

Université de Montréal

Le concept de 「*ma*」 et l'identité nationale japonaise

par

David Lionel Lewis

Département d'anthropologie, Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention d'un doctorat en anthropologie

août 2021

© David Lionel Lewis, 2021

Université de Montréal

Département d'anthropologie, Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

Le concept de 「*ma*」 et l'identité nationale japonaise

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Guy Lanoue

Président-rapporteur

Bernard Bernier

Directeur de recherche

Kevin Tuite

Membre du jury

Thomas Lamarre

Examineur externe

Résumé

Le 「*ma*」 est, depuis quelques décennies, un concept dont il est assez souvent question dans les textes portant sur le Japon. Tel le *kanji* qui le représente, soit un pictogramme qui montre le soleil qui perce entre les deux battants d'une porte, le 「*ma*」 exprime un entre-deux dynamique et porteur de sens.

Après un premier chapitre qui explore les liens entre langue et culture au Japon, quatre chapitres sont consacrés au 「*ma*」, un premier qui présente un état des lieux, un second qui explore ses précurseurs ainsi que ses formes disciplinaires, sauf en musique et en architecture, traités au chapitre suivant, alors que le dernier chapitre tente de cerner et de définir le 「*ma*」, et qu'une annexe survole ce qu'il en est en Occident.

Le sixième chapitre de la thèse présente la dichotomie 「内・外 *uchi-soto*」, marqueur premier de l'appartenance à tout groupe au Japon, incluant la nation. Suit un chapitre portant sur la frontière entre le *uchi* et le *soto* de la nation japonaise, puis un autre qui explore les formes que prend l'identité nationale japonaise. Le dernier chapitre offre une synthèse. Il en ressort que :

- le 「*ma*」 est un concept associé à un terme importé au début de l'âge classique, mais ce n'est qu'à la transition entre le 戦国 *senoku* (mi 15^e à fin 16^e) et l'ère 江戸時代 Edo (1600-1868) que les conditions seront réunies pour permettre la naissance du concept. Celui-ci restera toutefois presque purement disciplinaire jusqu'à 昭和 Shōwa (1926-1989), après quoi il prendra des formes qu'on peut qualifier d'identitaires, d'abord en opposition à l'Occident au début Shōwa, puis comme ambassadeur d'une identité japonaise consolidée à partir des années 1960.

- le 「*ma*」 est maintenant clairement lié à l'identité nationale japonaise, mais il n'est toutefois jamais devenu une vedette de l'identité. Il possède certaines qualités qui lui permettraient peut-être de le devenir un jour, dont ses liens à plusieurs disciplines artistiques, la plupart en plus traditionnelles, mais il a aussi des caractéristiques qui posent problème, dont en particulier les difficultés à le rationaliser.

- le 「*ma*」 semble ne s'être développé qu'au Japon, mais il représente pourtant une réalité universelle. L'existence du concept, toutefois, a certainement permis de mieux y cadrer qu'autrement l'appréhension de cette réalité, facilitant ainsi sa réappropriation dans une variété de domaines artistiques.

- le 「*ma*」 représente relativement bien la dynamique de sas qu'on trouve à la frontière entre le *uchi* et le *soto* de la nation, mais la réalité est autrement plus compliquée que ce que permet un modèle issu d'un simple concept.

- le 「*ma*」 n'est pas un élément fondamental et intemporel de la nature japonaise, mais est clairement né dans un contexte spécifique, à la rencontre de conditions favorables qui auraient tout aussi bien pu ne pas advenir.

mots-clés : 間 *ma*, 内・外 *uchi-soto*, Japon, identité japonaise, concepts, conceptologie

Summary

The concept of 「*ma*」 has, for the last several decades, been mentioned quite often in texts on Japan. Like the *kanji* that represents it, a pictogram showing the sun piercing between the two leaves of a door, 「*ma*」 expresses a dynamic and meaningful in-between.

After a first chapter exploring the links between language and culture in Japan, four chapters are devoted to 「*ma*」, a first one which presents a portrait of 「*ma*」, a second which explores its precursors as well as its disciplinary forms, except in music and in architecture, treated in the next chapter, while the last chapter attempts to identify and define 「*ma*」, and an appendix covers what has happened in the West.

The sixth chapter of the thesis presents the 「内・外 *uchi-soto*」 dichotomy, the primary marker of belonging for any group in Japan, including the nation. Follows a chapter on the border between the *uchi* and the *soto* of the Japanese nation, then another one that explores the forms that Japanese national identity takes. The last chapter provides a synthesis. It is concluded that :

- 「*ma*」 is a concept associated with a term imported at the beginning of the classical age, but it is only at the transition between the 戦国 *sengoku* (mid 15th to late 16th) and the 江戸時代 Edo era (1600-1868) that the conditions for the birth of the concept were met. However, it remained almost purely disciplinary until 昭和 Shōwa (1926-1989), after which it took forms that can be qualified as identity carriers, first in opposition to the West at the beginning of Shōwa, then as the ambassador of a consolidated Japanese identity from the 1960s.

- 「*ma*」 is now clearly linked to Japanese national identity, but it never became a star of national identity. It has certain qualities that would perhaps allow it to become one one day, including its links to several artistic disciplines, most of which, moreover, are traditional, but it also has characteristics that could be a problem, notably the difficulties in rationalizing it.

- 「*ma*」 seems to have developed only in Japan, yet it represents a universal reality. The existence of the concept, however, has certainly helped to frame the apprehension of this reality better than without it, thus facilitating its reappropriation in a variety of artistic fields.

- 「*ma*」 represents relatively well the buffer dynamics that one finds at the border between the *uchi* and the *soto* of the nation, but the reality is way more complex than what a model resulting from a simple concept would allow.

- 「*ma*」 is not a fundamental and timeless element of Japanese nature, but clearly arose in a specific context, with favourable conditions which might just as well never have happened.

keywords : 間 *ma*, 内・外 *uchi-soto*, Japan, Japanese identity, concepts, conceptology

table des matières

1. langue et culture au Japon	7
2. le 「間 <i>ma</i> 」, du terme au concept	40
3. les sentiers du <i>ma</i>	117
4. le <i>ma</i> en musique et en architecture	203
5. le 「間 <i>ma</i> 」 – état des lieux et tentative de définition	250
6. la dichotomie 「内・外 <i>uchi-soto</i> 」	278
7. la frontière	313
8. l'identité nationale japonaise	369
9. une tentative de synthèse	413
annexe	447
bibliographie	465

à 喜久枝

Remerciements

Plusieurs personnes m'ont accompagné et appuyé durant ce périple, mais je me dois de remercier tout particulièrement professeur Bernier pour tous ses conseils, ainsi que les membres du jury, qui m'ont épaulé de différentes manières dans les dernières années, Thomas Lamarre, de East Asian Studies à McGill (et maintenant aussi à l'université de Chicago) – et, localement au département d'anthropologie de l'UdM, Kevin Tuite et Guy Lanoue, présentement aussi directeur du département.

chapitre premier : langue et culture au Japon

1.1. la langue au Japon

Au Japon, on parle japonais – et il n’y a qu’au Japon qu’on le parle couramment. C’est là une image courante, suffisamment proche de la réalité pour sembler crédible, mais qui est toutefois problématique à plusieurs égards : d’abord, même mis à part la question des dialectes, ce n’est bien sûr pas le cas que tous les résidents du Japon parlent japonais couramment, pas même seulement tous les résidents permanents – et par ailleurs, le japonais, bien que majoritaire nulle part ailleurs, est quand même parlé presque partout de nos jours, par des immigrants japonais et leur descendance, ainsi que par des non-Japonais ayant appris la langue – et c’est sans compter les Taïwanais et les Coréens forcés d’apprendre la langue durant la période coloniale (1895-1945 pour Taiwan, 1905 ou 1910 à 1945 pour la Corée). D’ailleurs, malgré l’image courante d’un Japon intemporel, ce qu’englobe le terme « Japon » a aussi évolué au fil des siècles, avec une expansion de l’empire atteignant son maximum peu après le début de la guerre du Pacifique (1941-1945). Ainsi, malgré un isomorphisme apparent entre Japon et japonais, force est d’admettre que celui-ci est bien imparfait.

Reste qu’on peut facilement, au moins en première approximation, associer une langue, le japonais, à un territoire, le Japon actuel, ainsi qu’à une culture – pour laquelle, par ailleurs, le même genre de difficultés existe que pour la langue, voire plus encore, puisque, selon l’angle de définition choisi, la culture peut inclure ou non la langue.

1.1. définitions du terme « culture »

Raymond Henry Williams (1921-1988) offre, dans *Keywords – a Vocabulary of*

Culture and Society (1976) trois grandes 'catégories' de définition du terme « culture » (à part pour ce qui est des cultures de bactéries et compagnie). Il parle bien sûr spécifiquement de la situation en anglais, mais celle-ci me semble ici à toutes fins pratiques identique en français :

1. une première catégorie de définition de Williams peut sans doute être qualifiée d'historique – bien qu'il s'agisse en fait plus spécifiquement d'histoire intellectuelle. Dans ce cadre, la culture est considérée être un processus général de développement intellectuel, spirituel et esthétique (i.e. la culture des élites intellectuelles dans les mondes artistiques, religieux, etc.) : « the independent and abstract noun which describes a general process of intellectual, spiritual and aesthetic development » (Williams 1983 (1976), 90) – une définition qui nous vient en fait directement du 18^e siècle. C'est en gros l'équivalent de ce qu'est devenu le terme japonais 「文明 *bunmei*」. Cette définition est donc relativement large, plus large à tout le moins que ce qu'on entend maintenant généralement par l'expression « culture (de l'élite) ».

2. une seconde catégorie de définition de Williams ressemble à ce qui est maintenant généralement vu comme la forme anthropologique du terme, celle qui englobe toutes les pratiques, les institutions et le(s) mode(s) de vie d'un peuple ou d'un groupe relativement identifiable à un moment donné. La définition de Williams est toutefois à la fois un peu plus étroite et bien plus large que celle-ci. En effet, celui-ci parle de : « the independent noun, whether used generally or specifically, which indicates a particular way of life, whether of a people, a period, a group, or humanity in general » (Williams 1983, 90). Cette approche nous vient notamment du philosophe Johann Gottfried von Herder (1744-1803) et de l'anthropologue Gustav Friedrich Klemm, (1802-1867), puis, de l'anthropologue (sire) Edward Burnett Tylor (1832-1917) dans son *Primitive Culture* (1871) – et d'ailleurs, Tylor en serait vu, au moins dans le monde anglo-saxon, comme le protagoniste premier.

C'est à tout le moins là ce qu'en dit le sociologue Tony Bennett (1947-) dans *New Keywords – a Revised Vocabulary of Culture and Society* (2005) : « Edward Tylor [...] has often been credited with the responsibility for this view of culture. » (Bennett 2005, 67). En fait, toutefois, cette attribution n'est pas tout à fait exacte, et, de plus, la réalité est bien sûr un peu plus complexe que ne le suggère cette image simpliste d'une origine unique – ce qui est d'ailleurs déjà clair à la lecture même uniquement de Bennett, qui rajoute que : « it is still with good reason that the view of culture as a way of life is referred to as the ethnographic or anthropological definition of culture. For it owes its most influential contemporary formulation to the work of Franz Boas. » (Bennett 2005, 67). Quoi qu'il en soit de l'origine, il s'agit de la variante de définition du terme la plus large qui soit – et qui, dans ses formes les plus inclusives, comprend la langue.

3. quant à la troisième catégorie de définition de Williams, elle peut sans doute être qualifiée d'artistique : « the independent and abstract noun which describes the works and practices of intellectuals and especially artistic activity » (Williams 1983, 90). Il s'agit d'une forme qui est directement liée à la 'production de sens' (ang. 'meaning'), ou, plus spécifiquement, des œuvres, pratiques et productions, notamment celles des intellectuels mais encore plus celles des artistes – i.e. ce qu'on appelle généralement « l'art », ou ce que les structuralistes et post-structuralistes appelleraient les 'pratiques signifiantes' (ang. 'signifying practices'). On parle alors de 'textes culturels' – bien qu'on puisse aussi voir la culture dans le deuxième sens de Williams comme un texte (cf. Clifford Geertz et autres). Des trois catégories de définition, cette dernière est de loin celle qui a le sens le plus étroit – mais comme le signale Williams, c'est aussi devenu la plus courante : « This seems often now the most widespread use » (Williams 1983, 90), un développement confirmé d'ailleurs par bien des auteurs, dont notamment Bennett (2005, 67) (mais voir trois paragraphes plus bas). Pourtant, ce dernier sens est somme

toute relativement nouveau, mais il est en fait essentiellement une forme appliquée de la première catégorie, une sorte de transfert de sens entre le processus et les productions qui le sous-tendent.

Cela étant dit, la première et la dernière catégories de sens de Williams sont souvent entremêlés, et sont en fait devenues, au moins selon leur créateur, presque impossibles à vraiment différencier (ang. 'undistinguishable') – ce qui se remarquerait en particulier dans le *Culture and Anarchy* (1869) du poète et critique Matthew Arnold (1822-1888), qui serait d'ailleurs en quelque sorte apparemment la source du 'problème' : « Hostility to the word culture in English appears to date from the controversy around Arnold's views. » (Williams 1983 (1976), 92).

Reste qu'il existe bien sûr d'autres manières, plus ou moins différentes que ce qu'en fait Williams, de voir, de cerner le terme « culture ». Le géographe Augustin Berque, notamment, dans *Le Sauvage et l'artifice* (1986, 128), propose la définition suivante : « la culture, c'est [...] ce qui donne une certaine cohérence et une certaine orientation à l'ensemble complexe des dimensions de la vie sociale », après quoi il rajoute que : « plus sobrement dit : la culture est ce qui, par et pour l'homme, donne un sens au monde » – une définition qui, bien sûr, entre aisément dans le cadre de la définition anthropologique du terme, et peut elle aussi inclure la langue.

La culture est toutefois aussi assez souvent opposée à la langue – comme elle peut aussi être l'être à la nature, ce qui est d'ailleurs une dichotomie de base de l'anthropologie. Dans la présente thèse, elle sera vue comme étant ce qu'en fait Berque, mais généralement à l'exclusion expresse de la langue – question de pouvoir bien faire ressortir les interactions entre les deux. Bien sûr, toutefois, s'il y a des interactions, et il y en a amplement, c'est que les deux sont liées, très liées même – et en fait, vouloir les séparer a quelque chose

d'artificiel, un peu comme un photographe qui pousse un peu trop le contraste.

1.2. liens entre langue et culture

On suppose d'ailleurs assez généralement, au moins dans les milieux intellectuels que je fréquente, qu'il existe un lien relativement étroit entre langue et culture. La chose serait même particulièrement vraie du Japon et du japonais – et ce, de manière générale comme pour ce qui est de domaines spécifiques. On peut notamment le voir, pour ce qui est d'un domaine spécialisé, chez le psychiatre japonais 土居健郎 Doi Takeo (1920-2009) – qui écrit, pour le sien : « it was borne in on me that if there was anything unique about the Japanese psychology it must be closely related to the uniqueness of the Japanese language » (Doi 1973 (1971), 15) – Doi ayant ici au moins l'excuse de ne pas être linguiste.

C'est en particulier pour son concept d'「甘え *amae*」 que le nom de Doi est relativement bien connu, au Japon comme en Occident. Attardons-nous toutefois ici plutôt sur ce que Doi a dit à propos des langues, dans l'ouvrage qui l'a rendu célèbre, le 「甘え」の構造 *Amae no kōzō* (lit. 'structure de l'「*amae*」', 1971), traduit en anglais par John Bester (1927-2010) sous le titre *the Anatomy of Dependence – exploring an area of the Japanese psyche – feelings of indulgence* (1973). Doi y fait coup sur coup deux affirmations présentées de manière fort catégorique. Il écrit : « “the typical psychology of a given nation can be learned only through familiarity with its native language. The language comprises everything which is intrinsic to the soul of a nation” » (Doi 1973 (1971), 15 – qui cite ici ce qu'il avait lui-même dit lors d'une conférence en 1954). Je n'oserais pas vraiment remettre en question la première, qui tient de sa profession – et d'ailleurs, à part la généralisation outrancière et le ton excessivement tranché, je ne vois pas de raison de la

remettre en question. La deuxième, toutefois, pose plus clairement problème, et me semble d'ailleurs être une bonne raison de considérer que c'est peut-être finalement aussi bien que Doi n'ait pas été linguiste. Et si elle pose problème, c'est notamment parce que c'est une déclaration à l'emporte-pièce, une déclaration qui exprime un propos qui peut sonner sensé au premier coup d'œil, mais qui ne tiendrait absolument pas la route d'une analyse même sommaire – déjà facilement de ce que langue n'équivaut jamais totalement à nation, et aussi parce qu'il faudrait, avant d'aller plus loin, définir ce qu'on entend ici par nation. Ainsi, on a une proposition générale qui ne fonctionne pas vraiment, avec un exemple particulier, le japonais, pourtant sans doute un des meilleurs, voire le meilleur exemple du genre – mais qui est quand même bien imparfait et facile à remettre en question, surtout mais pas uniquement à ses marges.

Évidemment, un tel propos à saveur identitaire, et qui de plus peut sembler intuitivement vrai mais qui ne l'est pas vraiment dans les faits, ça sonne étrangement comme du 日本人論 *nihonjin-ron* (lit. 'théories de la japonicité') – et on peut donc s'interroger à savoir si les propos de Doi sont vraiment sensés ou s'il s'agit, malgré l'apparence générale de sérieux de son ouvrage, d'une dérive du genre. Cela étant dit, de simplement rejeter ce que dit Doi en lui collant tout bonnement l'étiquette de *nihonjin-ron* ne serait pas non plus très productif, au moins pas dans son cas particulier.

Reste que plusieurs approches et modèles, dont celles et ceux qui seront explorés dans la présente thèse, se servent de la langue japonaise en quelque sorte en tant qu'outil, ou à tout le moins en tant que filtre ou ancrage – mais à bien y penser, il n'y a *a priori* vraiment rien de surprenant là. Il y a d'ailleurs de bonnes raisons systémiques pour s'intéresser à une langue dans le but d'essayer de comprendre une culture qui lui est associée, notamment parce qu'on évite ainsi les effets de filtrage et de lentille qui viennent de

l'analyse d'une culture via une langue qui lui est étrangère. Une telle approche ne règle toutefois certes pas le(s) biais dû(s) au domaine d'étude, qui eux sont au moins partiellement liées aux pratiques et traditions disciplinaires – mais notons par ailleurs que notre sujet d'étude, langue incluse, peut avoir un impact notable sur notre vision des choses, tel que le note d'ailleurs l'anthropologue Brian Moeran (1944-) dans *Language and Popular Culture in Japan* (1989) :

« anthropologists dealing with Japan have long been accustomed to forming their own 'unique', closed-in social cliques. Hence we become not anthropologists, but Japanologists whose interest rarely coincide with what is deemed to be mainstream theory in anthropology. » (Moeran 1989, 73)

– ce à quoi Moeran rajoute, avec justesse me semble-t-il : « I suspect that every society to some extent dictates anthropology's approaches to it » (Moeran 1989, 73).

1.1.1. relativité linguistique

L'idée, certes plus courante en ethnolinguistique qu'en linguistique, selon laquelle langue et pensée s'influencent mutuellement, m'a toujours parue sensée – et c'est encore le cas aujourd'hui. Cette influence irait d'ailleurs apparemment dans les deux sens : la langue moulant la pensée ; et à l'inverse, la pensée modulant la langue – notamment et de la manière la plus évidente via le vocabulaire. En d'autres mots, je suis *a priori* fortement en accord avec ce qui serait considéré, dans une formulation maintenant devenue fort courante, comme une version faible (ang. 'weak') de ce qu'on appelle trop généralement l'hypothèse Sapir-Whorf. Cette notion, que nous allons brièvement explorer sous peu, est un peu plus complexe qu'un simple lien en langue et pensée – mais elle est par ailleurs aussi hautement problématique, tel que nous allons également le voir dans un instant. Reste qu'elle est devenue trop courante pour qu'on puisse simplement l'ignorer, notamment et

particulièrement d'ailleurs en rapport au Japon : Moeran, par exemple, écrit que : « Japanese attitudes towards the relation between their language and culture smack somewhat of the stronger version of the Whorfian hypothesis » (Moeran 1989, 56) – ce que celui-ci explique comme étant : « that a people's world view is strongly influenced—if not determined—by the grammar of the language it speaks » (Moeran 1989, 15).

En fait, il n'existe présentement pas vraiment de consensus sur la validité et la force des liens qui pourraient exister entre langue et pensée – et en fait, ça serait même plutôt le contraire. Il n'existe pas non plus de consensus, parmi les spécialistes qui sont d'avis qu'il existe effectivement des liens, sur la forme que prendraient ceux-ci. Tout ça est bien sûr encore plus vrai pour ce qui est des liens qui pourraient exister entre langue, culture et pensée. Cela étant dit, on peut à tout le moins suggérer que les liens sont multiples et multi-directionnels.

Quoi qu'il en soit des liens spécifiques pour l'instant, il est sans doute préférable de remplacer l'expression on ne peut plus lourde et hautement péjorative d'« hypothèse Sapir-Whorf » par sa jeune cousine sans reproche, mais toutefois présentement moins connue, de « relativité linguistique » – ce que nous allons aussi brièvement explorer dans un instant. La relativité linguistique est d'ailleurs un domaine d'étude qui, sous sa nouvelle appellation, a généré, depuis quelques décennies, une nouvelle dynamique de recherche – suite surtout, justement, au rejet assez généralisé des années d'étiquetage négatif.

1.1.1.1. Sapir-Whorf-Pinker

Sans rentrer dans un historique complet et une analyse détaillée de l'hypothèse Sapir-Whorf (le linguiste et psychologue John Arthur Lucy (1949-

) et l'ethnolinguiste John Harold Leavitt (*-), notamment, le font bien mieux que je pourrais le faire – et de toutes manières, ça ne serait pas particulièrement pertinent au présent propos), notons quand même d'abord qu'elle vient bien sûr *a priori* en partie, mais en fait plutôt indirectement que directement, des écrits de l'anthropologue et linguiste Edward Sapir (1884-1939) et, et en fait surtout, de ceux de son étudiant Benjamin Lee Whorf (1897-1941) – ainsi aussi que de ceux d'un auteur présentement mystère (mais pas pour très longtemps).

1.1.1.2. impact de la culture sur la langue

Chaque langue, on le sait ou on le devine, élabore un attirail d'approches plus ou moins universelles – mais en même temps, tel que l'explique Leavitt dans *Linguistic Relativities* (2006) : « One of the most striking universals of language [...] is its diversity » (Leavitt 2006, 48). Ces approches multiples lui permettent d'exprimer la réalité à sa manière, en lien notamment avec la pertinence à son contexte, ainsi qu'en considération d'une certaine efficacité et économie de moyens. Conséquemment, chaque langue se développe aussi un attirail qui lui est propre, *a priori* naturellement, voire organiquement même, quoique fort différemment d'une langue à l'autre – et ce, pour une variété de raisons qu'on peut simplement qualifier ici d'historiques. Nombre de ces outils, par ailleurs, se retrouvent présents dans plusieurs langues, voire, pour certains de ceux-ci, dans presque toutes les langues – mais aucune paire de langues n'utilise exactement les mêmes outils, et encore moins de la même manière (sinon, ce sont des dialectes). C'est d'ailleurs là une réalité essentielle à la relativité linguistique.

1.1.1.3. Sapir-Whorf – un bien bref portrait

La soi-disant théorie Sapir-Whorf est en fait un pseudo-concept aujourd'hui

relativement bien connu (quoique pas nécessairement pour autant bien compris) – mais qui, étrangement, ne s’est en fait développé que suite au décès et de Sapir et de Whorf. Malheureusement, toutefois (ou heureusement, dans un sens), les formes les plus connues du concept n’ont finalement que bien peu à voir avec ce qu’ont dit ou écrit Sapir et Whorf – et il s’agit en fait bien plutôt d’un épouvantail (ang. ‘straw man’) quasiment parfait, un bonhomme sept heures élaboré par quelques linguistes universalistes. Parmi les détracteurs de cette théorie inexistante, on retrouve, au tout premier rang (et sur un piédestal en prime), le célèbre linguiste unilingue anglophone Steven Pinker (1954-), notamment et principalement dans son *the Language Instinct* (1994). Pinker y écrit qu’il existe deux versions de la théorie, une version forte et une version faible. La version forte serait, selon les mots de Pinker même, une forme de ‘déterminisme linguistique’ : « stating that people’s thoughts are determined by the categories made available by their language » (Pinker 1994, 57). En fait, bien sûr, Pinker fabule totalement – ce qu’on peut constater on ne peut plus facilement à la lecture de Whorf, notamment lorsque celui-ci écrit, dans *Languages and Logic* (1941) que :

« language, for all its kingly role, is in some sense a superficial embroidery upon deeper processes of consciousness, which are necessary before communication, signaling, or symbolism whatsoever that can occur, and which also can, at a pinch, effect communication [...] without language’s and without symbolism’s aid » (Whorf 1956 (1941), 239).

Quant à la forme dite ‘faible’ de la soi-disant théorie Sapir-Whorf de Pinker, qu’il qualifie lui-même de ‘relativité linguistique’, Pinker la définit comme : « stating that differences among languages cause differences in the thoughts of their speakers » (Pinker 1994, 57) ... ce qui n’est vraiment pas très fort quand même pour un linguiste. Quoi qu’il en soit, Pinker se laisse alors aller à de la spéculation sur sa propre version de la réalité, sans même se donner la peine de spécifier de quelle version de la théorie Sapir-Whorf-Pinker il parle alors (il n’en est peut-être pas sûr lui-même) – ce qui ne l’empêche

pourtant pas pour autant de peser très fort sur la note : « The implication is heavy: the foundational categories of reality are not “in” the world but are imposed by one’s culture » (Pinker 1994, 57). Dans les faits, Pinker fabule totalement encore une fois – Whorf ayant notamment écrit, dans son plus célèbre essai, *the Relation of Habitual Thought and Behavior to Language* (1939), que : « I should be the / last to pretend that there is anything so definite as “a correlation” between culture and language » (Whorf 1956 (1939), 138-139) – avant de se répéter au bas de la même page, tout en précisant alors quelque peu son propos : « The idea of “correlation” between language and culture, in the generally accepted sense of correlation, is certainly a mistaken one. » (Whorf 1956 (1939), 139) ... Et pour ceux qui n’auraient pas porté attention, il y revient même en conclusion du même texte, une vingtaine de pages plus loin : « There are connections but not correlations or diagnostic correspondences between cultural norms and linguistic patterns. » (Whorf 1956 (1939), 159). On peut difficilement être plus clair ... et plus loin du propos de Pinker.

En fait, on s’en doute, ni l’une ni l’autre des deux versions de la théorie Pinker ne reflète le propos de Sapir ou de Whorf, sauf par incompréhension totale ou par tout aussi totale mauvaise foi – et des deux versions, seule la version dite faible s’en rapproche quelque peu. D’ailleurs, ce qui ressort ici semble être essentiellement le résultat d’un des outils préférés de Pinker, outil tiré d’un coffre qu’il s’est élaboré et qu’il utilise avec grande désinvolture mais admirable efficacité depuis des années. Il est en fait remarquablement facile de trouver de multiples dénonciations des méthodes de Pinker. Je ne noterai ici qu’un seul commentaire du biologiste Phil Torres qui, dans un article de 2019 portant sur un ouvrage récent de Pinker, *Enlightenment Now – the Case for Reason, Science, Humanism, and Progress* (2018), résume plutôt bien le consensus sur Pinker lorsqu’il écrit que :

« In running a fine-tooth comb through single sentences and individual

citations, I discovered a veritable treasure-trove of infractions, ranging from the trivial — for example, easily avoidable spelling mistakes — to the egregious — for example, attacking straw men and then declaring intellectual victory.» (Torres 2019).

On remarque d'ailleurs assez bien la mauvaise foi de Pinker lorsque celui-ci rajoute, à propos de la théorie Pinker-Whorf-Sapir (version toujours indéterminée), dont il vient de traiter en à peine un paragraphe, son jugement final et sans appel possible : « But it is wrong, all wrong. The idea that thought is the same thing as language is an example of what can be called a conventional absurdity » (Pinker 1994, 57) – ce qu'il est bien sûr le seul à suggérer, et ce, tout simplement afin de mieux pouvoir le nier.

Dans les faits, comme on l'a vu un peu plus haut, il est sans doute plus juste de parler de relativité linguistique que de « théorie Sapir-Whorf ». C'est non seulement plus précis, c'est aussi une expression bien plus neutre. Dès la première phrase de son *Language diversity and thought – a reformulation of the linguistic relativity hypothesis* (1992), Lucy définit l'« hypothèse de relativité linguistique » comme étant : « the proposal that diverse languages influence the thought of those who speak them » (Lucy 1992, 1) – ce qui ressemble, quoique bien mieux dit et sans remous, à la définition de la version faible de la théorie Sapir-Whorf à la Pinker. Lucy revient d'ailleurs, à la fin de sa monographie, avec une autre définition assez similaire à sa première : « In its most elementary form, the linguistic relativity hypothesis posits that diverse languages influence the thought of those who speak them. » (Lucy 1992, 263). Notons toutefois que, ni dans l'une ni dans l'autre de ses définitions, Lucy n'implique directement la culture, ce qui aurait *a priori* été d'intérêt ici – pas plus que ne le fait Pinker, d'ailleurs, quoique celui-ci y fait toutefois brièvement allusion dans ses commentaires sur la définition, tel qu'on l'a vu un peu plus haut dans une de ses citations.

Leavitt offre une définition de la relativité linguistique un peu plus large et

plus ouverte que celle de Lucy. Pour Leavitt : « The principle of linguistic relativity, as put forward by linguists and anthropologists in the 1920s and 1930s, holds that the characteristics of one's language can affect other aspects of life and must be taken into account. » (Leavitt 2006, 47), une définition qui permet d'ailleurs d'intégrer la culture plus facilement qu'avec les précédentes. De plus, malgré une tendance hautement polarisée, en Occident : « either to deny or affirm the importance of language differences » (Leavitt 2006, 47), Leavitt soutient l'idée que : « the work of Sapir, Whorf, and their mutual guru Franz Boas represents an effort to rethink language difference in a more complex way, one that is pluralist but not essentialist » (Leavitt 2006, 47). Malheureusement, toutefois, et tel que l'explique toujours Leavitt, ce beau projet a rapidement été perverti suite au décès des principaux protagonistes – avec un :

« switch in the 1950s from a principle of linguistic relativity to a "hypothesis of linguistic relativism" or "determinism", often dubbed the "Sapir-Whorf hypothesis" that language determines thought, a classically essentialist position » (Leavitt 2006, 47).

Cette relativité, toutefois – comme le note d'ailleurs Leavitt à plusieurs reprises – n'est absolument pas un relativisme :

« Such a theory cannot be reduced to any essentialism, determinism, or generalized relativism: it does not hold that there is no world outside our experience of the world, nor that there are no commonalities of human thought or experience, nor that there is no way to move in thought among different states or situations, and certainly not that "everything, is relative," but that a difference in language [...] implies a difference in point of view that must be taken into account. » (Leavitt 2006, 48)

– désamorçant ainsi grandement le propos de Pinker.

Explorons-en maintenant brièvement le développement, question de bien comprendre de quoi il s'agit, de quel débat tout ça est le résultat – ainsi que ce que ça implique pour ce qui est des liens entre langue, pensée et culture.

1.1.2. Boas

L'histoire qui nous intéresse ici commence vraiment avec Franz Uri Boas (1858-1942), très généralement considéré comme le père de l'anthropologie étasunienne. Le volume introductif du *Handbook of American Indian Languages* (1911), rédigé par Boas, est vu par Leavitt et par bien d'autres auteurs encore, comme étant un important jalon, autant pour Boas lui-même que pour la linguistique : « The introduction to this volume remains the major statement of his linguistics. » (Leavitt 2011, 124) – ses écrits subséquents étant relativement moins importants, au moins en ce qui a trait au propos qui nous intéresse ici. Boas y note d'abord la confusion des systèmes de classification, avant d'écrire que :

« If it were true that anatomical form, language, and culture are all closely associated, and that each subdivision of mankind is characterized by a certain bodily form, a certain culture, and a certain language, which can never become separated, we might expect that the results of the various investigations would show better agreement. If, on the other hand, the various phenomena which were made the leading points in the attempts at classification are not / closely associated, then we may naturally expect such contradictions and lack of agreement as are actually found. » (Boas 1911, 7-8)

– ce que Leavitt 'traduit', en anglais de presque exactement un siècle plus tard, par : « there is no necessary link among a people's language, biological inheritance, and culture. » (Leavitt 2011, 124). Quelques pages plus loin, Boas rajoute même que :

« the probabilities are decidedly in favor of the assumption that there is no necessity to assume that originally each language and culture were confined to a single type, or that each type and culture were confined to one language : in short, that there has been at any time a close correlation between these three phenomena » (Boas 1911, 13).

Il répètera cette opinion à plusieurs reprises par la suite tout au long du texte.

Vers la fin de son texte, dans une section intitulée *Language and Thought* (pp. 64-67), Boas traite finalement de la pensée. Il y écrit que :

« it would seem that the obstacles to generalized thought inherent in the form of a language are of minor importance only, and that presumably the language alone would not prevent a people from advancing to more generalized forms of thinking if the general state of their culture should require expression of such thought » (Boas 1911, 67)

– ce que Leavitt paraphrase, cette fois-ci, par : « there is no necessary correlation between language and thought, in that one's language does not limit what one can think. » (Leavitt 2011, 124). Et comme le note Leavitt : « Cradled between Boas's two negative affirmations, of the lack of necessary correlation between language, race, and culture and between language and thought, is the actual presentation of language. » (Leavitt 2011, 125). On est ici bien loin de l'épouvantail de la fameuse et bien épeurante hypothèse Sapir-Whorf, quelle que soit la forme que celui-ci ou celle-ci pourrait bien prendre.

D'ailleurs, pour Boas, la pensée semble même précéder la langue : « Boas's essential view was that linguistic classifications reflect but do not dictate thought, that is, the conceptual ideas and forms of thinking characteristic of a culture. » (Lucy 1992, 13) – quoique Lucy note aussi que : « Boas was rarely systematic or explicit in presenting his ideas on the relation of language and thought » (Lucy 1992, 13).

De plus, pour Boas, la culture aussi précèderait la langue – une relation toutefois, elle, fortement circonscrite. En effet, juste après la dernière citation de Boas qu'on vient de voir, celui-ci rajoute :

« It does not seem likely, therefore, that there is any direct relation between the culture of a tribe and the language they speak, except in so far as the form of the language will be moulded by the state of culture, but not in so far as a certain state of culture is conditioned by morphological traits of the language. » (Boas 1911, 67).

1.1.3. les Boasiens

C'est sans surprise que, de manière générale, les étudiants de Boas et leur descendance intellectuelle, un ensemble d'individus assez généralement appelés 'les Boasiens', et qui par ailleurs semblent tous ou presque avoir une vision des choses se trouvant diamétralement opposée à la prétendue théorie Sapir-Whorf : « while defending the importance of language specificity, they maintained that there was no necessary link between a people's language, their culture, and their cognitive processes » (Leavitt 2006, 48) – ou, dit de manière plus catégorique encore : « The Boasians [...] rejected the idea that language, culture, race, and thought are necessarily interlinked. » (Leavitt 2006, 55). Toutefois, note aussi Leavitt, ceux-ci rejettent tout autant la perspective universaliste : « At the same time, they did hold that the language you speak is more than a mere means of conveying thoughts and perceptions that are everywhere the same » (Leavitt 2006, 48).

De plus, contrairement à ce qu'une compréhension de leur propos limitée par le concept de théorie Sapir-Whorf pourrait laisser croire, les Boasiens ne considèrent généralement pas que la langue limite la pensée : « Any language is capable of expressing any content; the language one speaks does not limit what it is possible to think. » (Leavitt 2006, 56). Il y a toutefois là, comme le remarque bien Leavitt, une bien belle ironie : « Yet these are the same people who argued through example and in doctrine that the specifics of one's language can be highly influential in the way one conceives the world and expresses experience. » (Leavitt 2006, 56) – une apparence de contradiction qui, toujours selon Leavitt, serait potentiellement le reflet d'un désir d'exprimer une réalité plus complexe que la simple polarisation, omniprésente dans le domaine, entre universalisme et essentialisme.

Leavitt nous rappelle toutefois, ou nous apprend, que ce que les Boasiens

entendent par ‘pensée’ (ang. ‘thought’) porte à confusion et envenime le débat – puisqu’il ne s’agit en fait pas du processus cognitif, comme on l’entendrait généralement de nos jours, mais bien plutôt de la conceptualisation du monde : « the Boasian version of linguistic relativity was quite explicitly not about thought in the sense of mental processing, but in the sense of conceptualization of the world » (Leavitt 2006, 79). C’est ainsi, tout simplement finalement, qu’il leur est possible d’insister qu’il n’y a aucun : « necessary link between language, race, culture, and thought processes while at the same time demonstrating links between language, culture, and ways of thinking. » (Leavitt 2011, 150).

Sans surprise non plus, les Boasiens : « held that each language deserves to be treated on its own terms, that the specifics of each language are important, and that each linguistic system orients the habitual thought of its users » (Leavitt 2006, 55) – et c’est ce que nous tenterons de regarder ici avec le japonais. En effet, on a, *a priori*, dans le présent projet, grâce non seulement à un concept, le 「間 *ma*」, mais aussi à la logique particulière des dichotomies du japonais, dont nous explorerons un exemple notoire, une influence potentielle de la langue sur la pensée. Il serait d’ailleurs possible d’imaginer une langue qui mettrait l’accent moins sur les individus que sur les liens entre eux, puisque après tout, il se développe, entre chaque paire d’individus, des relations qui ont chacune leur nature propre – et le japonais s’en rapprocherait potentiellement. En effet, non seulement existe-t-il un concept, le 「間柄 *aidagara*」, dont nous reparlerons au chapitre 3 (les sentiers du *ma*), qui met l’accent sur ces liens, c’est aussi la prétention de certains auteurs, comme nous le verrons au chapitre 6 portant sur la dichotomie 「内外 *uchi-soto*」, que le centre déictique ne serait pas, au Japon et en japonais, l’individu mais bien plutôt le groupe d’appartenance. On aurait alors une forme de systématisation qui ne pourrait pas ne pas avoir de liens à la pensée, quelle

que soit la forme d'ailleurs que pourrait prendre celle-ci.

6.1.4. Sapir

Parmi les nombreux étudiants de Boas, Sapir ressort nettement du lot, notamment pour ce qui est de la question linguistique. Leavitt note, dans *Linguistic Relativities* (2006) toujours, que : « Like Boas, Sapir denies any necessary connection among language, race, and culture. Yet throughout his work there emerges a sense of each language as a coherent whole » (Leavitt 2006, 62). Puis, en 2011, dans sa monographie intitulée *Linguistic Relativities – Language diversity and modern thought*, Leavitt précise quelque sa pensée :

« Like Boas, Sapir denies any necessary connection among language, race, and culture [...]. Yet throughout his work there emerges a sense of each language as a coherent whole possessing a “general form” [...], although not one that can be defined by a single essential feature » (Leavitt 2011, 135).

Pour Sapir, en opposition à tout le moins apparente à Boas : « organized linguistic classification channel thought » (Lucy 1992, 19) – et ce, même s'il est lui-même un Boasien, et qui plus est un étudiant de Boas de première génération, voire un de ses plus importants disciples, peut-être même le plus important de tous. Cette apparence de désaccord s'expliquerait, au moins selon Lucy, grâce à deux éléments de ce qu'il appelle un 'argument'. Le premier de ceux-ci serait que Sapir : « saw thought as arising from an interpretation of, or reading onto, language classifications of their full conceptual potential » (Lucy 1992, 19) – ou, comme le définit Sapir lui-même dans *Language – an Introduction to the Study of Speech* (1921) : « From the point / of view of language, thought may be defined as the highest latent or potential content of speech » (Sapir 1921, 13-14), ce à quoi celui-ci rajoute d'ailleurs : « From this it follows at once that language and thought are not

strictly coterminous. » (Sapir 1921, 14). Sapir considère en fait que, si on voit la langue comme un instrument et la pensée comme un produit : « The instrument makes possible the product, the product refines the instrument. » (Sapir 1921, 16) – une citation à propos de laquelle Lucy écrit que Sapir : « acknowledged that the development of speech itself was probably dependent in a high degree on the development of thought » (Lucy 1992, 20). Quant au deuxième élément servant à expliquer l'apparente divergence entre Boas et Sapir, ce serait que, pour Sapir contrairement à ce qui avait été le cas pour Boas, la langue nous imposerait des catégories, des catégories qui, à leur tour, modèleraient notre expérience – ou, dans les mots de Sapir lui-même :

« derivative of experience at last analysis, but, once abstracted from experience, they are systematically elaborated in language and are not so much discovered in experience as imposed upon it because of the tyrannical hold that linguistic form has upon our orientation in the world » (Sapir 1931, 128).

Sapir va plus loin que Boas d'au moins une autre manière encore. En effet, comme l'explique Leavitt : « In his general presentations of linguistics, Sapir states, sometimes in very strong terms, the dependence of the individual on conceptual patterning that is derived from the language that he or she speaks. » (Leavitt 2006, 63). D'ailleurs, l'extrait le plus connu et le plus souvent cité de Sapir (voir notamment Leavitt 2006, 63), qui provient d'un article intitulé *the Status of Linguistics as a Science* (1929), se termine avec la phrase : « We see and hear and otherwise experience very largely as we do because the language habits of our community predispose certain choices of interpretation. » (Sapir 1949 (1929), 162), souvent donnée seule. Or, de nombreux linguistes s'en sont servi pour prétendre avoir exposé le prétendu déterminisme linguistique de Sapir. Leavitt écrit toutefois, avec grande justesse, que l'inclusion des phrases précédentes à celle qui vient d'être donnée permet de suggérer avec assurance que : « what Sapir seems to be saying is not that language determines thought, but that language is part of

social reality, and so is thought » (Leavitt 2006, 63).

Par ailleurs, en bon Boasien cette fois-ci : « Sapir shared Boas's views that culture influenced language (and not vice versa) » (Lucy 1992, 21). Pourtant, dans *Language – an Introduction to the Study of Speech* (1921), après avoir parlé de l'impossibilité d'un lien entre langue et race, Sapir écrit : « Nor can I believe that culture and language are in any true sense causally related. » (Sapir 1921, 233) – où culture est ici définie, de manière un peu trop simpliste sans doute, comme étant : « *what* a society does and thinks » (Sapir 1921, 233), alors que la langue serait tout simplement : « a particular *how* of thought » (Sapir 1921, 233). Évidemment, avec de telles définitions, il n'est pas surprenant que Sapir ne voit pas vraiment de relation entre les deux. Reste que Sapir écrira, quelques années plus tard, dans *the Status of Linguistics as a Science* (1929), que : « we may think of language as the *symbolic guide to culture* » (Sapir 1949 (1929), 162). Sapir se transformera même alors en (presque) parfait futurologue, puisqu'il suggérera aussi que :

« Some day the attempt to master a primitive culture without the help of the language of its society will seem as amateurish as the labors of a historian who cannot handle the original documents of the civilization which he is describing. » (Sapir 1949 (1929), 162)

– au détail près que ce n'est maintenant pas le cas uniquement pour les cultures autrefois dites 'primitives', un concept d'ailleurs lui-même devenu fort problématique depuis. Sapir note par ailleurs aussi, dans le même article que : « the 'real world' is to a large extent unconsciously built up on the language habits of the group » (Sapir 1949 (1929), 162). Cette apparence de contradiction serait due, au moins toujours selon Lucy, à une évolution, chez Sapir, dans sa conception de ce qu'est la culture. En effet, quelques années plus tard, dans un texte intitulé tout simplement *Language* (1933), Sapir écrira que la culture : « cannot be adequately defined by a description of those more colorful patterns of behavior in society which lie open to observation » (Sapir 1949 (1933), 10) – ce à quoi il rajoute d'ailleurs alors : « Language is

heuristic [...] in the [...] sense that its forms predetermine for us certain modes of observation and interpretation » (Sapir 1949 (1933), 10). En fait, toutefois, dès 1924 au plus tard, Sapir proposait déjà, dans *Culture, Genuine and Spurious*, trois sens au terme « culture », soit 1. : « any socially inherited element in the life of man, material and spiritual. Culture so defined is coterminous with man himself » (Sapir 1949 (1924a), 309) ; 2. : « individual refinement » (Sapir 1949 (1924a), 309) ; et finalement 3. : « those general attitudes, views of life, and specific manifestations of civilization that give a particular people its distinctive place in the world » (Sapir 1949 (1924a), 311) – soit à peu près la même division classique que chez Williams (quoique pas dans le même ordre).

1.1.5. Whorf

Comme on l'a vu un peu plus haut avec non pas une mais trois de ses citations, Whorf affirme clairement ne pas voir de corrélation entre langue(s) et culture(s). Selon Lucy, ceci s'explique de parce que :

« Whorf both rejected the notion of a highly predictive relationship between individual features of language and cultures [...], and also rejected in particular those traditional attempts [...] to relate a single very broad, general feature of the language with an equally broad, general characterization of the culture. In their place he substituted a theory of a looser, more indirect connection wherein language influences culture in some cases via its effect on the habitual thought world of speakers. » (Lucy 1992, 63).

Ce que Whorf appelle 'habitual thought' ou 'thought world', et qu'il définit comme étant : « the microcosm that each man carries about with himself, by which he measures and understands what he can of the macrocosm » (Whorf 1956 (1941), 147), est, pour Lucy (1992, 64) : « a mediating variable or level between language and the rest of culture » (Lucy 1992, 64).

Ainsi, la notion de 'relativité linguistique', qui s'est développée au fil des

écrits de Boas puis de Sapir, prend, avec Whorf, une forme plus complète et reconnaissable : « Thanks in part to his dynamic writing and his promotion of linguistic relativity, Whorf became the best-known proponent of the idea. » (Leavitt 2006, 64). Ceci n'implique toutefois pas pour autant qu'elle soit comprise, assimilée ou acceptée par tous :

« After his death, his name became attached to the so-called "Sapir-Whorf hypothesis" that the specifics of a language influence or determine its speakers' thought, very often further read to mean that a language entirely determines thought processes and possibilities. » (Leavitt 2006, 64).

C'est ainsi que Whorf :

« has most often been presented as the very epitome of extreme cognitive relativism and linguistic determinism. Indeed, as the name attached to the "linguistic determinism hypothesis," a hypothesis almost never evoked but to be denied, Whorf has become both the best-known ethnolinguist outside the field itself and one of the great straw men of the century. » (Leavitt 2011, 141).

Or, comme le souligne Leavitt : « This fate is undeserved » (Leavitt 2011, 141) – ce avec quoi je ne peux qu'être d'accord (et même si je ne l'avais pas été, je n'aurais pas vraiment eu le choix). Leavitt note aussi, très joliment, que : « Whorf's argument is not fundamentally about constraint, but about the seductive force of habit » (Leavitt 2011, 146) – ou, comme le dit Whorf lui-même, dans un texte intitulé *the Punctual and Segmentative Aspects of Verbs in Hopi* (1936) :

« We are inclined to think of language simply as a technique of expression, and not to realize that language first of all is a classification and arrangement of the stream of sensory experience which results in a certain world-order, a certain segment of the world that is easily expressible by the type of symbolic means that language employs. » (Whorf 1956 (1936), 55).

À partir d'une analyse de l'univers conceptuel des Hopi par Whorf, d'ailleurs, Leavitt conclut que : « Whorf is not proposing linguistic determinism, but something like powerful linguistic seduction. » (Leavitt 2006, 65). C'est ainsi qu'on ne peut que difficilement ne pas être en accord avec Whorf qui : « made a clear distinction between what is *possible* to think, which is in principle

unlimited for speakers of any language, and what people habitually think, which may be strongly influenced by their language » (Leavitt 2006, 65).

Notons finalement que c'est en fait aussi Whorf qui serait à l'origine de l'expression 'principe de relativité linguistique', une expression qu'il aurait utilisée pour la première fois à l'écrit en 1940, lorsqu'il avait suggéré, dans *Linguistics as an Exact Science*, que :

« what I have called the "linguistic relativity principle," which means, in informal terms, that users of markedly different grammars are pointed by the grammars toward different types of observations and different evaluations of externally similar acts of observation » (Whorf 1956 (1940), 221).

Sapir avait en fait utilisé le terme « relativité » avant Whorf, notamment dans *the Grammarian and His Language* (1924), en parlant d'une : « kind of relativity that is generally hidden from us by our naïve acceptance of habits of speech as guides to an objective understanding of the nature of experience » (Sapir 1949 (1924b), 159) – mais celui-ci avait immédiatement rajouté que : « This is the relativity of concepts or, as it might be called, the relativity of the form of thought. » (Sapir 1949 (1924b), 159) – i.e. il s'agissait, chez Sapir, de 'relativity of thought', ce qui n'est finalement clairement pas du tout la même chose que le 'principe de relativité linguistique' de Whorf. C'est ainsi que : « Implicitly, Whorf developed a model of the mechanism by which language and thought interact. » (Lucy 1992, 62) – soit principalement, dans son cas, les analogies.

1.2. relativité linguistique et japonais

On l'a vu, Moeran considère que l'attitude des Japonais par rapport à leur langue serait à la fois unique et essentialiste – au point qu'il y voit une forme de la : « stronger version of the Whorfian hypothesis » (Moeran 1989, 56). La langue serait donc perçue comme particulièrement importante par les

Japonais, une opinion avec laquelle plusieurs sont d'accord, dont notamment le linguiste USain Roy Andrew Miller (1924-) : « Modern Japanese life actively concerns itself with the Japanese language to a degree that will unquestionably astonish any Western observer who encounters this state of affairs for the first time. » (Miller 1982, 4). Bien sûr, si l'idée est si répandue, c'est en partie parce qu'il s'agit là d'un mythe national, tout comme l'est d'ailleurs l'idée que le japonais serait une langue isolée – et en plus, l'un comme l'autre se sont révélés être des générateurs de mythes.

1.2.1. le mythe du japonais en tant que langue isolée

Ainsi, une idée fort répandue, et très largement véhiculée au Japon, est celle qui veut que le japonais soit une langue isolée. Même Doi Takeo, sans que ce soit spécifiquement son propos, semble aller un peu dans le même sens lorsqu'il parle de 'uniqueness of the Japanese language' (citation ci-dessus) – bien qu'il ne se donne pas la peine de préciser ce qu'il entend par 'uniqueness' ... un manque de précision qui est d'ailleurs assez courant dans la littérature sur la prétendue unicité du japonais.

La théorie selon laquelle le japonais serait une langue isolée aurait été proposée pour la première fois, à l'écrit, par l'historien intellectuel 白鳥庫吉 Shiratori Kurakichi (1865-1942) – au moins si on se fie au propos du linguiste 金田一春彦 Kindaichi Haruhiko (1913-2004), notamment dans son *日本語 Nihongo* (lit. 'le japonais', 1957), traduit en anglais par 平野梅代 Hirano Umeyo sous le titre *the Japanese Language* (1978). Kindaichi est on ne peut plus d'accord avec la théorie, et il écrit même noir sur blanc, au début d'un de ses chapitres, chapitre dont le titre, *an Isolated Language*, ne laisse d'ailleurs aucun doute, que : « The Japanese language has a unique position among the languages of civilized countries. That is, there is absolutely no other language of a similar nature. » (Kindaichi 1957 & Hirano 1978, 30) – avant de rajouter

que c'est ce différencierait le japonais des autres langues du monde. Parmi les exemples que Kindaichi liste pour illustrer le prétendu fait que le japonais serait une langue isolée, il mentionne notamment le besoin d'avoir des sous-titres japonais pour un film étasunien! Avec la même logique, le français au Québec et en France seraient deux langues sans aucun lien de parenté (je caricature, mais à peine) ... et malheureusement, Kindaichi n'offre pas plus d'argument(s) que les quelques exemples en question.

Kindaichi considère par ailleurs que, parmi les langues qui ont été proposées comme possibles parents du japonais : « the Ryūkyū language is the only one that has been proven scientifically to belong to the same family as Japanese » (Kindaichi 1957 & Hirano 1978, 31). On serait donc là dans la cellule familiale, cellule dans laquelle on retrouverait le japonais et ses dialectes, dont notamment l'Okinawaïen. Viendrait ensuite, et seulement ensuite, la langue qui est le plus généralement évoquée comme proche parent du japonais (à l'extérieur de la cellule familiale) : « Next to the Ryūkyū language comes Korean, but it hardly fills the bill. » (Kindaichi 1957 & Hirano 1978, 31). Kindaichi en arrive très rapidement, sans d'ailleurs même se donner la peine d'expliquer pourquoi le coréen 'hardly fills the bill' comme il dit, à la conclusion que : « Though the view that Japanese belongs to the Altaic languages, including Korean, has the support of a number of prominent linguists and is most influential, it is still very far from being proved. » (Kindaichi 1957 & Hirano 1978, 31). C'est peut-être bien le cas que la théorie n'a pas été 'prouvée', mais Kindaichi n'offre aucun contre-argument non plus.

Miller

C'est Roy Andrew Miller qui, bien qu'il ne soit certes pas le seul à s'y être attelé, est généralement considéré comme l'auteur le plus directement responsable du démantèlement du mythe selon lequel le japonais serait une

langue isolée ... quoique l'information ne semble toujours pas s'être rendue à tous. Pour Miller dans *Japan's Modern Myth – the Language and Beyond* (1982), il s'agit clairement là d'une hypothèse qui : « is scientifically baseless » (Miller 1982, 11) ... et pourtant, cette idée a été et est toujours fort populaire au Japon même, et pas seulement au Japon d'ailleurs.

En fait, le japonais n'est bien sûr pas né en vase clos, sauf dans une vision très minimaliste et essentialiste des rapports avec ses voisins au fil de l'histoire, une vision qui est clairement irrecevable : le japonais aurait apparemment et sans contredit de la parenté, notamment et particulièrement, semble-t-il, avec le coréen pour ce qui est de la structure, avec le coréen et différentes langues chinoises pour une bonne partie de son vocabulaire, et possiblement avec certaines langues d'Asie du Sud-Est ou du Pacifique pour son système phonétique. Selon Miller, et tel qu'il avait été proposé par le philologue Anton Boller (1811-1869) en 1857, le japonais ferait partie du groupe des langues altaïques – quoique d'autres linguistes le placent plutôt dans le groupe des langues austronésiennes. Reste que, quoi qu'il en soit de la classification, et peu importe de quel groupe il devrait vraiment faire partie, il semble indéniable que le japonais a de la famille, et que ce n'est donc pas une langue isolée.

Cette notion d'un caractère unique de la langue japonaise, toutefois, est centrale au discours sur l'identité, celui qu'on qualifie de *nihonjin-ron*, tel que l'explique l'anthropologue 別府春海 Befu Harumi (1930-) dans *Hegemony of Homogeneity – an Anthropological Analysis of Nihonjinron* (2002) : « since so much of what is considered Japanese uniqueness derives from concepts expressed in Japan words that are difficult to translate, language is inevitably at the core of *Nihonjinron* » (Befu 2002, 35) – et comme, de plus, le japonais n'est parlé à peu près qu'au Japon, l'isomorphisme semble *a priori* évident : « Since [...] there is supposedly a perfect isomorphism between

speakers of the Japanese language and bearers of the Japanese culture, whatever is unique about the language is also unique to the people and culture » (Befu 2002, 35). Cela étant dit, il n'est malheureusement pas question ici de tenter de prouver que le japonais a de la parenté ... et encore moins de tenter de prouver le contraire.

Par ailleurs, Miller essaye aussi, dans *Japan's Modern Myth* (1982), d'ailleurs un de ses nombreux ouvrages portant sur le japonais, de démonter les autres mythes qu'il considère comme *nihonjin-ron*-isants (c'est-à-dire, en gros, tous ceux qui souffriraient, selon lui bien sûr, d'essentialisme culturel), dont des concepts à la Sapir-Whorf-Pinker, ainsi que la prétendue passion obsessionnelle des Japonais pour leur langue. Malheureusement, Miller conçoit l'exercice avec une approche qui me semble bien trop mécaniste : « each different variety of language is itself essentially nothing more than a social convention » (Miller 1982, 3), voire purement anglo-saxono-utilitariste : « for almost all of us, our language is simply something we use » (Miller 1982, 4). Pour Miller, seuls les Français seraient (presque, mais pas tout à fait) aussi obsédés par leur langue que les Japonais (et d'ailleurs, l'existence de L'Académie française en serait un bon indice) – alors que, toujours selon lui, tous les autres peuples de la Terre : « take the language that they employ for granted » (Miller 1982, 4). C'est bien sûr clairement le cas pour la plupart d'entre nous la plupart du temps, mais il reste que l'utilisation d'une langue implique toujours des aspects identitaires – et on peut d'ailleurs se demander ce qu'en penseraient notamment les Irlandais, les Bretons, les Indiens ... de même que les Québécois (ou serions-nous simplement, cette fois-ci, des Français qui s'ignorent?).

Ensuite, par faute logique ou par mauvaise foi, Miller passe de l'arbitraire des signes de la langue à un prétendu arbitraire de son rôle social – produisant par le fait même une indigeste salade, un mélange grossier de

linguistique et d'ethnolinguistique :

« The linkages between language and the world in which it is employed— or, more simply put, the meaning that language expresses—are arbitrary. / Most modern societies and most modern cultures recognize this arbitrary nature of language at least implicitly, and the benign neglect that most modern societies and cultures afford to language is nothing more than one expression of the way in which most societies recognize that language is indeed an arbitrary social convention. » (Miller 1982, 3-4).

Malheureusement, c'est là son argument massue contre les soi-disant aspects *nihonjin-ron*-isants du rapport à la langue, des travers qui, selon lui, font du japonais même un mythe national.

Miller inclut l'ensemble de ces mythes liés à la langue sous l'expression 'modern myth of Nihongo' (ou variantes), un tout pour lequel : « we are not dealing exclusively with history; here we are dealing with real life, as it is being live in Japan today » (Miller 1982, 6). Or, ce processus de création de mythe reste, malgré ses profondes racines, sans cesse en pleine évolution, ce qui en fait finalement un fort fascinant laboratoire vivant. Miller précise que, malgré une relation à la langue qu'il voit comme unique au Japon, les Japonais seraient loin d'être les seuls qui soient occupés à élaborer des mythes – tous les individus, groupes et nations le faisant constamment : « Strip away all our myths and few of us today, anywhere in the world, could go on living as individuals, much less as society. » (Miller 1982, 7). Les mythes seraient donc une sorte de ciment national ancré dans l'individu : « They supply the mental cohesiveness and ideological unity that any human group requires for its survival. » (Miller 1982, 7), devenant en quelque sorte les seuls repères relativement fixes dans un paysage rempli d'éléments transitoires. Miller a par ailleurs bien raison, me semble-t-il, de conclure que : « Whether or not a myth is true hardly matters. » (Miller 1982, 7) – avant de rajouter que ce qui compte, c'est qu'on y croit.

Pour Moeran, la langue serait une forme d'idéologie :

« Language, as used in popular culture and elsewhere, is a form of dominant ideology designed to sustain a myth that emphasises 'Japaneseness'. In this respect, it maintains the cultural gulf between 'East' and 'West', and encourages the Japanese to indulge in a form of inverse 'orientalism'. » (Moeran 1989, 2 – en partie selon Said).

À ce propos au moins, il est en accord avec Miller. Moeran note toutefois que l'existence de groupes distincts à l'intérieur de la sphère japonophone : « in fact both supports and threatens the dominant linguistic *ideology* of 'Japaneseness' » (Moeran 1989, 3). Moeran mentionne le texte de Miller, celui qu'on vient de voir, et avec lequel il semble généralement en accord – avant de rajouter que : « My own argument is that popular cultural forms use language to support the myth of Japaneseness, as well as to reinforce some internal divisions » (Moeran 1989, 15). C'est là un propos avec lequel je suis d'accord et que je compte explorer, très brièvement dans la thèse, plus à fond plus tard.

Quoi qu'il en soit de la question du mythe, Miller a tout à fait raison de dire, malgré l'exagération qui caractérise son propos, que si le japonais est important pour les Japonais, c'est nécessairement important pour nous aussi qui essayons de les comprendre – i.e. on ne peut espérer comprendre le Japon sans tenter de comprendre l'importance qui est attachée à la langue, surtout sur la scène nationale : « The Japanese today approach their own language in a way that is impressively, and importantly, different from the way in which any Western nation approaches its language » (Miller 1982, 5).

Toutefois, lorsque Miller prétend que le mythe de l'identité japonaise dépend essentiellement et presque exclusivement du japonais : « What does set Japan apart [...] is the way in which their modern sustaining myth focuses almost exclusively upon the Japanese language » (Miller 1982, 7), il me semble qu'il faudrait quelque peu tempérer : en effet, la langue se trouve

certes au cœur de l'identité, mais ce n'est certainement pas le seul élément clé, ni même nécessairement le plus important. Par ailleurs, selon Miller toujours, langue et culture seraient, par essence, différents – mais pour un certain nombre de raisons, dont quelques-unes qui ont déjà été évoquées, cette distinction serait gommée au Japon, et l'interaction entre les deux deviendrait alors trop étroite :

« To find parallel examples [...] of sustaining myths of societies that, like the modern Japanese, find the major raw material for their intellectual fetishes in such an ostensibly simple and matter-of-fact entity as the language that the society employs daily is difficult indeed. » (Miller 1982, 8).

Certes, le japonais est peut-être bien un des plus remarquables exemples du genre, mais je ne suis pas sûr qu'il resterait aussi à part qu'on pourrait le croire suite à une solide étude comparative.

Quoi qu'il en soit de cette compétition virtuelle, s'il était possible de résumer en à peine quelques mots le mythe de la langue japonaise, ce serait la répétition *ad nauseam* d'un certain nombre de 'vérités', des vérités qui se retrouveraient toutes sous le chapiteau de l'idée d'un caractère soi-disant unique de la langue japonaise – un caractère unique servant notamment d'outil pour distinguer l'identité japonaise de l'identité non-japonaise (à ce propos, voir le chapitre 6 portant sur la dichotomie 「*uchi-soto*」). Tout le reste découlerait de cette idée centrale – soit en gros, en reprenant Miller (1982, 10-11) : 1. le japonais est plus difficile à apprendre que les autres langues ; 2. le japonais a une âme qui le place à part des autres langues ; 3. le japonais est une langue pure (et incorruptible) ; 4. le caractère particulier de la langue japonaise facilite la communication non-verbale entre ses locuteurs. En plus de ces quatre éléments, rajoutons que chaque élément représenterait le tout, et que le tout représenterait chaque élément, comme ce serait d'ailleurs le cas de n'importe quel (autre) élément de la culture japonaise. De plus, comme le mentionne Miller, un mythe : « can be both "on" and "off" at the same time »

(Miller 1982, 9) – et, à bien y penser : « myths seem to work even better when they do incorporate a substantial number of self-contradictory positions » (Miller 1982, 9), une remarque à garder en tête, me semble-t-il.

En fait, Miller voit du discours sur la langue sauce *nihonjin-ron* à peu près partout (un peu comme moi avec les dichotomies et le *ma*, je suppose), et semble obsédé par le désir de révéler une prétendue obsession toute japonaise pour la langue :

« The mention of a foreign country, the mention of a foreign language, the mention of any aspect of verbal communication that in a any manner, shape, or form might possibly involve anyone who uses the Japanese language in enough to trigger the myth » (Miller 1982, 16).

Malheureusement, toutefois, il n'offre aucun chiffre, et demande à ce qu'on le croit sur parole.

Puis, en associant le mythe au miracle économique japonais (on est après tout au début des années 1980), Miller vire rapidement vers un discours de type péril jaune. En parlant de publications telles le *Japan Echo*, certes de la propagande gouvernementale mais quand même relativement inoffensive me semble-t-il, Miller écrit que : « They may begin by urging that everyone else in the world accept unlimited amounts of Japanese exports » (Miller 1982, 18), avant de virer à nouveau vers sa mauvaise foi frisant mieux la caricature que des bigoudis (ou peut-être souffre-t-il vraiment de périlite jaune (?) :

« The foreign reader of such pages can only conclude—if indeed he or she makes any sense out of this at all—that somehow it is necessary to understand the allegedly unique nature of the Japanese language in order to become a good customer for Japanese TV sets and economy-size automobiles. » (Miller 1982, 18)

...

Pour Miller, le mythe serait fallacieux en : « equating the Japanese language with Japanese race and also by equating Japanese race with Japanese culture » (Miller 1982, 20) – alors que, selon lui : « We know that language is

not the same as race. We also know that language is not identical with culture : it is a part of culture. » (Miller 1982, 20). Bien sûr, il n'y a aucune équivalence entre langue et race – et de toutes manières, il s'agit plus, dans le mythe, d'une correspondance que d'une équivalence – alors que le lien entre langue et culture dépend notamment de comment on définit autant langue que culture.

1.2.2. relativité linguistique, 「間 *ma*」 et 「内・外 *uchi-soto*」

La présente thèse explore les liens qui existent entre le sens de l'identité nationale japonaise tel qu'il s'est développé dans les derniers siècles et certains éléments culturo-linguistiques, dont notamment et principalement un concept, le 「間 *ma*」, ainsi que la dichotomie 「内・外 *uchi-soto*」.

La dichotomie 「*uchi-soto*」 est maintenant omniprésente – et fort importante – dans la logique japonaise, et gère notamment le 'membership' pour tous les types de groupes, allant de la cellule familiale à la nation. Elle est connue de toutes et de tous au Japon, qui l'utilisent régulièrement – et elle est aussi relativement bien connue en Occident, où il en est souvent question dans des textes portant sur le Japon, autant d'ailleurs dans des ouvrages spécialisés que dans des textes généraux de présentation du Japon ou de la culture japonaise. Il en sera ici question au chapitre 6 et par la suite.

Quant au concept de 「*ma*」, le sujet principal de la présente thèse, bien qu'il soit certes présent dans certaines disciplines, il reste beaucoup moins connu, en tant que concept, que ne peut l'être la dichotomie 「*uchi-soto*」 – et la chose est d'ailleurs vraie au Japon comme en Occident. Son *kanji* toutefois, lui, est omniprésent, seul, en combinaisons ou dans des expressions – et c'est la prétention de plusieurs auteurs que la chose lui donne une forme

d'omniprésence, moins visible mais potentiellement plus profonde que pour la dichotomie 「*uchi-soto*」. Il en sera question dans les chapitres 2 à 5, puis 8 à 10 – ainsi qu'en annexe.

chapitre 2 : le 「間 *ma*」, du terme au concept

2.1. introduction

Dans son très célèbre *the Hidden Dimension* (1966), l'anthropologue Edward Twitchell Hall (1914-2009) traite brièvement du *ma*. Il écrit que les Japonais : « are trained to give *meaning* to spaces—to perceive the shape and arrangement of spaces; for this they have a word, *ma* » (Hall 1969 (1966), 153), puis rajoute que : « The *ma*, or interval, is a basic building block in all Japanese spatial experience. » (Hall 1969 (1966), 153) – quoique, comme le dira l'architecte 磯崎新 Isozaki Arata (1931-) une décennie plus tard dans *Space-Time in Japan – Ma* (1979) : « MA can accept any amount of confusion. » (Isozaki 1979, 40).

Or, le sinogramme 「間」 du 「*ma*」 est composé de deux parties qui sont par ailleurs elles-mêmes des sinogrammes, le 「門 *mon*」, qui sert de radical et qui représente une porte, une porte entre les battants de laquelle on peut parfois voir la lune, 「月 *tsuki*」, mais plus généralement le soleil, 「日 *hi*」 – tel que le note le missionnaire jésuite Séraphin Couvreur (1835-1919) dans son *Dictionnaire classique de la langue chinoise* (1930) : « Porte à deux battants qui est entr'ouverte et laisse pénétrer les rayons de la lune ou du soleil » (Couvreur 1993 (1930), 969). Selon le traducteur Kenneth G. Henshall (1950-), dans *a Guide to Remembering Japanese Characters* (1988), qui est en fait un dictionnaire étymologique des sinogrammes tels qu'utilisés en Chine et au Japon, la forme avec lune, jadis courante, serait devenue archaïque – mais sinon, les deux formes seraient essentiellement équivalentes : « Door/gate 門 [...] with sun(light) 日 [...] showing through, indicating a gap or space. In olden times moon 月 [...] could be used instead of sun with no change of meaning. » (Henshall 1988, 26). Malheureusement, toutefois, Henshall n'est

pas toujours très clair sur la distinction entre Chine et Japon.

Dans son *Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese* (1923), le linguiste suédois Bernhard Karlgren (1889-1978) distingue, lui, les deux formes, celle avec lune étant, nous dit-il, la plus ancienne des deux : « 日 has taken the place of the orig. 月 » (Karlgren 1991 (1923), 131). Pour la forme avec lune, il propose trois sens distincts, deux en chinois ancien, un en chinois moderne :

« A. [i.e. chinois ancien] *kan* : space between, inside etc., see 間 next, which has superseded the classical 間 ; *kan* ' : interval etc. see likewise next; (the orig. char. is now used mainly for :) *yan* : leisure, vacant, quiet – [a 門 door through the crevice of which the 月 moonshine peeps in]. ».

Quant à la forme avec soleil, il suggère un sens en japonais et un autre en chinois ancien :

« J. *kan*, *ken*; a modern variant of 間 in its readings : A. *kan* : space between, inside, in, between, during; classifier of houses and rooms; *kan* ' : interval; rift, grudge, discord; difference; go-between; to separate, sow discord; obstruct » (Karlgren 1991 (1923), 131).

Pour l'auteur et éditeur 松岡正剛 Matsuoka Seigow (1944-), par ailleurs, au moins selon ce qu'en dit la sculpteure 合田幸代 Gōda Sachiyo dans sa thèse de doctorat intitulée *an Investigation into the Japanese Notion of 'Ma': Practising Sculpture within Space-time Dialogues* (2010) : « the Chinese character for *ma*(間) was originally 真 which indicated an ultimate truth or fact. Its cognate terms were 'sincerity' and 'fidelity'. » (Gōda 2010, 41 – selon Matsuoka 1998, 282) – mais je n'ai toutefois retrouvé cette idée nulle part ailleurs.

On retrouverait la forme avec lune dans le *說文解字 Shuōwén Jiězì* (lit. 'expliquer les sinogrammes simples et analyser les sinogrammes composés'), un dictionnaire de l'époque des 後漢 Hàn postérieurs, compilé par 許慎 Xǔ Shèn (*pīnyīn*) = Si ŭ -chèn (Wade-Giles) (58-147), et terminé en l'an 100. Selon Liu Huimei, Yeh Chih-Kuei, Garry E. Chick & Harry C. Zinn dans *an*

Exploration of Meanings of Leisure: a Chinese Perspective (2008), elle y signifierait : « an opening or space, because the two characters represent moonlight coming into a house through cracks between the planks of a door » (Liu et al. 2008, 484). Par la suite, continuent Liu et al., cette forme première aurait aussi pris un sens temporel : « Over time, this image, symbolizing a physical opening or space, came to also symbolize an interlude or an opening in time (i.e., a period of free time occurring between two periods of occupied time). » (Liu et al. 2008, 484).

Selon Liu et al., reprenant Chen Jianyu dans *“Xianju” Haishi “Xianju”* (1998), la forme avec soleil ne serait pas présente dans le *Shuōwén Jiězì*, et aurait donc été créée plus tard. Depuis la formation de cette seconde forme, continuent Liu et al. :

« the meanings of 閒 (*Xian*) and 間 (*Jian*) have been partially separated. 閒 (*Xian*) retains the meanings of “a space in between” and “having free time,” while 間 (*Jian*) means “a space in between” and being “physically in the middle.” » (Liu et al. 2008, 485).

En japonais ancien, soit peu après son importation sur l’archipel, le 「*ma*」 aurait eu le sens de : « the natural distance between two or more things existing in a continuity ; the space delineated by posts and screens (rooms) ; the natural pause or interval between two or more phenomena occurring continuously » (selon Isozaki 1979, 12). Il s’agit là d’une traduction du *岩波古語辞典 Iwanami kogo jiten* (lit. ‘dictionnaire de japonais ancien de (la maison) Iwanami’, 1990), dictionnaire compilé sous la direction du linguiste 大野晋 Oono Susumu (1919-2008) et des spécialistes de littérature japonaise 佐竹昭広 Satake Akihiro (1927-2008) et 前田金五郎 Maeda Kingorō (1920-2013). À propos du même dictionnaire, le géographe français Augustin Berque note, dans *le Sens de l’espace au Japon – vivre, penser, bâtir* (2004), qu’on y : « trouve la définition globale suivante : fondamentalement, le *ma* est

l'intervalle qui existe forcément (*tôzen*) entre deux choses qui se font suite (*renzoku*) ; d'où l'idée de pause » (Berque 2004, 29). On a ici l'essence du terme, l'idée de base de ce qui deviendra le concept, celle d'une séparation créant une union féconde :

« Ces deux idées de nécessité et de succession, c'est-à-dire de liaison et de mouvement, introduisent de toute évidence la notion de sens. Le *ma* est en effet / un espacement chargé de sens. Du reste, il fonctionne de manière analogue aux symboles : il sépare tout en reliant, de même que le symbole, étymologiquement, suppose la séparation puis la réunion. » (Berque 2004, 29-30).

On retrouve d'ailleurs déjà cette idée dans le *kanji*, comme l'explique le spécialiste des religions japonaises Richard B. Pilgrim dans *Intervals (Ma) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan* (1986) : « The visual image or character [...] suggests a light shining through a gate or door. » (Pilgrim 1995 (1986), 58).

C'est ainsi qu'il y aurait, selon l'historien de l'architecture 伊藤ていじ Itō Teiji (1922-2010) dans *日本デザイン論 Nihon desain ron* (lit. 'traité de design japonais', 1966), une différence fondamentale dans la perception de l'espace en Occident et au Japon :

« Si l'espace, en Occident, est un vide blanc sur une feuille de papier noir, alors l'espace japonais, lui, est constitué de points dispersés sur une feuille de papier blanche. Alors que eux sculptent et font ressortir l'espace, nous, nous dispersons le symbole et laissons l'espace faire surface. » (ma traduction de Itō 1966¹ dans Takashi 1994, 3).

Ces points seraient, si je comprends bien, tout autant de petits *ma* qui grouillent, et qui éventuellement se reproduisent pour former l'espace ...

Selon l'historien Robert K. Batchelor dans *a Taste for the Interstitial (間): Translating Space from Beijing to London in the 1720s* (2012), le terme (*a priori* la forme avec soleil) aurait été utilisée par Matteo Ricci (1552-1610) et

¹ « 西洋の空間が黒い紙にあらわれた白い空洞であるとするならば、日本の空間は白い紙の上に散在する点である。彼らは空間を彫刻して掘り出したのであり、私たちはシンボルを散在させて空間を浮かびあがらせてきたのである。 » (Itō 1966 – tel que cité ou paraphrasé dans Takashi 1994, 3)

徐光启 Xú Guāngqǐ dans la traduction en chinois des *Éléments* (c. -300) d'Euclide : « Xu Guangxi and Ricci chose *jian* (間), a concept used in classical texts like the *Yijing* and *Zhuangzi*, to translate the verb *interiacere*, or 'lie between' » (Batchelor 2012, 286). Toujours selon Batchelor, la première traduction du terme dans une langue occidentale serait due à un autre missionnaire italien, Matteo Ripa (1682-1746). Ce serait en 1724 que celui-ci :

« translated 間 into Italian as 'loco' or place in an inscription for one of the thirty-four engravings gathered into an album of the Kangxi emperor's new gardens, the Bishu Shanzhuang (避暑山庄, Mountain Resort for Escaping Summer Heat, their official name from 1703) » (Batchelor 2012, 286).

Le terme s'y trouve dans une expression, 「濠濮間想」, dont : « The literal translation is 'moat river thinking place.' Ripa's Italian translation was the 'loco [isolato] atto à pensare' ([isolated] place for thinking) » (Batchelor 2012, 288). Notons au passage que Batchelor utilise indistinctement la forme avec soleil et la forme avec lune en retranscrivant l'expression dans son article, mais que l'original de la gravure traduite par Ripa, qui se trouve au British Museum, semble bien indiquer que c'est celle avec lune qui avait alors été utilisée.

2.1.1. *ma* et espace-temps

Au Japon, l'espace et le temps vivraient une intimité voire une idylle – et c'est justement dans leur rencontre qu'on retrouverait le *ma* : « Avoir le « sens du *ma* », c'est vivre un autre espace-temps. » (Berque 2004, 33). Cette relation serait même fusionnelle, donnant ainsi naissance au *ma* – comme l'exprime Barrie Barstow Greenbie (1920-1998) dans *Space and Spirit in Modern Japan* (1988) : « time and space are not separate but a single entity, time-space, or *ma* » (Greenbie 1988, 43). De plus, selon la docteure en 'speech communication with an emphasis in rhetoric and persuasion' Lesley Di Mare dans *Ma and Japan* (1990), il s'agirait là d'une différence fondamentale entre

le Japon et l'Occident : « the conceptualization of time and space is perhaps the most important element that distinguishes Japanese culture from that of the West » (Di Mare 1990, 320).

À la transition vers Meiji, les termes 「空間 *kūkan*」 (espace) et 「時間 *jikan*」 (temps) ont été appelés à servir de support aux concepts occidentaux d'« espace » et de « temps », qui n'avaient alors pas d'équivalents, ni en japonais ni en chinois. Or, ces deux termes ont un *kanji* en commun, le *kanji* du 「*ma*」, justement. Il n'en fallait pas plus pour que certains y voient un parallèle. Un de ceux-ci est l'architecte 黒川紀章 Kurokawa Kishō (1934-2007), qui, dans *a Culture of Grays* (1979), écrit que : « In Japanese the word for space is *kūkan*, composed of 空 and the character for *kan* 間 (interval, space). » (Kurokawa 1979, 8), i.e. le *kanji* du 「*ma*」. Isozaki, quant à lui, croit y trouver le *ma* même. En effet, dans un texte intitulé *Japan-ness in Architecture* (2006), il écrit : « In Japanese, when the concepts of time (*jikan*—時間) and space (*kūkan*—空間) were first written down, the Chinese ideogram *ma* (間)—an interstice—was used as the second character for both. » (Isozaki 2006, 90). En 1979, par ailleurs, Isozaki suggérait, dans le catalogue d'une influente exposition sur le 「*ma*」 dont il sera amplement question ici, que, depuis les temps immémoriaux, et ce, grâce essentiellement à : « the spiritual force (*ki*) of the soul (*kami*) » (Isozaki 1979, 13), rendant visite aux mortels : « space was perceived as identical with the event or phenomena occurring in it: that is, space was recognized only in it's relation to time-flow. » (Isozaki 1979, 13). On aurait donc là, à moins qu'il ait changé d'opinion entre-temps, l'expression d'une forme de syncrétisme – une union qui aurait d'ailleurs porté fruit, un fruit dont, qui plus est, on ne peut apparemment même pas se passer, puisque : « MA coordinates movement from one place to another. » (Isozaki 1979, 17 & 52).

Pour le célèbre historien et spécialiste d'Edo 西山松之助 Nishiyama Matsunosuke (1912-2012), dans *伝統芸術における「間」 Dentō geijtsu ni okeru 「ma」* (lit. 'le 「ma」 dans les arts traditionnels, 1981), le *ma* se trouverait à la rencontre de l'espace et du temps : « 時間・空間を切断したところに生じる距離感、そういうものが「間」というものだといっているとおもうのであります。 » (Nishiyama 1981, 67-68 – tel que cité dans Hashimoto Cordaro 2016, 66), ce que Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro voit, dans *l'Espace / temps ma 間 dans quelques gravures japonaises et brésiliennes* (2016), comme un entrecroisement : « On peut comprendre ma comme la sensation de distance qui s'origine dans le lieu où le temps et l'espace s'entrecroisent. » (Nishiyama 1981, 67-68 – traduit et cité dans Hashimoto Cordaro 2016, 66). En fait, toutefois, une traduction plus juste serait, me semble-t-il : « Je crois qu'on peut dire que le *ma*, c'est un sentiment de distance né lors d'une cassure dans le temps ou dans l'espace. » (ma traduction de Nishiyama 1981, 67-68 dans Hashimoto Cordaro 2016, 66) – et il s'agirait donc plutôt d'un continuum interrompu.

Pour le géographe 水津一郎 Suizu Ichirō (1923-1996) dans *the Codes of Japanese Landscapes – an Attempt to Topological Geography* (1984), le *ma* se trouverait non seulement dans la fusion de l'espace et du temps, ce serait aussi en son sein que naîtraient les relations :

« Since ancient days, the Japanese have had the concept of “*ma*,” a concept related to a space-time continuum. A versatile concept, it further connotes even relative relationships among objects in the space-time realm. In other words, various performances have been considered to manifest themselves in concrete forms in the realm of “*ma*.” » (Suizu 1984, 1).

De plus, comme Isozaki, Suizu semble voir, dans cette union, quelque chose de très profondément ancré : « the concept of “ *ma* ” is related to both space and time. It can be referred to as a primitive concept of the space time continuum. » (Suizu 1984, 7) – un concept tellement primitif, mais complexe,

qu'Euclide lui-même en perdrait son grec, et son latin :

« In this respect, the geography of “ *ma*, ” where and when the codes of Japanese landscapes function, is too high in dimension to be analyzed by the use of Euclidean space, which adheres to a system of orthogonal coordinates. » (Suizu 1984, 7).

Je ne suis aucunement géographe, ni Japonais d'ailleurs, mais il me semble qu'il existe déjà une raison plus directe expliquant les différences, pour ce qui est de la relation avec l'espace immédiat, entre le Japon et l'Occident (ou la Chine, d'ailleurs), soit la morphologie du territoire japonais, et en particulier son morcellement – une réalité qui a bien sûr, à son tour, possiblement quelque peu influencé les notions mêmes d'espace et de temps.

La relation entre espace et temps, de plus, ne serait pas uniquement intime, elle serait aussi concrète. Dans *Aida et ma : de ce que sont les choses dans la spatialité japonaise – 間と間—ものからことへ* (2013 (2012)), Berque souligne d'abord que, à partir du *kanji* vient : « l'idée d'intervalle, dans l'espace où dans le temps, qui est aussi le sens fondamental de *ma*. » (Berque 2013 (2012), 71), avant de préciser qu' : « Il ne s'agit pas cependant de l'intervalle en soi (l'idée même d'intervalle), mais toujours d'un intervalle dans l'espace-temps concret » (Berque 2013 (2012), 71). Berque sera un peu plus précis quelques pages plus loin : « On dira [...], pour résumer, que le *ma* incarne une relation concrète dans l'espace-temps » (Berque 2013 (2012), 73), puis il précisera quelque peu sa pensée quelques années plus tard dans *Étendre ma et aida à la logique des sciences dures ? – Vers un paradigme de la raison sensible* (2016 (2015)) : « le *ma* incarne une relation concrète et singulière dans l'espace-temps, à l'opposé de ces abstractions universelles que l'espace et le temps sont devenus pour le / POMC » (Berque 2016 (2015), 16-17), le POMC étant ici le 'paradigme occidental moderne classique'. Or, cette relation serait non seulement concrète, elle serait apparemment aussi fort profonde – au moins selon Pilgrim :

« although *ma* may be objectively located as intervals in space and time,

ultimately it transcends this and expresses a deeper level. Indeed, it takes us to a boundary situation at the edge of thinking and the edge of all processes of locating things by naming and distinguishing » (Pilgrim 1995 (1986), 57)

– les marges se retrouvant ainsi au centre, et le centre aux marges.

La meilleure formulation que je connaisse de l'intimité suggérée entre espace et temps vient de Gōda Sachiyo, qui écrit que : « *ma* is best understood as the heightened insinuation of time into space and space into time » (Gōda 2010, 5). Gōda revient même sur cette idée intéressante, quoique peut-être un peu trop essentialiste, quelques pages plus loin :

« The power of the Japanese word *ma* is that it cannot really be divided into the separate properties of time and space since it is an entirely integrated notion – one understands *ma* through all its manifestations, spatial or temporal. » (Gōda 2010, 27)

– appuyant même son propos sur celui d'un célèbre 'historien' français : « the French historian Augustin Berque (1942-) notes that Europe also once treated space and time as correlatives » (Gōda 2010, 30), 'correlatives' étant d'ailleurs le terme utilisé par Isozaki back in 1979 : « in Japan space and time were never fully separated but were conceived as correlative and omnipresent » (Isozaki 1979, 13).

En fait, toutefois, malgré ce qu'en dit Gōda, l'étude du *ma* peut généralement être assez facilement séparée entre aspects spatiaux et aspects temporels, avec d'ailleurs, pour chaque cas de figure, un des deux aspects qui ressort clairement – et on peut tout aussi facilement le faire pour le 「*ma*」 dans son ensemble. C'est justement ce que propose 金春國雄 Komparu Kunio (1926-), ancien joueur de 太鼓 *taiko* (tambours) pour le théâtre 能 *nō*, puis critique traitant principalement d'architecture, dans son 能への誘い—序破急と間のサイエンス *Nō e no izanai – jo-ha-kyū to ma no saiensu* (lit. 'invitation au *nō* – le *jo-ha-kyū* et la science du *ma*', 1980). Komparu consacre un chapitre complet, intitulé *Time and Space in Noh* en version anglaise, aux questions d'espace et

de temps dans le *nō*, l'accent étant toutefois mis sur des techniques de manipulation de la trame narrative via des notions liées au *ma* et au 「序破急 *jo-ha-kyū*」, un concept structurel issu du 雅楽 *gagaku*. Dès la première page de la version anglaise, intitulée *the Noh Theatre – Principles and Perspectives* (1983), après avoir écrit que : « This word can be translated into English as space, spacing, interval, gap, blank, room, pause, rest, time, timing, or opening. » (Komparu 1983, 70), Komparu sépare tout simplement, sans autre formalité, le concept entre une forme spatiale : « As an expression of space, *ma* can mean space itself, the dimension of a space, a unit of space, or the space between two things » (Komparu 1983 (1980), 70), et une forme temporelle : « As an expression of time, *ma* can mean time itself, the interval between two events, rhythm, or timing » (Komparu 1983 (1980), 70), avant de préciser que : « Of course both understandings of *ma*, as time and as space, are correct. » (Komparu 1983 (1980), 70). C'est d'ailleurs ce qui se fera ici tout aussi naturellement, puisque, dans bien des cas, une des deux formes domine nettement – et que les cas où les deux cohabitent harmonieusement et à statut plus ou moins égal se retrouvent presque exclusivement dans des formes d'expression narrative.

2.1.2. *ma*, espace et lieu

L'architecte et urbaniste Günter Nitschke (1934-) suggère, dans un texte devenu depuis légendaire et intitulé *'Ma' – the Japanese Sense of 'Place' in old and new architecture and planning* (1966), que le concept d'« espace » n'aurait en fait eu aucune prise au Japon pré-moderne :

« Japan's history does not include any development of science in the Western sense, or related spatial concepts. Space was never understood as a physical factor. So one cannot hope to find a consciousness of space by searching through the history of their handling of form and space. One concludes rather from their best architecture that space as an entity does not exist at all. » (Nitschke, 1966, 117).

À la place, Nitschke propose le *ma* en tant que sens japonais du lieu :

« The Japanese sense of space is *ma*, best described as a consciousness of *place*, not in the sense of a ‘piazza’, and enclosed three-dimensional entity, but rather as Hans Scharoun used the word ‘Platz’ in his first Berlin competition scheme, where he spoke of ‘Zentrale Plätze’ or places of central activities. » (Nitschke 1966, 117).

Pour Nitschke, les deux termes seraient même à toutes fins pratiques équivalents, puisqu’il parle de : « the Japanese concept of *space* which, from now on, I will refer to as sense of *place*, or simply *ma* » (Nitschke 1966, 117).

Ce sens, toutefois, serait en fait un pur fruit de l’imagination :

« So—this Japanese sense of *ma* is not something that is created by compositional elements; it is the thing that takes place in the imagination of the human who experiences these elements. Therefore one could define *ma* as ‘*experiential*’ *place*, being nearer to *mysterious atmosphere* caused by the external distribution of symbols. » (Nitschke 1966, 117).

Nitschke réitérera le propos encore plus clairement vers la fin du texte : « In Japan *ma* is [...] carefully created in the mind. » (Nitschke 1966, 144). À ce propos, Berque notera d’ailleurs, avec raison me semble-t-il, que : « l’idée de Nitschke selon laquelle le *ma* fait appel à l’imagination est essentielle » (Berque 2004, 30).

De plus, Nitschke voit ce sens évoluer :

« The Japanese development of principles for the control of *place* through the organization of form and space, coincides with a gradual appreciation of the order of nature as revealed through man’s own attempts to create order. » (Nitschke, 1966, 118),

une évolution qui se ferait en trois phases successives : ‘apparence de désordre’ (‘apparent disorder’), ‘ordre géométrique (‘geometric order’), et ‘ordre sophistiqué’ (‘sophisticated order’), des phases qui forment la trame du reste de son texte – et dans chacune desquelles le *ma* vivrait son identité propre : « In each phase there is a different consciousness of space, or rather *place*, which is the determinant in the shaping and placing of all forms. » (Nitschke, 1966, 118). Pour le reste du texte, Nitschke s’intéresse principalement à des considérations d’ordre et de symétrie, et conséquemment, à part pour ce qui des annexes, son texte n’est finalement

que de relativement peu de pertinence au présent propos.

L'auteur 鹿毛誠一 Kage Seichi (1922-1998) lie, lui aussi, le 「*ma*」 au 'lieu' – quoique de manière un tantinet plus complexe que chez Nitschke. Dans un texte intitulé *知の文化と型の文化 Chi no bunka to kata no bunka* (lit. 'culture de la connaissance et culture du *kata*', 1991), un texte que le professeur en relations internationales 高師昭南 Takashi Akinami qualifie, dans *間の研究 – 新視点導入の試み Ma no kenkyū – shinshiten dōnyū no kokoromi – Introduction to New Understanding of '間 MA'* (1994), de pas nécessairement facile à comprendre² (mais pas pour autant trop difficile à traduire), Kage écrit que :

« Le *ba* est le lieu d'un super-espace-temps, celui où se rencontrent l'espace-temps immanent de l'humain et la nature (自然 *shizen*) du *onozukara* – c'est-à-dire le *ma* entre la nature du *onozukara* et l'humain du *mizukara*. Ce *ma*, là où la nature prend forme en tant que 気 *ki*, et où, vu que les humains en perçoivent le rythme comme de l'atmosphère, ce *ma* est le *ma* du *ki*, mais en même temps, pour les humains, c'est plutôt le *ki* qui a du *ma* » (ma traduction de Kage 1991³ dans Takashi 1994, 8), les termes 「*自ずから onozukara*」 et 「*自ら mizukara*」 étant d'ancien termes qu'on associe respectivement, en simplifiant quelque peu outrancièrement, à la nature et au soi.

2.1.3. *ma* et 空 *ku*

Plusieurs auteurs proposent aussi un lien entre le 「*ma*」 et le 「空 *kū*」, la notion bouddhiste de vide, soit : « Space, literally 'empty space' » (Nitschke, 1966, 152) – à quoi on peut rajouter un sens dérivé de la nature du *kanji* : « In China *Ku* means 'hole in the ground,' but the Japanese later altered it to

² « 必ずしも理解しやすい文章とは言えない » (Takashi 1994, 8)

³ « 場は超時空の場所であって、人間に内在的の時空とおのずからの自然が出会う場である。それはおのずからの自然とみずからの人間との間の間を意味している。その間は、自然が気として生成し、人間に雰囲気的なものとして体得されるリズムの間であるから、気の間であるとともに、人間にとっては間にある気ということができるよう » (Kage 1991 – tel que cité ou paraphrasé dans Takashi 1994, 8)

mean 'hole in the universe' ie. heaven. » (Nitschke, 1966, 152). Nitschke est bien sûr un de ceux-là, et le lien qu'il propose est des plus organiques, voire fusionnel : « *Place (Ma)* does not differ from *void*, nor *void* from *place*. » (Nitschke, 1966, 152), ou, en d'autres mots : « *Place* is this *void* and *void* is this *place*. » (Nitschke, 1966, 152). Nitschke suggère même un lien entre la discussion sur l'union entre 「*ma*」 et 「*kū*」 et le terme 「空間 *kūkan*」, comme si 「空間 *kūkan*」 était simplement 「空 *kū*」 + 「間 *ma*」 : « The combination of *Ku* and *Ma*, in Japanese *Ku-kan*, was recently coined to represent Western three-dimensional space. But the connotations of the *Ma* part of it influenced and changed the meaning of the whole. » (Nitschke, 1966, 152).

Or, nous dit Nitschke, cette 'place' qui est un 'vide', ou plutôt ce 'vide' qui est une 'place' ... soit donc à dire le *ma*, c'est l'espace, quoique essentiellement subjectif :

« Since *Ma* is more subjective (imaginative) than objective (physical) as a concept, it follows that its external symbols can be of any size and even three-dimensional, in which case one could say that Japanese sense of 'place' is the same thing as the Western idea of 'space'. » (Nitschke, 1966, 152).

Pour Kurokawa Kishō, par ailleurs, c'est le 「*kū*」, peu importe son origine chinoise, qui serait la clé de la distinction entre l'absolutisme occidental et le multi-dimensionalisme japonais :

« Briefly, the doctrine denies any distinction between existence and non-existence, but posits that they both exist simultaneously in the state of *kū*. The concept demonstrates the multi-dimensional quality of Japanese culture, so different from / the dualism of Western thinking in which everything is divided into absolute and distinct categories » (Kurokawa 1979, 7-8).

On verra, au prochain chapitre, que, même si le *ma* n'est bien sûr pas la même chose que le *kū*, il existe bel et bien des liens entre les deux, liens que quelques auteurs soulignent d'ailleurs, notamment et principalement dû au fait que les deux sont des genres de vides prégnants. Plusieurs des liens

proposés, toutefois, sont problématiques, et plusieurs auteurs semblent en fait confondre le 「*ma*」 et le 「*kū*」, le 「*ma*」 et le 「無 *mu*」, et sans doute aussi le 「*kū*」 et le 「*mu*」 – donnant ainsi des salades parfois fort exotiques mais plutôt indigestes.

2.1.4. de l'espace-temps au *ma*

Selon le philosophe 藤田正勝 Fujita Masakatsu (1949-) dans *Voies pour la culture et la pensée japonaises – le « ma », l'« awai », et l'« aida »* (2016), le philosophe 九鬼周造 Kuki Shūzō (1888-1941) noterait, dans un article intitulé *偶然の諸相 Gūzen no shosō* (lit. 'des différents aspects de la coïncidence ou contingence', 1936), que : « le « *ma* » est quelque chose de « *mare* » (« rare »). Autrement dit, le « *ma* » signifie aussi la contingence. Ce sens apparaît dans les « *ma* » de « *tamatama* » (« par hasard »). » (Fujita 2016, 45). En fait, Kuki écrit, après avoir parlé d'un ancien synonyme de 「偶然 *gūzen*」 (contingence), que :

« En même temps que terme 「*tama-tama*」 a lui aussi le sens de 「*gūzen*」, et, il a aussi le sens de 「*mare ni*」 (i.e. 'rarement'). À l'origine, 「*tama-tama*」 a été formé, par la répétition de 「*tama*」, pour en accentuer le sens [une pratique, soit dit en passant, courante dans certaines langues d'Asie du Sud-Est, dont notamment en Indonésien]. Ainsi, le sens de 「*tama*」 serait 「手間 *tema*」 (temps ou effort mis au travail). Parce que 「*tama*」 a presque le même sens que 「*mama*」 [mais sans *pasta*, ndlr], le 「*ma*」 qu'ils ont en commun en est le cœur. Ce 「*ma*」, c'est 「間」, un intervalle dans l'espace et dans le temps. De plus, le terme prendra éventuellement le sens de 'ne pas exister'. En d'autres mots, il a le sens de 「*mare*」. 「*Mare*」, c'est presque 「間有れ *ma-are*」. Comme le 「*ma*」, grâce au 「*mare*」, est ce qui n'existe pas, 「*ma*」 signifie aussi 「*gūzen*」. » (ma traduction de Kuki 1936⁴).

⁴ « 「*tamatama*」の語も偶然を意味すると共に「稀れに」の意味をも有っている。元来「*tamatama*」は「*tama*」を反覆することによってその意味を強調しているものである。然るに「*tama*」は「手間」の義であるという。「*tama*」は「*mama*」と殆ど同一の意味を有っているから「*tama*」と「*mama*」とに共通の「*ma*」が核心をなしている。「*ma*」は「間」である。空間的および時間的の間隔である。やがてまた間隔を置いてより存在せぬものを意味する。従って「*mare*」なものを意味する。「*mare*」とは「間有れ」の約である。「*ma*」は稀により存在せぬものであるから「*ma*」はまた偶然を意味する。 » (Kuki 1936)

À moins que quelque chose ne m'échappe ici, ou à moins que Kuki ne soit en train de littéralement (et de littérairement) jouer avec les mots, il me semble que c'est là pure spéculation phonétique de sa part – et d'ailleurs, c'est le seul auteur que je connaisse qui tente de lier le 「*ma*」 à l'idée de contingence ... sauf peut-être indirectement via la marge.

2.1.5. ubiquité du *ma*

Dans l'avant-propos de *間の研究—日本人の美的表現 Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen* (lit. 'recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais'), le psycho-sociologue (ou socio-psychologue) 南博 Minami Hiroshi (1914-2001) écrit, et ce, dès la première phrase de l'avant-propos, qu' : « Une des principales particularités des arts traditionnels au Japon est que, quand on en parle, ce sont les deux termes 「*ma*」 et 「*kata*」 qui sont sur toutes les lèvres. » (ma traduction de Minami 1983a, 1⁵). Le *ma*, toutefois, précise Minami, n'est pas que le *ma* des arts – et il serait en fait d'abord et avant tout le '*ma* au quotidien' :

« ce n'est pas uniquement que le *ma* joue un rôle prédominant dans les différents genres en arts traditionnels [au Japon, bien sûr], c'est aussi que, dans les faits, on le retrouve partout dans la vie des Japonais, jusque dans les activités au quotidien » (ma traduction de Minami 1983a, 1⁶, un tantinet paraphrasée).

Ce ne sont toutefois pas là les seules formes, nous dit Minami, qui mentionne alors une autre forme de 「術 *jutsu*」 (en gros, 'art(s) et technique(s)') que les arts (芸術 *geijutsu*), soit les arts martiaux – auxquels seront par ailleurs plus tard aussi associés les sports : « En parallèle avec le *jutsu* de arts, il existe un autre 「術 *jutsu*」, le 武術 *bujutsu* (lit. 'le *jutsu* militaire'), où opère le sens du *ma* propre aux Japonais – et de même chez son descendant les sports. » (ma

⁵ « 日本の伝統芸術の大きな特徴というと、いつも人の口にのぼるのは、「間」と「型」の二つである。 » (Minami 1983a, 1)

⁶ « 間は伝統芸術のあらゆるジャンルで大きな役割を演じているだけでなく、実は日本人の生活の中に、日常行動を特徴としても、いたる所にみられるのである » (Minami 1983a, 1)

traduction de Minami 1983a, 1⁷). La notion de 「型 *kata*」 y est d'ailleurs aussi courante.

2.2. les trois volets de Minami

Minami suggère ainsi de séparer la discussion sur le 「*ma*」 en trois volets distincts, soit, vous l'aurez deviné, le “*ma* au quotidien” (「生活間 *seikatsu ma*」 (lit. le ‘le *ma* de la vie (au quotidien)’)), le ‘*ma* des arts’ (「芸術間 *geijutsu ma*」) et finalement, le ‘*ma* des arts martiaux’ (「武術間 *bujutsu ma*」). Il note toutefois, avec justesse, que :

« même si on compartimente le *ma* et qu'on distingue entre *ma* du quotidien, *ma* des arts et *ma* des arts martiaux, ils sont, en tant que conscience du *ma*, essentiellement inséparables, et existent en tant que courant sous-jacent de l'âme des Japonais » (ma traduction de Minami 1983a, 2⁸),

‘âme’ étant ma traduction pour la présente utilisation de 「心 *kokoro*」, un terme qu'on voit plus souvent traduit par ‘cœur’ – ce qui, ici, toutefois, ne ferait pas vraiment de sens. Cela étant dit, c'est là aussi un concept fort intéressant, et très important en ce qui a trait à l'identité japonaise. Nous y reviendrons d'ailleurs en conclusion de thèse.

Minami revient sur sa taxinomie dans l'introduction du *Ma no kenkyū*, introduction intitulée 序説—間とは何か *Josetsu – ma to ha nani ka* (lit. ‘introduction – qu'est-ce que le *ma*?’, 1983). Il écrit qu' : « on peut séparer le *ma* en trois grandes catégories » (ma traduction de Minami 1983b, 8⁹). Ce sont bien sûr en gros les mêmes volets que dans son texte précédent, mais en fait pas tout à fait, et pas dans le même ordre. La première reste le “*ma* au

⁷ « 芸術と並んで、同じく「術」を名乗る武術、さらにそれを受け継ぐ近代スポーツにも、日本人に特有な間の意識がはたらいっている。 » (Minami 1983a, 1)

⁸ « 間を、生活間、芸術間、および武術間とに分けてみても、それらは本質的にわち難い間の意識として、日本人の心の、底流として存在しているのである » (Minami 1983a, 2)

⁹ 間の現象を大きく分けて三つの面から取り上げることにする » (Minami 1983b, 8)

quotidien”¹⁰ ; mais la deuxième devient le ‘*ma* des sports et des arts martiaux’ : « La deuxième est une catégorie large utilisée en sports et qui inclut les arts martiaux. » (ma traduction de Minami 1983b, 8¹¹) – alors que la troisième, bien sûr, est le ‘*ma* des arts’¹². C’est cette dernière catégorie qui nous intéressera plus particulièrement ici, comme dans *le Minami* d’ailleurs ... et ailleurs aussi. En fait, il y a bien peu de littérature sur le ‘*ma* au quotidien’, et à ma connaissance aucune étude, seulement des inférences issues des sens du terme – ce qui, bien sûr, suffit pour suggérer l’ubiquité du concept, en nourrissant ainsi une vision identitaire. Quant au *ma* des arts martiaux et des sports, on trouve un peu plus de matériel que pour le ‘*ma* au quotidien’, mais celui-ci a tendance à être essentialiste, et lui aussi assez généralement identitaire.

Pour ce qui est du ‘*ma* des arts’, nous dit Minami, il n’est pas évident d’en identifier l’origine : « Il est très difficile d’établir, historiquement parlant, quand et dans quel genre s’est développé la problématique du *ma* des arts. » (ma traduction de Minami 1983b, 14¹³). Il est toutefois clair que l’étincelle a eu lieu à la rencontre des arts *zen* en développement et des arts martiaux alors en pleine ébullition dans le creuset du 戦国 *sengoku*, en quelque sorte la pierre philosophale qui donnera bientôt naissance à une nouvelle structure féodale, une structure beaucoup plus stable et prospère, et bien plus urbanisée, que ce que le Japon avait connu depuis plus d’un siècle – et qui se révélera être un terreau fort fertile pour l’évolution du 「*ma*」.

C’est d’ailleurs dans ce contexte que le *ma* se serait insufflé dans le sens esthétique des Japonais. Nishiyama commence son *間の美学成立史 Ma no*

¹⁰ « 第一には、日常生活の用語として使われる間であり » (Minami 1983b, 8)

¹¹ « 第二に、武道を含めてひろい意味のスポーツで使われる間がある。 » (Minami 1983b, 8)

¹² : « 第三に、芸術の分野で用いられる芸術用語としての間がある。 » (Minami 1983b, 8)

¹³ « 芸術間が歴史的にどの時代から、どのジャンルで、問題にされるようになったかということはなかなか決定しがたい。 » (Minami 1983b, 14)

bigaku seiritsu-shi (lit. ‘histoire des développements du *ma* en esthétique (japonaise)’, 1983) en affirmant que : « Ce qu’on appelle le 「*ma*」 occupe une place importante dans le sens esthétique des Japonais. » (ma traduction de Nishiyama 1983, 116¹⁴). Or, nous dit Nishiyama, ce ‘sens esthétique’, présent au Japon et uniquement au Japon, serait celui d’une cassure :

« Le sens esthétique du *ma* vient de l’idée d’un bris, dans le temps et dans l’espace, de la sensation de distance fixe. Ainsi, en principe, ce sens devrait être le même quelle que soit la grosseur, l’époque ou le lieu, en somme partout. » (ma traduction de Nishiyama 1983, 118¹⁵).

Cette cassure, bien sûr, c’est pour lui le *ma* : « disons que le *ma* est un sentiment de distance interrompu temporellement ou spatialement – mais avant tout, c’est un sens esthétique né d’une fracture unique » (ma traduction de Nishiyama 1983, 118¹⁶).

Quant au passage des arts martiaux aux sports, noté un peu plus haut, la chose n’est ni banale ni anodine, s’inscrivant parfaitement dans une mouvance idéologique centrale aux développements des sports modernes au Japon, et remarquée en particulier pour ce qui est du baseball. En effet, William R. May écrit, dans un chapitre du *Handbook of Japanese Popular Culture* (1989) intitulé simplement *Sports*, que : « Western sports introduced to Japan before the Pacific War underwent a process of Japanization that emphasized the spiritual aspects of sports training and recast sports vocabulary in martial terms » (May 1989, 168). Des auteurs traitant spécifiquement de baseball au Japon, tels Robert Whiting (1942-) ou William W. (Bill) Kelly, parlent même de ‘fighting spirit’. Whiting écrit notamment, dans *You Gotta Have Wa* (1989), que : « They have eulogized the sport as an “ode to fighting spirit” » (Whiting 1989). Kelly, inspiré d’ailleurs ouvertement

¹⁴ « 日本人の美意識には間というもの重要な位置を占めている。 » (Nishiyama 1983, 116)

¹⁵ « 間の美意識は、時間的、空間的に切断した場合の一定の距離感によって成立する。それゆえ、それは、大小さまざま、しかも古今東西、どこでも、原則的には共通であるはずである。 » (Nishiyama 1983, 118)

¹⁶ « 間は時間的・空間的に切断された距離感が、独特の断絶によって創出される美意識だといえよう » (Nishiyama 1983, 118)

par Whiting, en offre, dans *Blood and Guts in Japanese Professional Baseball* (1998), une bien belle image, presque pas plus caricaturale que le titre : « the modern ball field replicated the medieval battlefield, and the players are samurai with bats instead of swords » (Kelly 1998, 104).

Pour Minami, par ailleurs, qui offre en exemple la relation entre le lanceur et le frappeur, essentiellement liée au ‘timing’, ainsi que la relation en quelque sorte orthogonale entre le lanceur et le receveur, le *ma* des sports serait clairement tributaire de celui des arts martiaux :

« Dans tous les sports, et pas uniquement au baseball, il faut surmonter les espoirs de l’opposant devenu adversaire, créer sans y penser une structure de *ma*, puis décaler consciemment son *ma* avec celui de l’adversaire afin de lui faire perdre le sien. » (ma traduction de Minami 1983b, 14¹⁷).

Le *ma* serait ainsi rien de moins que central et vital aux sports : « S’il en est ainsi, l’essence des sports serait de défaire le *ma* qui se doit d’être préservé dans les relations interpersonnelles au quotidien, et de littéralement viser l’ouverture de l’adversaire. » (ma traduction de Minami 1983b, 14¹⁸).

2.3. conceptologie

Minami, toutefois, et il n’est pas le seul, se pose la question à savoir si le [*ma*] peut vraiment être considéré comme un concept. Il écrit : « Le *ma* serait un concept, et on en fait parfois un reflet de la réalité – mais est-ce vraiment le cas? » (ma traduction de Minami 1983b, 9¹⁹).

L’architecte 岡野道子 Okano Michiko (1979-), pour qui, dans *Ma et art : une*

¹⁷ « 野球に限らず、すべてのスポーツは、敵対する相手に対して、相手の予測をこえた、思わぬ間の構造をつくり出し、相手をこちらの手間に合わせ、間抜けにすることが必要である。 » (Minami 1983b, 14)

¹⁸ « そうだとするならばスポーツの極意は、日常の対人関係で保たれるべき間を、意図的に崩すして、相手の文字通り「すき間」を狙うことである。 » (Minami 1983b, 14)

¹⁹ « 間は[...]概念であり、また実態であるとされている。果たしてそうなのだろうか。 » (Minami 1983b, 9)

approche sémiotique et son internationalisation (2016) : « Le *ma* est une idée singulièrement japonaise » (Okano 2016, 153), est d'avis que ce n'en est pas un, et qu'il s'agit en fait plutôt simplement d'une 'idée'. En effet, elle écrit que : « le *ma* ne s'accorde pas à la structure philosophique et systémique occidentale, puisqu'il doit être conçu en tant qu'idée et non en tant que concept » (Okano 2016, 153). Okano précise que ce serait dû à son état de potentiel que le *ma* ne pourrait devenir concept : « en effet, le *ma* n'est susceptible ni de définition ni de conceptualisation, parce qu'il est quelque chose qui n'a pas encore atteint l'existence, il est une pure et simple possibilité » (Okano 2016, 157). Or, le concept de « concept » est, me semble-t-il, lui-même un concept assez large et ouvert, au moins en français et en anglais, et peut notamment inclure l'idée de prégnance – *le Robert web*, par exemple, offrant la définition : « Idée générale ; représentation abstraite d'un objet ou d'un ensemble d'objets ayant des caractères communs. ». On pourrait donc *a priori* penser avoir ici affaire à une difficulté de traduction – mais le problème est alors que le terme japonais qu'on associe le plus généralement à 'concept', soit 「概念 *gainen*」, a lui aussi un sens plutôt large. Ça semble donc être pour Okano, une question de principe – et d'ailleurs, elle cite l'amusant propos du critique d'architecture 川添登 Kawazoe Noboru (1926-2015), à qui elle a écrit, et qui, dans sa réponse, lui aurait prédit que : « Si vous essayez de conceptualiser le *ma* 間, la seule destination possible sera le *ma* 魔 [le mal, la mauvais sort] ; le *ma* 真 [la vérité], lui, ne sera pas atteint » (Kawazoe – dans Okano 2016, 156).

Selon Okano, par ailleurs, les 'spécialistes japonais sur ce thème' : « sont unanimes à penser [...] que le *ma* est quelque chose de reconnaissable, mais dont le concept n'est pas verbalisable et qui constitue un mode de penser propre aux Japonais. » (Okano 2016, 155). La spécialiste des arts de la scène 石黒節子 Ishiguro Setsuko suggère d'ailleurs, dans *おどりのリズムと間 Odori no*

rizumu to ma (lit. ‘le rythme en danse et le *ma*’, 1983), que c’est de par son caractère métaphysique que le *ma* serait inconceptualisable : « Certains Japonais mentionnent le niveau métaphysique du *ma* et, par conséquent, le fait qu’il n’est pas susceptible de conceptualisation » (Ishiguro 1983, 185 – traduit et cité dans Okano 2016, 155). Pour 川口秀子 Kawaguchi Hideko (1922-2009) aussi, la fondatrice de l’école 川口流 Kawaguchi de 舞踊 *buyō* (un type de danses traditionnelles formalisées), le *ma* dépasserait entièrement l’entendement rationnel. Elle écrit, dans *日本舞踊の間 Nihon buyō no ma* (lit. ‘le *ma* du *buyō* japonais’, 1983), que le *ma* : « ne s’entend pas avec la logique, et c’est justement le fait qu’il ne puisse être rationalisé qui fait que c’est le *ma*. Plus on se force d’en donner une explication raisonnée, plus on s’éloigne du vrai » (ma traduction de Kawaguchi 1983, 168²⁰) – et elle répètera même le même message, trois fois plutôt qu’une, les trois fois de manières à peine différentes. C’est certes loin d’être le ou la seul(e) auteur(e), toutes et tous japonais toutefois, à tenir ce genre de propos – mais pour elle, contrairement à bien d’autres auteur(e)s, le *ma* ne serait finalement pas une sorte de caractéristique nippono-essentialiste, mais bien plutôt la conséquence d’une raison simple et logique, le fait que les Japonais ont, depuis l’enfance, absorbé le spectre des sens courants du terme, sans que celui-ci ait à leur être expliqué – et qu’ils s’en font donc une image qui a tendance à rester floue. D’ailleurs, comme le signale Minami : « c’est un mot que tous utilisent à l’occasion dans la vie courante, sans pour autant avoir à y penser longuement ou à se questionner » (ma traduction de Minami 1983b, 8-9²¹). C’est d’ailleurs là, nous dit Minami, une situation propice au développement du concept :

« Because it includes three meanings, time, space, and space-time, the word *ma* at first seems vague, but it is the multiplicity of meanings and at the same time the conciseness of the single word that makes *ma* a unique conceptual term, one without parallel in other languages. »

²⁰ « 理屈に合わない、理屈で割りきれないからこそ、間なのだ。強いて理屈で説明しようとするほど、ほんものからは遠くなる » (Kawaguchi 1983, 168)

²¹ « ふだんの生活でだれでも時には口にするような、そうしてだれもその意味に／ついて深く考えたり疑問を持たずに使っていることばである » (Minami 1983b, 8-9)

(Komparu 1983 (1980), 71).

Pour le spécialiste de l'esthétique 蒲生郷昭 Gamō Satoaki, toutefois, la question ne semble même pas se poser, puisqu'il écrit, dans *日本音楽の間* *Nihon ongaku no ma* (lit. 'le *ma* dans la musique japonaise', 1983), que : « La notion, ou le concept, de *ma* est on ne peut plus japonais. » (ma traduction de Gamō 1983, 133²²). Gamō rajoute qu'il : « est souvent souligné que c'est parce que le *ma* existe que les arts de la scène au Japon – ou la culture en général – possèdent une couleur caractéristique » (ma traduction de Gamō 1983, 133²³). Selon Gamō, d'ailleurs, le concept de 「*ma*」 serait presque devenu synonyme de 'l'essence de la culture japonaise' : « Le sens du concept de 「*ma*」 est à graduellement s'élargir, progressant en direction de la 'couleur caractéristique de la culture japonaise = *ma*'. » (ma traduction de Gamō 1983, 134²⁴). Gamō rajoute toutefois que : « D'un autre côté, on ne peut alors s'empêcher de penser que les racines du concept deviennent ambiguës, et que souvent, les explications qu'on s'était donné la peine d'élaborer ne tiennent plus. » (ma traduction de Gamō 1983, 134²⁵).

Pour 剣持武彦 Kenmochi Takehiko (1928-2007) aussi, le *ma* serait une histoire de 'couleur', quoique plus spécifiquement, pour lui, de celle des arts de la scène. En effet, dans *日本語と「間」の構造* *Nihon-go to 「ma」 no kōzō* (lit. 'le japonais et la structure du 「*ma*」', 1981), il écrit, à propos du 「*ma*」, que :

« C'est la couleur particulière des arts japonais de la scène. Dans les arts de la scène au Japon, on considère le *ma* comme très important. Il y a, en *buyō* comme dans des arts martiaux tels le 剣道 *kendō* (lit. 'voie du sabre') et le 弓道 *kyūdō* (lit. 'voie de l'arc'), un *ma* constitué d'arrêts

²² « 間というものに対する感覚や概念はきわめて日本的である。 » (Gamō 1983, 133)

²³ « 間が存在することこそが、日本の芸能、あるいは文化一般の得色であるとまで、しばしば強調される » (Gamō 1983, 133)

²⁴ « 間の概念はしだいに拡大され、「日本文化の特色イコール間」という傾向に進んでゆく。 » (Gamō 1983, 134)

²⁵ « その反面では、間の根本概念があいまいになり、せつかくの説明が説明になり得ていないという場合もしばしば生じているように思われてならない。 » (Gamō 1983, 134)

subits. C'est là quelque chose de très difficile à 'avaler' pour les non-japonais. Il ne font que chevaucher le rythme, et n'ont pas ces arrêts subit. C'est cette respiration, vous savez, on arrête subitement et on repart soudainement – eh bien, cette respiration, elle ne 'matche' pas. » (ma traduction de Kenmochi 1981²⁶ tel que cité dans Fukuda 1983, 40).

À propos de la respiration, justement, le compositeur 小倉朗 Ogura Rō (Roh) (1916-1990) écrit joliment, dans un texte intitulé 「間」とリズム 「Ma」 to rizumu (lit. 'le 「ma」 et le rythme', 1981), que :

« la culture japonaise est une culture du 'bouger et arrêter', 'bouger et arrêter' à répétition – et quand on arrive à intégrer cet état d'arrêt en tant que *ma* de la respiration, on se souvient de l'intérêt comme quelque chose de décisif » (ma traduction quelque peu incertaine de Ogura 1981²⁷ dans Takashi 1994, 5).

2.4. petit portrait général du *ma* ≈ résumé exécutif

Le champ sémantique du terme 「*ma*」 étant très large, avec des sens généraux, souvent anciens, et des sens spécialisés, les deux types se nourrissant mutuellement, il est hors de question de tenter d'en dresser un portrait complet – et il en va de même du concept, qui a pourtant un spectre de sens *a priori* plus étroit. Il reste que des caractéristiques s'en dégagent, dont l'ubiquité (réelle ou prétendue), que nous avons vue, ainsi que l'ambiguïté, que nous avons entrevue, tout comme l'unicité japonaise et l'impossibilité de totalement le rationaliser – mais il y en a d'autres encore, notamment les aspects rythmiques, la capacité à relier ce qu'il sépare, ainsi que la tension créatrice qu'il générerait. Explorons donc brièvement ceux-ci.

²⁶ « 日本の芸能の特色。日本に芸能は間を非常に大事にする。舞踊にしても剣道とか弓道、そう言う武道にしても、ピタッと静止する間がある。あれがどうも外国人にはのみ込めない。彼等はいつもリズムにのってしまっていてピタッととまる瞬間がない。ピタッととまって、急に始まるというあの呼吸ですね。あの呼吸がどうも合わない » (Kenmochi 1981 – tel que cité dans Fukuda 1983, 40)

²⁷ « 日本の文化は「動いて止まり」「動いて止まり」を繰り返す文化であり、この止まる状態を呼吸の間にもっていくときこれを「きまる」として感興をおぼえる » (Ogura 1981 – tel que cité ou paraphrasé dans Takashi 1994, 5)

le rythme

On le sait, le rythme est premier, : « antérieur aux mots eux-mêmes » (Claudel 1965), comme l'écrivait Paul Claudel (1868-1955) – le rythme de la musique, bien sûr, mais aussi celui de la vie dans ses multiples déclinaisons, et d'où vient d'ailleurs sans doute celui de la musique. Pour Minami, justement, c'est d'abord et avant tout au rythme que le *ma* est généralement comparé : « Quand il est question du *ma* en tant que sens caractéristique des Japonais, ce qui sort toujours en premier, c'est une comparaison avec le concept occidental de « rythme ». » (ma traduction de Minami 1983a, 2²⁸).

ambiguïté et rationalisation

On l'a vu avec le propos de Kawaguchi, le 「*ma*」 en tant que concept a de multiples usages ancrés dans le quotidien, et peut donc exister et se multiplier sans grands besoins d'explications – ce qui le rend flou voire ambigu : « le concept de *ma* est réellement ambigu » (ma traduction de Minami 1983b, 8²⁹). Malheureusement, toutefois, la littérature sur le sujet n'aurait rien réglé – c'est au moins là l'opinion de Takashi Akinami, qui écrit que : « Même si beaucoup a été écrit sur le 「*ma*」, le concept reste vraiment ambigu. » (ma traduction de Takashi 1994, 1³⁰). De plus, non seulement le terme qui le nourrit a-t-il déjà un sens très large, le *kanji* qui lui sert de support écrit est très présent en composition – un *kanji* qui, par ailleurs, possède lui aussi, de manière semi-autonome, une variété de sens : « le terme 「*ma*」, comme le *kanji*, a un sens très large en japonais » (ma traduction de Minami 1983b, 8³¹). Tout ça ouvre tout naturellement toute grande la porte à

²⁸ « 間を日本人に特徴的な意識だとするとき、いつも引き合いにだされるのは、西洋的な概念であるリズムとの比較である。 » (Minami 1983a, 2)

²⁹ « 間の概念はまことにあいまいである » (Minami 1983b, 8)

³⁰ « 間について書かれたものはすくなくないが、間の概念はまことに曖昧である。 » (Takashi 1994, 1)

³¹ « 日本語の間ということばが、文字どおり間口がひろいこと » (Minami 1983b, 8)

l'imagination, voire au mystique. C'est d'ailleurs là un charme fort apprécié par certains : « The elusive character of *ma* is precisely one of its central features. The term refers, at least within the context of the arts, to a certain poetic sense of reality, a certain poetic "world." » (Pilgrim 1986, 32).

En fait, pour plusieurs, il s'agirait moins d'une question de rationalisation que d'une question d'expérience. 武田雅子 Takeda Masako (1945-), notamment, écrit, dans *Emily Dickinson and Japanese Aesthetics* (2013) : « Japanese are accustomed to being immersed in Japanese aesthetics including *ma* as something not to be analyzed, but experienced. » (Takeda 2013, 41), une expérience qui peut apparemment même devenir fusionnelle : « It is the moment unbridled by contrasts between part and whole: you are aware of your surroundings and realize that you are part of them. That is the moment of the unification of subject and object. » (Takeda 2013, 41).

Minami aussi mise sur l'expérience. Il écrit qu' : « il s'agit d'une pause, d'un silence, d'une ouverture, non pas par un processus physique ou physiologique, mais via une expérience qui ne peut être exprimée par les mots » (ma traduction de Minami 1983b, 19³²) – Minami rajoutant d'ailleurs que : « je crois qu'on peut à tout le moins dire qu'en culture occidentale il n'est pas possible de trouver quelque chose qui y corresponde clairement » (ma traduction de Minami 1983b, 19³³). D'ailleurs, grâce à son ubiquité et à son ambiguïté, le *ma* a le potentiel de devenir un fort fertile terreau identitaire :

« Récemment, le *ma* est devenu un sujet populaire – un intérêt né dans le contexte d'une époque, celui qui a vu le développement d'une variété d'approches en 'études japonaises' de type 日本人論 *nihonjin-ron* (lit. 'théories de la japonicité') ou 日本人研究 *nihonjin kenkyū* (lit. 'études sur

³² « それは休止、沈黙、間隙のような物理的、生理的な過程でなく、形はことばでは表現できない体験であり » (Minami 1983b, 19)

³³ « 少なくとも西洋文化では、はっきりそれに対応するものは見当たらないと思う » (Minami 1983b, 19)

les Japonais'). » (ma traduction de Minami 1983b, 8³⁴).

Ainsi, le concept de 「*ma*」 n'aurait *a priori* aucune réalité dans un cadre occidental – et toute tentative de rationalisation serait un exercice futile. Berque écrit, en synthèse de la célèbre exposition sur le *ma* organisée par Isozaki et tenue à Paris à l'automne 1978, et dont il sera plus amplement question un peu plus bas, que : « le *ma* serait indissociablement espace *et* temps, et de ce fait n'existerait pas dans la culture occidentale, laquelle dissocierait le temps de l'espace » (Berque 2004, 29) – avant de resituer quelque peu cette distinction dans son cadre historique : « On pourrait argumenter pour ou contre la seconde proposition (par exemple en rappelant que le terme français d'espace, lui-même, fut ambivalent jusqu'au XVI^e siècle, et que celui d'espacement l'est toujours) » (Berque 2004, 29), puis de relativiser le propos :

« mais c'est là un faux problème. En effet, dire que la culture japonaise a une conception spécifique de l'espace-temps est tautologique : chaque culture a la sienne, et les mots pour la dire. En chercher une traduction fidèle est vain. Si le terme *ma* était traduisible, il y aurait lieu de se demander si la notion de culture sert à quelque chose... » (Berque 2004, 29).

le *ma* et l'identité japonaise – un premier coup d'œil

En fait, toutes les caractéristiques du *ma* semblent irrémédiablement mener à l'identité japonaise. D'ailleurs, la caractéristique du *ma* la plus fréquemment soulignée est qu'il serait japonais, et uniquement japonais – comme pour le critique et auteur de 歌舞伎 *kabuki* 武智鉄二 Takechi Tetsuji (1912-1988), qui aurait écrit que : « le *ma*, c'est une dimension que seuls les Japonais ont découverte » (ma traduction de Takechi dans Takashi 1994, 6³⁵).

³⁴ « 近頃、間ということが盛んに問題にされている。それは、ほぼ日本人論、日本人研究が、さまざまな角度からこころみられている同時代の状況からうまれたものである。 » (Minami 1983b, 8)

³⁵ « 間は日本人だけが見つけた次元である » (Takechi – tel que cité ou paraphrasé dans Takashi 1994, 6)

Pour Nishiyama aussi, le *ma* s'inscrit indéniablement dans l'identité japonaise : « Le *ma* existe en tant qu'élément extrêmement japonais. » (Nishiyama 1981, 72³⁶ – traduit et cité dans Hashimoto Cordaro 2016, 66-67).

Nishiyama s'interroge ensuite sur la vraie nature du *ma* :

« Le fait qu'il ait une existence extrêmement japonaise ne découlerait-il pas du rapport, fort important, à la pensée, à la sensibilité et au sens des Japonais qui considèrent comme fondamental d'être inséré dans le monde ? » (Nishiyama 1981, 72³⁷ – traduit et cité dans Hashimoto Cordaro 2016, 66-67).

C'est peut-être un peu tautologique, comme disait Berque (2004, 29) un peu plus haut, mais il reste qu'il est indéniable que le concept est ancré dans son contexte, un contexte qui vient avec une conceptualisation du monde clairement différente de celle dans laquelle la plupart des 'Occidentaux' ont grandi – comme l'explique le critique de l'art 中村溪男 Nakamura Tanio (1921-2001) dans *東洋画に於ける間の芸術 – とくに日本古典絵画について Tōyō-ga ni okeru ma no geijutsu – toku ni Nihon koten kaiga* (lit. 'les arts du *ma* en peinture orientale – en particulier les classiques japonais de la peinture', 1983) : « N'est-il pas vrai que le concept oriental de *ma* est plutôt difficile à comprendre pour les Occidentaux ? » (ma traduction de Nakamura 1983, 244³⁸).

De là à prétendre qu'il s'agit d'un concept impossible à comprendre pour celles et ceux qui n'ont pas grandi au Japon, il n'y a qu'un pas, un pas allégrement franchi par les auteurs les plus expéditifs. D'autres auteurs, toutefois, en font une lecture un peu plus raffinée – dont notamment Okano

³⁶ « きわめで日本的なものとして存在する「間」。 » (Nishiyama 1981, 72 – tel que cité dans Hashimoto Cordaro 2016, 67)

³⁷ « きわめで日本的なものとして存在しているということは、これはやはり日本のよのなかというものをひじょうに重要に考えている日本人のものの考え方、感じ方、感覚、そういうものをきわめて重要なかわりあいがあるではないかとおもうのです。 » (Nishiyama 1981, 72 – tel que cité dans Hashimoto Cordaro 2016, 67)

³⁸ « 東洋の間というものは西洋人にはむしろわかりにくいことではなかろうか。 » (Nakamura 1983, 244)

Michiko, qui écrit que, malgré l'exposition Isozaki qui a parcouru le monde à la fin des années 1970 :

« il me semble que le *ma* continue à être difficile à percevoir, à capter et à comprendre par ceux qui n'appartiennent pas à la culture japonaise. Voilà pourquoi l'internationalisation du *ma* rencontre souvent des obstacles, en dépit des recherches menées par certains occidentaux qui se sont penchés sur ce thème » (Okano 2016, 153).

Difficile, toutefois, ne signifie bien sûr pas 'impossible' (qui, de toute manière, n'est pas français, c'est bien connu) – mais il est certes vrai que le 「*ma*」 reste difficile à comprendre pour ceux qui, en quelque sorte, doivent le rationaliser à partir du néant ... et nous en verrons d'ailleurs plusieurs exemples, quelques-uns dans les prochains chapitres et encore plus en annexe. Reste que s'il y a un message qui est passé 'loud and clear', c'est que le *ma* est intimement lié à l'identité japonaise. On le retrouve notamment chez le musicologue Lewis Eugene Rowell (1933-), qui, dans *Ma: Time and Timing in the Traditional Arts of Japan* (1996), écrit que le *ma* : « has become a distinctive mode of seeing and hearing the world, as well as one of the principal features that define what it is to be Japanese » (Rowell 1996, 162). Le terreau identitaire ne risque donc pas de manquer d'eau – quoiqu'il resterait à voir s'il peut porter fleurs et fruits viables.

le *ma* – séparer mais relier

Une des caractéristiques les plus remarquables du 「*ma*」 est qu'il relirait tout autant qu'il sépare – comme l'écrivent Sakae Murakami-Giroux, 藤田正勝 Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud dans l'avant-propos de l'ouvrage collectif *Ma et aida* (2016) : « *Ma* est à la fois ce qui sépare une chose de l'autre et ce qui les réunit. En cela réside le sens particulier de *ma*, qui assume en même temps ces deux rôles. » (Murakami-Giroux, Fujita & Fermaud 2016, 7).

Or, cette double fonction crée tout naturellement une dynamique de tension – une tension qui, toutefois, et fort heureusement, serait d’abord et avant tout créatrice, comme l’écrit le philosophe Henk Oosterling (1952-), de l’Université Erasmus, dans *Culture of the ‘Inter’ – Japanese Notions of ma and basho* (2000) : « In *ma* the creative tension that holds the differences together is put forward. » (Oosterling 2000, 74). Gōda Sachiyo parle elle aussi beaucoup de ‘tension’ et de ‘tension créatrice’ dans son doctorat. Elle écrit notamment que :

« *ma*-rich tensions are not simply the property of an uncomfortable / break in conversation (as introduced by the actress Kotomi Takahata at the top of this chapter) but an inter-personal space experienced between two subjects, a mutual tension established without verbal communication » (Gōda 2010, 20-21).

Gōda écrit aussi, pas mal plus loin, pour un cas particulier qui lui sert à généraliser, que : « This creative tension is deeply rooted in the Japanese sense of aesthetics. » (Gōda 2010, 122). Reste que cette force créatrice peut de toute évidence rapidement prendre le dessus :

« *Ma* occurs when individuals cannot dissolve themselves into each other any further however much they try. They are indissolubly yoked together but, simultaneously, driven apart. As a result, a word that describes a sudden interruption or a poignant interval can be applied / equally to rhythmic tensions in music or sudden disjunctions in the design of a garden. » (Gōda 2010, 59-60).

Pour Pilgrim, par ailleurs, ce sens serait déjà présent dans le *kanji* : « Yet *ma* is not a mere emptiness or opening; through and in it shines a light, and the function of this *ma* becomes precisely to let that light shine through. » (Pilgrim 1995 (1986), 58) – une lumière qui serait la source des sens secondaires, allégoriques, métaphoriques, abstraits, voire même imaginaires : « Others have called this an “imaginary space” (*yohaku, kūhaku*), and related it particularly to painting, tea ceremony, gardens, and calligraphy. » (Pilgrim 1995 (1986), 59), une notion – et des formes – très fréquemment associée(s) au *ma*.

le *ma* prégnant

Cette lumière pourrait bien être celle d'un médecin accoucheur, vu que Pilgrim parle notamment de : « pregnant nothingness that is “never unsubstantial or uncreative” » (Pilgrim 1995 (1986), 59, selon Komparu 1983 (1980), 73), ainsi que, dans *Ma: a Cultural Paradigm* (1986), de : « pregnant moments of religio-aesthetic power. » (Pilgrim 1986, 38) et de : « pregnant holes or gaps » (Pilgrim 1986), 49). Pilgrim est le seul auteur que je connaisse à utiliser spécifiquement l'idée de 'prégnance' pour décrire le *ma*, une idée qui me semble pourtant idéale pour exprimer ce potentiel créatif et créateur on ne peut plus clairement – et de manière fort imagée en plus.

Différentes images, en fait, sont utilisées pour décrire ce qui semble être une même réalité. Berque, par exemple, parle d'un : « espacement chargé de sens » (Berque 2004, 30) et écrit même que : « Le *ma* [...] se charge de sens » (Berque 2004, 33), ou, quelques années plus tard, que : « Cet intervalle qu'est le *ma* est ainsi chargé d'un sens qu'imprègne et anime une existence propre » (Berque 2013 (2012), 72), ce qui est on ne peut plus proche de la prégnance ; la musicologue Luciana Galliano (2002 (1998), 14) parle, dans *Yōgaku – Japanese Music in the Twentieth Century* (1998), de 'potentiel' ; alors que, pour le spécialiste des arts modernes du Japon 竹内道敬 Takeuchi Dōkei (1932-), le *ma* serait le résultat d'un changement fluctuel : « Selon Takeuchi, le *ma* naîtrait d'un changement (*henka*) dans un flux dont la régularité serait perçue comme monotone et pauvre de sens. » (Berque 2004, 30), enrichissant ainsi la charge sémantique :

« Par ce changement, la charge sémantique serait enrichie. Cela semble particulièrement net en musique où, comme l'a montré en français le musicologue Tamba Akira, les rythmes et les notes sont plus libres, ou plus exactement obéissent une dynamique autre, que dans la musique occidentale. » (Berque 2004, 32).

Il en résulterait une forme de vide, un vide toutefois avec du potentiel, i.e. qui est prégnant :

« Il semble que nous tenions là une caractéristique essentielle du *ma*. Celui-ci serait produit par la combinaison d'un vide (un blanc, un silence, un arrêt, une pause) et d'un décalage (lequel changerait sémantiquement ce vide, non seulement du contenu qu'une stricte régularité laisserait y escompter, mais aussi d'une infinité de possibles puisque le vide n'impose rien). » (Berque 2004, 32) .

C'est effectivement là une caractéristique importante du 「*ma*」, et il en sera plus longuement question dans la section 'musique' du chapitre 4.

2.5. le '*ma* au quotidien' et le *ma* des arts martiaux

introduction

Le terme 「間 *ma*」 seul était déjà riche de sens à son arrivée sur le sol japonais, mais de plus, il a continué à s'enrichir, au fil des siècles, par lui-même et dans les composés, en Chine comme au Japon – ce à quoi, de plus, s'ajoutent les homographes qui ne sont pas des homophones, 「*ai*」, 「*aida*」, 「*kan*」 ou 「*ken*」 étant les principales prononciations. Ainsi, un catalogue exhaustif des différents sens possibles du terme 「*ma*」 serait long, laborieux ... et pas particulièrement enrichissant. Ce serait déjà vrai, d'ailleurs, pour n'importe lequel des trois volets de Minami – mais il me semble toutefois quand même pertinent d'avoir une idée très générale des deux volets qui ne seront pas tellement explorés ici, soit le '*ma* au quotidien' et le *ma* des arts martiaux.

Pour Minami, le '*ma* au quotidien' serait déjà omniprésent à la maison :

« Le *ma* en tant que terme au quotidien, un terme qui, à la base, exprime la distance spatiale, ce qu'on peut voir avec, par exemple, à la maison, le 居間 *ima* (lit. 'le *ma* de la résidence'), le 茶の間 *cha no ma* (lit. 'le *ma* du thé') et le 応接間 *ōsetsu ma* (lit. 'le *ma* de la réception, du recevoir'), ce *ma*, il exprime autant espace que fonction, ce qui soulève

ainsi la question de comment les plans utilisent l'espace de résidence. »
(ma traduction de Minami 1983b, 9-10³⁹).

Le *広辞苑 Kōjien* (le *Robert* des dictionnaires japonais) en distingue huit différents sens – ce que Berque, dans *le Sens de l'espace au Japon* (2004), traduit par :

« *a*) l'intervalle entre deux choses ; *b*) une certaine unité de mesure traditionnelle ; *c*) la pièce, dans une maison ; *d*) un certain type d'intervalle, dans la musique et la danse traditionnelles ; *e*) un temps de silence dans la diction ; *f*) le « temps de », au sens où il est opportun ou inopportun ; *g*) la façon bonne ou mauvaise dont « ça se présente », dont on se sent ; *h*) le mouillage (l'abri côtier). » (Berque 2004, 29).

De toute évidence, cet ensemble est assez varié, et inclut des sens qui sont autant objectifs que subjectifs : « On voit que le registre sémantique de *ma* va des notions les plus objectives (par exemple *b*, *c*, ou *h*) aux notions les plus subjectives (par exemple *f* ou *g*). » (Berque 2004, 29).

Quelques années plus tard, dans *Aida et ma : de ce que sont les choses dans la spatialité japonaise* (2013 (2012)) Berque dira en être venu à préférer la définition du *国語辞典 Kokugo jiten* (lit. 'dictionnaire de la langue nationale' – terme très 'vanille') de la 集英社 Shūeisha, dictionnaire dirigé par les linguistes 森岡健二 Morioka Kenji (1917-2008), 徳川宗賢 Tokugawa Munemasa (1930-1999) et 川端善明 Kawabata Yoshiaki (1933-) – un dictionnaire que Berque considère : « plus structuré à cet égard que le *Kōjien* » (Berque 2013 (2012), 72). D'ailleurs, le *Kokugo jiten* distingue clairement les sens spatiaux des sens temporeux. Pour les premiers, le :

« *ma* signifie un intervalle entre deux choses qui se jouxtent : entre deux nuages par exemple dans *kumoma* 雲間, entre deux arbres dans *konoma* 木の間. De là, un espace d'une étendue limitée : celui du voisinage par exemple dans *chikama* 近間, celui de l'intimité amoureuse dans *fukama* 深間. C'est plus particulièrement, en architecture, une pièce dans un

³⁹ « 日本人の日常用語としての間は、本来空間的な距りを示すことばであり、住生活では居間、茶の間、応接間など、スペースと機能の両方を表現しているし、間取りは住居のスペースをどう使／うかという配慮をあらわしている。 » (Minami 1983b, 9-10)

bâtiment : le séjour par exemple dans *ima* 居間, la pièce d'accueil dans *ōsetsuma* 応接間, le renforcement orné dans *tokonoma* 床の間. C'est aussi le numéral des pièces : *san ma aru ie* 三間ある家, une maison de trois pièces. Enfin, c'est une longueur de tatami correspondant à une certaine région : *Edo ma* 江戸間, *Kyō ma* 京間 (tatami de la capitale), *inaka ma* 田舎間 (tatami rural). » (Morioka et al. 1993 – traduit et cité dans Berque 2013 (2012), 72).

Pour ce qui est ensuite des aspects temporels, le :

« *ma* signifie une pause entre des faits qui se suivent : *harema* 晴れ間, par exemple, c'est une éclaircie, *ma o oku* 間をおく, c'est faire une pause. De là, un temps d'une longueur limitée : *hiruma* 昼間, c'est le midi, *tsuka no ma* つかの間, c'est un instant, *ma monaku* まもなく (« sans même un *ma* »), c'est tout de suite. C'est plus particulièrement, en musique, danse ou théâtre, un intervalle ou une pause entre deux sons, deux gestes, deux réparties ; d'où aussi le sens de rythme. Enfin, *ma* s'emploie dans diverses tournures pour signifier le temps qui convient pour faire une certaine chose : par exemple *ma ni au* 間に合う, « convenir au *ma* », c'est faire telle ou telle chose à temps ; *ma o mihakarau* 間を見計らう, c'est choisir le bon moment. » (Morioka et al. 1993 – traduit et cité dans Berque 2013 (2012), 72).

Une des sources du '*ma* au quotidien', selon Minami, serait la structure verticale de la société japonaise. Il écrit qu'il : « il est possible de supposer qu'une des raisons se trouve dans les relations verticales, vestige de la stricte société féodale » (ma traduction de Minami 1983b, 11⁴⁰). Plus spécifiquement, celle-ci se serait concrétisée dans le quotidien des 武士 *bushi* : « Dans la vie au quotidien, un *bushi* devait adapter son comportement au type d'espace (空間 *kūkan*) dans lequel il se trouvait. » (ma traduction de Minami 1983b, 11⁴¹). Pour Minami, toutefois, ce ne serait finalement qu'avec les castes d'Edo que : « la société japonaise est devenue une société du *ma* – on pourrait aussi dire une société de l'erreur, 間違い *ma-chigai* » (ma traduction de Minami 1983b, 11⁴²).

⁴⁰ « 一つには上下関係の厳しかった封建社会の名残りかと思われる » (Minami 1983b, 11)

⁴¹ « 武士の生活では、自分の行動する空間の種類によって行動の仕方を使い分けなければならない。 » (Minami 1983b, 11)

⁴² « 日本人の社会は、間の社会であり、また間ちがいの社会ということもできる » (Minami 1983b, 11)

C'est par ailleurs dans le '*ma* au quotidien', nous dit Minami, qu'on trouverait le germe du *ma* des arts martiaux :

« Si on considère que le *ma* du quotidien est né à la rencontre d'un espace de vie de type physique et d'un espace relationnel de type psychologique, et si on se déplace dans le monde où se jouent ces relations interpersonnelles, alors on peut, pour un instant, entrevoir le phénomène du *ma* des sports et des arts martiaux. » (ma traduction de Minami 1983b, 12⁴³).

Minami en voit d'ailleurs des traces dès l'âge féodal, quelque part autour du *sengoku* : « Dans les vieux traités de stratégie militaire qui expliquent les enseignements du 剣道 *kendō* (lit. la 'voie du sabre'), on traite du *ma* de différents angles » (ma traduction de Minami 1983b, 12⁴⁴). Minami note toutefois qu'il sera peu question du *ma* des arts martiaux et des sports dans le *Ma no kenkyū* (1983), qu'il dirige – et il en ira de même ici, l'accent étant plutôt mis sur le *ma* des arts non spécifiquement martiaux.

Notons toutefois que les auteurs qui traitent du *ma*, autant le terme que le concept d'ailleurs, sont pas mal tous des intellectuels, souvent des philosophes, et que leur compréhension du *ma*, le fruit aussi partiellement d'une réflexion alimentée par la lecture, n'est certainement pas celle du commun des mortels. La prétention de plusieurs de ces auteurs, toutefois, et on l'a déjà entrevu dans le propos notamment d'Okano, de Kawaguchi et de Minami, est que la présence du *kanji* dans nombre d'expressions et de termes composés ferait en sorte que le *ma* serait présent, voire omniprésent dans le quotidien des japonais, au point de ne nécessiter aucune explication pour être compris de toutes et de tous. La compréhension d'un concept, toutefois, me semble-t-il, implique plus que l'appréhension passive d'un terme.

⁴³ « 生活間が、物理的な生活空間と、心理的な対人空間との絡み合いから成立してきたとすれば、この対人空間の勝負の世界の移してみれば、そこにスポーツの間、武道の間という現象、その一端がうかがわれる。 » (Minami 1983b, 12)

⁴⁴ « 古い剣道の教えを説いた兵法書には、間の心得がいろいろな角度から書かれている » (Minami 1983b, 12)

2.6. le *ma* dans la langue parlée et écrite

La logique du 「*ma*」 serait aussi omniprésente sur son support, la langue. Ce serait au moins là l'opinion de Kenmochi Takehiko dans 「間」の日本文化 '*Ma*' *no Nihon bunka* (lit. 'la culture japonaise du '*ma*', 1978), un propos traduit et résumé par Pilgrim :

« Kenmochi Takehiko says that Japanese is characterized by a series of overlapping and associated, discrete, image worlds that are, in turn, separated by emotional spaces called *ma*. Rather than construct a logical and linear narrative order, as Western languages do, Japanese carries internal gaps and pauses (e.g., *haru wa ...*) and fixed endings (e.g., *desu*) that create distinct spaces that are, in turn, filled with *ki* (*ke*; Chinese: *ch'i*) or emotional energy. A narrative construct, or cause/effect narrative order, this continually dissolves or deconstructs into these spaces. » (Pilgrim 1995 (1986), 260 – selon Kenmochi 1978, 13-32).

Je n'ai malheureusement pas présentement accès au texte de Kenmochi, mais

Berque en fait la critique, un tantinet assassine :

« Parmi la foule d'exemples que donne le livre – Kenmochi finit par voir du *ma* spécifiquement nippon dans tous les intervalles, interstices, entre-deux, etc., concrets ou abstraits, que recèle le monde japonais, et en outre ramène au *ma* plusieurs concepts qui semblent pourtant très bien là où ils sont, tels que l'effet médiateur du saké (§41) ou l'*amae* (§7) –, relevons encore que l'architecture du bois du Japon laisse un certain jeu (un *ma*) entre les pièces pour parer aux tremblements de terre, que les Japonais utilisent beaucoup de formules de politesse (des *ma*), qu'ils ne s'embrassent et ne se touchent pas en public (laissant un *ma* entre eux), que le raisonnement japonais ne se construit pas verticalement (par hiérarchisation des thèmes) mais se développe horizontalement par apports successifs (certes, le livre de Kenmochi en est lui-même un bel exemple !), que ce qu'il y a dans le *ma*, c'est du *ki* (§7), que le bois sacré (*chinju no mori*) au centre ou à proximité du village est un *ma* entre les hommes et les dieux, et que, pour finir (j'en passe), c'est parce qu'elle renferme beaucoup de *ma* que la culture japonaise a si bien pu recevoir l'appoint des civilisations étrangères... » (Berque 2004, 33).

Berque précise que : « Rien de tout cela n'est faux, mais, à ce degré, le *ma* devient une sorte d'*attributum ineffabile* de la japonitude, apte à maquiller toutes les failles (les *ma* !) du raisonnement. » (Berque 2004, 33) – puis il

ironise quelque peu : « Ne ricanons pas, cependant, devant tous ces *ma* béants : nous pourrions y choir. » (Berque 2004, 33). Berque considère quand même que le *ma* joue bel et bien un rôle dans les communications orales :

« le *ma* introduit dans la suite des signes qu'impose un émetteur quelconque, des zones libres où le récepteur a le loisir d'inscrire les significations de son goût. Précisons que, ces zones étant délimitées par l'émetteur, la gamme des significations que peut introduire le récepteur n'est pas purement aléatoire. Ce qui va s'établir dans le *ma*, par conséquent, c'est l'alliance intersubjective et non pas la dispersion des points de vue possibles. Le *ma* serait donc le lieu de la pleine communication – non restreinte à un mode déterminé – entre le sujet et autrui. » (Berque 2004, 32).

Blake Matthew Wilkins, lui aussi, dans une thèse de doctorat en musicologie à l'Université d'Oklahoma, nous met en garde contre les dérives potentielles d'un trop grand désir de vouloir trouver du *ma* partout. Celui-ci parle spécifiquement de la musique, mais la chose est facilement généralisable :

« In subsequent studies the researcher must protect against the imminent danger of prescriptive analysis, whereby one's effort to locate instantiations of *ma* may, in fact, result in an exposition of musical materials that exhibit *ma*-like qualities— silence, stasis, quietude, cycles of repetition— upon which the researcher then imposes an overlay of cultural assumptions. » (Wilkins 1999, 80).

C'est là une mise en garde tout à fait pertinente, tout comme celle de Berque, d'ailleurs – mais le problème, me semble-t-il, c'est que le concept en est apparemment rendu là, assez riche en usages spécialisés pour que des liens, voire une toile, puisse(nt) être tissé(s) – et que certains lui trouvent alors des allures d'aimant identitaire. Le concept est certes présentement loin d'être universellement reconnu comme tel, mais il en aurait peut-être le potentiel – ce qui bien sûr lui donnerait de l'«exposure» mais lui ferait aussi perdre son identité première, devenant alors, comme Berque le disait un paragraphe plus haut : « une sorte d'*attributum ineffabile* de la japonitude » (Berque 2004, 33).

À lire Pilgrim ou Berque, le propos de Kenmochi semble certes quelque peu

fantaisiste, mais plusieurs auteurs moins singuliers soulignent quand même l'existence de ce qui pourrait être vu comme du *ma* dans la langue même – et sans grande surprise, les aspects rythmiques sont *a priori* les plus évidents, et donc les plus fréquemment notés, dont notamment par Gōda : « Most Japanese would, I believe, confirm that the word is used in relation to interruptions or hesitations in the flow of conversation more often than any other. » (Gōda 2010, 61). Bien sûr, toutefois, pour en avoir le cœur net, il faudrait à tout le moins une étude comparative inter-linguistique.

Dans *le ma dans la langue japonaise* (2016), 鈴木妙 Suzuki Tae, enseignante de japonais à l'Université de Brasilia, suggère elle aussi, en tout début de texte en plus, que :

« En ce qui concerne la langue, le *ma* le plus évident se trouve dans les pauses ou intervalles qui visent à créer quelque effet poétique, esthétique ou même d'interprétation lors de la récitation d'un vers, de la lecture ou interprétation d'un texte. » (Suzuki 2016, 217).

Suzuki nous annonce toutefois ensuite que ce n'est pas ce dont il sera question dans le reste de son texte – et effectivement, ce sont d'autres caractéristiques de la langue qu'elle choisit de soulever pour leur potentiel à être considérés comme du *ma*.

Un des candidats proposés par Suzuki est ce qu'elle appelle les 'formes d'atténuation' :

« L'atténuation étant un facteur éminemment discursif, car il s'agit de l'intention ultime du locuteur pour définir le ton qu'il va donner à son discours hors de son contenu propositionnel, c'est dans cette partie finale de la phrase que vont apparaître ces formes d'atténuation qui sont, à mon avis, la manifestation, dans la langue, de la résistance des Japonais à formuler des affirmations catégoriques, des assurances fermes. » (Suzuki 2016, 220).

On aurait là, suggère-t-elle, une logique similaire à celle du *ma* :

« Ces formes d'atténuation créent un hiatus dans l'acte de parole — un intervalle ou un vide, au niveau syntaxico-sémantique, qui sera rempli au niveau discursif, tout comme le *ma* dans la culture japonaise est un

intervalle ou un vide sur l'axe du temps ou dans l'espace, mais plein de signifiés dans une autre dimension. » (Suzuki 2016, 221)

– et ce parallèle irait même jusqu'à la prégnance :

« De même que le *ma* dans la vie et la culture japonaises crée des espaces, apparemment vides mais remplis par d'autres significations que la vie et la culture elles-mêmes génèrent, ces formes d'atténuation créent des intervalles dans le flux syntaxiquement et sémantiquement significatifs de la langue, remplis par des sens générés dans et par le discours. C'est pourquoi la langue japonaise se caractérise par sa teneur fortement discursive. » (Suzuki 2016, 222).

Il est clair que s'il y a vraiment du *ma* dans la langue, celle-ci doit posséder des attributs similaires pour ce qui est non seulement du rythme, mais aussi pour les notions de « pause » et de « silence ». Dans un texte pour le *Harvard Business Review* intitulé *Negotiators abroad – don't shoot from the hip* (1983), John L. Graham (1947-) & Roy A. Herberger parlent de la place du silence dans les communications au Japon. Ils écrivent que :

« The Japanese style of conversation includes occasional long periods of silence—particularly in response to an impasse. The American style consists of few long silent periods (that is, of ten seconds or more). We have found that American negotiators react to Japanese silence in one of two ways: either they make some kind of a concession or they fill the space in the conversation with a persuasive appeal. The latter tactic has counterproductive results—the American does most of the talking, and he learns little about the Japanese point of view. » (Graham & Herberger 1983, 164).

Lesley Di Mare propose de partir de l'observation de Graham & Herberger pour en quelque sorte faire émerger le *ma* :

« Graham and Herberger's research underscores the need to analyze in much greater depth the Japanese regard for and use of silence. Toward that end this paper examines a concept reflected in Japanese culture and one that embodies the silence Americans find so discomfoting: MA. » (Di Mare 1990, 320).

Di Mare note, avec justesse, qu'il y a là plus qu'une simple question de silence :

« communication researchers tend to advise their readers not to interrupt or fill up the silence that emerges while interacting with the Japanese. This advice is worth noting. However, what is missing in their

analysis of Japanese silence is an understanding of the fundamental differences that characterize communication patterns representative of both cultures. » (Di Mare 1990, 325).

Malheureusement, toutefois, malgré ses lectures, la compréhension du concept par Di Mare semble être restée vaguement ‘immergée’, puisqu’elle écrit que :

« According to Arata Isozaki and other scholars, *ma* is recognized as the foundation for almost all aspects of Japanese life and constitutes a “ ‘natural pause or interval between two or more phenomena occurring continuously’ ” which “ ‘gives rise to both spatial and temporal formulations.’ ” Isozaki stresses, however, that *ma* *does not* describe the West’s recognition of time and space as different serializations but rather manifests the Japanese perception that time and space is measured in terms of intervals. What Isozaki seems to be alluding to is that such intervals are defined in relation to a cyclical rather than a teleological vision of time and space. In Western thought time is absolute and flows uninterrupted from the past to the future whereas in the Japanese culture the idea of absolute time does not exist. » (Di Mare 1990, 320).

Il existe pourtant bien, au Japon, un sens du temps qui passe, et on le retrouve d’ailleurs clairement dans des concepts esthétiques tels le 「物の哀れ *mono no aware*」 (lit. ‘le ‘je ne sais quoi’ des choses’) de l’âge classique, ou encore le 「浮世 *ukiyo*」 (lit. le ‘monde flottant’) d’Edo.

Quoi qu’il en soit de la pause, une autre source de *ma*, pour Suzuki, serait la particule 「て *te*」, qu’elle appelle un ‘connecteur’, une particule : « qui lie des propositions coordonnées » (Suzuki 2016, 223). Or, il ne s’agit bien sûr pas du seul ‘connecteur’ du japonais, loin de là même – mais ça serait toutefois apparemment le meilleur pour ce qui est du *ma* :

« il est l’un des connecteurs les plus utilisés en japonais. Par contre, l’absence d’une fonction syntaxique déterminée donne au texte où il apparaît une atmosphère d’indéfinition, d’interruption, d’imprécision. Autrement dit, le *te* crée des vides (*ma*) dans le texte qui seront sémantiquement remplis au fur et à mesure que les idées seront enchaînées par d’autres propositions. » (Suzuki 2016, 224).

Finalement, Suzuki voit aussi du *ma* dans les expressions honorifiques et de bénéfice – sans toutefois donner bien plus d’explication que de dire qu’elles :

« établissent un espace virtuel entre les personnes du discours » (Suzuki 2016, 225). Il faudrait toutefois bien plus que les spéculations de Suzuki pour établir ou non l'existence d'un tel espace – comme d'ailleurs pour traiter des autres aspects de la langue qu'elle voit comme sources de *ma*.

En somme, il est indéniable que le terme est omniprésent dans les expressions et les composés, et il est possible, sans que la chose soit clairement établie, qu'il joue un rôle dans la langue même et qu'il soit ainsi intégré au quotidien des japonais – mais il aurait beau être omniprésent, il y a un fossé (un *ma*?) entre le terme tel qu'il est ancré et le concept tel qu'il s'est développé – et, à ma connaissance, il n'y a jamais eu d'étude ou d'enquête sur la compréhension qu'ont les Japonais ordinaires du concept.

2.7. naissance d'un concept

Du terme 「間 *ma*」 tel qu'il sera importé de Chine au Japon dans tout le spectre de ses déclinaisons, naîtra un concept qui est parfois maintenant identifié à l'identité japonaise. On peut donc se demander si on trouve en Chine des traces d'un début de formation d'un concept, et si oui, sous quelle forme.

Pilgrim (1986, 32) suggère que le 'paradigme' du 「*ma*」 existerait bel et bien en Chine, notamment dans l'expression artistique – on peut d'ailleurs penser notamment à la peinture à l'encre de Chine, ancêtre du 水墨画 *suiboku-ga* (lit. 'peinture au lavis d'encre de Chine (en bâton)') et du 墨絵 *sumi-e* (lit. 'dessins à l'encre de Chine (en bâton)') – et dans laquelle les vides sont considérés avoir au moins autant d'importance que l'encre laissée par le pinceau – mais il n'en donne aucun détail. Dans *Don't mind the gap: Sinology as an art of in-betweenness* (2015), le sinologue belge Nicolas Standaert (1959-) semble

suggérer, déjà avec son titre, qu'une forme du concept existerait en chinois. Il écrit d'abord, à propos du sinogramme, que :

« The most extensive research on 間 (*ma* or *aida* or *kan* in Japanese) has been conducted by Japanese or Japan scholars. Usually, their analysis starts from an etymological approach. They refer to the Chinese character, which is made of two elements: the enclosing radical meaning gate or door, and the inner character meaning either moon 月 or sun 日: 閒 or 間, the former being more ancient but today less common than the latter. Richard Pilgrim, in an article on intervals (*ma*) in space and time as foundations for a religio-aesthetic paradigm in Japan, explains this as follows: 'The visual image or character, therefore, suggests a light shining through a gate or door. If we were to take the gate itself as representing the things or phenomena and events in the world, the opening in the gate becomes a *ma* or interval between the things.' » (Standaert 2015, 93-94).

Standaert rajoute toutefois que : « Yet *ma* is not the mere emptiness or opening: through and in it shines a light, and the function of this *ma* becomes precisely to let that light shine through.' » (Standaert 2015, 93-94), une notion qu'il dit retrouver dans un commentaire de 徐鍇 Xu Kai (920-974) portant sur le *Shuōwén Jiězi*. Xu aurait écrit que : « 夫門當夜閉、閉而見月光、是有閒隙也 » (Xu – cité dans Standaert 2015, 93), ce que Standaert traduit par : « When the gate closes at night, and while closed one sees the moonshine, this shows that there is a crack. » (Xu – traduit et cité dans Standaert 2015, 94).

Standaert note ensuite les principaux sens du sinogramme du 「*ma*」 en chinois moderne :

« One can also refer to the meaning of 間 (*jiān* and *jiàn*) in Modern Chinese, where it has a wide variety of meanings: between, among, within a definitive time or space, room (= *jiān*), space or time in between, break, opening, interval, gap (= *jiàn*) etc. The significance of 間 appears when one takes into account common expressions or words built on it: *jiānjù* 間距 (distance between), *jiàngé* 間隔 (interval, intermission, separate), *jiànxi* 間隙 (interval, gap, space). Illustrative for the meaning of are also certain common expressions such as 間人 for spy, namely a person working in between. » (Standaert 2015, 94-95).

Standaert propose alors une brève comparaison entre le chinois et le japonais

pour ce qui est des composés utilisant le *kanji* :

« In Modern Japanese one has similar expressions, with *kan-ja* 間者 for spy and even *ma-nuke* 間抜け for fool, literally a person who is taken out of 'betweenness'. It is striking that the character 間 also appears in quite a number of key notions in both Chinese and Japanese: 時間 (time), 空間 (space), 世間 (world, society), 仲間 (neighborhood) as if the in-betweenness is an essential and constitutive part of these notions. » (Standaert 2015, 94).

Standaert ne semble toutefois pas être conscient que parmi ceux-ci, il suggère notamment deux termes, 「時間 *jikan*」 (temps) et 「空間 *kūkan*」 (espace), qui, comme on le sait, sont en fait 'made in Meiji'. Quoi qu'il en soit, Standaert continue en parlant du philosophe 和辻哲郎 Watsuji Tetsurō (1889-1960), de 「人間 *ningen*」 et de Berque – qui écrit d'ailleurs, dans la *Préface* (2011) de sa traduction du *Fūdo* de Watsuji, qu'en japonais :

« À la différence du chinois, où les mêmes sinogrammes signifient habituellement « en ce monde, ici-bas ; société humaine ; gens du peuple, la roture ». Ces mêmes sinogrammes peuvent aussi lire *jinkan* en japonais, et signifier alors « dans le monde; les gens ». » (Berque 2011, 11).

Standaert, toutefois, ne donne aucunement la parole à des auteurs traitant du terme ou du concept en chinois – une assez bonne indication, s'il en fallait une, que le 「*ma*」 n'y a probablement pas une importance comparable à celle qu'il a développée en japonais. D'ailleurs, d'autres auteurs, tels Batchelor, font aussi appel, dans des textes traitant pourtant du concept *a priori* essentiellement en Chine, à des auteurs japonais – principalement Isozaki dans le cas de Batchelor.

***ma*, espace et lieu – de la Chine au Japon**

À part la question de l'importance relative du concept de 「*ma*」 dans les cultures japonaises et chinoises, la différence principale entre les deux, au moins selon Komparu Kunio, serait que, contrairement aux Japonais, les Chinois, dans leur version du concept, ne combindraient pas l'espace et le

temps, mais les garderaient séparés. Celui-ci semble lui aussi d'avis qu'une forme du concept a bel et bien existé en Chine des débuts du Japon classique, vu qu'il écrit que : « The concept apparently first came from China with the character for it » (Komparu 1983 (1980), 70), et il pense qu'il y aurait en fait eu une sorte de choc des civilisations au moment de l'importation : « the ancient Japanese, characteristically reshaping something imported from abroad, saw space and time, which had been considered polar opposites, in the same dimension » (Komparu 1983 (1980), 71) – un propos qui rejoint d'ailleurs celui d'Isozaki, vu brièvement un peu plus haut : « in Japan space and time were never fully separated but were conceived as correlative and omnipresent » (Isozaki 1979, 13). C'est ainsi que, alors qu'en Chine, le 「間」 : « was used in reference only to space, but as it evolved in Japanese it came to signify time as well » (Komparu 1983 (1980), 70) – ce avec quoi, toutefois, le *Couvreur*, notamment, ne serait probablement pas d'accord, vu qu'on y lit que le sinogramme possédait déjà, en Chine classique, des connotations temporelles, signifiant notamment : « intervalle de lieu ou de temps, dans l'intervalle ; entre, parmi, au milieu, durant le temps de » (Couvreur 1993 (1930), 969). On pourrait être porté à croire, à la lecture du *Analysis of Chinese Character* (1922) de George Durand Wilder (1869-1946) et James Henry Ingram (1858-1934), que les aspects temporels seraient disparus en chinois moderne, puisque le sens du 「間 間」 serait essentiellement : « 間 *chien*¹, A space, interval, division of a house. 門 *men*², door, in the R. (radical) » (Wilder & Ingram 1974 (1922), 66), ce à quoi Wilder & Ingram rajoutent : « 間 has the sun 日 shining through the opening, therefore the meaning, space, interval. » (Wilder & Ingram 1974 (1922), 66). Il n'y a pas ici l'ombre d'une signification à connotation temporelle – mais il semble en fait que cette absence soit simplement le fruit de la distinction, notée par Liu et al. plus haut, entre les deux formes, 「間」, qui, en chinois, serait principalement temporel, et 「間」, qui serait essentiellement physique – alors qu'en japonais,

les deux types de sens se seraient retrouvés combinés, généralement sous la forme 「間」.

Komparu a par ailleurs peut-être une interprétation large du concept, ou peut-être encore y a-t-il quelque chose ici de ‘lost in translation’ – en quel cas il serait possible qu’on parle en fait moins d’une forme consciente du concept que simplement du nuage de sens issu de l’utilisation du *kanji* à l’écrit, comme lorsque Nitschke suggère que :

« In China the character has the straightforward connotation of space, though the human being experiencing this space is included in its signification. In Japan however, an element of time is implied in addition, since space and time are considered as related and relative entities, neither are fixed. » (Nitschke, 1966, 116).

Pour Nitschke, d’ailleurs, l’espace et le temps, au Japon : « are taken as *Ku*, empty, not having a nature of their own. » (Nitschke, 1966, 116) – et c’est ainsi, rajoute-t-il, que le 「*ma*」 peut enfin s’épanouir :

« Thus *Ma* in the Japanese sense has many levels of meaning—it is beyond and yet includes the concepts of three dimensional form and space—it has a connotation of time in that an event may serve to define a place—it is of a subjective nature, stimulated from without by the disposition of symbols, whether they be tangible forms and visibly defined spaces or those created by movement and happenings. » (Nitschke, 1966, 116).

Ainsi, pour Nitschke, comme pour Komparu, ce serait le choc culturel lors de l’importation du terme qui aurait été le facteur déterminant dans la naissance du concept – ce qui expliquerait que le concept n’aurait potentiellement pas existé en Chine, et qui, de plus, impliquerait que le concept tel qu’il s’est développé au Japon serait non seulement très ancien, mais aussi hautement synchrétique.

Isozaki propose, quant à lui, une genèse conceptuelle du 「*ma*」 en sortes de plaquettes. Il contraste d’abord les ‘notions occidentales’, selon lesquelles : « space is three-dimensional and a four-dimensional world results from the addition of the time element to the spatial dimensions. » (Isozaki 1979, 17) de

la ‘pensée japonaise’, pour laquelle :

« space is composed of strictly two-dimensional facets. Depth is created by a combination of two-dimensional facets. Time-scales (flows) measure the spaces between these facets. In other words, in Japan four-dimensional space is visualized as the result of combining two two-dimensional facets and two time-measurements. » (Isozaki 1979, 17).

C’est dans cette logique binaire qu’Isozaki voit naître le *ma* : « The basic reason for the use of the world MA to express both time and space seems to be that the Japanese have understood space as an element formed by the interaction of facets and time. » (Isozaki 1979, 17). On reviendra d’ailleurs brièvement sur son histoire de tranches de vie au prochain chapitre, vu qu’une auteure, 中川美穂 Nakagawa Miho, s’en est inspirée.

Pour ce qui est de l’ajout prétendument japonais du temps au 「間 *ma*」, toutefois, Nakagawa suggère, dans *Mamoru Oshii’s Production of Multi-layered Space in 2D Anime* (2013), que ce serait plutôt le résultat de l’invention des 仮名 *kana* (syllabaire japonais) :

« Japanese sentences are composed of Chinese ideograms and Japanese phonetic *kana*: two-dimensional images (Chinese ideograms) are sandwiched between *kana* sounds. Japanese readers encounter these combinations every day and I would suggest this could be the origin of *ma*. » (Nakagawa 2013, 73)

– et on serait donc dans un genre de *ma* entre espace et temps. Du même coup, par ailleurs, elle en arrive même à spéculer sur l’absence supposée du concept en Chine et en chinois : « Therefore, it is assumed that the Chinese language did not generate intervals or the concept of *ma* as seen in Japanese written language. » (Nakagawa 2013, 73).

2.8. le 「*ma*」, petit historique d’un concept japonais

清少納言 Sei Shōnagon

Quelques auteurs voient des traces du 「*ma*」 dans certains textes du début de

l'âge classique, dont le *古事記 Kojiki* (712) pour le *Kōjien*, et le *万葉集 Manyōshū* (759 ou un peu après) pour Matsuoka (1994, 280) – mais ceux-ci le font sans donner de détails. Le plus ancien texte à être assez fréquemment associé au *ma* est le *枕草子 Makura no sōshi* (lit. 'livre d'histoires de l'oreiller'; fr. *les Notes de chevet*; ang. *Pillow Book*) de 清少納言 Sei Shōnagon (966-1025).

C'est spécifiquement la phrase : « 春はあけぼの *haru ha akebono* » (lit. 'le printemps, c'est l'aube') qui attise tant les passions. Pour Richard Tanner Pascale (1942-) et Anthony George Athos (1934-2002), dans *the Art of Japanese Management – Applications for American Executives* (1981), la chose est entendue, la traduction du poème étant : « Spring (*ma*) is *dawn*. » (Pascale & Athos 1982 (1981), 143). C'est ainsi que, selon eux :

« The Japanese treat the parenthetical *ma* as we would a punctuation mark. It is unspoken. However, *ma* directs the reader to stop and conjure up all thoughts and images of spring. Having done so, he is ready to proceed, bringing all his mental pictures of spring into juxtaposition with the poem's next words, "is dawn." Symbolically, *ma* tells the reader to pause, wait, and experience before proceeding. » (Pascale & Athos 1982 (1981), 143).

Les auteurs, ou la personne (ou le logiciel) qui a traduit le poème, toutefois, semble(nt) en fait avoir confondu la particule 「は *ha*」 (un marqueur de thème (ang. 'topic marker'), qui se prononce en fait 「*wa*」) et le terme ou le concept de 「*ma*」 – mais malgré la vague ressemblance phonétique, ceux-ci n'ont que bien peu en commun. Pourtant, il semble que Kenmochi aussi verrait un lien entre le 「*ma*」 et le 「*ha*」 de la phrase : « la particule *wa* introduit entre le printemps et l'aube un *ma* qui les met dans un rapport topologique souple » (Kenmochi 1978 – traduit et cité dans Berque 2004, 33) – un rapport, toutefois, que Berque considère comme une comparaison : « spécieuse mais suggestive » (Berque 2004, 33), commentaire que j'applaudirais à tout rompre si c'était possible de le faire à l'écrit. Berque a certes raison d'émettre des

doutes sur l'analyse du cas spécifique, ce qui n'empêche toutefois pas que, comme le souligne Berque lui-même : « Kenmochi note avec justesse que la culture japonaise préfère les emboîtements aux articulations. » (Berque 2004, 33).

le 雅楽 *gagaku* et le 教訓抄 *Kyōkunshō*

Nishiyama suggère lui aussi qu'on retrouverait les racines les plus anciennes du *ma*, à l'écrit, non pas dans la société d'Edo, sa spécialité, mais bien dans la tradition classique – et plus spécifiquement dans un texte de la transition entre l'âge classique et l'âge féodal, le 教訓抄 *Kyōkunshō* (1233), un texte portant toutefois sur l'art par excellence de l'âge classique, le 雅楽 *gagaku* (musique 'classique' japonaise), et rédigé par 狛近真 *Koma no Chikazane* (1177-1242), lui-même musicien de *gagaku*. D'ailleurs, comme le signale l'ethnomusicologue Robert Garfias (1932-) dans *Music of a Thousand Autumns: the Tōgaku Style of Japanese Court Music* (1975), la transition aura été difficile pour Koma et ses semblables :

« In the opening pages of this work [...], we are given a description of an old man whose sons show little interest in carrying on the tradition and who expects to find so little interest on the part of his readers that he advises that if they find the book, they cut it open and use the inner sheets for the writing of Buddhist sutras. » (Garfias 1975, 26).

Pour ce qui est de la question du 「*ma*」, Nishiyama écrit que : « Le terme 「*ma*」, ou plus spécifiquement le terme 「*ma*」 en tant que terme spécialisé exprimant la prise de conscience d'une condition importante en arts, apparaît avec le 教訓抄 *Kyōkunshō*. » (ma traduction de Nishiyama 1983, 119⁴⁵). 安富淳 *Yasutomi Jun*, de l'Université des Arts de Tōhō', dit un peu la même chose, dans *Réflexions sur les concepts de ma et aida dans le kabuki* (2016), lorsqu'il

⁴⁵ « 間という言葉、つまり芸の上での重要な条件として意識された用語として、それが文献に見えるのは、今のところ『教訓抄』である。 » (Nishiyama 1983, 119)

écrit que c'est le *Kyōbunshō* qui : « constitue l'utilisation la plus ancienne du mot *ma* dans le domaine des arts » (Yasutomi 2016, 252).

Tous, toutefois, ne sont pas de cet avis. Gamō Satoaki, notamment, explique, dans *Nihon ongaku no ma* (1983), que le terme utilisé dans le *Kyōkunshō* est en fait 「間拍子 *ma-byōshi*」, un terme combinant le 「間 *ma*」 avec le 「拍子 *hyōshi*」, deux notions qui, comme on va le voir au chapitre 4 portant notamment sur le *ma* en musique, sont certes devenus de proches parents en musique, mais dont le sens combiné, croît au moins Gamō, reste alors à préciser.

千利休 Sen no Rikyū et le 茶道 *sadō*

Ainsi, les traces potentielles du 「*ma*」 à l'âge classique, sans être totalement inexistantes, ne sont pas particulièrement visibles – et il est donc difficile de parler de 'concept'. Ce ne sera en fait que quelques siècles plus tard, avec la naissance des arts *zen*, qu'on retrouvera finalement les conditions propices à la naissance du concept, puis, avec Edo, à son développement.

Un premier indice clair de présence du *ma* en tant que concept, au moins selon Nishiyama, se trouverait dans le 茶道 *sadō*, l'art du thé. Nishiyama nous parle du 南方録 *Nanpōroku*, une compilation d'enseignements 'secrets' du plus connu des maîtres de thé, 千利休 Sen no Rikyū (1522-1591), un texte dont l'essentiel aurait été rédigé par son disciple principal, 南坊宗啓 Nanbō Sōkei – et plus spécifiquement du concept (il parle en fait plutôt de 「法則 *hōsoku*」, soit, en gros, principe) de 「金割 *kanewari*」, ainsi que des quelques variantes qu'on trouve dans le texte, et qui serait apparu quelque part à l'époque Muromachi. Nishiyama suggère que : « La configuration du 「金割 *kanewari*」 c'est, en quelques mots, le principe de comment 'prendre le *ma*' et

d'ainsi arranger les différents ustensiles du 茶の湯 *cha no yu* (lit. 'l'eau du thé'). » (ma traduction de Nishiyama 1983, 122⁴⁶), i.e. le *sadō*. Nishiyama rajoute que : « tout considéré, on peut voir ça comme l'esthétique du *ma* » (ma traduction de Nishiyama 1983, 122⁴⁷).

le *ma* d'Edo

Selon Nishiyama, toutefois, ce n'est vraiment qu'avec Edo que le *ma* finira par prendre son envol. En effet, il écrit que le *ma* :

« apparaît dans la première moitié du XVII^e siècle, connaissant une vaste et rapide diffusion et se raffinant sans cesse sous les formes les plus diverses jusqu'à nos jours ; il est possible de dire, à mon avis, qu'il est devenu une caractéristique artistique japonaise notoire. » (Nishiyama 1981, 116 – traduit et cité dans Hashimoto Cordaro 2016, 67⁴⁸).

Takashi Akinami situe cet envol plus précisément autour de l'ère 寛永 Kan'ei (1624-1644) : « on trouve par-ci par-là le concept du *ma* et ceci exclusivement dans le monde du jeu ou de la compétition lors de l'établissement d'une stratégie pour déceler le vrai du faux » (Takashi 1994, 11 – traduit et cité dans Yasutomi 2016, 250⁴⁹).

On retrouve d'ailleurs le terme dans le 日葡辞書 *Nippo Jisho* (dictionnaire portugais-japonais) de 1603, et il est alors défini en tant qu'espace-temps : « mais aucun exemple d'utilisation n'est donné pour lequel le mot *ma* prend un sens artistique, corporel ou social » (Yasutomi 2016, 251 – selon le *Nippo Jisho* 1603 (1980), 374). Yasutomi note toutefois, avec justesse, que l'absence

⁴⁶ « この「カネワリの法」は一口でいうと、茶の湯のいろいろの道具を、どのように並べ置くかという間のとり方の法則を説いたものである。 » (Nishiyama 1983, 122)

⁴⁷ « つき詰めて考えれば間の美学だといえよう » (Nishiyama 1983, 122)

⁴⁸ « 十七世紀の前半期ころに成立し、さらにそれが、ひじょうに広範な開発を遂げて今日までいろいろなかたちで洗練されてきた、みごとな日本芸実の特色といつてよろしいとおもうのであります。 » (Nishiyama 1981, 116 – tel que cité dans Hashimoto Cordaro 2016, 67)

⁴⁹ « という概念の成立時期は寛永前後であり、虚実の駆け引きと読みにおいて成立する勝負の世界に限って、間の概念が散見する。 » (Takashi 1994, 11)

d'exemple n'est pas une preuve d'absence, puis il suggère que 柳生石舟斎平宗
敵 Yagyū Sekishūsai Taira-no-Munetoshi (1529-1606), le père de Yagyū
Munenori, aurait parlé à son fils :

« de la conscience de ce que l'on peut nommer *ma* » (Yasutomi 2016, 251),
avant de préciser que : « Cependant, peut-être qu'à cette époque, ils
n'exprimaient pas ce concept à l'aide du mot *ma*, 間 mais plutôt à l'aide
du mot *hyōshi* 拍子 ou d'un autre mot. » (Yasutomi 2016, 251).

C'est ce que nous allons voir.

柳生宗矩 Yagyū Munenori

Dans le 兵法家伝書 *Heihō kadensho* (1632), un ouvrage de stratégie militaire,
柳生但馬守宗矩 Yagyū (Tajima-no-kami) Munenori (1571-1646) parle
notamment de 大拍子 *dai-byōshi* (lit. 'grand *hyōshi*') et de 小拍子 *ko-byōshi*
(lit. 'petit *hyōshi*'). Il écrit :

« Si l'opposant se place en position de combat *dai-byōshi* en utilisant un
太刀 *tachi* (le sabre long), alors il faut utiliser le *ko-byōshi*. Inversement,
s'il se sert du *ko-byōshi*, alors il faut utiliser le *dai-byōshi*. La règle est
de se tenir aussi loin que possible du *hyōshi* de son adversaire. » (ma
traduction de Yagyū 1632 dans Minami 1983b, 12⁵⁰).

Minami commente que : « Dans le cas présent, 'se tenir aussi loin que
possible du *hyōshi* de son adversaire', ça veut probablement dire 'se défaire
du *ma* de l'adversaire', et viser pour cette ouverture [間隙 *kangeki*]. » (ma
traduction de Minami 1983b, 12⁵¹). – i.e. Minami fait en fait clairement et
ouvertement l'adéquation entre les deux termes, 「*ma*」 et 「拍子 *hyōshi*」,
comme si c'était acquis qu'ils sont synonymes, ce qui n'est bien sûr pas le cas,
ou à tout le moins, pas établi comme étant le cas.

⁵⁰ « 敵が大拍子にかまへて太刀をつかはゞ、我は小拍子につかふべし。敵小拍子ならば、我は大拍子
につかふべし。是も敵と拍子をあはせぬ様につかふ心得也。 » (Yagyū 1632 – dans Minami 1983b,
12 – mais sans les furigana)

⁵¹ « ここで、「敵と拍子をあはせぬ様」といったのは、やはり敵の間を外して、その間隙をねらうということ
だろう。 » (Minami 1983b, 12)

Yagyū, toutefois, utilise bel et bien le terme 「*ma*」 dans le *Heihō kadensho* – et ce, d’ailleurs, dans une citation devenue depuis assez célèbre, soit : « 間不容髪 » (Yagyū 1632), ou, en japonais modernisé : « 間に髪を容れず » (Yagyū 1985 (1632), 85 – tel que cité dans Yasutomi 2016, 250), ce que Yasutomi traduit par : « ne pas insérer de cheveu dans le *ma* » (Yagyū 1985 (1632), 85 – traduit et cité dans Yasutomi 2016, 250). Nishiyama explique que la signification en est que : « entre un premier et un deuxième *tachi*, il ne devrait pas y avoir de *ma* suffisant pour insérer même un mince cheveu » (ma traduction de Yagyū dans Nishiyama 1983, 120⁵²). Notons au passage que le 「間もなく *ma mo naku*」 de la fin de la citation indique un bref intervalle, intervalle qui, au moins en japonais moderne, est plus généralement temporel que spatial. Quoi qu’il en soit, il me semble qu’on a certes ici un 「*ma*」 reflet de l’espace-temps, mais qu’on a pas encore entendu le bébé crier.

Nishiyama suggère par ailleurs que Yagyū aurait été influencé, dans son utilisation du 「*ma*」, par 沢庵宗彭 Takuan Sōhō (1573-1645), le très célèbre moine de l’‘école’ 臨済宗 Rinzai de *zen*, et plus spécifiquement par son 不動智神妙録 *Fudōchi shinmyōroku* (c. 1624-1645), un texte qui est d’ailleurs issu d’une correspondance entre les deux hommes⁵³. On peut y lire ce joli commentaire de Takuan, que William Scott Wilson traduit, dans *the Unfettered Mind – Writings of the zen master to the sword master* (2012), par : « When you clap your hands and, just at that instant, let out a yell, the interval between clapping your hands and letting out a yell will not allow the entrance of a hairsbreadth. » (Takuan⁵⁴ – traduit et cité dans Wilson 2012, 8), ‘interval’ étant ici la traduction de Wilson pour 「*ma*」.

⁵² « 一の太刀と二太刀との間へは、髪一すぢ入べき間もなく » (Yagyū – dans Nishiyama 1983, 120)

⁵³ « この柳生但馬守の間の論は、おそらく沢庵が但馬守に書き写えた『不動智神妙録』にある間の影響であろう。 » (Nishiyama 1983, 120)

⁵⁴ « 手を打つて後に声が思案して間を置いて出で申すにては無く候。 » (Takuan – dans Nishiyama 1983, 120)

宮本武蔵 Miyamoto Musashi

Dans le *兵法三十五箇条 Hyōhō sanjūgo kajō* (lit. ‘35 éléments de tactique, ou, plus précisément, de ‘voie militaire’, 1641), un court texte d’à peine quelques pages rédigé quatre ans avant sa mort, le plus célèbre de tous les escrimeurs japonais, 宮本武蔵 Miyamoto Musashi (1584-1645), utilise à quelques reprises le *kanji* du 「*ma*」. Un des 35 éléments du titre, notamment, le septième, est appelé *間積りの事 madumori no koto* (lit. ‘à propos de l’accumulation du *ma*’) – quoique, normalement, 「間積り」 se lirait plutôt 「*kendumori no koto*」, et réfèrerait alors à des question de mesure de superficie(s). Dans cette section, Miyamoto explique simplement comment accumuler le *ma* : « Il existe d’autres manières d’accumuler le *ma*, mais si on a la volonté de vivre par la voie militaire, alors ce que je peux vous dire, c’est qu’on ne doit pas en diverger. » (ma traduction de Miyamoto 1641⁵⁵). La vingt-deuxième section du même texte, quant à elle, s’intitule *拍子の間を知ると云事 hyōshi no ma wo shiru to iu koto* (lit. ‘connaître le *ma* du *hyōshi*’). On peut y lire que : « Connaître le *ma* du *hyōshi*, c’est de savoir que, dépendant de l’opposant, on trouve vitesse et lenteur, et qu’il faut conséquemment savoir s’ajuster à son *hyōshi*. » (ma traduction de Miyamoto 1641⁵⁶). Le *ma* se trouverait en fait, nous dit Minami, entre les *hyōshi* : « Il ressort clairement, à la lecture du [...] 「拍子の間を知ると云事 *hyōshi no ma wo shiru to iu koto*」 (lit. ‘de connaître le *ma* du *hyōshi*’), que pour Musashi, le *ma* se trouve entre les *hyōshi*. » (ma traduction de Minami 1983b, 13⁵⁷). On n’y est pas encore tout à fait, mais on commence à se rapprocher sérieusement du concept de 「*ma*」 à part entière.

⁵⁵ « 間を積る様、他には色々在れ共、兵法に居付く心在るによつて、今伝る処、別の心あるべからず。 » (Miyamoto 1641 – en japonais quelque peu modernisé)

⁵⁶ « 拍子の間を知るは、敵により、はやきも在り、遅きもあり、敵にしたがふ拍子也。 » (Miyamoto 1641 – en japonais quelque peu modernisé)

⁵⁷ « この拍子と拍子のあいだが間であることは [...] 「拍子の間を知ると云事」について説いていることをみても明らかである。 » (Minami 1983b, 13)

五輪書 *Gorin no sho*

Quatre ans plus tard, dans son *五輪書 Gorin no sho* (fr. le *Livre des cinq anneaux*; ang. *the Book of Five Rings*, 1645), son texte le plus célèbre, Miyamoto utilise de nouveau les deux termes, 「*ma*」 et 「*hyōshi*」. Selon Nishiyama, il y aurait six articles (条 *jō*) du *Gorin no sho* dans lesquels il est question du *ma*: *兵法の拍子の事 heihō no hyōshi no koto* (lit. ‘à propos du *hyōshi* de la voie militaire’); *身のあたりと云事 mi no atari to iu koto* (lit. ‘ce qu’on nomme le pourtour du corps’); *多敵のくらの事 tateki no kurai no koto* (lit. ‘faire face à plusieurs opposants’); *くづれを知と云事 kudure wo shiru to iu koto* (lit. ‘ce qu’on appelle reconnaître l’effondrement’); *三つの声と云事 mitsu no koe to iu koto* (lit. ‘ce qu’on appelle les trois voix’); et, finalement, *他の兵法にははやきを用る事 hoka no heihō ni ha hayaki wo mochiiru koto* (lit. ‘utiliser la vitesse ailleurs que dans la voie militaire’).

Dans le premier de ceux-ci, *兵法の拍子の事 heihō no hyōshi no koto*, Miyamoto écrit qu’ : « il faut savoir distinguer les différents *hyōshi*, et, parmi les *hyōshi* grands et petits, lents comme rapides, trouver le bon *hyōshi*, le *hyōshi* du *ma*, puis aller à contre-courant – c’est là le propre de la voie militaire » (ma traduction de Miyamoto 1645⁵⁸ dans Minami 1983b, 12-13). C’est d’ailleurs ce ‘principe’, nous dit Minami, qui aurait été transmis des arts martiaux à leur descendance spirituelle, les sports : « Le principe selon lequel, pour gagner, on doit se défaire du *hyōshi*, du *ma* de l’adversaire peut aussi être utilisé pour les sports modernes. » (ma traduction de Minami 1983b, 13⁵⁹).

⁵⁸ « ちがふ拍子をわきまへ、大小遅速の拍子の中にも、あたる拍子をしり、間の拍子をしり、背く／拍子をしる事、兵法の専也 » (Miyamoto 1645 – dans Minami 1983b, 12-13)

⁵⁹ « 相手の拍子、間を外すことによって勝つという原則は、近代スポーツにも適用されている。 » (Minami 1983b, 13)

Dans le quatrième article, *くづれを知と云事 kudure wo shiru to iu koto*, ce que l'historien, et accessoirement coach de l'équipe néo-zélandaise de *kendō*, Alexander Bennett (1970-), traduit, dans une traduction récente, par *About "Recognizing Collapse"*, Miyamoto écrit, dans la traduction de Bennett : « Cadences can become confused and collapse » (Miyamoto 1645⁶⁰ – traduit et cité dans Bennett 2018). Miyamoto rajoute ensuite que : « When fighting a single opponent, he may start to collapse when his rhythm becomes muddled » (Miyamoto 1645⁶¹ – traduit et cité dans Bennett 2018).

Dans le dernier article, *他の兵法にははやきを用る事 hoka no heihō ni ha hayaki wo mochiiru koto*, il est question, nous dit Nishiyama, du *ma* dans la musique du *nō*. Miyamoto y écrit : « はやきはこけるといひて、間にあは／ず、勿論おそきも悪し。是も上手のする事は緩々と見へて、間のぬげざる所也。 » (Miyamoto 1645 – tel que cité dans Nishiyama 1983, 120-121), ce qui, dans la première traduction de l'ouvrage en anglais, celle de Victor Harris, intitulée *a Book of Five Rings* (1974), devient : « If you try to beat too quickly you will get out of time. Or course, slowness is bad. Really skilful people never get out of time, and are always deliberate, and never appear busy. » (Miyamoto 1645 – traduit et cité dans Harris 1974, 91) – mais, malheureusement, la notion de 「*ma*」 en est presque complètement évacuée par le 'out of time'. Une autre traduction, la plus connue d'ailleurs, celle de Bradford J. Brown et al. sous le titre de *the Book of Five Rings* (1982), propose plutôt : « As the saying goes, "Haste makes waste," and the timing is upset when one proceeds too quickly. Of course, too slow is also bad. » (Miyamoto 1645 – traduit et cité dans Brown et al. 1982, 94), auquel s'ajoute : « What a master does seems to be done with ease and without any loss of timing. » (Miyamoto 1645 – traduit et cité dans Brown et al. 1982, 94) – ce qui, spécifiquement pour ce qui est de la question

⁶⁰ « 拍子ちがひになつて » (Miyamoto 1645)

⁶¹ « 戦ふ内に、敵の拍子ちがひて、くづれめのつくもの也 » (Miyamoto 1645)

du 「*ma*」, est un peu mieux, mais à peine, que celle de Harris, évidemment et naturellement pas leur préoccupation première ... mais force est quand même de constater l'ampleur des pertes. Une traduction plus juste à ce propos, pas trop erronée j'espère, serait, me semble-t-il : « On dit que la vitesse affaisse, qu'elle ne permet pas de 's'ajuster au *ma* ' – mais évidemment, la lenteur n'est pas mieux. Les personnes les plus talentueuses ont l'air calmes et n'exposent pas leur *ma*. » (ma traduction quelque peu incertaine de Miyamoto 1641).

la rencontre

Pour Nishiyama, les deux *ma* qu'on retrouve chez Miyamoto, celui de la voie militaire et celui du *nō*, seraient en fait très proches parents : « ils ont l'air différents, mais Miyamoto Musashi les considère comme étant tous deux issus d'exactly le même principe » (ma traduction de Nishiyama 1983, 121⁶²). De plus, rajoute Nishiyama, ce *ma* de Miyamoto, c'est aussi celui de Yagyū – et, j'imagine, aussi celui de Takuan.

Nishiyama en arrive ainsi à voir, dans cette rencontre entre arts militaires et arts de la scène, le contexte essentiel de la naissance du 「*ma*」 en tant que concept. Il écrit que :

« ce mince cheveux est, selon moi, comme cet instant, cette attaque subite et sans ouverture, une fracture unique qui transcende l'espace-temps créé dans le *ma* entre les deux opposants – et je crois que c'est ça qu'on appelle le *ma* » (ma traduction de Nishiyama 1983, 121⁶³).

Nishiyama précise toutefois, avec justesse, que, en paraphrasant un

⁶² « 違うように見えるが、宮本武蔵は全く同じ法則で論じているものと考えられる » (Nishiyama 1983, 121)

⁶³ « この髪一節も間隙をおかない一瞬の打ち込みという場合の一瞬というのは、私の考えでは、この相對した二人の間に創出された時空を超えた独特の断絶というもので、それが間だというのだと考えられる。 » (Nishiyama 1983, 121)

tantinet⁶⁴, que ce n'est par parce qu'on a une ouverture qu'on a du *ma*.

en conclusion sur le *ma* d'Edo

Nishiyama conclut que, bien que la notion de 「*ma*」 soit apparue dans les textes avant la mi-Kamakura, ce n'est qu'après quatre siècles de 'blanc', soit à partir de la mi-17^e, que serait née l'esthétique du *ma* (間の美学 *ma no bigaku*). Il précise que : « c'est bien connu que c'est là que s'est développé l'essentiel du sens esthétique propre au Japon » (ma traduction de Nishiyama 1983, 122⁶⁵), et il suggère ensuite que le 「*kanewari*」, comme d'autres aspects du *sadō* d'ailleurs, seraient des expressions de cette transformation. Il en irait de même, dit-il, de la naissance du 小唄 *kouta* (un type de chanson folklorique) au 16^e – mais malheureusement, Nishiyama n'en donne pas vraiment d'explication, se contentant de dire⁶⁶ que le *kouta* aussi est de la musique du *ma*.

Nishiyama conclut qu' :

« on peut suggérer que la période durant laquelle s'est développée la culture du *ma* au Japon est la même période qui a vu la naissance du particularisme culturel japonais avec les arts martiaux, le *cha no yu*, ainsi qu'avec plusieurs autres formes artistiques » (ma traduction de Nishiyama 1983, 123⁶⁷)

– quoiqu'on peut en fait constater une forme de décalage que ne soulève toutefois pas Nishiyama. Quoi qu'il en soit du décalage, cette transformation est, pour Nishiyama, le fait de deux éléments : l'obligation, d'abord, pour la plupart des *samurai*, à partir de la fin 16^e, d'aller résider dans la ville-château de leur domaine ; puis, grâce au 参勤交代 *sankin kōtai* (système de

⁶⁴ « 間隙が出来たのでは間ではない。 » (Nishiyama 1983, 121)

⁶⁵ « ほぼ日本の独自の美意識として成立したということがしられるのである » (Nishiyama 1983, 122)

⁶⁶ « これも間の音楽 » (Nishiyama 1983, 123)

⁶⁷ « 日本における間の文化が成立した時期は、武芸や茶の湯やそのほかのさまざまな芸が、芸道という日本独特の文化社会を創出した頃だということがいえよう » (Nishiyama 1983, 123)

résidence alternée) développé dans la première moitié du 17^e, l'obligation qu'auront les 大名 *daimyō* (seigneurs desdits domaines) et leur entourage d'aller passer la moitié de leur temps à Edo – menant ainsi à la formation d'une élite guerrière accompagnée d'une formalisation culturelle à l'écrit, alors même que se développent, dans les couches inférieures, des formes populaires telles le 流行歌 *ryūkoka* (lit. 'chanson populaire') et le 歌舞伎 *kabuki* : « C'est ainsi que s'est développé l'esthétique du *ma* dans le monde des arts. » (ma traduction de Nishiyama 1983, 124⁶⁸). Nishiyama rajoute même qu' : « on peut suggérer que les conditions étaient réunies pour que toutes les formes artistiques, celles de l'élite comme celles du peuple, produisent un *ma* commun » (ma traduction de Nishiyama 1983, 124⁶⁹).

Nishiyama s'interroge alors à savoir pourquoi le sens du *ma* ne se serait apparemment développé qu'au Japon – et étrangement, au moins *a priori*, il ne suggère pas un concours de circonstances, mais bien plutôt un lien au terroir. En effet, il écrit que : « Il va sans dire que c'est dû d'abord et avant tout au *fūdo* du Japon. » (ma traduction de Nishiyama 1983, 126⁷⁰) – un lien par ailleurs que Nishiyama détaille quelque peu, mais sans oser s'en détacher.

d'Edo à Meiji

Vu notamment les impacts qu'elle a eus sur les notions d'espace et de temps, la transition Edo-Meiji semble *a priori* critique pour le concept de 「*ma*」 – avec notamment des sens nouveaux pour 「*jikan*」 et 「*kūkan*」 :

« ces mots sont des traductions en langue japonaise de concepts occidentaux, nés durant la période Meiji (1868-1912), alors qu'une tentative d'insertion du Japon dans le cadre mondial était en cours. Les

⁶⁸ « このような芸の世界に間の美学が成立したのである。 » (Nishiyama 1983, 124)

⁶⁹ « これらすべての芸道や大衆芸あるいは民俗芸能などに、共通の間の成立条件があったといえよう » (Nishiyama 1983, 124)

⁷⁰ « これはいうまでもなく、日本の風土性によるという以外に考えようがない。 » (Nishiyama 1983, 126)

deux termes ont des nuances philosophiques ou scientifiques et se sont diffusés ultérieurement, à tel point que le terme japonais *ma* lui-même est devenu exotique, un réceptacle de significations et de déplacements sémantiques supplémentaires, à l'exemple de ce qui s'est passé avec un grand nombre de termes *Yamato kotoba* toujours présents dans la poésie et le quotidien nippons. » (Hashimoto Cordaro 2016, 66).

La transition préoccupe notamment Isozaki – quoique, selon lui, le *ma* serait resté inébranlable dans son soc. Il écrit d'ailleurs que, lorsqu'il préparait la fameuse exposition sur le *ma* à Paris (celle sur laquelle Berque commentait un peu plus haut, et dont on reparlera plus bas) :

« I wanted to look into the deeper linguistic origins and later ramifications of *ma*—how the notion had been grafted onto both time and space when these elemental Western concepts arrived in Japan in the mid-nineteenth century. But the original nature of *ma* was little modified even when appropriated for the translation of / new concepts. » (Isozaki 2006, 93-94).

Isozaki rajoute toutefois, après avoir proposé une définition assez typique du *ma*, que : « Such definitions tend to confuse original uses with present-day meaning—those that came into being after the introduction and translation of Western concepts of time and space. » (Isozaki 2006, 94). Selon lui, le sens original du terme : « ought best be thought of as “gap,” or (as with the original Sanskrit meaning) an original “difference” immanent in things. » (Isozaki 2006, 94), alors qu'il considère que plusieurs des sens associés au concept sont relativement nouveaux, datant en fait de Meiji ou d'après : « Extension of meaning such as “in-between space” and “pause” must have attained common usage only after the importation of Western ideas. » (Isozaki 2006, 94), alors que d'autres encore s'éloigneraient dangereusement du sens premier : « Only much later did the term come to signify “marginal void,” a latter-day usage of *ma* that is scarcely explicable. » (Isozaki 2006, 94). C'est effectivement ce que nous allons voir.

le *ma* moderne

Dans un article de 2014 intitulé *les limites du ma – retour à l'émergence d'un*

concept « japonais », l'historien français Michael Lucken (1969-) offre le portrait le plus clair que je connaisse des développements modernes du concept, qu'il présente toutefois comme une réalité essentiellement du 20^e siècle. Lucken opte en fait pour une interprétation plutôt stricte, celle d'un concept qui s'est suffisamment universalisé pour devenir porteur – ce qui est effectivement une réalité du dernier siècle. Lucken voit d'ailleurs un parallèle entre cette évolution et celle, quelques décennies plus tôt, de concepts esthétiques tels le 「侘 *wabi*」 et les 「余情 *yojō*」 (fr. 'harmoniques' ou 'connotations'; ang. 'overtones'), et que Lucken (2014, 56) appelle joliment l'«écho sentimental». Il écrit :

« si l'on peut, rétrospectivement, retrouver dans les arts et les discours sur l'art au Japon des éléments qui correspondent à la définition du *ma* chez Isozaki, dans les textes anciens, ce dernier mot n'a qu'une valeur technique, celle d'une certaine distance ou d'une certaine durée nécessaire à la bonne réalisation de tel ou tel objet plastique ou musical, il n'est jamais utilisé dans un sens abstrait pour définir un idéal esthétique. Ce mot ne se trouve d'ailleurs ainsi ni chez Zeami, ni chez Rikyū, ni chez aucun des grands théoriciens de l'esthétique japonaise pré-moderne. » (Lucken 2014, 57).

De plus, pour Lucken comme pour la musicologue 北川純子 Kitagawa Junko sur laquelle il dit s'appuyer, cette forme pré-moderne n'aurait rien de particulièrement japonais.

Dans *日本音楽における「間」概念の検討—浪曲三味線の現場から Nihon ongaku ni okeru “ma” gainen no kentō – rōkyoku shamisen no genba kara* (lit. 'étude du concept de 'ma' dans la musique japonaise – de là où se joue le *shamisen* du *rōkyoku*', 2010), le *浪曲 rōkyoku* ou *浪花節 Naniwa-bushi* étant un genre de musique narrative accompagnée de *shamisen*, et qui se développe avec Meiji), Kitagawa écrit que : « le concept de *ma* [d'intervalle] dans la musique japonaise n'est pas différent de ce qu'on trouve dans la musique occidentale et n'est pas spécifique au Japon » (Kitagawa 2010, 9 – traduite et citée dans Lucken 2014, 57), ce avec quoi bien peu d'auteurs japonais, d'ailleurs seraient

d'accord – mais Kitagawa préciserait toutefois que, dans la pratique : « il possède un sens presque exclusivement technique. L'idée que le *ma* est un des éléments fondateurs de l'esthétique japonaise est, sur le plan conceptuel, une construction contemporaine. » (Kitagawa 2010, 9 – paraphrasée dans Lucken 2014, 57), ce qui me semble plutôt exact.

Quoi qu'il en soit, Lucken propose quatre phases, ou en fait quatre balises, au développement du concept au 20^e siècle : le '*ma* heideggérien' à partir de 1929, le '*ma* national' à partir de 1951, le '*ma* comme dépassement de la modernité' à partir de 1966, et, finalement, le '*ma* d'avant-garde' à partir de 1978 – puis il note que :

« Bien que le début de chaque phase puisse être déterminé de manière précise grâce à des textes fondateurs, il est difficile d'y mettre un terme, car les textes en question ont continué d'avoir un écho jusqu'à aujourd'hui. » (Lucken 2014, 46-47).

1929 – le *ma* heideggérien

C'est, dans la logique de Lucken, au début 昭和 Shōwa (1926-1989) que le *ma* commence à prendre la forme d'un concept porteur – à l'époque donc, et ce n'est sans doute pas entièrement un hasard, de la montée de l'ultranationalisme et d'une affirmation particulièrement agressive de l'identité nationale en réaction à une ensemble de facteurs internes et externes interagissant entre eux. L'effet, selon lui, se fait sentir jusque dans les hautes sphères du monde intellectuel :

« La philosophie de l'art est un domaine florissant autour de 1930. Or, parmi les sujets de prédilection de ces jeunes intellectuels, se trouve logiquement, dans un contexte de montée du nationalisme, la question de l'espace et, plus particulièrement, de l'espace japonais » (Lucken 2014, 61)

– Lucken mentionnant alors notamment le *空間論 Kūkan-ron* (lit. 'traité sur l'espace', 1931) de 戸坂潤 Tosaka Jun (1900-1945) et le *風土 – 人間学的考察 Fūdo – ningen-teki kōsatsu* (lit. 'fūdo – considérations humaines', 1935) de

Watsuji :

« Pourtant aucun de ces auteurs n'utilise dans les textes ci-dessus le mot *ma* au sens générique. En revanche, l'idée qu'il faut penser ensemble le temps et l'espace, qui est l'une des idées fortes véhiculée par le concept de *ma* depuis les années 1950, est très largement partagée » (Lucken 2014, 61)

– et ce, en bonne partie sous l'influence du philosophe Henri-Louis Bergson (1859-1941), suggère d'ailleurs Lucken. C'est donc dans ce contexte que seraient réunies, selon Lucken, les conditions nécessaires à la naissance du *ma* : « Le concept de *ma* est donc apparu à une époque où les penseurs japonais rivalisaient pour tenter de définir un espace à la fois contemporain et national. » (Lucken 2014, 61).

Pour Lucken, toutefois, la naissance du *ma* en tant que concept porteur serait le fait principalement d'un seul homme, le philosophe 中井正一 Nakai Masakazu (1900-1952). On en trouverait les premières traces dans ses notes de cours en 1929 : « La première occurrence chez Nakai du mot *ma* dans un sens générique date de 1929, au sein de notes de cours publiées à titre posthume. L'essentiel de ce qui caractérise sa conception du terme y est déjà présent. » (Lucken 2014, 62). Dans ce texte, intitulé *轉換期の美学(的課題)* *Tenkanki no bigaku(-teki kadai)* (lit. '(questions d')esthétique en temps de crise'), le *ma* serait : « l'expression, dans l'espace-temps japonais, d'une forme de conscience de la primauté de l'espace intersubjectif de l'être sur l'espace objectif et quantifiable. » (Lucken 2014, 62 – selon Nakai 1951 (1929) II, 290).

La première mention du *ma* dans une publication en bonne et due forme de Nakai, toutefois, daterait plutôt de 1931, et se trouverait dans un article intitulé *芸術の人間学的考察* *Geijutsu no ningen-gaku-teki kōsatsu* (lit. 'considérations anthropologiques sur l'art'). Nakai y propose, suite à la lecture du *Die apriorische Struktur des Anschauungsraumes* (lit. 'la structure *a priori* de l'espace visuel', 1930) du philosophe allemand Oskar Joachim

Becker (1889-1964), que Becker y : « construit la dimensionnalité de l'espace sur une pure physique humaine. Pour l'art, une telle tentative est extrêmement importante. » (Nakai 1951 (1931), 8 – traduit et cité dans Lucken 2014, 63), avant de suggérer que le *ma* pourrait jouer ce rôle au Japon :

« En outre cette pensée paraît possible dans le cadre de la conception de l'espace en japonais. Le *ma*, qu'on trouve par exemple dans *maai*, *ma ni au* (que ce soit au sens temporel ou dans le sens social courant), *ma ga nukeru*, *magiwa*, *nakama*, *maotoko*, *shima*, *machigai*, *hema*, *tonma*, *ranma*, *ima* et qui constitue la tonalité de base de l'espace, signifie toujours une tension unidirectionnelle, que ce soit dans le domaine du temps, de la société ou de l'art. » (Nakai 1931, 8 – traduit et cité dans Lucken 2014, 63).

Lucken rajoute toutefois que :

« bien que Nakai fasse référence à Becker, philosophe allemand dont l'article susmentionné fut lu au Japon avec un intérêt soutenu, l'ombre de Heidegger est évidente, non seulement parce que Nakai situe son article dans le prolongement de Heidegger, mais aussi parce que Becker, qui était à Fribourg entre 1928 et 1931, a repris à ce dernier de nombreuses thèses. » (Lucken 2014, 63).

D'ailleurs, Nakai vient apparemment de lire le *Sein und Zeit* (fr. 'Être et Temps', 1927) du philosophe Martin Heidegger (1889-1976) : « lorsque, la même année, il prend pour la première fois l'exemple du mot *ma*. » (Lucken 2014, 63) – les traces de l'influence de Heidegger étant même, selon Lucken, évidentes à la lecture de l'article : « Même si Nakai ne passe pas directement par le philosophe allemand [Heidegger] lorsqu'il évoque le *ma*, il fait peu de doute que sa réflexion sur ce point a été nourrie de sa lecture d'*Être et Temps* » (Lucken 2014, 64 – selon Nakai 1932, 33).

Ces traces seraient encore visibles, toujours selon Lucken, dans un article de 1932 intitulé *リズムの構造 Rizumu no kōzō* (lit. 'structure du rythme'), notamment lorsque Nakai écrit que : « La structure du *ma*, c'est une tension profondément apaisante et réconfortante qui se fait dans l'abandon du corps et de l'esprit au moment précis où l'être se comprend dans l'être-là, se

renverse et se pénètre. » (Nakai 1932, 33⁷¹ – traduit et cité dans Lucken 2014, 64). Lucken va même jusqu'à suggérer que : « Pour le dire de façon ramassée, derrière la transformation du mot *ma* en concept générique chez Nakai, il y a indubitablement l'influence de Heidegger. » (Lucken 2014, 64). On savait déjà que Heidegger avait eu une influence majeure sur plusieurs philosophes japonais – et selon Lucken, ça serait aussi le cas de Nakai et du *ma* :

« Nakai a vu dans le *ma* une possible réponse à la pensée de l'espace chez Heidegger. Or il est frappant de constater que cet ancrage du concept dans une phénoménologie de l'être se retrouve chez la plupart des auteurs précités, qu'il s'agisse de Kurita, Isozaki, Kenmochi, Berque, Matsuoka et Kimura. Chacun l'a interprété dans un sens propre, mais c'est Nakai qui l'a installé dans cette perspective commune, celle d'un espace non aliéné, antérieur à toute détermination, où l'être se découvre et se développe dans l'écho du monde. » (Lucken 2014, 65).

1951 – le *ma* national

Malgré son décès en 1952, Nakai continue à jouer un rôle de premier plan dans la deuxième phase de Lucken, une phase marquée par un virage identitaire : « C'est dans les années 1950-1960 qu'a commencé à circuler l'idée selon laquelle il y aurait dans le *ma* une dimension spécifiquement japonaise. » (Lucken 2014, 57) – et celle-ci commence justement avec un texte de Nakai, un texte que Lucken considère comme : « Le texte le plus important à cet égard » (Lucken 2014, 57). Dans ce texte, intitulé *美学入門 Bigaku nyūmon* (lit. 'introduction à l'esthétique', 1951), par ailleurs aussi le texte le plus marquant de Nakai, une : « synthèse de ses travaux philosophiques antérieurs » (Lucken 2014, 57), Nakai écrit que :

« La notion de *ma* que les artistes utilisent fréquemment en japonais, ce *ma* qui s'emploie à la fois pour le temps et l'espace et qu'on trouve dans *maai*, *ma ga au*, *ma ga nukeru*, *ma ni hamaru*, *ma ga nobiru*, *ma ga chijimu* est un mot difficile à traduire en anglais. Ce n'est pas le tempo,

⁷¹ « かかる間の構造は、存在の実存在的理解にあたってその機にみずから身をひるがえして移入せる場合、その身心の脱落における深い安慰なる緊張、一言にすれば、「内」なる意味の味得である。 » (Nakai 1981 (1932), 33)

ni l'espace au sens occidental. » (Nakai 1981 (1951), 35-36 – traduit et cité dans Lucken 2014, 57).

Nakai offre alors l'exemple du *nō* :

« Ainsi dans le *nō*, quand résonne la scansion des tambours, on a le sentiment que tout le temps qui s'est écoulé jusqu'à présent est exclu, ce n'est absolument pas comme dans le rythme d'un orchestre où le coup sur le tambour est donné en sachant qu'il y en aura toujours un autre. C'est un battement parfaitement net qui remplit d'un coup un laps de temps compact comme de l'acier qui n'a ni passé ni avenir. Sa clarté est telle qu'il crée comme une brèche dans le cerveau. Il donne le sentiment de s'être débarrassé de toute fioriture. » (Nakai 1981 (1951), 35-36 – traduit et cité dans Lucken 2014, 58).

C'est ainsi, nous dit Nakai, que se formerait une conscience toute japonaise du temps :

« Le temps dans l'art japonais est précisément celui du *ma*. Alors qu'on pense généralement le temps comme quelque chose qui s'écoule de manière continue tel un fil, il est en l'occurrence coupé et donne à sentir que le moi véritable est mouvant et se renouvelle. » (Nakai 1981 (1951), 35-36 – traduit et cité dans Lucken 2014, 58).

Pour Nakai, le *ma* serait une sorte de pause hautement prégnante : « Le *ma*, c'est la pause du moment où on peut s'assurer qu'on existe, une coupure, un flash sonore. On retire le vieux puis on l'élimine, et on rencontre alors le soi d'origine. » (ma traduction de Nakai 1951⁷² dans Takashi 1994, 2). C'est ainsi que le *ma* prendra un caractère universel : « Dans la musique, la danse, le théâtre, les beaux-arts, partout se trouve en effet ce *ma*, cet entre-deux compact et léger. » (Nakai 1981 (1951), 35-36 – traduit et cité dans Lucken 2014, 58). Lucken en conclut qu'on retrouve, dans le *Bigaku nyūmon* :

« les principales coordonnées du *ma* contemporain, à savoir : une définition s'appuyant sur des exemples tirés du langage courant ; la mise en évidence du caractère non seulement spatial, mais aussi temporel du concept ; la mise en avant de son caractère national et l'assertion selon laquelle il serait difficilement traduisible ; la référence à des arts anciens comme le théâtre *nō*, lui donnant une légitimité historique ; l'affirmation de son caractère transversal, par-delà les

⁷² « 間というのは、この生きていることを確かめる時間の区切り、切断、響きなのである。古きものを切り捨てることで、本来の自己に出会うことである。 » (Nakai 1951, 35-36 – tel que cité ou paraphrasé dans Takashi 1994, 2)

différences qui séparent les genres artistiques. Ces cinq points se retrouvent régulièrement dans les textes ultérieurs. » (Lucken 2014, 58).

suite au décès de Nakai

Ce *ma* nouveau ne semble d'abord pas survivre au décès de Nakai : « On ne trouve au cours des années 1950 quasiment aucune autre occurrence du mot *ma* utilisé comme chez Nakai dans un sens philosophique large » (Lucken 2014, 59). Bientôt, toutefois, le phénix renaîtra pourtant de ses cendres. En effet, à partir du tournant des années 1960, d'autres auteurs s'y intéressent, essentiellement apparemment toujours à partir du cadre de la phénoménologie :

« Dans les textes des années 1950-1960, les fondements philosophiques de la réflexion sur le *ma* n'apparaissent pas au premier plan ou seulement de manière approximative. On repère cependant des allusions à Heidegger chez Kurita et Isozaki, ainsi que des renvois à des penseurs bouddhiques, ce qui suggère que le développement de la réflexion sur le *ma* au Japon se situe dans le prolongement de la phénoménologie, tout comme en Europe avec Berque. L'apparition du concept de *ma* chez Nakai autour de 1930 confirme et précise ce sentiment. » (Lucken 2014, 60).

C'est apparemment le spécialiste de littérature française 栗田勇 Kurita Isamu (1929-) qui sera le premier à reprendre le flambeau de Nakai, dont il avait d'ailleurs été l'étudiant : « et dont il revendique par ailleurs avec force l'héritage. » (Lucken 2014, 59) – et ce, à partir du début des années 1960 :

« Ce n'est que progressivement, à partir du début des années 1960, qu'on vit réapparaître le *ma* dans le sens nouveau et transversal impulsé par Nakai, en particulier sous la plume de Kurita Isamu, un critique littéraire et d'architecture. » (Lucken 2014, 59).

Dans *伝統の逆説—日本美と空間 Dentō no gyakusetsu – Nihonbi to kūkan* (lit. 'paradoxe de la tradition – l'esthétique japonaise et l'espace', 1962), après avoir offert une définition du 「*ma*」 en 10 points, inspirée de celle du *Kōjien*, et dont les deux premiers sont *aida* (intervalle) et *hima* (temps libre), Kurita écrit, à propos de ces deux premiers sens : « Dans le premier sens, d'abord, il

s'agit d'une relation spatiale entre deux pôles. En mutant plutôt qu'en basculant vers l'ordre temporel du deuxième sens, on obtient une opposition entre deux moments distincts. » (ma traduction de Kurita 1964 (1962), 163⁷³) – Lucken commentant qu' : « Il s'agit donc d'une forme de séquence, de rythme irrégulier, qui trouve son application dans de nombreux domaines, de la musique à l'architecture. » (Lucken 2014, 59). C'est d'ailleurs effectivement ce qui va bientôt se produire : « Dans les années qui suivirent, le *ma* fut réinterprété comme un concept générique au sein de chacun des domaines particuliers de la création artistique. » (Lucken 2014, 60).

Ce n'est aussi qu'à partir des années 1960 que la question des relations interpersonnelles, jusqu'alors relativement absente du sujet, serait devenue centrale au propos : « Depuis les années 1960, le *ma* entendu comme espace de tension intersubjectif occupe une place prépondérante. Dans un monde désenchanté, il a souvent valeur d'idéal. » (Lucken 2014, 66). Durant Edo, nous dit Lucken, le musicien ou l'acteur recherchait : « le juste *ma* dans l'exercice de son art » (Lucken 2014, 66) – ce qui n'a finalement que bien peu à voir avec ce que le *ma* serait depuis devenu : « Ce qui rend le *ma* contemporain radicalement différent du *ma* de l'époque d'Edo, c'est sa place dans l'échelle des valeurs. » (Lucken 2014, 66) ... quoique malheureusement, Lucken n'en dit pas plus sur l'échelle de valeurs en question. Or, c'est dans cette logique que s'inscriraient, au moins toujours selon Lucken, la réflexion sur le 「*ma*」 d'Isozaki Arata et de Itō Teiji :

« Isozaki Arata et le critique Itō Teiji furent parmi les premiers à en faire usage en 1963 dans un numéro spécial de la revue *Culture architecturale* (« *Kenchiku bunka* »). Quoique leur présentation du *ma* à partir d'exemples lexicaux ne soit pas très différente de celle de Kurita, le *ma* devint chez eux un « espace imaginaire » (« *imajinarī supēsu* ») permettant de repenser l'architecture non comme une forme qui prend possession d'un lieu vide, mais comme la mise en tension d'éléments

⁷³ « まず①の意味では、二つの対極の空間的關係として働いている。それが②で時間的秩序に転用というより混用されると、二つの断絶した時間の両極となる。 » (Kurita 1964 (1962), 163)

hétérogènes au sein de l'espace urbain ou à l'intérieur même d'un édifice. » (Lucken 2014, 60).

1966 – le *ma* comme dépassement de la modernité

La troisième phase de Lucken, marquée par une forme d'ouverture sur le monde, commence avec l'article de Nitschke dont il a été question en début de chapitre :

« L'architecte allemand Günter Nitschke joua un rôle pionnier dans l'introduction de la notion de *ma* en Occident. De son premier article sur le sujet, paru dans la célèbre revue *Architectural Design* en 1966, à son livre de 1993 *From Shinto to Ando: Studies in Architectural Anthropology in Japan*, il fut l'un des principaux promoteurs de l'idée qu'il existe dans l'archipel une conception particulière de l'espace. » (Lucken 2014, 51).

Nitschke y remercie d'ailleurs Komparu Kunio, Isozaki Arata : « and the members of his team who prepared the special issue of *Kenchiku Bunka* December 1963, on which this essay is based » (Nitschke, 1966, 116) – et effectivement, le propos de Nitschke sur le 「*ma*」 ressemble beaucoup à celui d'Isozaki.

Quoi qu'il en soit des influences, c'est ce texte de Nitschke qui a le plus fait connaître le *ma* en Occident – d'abord principalement, bien sûr, en architecture et disciplines connexes :

« Depuis les années 1960, les architectes occidentaux se sont souvent référés à des conceptions « japonaises » de l'espace et du temps, et à la notion de *ma* en particulier. Les multiples commandes qui ont été passées en Europe et aux États-Unis à des agences nippones depuis la fin années 1990 n'ont fait qu'alimenter ce phénomène qui n'est pas spécifique à l'architecture. On pourrait montrer la même chose s'agissant de la musique ou de la danse. Le point de vue philosophique adopté par Augustin Berque met bien en évidence qu'il ne s'agit pas uniquement d'une tentative limitée à un domaine donné, mais d'une réflexion qui peut traverser l'ensemble des arts et de la culture. » (Lucken 2014, 53).

On s'en doute, toutefois, la compréhension se révélera être très variable selon

le lecteur. Vous en trouverez plusieurs exemples dans les chapitres sur le *ma* (2 à 5) de la thèse, et bien d'autres encore dans l'annexe portant sur le *ma* en Occident.

l'exposition Isozaki

La quatrième et dernière phase de Lucken, ce qu'il appelle 'le *ma* d'avant-garde', commence en 1978 avec ce qu'on peut appeler 'l'exposition Isozaki', une exposition qui fut d'abord présentée à Paris à l'automne :

« En 1978, fut organisée à Paris dans le cadre du Festival d'automne alors naissant une exposition japonaise qui fit date. Intitulée « *Ma* : Espace-Temps du Japon », elle fut conçue par l'architecte Isozaki Arata avec le soutien actif de Michel Guy, fondateur du festival. *Ma*, ce petit mot japonais connut alors une soudaine popularité et, malgré les vicissitudes de la mode, n'a jamais complètement disparu depuis du paysage intellectuel français. Le même phénomène s'observe en Allemagne, en Grande-Bretagne et aux États-Unis où l'exposition a circulé. » (Lucken 2014, 45).

D'ailleurs, lors du passage de l'exposition à New York au printemps 1979, on pouvait lire, dans un article dithyrambique (jusqu'à l'absurdité) du New York Times, un article intitulé *On the Japanese Esthetic* (1979.03.25, 31), mais dont l'auteur m'est malheureusement inconnu, que : « The concept of *ma*, or space-time, is a commonplace in Japanese culture, but its role as the informing element of all architecture and design, with an influence on all phases of life, is quite alien to the Western mind. », rien de moins!

Le texte de Nitschke avait fait connaître le concept hors du Japon, mais sa notoriété restait limitée à des univers spécialisés – et ce n'est finalement qu'avec l'exposition Isozaki que le *ma* obtiendra le potentiel, et indirectement l'aval, pour y jouer un rôle ambassadorial. On peut d'ailleurs noter une jolie petite symétrie entre les quatre phases de Lucken, les deux premières jouant le même rôle (formation, puis développement) que les deux dernières, les unes à l'interne, les autres à l'externe.

Le catalogue de l'exposition est un document important et d'une certaine utilité pour comprendre le propos, mais il s'agit toutefois d'un document d'accompagnement, et non pas d'un catalogue comme on l'entend généralement. Il est donc difficile de se faire une idée claire de l'exposition même – et de plus, le catalogue semble avoir une vocation didactique volontairement restreinte, et à laquelle Isozaki semble préférer une approche plus impressionniste. On y lit notamment que le : « MA is filled with the signs of the ephemeral. » (Isozaki 1979, 16 & 44), que le : « MA is an alignment of things. » (Isozaki 1979, 16 & 48), et même que le : « MA is an empty place where various phenomena appear, pass by, and disappear. It teems with signs that exist in an infinite variety of freely ordered arrangements. » (Isozaki 1979, 16 & 48) – et tout ça sur une seule et même page ...

Dans le catalogue, Isozaki écrit aussi que :

« in Japan, both time and space have been measured in terms of intervals. Today's usage of the word MA extends to almost all aspects of Japanese life—for MA is recognized as their foundation. Therefore architecture, fine arts, music, and drama are all known as “the art of MA.” » (Isozaki 1979, 12).

À la lecture de cette citation d'Isozaki, le philosophe Mark C. Taylor (1945-) tente d'expliquer, dans *about religion – Economies of Faith in Virtual Culture* (1999), comment, au Japon, l'espace-temps serait lié au *ma* :

« As an event that occurs in an interval, which is never present as such, space-time is actually a spacing that is a timing and a timing that is a spacing. MA insinuates time into space by exposing the space of time. » (Taylor 1999, 221),

puis il rajoute, fort joliment quoique avec une bonne dose d'exagération, que : « The art of MA—and there is no other art—is the art of spacing-timing. » (Taylor 1999, 221). Il serait sans doute plus juste de dire, comme le fait Takeda Masako, que : « *Ma* is [...] a term widely used in traditional Japanese arts as one of the most conspicuous characteristics of Japanese aesthetics, along with *wabi*, *sabi*, and *shibui*. » (Takeda 2013, 32).

Le catalogue semble en fait avoir réussi, d'une certaine manière, à donner une impression relativement juste de l'exposition, puisque plusieurs auteurs notent son aspect mystificateur – ce qui, comme le souligne avec justesse l'architecte Benoît Jacquet dans *Introduction à la spatialité japonaise* (2014), a quelque chose d'irrésistible :

« Le fameux *ma*, « espace-temps », lancé par Isozaki au Salon d'automne à Paris en 1978 est sans doute l'exemple le plus représentatif de cet engouement pour la formule magique. L'exposition d'Isozaki ne dévoilera rien du mystère entourant ce terme et ses multiples significations. » (Jacquet 2014, 23).

Dans *Le Sens de l'espace au Japon* (2004), Berque écrit que : « S'il est une chose [...] dont le spectateur pouvait se convaincre en regardant l'exposition, c'est que l'espace-temps des Japonais resterait à jamais hors d'atteinte de l'esprit occidental, hormis quelques initiés. » (Berque 2004, 29) ; alors que, dans *Étendre ma et aida à la logique des sciences dures ?* (2015), il précise qu' : « Il s'agissait moins de faire comprendre / le *ma* que de montrer qu'un Occidental ne pouvait pas le comprendre. » (Berque 2016 (2015), 10-11). Nakagawa Miho va dans le même sens lorsqu'elle écrit que :

« when Japanese architect Arata Isozaki designed exhibitions of 'MA' that explored the (con)fusion of space-time in Japan, his explanations were not fully comprehended by exhibition visitors and left them with a puzzled impression » (Nakagawa 2013, 66)

... avant de noter l'acidité du premier commentaire de Berque.

C'est l'architecte David Butler Stewart qui, dans *the Making of a Modern Japanese Architecture – 1868 to the present* (1978), donne la meilleure description que je connaisse de l'exposition – notamment parce que c'est le seul qui traite quelque peu des différents 'tableaux' (installations) qui la composaient. Stewart a non seulement eu une expérience plus positive que celle de la plupart de ses collègues, il semble en fait avoir été totalement emballé (peut-être même dans le sens de l'ingénieur 額田巖 Nukada Iwao (1911-1993) dans *包み Tsutsumi* (lit. 'emballage', 1977)) :

« Ironically, in view of Isozaki's statement of the obstacles which a formalist theory of architecture poses, the "MA" exhibition afforded a brilliant summary of the principles behind (mainly traditional) Japanese cultural production. It consisted of nine thematic tableaux describing the process of Japanese space-making through the ages. These were presented in a thoroughly contemporary manner with examples drawn from various aspects of Japanese life, constituting an anthology of extended meanings and applications » (Stewart 1987, 267).

L'exposition, note Stewart, visait spécifiquement un public occidental :

« The show was, of course, a made-for-export production aimed at Paris and New York. It caused no ripple or repercussion in Japan, where, in any case, it was never shown, an error remedied in the superficially similar 1986 exhibition entitled "Tokyo Form and Spirit" (which was previewed, then shipped abroad). » (Stewart 1987, 267).

D'ailleurs, l'existence même de cette exposition souvenir, intitulée *間—20年後の帰還 Ma - nijûnengo no kikan - Ma - Twenty Years On*, semble bien indiquer que l'exposition Isozaki est vue comme un jalon pour le 「*ma*」, moins bien sûr pour son impact presque nul au Japon même que pour son potentiel ambassadorial. Le catalogue de l'exposition souvenir semble d'ailleurs proposer un version bien aseptisée du *ma* – comme avec des publications gouvernementales de type *Japan Echo*. On peut notamment y lire⁷⁴ que : « Ce que nous appelons *ma* 「間」 sont des choses comme l'espace blanc en peinture, la pause en musique, la suspension des mouvements de la danse. » (traduit et cité dans Hashimoto Cordaro 2016, 68).

Quoi qu'il en soit de l'exposition souvenir, Stewart semble frappé (il est bien seul) par le génie didactique de l'exposition originale et de son catalogue :

« *Ma*—itself a Japanese word denoting interval, whether spatial or temporal—was given an imaginative and somewhat specialized interpretation as befitted such an exhibition. The way in which *ma* was explained in the catalogue produced by Isozaki and his staff provides one of the few available introductions to phenomenalized space as the notion relates to Japanese architecture. It also elaborates a number of "devices" similar to *fuseki* in Isozaki's theory of *manner*. » (Stewart 1987, 267),

⁷⁴ « 我々は絵画における余白、音楽における休止、舞踊における停止などを「間」と呼びます。 »

les italiques dans ‘*manner*’ étant voulues, Stewart nous offrant un petit jeu de mots de son cru. La manière Isozaki, nous dit Stewart, inclut sept opérations, dont l’emballage, le 「切れ *kire*」 (Steward parle plutôt de ‘severing’) et le 布石 *fuseki*: « *Fuseki* originally referred to placement of stepping-stones in a Japanese garden, though its present-day use is restricted to deployment of pieces in the game of *go*. » (Stewart 1987, 240).

Stewart se sent d’ailleurs en pleine harmonie avec Isozaki :

« The purpose of the exhibition was to be selective and representative instead of exhaustive and historically precise in denoting some of the ways Japanese “space-time” either assumes, or induces, full spectator participation. » (Stewart 1987, 267).

Il comprend son dessein, et sait pertinemment que le *ma* ne peut qu’être partout : « the point of the exhibition was to show how Japanese “space-time” is palpably different from space as generally conceived of in the West, and that in Japan, anyhow, *ma* is everywhere! » (Stewart 1987, 267).

Par ailleurs, l’architecte (y sont vraiment partout eux aussi) australien et spécialiste de l’art bouddhiste et de la philosophie herméneutique (c’est lui qui le dit) Adrian Snodgrass (1931-) : « the leading Asian architecture scholar in Australia » (son propre site web), note avec grande justesse, dans un texte intitulé 間 – *Thinking through the gap* (2006), que : « it is somewhat ironic to note that every item in his exhibition demonstrated spatial and formal relations but with no hint of how time enters into the equation. » (Snodgrass 2006, 297) – puis il rajoute que : « This is what might be called reverse Orientalism, in which the Asian other (re)presents itself in ways that accord with Western expectations. » (Snodgrass 2006, 297). Il serait bien sûr difficile de prétendre qu’il n’y avait pas au moins un soupçon d’orientalisme inversé chez Isozaki, mais pour ce qui est de la question de l’absence du temps, il ne faudrait quand même pas oublier que Isozaki est après tout architecte, et qu’il a donc une relation bien plus directe avec l’espace qu’avec le temps.

Barthes et l'exposition Isozaki

L'exposition Isozaki est souvent associée à Roland Barthes (1915-1980) – mais Lucken explique que : « Contrairement à ce qui est parfois suggéré, Roland Barthes n'a pas directement collaboré à l'exposition « *Ma* ». » (Lucken 2014, 47). La confusion vient de ce que Barthes a, à l'époque de l'exposition, écrit un court article pour le *Nouvel Observateur*, article intitulé *l'Intervalle* (1978) – et que cet article est en quelque sorte devenu une référence : « C'est dans « L'intervalle » [...] que Barthes utilise pour la première fois le mot *ma* qu'il a contribué à faire connaître et à légitimer, en France tout particulièrement » (Lucken 2014, 47).

Barthes y écrit, à propos du «*ma*», que :

« ce concept ne nous est pas habituel. Car si nous sommes à peu près familiarisés avec les idées de temps et d'espace, le Japon, lui, ne semble pas pratiquer cette distinction. Ce qu'il sent, ce qu'il exprime, c'est quelque chose de commun à l'espace et au temps ; toute relation, toute séparation entre deux instants, deux lieux, deux états : *Ma*. » (Barthes 2002 (1978), 475).

Barthes semble *a priori* bien en saisir l'essentiel, soit que le *ma* est un intervalle qui relie : « La façon dont Barthes emploie le mot *ma* fait [...] écho au sens qu'il lui donne, à savoir un intervalle à la fois mouvant et sacré *entre deux* signes. » (Lucken 2014, 48). Selon Lucken, toutefois, le «*ma*», chez Barthes serait : « une réduction, un concentré de l'Orient. C'est ce qui émeut, bouleverse, décentre. » (Lucken 2014, 48), et serait de plus aussi : « une boîte à outils » (Lucken 2014, 49).

D'ailleurs, pour Barthes, l'Orient tout entier semble avoir été une boîte à outils, : « un ailleurs dans lequel il est permis de puiser librement » (Lucken 2014, 49) – et ainsi, précise Lucken :

« Il ne s'agit pas de *se* mélanger aux autres, mais de mélanger *quelque chose* à soi-même. Barthes n'est pas dans une logique de métissage, au

sens d'une fusion à part égale. Il est toujours dans l'idée de la régénération interne au moyen d'emprunts à l'extérieur. » (Lucken 2014, 49).

Or, selon Lucken, le problème est que : « Le *ma* s'applique au rapport entre le sujet et l'objet, pas à l'identité même du sujet. » (Lucken 2014, 50). Reste que, selon Lucken, même si Barthes n'utilise le terme qu'à partir de l'article de 1978, il y aurait eu : « chez lui à partir de 1970 un vrai souci de mettre sa pensée en espace au sens du *ma*, c'est-à-dire de l'accorder plastiquement à des éléments allogènes pour que mutuellement ils se répondent et se renforcent. » (Lucken 2014, 50). 1970, justement, c'est l'année de publication de son fort célèbre – et fort problématique – *l'Empire des signes*.

l'Empire des signes

Il n'est pas question d'entrer ici dans une analyse exhaustive de *l'Empire des signes*, même si ça serait tentant – mais effectivement, on y retrouve un propos qui sent quelque peu le *ma*. Barthes y écrit d'abord que :

« Aujourd'hui il y a sans doute mille / choses à apprendre de l'Orient : un énorme travail de *connaissance* est, sera nécessaire (son retard ne peut être que le résultat d'une occultation idéologique) ; mais il faut aussi que, acceptant de laisser de part et d'autre d'immenses zones d'ombre (le Japon capitaliste, l'acculturation américaine, de développement technique), un mince filet de lumière cherche, non d'autres symboles, mais la fissure même du symbolique. » (Barthes 1970, 10-11).

Quelques pages plus loin, Barthes semble même en bonne voie d'en atteindre l'essence :

« La langue inconnue, dont je saisis pourtant la respiration, l'aération émotive, en un mot la pure signifiante, forme autour de moi, au fur et à mesure que je me déplace, un léger vertige, m'entraîne dans son vide artificiel, qui ne s'accomplit que pour moi : je vis dans l'interstice, débarrassé de tout sens plein. » (Barthes 1970, 18).

Ce n'était toutefois apparemment là qu'une illusion. Barthes réussit en effet bientôt à démontrer qu'il n'a saisi guère plus qu'un écho du *ma*, un écho qui lui vient peut-être de la lecture du Nitschke et de possiblement quelques

autres textes. Il écrit d'abord, en rapport à la cuisine, que : « l'aliment rejoint ici le rêve d'un paradoxe : celui d'un objet purement interstitiel, d'autant plus provoquant que ce vide est fabriqué pour qu'on s'en nourrisse » (Barthes 1970, 35), puis rajoute, à propos plus spécifiquement du *tempura*, que :

« c'est l'aliment d'un autre temps : non celui d'un rite de jeûne et d'expiation, mais d'une sorte de méditation, autant spectaculaire qu'alimentaire (puisque la *tempura* se prépare sous vos yeux), autour de ce quelque chose que nous déterminons, faute de mieux (et peut-être en raison de nos ornières thématiques), du côté du léger, de l'aérien, de l'instantané, du fragile, du transparent, du frais, du rien, mais dont le vrai nom serait l'interstice sans bords plein, ou encore : le signe vide. » (Barthes 1970, 38).

Le *ma*, ça serait donc le *tempura* (!?!).

les suites de l'exposition Isozaki

L'exposition Isozaki a, malgré – et, pour certains, grâce à – son petit côté mystificateur, eu un impact indéniable partout où elle a déposé ses valises. On le voit notamment en France, d'abord avec : « *Vivre l'espace au Japon*, publié en 1982, [...] le premier ouvrage d'Augustin Berque dans lequel est traitée la question du *ma*. » (Lucken 2014, 53) – un intérêt, marginal certes, mais soutenu, avec même plusieurs ouvrages collectifs récents dans lesquels il est question du *ma*, et au moins un qui s'y consacre, un ouvrage intitulé *Ma et aida – des possibilités de la pensée et de la culture japonaises* (2016).

Au Japon, par ce qui semble être pure coïncidence, sauf peut-être, mais partiellement seulement, par l'effet miroir du nouveau rôle ambassadorial du *ma*, les années d'après l'exposition Isozaki ont aussi vu une explosion d'intérêt pour le *ma*, avec le 「間」の日本文化 *'Ma' no Nihon bunka* (lit. 'la culture japonaise du 「ma」') de Kenmochi en 1978 : « première monographie sur le sujet » (Lucken 2014, 56) – puis avec au moins deux ouvrages collectifs, d'abord, en 1981, le 日本人と「間」 – 伝統文化の源泉 *Nihonjin to 「ma」 – dentō*

bunka no gensen (lit. ‘les Japonais et le 「*ma*」 – source de la culture traditionnelle’), dirigé par Kenmochi, résultat du 四十五回朝日ゼミナール, le 45^e congrès Asahi, puis, en 1983, le *間の研究 Ma no kenkyū*, dirigé celui-là par Minami, et qui :

« rassemble les résultats des études et discussions à propos du *ma* dans diverses disciplines ayant été présentés dans le cadre du groupe de recherche dirigé par Minami, le *Dentō geijutsu no kai 伝統芸実の会* (Rencontres sur les arts traditionnels) qui s’est réuni 29 fois entre 1977 et 1980 » (Yasutomi 2016, 248).

L’intérêt semble avoir baissé depuis, mais un rien, sans doute, lui donnerait un regain d’énergie.

vers un supra-concept

C’est ainsi qu’on en arrive, note Lucken, à un concept porteur, à tout le moins de certaines identités japonaises, et potentiellement même de l’identité japonaise dans son entièreté, bien emballée sous vide pour l’exportation :

« la réflexion autour du concept de *ma* fournit l’occasion aux artistes et intellectuels de définir un espace qui leur serait propre, qui serait non occidental par essence, mais en phase avec la postmodernité. Il y a dans ce mouvement d’affirmation d’un espace purement japonais une forme de nationalisme culturel qui, comme le déplore Berque, limita les possibilités de vrai dialogue avec l’étranger. » (Lucken 2014, 60 – selon Berque 1982, 63-64).

Dans son évolution récente, toutefois, le terme aurait perdu sa virginité originale :

« lorsqu’il a commencé à circuler dans les années 1960, il avait quelque chose de nouveau, de frais, de régénérateur, tout d’abord parce qu’il n’avait jamais été employé ainsi auparavant, mais aussi parce que, n’ayant pas servi pendant la guerre, il permettait de réconcilier esthétique et idée nationale, alors que des mots comme *wabi* avaient une portée polémique pour avoir été associés à l’idéologie impériale » (Lucken 2014, 65).

Le même genre de phénomène, d’ailleurs, est arrivé notamment avec le 「*国体 kokutai*」 (lit. ‘corps de la nation’) et le panasianisme – ce qui n’est sans doute pas surprenant vu que, si on se limite strictement au potentiel identitaire, le

ma leur ressemble beaucoup. Rien ne permet de prédire, toutefois, que le *ma* va devenir le prochain *kokutai*. D'ailleurs, plusieurs auteurs, dont Minami, appréhendent plutôt une époque où le concept ne résonnerait plus chez les jeunes générations (若い世代 *wakai sedai*) – mais il est bien sûr difficile de prédire l'avenir d'un concept qui, de toutes manières, prendrait une forme et un spectre de nouveaux sens qu'on aurait pas plus la capacité de prédire.

chapitre 3 : les sentiers du *ma*

Dans le présent chapitre, nous allons explorer d'abord les racines puis les premières branches du concept de 「間 *ma*」, et ce, de manière relativement chronologique, par âge historique en fait, en commençant plus les vieilles racines du Japon profond, puis avec l'âge classique, l'âge féodal, le Japon d'Edo et, finalement, le Japon moderne – ce qui mènera ainsi à une rationalisation sans doute quelque peu outrancière, mais qui a toutefois l'avantage de bien dégager les différentes couches stratigraphiques.

3.1. le *ma* des arts

C'est principalement dans les 'arts du *ma* ', nous dit l'architecte 磯崎新 Isozaki Arata (1931-) dans *Space-Time in Japan – Ma* (1979), le 'catalogue' de l'exposition qui lui est associée, qu'on retrouve le *ma* des arts : « architecture, fine arts, music, and drama are all known as “the art of MA” » (Isozaki 1979, 12). C'est conséquemment par les formes nommées par Isozaki, et par quelques autres encore, que l'exploration aura ici lieu – quoique les deux formes artistiques les plus fréquemment associées au 「*ma*」, soit la musique et l'architecture (incluant urbanisme et architecture de paysage), respectivement pour essentiellement des aspect temporels et spatiaux, seront traités séparément, au prochain chapitre. Quant à la place du *ma* en Occident, un intérêt d'ailleurs presque exclusivement lié aux arts, et généralement à une forme en particulier, le sujet sera traité en annexe.

Dans *le Japon – Dictionnaire et Civilisation* (1996), le spécialiste de l'Asie Louis Frédéric Nussbaum (1923-1996), connu surtout en tant que Louis Frédéric, propose une définition du *ma* centrée sur le *ma* des arts, le *ma* étant pour lui essentiellement un : « Concept d'espace ou de vide entre deux choses, largement utilisé dans les arts du Japon (peinture, théâtre, musique, arts

martiaux) pour définir un intervalle.» (Frédéric 1996, 693). Sans être totalement fautive, sa définition pose problème, notamment parce qu'elle réduit le *ma* à un simple intervalle, sans plus, évacuant ainsi tous les aspects dynamiques du concept – et malheureusement, le reste de la définition de Frédéric est de même nature :

« Ce concept d'immobilisation entre deux mouvements se nomme **mie** dans le théâtre de Kabuki [sic]. En peinture, c'est un espace vide laissant place à l'imagination. Ce concept fut également utilisé dans l'art des jardins aussi bien qu'en littérature. Selon le **ma**, toute chose s'intègre à la nature et se définit par l'espace-temps (**ma-ai**) qui lui est propre. » (Frédéric 1996, 693).

Il sera question de chacun des différents éléments mentionnés par Frédéric un peu plus bas.

Cela étant dit, l'idée première du 「*ma*」, celle d'un espace interstitiel, est présente et importante dans les arts japonais, et ce, indépendamment de la question du terme et de son évolution, alors qu'elle serait de peu d'importance dans les arts occidentaux – comme le note, avec justesse, l'historien français Michael Lucken (1969-) dans *les limites du ma – retour à l'émergence d'un concept « japonais »* (2014) : « Il est évident qu'il y a dans les arts japonais, quelle que soit la manière dont on l'exprime, une valorisation de l'écart, du vide, de l'espace interstitiel, surtout par comparaison avec les arts européens. » (Lucken 2014, 65). Toujours avec autant de justesse, quoiqu'en généralisant un peu trop facilement des arts au sens de l'espace en général, Lucken rajoute même que :

« Le constat est ancien et dire que le concept de *ma* au Japon est une invention récente ne va rien y changer. De loin, on ne peut que remarquer la différence du sens de l'espace au Japon, d'où le besoin de trouver des mots pour le dire. » (Lucken 2014, 66).

De plus, de ce sens d'espace interstitiel découlent des sens secondaires, dont notamment celui de 'pause', au moins pour ce qui est des arts de la scène – tel que le note la musicologue Luciana Galliano (1953-) dans *Yōgaku – Japanese*

Music in the Twentieth Century (2002 (1998)) :

« In all Japanese art forms, from theater to the visual arts, from ink drawings to the structures of minor art forms, the aesthetic concept is never about placing evolution and movement at the center of attention; it is about the emergence of a sort of suspended stillness, of a self-contained instant that is perfect and complete, and it is the artist's creativity that elevates that instant from its transient form. » (Galliano 2002 (1998), 13).

Galliano ne mentionne pas encore le 「*ma*」, mais le propos se situe quand même assez proche de son essence, d'autant plus qu'elle parle de l'importance de : « fragmented flashes of isolated moments » (Galliano 2002 (1998), 13), ainsi que de : « brief juxtapositions of events presented quasi-accidentally » (Galliano 2002 (1998), 14) – avant de souligner que : « The artist does not attempt to impose or overlay a personal interpretation but aims at reducing everything to its most quintessential fundamental. » (Galliano 2002 (1998), 14). D'ailleurs, Galliano fait finalement le lien au 「*ma*」, via ce qui serait une conception morcelée du temps au Japon :

« The corollary of this fragmented conception of time as a series of single instants is its relationship with the idea of space as a conceptually unbroken extension of time. Fundamental to this is a very precise definition of the perception of space and time in Japanese aesthetics that is called *ma*. » (Galliano 2002 (1998), 14).

Galliano souligne ensuite que : « because *ma* often defines an apparent hiatus in the flow of action, it might seem to indicate a break or interruption, but this is not the case » (Galliano 2002 (1998), 14), mais sans préciser.

Le spécialiste des arts modernes du Japon 竹内道敬 Takeuchi Dōkei (1932-) suggère d'ailleurs, dans *邦楽と邦舞 Hōgaku to hōbu* (lit. 'la musique et la danse (japonaise(s))', 1971), que ce serait dans les arts de la scène que le *ma* serait à son plus important :

« Dans les arts japonais de la scène, le *ma* est à son plus important. Le *ma* a pris le sens général des expressions courantes telles 「間がいい *ma ga ii*」 (lit. 'le *ma* est bon') – mais pour ce qui est de ce qu'est le *ma*, il n'y a pas de définition précise, ni d'explication non plus. » (ma traduction de

Takeuchi 1971, 655⁷⁵).

Dans *le Sens de l'espace au Japon – vivre, penser, bâtir* (2004), le géographe français Augustin Berque explique que : « Pour Takeuchi Dôkei, le *ma* n'a jamais été clairement défini ni même expliqué. C'est une notion inséparable de la tendance, propre à la tradition artistique du Japon » (Berque 2004, 30), Berque commentant ensuite que :

« Takeuchi oublie ou ignore la dette de cette tradition à l'égard de la Chine –, qui consiste à privilégier les blancs (*kûhaku*) et le néant (*mu*), en tant qu'ils appellent à y percevoir une infinité de significations possibles. Le lavis à l'encre de Chine en est un exemple typique : le rapport spatial des blancs et des teintes y compte au moins autant que la figure elle-même. En musique, c'est l'espacement voulu de deux sons, duquel jaillit une infinité de significations. Les Japonais accordent une importance primordiale à cet « envers » (*ura*) du rythme. Dans la danse traditionnelle, de manière analogue, les instants d'immobilité sont mis en valeur, parce qu'ils suggèrent une infinité de mouvements possibles. » (Berque 2004, 30).

3.2. les racines profondes du concept

Quelques auteurs voient l'origine du 「*ma*」 dans les traditions animistes japonaises, ce qu'on appelle généralement le 「神道 *shintô*」 (lit. la 'voie des *kami*') – et plus spécifiquement dans les relations, justement, avec les *kami*. Ces auteurs sont relativement peu nombreux, mais ils incluent deux de ceux qui sont les plus lus sur le sujet, soit Isozaki et l'auteur et éditeur 松岡正剛 Matsuoka Seigow (1944-), les deux auteurs principaux, d'ailleurs, du catalogue de l'« exposition Isozaki », un incontournable.

Ce désir de trouver des indices de la présence du *ma* dans les traditions de type *shintô* peut certes faire penser à celui des 国学者 *koku-gaku-sha* (parfois appelés 'nativistes' en français), des auteurs d'Edo qui cherchaient des

⁷⁵ « 日本の芸能では、間をもっとも大切なものとしている。間は、俗に「間がいい」などともつかわれるように、一般化しているが、では間とはなにかというと、はっきりとした定義もないし、説明もされていない。」 (Takeuchi 1971, 655)

racines de l'identité nationale dans les textes les plus anciens, un exercice bien sûr essentiellement futile, principalement de par le fait que les textes en question ont été rédigés par des lettrés hautement sinisés, grâce à des outils importés, et dans un contexte de sinisation intensive en plus. Il en va *a priori* de même du 「*ma*」, après tout un terme importé, à la même époque en plus – ce qui n'empêche pas qu'il y a sans doute eu une forme de syncrétisme dès l'importation, seulement qu'il est difficile voire impossible d'isoler, à partir des textes les plus anciens, les éléments qui seraient d'origine locale pré-classique. Les auteurs doivent donc spéculer à partir de textes plus récents, voire à partir du présent ... ce qui n'arrête clairement pas les plus braves.

高師昭南 Takashi Akinami, par exemple, propose, en se basant sur un article de Matsuoka intitulé *神と間と気 Kami to ma to ki* (lit. 'les *kami*, le *ma*, et le *ki*', 1981), article auquel je n'ai malheureusement pas présentement accès, mais qui de toutes manières semble prendre une tangente de peu de pertinence pour le présent propos, qu'une rencontre avec les *kami* se déroulerait en trois *ma* successifs, le 「神招きの間 *kami-maneki no ma*」 (lit. le '*ma* de l'invitation aux *kami*'), le 「主客の間 *shukaku* (ou *shukyaku*) *no ma*」 (lit. le '*ma* de l'hôte et de l'invité'), et, finalement, le 「虚実の間 *kyojitsu no ma*」 (lit. le '*ma* du vrai et du faux')⁷⁶. Or, nous dit Takashi, c'est dans le terroir japonais, grâce au 場 *ba* (lit. le 'lieu'), qui se doit d'être mis à vide pour servir d'intermédiaire⁷⁷, et plus largement dans le 風土性 *fūdo-sei*, (la 'terroirité') qu'on retrouverait l'ancrage nécessaire, celui du '*ma* de l'invitation aux *kami*'⁷⁸.

⁷⁶ « 基本的に 3 つの間、—「神招きの間」「主客の間」「虚実の間」と呼ぶことにする—が考えられる » (Takashi 1994, 11)

⁷⁷ « 「虚」の場を媒介としなければならない » (Takashi 1994, 11)

⁷⁸ « 風土性の強いこの基底となる虚の間が「神招きの間」である。 » (Takashi 1994, 11)

un espace à part

D'ailleurs, ce qui ressort de plus clairement ici pour le *shintō*, c'est la formation d'un lieu, d'un espace à part, i.e. dans l'espace-temps, spécifique pour les trois types de rencontres : « usually empty spaces were marked, sometimes by four posts or by a simple rope » (Isozaki 1979, 13). Isozaki y voit du *ma* : « MA is a way of situating the place where *kami* descend. » (Isozaki 1979, 20) – quoique, soit dit en passant, la notion de « descente » ne fait bien évidemment que bien rarement de sens pour les *kami*. Quoi qu'il en soit, ce serait même là, selon Isozaki, un aspect fondamental de l'espace au Japon : « Most of the methods and elements of spatial composition employed in Japan originated in the ancient ceremony of summoning the *kami*. » (Isozaki 1979, 20).

Quelques rares auteurs occidentaux ont repris cette idée, dont notamment Richard B. Pilgrim dans *Intervals (Ma) in Space and Time : Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan* (1986), qui écrit que : « *Ma*-like elements are best exemplified in Shinto by its sacred spaces—especially spaces thought (or designed) to be open, cleared out, and pure in anticipation of the coming and going of *kami*. » (Pilgrim 1995 (1986), 62). C'est le cas aussi du philosophe Henk Oosterling (1952-), de l'Université Erasmus, qui va même jusqu'à suggérer, dans *Culture of the 'Inter' – Japanese Notions of ma and basho* (2000), que : « Etymologically *ma* is rooted in Shinto religion. It has a ritual background. » (Oosterling 2000, 73). Bien sûr, il n'y a rien d'étymologique là – une erreur qui semble bien en être une de compréhension, puisque Oosterling la répète cinq ans plus tard, dans *Ma or Sensing Time-Space – Towards a culture of the inter* (2005), en précisant même quelque peu sa pensée :

« Etymologically *ma* is rooted in Shinto religion. It has a ritual background. According to the Japanese, nature embodies a multitude of

gods (*kami*). Their presence can be invoked by performing strictly prescribed acts and sentences in enclosed sites wherein gods can ‘descend’. This stylization – or more adequately focused: this mediation – is constitutive for MA to be effective. The sacred space-time is marked by poles, gates or knotted ropes. We still recognize these elements in Sumo fights. Of course these ritual spatio-temporal sites are not solely confined to Japanese religious culture. But the specific Japanese characteristic is found in how the ‘descent’ of gods is enacted in order to ‘install’ a relationship between nature, men and gods. MA is a practice, a performance. It is the ‘informe’, the Formless, within the informatization. » (Oosterling 2005, 4).

Ce genre de salade indigeste est malheureusement assez typique de la littérature sur le 「*ma*」 en langues occidentales (et aussi, quoique bien sûr un peu moins, en japonais).

Cet espace-temps délimité, c’est ce qui s’appelle le 「結界 *kekkaï*」, (lit. le ‘monde connecté’), un terme qui est en fait d’origine bouddhiste, et dont la composition semble bien indiquer qu’il s’agit de plus que d’une simple séparation. Dans un court texte intitulé *Aspects of Kami* (1979) qui se trouve dans le catalogue de l’exposition Isozaki, Matsuoka suggère que le *kekkaï* aurait commencé comme une manière de bien distinguer le monde des mortels de celui des 神 *kami* (‘divinités’) qui viennent les visiter :

« Rather than not know at all where *kami* might make its temporary appearance, our ancestors took to demarcating an “area of *kami*” by enclosing a particular space with twisted rope (*shimenawa*) thus sanctifying it in preparation for the visit of *kami*. This area was called *kekkaï*. » (Matsuoka 1979, 57).

Reste que, comme nous le reverrons un peu plus loin, il s’agirait non seulement d’un *ma*, mais aussi d’une ‘bordure’ : « Matsuoka emphasized that these areas are sacred precincts, borders, or boundaries (*kekkaï*) » (Pilgrim 1995, 62) – voire même d’une crevasse dans le tissu de l’espace-temps :

« there is evidence that the word *kekkaï* may have originally meant a valley, crevice, or natural gap that then formed a border between this world and the world of *kami* in the mountains or beyond the sea—a crevice or gap into which *kami* would come. Not unlike *ma* such areas might be understood as a “no-man’s land,” a gap or crevice between worlds » (Pilgrim 1995 (1986), 62)

... ce qui est en fait le champ sémantique de l'homophone 「決潰 *kekkaï*]. Nous reviendrons d'ailleurs à la notion de 「結界 *kekkaï*」 au chapitre 7 traitant de la frontière.

氣配 *kehai*

Pour Matsuoka, toutefois, ce n'est pas le 「結界 *kekkaï*], mais bien le 「氣配 *kehai*」 (i.e. les signes d'une présence divine) du *shintō* qui serait le germe de ce qui deviendra le 「*ma*]. En effet, pour lui, les *kami* existeraient dans le 無 *mu*, le néant ou la négation potentiellement prégnant(e) du bouddhisme, et donc, ce qu'oublie de préciser Matsuoka, essentiellement dans des formes du *shintō* influencées par le bouddhisme – et c'est ainsi que le : « concept of *kami* as the *kehai* (atmosphere of *ch'i*) which fills a void has given the entire Japanese culture its striking quality » (Matsuoka 1979, 56) – une qualité qui se déclinerait de différentes manières, mais qui se résumerait quand même au *ma*, qui serait rien de moins qu'un genre de champ magnétisme :

« The *kehai* of *kami*'s coming and going was to pervade the structure of homes, the structure of tea houses, literature, arts, and entertainment, and it has developed into the characteristic Japanese “aesthetic of stillness and motion.” This is what we call *MA*: the magnetic field from which the *ch'i* of *kami* subtly emanates. » (Matsuoka 1979, 56).

Cette transformation, pourtant, n'aurait débutée qu'à l'âge féodal :

« In the medieval period, as awareness of *kami* became integral life, Japanese culture began to develop a style uniquely its own, shedding Chinese influence. It was during this period that the concept of *MA* was nurtured. Originally, *MA* meant “two”; “two” meaning “pair.” » (Matsuoka 1979, 57).

De plus, ce n'est qu'après ces débuts duels que le 「*ma*」 en serait venu à signifier un intervalle : « Later on, *MA* came to be used as a term stressing the gap, or interval between one and another. With the closing of the gap, the original “unified pair” was restored. *Kami* is this “unified pair.” » (Matsuoka 1979, 57). Pilgrim commente que : « Although Matsuoka's argument is

complex and rests in large part on a kind of theology of folk Shinto [...], his point here is to note the existence of *ma*-like elements » (Pilgrim 1995, 62) – quoique l’argument est en fait moins complexe que nébuleux, de la pure spéculation sans grande démonstration.

Oosterling semble d’abord reprendre Matsuoka lorsqu’il écrit, dans *Living – in between – Cultures – Downscaling Intercultural Aesthetics to Daily Life* (2009), que : « The descent of *kami* is enacted to ‘install’ a relationship between nature, men and gods. As such *ma* can be defined as a time–space interval, a dynamic now here. » (Oosterling 2009, 32). C’est ainsi, selon lui, que le *ma* serait passé d’un rôle bien cerné à celui d’outil des arts : « In the course of Japan’s cultural history *ma* starts penetrating all arts, but initially it had a ritual, architectural meaning. » (Oosterling 2009, 32). Or, cet espace serait non seulement dynamique, il serait aussi bien plus que ça : « *ma* is a spatio-temporal interval: A dynamic in between that is systematically prior, but retrospectively co-originary to the installed entities. » (Oosterling 2009, 32) – ce à quoi Oosterling rajoute que le *ma*, c’est essentiellement les autres, ou plutôt les rapports entre individus : « *Ma* constitutes relationality. » (Oosterling 2009, 32), quoique, précise-t-il étrangement : « In constituting relationality, *ma* however is not an a priori substance. » (Oosterling 2009, 32) – et serait donc en formation constante. Ainsi, en dérapant juste un peu plus, cet espace serait hautement prégnant, rien de moins qu’un : « tensional field in which nature is performed » (Oosterling 2009, 32).

3.3. le Japon classique

L’âge classique, celui de la sinisation des institutions japonaises, commence c. 400 – quoique l’influence chinoise restera fort limitée pour environ deux siècles, et que ce ne sera finalement qu’à partir de c. 600, avec les périodes successives 飛鳥時代 Asuka (mi-6^e à 710), 奈良時代 Nara (710-794) et

finalement 平安時代 Heian (794-1185), que la société japonaise sera transformée par l'influence chinoise, surtout d'abord à son sommet, et ce, principalement par le bouddhisme et l'écriture, mais aussi, à moindre échelle, par les principales écoles de pensée chinoise, principalement le confucianisme d'abord, puis le taoïsme. Pour ce qui est du 「*ma*」 plus spécifiquement, toutefois, le confucianisme n'est que de peu d'intérêt, alors que le taoïsme l'est quelque peu. Quant au bouddhisme, mis à part son influence générale mais généralement diffuse en ce qui a trait au *ma*, c'est surtout vers le 禪 *zen*, dont l'intégration durant l'âge féodal, et principalement durant le *sengoku*, qui semble après tout être le vrai berceau du *ma*, qu'il faudra se tourner.

taoïsme

Plusieurs auteurs semblent voir chez 老子 Lǎo zǐ (*pīnyīn*) = Lǎo Tzǔ (Wade-Giles) = Lǎo Tseǔ (EFEO), et notamment dans le 道德經 Dàodé Jīng (*pīnyīn*) = Tào Té Chīng (Wade-Giles) = Tào-tō-kīng (EFEO), des éléments de ressemblance avec le concept de 「*ma*」 : « the *Tao te ching* is an important source of Taoism ideas (in China and Japan) and an important place to locate a *ma*-like element » (Pilgrim 1995 (1986), 64) – et ce, malgré les milliers de kilomètres et les quelques siècles qui les séparent (ça fait tout un *ma*). Presque tous ceux qui font le lien citent le même poème de Lǎo Tzǔ, un poème dans lequel il parle d'espaces vides (ou, plus spécifiquement, de vides) : « 卅輻共一轂。當其無。有車之用。埴埴以為器。當其無。有器之用。鑿戶牖以為室。當其無。有室之用。故有之以為利，無之以為用。 » (tel que cité dans Pine 2009, 22), et dont une des innombrables traductions disponibles est :

« Thirty spokes meet in the hub, but the empty space between them is the essence of the wheel. Pots are formed from clay, but the empty space between it is the essence of the pot. Walls with windows and doors form the house, but the empty space within it is the essence of the home. » (traduit et cité dans Fletcher 2001, 369).

Il est vrai que la ressemblance est *a priori* frappante avec certains aspects du

ma, mais avant de pouvoir établir un lien de filiation, il faudrait, me semble-t-il, arriver à quelque peu remplir le méga-*ma* qui se trouve entre les deux.

l'œuf et le chaos

Mis à part ce vide potentiellement prégnant, on trouve, dans le taoïsme, à tout le moins dans celui de ses débuts, d'autres éléments intéressants qui ont une certaine ressemblance au concept de 「*ma*」. Norman Girardot, notamment, dans son *Myth and Meaning in Early Taoism – the Theme of Chaos* (hun-tun) (1983), discute du thème du chaos original chez les premiers taoïstes (le 混沌 *hun-tun* du titre), un chaos qu'il voit comme étant en relation dichotomique avec le cosmos, l'un étant désordonné, l'autre ordonné, et les deux formant ensemble le Tao : « The Taoist affirmed that the silent, hidden, or real order of Tao embraced both chaos and cosmos, non-being and being, nature and culture. » (Girardot 1983, 2). Qui plus est, toujours selon Girardot, la dynamique de cet ensemble dépendrait d'un troisième élément, qu'il appelle le 'chaosmos' (un mot-valise, fusion, bien sûr, de 'chaos' et de 'cosmos') : « The secret of life, the mystic secret of salvation, is to return to the primitive chaos-order of 'chaosmos' of the Tao. » (Girardot 1983, 3). Or, ce troisième élément semble *a priori* fonctionner exactement comme le *ma* tel qu'il s'est développé au Japon – comme en fait foi, malgré le style quelque peu ésotérique de Girardot, l'extrait qui suit :

« All of this early Taoist texts is rooted metaphysically in the cosmogonic mystery of the third term or central gap—the 'betwixt and between'—of chaos. This is a trinitarian formula of liminal order, the alchemical paradox of *mysterium coniunctionis*. » (Girardot 1983, 43).

D'ailleurs, toujours selon Girardot, cette formation en triade serait à la base même des choses :

« Creation bears the impress of trinity, for "if it is true that two is the number that implies opposition and discord, three is the number of reconciliation and concord," or as the *Tao Te Ching* says (chap. 42): "Tao gave birth to the one, the one to the two, the two to the three." Truth is

three, not one. » (Giradot 1983, 43).
Il y a donc là quelque chose qui serait à tout le moins à explorer.

la calligraphie

Or, cette logique d'intervalles aurait été importée au Japon classique, au moins selon Pilgrim, vu qu'elle serait déjà présente dans la calligraphie, après tout une des plus importantes importations de l'âge classique au Japon, voire la plus importante. Dans *Ma: a Cultural Paradigm* (1986), il écrit, en parlant des trois styles de base du 書道 *shodō* (lit. la 'voie de l'écriture'), soit le 真書 *shinsho* (lit. l'écriture vraie' style formel), le 行書 *gyōsho* (lit. 'écriture qui avance', style semi-formel ou semi-cursif), et le 草書 *sōsho* (lit. 'écriture de l'herbe', style informel ou cursif), une classification 真行草 *shin-gyō-sō* reprise d'ailleurs ailleurs, notamment en *nō* et dans le *sadō* (la voie du thé), que :

« In each of these artistic styles the intervals or gaps serve as an empty space within which the forms of the art function. Although present in the *shin* and *gyō* styles, one best sees this function of *ma* in the *so* style, in which the visual forms of the art tend to be least descriptive. This style leaves more space for the imagination to enter and for the viewer to be taken beyond appearances. Such an art is less symbolic of some specific content or meaning than it is a sign of an immediate experience or atmosphere. » (Pilgrim 1986, 39).

L'architecte 黒川紀章 Kurokawa Kishō (1934-2007) va un peu dans le même sens lorsqu'il écrit, dans un texte intitulé *Intermediary Space* (1994), que :
« In the writing of Chinese ideographs, the space between the lines is more important than the lines themselves. This space is not nothingness; it means or speaks as much as the lines. » (Kurokawa 1994, 166). Vu l'importance de la calligraphie et de sa classification, connue bien sûr de tous les Japonais, il n'est sans doute pas surprenant que l'idée de vides prégnants variable selon le style ait été reprise dans une variété de domaines, tout comme la classification d'ailleurs.

Pas surprenant non plus que certains comparent le *ma* qu'on trouverait ailleurs à celui qui exsuderait de la calligraphie. Takeda Masako (1945-), dans *Emily Dickinson and Japanese Aesthetics* (2013), notamment, lui compare celui du *sadō*. Elle écrit : « In tea ceremonies, *ma* defines the formulated set procedures of making and drinking tea. Japanese calligraphy visually represents the beauty of *ma*, showcasing both the written letters and the spaces in which they occur. » (Takeda 2013, 35). Takeda rajoute que : « These examples of the Japanese aesthetic idea of *ma* illustrate how it suggests and inspires feelings: it invites those who appreciate a specific artistic form to fill in the blanks, whetting their imagination. » (Takeda 2013, 36)!!! L'imagination parfois débordante des auteurs est d'ailleurs un des problèmes principaux de la littérature sur le 「*ma*」, tout autant d'ailleurs chez les auteurs japonais que chez les auteurs occidentaux.

la poésie classique

Cette logique d'intervalles serait par ailleurs facilement passée de la calligraphie à la poésie, avec qui elle entretient après tout un lien des plus intimes. Je n'ai toutefois rien trouvé qui parlait de la composition ou de la structure des poèmes, mais l'historien des religions Gary L. Ebersole (1950-) suggère, dans *the Buddhist Ritual Use of Linked Poetry in Medieval Japan* (1983), que l'essence bouddhiste du 連歌 *renga* (un genre de poésie collaborative) se trouverait dans l'espace entre les différents poèmes qui le composent :

« The Buddhist essence of *renga*, then, is not to be located in the universes or scenes (Miner calls them “mini-plots”) created by the semantic relations posited between two links by the poets and the listener/readers, but in the space between the linked poems—that is, in the dissolution of the literary universes. » (Ebersole 1983, 55).

Ebersole précise ensuite que :

« Reading the spaces between the individual verses and the linked poems means performing a phenomenological reconstruction—and deconstruction—of the renga session, including the experience of radical discontinuity. » (Ebersole 1983, 56).

Ce n'est certes pas là le sens le plus commun du 「*ma*」, mais c'en est quand même un.

les arts picturaux du Japon classique

On peut aussi supposer que, vu le lien organique entre calligraphie et image, on devrait pouvoir trouver des traces de cette même logique dans les arts picturaux, au moins pour ceux de l'âge classique. Plusieurs auteurs, d'ailleurs, mentionnent l'importance des vides dans les représentations picturales du Japon classique et d'après, autant d'ailleurs les vides dans les tableaux que les vides qui servent dans la composition d'oeuvres à fonction narrative – des vides qui en fait n'en seraient pas vraiment, comme le dit l'ethno-musicologue Fredric Lieberman (1940-2013) dans *Ma' : Space Full of Meaning in Japanese Culture* (1981) : « Something always fills the ma—the blank space—in a Japanese drawing. » (Lieberman 1981, 55-56 – dans Koozin 1988, 52). Un de ces auteurs est le géographe 水津一郎 Suizu Ichirō (1923-1996), qui, dans *Codes of Japanese Landscapes – an Attempt to Topological Geography* (1984), écrit que :

« Peculiar to Japan, this technique is characterized by the description of space with “ blanks ” or negative space (*yohaku*), which are closely connected with the concept of “ *ma*. ” » (Suizu 1984, 12). Or, grâce au *ma* : « the environment represented by these pictures is closer to “ actual space ” (*espace vécu*) » (Suizu 1984, 12)

que ne le serait la peinture occidentale – Suizu se disant ici inspiré par le philosophe français Maurice Jean Jacques Merleau-Ponty (1908-1961).

Dans *間の美学 – 日本的表現 Ma no bigaku – Nihon-teki hyōgen* (lit. 'esthétique du ma – expression japonaise', 1991), par ailleurs, 末利光 Sue

Toshimitsu suggère que : « parce que le *ma* existe, celui qui regarde un tableau peut, en le faisant sien, s’y insérer librement » (ma traduction de Sue dans Takashi 1994, 11⁷⁹). On a là un premier exemple, dans le présent texte, d’un *ma* entre créateur (ou création) et son public, une variante du *ma* soulignée en fait par plusieurs auteurs, et ce, dans une variété de formes artistiques.

Le critique de l’art 中村溪男 Nakamura Tanio (1921-2001) suggère, dans *東洋画に於ける間の芸術 – とくに日本古典絵画について Tōyō-ga ni okeru ma no geijutsu – toku ni Nihon koten kaiga* (lit. ‘les arts du *ma* en peinture orientale – en particulier les classiques japonais de la peinture’, 1983), que le 水墨画 *suiboku-ga* (lit. ‘peinture au lavis d’encre de Chine’), un des arts *zen*, ainsi que le 大和絵 *Yamato-e* (lit. ‘images Yamato, i.e. japonaises’), un genre qui, lui, vient de l’âge classique, seraient de bonnes sources de *ma* :

« Pour ce qui est des arts du *ma*, je crois qu’il serait bon de mettre l’accent sur les tableaux japonais anciens, dont les *suiboku-ga* et les *Yamato-e* – mais cela étant dit, j’aimerais d’abord préciser que l’idée est incontestablement le fruit de la sensibilité orientale. » (ma traduction de Nakamura 1983, 244⁸⁰).

Pour Nakamura, d’ailleurs, le 「*ma*」 serait central au *suiboku-ga* : « Le plus important, pour les *suiboku-ga*, c’est la question du *ma*, au point qu’on peut juger si un tableau est bon ou pas à la manière d’utiliser les blancs. » (ma traduction de Nakamura 1983, 260⁸¹). Nakamura précise ensuite que : « Ce que je veux dire, c’est que, plus que la surface des lignes, c’est le *ma*, i.e. les blancs, qui, dans le cas des *suiboku-ga*, joue le rôle déterminant. » (ma

⁷⁹ « 間があればこそ、作品を自分のものとして、観る者もまた自由に絵の中に入ることができるのです » (Sue – tel que cité dans Takashi 1994, 11)

⁸⁰ « 間の芸術について、私は日本古来に絵画、大和絵と水墨画に焦点をあてて述べて見ようと思うが、あくまで東洋人感覚を基調としての発想から出ていることを最初に言って置きたい。 » (Nakamura 1983, 244)

⁸¹ « 水墨画最も大切なのは間の問題で、それは余白のとり方一つで絵の良し悪しも決まるという位である。 » (Nakamura 1983, 260)

traduction de Nakamura 1983, 260⁸²). Takeuchi Dōkei, quant à lui, propose aussi un lien entre les *suiboku-ga* et le 「無 *mu*」 :

« Au Japon, on ressent depuis toujours, dans les blancs ou dans le 「無 *mu*」, le sens de l'infini. La qualité qu'on retrouve dans les blancs du *suiboku-ga*, c'est-à-dire les parties qui restent blanches parce que rien n'y est dessiné, a des points communs avec le *wabi* et le *sabi* du *haiku*. » (ma traduction de Takeuchi 1971, 655⁸³).

le bouddhisme

Le bouddhisme est une source potentielle d'influence, à la fois riche et intéressante, de précurseurs potentiels du 「*ma*」, notamment, comme on l'a vu au chapitre précédent, pour sa conceptualisation de l'espace, déjà juste avec le *mu*. De plus, une notion de 'vide(s) prégnant(s)' aussi entrevue au chapitre précédent, le *sunyata* = le 空 *kū* est déjà très présente dans le bouddhisme chinois, sous influence, je suppose, du taoïsme et du 禪 *ch'an* (l'ancêtre du 禪 *zen*) – puis le sera aussi dans le bouddhisme japonais, notamment via l'école 三論宗 Sanron, une des écoles dites 'de Nara' (les 南都六宗 *nanto-rokushū*) : « More obviously and perhaps more deeply, Buddhist ideas have influenced a Japanese affirmation of “pregnant nothings” that gave birth to a religio-aesthetic apprehension of the world. » (Pilgrim 1995 (1986), 64). Qui plus est, le 成実宗 Jōjitsu-jū, une sous-école du Sanron, met justement et particulièrement l'accent sur le *kū* en tant que voie du milieu, et ce, afin de faciliter l'élimination des oppositions, des dichotomies – ou, en d'autres mots, de trouver la vérité et la justesse dans le *ma* (?) Il s'agit d'ailleurs là d'une approche qui se sert des enseignements du Mahāyāna pour réinterpréter de manière critique ceux du Hīnayāna – ce qui en fait donc une

⁸² « 線の面ということよりも、間即ち余白が水墨画の場合、決定的であるといいたい。 » (Nakamura 1983, 260)

⁸³ « 日本では、昔から空白や無の中に、無限の意味を感じてきている。水墨画の空白の部分、つまり描かれない白というところに、そのよさを見出したり、俳句のわびとかさびとも共通するところがある。 » (Takeuchi 1971, 655)

sorte de pont (encore un *ma*?) entre les deux grandes traditions bouddhistes.

人間 *ningen* et compagnie

Bien sûr, le bouddhisme a été une des grandes influences tout au long de l'histoire du Japon – quoique sous une variété de formes et de manière assez variable. Une des plus intéressantes, récentes, et remarquables influences est celle qu'il a eu sur la pensée du philosophe 和辻哲郎 Watsuji Tetsurō (1889-1960), intéressante notamment parce qu'elle semble *a priori* permettre une réinterprétation du concept de 「*kū*」 en lien à la forme moderne du 「*ma*」 – en commençant par une lecture alternative de celui-ci, soit 「*aida*」.

間 *aida*, 間柄 *aidagara* et 間 *awai*

Le philosophe 藤田正勝 Fujita Masakatsu (1949-) suggère, dans *Voies pour la culture et la pensée japonaises – le « ma », l'« awai », et l'« aida »* (2016), que : « Lorsqu'on met en avant l'écart créé par le « *ma* », on parle d'« *aida* ». Mais l'« *aida* » ne fait pas que séparer les choses entre elles et les faits entre eux, il devient leur contact, leur lieu, et les choses séparées sont reliées. » (Fujita 2016, 48), puis il précise que : « Lorsque ces choses séparées sont des hommes, l'« *aida* » devient l'« *aidagara* ». » (Fujita 2016, 48).

L'「間 *aida*」 serait donc, selon Fujita, en quelque sorte un lieu de rencontre : « L'« *aida* » devient précisément un point de contact, ou un lieu ; il crée une relation. » (Fujita 2016, 40). Or, cette notion d'「*aida*」, bien sûr ancienne, a suscité un regain d'intérêt au 20^e siècle, et justement dans le contexte des relations humaines, notamment et particulièrement sous la plume du psychiatre 木村敏 Kimura Bin (1931-). L'ouvrage clé ici est son *人と人との間 – 精神病理学的日本論 Hito to hito to no aida – seishin byōri-gaku-teki Nihon-*

ron (lit. ‘ce qu’il y a) entre les gens – théorie japonaise de la psychopathologie du *seishin*’, 1972) – le terme 「精神 *seishin*」 étant généralement traduit par ‘esprit japonais’, mais référant toutefois aussi à l’objet de la psychiatrie. L’idée est d’ailleurs, si je peux me permettre de simplifier à outrance, que l’individu ne peut vraiment exister qu’en rapport à la communauté – ou, comme le dit Berque dans *Étendre ma et aida à la logique des sciences dures ? – Vers un paradigme de la raison sensible* (2016 (2015)) : « En somme, l’*aida* ne serait pas seulement un « entre », mais un entrelien. » (Berque 2016 (2015), 12), un entrelien auquel d’ailleurs : « les Japonais seraient particulièrement sensibles » (Berque 2016 (2015), 12) – ce qui, par ailleurs, expliquerait que Watsuji : « a donné un sens particulier à *ningen* 人間, mot qui ordinairement veut dire « l’être humain », au point d’en faire l’objet même de l’éthique » (Berque 2016 (2015), 12). Pour le philosophe ‘interculturel’ Thorsten Botz-Bornstein (1964-), par ailleurs, dans son *Place and Dream – Japan and the Virtual* (2004), le *aida* influencerait la dichotomie nature-culture : « Within *aida* the distinction between nature and culture, or the natural and the subject, does not exist in the same way as it does in the West. » (Botz-Bornstein 2004, 118) ... et il en irait de même du sens que Botz-Bornstein donne aux termes, dont la : « nature as an attitude » (Botz-Bornstein 2004, 118). Pour Kimura, de plus, ce lieu qu’est l’「*aida*」 serait infusé de 氣 *chi* : « dans cet *aida* qui à la fois sépare et relie les individus, ce qu’il y a, selon Kimura, c’est du *ki* » (Berque 2013 (2012), 73). C’est ainsi, écrit Berque, que : « Cette interprétation argumente entre autres que le soi nippon, le *jibun* 自分, différerait profondément du *self* occidental. » (Berque 2016 (2015), 11). Pas d’erreur, Berque est bien français.

Par ailleurs, lorsque l’「*aida*」 reçoit, des liens se nouent, concrétisant ainsi le *chi*, ce qui illumine l’「*aida*」, qui devient alors l’「間柄 *aidagara*」 (lit. ‘nature de l’*aida*’) : « Lorsque les choses séparées entrent dans un rapport relationnel,

l'« *aida* » devient l'« *aidagara* » (間柄). » (Fujita 2016, 40).

Quant à l'「間 *awai*」, c'est là, pour Fujita, essentiellement la frontière : « On nomme la frontière entre les choses, c'est-à-dire ce qui les sépare tout en les reliant, « *awai* » (間). » (Fujita 2016, 39). Or, cette frontière se formerait lorsque le *ma* sépare, non pas les eaux, mais pas mal tout le reste : « Le « *ma* » sépare les choses et les faits. En les séparant, il crée un intervalle adéquat, un interstice adapté. » (Fujita 2016, 45). Il s'agirait donc d'une frontière dans le sens non seulement de zone frontière, mais aussi de zone d'activité intense, la même idée en somme que celle du 'ma prégnant' : « Là où les deux se lient tout en étant séparés, autrement dit là où ils se rencontrent, naît le « *awai* ». » (Fujita 2016, 45). De plus, selon le 岩波古語辞典 *Iwanami kogojiten* (dictionnaire de japonais ancien de la maison Iwanami), nous dit Fujita, '*awai*' serait la contraction d'*aiai*', et : « se forme lorsque deux vis-à-vis se dirigent l'un vers l'autre, et qu'au lieu de s'opposer et de se supprimer mutuellement, ils se combinent et s'interpénètrent » (Fujita 2016, 45). Fujita en conclut que : « Le plus important dans le « *ma* » c'est l'« *awai* » » (Fujita 2016, 52). Ce serait donc en somme là que seraient braqués les projecteurs – ou, comme nous disent Murakami-Giroux et al. : « L'une des caractéristiques de la culture japonaise réside [...] en ce qu'elle a toujours prêté attention à la beauté que recèle *awai* » (Murakami-Giroux, Fujita & Fermaud 2016, 7).

人間 *ningen*

Or, c'est dans cet 「*aidagara*」 que vivrait en quelque sorte la société japonaise – c'est au moins là la célèbre lecture de Watsuji, qui écrit, dans la traduction française de son 風土 – 人間学的考察 *Fūdo – ningen-teki kōsatsu* (lit. '*fūdo – considérations humaines*', 1935) par Augustin Berque, que :

« L'être humain est déterminé au premier chef en tant qu'être à la fois individuel et social, c'est-à-dire l'Homme (*hito*) au sein du « corps social » (*aidagara*). Par conséquent, il apparaît / d'abord dans ce corps social, donc dans la manière dont se constituent les communautés. » (Watsuji & Berque 2011 (1935), 196-197).

Dans *Aida et ma : de ce que sont les choses dans la spatialité japonaise* (2013 (2012)), Berque explique qu' :

« En insistant sur le second élément (間), qu'il commente en tant qu'*aida*, ou plus concrètement encore *aidagara* 間柄, Watsuji en arrive à donner à *ningen* un sens proche de « l'entrelieu humain », et à *aidagara* un sens proche de « corps social ». » (Berque 2013 (2012), 73).

Il élabore ensuite quelque peu dans *Existence humaine et spatialité* (2014 (2009)), en écrivant que :

« *Aidagara* signifie ordinairement les *relations* ou les *termes* dans lesquels on se trouve avec telle(s) ou telle(s) personne(s). C'est étymologiquement le lien de parenté qu'il y a entre (*aida*) les membres d'un groupe générique (*kara*) tel que famille, tribu, nation, auquel on appartient par naissance. Cet *aidagara* est un concept central de l'éthique de Watsuji. L'usage que celui-ci en fait dans sa théorie de la médiance (comme lien non seulement entre les personnes, mais entre les personnes et les choses de l'environnement) me conduit à le traduire par « corps social » au sens de Leroi-Gourhan, c'est-à-dire cette part collective de l'être humain qui dépasse le topos « corps animal : personne individuelle » pour comprendre la *chôra* de son milieu. » (Berque 2014 (2009), 110)

– l'ethnologue français André Leroi-Gourhan (1911-1986) considérant, dans *le Geste et la parole, vol. I : technique et parole* (1964) :

« le corps social comme un être indépendant du corps zoologique, animé par l'homme, mais cumulant une telle somme d'effets imprévisibles que sa structure intime surplombe de très haut les moyens d'appréhension des individus » (Leroi-Gourhan 1964, 207).

Nonobstant l'interprétation de Berque, le *aidagara* reste quand même essentiellement l'ensemble des liens constituant le corps social, non pas le corps social même. Effectivement, dans *倫理学 Rinri-gaku* (lit. 'éthique', 1937), Watsuji parle de 「人と人との間柄 *hito to hito to no aidagara*」, le *aidagara* entre les gens (Watsuji 1962 (1937), 14), de 「聞き手と語り手との間柄 *kikite to katarite to no aidagara*」, le *aidagara* entre auditeur et narrateur (Watsuji 1962 (1937), 55), de 「学生と教師との間柄 *gakusei to kyōshi to no aidagara*」, le

aidagara entre étudiant et professeur (Watsuji 1962 (1937), 56) etc. – et d’ailleurs, le terme est très généralement traduit en anglais par ‘betweenness’.

Dans 「間(あわい)の文化」と「独(ひとり)の文化」–比較社会の基礎理論 「*Awai no bunka*」 to 「*hitori no bunka*」 – *hikaku shakai no kiso riron* (lit. “culture de l’*awai*” et ‘culture de l’individu’ – théorie de base de la sociologie comparative’ (2003), le sociologue 濱口恵俊 = 濱口恵俊 Hamaguchi Eshun (1931-2008) propose un néologisme, 「間人 *kanjin*」, constitué des même *kanji* que 「ningen」 mais dans l’ordre inverse et avec une prononciation alternative pour le *kanji* du 「*ma*」, un terme qu’il oppose ensuite, nous dit Berque, : « à l’individu occidental, ce qui l’a conduit à qualifier la culture japonaise de « culture de l’entrelien », *awai no bunka* 間の文化 » (Berque 2013 (2012), 69). L’inversion serait ici clé, puisqu’elle transformerait l’ordre des priorités :

« C’est en accentuant l’idée de Watsuji que Hamaguchi Eshun a plus récemment [...] mis en avant le concept de *kanjin* 間人. Celui-ci inverse les deux sinogrammes de *ningen*, faisant donc d’*aida* le déterminant au lieu du déterminé. » (Berque 2013 (2012), 73).

L’anthropologue 大貫恵美子 Ohnuki-Tierney Emiko (1934-) note elle aussi, dans *the Ambivalent Self of the Contemporary Japanese* (1990), l’interdépendance qui sous-tendrait les deux *kanji* de 「人間 *ningen*」, et donc aussi de 「間人 *kanjin*」 :

« The Japanese notion of humans is most succinctly expressed in the two Japanese characters for *humans*; which combine to form the term *ningen*: the character for *nin* means humans and that for *gen* means among. Their vision of society does not consist of atomized individuals. Instead, *ningen* is dialectically defined by both humans and society (Watsuji 1959). Such a society consists of interdependent individuals. » (Ohnuki-Tierney 1990, 207).

Ohnuki-Tierney suggère ensuite que l’accent mis sur l’interdépendance entre individus plutôt que sur les individus mêmes se verrait notamment dans l’utilisation plus limitée des pronoms en japonais :

« The Japanese conception of the self and the other is clearly expressed

in day-to-day discourse. Although about thirty linguistic forms can be classified grammatically as pronouns, the Japanese usually avoid pronouns. Instead, speech levels, chosen on the basis of the social relationship of the speakers, are used extensively.» (Ohnuki-Tierney 1990, 207).

La relation qui se développe, toutefois, serait non seulement contextuelle : « In Japanese [...] a context-free utterance rarely exists. Or, more accurately, in Japanese the context always determines the forms of discourse » (Ohnuki-Tierney 1990, 207), elle serait aussi évolutive : « The hierarchy that determines the choice of a speech level is neither fixed nor permanent. » (Ohnuki-Tierney 1990, 207). Il reste bien sûr que les Japonais ne sont pas les seuls à s'être rendu compte que les humains étaient plus que des individus, qu'ils vivaient en société. On retrouve d'ailleurs la préoccupation aux racines mêmes de la civilisation occidentale, avec notamment et particulièrement Aristote qui, dans *Politique*, a fameusement écrit que : « l'homme est par nature un animal politique », Raymond Weil précisant, dans l'édition Armand Colin de 1966, que : « C'est-à-dire, un être vivant fait pour vivre dans une cité. » (Weil 1966, 55).

Le japonologue William R. LaFleur (1936-2010) explique, dans *Buddhist Emptiness in the Ethics and Aesthetics of Watsuji Tetsurō* (1978), que pour Watsuji, le terme 「ningen」 :

« is a very rich one ; he points out the significance of the two Chinese characters which together make it a Japanese word. One of these, 人, refers to 'man' and the other, 間, refers to 'relationship'. Thus the poles of singularity and plurality are built into the way in which the word *ningen* is written ; *man is both*. » (LaFleur 1978, 243).

Pilgrim déduit du propos de LaFleur que :

« By extension *ma* also means “among.” In the compound *ningen* (“human being”), for example, *ma* (read *gen* here) implies that persons (*nin*, *hito*) stand within, among, or in relationship to others. As such, the word *ma* clearly begins to take on a relational meaning—a dynamic sense of standing in, with, among, or between. Related to this it also carries an experiential connotation, since to be among persons is to interact in some dynamic way.» (Pilgrim 1995 (1986), 56 – selon

LaFleur 1978, 243).

Pilgrim rajoute même que :

« it is interesting to note that William LaFleur, in discussing the ethics of Watsuji Tetsurō, refers to *ningen* (“human being”) as importantly carrying the word *ma* (*gen*) in it: to be human is to be in relationship or betweenness. » (Pilgrim 1995 (1986), 275 – selon LaFleur 1978, 243)

... et il en irait donc, logiquement, de même pour l'espace et pour le temps, notamment. Pour Pilgrim, par ailleurs, Watsuji reconstruirait cette relation fondamentale entre humains grâce au concept de 「*kū*」, ce qui lui permettrait de conceptualiser la dichotomie entre individus et société, toujours et partout présente, sur des bases japonaises ‘traditionnelles’ :

« LaFleur argues that behind this notion of mutuality and relational existence, at least in Watsuji, is the idea of *kū* as a basic term in this system. That is, the very reason why human beings are both individual and social is because, according to Watsuji, the individual dimension of existence ‘empties’ the social dimension and, conversely, the social dimension ‘empties’ the individual one [...] [Existence] is a finely balanced mutuality of dependence. » (Pilgrim 1995 (1986), 74 – selon LaFleur 1978, 244).

Or, pour Pilgrim, ce 「*kū*」 serait en fait le 「*ma*」 :

« Such ideas are none other than a Buddhist form of *ma*—a place in between where the subject object world is continually emptied and, by virtue of that, continually filled with a radically impermanent, mutually dependent reality. » (Pilgrim 1995 (1986), 74).

En fait, ce que Watsuji écrit dans *Rinri-gaku*, tel que traduit par les philosophes Yamamoto Seisaku (1929-) et Robert Edgar Carter (1937-), c'est que : « The true reality of an individual, as well as of totality, is “emptiness,” and this emptiness is the absolute totality. » (Watsuji 1996 (1937), 23⁸⁴). On est donc finalement assez loin de ce que Pilgrim en fait.

Reste que le lien entre *ma* et *ningen*, qu'on le développe en invoquant ou non le *kū*, a clairement un petit je ne sais quoi de naturel, notamment et particulièrement, bien sûr, parce que le *kanji* du 「*ma*」 fait partie de 「人間

⁸⁴ « 個人も全体もその真相においては「空」であり、そうしてその空が絶対的全体性なのである。 » (Watsuji 1962 (1937), 26)

ningen]. On le voit notamment chez le psycho-sociologue 南博 Minami Hiroshi (1914-2001), qui aurait écrit que :

« In the Japanese approach to everyday life, the *ma* between people, and especially *ma* in the sense of a psychological distance between the self and the other, has always played an important role in smoothing human relations, and it continues to even today. » (Minami – traduit et cité dans Kumakura 2007).

Le critique littéraire 奥野健男 Okuno Takeo (1926-1997), tient, dans *間の構造 – 文学における関係素* *Ma no kōzō – bungaku ni okeru kankei-so* (lit. la ‘structure du *ma* – principes relationnels en lettres’, 1983), un texte dans lequel il est finalement bien peu question du 「*ma*」 (le terme était alors au sommet de sa popularité), un propos qui ressemble grandement à celui de Watsuji, mais sans qu’il soit question de 「*mu*」 ou de 「*kū*」. Okuno, tel que paraphrasé par Pilgrim, écrit que :

« associates *ma* with a sense of relational ordering (*kankeiso*), or betweenness, and points out that several important words in Japanese carry *ma* (also pronounced *kan*, *ken*, *gen*) with them in compounds: *jikan* (“time”), *kūkan* (“space”), *ningen* (“humans”), *seken* (“society”). All such terms, he says, imply a relational sensitivity—a sense of standing in the midst of or between reality rather than over against reality “out there.” » (Pilgrim 1995 (1986), 67, selon Okuno 1983, 23⁸⁵),

ou, en d’autres mots, que les relations seraient centrales aux être humains, et que ce serait là l’essence du 「*ma*」.

l’entrelien

Carter suggère, dans un essai qui se trouve à la fin de la traduction la plus connue du *Rinri-gaku*, celle à laquelle il a contribué, que : « Watsuji makes much of this notion of “betweenness”, and he uses the term *aidagara*, which refers to the space or place in which people are located, to make this “trace”

⁸⁵ « ぼくは日本語で、とき、ところ、ひと、さらにはこの世を、英語でいえば、time, space, man, society を、時間、空間、人間、世間とすべて間という字を入れて表現しているところに、日本人の特別説い“間”の構造、関係の感覚に気付かざるを得なかった。そのとき考えたのが、“間素”ないしは“関係素”という仮の概念であったのだ。 » (Okuno 1983, 23)

ingrédient in *ningen* even more explicit.» (Carter 1996b, 337 – selon Yuasa 1987, 37) – quoique de voir le *aidagara* comme un lieu ou une place semble tenir du même genre de transfert par association qu’avec Berque et le corps social un peu plus haut. C’est ainsi, nous dit Carter, que l’humain serait à la fois individu et membre d’une communauté :

« Watsuji’s philosophical etymology makes abundantly clear that “human being” in Japanese refers to a dual nature: we are individuals and we have individual personalities and unique histories, *and yet*, we are inextricably connected to many, relationally, for we exist communally. We cannot be separated from social relationships except for the one-sided purposes of abstract thinking » (Carter 1996b, 337).

En d’autres mots, résume Carter : « We are private and public beings at the same time. » (Carter 1996b, 337).

Pour le philosophe des religions 湯浅泰雄 Yuasa Yasuo (1925-2005), qui avait été étudiant de Watsuji d’ailleurs, dans *the Body – Toward an Eastern Mind-Body Theory* (1987), une traduction de son *身体 – 東洋的身心論の試み Shintai – tōyō-teki shinjin-ron no kokoromi* (1977) par 永友茂憲 Nagatomo Shigenori et Thomas P. Kasulis, cet espace de relations serait ce qui donne sens à la vie :

« This betweenness consists of the various human relationships of our life-world. To put it simply, it is the network which provides humanity with a social meaning, for example, one’s being an inhabitant of this or that town or a member of a certain business firm. To live as a person means, in this instance, to exist in such betweenness. » (Yuasa 1987 (1977), 37).

Yuasa souligne d’ailleurs que : « The Japanese word *ningen* was originally a Buddhist term signifying the human world as contrasted with the worlds of beasts and of heavenly beings. » (Yuasa 1987 (1977), 37). Carter rajoute, au propos de Yuasa, que :

« In modern usage, *ningen* expresses some sense of exemplary character; and when one is less than fully human in not displaying human virtues, then one is more like a beast, one is *chikusho*. Such a one is disgraced and is clearly less than human; that is, is an underachiever in virtue or perhaps morally impaired! At the other end of the scale, and with an

obviously Zen Buddhist implication, a realized human being, an overachiever, is *satori ningen*. » (Carter 1996b, 338).

Étrangement, malgré le lien au bouddhisme noté par la plupart des auteurs, dont Yuasa et Carter, aucun d'entre eux ne soulève la question d'une influence potentielle du confucianisme, dans lequel, pourtant, les relations sociales sont vues comme réalité première.

間合い *ma-ai*

Pour Fujita, le *ma* aurait, pour se réaliser, besoin d'une sorte d'interface : « Cependant, la simple présence de cet interstice ne suffit pas. Il faut que le « *ma* » soit bien adapté (« *au* », 合う). Le « *ma-ai* » (間合い) est important. » (Fujita 2016, 39), que ce soit d'ailleurs en théâtre ou en 剣道 *kendō* (lit. la 'voie du sabre') – ou ailleurs, sans doute. Fujita précise que le *ma* tout à la fois sépare et relie : « Il y a dans ce double rôle de séparation et de liaison simultanées le sens particulier du « *ma* ». » (Fujita 2016, 39).

Pour Louis Frédéric, le 間合い *ma-ai* serait moins une interface qu'une distance (!). En effet, il écrit : « C'est, selon le concept du **ma**, l'espace-temps, ou la distance-temps, qui permet d'évaluer de façon globale les mouvements ou les situations entre eux par rapport à leur situation dans l'espace ou le temps. » (Frédéric 1996, 693). Celui-ci jouerait un rôle notamment dans les arts martiaux :

« Dans les arts martiaux, c'est la distance idéale séparant deux combattants, et qui permet à celui qui a « pénétré » le *ma-ai* de son adversaire de le surclasser. C'est également toute pause dans une séquence de faits ou d'idées, destinée à donner plus d'importance à ceux qui doivent suivre. » (Frédéric 1996, 693).

De plus, selon Murakami-Giroux et al., il serait aussi, tout comme le *ma*, présent dans les arts de manière assez générale :

« Dans la tradition culturelle du Japon, tant dans le domaine des lettres, en poésie dans les *waka* et les haïkus, ou encore dans la musique, la

danse ou le théâtre, mais aussi dans les arts martiaux comme le *kyūdō*, la voie de l'arc, ou la cérémonie du thé, *chadō*, l'accent a toujours été mis sur l'importance du concept de *ma* ou *maai*. » (Murakami-Giroux, Fujita & Fermaud 2016, 7)

– et selon eux, serait même représentatif de la culture japonaise dans son ensemble : « On peut y voir l'une des grandes caractéristiques de la culture japonaise. » (Murakami-Giroux, Fujita & Fermaud 2016, 7). Bien sûr, on fait ici face au même genre de généralisation un peu trop rapide entre « culture » dans un sens limité aux arts et « culture » dans un sens anthropologique que celle qui avait été notée pour Lucken en début de chapitre.

arts martiaux et *ma-ai*

Selon Oosterling, le *ma* serait central : « in martial arts (budo) – known as 'the Way (dō) of the Warrior (bu)' » (Oosterling 2005, 4) ... Oosterling sentant alors le besoin de préciser qu'il fait du *kendō*. Oosterling se base notamment, et ce n'est pas un hasard, sur Michel Random (1933-2008), auteur hétéroclite et figure publique des arts martiaux japonais en France, autant d'ailleurs à la télévision qu'à l'écrit. Dans son célèbre *Japon : la stratégie de l'invisible* (1985), Random traite brièvement du *ma* – et pour lui, c'est essentiellement : « L'espace et le temps. Désigne un intervalle naturel et ininterrompu entre deux choses. » (Random 1985, 214). Or, cet espace-temps ne serait pas évident à appréhender :

« La compréhension de l'espace-temps est un profond secret. L'espace-temps est en quelque sorte notre revêtement sensoriel. Toutes nos actions, toutes nos perceptions et nos pensées sont tributaires de l'espace-temps. Les Japonais définissent l'espace-temps par un seul mot : *ma*. *Ma* désigne un espace ou un intervalle entre deux choses. » (Random 1985, 148).

Pourtant, cette compréhension serait essentielle en situation de combat :

« Le secret des secrets dans le combat entre deux adversaires réside dans la juste perception de l'intervalle qui existe entre l'un et l'autre, c'est le *mahai*. A la fois perception et stratégie, à la fois tactique et rythme, le *mahai* est comparable à un champ vivant où toutes les

facultés de l'être sont éveillées à leur plus haut degré. Ce champ est à la fois extrêmement précis et indéfinissable comme une onde. Celui qui en a la perception sait instantanément, en un dixième de seconde, réagir à une attaque, autrement dit anticiper une attaque avant l'attaque, le temps pour un sabre de fendre un adversaire à la vitesse d'un éclair.» (Random 1985, 148).

Random parle de 「*mahai*」 dans le texte, ce qui me semble être une transcription fautive, au moins en japonais standard contemporain – mais dans le lexique, toutefois, il utilise la transcription standard. Il est alors question du 「*ma-ai*」 qui, selon lui : « Indique la distance entre soi et son adversaire. La science du *ma-ai* consiste à percevoir la bonne distance pour établir l'harmonie avec le partenaire. » (Random 1985, 214) – ce à quoi il rajoute que de : « Pénétrer dans le *ma-ai* du partenaire, c'est déjà s'assurer de la victoire. » (Random 1985, 214). Pour résumer le propos de Random, Oosterling suggère que : « MA is the contextualized tensional distance that position persons as opponents or partners. » (Oosterling 2005, 4).

Or, selon Random, cette logique d'interaction du *ma-ai* se serait étendue à toute la société :

« Au Japon, toutes choses dépendent toujours de *ma*, l'espace. L'art du combat comme l'architecture, la musique ou l'art de vivre, l'esthétique, le sens des proportions, l'organisation d'un jardin dépendent toujours d'un ensemble de significations qui se relient les unes aux autres et dépendent les unes des autres en fonction de *ma*. Un contact personnel entre deux hommes d'affaires, au Japon, obéit également au concept de *ma*. Ici, il / s'agit de sentir comment son partenaire juge des choses. L'espace se nommera hiérarchie dans les choix, priorité dans les investissements, temps et rythme dans l'organisation de l'entreprise, perception des hommes et des situations. Derrière chaque chose existe *ma*, l'espace indéfinissable qui est comme / l'accord musical de chaque chose, l'intervalle juste et sa meilleure résonance. » (Random 1985, 149-151).

3.4. le *zen* et les arts *zen*

De toutes les formes de bouddhisme, le *zen* est, comme on l'a d'ailleurs vu au

chapitre précédent, incontestablement celle qui a eu le plus d'impacts sur le 「*ma*」. Le *zen* est aussi le berceau d'un ensemble de pratiques culturelles qu'on appelle justement les 'arts *zen* ', et qui incluent notamment et principalement le 能 *nō*, le 茶道 *sadō* et l'生け花 *ikebana* – trois formes que nous allons maintenant brièvement explorer.

le 能 *nō*

Le 能 *nō* est, plus que toute autre forme de 'théâtre' au Japon, plus encore même que le 歌舞伎 *kabuki*, un sujet de prédilection de la littérature sur le *ma* : « noh provides one *locus classicus* for the expression of *ma* » (Pilgrim 1986, 38) – ou, comme le dit l'ancien joueur de 太鼓 *taiko* du *nō* devenu critique d'architecture 金春國雄 Komparu Kunio (1926-), dans *the Noh Theatre – Principles and Perspectives* (1983), traduction de son 能への誘い—序破急と間のサイエンス *Nō e no izanai – jo-ha-kyū to ma no saiensu* (lit. 'invitation au *nō* – le *jo-ha-kyū* et la science du *ma* ', 1980) : « Noh is sometimes called the art of *ma*. » (Komparu 1983 (1980), 70) – ce qui, par ailleurs, en ferait un art de l'espace et du temps : « the defining of Noh as an art of *ma* is a concrete way of saying that Noh is an art of time and space » (Komparu 1983 (1980), 74). La professeure de théâtre 穴澤万里子 Anazawa Mariko suggère, dans *the Ma of Maeterlinck and Ma of Japanese Maeterlinckians* (2017), que : « While *Ma* is an important aspect of any performing art, it is particularly so in Noh theater where each performance is a unique event. » (Anazawa 2017, 184) ... ce qui me semble toutefois toujours vrai, quelque soit le genre de performance, d'ailleurs.

Dans le *nō*, le *ma* serait d'abord et avant tout une pause – comme d'ailleurs pour pas mal tous les arts de la scène, tel que l'explique Takeda Masako :

« Along with music, the *ma* of timing and the *ma* of spatiality play an

important role in Japanese dance and drama, where performers also have considerable freedom to insert or extend a pause in their singing, speech, and bodily movement. » (Takeda 2013, 36).

Or, cette pause, c'est parfois aussi une pose, comme le dit 中川美穂 Nakagawa Miho : « pose or pause have been interpreted as a temporal aspect of *ma*, or of *ma* in Japanese performances: nothingness in motion (non-movement) or nothingness in sound (intervals) signifies something » (Nakagawa 2013, 75) – et ce, en particulier en *nō* et en 歌舞伎 *kabuki* : « In *Noh* and *Kabuki*, *ma* is realized by a posture of stillness inserted into spoken lines or between actions to leave a suggestiveness. » (Takeda 2013, 36). En *nō*, le 仕手 *shite* joue ce rôle, comme l'explique Lieberman : « The “shite,” or hero of a *Noh* drama, frequently sits still on the stage for five or ten minutes after an action or dance. » (Lieberman 1981, 54-55 – dans Koozin 1988, 54). Dans un article intitulé *Ill Seen Ill Said and the Japanese Spatial Concept Ma* (2008), 近藤雅樹 Kondō Masaki (1951-2013, si c'est bien du folkloriste dont il s'agit) en offre un portrait presque vivant :

« *ma*, the brief interval of a few seconds after a cessation of action, sound or speech, which is a full, tense moment of the realization of mind, or *kokoro*, in the performance of a *Noh* play. In *Noh*, this *ma*, a brief interval of immobility or silence, is put in as a pause at the end of a speech or as an immobilized posture after an action, which could be filled with the silenced sound of a flute or a drum. » (Kondō 1981, 69).

Kondō semble toutefois ensuite partir sur une tangente délirante lorsqu'il rajoute que : « It represents reverence for the fate of man or woman as well as for the laws of Nature. » (Kondō 1981, 69) – mais peut-être que, et j'ose l'espérer, l'apparence de délire cacherait en fait une question de traduction terminologique. Quoi qu'il en soit des lois de la nature, le *ma* dans le *nō*, nous dit Pilgrim, serait non seulement une pause, mais bien une pause prégnante : « The *ma*, or / empty moments between the action, are [...] gates out of which the “light” of this art shines. They are pregnant moments of religio-aesthetic power. » (Pilgrim 1986, 36-38).

Cela étant dit, ce n'est bien sûr pas que dans les arts du Japon que les pauses servent à appuyer le propos – on peut d'abord penser au stand-up, puis à d'autres formes de comédie voire à presque tout le spectre des types de performance – mais elles semblent quand même y avoir une centralité qu'elles n'auraient *a priori* pas ailleurs.

Komparu Kunio suggère que les concepts occidentaux d'« espace positif » et d'« espace négatif », alors populaires : « Nowadays space is often described as positive or negative. » (Komparu 1983 (1980), xx), seraient aussi une réalité du *nō* :

« Both kinds of space exist in Noh: negative space (*ma*) is the stillness and emptiness just before or after a unit of performance, positive space is produced by stage properties and by the dramatic activities of performers—it even includes the audience. The two kinds of space are connected by time » (Komparu 1983 (1980), xx).

Selon lui, bien sûr, le *ma*, au moins dans le *nō*, serait justement et exactement cet espace négatif : « the word *ma* is used not to express some vague abstraction but to indicate designed negative time and negative space, with both dimensions and functions » (Komparu 1983 (1980), 72). Sa vision du concept d'origine, toutefois, me semble quelque peu particulière (et circulaire), puisqu'il écrit que : « Negative space is enclosed and fixed, and positive space is the space taken up [or occupied] by people or things that define a negative space by their presence. » (Komparu 1983 (1980), xx).

Reste que, le *ma* dans le *nō* se matérialiserait de différentes manières : « As the most refined form of Japanese art, *Noh* drama epitomizes the aesthetic of *ma* through its symbolic and ritualistic performance, simple stage settings, and slow, almost static movements. » (Takeda 2013, 36) – ce à quoi on peut rajouter la tension silencieuse qui en ressort, et pas seulement dans les pauses/poses – comme l'exprime l'historien 熊倉功夫 Kumakura Isao (1943-) dans *the Culture of Ma* (2007) :

« when the performer stamps his foot on the stage, the sound strikes the audience forcefully, but the crucial element is actually the silent interval, the *ma*, between that stamp and the next. The same is true of the drum. The tension that fills the interval between one drumbeat and the next is what gives *nō* its unique power and appeal. Thus, the emptiness is not a mere absence or negation but a positive element filled with power and tension. » (Kumakura 2007).

D'ailleurs, dans *能の表現 – その逆説の美学 Nō no hyōgen – sono gyakusetsu no bigaku* (lit. 'l'expression dans le *nō* – esthétique d'un paradoxe', 1946), le spécialiste du *nō* 増田正造 Masuda Shōzō (1930-) parle du : « joueur qui exécute son art en écoutant ce « son silencieux » gorgé de « *ma* ». » (Fujita 2016, 42), et le *ma* serait donc alors une sorte de fluide. Selon Fujita, Masuda raconterait aussi que le joueur de 大鼓 *oo-tsuzumi* (lit. 'grand *tsuzumi*', un des tambours du *nō*) 川崎九淵 Kawasaki Kyū'en (1874-1961) : « disait que le véritable son du *nō* se trouve entre chaque son des tambours, là où il n'y a pas de bruit » (Fujita 2016, 42 – selon Masuda 1946) – et même qu' : « Il voyait non pas le « *ma* » comme séparation de deux sons, mais les sons comme moyen de s'assurer de la présence du « *ma* ». » (Fujita 2016, 42 – selon Masuda 1946, 30).

L'acteur et auteur 金春禪鳳 Konparu Zenpō (1454 à 1520 ou 1532), petit-fils du fondateur de l'école Konparu, 金春禪竹 Konparu Zenchiku (1405-1471), écrivait déjà, en 1512, dans *禪鳳雑談 Zenpō zōtan* (lit. 'jaser avec Zenpō'), que : « Bien des *hyōshi* n'ont pas non plus à être frappés. Il faut écouter là où on ne frappe pas » (ma traduction de Konparu 1512⁸⁶ dans Minami 1983b, 15). À ce propos, Minami commente que : « Effectivement, c'est la partie *ma*, là où on ne frappe pas le *hyōshi*, qui mérite notre attention. Ici, entre les *hyōshi*, apparaît le sens esthétique avec la notion de 余情 *yojō*. » (ma traduction de Minami 1983b, 15⁸⁷). Minami rajoute que : « cet accent mis sur les *yojō* reflète

⁸⁶ « 拍子をも、多くは打つべからず。打たぬ所に聞なり » (Konparu 1512 – dans Minami 1983b, 15)

⁸⁷ « やはり拍子を打たない間の部分を重くみている。ここでも拍子と拍子のあいだに、余情をみる美意識があらわれている。 » (Minami 1983b, 15)

cette tendance japonaise vers l'incomplet ou l'imparfait, vers l'imprévu ou l'accidentel » (ma traduction de Minami 1983b, 15⁸⁸). Minami propose d'ailleurs un lien entre le *ma* et le concept de 「余情 *yojō*」 (fr. 'harmoniques' ou 'connotations'; ang. 'overtones'), un concept fortement associé au *nō*, et dont il a brièvement été question au chapitre précédent (Lucken (2014, 56) parlait d'«écho sentimental»). Minami écrit que : « J'ai déjà traité des 余情 *yojō* qu'on retrouve dans les arts du Japon, dans la musique du *nō*, dans le *hōgaku* et au *kabuki* » (ma traduction de Minami 1983b, 15⁸⁹) – puis mentionne deux de ses textes, *日本芸術の精神的背景 Nihon geijutsu no seishin-teki haikai* (lit. 'l'esprit japonais (精神 *seishin*) et les arts du Japon', 1958) et *社会心理学の性格と課題 Shakai shinri-gaku no seikaku to kadai* (lit. 'caractère et problématique(s) de la psychologie sociale', 1963).

De plus, selon Kondō Masaki, les masques du *nō* seraient aussi une forme de concrétisation du *ma* : « a mask, a symbolic image of *ma* » (Kondō 1981, 71). Malheureusement, il n'en offre aucune explication, et ne précise même pas s'il s'agit du masque même ou de son utilisation. On trouve toutefois un début d'explication de ce 'ma des masques' de *nō* dans le *歌舞伎の間 Kabuki no ma* (lit. 'le *ma* du *kabuki*', 1983) du critique et auteur de *kabuki* 武智鉄二 Takechi Tetsuji (1912-1988). Takechi écrit que : « Le *ma* du *nō* est un *ma* de musique ancienne, mais en même temps, on peut le voir comme le *ma* des masques de *nō*. » (ma traduction de Takechi 1983, 157⁹⁰). De plus, ce 'ma des masques' aurait un 'sens interne' qui serait de 'montrer'⁹¹. Takechi lie ensuite ce 'sens interne' au 「面を切る *omote wo kiru*」 (lit. 'couper le visage'), un mouvement soudain du masque ou une accélération subite indiquant une

⁸⁸ « この余情の強調は、日本的な不完全主義、不足主義の表現でもある » (Minami 1983b, 15)

⁸⁹ « 筆者は、かつて日本芸術にみられる余情の美意識を取り上げ、能楽、邦楽、歌舞伎などに、余情としての間が成立していることをみた » (Minami 1983b, 15)

⁹⁰ « 能の間というのは、音曲的な間であるが、同時に、能面の間と考えることもできる。 » (Takechi 1983, 157)

⁹¹ « 展示するもの » (Takechi 1983, 157),

tension. Il s'agirait donc là d'une forme de 「切れ *kire*」 au *nō*, une notion de coupure ou de fracture dont il sera brièvement question un peu plus bas.

La spécialiste de littérature irlandaise 真鍋晶子 Manabe Akiko offre, dans *W.B. Yeats and Kyogen: Individualism & Communal Harmony in Japan's Classical Theatrical Repertoire* (2015), un portrait quelque peu ésotérique du *ma* dans le *nō* lorsqu'elle écrit que : « The *Noh* stage provides an intimate space in which actors and musicians on the stage and the audience can feel each other's presence and breathing within this invisible space of *ma*. » (Manabe 2015, 431). Manabe rajoute même que, dans le *nō* : « *Ma* here is like the air shared between players—void but meaningful. In short, *ma* exists like communal air between people collectively breathing. » (Manabe 2015, 429) – et on ferait donc encore affaire à une sorte de fluide (non-glacial). Elle a toutefois raison de noter que le 狂言 *kyōgen*, par rapport au *nō*, peut facilement être vu comme un *ma* :

« In this way, *kyogen*, which occurs between *Noh* plays, works as a kind of *ma*, though the *kyogen* drama is itself independently performed. *Kyogen* which, in most cases, does not employ a chorus or musicians, provides a much emptier space, the perfect receptacle for *ma*. In most *kyogen* plays, a well-proportioned balance between two or three characters only takes place on this spacious stage. » (Manabe 2015, 431). D'ailleurs, rajoute-t-elle, on parle souvent plutôt de 「間狂言 *ai-kyōgen*」 (lit. 'l'entre-deux *kyōgen*') :

« *kyogen* actors play important parts in *Noh* plays. They are called *ai* or *ai-kyogen*—they sometimes work as narrators, explaining the whole scene or as reporters giving information to the main characters or as comical characters doing something foolish, often becoming a key to a crucial turning point in a drama. *Ai kyōgen* characters are integral parts of the drama, but at the same time they contribute an unusual objectivity, from quite a different perspective. In order to write *ai* we use the same Chinese character as *ma*, 間, which suggests *ai kyōgen* may work just like *ma* in a *Noh* play. » (Manabe 2015, 430).

世阿弥 Zeami

La prégnance du concept de *ma* est fréquemment, déjà au moins pour le *nō* et souvent même de manière plus générale, attribuée à Zeami, i.e. à 世阿弥元清 Zeami Motokiyo (c. 1363 à c. 1443), le ‘fils du *nō*’ – étant donné qu’il est le fils de 観阿弥清次 Kan’ami Kiyotsugu (1333-1384), le père du genre.

L’exemple le plus fréquemment utilisé pour justifier cette proposition est une très courte, mais non moins célèbre citation tirée du 花鏡 *Kakyō* (lit. le ‘miroir en fleurs’ ; ang. *Kakyō : Concerning Single-Mindedness*, 1424). Zeami y écrit : « せぬ所が面白き » (Zeami 1424), ou, en français : « ce qui est intéressant, c’est là où il ne se passe rien » (ma traduction de Zeami 1424). Minami commente que :

« Zeami utilise, pour parler de sujets comme la danse [舞 *mai*], la performance musicale [音曲 *ongyoku*], les paroles [言葉 *kotoba*] ou le mimétisme [物まね *monomane*], des expressions comme ‘peu importe le type de moment où il ne se passe rien, il ne faut pas perdre son âme (*kokoro*), et plutôt prendre soin de son fort intérieur. » (ma traduction de Minami 1983b, 15⁹²).

Minami compare ensuite cette dernière expression, 「せぬ隙の前後をつなぐべし *senu hima no zengo wo tsunagu beshi*] (lit. ‘on doit lier les intervalles où il ne se passe rien avec l’avant et l’après’), avec sa plus célèbre consœur, et commente que : « Comme avec l’expression 「*senu hima no zengo wo tsunagu beshi*] qu’il utilise un peu plus loin, il est clair que le sens en est l’avant et l’après du *ma*. » (ma traduction de Minami 1983b, 15⁹³).

Komparu Kunio semble dire à peu près la même chose que Minami lorsqu’il

⁹² « 世阿弥は舞、音曲、言葉、物まねなど、「あらゆる品々のひまひまに、心を捨てずして、用心を持つ内心也」と「ひまひま」ということばを使っているが、これはまさに芸術間を指しているのだと思う。」 (Minami 1983b, 15)

⁹³ « その少し先に「せぬ隙の前後をつなぐべし」とあるのも同様に、間の前後を意味するに違いない。」 (Minami 1983b, 15)

écrit que : « Zeami is suggesting implicitly the existence of *ma* » (Komparu 1983, 73). Pour Komparu, Zeami : « is saying that Noh acting is a matter of doing just enough to create the *ma* that is a blank space-time where nothing is done, and that *ma* is the core of the expression, where the true interest lies » (Komparu 1983 (1980), 73). Komparu précise ensuite que :

« Such active use of silence and space is sometimes misunderstood, and people make flowery statements that the ultimate expression in Noh is *mu*, nothingness. They are confusing nothingness with *kū*, emptiness or space. » (Komparu 1983 (1980), 74)

– une clarification qu’il serait bon d’entendre plus fréquemment ... et c’est sans compter ici aussi le *ma*. Or, cette ‘technique expressive’ du silence actif, pour reprendre Komparu, ne serait pas limitée au *nō*, mais serait aussi présente, nous dit-il, dans des arts tels la poésie, le *sadō*, et le 墨絵 *sumi-e* (peinture à l’encre).

Zeami ou Edo?

Pour bien des auteurs, donc, le *ma* serait présent dans le *nō* depuis Zeami. D’autres, toutefois, suggèrent une intégration un peu plus récente. Selon la spécialiste du *nō* 山中玲子 Yamanaka Reiko (1957-) dans *la conscience qui relie un geste à l’autre : le nô et le concept de ma* (2016) : « il semble qu’il se soit établi au plus tard au début d’Edo mais à l’époque, on le désignait sous le terme de *hyōshi* (mesure) » (Yamanaka & Bugne 2016, 234) – quoique, comme on l’a vu au chapitre précédent, l’adéquation entre *ma* et *hyōshi* pose quelque peu problème. Yamanaka donne comme exemple le 四座役者目録 *Yoza yakusha mokuroku* de l’auteur et acteur de *nō* 観世小次郎信光 Kanze Kojiro Nobumitsu (de 1435 ou 1450 à 1516), dans lequel il est apparemment souvent question du bon ou du mauvais *hyōshi* : « En japonais contemporain, cela correspond à la critique « le *ma* est bon ou mauvais ». » (Yamanaka & Bugne 2016, 234). Yamanaka rajoute que : « Lorsqu’on entre dans le XVIII^e siècle [...], le terme *ma* est utilisé dans le sens moderne. » (Yamanaka & Bugne

2016, 234), donnant cette fois-ci comme exemples le *豊高日記 Toyotaka nikki* (1686*) de 藤田豊高 Fukuda Toyotaka et le *隣忠見聞集 Rinchū kenmonshū* de 徳田隣忠 Tokuda Chikatada (1677-*).

Dans le cinquième de sa série de textes intitulée *武智歌舞伎 Takechi kabuki*, Takechi Tetsuji suggère lui aussi que le *ma* au *nō* serait relativement récent. Il écrit : « C'est en réaction aux aspects immuables de la pratique que s'est développée l'idée du 「*ma*」. Il est tout à fait normal que le concept de 「*ma*」 ne se soit pas développé, en *nō*, avant l'arrivée du *shamisen*. » (ma traduction un tantinet incertaine de Takechi⁹⁴ dans Takashi 1994, 9). Or, l'arrivée du 三味線 *shamisen* dans le 囃子 *hayashi* (l'ensemble) du *nō* aurait eu lieu avec le développement du 長唄 *naga-uta* (lit. 'chanson longue') à la mi-Edo (c. 1740), sous l'influence d'ailleurs du 文楽 *bunraku* (théâtre de marionnettes) et du *kabuki* – d'où justement il serait issu, tel que l'indique le musicologue William Paul Malm (1928-) dans *Japanese Music and Musical Instruments* (1959) : « The growth of *nagauta* is intimately connected with the evolution of the *kabuki* theater » (Malm 1959, 231).

le 茶道 *sadō*

Le grand maître de thé 十五代千宗室 Sen Sōshitsu XV (1923-), 家元 *iemoto* (big boss) de la très célèbre école 裏千家 Urasenke de thé, explique, dans *Ma: a "Usefully Useless" Thing* (1986), le lien qu'il voit entre le *ma* et les saisons :

« It is precisely because there is a rainy season that the new rice seedlings can be planted. And in the same way, it is because of the existence of this transitional season—a kind of *ma* or interval which comes between spring and summer—that our own human enrichment can occur. » (Sen Sōshitsu XV 1986, 5).

Sen y trouve d'ailleurs un intérêt tout en teintes de gris :

⁹⁴ « きまることへの反の理念として、間の理念が成立した。三味線以前の能に、間という概念が存在しないのは、当然である。 » (Takechi – tel que cité dans Takashi 1994, 9)

« *Ma*, in the sense of an interval in time, is a very important thing for us. Though we might paradoxically call it a “usefully useless” thing, when we think of it as the gray space between seasons, it becomes very significant in that, like the rain, it allows a smooth seasonal transition in our lives. » (Sen Sōshitsu XV 1986, 5).

On a là un bel exemple, me semble-t-il, d’une tendance assez présente dans la littérature sur le *ma* des dernières décennies, au Japon comme en Occident, de dériver vers des usages qui s’étendent à un peu tout et n’importe quoi qui a un quelconque rapport au temps ou à l’espace (i.e. à tout) – détournant ainsi le concept des usages techniques qui formaient sa base, et lui donnant un nouveau spectre de sens si large et si flou que vient à se perdre ce qui semblait faire sa force.

Pour ce qui est du *sadō* plus spécifiquement, Sen écrit que :

« The ordered sequence of the procedures in chanoyu attaches great importance to the *ma* which is the unconcerned moment of movement from one step to the next. Through this continual transition from move to move, not only does the tea gathering proceed smoothly, but host and guests are led to interact harmoniously with each other and to handle all utensils with equally great care, without thinking of their relative values. » (Sen Sōshitsu XV 1986, 6).

Sen offre alors l’image de la porte, une image qui ressemble d’ailleurs à celle du vide du Tào Té Chīng :

« When asked about what constitutes the most useful part of a door, most people give answers related to its various structural parts; few remember that all of these would be useless if it were not for the space—the *ma*—which allows us to pass through the door. » (Sen Sōshitsu XV 1986, 6).

Pour Sen, en fait, le *ma* serait on ne peut plus utile, au point qu’il deviendrait en fait garant de rien de moins que la paix mondiale, voire de la vie sur Terre.

En effet, après son propos sur le : « usefully useless *ma* in our lives » (Sen Sōshitsu XV 1986, 6), Sen rajoute que :

« Yet, unfortunately, most people in the modern world are both unaware of and uninterested in its importance. Social pressure encourages keeping busy with all sorts of useful, practical tasks which allow little time for reflection and awareness of the *ma* within and without. The result is widespread restlessness which threatens world peace and,

ultimately, even the existence of life on this planet. » (Sen Sōshitsu XV 1986, 6).

Une des formes du *sadō* est le 侘び茶 *wabi-cha* (lit. le ‘thé *wabi*’, le 侘(び) *wabi* étant un principe esthétique de fugacité, souvent associé au 寂 *sabi*). Dans *le ma dans la cérémonie du thé dite wabi-cha (侘び茶, la cérémonie du thé dépouillée)* (2016), Yasuko Oono-Descombes part du propos de l’historien de l’art 高階秀爾 Takashina Shūji (1932-) dans *美しさの発見について Utsukushisa no hakken ni tuiste* (lit. ‘à propos de la découverte de la beauté’, 2014) pour proposer un lien entre *wabi-cha* et *ma-ai*. Takashina suggèrerait, dans un manuel scolaire, que la présence du *kanji* du 「*ma*」 dans des termes tels 「*ningen*」, 「*kūkan*」 et 「*jikan*」 : « atteste de l’importance de *ma-ai* (間合, une distance entre les choses, dans le temps / un moment propice) » (Takashina – traduit et cité dans Oono-Descombes 2016, 173), puis il rajouterait que : « bien saisir le *ma-ai* fait partie d’un grand principe du mode de conduite des Japonais » (Takashina – traduit et cité dans Oono-Descombes 2016, 173). Or, dans le *wabi-cha*, nous dit Oono-Descombes, ce *ma-ai* serait généré tout naturellement par l’étroitesse des lieux :

« La taille étroite de la pièce utilisée dans la cérémonie du thé pourrait créer une atmosphère qui rend enclin les participants à « s’entendre et créer une convivialité dans un lieu de rassemblement » (*ichiza konryū*). » (Oono-Descombes 2016, 183)

– Oono-Descombes s’appuyant ici sur l’historien 村井康彦 Murai Yasuhiko (1930-) qui, dans *茶の文化史 Cha no bunka-shi* (lit. ‘histoire culturelle du thé’, 1979), aurait attiré l’attention : « sur l’effet psychologique du rétrécissement de cet espace : plus le *ma* dans le sens de la taille est réduit, plus il devient spirituel et propice à l’élévation de l’âme de chaque participant. » (Oono-Descombes 2016, 183 – selon Murai 1979, 190).

L'生け花 *ikebana* et la notion de 「切れ *kire*」

L'生け花 *ikebana* (lit. 'fleurs vivantes') est un art *zen*, et il est donc probable qu'il ait lui aussi des liens au *ma* ... surtout avec un peu d'imagination : « The importance of *ma* is apparent in another form of concrete art, *ikebana* or flower arrangement. Compared with the Western convention of flower arrangement, *ikebana* uses far fewer materials » (Takeda 2013, 35) ... ou, en d'autres mots, c'est 'zen', donc c'est 「*ma*」 (?). Je n'ai malheureusement rien trouvé d'autre sur le 「*ma*」 spécifiquement pour ce qui est de l'*ikebana*, mais on trouve toutefois quelques textes qui parlent d'un concept associé à l'*ikebana*, un concept qui de plus semble posséder des caractéristiques qui ressemblent à certains égards à celles du 「*ma*」. Il s'agit du 「切れ *kire*」, qui a intéressé en particulier le philosophe 大橋良介 Oohashi Ryōsuke (1944-), dont la carrière se partage entre le Japon et l'Allemagne – et qui est donc mieux connu chez les intellectuels germanophones que dans les mondes anglophones ou francophones : « Ryōsuke Ohashi's analysis of the phenomenon of *kire* is fundamental. » (Botz-Bornstein 2004, 115), nous dit le philosophe 'interculturel' Thorsten Botz-Bornstein (1964-), dans son *Place and Dream* (2004), pour qui :

« *kire* cuts off something *from* nature in order to create the spiritual quantity called *ma*. Logically, this *ma* does not appear as a new reality "as real as nature" but, on the contrary, as a non-reality that comes closer to dream than to reality. The point concerning dream should be extended because it clearly establishes a link between *ma* and virtual reality. » (Botz-Bornstein 2004, 115).

Nous reviendrons brièvement à la question du *ma* et de la réalité virtuelle dans l'annexe portant sur le *ma* en Occident, mais pas à celle du rêve.

Dans une monographie intitulée 「切れ」の構造——日本美と現代世界 '*Kire*' no *kōzō* – *Nihon-bi to gendai sekai* (lit. '「*kire*」 – le beau au Japon et le monde contemporain', 1986), puis traduite en allemand sous le titre de *Kire – das*

“Schöne” in Japan – Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne (lit. ‘*kire* – le « beau » au Japon – réflexions philosophico-esthétiques sur l’histoire et la modernité’, 1994), Oohashi, nous dit Oosterling :

« compares the notion of *ma* as the in-between with the notion of *kire*. *Kire*’s specific feature is the activity of cutting within a continuum. According to Ohashi all Japanese arts are characterized by this rupture, which is always performed within a ritualized - or nowadays: in an aesthetized - time-space » (Oosterling 2000, 73 – selon Oohashi 1994 (1986), 75).

Le *kire*, tout comme le *ma*, porterait même un genre de prégnance : « When Ohashi almost casually states that ‘the essence of the play is being in the middle of reality’ this ‘middle’ suddenly becomes a very charged concept. » (Oosterling 2009, 32).

Je n’ai malheureusement présentement accès ni à la monographie de Oohashi sur le 「*kire*」 (ni en japonais ni en allemand, d’ailleurs), ni au court article qu’il a écrit sur le sujet en allemand (il ne semble pas exister de version japonaise), article intitulé *“Iki” und “Kire” – als Frage nach der Kunst im Zeitalter der Moderne* – (lit. ‘comme une question sur l’art à l’ère moderne’, 1992). Il existe toutefois aussi un court article de lui, en anglais, portant spécifiquement sur le 「*kire*」, et traduit non pas de l’allemand mais bien du japonais, article intitulé *Kire and Iki* (2014) – ainsi qu’un autre texte qui, quoiqu’il ne porte pas spécifiquement sur le 「*kire*」, en traite quand même quelque peu, un texte intitulé, celui-là, *the Hermeneutic Approach to Japanese Modernity – “Art-Way” “Iki,” and “Cut-Continuance”* (2002 (1998)), version écrite d’une communication orale prononcée lors d’une conférence internationale intitulée, elle, *Japanese Hermeneutics – Current Debates on Aesthetics and Interpretation* (1998).

Le propos sur le 「*kire*」 est assez similaire dans les deux textes.

Essentiellement, Oohashi suggère que la notion de 「*kire*」 serait née dans le monde de la poésie : « The word *kire* is first found as a basic concept of Japanese poetry in the so-called *kire-ji*, or “cut-syllable.” A cut-syllable has the function of cutting off the flow of expression in order to create space for a new phase. » (Oohashi 1994, 553) – et que ce serait à partir de la poésie qu'elle se serait disséminée dans les arts *zen*, dont notamment dans l'*ikebana*.

Pour une fleur qui se fait couper sans l'avoir demandé, nous dit Oohashi : « It is precisely through its being cut off at the root from its unconditioned will to life that its authentic finitude and naturalness attains pure expression. » (Oohashi 1994, 553). Pour cette justification très aiguisée du particularisme japonais, Oohashi dit s'inspirer du philosophe 西谷啓治 Nishitani Keiji (1900-1990) dans *生花について Ikebana ni tsuite* (lit. 'à propos de l'*ikebana* ', 1953). Dans ce court essai, Nishitani ne parle pas spécifiquement d'un concept appelé 「*kire*」, mais il utilise quand même le verbe 「切る *kiru*」 – alors que sa réflexion porte essentiellement sur le côté éphémère de l'*ikebana*, exprimant ainsi la fugacité du temps. Le propos de Nishitani ressemble certes à prime abord à celui d'Oohashi, puisque pour lui, c'est bien la coupure qui différencierait l'*ikebana* de ce qu'il qualifie d'autres 造形藝術 *sōkei geijutsu* (lit. 'arts du moulage'), i.e. les arts plastiques – soit, dans la traduction du 'Professor of International Zen at Hanazono University' (selon sa biographie) Jeff Shore (1953-) sous le titre *the Japanese Art of Arranged Flowers* ((1989 (1953)) : « The essential difference lies in the cutting of the flowers and branches. » (Nishitani 1995 (1989 (1953)), 24⁹⁵) . Sa réflexion subséquente, toutefois, est à la fois plus profonde et moins essentialiste que celle d'Oohashi. Il écrit que :

« To be shifted from the world of life into the world of death is, for the flower, a kind of transcendence. The flower made to stand upon death has been cut off from the constructs of time that occur in life, and it just

⁹⁵ « 根本的な違いは、花や枝を切るといふところに含まれてゐる » (Nishitani 1990 (1953)), 214)

as though it stands in the timeless present; its evanescent existence of several days becomes a momentary point in which there is no arising or perishing. The flower is shifted to this transcendent moment and is fixed there. It becomes a temporary manifestation of eternity that has emerged in time. » (Nishitani 1995 (1989 (1953)), 25⁹⁶).

Reste que tout ça serait tout aussi vrai, me semble-t-il, de simples fleurs coupées par un(e) total(e) ignare de l'*ikebana* – et la prétention serait donc ici que l'*ikebana* ferait mieux ressortir cette réalité qu'une simple présentation de fleurs coupées puis laissées dans un pot, un jugement qui me semble hautement subjectif.

Cette coupure, toutefois, tout comme le *ma* d'ailleurs, ne serait pas une simple séparation, mais bien plutôt une séparation menant à une continuité repensée : « The reader stops at a cut-syllable and awaits the opening of a new perspective. This kind of cut is not a breaking off or severing, but rather a connection to a new flow. » (Oohashi 1994, 553) – et ce lien, c'est le 「切れ続き *kire-tsuzuki*」 (lit. 'couper et continuer') qui le permettrait : « The word *kire* thus constitutes together with another term, *tsuzuki* ("continuance"), the expression "cut-continuance," which is a key term in Japanese poetics. » (Oohashi 1994, 553). En fait, selon Oohashi, le *kire* serait en quelque sorte une coupure entre nature et culture :

« The original meaning of "cut" is a technical incision by which the immediate naturalness of nature, still untouched by man, is cut off. This, however, means that nature is cut out or isolated from its immediate naturalness and appears in its inner and deeper naturalness. The cut does not merely cease or dissect the flow but connects it to the new flow » (Oohashi 2002 (1998), 32).

Dans *le Sauvage et l'artifice* (1986), Berque écrit, à propos du 河原院 Kawara no in, un fort célèbre jardin de l'âge classique créé par l'homme de cour 源融 Minamoto no Tōru (822-895) – mais l'exemple serait généralisable à un

⁹⁶ « 生の世界から死の世界へ移されることは、花にとって一つの超越である。死の上にたたされた花は、生における「時」の成立から切り離されて、あたかも時なき現在に立つかの如くであり、その儚なき数日の存在は、生滅なき一点の瞬間となる。花は超越としての瞬間に移され、そこに定着せしめられる。それは時のうちに浮び出た「永遠」の假現になる。 » (Nishitani 1990 (1953)), 215)

ensemble assez vaste de jardins – que : « à en croire les poètes que Tôru réunissait autour de lui, le jardin était plus vrai que nature » (Berque 1986, 82). C'est ainsi, rajoute Oohashi, que le concept devient généralisable :

« The term “*kire-tsuzuki*” (cut-continuance) has been used not only in poetry but also in art in general. This kind of “cut” is not only a feature of traditional Japanese art but also and above all of “life.” The task of being a poet presupposes a decisive departure from everyday life. This departure is one form of “cut.” » (Oohashi 2002 (1998), 32).

Murielle Hladik va même jusqu'à suggérer, dans *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise – 日本の美学における痕跡と断片* (2008), que le *kire* serait essentiel au sens esthétique des Japonais : « Cette coupure, impliquant séparation et distance (*hanareru*) est absolument nécessaire à la naissance de la contemplation esthétique. » (Hladik 2008, 158). Il le serait à tout le moins, écrit Oohashi, pour 松尾芭蕉 Matsuo Bashō (1644-1694), célèbre poète d'Edo : « The cut as poetic art was for Bashō ultimately the art of life. » (Oohashi 1994, 553) – quoiqu'en fait, Bashō ne serait que l'exemple le plus probant du fait qu'au Japon, au moins selon Oohashi : « “Cutting” is not only a basic technique in artistic activity but also, and primarily, an art and way of *living*. » (Oohashi 1994, 553). Or, au moins selon Oohashi, l'idée qui sous-tend le concept de 「*kire*」viendrait clairement du *zen* : « The spirit of art informed by the cut in medieval-modern Japan is actually rooted in Zen Buddhism. » (Oohashi 1994, 553), un type de coupure dont Bashō était bien sûr fort conscient :

« For Bashō, embarking on the journey and the “cut” from ordinary life represent Zen Buddhist practice. A more expressive example of the cut-continuance as Zen spirit is to be found in the so-called dry garden (“*kare-sansui*”; literally, “arid mountain-and-water”) in Japanese landscape architecture. » (Oohashi 2002 (1998), 32).

Le 「*kire*」 serait d'ailleurs même, au moins toujours selon Oohashi, l'essence du lien entre nature et culture au Japon, un lien qui serait profondément ancré et donc clairement visible dans la culture – une culture qui, à chaque

quelques siècles, reverrait en quelque sorte son apport énergétique externe :

« “Nature,” as the space of discontinuous continuity between the commonplace life-world and the art-world, as was expressed in the art-way, suggests that the same cut-continuance will also exist along the axis of the historical world. The life-world or our natural and customary “own-world” always comes into existence through historical development. From the art-way perspective, this development in Japanese culture “cuts” naturalness and expresses it again as an arc through this discontinuity. The history of Japanese culture overall can be characterized by a tendency to renew itself by implicating *and* appropriating a malleable “other-world.” The nationalization of alien cultures that have entered Japanese culture every few centuries has been a source of renewal. » (Oohashi 2002 (1998), 34)

– “other-world” n’étant pas ici, au moins de ce comprends de cette citation un tantinet nébuleuse, ce qu’on entend généralement par le terme, mais bien plutôt les autres ‘mondes’, i.e. des cultures ayant été assimilées par ‘la culture japonaise’ au fil des siècles.

En autant qu’on peut se fier à la description de Oohashi, il me semble indéniable que, bien que 「*kire*」 et 「*ma*」 ne soient certes pas synonymes, ils ont quand même apparemment plusieurs points en commun – et qu’en plus, ils servent souvent à décrire les mêmes réalités. Par ailleurs, des deux principales formes du *ma*, la forme 「縁 *en*」 ou 「縁側 *engawa*」 (lit. ‘veranda’, mais dans le sens de ‘bordure’) et la forme 「橋 *hashi*」 (lit. ‘pont’), deux formes qu’on reverra au chapitre 5, ce serait, selon Oohashi, à la première que le 「*kire*」 ressemblerait le plus – au moins pour ce qui est de sa matérialisation au *sadō* :

« The house used in the tea ceremony is cut off from the secular world by a path. This path, or *roji*, symbolizes a place of purity in the Buddhist sense. Whoever passes through this place on the way to the teahouse, according to the idea of the way of tea, is purified of the dust of the secular world. » (Oohashi 1994, 553)

– les deux mondes étant ici séparés par la coupure que représenterait le 「路地 *roji*」, le chemin vers le 茶室 *chashitsu* (lit. ‘pièce pour le thé’) : « Only one thing separates the two realms from each other: the cut, which is spatially

manifested in the place of purity that is the *roji*. » (Oohashi 1994, 553).

3.5. Edo

Enfanté suite à sa conception dans la tourmente du 戦国 *sengoku*, le 「*ma*」 grandira avec Edo. Le *zen* y restera omniprésent, et les arts *zen* continueront à exister et même à prospérer – mais le contexte de leur naissance, lui, n’existait plus.

le 歌舞伎 *kabuki*

Le 歌舞伎 *kabuki*, un théâtre urbain d’Edo, est assez souvent associé au *ma*. Plusieurs de ses aspects ou éléments constituants semblent effectivement avoir le potentiel d’être de bons candidats – le plus évident de tous étant probablement le 見得 *mie*, une pose qui est toujours à la fois spectaculaire et hautement prégnante, une manière, selon Minami, d’insérer les échos que sont les *yojō*: « Dans un sens, en *kabuki*, le 見得 *mie*, les poses appelées *kimari*, ainsi que le *ma* des paroles, sont toutes des tentatives pour insérer les *yojō* dans le *ma*. » (ma traduction de Minami 1983b, 16⁹⁷). Il y aurait aussi le 花道 *hanamichi* (lit. le chemin des fleurs), une sorte de pont partant de la scène et se rendant jusqu’au fond de la salle, une contraption probablement inspirée du 橋掛 *hashi-gakari* du *nō* – qui, lui, se trouve entre la scène et l’arrière-scène, et qui pourrait d’ailleurs sans doute être vu comme une sorte de *ma* entre l’au-delà et le monde des vivants. Il y aurait bien sûr aussi la dichotomie 「義理・人情 *giri-ninjō*」, devenue centrale au *kabuki* comme au *bunraku*, en particulier sous la plume du plus illustre auteur, autant dans l’un que dans l’autre de ces deux genres d’ailleurs, 近松門左衛門 Chikamatsu

⁹⁷ « 一方、歌舞伎の「見得」、「きまり」、さらにせりふの間など、いずれも余情を間にこめるころみなのである。 » (Minami 1983b, 16)

Monzaemon (1653-1725). Cette dichotomie est en fait toutefois présente essentiellement dans un des deux principaux genres de pièces du *bunraku* et du *kabuki*, les 世話物 *sewa-mono*, soit des histoires contemporaines, un genre qui se distingue des 時代物 *jidai-mono*, qui, elles, sont des histoires du passé – auxquels s’ajoute un troisième genre, les 所作事 *shosa-goto* (lit. ‘les choses de la pantomime’), des pièces dansées ... que certains pourraient d’ailleurs vouloir voir comme un *ma* entre les deux principaux genres. Il y aurait de même le 道行 *michi-yuki* (lit. le ‘aller sur route’), un voyage fatidique qu’on trouve aussi essentiellement dans les *sewa-mono*, et que Isozaki décrit, dans le catalogue de l’‘exposition’, comme : « a process of going from one place to another, in which space is considered as a time-flow perceived through the characters’ experience » (Isozaki 1979, 17 & 52). On pourrait aussi penser à la division des rôles masculins, les trois principaux étant le 立役 *tate-yaku* (le lead), le 二枚目 *ni-maime* (lit. ‘deuxième’, mais en fait ‘jeune(s) premier(s)’), et le 三枚目 *san-maime* (lit. ‘troisième’), une catégorie qui inclut des bouffons et des vilains, et qui pourrait potentiellement elle aussi être vue comme un *ma* entre les deux précédents – comme on peut d’ailleurs facilement le faire dans un fort illustre cas spécifique, quoique tiré du cinéma, le personnage de 菊千代 Kikuchiyo dans le *七人の侍 Shichinin no samurai* (*Les 7 Samouraïs*, 1954) de 黒澤明 Kurosawa Akira (1910-1998).

Le spécialiste de théâtre 神山彰 Kamiyama Akira (1950-) offre, dans le *最新歌舞伎大事典 Saishin kabuki daijiten* (lit. le ‘nouveau grand dictionnaire du *kabuki*’, 2012), un portrait général des différents aspects du *ma* dans le *kabuki*. Il écrit que :

« Le *ma* consiste en une relation avec le texte, les gestes et les autres rôles et il est en général accompagné d’éléments musicaux, notamment du *ki* 柝 et du *tsuke* ツケ. Le « silence » qui est son synonyme, est composé uniquement d’un seul de ces éléments et exclut en règle générale la musique. » (Kamiyama 2012, 138 – traduit et cité dans

Yasutomi 2016, 252).
Kamiyama traite ensuite des effets de la modernisation sur le *ma* au *kabuki*,
et suggère qu' :

« Avec les difficultés de la modernisation du jeu scénique provenant de la mise en place d'une expression distanciée par rapport à la musique, Ichikawa Danjūrō X incarna un silence de nature différente par rapport au jeu des maîtres traditionnels. Bien qu'Onoe Kikugorō VI mit l'accent sur le *ma* dans la littérature classique et la danse, le *shin-kabuki* 新歌舞伎 (nouveau kabuki) s'imposa aux spectateurs par le biais du silence. » (Kamiyama 2012, 138 – traduit et cité dans Yasutomi 2016, 252).

Quoi qu'il en soit de la modernisation, le *ma* serait, pour lui, intimement lié à l'expression artistique :

« L'habilité à employer le / *ma* peut déboucher dans certains cas à un jeu individuel mettant en avant, au contraire, l'expression de manière fragmentaire et c'est justement à cet endroit que réside la difficulté de l'expression du *ma*. » (Kamiyama 2012, 138 – traduit et cité dans Yasutomi 2016, 252-253).

Takechi Tetsuji écrit que le *ma* en *kabuki* serait une question de 'rythme', de 'beat' et de 'stress'⁹⁸, Takechi utilisant ici, dans les trois cas, des transcriptions phonétiques des termes anglais. Takechi rajoute que de : « tenter une explication rationnelle est extrêmement incommode » (ma traduction de Takechi 1983, 154⁹⁹) ... et d'ailleurs, son propos est généralement plutôt impressionniste.

Takechi suggère que le *ma* du *kabuki* serait tributaire de celui du *nō*, quoique de manière indirecte, via le *kyōgen* : « on peut penser que le *ma* du *nō* a influencé le *kabuki* via le *kyōgen* » (ma traduction de Takechi 1983, 157¹⁰⁰). De plus, ce *ma* premier, celui du *nō*, serait, comme on l'a entrevu un peu plus haut, ancré dans le *kire*. Or, malgré certaines ressemblances, Takechi suggère que la technique du *kire* au *nō* ne serait pas passée directement au *kabuki* :

⁹⁸ : « リズムやビートやストレスの問題 » (Takechi 1983, 154)

⁹⁹ « 割りきって説明することは、非常に困難である » (Takechi 1983, 154)

¹⁰⁰ « 狂言を通じて、能の間の影響は、歌舞伎に至っていると考えてもよい » (Takechi 1983, 157)

« Il est certes vrai qu'on trouve, au *kabuki*, l'expression « couper le *mie* », mais en vérité, il s'agit d'exprimer le temps de cette « coupure du *mie* » de manière transitoire, un *ma* temporel et donc un *ma* totalement différent de celui de type 'ma du néant' (*mu no ma*) qui sous-tend l'action de couper dans le *nō*. » (ma traduction de Takechi 1983, 157-158¹⁰¹).

J'ai toutefois cru comprendre que l'expression 「*omote wo kiru*」, vue en rapport au *nō*, était aussi utilisée au *kabuki*, et qu'elle y était apparemment synonyme du 「見得を切る *mie wo kiru*」 (lit. 'couper le *mie* ') dont parle Takechi ...

Quoi qu'il en soit, ce passage du *nō* au *kabuki* via le *kyōgen*, se serait réalisé, toujours selon Takechi, grâce aux 小舞 *komai* (lit. 'petite(s) danse(s)'), une composante, justement, du *kyōgen* – et justement, le *kabuki* des débuts tire une partie de son répertoire des *komai*. Il ne s'agit toutefois pas là du *ma* de la tranquillité, nous dit Takechi¹⁰², qui serait le *ma* le plus illustre du *nō* selon lui, mais bien plutôt d'un *ma* syncrétique : « le plus juste serait de considérer qu'il dérive directement de la danse des *wakashu*, elle-même née de la rencontre des *komai* du *kyōgen* avec la musique de *shamisen*, qu'ils ont par ailleurs eux-mêmes influencée » (ma traduction de Takechi 1983, 158¹⁰³), les 若衆 *wakashu* (lit. 'jeune(s) personne(s)') étant les jeunes hommes au centre de la deuxième période trouble du *kabuki*, soit de 1629 à 1652.

Un autre type de *ma* au *kabuki* serait celui des 女形 *onna-gata* (lit. 'formes féminines'), des hommes jouant des rôles féminins, en remplacement des *wakashu* justement, à partir de la mi-17^e. Or, nous dit Takechi, ce *ma* serait un *ma* important au *kabuki*¹⁰⁴ – le *ma* en fait du 景事 *kei-goto* (lit. 'les choses

¹⁰¹ « 歌舞伎でも、見得を切るという言葉はあるが、これは、実は見得を切る時間を経過的／に示して観せるものであって、経過のある間であり、能の切る行動を支える無の間(むのま)的な要素とはまったく異質である。 » (Takechi 1983, 157-158)

¹⁰² il parle en fait de 「静謐の間 *seiheitsu no ma*」

¹⁰³ « 狂言の小舞や、その影響が三味線音楽と結びついて成立した若衆舞から直接派生した事態と理解したほうが正しいであろう » (Takechi 1983, 158)

¹⁰⁴ « 歌舞伎の大切な間 » (Takechi 1983, 158)

de la scène'), i.e. de la danse. Ce sens du *ma* serait par la suite passé des *onna-gata* au 立役 *tateyaku* = *tachiyaku* (lit. 'rôle debout', i.e. en opposition aux musiciens), soit le rôle principal au *kabuki*: « Si on considère que l'art des *onna-gata* possède le *ma* du *kei-goto*, alors, dans l'optique d'une nécessaire unification stylistique, on ne peut pas ne pas considérer que l'art du *tateyaku* possède le même *ma*. » (ma traduction de Takechi 1983, 158¹⁰⁵).

le 舞踊 *buyō*

C'est apparemment l'auteur 坪内逍遥 Tsubouchi Shōyō (1859-1935) qui aurait patenté le terme 「舞踊 *buyō*」 au début 20^e – une manière moderne de référer à un ensemble assez large de danses traditionnelles, notamment associées au *kabuki*, et incluant pas mal tout ce qui est traditionnellement appelé 「舞 *mai*」 ou 「踊 *odori*」. Selon la spécialiste des arts de la scène 石黒節子 Ishiguro Setsuko, il y aurait, de manière générale, deux types de *ma* en danse. Elle écrit en effet, dans *おどりのリズムと間 Odori no rizumu to ma* (lit. 'le rythme en danse et le *ma*', 1983), en tout début de son texte (c'est même la première phrase): « En danse, il y a un *ma* à l'arrêt, et un *ma* en mouvement (déplacement(s)). » (ma traduction de Ishiguro 1983, 184¹⁰⁶).

Dans 芸 *Gei* (lit. 'les arts', 1948), l'acteur de *kabuki* 六代目 尾上菊五郎 Onoe Kikugorō VI (1885-1949) suggère lui aussi qu'il y aurait deux types de *ma* en danse, mais de manière en quelque sorte plus fondamentale que celles d'Ishiguro: « En danse, il y a deux types de *ma*, le *ma* qu'on peut enseigner, et celui qu'on ne peut pas enseigner. » (ma traduction de Onoe 1948¹⁰⁷ dans

¹⁰⁵ « 女形芸が景事の間であるとすれば、様式の統一の必要上、立役の芸も同様の間を持たざるを得なくなる。 » (Takechi 1983, 158)

¹⁰⁶ « おどりにおいて間というのは、ひとつは、静止の状態をさし、もうひとつは動きの間(移り)をいう。 » (Ishiguro 1983, 184)

¹⁰⁷ « 踊りの間を云ふものに二種ある。教へられる間と教へられない間だ。 » (Onoe 1948 – tel que cité dans Ishiguro 1983, 185)

Ishiguro 1983, 185). Onoe souligne d'ailleurs que : « Le *ma* qui ne peut pas être enseigné est particulièrement important, mais c'est quelque chose d'inné qui se développe naturellement » (ma traduction de Onoe 1948¹⁰⁸ dans Ishiguro 1983, 185). Selon Onoe, le : « *ma* qui peut être enseigné, lui, s'écrit 「間 *aida*」 » (ma traduction de Onoe 1948¹⁰⁹ dans Ishiguro 1983, 185-186) – alors que lorsque l'enseignement ne permet pas au *ma* d'éclorre, on utiliserait plutôt le *kanji* 「魔 *ma*」 (lit. 'mauvais sort')¹¹⁰, le 「魔 *ma*」 n'étant pas ici le mal, mais bien plutôt : « un précepte lié au *ma* de la danse qui donne l'impression de s'éloigner vers un élément spirituel entouré d'une sorte de mysticisme » (Onoe 1948, 127 – traduit et cité dans Yasutomi 2016, 243). Ishiguro commente que : « Toutefois, si on ne fait que reproduire le *ma* appris du maître, ça ne devient pas de la danse. » (ma traduction de Ishiguro 1983, 185¹¹¹) – et il faut ainsi impérativement développer son propre *ma*. Selon l'acteur de *kabuki* 十代目 坂東三津五郎 Bandō Mitsugorō X (1956-2015), par ailleurs, dans *歌舞伎 花と実 Kabuki – hana to mi* (lit. 'kabuki – les fleurs et les fruits', 1976) : « Ces temps-ci, les danseurs, bien qu'ils ne comprennent pas encore vraiment le *ma*, dansent puis finissent par l'intégrer. » (ma traduction de Ishiguro 1983, 185¹¹² paraphrasant Bandō 1976, 248). Si c'est une raison de danser, pourquoi pas, suggère Bandō, qui note toutefois que l'opportunisme de la chose le dérange.

Pour la fondatrice de l'école 川口流 Kawaguchi de 舞踊 *buyō* 川口秀子 Kawaguchi Hideko (1922-2009), le *ma* du *buyō* serait essentiellement

¹⁰⁸ « 取分け大切なのは教へられない方の間だけれど、これは天性待つて生れて来るものだ » (Onoe 1948 – tel que cité dans Ishiguro 1983, 185)

¹⁰⁹ « 教へて出来る間(ま)は間／(あひだ)と云ふ字を書く » (Onoe 1948 – tel que cité dans Ishiguro 1983, 185-186)

¹¹⁰ « 教へても出来ない間は魔の字を書く。 » (Onoe 1948 – tel que cité dans Ishiguro 1983, 186)

¹¹¹ « しかしながら、師に教えられた間のみを正確に再生すれば踊りになるわけではない。 » (Ishiguro 1983, 185)

¹¹² « 近頃の踊るひとは、自分自身がまだ本当に間が判らないのに踊りよいように間を直させています。 » (Ishiguro 1983, 185, paraphrasant Bandō 1976, 248)

fonction du *shamisen* (avec circularité dans l'original) : « Dans le *ma*, normalement, il y a un *ma* qui chevauche le rythme du *shamisen*. » (Kawaguchi 1983, 168¹¹³). C'est là, nous dit Kawaguchi, le *ma* fondamental¹¹⁴ – et un *ma* qui ne s'y accorderait pas serait un *ma* déphasé : « un *ma* qui ne s'y accorde pas du tout est un *ma* aberrant, et ne devient pas de l'art » (ma traduction de Kawaguchi 1983, 169¹¹⁵). S'accorder de manière trop serrée à ce *ma* fondamental, toutefois, lui donnerait selon elle un mauvais goût¹¹⁶. On parle donc clairement ici d'un *ma* de la performance – et d'ailleurs, les deux sections suivantes du texte de Kawaguchi s'intitulent, respectivement, : « 体からくる間 » (Kawaguchi 1983, 171), soit le *ma* qui vient du corps, et : « 息からくる間 » (Kawaguchi 1983, 174), i.e. celui qui vient de la respiration – le premier étant inné¹¹⁷, alors que le deuxième est indéniablement travaillé, et on ne peut plus important : « il semble qu'on peut penser que de pouvoir retenir sa respiration et d'avoir du *ma*, c'est la chose la plus importante dans la représentation du *buyō* » (ma traduction de Kawaguchi 1983, 175¹¹⁸).

Ishiguro note aussi l'importance du chant, en lien avec la danse : « En danse au Japon, telle que représentée par le *buyō* du *kabuki*, ce ne sont pas les instruments qui 'leadent', mais bien la voix – et on fait alors face à une limite, l'accumulation de liens intimes avec les paroles. » (ma traduction de Ishiguro 1983, 186¹¹⁹), ce 歌舞伎舞踊 *buyō* du *kabuki*, aussi appelé 所作事 *shosa-goto*, étant constitué de pièces qui ont la particularité d'être dansées – et ainsi, les 'paroles' dont il est question sont des paroles chantées. On verra au prochain

¹¹³ « 間には、通常、三味線音楽のリズムに乗って行く間、というのがある。 » (Kawaguchi 1983, 168)

¹¹⁴ « 基準になる間 » (Kawaguchi 1983, 169)

¹¹⁵ « これにまったく合わない間は、度外れな間で、芸にも何もならない » (Kawaguchi 1983, 169)

¹¹⁶ « あまりぴったり合はずと、味もしゃしゃりも無くなってしまう » (Kawaguchi 1983, 169)

¹¹⁷ « 体の間というものは生まれたのであろうと思う » (Kawaguchi 1983, 174)

¹¹⁸ « この息を詰めて、間をもつというのは、舞踊の表現で、いちばん大切なことのように思える » (Kawaguchi 1983, 175)

¹¹⁹ « 歌舞伎舞踊に代表される日本の踊りにおいては、その音楽の主奏が楽器によってなされず、声楽がリードするところにひとつの限界がある、歌詞と密接な関係を保っている。 » (Ishiguro 1983, 186)

chapitre qu'il en va d'ailleurs de même pour la musique en général.

les arts picturaux d'Edo

Je n'ai rien trouvé de pertinent pour ce qui est du 浮世絵 *ukiyo-e* (lit. 'images du monde flottant', i.e. les estampes japonaises) de manière générale, ce qui m'a d'ailleurs quelque peu surpris – mais une auteure, 面出和子 Mende Kazuko, suggère, dans un article intitulé *the Representation of Pictorial Space in "Ukie"* (1997), une forme un peu particulière, mais fort intéressante, de *ma* dans le 浮絵 *uki-e*, un sous-genre du *ukiyo-e* :

« Among *ukiyo-e* prints created during the mid-eighteenth century in Japan there were works known as *ukie*. For these *ukie* works, artists utilized a Western method of linear perspective that was introduced to Japan at that time. » (Mende 1997, 31).

Selon le critique d'art 細野正信 Hosono Masanobu (1926-) dans *Nagasaki Prints and Early Copperplates* (1978 (1969)), traduction par l'ancien missionnaire en Chine Lloyd Rutherford Craighill (1886-1971) de 洋風版画 *Yōfū hanga* (lit. 'impressions à l'occidentale', 1969), le *uki-e* serait né en imitation de l'effet des images de dispositifs optiques, arrivés de Chine au Japon au tournant du 18^e siècle : « a type of "perspective" print or *uki-e* ("floating picture") came into existence, whose exaggerated converging lines were intended to produce the optical illusion of deep recession without the benefit of lenses and mirrors » (Hosono 1978 (1969), 126). – et c'est apparemment l'artiste d'*ukiyo-e* 奥村政信 Okumura Masanobu (1686-1764) qui en serait le créateur. Selon Hosono, même si le *uki-e* restera un genre mineur : « they had a profound influence on the future development of Japanese prints in general » (Hosono 1978 (1969), 126).

Dans son article, Mende se penche sur un des plus célèbres *uki-e*, le 芝居狂言 浮絵根元 *Shibai kyōgen ukiyo-e kongen* (lit. '1743) de 奥村政信 Okumura

Masanobu (1686-1764), connu en anglais sous le nom de *Interior of a Kabuki Theater*: « the eldest extant *ukie* of the theater genre. » (Mende 1997, 33). Mende explique, et ce, dès l'abstract, que : « The use of two different methods of drawing also gives a sense of movement, a shakiness, which adds tension to the scene. Space that has this tension is related to the Japanese concept of *ma*. » (Mende 1997, 31), puis en arrivera à la conclusion que : « in '*Interior of a Kabuki Theater*' two different methods of drawing were used within the same print: One-point perspective for the audience space and combined oblique projection for the stage. » (Mende 1997, 34), une incongruité qui, malgré ce qu'on pourrait croire au premier coup d'œil, ne serait pas le résultat d'une déficience technique :

« These inconsistencies are not simply a result of incorrect technique. They are also special characteristics of the print. The meaning of the print is tied to the technique. The artist of this print wanted to give the feeling of actually being inside the theater interior. He accomplished this through the use of one-point perspective. He also wanted to show the content of the play, and accomplished this by using oblique projection and by depicting the main actors quite large. » (Mende 1997, 37).

C'est ainsi, au moins selon Mende, qu'on en arrive au *ma* :

« The theater space is not tightly constructed. The imperfect structure / gives a sense of movement, a shakiness, which adds tension to the scene. Space that has this tension seems to be related to the Japanese concept of *ma*, which includes both space and time. » (Mende 1997, 37-38).

Or, alors que dans la peinture occidentale, née de la perspective : « different times coexist in a single picture. » (Mende 1997, 38), dans le *uki-e* :

« Western perspective projection and Japanese oblique projection are mixed. Thus the depiction of space, and hence the expression of time, is different from both Western pictures and *yamatoe*. Time in *ukie* is stopped in a manner similar to that of Western pictures. But there seems to be an atmosphere of anticipation for when time will suddenly start again. » (Mende 1997, 38).

Ainsi, le *ma* généré par cette incongruité stylistique serait un espace vivant, prégnant, source d'attente : « The concept of time and space connoting *ma* in this print heightens the perception of audience excitement within the

theater.» (Mende 1997, 39) – et c’est donc comme si toute rencontre, tout entre-deux dynamisable avait le potentiel de devenir un *ma*. Par ailleurs, l’exemple peut sembler unique, mais Mende précise que : « After this print, many others were produced with a similar style and composition. » (Mende 1997, 39), bien que ceux-ci : « are rendered using more correct perspective projection » (Mende 1997, 39).

poésie d’Edo

On a vu que certains auteurs voient la poésie classique comme une source potentielle de *ma*. C’est en fait le cas de toute la poésie japonaise – mais ce l’est en particulier pour la poésie d’Edo, comme avec Pilgrim :

« Another traditional art form in which the idea of *ma* plays an important part is poetry. Much of Japanese poetry has avoided a “filled-up,” narrative, descriptive style. Rather, to crystallize a specific experiential moment—one with clear overtones of an imaginative, unarticulated reality—the poetic forms have often manifested gaps in the flow of words and images. » (Pilgrim 1986, 39),

Pilgrim offrant alors le fameux exemple de la grenouille de Bashō, le plus célèbre poème du plus célèbre poète d’Edo.

Bashō est d’ailleurs central à la naissance du 俳諧 *haikai*, qui deviendra bientôt le 俳句 *haiku*, le genre de poésie devenu le plus courant au Japon depuis Edo – un genre, d’ailleurs, rendu aussi assez populaire de par le monde. Takeda Masako suggère que le *ma* serait central au genre : « *Ma* heightens the function of brevity and is a key element of *haiku*. » (Takeda 2013, 32) – et précise que le *ma* y dépendrait des 切れ字 *kireji* (lit. ‘caractère(s) coupant(s)’) : « In *haiku*, *ma* occurs in relation to special functional words known as *kire-ji*, or a “cutting word” that creates a pause in the discourse. » (Takeda 2013, 32).

Takeda dit se baser ici sur le 芭蕉の風景 – 文化の記憶 *Bashō no fūkei – bunka no kioku* (lit. ‘scènes de Bashō – la mémoire de la culture’, 2001) du célèbre professeur de littérature et de culture de Columbia 白根治夫 Shirane Haruo (1951-). En fait, il s’agit là d’une traduction quelque peu retravaillée de son *Traces of Dreams – Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō* (1998). Il n’y a toutefois pas une seule mention du *ma* dans l’original, pas même dans le glossaire, ce qui aurait *a priori* dû être le cas, me semble-t-il, si effectivement : « *Haiku* is an art form that depends on *ma*, according to Haruo Shirane » (Takeda 2013, 36). Le *ma* n’est même pas mentionné, mais aurait bien sûr aussi dû l’être, lorsque Shirane suggère que : « Of the various terms—*sabi*, *wabi*, *fueki*, *ryūkō*, *karumi*, *ada*, *galzoku*—commonly found in Japanese aesthetics and literary theory, almost all are related, some almost exclusively, to Bashō’s poetics. » (Shirane 1998, 257). Il est bien sûr possible que le *ma* soit apparu dans la pensée et dans le propos de Shirane entre les deux textes, d’autant plus que la version japonaise est apparemment plus qu’une simple traduction de l’original – mais jusqu’à ce que ce soit possible de vérifier, j’aurais tendance à croire qu’il s’agit simplement d’une réinterprétation un peu trop libre de la part de Takeda.

Quoi qu’il en soit de ce mystère, le *ma* serait, dans le monde des *haiku*, codifié, et donc balisé : « *Ma* should be used not freely / but by drawing on codes that limit and shape imaginative possibilities. This explains why *haiku* has been regarded as a refined form, to be enjoyed only by connoisseurs. » (Takeda 2013, 36-37) – ce que Takeda dit de nouveau tenir de Shirane : « who argues that Japanese poetry functions within a strictly coded context, typically determining in advance how *ma* should be filled in. » (Takeda 2013, 36), Takeda rajoutant même que : « Shirane does admit, however, that *haiku*’s *ma* is *seemingly* open to a free imagination. » (Takeda 2013, 37). C’est presque à croire que les deux versions du *Shirane* sont des textes complètement différents, vu que je ne retrouve rien du genre dans la version

anglaise.

Shirane, toutefois, compare les *kireji* au au *kire* de l'*ikebana* :

« In *ikebana*, the art of flower arrangement, the artist, instead of attempting to imitate nature, “cuts” the flower, opening up space that the audience can enter into with his or her imagination. The “cutting word” in the hokku similarly opens up a space that the haikai reader occupies metonymically or synecdochically, by moving from the detail or part to an imagined whole, filling out the scene or the narrative » (Shirane 1998, 83),

le 発句 *hokku* (lit. ‘vers d’entrée’) étant la première partie des poèmes liés de type 連歌 *renga*, les ancêtres des *haikai* puis des *haiku*. Takeda suggère, à son tour, que chaque *kireji*, au moins les plus importants, génèrerait du *ma* à sa manière : « There are three important “cutting words”: *ya*, *kana*, and *keri*, all of which function in complicated ways to present *ma*. » (Takeda 2013, 37) – et que, de plus, il existerait, pour les *haiku*, au moins deux formes de *ma* :

« In *haiku*, there can be several kinds of *ma*, among which two stand out. One is generated by *kire-ji*, a pause, a time to ponder, as already described. The other *ma* comes out of the brevity of *haiku*, which necessarily leaves much to the reader’s imagination. » (Takeda 2013, 40).

3.6. le Japon en transition

le 落語 *rakugo*

On connaît généralement mieux les arts de l’élite que les genres populaires ... à quelques exceptions près. Une de celles-ci, le 落語 *rakugo*, a des racines très anciennes (on parle de l’âge classique), mais a connu, comme plusieurs autres formes artistiques d’ailleurs, un développement important durant Edo. Le *rakugo* reste encore un art populaire de nos jours – quoiqu’il a acquis une certaine patine, à la fois temporelle et hiérarchique – et que, de plus, il n’est certainement jamais devenu ‘populaire’ dans le même sens que peut l’être devenue, par exemple, la musique.

Depuis la fin Edo, le *rakugo* est principalement présenté avec d'autres formes d'arts populaires, dont le *manzai*, le 講談 *kōdan*, le 浪曲 *rōkyoku*, et quelques autres encore, dans de petites salles de spectacle appelées 寄席 *yose*, et il est donc maintenant considéré comme un des 'arts du *yose*'. Dans 寄席の芸(間へのアプローチ) *Yose no gei (ma no apuroochi)* (lit. 'les arts du *yose* – une approche du *ma*', 1983), le critique des arts populaires 永井啓夫 Nagai Hiroo (1927-) parle de l'importance du *ma* dans cet univers. Il écrit qu' :

« On peut dire que le *ma* est l'âme des arts du *yose*. Toutefois, dans cet art de l'instantané, où il existe des différences personnelles entre interprètes, ceux-ci ont le devoir de savoir se transfigurer subitement et radicalement selon les tendances de l'heure. » (ma traduction de Nagai 1983, 207¹²⁰).

Selon Pilgrim, un des principaux sens du *ma*, celui de 'timing', serait central au *rakugo* : « it can also mean timing, as in the comic recitation art called *rakugo*, where *ma* is quite explicitly a part of the craft and skill » (Pilgrim 1986, 34). On pourrait en fait aisément dire la même chose de tous les arts de la scène au Japon, (et, peut-on supposer, de plusieurs sinon tous les arts de la scène hors Japon, dont notamment le 'stand-up') – mais selon le spécialiste de littérature japonaise 宮信明 Miya Nobuyuki, de tous les arts de la scène au Japon, ce serait quand même dans le *rakugo* que le *ma* serait à son plus essentiel. Miya écrit, dans *le ma dans le rakugo* (2016) :

« Nous dirons sans hésiter que le *ma* dans le *rakugo* est encore plus essentiel que dans les autres arts de la scène. En effet, si le *ma* se dérègle dans le *rakugo* qui divertit l'imagination de son auditoire à la seule force de sa langue, le monde du *rakugo* s'écroule immédiatement. » (Miya 2016, 141).

Ça serait encore plus vrai, me semble-t-il, du 漫才 *manzai*, une forme très rythmée de duos comiques – quoiqu'il n'y a pas vraiment de compétition en cours. D'ailleurs, le *rakugo-ka* 十代目 金原亭馬生 Kingentei Bashō X (1928-

¹²⁰ « 間こそ寄席演芸の生命であったといえよう。しかし、この瞬間的な技芸には、演者による個人差もあり、時好の変化に応じて目まぐるしく変貌してみせなければならない宿命がある。 » (Nagai 1983, 207)

1982) n'a pas besoin de comparatif pour suggérer qu' :

« Il y a bien, avec les mots, matière à s'amuser avec des calembours, mais essentiellement, ce sont les échanges interpersonnels, i.e. le *ma* qui est intéressant – alors que les mots en tant que tels sont sans intérêt. » (ma traduction de Kingentei 1982 (1981)¹²¹ dans Nagai 1983, 217).

Selon Miya, le théoricien des arts de la scène 江國滋 Ekuni Shigeru (1934-1997) aurait écrit, dans *落語無学 Rakugo mugaku* (lit. 'analphabétisme du *rakugo*', 1969), que, dans le *rakugo*, le déroulement de l'histoire dépendrait du *ma* : « En un mot, le fait que l'on anime ou que l'on tue l'histoire 噺 dépend du *ma*. » (Miya 2016, 141). Apparemment, le *ma* serait tellement central au *rakugo* que : « autrefois, il y eut un maître de *rakugo* qui se suicida à cause du *ma* » (Miya 2016, 145). C'est là l'histoire du 落語家 *rakugo-ka* (maître, conteur) 三代目 春風亭一柳 Shunpūtei Ichiryū III (1935-1981), qui aurait mentionné sa préoccupation pour le *ma*, notamment dans son sublimement intitulé 噺の咄の話のはなし *Hanashi no hanashi no hanashi no hanashi* (lit. 'histoire de paroles subites dans une histoire', 1980). On pouvait d'ailleurs lire, dans le *毎日新聞 Mainichi Shinbun* (un des grands quotidiens) le soir de son décès, soit le 9 juillet 1981, qu' environ deux mois plus tôt, il aurait dit à son épouse qu'il : « ne comprenait plus la manière d'appréhender le *ma* dans sa parole et qu'il avait perdu l'envie de vivre » (Shunpūtei 1981¹²² – traduit et cité dans Miya 2016, 145).

Plus spécifiquement, il semble que, dans le *rakugo*, le *ma* correspondrait d'abord et avant tout au sens rythmique de chaque conteur. Selon le *rakugo-ka* 六代目 三遊亭円生 Enshō Sanyūtei VI (1900-1979), qui est : « le maître de *rakugo* qui a laissé le plus grand nombre de propos sur son art » (Miya 2016,

¹²¹ « 言葉そのものには駄洒落という遊びの面白さがありますけど、本来は人物同士のやりとり、つまり“間”が面白いのであって、言葉そのものには面白さなんかありませんよ。 » (Kingentei 1982 (1981) – dans Nagai 1983, 217)

¹²² « 噺の間の取り方がわからなくなり生きていく望みがなくなった » (Shunpūtei 1981)

145), et pour qui : « il existe autant de *ma* que de personnes » (Miya 2016, 145), le *ma* serait en fait inné : « C'est une chose avec laquelle on naît et que l'on porte en soi, c'est le *ma* de chaque personne. » (Enshō 1965 – traduit et cité dans Miya 2016, 146). Ainsi, ce *ma* ne pourrait être, nous dit Enshō, ni enseigné ni appris : « Même si l'on essaie d'apprendre le *ma* des autres, cela ne marche pas. Chacun a donc bien son propre *ma*. » (Enshō 1965 – traduit et cité dans Miya 2016, 146). Le *rakugo-ka* 五代目 柳家小さん Yanagiya Kosan V (1915-2002) suggère lui aussi ce genre de *ma* personnalisé : « Étant donné que le *ma* n'est pas un, il ne se décide pas par un principe. Il existe une diversité de *ma* et ceux-ci changent incessamment. » (Yanagiya 1967 – traduit et cité dans Miya 2016, 146).

En fait, toutefois, il existerait ici au moins deux types de *ma* : « outre le *ma* au niveau interne, nous pouvons dire qu'il existe également un *ma* au niveau externe. Autrement dit, il s'agit du *ma* qui intervient entre l'acteur et le spectateur. » (Miya 2016, 146). D'ailleurs, Enshō Sanyūtei VI a écrit qu' : « Il arrive que le *ma* s'étende ou se contracte en fonction de l'état de la salle de spectacle et des spectateurs. » (Enshō 1965 – traduit et cité dans Miya 2016, 147), i.e. il partirait du *rakugo-ka* pour former une sorte d'union cosmique. De plus, certains *rakugo-ka* utiliseraient un troisième type de *ma*, un peu particulier celui-là, au tout début d'une représentation : « nous pouvons dire que le fait d'attendre que les « rires » se calment au moyen de l'emploi de texte jetable [i.e. impertinent au propos] consiste précisément en du *ma* » (Miya 2016, 148).

Le *ma* intérieur, personnel, par ailleurs, serait clairement lié à la respiration. Le *rakugo-ka* 六代目 笑福亭松鶴 Shōfukutei Shokaku VI (1918-1986) : « raconte à propos du *ma* « qu'on en parle de manière ambiguë comme une qualité propre à chacun, mais que celui-ci est profondément lié à la respiration de chacun » » (Miya 2016, 148). Ultimement, nous dit Enshō :

« Lorsque le vrai ton / adapté au physique de chaque personne émane, cela signifie que celle-ci est parvenue à son art et, c'est par cela que, pour la première fois, cette personne parvient à son véritable *ma*. » (Enshō 1965 – traduit et cité dans Miya 2016, 147). Ce *ma* suprême, qui en est donc une quatrième forme, serait presque, au moins selon Miya, un cousin populaire du 悟り *satori* (illumination) : « dans le *ma* du *rakugo*, il existe ce que l'on appelle le *ma* par excellence. Cependant, celui-ci ne consiste qu'en un instant suprême qui ne se produit qu'à une seule reprise. » (Miya 2016, 149) – et qui, de plus, reste tout aussi insaisissable, voire plus : « Même si l'on croit l'avoir saisi, il retombe l'instant suivant. » (Miya 2016, 149).

Plus important au quotidien, toutefois, serait la notion de 「型 *kata*」 (lit. 'modèle'), une notion importante ici, notamment parce qu'elle est présente dans les mêmes environnements que le *ma*, autant dans les arts de la scène que dans les arts martiaux (où le terme est généralement traduit par 'forme'). Pour Nagai, d'ailleurs, la raison d'être de l'art de la performance qu'est le *rakugo* est la consolidation des *kata*¹²³. Nagai semble en fait voir la notion de 「*kata*」 non pas uniquement comme un outil, mais bien comme une sorte de concept unifié et porteur qui, de plus, se trouverait à la base même du *rakugo* : « On peut probablement dire que l'existence du *rakugo* tient du fondement qu'est le 「*kata*」, et que l'existence même du conteur en dépend aussi. » (ma traduction de Nagai 1983, 217¹²⁴). On aurait d'ailleurs là une sorte de damnation éternelle : « le *kata* devient, pour le conteur, une lourde pression » (ma traduction de Nagai 1983, 218¹²⁵) – le conteur devant conséquemment se comporter en quelque sorte comme un plongeur en eaux profondes : « en lien au *kata*, il faut toujours travailler, par soi-même, à

¹²³ « 落語という芸能が、存在する理由は「型」の確立によるものといえよう。 » (Nagai 1983, 217)

¹²⁴ « 「型」を土台として落語が存在し、「型」によってはなし家が存在するということであろう。 » (Nagai 1983, 217)

¹²⁵ « 型はなし家にとって重い圧力ともなる » (Nagai 1983, 218)

maintenir son *ma* » (ma traduction de Nagai 1983, 218¹²⁶).

Pour Nagai, par ailleurs, le *kata* aurait quelque chose en commun avec le *ma* : « En début de carrière, il faut apprendre le *kata* du *rakugo* et celui de son maître – et il faut ensuite aussi, à partir des modèles appris, voler de ses propres ailes pour enfin découvrir son propre *kata*, son propre *ma*. » (ma traduction de Nagai 1983, 218¹²⁷) – quoiqu’une simple copie du *ma* appris, rajoute-t-il, resterait sans vie. Ainsi, la logique de 「*kata*」 permettrait au talent de se développer suffisamment pour permettre au *ma* de faire surface et de s’exprimer, une fusion intéressante des deux concepts – quoiqu’en fait, même si ceux-ci ont bien des éléments en commun, ils existent toutefois en quelque sorte dans deux dimensions distinctes.

le 漫才 *manzai*

J’ai été quelque peu surpris aussi de ne presque rien trouver sur le *ma* dans le 漫才 *manzai*, un genre maintenant proche des duos de ‘stand-up’. Un de ceux qui s’y serait intéressé, toutefois, est le très célèbre 北野武 Kitano Takeshi (1947-), qui a d’ailleurs commencé sa carrière en tant que membre d’un duo de *manzai*, les ツービート Two Beats, lui étant ビートたけし Beat Takeshi, l’autre, ビートきよし Beat Kiyoshi, soit 兼子二郎 Kaneko Nirō (1949-). On retrouverait le propos de Kitano notamment et particulièrement dans son 間抜けの構造 *Manuke no kōzō* (2012), ce que Yasutomi traduit par ‘structure du décalage’, mais vu que 「間抜け *manuke*」 signifie aussi ‘idiot’ (i.e. celui qui a perdu son *ma*), le terme ‘décalage’ serait ici à prendre dans un sens assez unique. Quoi qu’il en soit, Kitano écrit notamment que : « la sensibilité à l’égard du *ma* est une particularité des Japonais. Je pense qu’il n’existe dans

¹²⁶ « 型に対してつねにひとりで間を維持しつづけなければならない » (Nagai 1983, 218)

¹²⁷ « 初心の段階では、落語の型、師匠の型を学ぶことは必要なことだが、やがてその原型から巣立って自己の型、自己の間を発見しなければならない。 » (Nagai 1983, 218)

aucun autre pays une culture qui accorde une telle importance au *ma*» (Kitano 2012, 146 – traduit et cité dans Yasutomi 2016, 246). Je n’ai malheureusement pas présentement accès à l’original de Kitano, mais je serais toutefois surpris d’y trouver une réflexion approfondie sur le *ma* ... quoique ce n’est pas impensable.

le théâtre moderne

Selon le spécialiste de l’esthétique 佐々木健一 Sasaki Ken’ichi (1943-) dans *せりふの構造 Serifu no kōzō* (lit. la ‘structure du texte’), le *ma* serait présent, de manière générale, en théâtre japonais : « alors que le silence est un concept interne, le *ma* est un concept relatif à la forme d’expression » (Sasaki 1994, 283 – traduit et cité dans Yasutomi 2016, 258). L’anthropologue et musicologue 北沢方邦 Kitazawa Masakuni (1929-) écrit toutefois, dans un article intitulé *Myth, Performance, and Politics* (1992), qu’au théâtre, le *ma* serait en fait disparu avec les développements du 新劇 *shingeki* (lit. ‘théâtre nouveau’), la première forme de théâtre japonais moderne, au tournant du 20^e siècle – un théâtre d’ailleurs influencé par le réalisme occidental :

« shingeki [sic] lost what shibai had: the ability to evoke equivocal meanings of words and things revealing a world beyond language and everyday life. In shibai-including noh, kabuki, and village performances- there remained the key concept of acting called *ma* (meaningful silence) » (Kitazawa 1992, 165).

Kitazawa rajoute que le : « “Ma” refers to sensing the presence of an invisible being in the character ruling mythically over the stage » (Kitazawa 1992, 165) – et c’est ainsi que :

« By sensing ma, spectators could collectively feel if the actor’s way was right or not. In engheki the concept of ma was completely lost. It had become a mere pause or timing device; it carried only a psychological-character meaning. » (Kitazawa 1992, 165).

Or, depuis la modernisation de Meiji : « The loss of the performance of ma reveals the deep structure of modern theatre. The performance of silence is

more than a concept/practice opposite to speech. » (Kitazawa 1992, 165).

3.7. le cinéma

Bien que le cinéma soit un art importé, au moins pour ce qui est des aspects techniques – et même pour une partie de la grammaire et du vocabulaire – il est aussi riche en influences locales, dont notamment et particulièrement le *kabuki* et les premières formes de théâtre moderne. Du *kabuki* viennent les genres principaux, qui, au cinéma, s'appellent plutôt 時代劇 *jidai-geki* (films d'époque) et 現代劇 *gendai-geki* (films à sujets contemporains). Il n'y a toutefois pas ici de troisième genre, pas au moins de manière aussi formelle – mais il ne serait toutefois pas difficile d'imaginer un entre-deux, soit temporel soit stylistique. Il n'existe plus, non plus, de division stricte des rôles – quoique leur influence s'est fait sentir tout au long de l'histoire du cinéma, l'exemple de Kikuchiyo donné plus haut n'en étant qu'un parmi bien d'autres, et qu'il se fait sentir encore de nos jours, quoique moins que jadis. On peut penser aussi à la dichotomie 「*giri-ninjō*」, omniprésente au cinéma depuis ses débuts – bien que elle non plus n'a plus l'importance qu'elle a déjà eue. On pourrait aussi finalement penser à la manière de traiter le temps et l'espace – avec diverses perturbations de l'uniformité du tissu spatio-temporel, loin de la logique d'Hollywood.

Étrangement toutefois, quand il est question du 「*ma*」 au cinéma, c'est généralement à un réalisateur en particulier, un réalisateur bien particulier d'ailleurs, soit 小津安二郎 Ozu Yasujirō (1903-1963), que la plupart des auteurs font référence, autant d'ailleurs au Japon qu'ailleurs. Ozu serait-il donc le *ma* du cinéma japonais?

Dans 映像芸術の間—主として映画からの試論 *Eizō geijutsu no ma – shu to shite*

eiga kara no shiron (lit. 'le *ma* des arts de l'image – un essai principalement à partir du cinéma', 1983), le critique de théâtre 落合清彦 Ochiai Kiyohiko (1931) propose une distinction entre deux des plus grands réalisateurs japonais : « moi aussi je comprends que le *ma* d'Ozu tient des *haikai*, alors que celui de Mizoguchi a beaucoup absorbé des arts de la scène tels le *nō* et le *kabuki* » (ma traduction de Ochiai 1983, 226¹²⁸). Il serait d'ailleurs probablement possible d'identifier un peu plus précisément un ensemble de formes potentielles de *ma* chez Mizoguchi, comme l'exercice a été tenté par de multiples auteurs pour Ozu – mais la palette de sens du 「*ma*」 serait alors fort différente de celle qu'on retrouve chez Ozu. Malheureusement toutefois, malgré le titre fort prometteur de son article, il est finalement bien peu question du *ma* dans le propos d'Ochiai.

Miura Shōgo (ou son directeur de recherche) a eu l'idée brillante de chercher le *ma* entre un film japonais et son remake étasunien (l'inverse aurait sans doute été tout aussi intéressant). Dans son mémoire de maîtrise au département de 'Television, Radio, Film and Theatre' du San Jose State University, mémoire intitulé *a Comparative analysis of a Japanese film and its American remake* (2008), Miura juxtapose les deux versions de *Shall We Dance?*, l'original de 周防正行 Suo Masayuki (1956-) en 1996 (*Shall we ダンス?*), et le remake de Peter Chelsom (1956-) en 2004 – et y traite notamment du 'MA as Cultural Watermark', avant de tenter de comparer les deux films sur trois aspects du *ma* : le 'Ambiguous Silence', le 'Negative Space', et les 'Moments of Non-action'. Miura écrit que le : « MA is a concept that can be applied to specific aspects of film style (i.e. editing, composition, and acting) as our future discussion will demonstrate. » (Miura 2008, 55). La 'discussion', toutefois, ne m'a pas parue convaincante – mais il reste qu'une analyse formelle de quelques paires de films devrait pouvoir assez clairement faire

¹²⁸ « 小津の間が俳諧、溝口のそれが能やかぶきなどの舞台芸術の間から多くを吸収したであろうことは私も分かる » (Ochiai 1983, 226)

ressortir la présence – ou l’absence – de certaines formes spécifiques de *ma* dans le cinéma japonais, que ce soit de manière générale ou dans un genre en particulier. Miura suggère d’ailleurs une fort intéressante source potentielle de quelque chose qui ressemble à certains égards au *ma* : « Japanese performance [...] is a series of linked events or individual units, intervals within intervals » (Miura 2008, 62).

Miura se base ici sur le musicologue Lewis Eugene Rowell (1933-), qui a écrit, dans *Ma: Time and Timing in the Traditional Arts of Japan* (1996), que : « *Ma* is nested within *ma*, just as intervals are nested within larger intervals » (Rowell 1996, 164). Pour Rowell, une représentation artistique serait : « a series of individual units—poses, actions, single words » (Rowell 1996, 170), des pauses qui de plus sont : « prefixed and suffixed by moments of meaningful tension and concentration » (Rowell 1996, 170). Par ailleurs, à partir d’une forme émotive de l’idée de ‘prégnance’ :

« MA is the emotion that arises in the intervals between actions or events, in the silences, negative spaces, and moments of nonaction. It can be contended that most of life’s defining events and processes occur unseen and unheard, from conception to death. » (Rowell 1996, 162),

Rowell offre une description remarquablement vive de l’impact du *ma* dans les arts :

« The standard Western strategy in art seems to have been to mark these moments with explicit accents, treating them more like points than spans, and thereby compelling recognition from the spectator—on the artist’s terms. In contrast, the Japanese strategy is to create conditions that will stimulate the imagination of informed and intuitive spectators, and then grant them the time or space to make their own connections. The arts of Japan seek to suggest, not to make explicit statements. Within a society that seems bound by so many shared cultural associations and symbolic meanings, art actually plays a liberating role by unleashing the imagination and the emotional responses of its audiences. » (Rowell 1996, 162).

3.7.1. 小津安二郎 Ozu Yasujirō

Lorsqu'il est question de *ma* au cinéma, que ce soit en français, en anglais ou même, quoique moins, en japonais, c'est presque exclusivement d'Ozu dont il est question – et plus particulièrement du style de transitions qui lui est associé. Même des auteurs qui ne traitent normalement pas de cinéma, comme Pilgrim, en parlent : « Ozu is said to have / fundamentally / directed “silences and voids,” empty shots or codas which contribute nothing to the narrative live of character development. » (Pilgrim 1986, 41-42).

Pour Kathe Geist (1948-), toutefois, dans *West Looks East: the Influence of Yasujiro Ozu on Wim Wenders and Peter Handke* (1983), ce n'est pas le *ma* qui expliquerait les transitions d'Ozu, mais bien plutôt le *mu* : « *Mu* is the guiding principle for these transition shots » (Geist 1983, 234) !!! Heureusement, le *ma* serait quand même l'ami du *mu* : « *Ma*, the Japanese concept of a time-space continuum, complements *mu*: *ma* conceives / of time and space not as absolute measurable entities, as we in the West think of them, but essentially as a void » (Geist 1983a, 234-235). Reste que le *ma* serait en fait plutôt attiré par le 寂 *sabi* (mais sans considération aucune pour le 侘 *wabi*, semble-t-il) : « Ozu's art is informed by *ma* in its various aspects, particularly those of *sabi* » (Geist 1983a, 235) !!! Quelle salade, quand même !

Dans un autre article de la même année, *Yasujiro Ozu: Notes on a Retrospective* (1983), Geist sonne heureusement déjà beaucoup plus juste lorsqu'elle écrit que le : « concept of unity in time and space is basic to traditional Japanese culture » (Geist 1983b, 6). Geist note ensuite que : « Particularly in his later films, Ozu frequently included hallways and alleyways among the transition shots. » (Geist 1983b, 6), puis suggère que : « Hallways and alleyways are obvious symbols of passage, and most of Ozu's late films center around passages from one stage of human life to another. »

(Geist 1983b, 6), et elle rajoute même que, toujours chez Ozu : « Bridges too signify passage. » (Geist 1983b, 6). Ce sont là des hypothèses intéressantes, mais je ne suis pas sûr qu'elles résisteraient longtemps à une analyse le moins possible approfondie.

les transitions d'Ozu

Le philosophe Gilles Deleuze (1925-1995) est un de ceux qui s'est intéressé aux transitions d'Ozu. Dans *Cinéma 2, l'image-temps* (1985), il suggère que :

« S'explique ainsi peut-être l'immense paradoxe d'Ozu : car Ozu fut déjà dans le muet celui qui inventa des espaces vides et déconnectés, et même des natures mortes, qui révélaient les assises de l'image visuelle et la soumettaient comme telle à une lecture stratigraphique : par là il devançait si bien le cinéma moderne qu'il n'avait aucun besoin du parlant » (Deleuze 1985, 321-322 – dans Fermaud 2016, 29).

Malheureusement, la compréhension du *ma* par Deleuze se limite à des : « espaces vides, sans personnages, sans mouvement » (Deleuze 1985, 27 – dans Fermaud 2016, 31) ... mais des espaces, pourtant, qui atteindraient quand même apparemment l'absolu. Deleuze, toutefois, n'est pas le seul à avoir eu des lacunes de compréhension. Celles-ci prennent souvent, d'ailleurs, et possiblement par association nouvel-âgeuse au *zen*, une forme minimaliste saupoudrée de *mu* – comme avec Pilgrim, qui écrit que ces transitions : « generally show quiet, natural scenes that contribute nothing to the narrative line or character development » (Pilgrim 1995, 60). En fait, je dirais, quoique simplement de mémoire, qu'on voit beaucoup plus de cheminées d'usines et d'édifices à bureaux que de scènes de nature tranquille ... sans compter, bien sûr, que ce n'est pas le cas que les transitions ne contribuent rien, au contraire même – sauf qu'elle ne le font pas de manière aussi évidente et directe qu'avec les transitions hollywoodiennes.

Heureusement, toutefois, les transitions d'Ozu ont aussi intéressé des spécialistes du cinéma. Il en est d'ailleurs question dans la bible des études

cinématographiques, le *Film Art – an Introduction*, de David Jay Bordwell et Kristin Thompson, qui en est d'ailleurs à sa onzième édition. On peut y lire :

« Ozu typically employs a series of separate transitional shots linked by cuts. And these transitional shots often show spaces not directly connected with the action of the scene; the spaces are usually *near* where that action will take place. » (Bordwell & Thompson 2010).

Dans *Space and Narrative in the Films of Ozu* (1976), les deux mêmes auteurs (mais dans l'ordre inverse) précisent notamment que : « It is not the case [...] that the intermediate spaces in such transitional spaces are wholly alien to the sites of the narrative action. » (Thompson & Bordwell 1976, 49). Thompson & Bordwell expliquent aussi que ces transitions se distinguent des plans de situation typiques d'Hollywood – notamment, mais pas uniquement, parce que le nombre de plans : « exceeds the rules of economy which the classical paradigm assigns to the establishing shot » (Thompson & Bordwell 1976, 49), et aussi parce que les liens de causalité y sont plus faibles : « Speaking generally, Ozu's films diverge from the Hollywood paradigm in that they generate spatial structures which are not motivated by the cause/effect chain of the narrative » (Thompson & Bordwell 1976, 45).

Il n'est pas question d'entrer ici dans une analyse formelle ou détaillée des transitions d'Ozu, mais quelques-unes de leurs caractéristiques me semblent pertinentes au présent propos. Notons d'abord qu'il ne s'agit clairement pas d'un outil mis en boîte, déjà tout ficelé et sans vie, mais d'une entité en quelque sorte organique, évoluant au fil de la carrière d'Ozu, et selon les besoins de la narration : « Ozu's use of transition from scene to scene through a series of shots of intermediate space already features prominently in the early films. » (Thompson 1977, 12). Le spécialiste du cinéma Adam Bingham dit d'abord un peu la même chose dans *the Spaces In-Between – the cinema of Yasujiro Ozu* (2004) lorsqu'il écrit que : « The transition shots, which are perhaps the most famous and discussed feature of Ozu's style, are [...]

apparent in his early work. » (Bingham 2004, 51) – mais il précise ensuite que la pratique ne commence en fait pas dès les tous débuts de la carrière d'Ozu en tant que réalisateur, en 1927, mais seulement quelques années plus tard, en 1930, avec 朗かに歩め *Hogaraka ni ayume* (ang. *Walk Cheerfully*) et encore plus, continue Bingham, avec その夜の妻 *Sono yo no tsuma* (ang. *That Night's Wife*). Bingham rajoute qu'il s'agit d'abord principalement (quoique pas uniquement) d'intérieurs, et que ce n'est en fait qu'à partir de 晩春 *Banshun* (ang. 'Late Spring', 1949) qu'Ozu se mettra à préférer les extérieurs : « The transitions in the films after *Late Spring* tend to largely to be of exteriors » (Bingham 2004, 52).

le nom

Non seulement les intervalles d'Ozu ont-ils évolué, mais il en va de même, quoique bien sûr pas pour les mêmes raisons, de la terminologie utilisée pour les décrire. Dans les années 1970, le célèbre théoricien du cinéma Noel Burch (1932-) les a baptisées du nom de « pillow-shots » (lit. 'plans-oreiller'), et c'est sans doute encore là le terme le plus courant, en anglais comme dans d'autres langues occidentales. C'est à la poésie classique japonaise que Burch a emprunté l'idée, s'inspirant ici, plus spécifiquement, du 「枕詞 *makura-kotoba*」 (lit. 'mots-oreiller', le plus célèbre des outils de la poésie). Burch l'explique dans son *to the Distant Observer – Form and Meaning in the Japanese Cinema* (1979), un texte fondateur des études du cinéma japonais en Occident ... et même au Japon : « I will call these images *pillow-shots*, proposing a loose analogy with the 'pillow-word' of classical Japanese poetry. » (Burch 1979, 160). Le parallèle est en fait sympathique mais fort imparfait – ce dont Burch semble presque conscient, puisqu'il écrit que :

« The pillow-shot may also be regarded as an expression of a fundamentally Japanese trait. Like Ozu's mismatching, it is not simply a signature, an individual stylistic trait, but a culturally and complexly

determined sign of dissent from the world-view implicit in the Western mode.» (Burch 1979, 161).

Darrell William Davis note toutefois, dans *Reigniting Japanese tradition with Hana-Bi* (2001), que : « Burch twists Japanese culture to fit his view of cinema » (Davis 2001, 63) – et d'ailleurs, rajoute Davis : « Citing Roland Barthes's *Empire of Signs*, Burch declares himself uninterested in the real Japan, to the chagrin of scholars of Japanese literature and history. » (Davis 2001, 63).

Le premier terme proposé, toutefois, pour décrire ces transitions, est plutôt 「カーテン・シヨット」 (lit.² 'curtain shot'), un terme qui semble avoir été inventé par l'éditeur et critique de cinéma 南部圭之助 Nanbu Keinosuke (1904-1987), au moins selon ce qu'en dit Burch :

« A Japanese critic of the 1940s (Naubu [sic] Keinosuke) has called these shots *kāten shōto* ('curtain shots'), comparing them with the punctuating function of the stage curtain in the Western theatre. This term has not been generally adopted in Japan and I feel that it is a misleading oversimplification. The traditional technical term 'cutaway', though materially correct, is also unsatisfactory by itself, as it does not do justice to the complex specificity of this figure in Ozu's work. » (Burch 1979, 161).

Burch tient en fait possiblement sa compréhension de l'origine du terme du non moins célèbre critique de cinéma 佐藤忠男 Satō Tadao (1930-) qui, dans *Currents in Japanese Cinema* (1982 (1972)), est à la fois un peu moins affirmatif et un peu plus précis (l'époque de la création du terme, toutefois, resterait à préciser) :

« *Curtain Shots*. This term was probably first used by the prewar film critic Keinosuke Nanbu. In place of fade-ins and fade-outs between sequences, Ozu always inserts a number of shots of scenery, which Nanbu compared to the curtain in Western theater. These shots both present the environment of the next sequence and stimulate the viewer's anticipation » (Satō & Barrett 1982 (1979), 190).

Ce dernier terme est effectivement moins courant que « pillow-shot », mais il est tout aussi problématique, quoique bien sûr pas pour les mêmes raisons.

On pourrait aussi vouloir parler d'«espaces intermédiaires», un terme qu'on retrouve surtout chez Bordwell et Thompson. Le problème ici est que, vu que le terme 'espace' en est généralement venu à exclure le temps, ou à tout le moins ne pas en faire de cas, la perception qu'on se fait des transitions pourrait en être teintée.

La spécialiste française du cinéma japonais Virginie Fermaud propose, elle, le terme « espaces intercalaires », terme qu'elle dit reprendre du cinéaste Damien Faure, qui, en 2012, a réalisé un film du même nom, un film qui est essentiellement une exploration impressionniste des espaces intermédiaires ou intercalaires à Tōkyō. Fermaud suggère par ailleurs qu'il existerait, chez Ozu, différents types de ces 'espaces intercalaires' : « ces espaces viennent s'intégrer à la fois dans la rythmique de montage, entre les plans, mais également entre les films, ou bien encore entre le film et le spectateur » (Fermaud 2016, 31) ... et même les faux raccords des yeux, et doublement même son utilisation des couleurs dans ses derniers films. Ainsi, Fermaud choisit une définition très large, voire impressionnistement large, de l'expression – mais une définition aussi qui a au moins la sagesse d'inclure le temps. On pourrait bien sûr se demander quel(s) terme(s) pourrait le mieux inclure les aspect temporels du *ma* chez Ozu, mais il reste que le plus important est sans doute de comprendre que ce que fait Ozu avec ces transitions, c'est essentiellement de passer, avec quelques allusions ouvertes et indirectes au passage (une forme de *yojō*, peut-être (?)), d'un lieu à un autre dans l'espace-temps, deux lieux non contigus mais généralement relativement proches dans le temps comme dans l'espace – et par ailleurs toujours liés socialement.

Pour ce qui est du type dont on parle le plus, qui est aussi celui dont il est plus spécifiquement question ici, Fermaud utilise le terme « plans-intervalle », avant de proposer le néologisme 「間ショット *ma-shot*」. J'aime bien sûr

beaucoup ce deuxième terme, mais il pose *a priori* grandement problème, puisqu'il implique presque nécessairement que Ozu a consciemment associé ses transitions au *ma*, et qu'en plus, il en resterait des traces – faute de quoi il faudrait, me semble-t-il, arriver à établir le lien autrement, ou sinon, se garder une petite gêne.

Ozu et le *ma*

Or, si on peut se fier au propos de Fermaud, qui dit le tenir de 高橋治 Takahashi Osamu (1929-2015), un romancier qui a aussi été réalisateur à la Shōchiku dans les années 1960, là où Ozu a travaillé jusqu'à sa mort en 1963, Ozu aurait lui-même été intéressé par le *ma* – au point même d'en faire un principe moteur. Dans une monographie intitulée 絢爛たる影絵 小津安二郎 *Kenrantaru kage-e – Ozu Yasujirō* (lit. 'une brillante silhouette – Ozu Yasujirō', 1982), Takahashi aurait écrit que : « Ozu utilisait cette technique de *ma*, comme principe de base de la mise en scène » (Takahashi 2003, 25 – traduit ou paraphrasé dans Fermaud 2016, 30). Ça reste une information de seconde main, et il serait nécessaire de vérifier l'original de Takahashi, mais au moins la piste existe.

De plus, Fermaud considère que le genre de réflexivité qui existe entre les films d'Ozu, notamment via les répétitions multiples, serait aussi un genre de *ma* – et qu'il existerait même un *ma* entre film et spectateurs. Pour ce dernier élément, elle dit le tenir du réalisateur et auteur 吉田喜重 Yoshida Yoshishige = Kijū (1933-), qui aurait proposé le lien dans 小津安二郎の反映画 *Ozu Yasujirō no han eiga* (lit. 'l'anti-cinéma d'Ozu Yasujirō', 1998) : « Pour lui, le projet artistique d'Ozu est précisément de créer un intervalle entre l'œuvre et le spectateur, construit au fur et à mesure des distanciations qui finissent par rejeter le spectateur lui-même. » (Fermaud 2016, 33 – paraphrasant

Yoshida 1998, 85-70 (sic)). D'ailleurs, le tout début du célèbre film *タンポポ* *Tanpopo* (1985) de 伊丹十三 Itami Jūzō (1933-1997), qui se passe justement dans un cinéma, en est une belle illustration fort ludique.

les transitions Ozu et le *zen*

Burch parle de : « Ozu's growing awareness that the essence of the pillow-shot [...] lay precisely in its stillness » (Burch 1979, 166). Un peu plus loin, Burch mentionne aussi que : « The evocative role of the pillow-shot is rich and varied. » (Burch 1979, 169) – et que, dans ses formes les plus épurées, il serait rien de moins que : « *satori* -like » (Burch 1979, 172)! Burch est d'ailleurs loin d'être le seul à suggérer un lien entre Ozu et le *zen* – ce qui n'est certes peut-être pas faux, au moins pas entièrement, mais qui est quand même assez ironique quand on sait notamment qu'Ozu a commencé sa carrière en faisant du slapstick à l'américaine.

***zen, ma et mu* chez Ozu**

Si Ozu est un réalisateur *zen* qui s'intéresse au *ma*, alors peut-être est-il aussi possible d'y retrouver le *mu* dont parlait Geist un peu plus haut. Dans une section de son *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (1972) intitulée *Beyond Personality: Ozu and Zen Culture*, le critique, scénariste et réalisateur Paul Joseph Schrader (1946-) suggère, après avoir parlé du *mu* dans le *zen*, que : « Like the traditional Zen artist, Ozu directs silences and voids. Silence and emptiness are active ingredients in Ozu's films » (Schrader 1972, 28). Schrader traite ensuite de ce qu'il appelle les 'codas' d'Ozu – un véhicule, nous dit-il, du *mu* : « most off all, *mu* is expressed in Ozu's "codas." His films are structured between action and emptiness, between indoors and outdoors, between scene and coda. » (Schrader 1972, 29). Pour Schrader, ces codas sont des : « still-life scenes of outdoor Japanese life, empty streets and

alleys, a passing train or boat, a distant mountain or lake » (Schrader 1972, 29) qui se situent entre ce qu'il appelle, en reprenant Richie, des 'paragraphes' : « Each of the codas sets off an Ozu "paragraph," to use Richie's terminology. There are no chapters, only paragraphs and codas. » (Schrader 1972, 29 – selon Richie 1963, 12), les films d'Ozu n'ayant pas, nous dit cette fois le célèbre vulgarisateur du Japon, dont notamment du cinéma japonais, Donald Richie (1924-2013) dans *Yasujiro Ozu: the Syntax of His Films* (1963), de chapitres : « The sequence in Ozu is the paragraph (the Ozu film has no "chapters") and within these paragraphs the shot becomes the "sentence." » (Richie 1963, 12). Par ailleurs, Richie y parle de 'still shots' – et ce n'est que plusieurs années plus tard qu'il adoptera finalement 'curtain-shots', notamment dans *a Hundred Years of Japanese Film* (2001), un livre d'ailleurs dont la préface est de Schrader. Richie y traite du 'style Ozu', qu'il décrit comme étant :

« comprised of low-angle shots, a stationary camera, arrangement of character in the scene, avoidance of movement, full-face shots of the speakers, stability of the size of the shot. linking by means of cutting alone, a prevalence of curtain-shots, performance-based tempi, and choreographed acting. » (Richie 2005 (2001), 58).

Pour Schrader, par ailleurs, les 'codas', Ozu, et le *zen*, ça serait un peu comme la sainte trinité, trois formes d'une même et unique essence ultime :

« In Western art one would naturally assume that the codas are inserted to give weight to the paragraphs, but for Ozu, as for Zen, it is precisely the opposite: the dialogue gives meaning to the silence, the action to the still life. » (Schrader 1972, 29).

Qui plus est, selon Schrader, Ozu baignerait apparemment dans le *mu*, et serait en fait même le *mu* incarné : « Ozu is permeated with *mu* » (Schrader 1972, 29) – ce qu'il explique de par le fait que : « it is the single character inscribed on his tomb » (Schrader 1972, 29). C'est effectivement le cas qu'il n'y a qu'un seul gros 「無」 drette au centre de sa pierre tombale, mais il me semble que Schrader saute un peu vite aux conclusions. D'ailleurs, aucune des personnes interviewées dans le *In Search of Ozu* (2018) de Daniel Raim

n'arrive à l'expliquer. Schrader, toutefois, n'a pas dit son dernier mot – et il se laisse en fait encore plus emporter lorsqu'il suggère que la conclusion des films d'Ozu :

« like the codas, are reaffirmations of nature. These shots may depict something as traditional as a mountain, or it may incorporate such contemporary elements as a boat on a river, or a smokestack. These scenes are the final codas, the final silences and emptiness. Ozu does not eliminate the conflict between man and nature by plot maneuverings or psychological revelations, but by merging man and nature with Zen thought and life. He does not so much eliminate the conflict between man and nature as, you might say, he transcends it. » (Schrader 1972, 37).

Selon Schrader, par ailleurs, le critique de cinéma Tom Milne (1926-2005) aurait écrit que les films d'Ozu : « are structured like the haiku with its pauses and pregnant statements » (Schrader 1972, 27 – paraphasant Milne 1963, 184). On a là comme une belle description organique du *ma* – mais en fait, Milne écrit tout simplement, dans *Flavour of Green Tea Over Rice* (1963), un article portant sur plusieurs films d'Ozu (mais étrangement, pas du tout sur celui qui porte le même nom, soit, en japonais, お茶漬の味 *Ochazuke no aji* (1952)), que, chez Ozu : « the relationship between the scenes [...], like the images of the *haiku*, combine to create an interlinear meaning » (Milne 1963, 185). Milne ne dit donc pas vraiment ce que Schrader lui fait dire, mais j'aime quand même cette formulation, qui reflète assez bien l'idée de base du *ma* – et peut-être aussi de celle des *haiku*.

Dans *a Definition of the Japanese Film* (1970), Richie écrit, à propos de ce qu'il appelle la notion de 'meaningful restriction' : « Japanese cinema is based on the concept that less means more. » (Richie 1991 (1970), 174), Ozu en étant pour lui un particulièrement bon exemple : « The later films of Yasujiro Ozu offer particularly good examples of the Japanese genius for meaningful restriction. » (Richie 1991 (1970), 176). Ozu démontrerait aussi, toujours selon Richie, un respect : « for life, and consequently for cinema » (Richie

1991 (1970), 177). Richie offre ensuite la description suivante de la scène typique d'un film d'Ozu :

« The typical Ozu scene begins rather briskly and the story is forwarded a shot or two. Then, after this is finished, at the very point where the Western director would cut the film, one character turns to another and remarks about the weather, pauses to wonder about something, / or simply sits and looks. The camera regards this, recording it; sound stops, movement ceases. It is a moment of silence, of repose before the next scene. » (Richie 1991 (1970), 177-178) –

avant d'écrire ce qui deviendra une de ses citations les plus connues, sinon la plus connue, (mais pas moins problématique pour autant) à propos d'Ozu :

« These tiny empty moments are the pores in an Ozu picture, through which the movie breathes. They defuse the film by their emptiness. They are examples of *mu*, a Zen aesthetic term implying, among other things, nothingness; they are also examples of care and respect. » (Richie 1991 (1970), 178).

Étant un peu dubitatif de nature, toutefois, j'aurais aimé savoir ce qu'Ozu lui-même pensait d'une possible influence *zen* sur ses films – mais je n'ai rien trouvé. Il est clair que le concept de 「*mu*」 était important pour lui, mais c'est, de par sa nature même, un concept plus facile à imaginer qu'à identifier clairement, surtout dans un film – et malheureusement, contrairement à d'autres réalisateurs, Ozu n'a pas été essayiste.

l'espace d'Ozu

Le spécialiste du cinéma Edward Branigan (1945-2019) explique, dans *the Space of Equinox Flower* (1976), que chez Ozu, la continuité est en bonne partie le fruit d'espaces communs, qui sont fréquemment présents entre les prises ('shots'). Branigan va même jusqu'à proposer que : « The key [...] to Ozu's continuity is for the viewer to recognise the shared space of two shots » (Branigan 1976, 95) – des espaces qui, toujours dans la logique du *ma*, seraient lieux d'activité intense : « Not only objects may reveal a shared space but also there may be much activity along and across the shared space of two shots. » (Branigan 1976, 95). Le plus remarquable ici est que les objets qui

peuplent ces espaces communs sont en quelque sorte soulignés ou surlignés par un genre de projecteur décentré – des objets qui sont, par ailleurs, pour les quelques six films en couleur des dernières années d'Ozu, souvent rouge vif, attirant ainsi le regard vers cet espace périphérique commun. Il en va d'ailleurs de même des transitions, comme le note Bordwell dans *Ozu and the Poetics of Cinema* (1988), et ce, de deux manières : non seulement utilisent-elles souvent cette technique des espaces communs, mais de plus, elles ont la tendance à être plutôt élaborées : « This tends to give the transitional passages more weight than those in the works of his Western contemporaries. » (Bordwell 1988, 103) – bien plus élaborées en fait que chez les autres réalisateurs japonais de l'époque, eux-mêmes déjà apparemment : « more disposed toward elaborate transitions than their American peers » (Bordwell 1988, 103). D'ailleurs, l'intérêt qu'elles suscitent, et pas uniquement dans le monde des études cinématographiques, est possiblement une bonne indication de cette centralisation de la marge, apparemment si présente au Japon.

dominantes et harmoniques chez Ozu

La logique des espaces communs, surtout avec les changements d'angles standardisés d'Ozu, lui permet assez facilement d'établir l'espace, quoique seulement de manière bien indirecte – et en fait, il en va tout de même des transitions. En effet, comme l'écrit Branigan, les transitions d'Ozu, contrairement aux plans de situation hollywoodiens : « often establish the space only obliquely and retrospectively » (Branigan 1976, 76) – des transitions qui, par ailleurs, semblent posséder une autre caractéristique du *ma*, puisque, comme Branigan le précise, dans un cas spécifique mais qui me semble toutefois généralisable : « The transition [...] serves to establish the space of a scene, but more importantly to establish the priority of space and to generate a rhythm. » (Branigan 1976, 77).

En fait, on peut imaginer qu'Ozu sculpte l'espace en dominantes et harmoniques : « Space is moved through by means of an interweaving of dominant elements and overtones, coming to prominence or receding from shot to shot. » (Thompson & Bordwell 1976, 45). Il s'agit là, nous disent Thompson et Bordwell, d'un élément constituant d'une : « polyphony that gives an equal role to purely spatial manipulations » (Thompson & Bordwell 1976, 45) – quoique Thompson & Bordwell s'intéressent ici essentiellement aux transitions : « Again and again in Ozu's films we find a short series of shots of landscapes, empty rooms, or other actionless spaces, usually between scenes of characters' actions. » (Thompson & Bordwell 1976, 46). Reste que, autant les transitions que les espaces communs (et d'autres aspects du style Ozu, sans doute), me semble-t-il, : « may be seen as one aspect of Ozu's interest in the *spaces between points of narrative action* — intermediate spaces. » (Thompson & Bordwell 1976, 46) – et il en va de même, me semble-t-il toujours, lorsque ceux-ci rajoutent que : « the spatial elements of the transition 'bleed' gradually into the scene through the interplay of dominants and overtones » (Thompson & Bordwell 1976, 49).

Richie a consacré une monographie complète à Ozu, intitulée *Ozu – His Life and Films* (1977), mais l'étude la plus complète que je connaisse des films d'Ozu, et plus particulièrement de ses transitions, est le *Ozu and the Poetics of Cinema* (1988) de Bordwell – qui, comme Burch mais contrairement à la plupart des auteurs qui traitent du sujet, dont Richie, n'est pas spécialiste du Japon mais bien plutôt de cinéma, une différence d'optique qui a bien sûr une incidence sur le propos. Bordwell est toutefois influencé, dans son traitement de ce qu'il appelle les 'intermediate spaces', par Branigan, qu'il appelle d'ailleurs son *sensei* et à qui est dédié le livre. Bordwell en propose un traitement assez détaillé, étalé sur deux chapitres, et rentrant notamment dans des considérations techniques que nous n'aborderons toutefois pas ici.

Au chapitre 5, d'abord, intitulé *Toward Intrinsic Norms*, Bordwell part de l'argument de Burch dans *to the Distant Observer* (1979), argument qu'il démonte pour monter le sien. Bordwell affirme que : « Ozu's transitional shots are often not informative on causal or temporal grounds » (Bordwell 1988, 103), et que c'est là la raison, dit-il, pour laquelle il utilise l'expression « intermediate spaces » : « Hence the term I shall use for these transitional images: 'intermediate spaces' » (Bordwell 1988, 103). Puis, après avoir mentionné quelques-unes des manières les plus courantes d'interpréter ces transitions (un ensemble qui n'inclut pas mais qui aurait très bien pu inclure le *ma*), Bordwell écrit : « Each of these is unsatisfactory because it is unresponsive to context – Ozu's overall narrational system, the immediate context of the particular film. » (Bordwell 1988, 104). Bien sûr, Bordwell a l'optique d'un spécialiste de cinéma, mais je suis plutôt d'accord que c'est là la manière première de regarder ces transitions – ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut pas observer Ozu d'un peu plus loin et trouver des causes culturelles. Le problème, c'est qu'il y a alors un fort risque de dérapage – et d'ailleurs, bien des textes en font une démonstration éclatante. Bordwell a donc absolument raison, me semble-t-il, de déclarer, avec une belle petite pointe d'ironie en prime, que : « Any transitional shot, composed any old way and stuck together with any other shots, could be said to convey *mu* or *mono no aware* or the transience of life. » (Bordwell 1988, 104). Effectivement, l'idée fait moins de sens dans la micro-analyse que de manière macro, et c'est ainsi que, comme le souligne Bordwell : « Burch's argument draws attention to some important features of these transitions, but it is fundamentally untenable. » (Bordwell 1988, 104). Bordwell argumente plutôt qu'en fait, les transitions d'Ozu seraient : « 'legible' expansions of two Hollywood devices: 'placing' shots and cutaways » (Bordwell 1988, 105), et ce, dit-il, à cause de sa : « recognition that both devices relied upon a loose notion of *contiguity* » (Bordwell 1988, 106). Reste que, même si c'est bien le cas, et Bordwell me

semble assez convaincant, ça ne veut pas dire pour autant que les transitions ne peuvent pas être des véhicules pour communiquer des valeurs liées à un voire à plusieurs concept(s) – que Ozu en ait été conscient ou non, d'ailleurs.

Ce n'est qu'au chapitre 7 de sa monographie, chapitre intitulé *Pillows and Curtains* (on devine assez facilement de quoi il est question au juste, et qu'on est pas à la Baie), que Bordwell parle de *ma*, apparemment principalement alors sous l'influence de Nitschke. Bordwell écrit que le *ma* : « suggests that between concrete places there exists a fundamental discontinuity, especially of point of view. It favors attention to transitions, margins and thresholds » (Bordwell 1988, 145). Puis, paraphrasant clairement Nitschke, Bordwell offre cette formulation qui me semble assez juste : « *Ma* is at once an empty space, a blank or pause, or a displacement or disjunction that allows the perceiver to charge the gap with a range of potential meanings. » (Bordwell 1988, 145 – selon Nitschke 1966, 65). Bordwell note que le *ma* est perceptible dans les discontinuités et les vides et ailleurs dans les : « Japanese aesthetic practices » (Bordwell 1988, 145), mais considère que pour Ozu, la chose serait bien moins claire. Je ne peux d'ailleurs qu'être d'accord avec lui lorsqu'il écrit que :

« There is no doubt that at a very basic level, certain artistic practices and broad cultural assumption about space and time affected Ozu's work. Yet exactly because the level is so basic, it must also have affected every Japanese filmmaker, every artist, indeed every individual in the culture. But not other filmmaker's style resemble Ozu's. » (Bordwell 1988, 146).

Je suis aussi assez d'accord quand il rajoute que :

« A precise historical explanation cannot simply assert a continuity between centuries of Japanese poetry and the work of a film director born in 1903. And if all Japanese participate in the perceptual and linguistic construct known as *ma*, what makes it more pertinent to Ozu than to any other Japanese artist? Is he somehow 'more Japanese' than his contemporaries? Furthermore, an appeal to 'tradition' often conceals a loose, untheorized, and imperialistic approach to 'Japaneseness'. » (Bordwell 1988, 146).

Malheureusement, toutefois, Bordwell insiste sur le ‘causal’ en opposition au ‘dispositional’, qu’il rejette – ce qui l’entraîne à ne regarder que les influences les plus directes et les plus rationalisables, en gros la culture de Taishō-Shōwa et le cinéma d’Hollywood, au détriment d’influences plus diffuses et à plus long cadre temporel.

conclusion sur Ozu

En fait, comme Bordwell semble le comprendre, et c’est d’ailleurs un des seuls auteurs qui semble y être arrivé (au moins c’est un des seul qui l’explique clairement), les transitions d’Ozu sont en fait des systèmes relativement ouverts lui permettant de représenter un spectre plutôt large de réalités de manière partiellement formalisée. Ozu aurait donc beau avoir construit l’outil que sont ses transitions à partir d’éléments tirés du cinéma d’Hollywood ou de la culture Taishō, il s’en sert à chaque fois pour une raison donnée, quelle qu’elle soit, et cette raison n’a pas besoin d’être liée à l’origine de l’outil, et peut donc potentiellement inclure des attributs du *ma* issus d’une ou de plusieurs origines, consciemment ou pas d’ailleurs ... et c’est ainsi peut-être essentiellement par une sorte de concours de circonstances que Ozu en est venu à incarner le *ma* au cinéma.

Burch suggère par ailleurs que : « while Ozu developed the pillow-shots to a degree of unparalleled refinement, it was used by other film-makers of the period » (Burch 1979, 161) – Burch mentionnant 成瀬巳喜男 Naruse Mikio (1905-1969), 清水宏 Shimizu Hiroshi (1903-1966) et 田坂具隆 Tasaka Tomotaka (1902-1974), qui, dans son *愛の町 Ai no machi* (lit. la ‘ville de l’amour’, 1928), en serait en fait le créateur. Il est bien vrai que d’autres réalisateurs utilisent des transitions possédant certaines des caractéristiques discutées ici – mais il est aussi indéniable que celles d’Ozu ressortent clairement du lot. Resterait toutefois peut-être à voir si ça pourrait

possiblement être une illusion née d'une attention sélective accompagnée d'un biais de confirmation.

3.8. l'アニメ *anime*

L'アニメ *anime* est sans doute tout aussi riche que le cinéma en potentiel *ma* – mais ça ne semble toutefois pas (encore) être un sujet de grand intérêt. Quelques rares chercheurs quand même s'y intéressent.

中川美穂 Nakagawa Miho, dans sa thèse de doctorat intitulée *the Production of Multi-layered Space in Japanese Spatial Representations Between 2D and 3D* (2010), thèse défendue au University College London, une : « Thèse exclue du prêt à la demande de l'auteur. » (Nakagawa 2013, 66), selon Colombo (c'est mauvais signe), écrit, dans son abstract (qui, lui, est disponible), que son sujet d'étude est l'espace au Japon :

« Composed of 2D planes, this multi-layered space, generally called the concept of 'ma' has mystified outsiders as an alternative spatiality to that of the West. In Japan, numerous studies have emphasised the uniqueness of this Japanese spatiality by confirming the existence of the multi-layered space. » (Nakagawa 2010).

Nakagawa considère que trop de cas a été fait de l'espace concret, et semble regretter que : « there has been no investigation into mental space » (Nakagawa 2010) – menant ainsi, dit-elle, à une confusion entre les deux.

Je n'ai aucunement accès à la thèse de Nakagawa, mais l'espace à couches minces dont elle parle dans l'abstract est aussi le sujet d'un article d'elle publié en 2013, article intitulé *Mamoru Oshii's Production of Multi-layered Space in 2D Anime* (2013). Elle y écrit, juste après avoir parlé du concept de 「奥 *oku*」 ('intérieur profond' en traduction grossière), que :

« Although a number of Western Modern artists or architects from the mid-19th century refer to their inspiration from Japanese arts or architecture, it seems that little research has been conducted into the

spatiotemporal concept, named *ma* in Japanese, perhaps because it looks as if an understanding of this concept entails profound knowledge about spiritual or religious beliefs. » (Nakagawa 2013, 66).

Nakagawa affirme ensuite, et c'est central à son propos, que : « In traditional Japanese thought, space is conceived of not as a three-dimensional entity but rather as a combination of two-dimensional planes (screens) with hollow layers – *ma* – sandwiched between screens. » (Nakagawa 2013, 66 – selon Isozaki 1981, 121) – et dit se baser sur Isozaki, pour qui, suggère-t-elle : « Japanese space is composed of 2D planes (i.e. x-y axes) with a space-time axis » (Nakagawa 2013, 66 – selon Isozaki 1981, 121). Nakagawa ne cite malheureusement pas Isozaki, mais indique que l'idée lui vient en fait du texte intitulé *日本の時空間—間—Nihon no jikūkan – ma* (lit. 'espace-temps au Japon – le *ma* ', 1981), la version japonaise du catalogue de l'exposition Isozaki, publié dans *建築文化 Kenchiku Bunka* (the Architectural Culture), une revue d'architecture. Je n'ai toutefois pas présentement accès à la version japonaise, mais dans la version anglaise, telle qu'on l'a vu au chapitre précédent, Isozaki explique qu'au Japon :

« space is composed of strictly two-dimensional facets. Depth is created by a combination of two-dimensional facets. Time-scales (flows) measure the spaces between these facets. In other words, in Japan four-dimensional space is visualized as the result of combining two two-dimensional facets and two time-measurements. The basic reason for the use of the word MA to express both time and space seems to be that the Japanese have understood space as an element formed by the interaction of facets and time. » (Isozaki 1979, 17).

Ainsi, à moins d'une différence majeure entre les deux versions, il ne s'agit absolument pas d'une histoire de sandwichs au *ma*, et il me semble donc que Nakagawa a plutôt commis une belle erreur d'interprétation, erreur d'autant plus problématique qu'elle est à la base même de son propos.

Il est toutefois probablement juste de dire que, au Japon : « a visual or representational device of layering, i.e. the overlapping of 2D screens, is often

used specifically for traditional 2D representations depicting 3D space and showing a clear contrast with Western perspective. » (Nakagawa 2013, 66). Il me semble aussi raisonnable de considérer que : « Of all the arts, in particular contemporary Japanese popular animation, anime, can be interpreted as a highly developed application of multi-layered space. » (Nakagawa 2013, 66) – et ce, d’autant plus que Nakagawa dit se baser sur (encore sans le citer) un dénommé Thomas Mark Lamarre, qui a notamment écrit que : « cels can be placed in slots to create a scene with multiple layers or planes, in which case camera movements can produce a sense of relative motion between layers » (Lamarre 2002, 330). Reste que s’il s’agit là de *ma*, c’en est une forme bien particulière. En fait, son propos me semble bien plus refléter le concept d’「*oku*」 que celui de 「*ma*」 ... et d’ailleurs, Nakagawa elle-même fait ensuite le lien à la profondeur de champ.

Pour Nakagawa, par ailleurs, l’*anime* serait héritière des traditions japonaises : « Some movements of human figures have been influenced by traditional Japanese performances which epitomise a sense of *ma* » (Nakagawa 2013, 66) – et ce, notamment grâce aux aspects temporels du *ma*, tel qu’on l’a vu plus haut : « pose or pause have been interpreted as a temporal aspect of *ma* » (Nakagawa 2013, 75). Nakagawa dit ici se baser sur Dani Cavallaro, auteur de *the Cinema of Mamoru Oshii – Fantasy, Technology and Politics* (2006). Il est vrai que celui-ci suggère que :

« Ultimately, animé’s distinctiveness can only be adequately grasped in the context of a specifically Japanese approach to storytelling, representation and staging wherein Western notions of realism and dynamism are simply irrelevant. » (Cavallaro 2006, 13), mais son propos est toutefois tout autre que celui de Nakagawa. Cavallaro explique en fait que :

« Stylization plays a pivotal part in each and every Japanese art form, from landscape gardening to cuisine and the graphic traditions of the *ukiyio-e* [sic] (woodblock print) and the *e-maki* (picture scroll), from origami (paper-folding) and ikebana (the art of flower arrangement) to

poetry (especially as exemplified by the poetic form known as haiku) and theater. The most traditional Japanese performance arts, such as the aforementioned Kabuki theater and Noh theater, operate primarily on the basis of highly stylized and intrinsically allusive representational codes rather than of naturalism of the Western variety for their dramatic and diegetic effects. » (Cavallaro 2006, 13).

Il est aussi vrai, toutefois, que Cavallaro parle aussi brièvement des ‘poses’, quoique spécifiquement dans le cas du *kabuki* (i.e. le *mie*) :

« Concurrently, the flow of the action is considered secondary to its formal features, as borne out by Kabuki’s emphasis on symbolic Poses which the lead actors hold for an often protracted duration to the audience’s uttermost glee, and on stylized sword fights that are actually more akin to dance than to action sequences in the Western sense of the phrase. » (Cavallaro 2006, 13),

et il est de même vrai qu’il fait le lien entre le *mie* et l’*anime* : « Animé is heir to this tradition, as evinced by its prioritization of dramatic postures and gestures, sometimes intensified to comically melodramatic extremes. » (Cavallaro 2006, 13) – mais on est quand même bien loin ici d’un des sens courants du *ma*.

De plus, Nakagawa conclut son texte en suggérant que : « Japanese anime has been developed further by applying *ma* or vacant layers between frames. » (Nakagawa 2013, 78). On est ici rendu encore plus loin, me semble-t-il, d’un des sens du *ma*.

chapitre 4 : le *ma* en musique et en architecture

Dans le présent chapitre, nous allons explorer les deux domaines le plus généralement associés au concept de 「間 *ma*」, la musique d'abord, surtout pour ses traits temporels, bien sûr, puis l'architecture (incluant l'urbanisme et l'architecture de paysage), essentiellement pour des aspects spatiaux.

4.1. le *ma* en musique

Même si elle est presque totalement limitée à des aspects temporels, la musique est un terreau fort fertile pour le 「*ma*」. D'ailleurs, selon l'architecte 磯崎新 Isozaki Arata (1931-), le *ma* : « was originally a concept related to music » (Isozaki – tel que cité dans Miura 2008, 54). Le célèbre historien 西山松之助 Nishiyama Matsunosuke (1912-2012) est du même avis. En effet, celui-ci écrit, dans *伝統芸術における「間」 Dentō geijtsu ni okeru 'ma'* (lit. 'le '*ma*' dans les arts traditionnels, 1981), traduit ici par Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro dans *l'Espace / temps ma 間 dans quelques gravures japonaises et brésiliennes* (2016) : « On peut supposer que le *ma*, qui est une particularité du Japon, trouve son origine dans la tonalité musicale du peuple qui a inventé les chansons *ko.uta* pendant la période pré-moderne. » (Nishiyama 1981, 100¹²⁹ – traduit et cité dans Hashimoto Cordaro 2016, 68). Miyako Saitō Panalaks suggère même, dans un mémoire de maîtrise intitulé *the Ma of Taiko* (2001), que non seulement le *ma* serait né en musique, mais que ce serait plus spécifiquement ses aspects rythmiques qui en seraient responsables : « *Ma* is closely connected to rhythm and breathing and was originally a concept from music that was applied to other fields of art. » (Saitō Panalaks 2001, 2). Pour le spécialiste de l'esthétique 蒲生郷昭 Gamō Satoaki,

¹²⁹ « 日本独特の『間』というもの、これは私は近世調小唄というものがつくり上げた、庶民のもっておりました「間」の音感であろうと思うのです。 » (Nishiyama 1981, 116 – tel que cité dans Hashimoto Cordaro 2016, 100)

toutefois, dans *日本音楽の間 Nihon ongaku no ma* (lit. ‘le ma dans la musique japonaise’), le *ma* en musique serait en fait plus récent que le ‘*ma* au quotidien’ – et même plus récent aussi que celui de l’architecture : « historiquement parlant, le *ma* au quotidien et le *ma* en tant que terme architectural sont plus anciens que le *ma* en tant que terme musical » (ma traduction de Gamō 1983, 151¹³⁰) – le *ma* de l’architecture, comme on va d’ailleurs le voir un peu plus bas, n’étant en fait ici pas vraiment un concept, mais bien plutôt un ensemble d’usages courants liés à la construction principalement domiciliaire.

Selon Gamō, le terme serait surtout utilisé, en musique japonaise ‘traditionnelle’ (pour 邦楽 *hōgaku*), dans les domaines du 能楽 *nōgaku* (musique du 能 *nō*) et de la musique d’Edo (traduction un tantinet libre de 「近世邦楽 *kinsei hōgaku*」, dont le sens est un peu plus large, quoique pas de beaucoup)¹³¹. Gamō note ensuite que, bien que les genres plus anciens comme le 雅楽 *gagaku* et le 声明 *shōmyō* (chant bouddhiste) sont à l’origine de presque toute la terminologie utilisée en musique japonaise, le *ma* serait un cas particulier, puisque, dans ces deux genres : « Pour ce qui est du *ma* spécifiquement, on peut dire qu’il n’y est pas utilisé comme terme musical important. » (ma traduction de Gamō 1983, 135¹³²). En fait, dans ceux-ci, le 「*ma*」 lui-même a beau ne pas être important, on y utilise quand même des termes et expressions apparentées, tel(le)s le 「間拍子 *ma-byōshi*」 en *nōgaku*, ou le 「間抜け節 *ma-nuke setsu*」 (lit. ‘passage sans *ma*’) en *shōmyō* (et on en verra d’autres) – des expressions qui sont, nous dit Gamō, une forme d’élargissement du terme 「*ma*」¹³³, leur présence expliquant d’ailleurs, au

¹³⁰ « 歴史的にいえば、音楽用語としての間より、一般語、それに建築用語としての間のほうが古いことが明らかである » (Gamō 1983, 151)

¹³¹ « 邦楽で間という言葉を用いている主要な分野は、能楽と近世邦楽であろう。 » (Gamō 1983, 134)

¹³² « 間に関する限り、重要な音楽用語としてそこで用いられていることはないといってよい。 » (Gamō 1983, 135)

¹³³ « これは間という言葉の広がりを示すもの » (Gamō 1983, 135)

moins en partie, les variations entre genres pour ce qui est de l'importance relative du 「*ma*」. En somme, en suivant toujours Gamō, il semble qu'on aurait affaire à une idée commune, mais qui serait exprimée par un spectre de termes – et ainsi, rajoute Gamō, ce n'est pas parce que le terme n'est pas utilisé dans tous les genres que le concept n'y est pas présent : « dire que le concept ou le phénomène n'existe pas n'est pas nécessairement juste » (ma traduction de Gamō 1983, 135¹³⁴). Gamō suit donc la tendance assez générale, au moins chez les auteurs japonais des dernières décennies, de voir le 「*ma*」 comme la forme la plus connue – et la plus achevée – d'une notion ou d'un concept large et omniprésent au Japon, au moins en musique, une notion qui, de plus, serait plus ancienne, et donc plus profondément ancrée, que le 「*ma*」 même.

Gamō note par ailleurs que, alors qu'on considère très généralement que la musique occidentale serait un art des notes, il est souvent dit que : « la musique japonaise est un art du *ma*, qui existe entre les notes » (ma traduction de Gamō 1983, 141¹³⁵). Il est vrai, note Gamō, que des sons qui s'estompent lentement sont courants en musique japonaise, notamment avec le 三味線 *shamisen* et le 箏 *koto d'Edo*. Toutefois, rajoute-t-il, si ce qu'on veut dire, quand on parle d'« art(s) du *ma* », c'est qu'on a affaire à des sens tels que 「空白の芸術 *kūhaku no geijutsu*」 (lit. 'un art des blancs') ou encore 「無音の芸術 *muon no geijutsu*」 (lit. 'un art du silence (et plus lit. encore, du 'sans son'))', alors : « en rapport à de telles interprétations ou explications, l'auteur ne peut qu'émettre de sérieux doutes » (ma traduction de Gamō 1983, 141¹³⁶). Il est certes indéniable que le silence est une réalité de la musique japonaise, notamment en musique du *nō* – mais, comme le souligne Gamō, ceci ne signifie par pour autant que c'en est un élément fondamental. D'ailleurs, il

¹³⁴ « 概念も事象も存在しないのか、というと、決してそうではない » (Gamō 1983, 135)

¹³⁵ « 邦楽は音と音とのあいだに存在する間の芸術である » (Gamō 1983, 141)

¹³⁶ « そのような解釈や説明に対して、書者は強い疑問を抱かざるを得ない » (Gamō 1983, 141)

fait bien de préciser qu'il : « il est impensable de faire de la musique seulement avec des blancs » (ma traduction de Gamō 1983, 142¹³⁷). Ainsi, pour Gamō :

« Quant à savoir si le *hōgaku* est un art du *ma*, si c'est pour dire qu'il s'agit non pas d'un 'art des blancs', mais bien plutôt d'un 'art des variations dans la distance temporelle entre les battements, i.e de l'élasticité de la pulsation, une partie très importante de l'expression formelle du *hōgaku* ', alors bien sûr je suis d'accord. » (ma traduction de Gamō 1983, 144¹³⁸).

quatre sens du 「*ma*」 en musique

Là où le terme 「*ma*」 est utilisé en musique, Gamō le catégorise en quatre types : le rythme, la pause, la pulsation, et le tempo. Bien que ce ne soit pas là la seule option possible, c'est quand même la classification qui sera suivie ici, principalement parce qu'elle me semble pertinente – et d'ailleurs, à ma connaissance, c'est Gamō qui a mené l'exercice le plus loin. De tous ces sens, toutefois, le deuxième, soit celui de 'pause', est de loin le plus riche pour ce qui est des sens connexes et dérivés, et il serait d'ailleurs possible de voir le silence et l'intervalle comme des sens distincts mais voisins – formant un nuage de sens soutenant la variante japonaise de la notion d'« espace(-temps) négatif » – un espace duquel on peut voir naître, à son tour, l'idée de *ma* prégnant. De plus, une des difficultés pour définir le 「*ma*」 en musique, nous dit Gamō, est que ses sens se recoupent avec ceux de plusieurs autres termes plus ou moins courants, et qu'ainsi : « le « *ma* » peut prendre le sens de 'battement' (拍 *haku*, i.e. 'beat') – ou il peut devenir la pulsation, ou encore le tempo » (ma traduction de Gamō 1983, 136¹³⁹).

¹³⁷ « 空白だけで音楽が成立するものではあるまい » (Gamō 1983, 142)

¹³⁸ « 邦楽が間の芸術であるということが、「空白の芸術」というのではなく、「拍と拍とのあいだの時間的距離の変化—いわゆる拍の伸縮—は、邦楽の表現形式のきわめて重要な一部分である」という意味であるならば、もちろん首肯できる。 » (Gamō 1983, 144)

¹³⁹ « 間が拍の意味になったり、拍節になったり、あるいはテンポにもなったりする » (Gamō 1983, 136)

Par ailleurs, dans *le Japon – Dictionnaire et Civilisation* (1996), le spécialiste de l'Asie Louis Frédéric (1923-1996) distingue, lui, trois types de *ma* : « Dans la musique, comme dans la danse ou l'expression théâtrale, on distingue plusieurs sortes de *ma*, total (*homma*), transitoire (*hamma*) ou très court (*hayama*). » (Frédéric 1996, 693). En fait, il existe, et particulièrement en musique, un foisonnement de termes techniques contenant le *kanji* du *ma*, un foisonnement qui ne semble limité que par l'imagination des auteurs – et d'ailleurs, les trois termes mentionnés par Frédéric, 「本間 *hon-ma*」 (lit. 'vrai *ma* '), 「半間 *han-ma*」 (lit. 'demi-*ma* '), et 「早間 ou 速間 *haya-ma*」 (lit. '*ma* rapide') ne sont que quelques-uns des termes utilisés – quoiqu'en fait dans des contextes différents.

Dans *間は拍子かリズムか* *Ma ha hyōshi ka rizumu ka* (lit. 'le *ma* est-il *hyōshi* ou rythme?', 1983), le musicologue 徳丸吉彦 Tokumaru Yoshihiko (1936-), lui, distingue trois types de *ma* en musique, le premier étant le même que pour Gamō : « le *ma* en tant que rythme. C'est ce qui détermine si la performance a été appréciée ou pas. » (ma traduction de Tokumaru 1983, 109¹⁴⁰). Le deuxième sens de Tokumaru, toutefois, est le 「拍子 *hyōshi*」 : « le *ma* en tant que *hyōshi*. Son mérite est d'assurer une alternance cyclique du son. » (ma traduction de Tokumaru 1983, 109¹⁴¹) – alors que le troisième est celui de 'battement(s)' : « le *ma* en tant que battement(s). Dans ce cas, le tempo est stabilisé par la prise de conscience de la pulsation. » (ma traduction de Tokumaru 1983, 109¹⁴²), et c'est dans ce troisième type que se trouverait notamment le *haya-ma* : « Le 大間 *oo-ma* (lit. le 'grand *ma* ') (le *ma* pas pressé), ainsi que le 早間 *haya-ma* (lit. le '*ma* rapide'), sont aussi basés sur ce sens. » (ma traduction de Tokumaru 1983, 109¹⁴³). On est donc ici dans une

¹⁴⁰ « リズムとしての間。これが演奏の好悪を決定する。 » (Tokumaru 1983, 109)

¹⁴¹ « 拍子としての間。この好きが、周期的な音の交替を保証する。 » (Tokumaru 1983, 109)

¹⁴² « 拍としての間。これは、パルス意識を基礎にして、テンポを一定にする。 » (Tokumaru 1983, 109)

¹⁴³ « 大間(ゆっくりの間)・早間といういい方もこれに基づいている。 » (Tokumaru 1983, 109)

logique beaucoup plus rythmique que pour Gamō.

le rythme

le sens premier du 「*ma*」 en musique semble être assez proche du sens de « rythme » en français ou en anglais – bien que les deux termes, précise Gamō, ne sont certainement pas synonymes pour autant. On peut voir ce sens avec des expressions telles que 「間がしっかりしている *ma ga shikkari shite iru*」 (lit. 'le *ma* est fort, solide, i.e. à son affaire') ou encore 「間が悪い *ma ga warui*」 (lit. 'le *ma* est mauvais'), qui sont utilisées, mentionne Gamō, pour juger du sens du rythme lors d'une performance. Gamō rajoute que quand des telles expressions sont utilisées : « Dans ces cas-là le 「*ma*」, en tant que terme musical, est probablement le concept à son plus large, et se trouve très proche de la notion de « rythme ». » (ma traduction de Gamō 1983, 135¹⁴⁴).

Pour Gamō, d'ailleurs, le *ma* en musique, ça serait essentiellement le rythme¹⁴⁵. Il offre quand même une définition plus complète ... et plus formelle (il la place même entre 「 guillemets japonais 」), soit que, spécifiquement pour la musique bien sûr, le *ma* est : « un concept qui, à partir de l'idée de distance temporelle entre les sommets de chaque battement, intègre la dimension performance à la notion de rythme musical » (ma traduction de Gamō 1983, 139¹⁴⁶). L'élément principal ici, précise Gamō, c'est la notion de 'distance' – et c'est de celle-ci que découlerait l'idée de 'blanc(s)'. Gamō rajoute que le concept est plus facile à comprendre si on évite, au moins au premier abord, de le rapprocher de notions telles le 「氣迫 *kihaku*」 (grosso-modo 'détermination'), le 「気合い *kiai*」 (grosso-modo 'esprit') et le 「息

¹⁴⁴ « この場合の間は、音楽用語としてはおそらくもっとも広義の概念で、リズムというのにきわめて近いようでもある。 » (Gamō 1983, 135)

¹⁴⁵ « 間はリズムなのであるが » (Gamō 1983, 139)

¹⁴⁶ « 音楽のリズムを、拍の頭と頭のあいだの時間的距離という観点から、演奏の次元で把えた概念 » (Gamō 1983, 139)

扱 い *iki-atsukai*] (lit. ‘gestion de la respiration’, i.e. respiration contrôlée (?)).

Gamō note toutefois, comme l’avait fait 石黒節子 Ishiguro Setsuko au chapitre précédent, qu’une bonne partie de la musique japonaise, et c’est vrai notamment du *koto*, mais encore plus du 琵琶 *biwa* à partir de l’âge classique, et du *shamisen* à partir d’Edo, sert d’abord et avant tout à accompagner le chant : « quand on traite du rythme en musique japonaise, il faut d’abord penser à la question du rythme de la musique vocale » (ma traduction de Gamō 1983, 142¹⁴⁷), ce qu’on oublie d’ailleurs trop facilement quand on parle dans l’abstrait. Quant à la plus importante famille d’instruments non-vocaux, ce sont bien sûr les percussions.

la pause

Un deuxième sens du 「*ma*」 en musique, nous dit Gamō, est la notion de « pause » – comme avec des expressions telles 「間だけある *ma dake aru*」 (lit. ‘il n’y a que le (ou du) *ma*’), 「間をとる *ma wo toru*」 (lit. ‘prendre le *ma*’ ... ce qui toutefois, précise Gamō, signifie plutôt ‘enseigner le *ma*’), ou encore 「間を三つある *ma wo mitsu aru*」 (lit. ‘il y a trois *ma*’), en quel dernier cas on est rendus dans des questions de mesure. Gamō rajoute que : « vu qu’il existe, en *hōgaku* aussi, des pauses de type 休止 *kyūshi* (lit. ‘pauses à l’arrêt’) et des battements (拍 *haku* = ‘beat’), on ne peut éviter le terme 「休拍 *kyūhaku*」 (lit. ‘pauses et battements’) » (ma traduction de Gamō 1983, 136¹⁴⁸). En fait, les blancs (空白 *kūhaku*) en musique japonaise seraient apparemment souvent vus comme des pauses (休止 *kyūshi*) prégnantes, les sons d’avant et d’après s’y mêlant – et c’est ainsi que : « le sentiment de tension est intensifié par les

¹⁴⁷ « 日本音楽のリズムを論じる時には、まず声楽としてのリズムを問題とすべきなのである » (Gamō 1983, 142)

¹⁴⁸ « 邦楽にも休止の拍はあるのだから、ここでは休拍の語が避けなかった » (Gamō 1983, 136)

blancs » (ma traduction de Gamō 1983, 144¹⁴⁹). C'est là, bien sûr, une réalité qui n'est pas que japonaise – mais il reste qu'en japonais, contrairement aux langues occidentales, note Gamō, il existe bel et bien une terminologie pour décrire cette réalité, et qui plus est, une terminologie riche et variée. Ainsi, sans que la chose mène nécessairement à une meilleure appréhension de la réalité en question, il y a à tout le moins des outils pour en parler.

Il existe toutefois un autre sens de 'pause', un sens qui est lui aussi fréquemment associé au 「*ma*」 – comme lorsque le musicien et professeur d'ethno-musico-spiritualité 松信浩二 Matsunobu Kōji écrit, dans *Spiritual Arts and Education of "Less is More"* (2007), que :

« Musically speaking, the moment of nothingness is highlighted by the concept of *ma*, the time between events—often a silence between phrases—in which a moment of here and now is brought about, a sense of focus and flow is renewed, and a breath in the middle of artful space is taken. » (Matsunobu 2007, 109),

ce qui, rajoute Matsunobu, distinguerait le *ma* de la pause dans un sens occidental : « *Ma* is thus distinguished from a musical rest. » (Matsunobu 2007, 109). On trouverait cette 'pause' à la japonaise notamment dans le 囃子 *hayashi*, un type d'ensemble qui accompagne principalement le *nō*, le 文楽 *bunraku* et le 歌舞伎 *kabuki*, comme le note la claveciniste et musicologue Eta Margarete Harich-Schneider (1894 ou 1897 à 1986) dans *a History of Japanese Music* (1973), qui mentionne que son professeur, le 仕手 *shite* (le rôle principal au *nō*) 観世寿夫 K(w)anze Hisao (1925-1978), de la très ancienne 'école' 観世流 Kanze de *nō* :

« stressed the creative function of the pause. 'In the music as well as in acting,' he used to say, 'the pause is never a lessening of intensity, but on the contrary the projection of highest intensity into the empty space of the pause.' » (Harich-Schneider 1973, 435).

En 長唄 *nagauta* (lit. 'chanson longue'), un type de chant associé au 歌舞伎 *kabuki* et au 舞踊 *buyō*, le *ma* serait, au moins selon le 唄方 *uta-kata* (lit.

¹⁴⁹ « 空白によって緊張感がいつそう高まること » (Gamō 1983, 144)

‘chanteur’) de *nagauta* 四代目 吉住小三郎 Yoshizumi Kosaburō IV (1876-1972) = 吉住慈恭 Yoshizumi Jikyō dans *芸の心 Gei no kokoro* (lit. ‘le cœur des arts’, 1971), l’espace entre une stance et la suivante¹⁵⁰.

Ainsi, comme le note le spécialiste de littérature japonaise Donald Lawrence Keene (1922-2019) dans *20 Plays of the Nō Theatre* (1970), il est possible, au *nō* : « to change at will the time and place of action without even a break in the dialogue » (Keene 1970, 8). C’est ce genre de pause, justement, qui permettrait, pour diverses formes artistiques au Japon, de faire voyager le spectateur – tel que le suggère le musicologue Timothy Victor Koozin dans *Tōru Takemitsu and the Unity of Opposites* (1990) : « In the Japanese language, space and time are conceived as a single entity called *ma*. In art works, *ma* is an expressive force which fills the void between objects separated in time or space. » (Koozin 1990, 36). On croirait presque lire une description des transitions Ozu.

l’intervalle

Un premier sens dérivé de « pause » est celui d’‘intervalle’, un sens souligné notamment par le compositeur 團伊玖磨 Dan Ikuma (1924-2001) dans *the Influence of Japanese Traditional Music on the Development of Western Music in Japan* (1961) : « *Ma is the term for the interval between sounds in Japanese music and is not to be confused with the rest in western music.* » (Dan 1961, 201). Pour Dan, d’ailleurs, la différence principale entre les musiques occidentales et japonaises serait que :

« In western music, the beat is all important and determines the rhythm, while the rest is subsidiary to the beat and merely emphasizes it. In Japanese music, however, it is the interval which determines the rhythm, while the beat is subsidiary and serves to enhance the interval,

¹⁵⁰ « 唄でいえば,ある節から次の節へ移るまでの空間 » (Yoshizumi 1971 – tel que cité ou paraphrasé dans Takashi 1994, 2)

which thus has an importance difficult for those schooled in western music to appreciate fully. » (Dan 1961, 201).

L'intervalle serait donc premier, une sorte d'espace dans le temps qui regorge de vie – alors que les notes n'en seraient en fait que les murs, des murs toutefois quelque peu fluides, tel que nous l'explique la musicologue Luciana Galliano (1953-) dans *Yōgaku – Japanese Music in the Twentieth Century* (2002 (1998)) : « Just as it is impossible to fix the precise moment when day becomes night, there is no definable point where sound becomes silence or vice versa. » (Galliano 2002 (1998), 8). Or, cette logique serait tellement différente de la logique musicale telle qu'elle s'est développée en Occident que les deux seraient totalement irréconciliables, au moins selon Dan : « Mention of it helps to emphasize that the music of the East differs so radically in its very concept from that of the West that the two cannot be properly compared or even studied in the same terms. » (Dan 1961, 202). Pour le célèbre auteur 加藤周一 Katō Shūichi (1919-2008), dans *le Temps et l'espace dans la culture japonaise* (2009 (2007)), d'ailleurs :

« Cette longueur n'est pas fixe, en tant que multiple d'une unité de durée, mais change insensiblement selon les circonstances. Ajuster à la hausse ou à la baisse de façon infinitésimale la durée d'un silence selon une condition / qui a été donnée est ce qu'on appelle « prendre l'intervalle ». » (Katō & Sabouret 2009 (2007), 101-102).

le silence

Un autre sens dérivé de « pause » est celui de 'silence', un sens souligné par plusieurs auteurs, dont notamment par Galliano : « Silence in Japanese music is represented by the concept of *ma*. » (Galliano 2002 (1998), 8) ; par Dan : « Our traditional music is thinking accompanied by sound, or thinking in the silences known as *ma* » (Dan 1961, 201) ; ainsi que par le compositeur 湯浅譲二 Yuasa Jōji (1929-), qui, dans *Music as a Reflection of a Composer's Cosmology* (1989), écrit que : « Substantial silence has a value equivalent to sound. It is not to be confused with a pause or rest, that is, with merely the

absence of sound » (Yuasa 1989, 183). Le joueur de 太鼓 *taiko* (tambours japonais) et membre fondateur (1981) de 鼓童 Kodō (un des groupes de 太鼓 *taiko* les plus connus) 藤本吉利 Fujimoto Yoshikazu (1950-), lui, explique que, pour les joueurs de *taiko*, le plus important c'est le :

« *Ma* ... grasping *Ma*. That space, the moment between two beats ... it is in the silence that the sound expands. You have to learn to value silence equally. That and learning how to direct all the energy of your spirit and every muscle of your body into each stroke ... it takes that much. » (Fujimoto – dans Coutts-Smith 1997, 4).

Ainsi, il s'agirait moins d'un silence total et absolu que d'un silence gorgé de vie.

Il n'y aurait d'ailleurs pas que l'intervalle qui serait incompatible avec une logique occidentale. Koozin suggère en effet que, grâce au *ma*, le silence de la musique japonaise serait différent de son équivalent en musique occidentale :

« It is self-evident that a background of silence is undivided and without differentiation, unlike metrical backgrounds which depend on symmetrical division. The metrical background is, then, a closed environment. Removed from the external world, nothing of it extends beyond the beginning and end of the work. Conversely, an undifferentiated temporal background in a piece of music seems to enlist the undifferentiated temporal continuum which is all-embracing, common to all persons and things. » (Koozin 1990, 38).

Depuis Meiji, toutefois, l'éducation musicale au Japon est principalement basée sur les préceptes occidentaux, et Dan déplorerait conséquemment, au moins selon l'ethnomusicologue Judith Ann Herd dans *the Neonationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music* (1989), une perte conséquente de repères chez les compositeurs :

« He argues that Japanese composers educated in Western music have great difficulty in fully understanding the function of the spatial silence employed in traditional music and art, and asserts that, if they realized its importance and potential contribution to contemporary music, the possibilities for new Japanese styles would be unlimited. » (Herd 1989, 138),

Dan gardant toutefois apparemment toujours espoir : « New Japanese musical styles, he insists, could easily be cultivated if composers searched the

obscure, but deeply rooted, aesthetic principles which govern traditional Japanese music and art. » (Herd 1989, 138).

Dans son mémoire de maîtrise intitulé *a Musical Engagement with 'Ma' – Japanese Aesthetics Of Space and Time* (2011), la compositrice 森下周子 Morishita Chikako dit faire du *ma*, et plus spécifiquement de son aspect 'silence', un principe de composition :

« In a sense, such silence is a device opening the space up for the players'/audiences' own narrative constructions in connection with situational, conditional energies. This is a framing of individual space realization and for me, a compositional analogue to the aesthetics of *ma*. » (Morishita 2011, 17).

Morishita est toutefois passée, sans un mot, du silence entre les notes au silence dans la narration, deux types de silences certes associés au *ma*, mais qui ne sont pas du tout ni de même nature ni du même ordre.

'espace' négatif

Cet intervalle où règne la notion de 'silence', qu'on parle du silence entre les notes ou du silence narratif d'ailleurs, peut faire penser à l'idée occidentale d'"espace négatif", l'espace incluant clairement ici le temps – une notion qu'on connaît surtout dans les arts visuels, et que Richard Stevko définit, dans *Negative Space* (2018), comme : « the area of the image that is not the subject of the representation » (Stevko 2018, 6). D'ailleurs, plusieurs auteurs font le lien entre *ma* et espace négatif, dont l'historien de l'art James Elkins (1955-) dans *a Multicultural Look at Space and Form* (2003) :

« *Ma* is similar to what modern Western critics called negative space, the emptiness between figures in a painting or forms in a sculpture. Negative space is a kind of opposite of what is painted – it is what is left over when the painted parts are mentally subtracted – and so it is elusive and intriguing to modernist eyes. » (Elkins 2003 – dans Gōda 2010, 57).

Selon 小田村さつき Odamura Satsuki, joueuse de *koto*, l' : « instrument of

“*ma*” » (Odamura – citée Morishita 2011, 19), dans l’ensemble *Elision* (un ensemble de musique de chambre basé en Australie), le *ma* serait : « a negative space filled by imagination which contains a wealth of emotion. » (Odamura – citée dans Morishita 2011, 11), et de plus, il : « illuminates a positive space by its existence » (Odamura – citée dans Morishita 2011, 11). Pour Morishita, à qui Odamura a offert cette explication du *ma*, ceci revient à dire que : « *ma* is an experiential space which evokes a heightened sense of reality—the simultaneous awareness of the unification between form and its absence, which is perceived through the immediacy of experience » (Morishita 2011, 11). L’espace qui en découle est toutefois décidément pas mal ‘space’ : « ‘In this space lies an experience beyond the boundaries of sounds and silence, instruments and performers, physicality and sensibility, is the transcendent aspect of the musical performance. » (Morishita 2011, 8) – et c’est dans cet espace unique que Morishita dit trouver son inspiration : « For me, the concept is a constellation of knowledge about space and time that I find very provocative, fascinating and rich in possibilities and certainly one that seems very much part of Japanese cultural sensibility. » (Morishita 2011, 9). Ainsi, cet espace serait finalement bien différent de l’espace négatif tel qu’on l’entend normalement en Occident – comme le note d’ailleurs la musicologue Chung Eun Kim dans sa thèse de doctorat à Rutgers intitulée *Silence in the Music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino* (2018) : « *ma* is a different concept than the Western notion of negative space. *Ma* not only points to physical space but also points to philosophical or spiritual space and action relating with time (cognition) and nature. » (Kim 2018, 30).

le *ma* prégnant

Cet espace négatif, où le négatif ne l’est pas tout à fait, serait donc non seulement un intervalle élastique, mais aussi le lieu d’une intense activité –

tel que l'explique Koozin dans sa thèse de doctorat intitulée *the Solo Piano Works of Toru Takemitsu: a linear / set-theoretic analysis* (1988) : « In the time arts, ma can be a period of intense and meaningful waiting between successive events. » (Koozin 1988, 54), ou, en d'autres mots, un *ma* prégnant. En fait, comme on l'a vu au chapitre 2, il n'existe aucun terme consacré en français ou en anglais, et on voit d'ailleurs une variété d'autres termes, tels que 'potentiel', 'tension', 'activité' ou 'intensité', pour décrire cette même réalité en musique. Yuasa, notamment, écrit, dans *the World of Nō as I Perceive It, Concerning Some Problems in Music* (1993), spécifiquement ici dans le cas du 能囃子 *nō-bayashi*, i.e. le *hayashi* du *nō*, mais ça serait facilement généralisable, que :

« Unlike the rest in Western music, a pause in *nōbayashi* is a spacing with potential of its own. The pause is not there in order that the listener grasp sounds as realities, but rather the two existences—sound and the potential in the spacing—form a harmony at their point of contact; both have equal importance. Furthermore, they not only coexist but become one. » (Yuasa 1993, 187).

Galliano aussi voit le *ma* comme un potentiel, une séparation qui serait en fait une union :

« And so space as defined by *ma* becomes not a moment of division but a moment of union that lends character to what would otherwise remain nondescript and colorless. In other words *ma* describes neither space nor time, but the tension in the silence and in the space surrounding sounds and objects. » (Galliano 2002 (1998), 14).

C'est ainsi que le *ma* prendrait la forme d'un genre de ciment social, chaque performance devenant le théâtre d'un acte d'union communautaire :

« Indeed, / one of the greatest compliments for a performance of a piece of music is to say that it is "full of *ma*." What is meant by this compliment is that the individual sounds of the music did not occur in an empty vacuum and that the silences in the music were full of a sense of "betweenness," or *ma*, for *ma* reflects aesthetic sensitivity. » (Galliano 2002 (1998), 14-15).

Or, vu ainsi, le *ma* devient une sorte de vide communicant, ce qui est effectivement assez proche de l'idée de 'prégnance'.

Le compositeur 細川俊夫 Hosokawa Toshio (1955-), quant à lui, aurait écrit, dans les notes du programme de la première performance, le 30 octobre 1985, de son *東京 Tōkyō 1985* (1985), que le *ma* en musique serait non seulement en quelque sorte prégnant, mais qu'il serait aussi fort fertile :

« The concept of *ma*, which is so important in traditional Japanese music, is time and space infused with a tension that extends from infinity to the paper where the line is drawn, a tension that is in no way “silence” in the sense of a uniform and empty space, void of any sense of direction or meaning. it is a space that is full of direction and rich in multiple meanings, it is a space that has become fertile like a uterus. » (Hosokawa 1985, 179 – traduit et cité dans Galliano 2002 (1998), 304).

C'est là le plus proche, d'ailleurs, que j'ai trouvé de l'idée de 'prégnance' en musique japonaise. Par ailleurs, nous dit Galliano, cet intérêt pour le *ma* chez Hosokawa ne serait en fait pas pour lui une préoccupation récente, quoiqu'elle aurait d'abord *a priori* été essentiellement instinctive : « a deep, instinctive awareness of *ma* can also be heard in his earlier works » (Galliano 2002 (1998), 304).

la pulsation

Le troisième sens de Gamō, celui de 'pulsation', se retrouve notamment en musique pour *shamisen*, là où il existe une distinction, nous dit Gamō, entre 「表間 *omote ma*」 (lit. 'le *ma* de la face visible') et 「裏間 *ura ma*」 (lit. 'le *ma* de la face cachée') – deux termes qui identifient, respectivement, le premier et le deuxième temps d'une mesure à deux temps. De manière plus générale, on le retrouve aussi, nous dit toujours Gamō, dans des termes tels que : 「半間 *han-ma*」 (lit. 'demi-*ma*'), 「三ツ間 *mitsu-ma*」 (lit. 'trois *ma* ') et 「常間 *kyōma*, peut-être, mais plus probablement *tsune-ma*」 (lit. '*ma* ordinaire')¹⁵¹, les deux premiers référant essentiellement, nous dit Gamō, à des déviations dans

¹⁵¹ « 拍節の意味がこめられる熟語としては、「半間・三ツ間・常間」がある。 » (Gamō 1983, 137)

l'alternation *omote-ma* / *ura-ma*, avant d'ultimement se transformer en questions de notation – alors que le *tsune-ma*, lui, référerait à la pulsation ordinaire¹⁵².

le tempo

Le dernier sens de Gamō, quant à lui, celui de tempo, serait un développement à la fois relativement récent et hautement organique : « On peut considérer que c'est tout naturellement que le concept de 「*ma*」 en musique japonaise traditionnelle [*hōgaku*] s'est élargi à la rapidité. » (ma traduction de Gamō 1983, 138¹⁵³). On peut d'ailleurs le constater, nous dit Gamō, notamment avec des expressions telles 「遅間 *oso-ma*」 (lit. '*ma* lent') et 「早間 / 速間 *haya-ma*」 (l'inverse) qu'on trouve en musique d'Edo (近世邦楽 *kinsei hōgaku*). Rien ne nous oblige toutefois, nous dit Gamō, à voir le tempo comme du *ma*¹⁵⁴. D'ailleurs, Gamō note que, lorsque le tempo d'une performance semble juste, il est plus souvent question d'un bon *nori*¹⁵⁵ (lit. 'chevauchée') ou d'un bon 'transport'¹⁵⁶ que d'un bon *ma*. En fait, une des rares utilisations courantes du *kanji* en lien avec le tempo serait, toujours selon Gamō, l'expression 「元の間 *gen no ma*」 (lit. 'le *ma* d'origine'), pour indiquer le tempo premier auquel on retourne après un changement – i.e. on a là un sens très technique, un synonyme, rajoute même Gamō, de '*a tempo*' ... ce qu'on peut considérer, précise Gamō, comme une forme particulière de 間拍子 *ma-byōshi*!

Ce 「間拍子 *ma-byōshi*」 est en fait un terme apparemment utilisé principalement dans deux genres : en *gagaku*, d'abord, où il semble référer,

¹⁵² « ふつうの拍節を意味すること » (Gamō 1983, 138),

¹⁵³ « 邦楽の間の概念が、速度にまで及んでいるのもごく自然のことと思われる。 » (Gamō 1983, 138)

¹⁵⁴ « テンポそのものを間ということは、規則的にはない » (Gamō 1983, 138)

¹⁵⁵ ノリが良い

¹⁵⁶ ハコビが良い

nous dit Gamō, soit à une manière particulière de frapper les tambours, soit à un accent mis sur la pulsation centrale, soit encore essentiellement au tempo ; puis en musique d'Edo, en quel cas son sens serait limité à des aspects pulsatifs du rythme¹⁵⁷, et ce, principalement pour les pièces à deux temps (deux 拍子 *hyōshi*)¹⁵⁸ de type *omote-ura* – ainsi que, en situation de performance, à la notion, justement, de ‘tempo’.

Il existerait aussi, en musique d'Edo, une distinction entre 「大間 *oo-ma*」 (lit. ‘gros *ma*’) et 「小間 *ko-ma*」 (lit. ‘petit *ma*’) – et en particulier dans deux genres, le 地歌 *jiuta* (lit. ‘chants du terroir’), un type de chants accompagnés de *shamisen* apparus au début Edo, ainsi que dans la musique de *koto*, apparue bien sûr bien plus tôt mais qui a alors connu une forme de popularisation. Les deux termes seraient alors utilisés essentiellement pour indiquer un changement de tempo. De plus, d'autres genres musicaux identifieraient apparemment eux aussi cette pratique, d'ailleurs assez courante en musique japonaise, mais le feraient avec d'autres termes – des termes qui incluent toutefois assez généralement, mais pas nécessairement, le *kanji* du *ma*.

le 拍子 *hyōshi* et la question du concept

Pour Gamō, comme on l'a vu un peu plus haut, le 「*ma*」 ne serait guère plus qu'un terme parmi d'autres représentant une réalité commune. Il écrit qu' : « Il existe, en *hōgaku*, plusieurs termes/concepts qui, à quelques nuances près, ressemblent à s'y méprendre au *ma*. » (ma traduction de Gamō 1983, 139¹⁵⁹). Il y en a toutefois un qui ressort du lot. Il s'agit du 「拍子 *hyōshi*」, un proche

¹⁵⁷ « 拍節的リズムのものだけに限定されるのである » (Gamō 1983, 141)

¹⁵⁸ « 二拍子基本の拍節構造をいう場合に多く用いられる » (Gamō 1983, 141)

¹⁵⁹ « 邦楽には間と似ていて、しかもニュアンスが微妙に違う概念・用語がいくつかある。 » (Gamō 1983, 139)

parent du 「*ma*」 – quoique avec un champ sémantique un tantinet plus large, au moins pour ce qui est de la musique. Le 「*hyōshi*」, qui serait né dans le rythme des percussions, avant de se disséminer à travers les interactions musicales, a par ailleurs l'avantage d'être utilisé dans la plupart des genres de musique japonaise – ce qui n'est pas vraiment le cas du 「*ma*」, très présent dans certaines, mais presque totalement absent de la plupart. Or, pour Gamō, malgré quelques nuances entre les deux, de comprendre l'un, c'est presque la même chose que de comprendre l'autre : « pour comprendre le *ma*, il est très utile de comprendre le *hyōshi* » (ma traduction de Gamō 1983, 139¹⁶⁰). En fait, les deux termes décriraient la même réalité, mais, en quelque sorte, de deux angles d'approche différents : « en principe, on peut voir le *hyōshi* et le *ma* comme ayant une relation de type 'points et lignes' » (ma traduction de Gamō 1983, 140¹⁶¹), le *hyōshi* s'intéressant principalement aux 'points' que sont les battements, le *ma* s'intéressant essentiellement à l'entre-deux, i.e. les 'lignes' entre les points.

De plus, au moins selon Tokumaru Yoshihiko, il faut plus qu'un battement pour établir un *hyōshi* :

« Même avec un pouls, même avec la naissance d'un 'beat', ça ne signifie pas pour autant la création immédiate d'un *hyōshi* – et ce, parce qu'on définit ici le *hyōshi* comme étant l'alternance des battements (拍 *haku*, i.e. 'beat(s)') forts et faibles. » (ma traduction de Tokumaru 1983, 98¹⁶²).

Selon Tokumaru, toutefois, le *hyōshi* ne serait pas omniprésent dans la musique japonaise, mais il serait notamment présent, continue-t-il, dans la musique à deux temps :

« Certaines musiques japonaises possèdent du *hyōshi*, d'autres pas. Dans le cas d'une alternance entre deux battements, 表 *omote* (face) et 裏 *ura* (pile), on peut dire que le *hyōshi* est présent. Dans un tel cas, le rythme capture comment la séquence des alternances des deux

¹⁶⁰ « 拍子を理解することが間の理解にきわめて有効であると考え » (Gamō 1983, 139)

¹⁶¹ « 拍子と間は、原理的には、ちょうど「点と線」にも似た関係ということができる » (Gamō 1983, 140)

¹⁶² « パルスがあっても、拍が生まれても、それからすぐに拍子が生まれるわけではない。というのは、ここでは、拍子を「強拍と弱拍の規則的な交替」と定義するからである。 » (Tokumaru 1983, 98)

battements est partitionnée et arrangée. » (ma traduction de Tokumaru 1983, 107¹⁶³).

Par ailleurs, Tokumaru note, avec justesse, que : « Le *ma* n'est pas une question uniquement pour ceux qui font de la musique, il l'est aussi pour ceux qui en écoutent. » (ma traduction de Tokumaru 1983, 109¹⁶⁴).

Ni l'un ni l'autre de ces deux termes, toutefois, n'est particulièrement courant – mais il reste que le fait qu'il existe deux termes proches parents qui, avec quelques autres, couvrent presque tout le spectre des genres musicaux pour décrire des réalités *a priori* assez similaires, semble à tout le moins indiquer qu'il existe probablement une logique sous-jacente, une logique que la plupart des auteurs identifient simplement, sans trop se bâdrer de formalités, comme étant celle du 「*ma*」. C'est ainsi qu'on arrive à l'idée, défendue par la majorité des auteurs, au moins japonais, qui s'intéressent de près ou de loin à la question du *ma*, en musique comme ailleurs d'ailleurs, qu'en parallèle avec les développements du 「*ma*」 dans les arts *zen* (y compris martiaux), on serait témoin de la naissance d'un concept parapluie dont le *ma* ne serait que le plus fier représentant.

4.1.1. Takemitsu

Le très célèbre compositeur 武満徹 Takemitsu Tōru (1930-1996) n'est certes pas le seul à s'être intéressé au *ma*, mais il est certainement celui qui y est le plus généralement associé – notamment, bien sûr, mais pas uniquement, de par sa réputation internationale.

Ses propos les plus cités à propos du *ma* viennent d'un échange qu'il a eu en

¹⁶³ « 日本の音楽の中には、拍子をもつものも、もたないものもある。表と裏の二拍が交替していく場合は、拍子があるといえる。この場合は、その二拍の交替の連続をどのように分割して、まとめるかが、リズムとして捉えることになる。 » (Tokumaru 1983, 107)

¹⁶⁴ : « 間は、音楽の作り手だけの問題ではなく、受け手のほうの問題でもある。 » (Tokumaru 1983, 109)

1989 avec la pianiste Tania Cronin et la compositrice Hilary Tann (1947-), échange intitulé, très justement, *Afterword – Tōru Takemitsu with Tania Cronin and Hilary Tann* (1989). Takemitsu y explique d’abord que le : « *Ma* is not only a concept in time; it is at the same time very spatial, a spatial thing, I believe. *Ma* is, perhaps ... oh, *ma* is a very philosophical term. » (Takemitsu 1989, 212). Le *ma*, toutefois, ne serait pas que philosophique, puisque Takemitsu rajoute, un peu plus loin dans l’entretien : « *Ma* is the mother of sound and should be very vivid. *Ma* is living space, more than actual space. » (Takemitsu 1989, 213). Takemitsu ira même jusqu’à suggérer que :

« The concept of *ma* is one special form of recognition in the universe, in the cosmos. *Ma* is the big universe, and man is very little, small. We feel the big space—*ma*. This is most primary. Man is a part of the nature—no less, no more. » (Takemitsu 1989, 213).

À la décharge de Takemitsu, toutefois, tout ça a été dit lors d’un échange à bâtons plus ou moins rompus, dans une langue, en plus, qui n’est pas première pour lui.

Heureusement, Takemitsu a aussi écrit à propos du *ma* – et ce, nous dit Peter Burt dans *the Music of Tōru Takemitsu* (2001), principalement dans les dernières décennies de sa vie : « in later years, Takemitsu was to relate specifically to the Japanese aesthetic concept of *ma* » (Burt 2001, 30). En 1971, déjà, Takemitsu s’intéresse brièvement au *ma* dans son 音、沈黙と測りあえるほどに *Oto, chinmoku to hakariaeru hodo ni* (lit. ‘le son, qui se mesure au silence’). Un court extrait du texte, dans lequel il est justement question de *ma* a été traduit en anglais par 角道淑子 Kakudō Yoshiko (1934-2016) & Glenn Glasgow (1924-2002), dans *Confronting Silence – Selected Writings* (1995), sous le titre de *a Single Sound*. Après y avoir parlé d’instruments à cordes traditionnels comme le *biwa*, Takemitsu écrit que :

« A single strum of the strings or even one pluck is too complex, too complete in itself to admit any theory, Between this complex sound—so strong that it can stand alone—and that point of intense silence preceding it, called *ma*, there is a metaphysical continuity that defies

analysis. » (Takemitsu 1995 (1971), 51 (196)).

Takemitsu médite ensuite sur ce son :

« In its complexity and its integrity this single sound can stand alone. To the sensitive Japanese listener who appreciates this refined sound, the unique idea of *ma*—the unsounded part of this experience—has at the same time a deep, powerful, and rich resonance that can stand up to the sound. In short, this *ma*, this powerful silence, is that which gives life to the sound and removes it from its position of primacy. So it is that sound, confronting the silence of *ma*, yields supremacy in the final expression. » (Takemitsu 1995 (1971), 51 (196)).

Takemitsu conclura le court texte en écrivant que : « I wish to search out that single sound which is in itself so strong that it can confront silence. » (Takemitsu 1995 (1971), 52 (197)) – faisant ainsi écho à son titre original.

Takemitsu traitera à nouveau du 「*ma*」 en 1975, quoiqu'il s'agit ici de transcriptions d'entretiens (en japonais, heureusement), transcriptions qu'on trouve dans un ouvrage intitulé *ひとつの音に世界を聴く—武満徹対談集* *Hitotsu no oto ni sekai o kiku – Takemitsu Tōru taidan-shū* (lit. 'entendre le monde dans un seul son – entretiens avec Takemitsu Tōru'). Dans un de ceux-ci, intitulé *義太夫の世界* *Gidayū no sekai* (lit. 'le monde du *gidayū* '), Takemitsu mentionne d'abord, remarquablement, que : « The most important thing in Japanese music is space, not sound. Strong tensions. Space: *ma*: I think *ma* is time-space with tensions. Always I have used few notes, many silences, from my first piece. » (Takemitsu 1975 (1965), 26-27 – traduit et cité dans Lieberman 1965, 140-141). Takemitsu part ensuite de l'exemple du 浄瑠璃 *jōruri* (un type de narration chantée, principalement associée au *bunraku*) pour généraliser sur ce qu'il considère être la différence principale entre les musiques occidentales et japonaises :

« What is the most touching in *joururi* is *ma* or *iki*, the one that is unconceivable in Western music.. . . In Western music timing of silence . . . could be done as an additive process like one, two, three, [but in *joururi*] it's something more vital to the human being. » (Takemitsu 1975 (1965), 21 – traduit et cité dans Oonishi 2004, 38).

Takemitsu se voit d'ailleurs un peu comme un pont, comme *un ma* donc entre

les deux – mais il note aussi les difficultés d’adaptation, notamment pour ce qui est du 義太夫 *gidayū*, un style de *jōruri* :

« What I’m trying to do is, / though I’m not sure if I could find a way, to transfer the original power of music—especially that of *gidayu*—such as *ma* and *iki*, to music written for Western instruments. That’s what I always think about. » (Takemitsu 1975 (1965), 26-27 – traduit et cité dans Oonishi 2004, 38-39).

Les difficultés sont, dit-il, loin d’être anodines, et dépendraient en fait de la compréhension du *ma* :

« *Ma* . . . cannot be explained with Western concepts. Yet *ma* is not vague or inexplicable but has a structure that could be reduced down to some sort of principle, which is hard to do, though. It is not just musical or physical, but *ma* has a kinetic structure in itself. » (Takemitsu 1975 (1965), 234 – traduit et cité dans Oonishi 2004, 38).

Pour Takemitsu, c’est essentiellement la tension qui révélerait toute la force du *ma* :

« There exists some kind of intensity in *ma*. It is a strong power in terms of both time and space. The players of *hogaku* focus on how to place these *ma*’s closer to each / other. *Ma* becomes vivid only when this squeezing-up is successfully done. » (Takemitsu 1975 (1965), 250 – traduit et cité dans Oonishi 2004, 36-37).

Force est finalement de constater que, en anglais comme en japonais, à l’écrit comme à l’oral, Takemitsu offre quelques pistes, mais semble avoir beaucoup de difficultés à trouver les mots justes pour expliquer le concept. Il est vrai que ce n’est pas un intellectuel, et ça paraît, mais il est quand même aussi vrai que le 「*ma*」 n’est pas évident à expliquer, surtout à l’oral – en quel cas il y a un plus grand risque de s’embourber dans les sables mouvants de l’identité.

Takemitsu aurait en fait pourtant réussi, au moins selon Burt, une forme de syncrétisme entre Orient et Occident :

« Takemitsu’s achievement was his discovery of several points of congruence between certain aspects of his own native culture – at least, as he interpreted them – and the contemporary preoccupations of a number of ‘advanced’ musicians in the West. » (Burt 2001, 236).

Or, les outils de cette union impliqueraient un *ma* lui-même syncrétique :

« These areas of overlap included: the common ground between Takemitsu's 'garden' form – in both its horizontal sense of a non-directed, rambling process, and its vertical one of a 'panfocal' instrumentation – and the interest of Western musicians in 'mobile' or indeterminate forms and stratified instrumentation; the spatialisation and theatricalisation of instrumental performance in both traditional Japanese and Western contemporary music; the concepts of the 'stream and sound' and *ma*, which relate to John Cage's philosophy of silence; a secondary meaning of *ma* which Takemitsu applies to the simultaneity of tempi in *nō* music, and which relates to similar polymetrical organisations in the West » (Burt 2001, 236).

Sans surprise, donc, au moins toujours selon Burt, le *ma* chez Takemitsu : « is notoriously difficult to pin down, particularly in the senses in which Takemitsu uses it » (Burt 2001, 237), et Takemitsu lui-même ne serait en fait que d'une utilité limitée : « when questioned as to its deeper significance, Takemitsu's own response seemed to be to withdraw into a kind of inscrutable silence which was an example of *ma* in itself. » (Burt 2001, 237).

D'ailleurs, selon Burt, Takemitsu, dans ses textes :

« rarely gives away any technical information about his musical construction or contains music-type / examples, / concerning itself with abstract philosophical problems expressed in a flowery and poetic language, and many commentators – particularly in Japan – have followed his example in dealing with the music on this level, rather than venturing into the murkier waters of his actual compositional method. » (Burt 2001, 2-3),

ou, bien sûr, de sa conceptualisation du *ma*. En fait, le *ma* pour lui semble être un outil à fonctions multiples, dont en particulier celui de cultiver son aura mystique. D'ailleurs, dans *Australia as Takemitsu's "Other"* (2002), la musicologue Alison Tokita note d'abord l'approche impressionniste du compositeur :

« I think there's a problem of relying on Takemitsu in his own writings. I think that it has to be deconstructed far more than it has / been. People tend to look at his writings with too much reverence. He was really an essayist. And therefore he was very impressionistic at times and very personal, and of course he chose what he didn't want to write down. So if

we use that as our only source of information about him, we'll always have this problem. » (Tokita 2002 (1998), 246-247), avant de souligner son côté mystificateur : « in his essays he tends to revel in mystifying the reader about the significance of *ma* » (Tokita 2002, 137).

les deux sens du 「*ma*」 chez Takemitsu

On en apprend un peu plus sur le *ma* chez Takemitsu en consultant les spécialistes. Le musicologue 宮本賢二郎 Miyamoto Kenjirō, par exemple, nous suggère apparemment, dans *Klang im Östen, Klang im Westen. Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan* (lit. 'le son en Orient, le son en Occident – le compositeur Tōru Takemitsu et la réception de la musique européenne au Japon', 1996), qu'il y aurait en fait au moins deux types de *ma* chez Takemitsu, le *ma* du *nō*, et le *ma* de la musique. Le premier de ceux-ci, nous dit Burt paraphrasant Miyamoto est : « the specific meaning attached to the word when Takemitsu applies it to *nō* music, where it refers to simultaneity of tempi » (Burt 2001, 237 – selon Miyamoto 1996, 154-155). Quant au deuxième sens, il impliquerait, nous dit cette fois Miyamoto : « the temporally unquantifiable, metaphysical continuum of silence that, in Japanese music, is consciously integrated between the notes played » (Miyamoto 1996, 150 – traduit et cité dans Burt 2001, 237). Or, ce silence a ceci de particulier qu'il serait : « in no wise something void [sic], but rather is filled with the numberless tones or noises of space » (Miyamoto 1996, 150 – traduit et cité dans Burt 2001, 237). Ainsi, comme nous l'explique à nouveau Burt :

« it is the function of the 'notes played' to contrast with and render perceptible this underlying continuum: to 'enliven the countless sounds of silence through music', or in Takemitsu's words, '*ma o ikasu*' ('enliven the *ma*') » (Burt 2001, 237 – selon Miyamoto 1996, 150).

le son du silence

On peut faire, nous dit toujours Burt, mais dans *How Japanese Was Takemitsu? And Is It Important to Ask This Question?* (2010) cette fois-ci : « the observation that, in Takemitsu's music, silence has a great importance, and that certainly it is here that we find one of the expressions of the philosophy of *ma* in his compositions » (Burt 2010, 147). Selon Herd, pour qui le *ma* serait équivalent au silence, il s'agirait d'ailleurs, chez Takemitsu, d'un élément structurel : « Toru Takemitsu, who has used the traditional concept of *ma*, or silence, as a structural element for his music » (Herd 1989, 154).

Le compositeur Dana Richard Wilson (1946-) soutient même, dans sa thèse de doctorat intitulée *the Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu* (1982) que, chez Takemitsu, le silence serait on ne peut plus important : « Silence is possibly the most important single element to Takemitsu's sound conception. » (Wilson 1982, 257). Il serait en fait équivalent au son, comme l'aurait écrit Takemitsu lui-même : « To make the void of silence live is to make the infinity of sounds. Sound and silence are equal. » (Takemitsu – tel que cité dans Rubin 1983, 505). La compositrice Anna Rubin (1946-) semble suggérer, dans *Japanese Composers at the Holland Festival* (1983), que la citation se trouve dans les notes de pochette de *地平線のドーリア* Chihei-sen no *Dorian = the Dorian Horizon* (1966), mais si c'est le cas, ça serait probablement dans une version japonaise, vu qu'elle n'est pas dans la version RCA d'origine. Quoi qu'il en soit de cette équivalence, le silence chez Takemitsu, rajoute Wilson, serait un genre de phénomène frontière :

« Silence provides boundaries for elaborate textural events and helps to clarify the formal design in his works. It provides a unique intensity, although it is perhaps the most subjective element in its textural contribution to a passage. » (Wilson 1982, 257).

Ce silence, chez Takemitsu, serait même vital : « It is not the space between the sounds in Takemitsu's music but the *elan vital* which allows the sounds

to / emerge, grow, and fall away. » (Wilson 1982, 257). Il est vrai que Wilson n'utilise presque pas le terme 「*ma*」 (en fait, il l'utilise une et une seule fois), mais c'est tout comme. Par ailleurs, à peine quelques années plus tard, dans une autre thèse de doctorat sur Takemitsu, celle-là à UCLA, thèse intitulée *Comparative Analysis of Takemitsu's Recent Works Rain Tree and Rain Spell* (1987), Jeong Woo Jin parlera lui aussi de l'importance du silence chez Takemitsu – clairement 'inspiré' par Wilson, dont il ne mentionne toutefois pas le nom :

« One of the most important factors in Takemitsu's music is "silence." The silence in his music provides a boundary for elaborate textural events and helps to clarify / the formal design. It also provides a unique intensity, although it is perhaps the most subjective element in its textural contribution to a passage, it is not a space or rest between the sounds in Takemitsu's music. Rather it allows the sounds to emerge, grow, or fall away. » (Jin 1987, 35-36).

L'influence, sur Takemitsu, du compositeur pop-minimaliste John Milton Cage Jr. (1912-1992), mentionnée un peu plus haut, peut surprendre *a priori* – et encore plus la ressemblance avec le *ma* dans le propos de celui-ci – mais elle semble pourtant indéniable :

« Takemitsu's understanding of *ma* obviously approximates not only to his own conception of the 'stream of sound', but also to John Cage's aesthetics of 'silence' as a space teeming with sonic events rather than a mere void – a less than surprising congruence, perhaps, when / one considers Cage's own 'Eastern' philosophical orientation » (Burt 2001, 237-238).

Cet intérêt de Cage pour le silence lui viendrait apparemment en partie de la visite qu'il a pu faire d'une chambre anéchoïque à Harvard en 1951 – et c'est d'ailleurs en réaction à cette visite qu'il écrira, dans *Lecture on Something* (1951) (qui vient tout naturellement après sa célèbre *Lecture on Nothing* (1950)), que : « No silence exists that is not pregnant with sound. » (Cage 1951, 135). Plus important encore, ou à tout le moins plus soutenu comme impact, est son intérêt, fort bien connu par ailleurs, pour les philosophies orientales. Le compositeur David Revell (1965-) note d'ailleurs, dans *the*

Roaring Silence – John Cage: a Life (1992), que, au début des années 1950 :

« For at least five years Cage's involvement with Eastern philosophy, his penchant for silence, and, it is fair to say, his fondness for experiment had led him to consider the ultimate in musical audacity: a piece of music with no sounds in it. Only silence. » (Revill 1992, 164).

C'est ce qui mènera à la création de *4'33"* (1952) : « Cage's most famous and controversial creation » (Pritchett & Kuhn 2001) ... quoique certainement pas pour la virtuosité des interprètes.

l'union des opposés

Ainsi, chez Takemitsu, le son dépendrait du silence, sans quoi il ne pourrait même pas exister. C'est au moins ce qu'en dit Matsunobu Kōji :

« Extrapolating from his own compositions, Japanese composer Toru Takemitsu (1995) / elaborates that if a silence functions simply as a rest in music, the sound would lose its strength within the functionalism of music's structure. For him, silence is so strong that it can stand alone » (Matsunobu 2007, 109-110).

Derrière tout ça, bien sûr, on trouverait le *ma*, moteur premier du silence : « The powerful silence of *ma* generates a rich blank space in which a single tone is highlighted. In the moment of *ma*, the self is experienced as merged into the cosmos rather than expressed through the arts. » (Matsunobu 2007, 110).

Pour Koozin, le *ma* chez Takemitsu serait un moment contemplatif, mais clé : « Ma is not a period of emptiness between actions, but an interval of memory and contemplation which connects events in the mind of listeners. » (Koozin 1988, 65) – suggérant ainsi que le *ma* opèrerait en attirant les opposés, soit la fonction de tout à la fois séparer et relier vue au chapitre 2 : « Takemitsu's music illustrates that the aesthetic of ma operates through a unity of opposites. » (Koozin 1988, 73). Koozin reprendra d'ailleurs la même image, deux ans plus tard, dans le titre d'un article (en bonne partie tiré de sa thèse) déjà vu plus haut, *Tōru Takemitsu and the Unity of Opposites* (1990). Koozin

explique d'abord, autant dans sa thèse que dans l'article, que des sons qui s'estompent longuement sont caractéristiques de la musique de Takemitsu : « Musical figures which begin with an initial accent and gradually die away are highly characteristic of Takemitsu's piano writing. » (Koozin 1988, 57 & 1990, 36) – puis il suggère ensuite que :

« When musical gestures end in this manner, the listener is less likely to hear the ensuing silences as partitions between events. Because such gestural endings lack a clear point of termination, one is more likely to hear the silence arising toward the end of such a figure as a direct outgrowth of the previous sound event. In this sense, the sound event draws silence into the piece as an active rather than passive element. » (Koozin 1988, 57 & 1990, 36).

C'est ainsi, conclut-il, que : « It is possible to think of Takemitsu's long, decaying tones as hashi (bridges) projecting from the world of sound into that of silence. The moment of waiting for sound to become silence is imbued with the quality of *ma*. » (1988, 57 & 1990, 36) – i.e. le *ma* chez Takemitsu ne se trouverait pas dans les silences, mais bien plutôt dans la transition vers ceux-ci. On aurait donc ici ce qui me semble être une troisième forme de *ma* chez Takemitsu – un *ma* qu'il voit comme actif, et donc prégnant : « Unlike passive rests in most Western music which generally contrast musical actions, rests in Takemitsu's music represent musical action. » (Koozin 1988, 57 & 1990, 36).

Le compositeur étasunien Roger Lee Reynolds (1934-) note lui aussi, dans *Jostled Silence – Contemporary Japanese Musical Thought* (1992), la place des phrases autonomes dans les compositions de Takemitsu : « It is characteristic of much of Takemitsu's music that the discursive course of the work / will proceed by rather brief, self-contained phrases that emerge from and fade back into periods of quiescent silence. » (Reynolds 1992, 34-35). Reynolds fait ensuite un parallèle *a priori* fort surprenant avec le : « immobile Nō actor's mask » (Reynolds 1992, 35) – quoiqu'il explique ensuite que c'est que celui-ci : « takes on expressiveness in its passive response to the angle at

which the actor causes it to take the light; it awaits our participation» (Reynolds 1992, 35).

le *ma* prégnant chez Takemitsu

Pour le compositeur et professeur de musique Jonathan Lee Chenette, qui a rédigé son mémoire de maîtrise sur *the Concept of ma and the Music of Takemitsu* (1985), le *ma*, chez Takemitsu, serait clairement prégnant – bien qu’il n’utilise pas lui-même le terme. Il explique que : « Ma [...] refers to empty intervals of space or time that invite some sort of action to fill them with meaning. » (Chenette 1985, 4). Pour Chenette, ce *ma* prégnant serait aussi un aspect essentiel des compositions de Takemitsu : « In the music of Takemitsu, it is a fundamental part of the musical structure. » (Chenette 1985, 5). En fait, toujours selon Chenette, le *ma* de Takemitsu permettrait une union quasi mystique du temps et de l’espace : « Using *ma*, the composer is able to distribute sounds in time and space so that they are surrounded by an emptiness that *invites* rather than *conveys* interpretations of their meaning. » (Chenette 1985, 8).

Une des manières qu’aurait apparemment Takemitsu pour ‘créer du *ma* ’ serait, au moins selon Chenette, l’arrangement des musiciens sur la scène :

« Takemitsu uses unusual spatial arrangements in his music to invite the listener to enter into the empty spaces between the sounds. These spatial arrangements can be accurately described in terms of *ma*, as Takemitsu himself has confirmed. » (Chenette 1985, 9).

Takemitsu le fait notamment, nous dit Chenette, lorsque, dans la pièce *Distance* (1972), il place les deux interprètes loin l’un de l’autre – ce qui, selon le critique Joaquim Maria Benitez :

« forces [the listener] to create an active space (the ma of Japanese aesthetics) between the two instruments. The listener is thus put in a position where he must participate actively to create this virtual “space” where the sound events that relate the two instruments happen. »

(Benitez 1973 – cité dans Chenette 1985, 9).
Chenette voit de plus ici, dans la juxtaposition de deux instruments, soit un instrument occidental, le hautbois, et un instrument japonais, le 笙 *shō* (un type d'orgue à bouche), un autre genre de *ma* : « The listener becomes a kind of bridge, linking separate worlds of sound. » (Chenette 1985, 11). Chenette explique ensuite que : « By incorporating different types of sounds in his music, among them the sounds of nature, Takemitsu invites the listener to overcome the walls that are often erected between different worlds of sound. » (Chenette 1985, 12). Or, ce quatrième sens du *ma* chez Takemitsu se retrouverait le plus clairement dans *Garden Rain* (1974), quoique sous une forme un peu différente. En effet, c'est via une rencontre du troisième type (i.e. le troisième sens chez Takemitsu), soit les silences entre progressions, que Takemitsu produirait : « intervals of *ma* to be bridged by the listener » (Chenette 1985, 14), et qu'ainsi : « the silences in Garden Rain become moments of the most intense communication » (Chenette 1985, 14). Quant à la prégnance des silences, elle est perceptible dans plusieurs des œuvres de Takemitsu, dont particulièrement dans sa série de courtes pièces intitulée *Pause ininterrompue* (1952-1960).

4.2. architecture & urbanisme

L'architecte Miyako Saitō Panalaks, par ailleurs clairement une *aficionado* de *taiko*, propose un parallèle intéressant, dans son mémoire de maîtrise, intitulé *the Ma of Taiko* (2001), entre *ma* en musique et en architecture. Dès l'abstract, elle écrit : « The thesis explores the contention that architecture can serve as the medium to *formally* introduce Taiko to the North American audience. » (Saitō Panalaks 2001, vi). Saitō Panalaks explique ensuite que :

« not only does the dynamic of the rhythms rely on the beats themselves, it is actually the spaces that occur between them that are most crucial in appreciating the music. It is this concept of the significance of interval space or *Ma* (as it is referred to in Japanese culture) that can be

applied to architecture in the same meaningful way. » (Saitō Panalaks 2001, vi).

Pour ce faire, elle planifiait d'ailleurs le : « design of a permanent venue dedicated to Taiko located in Manhattan » (Saitō Panalaks 2001, vi), mais ça ne semble pas s'être matérialisé.

Il n'est sans doute pas surprenant d'entendre dire que plusieurs architectes japonais se sont intéressés aux notions d'espace-temps, que plusieurs d'entre eux ont cherché dans les traditions et concepts japonais pré-modernes une manière d'ancrer leurs propres parcours architecturaux, et que le concept de *ma* y joue un rôle central. Le plus célèbre d'entre eux, 安藤忠雄 Andō Tadao (1941-) a d'ailleurs écrit, dans *旅—インド・トルコ・沖縄 Tabi – Indo - Toruko - Okinawa* (lit. 'voyages – Inde, Turquie, Okinawa', 1989), que le *ma*, c'est :

« la lumière du soleil qui brille sur un 障子 *shōji*, la clôture qui, à la fois, sépare et relie le 内 *uchi* et le 外 *soto*. Ce *ma* qui se développe entre une partie et une autre, une scène et une autre, et qui les fait clairement ressortir séparément tout en les reliant, joue un rôle important pas uniquement en architecture, mais dans tous les arts japonais – et bien que ça soit le symbole du sens esthétique japonais, c'est moins ce que c'est en soi que l'attente de ce qui suit qui importe. Grâce au *ma*, des éléments achevés et autonomes sont tissés ensemble, formant ainsi de nouvelles scènes dans le paysage. Tout Japonais s'en fait une image de ce type, une image essentiellement ancrée dans la relation entre l'habitat japonais et la nature. La maison japonaise fait corps avec la nature. » (ma traduction de Andō 1989 dans Takashi 1994, 6¹⁶⁵).

Son *光の教会 Hikari no kyōkai* (lit. 'église de lumière') est d'ailleurs une belle illustration d'une forme syncrétique du *ma*.

¹⁶⁵ « 陽光をたたえた障子や庭を仕切る塀は、内と外を隔てつつ繋げる。部分と部分、場面と場面の間に設けられ、それぞれを明確に際立たせつつ繋げる“間”は、建築のみならず日本人のすべての芸術において重要な役割を果たすものであり、日本の美意識の象徴ともいえるが、それは何よりも次に表れる部分を期待させる。“間”によって完結された自立する“部分”が織り重ねられて、新たな場面を風景の中に展開させてゆく。日本人であるなら誰しももっているこのようなイメージは、本質的に日本の住居と自然との関わりに根ざしている。日本の住宅は、かつて自然と一体で成立していた。 » (Andō 1989 – tel que cité ou paraphrasé dans Takashi 1994, 6)

architecture traditionnelle

L'intérêt pour le 「*ma*」 en architecture, toutefois, serait un phénomène récent, puisqu'il aurait en fait apparemment commencé avec Isozaki au tournant des années 1960 – ce qui ne signifie pas pour autant que le *ma* en soit absent auparavant, en particulier pour ce qui est de l'architecture pré-moderne. D'ailleurs, plusieurs éléments de l'architecture traditionnelle ont le potentiel d'être associés au *ma*. L'ingénieur 浦部智義 Urabe Tomoyoshi explique, dans *Ma Thinking in Architectural Space, Mentality and Action: the Impact of Ma Thinking on Lifestyle Design* (2017), où se trouverait le *ma* d'une maison typique, en commençant par le 玄関 *genkan* :

« if we consider [...] Ma in houses, which are a typical example of an architectural space, the *genkan* (entryway) in Japan, where it is customary to change shoes, is a buffer-like space between the inside and the outside where it is assumed people of the household as well as visitors will spend a brief amount of time. It becomes a place and space with a slight sense of tension. » (Urabe 2017, 215).

Son exemple suivant est l'縁側 *engawa* :

« In a similar way, the *engawa* (narrow wooden passageway along the edge of a Japanese house) is also a buffer-type space between the outside and the inside of the home and, as such, evokes the image of a pleasant place and space that provide a space for people to linger. » (Urabe 2017, 215).

On pourrait penser à d'autres éléments, notamment au 床の間 *tokonoma*, une invention d'ailleurs, comme le *genkan*, des arts *zen*, tel que le décrit le maître de thé 十五代 千宗室 Sen Sōshitsu XV (1923-) dans *Ma: a "Usefully Useless" Thing* (1986) :

« In tearooms as well as traditional Japanese dwellings, there is a special *ma*—the *tokonoma*—built into one of the walls of the room. This is the focal point of the room, the place of honor, where a scroll is hung or flowers are arranged, and through these the room becomes enriched. » (Sen Sōshitsu XV 1986, 5).

Sen Sōshitsu XV commente ensuite, fort joliment, que :

« There is a tendency these days to think of this *ma* as wasted space, and so one often sees modern Japanese houses in which there is no

tokonoma. However, inasmuch as this *ma* of the tokonoma is rich with meaning and potential, we should consider it a truly useful thing. » (Sen Sōshitsu XV 1986, 5).

Les arts *zen* ont d'ailleurs laissé d'autres traces bien visibles dans le paysage japonais, en particulier pour ce qui est de l'architecture et de l'aménagement des 茶室 *chashitsu* (lit. 'salle(s) de thé') et les 茶庭 *chaniwa* (lit. 'jardin(s) de thé'), comme le noterait apparemment le classiciste 藤縄謙三 Fujinawa Kenzō (1929-2000) dans *ギリシャ文化と日本文化 Girisha bunka to Nihon bunka* (lit. 'la culture grecque et la culture japonaise', 1974), au moins selon l'architecte et critique 張清嶽 Chang Ching-Yu, qui, dans sa thèse de doctorat, intitulée *Japanese spatial conception: a critical analysis of its elements in the culture and traditions of Japan and in its post-war era* (1982), écrit que : « According to Fujinawa this expression of ma could also apply to the relationship between the tea house and its garden. » (Chang 1982, 49). Dans *the Codes of Japanese Landscapes – an Attempt to Topological Geography* (1984), le géographe 水津一郎 Suizu Ichirō (1923-1996), par ailleurs, voit quelque chose qui ressemble au *ma* dans l'arrangement des roches d'un jardin sec de type 枯山水 *kare-sansui* :

« The arrangement of rocks in Japanese-style gardens: With the layout of the Japanese garden grasped in its totality, principal stones (trump stones) are placed and then supplementary stones are arranged among them. The “ space ” between the stones is not mere empty space but it conveys a tense atmosphere characterized by the patterns of “dominating,” “ setting off ” and “ complementing. ” » (Suizu 1984, 3).

On pourrait d'ailleurs sans doute dire de même d'un troisième type de jardins *zen*, les 築山庭 *tsukiyama-niwa* (des miniaturisations de sites naturels), ainsi que des types variés, incluant notamment les 苔庭 *koke-niwa* (jardins de mousse(s)). Je n'ai toutefois trouvé aucun auteur pré-moderne qui traitait de 「*ma*」 autrement que comme terme purement technique lié principalement à la construction domiciliaire.

petit historique de l'intérêt moderne pour le 「*ma*」 en architecture

L'architecte Kevin Nute (1958-) divise, dans *Changing Interpretations of Otherness in English-Language Accounts of Japanese Architecture* (2019), en quatre étapes les développements de l'intérêt pour le *ma* en architecture, un concept qu'il voit par ailleurs comme partie prenante d'un effort conscient de particularisme, selon lui un : « effort to keep Japanese culture at a distance by emphasizing its essential differences from the West » (Nute 2019, 487) – ce qui n'est certainement pas faux, au moins pas entièrement.

La première de celles-ci est la publication, en décembre 1963, par le 都市デザイン研究体 *toshi desain kenkyū-tai* (lit. 'groupe de recherche en design urbain), un groupe qui incluait notamment Isozaki Arata et l'ingénieur et historien de l'architecture 伊藤ていじ Itō Teiji (1922-2010), d'un numéro de la revue 建築文化 *Kenchiku bunka* (lit. 'culture architecturale') intitulé 日本の都市空間 *Nihon no toshi kūkan* (lit. 'espace urbain du Japon') :

« a team of Japanese researchers led by the architectural historian Teiji Itoh and a young Arata Isozaki published an influential article on Japanese urban space in the Japanese architectural journal *Kenchiku Bunka*, in which, under the title “SpaceTime Value,” Japanese space was apparently interpreted in terms of the temporal for the first time » (Nute 2019, 487).

En découlera même, en 1968, un ouvrage collectif au même titre, dirigé par Itō.

Parmi les membres du groupe, celui qui s'est le plus intéressé au *ma* est sans contredit l'architecte Isozaki Arata. Au début des années 1960, à l'époque de ce qui deviendra son 闇の空間 イリュージョンの空間構造 *Yami no kūkan – iryūjon no kūkan kōzō* (lit. 'espace d'obscurité – structure de l'espace d'illusion', 1962), Isozaki commence timidement à tenter de remettre en question les acquis de sa discipline, alors tous d'origine occidentale – et ce,

notamment pour ce qui est de l'espace-temps. Comme Isozaki le dira plus tard lui-même dans *Japan-ness in Architecture* (2006), il : « struck out to define the phenomenological moment by overturning the ordinary view that space is exactly localizable while time is mere occasion » (Isozaki 2006, 89). Il en résultera sa prise de conscience du 「*ma*」. L'architecte Murielle Hladik explique, dans *Espace et temps : spatio-temporalité de l'habiter* (2014), que pour lui et les autres architectes japonais s'intéressant alors au *ma* :

« le concept fait sens, il *touche* à une essence et finalement *fait époque*, au sens grec de *epoché* : bouleversement. À tel point que le concept de *ma*, fût-il une *construction artificielle*, apparaît aujourd'hui encore comme un « *incontournable* » de la pensée sur l'architecture japonaise. » (Hladik 2014.05, 156).

Notons *toutefois* au passage que Hladik fait, me semble-t-il, un *usage* quelque peu excessif des *italiques*.

Dans l'article de 1962, Isozaki commence en parlant de l'expérience sensorielle d'un parc d'amusement. Il écrit que :

« L'expérience de l'espace qui en découle possède probablement plusieurs différences avec l'expérience spatiale résultant de l'espace architectural, mais si, tout en soulignant ces différences, on retourne à la question de l'espace architectural ou urbain, le prototype d'une nouvelle conception de l'espace apparaît finalement, tout naturellement. » (ma traduction de Isozaki 1962, 146¹⁶⁶).

Puis, vers la fin du texte, il écrira ce qui deviendra l'extrait le plus connu, son explication du propos du célèbre écrivain 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965) dans l'essai intitulé 陰翳礼讃 *In'ei raisan* (lit. 'louanges de l'ombre' ; ang. *in Praise of Shadows*, 1933) – s'intéressant en particulier au 「陰翳 *in'ei*」 du titre :

« La lumière de l'espace japonais se trouve encore dans ce protoplasme qu'on appelle le 「*yami*」 (obscurité), et ne scintille qu'occasionnellement. Ce que Tanizaki appelle le 「*in'ei*」, ce ne sont pas les ombres qui apparaissent quand on jette de la lumière sur quelque chose, mais bien

¹⁶⁶ « そこで得た空間体験は、これまで建築空間としてあつかわれた空間的での体験といくらか異質であるかも知れないが、その異質さをきわだたせながら、建築もしくは都市空間の問題に還元してみると、突然、そこには新しい空間の原型としてもよいような空間があらわれるからだ。 » (Isozaki 1962, 146)

plutôt tout ce qui reste après que la lumière ait pénétré l'obscurité. Conséquemment, la lumière ne peut être quelque chose d'absolu. C'est toujours quelque chose de temporaire, qui existe pour nécessairement disparaître. Ainsi, l'espace apparaît en tant que densité de la lumière, mais retournera éventuellement à l'obscurité avec des changements de densité. L'espace japonais est indéniablement hanté par cette obscurité omniprésente. » (ma traduction de Isozaki 1962, 159¹⁶⁷).

Isozaki expliquera d'ailleurs plus tard que l'origine de son questionnement serait né à la lecture de Tanizaki :

« I declared my deviation from the neo-Cartesian point of view considered as the universal basis for modern architecture, in favor of a position that leans more in the direction of phenomenal epistemology. My main point of reference was the celebrated essay by the fiction writer and essayist Junichirō Tanizaki, *In Praise of Shadows* of 1933/34 (in fact, I prefer to say *In Praise of Darkness*), in which he persuasively analysed various characteristics of Japanese architectural space. Tanizaki stresses that “darkness” comprises not only space but also time. That is to say, both are returned for the purposes of argument to a state of undifferentiated being. » (Isozaki 2006, 90).

Ce questionnement l'amènera ainsi à ancrer sa conception de l'espace-temps dans un dualisme qui se trouverait aux racines de l'identité mythologique japonaise :

« Analogously to the way in which the Japanese myth of origins *Kojiki* begins with an undifferentiated state of heaven (*ame*) and earth (*tsuchi*), I believed it necessary to return to an undifferentiated state of time and space. » (Isozaki 2006, 90)

... un dualisme qui est toutefois en fait au moins en partie d'origine taoïste – et par ailleurs, sauf erreur, il ne s'agit pas du *古事記 Kojiki* (712), mais bien plutôt du *日本紀 Nihongi* = *日本書紀 Nihon shoki* (lit. 'Annales du Japon', 720), qui, dans la célèbre traduction hautement patinée du diplomate britannique William George Aston, CMG (1841-1911), commence par : « Of old, Heaven and Earth were not yet separated and the In and Yō not yet divided. They

¹⁶⁷ « 日本の空間における光は、まだ闇という原形質のなかに、時々明滅するだけのものだ。陰翳と谷崎が呼ぶのは、光が投げられたときにつくりだされ影ではなくて、光が闇のなかをよぎるときにとり残されたすべてなのだ。それゆえに、光は絶対的であり得ない。常に一時的であり、かならず消え去るために存在するものなのだ。そのようにして空間は光の濃度となって出現するが、その濃度は変化し、遂には闇となってしまふ。日本の空間にはたちこめる闇がかならずつきまとう。 » (Isozaki 1962, 159)

formed a chaotic mass like an / egg, which was of obscurely defined limits and contained germs. » (Aston : Nihongi 1-2), puis continue avec : « The purer and clearer part was thinly drawn out, and formed Heaven, while the heavier and grosser element settled down and became Earth. » (Aston : Nihongi 1-2¹⁶⁸).

La deuxième étape de Nute est l'article de 1966 de Nitschke :

« The next major event in the linking of time and space in commentaries on traditional Japanese architecture was Gunter Nitschke's well-known 1966 article in *Architectural Design*, "MA: The Japanese Sense of Place," in which Nitschke acknowledged his reliance on the *Kenchiku Bunka* piece of three years earlier. The Itoh group's earlier interpretation of activity-dependent spaces as essentially temporary places was effectively confirmed by Nitschke, who combined these ideas in explaining the notion of *ma* » (Nute 2019, 487 – selon Nitschke 1966, 116).

Quant à la troisième étape, c'est pour lui l'exposition Isozaki – alors que la quatrième serait une série de textes de Chang Ching-Yu, série intitulée *Japanese Spatial Conception* (1984). Pour Chang, nous dit Nute, des termes tels 「*ma*」, 「場 *ba*」 ou 「所 *tokoro*」 : « express both time as well as space, a duality which is characteristic of the Japanese » (Chang 1984b, 70 – dans Nute 2019, 487). Je n'ai pas présentement accès aux articles de Chang, mais Chang traite brièvement du *ma* dans sa thèse de doctorat. Il y écrit que :

« The use of the word ma in Japanese has extended to every aspect of Japanese life. In literature, art and architecture as well as music and drama, it has been used as the expression of the coincidental / conceptualization / of space and time. » (Chang 1982, 48-49).

Chang écrit aussi que : « Not until the 1960's did architectural space appear in Japanese architectural journals. » (Chang 1982, 2).

L'intérêt pour le *ma* en architecture a perduré jusqu'à nos jours. L'architecte 黒川紀章 Kurokawa Kishō (1934-2007), notamment, offre ses réflexions sur le 「*ma*」 dans un chapitre intitulé *Intermediary Space* de son *Each One a Hero* –

¹⁶⁸ « 古天地未剖陰陽不分渾沌如雞子溟滓而含牙及其清陽者薄靡而為天重濁者淹滯而為地精妙之合博易重濁之凝場難 »

the Philosophy of Symbiosis, un 'livre en ligne'¹⁶⁹ disponible sur son site web personnel. Kurokawa y offre, presque sans aucune structure apparente, une série d'énoncés sur le sujet du *ma* – énoncés que je vais donc ici quelque peu rationaliser. Kurokawa note d'abord son intérêt pour la chose : « For many years I have analyzed Japanese culture and traditional architecture with reference to the concept of *ma*. », mentionne que le concept serait important non seulement en architecture mais aussi dans toute la culture japonaise : « The concept of *ma* or interval is strongly rooted in Japanese living pattern and in the arts. », et insiste sur l'idée que sa compréhension est essentielle à l'identité japonaise – distinguant même ceux qui comprennent : « Those who properly space (*ma*) their words are effective speakers who create a deep impression. », de ceux qui ne le comprennent pas : « One who hasn't grasped the concept of *ma* and is difficult to get along with, a fool, is called "a person lacking *ma* (*ma no nuketa hito*, or *manuke*)". ».

Kurokawa Kishō explique ensuite que le *ma* serait tout autant spatial que temporel : « *Ma* is spatial distance (a neutral zone) and temporal distance (a cooling-off period). », avant de donner, au *ma*, un rôle de médiateur : « When two factors are in fierce opposition to each other, it often becomes surprisingly easy to adjust their conflicting claims by inserting a *ma* -- that is, after a period of waiting. ». Kurokawa parle ensuite brièvement du *engawa*, finalement le seul lien concret qu'il établit ici entre le *ma* et l'architecture.

Sur un site web nommé *nextmaruni*, l'architecte 黒川雅之 Kurokawa Masayuki (1937-), frère cadet de Kurokawa Kishō, s'intéresse lui aussi au *ma*, mais via des notions telles l'harmonie, les relations interpersonnelles et la honte (et bien plus encore). Kurokawa Masayuki écrit que : « Social harmony in Japan is created by factors connected with the way that people

¹⁶⁹ オンラインブック

relate to others, for example feelings of consideration and shame.», établissant ensuite une distinction entre les sociétés monothéistes et les sociétés polythéistes :

« In order for people to coexist and harmonize with one another, norms based on absolute values are employed in monotheistic societies, but such norms do not arise in a polytheistic country such as Japan where gods have traditionally been thought to exist in nature and in things themselves. ».

Dans le contexte polythéiste du Japon, ces normes seraient établies, au moins de ce qu'en dit Kurokawa Masayuki, de manière dynamique via le rapport au monde concret et à la nature :

« The key to obtaining harmony so as to facilitate coexistence between people is consideration for others. For Japanese people, who have an aversion to shame, who value harmony, who place importance on obligation, and who, in generalized terms, take joy in the fusion with nature, it is precisely this distancing with things and with nature that provides an important norm under which they can lead their lives. ».

Toute société moderne, toutefois, et la société japonaise ne fait pas exception, dépend de normes relativement absolues pour son fonctionnement, notamment pour ce qui est de son système légal. Quoi qu'il en soit des normes, c'est cette distanciation même qui non seulement créerait le *ma*, mais qui aussi serait source de l'harmonie, ramenant ainsi la notion de 'buffer' dans le concept de *ma* :

« As in the case of relationships between people, things, sounds and pictures are arranged in such a manner as to place importance upon their mutual distancing. This is considered to be the way in which harmony can be obtained through the world as a whole. The space required for obtaining this harmony is known in Japanese as *ma*. ».

Il s'agirait donc ici d'un *ma* relationnel et ambiant :

« *Ma* is created by those appearances that one might refer to as "consideration" or "allure" that appear in the vicinity of people, things, sounds and pictures. The sense of shame and harmony gives rise to the appearances generated by people. These appearances respond to the appearances of other people, things, sounds and pictures and harmonize with them. »

– un *ma* relativiste, finalement, que Kurokawa Masayuki se plaît à voir

comme impossible en Occident : « This concept of *ma* is unlikely to emerge in the Western world, where absolutism is the dominating principle. ». Pour Kurokawa Masayuki, en somme, le *ma* se situerait dans une sorte de flou de zone périphérique :

« The names, the existence, and the periphery of separate parts of the world are unclear. It is not clear precisely where a mountain ends. People possess a sense of appearances and territory in their vicinity, and there are no clear borders existing between people and things. *Ma* results from this gathering together of appearances on the periphery. ».

Dans une telle logique, toutefois, il devient difficile d'expliquer les disputes frontalières entre villages, domaines et autres entités au fil de l'histoire du Japon.

Quoi qu'il en soit des frontières, ce n'est finalement qu'après ce détour qu'on arrive enfin aux notions d'espace liées au *ma* – et ce, via un petit cas particulier, le très célèbre 松林図屏風 *Shōrin-zu byōbu* (lit. 'portrait sur paravent d'un forêt de pins') de 長谷川等伯 Hasegawa Tōhaku (1539-1610) :

« In his picture entitled "Pine Forest" (Shōrin-zu), Hasegawa Tohaku sets out in parallel two pine forests with vaguely delineated peripheries, with the result that the empty space between them gives rise to a mysterious sense of space. This is the power of *ma*. ».

Rien de plus. Ainsi, Kurokawa Masayuki, comme son frère, dit s'intéresser au *ma*, mais n'en dit à peu près rien qui ait rapport à l'architecture.

C'est pourtant bel et bien en architecture et domaines connexes que le 「*ma*」 est le mieux connu en Occident – et ce, grâce bien sûr à la place qu'occupent l'article de 1966 de Nitschke ainsi que les premiers textes d'Isozaki en anglais. Dans un ouvrage commun intitulé *Interpretation in Architecture – Design as a Way of Thinking* (2006), par exemple, les architectes Adrian Snodgrass & Richard Coyne (1952-) écrivent que :

« The Japanese concept of *ma* opens a gap in which to rethink the architectural object. Translated through the apparatus of Japanese language and Chinese ideographs, the solidity of the architectural object melts into the fluidity of betweenness » (Snodgrass & Coyne 2006, 149).

Dans un autre texte du même ouvrage, texte intitulé celui-là 間 – *Thinking through the gap*, Snodgrass, cette fois-ci seul, offre un plutôt bon portrait des aspects spatiaux du *ma*, quoique pas spécifiquement, ici non plus, en rapport à l'architecture. Il écrit que :

« what is important to grasp at this point is that *ma* is a contained space, like the space that forms a gap between the partially opened leaves of a double gate. *Ma* is 'space', but not in the sense of a boundless extent in which objects are located. It is, rather, the space between two objects, and therefore the dictionaries give it not only as 'space' but also as 'interval', 'between' and 'among'. A neologism, 'betweenness', conveys the meaning of the word better than does 'space'. » (Snodgrass 2006, 223).

Snodgrass offre même ensuite un brève image de la variété de ses reflets :

« In music it is the rest that temporarily stops the melody in order to evoke the power of silence; in the Kabuki, it is the 'pose' (*mie*) that freezes action for dramatic effect; it is the core of an actor's 'timing' or the comedian's delay before delivering the punch-line. An oft-cited example of the functioning of *ma* is the momentary stopping of the action in a Nô drama. The Nô is called 'the art of *ma*' and pregnant pause-poses are the moments in which the drama comes together, and comes through to the awareness of the viewer, in the manner of light filtering through a gap. These are the illuminating moments of the play, and the talent (*nô*) of the actor is judged by his/her ability to enliven the *ma*, the pause. » (Snodgrass 2006, 224).

Par la suite, employant ce qu'il appelle de l'étymologie archéologique ('etymological archaeology'), Snodgrass suggère que le 間取り *ma-dori* (lit. 'prise du *ma*'), terme courant pour désigner un plan, signifierait en fait bien plus :

« *madori*, 'ma-grasping', carries meanings that have little to do with our notions of design as a manipulation of objects in space. The gap between the two interpretations widens when the second character in the compound *madori* is examined. The character *do* (取), 'to grasp', is made up of the characters for 'hand' (又) holding an 'ear' (耳), which doesn't seem to make much sense until it is pointed out that 'ear' equates to the handle of a vessel or container. » (Snodgrass 2006, 226).

Snodgrass reprend ensuite, et cite, le déconstructiviste herméneutique Robert Rino Magliola (1940-), qui, dans *Derrida on the mend* (1984), a écrit :

« The Japanese understanding of what a “vessel” or ‘container’ is involves not what physically encloses space, but the enclosed space itself, which is where what is to be carried is to dwell. The empty space is what enables the vessel to be a vessel (though the vessel, of course, is surrounded and shaped by physical contours). » (Magliola 1984, 12).

Bien sûr, il existe une explication plus simple (et plus courante), soit que la ‘prise du *ma*’ est ici à comprendre dans le sens de ‘prendre’ (comme en français ou en anglais, d’ailleurs) la mesure d’une pièce, ce qui est un des sens les plus communs et les plus terre-à-terre du terme 「*ma*」. Évidemment, 「取る *toru*」 n’a pas tout à fait le même champ sémantique que ‘prendre’, ce qui a certainement des implications sur les perceptions, mais il n’est toutefois pas plus besoin ici de fouiller l’étymologie des *kanji* qu’il est nécessaire de savoir, pour saisir quelque chose comme un concept, qu’un des sens premiers de ‘to grasp’ serait apparemment ‘tripoter’.

urbanisme

La sociologue de la ville Anni Greve s’intéresse elle aussi au 「*ma*」 dans sa monographie intitulée *Sanctuaries of the City – Lessons from Tokyo* (2011). D’ailleurs, dès la première phrase du chapitre intitulé *Prelude: Positioning*, Greve déclare : « *Ma* is a Japanese term for an in-between realm, an esoteric term used widely to characterise mental, physical, social and spatial conditions. » (Greve 2011, 1). Greve commente ensuite que, dans *Japan-ness in Architecture* (2006), Isozaki :

« uses the word to describe the in-between realm in which Western concepts, ideas and models are translated and transferred into the Japanese hemisphere. Some ideas are translated basically to the point, while others are transmuted into or reborn as something, which is not really the same. » (Greve 2011, 1),

puis elle va jusqu’à suggérer que : « Sophia Ford Coppola’s film *Lost in translation* offers insight into *ma* as a mental state, a vacuum in between two worlds which are neither completely different nor completely the same. » (Greve 2011, 1). Greve est donc une convertie. Elle note par ailleurs, avec

justesse, que : « The writing of a book on a foreign culture also takes place in the realm in between two worlds. » (Greve 2011, 1), ce qui est un des sens du *ma* qu'on a d'ailleurs déjà vu, notamment dans le cas de Takemitsu. Malheureusement, toutefois, Greve ne nous apprend pas grand-chose d'autre sur le *ma* – s'appuyant essentiellement sur Isozaki. Pour elle, le *ma* est là, tout simplement. Isozaki l'a convaincue.

Isozaki, Van Eyck, et l'entre-deux

Dans un article intitulé *Learning from Tokyo urbanism: the urban sanctuaries* (2013), Greve, pour qui : « The Japanese city is a combination of invisible systems, a 'nest of invisibilities'. » (Greve 2013, 102), considère que la réflexion d'Isozaki dans *Yami no kūkan* (1962) : « implies a particular Japanese motif, a Japanese idea about 'in-between', place and occasion, the Japanese term *ma* » (Greve 2013, 102). Dans *the Making of a Modern Japanese Architecture – 1868 to the present* (1987), comme d'ailleurs dans *the Making of a Modern Japanese Architecture – From the Founders to Shinohara and Isozaki* (2002), l'architecte David Butler Stewart suggère que l'intérêt pour le 「*ma*」 chez Isozaki serait né au tout dernier Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM XI) à Otterlo en Hollande en 1959 – et plus particulièrement à l'écoute de l'architecte néerlandais Aldo van Eyck (1918-1999). Dans la première de deux communications données à Otterlo, communication intitulée *Is Architecture Going to Reconcile Basic Values?*(1959), celui-ci va fameusement déclarer :

« The time has come to gather the old and the new, to rediscover the archaic qualities of human nature—I mean the timeless ones. To discover anew implies discovering / something new. Translate that into architecture and you'll get new architecture—real contemporary architecture. » (van Eyck 1959 – dans McCarter 2015, 81-82).

Isozaki, toutefois, ne sera pas interpellé que par l'appel à tous. En effet, il

sera aussi marqué par le propos de van Eyck sur le seuil (ang. ‘doorstep’), propos qui lui viendrait en fait des ‘Smithsons’ (et non des Simpsons), expression courante, en architecture, pour référer au célèbre couple d’architectes brito-brutalistes Alison Margaret Smithson (1928-1993) et Peter Denham Smithson (1923-2003). C’est au CIAM IX de 1953 à Aix-en-Provence, nous dit Bárbara Leite dans *Threshold and mediation devices in the domestic space approach* (2017), que les Smithsons soulèvent la question du seuil : « They were interested in promoting the relationship between domestic interior and the street. » (Leite 2017, 84), une influence qu’apparemment van Eyck reconnaissait lui-même, l’idée étant effectivement : « Attributed [...] by van Eyck to the Smithsons, at the previous CIAM meeting (Aix-en-Provence) in 1954. » (Stewart 1987, 287) ... bien qu’en fait, ce ne soit ni le précédent, ni en 1954. Quoi qu’il en soit, van Eyck va élaborer sur l’idée des Smithsons, notamment en incluant la logique de l’entre-deux – et ce, nous dit cette fois Luc Lévesque dans *Trajectories of Interstitial Landscapeness: a Conceptual Framework for Territorial Imagination and Action* (2013), dès le CIAM suivant (CIAM X), qui a lieu à Dubrovnik en Yougoslavie : « by developing *la plus grande réalité du seuil* » (Lévesque 2013, 30). Il continuera à développer l’idée dans les années subséquentes, notamment au dernier CIAM, celui d’Otterlo, suggérant alors notamment que : « to establish the “in-between” is to reconcile conflicting polarities » (van Eyck 1959 – dans Lévesque 2013, 30). Claudio Secci & Estelle Thibault rajoutent, dans *Espace intermédiaire. Formation de cette notion chez les architectes* (2012), que :

« Van Eyck construit sa réflexion sur la réconciliation d’opposés, des « phénomènes jumeaux » tels que individualisme collectivisme, mais aussi unité diversité, intérieur extérieur, mouvement repos, dynamique constance, centralisé diffusion... Ces oppositions permettent d’interpréter et de retranscrire cette réflexion en termes d’espace et de temps » (Secci & Thibault 2012, 32).

C’est ainsi que, au moins selon Stewart : « In the late seventies Isozaki was to dissect the Japanese term *ma*, which can mean “interval” (in time) but also a “space” (or “room”), reinjecting an ethnic dimension into the discourse

initiated by Van Eyck at Otterlo. » (Stewart 1987, 229).

La notion de « seuil » chez van Eyck, toutefois, lui viendrait plutôt du philosophe Martin Buber (1878-1965), dont il cite d'ailleurs ce que Georges Teyssot (1946-) appelle, dans *Aldo Van Eyck and the rise of an ethnographic paradigm in the 1960s* (2011), un : « Buberian slogan » (Teyssot 2011, 52), soit que : « das Gestalt gewordene Zwischen » (van Eyck 1959 – selon Buber – dans Newman 1961, 27), ce que Secci & Thibault traduisent par : « L'entre-deux devient une forme » (Secci & Thibault 2012, 31), et Teyssot par : « the in-between that has taken shape » (Teyssot 2011, 52). Teyssot précise que van Eyck :

« asked architects to be aware of “defined in-between places, which induce simultaneous awareness of what is significant on either side [...]”, providing “the common ground where conflicting polarities can again become twin phenomena.” » (Teyssot 2011, 52).

Chez Buber, cette idée d'entre-deux' aurait commencée avec son célèbre *Ich und Du* (fr. *Je et Tu*, ang. *I and Thou*, 1923) :

« The story of how this concept entered the vocabulary of architects begins in theologian Martin Buber's notion of the “in-between”. Since the bestselling publication of *I and Thou* in London in 1936, Buber's existentialist philosophy had been quite a success, while exercising an influence amongst architects and town planners. » (Teyssot 2011, 52).

En effet, pour Buber, le 'Je et Tu' du titre réfère à un type de relation, qui est à contraster avec une relation de type 'Je-Cela' (ang. 'I-It'), les deux pouvant exister, résume le philosophe Maurice Stanley Friedman (1921-2012) en introduction de sa traduction du texte sous le titre *Between man and man* (2002), autant pour les humains que pour les animaux, les plantes ou les objets – seul le premier, toutefois, pouvant mener à Dieu, le 'eternal Thou' : « I-Thou is a relationship of openness, directness, mutuability, and presence. » (Friedman 2002 (1965), xii). Secci & Thibault considèrent que :

« Par la notion d'entredoux, Buber émet une critique visant à « briser de fausses alternatives » : on ne peut choisir entre individualisme et

collectivisme. Il s'agit d'entrevoir un « Tiers » dont la conception ne ramène ni à l'un ou à l'autre, ni à un / accommodement entre les deux, mais à la tension qui en résulte » (Secchi & Thibault 2012, 31-32).

Teyssot, toutefois, trouve cet 'entre-deux' (*Zwischen*) fort décevant :

« With van Eyck, as with Buber, one is left with a sense of dissatisfaction about the definition of the *Zwischen*, as it fluctuates from the physical realm of things to the subjective domain of meeting places for people or inhabitants. » (Teyssot 2011, 56).

Par ailleurs, dans la préface du *Community and environment – a discourse on social ecology* (1953) de l'architecte Erwin Anton Gutkind (1886-1968), Buber encouragera les architectes à intégrer les relations humaines à leurs réflexions : « The architects must be given the task to build for human contact, to build an environment which invites human meetings and centers which give these meetings meaning and render them productive. » (Buber 1953). L'historien et critique en architecture Sigfried Giedion (1888-1968) reprendra le propos de Buber au CIAM de 1956 à Dubrovnik : « Sigfried Giedion made a plea for a new humanism, invoking Buber's dialogic theme » (Teyssot 2011, 52), propos qu'on retrouve dans son *Architecture, You and Me – the diary of a development* (1958), où il écrit que : « The demand for the reestablishment [sic] of the relation between “you” and “me” leads to radical changes in the structure of the city. » (Giedion 1958 (1956), 203).

musique vs. architecture

On peut conclure des deux précédentes sections que, malgré quelques éléments en commun, le *ma* en musique et le *ma* en architecture sont finalement assez différents l'un de l'autre. Une première différence importante est bien sûr que le *ma* en musique est principalement temporel, alors qu'il est essentiellement spatial en architecture, jardins et urbanisme. De plus, le *ma* semble clairement être dans son élément en musique, alors qu'en architecture et compagnie, il sonne quelque peu forcé – sauf bien sûr

pour ses formes plus organiques, i.e. liées plus au terme qu'au concept.

D'ailleurs, une autre différence majeure entre les deux domaines est l'intérêt que le *ma* y a suscité. En musique, cet intérêt est ancien, quelle que soit d'ailleurs la définition du concept qu'on choisit – et de plus, il prend une multitude de formes, qui vont de très techniques à fortement identitaires, voire auto-orientalistes. La terminologie y est remarquablement riche et variée, et si on inclut les textes plus techniques, essentiellement en japonais, la littérature est relativement abondante.

En architecture, toutefois, le *ma* semble avoir été, depuis longtemps, concrétisé par des éléments tels le *genkan*, l'*engawa* ou le *tokonoma*, sans pour autant être sujet d'un propos – et ce n'est finalement que depuis quelques décennies que le *ma* est devenu un sujet d'intérêt. De plus, le propos y est de loin bien plus identitaire que technique ou même conceptuel. D'ailleurs, la plupart des quelques architectes et urbanistes qui ont écrit à propos du *ma* sont, en proportions à peu près égales, soit des Occidentaux, soit des Japonais bien connus en Occident – le propos des uns comme des autres étant par ailleurs souvent à tendance nouvel-âgeuse. Et c'est sans compter que l'intérêt pour les espaces intermédiaires en architecture serait en fait non seulement plus récent, mais aussi pas particulièrement plus important au Japon qu'en Occident – quoique son caractère ésotérique lui donne indéniablement une visibilité que n'a pas son parallèle occidental.

Clairement, donc, s'il fallait déterminer un vainqueur, la musique gagnerait haut les deux mains (comme dans la célèbre chanson du Club Med) – mais heureusement sans doute, il n'y a pas de prix de gagner.

chapitre 5 : le 「間 *ma*」 – état des lieux et tentative de définition

5.1. l'essence du 「間 *ma*」

Le 「間 *ma*」 a bien évolué au fil des derniers siècles, et il en est venu à représenter beaucoup de choses plus ou moins communes pour beaucoup de monde. Le portrait dressé dans les derniers chapitres permet quand même, me semble-t-il, de dégager quelques points communs au concept – à condition d'en extirper les connotations plus purement identitaires, nouvel-âgeuses et orientalisantes, certes une tendance relativement forte des dernières décennies. Les trois éléments qui me paraissent être les plus importants, et qui ont tous trois été vus dès le chapitre 2, sont :

- d'abord qu'il s'agit d'une séparation qui relie, créant ainsi une union féconde – comme l'écrit le géographe Augustin Berque dans *le Sens de l'espace au Japon – vivre, penser, bâtir* (2004) :

« Ces deux idées de nécessité et de succession, c'est-à-dire de liaison et de mouvement, introduisent de toute évidence la notion de sens. Le *ma* est en effet / un espacement chargé de sens. » (Berque 2004, 29-30).

- ensuite, que cet élément marginal qu'est le *ma* se retrouve au centre d'intérêt – comme le dit Richard B. Pilgrim dans *Intervals (Ma) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan* (1986) : « In both Noh and many of the traditional arts of Japan (and China) the negative or imaginary space functions very centrally. » (Pilgrim 1995 (1986), 59).

- finalement, que le *ma*, bien qu'ancré dans le concret, est essentiellement le fruit de l'imagination – comme l'écrit Günter Nitschke dans *Ma' – the Japanese Sense of 'Place' in old and new architecture and planning* (1966) : « In Japan *ma* is [...] carefully created in the mind. » (Nitschke 1966, 144). Pour Berque, d'ailleurs, comme on l'avait aussi vu : « l'idée de Nitschke selon

laquelle le *ma* fait appel à l'imagination est essentielle » (Berque 2004, 30).

l'avenir du *ma*

Le portrait dressé dans les derniers chapitres semble aussi annoncer un avenir radieux pour le 「*ma*」 – ou, comme le disaient Paul et Paul, : « y'a de l'avenir dans le futur ». Or, si le concept est en expansion constante mais incertaine, un peu comme la bourse, il pourrait continuer à progresser, tel un taureau, malgré les soubresauts – ou il pourrait tout aussi bien avoir à retourner dans sa tanière, maigre et affaibli.

Quelques auteurs expriment d'ailleurs des préoccupations pour l'avenir du 「*ma*」. Un de ceux-ci est l'historien 熊倉功夫 Kumakura Isao (1943-), qui écrit, dès l'abstract de *the Culture of Ma* (2007), que :

« Among the Japanese, social behavior is determined by a consciousness of the *ma* between one person and another. The problem we face today is that the Japanese themselves are losing the capacity to tailor and adjust their *ma*. » (Kumakura 2007).

En 1983, le socio-psychologue 南博 Minami Hiroshi (1914-2001) était beaucoup plus optimiste que Kumakura. Dans l'introduction du *間の研究—日本人の美的表現 Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen* (lit. 'recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais'), un texte intitulé *序説—間とは何か Josetsu – ma to ha nani ka* (lit. 'introduction – qu'est-ce que le *ma*?', 1983), Minami écrit :

« Pour ce qui est du *ma* de la vie au quotidien, il va sans dire que l'espace relationnel du quotidien évolue selon les changements dans la structure des relations humaines des Japonais. Les aspects négatif du *ma* de la vie au quotidien sont à s'effacer, et grâce à la 'raison' basée sur le rationalisme occidental et moderniste, la satisfaction liée à l'accumulation de *ma* est peut-être à disparaître progressivement. C'est possiblement là le destin de la modernisation de la vie. Toutefois, de par sa séparation de la vie de tous les jours, le jeu subtil entre le *ma*

religieux et le *ma* des sports et des arts [...] n'en sera-t-il pas plus raffiné? Vu que les sports et arts des Japonais sont grandement appréciés à l'étranger, c'est un espoir qui ne me semble pas nécessairement arrogant. » (ma traduction de Minami 1983b, 8¹⁷⁰).

Le 「*ma*」 pourrait donc, dans les prochaines années et décennies, devenir quelque chose comme un pôle identitaire, mais il pourrait tout aussi bien rester confiné à quelques disciplines, ou encore, mourir à petit, ou même à gros feu. Il est d'autant plus difficile de prévoir son avenir au Japon qu'il y a en jeu ce 'joker' de la citation de Minami. En effet, il est loin d'être impossible qu'une des formes que le concept a déjà pris ou qu'il prendra en Occident (où en plus, c'est apparemment 'bar open' – à ce propos, voir l'annexe) vienne à son tour alimenter le 「*ma*」 au Japon – pour le meilleur comme pour le pire, d'ailleurs – et il est bien sûr impossible de suivre les parcours de l'imagination de tous les auteurs possibles et imaginables des univers intellectuels et pseudo-intellectuels, au Japon comme en Occident.

le plan Okano

Quelques rares auteurs s'intéressent à – voire militent pour – l'internationalisation du 「*ma*」. C'est notamment et particulièrement le cas de l'architecte 岡野道子 Okano Michiko (1979-) qui, dans *Ma et art : une approche sémiotique et son internationalisation* (2016), propose un plan pour y arriver. Pour ce faire, Okano suggère de s'appuyer sur les trois catégories phénoménologiques du sémioticien Charles Sanders Peirce (1839-1914), des catégories situées entre être et substance, et que celui-ci a d'abord proposées

¹⁷⁰ « 生活間については、日常生活の対人空間が、日本人の人間関係の構造変化につれて変えられてくることはいうまでもない。生活上の間や程を持つ消極的な面は消されていき、西洋的、近代的な合理主義に基づく「理詰め」によって、間を詰めてしまう充足主義をすたいに押しつけていくかもしれない。それが生活近代化の運命であろう。しかし、根底で宗教間と結びついたスポーツ間や芸術間の微妙なはたらきは[...]、その非日常性が日常的な生活間を突破するところみとして、今後一層洗練されるのではないだろうか。日本人のスポーツや芸術が国際的に高い評価をもつつあることからみても、そのような期待は必ずしも傲慢と思われぬのである。 » (Minami 1983b, 8)

dans son *On a New List of Categories* (1868), où il présente ces trois catégories comme étant trois ‘conceptions’ ou ‘accidents’ : « Quality (Reference to a Ground), Relation (Reference to a Correlate), Representation (Reference to an Interpretant) » (Peirce 1868). Or, c’est entre la première et la deuxième de ces trois catégories, des catégories qui seront plus tard appelées « priméité » (ang. ‘firstness’, liée à l’émotion), « secondéité » (ang. ‘secondness’, liée aux faits), et « tiercéité » (ang. ‘thirdness’, liée aux habitudes), qu’Okano situe le *ma* : « Dans son état de puissance et de possibilité, le *ma* relève du domaine de la priméité et lorsqu’il rentre dans le royaume de l’existence il devient un élément de la secondéité. » (Okano 2016, 153).

Okano voit par ailleurs : « la sémiotique peircéenne [...] comme l’instrument capable de faire passer le *ma* de ce domaine insaisissable à une notion plus tangible, plus compatible avec la pensée occidentale » (Okano 2016, 156), et suggère d’aborder le *ma* : « comme une possibilité, un quasi-signé susceptible d’être perçu lorsqu’il se matérialise » (Okano 2016, 156) – ‘signé’ étant ici, bien sûr, à prendre dans le sens de Pierce – et c’est ainsi que :

« Le *ma* peut être classé, à l’intérieur de l’architecture taxinomique bâtie par Peirce, comme un quasi-signé, correspondant à une possibilité, à une donnée préexistante et, par conséquent, rien ne peut être dit à son sujet avant son apparition dans le monde de l’existence. C’est seulement quand le *ma* se concrétise dans des manifestations, celles des formes artistiques, par exemple, qu’il passe aux catégories de secondéité et tiercéité, pouvant ainsi être étudié en tant que matérialisation d’une possibilité déjà existante dans la priméité. » (Okano 2016, 157).

Pour les Occidentaux, nous dit Okano, la compréhension du *ma* passerait d’abord et avant tout par la priméité : « dans le domaine de la priméité le point de contact où la logique de l’Occident peut entrevoir le *ma* dans cet état où, pour les Japonais, il est pure sensibilité » (Okano 2016, 157). L’exposé d’Okano, toutefois, m’a laissé quelques peu dubitatif – et c’est sans compter que les catégories de Pierce ne sont, à ma connaissance, pas particulièrement connues, et encore moins comprises, de l’Occidentulus mediocrisus.

Pour Okano, par ailleurs, le *ma*, ça serait aussi le tiers exclu d'Aristote. Elle explique d'abord que :

« selon sa logique, un concept était la forme la plus élémentaire de la pensée (de conserve [...] avec le jugement et le raisonnement) et la représentation intellectuelle abstraite d'un objet. Cette pensée s'inscrivait dans l'architecture ontologique bâtie par le philosophe, laquelle n'admettait que deux possibilités d'existence – l'être et le non-être » (Okano 2016, 154),

menant logiquement à l'exclusion des autres options. C'est ainsi que se concrétiserait la formation de la catégorie du 'tiers exclu' : « On omettait de la sorte la troisième option, l'option intermédiaire : « ni être, ni non-être », qu'Aristote a dénommé *le tiers exclu* » (Okano 2016, 154) – ce qui, pour Okano, serait essentiellement la même chose que le *ma* : « Seulement, l'étude du *ma* exige justement que l'on connaisse l'espace du dit *tiers exclu*, du contradictoire et simultané, habité par ce qui est « à la fois l'un et l'autre » ou « ni l'un ni l'autre ». » (Okano 2016, 154). C'est là une manière intéressante de voir un des aspects du *ma* – mais malheureusement, Okano fait ensuite un parallèle qui me semble fautif entre cet outil de la philosophie qu'est le tiers exclu et la prégnance du *ma*, puisqu'elle précise, immédiatement après, que :

« Ce caractère de possibilité, de puissance et d'ambivalence présent dans le *ma* donne lieu à une esthétique particulière qui implique la mise en valeur, par exemple, de l'espace blanc non dessiné sur le papier, du temps de la non-action dans une danse, du silence dans le temps musical, ainsi que des espaces situés à l'entre-deux de l'intérieur et de l'extérieur, du public et du privé, du divin et du profane ou des temps qui habitent le passé et le présent, la vie et la mort. » (Okano 2016, 154).

5.2. les formes du 「*ma*」 – une mini-typologie

Quelques typologies du 「*ma*」 pourraient être suggérées suite au portrait des derniers chapitre, notamment en séparant les aspects spatiaux et temporel – mais il me semble toutefois que la typologie la plus utile en serait plutôt une de forme, soit la forme que le *ma* prend, une forme qui est variable non

seulement dans le temps et dans l'espace, mais aussi et surtout selon l'utilisation qui en est faite. En fait, le *ma* semble prendre deux formes principales, soit d'abord celle d'une frontière qui relie, puis ensuite celle d'un pont qui sépare – avec une troisième, un *ma* entre les deux autres peut-être, une forme résiduelle qu'on pourrait *a priori* vouloir appeler quelque chose comme 雑間 *zatsu-ma* (*ma* variés), une catégorie qui inclurait autant les *ma* qui changent de forme que ceux qui n'en n'ont pas.

la frontière qui relie

Il existe une grande variété de séparateurs au Japon – et ce, en se limitant uniquement au présent. Ceux-ci vont de séparateurs presque purement symboliques à, de nos jours, des structures en béton, dont même quelques cas de brutalisme – mais malgré leur variabilité, les séparateurs japonais, surtout pré-modernes, ont tendance à être le produit d'une économie de moyens, et conséquemment, d'être relativement peu imposants ou isolants. De manière générale, nous disent l'architecte et anthropologue Philippe Bonnin (1950-) et l'ingénieur 西田雅嗣 Nishida Masatsugu (1958-) dans *la notion de kekkai et les dispositifs séparateurs dans la spatialité japonaise* (2014), les séparateurs au Japon : « vont avoir une réalité matérielle, qui limitera de manière contraignante les qualités d'une espace par rapport à un autre » (Bonnin & Nishida 2014, 133), mais, en même temps, ils : « ne désuniront pas complètement, laissant une partie des qualités traverser la frontière » (Bonnin & Nishida 2014, 133). C'est ainsi que, rajoutent-ils : « les séparateurs divisent autant qu'ils relient » (Bonnin & Nishida 2014, 133). On a déjà vu le 結界 *kekkaï* au chapitre 3, un dispositif que Bonnin & Nishida semblent d'ailleurs voir comme l'archétype des séparateurs japonais :

« Pour que deux espaces soient différenciés, il faut d'abord opérer une claire distinction par l'esprit. C'est le sens du *kekkaï*, avant tout. Le dispositif matériel qui y invitera peut alors être réduit ici à très peu de chose, presque à un pur signe, à une règle édictée, sinon sans

matérialité en tout cas à une présence tangible évaporée, quasi sublimée. » (Bonnin & Nishida 2014, 134).

Plutôt que de tenter d'en faire un catalogue, qui serait nécessairement long et laborieux – et pas particulièrement utile – suivons plutôt un instant le visiteur d'un temple (bouddhiste) puis d'un sanctuaire ('*shintō*'), un visiteur qui est ensuite attendu, non loin de là, chez des amis.

Pour se rendre au temple, le visiteur passera probablement par un 門 *mon*, soit une 'porte', toujours pas mal plus symbolique que coercitive. Rendu à l'intérieur, il pourrait aussi bien voir ce que Bonnin & Nishida décrivent comme : « un écran de bois [qui] sépare sur toute la hauteur et la largeur ce que l'on pourrait appeler le chœur (*naijin* 内陣), où se trouve disposée la statue du Bouddha, d'une nef (*gejin* 外陣) où se tiennent et prient les fidèles » (Bonnin & Nishida 2014, 131), un écran constitué de 格子 *kōshi* (sorte de grillage) et d'un 長押 *nageshi* (linteau), et qui ne peut donc aisément être franchi, mais qui reste quand même un séparateur relativement ouvert : « C'est [...] bien d'un dispositif séparateur matériel que nous traitons, et à ce titre il s'agit d'architecture ; mais il n'a pas la violence d'un mur. Il laisse s'établir une relation, il l'organise. C'est ainsi qu'il « fait *kekkaï* ». » (Bonnin & Nishida 2014, 132).

Au sanctuaire aussi, l'entrée sera nécessairement délimitée par un *mon* – qu'on appelle alors généralement 鳥居 *torii* (lit. 'lieu de résidence des oiseaux'). À l'intérieur, le visiteur verra probablement des cordes torsadées et parfois énormes, les 標縄 *shimenawa*, délimiter des espaces ou entourer des arbres ou des roches – des cordes qui, pour Bonnin & Nishida sont : « La forme d'une frontière entre un ici et un là tout voisin, définie dans l'espace, celle d'une limite, voire d'un enclos » (Bonnin & Nishida 2014, 137), Par ailleurs, aux *shimenawa* seront accrochées des bandes de papier plié appelés

御幣 *gohei*, des sortes de purificateurs qu'on retrouve pliés en forme de 紙垂 *kamishide* (lit. 'papier(s) pendu(s)'), une forme qui ressemble d'ailleurs grandement aux éclairs des illustrations.

En se rendant à pied vers sa destination, le visiteur passera peut-être devant des commerces à l'entrée marquée par des 暖簾 *noren*, un séparateur presque purement symbolique, constitué essentiellement d'un morceau de tissu partiellement coupé en deux (une sorte de 切れ *kire* (?)) – et qui isole donc quelque peu du regard, mais qui n'offre absolument aucune protection, et à peine un soupçon d'intimité.

Le visiteur longera peut-être aussi, surtout s'il passe par un secteur traditionnel, des 連子 *renji*, une sorte de treillis à la verticale, et que l'architecte 黒川紀章 Kurokawa Kishō (1934-2007) décrit, dans *a Culture of Grays* (1979), comme étant :

« another type of incomplete, semi-enclosure between private space and the public space of the street (*roji*) which does not entirely shut off one from the other. It allows continuity without resistance or antagonism against outside elements. » (Kurokawa 1979, 13).

En arrivant dans un secteur résidentiel, le visiteur passera peut-être devant des haies de type 生垣 *ikegaki* (lit. 'cloture vivante'), et que Kurokawa voit comme ayant une fonction double :

« Among the many types of enclosures around Japanese houses is the *ikegaki* hedge. Trees or shrubs are planted to form a fence or enclosure, but most *ikegaki* are not intended to shut off all visibility to the outside; they make it possible to see outside and protect the privacy of the home, and at the same time to maintain continuity with the surrounding landscape. » (Kurokawa 1979, 13).

Kurokawa propose d'ailleurs alors un parallèle au 鎖国 *sakoku* : « Semi-seclusionism made it possible for heterogeneous elements to be absorbed and incorporated into Japanese culture without seriously threatening its identity. » (Kurokawa 1979, 11) – un parallèle intéressant de par sa

ressemblance à un portrait-robot qu'on se fait du *ma*, mais un parallèle aussi quelque peu problématique, basé comme il est sur une image courante mais partiellement erronée du *sakoku*.

Le visiteur pourrait aussi voir des 逆茂木 *sakamogi* (abattis), et peut-être même des 堀 *hori* (fossé(s)) ... surtout bien sûr s'il passe devant un château – tel que l'explique Berque : « le jardin est séparé de l'espace environnant par une haie, parfois des épineux (*sakamogi*), voire un fossé (*hori*) » (Berque 2004, 84) ... deux types de séparateurs, toutefois, qui ne sont pas reconnus pour être particulièrement accueillants.

Rendu à la maison de ses amis, le visiteur entrera probablement par le 玄関 *genkan*, un genre de vestibule, plus ou moins carré, situé plus bas que le niveau de l'intérieur, et assez fréquemment laissé débarré. S'il était chez lui, il se déchausserait tout simplement avant de 'monter', sans autre formalité que de crier 「ただいま *tadaima*」 ('je suis de retour') ... qu'il y ait quelqu'un d'autre de présent ou pas, d'ailleurs. Comme il est en visite, toutefois, le visiteur criera plutôt 「ごめんください *gomen kudasai*」 ('excusez-moi') – après quoi, si c'est un proche, il sera probablement invité à 'monter', ou, s'il ne l'est pas ou que c'est par affaire courante, être 「玄関払い *genkan-barai*」 (lit. 'payé à la porte, ou plus spécifiquement au 「*genkan*」'), i.e. bloqué au *genkan*, qui joue donc un rôle de filtre – ou d'une sorte de 'buffer', comme le disait l'ingénieur 浦部智義 Urabe Tomoyoshi au dernier chapitre :

« the *genkan* (entryway) in Japan, where it is customary to change shoes, is a buffer-like space between the inside and the outside where it is assumed people of the household as well as visitors will spend a brief amount of time. It becomes a place and space with a slight sense of tension. » (Urabe 2017, 215).

L'image qui ressemble le plus à celle du *genkan*, toutefois, me semble être celle d'un sas – et on s'en rapproche chez plusieurs auteurs, dont Berque, qui explique que :

« l'espace intermédiaire constitue un passage évident et obligé, un sas ou un tampon destiné à amortir le contraste entre les deux autres espaces, l'intérieur et l'extérieur. C'est le cas du *genkan*, le vestibule à niveau de terre où l'on est encore chaussé. Une fois dans le *genkan*, on se trouve déjà dans le bâtiment, mais pas encore dans (ou plutôt *de*) la maison. Il est facile d'entrer dans le *genkan* à partir de l'extérieur (inutile de frapper, le bruit de la porte prévient) ; mais tout le monde ne peut pas monter la marche qui, de là, fait véritablement pénétrer l'espace domestique. Les livreurs, les gêneurs n'iront pas plus loin » (Berque 2004, 90)

– i.e. la contrainte imaginaire, i.e. culturelle, est plus forte que la contrainte physique.

À l'intérieur de la maison, s'il est invité à entrer, le visiteur devenu invité devrait voir une variété de séparateurs – et si en plus c'est une maison 'traditionnelle', dont le style le plus courant est ce qu'on appelle maintenant les 民家 *minka* (lit. 'maison de citoyen'), les séparateurs auront tendance à être relativement minces, légers, coulissables et retirables : « la faible différenciation interne de la maison japonaise traditionnelle saute aux yeux » (Berque 2004, 84) – permettant ainsi de changer la configuration intérieure selon l'heure du jour, la saisons et les besoins ... sauf quand on a trop de stock, ce qui est quand même devenu assez courant dans les dernières décennies, au Japon comme ailleurs. De plus, de par leur composition, les deux principaux types de séparateurs qu'on trouve à l'intérieur des *minka*, soit les 襖 *fusuma*, des séparateurs faits de bois, papier et tissu, et encore plus les 障子 *shōji*, faits de bois mais surtout de papier, laissent assez facilement passer non seulement les sons, mais aussi les odeurs et l'air par les trous et fissures, et même, pour ce qui est des *shōji*, la lumière au travers du papier. D'ailleurs, le *shōji* serait un très bon représentant de cette idée courante au Japon, une idée que Bonnin & Nishida appellent 'faire *kekkaï*' : « Le *shōji*, qui découpe l'espace en deux, nous fait ressentir l'au-delà, il le suggère. C'est une manière très traditionnelle dans le Japon ancien, et c'est bien l'esprit de qui veut faire *kekkaï*. » (Bonnin & Nishida 2014, 142).

À la maison toujours, même les murs auraient apparemment, au moins avec un peu d'imagination, le potentiel d'être vus comme du *ma*. Ce serait au moins là l'avis du philosophe 大橋良介 Oohashi Ryōsuke, dont il a été question au chapitre 3 (*les sentiers du ma*) avec la notion de 「*kire*」. En effet, il aurait écrit, dans 「*切れ*」の構造—日本美と現代世界 '*Kire*' no *kōzō* – *Nihon-bi to gendai sekai* (lit. 'structure du 「*kire*」 – le beau au Japon et le monde contemporain', 1986), que :

« The wall's 'decisive function does not aim at creating a perspectival effect for the garden, but to separate the natural world outside and the aesthetically shaped inside. It constitutes the "in-between" (*ma*) of the two worlds. It is also the "in-between" of "life and death" (*shoji*). The wall, that in a spatial sense is just peripheric, gets in a structural sense a central meaning for the stonewall, even better: it constitutes the real centre". » (Oohashi 1994 (1986), 3 – traduit et cité dans Oosterling 2005, 3).

C'est ainsi d'ailleurs, au moins selon le philosophe Henk Oosterling (1952-), que le *ma* unirait autant qu'il sépare : « Outside and inside are no longer oppositions. They are effects of MA that is a cutting, a '*kire*' of the Void. » (Oosterling 2005, 3).

縁 *en*

Berque suggère que le *ma* peut prendre la forme d'un 縁 *en* : « Reliant tout en séparant, le *ma* peut [...] matérialiser un *en*. » (Berque 2004, 35), mais il note toutefois ensuite ce qu'il considère être la différence principale entre les deux : « Cependant, l'*en* ne contient pas l'idée de rythme, ni le *ma* celle de zone frontalière. » (Berque 2004, 35) – et effectivement, le *en* n'a *a priori* rien de l'idée de rythme ... si ce n'est peut-être, à la limite, le rythme diurne ou encore celui des saisons. Il me semble toutefois que l'image du *ma* sous la forme d'un *en* est une manière très éloquente de décrire un des deux principaux types de *ma*, peut-être même d'ailleurs le plus important des deux,

celui qui est présent notamment dans les silences entre les notes. Il ne s'agit toutefois pas ici de suggérer que, sous cette forme, le *ma* et le *en* sont identiques, mais bien simplement que le *en* serait une représentation clairement matérialisée d'une des formes que le *ma* peut prendre, mais de manière en quelque sorte invisible puisque essentiellement imaginaire. Par ailleurs, comme le note Berque : « la logique de l'*en* complète la logique du *ma*, en la relayant vers l'extérieur, vers autre chose. C'est la définition même de la métaphore : porter au delà » (Berque 2004, 36). Le *en* serait donc un genre de pont du *ma* vers l'extérieur (?) ... un peu comme le *shakkei*, dont il sera brièvement question un peu plus bas.

Le *en* représente en fait d'abord et avant tout la marge, et ce qui s'y passe :

« La notion de marge ou de bordure est associée en japonais au sinogramme *en* (prononcé en chinois *yuan*). Ce sinogramme se lit de plusieurs façons : *en*, *eni*, *enishi*, *yor*, *tayori*, *yukari*, *beri*, *fuchi*. À ces lectures correspondent plusieurs acceptions centrées sur le concept de relation : la dépendance, le lien, l'amour, le destin, le karma, le mariage, le hasard ; et plusieurs acceptions concrètes, centrées sur la notion de bordure : le bout, le bord, le liseré, le cadre ou la monture, enfin spécialement la plate-forme ou véranda qui ourle la maison traditionnelle et où l'on n'est ni vraiment dehors ni vraiment dedans » (Berque 2004, 34).

Berque précise que la notion de 'bordure' :

« a pour fonction de médiatiser le contact d'un objet A (concret ou non) avec ce qui n'est pas A, / disons B. La bordure participe de A, mais elle n'est pas A. Elle implique la présence de B, et en ce sens participe de B, mais elle n'est pas B. Elle est un troisième terme médiateur, tenant de A et de B. Or la culture japonaise fait un usage intensif de ces troisièmes termes, intermédiaires abstraits ou concrets entre A et B. » (Berque 2004, 34-35).

Berque offre alors le très intéressant exemple du 仲人 *nakōdo*, (lit. 'la personne du milieu'), une forme bien particulière d'entremetteur :

« Tel est cet « homme du milieu », *nakōdo*, par qui non seulement sont menées à bien les « histoires d'*en* » (pour parler de mariage), mais qui demeure par la suite une sorte de garant de l'union qu'il a aidé à conclure. En cela, le *nakōdo* diffère profondément d'un simple entremetteur [...]. Les époux peuvent avoir recours à lui en cas de grave

désaccord. » (Berque 2004, 35).
D'ailleurs, les rôles et fonctions intermédiaires seraient courantes au Japon, tel que l'explique toujours Berque : « Cette tendance à médiatiser et à concrétiser par un troisième terme les relations entre deux termes se lit dans l'attention extrême que les Japonais portent aux transitions, préparations, mises en condition de toute sorte. » (Berque 2004, 35).

Pour Kurokawa Kishō, le *ma* serait un cousin du *en* et du *kū*, dont il différerait toutefois, étant en fait essentiellement un 'buffer' :

« *Ma* and *en* and *kū* are all interrelated concepts. *Ma* is the temporal interval between two different phenomena or between two contradictory elements or between dimensions of varying natures. Spatially, one might call *ma* the "buffer zone." » (Kurokawa 1979, 8).

Ces trois concepts, par ailleurs, auraient, pour Kurokawa, en commun d'être 'gris' : « *En*, *kū* and *ma* are all key words which express the intervening territory between spaces—temporal, physical or spiritual, and thus they all share the 'gray' quality of Japanese culture. » (Kurokawa 1979, 10). Ce dont il est question ici est la notion de 「利休鼠 Rikyū nezumi」, (lit. 'gris souris à Rikyū'), le gris du titre de l'article de Kurokawa, un gris quelque peu teinté de vert, et qui a fautiveusement été associé, depuis tôt durant Edo, au grand maître de thé 千利休 Sen no Rikyū (1522-1591). Ainsi, malgré la ressemblance terminologique, ce gris dont parle Kurokawa n'a *a priori* que bien peu à voir avec l'idée qui nous est commune de 'zone grise' (ang. 'grey zone') – mais on peut quand même noter certaines similitudes, comme dans cet exemple, un exemple parmi d'autres, d'une utilisation de 'zone grise' par le sociologue Alan Blum dans *the Grey Zone of Health and Illness* (2010), pour qui la 'zone grise' est : « the space of indeterminacy upon which all determination ultimately depends » (Blum 2010, 9) ... Il a très peu à voir, toutefois, avec les gris de *Fifty Shades of Grey*.

D'ailleurs, cette notion de 「Rikyū nezumi」 ressemblerait elle aussi à

certaines égards au 「*ma*」, au moins toujours selon Kurokawa :

« my own interest in Rikyu grey is because it epitomizes the confrontation or collision of various contradictory elements and describes a condition in which those elements cancel each other out, thus achieving coexistence and continuity » (Kurokawa 1994 (1991 (1979))),

essentiellement, donc, cette capacité de relier ce qui vient d'être séparé.

Kurokawa suggère aussi, dans un autre texte la même année, intitulé celui-là *Rikyu Grey and the Art of Ambiguity* (1979) que : « The sensation of Rikyu grey represents an aesthetic of an ambivalent or multiple meaning. » (Kurokawa 1994 (1991 (1979))). Selon le spécialiste japonais de littérature française 栗田勇 Kurita Isamu (1929-) tel que rapporté par Kurokawa, il semblerait par ailleurs que le terme : « has no clear origin » (Kurokawa 1994 (1991 (1979))) – et il existe effectivement plusieurs théories sur son origine. Quoi qu'il en soit, Kurokawa explique que, pour cette raison, : « I use it here as a purely symbolic term expressing the multiple meanings or ambiguity of Japan's open spaces. » (Kurokawa 1994 (1991 (1979))).

Pour Kurokawa, de plus, il y aurait du gris jusque dans les sons. En effet, il écrit, à propos de 「音 *ne*」, une prononciation un peu hors de l'ordinaire du *kanji* 「音」, plus généralement prononcé 「*oto*」 ou 「*on*」, et qui, sous les trois formes, signifie 'son', dont notamment les bruits de la nature ... incluant la nature humaine, que : « is a word which refers to musical sounds created both by man and in nature. It stands midway between “sound” and music” – representing the 'gray space' between these two realms. » (Kurokawa 1979, 13) – Kurokawa allant même jusqu'à suggérer que le *ne* serait une sorte d'intermédiaire non seulement entre les deux autres prononciations, mais aussi entre rien de moins que les Japonais et la nature : « the concept of *ne* embodies the Japanese inclination to live with and preserve continuity with nature » (Kurokawa 1979, 13).

縁側 *engawa*

La véranda qu'on retrouve autour des maisons, en particulier pour ce qui est des *minka*, est maintenant appelée 「縁側 *engawa*」 (lit. 'bord du *en* '), une véranda ouverte le jour et close : « la nuit [...] par de lourds panneaux de bois » (Berque 2004, 84). Or, même si, comme l'écrit l'historien de l'architecture Emmanuel Marès (1978-) dans un court texte intitulé *Engawa 縁側 la véranda* (2014), le *engawa* : « est devenu aujourd'hui un élément emblématique de l'architecture et de la culture japonaise en général » (Marès 2014a, 121), il s'agirait en fait là d'un développement du début Edo, c'est-à-dire donc de la vague *zen*, quoique plus vers la fin qu'à ses débuts, au moins sous la forme qui porte le nom 「縁側 *engawa*」. En effet, précise Marès, la plus ancienne mention du terme 「*engawa*」 se trouverait dans le 南方録 *Nanbō-roku* ou *Nanpō-roku*, rédigé, nous dit-il, c. 1690. En fait, toutefois, le *Nanbō-roku* est une compilation d'enseignements présumés de 千利休 Sen no Rikyū (1522-1591), supposément le travail de son disciple principal, 南坊宗啓 Nanbō Sōkei (d'où le titre, d'ailleurs, malheureusement souvent traduit par '*Southern Record*'). Il aurait donc été compilé avant la fin du 16^e, mais le manuscrit aurait été perdu pour environ un siècle avant d'être finalement retrouvé par 立花実山 Tachibana Jitsuzan (1655-1708), retravaillé, recompilé puis publié. Il est donc possible, mais ça reste à ma connaissance simplement une hypothèse en ce moment, que certains, voire que tous les sept textes qui le composent, soient effectivement des créations ou des adaptations Edo, mais il est présentement tout aussi possible qu'au moins certains des textes viennent effectivement d'un peu avant Edo.

Bien sûr, par ailleurs, le *engawa* est clairement inspiré de formes plus anciennes d'espaces intermédiaires entre 'intérieur' et 'extérieur', et plus particulièrement des 庇 *hisashi* du 寝殿造 *shinden-zukuri*, le style de l'élite de

l'âge classique, puis des 広縁 *hiro-en* du 書院造 *shoin-zukuri*, le style préféré de la caste militaire à l'âge féodal – un style développé, lui, dans le contexte des arts *zen*, en s'inspirant notamment du *shinden-zukuri*, puis en inspirant à son tour les *minka*.

Dans *a Culture of Grays* (1979), Kurokawa offre une explication claire de l'importance de l'*engawa* dans un *minka* :

« An *engawa* is built around the structure as a continuous veranda under extended eaves. Its function is distinct from the Western porch or terrace. The *engawa* is multi-purpose, serving simultaneously as an external corridor connecting all the rooms of the house, a sheltering structure against rain, wind and summer heat, an area for greeting or entertaining guests, and as the passageway to the garden, among many other miscellaneous functions. » (Kurokawa 1979, 5).

En somme, l'*engawa* y jouerait le rôle d'intermédiaire entre 'intérieur' et 'extérieur', ou plus spécifiquement entre 内 *uchi* et 外 *soto* :

« Perhaps the most important role of the *engawa* is as an intervening space between the inside and the outside—a sort of third world between interior and exterior. Insofar as it sits in the shelter of the eaves, it may be considered interior space, but since it is open to the outside, it is also part of exterior space. » (Kurokawa 1979, 5).

Pour Kurokawa, on s'en doute, il s'agit clairement là d'un espace 'gris' :

« The / *engawa* is an outstanding example in architecture of what I call "gray space" or the intervening area between inside and outside. But the special significance of the *engawa* gray space is that it is not cut off or independent from either the interior or the exterior. It is a realm where they both merge. » (Kurokawa 1979, 5-6).

C'est d'ailleurs avec le *engawa* que le *ma* serait à son plus gris.

Quinze ans plus tard, dans un texte intitulé *Intermediary Space* (1994), Kurokawa verra plutôt l'*engawa* comme une forme d'"espace intermédiaire" (le 'intermediary space' du titre) : « The *engawa* runs around the house as a projecting platform under the eaves and unlike the terrace in Western architecture, serves as an exterior corridor, intermediating between inside and outside. » (Kurokawa 1994, 156). Qui plus est, cet espace intermédiaire

serait pour lui en quelque sorte hautement prégnant : « The *engawa* takes on a wide variety of functions not provided for in the conventional plan of a series of rooms linked by interior hallways. » (Kurokawa 1994, 156) – un espace intérieur, donc, mais dont le cœur se trouverait à l'extérieur : « The *engawa* is interior space [...], but, at the same time, it is also part of the exterior space of the garden. » (Kurokawa 1994, 156), i.e. le *en* tant que pont du *ma*. Or, pour Kurokawa comme pour Berque d'ailleurs, cet espace intermédiaire serait clairement une forme de *ma* :

« The *engawa* is a space, a *ma*, inserted between nature and building, exterior and interior. This type of intermediate zone functions as *ma* permitting two opposing elements to exist in symbiosis. Intermediate space makes a discontinuous continuum possible, so that a plurality of opposing elements can coexist in an ever-changing, dynamic relationship. The nature of intermediate space is its ambiguity and multivalence. It does not force opposing elements into compromise or harmony, but provides the key to their living symbiosis. » (Kurokawa 1994, 166).

Marès aussi voit l'*engawa* comme un espace intermédiaire : « Il s'agit d'un espace intermédiaire, un entre-deux, autour duquel s'articulent et se superposent un dedans et un dehors » (Marès 2014a, 120), un espace qui, de plus, jouerait un rôle de médiateur : « L'*engawa* ou en abrégé *en*, est souvent qualifié d'espace de transition, d'espace médiateur, d'espace tampon, d'espace fluide, etc. » (Marès 2014a, 120). Ainsi, alors même qu'il délimiterait clairement l'intérieur et l'extérieur, cet espace resterait en quelque sorte éternellement ambigu :

« Si d'un point de vue visuel, l'*engawa* offre une ouverture où le dedans et le dehors semblent se juxtaposer de façon ambiguë, d'un point de vue structurel il tire une frontière très nette entre / l'espace où l'on est chaussé, le dehors, et l'espace où on est déchaussé, le dedans. L'*engawa* les sépare tout autant qu'il les relie. » (Marès 2014a, 120-121).

D'ailleurs, quelque soit la terminologie choisie, il est clair que la fonction première de l'*engawa* est de séparer tout en restant le plus ouvert possible, un séparateur qui se révèle donc en fait être au moins tout autant sinon plus

culturel, i.e. imaginaire, que physique :

« Espace médiateur aussi l'*engawa*, où l'on n'est ni dedans ni dehors. Cette plate-forme ourle la maison sur un à trois côtés. Le jour, on l'ouvre totalement sur l'extérieur (les panneaux de bois sont enlevés), et à demi aussi sur l'intérieur (les *shôji* sont repoussés, se recouvrant deux à deux et laissant libre la moitié des entre-piliers). Pour bavarder entre voisins, on pourra s'asseoir sur l'*engawa*, mais on n'entrera pas dans la pièce à tatamis qui se trouve pourtant à portée de main, ouverte (ou fermée par les *sbôji*). » (Berque 2004, 90).

Le *genkan* comme l'*engawa* peuvent tout autant servir de modèle de cet aspect du *en* qu'on retrouve dans le *ma*. C'est d'ailleurs là le deuxième 'buffer' d'Urabe, tel qu'on l'a vu au chapitre 4 portant sur le *ma* en musique et en architecture :

« In a similar way, the *engawa* (narrow wooden passageway along the edge of a Japanese house) is also a buffer-type space between the outside and the inside of the home and, as such, evokes the image of a pleasant place and space that provide a space for people to linger. » (Urabe 2017, 215).

L'image du *engawa*, toutefois, même si elle est dépourvue de sas, une idée certes parfois présente dans le *ma*, me semble plus évocatrice de la catégorie que celle du *genkan* – quoique, malgré quelques détails et une grande différence dans l'apparence, les deux images se valent finalement pas mal : « À une autre échelle, la campagne forme l'*engawa* ou le *genkan* de la ville : un espace construit, comme la ville est construite, et qui isole celle-ci des espaces sauvages de la forêt profonde. » (Berque 2004, 90).

Ainsi, tous les séparateurs qu'on vient de voir, sauf bien sûr les murs et peut-être les fossés, ont en commun d'être des séparateurs certes contraignants jusqu'à un certain point, mais qui, comme le *engawa*, le sont finalement plus par des éléments culturels que physiques – facilitant ainsi le passage notamment du vent, de la lumière, des odeurs ... et des voisins. De plus, comme le disent Bonnin & Nishida, plus spécifiquement à propos des séparateurs de l'âge classique, mais avec un propos qui serait toutefois

toujours et encore à peu près vrai, que : « Tous ces dispositifs de partition suggèrent l'espace au-delà tout en le cachant à la vue. » (Bonnin & Nishida 2014, 141). Il existe toutefois quand même nombre de contre-exemples à cette belle image, dont les constructions militaires, notamment et particulièrement les châteaux du *senjoku* et d'Edo – de même que bien des constructions modernes.

le pont qui sépare

La deuxième forme la plus courante de *ma* est ce qu'on pourrait appeler la forme 「橋 *hashi*」 (lit. 'pont'). Comme l'écrivait l'architecte 磯崎新 Isozaki Arata (1931-) dans le catalogue de l'exposition qui porte son nom : « A bridge is called *hashi* because it connects one side of the river to the other side. » (Isozaki 1979, 24) – une qualité propre aux ponts, et pas seulement au Japon d'ailleurs. Un pont au Japon, toutefois, serait bien plus encore :

« Because *hashi* is rarely visible in nature, it is often used as a structural element in garden designs. Thus the bridge not only crosses a river, and serves as an ornament in a garden, but assumes the added symbolic significance of connecting two divided worlds. » (Isozaki 1979, 24).

Isozaki propose ensuite un lien entre les homophones 「橋 *hashi*」 (pont), 「端 *hashi*」 (lit. 'bord', ang. 'edge') et 「箸 *hashi*」 (baguettes). Il écrit :

« Originally the word *hashi* referred not only to a bridge but also to an edge, chopsticks, steps, etc. The word *hashi* did not mean a specific thing but rather implied the bridging of MA (space between two objects). An edge represented the limit of one world, assuming the existence of another world beyond. Anything that / crossed, filled, or projected into the chasm of MA (space between two edges) was designated *hashi*. The “edges” bridged might include, for example, the secular world and heavenly world; the upper level and the lower level; the plate and the mouth (there is a homophone *hashi* in the Japanese language that means chopsticks, an instrument that bridges the MA between the plate and mouth). » (Isozaki 1979, 12-13 & 24).

Malheureusement, toutefois, Isozaki semble s'être limité à faire un parallèle basé essentiellement sur la ressemblance phonétique des trois termes, et ne

s'est apparemment pas donné la peine de vérifier leur étymologie. Or, bien que 「橋 *hashi*」 (pont) semble bel et bien dériver de 「端 *hashi*」 ('bord'), 「箸 *hashi*」 (baguettes) serait en fait un tout autre mot. D'ailleurs, les deux premiers ont le même accent chromatique, variable régionalement mais qui est généralement l'inverse de celui de 「箸 *hashi*」 (baguettes). Quoi qu'il en soit, Isozaki va même jusqu'à suggérer que : « The bamboo platform for moon viewing was also called *hashi* as it bridged the inner world of the room and the outer world of the garden. » (Isozaki 1979, 24). Les seuls exemples de 「月見橋 *tsukimi-bashi*」 (lit. '*hashi* pour observer la lune') que j'ai réussi à trouver, toutefois, ce sont des noms de ponts spécifiques (et pas particulièrement anciens) – le terme courant pour désigner ces plateformes étant, à tout le moins de nos jours, simplement 「月見台 *tsukimi-dai*」 (lit. 'plateforme pour observer la lune'). Ainsi, la proposition d'Isozaki est certes intéressante, mais elle semble être essentiellement le fruit de son imagination.

Pourtant, trois décennies plus tard, Isozaki utilisait encore le parallèle quelque peu mystificateur des trois *hashi* :

« Under *hashi* in any Japanese/English dictionary will be meanings that seem totally different or even at odds: bridges, chopsticks, veranda, edge, and so forth. They refer to quite different species and forms of object. But if we pay attention to the way they function, all can be seen to share a similar feature. Everything is related to “edge,” that is, the end of one thing (or one world)—and at the same time the beginning of a world beyond. In Japanese, everything that connects this side and that side may be called *hashi*. » (Isozaki 1977 – cité dans Isozaki 2006, 93).

C'est ainsi qu'Isozaki en arrive à voir le *hashi* combiné comme l'outil suprême qui, à la fois, sépare et relie : « So it is possible to understand *hashi* as a concept that relates couples of contradictory terms; the term disjoins and also connects two worlds. » (Isozaki 1977 – cité dans Isozaki 2006, 93).

La description de l'ingénieur et spécialiste de l'architecture 千代章一郎 Sendai Shōichirō, dans *Hashi 橋 le pont* (2014), me semble plus juste et plus

claire. Il écrit d'abord que : « *Hashi* désigne ce qui est posé entre deux extrémités, entre deux bords » (Sendai 2014, 165), permettant ainsi de faire : « la liaison entre deux univers qui habituellement ne communiquent pas » (Sendai 2014, 165). Reste que c'est bien sûr là le propre des ponts, voire leur définition – et ce, qu'on soit n'importe où dans le monde. C'est aussi vrai lorsque Sendai rajoute qu'ainsi, : « toute rencontre devient possible » (Sendai 2014, 165) – ce qui est par ailleurs l'idée de prégnance. Il est vrai, toutefois, que le pont est très présent dans certaines formes culturelles au Japon. On en verra des formes hautement métaphoriques un peu plus bas, mais le pont, dans toute sa matérialité, se retrouve entre autres au cinéma, où il peut presque être vu comme un archétype, notamment mais pas uniquement pour les 現代劇 *gendai-geki* (films d'époque) dont l'action se passe durant Edo, et pour lesquels ils aurait potentiellement souvent une fonction métaphorique – et en particulier pour ce qui est du 日本橋 *Nihon-bashi*, le pivot du réseau routier d'alors : « Le Pont de l'époque d'Edo s'épanouit comme lien, point nodal des voyages et lieu essentiel de la culture urbaine. » (Sendai 2014, 167). On ne trouve d'ailleurs rien de la sorte à la maison ... sauf peut-être les 「箸 *hashi*」 (baguettes) – ce qui n'est guère surprenant, vu qu'on est entre intimes, et qu'il n'y a donc pas besoin de ponts.

L'image du pont peut servir à décrire divers espaces intermédiaires au Japon, dont en particulier un des plus connus – et des plus remarquables – pont physico-culturel, soit la pratique du 借景 *shakkei* (lit. 'scène empruntée' ; ang. 'borrowed scenery') – une pratique qui se distingue clairement, nous dit Berque, de la forme représentée par le *genkan* :

« Il est une seconde manière de mettre à profit les espaces intermédiaires. Celle-ci consiste, comme dans le *shakkei* (« emprunt de paysage »), à utiliser un troisième plan naturel (ou existant tel quel) pour mettre en valeur un premier plan, tandis que l'on dissimule le second plan tout en le suggérant. » (Berque 2004, 90).

Or, rajoute Berque, celle-ci aussi aurait des points en commun avec le *ma* :

« Bien évidemment, cette technique de juxtaposition renvoie au *ma* [...]. Elle est foncièrement étrangère à nos mises en perspective » (Berque 2004, 90). Berque précise ensuite que : « La fonction primordiale des espaces-tampons est [...] d'allonger les distances – au propre comme au figuré » (Berque 2004, 90), un élément qu'il voit comme fondamental :

« L'enveloppement limite et préserve les intérieurs bien mieux qu'un contraste brutal, car il oblige à des détours par les discontinuités qu'il introduit. Cette complexification des cheminements peut être considérée comme l'un des traits fondamentaux de la topogenèse particulière au Japon » (Berque 2004, 91).

Selon Marès, par ailleurs, dans un court texte intitulé *Shakkei 借景 l'emprunt de paysage* (2014), le terme 「借景 *shakkei*」 serait apparu pour la première fois dans un ouvrage chinois sur l'art des jardins, le *園冶 Yuanye* (jp. *enya*, 1631 ou 1634) de 計成 Ji Cheng (1582 à c. 1642). Marès argumente toutefois ensuite que le jardin du temple 天龍寺 *Tenryū-ji* de Kyōto, un jardin *zen* conçu c. 1345 par le célèbre moine 夢窓疎石 *Musō Soseki* (1275-1351), de l'école 臨濟宗 *Rinzai* de *zen*, serait bel et bien un exemple de *shakkei* – et d'ailleurs, il est assez généralement considéré comme le plus ancien cas de *shakkei* au Japon. Le lien au *zen*, par ailleurs, semble être resté fort bien cultivé – au moins si on se fie au propos de Kurokawa, pour qui le *shakkei* est : « another expression of the sense of man's oneness with nature » (Kurokawa 1979, 12), une communion avec la nature qui inclurait même (c'est bon pour les architectes) les bâtiments : « a premise of traditional Japanese architecture is the unity and continuity of buildings with garden and landscape, the assumption that buildings, too, are a part of nature » (Kurokawa 1979, 12). Ce n'est par particulièrement surprenant de la part d'un auteur japonais, mais d'imaginer cette nature hautement cultivée qu'est le jardin comme étant naturelle, c'est un peu, me semble-t-il, comme de considérer son chat ou son chien domestique comme un animal sauvage.

le 路地 *roji*

Un autre bel exemple de ‘pont’ culturo-physique est le 路地 *roji* (petit chemin) qui mène au 茶室 *chashitsu* (lit. ‘pièce pour le thé’), un chemin sur lequel, comme le disait le philosophe 大橋良介 Oohashi Ryōsuke (1944-) au chapitre 3 (*Les sentiers du ma*), se produit une sorte de ‘coupure’ : « Only one thing separates the two realms from each other: the cut, which is spatially manifested in the place of purity that is the *roji*. » (Oohashi 1994, 553), le ‘cut’ en question étant bien sûr la notion de 「切れ *kire*」.

Dans un court texte simplement intitulé *Roji* 路地 (2013), Marès explique que la plus ancienne mention de la graphie actuelle du terme se trouverait elle aussi dans le *Nanbō-roku* (publié c. 1690) – mais que le *roji* serait toutefois clairement un développement de l’âge d’or du 茶道 *sadō* à la fin Muromachi – i.e. l’époque de la rédaction présumée du *Nanbō-roku* :

« A l’intérieur du *roji* s’opère [...] un déplacement physique, qui peut se dessiner dans l’espace, mais en même temps, un déplacement intérieur ou intériorisé, qui fait que l’on passe d’un état d’esprit à un autre. C’est le passage de la guerre à la paix, du quotidien à l’extra-ordinaire, du profane au sacré, du tumulte des sentiments à la sérénité intérieure... Cet espace fonctionne ainsi comme une frontière entre deux mondes. » (Marès 2013 (2012), 183).

En d’autres mots, comme le dit cet auteur dont j’ai trouvé les mots mais pas le nom sur le web : « The *roji*, in short, is a place of enlightenment, and to set foot on the path leading to the *chashitsu* must be a process of shaking the dust of the world from one’s feet. » (*the Japan Architect* 1964, 80), i.e. c’est à la fois là séparation et (ré)union.

portrait en forme de *ma*

La plupart des exemples qu'on a vus dans les derniers chapitres prennent clairement une de ces deux formes, celle du *engawa* ou celle du *hashi* – mais dans certains cas, des changements d'état se produisent, soit selon l'angle de vue, soit selon les conditions.

en forme d'*engawa*

Dans cette catégorie, on retrouve d'abord toutes les formes de pauses ou de poses, que ce soit en *nō*, en *kabuki*, au cinéma ou ailleurs, après tout des mini-frontières qui relient. Il en va *a priori* de même de tous les *ma* temporels, alors que les *ma* physiques semblent pouvoir être l'un comme l'autre. Tout ce qui a rapport aussi, de près ou de loin d'ailleurs, au concept de 「切れ *kire*」, semble nécessairement prendre cette forme, tout comme le silence d'ailleurs.

De la même manière, toutes les catégories ou autres divisions, dont notamment les typologies de répertoire, comme par exemple la distinction entre 世話物 *sewa-mono* et 時代物 *jidai-mono* au *kabuki*, ou encore entre 時代劇 *jidai-geki* et 現代劇 *gendai-geki* au cinéma, sont de cette nature. D'ailleurs, il en irait *a priori* de même de toutes les dichotomies, puisque après tout, celles-ci servent d'abord et avant tout à séparer, mais qu'elles peuvent parfois aussi permettre des interactions – comme avec 「義理・人情 *giri-ninjō*」, 「内・外 *uchi-soto*」, et bien d'autres encore. D'ailleurs, au moins pour le *giri-ninjō*, c'est apparemment la prégnance menée à terme qui permet de produire la tension puis l'étincelle qui génère un changement d'état nourrissant la trame narrative.

Les *ma* identitaires, sans grande surprise, se trouvent eux aussi

essentiellement sous forme de frontière – une frontière toutefois qui relie quand même quelque peu, quoique essentiellement malgré elle, et de manière variable dans le temps.

en forme de pont

Les plus évidents *ma* en forme de pont sont bien sûr le 橋掛 *hashi-gakari* du *nō*, le 花道 *hanamichi* du *kabuki* et le 「路地 *roji*」 du *sadō*, qui séparent ce qu'ils relient (et qui, pour les deux premiers, séparent aussi les acteurs du public) – mais il y en aurait bien d'autres encore, dont justement le *ma* avec les spectateurs, qui est bien sûr toujours un pont, mais un pont qui marque quand même clairement la séparation – comme il en irait du *ma* de la performance en général, dont le but est après tout de communiquer quelque chose, ainsi d'ailleurs que de tous les *ma* de la communication. En fait, tous les *ma* intersubjectifs seraient en quelque sorte des ponts qui préservent la séparation, quoique de manière très variable.

Le 茶の湯 *cha no yu* dans son ensemble se veut lui aussi une sorte de pont. Le *ma* en forme de 「型 *kata*」 lui aussi serait, j'imagine, un pont, puisque son but est après tout la transmission, mais qu'il garde en même temps très claire la distinction entre maître et élèves. Il ne serait toutefois pas très difficile de faire le même genre de réflexion à propos de l'enseignement, sous toutes ses formes d'ailleurs, et essentiellement n'importe où dans le monde.

changements d'état

Certains *ma*, par ailleurs, semblent osciller entre les deux états, les deux formes que prend le *ma*, *engawa* et *hashi*. C'est notamment le cas du 間合い *ma-ai* dans les arts martiaux, comme aussi, j'imagine, de manière générale –

alors que dans le *cha no yu*, il se veut clairement un pont. D'ailleurs, le *ma* des arts martiaux, au moins celui de 柳生宗矩 Yagyū Munenori et de 宮本武蔵 Miyamoto Musashi semble tout à la fois un (double) pont par les 刀 *katana*, mais aussi une frontière qui se veut infranchissable (tout en voulant franchir) – et il en irait sans doute de même du ‘*ma* au quotidien’, qui doit sans cesse changer. On est, dans ces deux cas, clairement dans une dynamique de changements relativement fréquents entre les deux formes.

Le *ma* en musique oscille lui aussi entre les deux formes – mais dans ce cas-là, c'est en fait essentiellement une question de point de vue. En effet, la musique est supposément faite de silences, i.e. de frontières qui relient – mais il en résulte notamment le rythme, clairement un pont ... alors que la musique dans son ensemble, clairement, se veut elle aussi un pont.

Par ailleurs, tous les éléments qui relient, que ce soit deux phrases, deux vers, deux poèmes, deux histoires ou autre, notamment les 枕詞 *makura-kotoba*, les 切れ字 *kireji* ou les transitions d'Ozu et bien d'autres encore, sont à la fois séparateurs qui relient et ponts qui séparent. Le 道行 *michi-yuki* (lit. ‘aller sur route’), une sorte de voyage vers l'au-delà du *bunraku* et du *kabuki*, est aussi un genre de pont, mais le pont d'un destin qui sépare de manière on ne peut plus irrémédiable.

Finalement, en 落語 *rakugo*, comme dans les autres arts de la performance j'imagine, le *ma* qui peut être enseigné est un pont – alors que celui qui ne peut l'être sépare ceux qui l'ont de ceux qui ne l'ont pas. Quant au *ma* du *rakugo* qui ressemble au *satori*, il ne peut s'agir que d'un flash – ce qui n'a pas de forme ... ou qui les a toutes.

5.3. une tentative de définition

De par sa nature, qui est à la fois de séparer et de relier, le *ma* serait apparemment difficile à appréhender :

« D'où la difficulté de définir le *ma* : il est sans être ce qu'il implique. Sa charge sémantique varie suivant deux conditions : sa place dans un ensemble, et son échelle (ouverture plus ou moins grande de l'espace). L'un et l'autre sont guidées par (et produisent) un certain rythme. » (Berque 2004, 30).

Plusieurs auteurs se sont quand même essayé – et nous en avons d'ailleurs vu plusieurs tentatives au fil des derniers chapitres, autant des définitions générales que des définitions spécialisées. Dans la même veine que ce qu'on a vu au chapitre 3 (*les sentiers du ma*), le célèbre historien et spécialiste d'Edo 西山松之助 Nishiyama Matsunosuke (1912-2012) propose, dans *間の美学成立史 Ma no bigaku seiritsu-shi* (lit. 'histoire des développements du *ma* en esthétique (japonaise)', 1983), une des définitions les plus synthétiques du «*ma*» que je connaisse, une définition qui, de plus, inclut à la fois le temps et l'espace : « le *ma* est un sens de la distance interrompu temporellement et spatialement, le produit d'une fracture unique, un sens esthétique qui n'est en soi ni le temps ni l'espace » (ma traduction de Nishiyama 1983, 118¹⁷¹). Il semble toutefois manquer deux aspect centraux au propos de Nishiyama, quoique ceux-ci sont peut-être en fait dissimulés dans 'sens esthétique', soit l'idée de relier ce qui est séparé, ainsi que la prégnance qui en résulte. Je crois d'ailleurs qu'on peut faire sans évoquer ce 'sens esthétique', qui ne fait guère plus, me semble-t-il, que de compliquer – ou peut-être de mystifier – la compréhension.

Je proposerais donc la définition générale suivante, certes imparfaite et

¹⁷¹ « 間は時間的・空間的に切断された距離感が、独特の断絶によって創出された、時間でもない空間でもない美意識である » (Nishiyama 1983, 118)

incomplète, autant d'ailleurs de par sa nature intrinsèque que de par la mienne – une définition toutefois qui me semble le mieux refléter le propos des derniers chapitres, soit que : « Le 間 *ma* est un intervalle issu d'une rupture dans l'espace ou dans le temps. Cet intervalle, dynamisé par la rupture qui l'a engendré, relie ce qu'il sépare – offrant ainsi une centralité à ce qui est marginal tout en créant des opportunités de sens. Le *ma* peut prendre deux formes principales, celles d'une séparation qui relie, et celle d'un lien qui sépare, soit de manière exclusive, soit en alternance. ». De plus, cette définition me semble non seulement refléter le *ma* des arts, elle me semble aussi valable pour les dichotomies.

D'ailleurs, cette définition fait un peu penser à celle que donne l'anthropologue Brian Moeran (1944-), dans *Language and Popular Culture in Japan* (1989), de la frontière de entre 内 *uchi* et 外 *soto* : « Alternately expanding and contracting, rather like an amoeba, the shifting line between inside and outside helps create competitiveness and opposition between groups, as well as diminish conflict within any one group. » (Moeran 1989, 9). Pour Moeran, de plus, cette élasticité de la zone frontière serait de même nature que la : « flexibility of social organization and, indeed, of the Japanese sense of 'self' as a whole » (Moeran 1988, 435), i.e. la question du *uchi-soto* et de l'identité nationale, tel qu'il l'explique dans *Japanese Language and Society: an Anthropological Approach* (1988). Ce sera là le sujet des prochains chapitres.

chapitre 6 : la dichotomie 「内・外 *uchi-soto*」

6.1. introduction

La célèbre anthropologue Ruth Fulton Benedict (1887-1948) ne parle à toutes fins pratiques pas de la dichotomie 「内・外 *uchi-soto*」 dans son très célèbre *the Chrysanthemum and the Sword – Patterns of Japanese Culture* (1946), certainement le livre portant sur le Japon le plus connu de tous, toutes langues confondues. Benedict traite pourtant de plusieurs autres dichotomies, mais il est vrai qu'elle ne traite pas vraiment de concepts spatio-temporels, dont 「*uchi-soto*」 fait partie. Reste que, de toutes les dichotomies japonaises, 「*uchi-soto*」 peut facilement être vue comme la plus importante – et c'est notamment le cas, bien sûr, pour le présent propos. De manière très simpliste, 内 *uchi* réfère à l'intérieur d'un espace, 外 *soto* à son extérieur – mais comme le note le linguiste 牧野成一 Makino Seiichi (1935-) dans *Uchi and Soto as Cultural and Linguistic Metaphors* (2002), *uchi* n'est pas que physique, il est aussi social (i.e. imaginaire) : « *Uchi* space is not just physical but also social » (Makino 2002, 31), auquel on pourrait aussi rajouter conceptuel. Dans son usage le plus courant, qui recoupe ces trois éléments, c'est, continue Makino, l'espace : « for close, intimate relations, often with those of blood relations » (Makino 2002, 31), essentiellement un espace d'interactions : « This space is, in a word, one of involvement » (Makino 2002, 31). Bien sûr, il en irait de même, *mutatis mutandis*, de *soto* – i.e. *soto* serait aussi à la fois physique, social et conceptuel – impliquant cette fois-ci une distance sur ces trois axes, la forme physique étant d'ailleurs généralement utilisée, pour *uchi* comme pour *soto*, pour représenter l'ensemble ou n'importe lequel des deux autres éléments. Pour le célèbre auteur 加藤周一 Katō Shūichi (1919-2008), par ailleurs, dans *日本文化における時間と空間 Nihon ni okeru jikan to kūkan*, traduit en français sous le titre de *le temps et l'espace dans la culture*

japonaise (2009) par Christophe Sabouret, la dichotomie 「 *uchi-soto* 」 permettrait de distinguer non seulement les deux catégories d'espaces, mais aussi les individus qui y sont associés :

« Quand les frontières sont nettes physiquement et/ou psychologiquement, l'espace de l'intérieur (sa société et sa culture) est d'une autre nature que celui de l'extérieur et la distinction entre la personne de l'intérieur (*insider*) et la personne de l'extérieur (*outsider*) est marquée » (Katō & Sabouret 2009 (2007), 14),

Katō utilisant les termes en italique tels quels, en anglais, dans l'original.

Benedict vs Doi

Benedict ne connaissait à peu près rien du Japon quand l'armée USaine (plus spécifiquement la 'Office of War Information') lui a demandé d'étudier le Japon afin de les aider à comprendre l'ennemi, notamment pourquoi les soldats japonais préféraient mourir pour leur empereur plutôt que de se rendre. Son travail est remarquable en ce qu'il a été réalisé à distance via une variété de sources indirectes : des entrevues de nippo-étasuniens, des nouvelles filmées, des films de fiction, et des documents variés. Elle en tire, dans *the Chrysanthemum and the Sword* (1946), un modèle de la société japonaise tout en simplicité conceptuelle – impressionnant vu les conditions de sa réalisation, quoique de nombreux problèmes d'interprétation allaient ressortir par la suite. Benedict y fait d'abord référence aux contradictions apparentes du Japon :

« contradictions [...] are the warp and woof of books on Japan. They are true. Both the sword and the chrysanthemum are part of the picture. The Japanese are, to the highest degree, both aggressive and unaggressive, both militaristic and aesthetic, both insolent and polite, rigid and adaptable, submissive and resentful of being pushed around, loyal and treacherous, brave and timid, conservative and hospitable to new ways. They are terribly concerned about what other people will think of their behavior. » (Benedict 1946, 2).

Or, si ce sont des contradictions apparentes, c'est bien sûr parce qu'elles le sont pour les Occidentaux, mais pas pour autant pour les Japonais – une

réalité qui n'échappe évidemment pas à Benedict elle-même :

« Certainly I found that once I had seen where my Occidental assumptions did not fit into their view of life and had got some idea of the categories and symbols they used, many contradictions Westerners are accustomed to see in Japanese behavior were no longer contradictions. » (Benedict 1946, 19).

Par ailleurs, cette perception du Japon en tant que pays de contradictions a beau ne pas être une invention de Benedict, elle a quand même certainement aidé à la maintenir. Plusieurs auteurs ont, souvent sous son influence plus ou moins directe, proposé au fil du temps une variété de concepts pour tenter de les résoudre, autant d'ailleurs des auteurs occidentaux que des auteurs japonais. Le traducteur de fiction japonaise John Bester (1927-2010) suggère toutefois, en avant-propos de sa traduction du 「甘え」の構造 『*Amae*』 no kōzō (lit. 'structure de l'『*amae*』, 1971) du psychiatre 土居健郎 Doi Takeo (1920-2009), traduit en anglais sous le titre de *the Anatomy of dependence – exploring an area of the Japanese psyche – feelings of indulgence* (1973 (1971)), que c'est Doi qui : « for the first time resolved the contradictions » (Bester 1973, 9). Bester explique d'ailleurs que :

« Only a mentality rooted in *amae* could produce a people at once so unrealistic yet so clear-sighted as to the basic human condition; so compassionate and so self-centered; so spiritual and so materialistic; so forbearing and so wilful; so docile and so violent » (Bester 1973, 9).

L'influence de Benedict semble évidente. L'architecte français Philippe Bonnin (1950-), toutefois, nous met en garde, dans *Kūkan 空間 l'espace* (2014), contre l'idée qu'un principe unique pourrait entièrement expliquer une situation complexe – et c'est loin d'être le seul à faire ce genre de mise-en-garde. Bonnin écrit, spécifiquement à propos de l'idée du 「今 = ここ」 '*ima = koko*' (lit. 'maintenant = ici') de Katō, mais c'est un propos qui se généralise facilement, que : « La réduction d'un système de pensée complexe à un unique principe unificateur est un rêve fallacieux auquel on ne renonce jamais, tant il séduira trompeusement les lecteurs, par facilité ou paresse intellectuelle. »

(Bonnin 2014, 282).

Doi lui-même dit avoir été marqué par le livre de Benedict : « I still remember the vivid impression I had of seeing myself reflected in it. Time and again [...] I gave a nod of surprised recognition. » (Doi 1973, 13). De ce qu'il écrit, ça serait même l'étincelle qui l'aurait mené au concept d'「甘え *amae*」: « I began to use my own eyes and ears in the attempt to discover just what it was that made the Japanese what they were » (Doi 1973, 14) Étant psychiatre, il s'est alors mis, dit-il, à s'intéresser au mots utilisés par ses patients : « I paid careful attention to the words they used » (Doi 1973, 14), un intérêt qu'il voit d'ailleurs comme essentiel au changement de paradigme :

« This may seem an obvious thing for a psychiatrist to do, but in fact it was not so obvious, since it had traditionally been the practice for Japanese doctors to listen to their patients and take down essential points in a very restricted number of German words. » (Doi 1973, 14) – et ce, vu que, dans sa discipline : « anything that would not go into German had naturally to be discarded. » (Doi 1973, 14). Il aurait, dès cette prise de conscience, réalisé l'importance du lien entre langue et psyché : « it was borne in on me that if there was anything unique about the Japanese psychology it must be closely related with the uniqueness of the Japanese language » (Doi 1973, 14).

Quant à l'influence de Benedict, elle se fait sentir jusqu'à nos jours. Dans *Is Japan Different?* (1998), le journaliste Daniel Ben-Ami (1960-) écrit que *the Chrysanthemum and the Sword*: « still retains great influence both on academic studies on Japan and on popular journalism » (Ben-Ami 1998, 8), et que : « Benedict's work is still the model for Western writing on Japan » (Ben-Ami 1998, 8). Ben-Ami note aussi que plusieurs des concepts les plus utilisés pour parler du Japon ont été popularisés par elle, au moins en anglais : « Many of the core concepts used in today's discussions of Japan can be traced back to Benedict. » (Ben-Ami 1998, 8) – ce qu'il voit par ailleurs d'un bien

mauvais œil.

Quoi qu'il en soit de l'influence de Benedict, l'élément le plus important de tous dans son propos, une 'révélation' qui sera reprise *ad nauseam* – y compris, jusqu'à un certain point, au Japon même, est la dichotomie qu'elle suggère entre les sociétés marquées par la honte (ang. 'shame'), et les sociétés marquées par la culpabilité (ang. 'guilt'). C'est une dichotomie qui semble remarquable au premier abord, mais c'est aussi une dichotomie qui résiste assez mal à une analyse un tant soit peu profonde – ce que tente notamment Doi dans 「甘え」の構造 『*Amae*』 no *kōzō*, quoique avec un succès discutable.

6.2. la dichotomie

Doi parle un peu de *uchi-soto* dans 「甘え」の構造 『*Amae*』 no *kōzō*. Il écrit que *uchi* : « refers mainly to the group to which the individual belongs and not, as with English terms such as “private,” to the individual himself » (Doi 1973, 42). En effet, malgré les apparences premières, le concept japonais de 「*uchi*」 est en fin de compte assez différent des concepts occidentaux d'« intérieur » ou d'« espace 'privé' » (ang. 'private space') – et il n'y aurait d'ailleurs pas vraiment de notion d'espace privé ou d'espace public (ang. 'public space') en japonais. Pour Doi, par ailleurs, c'est la mentalité clanique (ang. 'clan spirit') qui serait à la base de la séparation entre *uchi* et *soto* : « This, too, would seem to have its origins in the fact that the Japanese divide their lives into inner and / outer sectors each with its own, different, standards of behavior » (Doi 1973, 42-43). Reste que, continue-t-il, ce type de distinction aurait quelque chose d'universel :

« the distinction between inner and outer circles, so marked in Japan, is not a uniquely Japanese invention but is common to all mankind. Nevertheless, it is safe to say that in Western society at least there has always been, on the one hand, a spirit of individual freedom transcending the group and, on the other, a public spirit. » (Doi 1973, 43).

Dans *Smaller is Better – Japan’s Mastery of the Miniature* (1984), traduction du 「縮み」志向の日本人「Chijimi」shikō no Nihon-jin (lit. le ‘désir de ‘réduction’ des Japonais’, 1982) du critique littéraire coréen 李御寧 Lee O-Young = Yi Ŏ-ryōng (1934-) par le professeur de littérature japonaise Robert N. Huey (1952-), Lee suggère un lien entre la dichotomie *uchi-soto* et l’importance qu’aurait prétendument la miniaturisation au Japon :

« “Inside” is the reduced and concrete world that one knows from direct experience. “Outside” is the abstract world of expansion. Japanese have a tendency to divide everything they come into contact with into either “inside” or “outside” and act accordingly. » (Lee 1984, 171).

Lee note d’ailleurs que 「*uchi*」 peut référer à la résidence (voire, dans certains dialectes, ce qu’il ne note toutefois pas, à la première personne du singulier) :

« “Inside” refers to oneself, one’s family, and one’s home. Indeed, the Japanese word *uchi* can mean either “inside” or “house,” although now different Chinese characters are used to distinguish the two words. Anything beyond the home is “outside.” » (Lee 1984, 171)

– même si l’étymologie des deux *kanji*, 「内 *uchi*」 et 「家 *uchi*」 (lit. ‘maison’, qui est aussi utilisé pour le pronom personnel) n’a en fait rien en commun. Il y aurait ici aussi, nous dit Lee, une logique de cercles concentriques : « The Japanese sense of “inside” and “outside” works like boxes-within-boxes. Indeed, it calls to mind a Japanese castle. » (Lee 1984, 172), des cercles concentriques qui commencent par la famille, la parenté et les amis, trois termes d’ailleurs couverts par la logique d’intégration de 「身内 *miuchi*」 (lit. ‘le *uchi* du corps’) : « Friendships are like this. Your friend becomes part of you (*miuchi*, in Japanese, which literally means “inside the body”) » (Lee 1984, 172). L’anthropologue 大貫恵美子 Ohnuki-Tierney Emiko (1934-) distingue, dans *Illness and Culture in Contemporary Japan – an anthropological view* (1984), *miuchi* :

« In terms of the day-to-day life of contemporary Japanese, one important inside : outside classification is between *miuchi* and *tanin*. *Miuchi* (*mi* = body; *uchi* = in: within one’s body) is a term that refers to the group of individuals most closely related to a person, with the

parent-child relationship forming the nucleus of the group » (Ohnuki-Tierney 1984, 40)

de 「他人 *tanin*」 : « The term *tanin* (*ta* = the other; *nin* = person) refers to those outside the *miuchi*. The distinction often extends to the public domain, where the Japanese distinguish between people within one's own organization and outsiders. » (Ohnuki-Tierney 1984, 40).

Ohnuki-Tierney note par ailleurs le dynamisme des catégories de 「*uchi*」 et de 「*soto*」 :

« It should be kept in mind that these concepts, not only as spatial units but also as metaphors, are extremely dynamic. Thus, the “inside” is freely created in the “outside,” like an area with an invisible wall surrounding it; this practice related to the traditional Japanese method of marking a sacred place by simply place a rope around the area. » (Ohnuki-Tierney 1984, 47).

Celles-ci seraient clairement non seulement plus dynamiques, mais aussi plus contextuelles que leur cousines ‘public’ et ‘privé’ :

« Thus, in the ‘outside,’ or what we call “public space” in English, the Japanese create a private sphere when, for example, talking to family members and using verbal and nonverbal behavioral patterns peculiar to the private or inside sphere. They may also create the “outside” within the public sphere when they meet nonstrangers, people whom they know but who are not *miuchi* (“inside” people). » (Ohnuki-Tierney 1984, 47).

Sans surprise, d'ailleurs, rajoute-t-elle : « the concept of “public place” as conceived in the United States is little developed in Japan » (Ohnuki-Tierney 1984, 47).

Quoi qu'il en soit des places publiques, c'est de ce dynamisme que seraient issus les cercles concentriques, comme le note le politologue 石田雄 Ishida Takeshi dans *Conflict and Its Accommodation: Omote-Ura and Uchi-Soto Relations* (1984) : « the scope of the in-group depends on the situation; thus the area considered to be an in-group on different occasions tend to form concentric circles » (Ishida 1984, 18), Ishida rajoutant que : « The flexibility of

the border between *uchi* and *soto* often plays an important role in maintaining social integrity and avoiding conflict.» (Ishida 1984, 19). De la constitution de cette multiplicité d'*uchi*, selon Lee, découlerait une sorte de solidarité, d'unité d'esprit face au *soto* : « To the extent that people on the 'inside' are close to each other, their feelings of exclusiveness toward those on the "outside" are that much stronger. In this sense, foreigners in Japan are always ostracized to some degree.» (Lee 1984, 173). De plus, comme le souligne Lee, l'appartenance à un groupe donné n'est généralement pas permanente, et le quitter, quelle que soit la raison, vient radicalement changer la donne : « Even Japanese, once rejected from the group, are treated like foreigners. The lone wolf is an outsider, condemned to live on the edge of starvation.» (Lee 1984, 174) – le loup solitaire étant d'ailleurs un personnage fort intéressant, un archétype notamment au cinéma, pris entre *uchi* et *soto*, i.e. dans une sorte de *ma* aux marges de la société, et dont le personnage de 寅さん Tora-san est peut-être l'exemple le plus probant. Loin de leurs groupes d'appartenance, continue Lee, les Japonais perdraient leurs repères : « The further Japanese get from the group, the more they lose their sense of existence.» (Lee 1984, 174) – le *soto* étant source de défis, voire d'inquiétudes : « The "outside," it seems, poses challenges that the Japanese are ill-equipped to meet.» (Lee 1984, 174).

Dans 「世間体」の構造 – 社会心理史への試み 「*Seken-tei no kōzō – shakai shinri-shi no kokoromi* (lit. 'structure des 'apparences dans le *seken* ' – tentative d'histoire de la psychologie sociale', 2007), le psychologue 井上忠司 Inoue Tadashi (1939-) suggère que le 「世間 *seken*」, un terme qu'on traduit généralement par '(le) monde' (qui nous entoure), serait une sorte de *ma* entre *uchi* et le *soto* : « La norme pour distinguer le 「*seken*」 en tant que groupe de référence, ce sont les concepts de 「*uchi*」 et de 「*soto*」. » (ma traduction de

Inoue 2007, 99¹⁷²) – Inoue rajoutant que : « Les actions personnelles sont jugées selon les standards du 「*seken*」 devenu le *soto*» (ma traduction de Inoue 2007, 110¹⁷³). Reprenant Inoue dans 「*Seken-tei*」 no *kōzō* (2007.12), l'historien 熊倉功夫 Kumakura Isao (1943-) commente, dans *the Culture of Ma* (2007.02!), que :

« Inoue Tadashi identified the *seken* (the public, the world, people) as the "others" whose presumed attitudes mold individual behavior. According to Inoue the *seken* is a kind of quasi-group, situated between the *uchi* (the inside, or one's own group) and the *soto* (the outside, or those outside one's group), to which people look for the standards by which they form their own attitudes and behaviors. » (Kumakura 2007). Kumakura présente le *uchi* comme étant le monde de la solidarité : « In realm I, *uchi*, members feel a strong sense of solidarity. They keep close watch on one another's behavior, but will always defend one another from outside attacks. » (Kumakura 2007), alors que le *soto* serait peuplé d'étrangers : « By contrast, realm III, *soto*, is the world outside, which consists completely of strangers. This is where the Japanese feel most psychologically unfettered, and their self-discipline is weak. » (Kumakura 2007) – un monde où, comme le souligne Makino : « If one is free from the eyes of *seken*, then he or she may feel free to violate societal rules and be much less scrupulous than when he or she is in his or her own community » (Makino 2002, 35). Entre *uchi* et *soto*, selon Kumakura, il y aurait un entre-deux, un espace intermédiaire et flexible, constitué en fait d'un ou plusieurs cercles concentrique : « Realm II is midway between the other two. It is not *uchi*, but it includes people that one knows. In this realm, one never knows when and by whom one is being observed. » (Kumakura 2007). Or, ce *seken*, continue Kumakura, c'est le monde de l'«opinion publique», quelque chose de très important et de très craint au Japon :

« In the past the Japanese admonished one another to "do nothing that would make one be ashamed before other people [*seken*]" and monitored

¹⁷² « 準拠集団としての「世間」を区別する規準は、「ウチ」と「ソト」の概念である。 » (Inoue 2007, 99)

¹⁷³ « ソトなる「世間」に準拠して、自分の行動を津し » (Inoue 2007, 110)

their own behavior out of fear of "being laughed at by the world [*seken*]." The *seken* has no measurable existence, nor does it have clear-cut standards for judging right and wrong. But the Japanese learned that correct behavior and proper interaction with others meant being mindful at all times of the critical judgment of this vague entity.» (Kumakura 2007).

l'individu

Selon Patricia J. Wetzel dans *a Movable Self: the Linguistic Indexing of uchi and soto* (1994), le centre déictique au Japon, ne serait pas l'individu mais bien le groupe d'appartenance, le 内 *uchi* :

« The *uchi/soto* distinction has far-reaching implications for study of the language. Overwhelming evidence from Japanese language and behavior indicates that in Japanese the deictic center is not in fact ego as understood or intended by those of us who share a Western cultural heritage, but rather a situationally dependent *uchi* with fluid boundaries. This *uchi* must always include the speaker, but its boundaries shift from moment to moment » (Wetzel 1994, 75).

C'est donc le 内 *uchi* qui serait le : « deitic anchor point » (Wetzel 1994, 75) – Wetzel semblant se baser ici sur le *Deixis and Self/other Reference in Japanese Discourse* (1982) de l'anthropologue Jane M. Bachnik, un texte auquel je n'ai malheureusement pas présentement accès.

la maison japonaise

Au chapitre 5, nous avons exploré les séparateurs de la maison japonaise. Or, ce que ceux-ci séparent, ce sont autant de paires d'*uchi* et de *soto*. La maison japonaise est d'ailleurs l'exemple par excellence de cette matérialisation d'une séparation spatiale qui est à la fois physique, sociale, et conceptuelle. Dans *la maison japonaise : standardisation de l'espace habité et harmonie sociale* (1977), le géographe Jacques Pezeu-Massabuau (1930-) écrit que : « la maison occupe [...] au Japon une position centrale ; elle est, si l'on peut dire, l'intérieur de l'« intérieur », son point de concentration maximale » (Pezeu-

Massabuau 1977, 697). Et l'intérieur de l'intérieur de l'intérieur, c'est le 奥 *oku*, le cœur de la maison. Berque note, dans *Oku 奥 le fond* (2014), que : « *oku* est déterminant du point de vue de l'organisation de l'espace, domestique aussi bien que géographique » (Berque 2014.10, 373 – selon Maki 1978) – puis rajoute que, au moins selon l'architecte 槇文彦 Maki Fumihiko (1928-) dans *日本の都市空間と奥 Nihon no toshi kūkan to oku* (lit. 'l'espace des villes et le *oku* ', 1978) : « ce serait un attribut caractéristique de la spatialité japonaise tout entière » (Berque 2014.10, 373 – selon Maki 1978).

Makino offre, de la maison japonaise, un portrait qui ressemble pas mal à celui qu'on a vu au chapitre 5, quoique centré celui-ci sur le *uchi-soto* plutôt que sur les séparateurs. En arrivant à une maison (traditionnelle), écrit-il, on aperçoit d'abord soit un muret soit une haie – puis :

« There is always a gate (*mon*) through which you reach space just in front of the house. When you go through the gate, you feel the first sense of *uchi*-ness from being enclosed by the walls. This space is still ambivalent, however, because it is still between the *soto* and the *uchi* of spatiality. This ambivalence still continues after entering the *genkan*, the entrance of the house. » (Makino 2002, 30).

Dans une maison japonaise, continue-t-il, on entre normalement par la porte qui donne sur le 玄関 *genkan* : « In the *genkan*, it might seem like the inside because it is under the roof. But you are not quite "inside" because you have yet to take off your shoes, which may not necessarily be your option. » (Makino 2002, 30). Le *genkan* serait ainsi une sorte d'espace intermédiaire qui se distingue à la verticale : « The *genkan* is somewhat of a "holding station," a transitional point before gaining the inner entrance to the house. This holding station is also literally lower in height than the inner entrance, which is a step higher. » (Makino 2002, 30). Ce serait donc aussi une sorte de zone frontière, plus psychologique que physique, un *ma* entre *soto* et un premier des quelques cercles concentriques du *uchi* : « You as a visitor can only proceed further by being invited. Once you are invited, and have

removed your shoes, you can step upward into the house. » (Makino 2002, 30) – Makino notant par ailleurs trois niveaux verticaux à la maison, soit *soto*, le *genkan*, et finalement *uchi* : « Three levels of height are discernable: ground level at the gate, the level of the *genkan*, which is 2-3 inches higher, and the level of the inside living area, higher than the *genkan* by 2-10 inches. » (Makino 2002, 31), un sujet dont nous reparlerons au prochain chapitre : « An intriguing new development in the past decade or so is that the difference in height between the *genkan* and living area has become smaller and smaller. » (Makino 2002, 31). Être rendu à l'intérieur, toutefois, ne signifie toujours pas être dans le *uchi* du *uchi* : « You might then feel strongly that you are in *uchi*. But not really. On a first visit, you typically would not be invited into the innermost areas. It takes time before you are allowed to enter the space of the family room. » (Makino 2002, 30) – et ce, même s'il n'y a alors plus de différenciation verticale. L'intérieur ultime, au moins en hiver, c'est le 火燵 *kotatsu*, une table chauffante autour de laquelle se rassemblent la famille et les proches (ou, dans les maisons de campagne d'autrefois, un feu qui jouait le même rôle).

Un des plus évidents marqueurs de la dichotomie *uchi-soto* serait l'utilisation de souliers. C'est au moins là ce que suggère l'architecte 芦原義信 Ashihara Yoshinobu (1918-2003) dans 街並みの美学 *Machinami no bigaku* (lit. 'esthétique du paysage urbain', 1979), via une distinction entre 「内部 *naibu*」 (lit. 'partie *uchi*') et 「外部 *gaibu*」 (lit. 'partie *soto*') :

« Quand on rentre à la maison (depuis l'extérieur), c'est sans hésiter qu'on enlève nos souliers dans le *genkan*. Il est dit que pour nous les Japonais, c'est une vieille habitude que de considérer l'espace où on porte des souliers comme *gaibu*, celui où on ne les porte pas comme *naibu*. De plus, presque tous les Japonais ressentent une sorte de nervosité quand ils sont à l'extérieur et qu'ils portent des souliers, alors que quand ils s'en libèrent, ils ont le profond sentiment d'être bien à la

maison. » (ma traduction de Ashihara 2001 (1979), 5-6¹⁷⁴).

Reprenant Ashihara, l'architecte du paysage Barrie Barstow Greenbie (1920-1998) écrit, dans *Space and Spirit in Modern Japan* (1988), que : « to the Japanese the space where shoes are off is “inside,” and the area where shoes are worn is “outside” » (Greenbie 1988, 23), avant de rajouter que : « Ashihara maintains that the custom of removing shoes helps the Japanese retain this perception of spatial separation even when they live in Western-style modern dwellings. » (Greenbie 1988, 23 – selon Ashihara 1983, 17).

Pour le philosophe 和辻哲郎 Watsuji Tetsurō (1889-1960) dans *風土 – 人間学的考察 Fūdo – ningen-teki kōsatsu* (lit. ‘fūdo – considérations humaines’), la dichotomie *uchi-soto* serait un reflet de l'existence même des Japonais : « En somme, on peut dire que l'utilisation des termes ‘uchi’ et ‘soto’ exprime une compréhension directe de la nature de l'identité des Japonais (lit. des ‘individus du Japon’). » (ma traduction de Watsuji 1962 (1935), 144¹⁷⁵). À sa lecture, Ashihara commente que :

« The Japanese idea of “inside,” then, is equivalent to “house,” and the world beyond is “outside.” In terms of spatial territory in architecture, inside is the space where one relaxes with shoes off, and outside is where one wears shoes and a formal demeanor. » (Ashihara 1983 (1979), 18).

Greenbie note une apparence de paradoxe entre l'importance de la dichotomie *uchi-soto* et son aspect intégrateur :

« There seems to be a paradox in that the Japanese achieve a fine integration between the inside and outside of buildings in the sense of relating structure to physical environment, but also make such a firm distinction between inside-as-private and outside-as-public in the social

¹⁷⁴ « 外から家に帰ってくる時、玄関でなんの疑いもなく靴をぬぐ。われわれ日本人にとっては靴をはいていゝ空間は「外部」であり、靴をぬいでいる空間は「内部」であるということが永年の生活の習慣として身につけていると言える。そして靴をはいて外にいるときは、ある種の緊張感があり、靴をぬいでやっと解放され、やれやれ家に帰ったという実感をもつのが、おおかたの日本人の偽らざる心情であると考えられる。 » (Ashihara 2001 (1979), 5-6)

¹⁷⁵ « かくてうち・そとの用法は日本の人間の存在の仕方の直接の理解を表現しているといつてよい。 » (Watsuji 1962 (1935), 144)

sphere. » (Greenbie 1988, 24).

Or, cette apparence de paradoxe peut toutefois, continue-t-il, facilement être résolue si on se rend compte que *uchi* ne signifie pas exactement la même chose qu'intérieur :

« The paradox is resolved when it is considered that what Ashihara and other Japanese mean by “inside” also includes the garden and possibly a borrowed landscape as *seen* from the house. Everything perceived from within the surrounding garden fences is considered part of the home, and that can be privately inside even though it is outside the house platform and garden walls. What they consider “outside” is hidden by the fence, and the fence, not the building wall, defines the boundary between private and public. » (Greenbie 1988, 24)

– Greenbie soulignant ainsi l'aspect intégrateur des dichotomies japonaises. La maison, que Greenbie voit comme une nature fortement cultivée, serait d'ailleurs la source première de la distinction entre *uchi* et *soto* :

« It is the house as part of nature—a controlled, designed nature but no less natural for that—that makes possible the distinctions between inside and outside that Ashihara describes. The environmental wholeness of the traditional Japanese house makes the home a complete world unto itself, rather than a partial one. » (Greenbie 1988, 27).

Greenbie fait par ailleurs une affirmation plutôt remarquable à propos de l'arrimage dynamique entre tradition et modernité, maintenant un lieu commun de la japonologie. En effet, après avoir avancé que : « I can think of no other culture that manages to be so up-to-date and so traditional at the same time. » (Greenbie 1988, 40), Greenbie rajoute que :

« I believe that has a lot to do with how the Japanese modulate the boundaries of their spaces, not only in their homes [...], but also in their public spaces. They fuse the subjective landscape of feeling and sensation with the objective landscape of material fact in uniquely effective ways. » (Greenbie 1988, 40)

– i.e. qu'il y aurait équilibre entre espace objectif et espace subjectif dans l'espace constitué, et ce, grâce à la dichotomie *uchi-soto*. Malheureusement, toutefois, Greenbie reste avare sur les détails.

Et puis, comme le note Ohnuki-Tierney, même les animaux de compagnie se

distinguent entre animaux du *uchi* et animaux du *soto* : « Dogs belong to the outside and cats to the inside. » (Ohnuki-Tierney 1984, 24) – Ohnuki-Tierney précisant ensuite qu'il existe aussi des 'chiens de l'intérieur', et que ceux-ci se retrouvent parfois dans le *soto*, mais qu'ils y sont alors portés. Quant aux chats, je suppose qu'ils sont toujours du *uchi* lorsque domestiques, vu que ce sont eux les vrais maîtres des lieux.

le village japonais

Selon Katō Shūichi, le village traditionnel représenterait aussi, pour la dichotomie *uchi-soto*, une forme élémentaire :

« Si, « personne de l'intérieur » (*insider*) désignant les membres d'une communauté donnée et « personne de l'extérieur » (*outsider*) toute personne extérieure à celle-ci, un des « modèles » les plus pertinents d'analyse de leurs relations serait la communauté villageoise traditionnelle. » (Katō & Sabouret 2009 (2007), 163).

Les frontières du village peuvent certes sembler plus ou moins précises et visibles au passant : « Mais pour autant, les frontières ne sont pas imprécises, elles sont même évidentes au moins pour les villageois » (Katō & Sabouret 2009 (2007), 164). Traditionnellement, nous dit Katō, les : « villageois passent rarement dans le monde extérieur » (Katō & Sabouret 2009 (2007), 164) – mais quand ils le font, toutefois, il s'opèrerait alors comme un changement de paradigme : « Vis-à-vis de l'intérieur et vis-à-vis de l'extérieur, leur mode de comportement change complètement » (Katō & Sabouret 2009 (2007), 166). Or, ce paradigme serait lui aussi structuré en cercles concentriques :

« Pour nuancer l'attitude des villageois vis-à-vis des étrangers, il est nécessaire de distinguer les extérieurs : le proche et le lointain, chacun correspondant à deux types de personnes de l'extérieur. Cette différenciation ne dépend pas nécessairement de la distance géographique, mais de la distance culturelle. » (Katō & Sabouret 2009 (2007), 167)

– un extérieur d'autant plus incertain qu'il est lointain : « En général, l'extérieur lointain est difficile à localiser géographiquement. » (Katō &

Sabouret 2009 (2007), 167). On se trouverait donc littéralement dans le brouillard : « C'est un ailleurs vague, l'au-delà des mers ou l'au-delà des montagnes. » (Katō & Sabouret 2009 (2007), 168), et il en irait d'ailleurs de même du lieu de résidence des 神 *kami*.

L'anthropologue 山口昌男 Yamaguchi Masao (1931-2013) explique lui aussi, dans *Kinship, Theatricality, and Marginal Reality in Japan* (1977) que, dans les villages du Japon pré-moderne et jusqu'au début Meiji, on distinguait clairement entre les locaux et les étrangers : « In the typical village until a hundred years ago, there existed in the eyes of the villagers only two major categories of people: the insider and the outsider. » (Yamaguchi 1977, 152). Le monde ordinaire se serait arrêté à la limite du village : « To the villagers, who lived in an isolated and coherent world, the boundary of the village marked the limit of their world. » (Yamaguchi 1977, 152) – et tout ce qui se trouvait autour aurait été une menace potentielle :

« It was [...] considered that the territory beyond the / boundary / was space belonging to a power that could menace the order of village society—namely, the demonic forces which do not find expression in the everyday life of the villagers. » (Yamaguchi 1977, 152-153).

Ce que Yamaguchi ne dit pas, toutefois, c'est qu'il existait non seulement des statuts intermédiaires (notamment et principalement les plus ou moins nouveaux arrivants), mais aussi des cercles concentriques d'outsiders', ceux des environs étant moins une menace que ceux du lointain.

Nonobstant la menace, continue quand même Yamaguchi, on comprenait apparemment bien qu'une présence étrangère, bien que généralement indésirable, était aussi inévitable : « Although their presence was not always welcome, the community could not do without the influence of the alien and exotic element in its life. » (Yamaguchi 1977, 154) – et ce, bien que la pollution et la calamité soient aussi venues de l'extérieur :

« In rural and archaic Japan this pollution was thought to find

expression in many different forms: for example, in epidemics, in the vermin and pests that attacked agricultural crops, and in all kinds of disaster and misfortune. People used to believe that calamity that attacked the community had its origin in an alien factor inside the community as well as outside it. » (Yamaguchi 1977, 154)

– tout comme les *kami* d'ailleurs, à propos desquels : « They believed that good and evil were already associated in the nature of the god himself. He was benevolent as well as malicious. » (Yamaguchi 1977, 155) ... ce qui semble toutefois être une généralisation outrancière. Quoi qu'il en soit, il en aurait été en quelque sorte de même des mythes colportés par des 'prêtres' itinérants vus comme incarnant les *kami* :

« The stories varied from age to age, influenced by / changes brought about by contemporary events. However, they were based essentially on the mythical model of the tragic hero, usually a person of noble descent who suffered either because of his origins or because of exceptional character or deeds which were the signs of an extraordinary descent. He was suitable to be the hero, the bearer of the sin and impurity of the community, because of his unusual origin. » (Yamaguchi 1977, 156-157).

Or, pour les villageois, ces histoires auraient donné vie au danger : « In fact, the villagers believed that the pollution and the danger that threatened the community were incorporated in the protagonist of the drama or epic. » (Yamaguchi 1977, 157) – et c'est ainsi qu'une fois la performance terminée, on pouvait se débarrasser du mal : « For this reason the singer of the tales had to be charged with the negative element, the pollution, and expelled from the village. » (Yamaguchi 1977, 157). Conséquemment, les *kami*, les 'prêtres' et les héros notamment, tous issus de l'extérieur, auraient une nature ambivalente ... ce qui semble contredire son explication du *uchi/soto* du village.

le village global

C'est par un *uchi-soto* national, nous dit le géographe français Augustin Berque dans *le Sens de l'espace au Japon – vivre, penser, bâtir* (2004), que se concrétise l'identité japonaise :

« C'est [...] *dans* sa tendance particulariste, tenue pour un fait, que nous devons chercher l'explication de la cohésion japonaise : chaque *uchi* doit receler, dans sa logique propre, ce qui produit l'unité globale de la société ; et cette unité globale doit receler la cause de l'adaptabilité du Japon au monde extérieur. La référence est toute proche de ce qui la nie. » (Berque 2004, 127),

un *uchi-soto* national, donc, avec espaces intermédiaires. En effet, comme l'explique Berque, la nation a besoin d'un 縁 *en* pour interagir avec les autres nations : « Communiquer directement d'une aire *uchi* à l'autre est impossible : il faut un *en* quelconque. La société nippone se soude par le *en* » (Berque 2004, 129), ce que Berque (2004, 35) présente comme une forme de matérialisation du *ma* : « Cependant, l'*en* ne contient pas l'idée de rythme, ni le *ma* celle de zone frontalière. » (Berque 2004, 35). Souder cet intérieur, par ailleurs, se ferait par un processus de consolidation à l'interne et d'opposition à l'externe – ce qui aurait pour effet d'homogénéiser les différents *soto* nationaux, dans une logique qui ressemble à la forme universelle telle que décrite par la professeure d'administration des affaires Ester Barinaga (1972-) dans *Powerful Dichotomies – Inclusion & Exclusion in the Information Society*. *Stockholm School of Economics* (2010) :

« Categorical pairs are not only instrumental in *separating* and *ranking* reality (the essence of organisation). They also contribute to make invisible all possible sources of differences that may inhabit within each of the demarcated groups. That is, they *homogenise* the parts. All members falling within the category of “the other” are seen as identical. » (Barinaga 2010, 184)

– ce qui est d'ailleurs vrai quelle que soit la grosseur du groupe, du plus petit à la nation.

6.3. 内外 *uchi-soto* et histoire du Japon

le 華夷 *ka-i* d'Edo

Justement, comme l'explique l'historien Brett L. Walker (1967-), dans *Foreign Affairs and Frontiers in Early Modern Japan: a Historiographical*

Essay (2004), c'est en gros ce qui s'est passé au Japon pré-moderne, essentiellement à la fin du 戦国 *sengoku* (lit. 'pays en guerre') et durant Edo, l'époque qui, comme on l'a vu au deux précédents chapitres, est celle de la formation d'une identité nationale :

« Focus on the formation of an early modern identity, one which required casting foreigners as “others,” has had its dangerous interpretive pitfalls. Fine tuning this notion of an early modern Japanese identity has meant / casting foreign peoples, both real and imagined, as reflexive or reflective “others,” with little or no historical agency. » (Walker 2004, 46-47).

Ceux-ci ont d'ailleurs essentiellement servi, continue Walker, à des fins internes au Japon :

« More often than not, such foreigners and the places where they lived have served the purposes of either Japan or those who write its history, which is, of course, a biased vantage point from which to view any country's foreign relations and frontier experiences. » (Walker 2004, 46-47).

Avant la mi-16^e et le contact premier avec l'Occident, par ailleurs, nous dit Toby dans *Imagining and Imaging “Anthropos” in Early Modern Japan* (1998), le Japon s'inscrivait dans la logique des 三国 *sangoku* (lit. 'les trois pays') :

« the predominant cosmological frame for Japanese imaginings of the world had been that of *sangoku*, or “three realms”: *Wagachō* (“Our Land”), *Shintan* or *Kara* (the continent, conceived as a “China” that subsumed all other continental lands and peoples, such as Korea), and *Tenjiku*, often rendered as “India,” but conceived theologically as the land of the Buddha, and topologically as what lay beyond *Kara*. » (Toby 1998, 19).

Dans les faits, toutefois, 天竺 *Tenjiku* était trop loin pour avoir une place plus que secondaire dans l'imaginaire des Japonais :

« I think of *Tenjiku* as “trans-*Kara*,” and it was a realm with which “Our Land” had no contact; no Japanese was known to have gone to *Tenjiku* and returned alive to tell the tale, nor did palpable, visible people come from *Tenjiku* to Japan. » (Toby 1998, 19).

C'est ainsi, continue Toby, que :

« Thus, the real world consisted largely of two possible identities: people of “Our Land,” and people from “China”—comprising “the Continent” with which there was a long history of contact and commerce. Indeed,

this China was as much cultural ideal as real place, for most high culture derived from Chinese imports. » (Toby 1998, 19).

À partir de la fin du *senjoku*, toutefois, une nouvelle logique, celle des 万国 *bankoku* (lit. 'les mille pays') viendra changer la donne :

« After 1550, however, Japanese were inundated with a bewildering array of new-found Others, "unknown... to the Sybils," in Montaigne's phrase [...], who came in hitherto inconceivable variety of colors, shapes, hirsutenesses, and habiliments. These were no longer simply people of the *sangoku*, but denizens of *bankoku*, (lit. 10,000 lands; a myriad realms), nearly infinite in their variety. » (Toby 1998, 20).

Cette nouvelle réalité, telle que décrite ici par Toby : « A *bankoku* cosmology demanded new geographies, and new taxonomies of the peoples in them. The new geographies, too, would quickly take shape » (Toby 1998, 20), deviendra d'ailleurs un élément important de la 'library of public information' d'Edo dont parle l'historienne Mary Elizabeth Berry dans *Japan in Print – Information and Nation in the Early Modern Period* (2006) – et elle participera activement à la consolidation intérieure par différenciation, aidant ainsi à confirmer le *uchi-soto* : « Non-Nihon / was the place where the syntax of provinces and castle, shrines and sake, broke down. » (Berry 2006, 222).

En même temps, et en partie dans le même univers de l'édition qui, dans le propos de Berry, sert à consolider le *uchi* national, le désir d'imposer le 華夷 *ka-i*, avec sa logique de cercles concentriques maintenant centrés sur le Japon, mènera à la formation d'une logique renouvelée de différenciation dichotomique avec le *soto*. Le renversement de l'ordre international entraînera d'ailleurs un réajustement de l'ensemble des cercles concentriques, et aura conséquemment aussi des impacts sur la dynamique *uchi-soto*, tel que l'écrit l'anthropologue Tessa Morris-Suzuki dans *Re-inventing Japan – Time, Space, Nation* (1998) :

« This required a restructuring of relations between inside and outside, placing the societies of the Japanese periphery in a subordinate, tributary relationship modeled after the relationship between the

Chinese empire and its “barbarian” / periphery. » (Morris-Suzuki 1998, 17-18).

le *ma* du *uchi-soto* d’Edo

Dans la pensée japonaise, nous dit Ohnuki-Tierney, il y aurait deux types de *soto* :

« there are two kinds of “outside” – the clear-cut outside, which is the opposite of the inside, and the outer margin. In terms of meaning, the former is assigned dual power, beneficial and destructive, whereas the latter is designated as impure. » (Ohnuki-Tierney 1984, 47),

i.e. le vrai *soto*, et un *soto* intermédiaire, i.e. un *ma* – et ce serait là, continue Ohnuki-Tierney, une réalité intemporelle du Japon : « The expressions of the conceptual structure may not have been identical throughout history, but the structure itself has remained intact. » (Ohnuki-Tierney 1984, 47). Pourtant, une structure ne peut bien sûr pas être intemporelle, et de le prétendre ne fait que contourner la question de son origine et de son évolution subséquente.

Difficile en fait d’avoir une image le moins nettement de ce système avant le *senjoku*, mais il est clair que cette formation se cristallise autour de la fin du *senjoku* et du début d’Edo – et que c’est à partir de cette époque que les marges, autant géographiques que sociales, semblent être devenues un élément central de la définition de l’identité du *uchi* et de sa distinction avec le *soto*. Nous reverrons tout ça plus en détails au prochain chapitre, qui porte justement sur la notion de frontière, mais notons pour l’instant, comme le fait Berry, que le ‘*soto* intermédiaire’, de par sa vitalité renouvelée, servirait tout autant à la définition du *uchi* que ne le fait le ‘vrai *soto*’ : « boundary trouble [...] tended to clarify rather than confuse an internal cohesion » (Berry 2006, 221), une caractérisation qui, à partir d’Edo, aurait été appuyée, nous dit Berry, par l’utilisation de cartes : « maps discriminated easily enough between this interior and an outside » (Berry 2006, 221) – ainsi que par un processus de formation réflexive de la communauté :

« spatial syntax–derived from politics and expanded by social conventions–invariably denoted a specific, physical place where the syntax made sense. Non-Nihon / was the place where the syntax of provinces and castles, shrines and sake, broke down. » (Berry 2006, 221-222).

Jusqu'à au moins la mi-Edo, ces outils auraient apparemment, au moins toujours selon Berry, été amplement suffisants en tant que forme de frontière métaphorique :

« The space of mobility can coincide with the space of “our country” because travel and travelers remain essentially domestic. Nihon is neither elastic nor porous: insiders do not freely spread Nihon-ness across / boundaries; outsiders do not freely circulate non-Nihon-ness within them. » (Berry 2006, 222-223).

En ce sens, le 間 *ma* entre le *uchi* et le *soto* de la nation serait resté relativement stable et tranquille : « the policy of limited contact declared both the integrity of borders and the separateness of what lay within and without. » (Berry 2006, 227). Ce *ma* aurait alors été principalement peuplé d'objets et de références culturelles en lien notamment avec la Chine, la Corée, et (à bien moindre échelle toutefois) la Hollande : « the references to goods and culture reinforce each other to evoke a cosmopolitan Nihon » (Berry 2006, 223), des références indiquant clairement l'éloignement, et donc l'absence de menace, justement, provenant de ces ailleurs : « the texts temper references to a mentally accessible outside with acknowledgments of its practical remoteness » (Berry 2006, 224), les vrais étrangers étant d'ailleurs en gros (et en petit) presque totalement absents du portrait : « There is something chimerical about a cosmopolitanism without contact. » (Berry 2006, 224).

Reste que cette stabilité, continue Berry, s'effritera quelque peu avant la fin d'Edo (une tendance qui commence en gros au tournant du 19^e siècle), puis s'écroulera presque totalement avec le 幕末 *bakumatsu* (1853-1868) – pour ensuite disparaître entièrement avec Meiji : « the Tokugawa and Meiji ideas of territory were profoundly different » (Berry 2006, 226). Les outils et

approches qui servaient à la caractérisation de l'identité seront alors remis en question : « Foreign entanglement was so elemental a fact of Meiji life that the spatial construction of Nihon could no longer be overwhelmingly internal » (Berry 2006, 227), et deviendront bientôt aussi inutiles que ce qu'étaient devenues les arquebuses du siècle chrétien.

Meiji

Avec Meiji, la logique du *uchi-soto* d'Edo sera remplacée par une nouvelle logique basée celle-là sur l'ordre international, incluant notamment les pratiques 'civilisées' de l'impérialisme et du colonialisme, pratiques que le Japon apprendra et reprendra de ses maîtres d'alors, les nations occidentales – et ce, fort rapidement et très efficacement d'ailleurs. C'est ainsi que, de Edo à Meiji, l'opposition à l'extérieur restera une constante, comme l'explique l'historien Michael Robert Auslin (1967-) dans *Negotiating with Imperialism – the Unequal Treaties and the Culture of Japanese Diplomacy* (2004) :

« for the Japanese, nothing superseded defending the ideological, intellectual, and / physical / boundaries between themselves and Westerners. This was the overriding concern of both the bakufu and the Meiji government, and it encompassed both political and cultural features. The first line of defense, not surprisingly, was control of Japanese territory, for both concrete and symbolic reasons. » (Auslin 2004, 9-10).

Avec Meiji, nous dit en effet Berry, le Japon fera face à une nouvelle réalité, à une ouverture de son *ma* de l'identité, voire à une réouverture de la définition même de son identité : « Now shaped in the vortex of imperialism, the territory was both elastic and porous. » (Berry 2006, 227). C'est ainsi que la participation toute fraîche du Japon à la dynamique des relations internationales mènera à un nouvel espace d'identité, d'abord très polarisé, et ce, principalement via les concepts de *uchi* et de *soto* qui : « encouraged essentialist conception of a singular 'us,' different from a 'them,' which has

remained latent in early modern texts » (Berry 2006, 227) – le *ma* devenant ainsi à la fois étroit, tendu, inflexible, et à toutes fins pratiques hypersensible et sans subtilité. L'insécurité aurait d'ailleurs apparemment mené au sens d'un besoin pressant de redéfinir le *uchi* : « this consolidation became the unlikely drama that dominated all formative narratives of the early modern period » (Berry 2006, 228), une époque, donc, continue Berry, ironiquement tournée d'abord plus vers l'intérieur que vers l'extérieur : « The territory was defined more by internal consolidation than external competition » (Berry 2006, 241).

Ainsi, malgré l'importation d'un modèle occidental, la dynamique identitaire restera non seulement basée sur le *uchi-soto*, elle continuera de plus à faire appel aux espaces intermédiaires – et c'est dans ceux-ci que seront bientôt intégrées, un à un, les territoires conquis puis les colonies, quelque part entre 内地 *naichi* (lit. 'territoire du *uchi*') et 外地 *gaichi* (lit. 'territoire du *soto*'). Alors qu'en France du temps des colonies, nous dit Berque dans *Vivre l'espace au Japon* (1982), on parlait de métropole :

« Le Japon, lui, se nommait *naichi*, « terres du dedans » ; ses colonies japonaises étaient considérées comme *gaichi*, « terres du dehors ». Hokkaidō lui-même n'a pas encore terminé sa mue de *gaichi* en *naichi* : les Hokkaïdois disent encore *naichi* pour parler du reste du Japon, tandis que leur île repousse et fascine à la fois les Japonais des autres îles ». » (Berque 1982, 172).

C'est le cas d'abord de 蝦夷 Ezo, qui sera intégré au Japon moderne sous le nom de 北海道 Hokkaidō – mais sans vraiment faire partie, note le géographe Philippe Pelletier dans *la Japonésie – Géopolitique et géographie historique de la surinsularité au Japon* (1997), du 内陸 *nairiku* :

« S'il est habituel de parler des quatre grandes îles japonaises, l'une d'entre elles n'est toutefois entrée que tardivement, à partir du XIX^e siècle, dans le territoire mental et politique des Japonais : Hokkaidō, autrefois appelé Ezo ou Yezo. Le bloc des îles centrales moins Hokkaidō est ainsi nommé *nairiku* en japonais, ou encore *naichi*, terme plus

traditionnel qui s'applique à la partie de l'archipel la plus anciennement occupée par les Japonais. » (Pelletier 1997, 22 – selon Berque 1982, 172). Par ailleurs, continue Pelletier : « L'espace englobé par *Naichi*, que l'on peut donc traduire par « les Terres de l'Intérieur » avec équivalence de majuscule, n'est pas définitif. » (Pelletier 1997, 22 – selon Berque 1982, 172), et Hokkaidō devrait donc éventuellement être intégré au *naichi*.

Il en va de même des 琉球諸島 Ryūkyū, tel que l'explique Pelletier dans Shimaguni, *modernisation et territorialisation au Japon* (2010) :

« Le projet d'annexion du royaume des Ryūkyū, formulé dès le mois de mai 1872 par le ministre des Finances Inoue Kaoru 井上馨 (1836-1915), et de sa transformation en département (ken) recueille l'approbation unanime du gouvernement. Mais il rencontre l'hostilité du Sa.in 左院 (ministère de Gauche) qui refuse l'idée que les Ryūkyū puissent devenir une partie intégrante du territoire japonais, et du Naichi 内地, qui considère qu'elles doivent au contraire être laissées dans un état juridique, politique et territorial de subordination » (Pelletier 2010, 169). Okinawa serait donc dans une sorte d'espace intermédiaire, ni tout à fait à l'extérieur du Japon, ni tout à fait intégré au territoire : « De là date cette ambiguïté permanente du statut spatial d'Okinawa considéré tantôt comme Naichi, tantôt comme Gaichi 外地, tantôt comme japonais, tantôt comme exotique. » (Pelletier 2010, 169). Dans les faits, bien sûr, il y a une distinction à faire entre les aspects administratifs et culturels – comme le note Yonetani dans *Ambiguous Traces and the Politics of Sameness : Placing Okinawa in Meiji Japan* (2000) qui réinterprète (assez librement) l'historien Alan S. Christy dans *the Making of Imperial Subjects in Okinawa* (1997) :

« According to Christy's analysis, while in an administrative sense Okinawa was included within *naichi* or the inner territories of Japan, in the Japanese and Okinawan social imaginaries it was almost always considered 'outside'. » (Yonetani 2000, 15 – selon Christy 1997, 141-170).

Pelletier explique de plus que plusieurs des réformes adoptées dans les premières années de Meiji, comme la conscription et les assemblées de préfectures, ne le seront en fait pas immédiatement, ni à Hokkaidō ni à

Okinawa – et c’est ainsi que : « Les îles frontières oscillent entre la marginalisation et l’intégration selon les préoccupations de l’État central. » (Pelletier 2010, 171). Il y aurait ainsi, à Hokkaidō comme à Okinawa, continue Pelletier, deux mécanismes de définition des frontières du Japon moderne, un plus physique, l’autre plus culturel : « À la définition précise des limites extérieures s’ajoute donc à partir de Meiji la suppression des limites identitaires intérieures, ou plus exactement leur recomposition dans le moule national unitaire. » (Pelletier 2010, 176). On est donc encore, comme durant Edo, dans une logique d’opposition/intégration, quoique dans une forme assez différente, notamment pour ce qui est des frontières, que durant Edo – ce que nous explorerons au prochain chapitre.

6.4. structure

le centre vide

Selon Kumakura, le 「中空 *chūkū*」 (lit. le ‘centre vide’), un concept développé par le psychologue 河合隼雄 Kawai Hayao (1928-2007) dans *中空構造日本の深層 Chūkū kōzō Nihon no shinsō* (lit. ‘structure du centre vide, profondeur du Japon’, 1982), serait : « the key to the Japanese mind » (Kumakura 2007) – Kumakura rajoutant que, pour Kawai, le concept serait très profondément ancré : « Beginning with Japanese mythology, he claims that the structures of Japanese culture, society, and human relations are characterized by emptiness at the center. » (Kumakura 2007). Pour Kawai en effet, le centre vide, né du polythéisme, en opposition au monothéisme centralisateur de l’Occident, serait le prototype de la pensée japonaise :

« On peut le considérer comme la réalité la plus fondamentale de la structure de la mythologie japonaise. le cœur de la mythologie japonaise est 空 *kū* (vide), il est 無 *mu* (non-existant). On peut considérer qu’il s’agit là du prototype de la pensée, de la religion et de la structure sociale qui se sont développées par la suite. » (ma traduction de Kawai

1982, 35¹⁷⁶).

Or, ce centre fonctionnerait comme une sorte de 'buffer' permettant de diminuer les risques de confrontation : « When forces confront one another on either side of this empty center, the emptiness serves as a buffer zone that prevents the confrontation from growing too intense. » (Kumakura 2007). En d'autres mots, ce creux, ce ne serait en fait rien d'autre qu'un *ma* central :

« The emptiness of the hollow center is none other than *ma*. And the key point in Kawai's theory is that *ma*, which is emptiness, is at the very center of everything. This *ma* is not merely the absence of something but the actual core of things. Where we see two points in opposition to one another, the underlying essence is in the invisible *ma* that makes these points appear as such. » (Kumakura 2007).

Cette absence de centre, toutefois, ne serait pas que positive : « However, because the center is empty, it is difficult for an individual to display strong leadership or individuality. » (Kumakura 2007) – et le 天皇 *tennō* en serait l'exemple parfait : « The role performed by the emperor over the centuries can be cited as a prime example of the hollow center. » (Kumakura 2007). Pourtant, toutefois, l'histoire du Japon est loin d'être exempte de conflits durs et sanglants, et de même de leaders inspirants à forte personnalité (quoique rarement des *tennō*), voire à ego démesuré – et d'ailleurs, si c'est un *ma*, ça devrait permettre autant la médiation que l'action.

le système des cercles concentriques du *uchi-soto* spatialisé

On peut, dans une logique *uchi-soto* spatialisée, voir, autour de ce centre, l'appartenance à différents groupes par une série de cercles concentriques – tels la maison, le village et la nation. Pour jauger et suivre la progression de ces cercles, deux concepts se révèlent être fort utiles, 「他人 *tanin*」, déjà

¹⁷⁶ « 日本神話の構造の最も基本的事実であると考えられるのである。日本神話の中心は、空であり無である。このことは、それ以後発展してきた日本人の思想、宗教、社会構造などのプロトタイプとなっていると考えられる。 » (Kawai 1982, 35).

brièvement vu plus haut, et 「遠慮 *enryo*」 (lit. ‘réserve, modestie, retenue’) : « The presence or absence of *enryo* is used by the Japanese as a gauge in distinguishing between the types of human relationship that they refer to as “outer” and “inner.” » (Doi 1973, 40). De plus, au moins selon Makino, le *uchi-soto* spatialisé peut servir de cadre conceptuel à la plupart des autres concepts et dichotomies courantes du japonais, toutes celles que nous explorons ici, et plusieurs autres encore : « many of these concepts manifest themselves either in the spheres of *uchi* or *soto* » (Makino 2002, 32) – permettant ainsi d’élaborer, tel un *mandala* (lit. ‘cercle’), la matrice bidimensionnelle qui servira de base à notre modèle.

En effet, comme le niveau d’appartenance baisse à force qu’on s’éloigne du centre – les gens deviennent de plus en plus des *tanin* : « *tanin* means someone who has no connection with oneself » (Doi 1973, 36). Par ailleurs, le *enryo* se trouve, lui aussi, à son minimum au centre – mais atteint rapidement son maximum dans des cercles intermédiaires, ceux qui sont les plus importants pour la carrière d’un individu et la survie de sa famille : « *enryo* decreases proportionately with intimacy and increases with distance » (Doi 1973, 38) – avant de s’estomper puis de disparaître dans les cercles extérieurs. Ainsi, la combinaison des deux facteurs permettrait d’identifier assez précisément la position relative d’un cercle concentrique :

« If one takes relationships in which *enryo* is at work as a kind of middle zone, one has on the inner side of it members of one’s family with whom there is no *enryo*, and on the outer side strangers (*tanin*) with whom the need for *enryo* does not occur. » (Doi 1973, 41).

À une extrémité, dans le plus petit cercle, la relation entre parents et enfants, *tanin* et *enryo* sont à leur minimum ... mais il y a toutefois, nous dit Doi, amplement d’*amae* :

« Now, the fact that the parent-child relationship is the only one that is unrestrictedly not a *tanin* relationship, while other relationships become increasingly *tanin* as they move farther away from this basic

relationship is interesting in that this also coincides with the use of the word *amaeru*. » (Doi 1973, 37).

Même les autres relations de la cellule familiale possèderaient déjà un peu des deux, Doi voyant d'ailleurs le *enryo* comme une forme d'*amae* inversé : « One might say that *enryo* is an inverted form of *amae*. » (Doi 1973, 39).

Dans *On the borderlines: the significance of marginality in Japanese Society* (1990), James Valentine voit lui aussi le *uchi* comme un cercle :

« The Japanese sense of homogeneity of insiders is sometimes graphically expressed in terms of Japanese being a circle [...], in which case marginals are represented as on the circumference, furthest from the centre. » (Valentine 1990, 49 – selon Yoshida 1975, 133-139).

Valentine s'inspire en fait ici de 吉田健一 Yoshida Ken'ichi (1912-1977), fils du 内閣総理大臣 *naikaku sōri-daijin* (premier ministre) de l'après-guerre 吉田茂 Yoshida Shigeru (1878-1967), qui, dans *Japan is a Circle – a tour round the mind of modern Japan* (1975), un ouvrage apparemment rédigé en anglais, écrit que : « We want a roundness about everything; we want everything rounded off. » (Yoshida 1975, 138). Plus 'zen' que ça, tu meurs! Yoshida commente aussi que : « Japan happens to be the only country in the East today that has a tradition of civilization so independent as to be easily influenced by others. » (Yoshida 1975, 126) – ce qui, à l'inverse de la citation précédente, me semble drôlement brillant. Quoi qu'il en soit des cercles et des influences, nous reparlerons de la marge au prochain chapitre.

le *uchi-soto* tri-dimensionnel

Le *uchi-soto* spatialisé est naturellement bi-dimensionnel – ou, en fait, bi-dimensionnel ... et demi, puisque, comme on déjà l'a vu pour le cas de la maison japonaise, il y a parfois aussi, afin de distinguer des cercles situés proche du cœur du *uchi*, une composante verticale. Or, cette dimension du troisième type peut être déployée par une décomposition en deux axes, ceux des dichotomies 「表・裏 *omote-ura*」 et 「建前・本音 *tatemaehonne*」. En

limitant le *uchi-soto* à une seule dimension, il en découle alors un modèle tri-dimensionnel de la logique du *uchi-soto*, plus abstrait que concret. Regardons donc brièvement ces deux dichotomies, puis le modèle qui en découle.

表裏 *omote-ura*

Dans *Japan's Cultural Code Words – 233 Key Terms That Explain the Attitude and Behavior of the Japanese* (2004), l'auteur Boyé Lafayette De Mente (1928-2017) offre cette très simple explication de la dichotomie 「表裏 *omote-ura*」 : « Whatever people said publicly was regarded as their *omote* [...], or “front,” while their real intentions, or *ura* [...], “back,” remained concealed. » (De Mente 2004, 218) – i.e. on peut voir ça comme deux cotés d'une feuille, un poli, l'autre pas (un côté sérieux, un côté 'givré?') ; ou, encore, comme deux faces de la même lune, une visible, l'autre cachée. De Mente, qui écrit d'abord et avant tout pour des hommes d'affaires, explique que :

« Thus, it came about that virtually every discussion or negotiation in Japan had its *omote* and its *ura*—its front and its back—and nothing was settled or accomplished until both parties were satisfied that they understood each other's *ura*; a process that was usually time-consuming, and often costly. » (De Mente 2004, 218).

Il mentionne ensuite que la pratique a encore cours : « The *omote-ura* way of interacting is still the prevailing custom in Japan » (De Mente 2004, 218) – ce qui est effectivement le cas, me semble-t-il, notamment dans le monde des affaires.

Dans 表と裏 *Omote to ura* (lit. 'omote et ura', 1985), traduit en anglais sous le titre *the Anatomy of Self – the Individual Versus Society* (1986) par Mark A. Harbison, Doi note que les deux concepts sont inséparables : « Even when we use them separately, one term implies the other: to speak of *omote* is to speak of *ura*; to speak of *ura* is to speak of *omote*. » (Doi 1986 (1985), 23), puis rajoute que : « *Omote* is that which is presented to the *soto*. *Ura* is that which

is not presented to *soto*, but kept closed up in *uchi*. » (Doi 1986 (1985), 24). Pour Doi, par ailleurs : « *Omote* is the side that is visible to the eye; *ura* is the side that is not. » (Doi 1986 (1985), 29).

建前本音 *tatemae-honne*

Quant à la dichotomie 「建前・本音 *tatemae-honne*」, De Mente suggère, dans *the Japanese Have a Word for It – the Complete Guide to Japanese Thought and Culture* (1994) – un titre qui, par ailleurs, ne l’empêchera pas d’écrire un autre ouvrage du même genre une décennie plus tard (celui qu’on a vu au paragraphe précédent) – que le 「建前 *tatemae*」 serait : « a screen created to maintain the appearance of harmony and serve as a ploy until the other party revealed their own position » (De Mente 1994, 6). Sa suggestion me semble quelque peu réductrice, et son propos m’apparaît ensuite biaisé lorsqu’il rajoute que : « Presenting a false front [...] was institutionalized, ritualized and sanctified to the extent that it became the only acceptable behaviour. » (De Mente 1994, 6). Selon De Mente, toutefois, la dichotomie se serait affaiblie dans les dernières décennies : « the cultural conditioning that made the *tatemae/honne* system an integral part of the Japanese character has significantly weakened in recent decades » (De Mente 1994, 6). En fait, De Mente dit à peu près la même chose à propos de presque toutes les autres ‘valeurs’ japonaises, et j’aurais tendance à croire que de telles affirmations subjectives cachent en fait avant tout de la difficulté à percevoir des transformations qui modifient le portrait bien plus qu’une réalité sous-jacente.

Dans *the Idioms of Contemporary Japan VIII. Tatemae to Honne* (1974), par ailleurs, l’historien Julian Victor Koschmann (1942-) explique que le sens du *tatemae* dépend des circonstances : « Depending on the circumstances, it may be synonymous with “principle” (as opposed to “reality”), “form” (as opposed

to “essence”) or “theory” (as opposed to “hard facts”). » (Koschmann 1974, 99) – alors que le *honne* : « is the reality, the essence, or the heart of the matter » (Koschmann 1974, 99).

Koschmann explique que le *tatemae* serait, pour le folkloriste 荒木博之 Araki Hiroyuki (1924-1999), possiblement dans son *日本人の行動様式 – 他律と集団の論理* *Nihon-jin no kōdō yōshiki – taritsu to shūdan no ronri* (lit. ‘formes comportementales des Japonais – hétéronomie et logique de groupe’, 1973), associé essentiellement au groupe, et exemplifierait une 「集団の論理 *shūdan no ronri*」 (lit. ‘logique de groupe’) – alors que le *honne* serait bien évidemment l’équivalent individuel, le 「個の論理 *ko no ronri*」 (lit. ‘logique individuelle’). Le *tatemae* chez Araki, nous dit Koschmann, serait : « derived from the high value placed on individual sacrifice for collective goals. » (Koschmann 1974, 109), Koschmann rajoutant que : « Individual desires and interests are sometimes suppressed in order to show commitment to the group » (Koschmann 1974, 109). Le *honne* serait donc constamment menacé par les exigences du *tatemae*. À ce sujet, l’anthropologue Rosemary Joy Hendry (1945-) propose, dans *Humidity, hygiene or ritual care: some thoughts on wrapping as a social phenomenon* (1990), un lien entre la dichotomie 「*tatemae-honne*」 et une notion qui lui est chère, celle de 「*包み tsutsumi*」 (lit. ‘emballage’) :

« People use polite formulae, verbal and non-verbal, to express respect for those with whom they interact, but at the same time protect themselves from the harshness of direct exchanges by wrapping their *honne*, their individual opinions and views, in an appropriate layer of politeness. » (Hendry 1990, 25).

Plus intéressant encore pour le propos du présent texte, toutefois, est la suggestion du sociologue 作田啓一 Sakuta Keiichi (1922-2016), apparemment dans *価値の社会学* *Kachi no shakaigaku* (lit. ‘sociologie de la valeur’, 1972), d’une interpénétration entre *tatemae* et *honne* – au moins selon ce qu’en dit

Koschmann, qui écrit que Sakuta : « believes that Japanese socialization produces a value structure which not only smoothly accommodates discrepancies between *tatemae* and *honne*, but also causes and perpetuates their *interpenetration* » (Koschmann 1974, 102), soit une 相互浸透 *sōgoshintō* (lit. ‘inter-pénétration’), qui dépendrait d’un certain 自己欺瞞 *jikogiman* (lit. ‘aveuglement’; ang. ‘self-deception’) : « By interpretation (*sōgoshintō*) he means the tendency of *tatemae* and *honne* to overlap or partially merge due to self-deception (*jikogiman*). » (Koschmann 1974, 102).

le système tri-dimensionnel

Comme l’explique l’anthropologue Brian Moeran (1944-) dans *Language and Popular Culture in Japan* (1989), le 敬語 *keigo* (lit. ‘langue du respect’), i.e. le système des niveaux de politesse du japonais, peut être organisé sur deux grands axes, soit l’axe de formalité (ang. ‘axis of formality’) et l’axe de déférence (ang. ‘axis of deference’). Moeran dit en fait ici reprendre le linguiste Samuel Elmo Martin (1924-2009) dans *Speech Levels in Japan and Korea* (1964) – mais il en modifie les termes. Ce que Martin écrit, c’est que, en japonais comme en coréen : « there are two axes of distinction: the *axis of reference* and the *axis of address* » (Martin 1964, 408), puis il explique que :

« The choice of plain, polite, or deferential *style* in Japanese depends on the speaker’s attitude toward the person that he is addressing. The choice of humble, neutral, or exalted *expressions*—in any of the three styles—depends primarily on the speaker’s attitude toward the subject of the expression. » (Martin 1964, 409).

Ce sont ces mêmes derniers termes qu’utilise le linguiste Roy Andrew Miller (1924-2014) dans son classique *the Japanese Language* (1967) :

« Linguistically this system of speech levels or “honorific language” is a set of obligatory categories which operate along two principal axes, the “axis of address” and the “axis of reference.” The “axis of address” is a set of different stylistic choices chiefly governed by the speaker’s attitude toward the person whom he is addressing, while the “axis of reference” is a parallel set of expressive choices largely dependent on the

speaker's attitude toward the subject or topic of his discourse. » (Miller 1967, 270).

Or, la combinaison de ces deux axes divise l'espace en quatre quadrants. La paire *uchi-omote* serait un espace de formalité, d'harmonie, de consensus à l'intérieur du groupe : « It is [...] the combination of *uchi* and *omote* which gives rise to the kind of harmony and consensus that typifies the group model » (Moeran 1989, 10). Reprenant l'anthropologue Takie Sugiyama Lebra (1930-2017) dans *Japanese Patterns of Behavior* (1976), Moeran suggère ensuite que la paire *uchi-ura* serait l'espace intime par excellence, *soto-omote* l'espace rituel, alors que la paire *soto-ura*, la plus inusitée des quatre, formerait un espace que Lebra qualifie apparemment d'« anémique » (ang. 'anomic') : « Lebra [...] suggests that a combination of *uchi* and *ura* will occur in intimate, *soto* and *omote* in ritual, and *soto* and *ura* in anomic, situational domains. » (Moeran 1989, 10). Effectivement, Lebra écrit que : « Anomic refers to normless, the state where there are no definite norms of behavior. » (Lebra 1976, 131), puis précise que : « Anomic behavior is characterized as action toward an Alter who is defined as an outsider and yet with whom Ego feels no need to maintain a "front." » (Lebra 1976, 131) – ce qui inclut donc le cas des Japonais à l'étranger vu plus haut. Si, de plus, on rajoute la dichotomie 「建前・本音 *tatemaie-honne*」 on obtient alors un système à huit quadrants, certains plus peuplés que d'autres. Je n'ai toutefois pas l'intention d'en faire ici un catalogue.

6.5. le *uchi-soto* dans la langue

La langue est, bien sûr, autant un reflet de cette réalité qu'une de ses sources premières : « the most striking point about everyday speech in Japanese society is the continual process of differentiation » (Moeran 1989, 13). Moeran, lui, voit la langue comme un outil : « my own argument is that popular

cultural forms use language to support the myth of Japaneseness, as well as to reinforce some internal social divisions » (Moeran 1989, 15).

Selon Makino, le *uchi-soto* se révélerait notamment via les niveaux de politesse du japonais : « politeness essentially accentuates the psychological distance between interlocutors, this “space” has strong divisions in terms of *uchi* and *soto* » (Makino 2002, 47) – mais aussi de plusieurs autres manières, dont les fameux 「こそあど言葉 *kosoado kotoba*], les mots 「*ko-so-a-do*], une série de préfixes servant à désigner l'emplacement, dans une version simplifiée des cercles concentriques (à seulement trois niveaux) du *uchi-soto* spatialisé, 「*こ ko*] pour le *uchi*, 「*そ so*] pour : « *soto* space closer to *uchi* space » (Makino 2002, 49), et 「*あ a*] pour : « space further away » (Makino 2002, 49) – alors que la série de termes en 「*ど do*] sont des mots interrogatifs. Sans grande surprise, par ailleurs : « The use of *ko* reveals that *uchi* space is not physically but psychologically determinable » (Makino 2002, 49).

Il y a plusieurs autres aspects encore de la langue qui marquent la tri-dimensionnalité, comme notamment ce qu'on appelle les 「授受表現」 *juju hyōgen* (lit. 'expressions du donner et du recevoir'), des expressions qui se matérialisent essentiellement grâce à des verbes qu'on peut qualifier de 'verbes du donner et du recevoir' (ang. 'donatory verbs') :

« It can be seen here that in fact donatory verbs and kinship terms are structurally very similar to personal referents, in that they present the speaker with a dual perspective in defining his or her 'self': one of location, the other of reference [...]. In this respect, the relationship between speaker and addressee is not so much one of *contrast* (typical of European languages), as of *mutuality* » (Moeran 1989, 11).

En fait, continue Moeran, toute la langue japonaise serait marquée par la nécessité de peupler cet espace tri-dimensionnel.

chapitre 7 : la frontière

Comme on l'a vu à la fin du chapitre 5, l'anthropologue Brian Moeran (1944-) écrit, dans *Language and Popular Culture in Japan* (1989), que la frontière entre 内 *uchi* et 外 *soto* est : « Alternately expanding and contracting, rather like an amoeba, the shifting line between inside and outside helps create competitiveness and opposition between groups, as well as diminish conflict within any one group. » (Moeran 1989, 9). Pour Moeran, mais cette fois-ci dans *Japanese Language and Society: an Anthropological Approach* (1988), cette flexibilité de la frontière existerait en parallèle avec la : « flexibility of social organization and, indeed, of the Japanese sense of 'self' as a whole » (Moeran 1988, 435). C'est ce que nous allons voir dans le présent chapitre et dans les prochains – mais d'abord, explorons brièvement le concept de « frontière ».

7.1 la notion de « frontière »

Notons d'abord que le terme français de « frontière » a, de nos jours, un sens plus large que son cousin anglais de « 'frontier' ». Bien sûr, les deux termes ont la même étymologie, et ils ont d'ailleurs apparemment longtemps eu des sens très voisins – mais avec le développement du concept moderne de « frontière(s) » en tant que lignes de démarcation territoriale, l'anglais a développé une distinction entre « 'frontier' » d'un bord, et « 'border' » ou « 'boundary' » de l'autre, alors que le français a amalgamé les sens anciens et nouveaux dans le même terme.

Il existe d'ailleurs une très riche littérature sur le sujet dans toutes les disciplines qui s'intéressent de près ou de loin à la question (c'est vraiment un sujet de prédilection), notamment en anglais – et celle-ci a, particulièrement en anglais bien sûr, tendance à opposer les logiques de « frontier » et de

« boundary » – tel que l’explique l’historien du Japon Bruce Lloyd Batten (1958-) dans *to the Ends of Japan – Premodern Frontiers, Boundaries, and Interactions* (2003), pour le cas spécifique des géographes :

« Political geographers writing on this topic generally start off with the distinction between “frontier” and “boundaries.” Both of these represent geographical limits to political authority and thus serve to distinguish states from their external environments (including other states). » (Batten 2003, 24),

la différence principale étant que :

« a boundary takes the form of a *line* whereas a frontier takes that of a *zone*. In cases where the limits to state authority are clearly and precisely demarcated, we have a boundary. When those limits are poorly defined and state authority fades out gradually, as a function of distance, we have a frontier. » (Batten 2003, 24).

Alors que, de manière générale et en simplifiant quelque peu à outrance, les notions pré-modernes de frontière(s) se seraient définies par un centre qui se préoccupait peu de ce qui se passait aux extrémités de son territoire, la frontière, dans le sens le plus strict du terme, i.e. dans son sens moderne de « ‘border’ » ou de « ‘boundary’ », serait devenue centrale à la définition de la nation moderne – comme l’explique cette fois-ci Anthony Douglas Smith (1933-) dans *Nationalism and Modernism – a critical survey of recent theories of nations and nationalism* (1998) : « The nation is a spatially finite category, a nation among nations, each defined in the first place by a set of clearcut and internationally recognised borders. » (Smith 1998, 95). La frontière aurait même pris, depuis, un caractère rigide et absolu :

« Where in pre-modern times empires and kingdoms were separated from each other by often fluctuating *frontiers*, in the modern era nations are defined through their incorporation in sovereign states demarcated by recognised and regularly policed *borders*, which mark the limits of their jurisdictions, and which are symbolised, as well as realised, by guards, controls and national armies. » (Smith 1998, 95)

– ce que n’a toutefois pas changé la dynamique de libre-échange des quelques dernières décennies.

7.1.1. 'frontier' et 'boundary'

'frontier'

Des trois termes anglais qu'on vient de voir, c'est celui de « 'frontier' » qui aurait le plus de profondeur et d'ancienneté – un terme et un concept qui, si on en croit le géographe politique Ladis K. D. Kristof (1918-2010) dans *the Nature of Frontiers and Boundaries* (1959), aurait été, à ses débuts, quasiment organique :

« in its historical origin the frontier was (1) not a legal concept, and (2) not, or at least not essentially, a political or intellectual concept. It was rather a phenomenon of “the facts of life”—a manifestation of the spontaneous tendency for growth of the ecumene. » (Kristof 1959, 270).

Selon Kristof, ce sera essentiellement le développement de la civilisation qui permettra en quelque sorte de fixer les frontières du concept de « 'frontier' » :

« With the development of patterns of civilization above the level of mere subsistence strictly adapted to particular environmental conditions, the frontiers between ecumene became meeting places not merely of different ways of physical survival, but also of different concepts of the good life, and hence increasingly political in character. » (Kristof 1959, 270).

À l'époque, la réalité de la frontière, nous dit Kristof, était très différente de la notion moderne de « 'boundary' » : « But even at this stage the frontier was something very different from what a modern boundary is. It had not the connotation of an area or zone which marks a definite limit or end of a political unit. » (Kristof 1959, 270). C'était en fait alors, continue Kristof, une sorte de front, de limite ultime :

« On the contrary, given the theory that there can (or should) be only one state—a universal state—the frontier meant quite literally “the front”: the *frons* of the *imperium mundi* which expands to the only limits it can acknowledge, namely, the limits of the world. » (Kristof 1959, 270).

La 'frontier' était, toujours selon Kristof, une sorte de perche de l'État, qui, lui, était comme un centre lumineux rayonnant dans l'obscurité : « Thus the frontier was not the end (“tail”) but rather the beginning (“forehead”) of the

state: it was the spearhead of light and knowledge expanding into the realm of darkness and of the unknown. » (Kristof 1959, 270) – permettant, par le fait même, d'en faire un élément essentiel de la définition de l'État dans une forme pré-moderne. Selon l'historien David A. Chappell dans *Ethnogenesis and Frontiers* (1993), toutefois, il y a bien deux côtés à la médaille : « Although ethnocentric world views may regard frontiers as advances into a blank wilderness, any frontier is really dual: that of the intruders and that of indigenous peoples. » (Chappell 1993, 270 – selon Reynolds 1957, 23), Chappell reprenant ici son collègue Robert Leonard Reynolds (1902-1966) dans *the Mediterranean Frontiers, 1000-1400* (1957).

'boundary'

Le terme « 'boundary' » est plus récent que « 'frontier' », au moins pour ce qui est du sens dont il est ici question : « "Boundary" is a term appropriate to the present-day concept of the state, that is, the state as a sovereign (or autonomous) spatial unit, one among many. » (Kristof 1959, 270) – un concept qui serait clairement lié au territoire et à sa gestion : « Sovereignty is territorial: hence it must have a certain known extent: a territory under exclusive jurisdiction limited by state boundaries. » (Kristof 1959, 271).

'frontier' vs. 'boundary'

Pour Kristof, la 'frontier' regarderait vers l'extérieur :

« The *frontier* is *outer-oriented*. Its main attention is directed toward the outlying areas which are both a source of danger and a coveted prize. The hinterland—the motherland—is seldom the directing force behind the pulsations of frontier life. » (Kristof 1959, 271)

– alors que, bien sûr, la 'boundary' serait tournée vers l'intérieur : « The *boundary*, on the contrary, is *inner-oriented*. It is created and maintained by the will of the central government. It has no life of its own, not even a

material existence.» (Kristof 1959, 272) ... Kristof proposant même une opposition entre forces centrifuges et centripètes : « The *frontier* is a manifestation of *centrifugal forces*. On the other hand, the range and vigor of *centripetal forces* is indicated by the *boundary*. » (Kristof 1959, 272). Il serait donc avantageux pour les gouvernements, suggère Kristof, de substituer la logique de 'frontier' par celle de 'boundary' : « It is in the interest of the central government to substitute a boundary for the frontier. » (Kristof 1959, 273).

La dynamique locale serait elle aussi bien différente entre les deux, la 'frontier' étant intégratrice :

« The *frontier* in an *integrating factor*. Being a zone of transition from the sphere (ecumene) of one way of life to another, and representing forces which are neither fully assimilated to nor satisfied with either, it provides an excellent opportunity for mutual interpenetration and sway. » (Kristof 1959, 273)

– alors que la 'boundary' serait séparatrice : « The *boundary* is, on the contrary, a *separating factor*. » (Kristof 1959, 273), un séparateur, d'ailleurs, potentiellement très restrictif : « Few natural obstacles restrict the movement of persons, things, and even ideas as completely as do the boundaries of some states. » (Kristof 1959, 273). Or, on le sait, la 'boundary' est devenue un des principaux éléments des États-nations modernes : « The boundary is defined and regulated by law, national and international, and as such its status and characteristics are more uniform and can be defined with some precision. » (Kristof 1959, 273) – alors que la 'frontier', pauvre elle, serait reléguée à l'histoire : « But the frontier is a phenomenon of history; like history it may repeat itself, but, again like history, it is always unique. It is difficult to pinpoint essential features of the frontier which are universally valid. » (Kristof 1959, 273).

7.1.2. États-nation et frontières modernes

Selon le sociologue (et baron) Anthony Giddens (1938-) *Sociology – a Brief but Critical Introduction* (2009), les notions de territoire et de souveraineté étaient sans grande importance pour les États pré-modernes :

« The territories ruled by traditional states were always poorly defined, the level of control wielded by the central government being quite weak. The notion of sovereignty – that a government possesses authority over an area with a clear-cut border, within which it is the supreme power – had little relevance. » (Giddens 2009, 989).

Elles le serait devenues, toutefois, pour les États-nations modernes : « All nation-states, by contrast, are sovereign states. » (Giddens 2009, 989).

un changement de paradigme?

Pour Giddens cette fois-ci dans *the Nation-State and Violence* (1987), il y a bien eu, entre les États pré-modernes et les États-nations, un passage de 'frontier' à 'border' : « In distinguishing the territoriality of traditional states from nation-states, it is essential to see that the 'frontiers' of the former are significantly different from the 'borders' that exist between the latter. » (Giddens 1987, 49) – Giddens notant par ailleurs deux sens au terme « 'frontier' » : « In political geography the term 'frontier' is used in two senses. It means either a specific type of division between two or more states, or a division between settled and uninhabited areas of a single state. » (Giddens 1987, 49). Pour Giddens, la 'frontier' impliquerait du fuzz, du flou : « In all cases, 'frontier' refers to an area on the peripheral regions of a state [...] in which the political authority of the center is diffuse or thinly spread. » (Giddens 1987, 50) – alors que la 'border' serait on ne peut plus claire, puisqu'il s'agit d'une ligne : « A 'border', on the other hand, is a known and geographically drawn line separating and joining two or more states. » (Giddens 1987, 50). Giddens soutient même que les 'borders' ne seraient

apparues qu'avec l'État-nation moderne : « Borders, in my view, are only found with the emergence of nation-states. » (Giddens 1987, 50) – et qu'elles ne seraient rien de plus que des lignes de démarcation de la souveraineté : « Borders are nothing else than lines drawn to demarcate states' sovereignty. » (Giddens 1987, 51).

D'ailleurs, cette idée d'un changement de paradigme, pour la frontière, lors du passage entre les États pré-modernes et les États-nations, est assez dominante. Celle-ci, qu'on retrouve chez Kristof, Giddens, Anderson, et bien d'autres auteurs encore, veut que : « modern political units have boundaries, whereas premodern ones had frontiers » (Batten 2003, 25), ce qui n'est bien sûr pas entièrement faux, mais qui est quand même une simplification à outrance – comme le note d'ailleurs le célèbre géographe de Yale Stephen Barr Jones (1903-1984) dans *Boundary Concepts in the Setting of Place and Time* (1959) :

« It is easy to assume that primitive men have primitive ideas about boundaries, and that these are more or less alike around the world. A common assumption has been that primitive men have no linear boundaries but only zones. » (Jones 1959, 242).

dynamique de transformation du paradigme

Selon Barr, il y aurait quatre éléments nécessaires au passage de 'frontier' à 'boundary' :

« In respect to governmental processes, there are four main stages in the history of a boundary : (1) Political decisions on the allocation of territory, (2) delimitation of the boundary in a treaty, (3) demarcation of the boundary on the ground, and (4) administration of the boundary. » (Jones 1945, 5).

Ces éléments, toutefois, ne sont pas pour autant nécessairement des étapes qui se suivent selon un ordre chronologique :

« Chronologically, these stages may overlap, may succeed each other promptly, or may be separated by gaps of many years. Allocation and

delimitation may take place at a single conference. On the other hand, a general allocation of territory may be agreed upon long before boundaries are delimited. One part of a boundary may be demarcated before others are delimited. There are boundaries formally delimited years ago that have not yet been demarcated. Some boundaries have remained unadministered for many years, while others have been under *de facto* administration before they were delimited, or even before the final allocation of territory was decided. » (Jones 1945, 5).

Il semble donc effectivement clair que l'idée d'un simple changement magique de paradigme serait une simplification un peu trop outrancière, même si la dynamique générale des derniers siècles lui ressemble ... si ce n'est qu'il y avait à la fois des 'frontier' et des 'boundary' jadis, et que c'est encore le cas maintenant.

mouvement des frontières

Par ailleurs, les frontières peuvent aussi se déplacer, plus facilement d'ailleurs, dans leur forme 'boundary' que dans leur forme 'frontier'. C'est clairement là la réalité des périodes expansionnistes, colonialistes, impérialistes – mais d'autres raisons encore sont possibles. De plus, les raisons première sont sans doute presque toujours multiples, et impliquent une variété de facteurs, militaires, politiques, sociaux et autres. Pourtant, je n'ai trouvé que des économistes pour en parler. Regardons quand même brièvement ce qu'ils ont à dire.

L'économiste politique Robert George Gilpin (1930-2018), d'abord, structure son *War and Change in World Politics* (1981) autour de cinq hypothèses en lien à la dynamique de l'équilibre du système international – tout ça dans une logique très rationnelle, voire purement mécanique. La première de celles-ci suggère que l'état naturel serait l'état d'équilibre : « An international system is stable (i.e. in a state of equilibrium) if no state believes it profitable to attempt to change the system. » (Gilpin 1981, 10). Un des États

participants, toutefois, pourrait en arriver à une analyse coûts-bénéfices qui le pousserait au renversement de cet état : « A state will attempt to change the international system if the expected benefits exceed the expected costs (i.e., if there is an expected net gain). » (Gilpin 1981, 10) – une analyse qui, selon Gilpin, ne pourrait qu'être économique, et n'être qu'économique. Il en découlerait tout naturellement une logique expansionniste : « A state will seek to change the international system through territorial, political, and economic expansion until the marginal costs of further change are equal to or greater than the marginal benefits. » (Gilpin 1981, 10), menant ultimement à un nouvel équilibre, cette fois-ci entre les bénéfices et les coûts de l'entreprise :

« Once an equilibrium between the costs and benefits of further change and expansion is reached, the tendency is for the economic costs of maintaining the status quo to rise faster than the economic capacity to support the status quo. » (Gilpin 1981, 11)

– et générant bien sûr aussi à un nouvel équilibre de l'ordre mondial : « If the disequilibrium in the international system is not resolved, then the system will be changed, and a new equilibrium reflecting the redistribution of power will be established. » (Gilpin 1981, 11).

De ces cinq hypothèses de Gilpin, c'est la troisième qui est la plus pertinente au présent propos – quoiqu'en restant limité, non seulement à la logique économique, mais aussi à une période allant en gros du début Meiji à la 十五年戦争 *jūgo-nen sensō*, la guerre de 15 ans (1931-1945). Dans un chapitre qui traite de son hypothèse 3, Gilpin explique qu'il se développe une sorte de cercle vicieux :

« As the power of a state increases, it seeks to extend its territorial control, its political influence, and/or its domination of the international economy. Reciprocally, these developments tend to increase the power of the state as more and more resources are made available to it and it is advantaged by economies of scale. The territorial, political, and economic expansion of a state increases the availability of economic surplus required to exercise dominion over the system. » (Gilpin 1981,

106).

Ce surplus, toutefois, en viendrait toujours à disparaître : « The rise and decline of dominant states and empires are largely functions of the generation and then the eventual dissipation of this economic surplus. » (Gilpin 1981, 106). Pour Gilpin, par ailleurs, son modèle ne serait pas valide uniquement pour l'expansionnisme de l'âge des empires, mais aussi pour : « when agriculture was the basis of wealth and power, growth in power and wealth was nearly synonymous with conquest of territory » (Gilpin 1981, 112). Il serait difficile, toutefois, quoique pas impensable pour autant, d'ainsi lier analyses coûts-bénéfices et expansion dans le Japon pré-classique.

Gilpin s'inspire en fait ici de l'économiste John Trout Rader III, qui, dans *the Economics of Feudalism* (1971), note que l'expansion territoriale amène des retombées économiques : « Within limits, increasing the land area of the empire increases the surplus flowing to the capital. » (Rader 1971, 46). Pour Rader, l'expansion s'arrête, non pas lorsque les coûts en viennent à dépasser les bénéfiques, mais plutôt, en fait, lorsque ces coûts commencent à ne plus être gérables :

« In general, the limits of the size of an empire are set by the costs of expansion. These might be quite large because of the existence of opposing power on the frontier or because of natural barriers which increase transportation costs. » (Rader 1971, 47).

Rader suggère qu'un État, quoique de toute évidence pour autant qu'il reste purement rationnel, ne devrait pas vouloir dépenser plus que les bénéfiques – non pas tellement, en fait, ceux du présent que ceux qui sont à venir :

« One might think that a country would be willing to devote only those resources to conquest which could be repaid from domination. The prospective return represents the minimum resources which an empire would be willing to commit to a particular region. » (Rader 1971, 47).

Toutefois, rajoute-t-il, il se pourrait aussi qu'il y ait des considérations stratégiques :

« On the other hand, the empire may gain by threatening to commit resources in excess of this in the hope that by exceeding the resources

another party might offer, the empire can dominate without conflict and without actually using the resources. » (Rader 1971, 47).

De plus, selon Rader, l'équilibre pourrait aussi être déstabilisé par des changements techniques ou technologiques :

« A power equilibrium represents a stable political configuration provided there are no changes in return to conquest. However, changes in production or military techniques may lead to radical changes in the benefits of domination or the costs of conquest, respectively. » (Rader 1971, 50).

Sans équilibre des forces, par ailleurs, continue-t-il, la dynamique normale en serait une de morcellement :

« If the power equilibrium does not exist, then there would be a sequence of territorial divisions, each of which superseded the other and which do not have any particular direction of convergence. There would be territorial instability of an extreme nature as one division defeated another, etc. » (Rader 1971, 50)

– Rader allant même jusqu'à suggérer que : « One can prove that power equilibrium is possible and therefore that such instability does not occur. » (Rader 1971, 50). Pour Rader, pourtant, le morcellement serait souvent un effet secondaire du succès : « It is often the success of the empire which brings its fragmentation. » (Rader 1971, 53) – les empires n'étant, pour lui, le résultat de *guerre* plus que des considérations technologiques et géographiques : « Luck, wisdom or skill can give the empire to one or another aristocracy, but technology and geography will determine its extent and location. » (Rader 1971, 54).

Pour Gilpin aussi, l'expansion d'un État finit toujours éventuellement par ralentir puis par s'arrêter – et d'ailleurs : « If this relationship between the growth of power of a state and its control over the international system were linear, the result would be the eventual establishment by one state of a universal imperium. » (Gilpin 1981, 106-107). Ce sont bien sûr des forces opposées qui en sont la cause : « That this has not yet happened is a result of the fact that countervailing forces come into play to slow and eventually arrest the impulse to expand. » (Gilpin 1981, 106-107) – et c'est à cause

d'elles que l'analyse coûts-bénéfices deviendrait déficitaire :

« Because of the influence of these / countervailing forces, as a state increases its control over an international system, it begins at some point to encounter both increasing costs of further expansion and diminishing returns from further expansion; that is to say, there are decreasing net benefits to be gained from further efforts to transform and control the international system. This change in the return from expansion imposes a limit on the further expansion of a state. » (Gilpin 1981, 106-107).

C'est ainsi que, grâce essentiellement à des considérations économiques, l'équilibre serait retrouvé :

« At the point at which expansion and efforts to change the system cease to be profitable, the international system may be said to have returned to a state of equilibrium, as the marginal costs of further expansion are equal to or greater than the marginal benefits of expansion. » (Gilpin 1981, 106).

'Loss-of-strength gradient' (LSG)

Parmi les forces qui limitent l'expansion, nous dit Gilpin, il y aurait le 'gradient de perte de force' (ang. 'loss-of-strength gradient') : « Among the countervailing forces that limit expansion, the most important historically have been natural barriers and the loss-of-strength gradient » (Gilpin 1981, 146). C'est en fait à l'économiste quaker Kenneth Ewart Boulding (1910-1993), dans *Conflict and Defense – a General Theory* (1962), qu'on doit cette idée. Boulding y écrit :

« let us suppose a variable called *national strength* or, more simply, strength. The measurement of this is a difficult problem. Military strength is a multidimensional quantity, composed not only of the number of men in the armed forces and the equipment that they carry but also of subtle psychological variables such as the will-to-fight. For the present argument, however, we shall suppose that some index of strength can be constructed » (Boulding 1962, 230).

Or, c'est à la maison que la nation serait à son plus fort : « We shall then suppose that each nation's strength is a maximum at its home base; this we call its *home strength*. » (Boulding 1962, 230), et cette force, bien sûr,

diminuerait avec l'éloignement : « We suppose, furthermore, that each nation's strength declines as it moves away from its home base » (Boulding 1962, 230). C'est la pente qui en découle qui : « may be called the *loss-of-strength gradient*, a very important quantity, which we might name for short the LSG » (Boulding 1962, 230), une pente exprimée par une belle relation linéaire dans le graphique de Boulding – mais qui, comme il le mentionne lui-même, ne l'est pas nécessairement dans les faits. Reste que, selon Boulding : « the deviations from linearity are not likely to be great » (Boulding 1962, 231) – et c'est ainsi qu'en somme :

« The law of diminishing strength, then, may be phrased as *the further, the weaker*; that is, the further from home any nation has to operate, the longer will be its lines of communications, and the less strength it can put in the field. » (Boulding 1962, 231).

Il s'agit bien sûr, et Boulding lui-même le note, d'un modèle simple décrivant une réalité bien plus complexe :

« The forces that determine the actual LSG of a nation, i.e. the degree to which its military and political power diminishes as we move a unit distance away from its home base, are complex in the extreme and depend on a host of geographical, psychological, and organizational factors. » (Boulding 1962, 245).

La réalité, d'ailleurs, est-il même nécessaire de le rappeler, est évidemment toujours quelque chose de multifactoriel :

« One feature of international and, especially, of military relations that we have neglected hitherto is that there may be varieties of strength, which is not a one-dimensional quantity, as we have assumed, but a multidimensional structure. Some of these varieties may have larger LSGs than others; hence, we may have a situation where, for instance, one nation is dominant over another by air power but not by land power, or by military power but not by ideological or moral power. » (Boulding 1962, 268).

Selon Boulding, par ailleurs, les développements technologiques, notamment et particulièrement pour ce qui est des technologies de transport, auraient changé la donne dans les derniers siècles :

« The airplane and now the missile have brought about a revolution of quite unprecedented dimensions, as we have suggested earlier. For the

air-borne carrier or weapon, the world is an almost featureless globe: coasts, mountains, deserts, and forests hardly exist as long as there are landing strips on the other side of them. The intricate geographical structure of national power, therefore, which rests on the combination of seapower with a very low LSG and landpower with a much higher LSG, has largely been swept away as far as air power is concerned.» (Boulding 1962, 272).

D'ailleurs, pour Boulding : « the LSG is a cost of transport of strength, whatever strength is » (Boulding 1962, 231).

L'approche de Gilpin, et donc aussi celle de Boulding, est, dans le cas du Japon, reprise notamment par Batten, pour qui le 'gradient de perte de force' aurait été, à l'âge classique :

« probably the most important factor limiting state expansion along the northern and southern frontiers. In fact, the very presence of opposing powers such as the Emishi and the Hayato may have been at least partially a function of distance. » (Batten 2003, 33).

On rejoint ainsi, par la bande, et dans un ton très 20^e siècle, la notion de cercles concentriques du *uchi-soto*.

'ethnic boundary'

Il existe aussi des frontières entre groupes, notamment et principalement entre groupes ethniques, frontières qui ne coïncident pas toujours (rarement, en fait), avec les frontières des États-nations modernes – et ce, malgré tous les efforts des États à construire des identités nationales qui leur ressemblent. Le rapport de ces frontières aux États est variable, et se trouve bien sûr à son plus intime lorsque celles-ci coïncident avec une frontière étatique.

Étrangement, peut-être, l'expression la plus courante, en anglais, pour décrire ce genre de frontière ne semble pas être 'ethnic frontier', qu'on voit quand même assez fréquemment, mais bien plutôt 'ethnic boundary'. Dans

Ethnic Boundaries and Identity in Plural Societies (2002), par exemple, Jimmy M. Sanders écrit que : « Ethnic boundaries are patterns of social interaction that give rise to, and subsequently reinforce, in-group members' self-identification and outsiders' confirmation of group distinctions. » (Sanders 2002, 327) – Sanders rajoutant même que : « Ethnic boundaries are therefore better understood as social mediums through which association transpires rather than as territorial demarcations. » (Sanders 2002, 327). Notons au passage que le français semble ici préférable, vu qu'il intègre toutes les formes du concept, qu'il n'est ainsi nul besoin de le disséquer.

Dans *Nations Before Nationalism* (1982), par ailleurs, le politologue John Alexander Armstrong (1922-2010) explique qu'il s'agit d'abord et avant tout d'une question d'attitude :

« The primary characteristic of ethnic boundaries is attitudinal. In their origins and in their most fundamental effects, ethnic boundary mechanisms exist in the minds of their subjects rather than as lines on a map or norms in a rule / book. » (Armstrong 1982, 7-8)

– une attitude, précise Armstrong, qui est celle du groupe, et qui remplace les marqueurs géographiques : « Ethnic boundaries fundamentally reflect group attitudes rather than geographical divisions. » (Armstrong 1982, 9).

En introduction d'un ouvrage collectif intitulé *Ethnic Groups and Boundaries – the Social Organisation of Culture Difference* (1969), l'anthropologue norvégien Fredrik Barth (1928-) suggère, dans le contexte de l'identification d'un individu à un groupe ethnique donné, que : « The critical focus of investigation from this point of view becomes the ethnic *boundary* that defines the group, not the cultural stuff that it encloses. » (Barth 1969, 15). Barth note lui aussi la distinction entre frontières ethniques et physiques : « The boundaries to which we must give our attention are of course social boundaries, though they may have territorial counterparts. » (Barth 1969, 15), une distinction qui, pour lui, implique des critères d'appartenance : « If a

group maintains its identity when members interact with others, this entails criteria for determining membership and ways of signalling membership and exclusion. » (Barth 1969, 15).

Selon Barth, par ailleurs, malgré toute l'activité qui s'y déroule, la frontière ethnique aurait tendance à persister au fil du temps : « it is clear that boundaries persist despite a flow of personnel across them. In other words, categorical ethnic distinctions do not depend on an absence of mobility, contact and information » (Barth 1969, 9). Barth note qu'il s'y déroule quand même constamment une dynamique d'opposition/intégration : « but do entail social processes of exclusion and incorporation whereby discrete categories are maintained *despite* changing participation and membership in the course of individual life histories. » (Barth 1969, 10). La distinction qui s'établit entre les groupes, toutefois, n'empêcherait pas la formation de ponts :

« one finds that stable, persisting, and often vitally important social relations are maintained across such boundaries, and are frequently based precisely on the dichotomized ethnic statuses. In other words, ethnic distinctions do not depend on an absence of social interaction and acceptance, but are quite to the contrary often the very foundations on which embracing social systems are built. » (Barth 1969, 10)

– des ponts qui ne remettraient quand même pas en question la logique interne du système : « Interaction in such a social system does not lead to its liquidation through change and acculturation; cultural differences can persist despite inter-ethnic contact and interdependence. » (Barth 1969, 10).

the Middle Ground

À la frontière ethnique, on peut apparemment souvent trouver ce que l'historien Richard White (1947-) appelle le 'juste milieu' (ang. 'middle ground', lit. 'terrain central' – quoiqu'il manque à la traduction littérale les connotations de terrain d'entente, de compromis et de position intermédiaire de l'expression anglaise). Dans *the Middle Ground – Indians, empires, and*

republics in the Great Lakes region, 1650-1815 (1991), White écrit que : « The middle ground is the place in between: in between cultures, peoples, and in between empires and the nonstate world of villages. » (White 1991, x). Il s'agit d'un espace d'ajustements : « On the middle ground diverse peoples adjust their differences through what amounts to a process of creative, and often expedient, misunderstandings. » (White 1991, x) – mais c'est aussi un espace dynamique, source de création :

« People try to persuade others who are different from themselves by appealing to what they perceive to be the values and practices of those others. They often misinterpret and distort both the values and the practices of those they deal with, but from these misunderstandings arise new meanings and through them new practices – the shared meanings and practices of the middle ground. » (White 1991, x).

Le 'juste milieu' serait donc une sorte de *ma* frontalier sous-développé, un concept qui remettrait par ailleurs en question le modèle classique de la 'frontier' du 'wild west' USain en tant que source de l'identité étasunienne, tel que développé par l'historien Frederick Jackson Turner (1861-1932), que Batten décrit comme : « the most famous of all frontier historians » (Batten 2003, 8), notamment dans son *the Frontier in American History* (1920) : « Turner's best-known work » (Batten 2003, 264).

Selon Giddens, le géographe allemand Friedrich Ratzel (1844-1904) aurait, autant dans *Anthropogeographie* (1882) que dans *Politische Geographie* (1897) : « elaborated a theory of boundaries which, in common with much of the sociological literature of the time, saw states as akin to biological organisms » (Giddens 1987, 49) – une théorie qui rappelle aussi un peu le *uchi-soto* spatialisé avec *ma* et cercles concentrique :

« According to him, states are surrounded by 'border margins', consisting of three zones. Two are the peripheral areas of adjoining states, and the other is an 'autonomous zone' merging the social and political characteristics of the two states. » (Giddens 1987, 49).

Il en découle d'ailleurs une image qui ressemble à ce qu'on a vu au précédent chapitre, et aussi à ce qu'on verra plus bas :

« Ratzel's work has many interesting features. He argues that the margins of the territory of a state have to be regarded as just an important element of the state as are its more central regions, the borders being an expression and measure of state power. Boundaries are dynamic aspects of a state, with all vigorous states seeking to expand their spatial spread, and declining ones contracting to physically easily defensible land-contours. » (Giddens 1987, 49).

7.2. la frontière au Japon

le 境界 *kyōkai*

Le terme le plus courant, de nos jours, pour exprimer la notion de ‘frontière’ en japonais, un terme qui est aussi devenu la traduction standard du concept occidental de « frontière », est le terme 「境界 *kyōkai*」, qui combine deux synonymes pour ‘frontière’, 「境 *sakai*」 et 「界 *sakai*」, qu’on verra plus bas.

Selon l’ethnologue 折口信夫 Orikuchi Shinobu (1887-1953) dans *枕草紙解説 Makura no sōshi kaiketsu* (lit. ‘explications du *makura no sōshi* (de Sei Shōnagon), 1930), le 境界 *kyōkai* serait une sorte d’entre-deux, d’anti-‘no-man’s land’ :

« Quand les *marebito* descendent des montagnes, ils rencontrent les villageois. Ils se retrouvent dans un lieu neutre qui n’est ni d’un côté ni de l’autre, tel un pont sur une rivière. Les villageois s’y rendent à leur rencontre. » (ma traduction de Orikuchi 1976 (1930), 4¹⁷⁷).

Notons au passage que bien que 「異人」 soit normalement lu 「*ijin*」 (lit. ‘personne(s) étrange(s)’, i.e. étranger(s), Orikuchi lui donne, par 振り仮名 *furigana* (guide de prononciation), la lecture 「マレビト *marebito*」, les *marebito* étant des être surnaturels issus du *soto*, et dont nous reparlerons au prochain chapitre. Plus loin dans le même texte, Orikuchi utilise même la jolie expression ‘交通の庭 *kōtsū no niwa*’, i.e. ‘jardin d’échanges’. À la lecture de

¹⁷⁷ « 山から異人がおりて来て、里人にあふ。どちらにもつかない、川で言へば、橋の様な場所では会ふ。里人がこれを迎へる。 » (Orikuchi 1976 (1930), 4)

Orikuchi, l'historien de l'architecture 加藤邦男 Katō Kunio (1935-) commente, dans *le Commencement de l'acte architectural : voir et dresser. À travers les phénomènes des croyances primitives et du folklore japonais* (2014), qu' : « il s'agit donc d'une étendue ambiguë et vide » (Katō 2014, 32 – selon Orikuchi 1976, 4). Katō suggère même que ce serait :

« une étendue peu / reconnaissable en tant qu'espace (*topos*) géographique. Elle a une valeur plus essentielle que le *topos* géographique car elle permet l'arrivée de l'autre monde ou le départ pour l'au-delà. On peut la considérer comme une *khôra*, un horizon sur lequel le monde prend racine pour se déployer. » (Katō 2014, 36-37).

Pour le folkloriste 赤坂憲雄 Akasaka Norio (1953-) dans *境界の発生 kyōkai no hassei* (lit. 'génération du *kyōkai* '), le *境界 kyōkai* serait un lieu riche en interactions :

« Dans une société folklorique, le seuil (*kyōkai*) — comme le carrefour (*tsuji* 辻), le pont (*hashi* 橋), la côte (*saka* 坂) ou le col (*tōge* 峠) qui sont à l'extrémité du village —, est un endroit où habitent les hommes et les choses qui vont et viennent entre les deux mondes : l'intérieur (*uchi* 内) et l'extérieur (*soto* 外), la vie (*sei* 生) et la mort (*shi* 死), l'ici-bas (*gense* 現世) et l'au-delà (*takai* 他界). » (Akasaka 2002, 45¹⁷⁸ – traduit et cité dans Katō 2014, 33).

De plus, continue Akasaka, ceux qui gravitent dans cet univers sont nécessairement marqués par leur passage, 「*kyōkai*」 étant ici traduit par 'seuil' :

« Ceux qui passent à travers le seuil, cet « espace vide entre différents mondes », sont marqués, à la fois physiquement et d'une manière animiste et religieuse, par la « marginalité » (selon les termes de Van Gennep), comme le sont les communautés qui résident aux abords des ponts et des côtes : les mendiants (*kojiki* 乞食), les prostituées (*yūjo* 遊女), les « gens des côtes » (*saka no mono* 坂の者), les sorciers (*jujutsu shūkyōsha* 呪術宗教者), les gens anormaux et insolites (*igyō irui no hitobito* 異形異類の人々), etc. » (Akasaka 2002, 45 – traduit et cité dans Katō 2014, 33).

¹⁷⁸ « 民謡社会において、村はずれの辻・端や坂・峠などの境界が、内／外、生／死、現世／他界といった二つの世界のあわいを浮遊する人やモノらの棲み処であったことは、あらためて論じるまでもあるまい。 » (Akasaka 2015 (2002), 45)

7.2.1. évolution du concept de « frontière(s) » au Japon

Tout, en fait, aurait commencé au centre. En effet, comme le note le philosophe Alain Rocher dans *la construction de l'espace dans la mythologie japonaise* (1996), le centre aurait déjà été central au plus tard à l'époque de la mise en forme de la mythologie à saveur nationale :

« Dans l'effort de constitution du « Petit Empire » (*shoteikoku*), la symbolique du centre était appelée à jouer un rôle de premier plan. L'on sait que la présentation du *Kojiki* à Gemmei suit de peu l'installation de la première capitale fixe à Nara. » (Rocher 1996, 249).

Rocher explique que la chose se serait faite, au moins en partie, sous influence chinoise :

« L'on peut également affirmer sans risques que la présence à la Cour (des Kimmei) d'astrologues chinois ou coréens a contribué à remodeler les représentations officielles de l'espace selon les critères de la théorie des cinq éléments. » (Rocher 1996, 249),

puis il rajoute une mise en garde fort pertinente : « Gardons-nous toutefois de trop « siniser » nos textes. » (Rocher 1996, 249). Pour Rocher, c'est la capitale qui représenterait ce 'centre' : « nos mythes soulignent l'importance des liens qui unissent la « capitale » à la symbolique du centre » (Rocher 1996, 249) – et d'ailleurs, on trouve ici aussi (et encore maintenant) une logique verticale similaire à celle de la spatialisation du *uchi-soto*, le mouvement vers la capitale, 上り *agari*, étant une montée, celui qui s'en éloigne, 下り *kudari*, une descente : « L'éloignement de la capitale est décrit à l'aide d'une métaphore verticalisante : le départ en province (*kudari*) est plus qu'un exil, c'est une chute. Inversement, le retour vers le centre est une remontée (*nöbōri*). » (Rocher 1996, 249). Le rôle de 'centre mystico-religieux' de la capitale, dans les mots de Rocher, serait toutefois nocif à la périphérie : « La sacralisation du centre implique une déshumanisation de la périphérie. » (Rocher 1996, 250). Difficile, par contre, de concilier cette apparente importance du centre avec la notion de 「中空 *chūkū*」 (lit. le 'centre vide') brièvement vue au chapitre précédent, une notion après tout elle aussi ancrée dans la

mythologie. Clairement, l'idée de 'centre vide' a beau être intéressante, elle a de la difficulté déjà juste pour expliquer la logique politique de l'âge classique.

la frontière dans la mythologie japonaise

La frontière serait, dans la mythologie, tout aussi centrale que le centre – au moins toujours selon Rocher : « la mythologie japonaise [...] est toute entière dominée par l'image de la frontière. Elle définit la lisière de l'Autre, trace un pointillé entre les mondes. » (Rocher 1996, 260) – ces monde étant bien sûr le 「内 *uchi*」 et le 「外 *soto*」 du chapitre précédent. Or, entre le 「*uchi*」 et le 「*soto*」, il y aurait une frontière, la 「坂 *saka*」 (lit. 'côte ou pente') :

« Ce lien étroit qui unit l'image de la pente à celle de la frontière trouve une confirmation dans les contes populaires où l'apparition des monstres ou des adjuvants divins a toujours lieu lorsque le protagoniste franchît une côte. » (Rocher 1996, 261).

Rocher suggère, à la lecture du *時代別国語大辞典* *Jidai-betsu kokugo dai-jiten* (lit. 'grand dictionnaire de la langue nationale par période'), que le terme 「界 *sakai*」, un ancien terme pour 'frontière', pourrait être décomposé en 「坂 *saka*」 + 「会 *ai*」 ou 「遭 *ai*」 (lit. 'se rencontrer') – puis il rajoute que : « rupture de l'espace, la « pente » est ainsi le seuil de l'altérité » (Rocher 1996, 261), un mécanisme qui aurait existé :

« du village le plus insignifiant à la Capitale de la Paix, tous les microcosmes étaient attentifs à l'efficacité de leurs frontières. Sans cesse menacée, la limite de l'espace humain doit être consolidée à intervalles réguliers. » (Rocher 1996, 263).

La frontière aurait en fait eu une fonction dans les deux directions :

« Précisément parce qu'elle est intégrée dans une logique cathartique, la frontière n'a pas pour seule fonction d'éviter les intrusions de l'altérité : le mécanisme rituel inverse consiste à chasser de la communauté toutes les impuretés qui en menaçaient la survie de l'intérieur. » (Rocher 1996, 264).

La perméabilité, toutefois, aurait été fort différente entre les deux : « Perméable en cas de catharsis centrifuge, la frontière doit rester imperméable face à la menace des impuretés centripètes. » (Rocher 1996, 264).

L'importance de la frontière en aurait même fait une sorte de centre :

« Cette importance de la frontière dans le processus de spatialisation a une conséquence inattendue : l'espace liminaire est lié à tant de rites, à tant d'activités communautaires, qu'il finit par devenir le centre de la vie sociale. » (Rocher 1996, 264).

Ainsi, le village serait certes une entité jusqu'à un certain point repliée sur elle-même, mais en même temps, précautionneusement ouverte sur l'extérieur :

« La perméabilité de la frontière et l'excentricité du lieu de réunion montrent que le village ne se contente pas de la fermeture qui le définit : sans cesse tournée vers sa lisière, la communauté est toujours prête à reprendre le fil d'une communication prudente avec l'ailleurs. » (Rocher 1996, 264).

le 結界 *kekkaï*

Cette frontière, basée sur la mythologie, serait donc elle aussi issue d'un syncrétisme entre valeurs locales animistes et influences chinoises. Il existe toutefois une autre notion de frontière, quoique à plus petite échelle que la précédente, ce qu'on appelle le 「結界 *kekkaï*」, (lit. le 'la frontière connectée'), et qu'on a brièvement déjà vue aux chapitres 3 (*les sentiers du ma*) et 5.

Le 「*kekkaï*」 serait né dans l'univers du bouddhisme – tel que l'expliquent l'architecte et anthropologue Philippe Bonnin (1950-) et l'ingénieur 西田雅嗣 Nishida Masatsugu (1958-) dans *la notion de kekkaï et les dispositifs séparateurs dans la spatialité japonaise* (2014) : « Le terme de *kekkaï* s'origine dans le bouddhisme. » (Bonnin & Nishida 2014.05, 122). Le terme référerait apparemment *a priori* à la notion d'interdit plutôt qu'à sa matérialisation sous forme de séparation. C'est ainsi qu'on parle ici de séparateurs qui indiquent : « un interdit d'accès par des moyens plus symboliques que coercitifs » (Bonnin & Nishida 2014.05, 124).

Au chapitre 5 de la présente thèse, le 「*kekkaï*」 a été présenté comme un archétype des séparateurs japonais – et, dans *Kekkaï 結界 le partage* (2014.10a), Bonnin & Nishida notent que :

« Les expressions : *kekkaï wo musubu* 結界を結ぶ (nouer le *kekkaï*), et *kekkaï suru* 結界する (faire le *kekkaï*), signifient séparer, distinguer, discerner, mais cependant en conservant profondément la connotation : relier 結 les mondes 界 de part et d'autre. » (Bonnin & Nishida 2014.10a, 243),

d'abord et avant tout dans une logique bouddhiste. Comme on l'a aussi vu au chapitre 3, toutefois, le concept aurait facilement rejoint les interdits de nature 神道 *shintō* :

« Dans l'école ésotérique, le *kekkaï* signifie la création d'un espace protégé contre les maux et démons, grâce à la puissance surnaturelle obtenue à l'issue d'une longue ascèse. Dans ce sens, le *kekkaï* s'étend à l'univers du shintō, comme celle de tabou, à travers l'usage du *shimenawa*, du *himorogi* » (Bonnin & Nishida 2014.10a, 244)

– les 標繩 *shimenawa* et 神籬 *himorogi* étant des séparateurs, en corde tous les deux, d'espaces du sacré. Une simplicité de même nature que celle du 「*kekkaï*」, en version bouddhiste comme en version *shintō*, se retrouve d'ailleurs dans la majorité des séparateurs japonais, à tout le moins pour les types qu'on a vus aux chapitres 3 et 5.

Le terme va éventuellement trouver moyen de coloniser le monde profane : « Sans que l'on puisse établir de manière précise sa dérivation progressive, l'idée s'est diffusée dans le corps laïc de la société. » (Bonnin & Nishida 2014.10a, 244), Bonnin & Nishida donnant l'exemple du *kekkaï* des maisons de commerce traditionnelles : « Le dispositif retient du *kekkaï* bouddhique l'idée d'un interdit d'accès par des moyens plus symboliques que coercitifs » (Bonnin & Nishida 2014.10a, 244). En se diffusant hors du religieux, le concept prendra, sans grande surprise, une connotation plus matérielle :

« C'est donc bien d'un dispositif séparateur matériel que nous traitons, et à ce titre il s'agit d'architecture ; mais il n'a pas la violence d'un mur.

Il laisse s'établir une relation, il l'organise. C'est ainsi qu'il « fait *kekkaï* ». » (Bonnin & Nishida 2014.05 132).

On se rapproche déjà ainsi de la logique du *ma* – et encore un peu plus lorsque les auteurs rajoutent qu' : « On voit donc déjà que ces dispositifs séparateurs [...], vont être d'une nature ambiguë. » (Bonnin & Nishida 2014.05, 133), avant d'expliquer que ceux-ci :

« vont avoir une réalité matérielle, qui limitera de manière contraignante les qualités d'un espace par rapport à un autre (l'accès, la lumière...), construisant aussi des ambiances différentes, et qui les partagera concrètement. Simultanément, ils ne désuniront pas complètement, laissant une partie des qualités traverser la frontière (la vue, l'aperçu, la résonance de la psalmodie des soutras ou le tintement d'une clochette, le parfum de l'encens...). » (Bonnin & Nishida 2014.05, 133).

Ces séparateurs forment ainsi une sorte de pont : « Les séparateurs divisent autant qu'ils relient, puisqu'ils présupposent les deux espaces adjacents. » (Bonnin & Nishida 2014.05, 133) – et ce, même lorsqu'ils apparaissent solides : « Sépareraient-ils d'ailleurs complètement qu'ils reliraient encore : par leur seule présence ils désignent un espace au-delà, une autre modalité de l'être, un autre moment du monde. » (Bonnin & Nishida 2014.05, 133). Il s'agit donc en somme de séparateurs qui n'en sont pas tout à fait, de séparateurs non séparateurs, voire même de séparateurs 「無 *mu*」 – ou à tout le moins, et c'est probablement là l'association la plus facile à faire, de séparateurs minimalistes (i.e. 'zen'). En effet, la logique du *kekkaï* implique que soit :

« à l'œuvre une économie de moyens, une volonté de faire reposer la construction de l'espace plus sur un entendement partagé, un discernement des qualités attendues, que sur une réification contraignante, certes efficiente mais aliénante. » (Bonnin & Nishida 2014.05, 146).

Pour Bonnin & Nishida, la logique du *kekkaï* serait fondamentale et profondément ancrée dans la culture japonaise :

« On peut comprendre le *kekkaï* comme ce qui permet de distinguer ou de séparer ce qui ne peut être confus ou confondu : les mondes, les lieux,

les espaces — de *faire la part* en quelque sorte et d'organiser les rapports qu'ils doivent entretenir entre eux, quelque chose d'aussi essentiel à la survie et à l'équilibre de l'édifice culturel des pratiques, à la grammaire des lieux et à l'architecture des seuils, que l'est la langue elle-même. » (Bonnin & Nishida 2014.10a, 243).

On peut aisément penser que c'est plus particulièrement le cas dans des domaines comme l'architecture et l'aménagement du paysage.

Selon Bonnin & Nishida, l'historien de l'architecture 伊藤ていじ Itō Teiji (1922-2010) irait : « jusqu'à affirmer que le bâtiment japonais est un assemblage d'espaces joints et cloisonnés par des *kekkaï* » (Bonnin & Nishida 2014.10a, 244). Le propos viendrait de son *古都のデザイン – 結界の美 Koto no design – kekkaï no bi* (lit. 'design de la capitale classique – esthétique de la frontière'), mais je n'y ai malheureusement rien trouvé d'aussi radical. Itō propose toutefois cette définition succincte du *kekkaï* : « Le *kekkaï* est un dispositif qui sépare, de manière physique, l'intérieur et l'extérieur d'un temple, les sièges du sacré, ou encore l'espace *uchi-soto*. » (ma traduction de Itō 1966b, 117¹⁷⁹) – puis il contraste le *kekkaï* au mur : « Une caractéristique de ces formes du *kekkaï* est que bien qu'elles séparent, il ne s'agit absolument pas de murs. » (ma traduction de Itō 1966b, 117¹⁸⁰). Pour Itō, le mur est un séparateur absolu :

« Un mur ne permet pas de voir de l'autre côté, et ne permet pas de surveiller le monde à l'extérieur. Quoi qu'il arrive dans l'espace devant le mur, ça ne concerne aucunement l'espace de ce côté-ci du mur – ce qui est un des attributs du mur. » (ma traduction de Itō 1966b, 117¹⁸¹)

– alors que le *kekkaï* serait un séparateur permettant les interactions :

« En revanche, le *kekkaï* permet, quoiqu'à un degré variable selon le type, de surveiller l'espace de l'autre côté. C'est là une fonction importante. Tout en séparant l'espace, le *kekkaï* sert de médiateur aux

¹⁷⁹ « 結界は、内陣と外陣、聖俗の席あるいは内外の空間をわかつ物的な装置のことである。 » (Itō 1966b, 117)

¹⁸⁰ « そしてこの種の結界なことは、それは空間を分別してはいるが決して壁ではないということである。 »

¹⁸¹ « 壁は向こうをみることできないし、壁向こうの世界を窺うこともできない。壁の向こうの空間には何があらうとこちら側の空間のあずかりしらぬところであり、それがまた壁と特色である。 »

échanges entre les deux espaces. Et comme je le mentionnerai plus loin, au Japon, même les murs étaient jadis une forme de *kekkaï*.» (ma traduction de Itō 1966b, 117¹⁸²).

Bonnin & Nishida rajoutent que Itō :

« constate que l'idée de *kekkaï* se perpétue, mais que l'explication par les mots en est difficile, et que sa connaissance intuitive est plus aisée. Le dévoilement trop précis, l'explication même est étrangère si ce n'est antinomique à la compréhension intime recherchée. » (Bonnin & Nishida 2014.10a, 245).

En fait, ce que je trouve de plus proche dans le texte de Itō rejoint la proposition de Bonnin et Nishida par la bande, mais avec quand même une approche fort différente. À partir de l'exemple du 女人結界 *nyonin kekkaï*, la borne en pierre qui interdisait jadis l'entrée aux femmes au temple 真言宗 Shingon de 高野山 *Kōya-san*, Itō commente que :

« Vu qu'il ne s'agit pas d'un obstacle empêchant physiquement les femmes de rentrer, le *kekkaï* ne fait de sens que si sa compréhension vit dans le cœur des gens. En d'autres mots, ce qu'on a dans nos cœurs et qui se représente physiquement, c'est ça le *kekkaï*. » (ma traduction de Itō 1966b, 120¹⁸³).

frontières de la maison japonaise

Dans la maison japonaise, comme on l'a vu au chapitre précédent, et comme l'explique ici le géographe Jacques Pezeu-Massabuau (1930-), dans *la maison japonaise : standardisation de l'espace habité et harmonie sociale* (1977), le déplacement horizontal implique parfois aussi un déplacement vertical :

« Se déplacer, dans la maison, d'une partie à l'autre de l'espace habité, comporte toujours une connotation « verticale » en dépit de l'absence théorique d'étages et chaque acte tire une valeur particulière de la zone

¹⁸² « これにたいして結界は、その種類によって見える程度に差こそあれ、向こうの空間を窺いしることができる。またそれができることが、重要な機能なのである。空間を区別切っていながら両空間を媒介し交流させているのが結界なのである。そして後でのべるけれど、わが国においては壁さえも時には結界の一種であった。 »

¹⁸³ « それは女人の入ることを許さない物理的な障害物ではないから、その意味を諒解する心のけじめが人々に存在しないかぎり、結界は意味をなさない。別の言葉でいえば、私たちがもっている心のけじ目を物理的に表示したものが、すなわち結界なのである。 » (Itō 1966b, 120)

(de terre battue, planchée, en tatami) où il se déroule.» (Pezeu-Massabuau 1977, 694).

On y trouverait donc plusieurs petites ‘frontières’, entre ce que Pezeu-Massabuau présente, cette fois-ci dans *la maison japonaise* (1981), comme les deux niveaux extrêmes de la maison, le 土間 *doma* (lit. ‘ma en terre’) de l’entrée et le 床の間 *tokonoma*, l’alcôve du ‘salon’ (un espace qui, contrairement au 火燗 *kotatsu*, n’est toutefois occupé par personne) :

« Tout déplacement à l’intérieur d’une maison japonaise exprime toujours en effet une “montée” ou une “descente” ; en changeant de “niveau”, le comportement, les paroles et les gestes (manière de s’asseoir...) changent aussi et l’on passe ainsi d’une série de contraintes sociales à une autre, généralement plus forte en “montant” depuis le *doma* de l’entrée jusqu’au *tokonoma*. » (Pezeu-Masabuau 1981, 444).

Comme Pezeu-Massabuau le souligne, ces niveaux sont la matérialisation de l’importance qu’ont ceux de la hiérarchie sociale :

« Ceci nous introduit à l’un des caractères de la vie japonaise que la maison doit illustrer : le sens et le respect de la hiérarchie. Il n’est rien au Japon qui ne soit pensé en termes de relation par rapport “à ce qui se trouve au-dessus et au-dessous”. » (Pezeu-Masabuau 1981, 445).

Cette obsession, continue Pezeu-Massabuau, génère une taxonomie complexe dans laquelle tout a sa place, et toute place commande des comportements cadrés :

« Exprimée aussi bien dans les relations internationales que dans les comportements les plus élémentaires, cette exigence suppose une mise en place immédiate et précise de chaque personne, fait, geste, pensée, dans l’ensemble de la catégorie intéressée, mise en place qui commande à son tour l’attitude à observer. » (Pezeu-Masabuau 1981, 445).

Cette complexité, toutefois, serait en corrélation négative au statut social, notamment à la maison :

« Plus on descend l’échelle de la fortune, plus la maison tend ainsi à abandonner une partie de son intimité au profit de la rue, donnant à ces quartiers populaires, comme il arrive souvent en Occident, une allure familiale où la distinction s’affaiblit entre les proches voisins et les parents. » (Pezeu-Masabuau 1981).

Il existerait quand même toujours des formes de séparateurs domestiques (comme ceux qu’on a vus au chapitre 5, et un peu aussi ici), quel que soit le

niveau social :

« Lorsqu'un paysan et son épouse désirent rencontrer leurs voisins, ils se présentent à la porte latérale et, s'asseyant simplement autour de l'âtre familial, se voient offrir tout de suite le thé de bienvenue. L'entrée d'apparat demeure réservée aux hôtes de marque, et les voisins n'avaient jadis pas le droit d'y appeler, de l'extérieur, les occupants. » (Pezeu-Masabuau 1981, 452).

Pezeu-Masabuau note de plus que la maison japonaise implique non seulement une logique verticale, mais aussi une logique d'espaces intermédiaires, notamment avec le 縁側 *engawa*, la véranda :

« Il est à remarquer que l'existence de ces pièces de réception, généralement interposées entre l'extérieur et l'endroit où se tient la famille, abrite ainsi la vie privée de l'indiscrétion des étrangers, tenus, eux, d'utiliser l'entrée d'apparat. La véranda a toujours joué un rôle considérable dans ces relations, formant un espace hiérarchiquement intermédiaire entre le salon et la pièce de la famille (*chanoma*). » (Pezeu-Masabuau 1981, 452).

D'ailleurs, pour le philosophe 和辻哲郎 Watsuji Tetsurō (1889-1960) dans *風土 – 人間学的考察 Fūdo – ningen-teki kōsatsu* (lit. 'fūdo – considérations humaines'), tel que traduit par le géographe Augustin Berque :

« L'individu, au sens de qui se protège à l'aide d'une clef, se dissout dans l'*ié*. Tout en incluant cette « non-séparation » à l'intérieur, « la maison » japonaise, c'est ce qui s'oppose au monde / extérieur / par toutes les variétés de la clef (parmi lesquelles de hautes palissades, d'effrayantes haies d'épineux, etc.). S'il y a là quelque charme, ce ne peut être que dans la « non-séparation » que ce petit monde recèle en son intérieur. » (Watsuji & Berque 2011 (1935 (1929)), 229-230)¹⁸⁴

– i.e. Watsuji utilise le terme 「鍵 *kagi*」 non pas dans son sens étroit de 'clé', mais dans un sens large de séparateur. Dans *Vivre l'espace au Japon* (1982), Berque commente, à la lecture du propos de Watsuji, que :

« Effectivement, la faible différenciation interne de la maison japonaise traditionnelle saute aux yeux : les pièces n'en sont point séparées par des murs, mais par des cloisons amovibles et coulissant latéralement,

¹⁸⁴ « 鍵をもって護るというような意味のは個人は、「家」の中では解消する。かかる「へだてなさ」を内に包みつつ、外の世界に対しては鍵のあらゆる変形(その内には高い板塀や恐ろしげな逆茂木などもある)をもってたいこうするのが日本人の「家」である。魅力があるとすれば、それはこのような小さい世界の内部における「へだてなさ」にほかならぬであろう。 » (Watsuji 1935 (1929), 164)

lesquelles sont soit en papier fort, les *fusuma*, soit en papier translucide, les *shōji*. Les *fusuma* séparent entre elles les différentes pièces, que les *shōji* séparent de la plate-forme ou / véranda latérale, l'*engawa*. C'est plutôt par le type de sol que les pièces se distinguent les unes des autres. Certaines, comme l'entrée et une partie de la cuisine, sont à niveau de terre ; le sol en était traditionnellement de terre battue, d'où leur nom : *doma* (« pièce à terre »). Les autres sont surélevées, mais on y distingue les parties planchées, comme l'*engawa*, des pièces proprement dites, qui sont revêtues de tatamis. » (Berque 1982, 128).

frontière du village

Selon l'anthropologue 山口昌男 Yamaguchi Masao dans *Kinship, Theatricality, and Marginal Reality in Japan* (1977), il existerait, dans le village d'antan, une distinction claire entre *uchi* et *soto*, distinction qui, comme on l'a vu au chapitre précédent, impliquerait une frontière : « To the village-dwellers, who lived in an isolated and coherent world, the boundary of the village marked the limit of their world. » (Yamaguchi 1977, 152). Or, cette frontière, sans être invasive, serait quand même souvent marquée très clairement : « the boundary was identified with various elements, with the bridge over the river, with the entrance to the hills, with the stone statue called *jizo* often built to mark the limit of the village. » (Yamaguchi 1977, 153) – notamment, donc, par des sculptures de 地藏菩薩 *jizō bosatsu* = 地藏 *jizō*, le bouddha protecteur des enfants :

« Jizo is the patron deity of dead children. He is said to save innocent children who might be tortured by the demon on the bank of the river that separates this world from that of beyond. Perhaps it is for this reason that this deity is associated with the boundary of the village. » (Yamaguchi 1977, 153).

Un autre séparateur, nous dit Yamaguchi, serait la statue d'un couple qui s'embrasse – mais malheureusement, je n'ai rien trouvé d'autre là-dessus :

« As well as the *jizo* figure another statue, which represents a married couple, is sometimes found. The husband and wife are usually shown embracing. This union of the male and the female could be interpreted as the integration of the *yin* and *yo* (*yang*) principles. » (Yamaguchi 1977, 153).

Selon Yamaguchi, l'état premier du village serait un état de pureté divine – un état, toutefois, qui ne peut aucunement durer : « At the outset of time everything is filled with divine energy, whereas things are thought to become polluted or dissipated if they remain intact or unchanged for too long a period. » (Yamaguchi 1977, 154). Or, cette pollution peut prendre une variété de formes :

« In rural and archaic Japan this pollution was thought to find expression in many different forms: for example, in epidemics, in the vermin and pests that attacked agricultural crops, and in all kinds of disaster and misfortune. » (Yamaguchi 1977, 154)

– mais quelle que soit la forme, elle deviendrait une sorte de mal qui s'accumule : « People used to believe that calamity that attacked the community had its origin in an alien factor inside the community as well as outside it. The malevolent factor accumulated in the community. » (Yamaguchi 1977, 154). Il serait donc nécessaire de régulièrement faire le ménage de cette pollution : « In order to avoid the disastrous influence of the polluted element, it was necessary for the community to give the element form and to send it away beyond the limits of the village. » (Yamaguchi 1977, 154). L'élément polluant, toutefois, resterait vital à la communauté :

« However, the introduction of the alien element, which could turn into calamity at any time, was absolutely necessary for the growth of the crops. Thus the need for the alien factor had two facets which appear contradictory to each other on the surface: that is, the introduction of the negative element of expiation as well as the positive element of crop fertility. » (Yamaguchi 1977, 154).

Il serait intéressant de savoir, toutefois, quelle part du propos de Yamaguchi est basé sur des textes d'époque, et quelle part vient de son imagination et de son désir de généralisation.

Selon 波平恵美子 Namihira Emiko (1942-) dans sa thèse de doctorat en anthropologie à l'Université du Texas à Austin, thèse intitulée *Hare, Ke and Kegare : the Structure of Japanese Folk Belief* (1977), l'espace-temps du sacré

serait, au Japon, traditionnellement divisé en trois catégories nées des croyances populaires, le 「褻 *ke*」, le 「晴れ *hare*」, et le 「汚れ *kegare* = 穢れ *kegare*」 :

« the basic conceptual categories organizing “religious” experience for members of Japanese society are hare, ke, and kegare and [...] folk beliefs and practices can be understood in the terms of the structure of the relationship of these categories » (Namihira 1977, 6), des catégories qui ne seraient pas simplement additives, mais qui formeraient un ensemble, voire un système intégré : « According to my hypothesis, Japanese folk belief has its own structure and various kinds of religious elements are systematized in the structure, not just “layered” chronologically. » (Namihira 1977, vii).

La catégorie centrale serait celle du *ke*, qui représente l'ordinaire, la vie de tous les jours : « Ke is an unmarked, residual category, and can be glossed as representing “the common,” “the usual” and “the ordinary,” i.e., the greater part of human experiential phenomena. » (Namihira 1977, viii) – i.e. dans le fond, ça serait le fond, l'éther de jadis. Les deux autres catégories, le *hare* et le *kegare*, seraient, continue Namihira, des catégories résiduelles par rapport au *ke*, des catégories particulières liées à des réalités qu'on traiterai généralement de religieuses, ou à tout le moins de sacrées : « Kegare and hare are both categories of “the sacred,” and as such stand in opposition to the category ke, which can be glossed as “the profane.” » (Namihira 1977, viii). Entre les deux, on retrouverait le *ke* : « While both hare and *kegare* can be seen as sharing an element of ‘sacredness,’ experientially they are separated by ke phenomena. » (Namihira 1977, 34). En fait, comme dans la description de Yamaguchi, l'état premier serait la pureté divine, mais la pollution, i.e. le *kegare*, comme l'entropie d'ailleurs, irait sans cesse en augmentant : « Kegare can be glossed as representing all / phenomena manifesting (or leading to) dissolution, decomposition, and disorganisation » (Namihira 1977, vii-viii).

Tel que le note professeur Bernier dans *Breaking the Cosmic Circle: Religion in a Japanese Village* (1975) à propos d'un cas spécifique, celui du village de 曾根 Sōne de la préfecture de 三重県 Mie, la pollution serait une conséquence inévitable de l'activité humaine, et le rituel serait la manière première de s'en débarrasser : « The rituals [...] are successful attempts to keep the world going round » (Bernier 1975, 132). C'est donc seulement grâce au rituel qu'il serait possible de passer du *kegare* au *hare* – comme l'explique 大貫恵美子 Ohnuki-Tierney Emiko dans *the Monkey as Mirror* (1987) : « I propose that the hare purity is a state in which the positive force of life and creation become dominant through proper rituals » (Ohnuki-Tierney 1987, 142). Le rituel ferait en quelque sorte le ménage du printemps des impuretés : « The ideal state of hare is achieved through ritual during which the negative force of impurity is cleansed and controlled. » (Ohnuki-Tierney 1987, 142) – mais l'état de pureté serait éphémère, et le travail serait toujours à recommencer : « hare in my interpretation is neither a permanent state nor the property that exclusively defines the sacred. It must be constantly maintained through ritual » (Ohnuki-Tierney 1987, 142).

Pour le folkloriste 桜井徳太郎 Sakurai Tokutarō (1917-2007) dans *結衆の原点 – 民俗学から追跡した小地域共同体構成のパラダイム – Kesshu no genten – minzoku-gaku kara tsuiseki shita shō-chiiki kyōdōtai kōsei no paradaimu* (lit. 'la source de la solidarité – la poursuite du paradigme de la structure des communautés de petites régions via les études folkloriques', 1974), ces concepts seraient directement issus de la réalité agricole. Sakurai n'offre toutefois, comme évidence, guère plus que des manipulations phonétiques. Il propose d'abord un parallèle avec des mots commençant par 「*ke*」 et courants dans le vocabulaire du monde agricole, puis rajoute : « J'aimerais considérer *ke* comme un mot issu de 気 *ki*, c'est-à-dire comme une source d'énergie rendant possible la production agricole. » (ma traduction de Sakurai 1974,

222¹⁸⁵) – et cette énergie, c’est celle qui serait essentielle à la croissance autant des plantes que des animaux. Sakurai suggère même que : « ケ *ke* et キ *ki* sont de la même origine » (ma traduction de Sakurai 1974, 222¹⁸⁶) – mais sans en dire plus, et sans aucune démonstration étymologique. C’est de cette manière, continue-t-il pourtant, qu’ : « on peut ainsi dire que le quotidien de la société agraire était le labour de la terre constitué par l’animisme du *ke* » (ma traduction de Sakurai 1974, 222¹⁸⁷).

Pour Sakurai, le *hare* servirait à maintenir le *ke* : « C’est afin de permettre au *ke* d’amplement remplir ses fonctions que naissent les demandes en *hare*. » (ma traduction de Sakurai 1974, 223¹⁸⁸) – ou en quelque sorte à recharger les batteries du *ke*, puisque, quand l’énergie baisse : « vu que le *ke* émet constamment de l’énergie afin de maintenir son état quotidien, il en découle une diminution de vitalité et un affaiblissement des fonctions proportionnelle à la durée » (ma traduction de Sakurai 1974, 224¹⁸⁹). C’est là le 「*kegare*」, ou, selon une transcription qui semble lui être propre (comme d’ailleurs pas mal tous les parallèles qu’il fait avec d’autres termes), le 「ケ枯れ」 (lit. ‘le *ke* qui fane’) – qui, selon Sakurai, ne serait donc pas l’opposé du *hare*, selon une interprétation courante chez les folkloristes, précise-t-il, mais bien plutôt le résultat du déclin du *ke* :

« En général, la notion de *kegare* est expliquée comme étant le contraste de son impureté face à la pureté du *hare*, mais c’est parce qu’on néglige l’observation des couches profondes de la notion de *kegare*. Dans son sens premier, le *kegare* ne doit pas être compris comme une notion opposée à celle de la pureté du *hare*, mais doit plutôt être vu comme un

¹⁸⁵ « ケを気、つまり農業生産を可能ならしめるエネルギー源としての気から出た語ととってみたいにである。 » (Sakurai 1974, 222)

¹⁸⁶ « ケもキと本来は同じ語源から発している » (Sakurai 1974, 222)

¹⁸⁷ « 農耕社会日常性とは、このようにしてケのアニミズムによって構成された耕作業であったといえるのである » (Sakurai 1974, 222)

¹⁸⁸ « ケの機能を十分に果たさせるためにハレに対する需要が生まれてくるのである » (Sakurai 1974, 223)

¹⁸⁹ « ケは日常態維持のために絶えずエネルギーを発散するから持続期間の長期化に比例して活力減退・機能衰弱を起こす » (Sakurai 1974, 224)

état de déclin de la vitalité du *ke*. » (ma traduction de Sakurai 1974, 224¹⁹⁰).

Sakurai offre ensuite, graphique à l'appui, l'image d'un *ke* entouré de *hare* : « Le *ke* forme le moteur de la vie humaine, et se trouve en son cœur. Puis l'espace du *hare* l'entoure et entre en contact avec celui-ci. » (ma traduction de Sakurai 1974, 225¹⁹¹). Or, tel une méduse qui s'ouvre et qui se ferme, le *ke* se rétrécirait et s'agrandirait sans cesse : « Le *ke* ne reste pas toujours dans le même état. À un moment donné, la zone du *ke* devient plus étroite et le *hare* s'élargit. D'autres fois, c'est l'inverse. » (ma traduction de Sakurai 1974, 225¹⁹²). Et si la '活力エネルギー *katsuryoku enerugii*', l'énergie vitale, en vient à baisser, c'est le *kegare* qui en serait la cause : « La cause en est le phénomène du *kegare*. » (ma traduction de Sakurai 1974, 225¹⁹³) – et c'est le rituel qui servirait à restaurer l'énergie du *ke* : « le développement d'évènements *hare* devient nécessaire » (ma traduction de Sakurai 1974, 225¹⁹⁴).

Sans entrer dans le genre de parallèles boiteux de Sakurai, professeur Bernier note lui aussi le lien essentiel entre le concept japonais de 'pollution' et le cycle de la vie, ce qu'il appelle plus loin le 'cycle cosmique' (ang. 'cosmic circle') :

« What all the sources of pollution have in common is their relation in one way or another to the living organism, but note that they refer to an incomplete organism, either a body with some aspects or parts missing; a dead or an injured person, or a part of the body which has been cut off.

¹⁹⁰ « いっぱんにケガレはハレの清浄性と対比する不浄の観念だと説明されているが、そのようにみるのは、ケガレ観念の深層へ観察の眼を注ぐ努力を怠っているからである。ケガレの本来の意味は、清浄性のハレとの対立観念で把握されるものではなくて、むしろケの活力が衰退する状態をしめす語であったとみた方がよい。 » (Sakurai 1974, 224)

¹⁹¹ « ケは人間生活の基幹部を形成し、その中核に位置づけられる。そしてハレの空間がこれを取り巻いてケに接触する。 » (Sakurai 1974, 225)

¹⁹² « ケはいつも同じ状態で存続するとは限らない。あるときはケの領域が狭くなりハレが広がる。あるときはその逆となる。 » (Sakurai 1974, 225)

¹⁹³ « その原因はケガレ現象からもたらせられる。 » (Sakurai 1974, 225)

¹⁹⁴ « ハレ行事の展開が求められる » (Sakurai 1974, 225)

All these have in common that they are going to decay or return to the physical environment (except the injured person, of course, but the blood he has lost is going back to the soil). Thus all forms of pollution are deviations from the ideal of a complete and healthy body, and death is the epitome of pollution. All actions leading to deviations from the ideal, as well as the results of these actions are polluting. » (Bernier 1975, 108). Il en découle que nous sommes tous imparfaits, l'humain étant : « conceived in impurity to which it returns in death » (Bernier 1975, 108) – et aussi que la pureté ne peut être, au mieux, que le résultat provisoire d'un effort de purification :

« Thus if purity is seen as an ideal, it can therefore be said that the ideal is an organism without birth or death, an immortal and forever complete organism. Consequently, all human beings are in an ambiguous positions They can be purified, at least enough to be presentable to the gods, but this state is temporary. The greatest source of ambiguity for the living is death, which is obviously the major flaw in the ideal scheme. » (Bernier 1975, 108).

La pollution non plus, d'ailleurs, ne serait pas un absolu : « Pollution is not an absolute condition, for it is limited by the necessities of life; the example of sexual intercourse was mentioned previously » (Bernier 1975, 108).

On aurait toutefois tendance, en Occident, à penser ces notions simplement en termes de séculier et de sacré – mais comme le note Ohnuki-Tierney, reprenant l'image d'une origine organique des termes par Sakurai : « As a mirror image of the sacred, the secular (ke) too has both pure and impure qualities. However, purity has seldom been regarded as a quality of the secular. » (Ohnuki-Tierney 1987, 142). Pour Ohnuki-Tierney, ce serait là le fruit d'une compréhension biaisée du rituel :

« I think the failure to see the association between the secular and purity is due to a narrowly conceived notion of ritual, assigning it only to sacred phenomena. If we examine secular rituals, it becomes abundantly clear that the secular too is being kept pure through rituals. » (Ohnuki-Tierney 1987, 142)

– Ohnuki-Tierney donnant comme exemples de rituels du quotidien le fait d'enlever ses chaussures rendus chez soi, de se laver les mains, et autres pratiques hygiéniques. Le terme 「*hare*」, toutefois, précise-t-elle : « is not

applied to the purity of the secular» (Ohnuki-Tierney 1987, 143), mais seulement à celle du sacré :

« I suggest that while purity is a quality of both the sacred and the secular, *hare* refers to “sacred purity,” that is, a higher form of purity that humans associate with deities. It is a transcendental purity which the Japanese constantly attempt to secure in the hope of transforming it into *their* purity. » (Ohnuki-Tierney 1987, 143).

L'impureté, continue-t-elle, serait elle aussi un phénomène à la fois du séculier et du sacré :

« Likewise, impurity characterizes both the sacred and the secular. It represents a state in which the positive force of life and creation wanes until it is taken over by the negative force of death and destruction. Impurity, then, is most clearly associated with the state of liminality. » (Ohnuki-Tierney 1987, 143)

– et c'est ainsi qu'on se retrouverait à la frontière : « Thus, it finds expression in temporal liminality such as illness, corpses (“freshly dead”), pregnancy, and childbirth. Similarly, it is associated with the spatial liminality of village borders » (Ohnuki-Tierney 1987, 143).

frontières du village global

Dans *la Japonésie – Géopolitique et géographie historique de la surinsularité au Japon* (1997), le géographe Philippe Pelletier note que, bien que les frontières du Japon nous semblent presque naturelles, c'est en fait en bonne partie le fait de son caractère insulaire – alors que ce ne serait guère plus qu'un 'pigment' de l'imagination :

« Cette problématique conduit également à reposer la fameuse question des frontières dites naturelles, qui semblent si évidentes dans le cas du Japon avec les îles et les détroits. Il est d'ailleurs pour le moins révélateur que cette notion de « frontières naturelles » n'apparaisse pratiquement pas dans le discours japonais, y compris le discours géographique. Le fait semble tellement flagrant que l'idée même de « naturel » pour des frontières japonaises paraît redondante, pléonastique : il serait inutile de le préciser. La frontière, au Japon, serait par définition naturelle. » (Pelletier 1997, 17).

En fait, bien sûr, l'emplacement des frontières du Japon, comme l'idée même de frontière(s), ont quelque peu évolué au fil des siècles. Il est toutefois difficile de se faire une idée claire de la situation d'avant l'âge classique, si ce n'est que la réunification des régions centrales du territoire, avec soit la première (c. 250-300 à c. 390-400) soit la deuxième (c. 390-400 à c. 500-510) dynastie Kofun, s'est faite à partir d'entités qu'on appelle 「国 *kuni*」, et entre lesquelles devaient exister des formes de 'frontier' – tout comme ça devait être le cas entre le territoire 'unifié' et tout ce qui l'entourait, en quel cas d'ailleurs la 'frontier' était possiblement vaste et souvent très dynamique.

Selon Batten, c'est avec l'ère Nara (710 à 784 ou 794), et donc à l'âge classique, que : « boundary concepts become somewhat clearer » (Batten 2003, 29), avec une distinction qui aurait été établie entre 「ケ内 *kenai*」 et 「ケ外 *kegai*」 :

« Much as in Rome, a sharp distinction came to be drawn between the “inner lands” (*kenai*), that is, areas under direct Japanese control, and the “outer lands” (*kegai*), that is, areas outside the zone of administration but still located within the greater Japanese world.” » (Batten 2003, 29)

– 「内 *nai*」 et 「外 *gai*」 étant ici bien sûr la même chose que 「内 *uchi*」 et 「外 *soto*」 ... mais je n'ai pas idée, et je ne suis pas arrivé à déterminer, ce que pourrait être le 「ケ *ke*」 de 「ケ内 *kenai*」 et de 「ケ外 *kegai*」. En fait, 「ケ内 *kenai*」 pourrait être une erreur, ou encore une prononciation particulière (ancienne ou locale), de 「機内 *kinai*」, un terme de l'âge classique pour indiquer la région de la capitale, mais malheureusement, 「機外 *kigai*」 ne semble vraiment pas courant, surtout pas dans un sens correspondant. Quoiqu'il en soit du 「ケ *ke*」, Batten a probablement raison de souligner que la formation de l'État classique, ainsi que la réappropriation des *kuni* en tant qu'unités administratives, allaient mener à une sorte de prise de conscience de l'existence d'un tout :

« The emergence of this distinction was linked to the state's role in

creating internal administrative units, especially the first-order divisions known as “provinces” (*kuni*). The act of creating the provinces forced the state to differentiate between areas / included within, and areas excluded from, the new administrative system. » (Batten 2003, 29). On reste toutefois encore loin, me semble-t-il, de la notion de ‘nation’ – et par ailleurs, les frontières d’alors, quelle que soit leur forme d’ailleurs, sont bien différentes de celles de l’État-nation contemporain.

État et frontière, du *sengoku* à Edo

Pour Batten, les notions de ‘boundary’, qui auraient apparemment été absentes au début de l’âge classique, se seraient rapidement développées à la fin de l’âge classique et durant la première moitié de l’âge féodal – et on serait alors passé d’une logique ‘ouverte’ à une logique ‘fermée’ :

« in the area of ideology the medieval period saw a profound change in boundary concepts : specifically the emergence of a “closed,” inward-looking worldview, on the one hand, and its association with strong ideas of “pollution,” on the other. These characteristics emerged around the year 900 and remained dominant until the sixteenth century. » (Batten 2003, 35).

Ainsi, la même notion de ‘pollution’ que vue plus haut serait toujours présente, du village ordinaire au village global.

Dans *アジアの中の中世日本 Aja no naka no chūsei Nihon* (lit. ‘le Japon médiéval en Asie’, 1988), l’historien 村井章介 Murai Shōsuke (1949-) suggère que la notion de cercles concentriques basés sur une logique de pureté était déjà bien présente au Moyen Âge japonais : « le point de vue selon lequel il existait une structure de pureté décroissante en passant de la capitale impériale au Kinai (la région de la capitale nationale) puis aux pays étrangers était déjà bien présent » (ma traduction de Murai 1988, 108-109¹⁹⁵). Dans les régions excentriques, on trouverait des 鬼 *oni* (lit. ‘démon(s)’) –

¹⁹⁵ « 皇都→機内→外国へと順次外へひろがっておく《浄穢》の構造、という観点がすでにふくまれていた » (Murai 1988, 108)

comme on peut lire déjà dans le *延喜式 Engishiki*, une compilation de texte légaux de 927 :

« Là où se cachent les *oni* maléfiques et contagieux se trouve très loin, aux frontières des quatre directions, encore plus loin que la province de Mutsu à l'est, que l'archipel de 五島列島 Gotō à l'ouest, que Tosa au sud, et que Sado au nord. » (ma traduction du *Engishiki* tel que cité dans Murai 1988, 109¹⁹⁶).

Notons au passage que 「境」 est généralement lu 「*sakai*」 (frontière(s) – cf. le concept de 「境界 *kyōkai*」) en solo, mais Murai indique, par *furigana*, que la lecture serait plutôt ici 「*hotori*」 (rive(s)). Murai commente que : « Il s'agit d'un vieille source historique qui exprime concrètement le territoire des *ryōiki* du *kokka* par des *shiishi*, et ces *ryōiki* sont apparus comme élargissement afin d'expulser le *kegare* du *uchi*. » (ma traduction de Murai 1988, 109¹⁹⁷) – les 「四至 *shiishi*」 étant les frontières des 莊園 *shōen*, les domaines de l'âge classique et de la première moitié de l'âge féodal ; et les 領域 *ryōiki* des unités administratives des 国家 *kokka* (lit. 'pays-maisonnée') du *sengoku*. Le *kegare* s'accumulerait dans le *soto* : « le côté *soto* de la *sakai*, i.e. de la frontière des *ryōiki* du *kokka*, c'est-à-dire les régions étrangères, sont des espaces pleins de *kegare*, et ainsi, les étrangers qui y vivent en sont couverts » (ma traduction de Murai 1988, 109¹⁹⁸).

La différence entre les humains et les *oni* se trouverait à la frontière. Dans le *太平記 Taiheiki*, un texte du 14^e siècle, on trouve le poème : « 草モ木モ我大君ノ国ナレバイツクカ鬼の棲ナルベキ » (tel que cité dans Murai 1988, 111), soit, en français, que : « Si les herbes et les arbres deviennent le *kuni* de mon seigneur, où sera la résidence des *oni*? » (ma traduction du *Taiheiki* tel que

¹⁹⁶ « 穢悪き疫鬼の所所村々に蔵り隠ふるをは、千里之外、四方の塚、東方陸奥、西方遠値嘉、南方土佐、北方佐渡よりをちの所 » (tel que cité dans Murai 1988, 109)

¹⁹⁷ « これは、具体的な四至「...」を差して国家領域を表現した史料として古いものだが、その領域はケガレをその内から追却すべきひろがりとして登場しているのである。 » (Murai 1988, 109)

¹⁹⁸ « 国家領域の境の外側、すなわち異域とはケガレの充満した空間であり、その住人である異人もケガレにまみれたものたちだということになる » (Murai 1988, 109)

cité dans Murai 1988, 111). Murai commente que : « Sous la gouverne du *tennō* et habillés de vêtements, les *oni* seraient devenus humains, alors que tous ceux qui ne suivaient pas le *tennō* auraient été vus comme des *oni*. » (ma traduction de Murai 1988, 111¹⁹⁹) – puis il rajoute : « L’idée que les étrangers venus de l’extérieur seraient des *oni* porteurs de mauvais sort existe universellement depuis longtemps, mais ici, elle s’étend à la communauté fictive du *kokka* » (ma traduction de Murai 1988, 111²⁰⁰).

Les textes du Moyen âge japonais font souvent référence, reprend Batten, aux 「*sakai*」 et aux 「*shi-ishi*」 :

« The shift to a closed worldview is testified by frequent references to Japan’s “boundaries” (*sakai, shiishi*) in medieval literary sources. This contrasts strongly with works from the Nara and early Heian periods, which are almost devoid of references to “boundaries.” » (Batten 2003, 35).

Selon Batten, ce changement de paradigme serait en bonne partie dû à une perte de repères administratifs (hmm!?!): « Medieval boundary concepts [...] were no longer linked to any specific institution of control or territorial rule. » (Batten 2003, 36) – ce qui n’empêche que, même au maximum du morcellement du territoire dans les premières décennies du *senoku*, le contrôle militaire du territoire n’est jamais disparu.

Durant le *senoku*, continue Batten, les s parations entre domaines auraient été plutôt des ‘boundaries’ que des ‘frontier’ :

« In some respects [...] they are likely to have been more like boundaries than frontiers. *Senoku daimyō* were very active in surveying their territories in order to clarify land rights and tax obligations. This strong emphasis on control over territory, coupled with the high state of military tension between adjoining warlords, would seem likely to have encouraged the emergence of fairly well-defined borders. » (Batten 2003,

¹⁹⁹ « 天皇の支配下に服したとき鬼は人となり、王化にまつろわざる者はすべて鬼とみなされたのである。 » (Murai 1988, 111)

²⁰⁰ « 共同体の外からやってくる異人をたたりなす鬼としてとらえる思考は古くから普遍的に存在するが、ここではそれが国家という幻想共同体にまで拡張。 » (Murai 1988, 111)

42).

Il note toutefois que : « on the other hand, it is possible to find cases of interleaving landholding » (Batten 2003, 42), Batten donnant ici l'exemple, chez les 後北条氏 go-Hōjō, les Hōjō postérieurs, de villages contrôlés par des vassaux des 武田氏 Takeda.

Selon Batten, ces croyances d'une activité polluante polluant la frontière serait toutefois disparue avec Edo : « The supernatural worldview of the medieval period [...] was rapidly abandoned. No longer were inhabitants of outlying regions viewed as devils or carriers of pollution. » (Batten 2003, 43). Batten mentionne les 「四つの口 *yottsu no kuchi*」 (lit. les 'quatre bouches' – ou, un peu moins lit., les 'quatre entrées') des relations internationales du Japon d'Edo : 長崎 Nagasaki, 対馬 Tsushima, 薩摩 Satsuma et 松前 Matsumae, i.e. toutes des sources potentielles de pollution – puis, après avoir noté que, des quatre, seule Nagasaki était administrée directement par le *bakufu*, rajoute :

« These differing administrative arrangement presumably reflected differences in the shogunate's priorities—the West (represented by Holland) and China were seen as more important than Korea, Ryukyu, or Ezo. » (Batten 2003, 44)

– ou peut-être étaient-ils simplement vus comme plus dangereux. Malheureusement pour le beau modèle de Batten, d'ailleurs, l'Occident et la Chine n'était absolument pas une priorité pour le régime des Tokugawa. Quant à l'importance relative des trois autres, il y a certes des considérations stratégiques pour 蝦夷 Ezo, absentes au début Edo mais présentes à la fin, alors que pour les 琉球 Ryūkyū et la Corée, il me semble qu'il s'agit bien plus d'un concours de circonstances géo-politiques – et le besoin de faire avec – que d'un choix stratégique.

Selon Pelletier, par ailleurs : « Les frontières de l'État japonais pré-moderne sont tracées par les limites de la hiérarchie sociale. » (Pelletier 2010, 166), ce à quoi il rajoute : « Sous les Tokugawa, il peut donc exister au contact des

pays voisins, des espaces intermédiaires à l'appartenance politique plus ou moins définie, ou dotée d'une certaine autonomie politique. » (Pelletier 2010, 166). Or, ces espaces intermédiaires, ce sont les espaces d'interactions internationales, i.e. les quatre bouches de Batten : « Il s'agit généralement d'îles, plus faciles à isoler par définition, comme Tsushima avec le clan des Sō宗, le sud d'Ezo avec le clan des Matsumae 松前藩 ou encore l'archipel des Ryūkyū. » (Pelletier 2010, 166).

蝦夷 Ezo

Dans *Creating the Frontier: Border, Identity, and History in Japan's Far North* (1994.06), Tessa Morris-Suzuki commence son texte en suggérant que : « The shape of things becomes clearer when one looks at the edge than when one looks at the centre. » (Morris-Suzuki 1994.06, 1). À la lecture de cette citation de Morris-Suzuki, Batten commente que : « I likewise believe that we can best discover what “Japan” is by simultaneously asking what it is not and by examining the nature of the *border(s)* between the “Japan” and “not-Japan.” » (Batten 2003, 6). Morris-Suzuki note toutefois par ailleurs, et avec grande justesse me semble-t-il, qu'il est bon de garder à l'esprit que notre vision du présent déforme notre perception du passé : « our consciousness of contemporary national frontiers tends to create a distorting frame around our vision of the past » (Morris-Suzuki 1994.06, 1).

Le cas le plus intéressant ici est sans doute celui d'Ezo, puisqu'il s'agit d'une frontière 'naturelle' ou 'directe' – i.e. sans nation intermédiaire, sans lien avec la Chine, et donc avec à peine plus qu'un soupçon de 華夷 *ka-i*, la logique centre-périphérie réappropriée de la Chine au début Edo. À Ezo comme ailleurs, selon Batten, la frontière : « was not conceived as an absolute limit to Japanese authority, for the notion of territorial sovereignty remained unknown. The border merely represented the outside limits of the sphere of

directly administered territory» (Batten 2003, 47). On serait donc effectivement dans une logique *a priori* moins chinoise, et donc potentiellement plus japonaise, qu'avec les trois autres bouches de Batten.

Selon l'historien de Harvard David L. Howell dans *Ainu Ethnicity and the Boundaries of the Early Modern Japanese State* (1994), c'est la structuration même des frontières, de Edo à Meiji, qui serait à la base de la notion moderne d'homogénéité de la 'race' japonaise : « Japanese homogeneity is very much a product of history, a political construct that emerged during the process of state formation and re-formation in the Tokugawa (1600-1868) and Meiji (1868-1912) periods. » (Howell 1994, 69) – avant de devenir une idée reçue au 20^e siècle. C'est d'ailleurs là l'essence du propos de son article de 1994, et c'est Ezo qui lui sert d'exemple principal.

Howell propose quatre éléments de l'identité ethnique des Ainu d'Edo : « To illustrate this point, this article will examine changes in the ethnic identity of the Ainu during the Tokugawa era. It will argue several things. » (Howell 1994, 69). Le premier de ceux-ci est le 'ethnic boundary' de Barth, vu plus haut :

« First, that the demarcation of an "ethnic boundary" – to use Fredrik Barth's term – between the Ainu and the Japanese was a critical element in determining the political boundaries of the early modern Japanese state. » (Howell 1994, 69).

Le deuxième élément, qui vient lui aussi de Barth, et qu'on a lui aussi vu plus haut, est l'observation que les interactions entre les groupes présents aux frontières ne diminueraient en rien les distinctions qui s'établissent entre eux – et que ça serait en fait même le contraire. D'ailleurs, l'élaboration de cette différence serait un outil important de la définition identitaire, un outil basé sur une forme de reconnaissance des limites de l'exercice de contact, limites bien sûr à la fois naturelles et travaillées :

« a dichotomization of others as strangers, as members of another ethnic group, implies a recognition of limitations on shared understandings, differences in criteria for judgement of value and performance, and a restriction of interaction to sectors of assumed common understanding and mutual interest » (Barth 1969, 15).

Reste que, et c'est peut-être justement là que le mode travaillé dépasse le mode naturel : « ethnic groups only persist as significant units if they imply marked difference in behaviour » (Barth 1969, 15).

Le troisième élément de Howell serait l'espèce de zone frontière (ang. 'frontier') créée, non pas cette fois-ci dans l'espace, mais bien plutôt dans le temps, par la structuration du discours identitaire d'Edo autour de l'ethnicité : « the nature of the ethnic boundaries that separated the Japanese from surrounding peoples distinguishes Tokugawa Japan from both the medieval society that preceded it and the modern one that followed » (Howell 1994, 69).

Et le dernier des quatre éléments serait la nécessité, selon lui, de retourner vers Edo pour comprendre la place du discours identitaire dans le Japon contemporain : « only by examining the political meaning of ethnicity in the Tokugawa period can we understand the place of ethnicity in contemporary Japan » (Howell 1994, 69) – une remarque qui me semble fort valable, et pas seulement pour ce qui est de l'ethnicité ... et c'est d'ailleurs ce que nous ferons à partir de la prochaine section.

Ainsi, Howell se sert de l'exemple des Aïnou principalement pour explorer la question de l'identité japonaise, ainsi que de son évolution, de Edo à Meiji : « Despite their small numbers and the remoteness of their homeland, the Aïnou were important to the formation of a Japanese national identity during the Tokugawa and Meiji periods. » (Howell 1994, 71). Selon Howell, le cas d'Ezo révélerait, aux frontières, une activité essentielle à la définition de

centre, et les Tokugawa seraient même : « the first regime in Japanese history to draw clear physical borders for itself » (Howell 1994, 71). Pourtant, malgré l'utilisation du terme 'borders', qualifié en plus de 'physical', ce qui est important ici, selon Howell, ce ne serait pas la précision chirurgicale, mais bien plutôt le flou, i.e. l'existence d'une dynamique de zones intermédiaires : « rather than establish a dichotomy between Japan and the rest of the world, it surrounded itself with peripheral areas that were neither fully part of the polity nor completely independent of it » (Howell 1994, 71), le terme de « dichotomie » étant ici bien sûr à prendre *a priori* dans son sens occidental classique – mais en fait, la structure dynamique qui en découle me semble être un bon exemple de dichotomie japonaise telle que décrite dans les présents chapitres.

De cette dynamique serait né, dès Edo, un sens de la nation japonaise :

« The resultant contrast between the dependent yet non-Japanese peripheral peoples, including the Ainu, and the inhabitants of the core spurred the formation of a Japanese identity even before the emergence of a modern nation-state in the mid-nineteenth century. » (Howell 1994, 71).

De plus, selon Howell, la 'ethnic boundary' nordique entre Japonais et Ainu permettrait de bien démarquer le territoire japonais :

« The relationship between the Ainu people and the Tokugawa state is significant in part because the ethnic boundaries drawn and redrawn in Hokkaido during the Tokugawa and Meiji periods helped to determine the location of "Japan" and the character of the "Japanese". » (Howell 1994, 72).

Revenant spécifiquement au cas d'Edo, Howell rajoute que : « The Japanese state situated itself within a changing international environment by defining itself in relation to the peoples on its geographical and cultural peripheries. » (Howell 1994, 72) – ce qui, malgré quelques parallèles qu'il note, est très différent de ce qui adviendra avec Meiji.

Morris-Suzuki explique que, durant Edo, les Matsumae avaient cultivé la

différence à la frontière, augmentant ainsi le contraste – quoique moins pour des raisons idéologiques que pour des raisons purement pratiques :

« Until the late eighteenth century, the rulers of the Matsumae domain had a vested interest in maintaining difference, rather than promoting assimilation. In other words, their concern was to differentiate Ezochi not from the outside world but from the rest of Japan. Their monopoly over trade with the region was most easily maintained in a world where Ainu were instantly and visibly different from Japanese, and besides, their control over these ‘barbarian’ people enhanced their prestige in relation to the shogunate and other domain lords. So regulations were promulgated prohibiting Ainu from wearing such Japanese items of dress as straw sandals and conical hats. » (Morris-Suzuki 1994.06, 11).

Avec les débuts d’une présence russe au nord d’Ezo, toutefois, à partir des années 1730, les choses auraient commencé à changer :

« The Japanese claim to the southern part of the region required that its population, in contrast, should be firmly defined as Japanese, and after the establishment of direct shogunal rule a policy of Japanisation was introduced, a policy mainly directed not at those who lived nearest to Matsumaechi, but rather at those who lived nearest to Russia, in particular the inhabitants of the Southern Kuril islands of Kunashir and Iturup. » (Morris-Suzuki 1994.06, 12).

Puis, au tournant du 19^e siècle, selon Morris-Suzuki, un sentiment de menace croissante aurait mené à la naissance d’une notion de frontière : « It was the consciousness of strategic threats that stimulated the gradual development of the notion of a northern border. » (Morris-Suzuki 1994.06, 8). C’est bien sûr une plus grande présence russe qui est à l’origine de ce sentiment – un sentiment envenimé par les expéditions Laxman en 1792, qui accoste à 根室 Nemuro, dans le nord-est d’Ezo, et, plus épeurant encore, l’expédition Rezanov de 1804-1805, qui accoste à Nagasaki même.

Au Japon, certains auteurs se pencheront sur cette menace, les deux plus connus étant 林子平 Hayashi Shihei (1738-1793) et 本多利明 Honda Toshiaki (1744-1821). Dans *Engaging the Other: ‘Japan’ and Its Alter Egos, 1550-1850* (2019), l’historien Ronald P. Toby (1942-) explique que ce serait dans le 三國通覽図説 *Sangoku tsūran zuzetsu* (lit. ‘visualisation illustrée de trois pays (les

Ryūkyū, la Corée et Ezo)', 1785) de Hayashi Shihei, qu'on retrouverait la première carte publiée du Japon avec frontière nordique :

« The earliest published attempt to inscribe a northern boundary on maps, and indeed the boundaries of “Japan” in all directions, as we have seen above, appeared in Hayashi Shihei’s *Sangoku tsūran zusetsu* of 1786 [1785, en fait] » (Toby 2019, 68)

– quoique sa première carte se trouverait en fait dans un manuscrit non publié de 1782, le *日本遠近外国之全図 Nihon enkin gaikoku zenzu* (lit. ‘carte complète des pays proches et loin du Japon’) :

« The earliest attempt to inscribe a clear, delineated northern boundary on Japanese maps, and indeed the boundaries of “Japan” in all directions [...] appeared in Hayashi Shihei’s unpublished manuscript map, *Nihon enkin gaikoku no zenzu* (“Complete Map of Foreign Countries Near and Far to Japan,” 1782), and subsequently his *Sangoku tsūran zusetsu* of 1785. » (Toby 2019, 70).

Dans le *Sangoku tsūran zusetsu*, Hayashi aurait apparemment écrit que :

« Recently, it seems, many from Muscovy have settled on the island of Uruppu [Urup]. From that base, they come to Iturup to trade. But their real purpose in the trade is hard to gauge. Might they really have their hearts set on swallowing Etorofu [Iturup]? » (Hayashi 1786 – traduit et cité dans Toby 2019, 68).

Bien sûr, comme le note Toby : « Hayashi’s boundary claims were perhaps more aspirational than descriptive, and may not, of course, have accorded with official thinking » (Toby 2019, 68). Reste que c’était apparemment pour lui une manière de contrer la menace russe : « his greatest concern was the perceived Russian (*Mosukobia*) threat from the north » (Toby 2019, 70) – et ce, notamment grâce aux cartes : « Hayashi traced the urgency about the vulnerability of Japan’s ill-defined borders and his desire for better maps directly to the Russian advance » (Toby 2019, 68). Les cartographes réagiront d’ailleurs en nombre croissant à cette même menace : « As the sense of foreign threat increased, cartographers worked to produce ever more precise maps of Japan. » (Toby 2019, 71). Le *bakufu*, toutefois, ne réagira jamais :

« Yet even as pressure from Europe and / America grew, and more foreign countries attempted to force Japan to accept foreign trade, the bakufu made no apparent attempt to define a set of national boundaries, nor did the foreign powers demand such a clear definition of Japanese

territory. » (Toby 2019, 71-72).

Quant à Honda Toshiaki, c'était moins un cartographe qu'un militant pour le commerce extérieur – tel que nous le décrit Morris-Suzuki :

« Honda Toshiaki, an outspoken advocate of foreign trade and overseas expansion, wrote of the need to develop Ezochi in order to “establish a mutual frontier between Japan and other countries and create a fortress to withstand foreign enemies,” while the rulers of Matsumae began to describe their domain as “the key to the northern gate of Japan,” a phrase which soon became one of the most well worn clichés in discourse on the northern frontier. » (Morris-Suzuki 1994.06, 8).

la notion de « 'frontière » au Japon d'Edo

Durant Edo, malgré le 華夷 *ka-i* et les interactions dans les régions frontières des Ryūkyū, de Tsushima et d'Ezo – et peut-être en bonne partie parce que ces interactions étaient généralement médiés par des domaines locaux plutôt que par le régime central – il n'y avait rien qui s'apparentait même de loin au concept moderne de frontière(s) 'nationale(s)'.

La logique dominante était alors celle du *uchi-soto*, accompagnée de cercles concentriques – logique dans laquelle avait été intégré le *ka-i*. Il y aurait d'ailleurs eu, à partir de quelque part avant le 幕末 *bakumatsu*, au moins selon l'historien Michael Robert Auslin (1967-) dans *Negotiating with Imperialism – the Unequal Treaties and the Culture of Japanese Diplomacy* (2004), trois cercles concentriques de protection du pouvoir du *bakufu* :

« When Western powers arrived in Japan in the mid-1850s, they encountered a distinct diplomatic culture, one influenced by the ideology and policies at the core of two and a half centuries of Tokugawa rule. By 1858, that culture rested on three interlinked boundaries that formed concentric circles emanating from Edo Castle. » (Auslin 2004, 201).

Le premier de ceux-ci aurait été un cercle idéologique : « The innermost boundary was ideological, protecting the authority and position of the shogun, who ordered the foreign and domestic realm. » (Auslin 2004, 201) ; le second

un cercle intellectuel : « Outside this lay the intellectual boundary, cutting Japan off from foreign knowledge that might lead to new conceptions of the polity. » (Auslin 2004, 201) – alors que le dernier aurait été le cercle ‘physique’, celui du 鎖国 *sakoku* : « The outermost boundary was the physical, embodied in the seventeenth century maritime edicts, separating Japan from contact with foreigners except for a handful of controlled relationships. » (Auslin 2004, 201).

Il me semble toutefois qu’Auslin essentialise un peu trop, et tente de rationaliser quelque chose qui ne peut pas vraiment l’être – mais il ne serait toutefois pas faux de dire que les ‘boundaries’ du Japon :

« served to defend the bakufu from foreign threat and domestic interference in the conduct of foreign policy. The grand strategy of the Tokugawa was to preserve these boundaries at / all costs, to maintain its ordering of the world. » (Auslin 2004, 201-202).

Il s’agit bien sûr là du *ka-i* intégré au *uchi-soto*, avec logique de consolidation à l’interne.

Avec le *bakumatsu*, reprend Auslin, la plus critique des trois frontières, pour le *bakufu*, aurait été la frontière externe, i.e. la frontière ‘physique’ – qui aurait été sa première ligne de défense, son bouton de panique : « For the bakufu, the physical boundary was the most crucial to protect. It was the first line of defense and the most visible symbol of / Tokugawa foreign authority. Its breach, therefore, could have untold domestic effects. » (Auslin 2004, 202-203). Dès avant la chute du *bakufu*, toutefois, un changement de paradigme à venir aurait été enclenché :

« Before their fall from power [...], top bakufu leaders [...] began to interpret the world in new ways. They realized that they could benefit from closer relations with the treaty powers and that Japan was now permanently part of a larger, complex international environment. » (Auslin 2004, 204)

– et c’est ainsi que la table aurait en quelque sorte été mise pour des changements monumentaux : « the bakufu had prepared the ground for a

more radical transformation in Japan's culture » (Auslin 2004, 204).

le traité de Shimoda

Selon le japonologue Kevin Michael Doak (1960-) dans *a History of Nationalism in Modern Japan – Placing the People* (2007), la prise de conscience du sens moderne de la notion de frontière viendrait des suites du choc causé par l'arrivée du commodore Matthew Calbraith Perry (1794-1858) en 1853 :

« Perry announced he was not going to go away without major concessions from the *bakufu*. This intransigent imposition of foreignness on the Japanese body politic planted the seeds of a truly modern form of nationalism in Japan by heightening a sense of boundary consciousness first imposed by the arrival of Perry along the coast and then by the incessant pressure brought to bear by foreign diplomats on the governing *bakufu* in the decade and a half subsequent to Perry's arrival. » (Doak 2007, 43).

Pourtant, la première mention de frontière(s) dans un sens moderne se trouverait en fait dans un traité signé avec les Russes, le 日露和親条約 *Nichi-Ro washin jōyaku* (lit. 'traité d'amitié nippo-russe') = le 下田条約 *Shimoda jōyaku*, i.e. le traité de Shimoda de 1855, du lieu de sa signature – Auslin expliquant que, jamais avant le *bakumatsu*, malgré une série de contacts à partir de la fin 18^e, dont les expéditions Laxman et Rezanov : « had the question of Japan's international boundary directly been pressed from the outside » (Auslin 2004, 32). Ce sera finalement un autre Russe, Putiatin, i.e. Евфи́мий Васи́льевич Путя́тин = Yevfimiy Vasilyevich Putyatin = Euphimijs Putiatin (1803-1883) qui, en négociant le traité Shimoda, en fera apparemment la demande :

« Evfimii Putiatin's 1855 mission to conclude a maritime convention [...] included a demand to settle the boundary between Japan and Russia. The second article of the treaty took up the border question » (Auslin 2004, 32) – et c'est ainsi que : « the bakufu found itself for the first time agreeing, at least on paper, to the definition of its lands » (Auslin 2004,

32).

Cette frontière, nous dit Batten, sera établie dans les Kouriles, entre les îles de 択捉島 Etorofu-tō = Итуры́п = Iturup et de 得撫島 Uruppu-tō = Уру́п = Urup : « In Japan, the first “modern” political boundary is said to date from 1855, when the Russo-Japanese Treaty of Shimoda set the mutual border of the two countries between Etorofu (Iturup) and Uruppu (Urup) Islands in the Kurils. » (Batten 2003, 22). Ce serait même là une première vraie ligne de démarcation : « in 1855, Japan’s northern border was formally defined in the Russo-Japanese Treaty of Shimoda, which drew a line in the sea between the islands of Etorofu and Uruppu in the Kurils. » (Batten 2003, 48) – et d’ailleurs, ce qui était le plus nouveau pour les Japonais, ce n’était pas l’idée de frontière(s) en tant que tel, mais bien plutôt :

« the idea of the frontier as a single, unequivocal line marking the boundary between one nation and another, instead of the idea (inherited from the Chinese worldview) of a series of frontiers marking gradually increasing degrees of difference » (Morris-Suzuki 1998, 21).

Or, selon Batten, ceci aurait mené à un vrai changement de paradigme :

« This act of delineation, which created Japan’s first modern political boundary, symbolizes the replacement of the old “middle kingdom ideology” by the new concepts of the nation-state and of geographically limited sovereignty. » (Batten 2003, 48).

Comme le note Toby, toutefois, bien que ce soit effectivement : « the first time that the limits of Japanese territory were officially defined » (Toby 2019, 72), le traité laissera certaines questions en suspens : « Yet even then, the treaty left part of the boundary vague » (Toby 2019, 72) – et plus spécifiquement pour ce qui est de 樺太 Karafuto = Сахали́н = Sakhalín, considéré dans le traité comme une ‘joint possession’ :

« While the treaty was clear about the Russo-Japanese boundary in the Kurils, however, it effectively placed Sakhalin under an ill-defined dual sovereignty, roughly analogous to the implicit status of the Ryukyus as simultaneously a tributary of both Japan and China. » (Toby 2019, 72).

La situation, en fait, aurait été encore plus nébuleuse pour les Ryūkyū que

pour la frontière nordique : « At the other end of the archipelago, neither Japan nor China explicitly acknowledged the other's suzerain status over the Ryukyus » (Toby 2019, 72). Le Japon de Meiji intégrera toutefois très vite les Ryūkyū à son territoire.

Grâce au traité de Shimoda, par ailleurs, les autorités japonaises seront quelque peu préparées à faire face aux demandes de la deuxième vague de traités internationaux, les 安政条約 *Ansei jōyaku*, les traités Ansei de 1858 – le premier desquels sera le 日米修好通商条約 *Nichibei shūkō tsūshō jōyaku* (lit. ‘traité d’amitié et de commerce entre le Japon et les États-Unis’ ; ang. ‘Treaty of Amity and Commerce between Japan and the United States’), plus généralement connu en tant que traité Harris (ang. ‘Harris Treaty’), du nom du signataire pour les États-Unis, le marchand new-yorkais Townsend Harris (1804-1878) :

« Thus, by the time the bakufu sat down to craft a trade treaty with Townsend Harris in 1858, top officials understood both that they had to protect Japan's physical boundaries and that they had to adapt their strategy in order to do so. » (Auslin 2004, 32).

Rien de tout ça, bien sûr, n’annonçait de bonnes nouvelles pour le *bakufu* : « What trade ultimately threatened was the loss of bakufu territorial control, either to the foreigners or to hostile outer domains. » (Auslin 2004, 32).

Le traité de Shimoda sera remplacé, en 1875, par le traité de St.-Pétersbourg – et, tel que l’explique Morris-Suzuki :

« The first round of negotiations in 1855 assigned / the Kuril Islands to Russia, but left the status of Sakhalin uncertain. In 1875 these arrangements were revised, and the Kurils were given to Japan in return for a renunciation of Japanese sovereignty over Sakhalin. » (Morris-Suzuki 1994.06, 8-9).

Morris-Suzuki note par ailleurs, avec justesse, que les peuples aux frontières, dont les Aïnou, seront les premières victimes de cette nouvelle manière de voir les choses :

« When Tokugawa Japan opened its doors in the 1850s, the existing

relationship between Japanese and Ainu fitted neatly into a Western philosophy in which large centralised societies ('nation-states') were the only recognised participants in international relations. » (Morris-Suzuki 1994.06, 8-9).

Les peuples du nord-est du Japon ne seraient ainsi devenus guère plus que des pions dans un jeu pour gros joueurs : « The defining of a northern frontier therefore became a matter for Japan and Russia, with the Ainu and other indigenous people serving merely as pawns in the negotiations between the two governments. » (Morris-Suzuki 1994.06, 8-9). Morris-Suzuki rajoute d'ailleurs, avec tout autant de justesse, que : « The arbitrary status of Japan's northern frontier is reflected in the fact that it has been redrawn three times since 1875, and is still a source of controversy today. » (Morris-Suzuki 1994.06, 8-9).

Puis, reprenant des auteurs tels les historiens Henry Thomas Buckle (1821-1862), François Pierre Guillaume Guizot (1787-1874) et Arnold Joseph Toynbee (1889-1975), ainsi que l'archéologue Vere Gordon Childe (1892-1957), Morris-Suzuki suggère qu'il est : « possible to resolve the dilemmas of difference by consigning the unfamiliar to clearly defined regions of the past » (Morris-Suzuki 1994.06, 17). – un retour dans le temps, donc, qui rejoint ce que dit 柳田國男 Yanagita Kunio (1875-1962) à propos des Ryūkyū :

« Ainu, in short, could be seen as Japanese, but as Japanese of another historical period which the rest of Japanese society had long since left behind. In this way, their difference could be rendered fascinating, exotic and unthreatening. They could become, to borrow the title of one book on the subject, "the past in the present." » (Morris-Suzuki 1994.06, 17).

Meiji

Le choc du contact avec l'Occident, et les emprunts qui en résulteront, toutefois, n'allaient pas du jour au lendemain renverser un système ancré dans plus de deux siècles et demi de traditions – et c'est ainsi que se développera, au début Meiji, un système qu'Auslin qualifie d'hybride : « On

the one hand, it sought to preserve some of the same boundaries, primarily the physical, as the Tokugawa. On the other, it was committed to a redefinition of Japan's role in the world » (Auslin 2004, 204). Le passage d'un système à l'autre allait d'ailleurs parfois prendre du temps, notamment en cartographie, au moins selon ce qu'en dit Toby :

« While vaguely defined boundaries were unproblematic to the authorities, as well as cartographers, under the Tokugawa regime, they were incompatible with the notions of territorial sovereignty underlying the “modern” state system. Resolving the contradictions between the practices of the Tokugawa period and those of the Treaty of Westphalia—which posited states with clear and explicit boundaries, and exclusive sovereignty over the territories so inscribed—was a project that would take several decades to achieve. » (Toby 2019, 73).

Pourtant, pour Howell, Meiji rendra rapidement caduque la logique des frontières d'Edo :

« In sum, the Restoration rendered the ethnic boundaries between the Tokugawa state and the Ainu, Ryukyans and outcastes obsolete. The old boundaries that had located the Tokugawa polity within the Japanese archipelago were replaced by new ones that situated Meiji Japan within a broader international order, governed by Western conceptions of sovereignty. » (Howell 1994, 93)

– et ce, dès la première décennie de Meiji. C'est ainsi, d'ailleurs, continue-t-il, que seront assimilés les peuples aux frontières : « This led to the absorption of peripheral peoples and the homogenization of ethnicity that characterizes Japanese society today. » (Howell 1994, 93). Pour Howell, par ailleurs, l'obsession moderne pour l'homogénéité ethnique serait héritière de la logique oppositionnelle du *uchi-soto* d'Edo : « Ironically, the, homogeneity is so central to the contemporary political order precisely because the juxtaposition of Japanese and non-Japanese ethnicities was so important to the pre-modern order. » (Howell 1994, 93).

le Japon moderne

Le philosophe Jean-Luc Nancy (1940-) écrit, dans un court essai intitulé *l'espèce d'espace pensée* (2002) qu'on trouve au début de *la Dislocation – Architecture et philosophie* du philosophe Benoît Goetz, que l'histoire moderne est l' : « histoire d'une conquête de l'espace » (Nancy 2002, 11), et ce, notamment dû au colonialisme et aux autres manipulations de l'espace – et c'est ainsi que : « cette histoire fut [...] celle de la saturation de l'espace terrestre » (Nancy 2002, 11). Reprenant Nancy, Pelletier considère que : « le Japon a incontestablement rempli cette condition depuis un siècle et demi au moins » (Pelletier 2010, 179 – selon Nancy 2002, 11), puisqu' :

« Il a colonisé Hokkaidō et les Ryūkyū, il a cherché à coloniser les presqu'îles et les archipels périphériques, voire une partie du continent asiatique, et densifié son espace intérieur (la Mégapole), tout en laissant la friche s'étendre depuis un demi-siècle dans l'arrière-pays et la périphérie surinsulaire à partir de la haute croissance. » (Pelletier 2010, 179).

C'est ainsi, continue Pelletier, que le Japon s'est appliqué au changement de paradigme : « L'État japonais s'est, depuis Meiji jusqu'à nos jours, consciemment et consciencieusement appliqué à se conformer au nouvel ordre territorial westphalien imposé par les puissances impérialistes occidentales. » (Pelletier 2010, 179) – et que seraient conséquemment disparues les zones-tampons de la logique d'Edo :

« Il s'est donc dissocié de la logique territoriale sinisée traditionnelle, qu'il pratiquait avant la modernisation meijiienne, et qui permettait des espaces tampons, à la souveraineté territoriale ambivalente ou mal définie. » (Pelletier 2010, 179).

En fait, ces zones-tampons existent peut-être encore, mais moins à la frontière physique du géographe qu'en présence d'autres genres de séparateurs plus ou moins contraignants, toujours dans une logique *uchi-soto*, avec *ma* et cercles concentriques. Dans *Thoughts on "Experience of Space in Japan." Implications for Music Therapy* (2006), la musico-thérapeute Isabelle

Mairiaux fait d'ailleurs un lien entre *ma* et frontière :

« The "Ma" is a complex concept that can be found at the base of many traditional arts in Japan; it is a way to think about interval between things and beings but without separating time and space. Very interested, I started trying to think about boundary in a similar way: something that limit, divide the space and at the same time also link it. » (Mairiaux 2006),

une frontière qui serait à la fois ouverte et fermée : « I think the Japanese concept of "Ma" is a precious way to think about the concept of boundary with an open mind: something that divides the space and at the same time links it. » (Mairiaux 2006). C'est ce que nous verrons dans les deux prochains chapitres.

chapitre 8 : l'identité nationale japonaise

Une identité nationale se crée bien évidemment de multiples manières, mais les frontières, autant les frontières matérielles qu'immatérielles d'ailleurs, y jouent indubitablement un rôle central. Or, ce rôle est souvent présenté comme en étant essentiellement un de fermeture – mais, comme le suggère l'historien James Clifford (1945-) dans *the Predicament of Culture – Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (1988) : « what if identity is conceived not as a boundary to be maintained but as a nexus of relations and transactions actively engaging a subject? » (Clifford 1988, 344), ce à quoi il rajoute : « The story of stories of interaction must then be more complex, less linear and teleological. » (Clifford 1988, 344). Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, et comme nous le reverrons ici, ces deux aspects sont bel et bien présents dans le cas des frontières du Japon, au moins depuis le 戦国 *sengoku*, tout comme la complexité dynamique d'ailleurs – et à tout le moins à cet égard, les frontières japonaises ressemblent bien au *ma*.

8.1. consolidation du *uchi*

Le *soto*, on l'a vu dans les chapitres précédents et on le reverra plus bas, est essentiel au *uchi*, qui a tendance à se définir par rapport à l'autre, d'abord et avant tout dans une dynamique d'opposition/intégration. Le *uchi*, toutefois, peut aussi se consolider de l'intérieur, grâce principalement à des facteurs qu'on peut être tentés de voir comme (presque) purement intrinsèques – mais qui, toutefois, impliquent souvent quand même l'opposition/intégration typique des relations aux frontières.

Dans le cas de l'identité nationale japonaise, on a déjà vu la place qu'a joué le monde de l'édition durant 江戸 Edo (1600-1868), la thèse, fort sensée par

ailleurs, de l'historienne Mary Elizabeth Berry (1947-) dans *Japan in Print – Information and Nation in the Early Modern Period* (2006).

le riz

Le riz serait un autre de ces outils de consolidation du *uchi*, à la fois bien plus ancien et pas mal plus récent que le monde de l'édition. C'est au moins là la thèse de, cette fois-ci, l'anthropologue 大貫恵美子 Ohnuki-Tierney Emiko (1934-), dans *Rice as Self – Japanese Identities Through Time* (1993). En effet, comme déjà le suggère assez clairement le titre, l'identité japonaise, autant individuelle, familiale, communautaire que nationale d'ailleurs, serait fortement associée au riz – quoique principalement à partir de 明治 Meiji.

Le riz a pourtant été importé au Japon avec les débuts de 弥生時代 Yayoi, soit plusieurs siècles avant notre ère. Il serait même rapidement devenu le cultivar le plus important d'un monde presque exclusivement agricole, au moins dans les régions centrales, et le serait resté tout au long de l'histoire subséquente – et ce, jusque dans la deuxième moitié du 20^e siècle voire jusqu'à maintenant. Reste que l'importance relative de l'agriculture, et en particulier de celle du riz, serait possiblement biaisée par le rôle identitaire qu'a pris le riz depuis Meiji. C'est au moins là la thèse du célèbre historien nippo-médiéviste 網野善彦 Amino Yoshihiko (1928-2004), un historien que l'éditeur de la traduction anglaise de son *日本の歴史をよみなおす Nihon no rekishi wo yominaosu* (lit. 'relire l'histoire du Japon', 1991) et de sa suite, le *続・日本の歴史をよみなおす zoku – Nihon no rekishi wo yominaosu* (lit. 'relire l'histoire du Japon – la suite', 1993), qualifie de : « one of Japan's most original and provocative historians ». La thèse en question est d'ailleurs traitée dans cette paire d'ouvrages, qu'on retrouve combinés en anglais dans une traduction de l'historien Alan S. Christy, sous le titre *Rethinking*

Japanese History (2012 (1991 & 1993)). En fait, comme l'éditeur de l'édition anglaise l'exprime fort succinctement : « Amino has inspired readers with his view of Japanese history “from the sea” », Amino s'intéresse en effet non pas au Japon tel que vu du centre du pouvoir, mais plutôt à celui des marges, là où la place du riz et de son agriculture aurait été moins importante qu'on serait *a priori* portés à croire. Pour Amino, l'océan qui entoure le Japon serait en fait un peu comme un 縁側 *engawa* surdimensionné :

« the ocean can function as an obstacle that can separate people. But that is only one way of looking at it. The ocean can also have the opposite, and extremely important, function of being a pliable transportation route that links peoples. » (Amino 2012 (1991), 31).

Selon lui, d'ailleurs, la mer aurait été tout aussi importante à la culture Yayoi que le riz : « I believe that Yayoi culture cannot be understood solely with reference to rice, as is so common today. Instead we must also take into consideration its relation to the ocean. » (Amino 2012 (1991), 37) – et il en irait de même, *mutatis mutandis*, des autres périodes de l'histoire du Japon.

Reste que le riz était bien présent dans les régions centrales du Japon classique, et qu'il sera même ancré bien profondément dans la mythologie de l'État japonais de l'âge classique – et d'ailleurs, fort ironiquement, comme nous le dit Ohnuki-Tierney : « rice agriculture introduced from the Asian Continent was chosen to establish *the* defining feature of the Japanese identity as distinct from that of the Chinese. » (Ohnuki-Tierney 1993, 83) – i.e. une forme d'identité japonaise née d'une opposition, une opposition toutefois alors plus étatique que nationale. Selon Ohnuki-Tierney, on retrouverait cette réappropriation et cette recentralisation d'une importation, un processus qui rappelle d'ailleurs le cas plus récent du 華夷 *ka-i* (le système centre-périphérie chinois, réapproprié durant Edo), dans le 大嘗祭 *ōnamesai* = *daijōsai*, le rituel de la récolte de riz qui suit, de l'âge classique jusqu'à nos jours, l'ascension d'un 天皇 *tennō* sur le trône – et qui, dès ses débuts :

« reaffirmed at the time of each emperor's accession the emperor's

religious, political, economic power while it reaffirmed the distinctive identity of the Japanese as defined in relation to the “other,” that is, the Chinese and their culture.» (Ohnuki-Tierney 1993, 83).

Pourtant, le rituel a connu bien des changements au fil des siècles, avec des développements tout au long de l'âge classique, puis des ratés à l'âge féodal – et sera même délaissé pour quelques 220 ans, de 1466 à 1687. Il reprendra ensuite, quoique avec un cadre plus restreint – comme l'écrit le philosophe Stuart Donald Blair Picken (1942-2016) dans *Essentials of Shinto – an Analytical Guide to Principal Teachings* (1994) : « permission was given by the Tokugawa government for its performance, but changes were made that forbade the Emperor to perform related preparatory rituals in public » (Picken 1994, 84) – devenant ainsi en quelque sorte entièrement ‘privé’, i.e. limité au *uchi* de l'institution ‘impériale’. Ce n'est qu'avec Meiji qu'il prendra la forme qu'on lui connaît maintenant, étant de nouveau refondu en tant qu'assise de la nouvelle structure politique.

Dans la mythologie, le riz aurait été central à la culturation de la nature sauvage, et conséquemment à la création du territoire japonais :

« when the eight-century myth-histories appropriated the rice agriculture introduced from the Asian continent as their own, their “creation myth” of the Japanese universe, or at least one version of it, was a transformation of wilderness into a land filled with succulent heads of rice. In short, rice paddies created “Japanese land.” Rice paddies stand for “the ancestral land” at the family level, and seigniorial power was expressed through the image of golden heads of rice stretching across the lord’s territory. » (Ohnuki-Tierney 1993, 132).

De plus, en plus de marquer l'appartenance, le riz marquerait aussi le temps qui passe, notamment mais pas uniquement le cycle annuel :

« rice paddies objectify *time*. It is the *Japanese nature* that tells them of the four seasons, beginning with rice planting in the spring, through its growth during the summer, its harvesting in the fall, and empty rice paddies with sheaves of rice plants covered with snow in winter. » (Ohnuki-Tierney 1993, 133).

Le riz renverrait aussi à la notion de pureté d'un passé idéalisé : « But, nature objectifies time in another significant way—a past that is pure, simple,

imbued with pristine beauty, and uncontaminated by foreign influences.» (Ohnuki-Tierney 1993, 133). Dans ces conditions, continue Ohnuki-Tierney, il n'est pas surprenant que la mythologie de l'âge classique ait été d'intérêt pour les générations subséquentes : « It is, then, no wonder that the myth-histories of the eight century were summoned again and again during later periods in the effort to construct *our history*. » (Ohnuki-Tierney 1993, 133). Tout ça, bien sûr, est fort ironique quand on considère l'origine continentale du riz.

Le riz aurait été un élément central du système de taxation, et ce, au moins depuis les débuts de l'âge classique. Au plus tard au Moyen Âge, la distinction entre les 平民 *heimin*, les roturiers, taxés via l'agriculture, et les marginaux, les 否定住民 *hitei-jūmin* (lit. les 'non-résidents'), qui n'étaient pas taxés, aurait impliqué, au moins selon Ohnuki-Tierney, une distinction entre les citoyens à part entière et la catégorie des 'autres du *uchi*' :

« the development of the collective identity of the Japanese, as expressed in “rice as selves” and “rice paddies as Japanese land,” / represents / a historical process whereby those social groups who were not anchored to politically defined space became minorities—the *internal others*—whose presence was excluded both from history and from the representation of Japan as “agrarian.” Within the agrarian sector, land-ownership became critical in the stratification. » (Ohnuki-Tierney 1993, 133-134).

Or, ce faisant, ceux qui se trouvaient aux marges intérieures auraient été avilis : « The process of *naturalization* of the agrarian cosmology-turned-ideology was accompanied by the devaluation of the nonsettled and their way or life. “The landlessness” became transgression. » (Ohnuki-Tierney 1993, 134).

C'est par ailleurs vers la mi-Edo que les techniques de polissage auraient été suffisamment développées pour permettre la production de ce qu'on appelle le 白米 *hakumai* (lit. le 'riz blanc'), et que celui-ci en serait peu à peu venu à déplacer le 玄米 *genmai*, soit ce qu'on appelle ici le 'riz brun' :

« Most scholars agree that it was some time during the Genroku and Kyōho periods, the end of the seventeenth century through the beginning of the eighteenth century, that the Japanese began using polished rice. Until then, they consumed unpolished brown rice (*genmai*). » (Ohnuki-Tierney 1993, 15).

Le *hakumai* aurait été de plus en plus poli, de la mi-Edo jusqu'à Meiji voire 大正 Taishō, et sera d'ailleurs la cause d'une maladie chez plusieurs, dont l'empereur Meiji, le 脚気 *kakke*, i.e. le beriberi.

Pour Ohnuki-Tierney, ce serait finalement avec Meiji que le riz serait devenu un marqueur de l'identité nationale japonaise, en opposition dès lors non seulement aux 'autres du *uchi*', mais aussi et surtout à ceux du *soto* : « Not surprisingly, rice as a metaphor of the Japanese people surfaced conspicuously during the Meiji period » (Ohnuki-Tierney 1993, 106). Le riz, d'ailleurs, aurait alors accédé au rang de représentant japonais d'une opposition nouvellement centrale, avec non pas le pain, mais bien la viande comme représentant musclé de l'Occident : « The discourse on the Japanese self vis-à-vis Westerners as "the other" took the form of rice versus meat. » (Ohnuki-Tierney 1993, 106). Cette dynamique, toutefois, aurait en fait commencé quelques décennies avant la fin Edo, en parallèle avec le développement de nouveaux contacts avec des nations occidentales (i.e. du *soto*), la Russie au tournant du 19^e siècle, puis notamment et principalement les États-Unis, le Royaume-Uni et la France au milieu du 19^e. Elle aurait ensuite connu son heure de gloire, nous dit Ohnuki-Tierney, avec la guerre de 15 ans (1931-1945) : « Since the Early Modern period, but most dramatically during World War II, domestic rice came to stand symbolically for the collective self of the Japanese. » (Ohnuki-Tierney 1993, 106).

Or, cette collectivité japonaise issue du riz se serait en fait construite à la rencontre des multiples variétés locales de riz : « Until recently, because of the tradition of home grown reseeded there were innumerable varieties, each

representing rice as self at the family level. » (Ohnuki-Tierney 1993, 128), et ce serait l'union de toutes ces identités ultimement familiales qui aurait créé un sens de la communauté, et éventuellement de la nation : « the self turned into selves through successive historical conjunctures because each “other” required redefinition of the self. » (Ohnuki-Tierney 1993, 10). Il en aurait ainsi aussi découlé une définition précisée et une marginalisation de l'autre, autant d'ailleurs celui du *uchi* que celui du *soto* :

« the process whereby the self became selves also involved a process whereby the other became others, not only successively through history but through a creation of *marginalized others*, both within Japanese society and without. » (Ohnuki-Tierney 1993, 10)

– mais il reste que c'est toutefois presque toujours du *soto* que seraient arrivées les bouleversements de l'identité japonaise, au moins de celle qui peut être liée au riz : « The collective self of the Japanese has undergone historical changes, changes that are almost always intimately related to historical developments outside of Japan. » (Ohnuki-Tierney 1993, 99).

De plus, de toutes les qualités du riz, c'est la pureté qui serait devenue la plus essentielle, la blancheur du 白米 *hakumai* (lit. 'riz blanc') lui donnant la qualité de 純米 *junmai* (lit. 'riz pur') : « More specifically, the *purity* of white rice (*hakumai*) or “pure rice” (*junmai*) became a powerful metaphor for the purity of the Japanese self. » (Ohnuki-Tierney 1993, 106) – et ce, même si la consommation de riz blanc n'a commencé qu'avec son développement à la mi-Edo, et qu'en plus, la majorité des japonais n'auraient que rarement consommé du riz avant Meiji, voire même avant le rationnement de 1939, Ohnuki-Tierney se référant ici respectivement, d'abord à l'historien de l'agriculture 筑波常治 Tsukuba Hisaharu (1930-2012) dans 米食・肉食の文明 *Beishoku, nikushoku no bunmei* (lit. 'civilisations du riz et de la viande', 1986 (1969)) pour Meiji, puis au spécialiste de l'agriculture japonaise 渡辺景俊 Watanabe Tadayo dans 日本人と稲作文化 *Nihonjin to inasaku bunka* (lit. 'les Japonais et la culture du riz', 1989) pour 1939. Or, une manière universelle

d'assurer la pureté identitaire, nous dit Ohnuki-Tierney, serait de transformer en boucs émissaires les individus se trouvant aux marges : « the marginalized sectors within the society as well as the external other become scapegoats in the name of achieving individual purity » (Ohnuki-Tierney 1993, 132), un réflexe, continue-t-elle, pour faire face à la menace – mais aussi à ce qu'elle considère comme du 'colonialisme culturel' (ang. 'cultural colonialism') :

« The power inequality between the self and the “superior” *external other* is in part responsible for the creation of a scapegoat—the marginalized self turned into minorities, internally, and, the marginalized other, externally. » (Ohnuki-Tierney 1993, 135).

Ainsi, au Japon, la pureté de l'identité, i.e. du *uchi*, pourrait être assurée en transformant en boucs émissaires les marginaux, autant, encore une fois, ceux du *uchi* comme ceux du *soto* – ce qui se ferait notamment grâce au *marebito*, un personnage dont il sera question en fin de chapitre.

Longtemps, par ailleurs, comme l'explique Ohnuki-Tierney, le riz aurait été consommé principalement par les couches supérieures de la société japonaise – mais il aurait commencé à se populariser en parallèle avec le développement du *hakumai*, qui était alors à devenir de plus en plus blanc. C'est ainsi que le riz se serait trouvé en position de devenir un identifiant national : « Rice was the staple food only for the elite in central Japan, / but ultimately it became the most desired food for most Japanese. White (polished) rice became *the* rice » (Ohnuki-Tierney 1993, 115-116) ... sauf pour les pauvres, qui se retrouvaient dès lors à former une nouvelle catégorie d'« autres du *uchi* » : « unpolished rice became the food of the poor » (Ohnuki-Tierney 1993, 116). Bien sûr, il y a, dans cette dynamique, comme le note d'ailleurs Ohnuki-Tierney, une question de statut : « the food considered most important is often the food with prestige, that is, the food for the powerful » (Ohnuki-Tierney 1993, 116), ainsi que le désir que ce prestige peut susciter chez certains.

C'est alors aussi une période d'intensification des contacts avec le *soto*. Or, le riz aurait alors apparemment fait ses preuves en tant qu'outil d'auto-défense face à la menace venue de l'étranger, que celle-ci soit réelle ou présumée – et serait ainsi depuis resté l'outil privilégié : « The rice issue has become the rallying point to defend *the self* when *the other* threatens it. » (Ohnuki-Tierney 1993, 111) – et ce, notamment à l'époque de la croissance de l'après-guerre : « Japan's economic achievement has prompted an intense discourse on the self in relation to the other » (Ohnuki-Tierney 1993, 112 – selon Ohnuki-Tierney 1990).

Quand on se limitait à opposer le Japon à l'Occident, nous dit Ohnuki-Tierney, le type de riz était sans grande importance : « When rice is opposed to meat as the metaphor for the Japanese self vis-à-vis the Western self, the entire category (class) of rice is at issue. » (Ohnuki-Tierney 1993, 128). Face à la Chine, toutefois, la situation était toute autre : « But it is short-grain rice, rather than generic rice, that stands for the Japanese self; the Chinese by contrast are represented by long-grain rice. » (Ohnuki-Tierney 1993, 128). Il en aurait d'ailleurs été de même partout où on consomme du riz : « the distinction could not be expressed as rice versus some other food item because other Asians also eat rice. » (Ohnuki-Tierney 1993, 103). L'opposition entre les deux principaux types de riz, soit à grains courts et à grains longs, fonctionnait assez bien là où le riz est principalement à grains longs, mais elle devenait *a priori* moins évidente là où on préfère le riz à grains courts, notamment en Corée, en quel cas : « The distinction [...] had to be made on the basis of domestic rice grown on Japanese soil versus foreign rice. » (Ohnuki-Tierney 1993, 103). Cette opposition entre 内地米 *naichimai* (lit. 'riz du territoire du *uchi* ') et le 外米 *gaimai* (lit. 'riz du *soto* ') aurait été développée vers la fin Edo : « Domestic rice (*naichimai*) as a metaphor for the Japanese as contrasted with foreign rice (*gaimai*) as a metaphor for other

Asians surfaced toward the end of the Early Modern period.» (Ohnuki-Tierney 1993, 104).

Il en va d'ailleurs un peu de même du riz court californien, pourtant d'origine japonaise :

« When California rice is the issue, short-grain rice grown on Japanese soil is opposed to the short-grain rice grown on foreign soil, even though the California rice may be “objectively” similar to Japanese domestic rice. » (Ohnuki-Tierney 1993, 128).

Ce riz californien, impossible à distinguer de variétés japonaises, pose éminemment problème pour le lien présumé entre variétés et identité. La solution, nous dit Ohnuki-Tierney, serait d'insister sur l'utilisation de pesticides et autres produits chimique, ce qui le différencierait du riz japonais, en le plaçant à un niveau de pureté moins élevé :

« At a symbolic level, the accusation about the chemicals on rice related to the aforementioned structure of reflexivity in which the principle of purity and impurity is the single most important principle both cognitively and affectively. Chemicals symbolize *the impurity of foreign rice* and, thus, constitute a threat to *the purity of the Japanese self*. » (Ohnuki-Tierney 1993, 111).

Ohnuki-Tierney en arrive à nouveau à conclure que la pureté présumée est la qualité première attribuée au riz japonais : « The controversy over California rice clearly demonstrates that domestic rice serves as a metaphor of self for the Japanese and their land, water, and air, for all of which purity is the essential quality. » (Ohnuki-Tierney 1993, 111). Pourtant, comme le notent notamment Muramoto Jōji, 日鷹一雅 Hidaka Kazumasa et 嶺田拓也 Mineta Takuya dans *Japan – Finding Opportunities in the Current Crisis* (2010) : « pesticides are used excessively throughout Japanese rice paddies » (Muramoto et al. 2010, 181) – et c'est sans compter la pollution industrielle, qui générera entre autres, au 20^e siècle, ce qui sera connu en tant que 「四大公害病 *yondai kōgai-byō*」 (lit. 'les quatre grandes maladies liées à la pollution'), la pollution atmosphérique, les déversements d'eau radioactive à Fukushima depuis 2011 etc.. Ainsi, force est de constater que la pureté, si c'est un

argument, est bien plus symbolique que réelle.

Par ailleurs, le terme courant pour désigner le riz cuit, en japonais standard, est 「御飯 *gohan*」, mais dans certain cas, depuis Meiji, on lui préfère le terme 「ライス *raisu*」, la transcription phonétique de l'anglais 'rice', notamment et particulièrement – et fort ironiquement – avec un plat 'indien' mais fortement japonisé, le 「ライスカレー *raisu karee*」, le riz au curry. En fait, comme l'explique Ohnuki-Tierney, la distinction sert à marquer une opposition entre plats du *uchi* et plats du *soto*, i.e. entre 和食 *washoku* (lit. 'plats japonais') et 洋食 *yōshoku* (lit. 'plats occidentaux') :

« The code switch from *gohan* (the Japanese word for rice) to *raisu* (the English word *rice* in Japanese pronunciation) is a significant semiotic marker; the use of *raisu* signifies that the dish belongs to a different culinary system and is not, to a Japanese, *washoku*. » (Ohnuki-Tierney 1993, 108).

Il s'agit là d'une des multiples concrétisations du *uchi-soto*, comme on en retrouve aussi en sciences, en musique, en littérature et ailleurs. Ainsi, le riz au curry, même japonisé, est considéré être un plat du *soto*, tout comme, d'ailleurs, le オムライス *omuraisu* (mot-valise, un mariage d'omelette' et de 'riz'), pourtant un plat qu'on ne retrouve que dans la cuisine japonaise.

8.2. les 'autres du *uchi*'

Il a certainement existé différents 'autres du *uchi*' à différentes époques de l'histoire du Japon. Nous avons vu, un peu plus haut les *hitei-jūmin*, des 'autres' du Moyen Âge du fait qu'ils n'étaient pas taxés. Avec Edo, les exclus se retrouveront principalement dans deux castes d'impurs, les 穢多 *eta* (lit. 'impurs') et les 非人 *hinin* (lit. 'non-humains'), deux catégories regroupées, au début Meiji, sous l'appellation de 「特殊部落民 *tokushu burakumin*」 (lit. 'gens des hameaux spéciaux'), bien sûr un bel euphémisme. La professeure d'anthropologie socio-culturelle' de UBC Millie Creighton, offre, dans *Soto*

Others and uchi Others – Imaging racial diversity, imagining homogeneous Japan (1990), un portrait expressif de la place des *burakumin* en tant que boucs émissaires de l'identité japonaise, dans une logique de pollution et de purification, portrait qu'elle dit tenir d'un jeune militant *burakumin* anonyme qui faisait partie d'un groupe qu'elle a eu à accompagner :

« in order for majority Japanese, and in particular for the emperor as a symbol of the Japanese, to remain pure the society required a scapegoat, something to represent the opposite aspect of impurity. There has to be a group of people who absorb the possible impurity of the emperor and the majority, allowing them to remain symbolically clean. In the feudal period, the Eta absorbed this impurity by fulfilling those tasks defined as defiling, such as butchering animals or tending the dead, sparing majority Japanese from defilement. They symbolically continue to exist in Japanese society as an oppositional Other, occupying the symbolic loci of impurity and inferiority that provides the necessary contrast from the mainstream's self-projection of symbolic superiority and purity. » (Creighton 1997, 229).

Creighton suggère toutefois que les *burakumin* seraient devenus des membres à part entière de l'État-nation japonais, alors que ce ne serait pas le cas d'au moins un autre groupe d'«autres du *uchi*», les Coréens résidants au Japon :

« Despite the problematic positioning of both groups, and their current existential search to construct a more positive and self-affirming identity, Burakumin at least know they are Japanese, while resident Koreans are constantly reminded that they are not. » (Creighton 1997, 230).

En fait, les Coréens résidants au Japon se trouveraient à cheval entre *uchi* et *soto*, i.e. ils seraient des 'autres de l'entre-deux entre *uchi* et *soto*', i.e. de la zone frontière conceptuelle – et ceux-ci seraient donc plus 'marginaux' que les *burakumin* : « The marginality of Korean residents of Japan is greater because they straddle the division between *uchi* and *soto*. » (Creighton 1997, 230). Il en irait bien sûr de même des autres groupes qu'elle énumère : les Chinois et les Taïwanais résidants, les Ainu et les Okinawais : « Despite the denial of diversity and the assertion that these groups have been assimilated, they are *uchi* Others. » (Creighton 1997, 227).

Reste qu'il y a des différences entre tous ces 'autres du *uchi*', les *burakumin* étant plus dans le *uchi* que les Aïnu et les Okinawais, qui le seraient plus que les résidents d'origine coréenne, taïwanaise, ou chinoise – et ce, même pour ceux qui sont nés au Japon et qui y ont toujours habité, et même quand leur famille y est établie depuis des générations : « the myth of Japanese homogeneity is maintained by the legal and psychological designation of these permanent residents as 'foreigners' » (Creighton 1997, 231). Ainsi, la différenciation notée au chapitre précédent à propos d'Edo serait toujours bien présente – tout comme la logique des cercles concentriques.

Comme le note d'ailleurs le socio-psychologue et professeur d'anthropologie à UCLA 我妻洋 Wagatsuma Hiroshi (1927-1985) dans *the Social Perception of Skin Color in Japan* (1967), les Japonais ne se sentiraient que peu d'affinités avec leurs voisins asiatiques, et les résidents issus de ces autres nations d'Asie seraient vus simplement comme 'autres' – Wagatsuma suggérant toutefois que la chose serait principalement due au rapprochement avec l'Occident amorcé autour de Meiji, un rapprochement à cause duquel les Japonais se considèreraient plus occidentaux qu'asiatiques :

« It remains a curious fact of Japanese identity that there is relatively little kinship expressed with any Asian countries other than China, toward which present-day Japan feels less and less cultural debt. Japanese eyes, despite cases of plastic surgery, may keep their Oriental look, but through these eyes Japanese see themselves as part of the modern Western world conceptualized in Western terms. » (Wagatsuma 1967, 435).

En publicité, pourtant, comme l'explique Creighton, ceux-ci ne seraient pas assez dissemblables pour servir à représenter la différence : « Other Asians are not considered similar enough to spark a kindred identity, nor distant enough to provide an appropriate contrasting Other. » (Creighton 1997, 225).

Pour tous les groupes dont l'origine se situe dans le *soto*, toutefois, incluant

les Aïnu et les Okinawaïens, il aura fallu, pour qu'ils puissent devenir des 'autres du *uchi*', une intégration partielle dans le *uchi* à partir du *soto* – une intégration, par ailleurs, dont la proximité dans le temps reflète plutôt bien la structure de cercles concentriques qu'on vient de voir. C'est le cas notamment des Aïnu, qui, comme le note Ohnuki-Tierney dans *a Conceptual Model for the Historical Relationship Between the Self and the Internal and External Others: the Agrarian Japanese, the Aïnu, and the Special-Status People* (1998), étaient non seulement vus comme des 'autres du *soto*', mais aussi comme des 'autres exotiques' :

« They viewed and represented the Aïnu as uncivilized or primitive. But the primitive always have another side – for some Japanese, especially those in parts of Japan distant from the Aïnu homeland, the Aïnu were and are even today the exotic other. » (Ohnuki-Tierney 1998, 44)

– et ce, en particulier pour les femmes : « This is especially so with Aïnu women, living in “nature,” whose “deep-set eyes” had exotic sexuality » (Ohnuki-Tierney 1998, 44), quoique le lien à la nature était aussi présent autant pour les hommes que pour les femmes : « At the symbolic level, the Aïnu [...] represented wild nature in Japanese culture » (Ohnuki-Tierney 1998, 46).

L'intégration d'une communauté dans le *uchi*, toutefois, est nécessairement un processus lent et complexe, et vient avec imperfections et particularités. On le voit notamment avec la communauté chinoise de Nagasaki, qui, durant Edo, au moins selon l'historienne Tessa Morris-Suzuki (1951-) dans *Re-inventing Japan – Time, Space, Nation* (1998), par exemple, se serait trouvée à la frontière entre le *uchi* et le *soto* national, avec des résidents chinois vus comme 'autres du *soto*', d'autres comme 'autres du *uchi*' :

« the dividing line between “inside” and “outside” often cut across what we would now call “ethnic groups.” The community of several thousand Chinese living in the port of Nagasaki [...] was clearly divided down the middle. On the one hand, there was a group of Chinese merchants who were defined as owing allegiance to the Chinese state and where allowed to travel between Japan and China but, while in Nagasaki, were largely

confined to a walled ghetto, the *Tōjin yashiki*. On the other hand, there were the / “resident Chinese,” who were seen as having transferred their allegiance to Japan (Yamamoto 1983; Kimiya 1955). They (like other Japanese) were not allowed to leave the country, but were free to live where they liked in Nagasaki and in practice gradually melted into the general population. » (Morris-Suzuki 1998, 82-83).

8.3. opposition/intégration du *soto*

Selon Ohnuki-Tierney dans *the Ambivalent Self of the Contemporary Japanese* (1990), le contact avec l'Occident de la transition à Meiji aurait eu une incidence sur le sens de l'identité japonaise : « its contact with the outside world has had a significant impact upon the Japanese conception of the collective self—who they are as a people » (Ohnuki-Tierney 1990, 198) – et ce, principalement parce que l'identité japonaise se définirait toujours en opposition à l'autre : « in the Japanese conception, the self, individual or collective, is defined always in relation to the other. » (Ohnuki-Tierney 1990, 198), une opposition qui, pour Ohnuki-Tierney, aurait été basée sur la notion de pureté :

« The structure of the self and the other is embedded in their dualistic view of the universe wherein opposing forces—purity and impurity, health and illness, good and evil—are always present. Theirs is a universe that has always been in tension, threatening to yield to negative forces. » (Ohnuki-Tierney 1990, 198).

Une telle vision dualiste, toutefois, ne semble pas laisser de place à la fonction de médiateur, pourtant essentielle, comme on l'a vu, aux mécanismes d'intégration du *soto*.

Pour Creighton, le sens de l'identité japonaise serait fortement lié au *uchi-soto* : « The imagination of Japaneseness is strongly tied to notions of *uchi* and *soto*, inside and outside. » (Creighton 1997, 212) – avec une zone frontière entre les deux, essentiellement définie par l'appartenance : « *Uchi* defines the boundary of an inside group or space; that is, a primary locus of membership

and belongingness.» (Creighton 1997, 212). Le *uchi-soto* national serait, continue Creighton, un calque du *uchi-soto* des relations individuelles, et serait tout aussi adaptif :

« interacting networks of relationships in Japan are also conceptualized in *uchi/soto* terms, such that the indexical framework of *uchi* and *soto* is situational and shifting, there is a general sense that all of Japan creates an *uchi*, a national inside boundary of affiliation, in contrast to everything that is *soto* or outside » (Creighton 1997, 212).

Selon Creighton, ce seraient les 'étrangers' (ang. 'foreigners') qui serviraient à marquer le *soto* national : « In Japan, this creation and representation of Otherness is a large part of the construction of Japanese self-identity. » (Creighton 1997, 212), permettant ainsi de confirmer et de re-confirmer, et conséquemment de solidifier le *uchi* : « Foreigners reaffirm the *uchi/soto* dialectics that are one foundation of Japanese identity because they embody *soto*. » (Creighton 1997, 212) – et d'ailleurs, le terme courant pour désigner les étrangers, quoique principalement pour les blancs, est 「外人 *gaijin*」, i.e. littéralement 'personne(s) du *soto*', ou, plus formellement 「外国人 *gaikokujin*」 (lit. 'citoyen(s) d'un pays du *soto*') : « A foreigner is an outside person, a *soto* Other. » (Creighton 1997, 212).

Selon Peter N. Dale dans *the Myth of Japanese Uniqueness* (1986), d'ailleurs, la recherche d'une unicité japonaise, qu'on retrouve notamment et principalement dans un genre de textes qu'on appelle le 日本人論 *nihonjinron* (lit. 'théories de la japonicité'), tiendrait elle aussi d'une opposition au *soto*, qui, de nos jours, précise-t-il, est principalement représentée par l'Occident : « the definition of how the Japanese are 'unique' implicitly requires a model of adversary contrast – namely, the West, against which the *sui generis* nature of things Japanese is set in relief. » (Dale 1986, 30). Pour cette raison, rajoute-t-il d'ailleurs, on pourrait tout autant parler de 西洋論 *seiyōron* (lit. 'théories de l'Occident') : « In this sense, these books are as much *seiyōron* (discussions of the West) as *nihonjinron*. » (Dale 1986, 30). Les

‘autres du *soto*’ seraient donc, en quelque sorte, les idiots utiles de l’identité japonaise :

« the interpretation of ‘Japaneseness’ [...] necessarily implicates, or perhaps more precisely, inculcates, the outside world. The adumbration of putatively unique traits distinctive to the Japanese negatively engages by contrast foreign societies as the dumb accomplices of endogenous uniqueness. » (Dale 1986, 39).

De plus, continue Dale, cette forme d’identité impliquerait nécessairement une taxonomie bien organisée, mais tout aussi ridicule, selon lui, que la taxonomie fictive de l’écrivain argentin Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (1899-1986) dans *el idioma analítico de John Wilkins* (1952) : « As the anti-image of foreignness, Japanese identity can only be affirmed by stipulating a systematic, if Borgesian, taxonomy of the Other (China, the West). » (Dale 1986, 39).

Pour Dale, il y aurait même du Freud là-dessous :

« This acute observation may be transferred, mutatis mutandis, to the *nihonjinron*’s endless discussion of differences between Japan and the West. Behind the contrived image of the ‘West’, [...], one cannot but sense a narcissistic antagonism to the father. » (Dale 1986, 39-40).

Il est certes indéniable qu’on peut accorder une sorte de maternité culturelle du Japon à la Chine, mais pour pouvoir arriver à voir l’Occident comme un père, il faudrait au moins penser à passer par l’adoption ... adulte. Pourtant, Dale en rajoute encore une couche :

« In establishing such an adversative typology, nationalistic intelligentsias covertly attribute to the other (nowadays the ‘West’) social tendencies and behaviour which they view as corruptive of an idealised, archaic and purely endogenous tradition, and take great pains to disrecognise or exclude them from their provincial culture. » (Dale 1986, 40),

voire deux :

« Such national mythologies, while at a political level functioning as devices of ‘negative social integration’, serve as techniques of cultural exorcism in the attempt to salvage an infantile ideal of pure unity by casting out the devils of invested heterogeneity. » (Dale 1986, 40)

– et ainsi, selon Dale : « Psychoanalytically, the *nihonjinron* represent a

childish revolt from the hostile claims of reality (the ‘West’), with all that this implies (i.e., aggression exteriorised and self-inflation). » (Dale 1986, 40) !!!

Dans une veine plus sérieuse, 酒井直樹 Sakai Naoki (1946-) propose, dans *Translation & Subjectivity – On “Japan” and Cultural Nationalism* (1997), la notion de « cofiguration », d’abord en rapport à la traduction, puis en l’élargissant bientôt à la ‘pensée’ japonaise. Reprenant le philosophe Immanuel Kant (1724-1804), Sakai considère ce qu’il appelle le « schéma de cofiguration » comme essentielle à rendre viable l’idée de traduction : « Following Kantian schematism, I have called the discursive apparatus that makes it possible to represent translation “the schema of cofiguration.” » (Sakai 1997, 15). Très rapidement ensuite, il généralise son propos à la nation : « the schema of cofiguration is a means by which a national community represents itself to itself, thereby constituting itself as a subject » (Sakai 1997, 15) – puis rajoute un élément essentiel, soit la différenciation de l’autre :

« But it seemed to me that this autoconstitution of the national subject would not proceed unitarily, on the contrary, it would constitute itself only by making visible the figure of an other with which it engages in a / translational relationship. » (Sakai 1997, 15-16).

Pour Sakai, le passé japonais pré-Meiji serait à toutes fins pratiques étranger aux Japonais d’aujourd’hui : « as far as [...] documents are concerned, most Japanese who are alive today are foreigners to them; the notions and sentiments expressed in the documents are, in turn, undeniably alien to the contemporary Japanese » (Sakai 1997, 46) – mais la cofiguration, ainsi que son corollaire la continuité, déformeraient la réalité :

« By reading the historical documents and arguing about Japanese thought of the past, students utilize the historical past as an excuse to reproduce *in the present* the distinction between “the Japanese” and “foreigners” » (Sakai 1997, 46).

C’est ainsi que, malgré l’omniprésence des influences de la ‘pensée

occidentale' depuis Meiji :

« The history of Japanese thought was created as a symmetrical equivalent to the history of Western thought or of Western philosophy, so that this field has been dominated from the outset by demands for symmetry and equality. » (Sakai 1997, 48).

On a donc là la même logique d'opposition/intégration ... quoique sans grande intégration.

Les écrits du philosophe 和辻哲郎 Watsuji Tetsurō (1889-1960), et en particulier son *風土 - 人間学的考察 Fūdo - ningen-teki kōsatsu* (lit. 'fūdo - considérations humaines', 1935) servent à Sakai à illustrer son propos sur les impacts de la configuration :

« What is perhaps more significant in Watsuji's discussion of cultural differences is that the descriptions of Chinese, Indian, and European national and regional characters are always accompanied by a series of assertions about the Japanese national character. Each of these determinations is predicated within the schema of configuration whereby the self of the Japanese is always posited as the other of the Chinese, Indian, or the European. In other words, the determinations of those others serve reflectively to postulate the self of the Japanese in specularity. » (Sakai 1997, 144).

Pour Sakai, c'est essentiellement une vision inversée, mais sinon similaire à l'orientalisme, que Watsuji aurait développée :

« *Climate and Culture* reproduces in its symmetrical reversal the structure of address known as "Orientalism." Just as Orientalism constitutes the subject called "the West," *Climate and Culture* projects the subjectivity of the Japanese nation. » (Sakai 1997, 145).

– une opposition clairement, selon lui, sans intégration :

« What we have been witnessing in *Climate and Culture* is one of the most alluring forms of "homosociality" in which the identification of us with ourselves is facilitated by excluding "them," and by turning "them" into an object of our speculative gaze. » (Sakai 1997, 148).

C'est ainsi que l'opposition, d'abord mais pas uniquement à l'Occident, deviendrait, chez Watsuji comme chez bien d'autres auteurs encore depuis Meiji (voire depuis les dernières décennies d'Edo), la force dominante de la création de l'identité japonaise :

« In the final analysis, the subject that posits itself in the inscription of

cultural difference is nothing but the interior called *Japan* as the epistemic subject. Japan as a nation that represents itself (“we”) to itself (“us”) by means of *cofiguration* of another national character and “our” national character. » (Sakai 1997, 148).

8.4. les ‘autres du *soto*’

Dans *the Japanese Language in Contemporary Japan – Some sociolinguistic observations* (1977), le linguiste Roy Andrew Miller (1924-2014) note, lui aussi, que l’identité japonaise serait en bonne partie le fruit d’un contraste : « Any facet of Japanese life or culture is thrown into sharp relief when it is brought into direct confrontation with a similar or parallel foreign phenomenon. » (Miller 1977, 77), Miller parlant ici spécifiquement de l’apprentissage de langues étrangères, l’anglais, notamment, pour les Japonais, mais aussi le japonais pour les étrangers. Pour Miller, un *gaijin* qui parle japonais serait une anomalie, un danger d’abord pour lui-même :

« The Japanese person speaking Japanese in Japan is on his home sociolinguistic territory par excellence, and he is operating there with maximal effectiveness. A foreigner speaking Japanese invades this territory at his own risk. » (Miller 1977, 82).

Il n’y aurait toutefois aucun danger tout aussi longtemps que sa connaissance de la langue reste limitée : « If he speaks halting Japanese, he may invade this sociolinguistic territory with relative impunity. » (Miller 1977, 82), et on le félicitera même de son habileté – mais à partir d’un certain niveau de maîtrise, il peut apparemment devenir un souci à la frontière mentale, et donc à l’identité nationale : « This breaks down rapidly, in direct proportion to the extent to which the foreigner becomes fluent in the language. » (Miller 1977, 82). Ainsi, un *gaijin* qui parle bien japonais serait une menace potentielle non seulement pour lui-même, mais aussi pour l’identité japonaise, une menace qui mènerait même à un constat d’échec :

« Genuine fluency in Japanese by foreigners living and working in Japan provides overt evidence of large-scale, long-lasting, and extremely serious invasion of sociolinguistic territorial interests that are to be

defended. To speak Japanese with a foreigner is to admit defeat in this battle over territorial invasion. » (Miller 1977, 82).

La situation a quand même quelque peu évolué depuis 1977 : le nombre de *gaijin* parlant japonais relativement bien, voire couramment, a grandement augmenté, notamment dans les médias, et il en va de même du nombre d'enfants de descendance mixte – quoiqu'il est vrai que le nombre de *gaijin* au Japon, touristes comme résidents temporaires ou permanents, a lui aussi beaucoup augmenté, bien que la très grande majorité d'entre eux ont une connaissance du japonais qui reste très superficielle. Reste que le sentiment de menace dont parle Miller, s'il existe sans doute encore chez certains, n'a certainement plus la même intensité qu'il a déjà eue.

À peu près à la même époque que le *Miller*, le socio-linguiste 鈴木孝夫 Suzuki Takao (1926-) élaborait, dans *閉された言語・日本語の世界 Tozasareta gengo – Nihongo no sekai* (lit. 'langue fermée – le monde du japonais', 1975), sur la menace à la frontière linguistique. Dans une section intitulée *日本語に外国人に分かるはずはないという偏見 Nihon-go ni gaikoku-jin ni wakaru hazu ha nai to iu henken* (lit. 'préjugé(s) selon lequel les *gaijin* ne peuvent pas comprendre le japonais') de son chapitre 4, *日本文化と日本人の言語観 Nihon bunka to Nihon-jin no gengo-kan* (lit. 'culture japonaise et vision de la langue des Japonais'), Suzuki note, après avoir offert quatre témoignages, ce qu'il considère être les points importants communs à ceux-ci, soit d'abord que : « en premier lieu, certains japonais ne se sont pas encore libérés de la xénophobie » (ma traduction de Suzuki 1975, 174²⁰¹), puis il rajoute que :

« Avec plus de 200 mille touristes qui visitent des pays étrangers chaque année, et les contacts au pays avec des *gaijin* qui semblent en augmentation, nous n'avons pas d'autre choix que de nous libérer psychologiquement de notre sentiment de peur envers les *gaijin*. » (ma traduction de Suzuki 1975, 174²⁰²).

²⁰¹ « まず第一に日本人の少数は未だに外人恐怖性(xenophobia)から脱け切っていないということである。 » (Suzuki 1975, 174)

²⁰² « 年間二百数十万人もの旅行者が外国を訪れ、外人との国内における接触も従来とは比較にならな

Ce sentiment de peur, c'est ce que certains appellent le '*gaijin fever*', un malaise dont Suzuki donne, quoique sans utiliser l'expression, le portrait suivant :

« Face à un étranger, la stabilité psychologique est rompue, le *kokoro* (cœur, âme, esprit) est déstabilisé, la pensée normale s'arrête, et un comportement équilibré devient impossible. Quand une personne se trouve pour la première fois dans une situation formelle, ou quand elle marche pour la première fois sur une scène, elle est souvent nerveuse, et les Japonais ordinaires ressentent exactement ce trac scénique face aux *gaijin*. Même si un *gaikoku-jin* se donne la peine de parler un japonais facile à comprendre, son interlocuteur japonais lui répondra, en anglais approximatif, quelque chose comme 'parlez-vous japonais?', ce qui montre bien qu'il n'est pas dans un état psychologique normal. » (ma traduction de Suzuki 1975, 174-175²⁰³).

D'ailleurs Suzuki rajoute ensuite que : « Le deuxième point qui ressort clairement des quatre témoignages est le fait que les Japonais ont la conviction profonde que les étrangers ne peuvent pas comprendre le japonais. » (ma traduction de Suzuki 1975, 175²⁰⁴).

Suzuki note par ailleurs aussi, dans un article intitulé *国際化の日本語 Kokusai-ka no nihon-go* (lit. 'internationalisation du japonais', 1985), article que je n'arrive toutefois à retrouver que dans une version traduite sous le titre de *a Global Role for the Japanese Language* (1987 (1985)), qu'au fil de l'histoire du Japon, le contact avec d'autres cultures aurait été principalement indirect :

« Throughout history the medium of almost all of Japan's contact with other cultures has been documents and objects rather than personal

いほど高まっているように見えながら、私たちは外人に対する恐怖感から心理的には解放されていないと言わざるをえない。 » (Suzuki 1975, 174)

²⁰³ « 外人と対面すると心理的な安定がくずれ、心が動揺して、正常な思考が停止し、平衡のとれた行動ができなくなるのである。人が初めて晴がましい場所に出たときや、初舞台をふむ時に、「あがって」しまうことがよくあるが、普通の日本人は、まさにこの舞台／まけ (stage fright) を外人に対して経験するものらしい。外国人が折角わかりよい日本語で話しかけているのに、日本人の方が下手な英語で、しかも、「あなたは日本語を話せますか」と尋ねるなどということは、その人が正常な心理状態にいないことをはっきりと示している。 » (Suzuki 1975, 174-175)

²⁰⁴ « 四人の証言から明らかな第二の点は、外国人には日本語が分るはずがない、という抜きがたい確信を日本人は持っているという事実である。 » (Suzuki 1975, 175)

interaction. The Japanese have very little experience of the most direct form of cultural contact, confrontation with people of other cultures in the course of daily life. » (Suzuki 1987, 133).

C'est ainsi, selon Suzuki, que les Japonais ne seraient pas conscients de la menace qui pèserait sur eux :

« Precisely because the Japanese have traditionally assimilated elements of alien culture in a way that tends to build up rather than tear down their own, they are ignorant of the frightening implications of introducing undigested elements of foreign culture, especially the danger of disregarding the boundary between their own language and other languages. » (Suzuki 1987, 133).

Il est certes vrai qu'au fil de l'histoire, les importations et innovations en tous genres qui sont parvenues au Japon sont arrivées principalement par des écrits ou objets, bien plus que par contact humain – mais la chose serait aussi vraie ailleurs, et pas seulement pour des États-nations insulaires. Il en irait de même du contact aux frontières, inexistant ou presque pour la plupart des individus avant l'âge moderne (sauf peut-être pour les autres du *uchi*), et encore une fois pas seulement au Japon mais bien plutôt partout sur Terre. Celle-ci semble en effet *a priori* moins intense au Japon qu'ailleurs – mais c'est quand même faire bien peu de cas de l'importance réelle des autres du *uchi* que sont notamment les *burakumin* et les peuples aux frontières territoriales, ainsi que tout(e)s les immigrant(e)s, dont le flot a, il est vrai, été relativement bas presque tout au long de l'âge féodal, mais qui a quand même connu au moins trois grandes vagues durant 古墳時代 Kofun (on parle alors de 「帰化人 *kikajin*」 (lit. 'personne(s) naturalisée(s)')) et quelques autres vers les débuts de l'âge classique ... au point même qu'on estime qu'à l'ère 奈良時代 Nara et au début de l'ère 平安時代 Heian, environ un tiers des membres de l'élite japonaise étaient d'origine continentale (immigrants ou descendants d'immigrants relativement récents).

Par ailleurs, Suzuki semble voir l'ensemble des frontières du Japon, autant

physiques que symboliques d'ailleurs, comme une sorte de mur immuable et quasi-infranchissable, un mur qui se serait toutefois transformé en passoire au fil des dernières décennies. Or, on l'a vu au chapitre précédent, les frontières, et c'est d'ailleurs particulièrement le cas à propos du Japon, sont généralement vues non seulement comme ayant un rôle dual, celui de séparer et celui d'intégrer, mais aussi comme étant sites d'activité intense et importante, autant pour le centre politique que pour l'identité 'nationale'. Ainsi, il existe, ce que Suzuki semble ignorer, des mécanismes d'intégration, mécanismes qui se sont toutefois certainement transformés au fil du temps.

Selon Suzuki, un des effets de l'insularité du Japon serait qu'il n'y aurait jamais eu de fort sens de l'identité japonaise :

« Geographically isolated in their island country and having only the immediate, given environment as a reference, the Japanese never developed the strong sense of identity characteristic of continental peoples, whose countries are contiguous to other countries. » (Suzuki 1987, 133).

Là aussi, toutefois, l'opinion de Suzuki va à l'encontre de celle de la grande majorité des auteurs, qui voient l'insularité comme vecteur d'une formation forte de l'identité, au Japon comme pour d'autres États-nations insulaires d'ailleurs. Pour Suzuki, par ailleurs, le contact plus direct avec les nations occidentales enclenché peu avant Meiji, et qui implique un accroissement des déplacements dans les deux directions, serait une menace pour ce qu'il considère être un faible sens de l'identité : « Now that the physical conditions that limited their environment have all but disappeared, the Japanese are in danger of losing their identity altogether. » (Suzuki 1987, 133). Suzuki, toutefois, semble chagriné, voire contrarié, de ce qu'il considère être de l'inconscience de la part de ses concitoyens :

« But as long as most Japanese remain unaware of the intensely competitive nature of the international community, where the victory goes to the strongest and the principle of naked power exercises harsh dominion, my call to economic superpower Japan to take up the Japanese language in place of weapons and embark on the path to

becoming a linguistic power will remain a linguist's impossible dream. »
(Suzuki 1987, 133).

Suzuki n'aurait donc probablement pas été d'accord avec la suggestion de 森有礼 Mori Arinori (1847-1889) qui, en 1872, alors qu'il était 臨時代理公使 *rinji daiji taishi* (chargé d'affaires, i.e. ambassadeur) aux États-Unis, écrivait, dans une lettre au linguiste de Yale William Dwight Whitney (1827-1894), : « the leading American linguist of his time » (Joseph 2011, 55), lettre qu'il fera même publier dans des journaux étasuniens, que : « if we do not adopt a language like that of the English, which is quite predominant in Asia, as well as elsewhere in the commercial world, the progress of Japanese civilization is evidently impossible » (Mori 1872). La réponse de Whitney, plutôt froide en ce qui a trait à la proposition, ne suffira pas à refroidir les ardeurs de Mori, qui en rajoutera même une couche en introduction de son *Education in Japan* (1873), tel que l'explique le linguiste John E. Joseph dans *“the Unilingual Republic of the World”. Reactions to the 1872 Proposal to Make English the National Language of Japan* (2011) : « At the end of his long introduction to *Education in Japan*, the book which includes Whitney's reply as an Appendix, Mori would restate his original proposal in an even stronger form, adducing further arguments. » (Joseph 2011, 61). Dans *Mori Arinori* (1973), Ivan Parker Hall raconte que sa proposition en fera bientôt : « the laughingstock of the foreign community in Tokyo and Yokohama » (Hall 1973, 231), et que ce serait à cause du manque d'appui : « on the part of his Western confidants » (Hall 1973, 232) que Mori abandonnera l'idée peu après son retour au Japon : « the record we have shows no further defense or even mention, by Mori himself, of his “Kokugo haishi eigo saiyo” proposal subsequent to January 1873 » (Hall 1973, 232) – 「国語廃止英語採用 *kokugo haishi eigo saiyo*」 signifiant littéralement 'abolition du japonais, adoption de l'anglais'.

Étrangement peut-être, au moins *a priori*, les *gaijin* sont, depuis quelques

décennies, devenus omniprésents dans la publicité japonaise – tel que le note notamment Creighton : « Images of foreigners are prevalent in Japanese advertising. By providing an oppositional contrast, these images help construct and perpetuate an imagined Japanese self-identity. » (Creighton 1997, 212). Pour Creighton, le rôle de l'« autre du *soto* » serait ici aussi de confirmer l'identité japonaise – et ce, essentiellement par contraste :

« Images of foreigners in Japanese advertising function to underscore Japanese identity by visual citations of what Japan and Japanese are not. The Japanese self is thus created in juxtaposition with *soto* Others. » (Creighton 1997, 213).

Il permettrait ainsi aussi de consolider l'intérieur d'une société qui nierait ses propres marges : « This powerful ideological force has been capable of denying the realities of those on the margins, Japan's minorities, including Burakumin, Okinawans, resident Koreans, indigenous Ainu. » (Creighton 1997, 213). La publicité ferait ainsi en sorte, selon Creighton, de non seulement confirmer l'homogénéité japonaise, mais aussi de projeter la notion d'hétérogénéité vers l'extérieur :

« The prevalent image statements surrounding foreigners in Japanese advertisements serve not only to define Japanese identity traits, but ultimately to project heterogeneity onto the outside world, reaffirming Japan's self-assertion of homogeneity, while symbolically negating diversity within Japanese society » (Creighton 1997, 213).

Conséquemment, les minorités aux marges intérieures se retrouveraient dans un espace intermédiaire et ambigu :

« Japan's self-assertion on an imagined homogeneous self, maintains its minorities in a living contradiction. While denying these people / exist as minorities, since they have supposedly been incorporated into Japan's harmonious and all-encompassing 'middle-mass', they are not granted social equality, and are strongly discriminated against by many mainstream Japanese individuals, institutions, and social structures. » (Creighton 1997, 213-214).

C'est ainsi qu'elles deviendraient des 'autres du *uchi*' : « They exist within Japan's borders as *uchi* Others, 'inside Other'. » (Creighton 1997, 214). Leur rôle, dans cette logique, serait elles aussi de confirmer le *uchi* :

« Ironically, although their existence as specific minority groups is

denied in the imagination of homogeneity, like foreigners, they also serve as a contrasting Other in opposition to which mainstream Japanese identity is constructed; where foreigners represent 'not us', minorities are 'not quite us' » (Creighton 1997, 214).

D'ailleurs, Creighton suggère que l'évolution de l'image des 'autres du *soto*' aurait aussi un impact sur ceux du *uchi* :

« there is a linked association of *soto* Others and *uchi* Others such that Japan's modern goal of 'internationalization' which has prompted Japan to reconsider its images of *soto* Others (foreigners), may also be prompting greater reflexivity about *uchi* Others (Japan's minorities) » (Creighton 1997, 214).

Grâce à la publicité, continue Creighton, les 'autres du *soto*' seraient en quelque sorte devenus, dans l'imaginaire japonais, des 見世物 *misemono* (lit. 'des choses à voir par le monde'), i.e. des bêtes de cirque – ou, pour être plus poli, les acteurs d'un spectacle dans lequel ils n'auraient généralement pas conscience de jouer (un peu comme les ambassadeurs du *ka-i* d'Edo) : « Images of foreigners become fantasy vignettes, representations of exoticism, visual quotations of Otherness, while foreigners are rendered *misemono*, things to look at, and not quite real. » (Creighton 1997, 214).

Difficile, toutefois, dans une telle logique, de déterminer où situer les membres d'une catégorie aux marges, quoiqu'en croissance constante depuis quelques décennies, celles et ceux qu'on appelle les ハーフ *hāfu* (lit. 'moitié(s)' – de l'anglais 'half'), les enfants des mariages mixtes entre japonais et étrangers – et on parle aussi maintenant de クォーター *kwōtā* (généralement pour 'un quart non-japonais') ... et bientôt, peut-être aussi de エイツ *eitsu*. Leur situation réelle est d'ailleurs très variable : plusieurs, la plupart sans doute, subissent de la discrimination, mais certains arrivent à se faire une place enviable, notamment dans les industries médiatiques. Difficile aussi de placer les citoyens japonais résidant à l'étranger, et il y en a de plus en plus – ainsi, potentiellement, que leur descendance : « Internationalization [...]

poses a threat to the Japanese imagination of self by calling into question assertions of national homogeneity. » (Creighton 1997, 234). La marge a donc le potentiel de grandement impacter le centre : « By questioning assertions of homogeneity, Japan's 'ex-centrics' are proposing a new vision for the imagination of Japan. » (Creighton 1997, 234).

8.4.1. les 'black others'

En publicité japonaise, les 'autres du *soto*' sont principalement 'blancs', le groupe qui permettrait apparemment le mieux d'appuyer sur le contraste :

« images of white foreigners are used to break with Japanese social conventions. They allow the expression of sentiments, or posturing, once avoided but at the same time they reinforce concepts of Japanese identity by oppositional statements of what Japanese identity is not. » (Creighton 1997, 219).

On retrouve toutefois aussi parfois des noirs, surtout étasuniens – quoique :

« in contrast to the frequent glorified projections of Whites, Blacks tend to be either denigrated as inferior and low class, or seen as comic, foolish and clumsy » (Creighton 1997, 225). Selon Creighton, ceux-ci permettraient d'abord et avant tout de souligner l'homogénéité présumée du Japon : « these negative depictions of Blacks reinforce a belief in the value of Japan's presumed homogeneity » (Creighton 1997, 225).

On les retrouverait aussi en littérature contemporaine, où ils aideraient l'identité japonaise à se trouver une place sur la scène internationale – au moins selon l'anthropologue culturel John G. Russell dans *Race and Reflexivity: the Black Other in Contemporary Japanese Mass Culture* (1991) :

« to employ the black Other as a reflexive symbol through which Japanese attempt to deal with their own ambiguous racio-cultural status in a Eurocentric world, where such hierarchies have been largely (and literally) conceived in terms of polarizations between black and white and in which Japanese as Asians have traditionally occupied a

liminal state—a gray area—“betwixt and between” the “Civilized White” and the “Barbarous Black” Other » (Russell 1991, 6).

C'est ainsi qu'autour du début Meiji, nous dit Russell, un nouveau modèle centre-périphérie basé sur la dichotomie Occident-Afrique aurait été développé au Japon, une idée qui, sans surprise, se serait nourrie de darwinisme social. Ce modèle aurait été véhiculé par des auteurs aussi importants que 福澤諭吉 Fukuzawa Yukichi, par exemple, dans *文明論之概略* *Bunmei-ron no gairyaku* (lit. 'contour d'une théorie de la civilisation', 1875) : « Thus Fukuzawa Yukichi in his *Bunmei-ron no Gairyaku* [Outline of Civilization] (1875), holds up an idealized West as the apex of “civilization” (*bunmei*), deems Japan and its Asian neighbors “semicivilized” (*hankai*) and positions the African continent at its nadir, as a land of naked “savages” (*yabanjin*) mired in barbarity. » (Russell 1991, 6).

Fukuzawa écrit en fait ce qui²⁰⁵, dans la traduction du philosophe David A. Dilworth (1934-) et de l'historien G. Cameron Hurst, III (1941-2016), sous le titre *an Outline of a Theory of Civilization* (1973 (1875)), devient :

« When we are talking about civilization in the world today, the nations of Europe and the United States of America are the most highly civilized, while the Asian countries, such as Turkey, China, and Japan, may be called semi-developed countries, and Africa and Australia are to be counted as still primitive lands. » (Fukuzawa 1973 (1875), 13).

Dès la première mission moderne en Occident, selon Russell, soit la mission de ratification du traité Harris en 1860, les noirs étasuniens auraient été classés, dans la taxonomie japonaise, au même rang que les *burakumin* :

« Japanese envoys dispatched to America in 1860 to establish ambassadorial relations accepted the institution of black slavery as a fact / of life and viewed the African slaves they encountered as timid apelike creatures or as subhumans, whom they equated with Japan's own outcasts, the *burakumin* » (Russell 1991, 5-6).

²⁰⁵ « 文明開化という言葉もまた相対的なものである。今、世界の文明を論じると、ヨーロッパ諸国とアメリカ合衆国が最上の文明国で、トルコ、支那、日本等のアジア諸国を半開の国と呼び、アフリカ、オーストラリア等を指して野蛮の国といい、この名称が世界の通論になっている。 » (Fukuzawa 1973, 13)

Ainsi, les noirs, qu'il appelle les 'black others', rejoindraient l'espace occupé par les *burakumin* et les 'Coréens', i.e. les résidants de descendance coréenne, dans l'imaginaire collectif japonais : « In some ways the black Other occupies the same symbolic space and function as *burakumin* and Koreans, two categories of other with which blacks are often equated » (Russell 1991, 13).

Selon Creighton, Wagatsuma et le professeur d'anthropologie culturelle 米山俊直 Yoneyama, Toshinao (1930-2006), auraient noté, dans *偏見の構造 – 日本人の人類観 Henken no kōzō – Nihon-jin no jinshukan* (lit. 'la structure des préjugés – perspective raciale des Japonais', 1967), d'abord que : « Japanese have long associated the colour 'white' with purity and positive traits, while 'black' has symbolized that which is ugly and impure. » (Creighton 1997, 221) – puis que cette association serait passée d'un état essentiellement symbolique à une forme matérialisée par la couleur de la peau :

« this colour symbolism has through time led to an association of white skin with motherhood, spiritual purity, beauty, refinement, advanced civilization, economic wealth, and urban life, and of black skin with dirt, impurity, ugliness, poverty, debasement, animality, and lower-class rural life. » (Creighton 1997, 221).

Reste que l'association des *burakumin* avec la pollution, et conséquemment avec le noir en tant que couleur, n'est bien sûr pas entièrement dénuée de sens culturel – au contraire même, puisqu'elle en est historiquement issue :

« They occupy a black symbolic space defined by the correlating oppositions of white and black with purity and impurity. In this instance social psychological factors maintain the division between mainstream and marginal. The white space of superiority, ritual righteousness and cleanliness is occupied by mainstream Japanese, while Burakumin are assigned to the black space of inferiority, defilement and impurity. » (Creighton 1997, 229).

Toutefois, contrairement aux *burakumin* (et aux 'Coréens?'), les noirs formeraient, au moins selon Russell, un groupe médiateur de la modernité blanche :

« the black Other serves as a reflexive symbol through which Japanese

attempt to reappraise their status vis-à-vis whites and the symbolic power (e.g., modernity, enlightenment, European-style civility and High Culture) they are seen to represent; that is, it is employed as a category mediating white Otherness and Japanese Selfhood » (Russell 1991, 13)
– ce qui peut se faire, continue Russell, de deux manières principales : soit en perpétuant les stéréotypes raciaux et le modèle centre-périphérie, ou soit, ce qui est plus subversif, en : « asserting solidarity with nonwhites in general as a fellow *yūshokujin* (person of color), and reject[ing] the racial status quo » (Russell 1991, 13).

D'ailleurs, avec la guerre du Vietnam, les noirs étasuniens auraient été vus par certains comme une voie vers la contre-culture :

« With the Vietnam War, the rise of the counterculture and the influx of black popular music and culture, disaffected Japanese youth came to see the African American as a counter to the values of the Japanese establishment, and the black / Other was adopted as a symbol of defiance, forbidden fruit, and their own alienation from the Japanese mainstream. » (Russell 1991, 21).

Cette tendance semble depuis être passée du jazz au hip-hop. Dans *Fetishized Blackness – Hip Hop and Racial Desire in Contemporary Japan* (1994), la philosophe Nina Cornyetz (1955-) parle, comme le titre l'indique, d'un fétichisme à connotation subversive : « Hip hop as commodity targets youth and subverts the notion of Japanese homogeneity while it *also* fosters a youth subgroup communalism. » (Cornyetz 1994, 118) – un fétichisme qui s'intéresserait toutefois moins aux individus qu'à l'image qu'ils véhiculent : « hip hop style in Japan is not a dialogue between Japanese and African American youth but a plundering of an empowered body image » (Cornyetz 1994, 121). Cornyetz note par ailleurs elle aussi, comme Russell, la réappropriation de la dichotomie blanc-noir occidentale, et la position intermédiaire et ambiguë dans laquelle se retrouve conséquemment le Japon sur la scène internationale :

« Twentieth-century Japanese national racial identity was constructed in the shadow of Western black-white binarism, into which Japan could not neatly configure itself. Japanese [...], who inhabited an in-between

space of being neither white nor black, experienced a certain degree of identification irresolution. » (Cornyetz 1994, 123).

Pour Cornyetz, de plus, il existerait, depuis l'après-guerre, au moins une autre catégorie d'«autres du *uchi*», à rajouter donc à la liste de Creighton vue plus haut : « American forces that occupied Japan in the immediate postwar period were soon centralized in Okinawa, creating a “colonized” site where black and white Americans became “others within.” » (Cornyetz 1994, 125). Comme, de plus, Okinawa, qui est déjà une sorte d'ailleurs nouvellement du *uchi*, se trouve aux marges de la société japonaise, ceux-ci auraient donc été doublement marginalisés – et il en irait *a priori* de même, je suppose, des résidents actuels. En fait, toutefois, leur situation réelle, surtout ceux qui se trouvent en double marginalisation, est certainement plus complexe que ne le permettraient les généralisations, et nécessiterait une étude plus approfondie, ce qui ne sera toutefois pas fait ici.

8.4.2. 稀人 = 客人 *marebito*

Un outil folklorique fort intéressant pour représenter l'identité des 'autres du *soto*', vu brièvement au chapitre précédent, est le personnage du 稀人 *marebito* (lit. 'personnage peu commun') ou 客人 *marebito* (lit. 'personnage invité') – quoique souvent simplement transcrit en *katakana*, i.e. マレビト *marebito*, et que Ohnuki-Tierney, reprenant le folkloriste 折口信夫 Orikuchi Shinobu (1887-1953), l'étudiant le plus célèbre de 柳田國男 Yanagita Kunio (1875-1962), présente comme :

« a god in ancient Japan who periodically visited the villages from a world located on the other side of the sea where aging and death / were unknown. The god visited villagers to bring good luck although he was also potentially dangerous. Because deities are beings of nature for the Japanese, the dual nature ascribed to deities extends to natural beings and phenomena as well. » (Ohnuki-Tierney 1993, 53-54).

Dans *the Stranger As God: the Place of the Outsider in Japanese Folk*

Religion (1981), l'anthropologue 吉田禎吾 Yoshida Teigo (1923-2018) explique que les villages reçoivent occasionnellement la visite de *marebito*, des *kami* en provenance du 常世 *tokoyo* (lit. le 'monde sans fin') : « The word *marebito* means a god who occasionally visits villagers from the other world (*tokoyo*), located far beyond the sea, for the purpose of bringing good luck to the inhabitants » (Yoshida 1981, 89) – une croyance qui perdurerait jusqu'à nos jours : « The notion of *marebito* has not disappeared, but survives to this day. » (Yoshida 1981, 90). Plusieurs *kami*, dont le très populaire 恵比寿 Ebisu, qui est notamment mais pas uniquement *kami* des pêcheurs et de la bonne fortune, seraient en fait descendants de *marebito* : « Ebisu and many other deities, who continue to enjoy popularity in contemporary Japan. are direct descendants of *marebito* » (Ohnuki-Tierney 1984, 39) – et d'ailleurs, comme le note Yoshida : « The god's name seems to be related to the word *ebisu*, meaning a stranger, foreigner, or person from a remote place. Ebisu is thus originally a god coming from a remote land bringing good luck. » (Yoshida 1981, 91).

Puis, après avoir noté que : « While people belonging to the inside are classified into various categories, outsiders and strangers are undifferentiated. » (Yoshida 1981, 95). Yoshida rajoute que non seulement les *marebito* amèneraient la chance, mais qu'ils seraient aussi potentiellement dangereux : « when they enter *uchi* (inside) space they are considered potentially dangerous, both in a physical and a mystical sense » (Yoshida 1981, 95). Dans *Illness and Culture in Contemporary Japan – an anthropological view* (1984), Ohnuki-Tierney suggère que les deux principales caractéristiques des *marebito*, soit d'être issus du *soto* et d'avoir un pouvoir double (positif et négatif) seraient caractéristiques des *kami* en général : « The identity of the *marebito* as an outsider and its dual power constitute the basic characterization of Japanese deities in general, and have remained an integral part of folk religion throughout history. » (Ohnuki-Tierney 1984,

39). L'anthropologue et folkloriste du Japon Cornelius Ouwehand (1920-1996) note lui aussi, dans *Some notes on the god Susano-o* (1958-1959), que, de manière générale, les *kami* ont une relation ambiguë avec les humains :

« The attitude of the god towards man is ambiguous; it is either of a benevolent or of an evil character. Both possibilities are comprised in one and the same god. They can be abstracted as *nigimitama* (peaceful spirit) and *aramitama* (rough spirit). » (Ouwehand 1958-1959, 401).

Puis, reprenant le philosophe politique 松平齊光 Matsudaira Narimitsu (1887-1979), qui, dans *一神の両面としての善悪 Isshin no ryōmen to shite no zen-aku* (lit. 'le bien et le mal, les deux côtés d'un *kami*', 1946), aurait écrit que : « good and evil as the two sides of one god » (Matsudaira 1946, 30 – traduit et cité dans Ouwehand 1958-1959, 402), Ouwehand précise que, malgré leur opposition, ces deux caractéristiques, le 善神 *zenshin* (lit. le '*kami* bénéfique') et le 悪神 *akujin* (lit. le '*kami* maléfique'), non seulement coexistent, mais qu'ils forment en fait un tout :

« The god is as it were divided into a *zenshin* (virtuous god) and an *akujin* (evil god). He acts as one of those, but at the same time both counterparts are structurally oppositional, i.e., they are oppositionally comprised in the totality of one god. » (Ouwehand 1958-1959, 402).

De manière générale, selon Ohnuki-Tierney, cette double caractéristique des *kami*, au moins pour les plus anciens, viendrait en fait de la nature, après tout porteuse des deux pouvoirs :

« Early deities, then, can be equated with nature, which in both ancient and contemporary Japan is endowed with dual powers — those of destruction and of creation by purifying and healing. Both the *marebito* and nature are clearly located outside the human society. Their positive power is not in a permanent state. It hangs in tension, ready to turn negative; only through ritual can people harness their benevolent power. » (Ohnuki-Tierney 1984, 39).

Ces deux pouvoirs des *kami*, comme elle l'écrit dans *the Monkey as Mirror* (1987), sont appelés le 爆(御)魂 *nigi(mi)tama* et le 荒(御)魂 *ara(mi)tama* :

« A predominant interpretation of Japanese deities among contemporary scholars is that from the earliest times they have been characterized by a dual nature and power: peaceful power (*nigimitama*), which is good

and creative, coexists with violent power (*aramitama*), which is evil and destructive. » (Ohnuki-Tierney 1993, 53).

Comme le note par ailleurs Ohnuki-Tierney, cette fois-ci dans *the Emperor of Japan as Deity (Kami)* (1991) : « the myth-histories are replete with references to rice as deities » (Ohnuki-Tierney 1991, 203). Or, comme elle l'explique, finalement, dans *Rice as Self* (1993), le riz serait moins un *kami* que le *nigitama* concrétisé : « I suggest that the soul of rice grains is not simply equivalent to deities but is identified more specifically as the *nigitama*, the positive power of divine purity. » (Ohnuki-Tierney 1993, 55) – et que, contrairement aux autres *kami*, il serait complètement dénué d'*aratama* : « although most deities have dual qualities and powers, the Deity of the Rice Paddy has only the *nigitama*, or peaceful soul. » (Ohnuki-Tierney 1993, 55). La manière ingénieuse de s'assurer que rien de négatif ne lui soit attribué, nous dit Ohnuki-Tierney, est d'avoir un autre *kami*, le 水の神 *mizu no kami* (lit. 'kami de l'eau'), à qui on fait jouer ce rôle ingrat : « In fact, drought or flood, which destroys rice paddies, is an act of the Mizu-no Kami (Water Deity) rather than an expression of the *aratama* (violent spirit) of the Deity of the Rice Paddy. » (Ohnuki-Tierney 1993, 55).

logique dualiste et pureté

Dans *the Monkey as Mirror* (1987), Ohnuki-Tierney suggère que la nature du *marebito* (ici appelé 'stranger-outsider deity') reflèterait la nature dualiste de la cosmologie japonaise : « The dual nature of the stranger-outsider deities is, I think, a concrete expression of the basic Japanese cosmology, which is dualistic. » (Ohnuki-Tierney 1987, 130), un dualisme qui serait basé sur une logique de pureté : « The basically dualistic Japanese universe is a universe that constantly ebbs and flows between two opposite principles: purity and impurity, good and evil, order and its inversion. » (Ohnuki-Tierney 1987, 130)

– avec, conséquemment, une lutte sans fin entre forces positives et négatives.

Or, au moins selon Ohnuki-Tierney, le dualisme de la cosmologie japonaise tiendrait de la logique du 「陰陽 *yin-yang*」 :

« With opposing forces simultaneously present, it is a universe in which negative elements are as integral as positive elements. I posit here that the dualism of the Japanese cosmology corresponds to the cosmology represented by *yin* and *yang*. » (Ohnuki-Tierney 1987, 130)

– quoique, rajoute-t-elle, il est bien possible que quelque chose de similaire ait existé au Japon au moment de l'importation du *yin-yang* :

« I further speculate that although the yin-yang principle was introduced to Japan from China, a similar dualism had already characterized Japanese cosmology before the introduction of the yin-yang, which nevertheless provided a formal expression of native dualism. » (Ohnuki-Tierney 1987, 130).

Rien, toutefois, ne permet d'établir concrètement l'existence d'une telle dualité au Japon pré-classique (ni non plus celle d'un lien clair entre *yin-yang* et croyances populaires). En effet, l'écriture n'ayant été importée qu'avec l'âge classique, tout comme le *yin-yang* d'ailleurs, tout ce qu'on a c'est la possibilité de spéculer à partir de la culture matérielle et des traces qui resteraient peut-être de cette dualité, enfouies comme le reste de la culture pré-classique, dans les plus anciens textes de l'âge classique – et qu'il faudrait ensuite départager de possibles influences chinoises.

Quoi qu'il en soit *a priori* de l'origine, les deux parties seraient non seulement en complémentarité, mais aussi en relation dynamique : « Two significant features characterize this type of dualistic universe: first; the complementarity of the two principles, and second, the universe as a process or movement. » (Ohnuki-Tierney 1987, 130). Ohnuki-Tierney reprend en fait ici l'anthropologue de la Chine Maurice Freedman (1920-1975) qui, dans *Geomancy* (1968), a écrit que : « *yin-yang* is a system of complementary opposites, not (as was sometimes thought in the past) a dualism of mutually antagonistic forces » (Freedman 1968, 7) – et son propos subséquent se limite

d'ailleurs à l'influence chinoise. Quoi qu'il en soit encore une fois et pour de bon de l'origine, il en découlerait un état d'équilibre : « The resulting universe consists of harmonious complementarity, a state in which neither force asserts absolute hegemony over the other, since the two forces are constantly in gentle motion, gradually changing sides. » (Ohnuki-Tierney 1987, 132), et ainsi :

« The dualistic principle, such as the yin and the yang, is thus as much a principle of synthesis and an expression of totality as it is a principle for ordering and classifying the universe, which is conceived as an ever-moving process. » (Ohnuki-Tierney 1987, 132).

Il resterait d'ailleurs encore, toujours selon Ohnuki-Tierney, quelque chose de cette logique dans le Japon moderne : « In a deceptively “modernized” and industrialized contemporary Japan, there is a profusion of what I call “urban magic,” much of which operates along yin-yang and Taoistic principles. » (Ohnuki-Tierney 1987, 133).

***marebito* et identité nationale**

Pour Ohnuki-Tierney, le *marebito* serait le représentant de l'“autre” en tant qu'abstraction :

« I propose that from the perspective of reflexivity, the *marebito*, or stranger-outsider deities who come from outside a settlement or outside of Japan, constitute the semiotic *other* for the Japanese, which is symbolically equivalent to their transcendental self, that is, the *self* perceived at a higher level of abstraction than a reflexive self. The dual nature of the *marebito* deities is, therefore, a projection of the dual qualities that the Japanese see in themselves. Japanese who ritually harness the positive power (*nigitama*) of the deities do so because of their awareness of the deities' negative side (*aramata* [sic]), which is also their own). » (Ohnuki-Tierney 1993, 54).

Il y aurait, continue-t-elle, deux solutions possibles face à la nature dualiste des *kami*, soit de s'en rapprocher afin d'obtenir énergie et pureté, soit de se purifier en chargeant d'impuretés un bouc émissaire : « From the structure of self and other, humans, to remain pure, must either fetch purity and

energy—the nigitama—from the deities or remove impurity from their own lives by creating scapegoats » (Ohnuki-Tierney 1993, 54).

Le *marebito* ressemblerait d'ailleurs aux humains, qui en dépendraient :

« the Stranger Deity / who possesses dual natures and powers—the benevolent, pure energy of nigitama and the violent, destructive energy of aratama—constitutes the reflexive self of humans, who, likewise, have dual qualities. » (Ohnuki-Tierney 1993, 100-101)

– et ressemblerait en fait plus particulièrement aux étrangers, qui, sous certaines conditions, en seraient l'équivalent : « The structure of self and other as defined in the cosmological scheme has been translated into historical discourse in which foreigners are symbolically equivalent to the Stranger Deity. » (Ohnuki-Tierney 1993, 101). C'est ainsi, selon Ohnuki-Tierney, que l'autre permettrait de contraster l'identité nationale de manière dynamique :

« Contrary to the stereotype of Japan as an isolated country [...], Japan's history actually comprises a series of conjunctures that have been interpreted through the lens of the Japanese structure of self and other, and they, in turn, have forced the Japanese to reconceptualize their notion of the self. » (Ohnuki-Tierney 1993, 101)

– et le *uchi* serait donc ainsi en redéfinition constante : « In the flow of history, the Japanese collective self must be continuously redefined as Japan's position in relation to other nations undergoes changes. » (Ohnuki-Tierney 1993, 101).

Ce serait particulièrement le cas des Occidentaux :

« Westerners are like *marebito*, who are clearly outsiders with both positive and negative power. They can turn into enemies, but they can also bring positive elements as long as they are brought into Japanese society only under controlled conditions. » (Ohnuki-Tierney 1984, 42).

Entre le Japon et l'Occident, il y aurait une forme de sas, une frontière impure entre *uchi* et *soto*, entre nature et culture :

« the outside or nature is “the other” of the inside, which is culture and the collective “self.” The boundary for this important distinction is marked by impurity, which renders transgression of the boundary line

without ritual a strong taboo. » (Ohnuki-Tierney 1984, 49),
Ohnuki-Tierney précisant ensuite que ces catégories sont en fait
dynamiques :

« For clarity of argument, I have presented the opposition of purity and impurity as two static categories. However, this opposition is far from a static one. The state of purity must constantly be replenished with a new supply of energy lest it becomes impure. » (Ohnuki-Tierney 1984, 49).

Ça aurait d'ailleurs été là, nous dit Ohnuki-Tierney, une réalité courante du village archétypique de l'ère pré-moderne :

« During premodern Japan, village life was doomed to stagnate if the villagers did not periodically perform the ritual in order to harness the positive power of the deities. The ritual not only enhanced the purity of “the inside,” it also controlled “the outside”; it secured the pure and positive power of the outside, which, without the ritual, could turn negative. » (Ohnuki-Tierney 1984, 49).

Or, continue Ohnuki-Tierney, la logique serait toujours présente à l'ère moderne, quoique sous de nouvelles formes :

« We see the contemporary versions of the rituals of premodern Japan in hygienic practices. The body, the house, and everything else in “the inside” must be cleansed repeatedly in order to keep them clean and pure. The frequency of these hygienic practices is testimony that the act of cleansing only temporarily cleanses the body and other objects. » (Ohnuki-Tierney 1984, 49).

8.5. évolution de l'identité nationale japonaise, d'Edo à Meiji

L'appartenance à la nation japonaise, dont les premières formes reconnaissables apparaissent dans le creuset du *sengoku*, semble suivre une logique de *uchi-soto* avec cercles concentriques. On le voit clairement avec les plus importantes de celles-ci, soit le 「国家 *kokka*」 (lit. 'pays-maisonnée'), le 「公儀 *kōgi*」 (lit. 'affaires publiques, officielles et formelles') et le 「天下 *tenka*」 (lit. '(ce qui se trouve) sous le ciel'). On le voit encore plus clairement avec Edo, notamment avec la gradation, vue plus haut, des 'autres du *uchi*', mais aussi déjà dans la logique interne, comme on l'a d'ailleurs vu, cette fois-ci, au chapitre 5 portant sur le *ma*, et au chapitre 6 portant sur la dichotomie *uchi-*

soto – une logique que Morris-Suzuki décrit comme :

« an inherently unequal social order where everyone theoretically occupied a place in an intricate galaxy of statuses spiraling outward from a center represented by the imperial court and the Shogunal administration. Order, propriety, and virtue were generally assumed to be greatest at the center—in both social and geographical terms—and to diminish as one moved out toward the margins. » (Morris-Suzuki 1998, 83).

Comme le note toutefois Morris-Suzuki, la race n'aurait pas été un facteur déterminant de l'inclusion ou de l'exclusion :

« In this world without a distinct sense of political rights [...] there was no real sense of the exclusion of people from rights on the grounds of race. Rather, there was a concept of an infinite set of social gradations defined in terms of ideas of social function, order, propriety, and political submission. » (Morris-Suzuki 1998, 83).

La donne changera quelque peu avec Meiji, grâce essentiellement à l'adoption de l'État-nation moderne et de tout l'outillage qui l'accompagne, dont les frontières – mais aussi grâce à l'importation de concepts occidentaux, notamment ceux de « race » (「人種 *jinshu*」), d'« ethnicité » (volk = 「民族 *minzoku*」), de « citoyenneté » (「市民権 *shimin-ken*」) et de nationalité (国籍 「*kokuseki*」). Comme le note Morris-Suzuki : « The inculcation of this image of the nation was to have profound implications for the ways in which Japanese intellectuals and the wider public digested the imported notions of ethnicity and race. » (Morris-Suzuki 1998, 85). Dans la pensée européenne du 18^e et du 19^e, continue Morris-Suzuki, la différence aurait été marquée de deux principales manières : « The first was the axis of geographical space » (Morris-Suzuki 1998, 85) – alors que la seconde, bien sûr, était l'axe du temps.

Au Japon, on assistera ainsi à la formalisation de l'élaboration de la différence sur des bases nouvelles, en apparence scientifiques :

« In creating a sense of national solidarity and (sometimes) national superiority, ideologues could draw on the idea of a group linked by the blood bonds of a common origin (race) or on the idea of a group linked by common language or traditions (ethnicity). » (Morris-Suzuki 1998, 85).

Le temps, quant à lui, aurait alors essentiellement servi à placer la nation japonaise sur l'échelle évolutive – et aussi, comme Morris-Suzuki l'écrivait quelques années plus tôt dans *Creating the Frontier: Border, Identity, and History in Japan's Far North* (1994.06), à se différencier des 'autres du *uchi*' : « use of historical 'stages' as a means of creating frontiers of identity has been a crucial method of dealing with difference in modern Japan » (Morris-Suzuki 1994.06, 2).

L'adoption de la citoyenneté, par ailleurs, aurait mené à une forme d'uniformisation du *uchi*, au moins en apparence idéologique : « From now on, all people would be encouraged to consider themselves equally "Japanese," in the sense that they were all members of a clearly bounded nation-state to which all owed an equal duty of loyalty. » (Morris-Suzuki 1998, 84). Dans cette nouvelle dynamique, l'appartenance à la nation japonaise aurait été liée à une réappropriation de l'ancienne notion de 「家族 *kazoku*」 (la famille) ou 「家 *ie*」 (la maisonnée) :

« To justify the new social order, with its emphasis on both solidarity and inequality, Japan's leaders made particular use of the imagery of the family (*kazoku* or *ie*). As in the family, all people were part of a single community, but, also as in the family, they had different rights and duties within that community. » (Morris-Suzuki 1998, 84)

– avec l'empereur placé comme il se doit à sa tête. Les repères avaient donc quelque peu changé, mais comme on l'a vu un peu plus haut avec la question des 'autres du *uchi*', la logique des cercles concentriques serait restée bien présente.

La nationalité a été officialisée, pour la première fois, en 1873 – avec une première version de 国籍法 *kokuseki-hō* (lit. 'loi sur la nationalité'; ang. 'Nationality Law') qui procurait la nationalité japonaise à l'épouse *gaijin* d'un japonais, mais qui la retirait à une japonaise épousant un *gaijin*. Dans la deuxième version, celle de 1899, la nationalité sera définie selon le *jus*

sanguinis (le droit du sang), en opposition au *jus soli* (le droit du sol), quoique la naturalisation restait quand même possible (tout en étant fort difficile à obtenir). Elle offrira toutefois la nationalité aux ressortissants des colonies :

« People of the colonies [...] were defined as Japanese nationals: automatically in the case of Koreans, though the residents of Taiwan were given a choice of accepting Japanese nationality or leaving the island once it became a Japanese colony. » (Morris-Suzuki 1998, 189)

– mais avec une distinction, dans la logique des cercles concentriques, entre 内地人 *naichi-jin* (lit. ‘gens des territoires *uchi*’) et 外地人 *gaichi-jin* (lit. ‘gens des territoires *soto*’) :

« Despite apparent equality of nationality, a clear dividing between “Japanese proper” (*naichijin*) and “colonial subjects” could be maintained because of the existence of the family registration (*koseki*) system, which separated individuals into groups defined by place of origin—those with *naichi* family residence, Korean family residence, Taiwanese family residence, etc.—groups which served almost as “subnationalities” within the larger community of “Japanese imperial subjects.” » (Morris-Suzuki 1998, 189).

Avec la fin de la guerre, les anciens sujets coloniaux perdront, pour la plupart, leur nationalité japonaise : « Former colonial subjects from Korea and Taiwan, even those who were permanent resident in Japan, lost their Japanese citizenship and their right to vote in Japanese elections. » (Morris-Suzuki 1998, 190) – mais le principe de base, lui, restera inchangé :

« The new, postwar Nationality Act of 1950 (revised in 1952 and 1984) continues to be based on the principle of *jus sanguinis*, the holding of dual nationality is tightly restricted, and naturalization continues to be a privilege granted on the basis of bureaucratic discretion. » (Morris-Suzuki 1998, 190).

8.6. le 間 *ma* de l’identité, entre *uchi* et *soto*

Dans sa thèse de doctorat intitulée *Hare, Ke and Kegare : the Structure of Japanese Folk Belief* (1977), 波平恵美子 Namihira Emiko (1942-) suggère que les changements dans les réseaux de relations débalanceraient le système et créeraient ainsi du *kegare* :

« when any individual in the network of social identity relationships moves from one identity to another, i.e., changes identity, it throws out of phase, or disorders, the entire system resulting in kegare, pollution and danger, for everyone in that system. » (Namihira 1977, 238).

Plus spécifiquement, ce serait le passage dans une sorte de *ma* temporaire entre identités qui créerait ici la situation de pollution :

« That is, one is in a kegare state when moving between identities, i.e. when one is liminal, not only because one is betwixt and / between social identity categories but because of being temporarily without identity the entire set of identity relationships in which one participated is disturbed. In traditional Japanese thinking the movement from one identity category to another has thus been fraught with the danger of kegare pollution. » (Namihira 1977, 238-239)

– et il faudrait alors procéder à des rituels de purification pour retrouver l'équilibre relationnel : « Rites of passage by marking this state, by being a statement of the fact, are a way of handling the danger. » (Namihira 1977, 239).

Pour Namihira, la chose serait vraie pour tous les changements de la vie, et ce, quelque soit leur type : « These include not only those which we consider kinship and life-cycle identities but also occupational and class identities. » (Namihira 1977, 238). Pourtant, on peut facilement imaginer que la place de la pollution n'est pas la même pour, par exemple, une cérémonies d'entrée à l'école ou en entreprise (souvent même considérés comme *hare*) et, à l'autre extrémité, la mort, toujours considérée comme hautement polluante. D'ailleurs, je n'ai trouvé aucun autre auteur qui semble impliquer que tout rite de passage contiendrait un lien nécessaire à la pollution.

De plus, selon Namihira, il en irait de même des groupes, et donc aussi de la nation. Dans la période qui nous intéresse ici (en gros du *senjoku* au présent), celle-ci a connu de multiples débalancements, en particulier lors de trois périodes transitoires, soit de la fin du *senjoku* au début Edo, du *bakumatsu* au début Meiji, et de la fin de la guerre de 15 ans à la fin de l'occupation – et

ainsi, en suivant toujours Namihira, il y aurait eu génération, à chacune de ces périodes de débalancements, de *kegare* national, nécessitant une forme de purification, notamment par boucs émissaires. On pourrait toujours spéculer sur ce que pourraient être ce '*kegare* national' et ces 'boucs émissaires', mais explorons plutôt maintenant les liens entre le 「*ma*」 et l'identité nationale japonaise, tels qu'ils se concrétisent par la dichotomie 「*uchi-soto*」.

chapitre 9 : une tentative de synthèse

« MA can accept any amount of confusion. » (Isozaki 1979, 40).

9.1. introduction

La présente thèse explore les liens entre le concept de 「間 *ma*」 et l'identité japonaise. Il y a au moins trois éléments à considérer ici : le 「*ma*」 en tant que concept identitaire, l'impact du concept sur les notions d'identité, et le *ma* en tant que mécanisme de l'identité.

On l'a vu au fil de la thèse et on le reverra ici, le concept de 「*ma*」 est, depuis maintenant presque un siècle, intimement lié à l'identité nationale japonaise. En tant que concept, toutefois, il ne semble pas avoir eu un grand impact sur la mouvance identitaire ou sur l'identité japonaise, principalement parce que, malgré une tentative de popularisation dans les années 1980, le concept n'est jamais devenu vraiment populaire, que ce soit d'ailleurs dans le sens lié à 'popularité' ou dans celui qui impliquerait une facilité de compréhension – rien par exemple comme le 「国体 *kokutai*」 (lit. 'corps de la nation'), de 明治 Meiji (1868-1912) à la guerre de 15 ans, ou, plus largement, le 「武士道 *bushidō*」 ou le 「禪 *zen*」. C'est bien sûr en bonne partie le contexte qui ne lui a pas été favorable, mais c'est probablement sans doute aussi parce qu'il sonne quelque peu ésotérique – ce qui, à l'inverse, a certainement aidé à le rendre attrayant en Occident, lui donnant ainsi une patine mystique qui se marie plutôt bien avec l'orientalisme et le nouvel-âge.

Quant à l'identité nationale japonaise, elle semble bien, comme nous allons le voir dans les prochaines pages, suivre une logique similaire à celle du 「*ma*」 – quoique quand même avec certaines particularités à considérer. Rien de tout

ça, toutefois, n'est une caractéristique essentielle de l'identité des Japonais, rien de ça n'est ancré dans le passé profond du Japon, rien n'est intemporel – mais tout est plutôt le produit du contexte historique, d'une série de circonstances fortuites, de rencontres, de débats, d'écrits, de prises de position individuelles ...

Il y a, par ailleurs, au moins deux types de frontières de l'identité à considérer ici, la frontière physique, bien sûr d'abord, qui filtre les personnes et les objets en provenance du *soto* (ainsi, accessoirement, que les personnes et objets du *uchi* allant en direction inverse, quoique alors avec des règles différentes), et une frontière plus abstraite, composée, elle, d'éléments culturels dans un sens large (incluant donc la langue) – une frontière, de plus, qui est partiellement consciente, partiellement inconsciente ... et qui, à l'œil innocent, est totalement transparente. En fait, toutefois, même la frontière physique a pris, au fil du temps, une allure de frontière de plus en plus abstraite. Cela étant dit, mis à part la logique du *uchi-soto* et quelques autres particularités du Japon, cette double frontière, avec en plus une frontière physique souvent devenue plus abstraite que concrète, est bien une réalité de tous les États-nations modernes.

9.2. le *kanji*, le terme et le concept

Le *kanji* du 「間 *ma*」 est arrivé au Japon avec la vague de sinisation des débuts de l'âge classique, accompagné d'un ensemble restreint de sens relativement techniques – l'idée principale ayant apparemment longtemps été, comme en Chine d'ailleurs, celui d'intervalle concret, autant dans l'espace que dans le temps. Il ne semble pour autant pas, toutefois, qu'il y ait alors eu de réflexion sur ce qu'étaient l'espace ou le temps. Puis, au fil des siècles, grâce à l'omniprésence du *kanji*, seul ou en composés, ainsi qu'à son inclusion dans diverses expressions, le terme a acquis un spectre un peu plus

large qu'à ses débuts de sens plus ou moins connexes, quoique apparemment sans vraiment sortir de son cadre original.

Le 「間 *ma*」 est quand même éventuellement bel et bien devenu un concept, et le concept est bien sûr issu du terme – ce qui, toutefois, n'implique pas pour autant que de comprendre le terme implique de comprendre le concept. Pourtant, pour certains auteurs, l'existence du terme semble suffire à créer une compréhension du concept associé. C'est le cas notamment de l'architecte 岡野道子 Okano Michiko, de la spécialiste de 舞踊 *buyō* (danse traditionnelle) 川口秀子 Kawaguchi Hideko et du psycho-sociologue 南博 Minami Hiroshi, tous trois vus au chapitre 2, comme de bien d'autres encore, dont l'historien de l'art 高階秀爾 Takashina Shūji (1932-), vu, lui, au chapitre 3 – quoique, dans son cas, il est plus spécifiquement question de 間合 *ma-ai*.

En fait, c'est d'un sens général découlant essentiellement du terme et de ses usages multiples dont il est alors question, ce que plusieurs auteurs appellent d'ailleurs le '*ma* au quotidien' ou autres expressions du genre – mais ce n'est apparemment qu'à partir de Shōwa, et plus particulièrement à partir des années 1980 que ça serait devenu un sujet d'intérêt, et ce, grâce à quelques rares auteurs, dont en particulier Minami Hiroshi. Aucune étude sur la question, toutefois, ne semble avoir été menée – et tous les auteurs que j'ai lus et qui en parlent le font essentiellement en spéculant à partir de leur connaissance du terme, de la langue et de la culture japonaises. On en apprend donc plus sur l'idée que ces auteurs, principalement japonais d'ailleurs, se font d'une forme de relativité linguistique appliquée que sur un impact potentiel du 「*ma*」, que ce soit le concept ou même le terme. D'ailleurs, s'il y a un concept ici, c'est bien plutôt cette idée de '*ma* au quotidien' que celle d'un *ma* qui serait effectivement un incontournable du quotidien de tous les Japonais. En fait, ce qui se passe avec le '*ma* au quotidien' c'est un peu, me

semble-t-il, comme la question de l'observateur qui perturbe l'observation en physique : l'intérêt vient complètement changer la donne, au point qu'il devient presque impossible de dire quoi que ce soit de concluant, si ce n'est des lieux communs et autres généralisations – donnant ainsi au concept un petit je ne sais quoi de mystificateur, ce qui fait d'ailleurs certainement l'affaire de certains. Il est bon de garder en tête, par ailleurs, que si l'intérêt pour le 'ma au quotidien' est essentiellement né dans les années 1980, ça veut dire qu'il n'y en avait pas eu avant, ce qui me semble significatif. D'ailleurs, son existence vient indubitablement renforcer le mythe de la langue japonaise dont il a été question au premier chapitre.

Il est clair, toutefois, que le terme, et *a fortiori* le concept, fait écho à une conception de l'espace et du temps à bien des égards différente de la conception qui s'est développée en Occident dans les derniers siècles (et qui est maintenant aussi celle qui est enseignée au Japon), une conception traditionnelle dans laquelle l'espace et le temps sont perçus comme non-homogènes – un reflet après tout on ne peut plus juste de l'expérience. Toutefois, même si cette conception semble bien avoir été présente dans le passé du Japon, notamment, comme on l'a vu, dans diverses formes artistiques, elle n'a apparemment pas été sujet de grand intérêt avant l'époque de la naissance du concept de 「ma」, soit la transition entre le 戦国 *sengoku* et 江戸 Edo (1600-1868) – un intérêt qui, de plus, restera bien timide et relativement indirect jusqu'à ce qu'il soit réanimé, d'abord par des intellectuels au début 昭和 Shōwa (1926-1989), puis par des musiciens et des architectes dans les années 1960. Il est donc bien difficile de prétendre que le terme a eu un impact sur la conception japonaise de l'espace et du temps – alors que même la relation inverse, qui semble déjà plus probable, serait bien impossible à établir.

On trouve toujours un flou à la frontière entre un terme et un concept qui lui

est associé. C'est en partie inévitable de par la nature même de la bête, mais c'est aussi le fait d'une absence de cadre théorique approprié – et c'est d'autant plus vrai ici que le concept de 「*ma*」 a été ré-enraciné dans le terme il y a quelques décennies, au début de la vague identitaire ... et que, de plus, ces racines continuent à être activement cultivées. Bien des auteurs, d'ailleurs, dont Kawaguchi et Minami, notamment, mais il y en a bien d'autres encore, ne semblent pas faire de distinction entre les deux – une confusion sans doute involontaire pour certains, on ne peut plus volontaire pour d'autres. Après tout, il est clair qu'une telle confusion avantage ceux qui en portent une vision identitaire, puisqu'elle ancre ainsi le concept non seulement dans le quotidien de tous les Japonais, mais aussi dans le passé profond du Japon, voire dans un Japon intemporel – ce qui explique aussi, au passage, que le '*ma* au quotidien' soit bien moins étudié que présenté.

9.2.1. concept et conceptologie

Même sans cette confusion, toutefois, il n'est pas facile d'établir une frontière claire entre terme et concept, notamment parce que le concept de « concept » est lui-même assez mal cerné – en ce sens qu'on trouve une assez grande variété d'approches et de réflexions, mais rien qui serait porteur d'une vision multi-disciplinaire unifiée. En d'autres mots, la conceptologie me semble être une science qui reste à développer.

Il y a bien quelques auteurs qui s'intéressent à ce qu'est un concept, depuis l'antiquité d'ailleurs, et ce, principalement en philosophie, en psychologie et en linguistique (ainsi qu'en histoire des sciences) – mais je n'ai toutefois rien trouvé qui résonnait, qui explorait une optique qui aurait pu être pertinente pour le présent propos. En fait, tous les auteurs que j'ai consultés se penchent sur l'idée de « concept », et tentent de décortiquer son identité, mais aucun ne s'intéresse à sa naissance et à son évolution. Pourtant, ce n'est pas, me

semble-t-il, d'une photographie, aussi détaillée fut-elle, dont j'aurais eu besoin, mais bien plutôt d'un film. Je n'ai malheureusement rien trouvé de la sorte – et c'est en fait peut-être bien là le reflet d'un des problèmes chroniques en philosophie comme en linguistique comme ailleurs en sciences humaines et sociales sans doute, soit de ne pas faire assez de cas des aspects historiques, évolutifs. Les concepts, pourtant, évoluent, et, ce faisant, devraient nous en apprendre beaucoup sur les environnements dans lesquels ils évoluent. Sans cadre conceptuel ou théorique, toutefois, il est difficile de trouver des ancrages.

D'ailleurs, même ce qu'est un concept est loin de faire l'unanimité. La chose est toutefois pas mal moins sujet à débat pour ce qui est de « terme », que *le Robert web* définit comme : « Mot ou expression. », 'mot' étant défini comme : « Chacun des sons ou groupes de sons [...] correspondant à un sens isolable spontanément, dans le langage » ; alors que, pour *le Larousse* tout aussi web, un terme est un : « Mot considéré dans sa valeur de désignation, en particulier dans un vocabulaire spécialisé. », tandis qu'un mot est un : « Élément de la langue composé d'un ou de plusieurs phonèmes, susceptible d'une transcription écrite individualisée et participant au fonctionnement syntacticosémantique d'un énoncé. ». Ainsi, le terme est, tout comme le mot, l'unité lexicale de base – alors que, on s'en doute, un concept est au moins un peu plus complexe. Pour *le Robert web*, il s'agit d'une : « Idée générale ; représentation abstraite d'un objet ou d'un ensemble d'objets ayant des caractères communs. », alors que pour *le Larousse* toujours web, c'est une : « Idée générale et abstraite que se fait l'esprit humain d'un objet de pensée concret ou abstrait, et qui lui permet de rattacher à ce même objet les diverses perceptions qu'il en a, et d'en organiser les connaissances. ».

Ainsi, la différence principale entre « terme » et « concept » serait que le concept est le fruit d'une abstraction, ce que le terme ne serait pas. Pourtant,

un terme implique déjà une certaine forme d'abstraction, quoique bien sûr pas au même niveau (il y a comme un saut quantique entre les deux) – et de plus, il peut certainement en porter de nouvelles formes, puisque, après tout, c'est généralement ainsi que les concepts se forment. Il faut donc quelque chose de plus. On peut imaginer que ce quelque chose de plus, c'est la capacité de donner vie à une telle abstraction, qui peut alors en quelque sorte voler de ses propres ailes et se déposer là où elle le veut – i.e. que le concept ajoute une forme d'âme ou de conscience à l'abstraction. On reste toutefois alors quand même un peu trop dans l'abstrait.

Plus concrètement, pour moi, le quelque chose de plus le plus pertinent, mais je suis peut-être biaisé ici par ma vision des concepts, clairement teintée par une forme un peu particulière, celle des concepts scientifiques, c'est qu'il faut que ce soit sujet de réflexion à l'écrit. C'est bien sûr quelque peu circulaire comme vision des choses, mais je crois que cette circularité, justement, est un élément essentiel de ce qui constitue un concept, au moins tel que je l'entends – et bien sûr, tel que je regarde ici le «*ma*». Cette circularité, de plus, dépasse en fait les concepts mêmes, puisqu'elle se retrouve dans les relations qui existent entre eux-ci – dont notamment, et on ne peut plus clairement d'ailleurs, dans la structuration de disciplines telles les mathématiques et la physique.

On peut pourtant imaginer un concept qui ne soit discuté qu'à l'oral, ce que la plupart des définitions permettent – quoiqu'à l'âge moderne, c'est à toutes fins pratiques devenu un incontournable ... alors qu'avant, c'est bien beau mais ça n'aurait pas laissé de traces, et on ne serait donc pas plus avancés. Un tel concept, toutefois, connaîtrait des retards de développement évidents et insurmontables par rapport à ses collègues lettrés – un problème qui serait inévitablement soulevé à l'écrit, ce qui mènerait irrémédiablement au baptême du concept (c.q.f.d.). D'ailleurs, quoiqu'il ait pu advenir dans le passé,

les concepts ont maintenant tendance à être hautement construits, essentiellement à l'écrit et en couches successives plus ou moins absorbantes, sous l'influence d'auteurs divers, surtout des intellectuels sans doute quoique pas uniquement – une méta-discussion, en somme, dans l'espace et dans le temps.

On pourrait aussi imaginer des concepts sans nom (ou 'choix du président'), des concepts qui ne seraient bien sûr alors pas issus de termes existants, ou encore qui en divergeraient – et d'ailleurs, les définitions les plus larges de « concept » semblent admettre cette possibilité. On pourrait alors vouloir distinguer entre deux familles de concepts, des concepts sans nom, organiques et sauvages, et des concepts baptisés, élevés et éduqués – seuls les seconds, toutefois, répondant au critère de la réflexion à l'écrit. Dans une logique où les concepts sont vus comme les éléments premiers de la pensée, la chose peut paraître sensée – mais ce n'est clairement pas ce type de concepts qui m'intéresse ici, parce que, sans nom, il n'y a pas d'écrits, et sans écrits, il n'y a pas de réflexion autre que personnelle, ou s'il y en a une, celle-ci est trop restreinte pour atteindre son plein potentiel, ou trop organique pour être cernée ... et d'ailleurs, si ça arrivait, quelqu'un lui donnerait un nom (re c.q.f.d.). Reste qu'on peut quand même imaginer un embryon de concept, potentiellement mais pas nécessairement un futur concept en bonne et due forme, avec un début de réflexion, à l'oral peut-être, ou à l'écrit mais pas avec les 'bons mots', et on pourrait alors vouloir distinguer entre concepts organiques et concepts intellectualisés, par exemple – mais il me semble toutefois préférable d'alors simplement parler d'"idée(s)" ou de 'notion(s)'. On pourrait aussi vouloir imaginer un concept qui aurait potentiellement pris forme mais qui ne serait baptisé que beaucoup plus tard – mais là aussi, on reste dans le registre de l'"idée" ou de la 'notion' ... sauf, pour bien des auteurs, et le 「*ma*」 en offre d'ailleurs de bons exemples, en reconstruction *a posteriori*.

Un autre scénario possible est celui non pas d'un concept en devenir sans nom, mais plutôt d'un concept en devenir avec plusieurs noms. C'est apparemment ce qui se passe en musique à la transition entre le *senjoku* et Edo, avec la rencontre de plusieurs termes apparentés, le *ma*, le 「拍子 *hyōshi*」 et quelques autres encore, rencontre qui aurait créé un nuage de sens plus large que chacun de ceux-ci, un nuage qui se serait éventuellement cristallisé en concept – ce qu'on a vu au chapitre 4 avec les descriptions notamment du spécialiste de l'esthétique 蒲生郷昭 Gamō Satoaki et du musicologue 徳丸吉彦 Tokumaru Yoshihiko. Or bien des auteurs, japonais surtout, voient, dans cette rencontre, la naissance d'une sorte de supra-concept (il était question, au chapitre 4, de 'concept parapluie') dont le 「*ma*」 serait devenu le porte-parole ... quoique seulement à l'ère moderne.

Encore une fois, toutefois, on a ici une 'notion' sans nom, une notion qui ne sera baptisée que bien plus tard, lorsqu'elle se matérialisera. En fait, à moins de vouloir considérer que le 「*ma*」 puisse être plus que le 「*ma*」, ou encore que le 「*ma*」, tel un iceberg, soit une forme tronquée de quelque chose de bien plus vaste que ce qu'on voit, cette notion a moins à voir avec le *senjoku* qu'avec la période de sa genèse dans la vague identitaire. D'ailleurs, de baptiser cette idée pour en faire un concept ne change rien à ce qui s'est passé durant le *senjoku*, si ce n'est, bien sûr, à l'image qu'on s'en fait ... une image qui devient dès lors de plus en plus travaillée et de plus en plus inséparable du propos généré suite à son baptême. Par ailleurs, on le voit aussi avec cet exemple, l'absence de nom ou de nom unique pour décrire une réalité (phénomène, idée ou autre) ne signifie pas nécessairement pour autant 'absence de cette réalité' – ou, dans les mots de Gamō vus au chapitre 4 à propos du même exemple : « dire que le concept ou le phénomène n'existe pas n'est pas nécessairement juste » (ma traduction de Gamō 1983, 135²⁰⁶).

²⁰⁶ « 概念も事象も存在しないのか、というと、決してそうではない » (Gamō 1983, 135)

D'ailleurs, c'est une de mes prétentions que le 「*ma*」 en est venu à décrire un phénomène réel et universel, en gros celui d'intervalles dynamiques et féconds de l'espace-temps de l'expérience – et que ce phénomène a tout autant existé au Japon d'avant le concept (et même d'avant le terme) qu'il existe en Chine, en Occident et ailleurs. La naissance du concept au Japon, toutefois, y a grandement changé la donne, puisqu'elle a permis d'en discuter, remplaçant ainsi l'expérience directe par une sorte d'observation sous surveillance, condition première pour qu'il y ait un développement harmonieux – ce qui n'est par ailleurs clairement pas arrivé en Occident.

Il ne semble pas y avoir alors eu, avant la fin de l'âge classique et même un peu après, d'écrivains qui s'intéressaient à ce qu'était le *ma* même, et ce, malgré de nombreux usages et une riche tradition littéraire qu'on pourrait qualifier d'intellectuelle – pas plus, d'ailleurs, qu'il semble y en avoir eu, localement, qui s'intéressaient aux notions connexes d'espace et de temps. Ce ne sera finalement que vers la fin du *senjoku* et au tout début Edo qu'on trouvera les premiers indices clairs d'une utilisation du 「*ma*」 avec un niveau d'abstraction supérieur à celui du terme, i.e. en tant que concept – notamment et principalement, au début Edo, sous la plume des plus grands écrivains de l'époque. C'est là, selon moi, ce qui constitue le baptême du concept. Sa genèse, au moins dans l'esprit de ses géniteurs, se trouverait conséquemment quelque part à la fin du *senjoku* – alors que sa *conception* se serait apparemment produite dans le nid des arts *zen*. Je suis donc à peu près en accord ici avec bien des auteurs, dont la plupart des auteurs japonais, et notamment avec l'historien 西山松之助 Nishiyama Matsunosuke, tel que vu au chapitre 2. D'autres auteurs, dont l'historien français Michael Lucken, aussi vu au chapitre 2, soutiennent toutefois plutôt que le 「*ma*」 ne serait devenu concept qu'avec Shōwa, et, accessoirement, en tant que pur concept

identitaire, ce avec quoi je ne suis pas tout-à-fait d'accord, préférant y voir une crise d'adolescence et un passage à l'âge adulte.

Ce débat de balises définitionnelles, toutefois, permet aussi de dégager le portrait d'un 「*ma*」 qui ne deviendra porteur de l'identité japonaise toute entière qu'à partir de Shōwa – et qui, tout au long d'Edo et du début de l'âge moderne, était resté un concept essentiellement disciplinaire. Or, le *ma* ne deviendra pas pour autant concept à la même époque pour toutes les disciplines, y compris pour ce qui est des deux disciplines qui y sont le plus généralement associées, soit la musique et l'architecture – deux disciplines qui, étonnement, sont aussi à peu près les deux exemples les plus extrêmes qu'on puisse imaginer : en effet, il le deviendra très tôt en musique, très tard en architecture, y compris d'ailleurs pour ce qui est de l'architecture traditionnelle.

L'architecture est par ailleurs ici un exemple particulièrement intéressant. En effet, comme on l'a vu au chapitre 4, le *ma* n'y devient une préoccupation qu'à partir des années 1960 – une manière, sans doute d'ailleurs, au moins en partie, comme on l'a aussi vu au chapitre 4 sous la plume l'architecte Kevin Nute, de marquer le particularisme japonais. C'est dire que toute l'architecture moderne au Japon d'avant les années 1960, et une bonne partie après aussi, s'est réalisée sans la moindre référence au 「*ma*」 ou même à des notions alternatives d'espace (et encore moins de temps).

La question se pose donc à savoir si l'architecture d'avant les années 1960, voire même les pratiques en construction domiciliaire ou autre d'avant l'architecture moderne, recèlent ou pas des trésors de *ma*. L'architecture traditionnelle semble d'ailleurs être un bel exemple d'un concept vivant potentiellement sans nom : s'il existe effectivement un phénomène décrit par le concept de 「*ma*」, ce qui me semble indéniable, et si les Japonais sont

capables de le ressentir et de l'exprimer sans le concept, ce qui est déjà moins évident, alors le 「*ma*」, ou les notions particulières d'espace-temps, ont peut-être effectivement influencé l'architecture traditionnelle – mais le problème est alors que sans nom et sans propos, il devient à toutes fins pratiques impossible de départager ce qui serait dû au 「*ma*」 de ce qui serait dû aux notions d'espace-temps ou autre.

Pour cette raison, je considère que le *ma* en architecture traditionnelle n'est devenu concept qu'en même temps qu'il l'est devenu en architecture moderne – soit dans les années 1960, quand les architectes de l'après-guerre ont commencé à s'intéresser à certains de ses éléments constitutifs. Reste que, dans le fond, le moment du baptême est sans grande importance – si ce n'est que pour souligner de nouveau l'importance de l'écriture dans la vie d'un concept ... tout comme celui de l'idéologie, d'ailleurs. Ainsi, avant les années 1960, le *ma* en architecture traditionnelle, ce n'est pour moi qu'une idée immatérielle, immatérialisée, une idée qui ne deviendra concept que bien plus tard.

Pourtant, il existe incontestablement des éléments de l'architecture traditionnelle qui font penser au *ma* – ou l'inverse, puisqu'ils en sont souvent vus comme des représentations iconiques. D'ailleurs, le *ma* en architecture traditionnelle pourrait même être considéré plus ancien encore que le concept, puisque certains éléments parmi les plus facilement associable au *ma* (au point d'en être vus comme des archétypes), dont en particulier le 縁側 *engawa* et la logique des séparateurs peu contraignants, trouvent leur origine à l'âge classique, soit bien avant le *senjoku*. Reste que la plupart des éléments archétypaux de l'architecture japonaise traditionnelle, dont le 玄関 *genkan* et le 床の間 *tokonoma*, trouvent bien leur origine dans le *senjoku*, étant, au moins pour ces deux-là, issus plus spécifiquement du 書院造 *shoin-zukuri*, un

style d'architecture d'inspiration *zen* très en vogue dans le monde militaire d'alors – et c'est sans compter l'architecture du thé, celle des jardins et tous les autres éléments des arts *zen* qui s'en rapprochent. Peu semble avoir été écrit, toutefois, à l'époque, sur de possibles liens avec le *ma* – mais ces liens sont quand même faciles à faire, et on ne peut plus les voir même ... sans quoi, d'ailleurs, on ne parlerait pas d'archétypes. Encore une fois, toutefois, ça ne semble pas être dû au concept même, alors à ses premières couches et donc bien incapable de superviser des éléments qui allaient devenir aussi omniprésents aussi rapidement, mais bien au contexte, cette fois-ci non pas tellement les notions d'espace-temps, quoique certainement présentes, mais bien celui des arts *zen*.

9.2.2. le concept et son évolution

Tout comme elle est trop souvent oubliée des auteurs qui s'intéressent aux concepts en général, l'histoire, pourtant un élément-clé des développements des concepts particuliers, et notamment pour ce qui est du 「*ma*」, est trop souvent négligée par celles et ceux qui s'y intéressent. Bien sûr, un *ma* intemporel est non seulement plus facile à décrire pour l'auteur, mais il est aussi plus facile à appréhender, plus orientalisant, et donc plus 'sexé' pour le lecteur – sans compter qu'il est aussi plus utile que tout à une vision identitaire.

Le 「*ma*」, toutefois, est bel et bien né dans un contexte particulier, celui d'abord d'une rencontre, dans le creuset du *senjoku*, entre arts martiaux et arts *zen* – mais il n'aurait jamais pu voir le jour sans les débuts d'une réflexion intellectuelle, et sans une conception non-homogène de l'espace et du temps pour l'appuyer. Il a de plus profité, dans son parcours de jeunesse, de l'urbanisation forcée des *samurai* à partir de la fin du *senjoku* et tout au long d'Edo, de celle des marchands et des artisans durant Edo, de

l'organisation de ces groupes en castes au début Edo, d'une longue période de paix accompagnée de la transformation des *samurai* en hommes de lettres et parangons de vertu (du moins en principe), du développement d'une tradition intellectuelle, et pas uniquement chez les *samurai*, du système de 参勤交代 *sankin kōtai* (résidence alternée) d'Edo et de l'homogénéisation qui en résultera, surtout, justement, dans les couches les plus lettrées – sans oublier de l'institutionnalisation et de la formalisation de bien des pratiques culturelles.

le concept et le *sengoku*

À l'écrit, il y a bien quelques indices d'une grosseur durant le *sengoku* voire avant, mais les premières traces claires du concept datent plutôt des premières décennies d'Edo, sous la plume principalement de 柳生宗矩 Yagyū Munenori (1571-1646) et encore plus de 宮本武蔵 Miyamoto Musashi (1584-1645). Il me semble donc sensé de situer là son baptême. Sa *conception* serait tout naturellement plus ancienne, moins bien sûr selon le critère définitionnel que j'ai proposé que selon la plupart des auteurs – pour qui elle se trouve généralement vers la fin du *sengoku*, soit dans le ferment mature des arts *zen*, une sorte de bouillon de culture hyperactif où grouillaient déjà une multitude d'idées – et duquel seront d'ailleurs issus nombre de concepts, de principes esthétiques, et de pratiques maintenant vu(e)s comme représentatifs de la tradition japonaise, la 'vraie', celle que l'État et toute sa machine aiment à défendre. Il y a donc intérêt à cultiver cette filiation, autant d'ailleurs pour la nation que pour ses porte-parole officiels et officieux.

Ainsi, sans grande surprise, l'image de ces humbles débuts du 「*ma*」 a été, depuis, grandement retravaillée, et ce, surtout par amplification, idéalisation et essentialisation – un peu comme on refait fréquemment l'image des

personnages historiques pour leur donner une place plus importante, plus centrale, plus vitale que celle qu'ils avaient alors. Le *ma* a donc été monté sur un 'pied d'Estelle' (comme j'ai déjà entendu en séminaire d'anthropologie) – mais le plus surprenant ici, peut-être, c'est que c'est quand même là un phénomène plutôt récent.

le 「*ma*」 comme marqueur de l'identité

Étrangement sans doute *a priori*, il ne se passera à toutes fins pratiques rien de notable, pour ce qui est du 「*ma*」, tout au long de Meiji et de 大正 Taishō, le concept connaissant probablement alors le même genre de période incertaine que les arts traditionnels auxquels il était encore presque exclusivement associé – sans pour autant, pourtant, que ça produise les conditions nécessaires au changement de paradigme qu'on aurait pu attendre.

Le changement ne viendra en fait qu'avec Shōwa, et plus spécifiquement sous la plume du philosophe 中井正一 Nakai Masakazu, lui-même grandement influencé par le philosophe allemand Martin Heidegger. On est alors, comme on l'a vu au chapitre précédent, dans une mouvance qui tentait d'activement définir le Japon et les traditions intellectuelles, dont notamment la philosophie, en rapport d'opposition à l'Occident, une mouvance qui aura d'ailleurs aussi permis l'expansion du 日本人論 *nihonjin-ron* (lit. 'théories de la japonicité'). C'est donc sans grande surprise que le 「*ma*」 s'enrichira alors – ou s'appauvrira, c'est selon – de sens identitaires, transformant dès lors le concept, jusqu'alors purement professionnel et intellectuel, en concept porteur de marqueurs de l'identité nationale japonaise.

Le choix de Lucken, par ailleurs, de placer ici les débuts du 「*ma*」 offre un portrait bien différent du portrait courant, soit celui dans lequel le 「*ma*」

serait né à l'époque de la formation des arts *zen* et qu'il serait donc profondément ancré dans les pratiques culturelles japonaises maintenant vues comme traditionnelles. Dans la vision de Lucken, le 「*ma*」 deviendrait plutôt essentiellement le produit moderne d'un syncrétisme né d'une opposition obsessionnelle du Japon à l'Occident (i.e. un *uchi-soto* marqué vigoureusement), une opposition qui se concrétiserait ici par une réaction de Nakai aux propos d'Heidegger – ce qui est d'autant plus ironique que le 「*ma*」 est, depuis, très généralement présenté comme une particularité de l'identité japonaise profonde. On aurait donc soit un concept quasi-organique prenant forme en quelque sorte les deux mains dans la pâte, soit un concept à la fois hautement intellectualisant et foncièrement identitaire. Ultimement c'est certes un choix de définition, mais force est de constater que le choix a tout un impact sur les perceptions.

Il me semble par ailleurs possible, voire probable, que la perte de repères traditionnels qu'implique le passage à l'âge moderne, une perte que le compositeur 團伊玖磨 Dan Ikuma souligne, tel qu'on l'a vu au chapitre 4, en rapport à l'éducation musicale, mais qui serait certainement aussi valable, *mutatis mutandis*, dans d'autres domaines dont notamment pour ce qui est des notions d'espace et de temps, et peut-être aussi en ce qui a trait aux relations interpersonnelles, soit une importante source d'énergie pour les formes identitaires du concept – un peu comme ce qui est arrivé au *bushidō* avec Edo, et encore plus à l'âge moderne. En fait, la chose est probablement aussi vraie de plusieurs autres concepts ayant perdu leurs ancrages en passant à l'âge moderne, et qui ont ensuite souvent été réactualisés (quoique plus ou moins tard selon les cas) en se nourrissant d'une réaction contre les pertes subies.

D'ailleurs, malgré une probable perte de repères pour ce qui est de la conceptualisation traditionnelle de l'espace et du temps, une perte bien sûr

due à l'éducation scientifique moderne, la réintégration des sens du terme 「*ma*」 dans le concept, grandement facilitée par la confusion entretenue entre les deux, permet non seulement de lui donner une patine organique alors qu'il est, dans ses formes modernes, essentiellement construit, mais elle permet aussi d'alimenter le spectre de sens du concept avec des sens plus directement appréhendables par la majorité des Japonais, le popularisant ainsi en quelque sorte de force tout en le transformant en capsules propres à la consommation locale ainsi qu'à l'exportation en tant que représentant de la nation japonaise.

le 「*ma*」 nouveau

Ce n'est toutefois finalement qu'il y a à peine plus d'un demi-siècle, soit dans les années 1960, que les deux sens les plus souvent mentionnés, de nos jours, dans les discussions générales à propos du 「*ma*」 (et assez souvent aussi dans les plus spécialisées aussi) – soit les relations interpersonnelles et le rôle du *ma* dans des notions d'espace et de temps qui seraient particuliers au Japon – se retrouvent en quelque sorte sur la place publique, étant dès lors discutés non plus uniquement par des intellectuels et des spécialistes, mais aussi par des professionnels souvent bien en vue, notamment et particulièrement en architecture et en musique moderne. Or, cette nouvelle dynamique viendra on ne peut plus naturellement compléter et alimenter la vision identitaire du concept – et qui plus est, c'est dans ce terreau fort fertile que viendront prendre racine les *ma* nouveaux, dont notamment les formes nouvel-âgeuses.

9.3. les trois caractéristiques essentielles du 「*ma*」

Comme on l'a vu au chapitre 5, il est possible de dégager trois caractéristiques essentielles et fondamentales du 「*ma*」, caractéristiques

toutes trois pertinentes pour le présent propos.

la séparation qui relie = rôle de médiateur

La première de celles-ci est qu' : « il s'agit d'une séparation qui relie, créant ainsi une union féconde ». Or, comme on l'a vu cette fois-ci au chapitre 8, ce qui se passe dans le *soto* national est essentiel à la définition de l'identité japonaise – et bien qu'il y ait une séparation évidente et souvent soulignée entre *uchi* et *soto*, l'interaction entre les deux est toujours centrale. Le *uchi* national semble d'ailleurs trouver moyen de traverser ses frontières, autant matérielles qu'immatérielles, pour aller sonder dans son *soto*, avant d'importer et d'intégrer certains éléments – alors que d'autres éléments arrivent directement du *soto*, et sont alors soit refoulés soit gardés à vue à la frontière, obtenant parfois un visa de plus ou moins longue durée, voire la résidence permanente ou même, éventuellement, la nationalité. Ils doivent toutefois alors accepter de se faire assimiler – tel que l'explique, avec un soupçon d'exagération, le philosophe David Edward Shaner dans *the Japanese Experience of Nature* (1989) :

« Assimilation in Japan [...] requires going through an informal, but ever-present, rite of passage. Indeed, appreciating that which is adopted and that which is not is one of the best ways to discover a more authentic understanding of the Japanese world view. Rarely is new information assimilated if it cannot be reinterpreted in such a way that it can be made ideologically relevant to indigenous belief systems. » (Shaner 1989, 164).

Le processus d'opposition/assimilation reste malgré tout très fécond, et fonctionne dans un cadre d'où sont issus des concepts tels le 「精神 *seishin*」, l'« esprit japonais », un ancrage fort de l'identité japonaise, quoique presque exclusivement à l'interne. L'anthropologue Brian Moeran suggère d'ailleurs, dans *Language and Popular Culture in Japan* (1989), de comprendre le *seishin* comme l'union du 「心 *kokoro*」 (cœur, âme, esprit) et du 「無心 *mushin*」 (lit. 'absence de *kokoro* '), le *mushin* étant un état de détachement d'origine

zen que Moeran voit comme nécessaire au côté traditionnel du *seishin* :

« *Mushin* is very much part of the *seishin* ideal in which the self is subordinated in the interest of harmony ; is also part of the *seishin* ideal, and yet *kokoro* cannot logically exist side by side with *mushin*, for it expresses the presence of heart or mind. » (Moeran 1989, 69).

Moeran contraste ensuite le 「個人主義 *kojin-shugi*」, un individualisme à l'Occidentale au 「個性 *kosei*」, un individualisme plus japonais, pour suggérer qu'il serait possible d'adopter et d'adapter les : « advantages of Western individualism [...] into *seishin* » (Moeran 1989, 71), et ce, grâce au *kokoro* et au *kosei*, le *kokoro* étant alors, pour Moeran empruntant le vocabulaire de John le Carré : « a double agent, while *kosei* is the 'mole' in the internal cultural debate, in which the West was defeated long ago without ever realising it » (Moeran 1989, 71).

Or, comme on l'a vu au chapitre précédent, les auteurs divergent grandement sur la place et le rôle qu'ils accordent à la fonction de médiateur. Certains notent la place d'une dynamique de médiation, voire s'y attardent, d'autres ont l'air de s'en tenir aussi loin que possible, ou même ne pas la voir. La place faite à la médiation, toutefois, semble principalement fonction du sujet, les auteurs ayant tendance à s'y intéresser essentiellement lorsque l'idée s'accorde à leur propos – un biais, d'ailleurs, qu'on a sans doute tous, plus ou moins consciemment et de manière plus ou moins marquée. Tous les auteurs qui traitent du 稀人 *marebito*, par exemple, ou celles et ceux qui étudient les contextes de contact, en voient bien sûr l'importance et la centralité, alors que celle et ceux qui parlent du riz ou de la langue, notamment, insistent sur la différence (fut-elle futile, comme entre le riz japonais et le riz californien), et soulignent d'ailleurs souvent aussi la menace ressentie. Certains sujets, par ailleurs, sont plus ambivalents, dont la 'library of public information' de l'historienne Mary Elizabeth Berry dans *Japan in Print – Information and Nation in the Early Modern Period* (2006), qui n'en implique pas *a priori*, vu qu'il est essentiellement question d'une consolidation du *uchi*, mais qui en

implique quand même une *a posteriori*, puisque celle-ci se constitue en bonne partie grâce à une sorte de dialogue avec la Chine (en tant que civilisation), un dialogue de sourd, cela étant dit ... et, en fait, aussi pas mal unidirectionnel – un dialogue, par ailleurs, qui a depuis pris fin avant de reprendre, quoique avec l'Occident cette fois-ci, devenant d'ailleurs, éventuellement, pas mal plus bidirectionnel qu'avec la Chine d'antan.

centralité des marges et rôle de 'buffer' identitaire

La deuxième caractéristique du *ma* suit logiquement la première, puisqu'elle stipule que : « cet élément marginal qu'est le *ma* se retrouve au centre ». Ainsi, ce qui se passe à la frontière serait essentiel, voire central, à la définition de l'identité nationale – ce qui, comme on l'a vu, est bel et bien le cas avec Edo et par la suite, quoique bien sûr différemment selon les époques. De plus, les mécanismes d'opposition/intégration mènent toujours à une 'union féconde', une fécondité qui, lors de périodes de bouleversements, irait même en croissance plutôt qu'en décroissance. Ce serait peut-être même là le principal mécanisme de la formation de l'identité japonaise – et, sans surprise, la sensibilité à la frontière semble être un bon indice de son importance. Pourtant, toutefois, le rôle de 'buffer identitaire' du 「*ma*」 est essentiellement une création Shōwa – autant, d'ailleurs, ses aspects intrinsèques que ses aspects extrinsèques.

concret vs. abstrait

La troisième caractéristique du *ma* est qu'il serait : « à la fois concret et le fruit de l'imagination ». Or, le sens de l'identité est bien sûr en grande partie le fruit de l'imagination, mais il possède quand même aussi des aspects froidement concrets, autant physiques qu'administratifs, que légaux ou autres.

Quant à la typologie de forme, l'identité nationale semble bien sûr posséder une nature proche du concept de « frontière », qui serait tout naturellement de type 縁側 *engawa* (la frontière qui relie) – un type qui peut parfois sembler peu contraignant, mais qui l'est souvent autrement que selon les apparences. Elle ne possède toutefois pas, au moins pas *a priori*, de formes de type 橋 *hashi* (le pont qui sépare) – quoiqu'on peut supposer que des changements momentanés d'état, pour certains éléments, et en particulier lors de périodes de bouleversements intenses, permettent la formation de ponts plus ou moins temporaires.

9.4. l'identité nationale japonaise

Le 「*ma*」 a peut-être bien un rôle à jouer dans la formation de l'identité nationale japonaise, mais il doit alors composer avec un plus gros joueur.

9.4.1. identité et *uchi-soto*

Il est clair que, au plus tard au début Edo, la dichotomie 「*uchi-soto*」 est devenue un élément essentiel de l'identité 'nationale' japonaise – ce qui n'est pas particulièrement surprenant, vu qu'il s'agit après tout du marqueur premier et quasi-exclusif de l'appartenance à tout groupe au Japon, quels que soient son type et sa taille, d'ailleurs, et qu'en plus, un sens de la 'nation' japonaise était alors à se développer. D'ailleurs, la dichotomie 「*uchi-soto*」 est, de nos jours, bien plus présente et bien mieux comprise et intégrée que le concept de 「*ma*」 – i.e. c'est une logique que personne qui a été élevé au Japon ne peut possiblement ignorer, alors qu'on peut très bien fonctionner sans rien comprendre du concept de 「*ma*」, voire même du terme. Le premier des deux, par ailleurs, est essentiellement une construction culturelle, alors que le

second est une élaboration intellectuelle sur des bases naturelles.

Plusieurs auteurs notent, on l'a vu aux chapitres 6 à 8, le lien qui existe entre la dichotomie 「*uchi-soto*」 et l'identité nationale au Japon, dont le géographe Augustin Berque et l'anthropologue Millie Creighton. L'appartenance ou non au *uchi* délimiterait une frontière, et le *soto* ne serait *a priori* qu'une catégorie résiduelle. Or, selon Creighton, le *uchi-soto* national serait calqué sur celui des relations interpersonnelles, et serait tout aussi animé, étant essentiellement le fruit d'une dynamique d'opposition à une variété d'«autres», surtout ceux du *soto*, bien sûr, mais parfois aussi ceux du *uchi* – ainsi que, de manière plus importante encore mais aussi plus ambivalente, ceux de l'entre-deux. Peu d'auteurs, toutefois, notent que c'est une réalité qui nous vient essentiellement du *sengoku* voire du début Edo – la plupart lui préférant une allure d'intemporel.

Selon Berque, par ailleurs, comme on l'a vu au chapitre 6, la frontière entre le *uchi* et le *soto* national serait clairement en forme de 「縁 *en*」, i.e. de *engawa*, et serait donc sans doute *a priori* un séparateur peu contraignant – Berque faisant même explicitement le lien au 「*ma*」. Or, préserver cet *uchi* se ferait par un processus d'opposition à l'externe et de consolidation à l'interne, le *en* 'soudant' ainsi, dans les mots de Berque, le *uchi* national. C'est ce que nous allons explorer un peu plus bas.

le *uchi-soto* de l'identité nationale, du *sengoku* à Edo

C'est quelque part autour de la fin du *sengoku*, on l'a aussi vu au chapitre 6, que la logique du *uchi-soto* aurait commencé à être utilisée pour la 'nation' japonaise, qui devenait alors ainsi le *uchi* ultime (à moins que la Terre ne devienne un jour le *uchi* des humains). Il se serait en fait agi d'une manière

de rationaliser la prise de conscience de la logique dite des 「万国 *bankoku*」 (lit. ‘les mille pays’), un des effet ‘pervers’ de l’accroissement des contacts internationaux depuis en gros le début 15^e, dont notamment et particulièrement avec quelques nations occidentales à partir de la mi-15^e (cf. le ‘siècle chrétien’). La chose n’a donc *a priori* rien à voir avec le *zen*, mais au moins pour ce qui est de l’identité, c’est quand même un heureux concours de circonstances qu’il soit apparu alors que la tradition littéraire qui nous a aussi donné le 「*ma*」 était en pleine effervescence.

Évidemment, pour arriver à gérer cette multitude de pays, le *uchi-soto* se devait, comme c’était d’ailleurs déjà le cas à l’interne, d’être accompagné de la logique de cercles concentriques – ce qui fut pleinement réalisé durant les premières décennies d’Edo, et ce, d’au moins deux manières : par l’État, d’abord, avec la réappropriation de la logique chinoise du 華夷 *ka-i* (structure centre-périphérie de relations internationales) et la formation d’un *ka-i* ‘made in Japan’, ce qui impliquait nécessairement une gradation ; ainsi que, tout au long d’Edo, par nombre d’auteurs qui allaient s’intéresser au monde qui entourait de près ou de loin le *uchi* japonais. Or, ces auteurs sont, avec une bonne partie du monde des lettres et de l’édition d’Edo, à l’origine de la ‘library of public information’ dont parle Berry, soit un ensemble d’écrits divers qui forme, quoique bien involontairement, un sens de la nation et de l’identité par différenciation/consolidation. Par ailleurs, l’actualisation aux frontières du *ka-i* accompagné de la logique des cercles concentriques aurait, avec Edo, donné une importance nouvelle aux frontières, la marge devenant elle aussi centrale à la définition de l’identité nationale, une identité nationale qui se bâtissait par au moins deux formes de différenciation/consolidation, une dans le discours ‘national’, une autre dans les interactions locales.

D’ailleurs, comme on l’a vu au chapitre 7, le meilleur exemple de cette

mécanique locale et de son importance pour le centre, durant Edo, est celui des Aïnou à ce qui était alors 蝦夷 Ezo (et qui est maintenant 北海道 Hokkaidō). Les détails de la mécanique, incluant les choix politiques, ont bien sûr changé depuis, mais étrangement peut-être, la logique semble être restée assez similaire – en bonne partie, sans doute quand même, parce qu'elle ressemble, à certains égards, à la logique des États-nations modernes, dont fait bien sûr partie le Japon, une logique qui accorde de l'importance aux zones frontalières, autant comme zones d'interactions dans une logique d'ouverture/fermeture qu'en tant que représentant ultime d'un centre au bras long, quoique maintenant sous la forme d'une limite claire à la souveraineté.

le *uchi-soto* de l'identité avec Meiji

Reste que, malgré les multiples bouleversements de la transition Edo-Meiji, la logique du 「*uchi-soto*」, elle, restera bien en place, autant à l'interne qu'à l'international d'ailleurs – bien que ça ne se fera pas sans quelques difficultés et ajustements. En fait, elle s'en trouvera même renouvelée et recentrée, obtenant notamment bientôt la responsabilité de gérer les nouvelles possessions du Japon. Ainsi, malgré le développement rapide d'une dynamique impérialiste et colonialiste d'inspiration *a priori* purement occidentale, une distinction sera bientôt établie entre 内地 *naichi* (lit. 'territoire du *uchi* ') et 外地 *gaichi* (lit. 'territoire du *soto* ') en voie ou pas d'être intégrés au *naichi* – préservant ainsi aussi non seulement les logiques de cercles concentriques et de différenciation/intégration, mais de même la centralité du rôle joué par les marges dans la définition de l'identité nationale. On aurait donc affaire ici à une différence importante entre le Japon et d'autres États-nations modernes, non seulement dans la perception et l'organisation des relations entre le centre et les colonies et autres territoires occupés, mais, plus fondamentalement, dans la conceptualisation de la

frontière et dans l'appréciation de celles et de ceux qui s'y trouvent (et ce, autant pour les frontières concrètes qu'abstraites). En France aussi, d'ailleurs, certaines colonies seront intégrées au territoire national, une situation *a priori* similaire à ce qui s'est passé au Japon d'alors – quoique, comme le dit Berque dans *Vivre l'espace au Japon* (1982), ce qu'on a vu au chapitre 6, avec une logique non pas 「*uchi-soto*」, mais bien plutôt 'centre-périphérie' typique.

Avec le 幕末 *bakumatsu* (1853-1868), par ailleurs, et une revitalisation des contacts avec le monde extérieur, il devenait impératif de trouver des marqueurs viables de l'identité nationale nouvellement internationalisée. Comme on l'a vu cette fois-ci au chapitre 8, le riz sera appelé, à partir de Meiji, à jouer ce rôle – et il le fera à l'apparente perfection, s'appuyant comme il se doit sur une logique 「*uchi-soto*」, une consolidation par ailleurs ici par pure opposition. Bien sûr, il fallait pour ce faire non seulement gommer l'ironie de son origine continentale, mais aussi élaborer à la fois une série de distinctions plus ou moins fictives avec les multiples *soto* (y compris à l'intérieur du *uchi* national) et un portrait de la place du riz au Japon qui tenait bien plus de la douce illusion (une traduction que j'ai trouvée pour 'wishful thinking') que de la réalité.

C'est en partie un concours de circonstances qui a donné au riz ce rôle de représentant de la nation japonaise moderne – mais il est clair que son développement est une réaction née d'une crainte face aux transformations en cours – dont en particulier la multiplication des contacts directs avec des 'autres du *soto*' – qu'on appelle d'ailleurs après tout 「外人 *gaijin*」 (lit. 'personne(s) du *soto*') ou 「外国人 *gaikoku-jin*」 (lit. 'citoyen(s) d'un pays du *soto*'), au moins quand ils sont blancs (par ailleurs le groupe d'autres du *soto*' le mieux 'placé'). La réaction mènera clairement à une opposition bien plus polarisée qu'avant avec les différents *soto*, formant ainsi une sorte de *en*

érigé en rempart, et engendrera ainsi une forme de repli protectionniste et identitaire – ce qui, ironiquement, donnera une société tournée en fait bien plus vers le *uchi* et sa consolidation que vers le *soto*. Bientôt, toutefois, on assistera, d’abord timidement puis de manière plus insistante, au renouveau de la pratique du dialogue avec le *soto*, dès lors non plus tellement avec la Chine, mais bien plutôt surtout avec l’Occident vu comme un tout, i.e. en tant que civilisation. Il se développera en fait bientôt aussi une relation avec les voisins asiatiques, dont la Chine, mais il serait bien difficile de qualifier celle-ci de dialogue – si ce n’est, de manière métaphorique, en ce que le pan-asianisme et l’impérialisme aideront en quelque sorte à la consolidation du *uchi*.

On peut donc noter que, même si la logique du 「*uchi-soto*」 est restée essentiellement inchangée d’Edo à Meiji, la frontière entre les deux, elle, s’est ajustée, comme elle continuera d’ailleurs à le faire par la suite, en réaction à l’évolution réelle ou perçue de la situation géopolitique et de la place du Japon sur la scène internationale – et ce, principalement par une redéfinition constante des dynamiques centrifuges et centripètes. Ainsi, la frontière entre le *uchi* et le *soto* national serait, comme toutes les autres frontières *uchi-soto* d’ailleurs, bel et bien dynamique et source de sens – un peu, pour reprendre l’image imparfaite de Moeran, comme une amibe : « Alternately expanding and contracting, rather like an amoeba, the shifting line between inside and outside helps create competitiveness and opposition between groups, as well as diminish conflict within any one group. » (Moeran 1989, 9) – ou, ce qui me semble déjà plus joli, comme une méduse.

9.4.2. le *ma*, la frontière et l’identité

De plus, cette frontière ressemblerait aussi à un *ma*. Reprenons les trois éléments constitutants de ce que j’ai appelé l’essence du *ma* ’ en début de

chapitre, quoique pas dans le même ordre. D’abord, l’importance de la marge pour le régime politique central est absolument indéniable à partir d’Edo, et encore plus à partir de Meiji. De plus, une mécanique d’interaction entre le *uchi* et le *soto* est nécessairement présente, et se décline par un équilibre changeant entre, d’un bord, opposition, différenciation et démarcation, et de l’autre, intégration et consolidation. Or, opposition, différenciation et démarcation génèrent une tension qui semble créatrice de nouveaux sens, i.e. qui est prégnante. On en observe une concrétisation dans la mécanique d’interactions avec les gens aux marges, qui se retrouvent dans des positions intermédiaires entre *uchi* et *soto* multiples, ainsi que dans des distinctions de type 「内地人 *naichi-jin*」 (lit. ‘gens des territoires *uchi*’) et 「外地人 *gaichi-jin*」 (lit. ‘gens des territoires *soto*’... en train de le devenir). On la voit toutefois encore plus clairement dans la mécanique d’assimilation et de réappropriation des importations, notamment culinaires, différenciées selon leur origine présumée, comme notamment dans la distinction 和 *wa* / 洋 *yō* (lit. ‘Japon / Occident’) – et dont David Shaner offrait un portrait vivant un peu plus haut.

Il semble d’ailleurs que, dans virtuellement tous les cas, la logique sous-jacente soit celle d’une sorte de ‘sas’ ou de ‘buffer’ – ou, en d’autres mots, japonais ceux-là, d’une sorte de *genkan* ou d’*engawa*. Durant Edo, le contrôle des déplacements aux frontières, soit ce qu’on appelle généralement le 鎖国 *sakoku*, aurait facilité, au moins c’est ce qu’en pensent bien des auteurs, dont notamment l’architecte 黒川紀章 *Kurokawa Kishō* vu au chapitre 5, l’intégration en quelque sorte ‘sans peine’ des importations, et ce, essentiellement en réduisant au minimum le sentiment de menace. La réalité est pas mal plus complexe, mais il reste que le sentiment de sécurité ou de menace semble indéniablement être ici un facteur important.

D'ailleurs, suite au changement de paradigme de la transition Edo-Meiji et à l'affaiblissement conséquent du sas principal qu'étaient les frontières physiques, un nouveau sas alors justement en développement, la langue nationale, serait apparemment venue en renfort – ce qui, soit dit en passant, aurait été plus difficile si 森有礼 Mori Arinori avait réussi son projet de la remplacer par l'anglais, comme ça aurait aussi été le cas si le japonais avait été courant ailleurs qu'au Japon même (et la situation coloniale à Taiwan et en Corée, notamment, vient effectivement complexifier la donne).

Il serait difficile, toutefois, de suggérer que la frontière de l'identité nationale japonaise est peu contraignante, et en particulier quand on pense aux deux formes qu'on vient de voir – mais il reste que, malgré l'insularité du Japon, sa culture ne semble pas déficiente en emprunts (et a même la réputation inverse). En fait, la mécanique à la frontière identitaire est bien plus complexe qu'un simple modèle à deux variables, et impliquerait non seulement des sas multiples, mais aussi, pour reprendre Moeran reprenant le Carré, des agents doubles et des taupes – et ainsi, des termes comme 'opposition', 'différenciation' et 'démarcation' d'un bord, 'intégration' et 'consolidation' de l'autre, ne font en fait qu'en rationaliser la grande complexité. Il me semble donc que le 「*ma*」 offre ici une image parlante et relativement juste au premier degré, mais que la situation réelle est incontestablement plus compliquée que n'importe quelle image – ce qui est par ailleurs sans doute aussi le cas de la plupart des réalités décrites par le 「*ma*」, même dans ses formes les plus spécialisées.

Bien sûr aussi, finalement, la frontière de l'identité nationale est à la fois concrète et abstraite – et de plus, la logique de cercles concentriques y joue clairement un rôle au moins depuis Edo. L'espace et le temps y sont aussi importants, bien sûr, aux frontières entre *uchi* et *soto* pour l'espace, entre ères et périodes pour le temps – et on pourrait d'ailleurs se demander si les

Japonais n'ont pas une appréhension quelque peu distincte de ce type de transitions. On retrouve donc, avec l'identité nationale japonaise, pas mal tous les éléments constitutants du 「*ma*」, les éléments essentiels, d'abord, et quelques autres encore. Conséquemment, le 「*ma*」 me semble être un bon outil non seulement pour la porter, mais aussi pour la décrire – mais reste, dans les deux cas, un outil relativement limité ... au moins pour l'instant.

9.5. le 「*ma*」, un phénomène universel?

Aucune autre culture ne semble avoir développé de concept similaire à celui du 「*ma*」. Même les Chinois, qui utilisent pourtant le terme et le *kanji* associés, ne semblent pas l'avoir fait. Pourtant, le concept de 「*ma*」 décrit un phénomène qui me semble bien 'réel', celui d'espaces-temps intermédiaires dynamisables, d'entre-deux porteurs. Or, on en voit l'expression beaucoup plus, me semble-t-il, au Japon qu'ailleurs, en particulier dans les arts et notamment dans la fiction, où c'est presque toujours là où se situe l'essence de l'action – on n'a qu'à penser au 「義理人情 *giri-ninjō*」, un exemple parmi bien d'autres.

Au moins trois facteurs jouent ici à l'avantage des Japonais : l'existence d'un concept bien vivant, d'abord, bien sûr, mais aussi une conception de l'espace-temps qui n'est devenue euclidienne qu'avec l'âge moderne, faisant en sorte que les Japonais ne sont pas (ou pas encore) aveuglés à d'autres possibilités, et, finalement, des habitudes qui se prennent et qui prennent grâce à une cristallisation des pratique via les 型 *kata* (fr. 'forme(s)'). D'ailleurs, vu la prédominance des mathématiques et de la physique telles que développées en Occident dans l'éducation des Japonais depuis Meiji, on pourrait *a priori* s'attendre à ce que les conceptions pré-modernes disparaissent sans laisser de traces, mais bien qu'il soit bien possible qu'elles soient effectivement en train

de le faire ou qu'elles le fassent éventuellement, il semble bien que si c'est ce qui arrive, elle ne le feront pas sans laisser de traces. En somme, c'est peut-être un peu comme ce qui est arrivé il y a quelques siècles avec le 和算 *wasan* (lit. 'calcul japonais'), les mathématiques japonaises de l'ère Edo, qui ont non seulement survécu à la première vague de contacts avec l'Occident, celle du 'siècle chrétien' (de la mi-16^e à la mi-17^e), mais qui ont même alors connu leur heure de gloire – et ce, à la fois grâce et malgré les influences occidentales et chinoises. Le *wasan*, toutefois, n'a pas vraiment survécu, sauf en tant que souvenir, à la deuxième vague d'influences occidentales, celle de la transition Edo-Meiji – mais les raisons de sa quasi-disparition sont alors dues à un contexte fortement défavorable.

À l'extérieur du Japon, le phénomène que décrit le concept de 「*ma*」 semble à toutes fins pratiques ignoré. Il est quand même noté par certains, et on le voit passer à l'occasion, mais il a tendance à être furtif, presque invisible. On peut penser au cousin du 「*ma*」 qu'est l'espace négatif, aux notions de 'plaza' et d'«entre-deux» en urbanisme, à d'autres formes d'espaces intermédiaires en architecture et ailleurs, au 'middle ground' vu au chapitre 7 en tant que *ma* frontalier sous-développé, comme à toute la dynamique des frontières d'ailleurs. Ainsi, il y a clairement un intérêt pour le phénomène que décrit le 「*ma*」, mais force est de constater que celui-ci est relativement limité et bien plus faible qu'au Japon – autant, certainement, cause et conséquence de l'absence de concept identifié pour le porter. Sans nom, ce qui pourrait être un concept en santé se retrouve anémique, incapable de se développer, de prendre son envol.

Plusieurs des éléments constitutifs du 「*ma*」, toutefois, ont des parallèles plus ou moins proches ailleurs. L'idée de 'prégnance', par exemple, semble bien être un universel, au moins en musique et en urbanisme (et

probablement dans bien d'autres disciplines encore) – quoique son étude reste peu développée. Certains, quand même, s'y intéressent, dont John Cage qui déclare, comme on l'a vu au chapitre 4, que : « No silence exists that is not pregnant with sound. » (Cage 1951, 135) – mais il reste que c'est un universel bien mal connu, au moins en Occident. Les deux formes du 「*ma*」, aussi, se retrouvent pas mal partout, les ponts d'abord, sans grandes différences d'ailleurs, ainsi que les vérandas – quoique alors avec des différences importantes, les *engawa*, ayant bel et bien une personnalité incontestablement japonaise ... et encore plus les *genkan*. On peut d'ailleurs noter plusieurs autres différences que l'absence de terme et le grand écart en importance relative de la notion qu'il exprime, dont notamment l'absence presque totale d'usages spécialisés, l'absence de portance de cet embryon de concept, ainsi que l'absence de sens identitaires et interpersonnels.

9.6. langue et identité

Revenons finalement brièvement à la question posée à la fin du premier chapitre, à savoir si un lien qui existerait entre 「*uchi-soto*」, 「*ma*」 et identité serait une indication de la présence de relativité linguistique.

Pour Moeran, comme on l'a aussi vu au chapitre 1, l'attitude des Japonais face à leur langue tiendrait d'une version forte de l'hypothèse Sapir-Whorf-Pinker – quoique sa lecture de la chose sonne un peu particulière, puisqu'il écrit qu'il s'agit de l'idée que : « a people's world view is strongly influenced—if not determined—by the grammar of the language it speaks » (Moeran 1989, 15). Moeran lie par ailleurs cette hypothèse, tout aussi farfelue fut-elle, à l'identité nationale et au mythe de l'unicité japonaise – et, à ce propos, a bien raison de noter que : « the Japanese frequently use their language as a focal point of identity » (Moeran 1989, 15), le lien étant ici que ça serait : « a means of setting themselves apart from all other linguistic and cultural groups »

(Moeran 1989, 15). ... ou, en d'autres mots, de distinguer le *uchi* et le *soto* de l'identité nationale. Or, tout indique que l'apparence d'adéquation entre Japon et japonais serait source d'amplification, le portrait aux marges ressortant des deux étant non seulement assez similaire géographiquement, mais opérant aussi avec une mécanique comparable en nature, les marges de l'identité linguistique japonaise étant *a priori* peuplées de gens qui parlent autre chose que le japonais standard, le 標準語 *hyōjun-go* – des distinctions bien sûr toujours bien marquées par la dichotomie 「*uchi-soto*」.

Moeran reprend l'expression 'key verbal concepts' de l'anthropologue David J. Parkin (1940-) dans *the Cultural Definition of Political Response: Lineal Destiny Among the Luo* (1978), des concepts qui : « shape people's perceptions of changes in the group's environment of opportunity » (Parkin 1978, 26), et suggère que le concept serait valable en japonais :

« It is clear that there are a number of 'key verbal concepts', or keywords, which occur right across the board in Japanese society and that these can largely be grouped for convenience under the heading of '*seishin*', or 'spirit' » (Moeran 1989, 56).

Or, le 「*ma*」 est certes présent dans un spectre relativement large de domaines, et se retrouve même, maintenant qu'il est devenu lié à l'identité nationale, utilisé 'across the board' – mais il ne semble pas qu'il fasse (encore?) partie du groupe sélect dont parle Moeran ... ou peut-être se trouve-t-il en fait quelque part dans le *ma* entre *soto* et *uchi* du *seishin*, en processus d'intégration (?)

Quant à savoir si l'étude du 「*ma*」 permet d'établir ou pas la présence de relativité linguistique, ce que le linguiste John Lucy, par exemple, définit comme étant : « the proposal that diverse languages influence the thought of those who speak them » (Lucy 1992, 1), la question reste malheureusement entière, la difficulté première étant ici de départager langue et pensée – et d'ailleurs, le 「*ma*」 peut tout aussi facilement être vu comme tenant de l'un

comme de l'autre, voire des deux. Le 「*uchi-soto*」 peut *a priori* sembler être ici un exemple plus intéressant et potentiellement plus pertinent que le 「*ma*」, d'autant plus que le *uchi* serait apparemment l'expression d'un centre déictique japonais qui, comme on l'a vu aux chapitre 1 et 6, serait non pas l'individu mais bien le groupe. Même ici, toutefois, il serait difficile d'établir laquelle, de la langue ou de la pensée, serait première – et, de toute manière, si c'est bien le cas que le centre déictique est le groupe et non l'individu, alors il s'agirait moins de l'influence de la langue sur la pensée que de la pensée sur la langue.

En fait, cette impossibilité de départager langue et pensée me semble être un universel des concepts, au moins comme je les entends ici et dans les langues que je connais. La relativité linguistique ne serait donc pas ici une manière pertinente de voir les choses – et ce, en bonne partie sans doute parce qu'elle ignore un facteur clé, un facteur qu'on pourrait résumer par le terme 'histoire', et dont l'intégration devrait permettre non pas le départage, mais à tout le moins une compréhension plus fine de la relation entre langue et pensée. Il reste qu'il semble toutefois toujours clair qu'en encapsulant la pensée, la langue offre bel et bien une forme de ce que John Leavitt appelle de la 'séduction linguistique'. Malheureusement, tenter de disséquer celle-ci sans matériel adéquat risquerait probablement de tuer la bête (ce qui serait toutefois peut-être alors une belle forme de 切れ *kire* (?) métaphorique).

9.7. conclusion

Ce projet sur le 「*ma*」, commencé il y a quelques années, était parti de la réalisation qu'autant le concept que l'idée qu'il exprime semblaient, malgré d'importantes différences de forme et d'appellation, se répercuter dans une variété de recoins de l'expression artistique au Japon – au point de sembler

être, ou à tout le moins d'avoir le potentiel d'être, un marqueur identitaire.

J'en avais bien sûr alors une image très naïve, aveugle que j'étais tout autant à l'élaboration du concept qu'à sa présentation, une présentation que je comprends toutefois maintenant tenir d'une logique de 「包み *tsutsumi*」 (lit. 'emballage') telle que développée par l'ingénieur 額田巖 Nukada Iwao puis popularisée en Occident par l'anthropologue Rosemary Joy Hendry, notamment et particulièrement dans *Wrapping Culture – Politeness, Presentation and Power in Japan and Other Societies* (1993). J'ai donc moi aussi été victime d'une forme de séduction linguistique, une forme qui, heureusement, est demeurée suffisamment bénigne, au moins je l'espère, pour qu'il soit possible d'espérer trouver remède. Or, au fil du processus de guérison, je me suis retrouvé, sans grande surprise quand même, dans un lieu bien différent de là où j'avais d'abord pensé atterrir – un endroit bien moins exotique mais à bien des égards plus intéressant que celui que dépeignait la brochure touristique. Et si on peut résumer en une seule phrase ce voyage sans décollage, c'est que le 「*ma*」 est sans contredit un bon modèle pour rationaliser une variété de réalités similaires, au Japon comme ailleurs – mais que la réalité, autant d'ailleurs celle que le 「*ma*」 décrit que celle du 「*ma*」 dans sa vie de concept, est toujours bien plus complexe que ce qu'un modèle ou qu'une image peut offrir pour expliquer ... comme elle peut le faire aussi pour dissimuler et re-présenter, dont alors notamment et particulièrement les liens à l'identité nationale.

annexe : le *ma* en Occident

a.1. introduction

Comme on peut le voir dans les chapitres sur le *ma*, le concept de 「間 *ma*」 est resté à toutes fins pratiques inconnu en Occident, sauf peut-être chez quelques rares spécialistes, jusqu'au milieu des années 1960, et plus spécifiquement jusqu'au '*Ma' – the Japanese Sense of 'Place' in old and new architecture and planning* (1966) de l'architecte et urbaniste Günter Nitschke (1934-). Il restera toutefois hautement marginal pour plus d'une décennie encore, sauf peut-être en Allemagne, et ce sera finalement grâce à l'"exposition Isozaki", à la fin des années 1970, qu'il obtiendra enfin ses lettres de noblesse, soit une certaine visibilité publique en Occident – bien qu'essentiellement dans les cercles intellectuels et artistiques. Plutôt belle réussite quand même pour une exposition apparemment incompréhensible – et d'ailleurs, tel qu'il a été noté au chapitre 2, le mystère de sa compréhension a certainement fait partie de son charme et de son attrait. En Occident, le concept reste évidemment toujours et encore plus marginal qu'au Japon, mais on en entend quand même parfois parler dans quelques domaines spécifiques – généralement bien sûr, mais pas uniquement, en rapport au Japon. Les domaines les plus liés au 「*ma*」 incluent alors l'architecture, d'abord, mais aussi la musique (surtout en rapport à Takemitsu) et le cinéma (alors en particulier à propos d'Ozu) – ainsi que, quoiqu'à moindre échelle, la littérature et le théâtre.

Avec l'importation viendra toutefois la déformation, une mutation qui commence très tôt, mais qui est toutefois devenue plus virulente dans les dernières années. Dans un article au titre plutôt débile de *Art of airway management: the concept of 'Ma' (Japanese: 間, when 'less is more')* (2015), par exemple, le spécialiste de l'aération Keith B. Greenland suggère, que :

« The role of the senior consultant or ‘airway expert’ may be based on the Japanese aesthetic concept called ‘Ma’. » (Greenland 2015, 810). On arrête pas le progrès!

歌舞伎 *kabuki*, *mie* & Eisenstein

Heureusement, on trouve mieux – et ce, en fait depuis bien avant la popularisation du concept en Occident. En effet, le très grand réalisateur russe Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948) aurait apparemment été impressionné par le 見得 *mie* du 歌舞伎 *kabuki*, qui, on l’a déjà noté, peut être vu comme une forme de *ma*. C’est au moins ce que suggère le philosophe Steve Odin (1963-) dans *the Influence of traditional Japanese aesthetics on the film theory of Sergei Eisenstein* (1989) :

« Eisenstein was especially captivated by the intersensory correspondences between sights and sounds in Kabuki theater, on the basis of which he developed his basic principles of synaesthetic cinema, namely, audiovisual montage and color-sound montage. In Kabuki, this heightened awareness / of intersensory correspondences between auditory and visual dimensions is clearly evident in the key aesthetic technique of *mie* » (Odin 1989, 73-74).

Eisenstein en parle effectivement, mais sans toutefois être très précis – et sans même utiliser le terme 「*mie*」, au moins pas dans la traduction de Jay Leyda. Eisenstein écrit, à propos d’une version de 忠臣蔵 *Chūshingura* (aussi connue en tant, notamment, qu’histoire des 47 rōnin) qu’il avait vue, telle que jouée par une troupe de *kabuki* dirigée par 二代目 市川崑升 Ichikawa Sadanji II (1880-1940), lors d’une tournée en Russie en 1928 :

« After a short fight (“for several feet”) we have a “break”—an empty stage, a landscape. Then more fighting. Exactly as if, in a film, we had cut in a piece of landscape to create a mood in a scene, here is cut in an empty nocturnal snow landscape / (on an empty stage). » (Eisenstein & Leyda 1949 (1928), 22-23).

On est certes encore loin d’une compréhension profonde et entière du *ma*,

mais Eisenstein a vu fort juste, et semble avoir très bien saisi un des aspects-clé du concept.

a.2. le *ma* dans les arts occidentaux

Le célèbre designer Alan Fletcher (1931-2006) donne quelques exemples, dans *the Art of Looking Sideways* (2001), de ce qu'il considère être une variante, quoique plus embryonnaire, du *ma* dans les arts occidentaux :

« Space is substance. Cézanne painted and modelled space. Giacometti sculpted by *'taking the fat off space'*. Mallarmé conceived poems with absences as well as words. Ralph Richardson asserted that acting lay in pauses. *'I collect silences,'* said Henrich Boll. *'When I have to cut tapes, in the places where the speakers sometimes pause for a moment – or sigh, or take a breath, or there is absolute silence – I don't throw that away, I collect it!'* Isaac Stern described music as *'that little bit between each note – silences which give the form'*. Franz Kafka warned that *'... the Sirens have a still more fatal weapon than their song, namely their silence ... someone might possibly have escaped from their singing; but from their silence, certainly never.'* And David Hockney on painting his parents: *'They would sit in silence for hours, but then I realized there was some communication ... There are links in silence.'* In contrast art criticism likes to be heard and delights in pretentious prose or the sort parodied by Woody Allen's *'negative space in an airless, godless universe'*. » (Fletcher 2001, 370).

Fletcher remarque ensuite, avec grande justesse, que :

« The Japanese have a word (*ma*) for this interval which gives shape to the whole. In the West we have neither word nor term. A serious omission. If the spaces between the stepping stones of images, words or sounds are too narrow, or too wide, even the simplest message can get scrambled in trying to get across. » (Fletcher 2001, 370).

La sculptrice 合田幸代 Gōda Sachiyo note elle aussi, dans sa thèse de doctorat intitulée *an Investigation into the Japanese Notion of 'Ma': Practising Sculpture within Space-time Dialogues* (2010), l'absence d'un équivalent occidental : « there is no European, and therefore no Western, equivalent to *ma* » (Gōda 2010, 26) – un contexte dans lequel le concept serait d'ailleurs presque impensable, puisque :

« What seems to be ‘elusive and intriguing’ about *ma* for the few Western commentators who attempted a definition is its association with a range of contrasting spatio-temporal experiences that extend well beyond the field of ‘high art’ (in the Western sense, at least). » (Gōda 2010, 58).

Reste que, si on choisit d’explorer, comme on l’a fait dans les trois premiers chapitres portant sur le *ma*, les racines profondes et les formes anciennes du concept, celles d’avant les développements modernes, on trouve facilement des traces d’influence chez quelques artistes occidentaux – et ce, dès les débuts du japonisme (à la fin 19^e). Les quelques exemples que j’ai trouvés viennent principalement du monde anglo-saxon – mais il pourrait toutefois s’agir simplement là d’un biais d’intérêt.

le *ma* en poésie occidentale

Dans *Emily Dickinson and Japanese Aesthetics* (2013), 武田雅子 Takeda Masako (1945-) suggère que le propos de la poète Emily Elizabeth Dickinson (1830-1886) serait proche de la sensibilité artistique japonaise, et plus spécifiquement de la logique qui sous-tend le *ma* :

« Transience of fragrance attracts both Dickinson and Japanese aesthetics. Several elements of brevity—instantaneous enlightenment, the fragmentary nature of gaps, and the ephemerality of absence—are integral to an understanding of the Japanese concept of *ma*, which may be translated both temporally and spatially as an interval of time, a pause, or a room in a house or palace. » (Takeda 2013, 32).

Takeda propose ensuite un parallèle intéressant entre Dickinson et le *ma* : « The premise of *ma* is that it is preferable to approach truth indirectly. Dickinson shares this conviction. » (Takeda 2013, 33). Le parallèle est intéressant, certes, mais il est aussi problématique. En effet, cette approche indirecte est, au Japon, en bonne partie culturellement constituée, et elle dépend, au moins partiellement, du concept de 「余情 *yōjō*」 (ang. ‘overtones’) – alors que pour Dickinson, c’est bien sûr au moins partiellement cultivé, mais

ça reste quand même propre à elle. D'ailleurs, Takeda elle-même note au moins une différence centrale entre l'approche Dickinson et l'approche japonaise : « Dickinson's dashes and line breaks may both make *ma*, a pause, but there is a big difference between Dickinson's punctuation and Japanese *ma*: *kire-ji* is used only once in each *haiku*. » (Takeda 2013, 40).

Takeda, par ailleurs, semble voir Dickinson comme une sorte de *ma* entre Orient et Occident : « From the perspective of *ma*, Dickinson's repeated representation of the paradoxical presence of absence and speaking silence bridges the gap between Japanese and Western aesthetics. » (Takeda 2013, 41).

le ma *en* théâtre occidental

La spécialiste de littérature irlandaise 真鍋晶子 Manabe Akiko note, dans *W.B. Yeats and Kyogen: Individualism & Communal Harmony in Japan's Classical Theatrical Repertoire* (2015), à propos bien sûr du célèbre poète et dramaturge irlandais William Butler Yeats (1865-1939), que : « Yeats's interest in *Noh* is well established » (Manabe 2015, 425). C'est apparemment la lecture du magistral *Japan and China – Their History, Arts, and Literature* (1901-1902), du capitaine Francis (Frank) Brinkley (1841-1912), qui intéressera Yeats au *nō* – et c'est ainsi, tel que l'écrit Yeats lui-même dans l'introduction du *Certain Noble Plays of Japan – From the manuscripts of Ernest Fenollosa* (1916) de Ezra Weston Loomis Pound (1885-1972), que : « with the help of Japanese plays 'translated by Ernest Fenollosa and finished by Ezra Pound,' I have invented a form of drama » (Yeats 2007 (1916), 163). Brinkley serait en fait ici doublement important, puisque, au moins selon le poète et critique James Longenbach (1959-) dans *Stone Cottage – Pound, Yeats, and Modernism* (1988) : « Brinkley's account of the *Noh* helped to shape Pound's translations. » (Longenbach 1988, 46). D'ailleurs, sa pièce

intitulée *At the Hawk's Well* (1916-1917) est : « The first play he wrote out of his encounter with *Noh* in 1916 » (Manabe 2015, 432). Comme l'indique par ailleurs Manabe : « Amazingly Yeats [...] seems to sense *ma* in the climactic dance in *Noh*. » (Manabe 2015, 430) – et effectivement, celui-ci écrit, dans le même essai :

« I have lately studied certain of these dances, with Japanese players, and I notice that their ideal of beauty, unlike that of Greece and like that of pictures from Japan and China, makes them pause at moments of muscular tension. The interest is not in the human form but in the rhythm to which it moves, and the triumph of their art is to express the rhythm in its intensity. » (Yeats 2007 (1916), 169).

le *ma* en littérature occidentale

近藤雅樹 Kondō Masaki (1951-2013, si c'est bien du folkloriste dont il s'agit) suggère, dans un article intitulé *Ill Seen Ill Said and the Japanese Spatial Concept Ma* (2008), que le *Ill Seen Ill Said* (1982) de Samuel Barclay Beckett (1906-1989), d'abord publié en français sous le titre *Mal vu mal dit* (1981) :

« can be understood as a work that has been distantly influenced by Japanese Noh drama, as it was transmitted to the European tradition through Ernest Fenollosa, Ezra Pound, and W. B. Yeats. Through its use of ritual action and slow movement and particularly through its use of *ma*, a silent short lapse of time between actions that is characteristic of Noh performance, the novella realizes the effect that is aimed at in Noh. » (Kondō 1981, 67).

Selon Kondō, cette influence lui viendrait principalement du *At the Hawk's Well* de Yeats, qui : « is the firmest link between Beckett's imagination and the world of Noh » (Kondō 1981, 68). *Mal vu mal dit* raconte l'histoire d'un vieil homme que le sommeil fait constamment, et ce, depuis quelques 50 ans, manquer l'eau d'un puit : « Yet this *ma*, this brief interval, expresses the core of the drama, disclosing the essence of a thing as the object of an unflinching desire in the mind in the absence of perception. » (Kondō 1981, 68). Et ce ne serait pas là le seul *ma* de *Mal vu mal dit*, loin de là même, au moins selon Kondō :

« Various forms of *ma* are evident in *III Seen III Said*: the transition between two kinds of eyes, the repetition of the disappearance and reappearance of the old woman, the sudden gap of time between past and present, the failing light, the intense gazing till the immobile object of the gaze starts to tremble, the progression from the trace of an illusion / to a place where all traces are absent. These transitional blanks of time signal the void, which the audience is expected to perceive with the eye of their mind, prompted by that of the author. » (Kondō 1981, 68-69).

le *ma* et la musique en Occident

Le pianiste Artur Schnabel (1882-1951) aurait apparemment déjà dit, en réponse à un admirateur qui lui demandait comment il faisait pour gérer les notes : « The notes I handle no better than many pianists. But the pauses between the notes – ah, that is where the art resides! » (Schnabel – tel que cité dans le Chicago Daily News le 11 juin 1958). La musique semble effectivement être, on l'a vu au chapitre portant sur le *ma* en musique et en architecture, un terreau *a priori* fort fertile pour la notion de [*ma*], et qui plus est, c'est soi-disant un 'langage universel' – mais pourtant, bien qu'on trouve amplement de littérature, en anglais ou en français, sur le *ma* en musique japonaise, il n'y a que bien peu de tentatives, au moins jusqu'à maintenant, pour tenter d'en explorer la place en musique occidentale.

Un des exemples les plus visibles, d'autant plus qu'il est local, est celui de la chanteuse pop Ariane Moffatt (1979-), dont un des albums s'intitule, justement ... *MA* (2012). À l'époque du lancement, elle expliquait, en entrevue à Alain Brunet, journaliste à la Presse, que :

« *Ma* désigne la distance qui sépare deux entités, celle qui en assure la spécificité, la distinction, l'intervalle. *Ma* peut être traduit par fossé, espace, pause entre deux parties structurelles. On peut aussi faire l'expérience de ce concept de spatialité entre des intervalles. *Ma* désigne aussi la conscience de cet espace chez l'observateur, mais encore la conscience simultanée de la forme et de la déformation résultant d'une intensification de la vision ».

Étrangement, surtout pour une musicienne, elle n’y parle absolument pas de temps.

Elle en parle, toutefois, dans une entrevue avec Jamie O’Meara de la *Gâzette*, entrevue rapportée dans un article du 27 février de la même année, article au joli titre de *Interview, review: Ariane Moffatt creates a Mile End miniature with MA*. Ariane Moffatt y explique qu’elle est en fait tombée sur le concept par pur hasard :

« I was reading this magazine with a special on Japan, and there was a photo report on ‘ma,’ ” says Moffatt. “It was talking about the definition of spatial temporality, the space between things: the silence between two notes in music, the distance between two swords when you’re fighting. This little emptiness the Japanese call ‘ma.’ And for me it was really significant and poetic to see time not only in terms of something really far and vast, but in the little contemplation of spaces between things. ».

Ariane Moffatt n’est pas une intellectuelle, et ça paraît, mais elle démontre quand même, me semble-t-il, une assez bonne compréhension du sens général du concept – quoiqu’elle rajoute toutefois ensuite un commentaire qui laisse quelque peu songeur : « When I was alone writing in the studio and in a contemplative state of mind, the ‘ma’ spoke to me a lot. » ... en japonais, je suppose (?). En fait, tout ça bien sûr dépend un peu de ce qu’elle entend par ‘le *ma* me parle’, à savoir si c’est une simple figure de style, ou si elle en porte une vision plus ésotérique.

Quoi qu’il en soit des aspects potentiellement ésotériques du propos d’Ariane Moffatt, on constate que c’est essentiellement un concours de circonstances (une contingence!) qui l’a amenée vers le *ma* – soit d’abord d’être tombé sur un article à propos du concept, puis que, quel hasard quand même : « it’s also my initials », et finalement qu’en plus, comme elle le dit elle-même : « I wanted a visual signature, a tag that’ll be everywhere. ».

La compositrice nouvel-âgeuse Yantra de Vilder a un lien au *ma* qui peut

sembler plus ancré que celui d'Ariane Moffatt, vu qu'elle a notamment rédigé une thèse de doctorat intitulée *Towards the Artistic Moment: A Personal Exploration at the Nexus of Improvised Inter-disciplinary and Crosscultural Collaborative Performance through the Metaphor of Ma* (2016). Dans son propos holistique, toutefois, le *ma* ne semble guère plus qu'un condiment venu de l'Orient – ou, comme elle l'écrit elle-même : « An inter-cultural organicism that allows for notions of fractured hybridity [...] and framed by the aesthetic of *Ma* defines my artistic cogency » (de Vilder 2016, 3). De Vilder voit même le *ma* : « as a gateway phenomenon » (de Vilder 2016, 5) – sans préciser, toutefois, de quoi ce 'phénomène' serait une 'passerelle', les drogues dure, la boisson, ou peut-être le 悟り *satori*. De Vilder va jusqu'à suggérer que : « the Artistic Moment relates to *Ma* as an expression of ritual across examples of collaboration in cross-cultural and inter-disciplinary performing arts » (de Vilder 2016, 5). Est-il besoin d'en rajouter? D'ailleurs, malgré le titre, de Vilder elle-même ne parle finalement que bien peu du *ma* dans sa thèse – l'exception étant la courte période d'inspiration qui a donnée les citations qu'on vient de voir (et les rares fois où elle en parle ailleurs, on reste profondément dans la pensée nouvel-âgeuse).

a.3. le *ma* réinventé

D'ailleurs, comme on l'a brièvement vu un peu plus haut avec Greenland et Abel, le plus sidérant (mais sans que ce soit le moindrement surprenant) dans le parcours du *ma* en Occident, ce sont les formes réappropriées : libre de ses ancrages culturels d'origine, le *ma* devient, encore plus qu'au Japon encore, littéralement tout et n'importe quoi. C'est en somme un peu comme ce qui se passe depuis quelques décennies avec le *zen*, bien qu'à bien plus petite échelle ... quoique ici, toutefois, contrairement au *zen* (peut-être protégé par son aura minimaliste), il ne semble pas exister de bornes, de limites.

Dans *Architecture and Identity* (1997), par exemple, l'architecte Ib Christian (Chris) Abel (1923-2004) propose d'abord que : « Japanese movement space and cyberspace are topologically identical » (Abel 2017 (1997), 82) – puis il suggère même que ce serait parce que tous deux présentent : « a sequential / experience of passing from the known to the unknown that can only be understood in retrospect » (Abel 2017 (1997), 82-83). Le professeur d'architecture Kevin Nute (1958-) reprend, dans *Ma' and the Japanese Sense of Place Revisited: by Way of Cyberspace* (1999), le parallèle de Abel et le pousse un pas plus loin (cf. le célèbre 'le Québec est au bord du précipice, faisons un pas en avant avec le Crédit Social!'). En effet, Nute a osé suggérer, lors d'une conférence, donnée au Japon en plus, que :

« The relationship between the Japanese sense of place and the notion of *ma* [...] might be thought of as similar to that between websites and the gaps between them, euphemistically known as cyber-'space' but, very like the Japanese notion of *ma* » (Nute 1999, 4).

Son argument, heureusement, est un peu moins surréaliste – mais n'est pas moins problématique pour autant. En gros, Nute suggère que le web, comme le sens de l'espace au Japon, serait fait de pleins et de vides : « A very similar experience of space as a sequence of discrete two-dimensional physical events, or 'places', separated by intervals of non-place is found in the contemporary arena of the internet » (Nute 1999, 3). En fait, il me semble qu'on a ici affaire à un beau cas de méprise. Alors que Nute propose, dans son abstract, de clarifier : « the relationship between the Japanese notion of place and the separate but related concept of *ma*, which in the West have often been confused as being one and the same » (Nute 1999, 1), il suggère, à la Isozaki ou Matsuoka 1979, que le sens premier du *ma* serait l'intervalle entre les rares visites de *kami*, puis deviendrait le vide à l'intérieur des pièces. En fait, il semble envoûté par l'idée de vide – et c'est de là que découle son lien à l'internet. Si au moins il avait parlé des liens qui peuvent exister dans ce 'vide ('non-place)', le parallèle aurait pu devenir intéressant...

Par ailleurs, Nute pense que le *ma* : « was originally conceived not as something positive, but rather as essentially a non-eventful gap » (Nute 1999, 3) – et c’est ainsi, suggère-t-il hardiment, que : « with the development of the concepts of websites and cyberspace, it seems the world may have inadvertently come as close as it has ever done to understanding the traditional Japanese notions of place and *ma*. » (Nute 1999, 6). Nute conclura même que :

« While it is argued here that *ma* is not equivalent to the Japanese sense of *place*, it might be legitimately described as a sense of placement, i.e. spacing. A lack of clear distinction between the concepts of place and ‘placement’, then, may lie behind part of the confusion which has grown up around the notion of *ma* in the West. » (Nute 1999, 8).

Vingt ans plus tard, toutefois, comme on peut notamment le constater dans le chapitre 4 portant sur le *ma* en musique et en architecture, Nute avait perdu ce bel idéalisme de la jeunesse.

Dans un article au titre émouvant de *the Japanese words for “space” could change your view of the world* (2018), le ‘spécialiste de l’innovation stratégique et du changement’ (selon son LinkedIn) Jerrold McGrath écrit que :

« In Japan, spaces have meanings prior to any activity that happens within them. For example, as a space in Japanese culture is understood by how it shapes relationships, the same meeting room in Tokyo would appear full of symbols and instructions about how interactions can and should occur. In this way, a room is always filled with invisible structures, regardless of its occupants. » (McGrath 2018).

Pour McGrath, l’espace japonais serait non pas matériel mais humain : « Instead of framing space as a relationship between objects and walls, the Japanese concept of space is about the relationships among people. » (McGrath 2018), un espace d’interactions sociales : « Japanese spaces tend to focus on structuring interactions, contingency, and connections to other people and to society » (McGrath 2018) – et c’est ainsi, essentiellement par la culture donc, que l’espace serait constitué : « they build spaces as extensions

of culture and values, rather than as places where culture happens» (McGrath 2018). Effectivement, c'est pas mal 'change your view of the world' comme histoire.

Quoi qu'il en soit de l'aspect transformateur du *ma*, McGrath distingue quatre types d'espace : le 「和 *wa*」, d'abord, qu'il appelle le 'relational space' ; le 「場 *ba*」, qui devient le 'knowledge-mobilizing space' ; le 「所 *tokoro*」, qu'il traduit par 'location' ; et, finalement, le 「間 *ma*」, qu'il qualifie d'espace négatif (ang. 'negative space') :

« Instead of being about the built environment, the Japanese words for space center on the interactions and relationships among people. Of the four terms that reflect an aspect of space, each looks at human relationships from a different perspective, and each is potentially useful in considering the spaces we all make and use. » (McGrath 2018).

Toutefois, sa compréhension des quatre concepts mentionnés laisse quelque peu à désirer – ce qui explique d'ailleurs peut-être pourquoi il les refait en quelque sorte à son image. Cette réinterprétation libre est particulièrement marquée dans le cas du *ba*, qui blesse grandement. À ce propos, McGrath écrit notamment : « *ba* is about ensuring that people's knowledge and experience can be put to good use » (McGrath 2018), puis il va même jusqu'à suggérer qu'il y aurait une voie (moderne) du *ba* (le 場道 *badō*, je suppose (?)) :

« To endow our lives with *ba*, we might follow social media accounts that are outside of our experience or tastes, attend events or conferences outside of our specialization, and meet and interact with people we might not normally meet. » (McGrath 2018).

C'est ainsi que le *ba* deviendrait coach de vie suprême : « *Ba* asks us to be open to interruptions and distractions when our temptation is to be closed and focused. » (McGrath 2018).

Heureusement, McGrath semble *a priori* mieux comprendre le concept de 「*ma*」 que les trois autres. En effet, il écrit : « *Ma* is often translated as negative space. However, *ma* is better understood as a free zone that allows

for dissimilar things to co-exist.» (McGrath 2018) – ce qui me semble fort bien dit, si ce n'est que le 'free zone' en question n'est vraiment pas le 'free for all' que le propos semble suggérer. Malheureusement, McGrath rajoute, un peu plus loin, une touche qui tache, et ce, de manière on ne peut plus permanente :

« There are [...] many ways we can make room for more *ma* in our lives. Meditation is a wonderful way of collecting oneself during a busy day. Visits to the library can prove a worthwhile respite from an increasingly commercial world. In our homes, we can restrict technology from certain areas. Where is the empty space in our day? » (McGrath 2018).

On pourrait en fait se poser la même question pour bien des Japonais ... quoiqu'il est à tout le moins vrai que, dans la fiction visuelle japonaise, on met souvent l'accent sur la variété des atmosphères liée aux cycles diurnes et annuels.

McGrath peut être excusé d'avoir imparfaitement saisi le propos, vu que celui-ci est après tout assez loin de sa culture et de son domaine d'expertise – mais il y a en fait une troisième raison, plus surprenante celle-là : McGrath a été ici influencé par l'ingénieur 児玉充 Kodama Mitsuru, qui tient un propos assez similaire – mais qui bien sûr n'a pas, lui, l'excuse de la distance culturelle (il a toutefois celle d'être ingénieur, je suppose).

Dans un article intitulé *Knowledge Convergence through "Ma Thinking"* (2017), Kodama suggère, et ce, dès l'abstract, que le : « Ma describe holistic relationships that allow a diversity of meanings in dynamically changing flow. » (Kodama 2017a, 170) – puis il rajoute que : « The paper argues that Ma, as dynamically changing holistic relationships, have their roots in the Eastern philosophies of Japanese Shintoism and Buddhism » (Kodama 2017a, 170). C'est bien mal parti. Kodama suggère par ailleurs qu'Augustin Berque serait son influence première, et en particulier le fait que : « Berque (1982) argues that Ma are born of the crystallization (tying together) of countless

possibilities with emptiness (blanks, silence, discontinuity, and stillness).» (Kodama 2017a, 170), propos qu'il répètera même, presque mot pour mot, vers la fin de l'article. On peut se demander si Berque approuverait la formulation – mais quoi qu'il en soit, il est quand même quelque peu surprenant de constater que le propos sur le *ma* de Kodama, qui est pourtant un auteur japonais ayant fait toute sa scolarité au Japon, se base presque uniquement, sauf sans doute pour ce qui est de sa connaissance 'organique' du concept, sur un auteur français ... sans aucune référence à quelque auteur japonais que ce soit (sauf, mais plus loin et fort brièvement, à Isozaki). En fait, encore plus étrangement, au moins *a priori*, Kodama traite du *ma* comme s'il s'agissait d'un concept étranger – et parle même de : « Berque's [...] concept of Ma » (Kodama 2017a, 184). D'ailleurs, Kodama passe la première moitié de son article à soutenir, comme si c'était tout naturel, l'idée que le *ma* serait présent dans de multiples aspects de l'organisation ... chez Dyson (oui, oui, la compagnie d'aspirateurs) – quoique, semble-t-il, de manière spontanée, puisqu'il n'en explique aucunement la genèse : le *ma* serait simplement là :

« the existence of Ma can be seen throughout the company, in its organizational culture and its workplaces. The existence of various kinds of Ma observed in Dyson is intrinsic to the knowledge convergence processes in the company. » (Kodama 2017a, 175).

En 2017 toujours, Kodama dirige un ouvrage collectif lui aussi en lien avec le *ma*, ouvrage au titre quelque peu surprenant de *Ma Theory and the Creative Management of Innovation* (2017). Dès la préface, intitulée *Preface and Acknowledgement*, Kodama annonce que les auteurs du livre s'accordent sur la définition suivante du 「*ma*」 : « *Ma is the holistic relationship that enables connection of continuous and discontinuous events and matters in distinct types of space-time (structured spacetime vs. unstructured space-time).* » (Kodama 2017b, vi). En fait, ni lui ni les autres auteurs de l'ouvrage, pourtant tous Japonais, ne traitent du *ma* comme on l'entend normalement.

Leur propos est bien plutôt à propos d'une sorte de *ma* réinventé, un *ma* universel à tendance ... corporatiste. D'ailleurs, aucun des auteurs ne se donne la peine de fouiller ce qu'est le *ma* – la chose est établie d'entrée de jeu avec la définition de Kodama dans la préface. Par la suite, il est remarquablement peu question du *ma* dans l'ouvrage – le concept devenant essentiellement une sorte d'aura.

Dans un premier article, intitulé "*Ma*" and Innovation Management (2017), Kodama nous parle à nouveau de son influence principale : « Berque (1982) perceived Ma as a concept born of the crystallization (tying together) of countless possibilities with emptiness (blanks, silence, discontinuity and stillness). » (Kodama 2017c, 2). Si vous croyez avoir déjà lu ça quelque part, vous n'avez pas la berlue : il y a beaucoup de répétition entre les articles de Kodama à propos du *ma*, avec même des phrases voire des paragraphes complets, identiques mot pour mot. Quoi qu'il en soit, toutefois, des répétitions, l'exemple premier ici n'est plus Dyson, Kodama leur préférant maintenant Apple et Cisco Systems ... et ce, toujours sans aucune justification autre que ses impressions et interprétations frivoles.

En fait, ces deux comparses, comme Greenland et Abel, semblent opérer dans un tout petit écosystème de spécialistes à la fois aux marges et à la fine pointe de leur domaine, des auteurs qui réinventent le *ma* en tant qu'outil disciplinaire – souvent, un peu comme la cuisine fusion, en mélangeant au goût du jour un ensemble d'éléments disparates, sans pour autant se préoccuper des racines, du terreau, et encore moins des feuilles. On les retrouve notamment dans la forme de gestion innovatrice et orientaliste qu'on vient de voir, mais je ne leur connais pas d'étiquette – et on les retrouve aussi, sans grande surprise, en 'media studies'.

Cette dérive commence, à certains égards, dès la popularisation du concept

en Occident. Le spécialiste du bouddhisme et des religions du Japon Richard B. Pilgrim suggère, et ce, dès la première phrase d'un article intitulé *Ma: a Cultural Paradigm* (1986), que : « One can perhaps no more easily establish the postmodern credentials of *ma* than by linking it to Roland Barthes' *Empire of Signs*. » (Pilgrim 1995 (1986), 55) – soit *l'Empire des signes*, publié en 1970.

La réappropriation intellectuelle, toutefois, est plus récente. Dans *Ma or Sensing Time-Space – Towards a culture of the inter* (2005), Henk Oosterling propose que l'intérêt pour le *ma* nouveau serait né avec *the Skin of Culture* (1998), du sociologue de l'art Derrick De Kerckhove (1944-) :

« Ma was discovered by new media theorists almost 10 years ago. The most daring 'application' of *ma* as the quasi-transcendental global spacing comes to the fore in *The Skin of Culture* (1998), a book published by the present-day director of the McLuhan-Institute, Derrick De Kerckhove. » (Oosterling 2005, 8).

Or, le *ma* de De Kerckhove, ça serait apparemment du *ma* à la sauce McLuhan – ou peut-être encore du McLuhan saupoudré de *ma* : « Inspired by McLuhan's vision of the Global Village he explores the influence and creative possibilities of digitalized worldwide communication in terms of MA. » (Oosterling 2005, 8). De Kerckhove, toutefois semble rapidement prendre une tangente, à tout le moins selon la description qu'en fait Oosterling :

« He applies MA to the dynamic network-structure of the Internet and other kinds of computerized communication-systems, in short: to cyberspace. De Kerckhove sketches the growing awareness of Westerners that public space outside our skins is not empty, but exponentially filled with networks of different qualities. » (Oosterling 2005, 8).

En fait, De Kerckhove débute son propos en expliquant en quoi les notions d'espace seraient différentes au Japon de ce qu'elles sont en Occident : « The Japanese [...] have never taken to the western notion of neutral space. In traditional Japanese culture, space is not neutral and has never been so. »

(De Kerckhove 1995, 165-166). Il explique ensuite que : « For the Japanese, space is a continuous flow, alive with interactions and ruled by a precise sense of timing and pacing. » (De Kerckhove 1995, 165) – et c'est là qu'il voit apparaître le *ma* :

« The name for that is *ma*. *Ma* is the Japanese word for space or “space-time,” but it does not correspond to our idea of space. The main difference is that when we say space we imply room or empty areas. To the Japanese, *ma* connotes the complex network / of relationships between people and objects. » (De Kerckhove 1995, 165-166).

Jusque là, le propos reste assez juste, tout à fait correct pour quelqu'un qui n'est spécialiste d'aucun sujet connexe – et c'est encore plus juste, et plus beau, lorsque De Kerckhove parle de la place qu'aurait la notion d'intervalle au Japon : « The Japanese have a keen awareness of the interval. Japanese design reveals an awareness of the space between things rather than a fixation on the object » (De Kerckhove 1995, 166). Soudainement, toutefois, c'est la dérive totale, le dérapage intégral et incontrôlé – au point de se demander si De Kerckhove avait compris quoi que ce soit. En effet, il suggère d'abord que : « In a way, electricity and airwaves can give us a much better idea about how the Japanese understand space than our own idea of space. » (De Kerckhove 1995, 166) – puis il offre une vision fantasmée et fantasmagorique de la fusion Orient-Occident : « Our most recent electronic technologies invite East to meet West in a totally new way: everybody will be related at different levels in a kind of electronic *ma*. » (De Kerckhove 1995, 166). On se retrouve ainsi quasiment dans le psychotronic : « This is the psychotechnological / *ma*, a world of electronic intervals in constant activity and reverberation. » (De Kerckhove 1995, 166-167) – puis dans le délire le plus total lorsque De Kerckhove déclare que : « *Ma* is the quintessence of a certain aspect of the global human civilization. » (De Kerckhove 1995, 167).

D'ailleurs, le *ma* aurait apparemment les mêmes qualités ésotériques que le *zen*. Dans un chapitre de son *Place and Dream – Japan and the Virtual*

(2004) intitulé *Ma, Basho, Aida: Three Japanese Concepts of Space at the Age of Globalization* (ça commence encore mal, et encore plus tôt), l'illustre philosophe 'interculturel' Thorsten Botz-Bornstein (1964-), suggère d'abord que : « The Japanese idea of a non-geometrical space dependent on cultural symbolisms called *ma* » (Botz-Bornstein 2004, 110) – puis, après avoir parlé des prétendues racines du *ma* dans les rituels de contact avec les *kami*, soutient que : « The spiritual character of the place called *ma* is thus almost proverbial. » (Botz-Bornstein 2004, 114). Ainsi, le *ma* au 21^e sera spirituel, ou il ne sera pas : « In *ma*, an inter-subjective *aida*-ic reality is obtained through transferring a non-temporal, non-spatial, “pure” and stylistically stagnant space to a “spiritual place” in which time and space interact. » (Botz-Bornstein 2004, 122) – menant tout naturellement, avec l'aide de la notion de 「切れ *kire*」, à : « the creation of a dreamlike space » (Botz-Bornstein 2004, 122). On croirait en effet rêver.

Reste que si ce *ma* nouvel-âgeux se développait, et surtout s'il était porté par des auteurs célèbres, il influencerait probablement à son tour les formes présentes au Japon – et le rêve deviendrait alors, peut-être pas un cauchemar, mais à tout le moins un rêve agité, pas le moins du monde 'zen'.

Bilbographie

Abel, Ib Christian (Chris) [2017 (1997)] : Architecture and Identity – responses to cultural and technological change, 3rd edition. Routledge

赤坂憲雄 Akasaka, Norio [(2015 (2002))] : 境界の発生 *kyōkai no hassei* (lit. ‘génération du *kyōkai*’). 講談社学術文庫 *Kōdan-sha gakujuutsu bunko*

網野善彦 Amino, Yoshihiko [1991 & 1993] & Christy, Alan S. ; trad. [2012] : Rethinking Japanese History. University of Michigan
original : 日本の歴史をよみなおす *Nihon no rekishi wo yominaosu* (lit. ‘relire l’histoire du Japon’, 1991) &
続・日本の歴史をよみなおす *zoku – Nihon no rekishi wo yominaosu* (lit. ‘relire l’histoire du Japon – la suite’, 1993)

穴澤万里子 Anazawa, Mariko [2017] : the Ma of Maeterlinck and Ma of Japanese Maeterlinckians. chapitre 8 de : 児玉充 *Kodama, Mitsuru*, dir. : Ma Theory and the Creative Management of Innovation – pp. 179-194. Palgrave Macmillan

安藤忠雄 Andō, Tadao [1989] : 旅—インド・トルコ・沖縄 *Tabi – Indo - Toruko - Okinawa* (lit. ‘voyages – Inde, Turquie, Okinawa’)

荒木博之 Araki, Hiroyuki [1973] : 日本人の行動様式 – 他律と集団の論理 *Nihon-jin no kōdō yōshiki – taritsu to shūdan no ronri* (lit. ‘formes comportementales des Japonais – hétéronomie et logique de groupe’). 講談社現代新書 *Kodansha gendai shinsho*

Aristote : Politique

Armstrong, John Alexander [1982] : Nations Before Nationalism. the University of North Carolina Press

芦原義信 Ashihara, Yoshinobu [2001 (1979)] : 街並みの美学 Machinami no bigaku (lit. 'esthétique du paysage urbain'). 岩波現代文庫 Iwanami gendai bunko

Aston, William George [1972 (1924 (1896 (720)))] : Nihongi -- Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697. Tuttle
traduction du 日本紀 Nihongi = 日本書紀 Nihon shoki (lit. 'Annales du Japon', 720)

Auslin, Michael Robert [2004] : Negotiating with Imperialism – the Unequal Treaties and the Culture of Japanese Diplomacy. Harvard University Press

Bachnik, Jane M. [1982] : Deixis and Self/other Reference in Japanese Discourse. Sociolinguistic working papers 99. Southwest Educational Development Laboratory

十代目坂東三津五郎 Bandō Mitsugorō X [1976] : 歌舞伎 花と実 Kabuki – hana to mi (lit. 'kabuki – les fleurs et les fruits')

Barinaga, Ester [2010] : Powerful Dichotomies – Inclusion & Exclusion in the Information Society. Stockholm School of Economics

Barth, Thomas Fredrik Weybye [1969] : Introduction. dans : Barth, Thomas Fredrik Weybye ; dir. : Ethnic Groups and Boundaries – the Social Organisation of Culture Difference. Little, Brown and Company

Barthes, Roland [1970] : l'Empire des Signes. Flammarion

Barthes, Roland [1978] : l'Intervalle. le Nouvel Observateur, 23 octobre 1978.
dans : Oeuvres complètes, vol. V [2002] : livres, textes, entretiens 1977-1980
– pp. 475-477. Seuil

Batchelor, Robert K. [2012] : a Taste for the Interstitial (間): Translating
Space from Beijing to London in the 1720s. chapitre 14 de : Sabeen, David
Warren & Stefanovska, Malina : Space and Self in Early Modern European
Cultures – pp. 281-304.

Batten, Bruce Lloyd [2003] : to the Ends of Japan – Premodern Frontiers,
Boundaries, and Interactions. University of Hawai'i Press

別府春海 Befu, Harumi [2002] : Hegemony of Homogeneity – an
Anthropological Analysis of Nihonjinron. Trans Pacific

Ben-Ami, Daniel [1998] : Is Japan Different? chapitre 2 de : Hammond, Phil ;
dir. : Cultural Differences, Media Memories – Anglo-American Images of
Japan – pp. 3-24. Cassell

Benedict, Ruth Fulton [1946] : the Chrysanthemum and the Sword –
Patterns of Japanese Culture. Meridian

Bennett, Tony [2005] : Culture. dans : Bennett, Tony ; Grossberg, Lawrence
& Morris, Meaghan ; dir. : New Keywords – a Revised Vocabulary of Culture
and Society. Blackwell Publishing

Bernier, Bernard [1975] : *Breaking the Cosmic Circle: Religion in a Japanese Village*. Cornell University Press

Berque, Augustin [1982] : *Vivre l'espace au Japon*. Presses universitaires de France

Berque, Augustin [1986] : *le Sauvage et l'artifice – les Japonais devant la nature*. Gallimard

Berque, Augustin [2004] avec Sauzet, Maurice : *le Sens de l'espace au Japon – vivre, penser, bâtir*. Éditions Arguments

Berque, Augustin [2011] : Préface. dans : 和辻哲郎 Watsuji, Tetsurō [1929, 1935] & Berque, Augustin ; trad. [2011] : *Fûdo – le milieu humain*. Nichibunken & CNRS éditions

Berque, Augustin [2013 (2012)] : *Aida et ma : de ce que sont les choses dans la spatialité japonaise – 間と間—ものからことへ*. dans : Bonnin, Philippe ; 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu & 稲賀繁美 Inaga, Shigemi ; dir. : *Pour un Vocabulaire de la Spatialité Japonaise – Towards a Vocabulary of Japanese Spatiality* – pp. 67-74. International Research Center for Japanese Studies 国際日本文化研究センター

Berque, Augustin [2014.05 (2009)] : *Existence humaine et spatialité*. chapitre 4 de : Jacquet, Benoît ; Bonnin, Philippe & 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu ; dir. : *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise* – pp. 105-118. Presses polytechniques et universitaires romandes

Berque, Augustin [2014.10d] : *Oku* 奥 le fond. dans : Bonnin, Philippe ; 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu & 稲賀繁美 Inaga Shigemi ; dir. : Vocabulaire de la spatialité japonaise 日本の生活空間 – pp. 372-374. CNRS Éditions

Berque, Augustin [2016 (2015)] : Étendre *ma* et *aida* à la logique des sciences dures ? – Vers un paradigme de la raison sensible. dans : Murakami-Giroux, Sakae ; 藤田正勝 Fujita, Masakatsu & Fermaud, Virginie ; dir. : *Ma* et *aida* – des possibilités de la pensée et de la culture japonaises – pp. 9-25. Philippe Picquier

Berry, Mary Elizabeth [2006] : Japan in Print – Information and Nation in the Early Modern Period. University of California Press

Bester, John [1973] : foreword. dans : 土居健郎 Doi Takeo [1971] & Bester, John ; trad. [1973] : the Anatomy of Dependence – exploring an area of the Japanese psyche – feelings of indulgence. Kodansha International
titre original : 「甘え」の構造 「Amae」 no kōzō

Bingham, Adam [2004] : the Spaces In-Between – the cinema of Yasujiro Ozu. Cineaction, vol. 63 – pp. 45-56

Blum, Alan [2010] : the Grey Zone of Health and Illness. Intellect Ltd

Boas, Franz Uri [1911] : Introduction to the Handbook of American Indian Languages. Bureau of American Ethnology

Bonnin, Philippe [2014] : *Kūkan* 空間 l'espace. dans : Bonnin, Philippe ; 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu & 稲賀繁美 Inaga Shigemi ; dir. : Vocabulaire de la spatialité japonaise 日本の生活空間 – pp. 281-283. CNRS Éditions

Bonnin, Philippe & 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu [2014.05] : la notion de *kekkaï* et les dispositifs séparateurs dans la spatialité japonaise. chapitre 5 de : Jacquet, Benoît ; Bonnin, Philippe & 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu ; dir. : Dispositifs et notions de la spatialité japonaise – pp. 121-148. Presses polytechniques et universitaires romandes

Bonnin, Philippe & 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu [2014.10a] : *Kekkaï* 結界 le partage. dans : Bonnin, Philippe ; 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu & 稲賀繁美 Inaga Shigemi ; dir. : Vocabulaire de la spatialité japonaise 日本的生活空間 – pp. 243-246. CNRS Éditions

Bordwell, David Jay [1988] : Ozu and the Poetics of Cinema. Princeton University Press

Bordwell, David Jay & Thompson, Kristin [2010] : Film Art – an Introduction, 9th edition. McGraw-Hill

Borges Acevedo, Jorge Francisco Isidoro Luis [1952] : el idioma analítico de John Wilkins. dans : Otras Inquisiciones (1937-1952). Sur

Botz-Bornstein, Thorsten [2004] : Place and Dream – Japan and the Virtual. Éditions Rodopi B. V.

Boulding, Kenneth Ewart [1962] : Conflict and Defense – a General Theory. Harper & Brothers

Branigan, Edward [1976] : the Space of *Equinox Flower*. Screen, vol. 17, no. 2, (July, 1976) – pp. 74-105

Brinkley, Francis (Frank) [1901-1902] : Japan and China – Their History, Arts, and Literature

Buber, Martin [1923] : Ich und Du

Buber, Martin & Gregor-Smith, Ronald ; trad. [2002 (1947)] : Between man and man. Routledge

Buber, Martin [1953] : foreword. dans : Gutkind, Erwin Anton : Community and environment – a discourse on social ecology – pp. vii-ix

Burch, Noel [1979] : to the Distant Observer – Form and Meaning in the Japanese Cinema. University of California Press

Burt, Peter [2001] : the Music of Tōru Takemitsu. Cambridge University Press

Burt, Peter [2010] : How Japanese Was Takemitsu? And Is It Important to Ask This Question? dans : Borio, Gianmario & Galliano, Luciana ; dir. : Musica che affronta il silenzio. Scritti su Tōru Takemitsu – Music Facing Up to Silence. Writings on Tōru Takemitsu – pp. 143-150. Pavia University Press

Cage, John Milton Jr. [1950] : Lecture on Nothing

Cage, John Milton Jr. [1951] : Lecture on Something. dans : Silence – Lectures and Writings

Cavallaro, Dani [2006] : the Cinema of Mamoru Oshii – *Fantasy, Technology and Politics*. McFarland & Company

張清嶽 Chang, Ching-Yu [1982] : Japanese spatial conception: a critical analysis of its elements in the culture and traditions of Japan and in its post-war era – a Dissertation in Architecture. Ph.D. thesis, University of Pennsylvania

張清嶽 Chang, Ching-Yu [1984b] : Japanese Spatial Conception. the Japan Architect vol. 59, no. 5 (Ma) – pp. 64-70

Chappell, David A. [1993] : Ethnogenesis and Frontiers. Journal of World History, vol. 4, no. 2 (Fall, 1993) – pp. 267-275

Chenette, Jonathan Lee [1985] : the Concept of *ma* and the Music of Takemitsu. mémoire de maîtrise, Grinnell College

Christy, Alan S. [1997] : the Making of Imperial Subjects in Okinawa. dans : Barlow, Tani E. ; dir. : Formations of Colonial Modernity in East Asia – pp. 141-169. Duke University Press

Claudé, Paul [1965] : Réflexions et propositions sur le vers français, Œuvres en prose, Pléiade

Clifford, James [1988] : the Predicament of Culture – Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Harvard University Press

Cornyetz, Nina [1994] : Fetishized Blackness – Hip Hop and Racial Desire in Contemporary Japan. dans : Social Text, no. 41 (Winter, 1994) – pp 113-139

Coutts-Smith, Mark [1997] : Children of the Drum: the Life of Japan's Kodo Drummers. Lightworks Press

Couvreur, Séraphin [1993 (reproduction de l'édition de 1930)] : Dictionnaire classique de la langue chinoise

Creighton, Millie [1997] : *Soto* Others and *uchi* Others – Imaging racial diversity, imagining homogeneous Japan. chapitre 8 de : Weiner, Michael ; dir. : Japan's Minorities – the Illusion of Homogeneity. Routledge

Dale, Peter N. [1986] : the Myth of Japanese Uniqueness. St. Martin's Press

團伊玖磨 Dan, Ikuma [1961] : the Influence of Japanese Traditional Music on the Development of Western Music in Japan. Transactions: Journal of the Asiatic Society of Japan, 3rd Series, 8 (December, 1961)

Davis, Darrell William [2001] : Reigniting Japanese tradition with Hana-Bi. Cinema Journal, vol. 40, no. 4 (Summer, 2001) – pp. 55-80

De Kerckhove, Derrick [1995] : the Skin of Culture – Investigating the New Electronic Reality. Somerville House Publishing

Deleuze, Gilles [1985] : Cinéma 2, l'image-temps. Éditions de Minuit

De Mente, Boyé Lafayette [1994] : the Japanese Have a Word for It – the Complete Guide to Japanese Thought and Culture. Passport Books

et pourtant, même si l'ouvrage précédent était 'complet', il en écrira un autre :

De Mente, Boyé Lafayette [2004] : Japan's Cultural Code Words – 233 Key Terms That Explain the Attitude and Behavior of the Japanese. Tuttle

de Vilder, Yantra [2016] : Towards the Artistic Moment: a Personal Exploration at the Nexus of Improvised Inter-disciplinary and Crosscultural Collaborative Performance through the Metaphor of *Ma*. Western Sydney University

Di Mare, Lesley [1990] : Ma and Japan. *Southern Journal of Communication*, vol. 55, no. 3 – pp. 319-328

disponible sur :

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10417949009372798>

Doak, Kevin Michael [2007] : a History of Nationalism in Modern Japan – Placing the People. Brill

土井忠生 Doi, Tadao ; 森田武 Morita, Takeshi & 長南実 Chōnan, Minoru ; dir. [1980] : 邦訳日葡辞書. traduction japonaise du *Vocabulario da Lingoa de Iapam*. 岩波書店 Iwanami shoten

土居健郎 Doi, Takeo [1971] : 「甘え」の構造 「Amae」 no kōzō (lit. ‘structure de l’*amae*」)

土居健郎 Doi, Takeo [1971] & Bester, John ; trad. [1973] : the Anatomy of Dependence – exploring an area of the Japanese psyche – feelings of indulgence. Kodansha International

titre original : 「甘え」の構造 「Amae」 no kōzō (lit. ‘structure de l’*amae*」)

土居健郎 Doi, Takeo [1985] : 表と裏 Omote to ura (lit. ‘*omote et ura*’)

土居健郎 Doi, Takeo & Harbison, Mark A. ; trad. [1986 (1985)] : the Anatomy of Self – the Individual Versus Society. Kodansha International

titre original : 表と裏 Omote to ura

Ebersole, Gary L. [1983] : the Buddhist Ritual Use of Linked Poetry in Medieval Japan. *the Eastern Buddhist*, vol. 16, no. 2 (Autumn, 1983) – pp. 50-71

Eisenstein, Sergei Mikhailovich & Leyda, Jay ; trad. & dir. [1949 (1928)] : the Unexpected. dans : *Film Form – Essays in Film Theory*. Harcourt, Brace Jovanovich

江國滋 Ekuni, Shireru [1969] : 落語無学 Rakugo mugaku (lit. ‘analphabétisme du *rakugo*’)

六代目三遊亭円生 Enshō Sanyūtei VI [1965] : 寄席育ち Yose sodachi (lit. ‘élevé dans un yose’)

Fermaud, Virginie [2016] : Modernité de l’oeuvre d’Ozu : *ma* et langage cinématographique. dans : Murakami-Giroux, Sakae ; 藤田正勝 Fujita, Masakatsu & Fermaud, Virginie ; dir. : *Ma et aida – des possibilités de la pensée et de la culture japonaises* – pp. 27-37. Philippe Picquier

Fletcher, Alan [2001] : *the Art of Looking Sideways*. Phaidon

Freedman, Maurice [1968] : Geomancy. dans : *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, no. 1968 (1968) – pp. 5-15

Frédéric, Louis : voir : **Nussbaum, Louis Frédéric**

Friedman, Maurice Stanley [2002 (1965)] : Introduction. dans : Buber, Martin & Gregor-Smith, Ronald ; trad. [2002 (1947)] : *Between man and man*. Routledge

藤縄謙三 Fujinawa, Kenzō [1974] : ギリシャ文化と日本文化 *Girisha bunka to Nihon bunka* (lit. 'la culture grecque et la culture japonaise')

藤田正勝 Fujita, Masakatsu & Rauber, Laurent ; trad. [2016] : Voies pour la culture et la pensée japonaises – le « *ma* », l'« *awai* », et l'« *aida* ». dans : Murakami-Giroux, Sakae ; 藤田正勝 Fujita, Masakatsu & Fermaud, Virginie ; dir. : *Ma et aida – des possibilités de la pensée et de la culture japonaises –* pp. 39-53. Philippe Picquier

福澤諭吉 Fukuzawa, Yukichi [1875] : 文明論之概略 *Bunmei-ron no gairyaku* (lit. 'contour d'une théorie de la civilisation', 1875)
disponible sur :
<http://web.flet.keio.ac.jp/~ueda/bunmei-1.html#jo>

福澤諭吉 Fukuzawa, Yukichi [1875] ; Dilworth, David A. & Hurst, G. Cameron, III ; trad. [1973] : *an Outline of a Theory of Civilization*. Sophia University Press
titre original : 文明論之概略 *Bunmei-ron no gairyaku* (lit. 'contour d'une théorie de la civilisation')

Galliano, Luciana [1998] & Mayes, Martin ; trad. [2002] : *Yōgaku – Japanese Music in the Twentieth Century*. the Scarecrow Press

蒲生郷昭 Gamō Satoaki [1983] : 日本音楽の間 *Nihon ongaku no ma* (lit. 'le *ma* dans la musique japonaise'). dans : 南博 Minami, Hiroshi ; dir. : *間の研究—日*

本人の美的表現 *Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen* (lit. ‘recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais’) – pp. 131-152. 講談社 *Kōdan-sha*

Garfias, Robert [1975] : *Music of a Thousand Autumns: the Tōgaku Style of Japanese Court Music*. University of California Press

Geist, Kathe B. [1983a] : *West Looks East: the Influence of Yasujiro Ozu on Wim Wenders and Peter Handke*. *Art Journal* vol. 43, no. 3 (Fall, 1983) – pp. 234-239

Geist, Kathe B. [1983b] : *Yasujiro Ozu: Notes on a Retrospective*. *Film Quarterly*, vol. 37, no. 1 (Fall, 1983) –pp. 2-9

Giddens, Anthony [1987] : *the Nation-State and Violence*. vol. 2 de : a *Contemporary Critique of Historical Materialism*. University of California Press

Giddens, Anthony [2009] : *Sociology – a Brief but Critical Introduction*, 6th edition. Polity Press

Giedion, Sigfried [1958] : *Architecture, You and Me – the diary of a development*. Harvard University Press

Gilpin, Robert George [1981] : *War and Change in World Politics*. Cambridge University Press

Girardot, Norman J. [1983] : *Myth and Meaning in Early Taoism – the Theme of Chaos (*hun-tun*)*. University of California Press

合田幸代 Gōda, Sachiyo [2010] : an Investigation into the Japanese Notion of 'Ma': Practising Sculpture within Space-time Dialogues. thèse de doctorat, University of Northumbria at Newcastle

Graham, John L. & Herberger, Roy A., Jr. [1983] : Negotiators abroad – don't shoot from the hip. Harvard Business Review – pp 160-168

Greenbie, Barrie Barstow [1988] : Space and Spirit in Modern Japan. Yale University Press

Greenland, Keith B. [2015] : Art of airway management: the concept of 'Ma' (Japanese: 間, when 'less is more'). British Journal of Anaesthesia, vol. 15, issue 6 (decembre 2015) – pp. 809-812

Greve, Anni [2011] : Sanctuaries of the City – Lessons from Tokyo. Routledge

Greve, Anni [2013] : Learning from Tokyo urbanism: the urban sanctuaries. Cities 30 (2013) – pp. 98-104

Hall, Edward Twitchell [1969 (1966)] : the Hidden Dimension. Anchor Press

Hall, Ivan Parker [1973] : Mori Arinori. Harvard University Press

濱口恵俊 Hamaguchi, Eshun [2003] : 「間(あわい)の文化」と「独(ひとり)の文化」—比較社会の基礎理論 「Awai no bunka」 to 「hitori no bunka」 – hikaku shakai no kiso riron (lit. “culture de l'*awai*” et ‘culture de l'individu’ – théorie de base de la sociologie comparative’. 知泉書館 Chisen shokan

Harich-Schneider, Eta Margarete [1973] : a History of Japanese Music. Oxford University Press

Hashimoto Cordaro, Madalena Natsuko [2016] : l'Espace / temps *ma* 間 dans quelques gravures japonaises et brésiliennes. dans : Murakami-Giroux, Sakae ; 藤田正勝 Fujita, Masakatsu & Fermaud, Virginie ; dir. : *Ma et aida* – des possibilités de la pensée et de la culture japonaises – pp. 63-79. Philippe Picquier

林子平 Hayashi, Shihei [1782] : 日本遠近外国之全図 Nihon enkin gaikoku zenzu (lit. 'carte complète des pays proches et loin du Japon')

林子平 Hayashi, Shihei [1785] : 三国通覧図説 Sangoku tsūran zusetu (lit. 'visualisation illustrée de trois pays')

Hendry, Rosemary Joy [1990] : Humidity, hygiene or ritual care: some thoughts on wrapping as a social phenomenon. chapitre 2 de : Ben-Ari, Eyal ; Moeran, Brian & Valentine, James ; dir. : Unwrapping Japan – Society and Culture in anthropological perspective – pp. 18-35. University of Hawaii Press

Hendry, Rosemary Joy [1993] : Wrapping Culture – Politeness, Presentation and Power in Japan and Other Societies. Clarendon Press

Henshall, Kenneth G. [1988] : a Guide to Remembering Japanese Characters. Charles E. Tuttle Company.

Herd, Judith Ann [1989] : the Neonationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music. Perspectives of New Music vol. 27, no. 2 (Summer, 1989) – pp. 118-163

Hladik, Murielle [2008] : Traces et fragments dans l'esthétique japonaise – 日本の美学における痕跡と断片. Mardaga

Hladik, Murielle [2014.05] : Espace et temps : spatio-temporalité de l'habiter. chapitre 6 de : Jacquet, Benoît ; Bonnin, Philippe & 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu ; dir. : Dispositifs et notions de la spatialité japonaise – pp. 151-165. Presses polytechniques et universitaires romandes

細川俊夫 Hosokawa Toshio [1985] : notes du programme lors de la première performance, le 30 octobre 1985 de son 東京 Tōkyō 1985.

細野正信 Hosono, Masanobu [1969] & Lloyd Rutherford Craighill ; trad. [1978] : Nagasaki Prints and Early Copperplates. Kodansha International ltd. & 至文堂 Shinbun-dō
titre original : 洋風版画 Yōfū hanga (lit. 'impressions à l'occidentale'). 日本の美術 Nihon ni bijutsu, vol. 4, no. 36

Howell, David L. [1994] : Ainu Ethnicity and the Boundaries of the Early Modern Japanese State. Past and Present, vol. 142 (February, 1994) – pp. 69-93

井上忠司 Inoue Tadashi [2007] : 「世間体」の構造 – 社会心理史への試み
「Seken-tei」 no kōzō – shakai shinri-shi no kokoromi (lit. 'structure des 'apparences dans le *seken*' – tentative d'histoire de la psychologie sociale')

石田雄 Ishida, Takeshi [1984] : Conflict and Its Accommodation: *Omote-Ura* and *Uchi-Soto* Relations. chapitre 2 de : Krauss, Ellis S. ; Rohlen, Thomas P. & Steinhoff, Patricia G. ; eds : *Conflict in Japan* – pp. 16-38. University of Hawaii Press

石黒節子 Ishiguro, Setsuko [1983] : おどりのリズムと間 *Odori no rizumu to ma* (lit. ‘le rythme en danse et le *ma*’). dans : 南博 Minami, Hiroshi ; dir. : 間の研究—日本人の美的表現 *Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen* (lit. ‘recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais’) – pp. 183-203. 講談社 *Kōdan-sha*

磯崎新 Isozaki, Arata [1962] : 闇の空間 イリュージョンの空間構造 *Yami no kūkan – iryūjon no kūkan kōzō* (lit. ‘espace d’obscurité – structure de l’espace d’illusion’). dans : 磯崎新 Isozaki, Arata [1971] : 「空間へ」 – pp. 146-164.

磯崎新 Isozaki, Arata [1977] : What Can Be Sold from Japan. dans : 磯崎新 Isozaki, Arata [1990] : *Image Game*. Kajima shuppan kai

磯崎新 Isozaki, Arata [1979] : Space-Time in Japan – *Ma*. dans : 松岡正剛 Matsuoka, Seigow ; dir. : *Ma: Space-Time in Japan* – pp. 12-55. Cooper-Hewitt Museum & Japan Today

磯崎新 Isozaki, Arata [1981] : 「日本の時空間—間—」 *Nihon no Jikūkan – ma* (Time and space in Japan). 建築文化 *Kenchiku Bunka* (the Architectural Culture). 彰国社 *Shōkoku-sha*

磯崎新 Isozaki, Arata ; Kohso, Sabu ; trad. [2006] : Japan-ness in Architecture. dans : Stewart, David B. ; dir. [2006] : **Japan-ness in Architecture** – pp. 3-115. the MIT Press

伊藤ていじ Itō Teiji = Itoh Teiji [1966a] : 日本デザイン論 Nihon desain ron (lit. 'traité de design japonais', 1966). 鹿島出版会

伊藤ていじ Itō Teiji = Itoh Teiji [1966b] : 古都のデザイン – 結界の美 Koto no design – kekkai no bi (lit. 'design de la capitale classique – esthétique de la

Jacquet, Benoît [2014] : Introduction à la spatialité japonaise. dans : Jacquet, Benoît ; Bonnin, Philippe & 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu ; dir. : Dispositifs et notions de la spatialité japonaise – pp. 17-26. Presses polytechniques et universitaires romandes

時代別国語大辞典 – 上代編 Jidai-betsu kokugo dai-jiten – jōdai-hen (lit. 'grand dictionnaire de la langue nationale par période')

Jin, Jeong Woo [1987] : Comparative Analysis of Takemitsu's Recent Works Rain Tree and Rain Spell. Ph.D. dissertation, University of California at Los Angeles

Jones, Stephen Barr [1959] : Boundary Concepts in the Setting of Place and Time. dans : Annals of the Association of American Geographers, vol. 49 (1959) – pp. 241-255

Joseph, John E. [2011] : “the Unilingual Republic of the World”. Reactions to the 1872 Proposal to Make English the National Language of Japan. Revista argentina de historiografía lingüística, vol. III, no. 1 – pp. 53-65

鹿毛誠一 Kage, Seichi [1991] : 知の文化と型の文化 Chi no bunka to kata no bunka (lit. 'culture de la connaissance et culture du *kata*'). 創文社 sōbun-*sha*

神山彰 Kamiyama, Akira [2012] : 最新歌舞伎大事典 Saishin kabuki daijiten (lit. le ‘nouveau grand dictionnaire du *kabuki*’)

Karlgren, Bernhard [1991 (reproduction de l’édition de 1923)] : Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese

加藤邦男 Katō, Kunio ; Jacques, Benoît & 津森圭一 Tsumori Keiichi ; trad. [2014] : le Commencement de l’acte architectural : voir et dresser. À travers les phénomènes des croyances primitives et du folklore japonais. chapitre 1 de : Jacquet, Benoît ; Bonnin, Philippe & 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu ; dir. : Dispositifs et notions de la spatialité japonaise – pp. 29-50. Presses polytechniques et universitaires romandes

加藤周一 Katō, Shūichi [2007] : 日本文化における時間と空間 Nihon bunka ni okeru jikan to kūkan (lit. ‘le temps et l’espace dans la culture japonaise’). 岩波書店 Iwanami shoten

加藤周一 Katō, Shūichi & Sabouret, Christophe ; trad. [2009 (2007)] : le Temps et l’espace dans la culture japonaise
titre original : 日本文化における時間と空間 Nihon bunka ni okeru jikan to kūkan

川口秀子 Kawaguchi, Hideko [1983] : 日本舞踊の間 Nihon buyō no ma (lit. ‘le *ma* du *buyō* japonais’). dans : 南博 Minami, Hiroshi ; dir. : 間の研究—日本人の美的表現 Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen (lit. ‘recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais’) – pp. 167-181. 講談社 Kōdansha

河合隼雄 Kawai, Hayao [1982] : 中空構造日本の深層 Chūkū kōzō Nihon no shinsō (lit. 'structure du centre vide, profondeur du Japon' 1982). 中公叢書 Chūkō shinsho

Keene, Donald Lawrence [1970] : 20 Plays of the Nō Theatre. Columbia University Press

Kelly, William W. (Bill) [1998] : Blood and Guts in Japanese Professional Baseball. chapitre 6 de : Linhart, Sepp & Frühstück, Sabine ; dir. : the Culture of Japan as Seen through its Leisure – pp 95-111. State University of New York Press

剣持武彦 Kenmochi, Takehiko [1978] : 「間」の日本文化 'Ma' no Nihon bunka (lit. 'la culture japonaise du 「*ma*」')

剣持武彦 Kenmochi, Takehiko [1981] : 日本語と「間」の構造 Nihon-go to 「*ma*」 no kōzō (lit. 'le japonais et la structure du 「*ma*」'). dans : 剣持武彦 Kenmochi, Takehiko ; dir. : 日本人と「間」—伝統文化の源泉 Nihon-jin to 「*ma*」 – dentō bunka no gensen (lit. 'les Japonais et le 「*ma*」 – source de la culture traditionnelle'). 講談社ゼミナール選書 Kōdansha seminar sensho

Kim, Chung Eun [2018] : Silence in the Music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino. Ph.D. dissertation, Rutgers, the State University of New Jersey

木村敏 Kimura, Bin [1972] : 人と人との間 – 精神病理学的日本論 Hito to hito to no aida – seishin byōri-gaku-teki Nihon-ron (lit. '(ce qu'il y a) entre les gens – théorie japonaise de la psychopathologie du *seishin*'). 弘文堂 Kōbundō

金田一春彦 Kindaichi, Haruhiko [1957] & Hirano, Umeyo ; trad. et notes [1978] : 日本語 the Japanese Language. Tuttle
titre original : 「日本語」. 岩波商店

北川純子 Kitagawa, Junko [2010] : 日本音楽における「間」概念の検討—浪曲三味線の現場から Nihon ongaku ni okeru “ma” gainen no kentō – rōkyoku shamisen no genba kara (lit. ‘étude du concept de ‘*ma*’ dans la musique japonaise – de là où se joue le *shamisen* du *rōkyoku*’). 掲載誌 大阪教育大学紀要 Ōsaka kyōiku daigaku kiyō (Bulletin de l’université des sciences de l’éducation d’Ōsaka), vol. 1, no. 59 (septembre 2010) – pp. 1-12. 人文科学 Jinmon kagaku

北野武 Kitano, Takeshi [2012] : 間抜けの構造 Manuke no kōzō (lit. ‘structure du *manuke*’)

北沢方邦 Kitazawa, Masakuni [1992] : Myth, Performance, and Politics. dans : the Drama Review, vol. 36, no. 3 (Autumn, 1992) – pp. 160-173

児玉充 Kodama, Mitsuru [2017a] : Knowledge Convergence through “Ma Thinking”. Knowledge and Process Management, vol. 24, no. 3 (July/September 2017) – pp 170-187

児玉充 Kodama, Mitsuru [2017b] : Preface and Acknowledgement. dans : 児玉充 Kodama, Mitsuru, dir. : Ma Theory and the Creative Management of Innovation – pp. v-vii. Palgrave Macmillan

児玉充 Kodama, Mitsuru [2017c] : “Ma” and Innovation Management. chapitre 1 de : 児玉充 Kodama, Mitsuru, dir. : Ma Theory and the Creative Management of Innovation – pp. 1-21. Palgrave Macmillan

Kojiki

広辞苑 Kōjien

狛近真 Koma no Chikazane [c. 1231-1233] : 教訓抄 Kyōbunshō (sélection d'enseignements)

金春國雄 Komparu, Kunio ; Corrdry, Jane & Comee, Stephen ; trad. [1983 (1980)] : the Noh Theatre – Principles and Perspectives. Tankosha, John Wheaterhill

titre original : **金春國雄** [1980] : 能への誘い—序破急と間のサイエンス Nō e no izanai – jo-ha-kyū to ma no saiensu (lit. ‘invitation au *nō* – le *jo-ha-kyū* et la science du *ma*’),

近藤雅樹 Kondō, Masaki [2008] : *Ill Seen Ill Said* and the Japanese Spatial Concept Ma. Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 19, Borderless Beckett / Beckett sans frontières – pp. 67-74

金春禪鳳 Konparu Zenpō [1512] : 禪鳳雜談 Zenpō zōtan (lit. ‘jaser avec Zenpō’)

Koozin, Timothy Victor [1988] : the Solo Piano Works of Toru Takemitsu: a linear / set-theoretic analysis. Ph. D. dissertation, University of Cincinnati

Koozin, Timothy Victor [1990] : Tōru Takemitsu and the Unity of Opposites. College Music Symposium vol. 30, no. 1 (1990) – pp. 34-44

Koschmann, Julian Victor [1974] : the Idioms of Contemporary Japan VIII. Tatemaie to Honne. Japan Interpreter, vol. 9 (Spring, 1974) – pp. 98-104

Kristof, Ladis K. D. [1959] : the Nature of Frontiers and Boundaries. dans : Annals of the Association of American Geographers, vol. 49 (1959) – pp. 269-282

九鬼周造 Kuki, Shūzō [1936] : 偶然の諸相 Gūzen no shosō (lit. ‘des différents aspects du hasard’, 1936). dans : 人間の実存 ningen no jitsuzon (lit. ‘l’homme et l’existence’)

texte disponible sur :

<http://morihisa.on.coocan.jp/guuzen-syosou.htm>

熊倉功夫 Kumakura, Isao [2007] : the Culture of Ma. Japan Echo, vol. 34, no. 1, (February, 2007)

栗田勇 Kurita, Isamu [1964 (1962)] : 伝統の逆説—日本美と空間 Dentō no gyakusetsu – Nihonbi to kūkan (lit. ‘paradoxe de la tradition – l’esthétique japonaise et l’espace’). 七曜社 Shichiyō-*sha*

黒川紀章 Kurokawa, Kishō & Riggs, Lynne E. ; trad. [1979] : a Culture of Grays. dans : Sesoko, Tsune ; dir. : the I-Ro-Ha of Japan – an Alphabetical Interpretation of Japanese Culture – pp. 5-18. Cosmo Public Relations Corporation

黒川紀章 Kurokawa, Kishō & Hunter, Jeffrey ; trad. [1994 (1991 (1979))] : Rikyu Grey and the Art of Ambiguity. chapitre VI de : the Philosophy of Symbiosis – pp. 119-146. Academy Editions

disponible en version texte sur : <https://www.kisho.co.jp/page/303.html>

黒川紀章 Kurokawa, Kishō & Hunter, Jeffrey ; trad. [1994] : Intermediary Space. chapitre VIII de : the Philosophy of Symbiosis – pp. 155-166. Academy Editions

黒川紀章 Kurokawa, Kishō [1997] : Each One a Hero – the Philosophy of Symbiosis

disponible sur :

http://www.kisho.co.jp/j_index.php

黒川雅之 Kurokawa, Masayuki [*] : nextmaruni (site web)

http://www.nextmaruni.com/e/concept/concept_3.html

LaFleur, William R. [1978] : Buddhist Emptiness in the Ethics and Aesthetics of Watsuji Tetsurō. *Religious Studies*, vol. 14 (June, 1978) – pp. 237-250

Lamarre, Thomas [2002] : From animation to *anime*: drawing movements and moving drawings. *Japan Forum*, vol. 14, no. 2 – pp. 329-367

Leavitt, John Harold [2006] : Linguistic Relativities. dans : Jourdan, Christine & Tuite, Kevin J. ; dir. : *Language, Culture, and Society – Key Topics in Linguistic Anthropology*. Cambridge University Press

Leavitt, John Harold [2011] : Linguistic Relativities – Language diversity and modern thought. Cambridge University Press

Lebra, Takie Sugiyama [1976] : Japanese Patterns of Behavior. University of Hawaii Press

李御寧 Lee, O-Young = Yi, Ō-ryōng ; Huey, Robert N. ; trad. [1984] : *Smaller is Better – Japan’s Mastery of the Miniature*. Kodansha
titre original : **李御寧 Lee, O-Young** [1982] : 「縮み」志向の日本人 「chijimi」
shikō no Nihon-jin (lit. le ‘désir de ‘réduction’ des Japonais’)

Leite, Bárbara [2017] : *Threshold and mediation devices in the domestic space approach*. dans : do Rosário Monteiro, Maria ; Mong Kong, Mário & Pereira Neto, Maria João ; dir. : *Proceedings of the 2nd International Multidisciplinary Congress phy 2016 – Utopia(s) – Worlds and Frontiers of the Imaginary* – pp. 83-86. CRC Press

Leroi-Gourhan, André [1965] : *le Geste et la parole*, vol. II : *la mémoire et les rythmes*. Albin Michel

Lévesque, Luc [2013] : *Trajectories of Interstitial Landscapeness: a Conceptual Framework for Territorial Imagination and Action*. chapitre 2 de : Brighenti, Andrea Mubi ; dir. : *Urban Interstices: the Aesthetics and the Politics of the In-between* – pp. 21-64. Routledge

Lieberman, Fredric [1965] : *Contemporary Japanese Composition: Its Relationship to Concepts of Traditional Oriental Musics*. M.A. thesis University of Hawaii

Lieberman, Fredric [1981] : ‘Ma’: *Space Full of Meaning in Japanese Culture*. *the East* vol. 17 (August, 1981) – pp. 53-57

Liu, Huimei ; Yeh, Chih-Kuei ; Chick, Garry E. & Zinn, Harry C. [2008] : *an Exploration of Meanings of Leisure: a Chinese Perspective*. *Leisure Sciences*, vol. 30 – pp. 482-488

Longenbach, James [1988] : Stone Cottage – Pound, Yeats, and Modernism.
Oxford University Press

Lucken, Michael [2014] : les limites du *ma* – retour à l'émergence d'un concept « japonais ». Nouvelle revue d'esthétique n° 13 (2014) – pp. 45-67

Lucy, John Arthur [1992] : Language diversity and thought – a reformulation of the linguistic relativity hypothesis. Cambridge University Press

Magliola, Robert Rino [1984] : Derrida on the mend. Purdue University Press

Mairiaux, Isabelle [2006] : Thoughts on “Experience of Space in Japan.”
Implications for Music Therapy

disponible sur :

<https://voices.no/index.php/voices/article/view/1675/1435>

榎文彦 Maki, Fumihiko [1978] : 日本の都市空間と奥 Nihon no toshi kūkan to oku (lit. 'l'espace des villes et le *oku* '). 世界 Sekai, no. 397 (1978.12) – pp. 146-162

牧野成一 Makino, Seiichi [2002] : Uchi and Soto as Cultural and Linguistic Metaphors. chapitre 2 de : Donahue, Ray T. ; dir. : Exploring Japaneseness – On Japanese Enactments of Culture and Consciousness – pp. 29-64. Ablex Publishing

Malm, William Paul [1959] : Japanese Music and Musical Instruments.
Charles E. Tuttle

真鍋晶子 Manabe, Akiko [2015] : W.B. Yeats and *Kyogen*: Individualism & Communal Harmony in Japan's Classical Theatrical Repertoire. *Études Anglaises*, vol. 68, no. 4 (October-December, 2015) – pp. 425-441

Marès, Emmanuel [2013 (2012)] : *Roji* 路地. dans : Bonnin, Philippe ; 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu & 稲賀繁美 Inaga, Shigemi ; dir. : Pour un Vocabulaire de la Spatialité Japonaise – Towards a Vocabulary of Japanese Spatiality – pp. 183-186. International Research Center for Japanese Studies 国際日本文化研究センター

Marès, Emmanuel [2014a] : *Engawa* 縁側 la véranda. dans : Bonnin, Philippe ; 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu & 稲賀繁美 Inaga Shigemi ; dir. : Vocabulaire de la spatialité japonaise 日本の生活空間 – pp. 120-122. CNRS Éditions

Marès, Emmanuel [2014b] : *Shakkei* 借景 l'emprunt de paysage. dans : Bonnin, Philippe ; 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu & 稲賀繁美 Inaga Shigemi ; dir. : Vocabulaire de la spatialité japonaise 日本の生活空間 – pp. 407-409. CNRS Éditions

Martin, Samuel Elmo [1964] : Speech Levels in Japan and Korea. dans : Hymes, Dell Hathaway ; dir. : Language in Culture and Society – a reader in linguistics and anthropology – pp 407-415. Harper and Row

増田正造 Masuda, Shōzō [1946] : 能の表現 – その逆説の美学 *Nō no hyōgen – sono gyakusetsu no bigaku* (lit. 'l'expression dans le *nō* – esthétique d'un paradoxe')

松平齊光 Matsudaira, Narimitsu [1946] : 一神の両面としての善悪 Isshin no ryōmen to shite no zen-aku (lit. ‘le bien et le mal, les deux côtés d’un *kami*’)

松信浩二 Matsunobu, Kōji [2007] : Spiritual Arts and Education of “Less is More”: Japanese Perspectives, Western Possibilities. *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*, vol. 5, no. 1 (Spring/Summer 2007) – pp. 103-119

松岡正剛 Matsuoka, Seigow [1979] : Aspects of *Kami*. dans : 松岡正剛 Matsuoka, Seigow ; dir. : Ma: Space-Time in Japan – pp. 56-57. Cooper-Hewitt Museum & Japan Today

松岡正剛 Matsuoka, Seigow [1981] : 神と間と気 Kami to ma to ki (lit. ‘les *kami*, le *ma*, et le *ki*’). 建築文化 Kenchiku bunka

May, William R. [1989] : Sports. chapitre 7 de : Powers, Richard Gid ; Katō, Hidetoshi & Stronach, Bruce ; dir. : Handbook of Japanese Popular Culture – pp. 167-195. Greenwood Press

McGrath, Jerrold [2018] : the Japanese words for “space” could change your view of the world. Quartz, January 18, 2018

disponible sur :

<https://qz.com/1181019/the-japanese-words-for-space-could-change-your-view-of-the-world/>

面出和子 Mende, Kazuko [1997] : the Representation of Pictorial Space in “Ukie”. *Journal for Geometry and Graphics*, vol. 1 (1997), no. 1 – pp. 31-40

disponible sur :

https://www.heldermann-verlag.de/jgg/jgg01_05/jgg0105.pdf

Miller, Roy Andrew [1967] : the Japanese Language. Tuttle

Miller, Roy Andrew [1977] : the Japanese Language in Contemporary Japan – Some sociolinguistic observations. American Institute for Public Policy Research

Miller, Roy Andrew [1982] : Japan's Modern Myth – the Language and Beyond. Weatherhill

Milne, Tom [1963] : Flavour of Green Tea Over Rice. Sight and Sound, vol. 32, no. 4 (Fall, 1963) – pp. 182-186 + 206

南博 Minami, Hiroshi [1983a] : まえがき Maegaki (lit. 'avant-propos'). dans : 南博 Minami, Hiroshi ; dir. : 間の研究—日本人の美的表現 Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen (lit. 'recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais') – pp. 1-3. 講談社 Kōdan-*sha*

南博 Minami, Hiroshi [1983b] : 序説—間とは何か Josetsu – ma to ha nani ka (lit. 'introduction – qu'est-ce que le *ma*?'). dans : 南博 Minami, Hiroshi ; dir. : 間の研究—日本人の美的表現 Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen (lit. 'recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais') – pp. 7-20. 講談社 Kōdan-*sha*

Miura, Shōgo [2008] : a Comparative analysis of a Japanese film and its American remake. mémoire de maîtrise, San Jose State University

宮信明 Miya, Nobuyaki [2016] : le *ma* dans le *rakugo*. dans : Murakami-Giroux, Sakae ; 藤田正勝 Fujita, Masakatsu & Fermaud, Virginie ; dir. : *Ma*

et *aida* – des possibilités de la pensée et de la culture japonaises – pp. 135-151. Philippe Picquier

宮本賢二郎 Miyamoto, Kenjirō [1996] : Klang im Östen, Klang im Westen. Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan (lit. ‘le son en Orient, le son en Occident – le compositeur Tōru Takemitsu et la réception de la musique européenne au Japon’). PFAU

宮本武蔵 Miyamoto, Musashi [1641] : 兵法三十五箇条 Hyōhō sanjūgo kajō (lit. ‘35 éléments de tactique’)

disponible sur :

<http://www.1-em.net/sampo/Gorinnosyo/musashi35kajyou/index.htm>

宮本武蔵 Miyamoto, Musashi [1645] : 五輪書 Gorin no sho (fr. le Livre des cinq anneaux ; ang. the Book of Five Rings)

宮本武蔵 Miyamoto, Musashi [1645] & Harris, Victor ; trad. [1974] : a Book of Five Rings. the Overlook Press

宮本武蔵 Miyamoto, Musashi [1645] ; Brown, Bradford J. ; Kashiwagi, Yuko ; Barrett, William H. & Sasagawa, Eisuke ; trad. [1982] : the Book of Five Rings (Gorin no Sho). Bantam Books

宮本武蔵 Miyamoto, Musashi [1645] & Bennett, Alexander ; trad. [2018] : the Book of Five Rings. dans : the Complete Musashi – the Book of Five Rings and Other Works. Tuttle

Moeran, Brian [1988] : Japanese Language and Society: an Anthropological Approach. Journal of Pragmatics, vol. 12 (1988) – pp. 427-443

Moeran, Brian [1989] : Language and Popular Culture in Japan. Manchester University Press

Moffatt, Ariane [2012.02.**] : entrevue avec Alain Brunet, la Presse

Moffatt, Ariane & O'Meara, Jamie [2012.02.27] : Interview, review: Ariane Moffatt creates a Mile End miniature with MA.

disponible sur :

<http://www.montrealgazette.com/Interview+review+Ariane+Moffatt+creates+Mile+miniature+with/6218005/story.html>

森有礼 Mori, Arinori [1873] : Education in Japan

森岡健二 Morioka, Kenji ; 徳川宗賢 Tokugawa, Munemasa (1930-1999) ; 川端善明 Kawabata, Yoshiaki (1933-) ; 中村明 Nakamura & 星野晃一 Hoshino Kōichi ; dir. [1993] : 国語辞典 Kokugo jiten (lit. 'dictionnaire de la langue nationale') 集英社 Shūeisha

森下周子 Morishita, Chikako [2011] : a Musical Engagement with 'Ma' – Japanese Aesthetics Of Space and Time. mémoire de maîtrise, University of Huddersfield.

Morris-Suzuki, Tessa [1994.06] : Creating the Frontier: Border, Identity, and History in Japan's Far North. dans : East Asian History, no. 7 (June, 1994) – pp. 1-24. Institute of Advanced Studies, Australian National University

Morris-Suzuki, Tessa [1998] : Re-inventing Japan – Time, Space, Nation. East Gate – M.E. Sharpe

村井章介 Murai, Shōsuke [1988] : アジアの中の中世日本 Ajia no naka no chūsei Nihon (lit. 'le Japon médiéval en Asie'). 校倉書房 Azekura shobō

Murakami-Giroux, Sakae ; 藤田正勝 Fujita, Masakatsu & Fermaud, Virginie [2016] : Avant-propos. dans : Murakami-Giroux, Sakae ; 藤田正勝 Fujita, Masakatsu & Fermaud, Virginie ; dir. : *Ma et aida* – des possibilités de la pensée et de la culture japonaises – pp. 7-8. Philippe Picquier

Muramoto, Jōji, 日鷹一雅 Hidaka, Kazumasa & 嶺田拓也 Mineta, Takuya [2010] : Japan – Finding Opportunities in the Current Crisis. chapitre 12 de : Gliessman, Stephen R. & Rosemeyer, Martha ; dir. : *the Conversion to Sustainable Agriculture – Principles, Processes, and Practices* – pp. 273-301. CRC Press

永井啓夫 Nagai, Hiroo [1983] : 寄席の芸(間へのアプローチ) Yose no gei (ma no apuroochi) (lit. 'les arts du *yose* – une approche du *ma* '). dans : 南博 Minami, Hiroshi ; dir. : 間の研究—日本人の美的表現 Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen (lit. 'recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais') – pp. 205-219. 講談社 Kōdan-sha

中川美穂 Nakagawa, Miho [2010] : the Production of Multi-layered Space in Japanese Spatial Representations Between 2D and 3D. thèse de doctorat, University College London

abstract disponible sur :

<https://www.researchgate.net/publication/295719953> The production of multi-layered space in Japanese spatial representations between 2D and 3D

中川美穂 Nakagawa, Miho [2013] : Mamoru Oshii's Production of Multi-layered Space in 2D Anime. *Animation: an Interdisciplinary Journal*, vol. 8, no. 1 – pp. 65-83

中井正一 Nakai, Masakazu [1981 (1929)] : 転換期の美学(的課題) Tenkanki no bigaku(-teki kadai) (lit. '(questions d')esthétique en temps de crise'). dans : 久野収 Kuno, Osamu ; dir. : 中井正一全集 Nakai Masakazu zenshū (lit. 'oeuvres complètes de Nakai Masakazu'), vol. 2 – pp. 286-312. 美術出版社 bijutsu shuppan-sha

中井正一 Nakai, Masakazu [1931] : 芸術の人間学的考察 Geijutsu no ningen-gaku-teki kōsatsu (lit. 'considérations anthropologiques sur l'art'). dans : 久野収 Kuno, Osamu ; dir. : 中井正一全集 Nakai Masakazu zenshū (lit. 'oeuvres complètes de Nakai Masakazu'), vol. 2 – pp. 3-14. 美術出版社 bijutsu shuppan-sha

中井正一 Nakai, Masakazu [1981(1932)] : リズムの構造 Rizumu no kōzō (lit. 'structure du rythme'). dans : 久野収 Kuno, Osamu ; dir. : 中井正一全集 Nakai Masakazu zenshū (lit. 'oeuvres complètes de Nakai Masakazu'), vol. 2 – pp. 29-42. 美術出版社 bijutsu shuppan-sha

, Bi – Hihyō (« Beau – Critique »), septembre 1932

disponible sur :

https://www.aozora.gr.jp/cards/001166/files/43830_26147.html

中井正一 Nakai, Masakazu [1951] : 美学入門 Bigaku nyūmon (lit. 'introduction à l'esthétique'). dans : Nakai Masakazu zenshū, vol. III. 美術出版社 Bijutsu shuppan-sha

中村溪男 Nakamura, Tanio [1983] : 東洋画に於ける間の芸術 – とくに日本古典絵画について Tōyō-ga ni okeru ma no geijutsu – toku ni Nihon koten kaiga (lit. ‘les arts du *ma* en peinture orientale – en particulier les classiques japonais de la peinture’). dans : 南博 Minami, Hiroshi ; dir. : 間の研究—日本人の美的表現 Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen (lit. ‘recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais’) – pp. 241-265. 講談社 Kōdan-*sha*

波平恵美子 Namihira, Emiko [1977] : Hare, Ke and Kegare : the Structure of Japanese Folk Belief. Ph. D. thesis, the University of Texas, Austin, 263 pages

南坊宗啓 Nanbō Sōkei [c. 1690] : 南方録 Nanbō-roku / Nanpō-roku

Nancy, Jean-Luc [2002] : l’espèce d’espace pensée. dans : Goetz, Benoît : la Dislocation – Architecture et philosophie, 2^e édition revue et corrigée – pp. 11-13. les Éditions de la Passion

Newman, Oscar [1951] : CIAM ’59 in Otterlo

西谷啓治 Nishitani, Keiji [1990 (1953)] : 生花について Ikebana ni tsuite (lit. ‘à propos de l’*ikebana*’).

西谷啓治 Nishitani, Keiji & Shore, Jeff ; trad. [1995 (1989 (1953))] : the Japanese Art of Arranged Flowers. dans : Solomon, Robert C. & Higgins, Kathleen M. ; dir : World Philosophy: a Text with Readings – pp. 23-27. McGraw Hill.

original (1953) : 生花について Ikebana ni tsuite (lit. ‘à propos de l’*ikebana*’)

西山松之助 Nishiyama, Matsunosuke [1981] : 伝統芸術における「間」 Dentō geijtsu ni okeru 「ma」 (lit. 'le 「*ma*」 dans les arts traditionnels). dans : 剣持武彦 Kenmochi, Takehiko et al. : 日本人と「間」 – 伝統文化の源泉 Nihon-jin to 「*ma*」 – dentō bunka no gensen (lit. 'les Japonais et le 「*ma*」 – source de la culture traditionnelle') – pp. 63-116. 講談社ゼミナール選書 Kōdansha seminar sensho

西山松之助 Nishiyama, Matsunosuke [1983] : 間の美学成立史 Ma no bigaku seiritsu-shi (lit. 'histoire des développements du *ma* en esthétique (japonaise)'). dans : 南博 Minami, Hiroshi ; dir. : 間の研究—日本人の美的表現 Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen (lit. 'recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais') – pp. 115-129. 講談社 Kōdan-*sha*

Nitschke, Günter [1966] : 'Ma' – the Japanese Sense of 'Place' in old and new architecture and planning. Architectural design, mars 1966 – p. 116-156

額田巖 Nukada, Iwao [1977] : 包み Tsutsumi (lit. 'emballage'). 法政大学出版社 Hōsei daigaku shuppansha (presses de l'Université Hōsei)

Nussbaum, Louis Frédéric [1996] : le Japon – Dictionnaire et Civilisation

Nute, Kevin [1999] : 'Ma' and the Japanese Sense of Place Revisited: by Way of Cyberspace. Muroran Institute of Technology

Nute, Kevin [2019] : Changing Interpretations of Otherness in English-Language Accounts of Japanese Architecture. Journal of Asian Architecture and Building Engineering, vol. 18, no. 5 – pp. 479-493

disponible sur :

<https://doi.org/10.1080/13467581.2019.1681999>

落合清彦 Ochiai, Kiyohiko [1983] : 映像芸術の間一主として映画からの試論 Eizō geijutsu no ma – shu to shite eiga kara no shiron (lit. ‘le *ma* des arts de l’image – un essai principalement à partir du cinéma’). dans : 南博 Minami, Hiroshi ; dir. : 間の研究—日本人の美的表現 Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen (lit. ‘recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais’) – pp. 221-239. 講談社 Kōdan-*sha*

Odin, Steve [1989] : the Influence of traditional Japanese aesthetics on the film theory of Sergei Eisenstein. Journal of Aesthetic Education, vol. 23, no. 2 (Summer, 1989) – pp. 69-81

小倉朗 Ogura, Rō (Roh) [1981] : 「間」とリズム 「*Ma*」 to rizumu (lit. ‘le 「*ma*」 et le rythme’). dans : 日本人と「間」 – 伝統文化の源泉 Nihon-jin to 「*ma*」 – dentō bunka no gensen (lit. ‘les Japonais et le 「*ma*」 – source de la culture traditionnelle’). 講談社ゼミナール選書 Kōdan-*sha* seminar sensho

大貫恵美子 Ohnuki-Tierney, Emiko [1984] : Illness and Culture in Contemporary Japan – an anthropological view. Cambridge University Press

大貫恵美子 Ohnuki-Tierney, Emiko [1987] : the Monkey as Mirror. Princeton University Press

Ohnuki-Tierney, Emiko [1990] : the Ambivalent Self of the Contemporary Japanese. Cultural Anthropology, vol. 5 (May, 1990) – pp. 197-216

Ohnuki-Tierney, Emiko [1991] : the Emperor of Japan as Deity. dans : Ethnology, vol. 30, no. 3 (Jul., 1991) – pp. 199-215

大貫恵美子 Ohnuki-Tierney, Emiko [1993] : Rice as Self – Japanese Identities Through Time. Princeton University Press

大貫恵美子 Ohnuki-Tierney, Emiko [1998a] : a Conceptual Model for the Historical Relationship Between the Self and the Internal and External Others: the Agrarian Japanese, the Ainu, and the Special-Status People. chapitre 2 de : Gladney, Dru C. ; dir. : Making Majorities – Constituting the Nation in Japan, Korea, China, Malaysia, Fijii, Turkey, and the United States – pp. 31-51. Stanford University Press

岡野道子 Okano, Michiko [2016] : *Ma* et art : une approche sémiotique et son internationalisation. dans : Murakami-Giroux, Sakae ; 藤田正勝 Fujita, Masakatsu & Fermaud, Virginie ; dir. : *Ma* et *aida* – des possibilités de la pensée et de la culture japonaises – pp. 153-172. Philippe Picquier

奥野健男 Okuno, Takeo [1983] : 間の構造—文学における関係素 *Ma no kōzō – bungaku ni okeru kankei-so* (lit. la ‘structure du *ma* – principes relationnels en lettres’). 集英社 *suisei-sha*

六代目 尾上菊五郎 Onoe Kikugorō VI [1948] : 芸 *Gei* (lit. ‘les arts’)

大橋良介 Oohashi Ryōsuke [1986] : 「切れ」の構造—日本美と現代世界 ‘*Kire*’ no kōzō – *Nihon-bi to gendai sekai* (lit. ‘structure du 「*kire*」 – le beau au Japon et le monde contemporain’). 中央公論社 *Chūō kōron-sha*

大橋良介 Oohashi Ryōsuke [1992] : “*Iki*” und “*Kire*” – als Frage nach der Kunst im Zeitalter der Moderne –. dans : *Aesthetics*, no. 5 (March, 1992) – pp.105-116

大橋良介 Oohashi Ryōsuke [1994 (1986)] : Kire – das “Schöne” in Japan – Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne (lit. ‘*kire* – le « beau » au Japon – réflexions philosophico-esthétiques sur l’histoire et la modernité’). DuMont

大橋良介 Oohashi Ryōsuke & Parkes, Graham ; trad. (du japonais à l’anglais) [1994] : Kire and Iki. dans : Kelly, Michael ; dir. : Encyclopaedia of Aesthetics, vol. 2 – pp. 553-555. Oxford University Press

大橋良介 Oohashi, Ryōsuke [1998] & Marra, Michael F. ; trad. [2002] : the Hermeneutic Approach to Japanese Modernity – “Art-Way” “*Iki*,” and “Cut-Continuance”. chapitre 3 de : Marra, Michael F. ; dir. : [2002] : Japanese Hermeneutics – Current Debates on Aesthetics and Interpretation – pp. 25-35. University of Hawai’i Press

大野晋 Oono, Susumu ; 佐竹昭広 Satake, Akihiro & 前田金五郎 Maeda, Kingorō ; dir. [1990] : 岩波古語辞典 Iwanami kogo jiten (lit. ‘dictionnaire de japonais ancien de (la maison) Iwanami’). 岩波書店 Iwanami shoten

Oono-Descombes, Yasuko [2016] : le *ma* dans la cérémonie du thé dite *wabi-cha* (侘び茶, la cérémonie du thé dépouillée). dans : Murakami-Giroux, Sakae ; 藤田正勝 Fujita, Masakatsu & Fermaud, Virginie ; dir. : *Ma* et *aida* – des possibilités de la pensée et de la culture japonaises – pp. 173-188. Philippe Picquier

Oosterling, Henk [2000] : Culture of the ‘Inter’ – Japanese Notions of *ma* and *basho*. dans : Kimmerle, Heinz & Oosterling, Henk ; dir. : Sensus communis in Multi- and Intercultural Perspective – On the Possibility of Common Judgements in Arts and Politics – pp. 61-84. Königshausen & Neumann

aussi disponible sur :

https://www.henkoosterling.nl/pdfs/art_eng_sensus_japan.pdf

Oosterling, Henk [2005] : Ma or Sensing Time-Space – *Towards a culture of the inter.* version écrite de : “Japanese Inter-Esse: ‘MA’ as In-Between” voor Transmediale.05 BASICS Berlin, February 5, 2005 Haus der Kulturen der Welt

disponible sur :

https://www.henkoosterling.nl/pdfs/lect_berlin_ma_2005.pdf

Oosterling, Henk [2009] : Living – in between – Cultures – Downscaling Intercultural Aesthetics to Daily Life. dans : Van den Braembussche Antoon, Heinz, Kimmerle & Note, Nicole, dir. : Einstein Meets Margritte vol. 9 : Intercultural Aesthetics – a Worldview Perspective. Springer

折口信夫 Orikuchi, Shinobu [1976 (1930)] : 枕草紙解説 Makura no sōshi kaiketsu (lit. ‘explications du *makura no sōshi* (de Sei Shōnagon). dans : 折口信夫全集 Orikuchi Shinobu zenshū (lit. ‘œuvres complètes de Orikuchi Shinobu’), vol. 10 – pp. 1-34.

Ouwehand, Cornelius [1958-1959] : Some notes on the god Susano-o. Monumenta Nipponica, vol. 14, no. 3/4 – pp. 384-407

Parkin, David J. [1978] : the Cultural Definition of Political Response – Lineal Destiny Among the Luo. Academic Press

Pascale, Richard Tanner & Athos, Anthony George [1982 (1981)] : the Art of Japanese Management – Applications for American Executives. Warner Books

Peirce, Charles Sanders [1868] : On a New List of Categories. Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences, vol. 7 (1868) – pp. 287-298

Pelletier, Philippe [1997] : la Japonésie – Géopolitique et géographie historique de la surinsularité au Japon. CNRS éditions

Pelletier, Philippe [2010] : *Shimaguni*, modernisation et territorialisation au Japon. dans : Ebisu, no. 44 (2010) : Lévy, Christine ; dir. : la modernisation du Japon revisitée. Que reste-t-il de l'approche moderniste ? – pp. 157-184;

Pezeu-Massabuau, Jacques [1977] : la maison japonaise : standardisation de l'espace habité et harmonie sociale. Annales ESC 1977, no. 4 – pp. 670-701

Pezeu-Masabuau, Jacques [1981] : la maison japonaise. Publications orientalistes de France

Picken, Stuart Donald Blair [1994] : Essentials of Shinto – an Analytical Guide to Principal Teachings. Greenwood

Pilgrim, Richard B. [1986] : *Ma*: a Cultural Paradigm. Chanoyu Quarterly – Tea and the Arts of Japan, no. 46 – pp. 32-53

Pilgrim, Richard B. [1995 (1986)] : Intervals (*Ma*) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan. chapitre 3 de : Fu, Charles Wei-hsun and Heine, Steven ; dir. : Japan In Traditional And Postmodern Perspectives – pp. 55-80. State University of New York Press
original : History of Religions (1986.02.01), vol. 25, no. 3 – pp. 255-277

Pinker, Steven [1994] : the Language Instinct. William Morrow and Company

Pritchett, James & Kuhn, Laura [2001] : Cage, John. dans : Oxford Music Online – Groove Music Online

disponible sur :

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049908>

Rader, John Trout III [1971] : the Economics of Feudalism. Gordon and Breach

Raim, Daniel [2018] : In Search of Ozu (film)

Random, Michel [1985] : Japon : la stratégie de l'invisible. Éditions du Félin

Ratzel, Friedrich [1882] : Anthropogeographie

Ratzel, Friedrich [1897] : Politische Geographie

Revill, David [1992] : the Roaring Silence – *John Cage: a Life*. Arcade Publishing

Reynolds, Robert Leonard [1957] : the Mediterranean Frontiers, 1000-1400. dans : Wyman, Walker D & Kroeber, Clifton B ; dir. : the Frontier in perspective

Reynolds, Roger Lee [1992] : a Jostled Silence – Contemporary Japanese Musical Thought (Part One) – Introduction. Perspectives of New Music vol. 30, no. 1 (Winter, 1992) – pp. 28-35

Richie, Donald [1963] : Yasujiro Ozu: the Syntax of His Films. Film Quarterly, vol. 17, no. 2 (Winter, 1963-1964) – pp. 11-16

Richie, Donald [1991 (1970)] : a Definition of the Japanese Film. chapitre 20 de : Richie, Donald : a Lateral View – Essays on Contemporary Japan, revised edition [1991] – pp. 170-184. the Japan Times

Richie, Donald [1977] : Ozu – His Life and Films. University of California Press

Richie, Donald [2005 (2001)] : a Hundred Years of Japanese Film – a Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos. Kodansha International

Rocher, Alain [1996] : la construction de l'espace dans la mythologie japonaise. dans : Le Blanc, Charles Yvon et Rocher, Alain ; dir. : Tradition et innovation en Chine et au Japon – regards sur l'histoire intellectuelle – pp. 229-287. Presses de l'Université de Montréal / POF

Rodrigues, João et al. [1603] : Vocabvlario da Lingoa de Iapam – com Adeclaração em Portugues, feito por Algvns Padres, Eirmaõs da Companhia de Iesv. – com Licença do Ordinario, & Superiores em Nangafaqui no Collegio de Iapam da Companhia de Jesvs.

日葡辞書 Nippo jisho

Rowell, Lewis Eugene [1996] : Ma: Time and Timing in the Traditional Arts of Japan. dans Fraser, Julius Thomas & Soulsby, Marlene Pilarcik ; dir. : Dimensions of Time and Life – pp. 161-181. International University Press

Rubin, Anna [1983] : Japanese Composers at the Holland Festival. Perspectives of New Music, vol. 22, nos. 1 & 2 (Autumn, 1983 - Summer, 1984) – pp. 502-509

Russell, John G. [1991]: Race and Reflexivity: the Black Other in Contemporary Japanese Mass Culture. *Cultural Anthropology*, vol. 6, no. 2 (February, 1991) – pp. 3-25

Saitō Panalaks, Miyako [2001]: the Ma of Taiko. mémoire de maîtrise, Dalhousie University

酒井直樹 Sakai, Naoki [1997]: Translation & Subjectivity – On “Japan” and Cultural Nationalism. University of Minnesota Press

桜井徳太郎 Sakurai, Tokutarō [1974]: 結衆の原点—民俗学から追跡した小地域共同体構成のパラダイム— Kesshu no genten — minzoku-gaku kara tsuiseki shita shō-chiiki kyōdōtai kōsei no paradaimu (lit. ‘la source de la solidarité – la poursuite du paradigme de la structure des communautés de petites régions via les études folkloriques’). dans : 鶴見和子 Tsurumi, Kazuko & 市井三郎 Ichii, Saburō ; dir. : 思想の冒険 – 社会と変化の新しいパラダイム shisō no bōken – shakai to henka no atarashii paradaimu (lit. ‘exploration de la pensée – un nouveau paradigme de la société et du changement’)— pp. 187-234. 筑摩書房 Chikuma shobō

作田啓一 Sakuta, Keiichi [1972]: 価値の社会学 Kachi no shakaigaku (lit. ‘sociologie de la valeur’)

Sanders, Jimmy M. [2002]: Ethnic Boundaries and Identity in Plural Societies. *Annual Review of Sociology* , 2002, Vol. 28 (2002) – pp. 327-357

Sapir, Edward [1921]: Language – an Introduction to the Study of Speech. Cambridge University Press

Sapir, Edward [1924a] : Culture, Genuine and Spurious. dans : Mandelbaum, David Goodman ; dir. [1949] : Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture, and Personality – pp. 308-331. University of California Press

Sapir, Edward [1924b] : the Grammarian and His Language. dans : Mandelbaum, David Goodman ; dir. [1949] : Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture, and Personality – pp. 150-159. University of California Press

Sapir, Edward [1929] : the Status of Linguistics as a Science. dans : Mandelbaum, David Goodman ; dir. [1949] : Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture, and Personality – pp. 160-166. University of California Press

Sapir, Edward [1933] : Language. dans : Mandelbaum, David Goodman ; dir. [1949] : Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture, and Personality – pp. 7-32. University of California Press

佐々木健一 Sasaki, Ken'ichi [1994] : せりふの構造 Serifu no kōzō (lit. la 'structure du texte')

佐藤忠男 Satō, Tadao [1979] & Barrett, Gregory ; trad. [1982] : Ozu. chapitre 9, section 2 de : Currents in Japanese Cinema – pp. 185-193. Kodansha International

section tirée de : **佐藤忠男 Satō, Tadao** [1979] 日本映画の巨匠たち 学陽書房

Schnabel, Artur [année inconnue] : tel que cité dans le Chicago Daily News du 11 juin 1958

Schrader, Paul Joseph [1972] : *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press

Secci, Claudio & Thibault, Estelle [2012] : Espace intermédiaire. Formation de cette notion chez les architectes. dans : Haumont, Bernard & Morel, Alain ; dir. : la Société des voisins – Partager un habitat collectif – pp. 23-35. Éditions de la Maison des sciences de l’homme

清少納言 Sei, Shōnagon [1002] : 枕草子 *Makura no sōshi* (lit. ‘livre d’histoires de l’oreiller’ ; fr. les Notes de chevet ; ang. *Pillow Book*)

十五代 千宗室 Sen Sōshitsu XV [1986] : *Ma*: a “Usefully Useless” Thing. *Chanoyu Quarterly – Tea and the Arts of Japan*, no. 46 – pp. 5-6

千代章一郎 Sendai, Shōichirō ; Fauroux, Marie-Élizabeth & **西田雅嗣 Nishida, Masatsugu** ; trad. [2014] : *Hashi* 橋 le pont. dans : Bonnin, Philippe ; **西田雅嗣 Nishida, Masatsugu** & **稲賀繁美 Inaga Shigemi** ; dir. : *Vocabulaire de la spatialité japonaise 日本の生活空間* – pp. 165-168. CNRS Éditions

Shaner, David Edward [1989] : the Japanese Experience of Nature. chapitre III.2 de : Callicott, J. Baird & Ames, Roger T. ; dir. : *Nature in Asian Traditions of Thought – Essays in Environmental Philosophy* – pp. 163-182. State University of New York Press

白根治夫 Shirane, Haruo [1998] : *Traces of Dreams – Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Stanford University Press

白根治夫 Shirane, Haruo & 衣笠正晃 Kinugasa, Masaaki ; trad. [2001 (1998)] :
芭蕉の風景 – 文化の記憶 Bashō no fūkei – bunka no kioku (lit. ‘scènes de
Bashō – la mémoire de la culture’). 角川叢書 Kadokawa sōsho
traduction retravaillée de : *Traces of Dreams – Landscape, Cultural Memory,
and the Poetry of Bashō* (1998)

六代目 笑福亭松鶴 Shōfukutei Shokaku VI & 越智治雄 Ochi Haruo [1974] :
落語の芸 – 笑福亭松鶴に聞く rakugo no gei – Shōfukutei Shokaku ni kiku (l’art
du rakugo – à l’écoute de Shōfukutei Shokaku). dans : 国文学解釈と教材の研究
kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū (‘littérature japonaise – étude
sur l’interprétation et les matériels pédagogiques. no. hors-série, septembre
1974

Smith, Anthony Douglas [1998] : Nationalism and Modernism – a critical
survey of recent theories of nations and nationalism. Routledge

Snodgrass, Adrian [2006] : 間 – Thinking through the gap. chapitre 12 de :
Snodgrass, Adrian & Coyne, Richard ; dir. : Interpretation in Architecture –
Design as a Way of Thinking – pp. 221-240. Routledge

Snodgrass, Adrian & Coyne, Richard [2006] : Interpretation in Architecture –
Design as a Way of Thinking. Routledge

Standaert, Nicolas [2015] : Don’t mind the gap: Sinology as an art of in-
betweenness. Philosophy Compass, vol. 10, no. 2 – pp. 91-103

Stevko, Richard [2018] : Negative Space. the Graven Image, Publishing

Stewart, David Butler [1987]: the Making of a Modern Japanese Architecture – 1868 to the present. Kodansha International

Stewart, David Butler [2002]: the Making of a Modern Japanese Architecture – From the Founders to Shinohara and Isozaki. Kodansha International

末利光 Sue, Toshimitsu [1991]: 間の美学 — 日本的表現 *Ma no bigaku – Nihon-teki hyōgen* (lit. ‘esthétique du *ma* – expression japonaise’). 三省堂選書 *Sanseidō sensho*, no. 163

水津一朗 Suizu, Ichirō [1984]: the Codes of Japanese Landscapes – an Attempt to Topological Geography. *Geographical Review of Japan*, vol. 57 (ser. B), no. 1 – pp. 1-21

鈴木妙 Suzuki, Tae [2016]: le *ma* dans la langue japonaise. dans : Murakami-Giroux, Sakae ; 藤田正勝 Fujita, Masakatsu & Fermaud, Virginie ; dir. : *Ma* et *aida* – des possibilités de la pensée et de la culture japonaises – pp. 217-227. Philippe Picquier

鈴木孝夫 Suzuki, Takao [1975]: 閉された言語・日本語の世界 *Tozasareta gengo – Nihongo no sekai* (lit. ‘langue fermée – le monde du japonais’, 1975). 新潮選書 *Shinchō sensho*

鈴木孝夫 Suzuki, Takao [1987 (1985)]: a Global Role for the Japanese Language. chapitre 9 de : *Reflections on Japanese Language and Culture*. *Studies in the Humanities and Social Relations*, vol. XV – pp. 123-134 the Institute of Cultural and Linguistic Studies, Keio University

titre original : **鈴木孝夫 Suzuki, Takao** [1985] : 国際化の日本語 Kokusai-ka no nihon-go (lit. ‘internationalisation du japonais’). 文化会議 Bunka kaigi, 1985.06 – pp. 2-8

高橋治 Takahashi, Osamu [2003 (1982)] : 絢爛たる影絵 小津安二郎 Kenrantaru kage-e – Ozu Yasujirō (lit. ‘une brillante silhouette – Ozu Yasujirō’)

高師昭南 Takashi, Akinami [1994] : 間の研究 – 新視点導入の試み Ma no kenkyū – shinshiten dōnyū no kokoromi – Introduction to New Understanding of ‘間 MA’

高階秀爾 Takashina, Shūji [2014] : 美しさの発見について Utsukushisa no hakken ni tuiste (lit. ‘à propos de la découverte de la beauté’). dans : 国語総合 – 現代文編 kokugo sōgō – gendai bun hen (lit. ‘manuel de japonais pour le lycée – textes modernes’)

武智鉄二 Takechi, Tetsuji [1983] : 歌舞伎の間 Kabuki no ma (lit. ‘le *ma* du *kabuki*’). dans : 南博 Minami, Hiroshi ; dir. : 間の研究—日本人の美的表現 Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen (lit. ‘recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais’) – pp. 153-166. 講談社 Kōdan-*sha*

武智鉄二 Takechi, Tetsuji [1994] : 民族伝統論 Minzoku dentō-ron (lit. ‘une théorie de la tradition du *minzoku*’). dans : 武智歌舞伎 Takechi Kabuki, vol. 5

武田雅子 Takeda, Masako [2013] : Emily Dickinson and *Japanese Aesthetics*. the Emily Dickinson Journal, vol. 22, no. 2, 2013 – pp. 26-45

武満徹 Takemitsu, Tōru [1971] : 音、沈黙と測りあえるほどに *Oto, chinmoku to hakariaeru hodo ni* (lit. 'le son, qui se mesure au silence'). 新潮社 *shinchō-sha*

武満徹 Takemitsu, Tōru [1971] ; 角道淑子 Kakudō, Yoshiko & Glasgow, Glenn ; trad. & dir. [1995] : a Single Sound. dans : *Confronting Silence – Selected Writings* – pp. 51-52. Fallen Leaf Press

original 音、沈黙と測りあえるほどに *Oto, chinmoku to hakariaeru hodo ni* (lit. 'le son, qui se mesure au silence') – pp. 196-197

武満徹 Takemitsu, Tōru avec 豊竹山城小掾 Toyotake Yamashiro no Shōjō et 八代目 竹本綱大夫 Takemoto Tsunatayū VIII [1975 (1965)] : 義太夫の世界 *Gidayū no sekai* (lit. 'le monde du *gidayū*'). dans : ひとつの音に世界を聴く—武満徹対談集 *Hitotsu no oto ni sekai o kiku – Takemitsu Tōru taidan-shū* (lit. 'entendre le Monde dans un seul son – entretiens avec Takemitsu Tōru') – pp. 11-38. 晶文社 *shōbun-sha*

武満徹 Takemitsu, Tōru [1989] : Afterword – Tōru Takemitsu with Tania Cronin and Hilary Tann. *Perspectives of New Music*, 37/2 – pp. 205-214

武満徹 Takemitsu, Tōru [1990 (1989)] ; 角道淑子 Kakudō, Yoshiko & Glasgow, Glenn ; trad. & dir. [1995] : Sound of East, Sound of West – Transportable and Nontransportable Music. dans : *Confronting Silence – Selected Writings* – pp. 59-67. Fallen Leaf Press

titre original : 東の音・西の音—さわりの文化について *Higashi no oto, nisshi no oto, sawari no bunka ni tsuite* (lit. 'son de l'Orient son de l'Occident – à propos de la culture du sawari')

竹内道敬 Takeuchi, Dōkei [1971] : 邦楽と邦舞 Hōgaku to hōbu (lit. 'la musique et la danse (japonaise(s))'). dans : 「日本を知る事典」 Nihon wo shiru jiten – pp. 643-657. 社会思想社 Shakai shisō-*sha*

沢庵宗彭 Takuan, Sōhō [c. 1624-1645] : 不動智神妙録 Fudōchi shinmyōroku

沢庵宗彭 Takuan, Sōhō [c. 1624-1645] & Wilson, William Scott ; trad. [2012] : the Unfettered Mind – Writings of the zen master to the sword master
titre original : 不動智神妙録 Fudōchi shinmyōroku

谷崎潤一郎 Tanizaki, Jun'ichirō [1933] : 陰翳礼讃 In'ei raisan (ang. in Praise of Shadows')

Taylor, Mark C. [1999] : about religion – Economies of Faith in Virtual Culture. University of Chicago Press

Teyssot, Georges [2011] : Aldo Van Eyck and the rise of an ethnographic paradigm in the 1960s. Joelho no. 02 – pp. 50-67. Editorial do Departamento de Arquitetura

disponible sur :

<http://hdl.handle.net/10316.2/37393>

Thompson, Kristin [1977] : Notes on the Spatial System of Ozu's Early Films. Wide Angle, vol. 1, no. 4 – pp. 8-17

Thompson, Kristin & Bordwell, David Jay [1976] : Space and Narrative in the Films of Ozu. Screen (Summer, 1976) – pp. 41-73

Toby, Ronald P. [1998] : Imagining and Imaging “Anthropos” in Early Modern Japan. *Visual Anthropology Review*, vol. 14, no. 1 (Spring-Summer, 1998) – pp. 19-44

Toby, Ronald P. [2019] : *Engaging the Other: ‘Japan’ and Its Alter Egos, 1550-1850*. Brill

Tokita, Alison [2002] : Australia as Takemitsu’s “Other”. dans : de Ferranti, Hugh & Narazaki, Yōko ; dir. : *a Way a Lone – Writings on Tōru Takemitsu* – pp. 9-18. Academia Music Press

Tokita, Alison [2002 (1998)] : dans : Appendix : Forum Session of the Sydney University Takemitsu Symposium – An edited transcription of the final roundtable discussion of a symposium held at the Darlington School, Sydney University, on February 22nd, 1998. dans : de Ferranti, Hugh & Narazaki, Yōko ; dir. : *a Way a Lone – Writings on Tōru Takemitsu*. Academia Music Press

徳丸吉彦 Tokumaru, Yoshihiko [1983] : 間は拍子カリズムか *Ma ha hyōshi ka rizumu ka* (lit. ‘le *ma* est-il *hyōshi* ou rythme?’). dans : 南博 Minami, Hiroshi ; dir. : 間の研究—日本人の美的表現 *Ma no kenkyū – Nihon-jin no biteki hyōgen* (lit. ‘recherches sur le *ma* – expression(s) esthétique(s) des Japonais’) – pp. 95-112. 講談社 *Kōdan-sha*

Torres, Phil [2019] : Steven Pinker’s fake enlightenment: His book is full of misleading claims and false assertions. Salon 2019.01.26
disponible sur :
<https://www.salon.com/2019/01/26/steven-pinkers-fake-enlightenment-his-book-is-full-of-misleading-claims-and-false-assertions/>

筑波常治 Tsukuba, Hisaharu [1986 (1969)] : 米食・肉食の文明 Beishoku, nikushoku no bunmei (lit. ‘civilisations du riz et de la viande’)

Turner, Frederick Jackson [1920] : the Frontier in American History. Henry Holt and Company

Tylor, Edward Burnett [1958 (1871) I] : Primitive Culture – Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom – vol. I

Tylor, Edward Burnett [1958 (1871) II] : Primitive Culture – Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom – vol. II

浦部智義 Urabe, Tomoyoshi [2017] : Ma Thinking in Architectural Space, Mentality and Action: the Impact of Ma Thinking on Lifestyle Design. chapitre 10 de : 児玉充 Kodama, Mitsuru, dir. : Ma Theory and the Creative Management of Innovation – pp. 215-228. Palgrave Macmillan

Valentine, James [1990] : On the borderlines: the significance of marginality in Japanese Society. chapitre 3 de : Ben-Ari, Eyal ; Moeran, Brian & Valentine, James ; dir. : Unwrapping Japan – Society and Culture in anthropological perspective – pp. 36-57. University of Hawaii Press

van Eyck, Aldo [1959] : Is Architecture Going to Reconcile Basic Values? citation prise dans : McCarter, Robert [2015] : Aldo van Eyck. Yale University Press

我妻洋 Wagatsuma, Hiroshi [1967] : the Social Perception of Skin Color in Japan. Daedalus, vol. 96 – pp. 407-443

我妻洋 Wagatsuma, Hiroshi & 米山俊直 Yoneyama, Toshinao [1967] : 偏見の構造 – 日本人の人種観 Henken no kōzō – Nihon-jin no jinshukan (lit. ‘la structure des préjugés – perspective raciale des Japonais’). 日本放送出版協会 NHK Books

Walker, Brett L. [2004] : Foreign Affairs and Frontiers in Early Modern Japan: a Historiographical Essay. chapitre 2 de : Hanes, Jeffrey E. & Yamaji, Hidetoshi ; dir. : Image and Identity – Rethinking Japanese Cultural History – pp. 29-57. the Research Institute for Economics and Business Administration, Kobe University

渡辺景俊 Watanabe, Tadayo [1989] : 日本人と稲作文化 Nihonjin to inasaku bunka (lit. ‘les Japonais et la culture du riz’). Nikkan Âgama, no. 103 – pp. 81-91

和辻哲郎 Watsuji, Tetsurō [1974 (1935)] : 風土 – 人間学的考察 Fūdo – ningen-teki kōsatsu (lit. ‘fūdo – considérations humaines’)

和辻哲郎 Watsuji, Tetsurō [1961 (1937)] : 倫理学 Rinri-gaku (lit. ‘éthique’). dans : 和辻哲郎全集 Watsuji Tetsurō zenshū, vol. 10. 岩波書店 Iwanami shoten

和辻哲郎 Watsuji, Tetsurō [1937, 1942, 1947] : Yamamoto, Seisaku & Carter, Robert Edgard ; trad. [1996] : Watsuji Tetsurō’s Rinrigaku – Ethics in Japan. State University of New York Press

Wetzel, Patricia J. [1994] : a Movable Self : the Linguistic Indexing of *uchi* and *soto*. chapitre 3 de : Bachnik, Jane M. & Quinn, Charles J., Jr. ; dir. : Situated Meaning – Inside and Outside in Japanese Self, Society, and Language – pp. 73-87. Princeton University Press

White, Richard [1991] : the Middle Ground – Indians, empires, and republics in the Great Lakes region, 1650-1815. Cambridge University Press

Whiting, Robert [1989] : You Gotta Have Wa. Macmillan
chapitre utilisé disponible sur :
<http://japanesebaseball.com/writers/display.gsp?id=21250>

Whorf, Benjamin Lee [1956 (1936)] : the Punctual and Segmentative Aspects of Verbs in Hopi. dans : Whorf, Benjamin Lee : Language, Thought, and Reality – pp. 51-56. MIT Press

Whorf, Benjamin Lee [1956 (1939)] : the Relation of Habitual Thought and Behavior to Language. dans : Whorf, Benjamin Lee : Language, Thought, and Reality – pp. 134-159. MIT Press

Whorf, Benjamin Lee [1956 (1940)] : Linguistics as an Exact Science. dans : Whorf, Benjamin Lee : Language, Thought, and Reality – pp. 220-232. MIT Press

Whorf, Benjamin Lee [1956 (1941)] : Languages and Logic. dans : Whorf, Benjamin Lee : Language, Thought, and Reality – pp. 233-245. MIT Press

Wilder, George Durand & Ingram, James Henry [1974 (reproduction de l'édition de 1922), 66] : Analysis of Chinese Characters

Wilkins, Blake Matthew [1999] : an Analysis of Musical Temporality in Toru Takemitsu's Rain Tree (1981)." DMA Thesis, University of Oklahoma

Williams, Raymond Henry [1983 (1976)] : Keywords – a Vocabulary of Culture and Society – revised edition. Oxford University Press

Wilson, Dana Richard [1982] : the Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu. Ph. D. dissertation, University of Rochester, Eastman School of Music

柳生宗矩 Yagyū, Munenori [1632] : 兵法家伝書 Heihō kadensho

山口昌男 Yamaguchi, Masao [1977] : Kinship, Theatricality, and Marginal Reality in Japan. dans : Jain, Ravindra Kumar ; dir. : Text and Context – the Social Anthropology of Tradition – pp. 151-179. Institute for the Study of Human Issues

山中玲子 Yamanaka, Reiko & Bugne, Magali ; trad. [2016] : la conscience qui relie un geste à l'autre : le nô et le concept de *ma*. dans : Murakami-Giroux, Sakae ; 藤田正勝 Fujita, Masakatsu & Fermaud, Virginie ; dir. : *Ma et aida* – des possibilités de la pensée et de la culture japonaises – pp. 229-241. Philippe Picquier

五代目 柳家小さん Yanagiya, Kosan V [1967] : 間に個性あり Ma ni kosei ari ('de l'individualité dans le *ma* '). dans : 芸術生活 geijutsu seikatsu ('la vie des arts'), février 1967

安富淳 Yasutomi Jun & Société Inter Group ; trad. [2016] : Réflexions sur les concepts de *ma* et *aida* dans le kabuki. dans : Murakami-Giroux, Sakae ; 藤田

正勝 Fujita, Masakatsu & Fermaud, Virginie ; dir. : *Ma et aida* – des possibilités de la pensée et de la culture japonaises – pp. 243-264. Philippe Picquier

Yeats, William Butler [2007 (1916)] : Introduction. dans : Pound, Ezra Weston Loomis : Certain Noble Plays of Japan – From the manuscripts of Ernest Fenollosa. dans : Finneran, Richard J. & Bornstein, George ; dir. : the Collected Works of W. B. Yeats, vol. IV – Early Essays – pp. 163-173. Scribner

Yonetani, Julia [2000] : Ambiguous Traces and the Politics of Sameness : Placing Okinawa in Meiji Japan. *Japanese Studies*, vol. 20, no. 1 – pp. 15-31

吉田健一 Yoshida, Kenichi [1975] : Japan is a Circle – a tour round the mind of modern Japan. Kodansha

吉田喜重 Yoshida Kijū = Yoshishige [1998] : 小津安二郎の反映画 Ozu Yasujirō no han eiga (lit. 'l'anti-cinéma d'Ozu Yasujirō')

吉田禎吾 Yoshida, Teigo [1981] : the Stranger As God: the Place of the Outsider in Japanese Folk Religion. *Ethnology*, vol. 20, no. 2 – pp. 87-99

吉住慈恭 Yoshizumi, Jikyō = 四代目 吉住小三郎 Yoshizumi Kosaburō IV [1971] : 芸の心 Gei no kokoro (lit. 'le cœur des arts'). 毎日新聞社 Mainichi *shinbun sha*

湯浅譲二 Yuasa, Jōji [1989] : Music as a Reflection of a Composer's Cosmology. *Perspectives of New Music*, vol. 27, no. 2 (Summer, 1989) – pp. 176-197

湯淺讓二 Yuasa, Jōji [1993] : the World of Nō as I Perceive It, Concerning Some Problems in Music. *Perspectives of New Music*, vol. 31, no. 2 (Summer, 1993) – pp. 186-191

湯淺泰雄 Yuasa, Yasuo ; Kasulis, Thomas P. ; dir. ; 永友茂憲 Nagatomo, Shigenori & Kasulis, Thomas P. ; trad. [1987 (1977)] : the Body – Toward an Eastern Mind-Body Theory. State University of New York Press
original : 身体 – 東洋的身心論の試み *Shintai – tōyō-teki shinjin-ron no kokoromi*. 創文社 *Sōbun-sha*

世阿弥元清 Zeami Motokiyo [1424] : 花鏡 *Kakyō* (lit. le ‘miroir en fleurs’).