

PREMIO : excellence

petit traité de conceptologie zen

**David Lewis,
Ph.D en anthropologie, UdeM**



2022

Hors-série no. 9

petit traité de conceptologie *zen*

David Lewis

2022

PREMIO : excellence

Collection Hors-série no. 9

Comité éditorial pour ce numéro :

Bernard Bernier – Département d'anthropologie, UdeM

Thomas Lamarre – East Asian Studies, Université McGill

Guy Lanoue – Département d'anthropologie, UdeM

Kevin Tuite – Département d'anthropologie, UdeM

PREMIO : excellence est une collection hors-série réservée aux étudiants de tous les niveaux. Chaque numéro est dédié à un seul auteur dont la soumission a été jugée et acceptée par un comité d'évaluation.

David Lewis a obtenu la mention 'exceptionnelle' pour sa thèse intitulée « Le concept de 「*ma*」 et l'identité nationale japonaise » sous la direction de M. Bernard Bernier.

© Université de Montréal. Département d'anthropologie.

éditions@anthro, Montréal, 2022

<https://anthropo.umontreal.ca/departement/editionsanthro/>

ISBN : 978-2-925246-02-2



Photo couverture : David Lewis, Le *torii* du sanctuaire *shintō* d'Itsukushima, Hiroshima, Japon, 2006

petit traité de conceptologie zen

Introduction

Dans son célèbre *the Chrysanthemum and the Sword – Patterns of Japanese Culture*, la non moins célèbre anthropologue Ruth Fulton Benedict dresse un portrait du Japon à la fin de la guerre du Pacifique. Son portrait met l'accent sur les relations sociales, ce qui n'est guère surprenant vu qu'il s'agissait d'une commande de la 'Office of War Information' des États-Unis, qui essayaient de comprendre leur principal ennemi. C'est aussi un très bon exemple d'une étude de type 'culture at a distance' – et d'ailleurs, non seulement Benedict n'était jamais allé au Japon, ce n'était pas non plus un de ses sujets d'intérêt intellectuel. Pourtant, elle a réussi à produire un portrait éloquent de la société japonaise, au moins de celle d'alors, un portrait qui ne résiste toutefois pas toujours très bien à une analyse plus fine. Certains auteurs ont d'ailleurs tenté l'exercice, dont notamment le psychiatre Doi Takeo, célèbre pour avoir développé le concept d'「甘え *amae*」 dans 「甘え」の構造 *[Amae] no kōzō* (lit. 'Structure de l'「*amae*」¹). Or, non seulement Doi admet 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), il suggère même que ce serait l'étincelle qui l'aurait mené au concept d'*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). *The Chrysanthemum and the Sword* ne changera pas grand-chose sur les champs de bataille, mais il deviendra pourtant bientôt le livre le plus influent de tous sur le Japon, toutes langues confondues – notamment grâce à la dichotomie que Benedict propose entre sociétés marquées par la honte (ang. 'shame'), et sociétés marquées par la culpabilité (ang. 'guilt').

La présentation détaillée qu'elle fait d'une série de concepts

¹ Traduit en anglais sous le titre de *The Anatomy of dependence: Exploring an area of the Japanese psyche – feelings of indulgence* (1973).

japonais n'est pas étrangère non plus au succès de l'ouvrage : « Many of the core concepts used in today's discussions of Japan can be traced back to Benedict », dit le journaliste Daniel Ben-Ami (1998, 8) dans *Is Japan Different?* Sans grande surprise vu le contexte, il s'agit essentiellement de notions liées aux relations sociales, dont en particulier le 「恩 *on*」, le 「義務 *gimu*」, et le 「義理 *giri*」. Le *on*, nous explique Benedict, est le terme, « for 'obligations' which covers a person's indebtedness from greatest to least » (Benedict 1946, 99). Les remboursements de dette, continue Benedict, se divisent en deux types distincts, les remboursements illimités et les remboursements limités. Le premier type s'appelle *gimu* : « The limitless repayments on indebtedness are called *gimu* and they say of it : 'One never repays one ten-thousandth of this *on*' » (Benedict 1946, 115), et ce *gimu* se diviserait de nouveau en deux sous-types, le 「孝 *kō*」 (piété filiale) et le 「忠 *chū*」 (loyauté) :

One's *gimu* groups together two different types of obligations: repayment of one's on to parents, which is *ko*, and repayment of one's on to the Emperor, which is *chu* » (Benedict 1946, 115-117). Quant au *giri*, la forme 'limitée', Benedict nous en décrit bien le particularisme : « 'Giri,' runs the Japanese saying, is 'hardest to bear'. A person must repay *giri* as he must repay *gimu*, but it is a series of obligations of a different color. There is no possible English equivalent and of all the strange categories of moral obligations which anthropologists find in the culture of the world, it is one of the most curious. It is specifically Japanese. Both *chu* and *ko* Japan shares with China and in spite of the changes she has made in these concepts they have certain family likeness to moral imperatives familiar in other Eastern nations. But *giri* she owes to no Chinese Confucianism and to no Oriental Buddhism. It is a Japanese category, and it is not possible to understand their courses of action without taking it into account (Benedict 1946, 133).

Le 「間 *ma*」

Le propos de Benedict avait été, pour le moi d'antan, une sorte de révélation – et ce, d'autant plus qu'on en retrouve un écho chez bien des auteur(e)s. Je comprends maintenant bien mieux qu'alors le 'système' dont elle parle, mais malgré des erreurs visiblement dues à la 'distance' de l'exercice, ça reste un exposé impressionnant. C'est aussi en quelque sorte ce qui m'a amené à m'intéresser aux concepts

japonais, et en particulier d’abord au 「国体 *kokutai*」 (lit. ‘corps de la nation’), puis au 「間 *ma*」 – deux concepts dont Benedict ne parle toutefois aucunement. La chose n’est pas particulièrement surprenante pour le *ma*, qui n’a que peu à voir avec les relations sociales telles qu’étudiées par Benedict, mais l’est pas mal plus pour le *kokutai*, qui semble donc être passé ‘sous le radar’. Le *kokutai* n’est certes pas un concept fondamental des relations sociales, mais non seulement était-il central à l’époque, il servait aussi essentiellement à cadrer les relations entre le *tennō* (qu’on appelle maintenant assez généralement, en français, l’empereur) et ses sujets.

Le concept de *kokutai* est en fait littéralement une création *ex nihilo* (ou presque) de Aizawa Seishisai, un lettré du domaine de Mito, lieu d’une remise en question intellectuelle de la place du *tennō*, qui n’avait alors qu’un rôle bien secondaire en rapport au *bakufu*, le gouvernement militaire au sommet duquel se trouvait le *shōgun*. C’est dans son 新論 *Shinron* (lit. ‘Nouvelles théories’) de 1825 que Aizawa expose la place qu’il entrevoit pour l’empereur. Dans *Anti-Foreignism and Western Learning in Early-Modern Japan – The New Theses of 1825*, l’historien canadien Bob Tadashi Wakabayashi suggère que l’influence première d’Aizawa serait la lecture de traités de 蘭学 *rangaku* (lit. ‘Études hollandaises’), et en particulier du rôle central qu’aurait eu, selon ce qu’il en déduisait, le christianisme en Occident : « Aizawa argued that the secret of Western strength lay in Christianity » (Wakabayashi 1986, 13). Le concept va ensuite prendre en notoriété en en couches de sens au fil des développements politiques et géopolitiques de la fin d’Edo (1600-1868) puis du Japon nouveau, passant de concept intellectuel à objet de débats politiques à outil de contrôle social à marqueur identitaire à connotation mystique – et il deviendra tellement présent dans le discours public qu’en 1936, alors que le concept était à atteindre le sommet de sa popularité, l’historien Itō Tasaburō pouvait écrire que, « Since every Japanese knows its meaning perfectly well, there is no need to dwell on it here » (Itō 1936 – traduit et cité dans Gluck 1985, 247).² La défaite du Japon en 1945 sera fatale pour le *kokutai* – et depuis, l’intérêt pour le concept est essentiellement limité au monde intellectuel, principalement dans des disciplines qui

² Dans 国体観念の史的研究 *Kokutai kannen no shiteki kenkyū* (1936).

dissèquent le passé, soit essentiellement l’histoire et l’anthropologie. Le terme est pourtant toujours courant, avec les mêmes *kanji* en plus, mais dans un sens tout autre, soit en tant qu’abréviation de l’expression 「国民体育大会 *kokumin tai-iku taikai*」, le nom d’un tournoi sportif annuel et national. On a donc ici, ce qui est très rare, un concept dont les balises temporelles sont clairement connues, précises et indisputables – un concept par ailleurs aussi d’une grande importance historique.

Le *kokutai* est un concept certes fascinant, mais depuis quelques années, mon intérêt s’est plutôt tourné vers le *ma*, dont il est assez souvent question autant dans des ouvrages généraux portant sur le Japon que dans les textes spécialisés de plusieurs domaines, notamment en musique, en architecture et en cinéma. Le concept réfère essentiellement à des entre-deux dynamiques et riches en potentiel. Les textes que j’avais d’abord lus sur la question me laissaient entrevoir un principe unificateur. J’y ai plutôt trouvé un concept au parcours fait de contingences, qui, au fil de son existence, a accumulé une variété de couches de sens – et qui, maintenant, semble se chercher pris entre usages techniques et identitaires. C’est ce que nous allons regarder, mais avant de faire plus ample connaissance avec le *ma*, il me semble utile de d’abord vous donner un portrait général de sa parenté, puis de vous faire un état des choses en biologie des concepts. Je vous présenterai ensuite le *ma*, puis deux proches parents, le 「切れ *kire*」 et les 「形 *kata*」. Bien des concepts japonais, par ailleurs, ont aussi une vie à l’extérieur du Japon, et ceux-ci ne font pas exception. C’est ce que nous explorerons en dernier, une réalité qui dépasse souvent la fiction et qui nous offre aussi un éclairage particulier sur la nature des concepts japonais.

Introduction aux concepts japonais

Il en existe une multitude de ces concepts japonais, et comme chacun a sa vie propre, faite de contingences variées, on se retrouve avec un ensemble hautement hétéroclite – un peu comme avec les *yōkai*, le bestiaire des êtres surnaturels. Pour ce qui suit, toutefois, je vais me limiter à des termes liés aux arts, un ensemble déjà très varié qui inclut le *ma* – mais ce n’est vraiment là que la pointe de la laitue. On pourrait donc ici vouloir parler de ‘concepts culturels’, de ‘concepts artistiques’ (quoique pas de ‘concept art’), ou encore de

‘concepts liés aux arts’ – des expressions qui, étrangement, ne semblent pas tellement avoir cours, au moins en français ou en anglais. En effet, tout ce que j’ai trouvé qui traitait spécifiquement d’une de ces expressions, c’est une thèse de doctorat, en français, d’un certain Ivan Postoev, intitulée *Les mots sans les choses – Concepts culturels, référence et interprétation*. Pour Postoev, les ‘concepts culturels’ sont essentiellement tout ce qui est abstrait – ou, comme il le dit joliment, ce serait « des ‘mots sans les choses’, les mots auxquels ‘rien de correspond’ et qui pourtant jouent un rôle très significatif dans notre vie » (Postoev 2007, 5), des termes qui, de plus, seraient intimement liés à l’époque de leur développement « ces ‘mots vides’, tout en étant la ‘fleur de l’époque’ dans les textes des temps passés, sont aussi source d’obscurité et d’erreur » (Postoev 2007, 5). Le premier exemple qu’il donne est l’‘honneur’, et le reste de son propos indique bien qu’il parle de quelque chose de plus large et d’encore plus diffus, mais sinon d’assez similaire à la conception que j’en ai. Malheureusement, toutefois, comme le note Postoev, « La difficulté de l’étude des concepts culturels s’explique aussi, en partie, par le fait qu’ils n’ont jamais, à notre connaissance, fait l’objet d’une étude spécialisée qui soit à la fois approfondie et interdisciplinaire » (Postoev 2007, 11).

Quinze ans plus tard, la situation reste à toutes fins pratiques identique. Pourtant, les concepts culturels tels que décrits par Postoev sont de toute évidence une source quasiment intarissable de compréhension de plusieurs aspects de nos sociétés. Ils me semblent l’être en particulier pour la société japonaise, là où, dans bien des cas, ce ne sont rien de moins que des incontournables. Dans *Understanding Cultures Through Their Key Words – English, Russian, Polish, German, and Japanese* (1997), la linguiste Anna Wierzbicka écrit que, « It is widely agreed [...] that certain crucial features of Japanese culture and society are reflected in Japanese words such as *on*, *giri*, *amae*, and *wa* and that one cannot understand Japan without understanding the concepts encapsulated in these words » (Wierzbicka 1997, 235). C’est effectivement là une réalité qu’il serait difficile d’ignorer quand il est question du Japon, autant dans la littérature académique que dans des textes plus populaires, que ce soit en japonais, en français, en anglais ou autre. Bien sûr, on trouve des concepts ailleurs qu’au Japon – et techniquement, en fait, depuis bien avant, puisque le terme le plus courant pour parler de

concepts en japonais, soit 「概念 *gainen*」, est en fait une création du philosophe et encyclopédiste Nishi Amane à la fin du 19^e, justement pour traduire le terme ‘concept’. Il y aurait donc un travail archéologique à faire ici pour tenter d’identifier les termes qui étaient autrefois utilisés pour parler de ces petites bêtes – s’il y en a eu. Qu’ils aient jadis eu un nom ou pas, toutefois, force est de constater qu’ils ont une place à tout le moins plus visible – et aussi plus discutée – au Japon qu’ailleurs.

Cet ensemble, par ailleurs, ne constitue pas un système à part entière, au moins pas comme avec les concepts scientifiques. Il est quand même possible de les rationaliser quelque peu, déjà grâce aux contours naturels du groupe, puisqu’on peut distinguer deux états, les concepts solos et les concepts membres de dichotomies – et il est aussi possible de les organiser par type d’usage ou par ancienneté. Ce sont là les trois critères que j’utilise ici, mais on pourrait penser à d’autres manières encore, dont celle de les hiérarchiser selon leur popularité ou leur importance relative. Dans les cas les plus extrêmes, un concept ressort du lot pour en quelque sorte devenir représentant ultime du particularisme japonais. C’est le cas de l’*amae* chez Doi. C’est aussi le cas du 「精神 *seishin*」 pour l’anthropologue Brian Moeran dans *Language and Popular Culture in Japan*. Moeran y reprend l’expression ‘key verbal concepts’ de David J. Parkin dans *The Cultural Definition of Political Response: Lineal Destiny Among the Luo*, pour qui ces concepts, « shape people’s perceptions of changes in the group’s environment of opportunity » (Parkin 1978, 26). Or, Moeran suggère que la notion de ‘key verbal concepts’ serait aussi 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 » (Moeran 1989, 56) – et qu’en plus, un de ceux-ci serait *primus inter pares* : il s’agit bien sûr du *seishin*, un terme généralement traduit par ‘esprit japonais’, mais qui réfère toutefois aussi à l’objet de la psychiatrie, et qui, pour Moeran, chapeauterait tous les autres : « these can largely be grouped for convenience under the heading of ‘*seishin*’, or ‘spirit’ » (Moeran 1989, 56). Il est par ailleurs assez facile de se faire une idée du sens premier du *seishin*, mais le concept a grandement profité, au 20^e siècle, d’une relation intime au discours identitaire, ce qui est venu grandement l’alourdir de sens secondaires et de connotations, un exemple parfait, s’il en faut – et malheureusement, il en faut –

qu'un concept évolue au fil des événements, et qu'il est donc essentiel, si on veut bien le comprendre, de prendre en considération son parcours.

La grande majorité des auteurs, toutefois, présentent les concepts comme s'il s'agissait d'intemporels, de caractéristiques éternelles de la japonicité – que ce soit en français, en anglais, ou même en japonais. L'approche a l'avantage non seulement de simplifier le travail, mais aussi de donner au propos une petite patine orientalisante, ce qui est toujours bon pour la popularité. En fait, toutefois, bien évidemment, aucun de ces concepts n'existe depuis toujours – et même si ça avait été le cas, leurs sens et leurs utilisations auraient évolué au fil du temps.

Ceux-ci peuvent en fait avoir des racines plus ou moins profondes. Certaines de ces racines datent peut-être même d'avant l'arrivée de l'écriture, mais il est alors bien difficile de faire mieux que la pure spéculation. Une première vague clairement identifiable de formation de concepts commence timidement avec l'importation de l'écriture c. 400, puis prend vraiment son envol quelque deux siècles plus tard, alors que l'écriture commence à jouer un rôle central, d'abord dans l'expansion du bouddhisme, puis dans l'administration de l'État et dans les affaires de clans, et bientôt dans la littérature. Ce sera donc toute une vague, d'autant plus qu'elle sera aussi l'occasion d'un transfert terminologique massif – mais ce n'est toutefois que vers l'an 1000 qu'elle atteindra finalement son apogée. C'est alors l'ère Heian (794-1185), une ère marquée en particulier par un repli de la culture de cour sur elle-même, non seulement en rapport à la Chine à partir de vers la fin du 9^e siècle, mais aussi en rapport au reste de la société japonaise. De ce contexte naîtront des ouvrages remarquables, dont en particulier le *枕草子* *Makura no sōshi* (Notes de chevet) et le *源氏物語* *Genji monogatari* (Le dit de Genji) – les *物語 monogatari* (lit. 'Raconter les choses') étant un genre littéraire né durant Heian, et qui inclut une variété de textes allant de journaux intimes à ce qu'on qualifierait de 'dits', comme ici.

La deuxième vague de formation de concepts est ce qu'on pourrait appeler 'la vague zen'. Le 禪 *zen*, issu du 禪 *chán* chinois, prend racine au Japon à la transition entre l'âge classique (c. 400 à 1185) et l'âge féodal (1185-1868), mais c'est vraiment avec le

sengoku (lit. Le ‘pays en guerre’), une période de guerre civile allant en gros de la mi-15^e à fin-16^e, qu’il devient source presque intarissable de concepts, d’autant plus que la vague continuera à nourrir le monde des arts martiaux et de celui de ce qu’on appellera les ‘arts zen ’ tout au long d’Edo, ironiquement une société essentiellement désacralisée.

Quant à la troisième vague, c’est celle de la modernisation du Japon depuis la fin du 19^e siècle. Beaucoup de concepts ont été créés depuis, généralement à partir de modèles en langues occidentales, l’anglais, surtout, mais aussi beaucoup l’allemand, le français et un peu le russe. Bien sûr, tous ces néo-concepts sont relativement verts et restent potentiellement biodégradables – mais indubitablement, certains d’entre ceux qui existent déjà comme de ceux qui seront créés dans le futur, vont éventuellement devenir des concepts porteurs de valeurs importantes au Japon, voire même de valeurs identitaires.

La couche classique

Avec Heian, on trouve notamment des concepts esthétiques, essentiels aux arts : « Nothing in the West can compare with the role which aesthetics has played in Japanese life and history since the Heian period », notent Tsunoda et al. (1958, 176) dans l’ancienne version de *Sources of Japanese Tradition*. Le plus important de ceux-ci est certainement le 「雅 *miyabi*」 (quelque chose comme ‘élégance’), notamment parce qu’il est celui qui a le sens le plus large, le plus général – comme l’expliquent de Bary et al. (2001a, 197) dans la nouvelle version de *Sources of Japanese Tradition* : « *Miyabi* was perhaps the most inclusive term for describing the aesthetics of the Heian period ». Le *miyabi* renverrait principalement, « to the quiet pleasures that, supposedly at least, could be savored only by the aristocrat whose tastes had been educated to them » (de Bary et al. 2001a, 199), y compris pour ce qui est des relations amoureuses, qui se retrouvent ainsi en quelque sorte aseptisées. Les auteurs expliquent d’ailleurs que le *miyabi* est à la base d’un changement de paradigme pas uniquement heureux : « The influence of *miyabi* was not wholly beneficial, though. By refining and polishing the cruder emotions found in the *Man’yōshū*, it also severely limited the range of Japanese poetry and art » (de Bary et al. 2001a, 200), le 万葉集 *Man’yōshū* (lit. ‘Recueil de dix

mille feuilles') étant la plus ancienne des compilations de poésie japonaise. Le changement de paradigme aurait en fait mené à une formalisation pour eux un peu trop polie : « Today, when reading much of this later Japanese poetry, we cannot help wishing at times that the poet would break away from the oft-sung themes of the moon, the cries of birds, and the fall of cherry blossoms and treat instead harsher and more compelling subjects » (de Bary et al. 2001a, 200).

Comme l'explique l'historien Herbert Paul Varley dans *Japanese Culture*, le *miyabi* survivra plutôt bien le passage à l'âge féodal : « it was this quality that became the most enduring aesthetic legacy of Japan's classical age. Even after rough provincial warriors rose to become the new rulers of the land in the late twelfth century, they instinctively responded to and sought to perpetuate the courtly tradition as epitomized in *miyabi* » (Varley 2000, 60) – et, remarquent Tsunoda et al., c'était encore le cas à la fin des années 1950 : « the *miyabi* spirit of refined sensibility is still very much in evidence » (Tsunoda et al. 1958, 176).

Le plus connu de tous les concepts esthétiques d'Heian, toutefois, au moins à l'extérieur du Japon, n'est pas le *miyabi*, mais bien plutôt le 「物の哀れ *mono no aware*」 (lit. le "ah!" des choses'), 「物 *mono*」 étant 'chose', et 「哀れ *aware*」 une interjection : « Originally an interjection ("Ah!" "Oh!"). From the Heian period on, it was used to express controlled feeling. As an aesthetic concept, it stands for elegance, or, at times, for pathos » (Hisamatsu 1963, 103) – comme le note le spécialiste de littérature japonaise Hisamatsu Sen'ichi dans *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*. C'est ce que le sinologue Arthur David Waley aurait appelé « the "ahness" of things » dans sa traduction du *dit de Genji*. Dans *Modern Japanese Fiction and Its Traditions – An Introduction*, J. Thomas Rimer suggère même que, pour la littérature de Heian, ce serait la plus importante de toutes les qualités d'une œuvre : « *Aware* (or, in its fuller form, *mono no aware*) is perhaps the most important term of all, and the most difficult to define in any concise fashion » (Rimer 1978, 14). Rimer rajoute, avec justesse, que, « *Mono no aware* might be said to represent a deep sensitivity to things, an ability to grasp the movements, the possibilities, the limitations of life in the context of a single incident, sometimes of a trifling nature. This intuitive yet cultured response to life represented the highest

aesthetic virtue » (Rimer 1978, 14) – et ce, nous dit Rimer, en continuité, de Heian jusqu’au Japon moderne. Le *mono no aware* est clairement un concept de la fin de l’âge classique, mais il trouvera un nouveau souffle à l’ère Edo, sous la plume du lettré de 国学 *kokugaku* (lit. ‘études nationales’) Motoori Norinaga (1730-1801), qui s’en servira pour développer une théorie sur la réception des œuvres artistiques. Dans 石上私淑言 *Isonokami no sasamegoto* (lit. ‘Paroles admiratives des 石上 *isokami*, un outil de la poésie classique’), Motoori écrit, en partant d’une étude du *Dit de Genji*, que, « ‘to know *mono no aware*’ is to discern the nature of happiness or sadness while experiencing the world » (Norinaga 1763 – traduit et cité dans Marra 2007, 173).

Les arts zen

Le Japon féodal est tout aussi, voire plus riche encore en concepts culturels que le Japon classique. Rares sont ceux qui n’ont pas entendu parler du 「切腹 *seppuku*」, généralement toutefois connu en Occident par le terme 「腹切 *harakiri*」 (la même chose, mais dans l’ordre inverse) – certes moins un concept artistique que sociopolitique, mais un concept qu’on retrouve aussi assez souvent exprimé dans les arts, avec de plus une variété de fonctions. Je n’en dirai toutefois pas plus sur le sujet ici, si ce n’est de noter que la pratique est liée au 「武士道 *bushidō*」 (lit. ‘la voie des guerriers’; plus lit. encore des ‘gens d’armes’), le ‘fameux’ code d’honneur des 侍 *samurai*. Tout ça vient d’avant l’arrivée du zen en sol japonais, et il en va de même du concept issu du dernier *kanji* de 「武士道 *bushidō*」, soit le 「道 *dō*」 (lit. ‘chemin, voie’), le même *kanji* que le 「道 *dào*」 (en mandarin) du 「道教 *dōkyō*」 (en japonais) = 「道教 *dàojiào*」 (en mandarin), c.-à-d. le taoïsme. L’influence directe du taoïsme au Japon classique est en fait relativement limitée, mais son influence indirecte, principalement via des concepts, justement, tels de 「道 *dō*」, qui vont bientôt être portés et repris par la vague zen, une vague qui commence avec l’âge féodal avant de se transformer en déferlante vers le début du *senjō*, est on ne peut plus visible. Ce sont d’ailleurs les arts martiaux et les arts zen qui vont le plus fièrement véhiculer le *dō* – et, comme le souligne l’anthropologue britannique Rupert A. Cox dans *The Zen Arts – An Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan* : « as the metaphor

for the Zen arts, *dō* is consistently used to represent the fixed and unchanging process by which a Japanese aesthetic tradition is constituted and perpetuated » (Cox 2002, 52). La notion est encore très présente de nos jours, et se retrouve notamment dans le nom de plusieurs formes d'arts martiaux et de disciplines artistiques toujours bien vivantes.

Le *zen*, nous dit le sire diplomate et historien autodidacte George Bailey Sansom dans *Japan – A Short Cultural History*, va devenir le véhicule premier de l'épanouissement des arts au Japon : « The influence of this school upon Japan has been so subtle and pervading that it has become the essence of her finest culture » (Sansom 1952, 338). Les arts *zen* incluent notamment et principalement le *nō*, le *sadō* et l'*ikebana*. Le premier de ceux-ci est un élément central de ce qu'on appelle la culture *kitayama*, *Kitayama* (lit. 'montagne du nord') étant le site d'un centre culturel mis sur pied grâce au patronage du troisième *shōgun* du *bakufu* de Muromachi (1336 à fin-16^e), Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408). Les deux autres, tout comme le *sumi-e* (la peinture à l'encre de Chine), les *bonsaïs* et l'art *zen* des jardins, sont plus difficiles à situer précisément au fil de la vague *zen* – mais il est clair qu'ils profiteront tous du patronage du huitième *shōgun* Ashikaga, Ashikaga Yoshimasa (1436-1490), un petit-fils de Yoshimitsu, qui est l'instigateur de ce qu'on appelle la culture *higashiyama* (lit. 'montagne de l'est'), une culture qui a pris forme au début du *senjoku*, une réalité sociopolitique beaucoup plus sombre qu'à l'époque de Yoshimitsu. C'est le *senjoku* qui deviendra la pouponnière des arts *zen*, et ce sera avec Edo qu'ils atteindront leur maturité.

Les cultures *kitayama* et *higashiyama* sont porteuses de nouveaux concepts esthétiques d'une nature bien différente de ceux de l'âge classique. Pour la culture *kitayama*, c'est principalement le 「幽玄 *yūgen*」, qui, « was used to evoke the profound, remote, and mysterious, those things that cannot easily be grasped or expressed in words » (de Bary et al. 2001b, 365). On le retrouve dans plusieurs arts *zen*, et en particulier en *nō* et en poésie. Dans *Traditional Japanese Literature – An Anthology, Beginnings to 1600*, le professeur de littérature Shirane Haruo explique qu'il s'agit en fait d'une réappropriation, par le grand maître Zeami Motokiyo (*1363- *1443), fils et successeur de Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384), le père du *nō*, de la notion de *miyabi* : « *nō* reflected Heian court

culture and aesthetics and developed the aesthetics of *yūgen* (mystery and depth) which included evocations of the classical past » (Shirane 2007, 903). Ça aurait été là, pour Zeami, nous dit Shirane, une manière de répondre aux attentes des échelons supérieurs du monde militaire, et en particulier à celles de Yoshimitsu :

In an effort to adjust his troupe's performance to the principle of *yūgen*, Zeami created plays with elegant dances and refined versification, which poetically represented aristocratic characters often drawn from Heian monogatari » (Shirane 2007, 919). Shirane rajoute que, dans la vingtaine de traités théoriques sur le *nō* qu'il a rédigés, Zeami, « also emphasized the importance of using *yūgen* in every aspect of *nō* ». (Shirane 2007, 919)

Deux autres concepts esthétiques de la vague *zen* sont, eux, plutôt associés à la culture Higashiyama. Il s'agit du 「侘 *wabi*」 et du 「寂 *sabi*」, tellement proches l'un de l'autre en sensibilité qu'on parle généralement plutôt, au moins dans les usages généraux, de 「侘寂 *wabi-sabi*」 : « The person who finally replaced earlier aesthetic ideals like *miyabi* with *wabi* and *sabi* and established a new orthodoxy for the practice of tea is Sen Rikyū » (Cox 2002, 56), Sen no Rikyū (1522-1591) étant le plus grand maître de thé japonais de tous les temps. Comme le dit le maître de thé Sen Sōshitsu XV, *iemoto* (big boss) de l'école Urasenke³, dans *Le zen et le thé*, traduction de l'original *お茶のこころ Ocha no kokoro* (lit. 'le *kokoro* du thé')⁴, l'idéal du *sadō*, c'est le *wabi*, : « La Voie du Thé se fonde sur l'esthétique du *wabi* qui parfois peut être rendue par « simplicité rustique ». On ne doit cependant pas confondre cette esthétique avec l'amour de ce qui est rustique. *Wabi* est un état d'esprit. Il est mieux exprimé par des termes tels que 'frugalité', 'simplicité' et 'humilité' » (Sen 1979, 103). Pour l'historien étasunien Hane Mikiso dans *Premodern Japan – A Historical Survey*, alors que le *wabi*, « is a subjective feeling fostered by simple, almost rustic, and serene surroundings » (Hane 1991, 103), et qu'il, « embodies the sense of solitude and melancholy but also of tranquillity that one experiences

³ Et donc descendant de la lignée de Sen no Rikyū.

⁴ La traduction française, par Sylvie Seiersen, a en fait été faite à partir de la version anglaise, intitulée *Tea Life, Tea Mind* (1979 (1966)), qui, elle, est faite à partir de l'original *お茶のこころ Ocha no kokoro* (1966). La traduction du japonais à l'anglais est attribuée au 'Foreign Affairs Section' de Urasenke, et elle est donc anonyme.

as one's Buddha-nature comes to the surface in the simplicity and serenity of the teahouse and tea ceremony » (Hane 1991, 103), le *sabi*, qu'on retrouve notamment en poésie, serait, « an objective quality manifested in things and the environment » (Hane 1991, 103).

Le 「心 *kokoro*」 (cœur, âme, esprit) du titre de l'ouvrage de Sen est un autre concept culturel riche en couches plus ou moins minces de sens. Dans *The body—Japanese style*, Thomas Patrick Kasulis écrit que, « The meaning of the term *kokoro* is not readily captured by any single English rendering. Its central denotation resembles the German word *Geist* in that it includes the sense of both mind and spirit » (Kasulis 1993, 309). Pour Moeran, « *kokoro* could stand for 'Japaneseness' *vis-à-vis* Western technology » (Moeran 1989, 67), et il serait même, selon lui, dans, « a somewhat ambivalent position in the country's internal cultural debate, and that it is being used to play a double role, half in, half out of, *seishin* » (Moeran 1989, 67). Moeran propose en fait un modèle selon lequel le *seishin* serait divisible en deux catégories, le *kokoro* et le 「無心 *mushin*」 (lit. 'absence de *kokoro*') : « *Mushin* is very much part of the *seishin* ideal in which the self is subordinated in the interest of harmony ; *kokoro* 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). Selon Moeran, ça serait le *kokoro* qui permettrait aux Japonais d'assimiler les importations : « Clearly, *kokoro* is a pivotal keyword in Japan's internal cultural debate because it allows non-Japanese ideas to be included in people's perceptions of society » (Moeran 1989, 69), dont notamment les emprunts à l'anglais, autant d'ailleurs les mots que les concepts : « we see *kokoro* moving right out of the *seishin* model to incorporate essentially Western concepts » (Moeran 1989, 69). Ainsi, le *mushin* servirait d'ancrage permettant au *kokoro* d'aller explorer et de réappropriier sans soucis des influences externes : « And yet *kokoro* does not necessarily have to support Western ideals that go against the concept of *seishin* » (Moeran 1989, 69).

Edo

L'ère Edo est à bien des égards très différente de tout ce qui vient avant. D'abord, il s'agit d'une période de plus de deux siècles et demi de paix presque totale après environ un siècle et demi

d'instabilité, un changement majeur de paradigme qui sera accompagné d'une croissance rapide de la population, qui doublera durant le premier siècle – mais cette paix, toutefois, se fera au prix d'une rigidité structurelle et d'un contrôle social invasif des membres des trois castes urbaines, les *shi*, d'abord, c.-à-d. les *samurai*, la caste dominante, mais aussi les *kō*, les artisans, et les *shō*, les marchands. La société d'Edo deviendra, dès la fin 17^e, une société remarquablement urbanisée et éduquée pour l'époque – et il s'y développera bientôt un monde de l'édition et un milieu artistique riches, dynamiques et surtout profanes. En effet, la mouvance intellectuelle dominante ne sera dès lors plus le *zen*, mais bien plutôt le néo-confucianisme, un mouvement intellectuel qui, ironiquement, était arrivé au Japon grâce à la vague *zen*. Le *zen* restera quand même bien présent, notamment par la formalisation des arts *zen* et de leur apprentissage, avec écoles, maîtres, grades et tout le reste – mais aussi par l'influence de certains de ses concepts sur d'autres formes artistiques.

Quant au moteur premier de la création artistique, ce ne sera dès lors plus les impératifs religieux, mais ce ne sera pas non plus le néo-confucianisme. Ce sera en fait plutôt les forces du marché – un marché bien sûr notamment influencé par les valeurs néo-confucéennes. On assiste ainsi au développement d'un nouveau paradigme pour les arts, un mariage entre divertissement et éducation reflété par le concept de 「遊び *asobi*」 (lit. 'jeu'), auquel sont associés les 遊芸 *yūgei* (lit. les 'arts du jeu'), les poursuites artistico-éducatives si prisées tout au long d'Edo – tel que l'explique l'historien Moriya Takeshi dans *The History of Japanese Civilization through Aesthetic Pursuit*: « In the Edo period the realm of 'culture/general education' (*kyōyō/okeikogoto*) had overlapped with 'play'/'entertainment' (*asobi/yūgei*), 'for the notion of play / presupposed the learning of an art' » (Moriya 1984, 113 – traduit et cité dans Cox 2002, 66-67). Selon l'historien Nishiyama Matsunosuke dans *Edo Culture – Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*, une publication de 1775 présenterait, « an inventory of no fewer than seventy-four types of leisure activity: acting, martial arts, *shakuhachi* (an endblown bamboo flute), *shōgi* (Japanese chess), *kowairo* (mimicry of kabuki actors' lines), various styles of vocal music, appraising (*mekiki*), fortune telling, genres of

street music and performance, and much else » (Nishiyama 1997, 48).

Un des meilleurs exemples de ce passage entre deux paradigmes est la notion de 「浮世 *ukiyo*」 (lit. ‘monde flottant’), un terme d’origine bouddhiste qui exprime l’impermanence de la vie, et qui, avec Edo, va en venir à être fortement associé à la culture des quartiers de plaisir – bien loin, donc, de son contexte d’origine. On le retrouve notamment avec les 浮世絵 *ukiyo-e* (lit. ‘images du monde flottant’), les estampes japonaises de l’ère Edo et d’après.

Sans surprise, les concepts esthétiques vont eux aussi se transformer – sans pourtant ne jamais évacuer les valeurs classiques comme le *miyabi*. On retrouve ces nouvelles valeurs notamment et particulièrement dans deux concepts en relation intime, le 「粹 *iki*」 et le 「通 *tsū*」 – quoiqu’il s’agit ici d’une intimité bien différente de celle du *wabi* et du *sabi*. En effet, le *iki* et le *tsū* sont des concepts esthétiques, certes, mais des concepts esthétiques qui mettent en fait l’accent sur l’erotisme, alors que la chose avait toujours été plutôt cachée, justement, par les formes classiques. Le *iki* et le *tsū* sont des témoins privilégiés de la culture des quartiers de plaisir de la deuxième moitié d’Edo, une culture qui a aisément colonisé tout le reste du Japon de par la place qu’y occupaient les arts urbains si caractéristiques d’Edo, soit principalement le *bunraku*, le *kabuki* et les *ukiyo-e*. Le contexte social aura donc été hautement favorable pour ces deux concepts – et en particulier pour le *iki*, qui serait toujours resté, au moins selon Nishiyama, un concept fondamental de l’identité japonaise : « *Iki* seems to be a specifically Japanese form of aesthetic consciousness. Pinpointing where or how a person embodies the quality of *iki* may be difficult, but its presence is felt by every Japanese » (Nishiyama 1997, 53). Le *tsū*, toutefois, n’aurait malheureusement plus la cote. Pour Nishiyama, par ailleurs, le *iki* serait moins une impression rationalisable qu’un sentiment qui se doit d’être vécu : « An adequate definition of *iki*, however, remains elusive. *Iki* may be quite easily grasped experientially, but verbalizing this experience is difficult » (Nishiyama 1997, 53). Comme on le verra un peu plus bas, on lit la même chose, *mutatis mutandis*, à propos du *ma* et de bien d’autres concepts encore – une préférence pour le subjectif en opposition au rationnel qui est en fait une vieille tendance du monde intellectuel japonais, en bonne partie d’ailleurs de par l’influence du *zen*.

La notion de *iki* serait apparue à l'écrit autour de 1700, quoique d'abord sous une variété de *kanji* : « The term was written with a variety of Sino-Japanese ideographs that cover a wide range of meaning and have complex implications » (Nishiyama 1997, 54) – ce qui semble indiquer que le concept était alors à se former, probablement à partir d'une expression orale. Selon Nishiyama la notion va éventuellement se cristalliser, durant la deuxième moitié du 18^e, autour de trois éléments, le *hari*, la force de caractère ; le *bitai*, un mélange de coquetterie, de style, et d'attirance ; et le *akanuke*, le raffinement. C'est ce que Nishiyama appelle une 'conscience esthétique', alors que le *tsū* serait, « a typically Edoesque principle of behavior » (Nishiyama 1997, 59), les deux étant en fait comme les deux côtés d'une même feuille : « *iki* was the aesthetic consciousness typified by courtesans (*yūjo*) and female geisha; the model of *tsū*, by contrast, was found among pleasure seekers who actively fostered the development of *iki*—that is, the men who frequented the pleasure quarters » (Nishiyama 1997, 60).

Comme avec Motoori Norinaga et le *mono no aware*, le *iki* sera réactualisé par un intellectuel, cette fois-ci au début du 20^e. C'est le philosophe Kuki Shūzō qui s'y intéressera dans 「いき」の構造 *Iki no kōzō*, traduit en français, par la sinologue Camille Loivier, sous le titre de *la Structure de l'iki*. C'est là un texte de toute beauté, riche en images sentimentales ... et c'est bien sûr aussi un propos hautement subjectif. Pour Kuki, qui fréquentait le monde des quartiers de plaisir, le *iki* impliquerait plus que de la passion : « un regard uniquement animé de passion n'est pas encore *iki* » (Kuki & Loivier 2017 (1930), 68), et il passerait en fait nécessairement par une prise de conscience quasiment initiatique : « Quand, derrière un doux sourire charmeur, on aperçoit encore les légères traces de larmes brûlantes et sincères, on est en mesure de saisir pour la première fois la vérité de l'*iki* » (Kuki & Loivier 2017 (1930), 36). Le regard, explique Kuki encore plus joliment, serait ici central : « Pour être *iki*, le regard doit être porteur d'un éclat tel que le charme du passé semble tout prêt de ressurgir, tandis que la pupille doit transmettre silencieusement, mais avec force l'idée d'une douce résignation et d'un inflexible courage » (Kuki & Loivier 2017 (1930), 69). Le passage du temps aussi serait essentiel à l'identité du *iki*, comme l'exprime tout aussi joliment Kuki, cette fois-ci dans la traduction en anglais par le japonologue Nara Hiroshi : « *Iki* lives in

the future, holding the past. » (Kuki & Nara 2004 (1930), 48). D'ailleurs, le *iki*, chez Kuki, est constitué de trois 'moments', soit le *bitai*, le même que chez Nishiyama, puis le *ikiji*, qui est quelque part entre vaillance, fierté et honneur, et, finalement, l'*akirame*, la résignation : « La structure de l'*iki* se déploie au travers de trois moments charnières, l'« attirance » (*bitai*) en constitue le fondement, la « vaillance » (*ikiji*) et la « résignation » (*akirame*) en déterminent l'un et l'autre les caractères ethniques et historiques » (Kuki & Loivier 2017 (1930), 37). Ce qui découle de cette conception du rapport amoureux est donc l'expression d'un sentiment fort différent, nous dit Kuki, des formes qu'il prendrait en Occident, dont notamment en France : « L'ivresse de ce que Stendhal appelle l'amour-passion est parfaitement étrangère à l'*iki* » (Kuki & Loivier 2017 (1930), 39).

C'est le choix de Kuki de s'être intéressé plus au *iki* qu'au *tsū*, dont il parle, mais bien peu – et ce choix, tout comme la vision qu'il a du *iki*, ont teinté le propos de presque tou(te)s les auteur(e)s qui en ont parlé depuis ... encore une fois comme avec Motoori Norinaga et le *mono no aware*. Dans *Authenticating Culture in Imperial Japan – Kuki Shūzō and the Rise of National Aesthetics*, l'historienne Leslie Pincus explique que la réception du texte de Kuki a en fait connu des hauts et des bas : « Since its appearance in 1930, "*Iki*" *no kōzō* has been neglected, admired, and reviled in turn » (Pincus 1996, 3). D'ailleurs, c'est un texte qui laisse rarement indifférent : « Some hail it as a text that successfully captures the essence of Japanese culture. Others condemn it as a pernicious example of *Nihonjinron*, that ubiquitous discourse on Japanese uniqueness » (Pincus 1996, 3). Le 「日本人論 *Nihonjin-ron*」 (lit. 'Théories de la japonicité') peut en fait être considéré comme un concept politique, mais c'est aussi un concept un peu particulier, en ce qu'il décrit une tendance ou un genre littéraire regroupant des textes assez divers, allant d'essais populistes et identitaristes à monographies universitaires – et qui ont en commun essentiellement de promouvoir le particularisme japonais.

Dichotomies

Plusieurs de ces concepts culturels s'associent tout naturellement (ou presque) en paires dichotomiques. Parmi les plus importantes et les plus connues, on retrouve le 「内外 *uchi-soto*」, le 「表裏 *omote-*

ura] et le 「建前本音 *tatemaehonne*」, dont il sera maintenant brièvement question. La plus connue en Occident, toutefois, au moins chez les amateurs de cinéma japonais, est plutôt le 「義理人情 *giri-ninjō*」 (le même *giri* que plus haut, dans une autre relation), dont sera brièvement question un peu plus bas – mais il y en a bien d'autres encore, dont la dichotomie entre culture sèche et culture humide, une distinction organique et comprise, plus ou moins instinctivement, de tou(te)s les Japonais(e)s.

La plus centrale de toutes ces dichotomies est sans contredit le 「内・外 *uchi-soto*」. *A priori*, le *uchi-soto* ressemble à s'y méprendre à la bonne vieille opposition intérieur-extérieur, mais dans les faits, même si ça revient souvent à la même chose, il s'agit plutôt d'une question d'appartenance à une entité, que celle-ci soit physique, sociale ou autre. Comme Doi l'explique clairement, le *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). La dichotomie marque effectivement, nous dit Katō Shūichi dans *Le temps et l'espace dans la culture japonaise* : « la distinction entre la personne de l'intérieur (*insider*) et la personne de l'extérieur (*outsider*) » (Katō & Sabouret 2009, 14),⁵ Katō utilisant les termes en italique tels quels, en anglais, même dans l'original. De plus, comme le note l'anthropologue Emiko Ohnuki-Tierney dans *Illness and Culture in Contemporary Japan – An anthropological view*, il s'agit en fait de catégories dynamiques : « 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). Pour le linguiste Makino Seichi dans *Uchi and Soto as Cultural and Linguistic Metaphors*, le *uchi* est l'espace : « for close, intimate relations, often with those of blood relations » (Makino 2002, 31), alors que selon l'historien Kumakura Isao dans *The Culture of Ma*, le *uchi* serait le monde de la solidarité, là où, « members feel a strong sense of solidarity. They keep close watch on one another's behavior, but will always defend one another

⁵ Traduction, par Christophe Sabouret, de 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').

from outside attacks » (Kumakura 2007). Quant au *soto*, c'est, nous dit Kumakura, « the world outside, which consists completely of strangers » (Kumakura 2007), là où, « the Japanese feel most psychologically unfettered, and their self-discipline is weak » (Kumakura 2007).

La logique *uchi-soto* fonctionne tout naturellement par cercles concentriques, comme le note le politicologue Ishida Takeshi dans *Conflict and its Accommodation: Omote-Ura and Uchi-Soto Relations* : « 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), et qui plus est, continue Ishida, le système génère des interfaces dynamiques : « The flexibility of the border between *uchi* and *soto* often plays an important role in maintaining social integrity and avoiding conflict » (Ishida 1984, 19). Dans *Smaller is Better – Japan's Mastery of the Miniature*,⁶ le critique littéraire coréen Lee O-Young suggère que : « The Japanese sense of “inside” and “outside” works like boxes-within-boxes » (Lee 1984, 172), des poupées russes qui commencent par la famille, la parenté et les amis, trois termes couverts par la logique d'intégration du concept 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 (1982), 172). On peut distinguer, comme le fait Ohnuki-Tierney, les *miuchi* : « *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) des 「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).

Ultimement, on obtient une hiérarchie de proximité, avec, à une extrémité, le *soto*, et à l'autre, non pas l'individu, mais bien, au moins selon Patricia J. Wetzel dans *A Movable Self: The Linguistic Indexing of uchi and soto*, le groupe d'appartenance. Ainsi, c'est le

⁶ Traduction, par le professeur de littérature japonaise Robert N. Huey, de 「縮み」志向の日本人「*Chijimi*」*shikō no Nihon-jin* (lit. Le 'désir de 'réduction' des Japonais').

uchi et non l'individu qui serait le, « deitic anchor point » (Wetzel 1994, 75), un *uchi* qui, « must always include the speaker, but its boundaries shift from moment to moment » (Wetzel 1994, 75). Entre les deux, dans les cercles concentriques intermédiaires, on trouve le 「世間 *seken*」 (lit. le 'ma du monde', ou moins lit., quelque chose comme 'l'entre-monde') : « 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», un inéluctable de la vie 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 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)

C'est ainsi que, 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).

Dans *Japan's Cultural Code Words – 233 Key Terms That Explain the Attitude and Behavior of the Japanese*, l'auteur populaire Boyé Lafayette De Mente suggère que, « Whatever people said publicly was regarded as their *omote* [...], or "front," while their real intentions, or *ura* [...], "back," remained concealed » (De Mente 2004, 218). En fait, toutefois, la dichotomie 「表・裏 *omote-ura*」 est moins une question de ce qui est dit ou n'est pas dit que d'établir un comportement selon la logique du *uchi-soto* – comme l'explique on ne peut plus clairement Doi dans *表と裏 Omote to ura* (lit. 'omote et ura'), traduit en anglais sous le titre *The Anatomy of Self – the Individual Versus Society* : « *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, d'ailleurs, les deux concepts seraient clairement 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, 23).

Quant au 「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* – ce qui ne l’empêchera pourtant pas d’écrire l’ouvrage cité au paragraphe précédent – que le *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), alors que le *honno*, qui ne l’intéresse guère, serait, « their true thoughts and intentions » (De Mente 1994, 6). En fait, le *tatemae* n’est nullement un écran ou un jeu de cache-cache, mais bien plutôt une convention sociale qui fait que les comportements dépendent du contexte – ce qui n’est bien sûr pas unique au Japon, loin de là même. Encore une fois, Doi arrive à la rescousse, quoique pas de manière aussi ‘punchée’ que pour *omote-ura*. Après avoir noté que ces deux termes sont maintenant souvent utilisés, y compris au Japon, « with the implication that *tatemae* is directed solely at *omote* and therefore false, and that only *honno* is the real truth » (Doi 1986, 35), dans les faits, dit-il, « *tatemae* refers to conventions created by people on the basis of consensus » (Doi 1986, 36), alors que le, « *honno* refers to the fact that the / individuals / who belong to the group, even while they consent to the *tatemae*, each have their own motives and opinions that are distinct from it, and that they hold these in its background » (Doi 1986, 36-37). Ici aussi, précise Doi, les deux concepts seraient fondamentalement inséparables : « it is inherent in the relationship between *tatemae* and *honno* that they are mutually constitutive. One does not exist without the other » (Doi 1986, 38). Ainsi, le *tatemae*, c’est essentiellement le comportement attendu selon le statut et le contexte, alors que le 「本音 *honno*」 c’est, littéralement, le ‘vrai son’ d’un individu détaché de toutes les obligations sociales (au moins de celles dont il ou elle est consciente).

Quant au lien entre ces deux dernières dichotomies, Doi explique, de nouveau on ne peut plus succinctement, que l’essence en est que, « While *tatemae* appears in *omote*, *honno* is concealed in *ura* » (Doi 1986, 37). Il est en fait possible de combiner les trois dichotomies qu’on vient de voir, et d’autres encore, en systèmes bi- ou tridimensionnels, puis d’en explorer chacun des quadrants, un exercice que tente notamment Moeran. Il y a bien sûr le risque, dans ce genre d’exercice, d’imposer de l’extérieur des logiques qui ne seraient que le fruit de l’imagination de l’auteur(e), mais en fait, on

retrouve facilement des exemples naturels de telles logiques – dont notamment avec le *keigo* (lit. ‘langue du respect’), le système des niveaux de politesse du japonais. On en trouve une bonne description dans *The Japanese Language*, un classique du linguiste Roy Andrew Miller : « 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).

La question du concept et de la conceptologie

Le terme ‘concept’ est remarquablement imprécis. Pour *Le Robert* web, c’est 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 ». Quant aux usages disciplinaires ou autrement intellectuels qui pourraient aider à cadrer un concept de ‘concept’, ils sont quelque peu variés, mais rarement plus que monodisciplinaires – alors que ça prendrait clairement une approche multidisciplinaire. Qui plus est, la très grande majorité des auteurs qui traitent du sujet le font à partir du propos de psychologues. En effet, comme le dit si bien le philosophe Andy Blunden dans *Concepts – A Critical Approach* : « With a few notable exceptions, other currents of research are content to either leave the hard questions to psychology or accept that no-one can really know what a concept is » (Blunden 2012, 1). Blunden précise toutefois, avec tout autant de justesse, mais cette fois-ci avec aussi un soupçon de raillerie, que, « the work of the Cognitive Psychologists is very naïve and narrow in its vision, from the standpoint of historians of science, linguists and learning theorists, all those who actually work with concepts » (Blunden 2012, 1). C’est pourtant effectivement en psychologie qu’il est le plus question de ‘concept(s)’ de nos jours, et c’est alors essentiellement une question de cognition.

Dans ma thèse, j'ai défendu l'idée que c'est l'écriture qui différencie le plus fondamentalement un 'concept' d'un 'terme'. Bien sûr, ce critère ne fonctionne pas avec tous les types de concepts, mais ça me semble toutefois toujours bien décrire le genre d'abstraction et de circularité qui caractérisent ceux qui m'intéressent – ce qui exclut d'office des concepts qui n'auraient une existence qu'à l'oral, ou encore ceux qui ne seraient pas encore nommés. Une telle vision des concepts laisse quand même au moins deux angles morts : les concepts dans leurs formes embryonnaires, et les nuages de sens qui peuvent les accompagner – mais ni l'un ni l'autre n'est de grande incidence pour ceux qui m'intéressent. Bien des concepts, par ailleurs, développent des sens métaphoriques, et ça pourrait *a priori* sembler un meilleur critère que l'écriture – mais malheureusement, ce n'est pas le cas de tous, et ce n'est bien sûr pas non plus limité aux concepts tel que j'entends le terme.

La notion de 'concept(s)' en psychologie

Pour le psychologue Gregory Leo Murphy dans *The Big Book of Concepts*, « Concepts are the glue that holds our mental world together » (Murphy 2002, 1). Cette colle, dit Murphy, nous permet de faire du sens du monde qui nous entoure : « Concepts are a kind of mental glue, then, in that they tie our past experiences to our present interactions with the world, and because the concepts themselves are connected to our larger knowledge structures » (Murphy 2002, 1). Les psychologues Edward E. Smith et Douglas L. Medin vont jusqu'à affirmer, dans *Categories and Concepts*, que, « Without concepts, mental life would be chaotic » (Smith & Medin 1981, 1). Dans la vision de Smith et Medin, les concepts sont essentiellement des représentants de classes : « We do not perceive, remember, and talk about each object and event as unique, but rather as an instance of a class or concept that we already know something about » (Smith & Medin 1981, 1), et c'est ainsi, continuent Smith et Medin, que les concepts, « give our world stability » (Smith & Medin 1981, 1).

Pour bien des psychologues (et bien des philosophes ... mais pour bien peu de linguistes, toutefois), les concepts viendraient d'avant le langage – voire même d'avant les humains, comme l'explique le terminologue Peter Weissenhofer dans *Conceptology in Terminology Theory, Semantics and Word-formation – A morpho-conceptually based approach to classification as exemplified by the*

English baseball terminology : « a number of psychologists believe that concepts are not only found in human thinking but that there is strong evidence for prehuman concept formations » (Weissenhofer 1995, 2) – au point que, « concepts can exist without words or other linguistic signs » (Weissenhofer 1995, 3). Ce n'est toutefois certainement pas le cas des concepts qui m'intéressent ici.

Le meilleur portrait que je connaisse de la conceptualisation des concepts en psychologie se trouve dans *Concepts: A Tutorial*, un texte du philosophe Edouard Machery – un philosophe, toutefois, qui s'intéresse essentiellement aux aspects psychologiques de la notion de 'concept'. Il y a maintenant, nous dit Machery, « four principal theories of concepts » (Machery 2011, 14).

La première de celles-ci est la bonne vieille et toujours dominante théorie classique, pour laquelle un concept serait une sorte de modèle mémorisé : « In most fields of psychology and in related disciplines [...], a concept of x [...] is usually taken to be a body of knowledge about x [...] that is used by default in the cognitive processes that underwrite most higher cognitive competences when we make a judgment about x » (Machery 2011, 14). Ce modèle, précise Machery, serait aussi une sorte de modèle réduit : « Thus, a concept of x is a subset of the knowledge about x we store in long-term memory; or, to put it differently, only part of our knowledge about x constitutes our concept of x » (Machery 2011, 14). Comme le signalent en fait Smith & Medin, la vision classique est souvent pensée essentiellement comme une collection de caractéristiques : « Until recently the dominant position – which we will call the *classical* view – held that all instances of a concept shared common properties, and that these common properties were necessary and sufficient to define the / concept » (Smith & Medin 1981, 1-2) – ou, comme le dit Machery, « Concepts were thought to be definitions (also called “rules”) » (Machery 2011, 16). C'est vers la fin du 19^e siècle que la théorie classique a pris la forme qu'on lui connaît, et, à l'époque, comme le souligne le philosophe Mark Lowell Wilson dans *Wandering Significance – an Essay on Conceptual Behavior*, « the great thinkers who blended the concoction together were astonishingly knowledgeable about the physics, philosophy, psychology and mathematics of their day » (Wilson 2006, xiv). Ça ne prendra toutefois que quelques décennies avant qu'il ne devienne impossible à quiconque d'avoir une

connaissance intime de plusieurs disciplines, voire même de toutes les sous-disciplines d'une seule.

À partir des années 1970, de nouvelles théories vont faire leur apparition. Il y aura d'abord l'idée que les concepts seraient des genres de prototypes : « Prototype theories of concepts reject the idea that concepts represent some properties (or Boolean combination of properties) as being necessary and sufficient. They typically propose that concepts are prototypes, and that a concept of x represents either the properties that are typical of category members, the properties that are diagnostic of them, or the properties that best weigh typicality and diagnosticity » (Machery 2011, 19-20). Dans cette approche, il y a toujours et encore une liste de caractéristiques, mais maintenant, à chacune de celles-ci est associée une probabilité : « instances of a concept vary in the degree to which they share certain properties, and consequently vary in the degree to which they represent the concept » (Smith & Medin 1981, 2) – et d'ailleurs, à « prototype », Smith & Medin préfèrent le terme 'probabiliste'.

Pour d'autres auteurs, les concepts seraient plutôt des exemples qu'on garde en tête : « Exemplar theories [...] reject the idea that, when people acquire a concept, they abstract some statistical information about the represented class [...]. Rather, they propose that people store representations of particular category members [...], and that they use these representations to make categorization judgments, to draw inductions, and so on » (Machery 2011, 25-26). Pour Smith & Medin, c'est là une approche, qui, « offers an even more extreme departure from the classical one, holds that there is no single representation of an entire class or concept, but only specific representations of the class's exemplars » (Smith & Medin 1981, 2).

Finalement, certains psychologues voient les concepts un peu à l'image de théories scientifiques : « concepts are assumed to be used in processes that are in some way similar to the reasoning strategies used in science » (Machery 2011, 32). C'est ce qu'on appelle la 'théorie (de la) théorie' (ang. 'theory theory'), un terme patenté par le philosophe Adam Morton dans *Frames of Mind*. Morton y explique que, « We all draw on a stock of beliefs » (Morton 1980, 7), et que, « These beliefs clearly change through time and across culture; one knows something essential about an age and a culture when one knows how actions are explained in it. The suggestion is

that this stock of beliefs takes the form of a theory » (Morton 1980, 7).

Pour plusieurs auteurs, ces quatre théories, qui semblent *a priori* en compétition, seraient en fait toutes nécessaires pour exprimer non seulement la variété des concepts, mais aussi la réalité de chacun d'entre eux – un peu comme la dualité ondes-particules, je suppose. Reste que, quoique tout ça est fort fascinant, on est loin de ce que j'entends ici par 'concept(s)'.

D'ailleurs, dans son *Doing Without Concepts*, Machery argumente que la notion de 'concept' ne serait pas le concept approprié pour décrire l'objet dont il est question chez les psychologues : « The notion of concept ought to be eliminated from the theoretical vocabulary of psychology » (Machery 2009, 4). Machery va même jusqu'à suggérer que : « progress in the psychology of concepts and in the budding neuropsychology of concepts is conditional on psychologists and neuropsychologists eliminating the notion of concepts from their theoretical vocabulary » (Machery 2009, 4).

La notion de 'concept(s)' en philosophie

En philosophie, les concepts sont sujet d'intérêt depuis l'Antiquité – mais ce ne serait apparemment plus tellement le cas, au moins selon Machery : « Once at the center of philosophy, the philosophy of concepts has now been marginalized, maybe because for a few years now, it has been stalled. The contrast with the psychology of concepts is stark » (Machery 2009, 3). De plus, nous dit Machery, « when philosophers and psychologists develop theories of concepts, they are really theorizing about different things » (Machery 2009, 4). En gros, ce serait la cognition pour les psychologues, et des objets de la pensée pour les philosophes. Reste que l'influence des psychologues est assez évidente chez la plupart des philosophes contemporains qui s'intéressent aux concepts, peut-être justement parce que c'est devenu la discipline dominante sur le sujet.

Le philosophe Jesse J. Prinz, par exemple, suggère, dans *Furnishing the Mind – Concepts and Their Perceptual Basis*, que, « Without concepts, there would be no thoughts. Concepts are the basic timber of our mental lives » (Prinz 2002, 1), puis il rajoute, avec raison, que, « The nature and origin of concepts remain matters

of considerable controversy » (Prinz 2002, 1). Comme ce sont des objets de la pensée, nous dit Prinz : « then they must play a foundational role in any complete theory of cognition. About this, there is considerable agreement » (Prinz 2002, 2). On y trouve d'ailleurs le même vieux débat qu'en psychologie à savoir lequel, des concepts ou du langage, serait premier – et, pour certains auteurs, « some concepts may even be constituted by words. The best examples are concepts known only by deference to experts » (Prinz 2002, 21).

Wilson note par ailleurs que la spécialisation de sa discipline a eu comme conséquence de détacher le propos sur les concepts des aspects pragmatiques de l'objet étudié : « the pressures of increasing specialization since have led philosophy as an academic subject to become largely detached from the pragmatic urgencies that brought the classical portrait of *concept* and *theory* into prominence » (Wilson 2006, xiv). La philosophie n'est certes pas la seule discipline à avoir vécu une telle transformation, mais selon Wilson, la chose y aurait été particulièrement dommageable : « For we philosophers, this disciplinary myopia has proved particularly unfortunate, because it insures that we rarely profit from the rich veins of efficacious wisdom that have been slowly uncovered over the past century with respect to the scientific specifics that were originally tangled up in those founding musings » (Wilson 2006, xiv).

La notion de 'concept(s)' en linguistique

Dans le document du standard ISO 1087 intitulé *Terminology – Vocabulary*, la notion de 'concept' est définie comme étant, « a unit of thought constituted through abstraction on the basis of properties common to a set of objects » (ISO 1087 (1990)). Weissenhofer en déduit que les concepts, « are considered mental representations that can be assigned to material or immaterial as well as to individual or abstract objects or sets of objects » (Weissenhofer 1995, 1). Pour Weissenhofer, les concepts sont, « always dependent on thought and consequently on a thinking individual » (Weissenhofer 1995, 2), alors que les concepts individuels feraient partie d'un tout : « concepts never occur in isolation but always have direct or indirect relationships to other concepts which share a certain number of the same or similar conceptual characteristics » (Weissenhofer 1995, 2). Il devient toutefois rapidement clair que les concepts dont il est

question dans le propos de Weissenhofer sont les mêmes entités cognitives que celles qui ont cours en psychologie.

Dans *What is a Concept?*, le linguiste Ray Jackendoff note par ailleurs que, « there is a fundamental tension in the ordinary language term *concept*. » (Jackendoff 1992, 191). Dans tout le propos de psychologues, philosophes et linguistes qu'on vient de voir, un concept est, « an entity within one's head, a private entity, a product of the imagination that can be conveyed to others only by means of language, gesture, drawing, or some other imperfect means of communication » (Jackendoff 1992, 191). Pourtant, c'est aussi, « something out there in the world: We speak of the "Newtonian concept of mass" as though it exists independently of who actually knows or grasps it. Likewise, "grasping a concept" evokes comparison to grasping a physical object, except that we somehow do it with our minds instead of our hands » (Jackendoff 1992, 191). Reprenant alors la distinction de Chomsky, dont il dit lui-même suivre les traces, entre E-language ('E' pour 'external') et I-language ('I' pour 'internal'), Jackendoff suggère de parler de 'E-concept(s)' et de 'I-concept(s)' – et, comme son maître à penser, qui suggère que, « the notion of I-language rather than E-language is the appropriate focus of inquiry » (Chomsky – cité ou paraphrasé dans Jackendoff 1992, 191), Jackendoff considère aussi que ce sont aux I-concepts qu'il faut principalement s'intéresser. Je n'utiliserai pas cette terminologie, mais ce que nous allons maintenant voir, et ce qui m'intéresse personnellement, ça serait plutôt des E-concepts que des I-concepts, que Chomsky trouve ça approprié ou pas (quels horribles termes, quand même!).

Concepts scientifiques

Dans *Scientific Concepts and Investigative Practice: Introduction*, la philosophe des sciences humaines Uljana Feest et l'historien des sciences Friedrich Steinle suggèrent que, « Intuitively, concepts refer to classes of objects or phenomena » (Feest & Steinle 2012, 3) – ce qui, rajoutent les auteur(e)s, implique des croyances, et que, comme, « such beliefs change in the course of scientific development, this means that concepts can change » (Feest & Steinle 2012, 3). D'ailleurs, de toutes les disciplines qui s'intéressent aux concepts, c'est en histoire et en philosophie des sciences que l'étude des aspects historiques semble la plus naturelle.

Comme le dit toutefois on ne peut plus justement le philosophe Ludwig Josef Johann Wittgenstein dans *Remarks on The Foundations of Mathematics*, quoique dans un contexte un peu particulier, celui des concepts mathématiques : « ‘Concept’ is a vague concept » (Wittgenstein 1978, 433). Wittgenstein rajoute toutefois, cette fois-ci dans *Philosophical Investigations*, que, « No single ideal of exactness has been laid down; we do not know what we should be supposed to imagine under this head » (Wittgenstein 1958 (1953), 42). Pour Wittgenstein, les concepts seraient élastiques et flexibles : « We are playing with elastic, indeed even flexible concepts. But this does not mean that they can be deformed at will and without offering resistance, and are therefore unusable » (Wittgenstein 1992, 24).

Dans *Two Kinds of “New Historicism” for Philosophers*, le philosophe des sciences Ian MacDougall Hacking milite contre l'idée que : « philosophers today need be no more conscious of their history than any other kind of thinker! » (Hacking 1990, 346). Les concepts sont, pour Hacking, « words in their sites » (Hacking 1990, 359), des ‘sites’ qui, « include sentences, uttered or transcribed, always in a larger site of neighborhood, institution, authority, language » (Hacking 1990, 359). C'est ainsi que, pour Hacking, l'histoire serait un incontournable : « If one took seriously the project of philosophical analysis, one would require a history of the words in their sites, in order to comprehend what the concept was » (Hacking 1990, 359). Dès la première page de l'introduction de son *The Concept of Irony*, le théologien et philosophe Søren Aabye Kierkegaard dit un peu la même chose, quoique dans un tout autre style : « Concepts, just like individuals, have their history and are no more able than they to resist the dominion of time, but in and through it all they nevertheless harbor a kind of homesickness for the place of their birth » (Kierkegaard 1989, 9). La philosophe des sciences Vasso Kindi plaide aussi, dans *Concept as Vessel and Concept as Use*, pour une vision des concepts qui s'intéresse à leur histoire. Après avoir expliqué que les concepts sont assez généralement vus comme, vous l'aurez deviné, de la ‘vaisselle’ et non des vaisseaux, c.-à-d. comme des réceptacles : « the standard view of concepts takes them to be ring-fenced, that is, well-defined and circumscribed, some kind of entity in the form of vessel to be filled with content » (Kindi 2012, 28), Kindi souligne que cette vision implique

nécessairement d'en explorer l'intérieur, « in every occurrence of the concept-words under study. This is how we are supposed to ensure that we are talking of the same concept » (Kindi 2012, 37) – alors qu'il serait, dit-elle, beaucoup plus naturel de les étudier dans leur contexte évolutif : « If, however, we understand concepts as uses, no such core is to be found. Every use is different, even if slightly, from others and the unity of the concept is secured not by some common element but by the practice in which the concept lives » (Kindi 2012, 37).

Conceptologie

De tout ce qu'on vient de voir, ce sont clairement les concepts scientifiques qui ressemblent le plus à ce qui m'intéresse, et je suis d'ailleurs entièrement d'accord avec ce qu'en disent Hacking, Kierkegaard et Kindi – mais il ne s'agit pas tout à fait de la même chose que les concepts culturels dont je traite ici. En fait, je n'ai encore rien trouvé, dans toute la littérature pourtant riche sur le sujet, qui résonnait, qui explorait une optique qui aurait pu être pertinente pour mon propos. Il me semble pourtant que le phénomène serait à explorer plus à fond, idéalement par une approche multidisciplinaire, avec l'anthropologie et l'histoire en vedette, bien sûr, et avec bien d'autres disciplines encore en appui, quelque chose qui aurait dû s'appeler la 'conceptologie' ... et si la discipline avait existé, j'aurais peut-être pu me servir d'outils théoriques, de typologies, d'étude de cas ...

On trouve quand même quelques utilisations du terme 'conceptologie', mais il est alors généralement question de la 'conceptologie' d'un(e) auteur(e) ou d'une discipline, c.-à-d. de l'ensemble des concepts pertinents au propos en cours. Quelques auteurs semblent aussi parler de conceptologie en tant que discipline, dont Morton, qui utilise le terme dans le titre d'un article, *But are they right? The prospects for empirical conceptology* ... mais sans jamais expliquer ce qu'il entend par le terme.

En fait, la conceptologie existe bel et bien en tant que discipline, ou plus spécifiquement en tant que sous-discipline de la linguistique, et plus spécifiquement encore de la linguistique cognitive ... russe, un champ apparemment important là-bas : « lingvo-conceptology is now one of the most popular academic streams in Russia today » (Remkhe 2016, 487), nous dit Irina Remkhe dans *Russian Studies* –

Language and Linguistics – et la sous-discipline serait apparue il y a environ un quart de siècle : « Russian lingvo-cultural conceptology for over a quarter of a century of its existence has become an accomplished and mature academic discipline with its own categorical apparatus and tried-and-tested research methods » (Remkhe 2016, 491).

La plupart des textes sont en russe, que je ne parle malheureusement pas (ou pas encore) – mais il existe heureusement quelques rares textes en anglais, dont en particulier un court survol du domaine par le linguiste russe Vladimir Viktorovich Kolesov, survol qu'on trouve dans *Conceptology as a Form of Cognitive Linguistics*. Le propos m'est toutefois pas mal 'lost in translation' – mais il est quand même clair que Kolesov s'intéresse ici essentiellement à la place que les concepts, qui pour lui forment, avec les idées, « the same meaningful composition of consciousness » (Kolesov 2017, 48) peuvent occuper dans le développement du processus cognitif et de ses manifestations dans le discours. À la lecture des portraits dressés par Remkhe et par Kolesov, il semble y avoir beaucoup de travail fascinant, mais rien qui serait particulièrement pertinent à mon propos.

Il existe en fait un autre sens à conceptologie en tant que discipline, plus spécialisé encore – comme l'explique Weissenhofer en introduction de son *Conceptology in Terminology Theory, Semantics and Word-formation* : « As opposed to linguistics, terminology theory is mainly concerned with the sphere of terms, that is, with words or multi-word expressions that are assigned to specific concepts within a given subject field. The study of the nature of these concepts and their relationships within the framework of terminology theory is known as conceptology and provides the theoretical basis for any terminology work » (Weissenhofer 1995, ix). Encore une fois, ça a l'air intéressant, mais peu pertinent à mon propos.

Le *ma*

« MA can accept any amount of confusion. » (Isozaki 1979, 40)

Pour le spécialiste du bouddhisme et des religions du Japon Richard B. Pilgrim dans *Ma: A Cultural Paradigm*, le *ma*, « 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), rien de moins! Selon l'architecte Isozaki Arata dans le 'catalogue' d'une exposition qu'il a conçue et qui fut présentée à Paris et à New York en 1978-1979 : « 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).

C'est d'ailleurs en bonne partie cette exposition, organisée par Isozaki, qui fera connaître le *ma* en Occident chez plus que quelques rares spécialistes. Les réactions seront souvent positives, voire dithyrambiques – comme dans cet article anonyme du New York Times, intitulé *On the Japanese Esthetic* : « 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 » (ibid.).

L'exposition aura un impact certain en France aussi, notamment parce que deux célèbres intellectuels s'y sont intéressés. Il y a d'abord le sémiologue Roland Barthes, avec qui l'exposition est d'ailleurs assez généralement associée, quoiqu'il n'ait en fait joué aucun rôle direct. Il a toutefois joué un important rôle indirect d'ambassadeur, puisque, à l'époque de l'exposition, il a écrit un court article intitulé *l'Intervalle* pour *Le Nouvel Observateur*, article qui allait devenir une référence. Barthes y offre cette courte description du *ma* : « c'est un concept et 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). C'est à ma connaissance la plus ancienne description du *ma* en français. *A priori*, Barthes semble bien en saisir l'essentiel, soit qu'il s'agit d'un intervalle dynamique qui relie – mais comme le note l'historien français Michael Lucken dans *les limites du ma – retour à l'émergence d'un concept « japonais »*, le *ma*, chez Barthes serait, « une réduction, un concentré de l'Orient. C'est ce qui émeut, bouleverse, décentre » (Lucken 2014, 48), permettant ainsi à Barthes de déclencher son imagination.

Pour Barthes, d'ailleurs, l'exposition serait, « plutôt une méditation » (Barthes 2002 (1978), 475). Si on peut se fier au style du catalogue, toutefois, il n'a peut-être pas tort. En effet, celui-ci est

plus impressionniste que descriptif, et il est même difficile de se faire une idée claire de ce qui était présenté – mais il semble quand même, des quelques brèves descriptions qu'on trouve, qu'elle ait été constituée d'une série de neuf 'stations' ou 'tableaux' (c.-à-d. des installations), apparemment tout aussi impressionnistes que le catalogue : « It consisted of nine thematic tableaux describing the process of Japanese space-making through the ages » (Stewart 1987, 267), nous dit l'architecte David Butler Stewart dans *The Making of a Modern Japanese Architecture – 1868 to the present*. Le catalogue nous apprend notamment que le, « MA is filled with the signs of the ephemeral » (Isozaki 1979, 16), que le, « MA is an alignment of things » (Isozaki 1979, 16), et même, comme on l'a vu plus haut, que le, « MA is an empty place where various phenomena appear, pass by, and disappear » (Isozaki 1979, 16) – et tout ça sur une seule et même page ... On devine donc assez facilement, à la consultation du catalogue, que l'exposition devait avoir un petit côté mystificateur, et plusieurs auteurs l'ont effectivement noté, dont l'architecte Benoît Jacquet dans *Introduction à la spatialité japonaise* : « 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).

L'autre célèbre intellectuel français qui s'est intéressé à la question a en fait peu écrit sur l'exposition en tant que telle, mais a beaucoup écrit sur le sujet de l'exposition. Il s'agit du géographe Augustin Berque, qui a fait du Japon sa spécialité, et qui s'est conséquemment penché sur les tendances, théories et concepts de la géographie japonaise. À partir du début des années 1980, Berque a publié de nombreux ouvrages et articles dans lesquels il est question notamment du *ma*. C'est d'ailleurs devenu à toutes fins pratiques un incontournable de ce qui s'écrit sur le *ma* en français – et aussi, remarquablement, en anglais ... y compris, encore plus remarquablement, chez certains auteurs d'origine japonaise, dont l'ingénieur Kodama Mitsuru, qui, dans un article intitulé *Knowledge Convergence through "Ma Thinking"*, parle de : « Berque's [...] concept of Ma » (Kodama 2017a, 184). Quant à l'exposition Isozaki, Berque en a à peu près la même lecture que Jacquet, puisqu'il suggère, dans *Étendre ma et aida à la logique des sciences dures ?*

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).

***ma* et espace-temps**

Barthes mentionnait que le *ma* aurait rapport à l'espace et au temps, et c'est effectivement le cas. Dans son très célèbre *The Hidden Dimension*, l'anthropologue Edward Twitchell Hall écrit que : « The *ma*, or interval, is a basic building block in all Japanese spatial experience » (Hall 1969 (1966), 153). Hall oublie les aspects temporels – mais c'est quand même là une des plus anciennes mentions du *ma* en anglais, à peine quelques mois après la description généralement considérée être la plus ancienne, celle d'un article de Günter Nitschke intitulé '*Ma*' – *the Japanese Sense of 'Place' in old and new architecture and planning*, que Hall venait fort possiblement de lire. Le texte de Nitschke est peut-être bien le premier texte 'académique' portant sur le *ma* dans une langue occidentale, mais, plus important encore, ce sera aussi un texte relativement influent, surtout, mais pas uniquement chez les spécialistes des domaines de l'aménagement. Nitschke y suggère que la pensée scientifique et le concept d'« espace » n'auraient en fait eu aucune prise dans le Japon prémoderne, et même qu'on peut conclure : « from their best architecture that space as an entity does not exist at all » (Nitschke 1966, 117). Tiens donc, lui aussi a oublié le temps!

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). Il existe effectivement une certaine similarité entre les deux notions, une similarité qui se reflète d'ailleurs dans une association entre les deux termes qui existerait depuis les premières traductions entre langues occidentales et le chinois, puis le japonais.

Barthes suggérait aussi que les Japonais ne distingueraient pas l'espace et le temps. C'est quand même là un commentaire assez surprenant, commentaire qui lui viendrait en fait fort possiblement du catalogue de l'exposition, puisqu'on peut y lire que, « space and

time were never fully separated but were conceived as correlative and omnipresent » (Isozaki 1979, 13) – et cette dépendance serait même absolue, dans les deux sens, le temps dépendant de l'espace : « time was not abstracted as a regulated, homogeneous flow, but rather was believed to exist only in relation to movements of spaces » (Isozaki 1979, 13), et l'espace du temps : « space was perceived as identical with the events of phenomena occurring in it, that is, space was recognized only in its relation to time-flow » (Isozaki 1979, 13). La relation serait même fusionnelle, au moins selon Barrie Barstow Greenbie dans *Space and Spirit in Modern Japan* : « Time and space are not separate but a single entity, time-space, or *ma* » (Greenbie 1988, 43), et ce serait là, nous dit la docteure en 'Speech communication with an emphasis in rhetoric and persuasion' Lesley Di Mare dans *Ma and Japan*, 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). Cette particularité toute japonaise serait même, pour Isozaki, fondamentale à l'expression artistique au Japon : « This coincidental conceptualization of time and space is perhaps the most important element that distinguishes Japan's artistic expression from that of the West » (Isozaki 1979, 12).

En fait, bien sûr, les Japonais sont capables de distinguer l'espace et le temps – mais il semble effectivement exister une sorte de lien, organique mais cultivé, entre les deux, un lien qui serait apparemment médié par le *ma* – comme l'écrit joliment la sculptrice Gōda Sachiyo dans *an Investigation into the Japanese Notion of 'Ma': Practising Sculpture within Space-time Dialogues* : « *ma* is best understood as the heightened insinuation of time into space and space into time » (Gōda 2010, 5). Dans les faits, toutefois, il est généralement assez facile de distinguer les aspects spatiaux du *ma* de ses aspects temporels.

D'autres auteurs, principalement japonais, voient le *ma* comme une sorte de cassure dans le continuum espace-temps. C'est le cas notamment de Nishiyama dans *伝統芸術における「間」Dentō geijutsu ni okeru 「ma」* (lit. 'Le 「*ma*」 dans les arts traditionnels'), qui écrit que, « 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).⁷

Une chose est claire, toutefois, une compréhension entière du *ma* passe nécessairement par la conception de l'espace et du temps sur laquelle elle est basée, comme le mentionne Berque dans *Le sens de l'espace au Japon – Vivre, penser, bâtir* : « Avoir le « sens du *ma* », c'est vivre un autre espace-temps » (Berque 2004, 33). Le sujet est passionnant et mérite qu'on s'y attarde – mais ici, en fait, un seul élément suffit à comprendre l'essentiel, soit que, alors que ça fait des siècles, en Occident, que les notions scientifiques d'espace et de temps, tout comme les outils de mesure qui les accompagnent, en sont venu(e)s à gérer l'ensemble de nos relations à l'espace et au temps, la chose est beaucoup plus récente au Japon, puisque les notions occidentales d'espace et de temps n'ont été importées qu'à la fin du 19^e siècle. Comme n'importe qui qui a déjà utilisé le réseau ferroviaire au Japon le sait, les Japonais ont très vite 'dépassé le maître' – mais pourtant, il est longtemps resté, et il reste encore dans certaines formes artistiques, des relents de relations plus directes et de conceptions moins homogènes et plus subjectives de l'espace et du temps. On en retrouve un reflet, justement, dans le *ma*, comme ailleurs dans l'expression artistique ... et possiblement de même, mais c'est alors plus problématique à identifier, dans le quotidien des Japonais. Il reste certainement ce genre de relents en Occident aussi, mais alors de manière bien plus ténue et bien plus diffuse encore qu'au Japon. D'ailleurs, dans son essence, le *ma* exprime un phénomène universel, mais pourtant peu exploré ailleurs, soit celui d'intervalles dynamiques et féconds de l'espace-temps de l'expérience, une réalité que nous vivons tous parfois, comme quand la vie de quelqu'un lui 'flashe' devant les yeux, mais dont nous nous rendons trop rarement compte.

Portrait général du *ma*

Le *kanji* sur lequel est basé le concept de *ma*, soit 「間」, a été importé au Japon avec la vague de sinisation des débuts de l'âge classique. Il est composé de deux éléments qui sont eux-mêmes des *kanji*, soit 「門 *mon*」, qui sert de radical et qui représente une porte

⁷ « 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).

entre les battants de laquelle on peut généralement voir 「日 *hi*」, le soleil, ou parfois 「月 *tsuki*」, la lune, donnant alors 「間」, les deux formes ayant à toutes fins pratiques le même sens – comme l’écrit le missionnaire jésuite Séraphin Couvreur dans son *Dictionnaire classique de la langue chinoise* : « Porte à deux battants qui est entr’ouverte et laisse pénétrer les rayons de la lune ou du soleil » (Couvreur 1993 (1930), 969). Or, en partie par un concours de circonstances – ou peut-être par la force de l’image subliminale qui en ressort – le *kanji* en est venu à être une meilleure représentation du concept que du terme qui le sous-tend.

À l’époque de son importation au Japon, le terme aurait eu, selon un dictionnaire de japonais ancien que reprend Isozaki, 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 » (Isozaki 1979, 12). Au fil des siècles qui vont suivre, non seulement le *kanji* sera appelé à faire partie de termes composés et à participer à des expressions courantes, il va aussi servir à plusieurs usages techniques et spécialisés, notamment en construction domiciliaire et en musique.

Vu la grande flexibilité des morphèmes du japonais, toutefois, et encore plus vu le vaste spectre d’utilisations et de sens que le *kanji* et le terme en sont venus à véhiculer, il est difficile d’établir un moment précis pour la naissance du concept. Les plus anciennes traces écrites claires viennent en fait du début Edo, mais comme on les trouve sous la plume principalement de deux escrimeurs réputés, soit Yagyū Munenori (1571-1646) et Miyamoto Musashi (1584-1645), Miyamoto étant l’escrimeur le plus connu de l’histoire du Japon et Yagyū l’étant presque autant, on peut facilement supposer que l’idée était en gestation au moins depuis quelque part vers la fin du *sengoku* – et d’ailleurs, le *ma* sera dans son élément naturel avec les arts *zen*.

Dans le *兵法家伝書 Heihō kadensho*, un ouvrage de stratégie militaire, Yagyū écrit fameusement que « 間不容髪 » (Yagyū 1632), ce qui, dans *Réflexions sur les concepts de ma et aida dans le kabuki*, devient, « ne pas insérer de cheveu dans le *ma* » (Yagyū 1985 (1632), 85 – traduit et cité dans Yasutomi 2016, 250). Quant à Miyamoto, il a notamment écrit, dans son *五輪書 Gorin no sho* (fr. le *Livre des*

cinq anneaux ; ang. *The Book of Five Rings*), son texte de loin le plus connu, que, pour le *ma* dans la musique du *nō*, « 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 de Miyamoto 1641).⁸ Ce serait d'ailleurs cet intérêt de Miyamoto, un escrimeur, pour le *nō*, qui aurait été, au moins selon Nishiyama cette fois-ci dans *間の美学成立史 Ma no bigaku seiritsu-shi* (lit. 'Histoire des développements du *ma* en esthétique (japonaise)'), l'étincelle qui aurait donné vie au concept de *ma*, une cassure essentielle, donc, dans le tissu spatio-temporel.

Les arts du *ma*

Le *ma* serait omniprésent dans les arts traditionnels au Japon – au moins selon Takeda Masako dans *Emily Dickinson and Japanese Aesthetics* : « *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). Pour le philosophe Mark C. Taylor dans *About religion – Economies of Faith in Virtual Culture*, ce serait même là l'essence des arts japonais : « The art of MA—and there is no other art—is the art of spacing-timing » (Taylor 1999, 221).

En fait, ce n'est pas le cas de tous les arts traditionnels. Le *ma* est présent d'abord et avant tout dans les arts *zen*, qui sont les arts du *ma* naturels, mais ça touche aussi des formes artistiques plus récentes, y compris, comme on le verra, des formes artistiques modernes – et par ailleurs, comme on le verra aussi, l'utilisation qui en est faite est remarquablement variable d'un domaine à l'autre.

Il est assez facile d'imaginer des pistes de rapprochements entre le *ma* et n'importe quel art *zen* – mais il en est question en particulier pour deux d'entre eux, soit le *nō* et le *sadō*. Le *nō* serait même, selon Pilgrim, un sujet de prédilection de la littérature sur le *ma* : « noh provides one *locus classicus* for the expression of *ma* » (Pilgrim 1986, 38) – et le *nō* serait en fait non seulement un art du *ma*, il en serait même le plus fier représentant, au moins selon l'ancien joueur de *taiko* du *nō* devenu critique d'architecture Komparu Kunio dans

⁸ « 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).

*The Noh Theatre – Principles and Perspectives*⁹ : « Noh is sometimes called the art of *ma* » (Komparu 1983 (1980), 70). Pour le *ma* en *nō*, on peut penser au 橋掛 *hashi-gakari*, une sorte de pont à la fois entre la scène et l'arrière-scène, et entre le monde des vivants et l'au-delà. On peut aussi penser à la possibilité, comme le note le spécialiste de littérature japonaise Donald Keene dans *20 Plays of the Nō Theatre* : « to change at will the time and place of action without even a break in the dialogue » (Keene 1970, 8), un outil bien pratique qui vient en fait ultimement du taoïsme, mais qui est assez généralement associé au *ma*.

En *sadō*, il en est question notamment chez Sen Sōshitsu XV, qu'on a déjà croisé. Dans un texte au titre songé de Ma: a “Usefully Useless” Thing, 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 » (Sen 1986, 6). Sen offre alors l'image d'une porte : « 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 1986, 6), une image qui ressemble grandement à celle du vide du Tào Té Chīng, soit, dans la traduction classique de James Legge, « The thirty spokes unite in the one nave; but it is on the empty space for the axle, that the use of the wheel depends. Clay is fashioned into vessels; but it is on their empty hollowness, that their use depends. The door and windows are cut out from the walls to form an apartment; but it is on the empty space within, that its use depends. Therefore, what has a positive existence serves for profitable adaptation, and what has not that for actual usefulness » (Legge 1891). Pour Sen, par ailleurs, l'absence de conscience du *ma* aurait comme conséquence fâcheuse le développement de, « widespread restlessness which threatens world peace and, ultimately, even the existence of life on this planet » (Sen 1986, 6). Il y aurait donc énormément de pain sur la planche.

⁹ 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*’).

Le *ma* d'Edo

Edo sera une période favorable au développement des arts, et pas uniquement des arts *zen*. Le *ma* colonisera d'ailleurs bientôt les arts urbains d'Edo, dont en particulier le *bunraku* et le *kabuki*. Ces deux types de théâtre sont *a priori* assez différents l'un de l'autre, le premier étant un théâtre de marionnettes et le second un théâtre humain, mais dans les faits, ils ont beaucoup en commun, dont une bonne partie de leurs répertoires. Pas mal plus a pourtant été écrit sur le *ma* en *kabuki* qu'en *bunraku*, et il existe en fait une assez riche littérature sur le sujet, mais plusieurs des éléments qui représenteraient le *ma* au *kabuki* seraient aussi valables, *mutatis mutandis*, pour le *bunraku*. De manière générale, nous dit le spécialiste de théâtre Kamiyama Akira dans le *最新歌舞伎大事典 Saishin kabuki daijiten* (lit. Le 'nouveau grand dictionnaire du *kabuki*'), le *ma* au *kabuki*, « 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* 柀 et du *tsuke* ツケ » (Kamiyama 2012, 138 – traduit et cité dans Yasutomi 2016, 252).

L'élément le plus souvent associé au *ma* dans les arts d'Edo, toutefois, est propre au *kabuki*. Il s'agit du 見得 *mie*, une pose – et une pause – qui est toujours à la fois spectaculaire et riche de sens. Il est aussi souvent question, toujours pour le *kabuki*, du 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 bien sûr sans doute inspirée du *hashi-gakari* du *nō*. On peut aussi penser, et c'est alors valable autant pour le *kabuki* que pour le *bunraku*, à la résolution d'une dichotomie 「義理・人情 *giri-ninjō*」, dont il a été brièvement question en début de texte, et qui est devenue centrale aux deux genres, en particulier grâce à l'illustre auteur Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) – et qui est d'ailleurs restée présente depuis dans une bonne partie de la fiction écrite et visuelle au Japon. Il y aurait aussi le 道行 *michi-yuki* (lit. le 'aller sur route'), un voyage fatidique, dans sa forme *zen*, que Isozaki décrit 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 au troisième rôle en *kabuki*, le 三枚目 *san-maime* (lit. le 'troisième'), une catégorie qui inclut des bouffons et des vilains, et qui peut

aisément être vue comme un *ma* entre le 立役 *tate-yaku* (le lead) et le 二枚目 *ni-maime* (lit. le ‘deuxième’, mais en fait de ‘jeune(s) premier(s)’) – comme on peut le voir on ne peut plus clairement dans un exemple tiré toutefois du cinéma, le personnage de Kikuchiyo dans le *Shichinin no samurai* (*les Sept Samouraïs*) de Kurosawa Akira.

Il existe aussi une remarquablement riche littérature sur le *ma* en 落語 *rakugo* (lit. ‘histoires à chute(s)'), un genre de stand-up assis (en position à genoux). Le *rakugo* a en fait des racines très anciennes (on parle de l’âge classique), mais, comme bien d’autres formes artistiques, il a connu un développement important avec Edo. C’est probablement quelque part durant Edo que le *ma* va commencer à coloniser le *rakugo* – mais comme c’est un genre populaire et *a priori* essentiellement oral, tenter de l’établir plus précisément prendrait un sérieux travail d’archives que personne, à ma connaissance, n’a encore entrepris. Ce qu’on sait, toutefois, c’est que le *rakugo* sera, vers la fin Edo, regroupé sous le même chapiteau que d’autres divertissements populaires d’alors, le *manzai*, le *kōdan*, et le *rōkyoku* notamment, dans de petites salles de spectacle appelées 「寄席 *yose*」 (abréviation de 「人寄せ席 *hito yose seki*」, lit. ‘places assises dans un rassemblement’), et dont il reste encore quelques rares vestiges et une certaine popularité surannée. Or, le *rakugo* est maintenant vu par plusieurs comme un ‘art du *ma*’, comme le dit Pilgrim : « *ma* is quite explicitly a part of the craft and skill » (Pilgrim 1986, 34), et la chose serait généralisable aux autres ‘arts du *yose*’, ce que fait notamment le critique des arts populaires Nagai Hiroo 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*’) : « On peut dire que le *ma* est l’âme des arts du *yose* » (ma traduction, Nagai 1983, 207).¹⁰

En *rakugo* comme dans plusieurs autres arts du *yose*, le *ma* serait d’abord et avant tout une question de ‘timing’ – et, comme le résume le théoricien des arts de la scène Ekuni Shigeru dans 落語無学 *Rakugo mugaku* (lit. ‘Analphabétisme du *rakugo*’) : « En un mot, le fait que l’on anime ou que l’on tue l’histoire 噺 dépend du *ma* » (selon Miya 2016, 141). Certains auteurs vont même jusqu’à

¹⁰ « 間こそ寄席演芸の生命であったといえよう。 » (Nagai 1983, 207).

prétendre que le *ma* serait plus important en *rakugo* qu'ailleurs, tel le spécialiste de littérature japonaise Miya Nobuyuki dans *le ma dans le rakugo* : « 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). Il y aurait même eu, nous raconte Miya, un *rakugo-ka* (conteur de *rakugo*) qui se serait suicidé pour avoir manqué de *ma*. Il s'agit de Shunpūtei Ichiryū III, qui aurait mentionné sa préoccupation pour le *ma*, notamment dans le 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'). On pouvait d'ailleurs lire, dans le *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 1981 – traduit et cité dans Miya 2016, 145).¹¹

Le *ma* nouveau

Ce n'est qu'il y a un peu moins d'un siècle, soit à l'ère moderne, que le *ma* prendra finalement un sens identitaire. On doit en fait ce nouveau sens presque exclusivement à un seul homme, le philosophe Nakai Masakazu, qui l'aurait développé en réaction au *Sein und Zeit* (fr. 'Être et Temps') de Martin Heidegger. Nakai écrira notamment, en 1932, dans un article intitulé リズムの構造 *Rizumu no kōzō* (lit. 'structure du rythme'), 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, 33 – traduit et cité dans Lucken 2014, 64).¹²

L'influence de Nakai en ce qui a trait au *ma* restera très limitée de son vivant, mais la graine qu'il avait plantée va germer, d'abord

¹¹ « 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).

¹² « 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んずる緊張、一言にすれば、「内」なる意味の味得である。 » (Nakai 1981 (1932), 33).

grâce au travail d'un de ses anciens étudiants, le spécialiste de littérature française Kurita Isamu – et aussi grâce à un contexte favorable, celui d'un Japon qui est à se trouver une nouvelle place sur la scène internationale, et qui, bientôt, va s'affirmer. Plusieurs créateurs alors devenus ou à devenir grandes vedettes internationales vont chercher, dans le passé national, des manières de se distinguer – d'autant plus que la plupart avaient été formés en Occident ou dans des disciplines modernisées à l'occidentale. C'est d'ailleurs dans les années 1980 que l'intérêt pour le *ma* se trouvera à son plus fort, peu avant le sommet d'une vague qui donnera notamment le célèbre *INO* *』と云える日本* 'No' *to ieru Nihon*, *Le Japon qui peut dire non*, du co-fondateur de Sony Morita Akio et de l'auteur à succès devenu politicien Ishihara Shintarō. C'est aussi essentiellement entre les années 1960 et 1980 que se développeront les deux rôles du *ma* les plus souvent mentionnés de nos jours, soit en tant que médiateur des relations interpersonnelles et comme représentant d'un Japon possédant des notions d'espace et de temps particulières.

C'est par ce dernier rôle, on le sait, que le *ma* deviendra sujet d'intérêt chez quelques architectes japonais, des architectes qui, de par leur notoriété internationale, vont faire connaître le concept à l'étranger. C'est l'époque du texte de Nitschke, puis de l'exposition Isozaki. En Occident, le *ma* est d'ailleurs toujours fortement lié en premier lieu à l'architecture. Viendront ensuite la musique, principalement en rapport au compositeur Takemitsu Tōru, et le cinéma, presque exclusivement en rapport au réalisateur Ozu Yasujirō. Depuis quelques années, toutefois, cet intérêt pour le *ma*, en Occident, a pris une forte tangente nouvel-âgeuse – et le propos est alors souvent composé de salades conceptuelles, des salades qui n'ont finalement de limites que l'imagination des auteurs. Nous explorerons d'abord le *ma* dans ces trois domaines principaux que sont le cinéma, la musique et l'architecture – alors que les versions réinventées seront brièvement abordées peu avant la conclusion du texte.

Le *ma* au cinéma

Le cinéma japonais tient beaucoup du cinéma étasunien, surtout à ses débuts – mais il a indéniablement un petit je ne sais quoi que plusieurs auteurs ont cherché à expliquer. C'est notamment le cas du japonologue Donald Richie dans *A Definition of the Japanese Film*,

qui parle de pores qui permettraient aux films d'Ozu de respirer : « These tiny empty moments are the pores [...] through which the movies breathes » (Richie 1991 (1970), 178). On pourrait facilement généraliser le propos, *mutatis mutandis*, aux films de plusieurs autres réalisateurs, dont Kurosawa Akira et Mizoguchi Kenji, deux réalisateurs d'ailleurs assez universellement considérés, avec Ozu, comme les trois grands du principal âge d'or du cinéma japonais, les années 1950.

Richie propose par ailleurs une dichotomie entre films basés sur l'intrigue (ang. 'plot') et films basés sur l'histoire (ang. 'story'), le cinéma japonais préférant généralement, selon lui, l'histoire à l'intrigue : « One of the strengths of traditional Japanese cinema lies in its refusal to depend on plot » (Richie 1991, 178). Or, pour Richie, c'est l'histoire qui serait l'essence du cinéma : « The Japanese have restored some of the realistic basis of cinema by emphasizing story rather than plot » (Richie 1991 (1970), 178). Étrangement, c'est là une affirmation forte que Richie lie au *giri-ninjō*, une opposition entre, dit simplement, devoir et désir, ou, dit de manière un peu plus élaborée, entre devoir envers le *uchi* d'un groupe d'appartenance, et le désir né de liens avec les marges ou le *soto*. Or, bien qu'on retrouve amplement d'exemples de *giri-ninjō* dans certains genres, surtout de type 時代劇 *jidai-geki* (lit. 'théâtre d'époque') – jadis aussi populaires que les 現代劇 *gendai-geki* (lit. 'théâtre contemporain'), on la retrouve moins dans le cinéma d'auteur dont parle Richie que dans le cinéma dit, justement, 'de genre'.

Malgré les apparences, par ailleurs, le *giri-ninjō* peut prendre une variété de tons, de morbide nihiliste à ironique et passant par analytique, didactique et autres. Le premier type, dont le 修羅 *Shura* de Matsumoto Toshio est un exemple on ne peut plus percutant (attention âmes sensibles), m'intéresse moins que le deuxième. C'est aussi, depuis quelques décennies, la préférence au Japon. D'ailleurs, le *giri-ninjō* auto-dérisionnel est central à toute la série des quelques 50 (oui, oui, vous avez bien lu) 男はつらいよ *Otoko wa tsurai yo* (lit. 'Dur dur d'être un homme'), une série qui a été immensément populaire. Techniquement, il s'agit de films de *yakuza*, puisque le personnage principal, Tora-san, est un *tekiya*, c.-à-d. un vendeur ambulant, groupe qui s'est uni avec les *bakuto* (des joueurs professionnels) pour former les *yakuza*. La logique de *giri-ninjō* est donc omniprésente au propos, mais tout va constamment de travers.

D'abord, Tora-san est devenu *nagaremono* ('drifter') essentiellement par défaut, avant même de devenir *yakuza* – alors que dans le cinéma de *yakuza*, il s'agit d'un archétype représentant normalement un homme (ou, dans certains sous-genres, une femme) ayant eu à quitter le groupe suite à un conflit à l'interne, et qui est donc rarement heureux de son sort. Tora-san, lui, s'y trouve dans son élément – alors que, quand il retourne dans son *furusato* (son village natal), qui s'adonne à être à Shibamata, un quartier populaire en plein cœur du vieux Tōkyō (une autre inversion), il finit toujours par se disputer avec ce qui reste de sa famille (sa demi-soeur adorée et quelques autres ... mais pas sa mère, pourtant toujours vivante, qui ne fait donc pas partie du groupe). Tora-san tombera aussi, inévitablement à chaque film, amoureux d'une nouvelle *madonna*, dans la terminologie de la série – un amour nécessairement sans issue, mais pourtant essentiel à l'histoire, et qui est pour lui une des principales sources de *giri-ninjō*, pris comme il est entre un sens du devoir né d'une vision traditionaliste et idéalisée de son monde et de la société, et l'amour qu'il ressent pour sa belle du jour. Pourtant, Tora-san ne réussira jamais à être à la hauteur même de ses propres attentes pour le *giri*, et encore moins pour le *ninjō*. On retrouve par ailleurs cette approche d'inversion des hiérarchies assez souvent dans le cinéma japonais, dont très visiblement dans le *Tanpopo* de l'acteur devenu réalisateur Itami Jūzō.

Ozu

À ma connaissance, aucun réalisateur japonais ne prétend avoir été influencé par le *ma* – ce qui n'empêchera pourtant pas des auteurs d'en voir. Étrangement toutefois, au moins *a priori*, presque tout ce qui s'écrit sur le *ma* au cinéma, que ce soit en français, en anglais ou même en japonais, porte sur un seul réalisateur, Ozu – et en particulier sur certaines de ses transitions.

Il est question de ces transitions dans la bible des études cinématographiques, le *Film Art – An Introduction* de David Jay Bordwell et Kristin Thompson, où il est écrit que, « 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). Le terme le plus courant, toutefois, en Occident, pour référer à ces transitions, est

plutôt ‘pillow-shots’ (lit. ‘plans-oreiller’), un terme qui nous vient du célèbre théoricien du cinéma Noël Burch dans son *To the Distant Observer – Form and Meaning in the Japanese Cinema* : « I will call these images *pillow-shots*, proposing a loose analogy with the ‘pillow-word’ of classical Japanese poetry » (Burch 1979, 160). Le terme le plus ancien, toutefois, serait plutôt 「カーテン・ショット *kāten shotto*」 (lit. ‘curtain shot’), un terme qui aurait été créé par le critique de cinéma Nanbu Keinosuke dans l’avant-guerre, au moins selon Satō Tadao dans *Currents in Japanese Cinema* : « 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). Le terme est resté moins courant que ‘pillow-shot’, mais il a depuis pris en popularité, ayant notamment été adopté par Richie dans *A Hundred Years of Japanese Film*, où il écrit notamment que le ‘style Ozu’ contient, « a prevalence of curtain-shots, performance-based tempi, and choreographed acting » (Richie 2005, 58).

Dans ‘la bible’, Thompson et Bordwell parlent d’‘espaces intermédiaires’ – ce que reprend Bordwell seul dans *Ozu and the Poetics of Cinema* : « Hence the term I shall use for these transitional images: ‘intermediate spaces’ » (Bordwell 1988, 103). La spécialiste française du cinéma japonais Virginie Fermaud propose, elle, dans *Modernité de l’oeuvre d’Ozu : Ma et langage cinématographique*, le terme ‘espaces intercalaires’, terme qu’elle dit reprendre du cinéaste Damien Faure, celui-ci ayant réalisé un film du même nom en 2012. 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). Pour ce qui est plus spécifiquement des ‘espaces intercalaires’ entre les scènes d’un film d’Ozu, Fermaud utilise d’abord le terme ‘plans-intervalle’, puis propose le néologisme 「間ショット *ma-shot*」. Pour moi, ça serait évidemment là le terme idéal ... si seulement on savait que c’est effectivement ce que Ozu avait en tête – et c’est bien ce qu’a prétendu Takahashi Osamu, qui a brièvement côtoyé Ozu au début des années 1960, dans *絢爛たる影絵 小津安二郎 Kenrantaru kage-e – Ozu Yasujirō* (lit. ‘Une brillante silhouette – Ozu Yasujirō’).

Selon Takahashi, le *ma* aurait même été, pour Ozu, un principe moteur : « 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). Malheureusement, toutefois, personne d'autre ne semble être au courant.

Reste que, quelque soit le terme choisi, 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, d'un lieu à un autre et dans l'espace et dans le temps – deux lieux non contigus, mais presque toujours relativement proches, et dans l'espace et dans le temps ... et aussi pour ce qui est des relations sociales.

Un autre élément du style Ozu qu'il est possible d'associer au *ma* est son utilisation d'espaces partagés entre les prises, pour lui un outil de continuité. Dans *The Space of Equinox Flower*, le spécialiste du cinéma Edward Branigan suggère 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, dans une logique similaire à celle 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 *ma* au cinéma est essentiellement associé à Ozu, mais nonobstant son style bien particulier, il n'est pas difficile de trouver des exemples similaires chez d'autres réalisateurs japonais, déjà pour les éléments qu'on vient de voir, mais aussi pour d'autres, dont en particulier pour ce qui est du montage. Il est clair que les réalisateurs japonais, comme d'autres, se servent d'espaces intermédiaires, consciemment ou pas, et il est probable que ceux-ci aient des caractéristiques proprement japonaises – mais pour avoir une idée claire de la place que le *ma* joue – ou ne joue pas – dans le cinéma japonais, ça prendrait à tout le moins des études et des analyses, dont notamment de sérieuses analyses comparatives.

Le *ma* en musique

Non seulement la musique est-elle omniprésente dans une variété d'environnements au Japon, elle se trouve aussi à la base de presque tous les arts de la scène, au moins du Japon prémoderne, dont toutes les formes de théâtre – et cette musique, par ailleurs, autant au

théâtre qu'ailleurs, est très souvent accompagnée de chant ou de narration chantée. Ainsi, même si elle est presque totalement limitée à des aspects temporels, la musique est un terreau fort fertile pour le *ma*. D'ailleurs, selon Isozaki, le *ma*, « was originally a concept related to music » (Isozaki – tel que cité dans Miura 2008, 54). Pour Nishiyama, ça serait essentiellement une question de tonalité : « 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 prémoderne » (Nishiyama 1981, 100 – traduit et cité dans Hashimoto Cordaro 2016, 68)¹³ ; alors que, pour Miyako Saitō Panalaks dans un mémoire de maîtrise intitulé *The Ma of Taiko*, ça serait plutôt une question de rythme : « *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).

D'ailleurs, on le sait, le rythme est premier, « antérieur aux mots eux-mêmes », disait Claudel – et c'est bien là le sens premier du *ma* en musique, quoique ce n'est apparemment pas tout à fait la même chose. Les deux termes se distinguent plus clairement pour ce qui est des sens secondaires, dont le premier, pour le *ma*, serait celui de 'pause', autant d'ailleurs entre les notes qu'entre les passages.

Du sens de 'pause' découleraient deux autres sens. Le premier de ceux-ci est celui d' 'intervalle', un entre-deux qui, au Japon, serait plus important que les notes, alors que ça serait l'inverse ailleurs. C'est au moins là ce que suggèrent bien des auteurs, dont notamment le compositeur Dan Ikuma dans *The Influence of Japanese Traditional Music on the Development of Western Music in Japan* : « 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 » (Dan 1961, 201). Il s'agit bien sûr là d'une proposition d'autant plus populaire qu'elle est virtuellement impossible à établir ou à réfuter. Quant au deuxième sens issu de 'pause', il s'agit de celui de 'silence' : « Our traditional music is thinking accompanied by sound, or thinking in the silences known as

13 « 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).

ma » (Dan 1961, 201). Pour la musicologue Luciana Galliano dans *Yōgaku – Japanese Music in the Twentieth Century*, le silence serait en fait le *ma* même : « Silence in Japanese music is represented by the concept of *ma* » (Galliano 2002 (1998), 8) – ce qui, pour le compositeur Yuasa Jōji dans *Music as a Reflection of a Composer's Cosmology*, équivaudrait ... au son : « Substantial silence has a value equivalent to sound » (Yuasa 1989, 183).

Ce qui ressort ici le plus clairement des sens dérivés, en fait, c'est que le *ma* est d'abord et avant tout un entre-deux porteur de sens, quelque chose comme un silence gorgé de vie, un intervalle fécond, une pause prégnante – ou, comme l'explique le musicologue Timothy Victor Koozin dans sa thèse de doctorat intitulée *The Solo Piano Works of Toru Takemitsu: A linear / set-theoretic analysis* : « In the time arts, ma can be a period of intense and meaningful waiting between successive events » (Koozin 1988, 54). On trouve une très bonne description de cette idée dans les notes du programme de la première performance du *Tōkyō 1985* du compositeur Hosokawa Toshio. On peut y lire que, « 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, 304).

Le *ma* est omniprésent dans la littérature portant sur plusieurs genres de musique traditionnelle, et un peu aussi en musique contemporaine et dans quelques autres genres – mais en Occident, il n'en est question presque uniquement qu'en rapport avec la musique de Takemitsu. Au Québec, toutefois, le *ma* est soudainement devenu sujet d'intérêt, en 2012, avec la parution d'un album de la chanteuse Ariane Moffatt intitulé ... *MA* – titre apparemment choisi à la fois par curiosité pour un concept à propos duquel elle avait lu un article par pur hasard, que pour la symétrie avec ses initiales. Je ne traiterai pas plus en détail ici ni de l'un ni de l'autre, si ce n'est pour signaler deux choses. D'abord que, pour Takemitsu, l'association au *ma* n'a certainement pas nui à son image, au contraire même. Puis, pour Ariane Moffatt, que le lien qu'elle aurait établi avec le *ma*, au moins de ce qui est rapporté dans une entrevue avec Jamie O'Meara au joli

titre de *Interview, review: Ariane Moffatt creates a Mile End miniature with MA*, me rend quelque peu jaloux : « When I was alone writing in the studio and in a contemplative state of mind, the ‘ma’ spoke to me a lot ».

Le ma en architecture

Pour beaucoup de non Japonais, c’est l’architecture et les disciplines connexes qui ont été la porte d’entrée vers le concept de *ma*. Pourtant, la préoccupation pour le *ma* en architecture est en fait remarquablement récente, ne datant que des années 1960 – et de plus, elle semble limitée à quelques architectes vedettes, Isozaki et quelques autres. Ce n’est en fait qu’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’), qu’Isozaki commence timidement à tenter de remettre en question les acquis, tous d’origine occidentale, de sa discipline – en particulier bien sûr pour ce qui est de l’espace. Comme il le dira lui-même plus tard dans *Japan-ness in Architecture*, 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). À l’inverse de cette image, et en opposition presque viscérale à l’ancrage que constituerait pour les Occidentaux l’espace (alors que le temps coule), Isozaki considère que, « space appears only in the time that humans perceive, therefore it is always specific, concrete, flickering, and never fixed » (Isozaki 1964 – cité dans Isozaki 2006, 89).

C’est vers la fin de l’article de 1962 qu’Isozaki écrit, après avoir parlé de l’expérience sensorielle d’un parc d’amusement, ce qui deviendra l’extrait le plus connu, son explication du propos du *陰翳礼讃* *In’ei raisan* (lit. ‘Louanges de l’ombre’ ; ang. *In Praise of Shadows*) du célèbre écrivain Tanizaki Jun’ichirō. Isozaki s’intéresse en particulier au 「*陰翳 in’ei*」 du titre, et commente que, « 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 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 variations de densité. L'espace japonais est indéniablement hanté par cette obscurité omniprésente » (ma traduction de Isozaki 1962, 159).¹⁴

Le *ma*, chez Isozaki, et donc en architecture, serait toutefois en fait au moins en partie une réaction à ce qui se passait alors sur la scène internationale en architecture. C'est au moins là la prétention de Stewart, qui suggère même que le déclencheur serait, plus spécifiquement, le propos de Aldo van Eyck sur la notion de 'seuil' (ang. 'doorstep') lors du dernier CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), celui d'Otterlo en 1959. Quant à cette idée de seuil chez van Eyck, on trouve deux explications sur son origine. La première est que ce serait à l'écoute des 'Smithsons' (et non des Simpsons), le célèbre couple d'architectes brito-brutalistes Alison Margaret Smithson et Peter Denham Smithson, qui, au CIAM IX (Aix-en-Provence, 1953), auraient soulevé la question du seuil – comme l'explique Bárbara Leite dans *Threshold and mediation devices in the domestic space approach* : « They were interested in promoting the relationship between domestic interior and the street » (Leite 2017, 84), une influence qu'apparemment van Eyck aurait lui-même reconnue. Van Eyck aurait donc élaboré sur l'idée des Smithsons, notamment en incluant la logique de l'entre-deux, aux CIAM X (Dubrovnik, 1956) puis XI (Otterlo, 1959) – là où, selon Luc Lévesque dans *Trajectories of Interstitial Landscapeness: A Conceptual Framework for Territorial Imagination and Action*, van Eyck aurait notamment suggéré que, « to establish the “in-between” is to reconcile conflicting polarities » (van Eyck 1959 – dans Lévesque 2013, 30). La deuxième explication est que ce serait à la lecture du philosophe Martin Buber, dont van Eyck reprend ce que Georges Teyssot appelle, dans *Aldo Van Eyck and the rise of an ethnographic paradigm in the 1960s*, un : « Buberian slogan »

¹⁴ « 日本の空間における光は、まだ闇という原形質のなかに、時たま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、遂には闇となってとってしまう。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).

(Teyssot 2011, 52), soit que, « the in-between that has taken shape »¹⁵ (van Eyck 1959 – dans Teyssot 2011, 52).

Quelques autres architectes japonais se sont intéressés au *ma*, dont le plus célèbre de tous, Andō Tadao, qui, dans *旅—インド・トルコ・沖縄 Tabi – Indo - Toruko - Okinawa* (lit. ‘voyages – Inde, Turquie, Okinawa’), écrit 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 » (ma traduction de Andō 1989 dans Takashi 1994, 6).¹⁶ Son *光の教会 Hikari no kyōkai* (lit. ‘Église de lumière’) est d’ailleurs une bien belle illustration d’une forme syncrétique de représentation du *ma*.

Musique vs. architecture

Ainsi, même si l’architecture peut *a priori* être vue comme le pendant spatial de la musique, et même si le *ma* est maintenant indéniablement présent dans les deux disciplines, le *ma* en musique et le *ma* en architecture sont, malgré quelques similitudes, finalement fort différents l’un de l’autre. En musique, l’intérêt pour le *ma* est ancien, et le *ma* y prend une multitude de formes. La terminologie y est remarquablement riche et variée, et la littérature est relativement abondante, allant de textes généraux à traités techniques. Le *ma* y est donc clairement dans son élément. En architecture, toutefois, l’intérêt est récent, la présence limitée, la terminologie quasiment inexistante, alors que la littérature consiste essentiellement en propos généralistes ou identitaires. Ironique quand même qu’il serait si difficile de trouver du concret en architecture. Clairement, donc, s’il fallait déterminer un vainqueur, la musique gagnerait haut les mains (comme dans la chanson d’Ottawan) – mais il n’y a malheureusement, ou heureusement, pas

¹⁵ « Das Gestalt gewordene Zwischen » (van Eyck 1959 – dans Newman 1962, 27).

¹⁶ « 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 » (Andō 1989 – tel que cité ou paraphrasé dans Takashi 1994, 6).

de prix à gagner.

L'intérêt récent pour le *ma* en architecture ne signifie pas pour autant que les ancêtres locaux, que ce soit la construction domiciliaire ou celle de temples, sanctuaires ou autres bâtiments, en soient dépourvus. Le terme y est d'usage ancien, mais toujours technique, et le concept s'y serait développé à partir de l'architecture. Reste que de nombreux éléments de ce qu'on pourrait appeler l'architecture traditionnelle font à tout le moins penser au *ma* – et, ironiquement, certains d'entre eux en feraient même d'excellents archétypes.

Séparateurs japonais

Il existe une grande variété de types de séparateurs au Japon – et ce, même sans retourner dans le passé. Ceux-ci vont de marqueurs presque purement symboliques à, de nos jours, des structures en béton, incluant même du brutalisme. Malgré leur variabilité, toutefois, bien des séparateurs japonais, surtout prémodernes, ont en commun à la fois d'avoir, comme l'expliquent l'architecte Philippe Bonnin et l'ingénieur Nishida Masatsugu dans *La notion de kekkai et les dispositifs séparateurs dans la spatialité japonaise*, « une réalité matérielle, qui limitera de manière contraignante les qualités d'un espace par rapport à un autre » (Bonnin & Nishida 2014, 133), et de préserver un lien entre les deux espaces, puisqu'ils : « ne désuniront pas complètement, laissant une partie des qualités traverser la frontière » (Bonnin & Nishida 2014, 133). C'est ainsi que, rajoutent Bonnin & Nishida, : « les séparateurs divisent autant qu'ils relient » (Bonnin & Nishida 2014, 133).

Supposons que vous êtes en voyage au Japon (un jour, ça redeviendra possible), et supposons que vous sortez d'une gare pour vous rendre à pied chez des amis. Vous passerez fort possiblement par une petite rue commerciale, avec une multitude de petits commerces à l'entrée marquée par un *noren*, un séparateur presque purement symbolique, essentiellement un morceau de tissu partiellement coupé en deux – et qui isole donc quelque peu du regard, mais qui n'offre absolument aucune protection, et à peine un soupçon d'intimité. Vous longerez peut-être aussi des *renji*, une sorte de treillis à la verticale, que l'architecte Kurokawa Kishō décrit, dans *a Culture of Grays*, comme étant un : « 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). Vous longerez peut-être même des haies de type *ikegaki* (lit. ‘cloture vivante’), que Kurokawa voit comme ayant une fonction double : « 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).

Si vous passez devant un temple, ce qui est loin d’être impensable au Japon, vous verrez fort possiblement un 門 *mon*, une ‘porte’, toujours pas mal plus symbolique que coercitive – et si vous passez devant un sanctuaire, l’espace sera nécessairement délimité par un 鳥居 *torii* (lit. ‘lieu de résidence des oiseaux’). Si vous avez le temps et que vous rentrez à l’intérieur, vous verrez probablement des cordes torsadées et parfois énormes, les *shimenawa*, qui délimitent des espaces ou entourent 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).

Rendu à la maison de vos amis, vous entrerez probablement par le *genkan*, un genre de vestibule, plus ou moins carré, situé plus bas que le niveau de l’intérieur, et assez fréquemment laissé débarré. Si vous étiez chez vous, vous vous déchausseriez 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 vous êtes en visite, toutefois, vous crierez probablement plutôt 「ごめんください *gomen kudasai*」 (‘excusez-moi’), après quoi vous serez invité(e) à monter ... au moins on l’espère. Ainsi, le *genkan* fonctionne comme une sorte de filtre ou de ‘buffer’, tel que l’explique l’ingénieur Urabe Tomoyoshi dans *Ma Thinking in Architectural Space, Mentality and Action: The Impact of Ma Thinking on Lifestyle Design* : « 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 me fait le plus penser au *genkan*, toutefois, est celle d’un sas – et la description qu’en fait Berque semble aller

dans le même sens : « 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 : ils seront *genkan-barai*, 'chassés au (stade du) *genkan*' » (Berque 2004, 90) – c.-à-d. 「玄関払い *genkan-barai*」 (lit. 'payé à la porte, ou plus spécifiquement au *genkan*').

À l'intérieur de la maison, vous devriez pouvoir noter une variété d'autres 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 saison et les besoins. Qui plus est, les deux principaux types de séparateurs qu'on trouve à l'intérieur des *minka*, soit les *fusuma*, des séparateurs faits de bois, papier et tissu, et encore plus les *shōji*, faits essentiellement de papier dans un cadre en bois, laissent assez facilement passer non seulement les sons, mais aussi l'air et les odeurs – et même, pour ce qui est des *shōji*, la lumière : « Le *shōji*, ui découpe l'espace en deux, nous fait ressentir l'au-delà, il le suggère. C'est une manière très traditionnelle dans le Japon ancien » (Bonnin & Nishida 2014, 142).

On pourrait penser à d'autres éléments encore, notamment au 床の間 *tokonoma*, un développement qui, comme le *genkan* d'ailleurs, tient grandement des arts *zen* – comme le décrit Sen Sōshitsu XV : « 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 1986, 5). Sen 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 1986, 5).

Petite typologie du *ma* : les deux formes de base

L'architecture traditionnelle nous offre d'ailleurs une typologie du *ma*. On peut en effet distinguer deux formes de base, celle d'une séparation qui relie, la forme 「縁 *en*」 ou 「縁側 *engawa*」, et celle d'un lien qui sépare, la forme 「橋 *hashi*」 (lit. 'pont').

Le *ma* peut prendre la forme d'un *en*, nous dit Berque : « Reliant tout en séparant, le *ma* peut [...] matérialiser un *en*. » (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. Par ailleurs, comme le précise Berque : « la logique de l'*en* complémente la logique du *ma*, en la relayant vers l'extérieur, vers autre chose. C'est la définition même de la métaphore : porter au delà » (2004, 36). Le *en* représenterait en fait, pour Berque, 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 *yan*). Ce sinogramme se lit de plusieurs façons : *en*, *eni*, *enishi*, *yori*, *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).

Le *en* prend particulièrement bien forme dans le 縁側 *engawa*, terme qui veut d'ailleurs littéralement dire 'bord du *en*'. Le *engawa* est une véranda qui fait le tour presque complet de certaines maisons, en particulier des *minka*, une véranda ouverte le jour et close : « la nuit [...] par de lourds panneaux de bois » (Berque 2004, 84). Sur un *engawa*, nous dit Berque : « l'on n'est ni vraiment dehors ni vraiment dedans » (Berque 2004, 34).

Il s'agit, pour Urabe, d'un, « buffer-type space between the outside and the inside of the home » (Urabe 2017, 215), Urabe précisant que le *engawa*, « evokes the image of a pleasant place and space that provide a space for people to linger » (Urabe 2017, 215).

Ainsi, même si le *engawa* ressemble *a priori* à la véranda ou à la terrasse des constructions occidentales, elle en serait en fait foncièrement différente, comme l'explique Kurokawa :

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, le rôle principal de l'*engawa* serait en tant qu'intermédiaire et médiateur entre le *uchi* et le *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). Comme le note l'historien de l'architecture Emmanuel Marès dans *Engawa 縁側 la véranda* : « L'*engawa* les sépare tout autant qu'il les relie. » (Marès 2014a, 120-121). Kurokawa suggère, dans un autre texte intitulé celui-là *Intermediary Space*, que le *engawa* serait clairement un espace intermédiaire multi-fonctionnel, c.-à-d. un *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).

Or, même si le *engawa*, « est devenu aujourd'hui un élément emblématique de l'architecture et de la culture japonaise en général » (Marès 2014a, 121), ce n'est évidemment pas un intemporel, et c'est en fait essentiellement un autre produit de la vague *zen* - Edo, quoiqu'avec des racines qui descendraient jusqu'à l'âge classique. Selon Marès, la plus ancienne mention du terme se trouverait dans le *南方録 Nanpō-roku*, une compilation d'enseignements présumés de Sen no Rikyū. Le texte, toutefois,

aurait été perdu pour environ un siècle avant d’être retrouvé, retravaillé puis finalement publié à la fin du 17^e, et il n’est donc pas clair si le terme vient de la fin du *senjoku* ou de la fin du premier siècle d’Edo – mais il est toutefois clair que la pratique va bientôt devenir courante.

La deuxième forme du *ma* est la forme 「橋 *hashi*」 (lit. ‘pont’), le lien qui sépare. Il n’y a *a priori* rien dans le concept même de ‘pont’ qui soit particulier au Japon – et pourtant, un pont au Japon, ça serait bien plus qu’un simple pont. C’est au moins là la prétention d’Isozaki : « 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 ne se gêne ensuite aucunement pour suggérer un parallèle entre 「橋 *hashi*」 (pont) et deux homophones, 「端 *hashi*」 (lit. ‘bord’, ang. ‘I’) et 「箸 *hashi*」 (baguettes) – lui permettant ainsi de ratisser très large dans sa version du concept, un parallèle qu’on sait spécieux, mais qu’il utilisait quand même encore trois décennies plus tard.

Dans *Hashi 橋 le pont*, l’ingénieur et spécialiste de l’architecture Sendai Shōichirō propose l’image d’un pont en quelque sorte un peu plus large que les ponts occidentaux, mais qui me semble plus juste et plus clair que ce que tente d’en faire Isozaki. En effet, après avoir écrit que, « *Hashi* désigne ce qui est posé entre deux extrémités, entre deux bords » (Sendai 2014, 165), Sendai continue d’abord par une évidence, soit que le *hashi* permet, « la liaison entre deux univers qui habituellement ne communiquent pas » (Sendai 2014, 165), puis il précise que, « toute rencontre devient possible » (Sendai 2014, 165), soit l’idée de prégnance. Ainsi, bien qu’il n’y a fonctionnellement rien de différent entre les concepts de 「橋 *hashi*」 et de ‘pont’, il est clair que les images qui les accompagnent diffèrent – avec une tendance forte, au Japon, à jouer sur le double rôle du pont, qui à la fois relie et sépare : « 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). D’ailleurs, les usages métaphoriques de la notion de 「橋 *hashi*」 sont omniprésents dans une variété de genres de fiction japonaise, autant écrite que visuelle

– et encore plus en chanson.

Il existe deux autres types notoires de ‘ponts qui séparent’. Le premier est le 借景 *shakkei* (lit. ‘scène empruntée’) – une pratique qui consiste, nous dit Berque, « 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 » (2004, 90). Or, continue Berque, le *shakkei* aurait des points en commun avec le *ma* : « Bien évidemment, cette technique de juxtaposition renvoie au *ma* » (Berque 2004, 90), et serait, « foncièrement étrangère à nos mises en perspective » (Berque 2004, 90). Ce sont ce que Berque appelle des ‘espaces-tampons’, des espaces dont la fonction première serait, « d’allonger les distances – au propre comme au figuré » (Berque 2004, 90), ce qui : « limite et préserve les intérieurs bien mieux qu’un contraste brutal, car il oblige à des détours par les discontinuités qu’il introduit » (Berque 2004, 91). Pour Berque, d’ailleurs, « Cette complexification des cheminements peut être considérée comme l’un des traits fondamentaux de la topogenèse particulière au Japon » (2004, 91).

Selon Marès dans *Shakkei 借景 L'emprunt de paysage*, le terme ne serait apparu qu’au 17^e siècle, d’abord en chinois puis en japonais – mais il reste que la pratique, ou quelque chose de très similaire, semble s’être développée au Japon vers les débuts de la vague *zen*, comme en témoigne le jardin du temple Tenryū-ji de Kyōto, un jardin *zen* conçu c. 1345 par le célèbre moine Musō Soseki, et qui est assez généralement considéré comme le plus ancien *shakkei* au Japon.

Le troisième exemple du genre, un peu plus ésotérique celui-là, est le 露地 *roji* (lit. ‘chemin de rosée’), le petit chemin qui mène au 茶室 *chashitsu* (lit. ‘pièce pour le thé’) du *sadō*, un chemin qui, comme l’écrit le philosophe Oohashi Ryōsuke dans *Kire and Iki*, « symbolizes a place of purity in the Buddhist sense » (Oohashi 1994, 553), là où, « 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). Or, nous dit Oohashi, le passage par ce chemin 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). On en reparlera un peu plus bas.

Dans un court texte simplement intitulé *Roji* 露地, Marès explique que la plus ancienne mention de la graphie actuelle du terme se trouverait elle aussi dans le *Nanpō-roku*, mais que le *roji* serait toutefois clairement un développement de la culture Higashiyama. On y vit, nous dit Marès, « 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'extraordinaire, 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 si bien 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), c.-à-d. c'est à la fois là séparation et (ré)union.

Certains *ma*, finalement, peuvent osciller entre les deux formes, être les deux à la fois, ou encore être ni l'un ni l'autre – un peu donc, là aussi, comme la dualité ondes-particules. Dans ces cas-là, on peut penser à une troisième forme, et c'est peut-être alors bien le *genkan* qui la représenterait le mieux.

Les trois caractéristiques essentielles du *ma*

Il est possible de dégager trois caractéristiques essentielles et fondamentales du *ma*. La plus importante de celles-ci est qu'il s'agit essentiellement d'une séparation qui relie (ou l'inverse) – tel que l'expliquent Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud dans l'avant-propos de *Ma et aida* : « *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). Il en résulte, nous dit Berque, des conditions propices à la création de sens : « 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). Ce serait là, selon le philosophe Henk Oosterling dans *Culture of the 'Inter' – Japanese Notions of ma and basho*, une source de tension créatrice : « In *ma* the creative tension that holds the differences

together is put forward » (Oosterling 2000, 74).

Pour Pilgrim, cette tension créatrice serait déjà présente 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). Pilgrim parle aussi de, « pregnant nothingness that is “never unsubstantial or uncreative” » (Pilgrim 1995 (1986), 59) – et, dans *Ma: a Cultural Paradigm*, de, « pregnant moments of religio-aesthetic power » (Pilgrim 1986, 38) et de, « pregnant holes or gaps » (Pilgrim 1986), 49). Il est le seul auteur que je connaisse à utiliser spécifiquement l'idée de 'prégnance' pour décrire le *ma*, mais d'autres s'en rapprochent, dont Berque, qui parlait plus haut d'un, « espacement chargé de sens », ou Galliano (2002, 14), qui parle de 'potentiel'.

La deuxième caractéristique essentielle et fondamentale du *ma* est que ce qui est marginal peut être appelé à jouer un rôle central. Berque suggère d'ailleurs que ce serait là une caractéristique première de la relation que les Japonais ont à l'espace et au temps, une relation pour laquelle sont privilégiées, « les aires, les marges et les affinités contextuelles, par contraste avec le nôtre, qui privilégie les points, les lignes et les inférences consécutives » (Berque 2004, 34). C'est ainsi en quelque sorte dans les irrégularités et les particularités du tissu de l'espace-temps qu'on retrouverait le *ma* – et ce serait spécifiquement la marginalité, au moins selon Pilgrim, qui donnerait vie au *ma* : « although *ma* may be objectively located as intervals in space and time, ultimately it transcends this and expresses a deeper level » (Pilgrim 1995 (1986), 57). Les marges se retrouveraient ainsi au centre, et le centre aux marges – la même tendance à l'inversion notée plus haut.

La troisième caractéristique essentielle et fondamentale du *ma* est que, bien qu'il soit nécessairement ancré dans le concret, il est toujours d'abord et avant tout le fruit de l'imagination – comme l'explique Nitschke : « In Japan *ma* is [...] carefully created in the mind » (Nitschke 1966, 144). Pour Berque, d'ailleurs, « l'idée de Nitschke selon laquelle le *ma* fait appel à l'imagination est essentielle » (2004, 30).

La question du concept

Plusieurs auteurs japonais qui traitent du *ma* considèrent qu'il ne s'agit pas vraiment d'un concept, dont notamment l'architecte Okano Michiko dans *Ma et art : une approche sémiotique et son internationalisation*. Pour Okano, le *ma* serait, « une idée singulièrement japonaise » (Okano 2016, 153), mais ne serait rien de plus qu'une 'idée' : « 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). Le *ma*, nous dit Okano, transcenderait les mots, et selon elle, les spécialistes seraient 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), ce qui n'est bien sûr pas exact. Selon la professeure de danse traditionnelle Kawaguchi Hideko dans *日本舞踊の間 Nihon buyō no ma* (lit. 'Le *ma* du *buyō* japonais'), le *ma* dépasserait même carrément l'entendement rationnel, puisqu'il ne s'entendrait 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, 168).¹⁷ La spécialiste des arts de la scène Ishiguro Setsuko propose même, dans *おどりのリズムと間 Odori no rizumu to ma* (lit. 'le rythme en danse et le *ma* '), que le *ma* aurait un caractère métaphysique – et que c'est là ce qui le rendrait impropre à la conceptualisation : « 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).

Une des difficultés à rationaliser le concept est toutefois beaucoup plus terre-à-terre, soit le fait que le terme et encore plus le morphème qui sous-tendent le concept, sont omniprésents en japonais – comme l'explique le psychosociologue Minami Hiroshi dans *序説—間とは何か Josetsu – ma to ha nani ka* (lit. 'Introduction – qu'est-ce que le *ma*?') : « c'est un mot que tous utilisent à l'occasion dans la vie courante, sans pour autant avoir à y

¹⁷ « 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ればするほど、ほんものからは遠くなる » (Kawaguchi 1983, 168).

penser longuement ou à se questionner » (ma traduction de Minami 1983b, 8-9).¹⁸ C'est d'ailleurs là, note Komparu, 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 » (Komparu 1983, 71).

C'est aussi ce qui expliquerait, au moins selon Minami, que : « le concept de *ma* est réellement ambigu » (ma traduction de Minami 1983b, 8)¹⁹ – et la littérature sur le sujet n'aurait rien réglé – au moins selon le professeur en relations internationales Takashi Akinami 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'* : « Même si beaucoup a été écrit sur le *ma*, le concept reste vraiment ambigu » (ma traduction de Takashi 1994, 1).²⁰ Pour Pilgrim, toutefois, on le sait, cette ambiguïté serait partie intégrante du concept : « 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).

Pour bien des auteurs, en fait, l'expérience serait plus importante que la rationalisation. C'est le cas notamment de Takeda, qui écrit que, « Japanese are accustomed to being immersed in Japanese aesthetics including *ma* as something not to be analyzed, but experienced » (Takeda 2013, 41), et cette expérience pourrait 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, puisque, pour lui, « 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

¹⁸ « 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).

¹⁹ « 間の概念はまことにあいまいである » (Minami 1983b, 8).

²⁰ « 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).

exprimée par les mots » (ma traduction de Minami 1983b, 19),²¹ Minami rajoutant 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, 19).²² D'ailleurs, grâce à son ubiquité et à son ambiguïté, le *ma* aurait selui lui eu, dans les années 1980, 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 les Japonais') » (ma traduction de Minami 1983b, 8).²³

Le 「切れ *kire*」

Le *ma* possède quelques proches parents. Il y a d'abord le 「拍子 *hyōshi*」, qui, en musique, serait au *ma* comme l'autre côté d'une même feuille – ce qu'explique le spécialiste de l'esthétique Gamō Satoaki dans 日本音楽の間 *Nihon ongaku no ma* (lit. 'le *ma* dans la musique japonaise') : « en principe, on peut voir le *hyōshi* et le *ma* comme ayant une relation de type 'points et lignes' » (ma traduction de Gamō 1983, 140),²⁴ les 'points' étant les battements que décrivent le *hyōshi*, les 'lignes' l'entre-deux qu'est le *ma*. Il y aurait aussi le principe du 「序破急 *jo-ha-kyū*」 (lit. 'introduction, cassure, fin rapide'), omniprésent dans plusieurs formes artistiques, dont la plupart des arts *zen*.

Le *hyōshi* a un spectre d'usages techniques encore plus large que le *ma*, mais il n'a jamais pris, à ma connaissance, de sens métaphoriques et encore moins de sens identitaires. Quant au *jo-ha-kyū*, on le voit régulièrement utilisé pour décrire toutes sortes de cycles – mais même si plusieurs auteurs en parlent comme d'un

²¹ « 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).

²² « 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).

²³ « 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).

²⁴ « 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).

concept, je vois plutôt ça comme un principe.

C'est de deux autres concepts, tous deux brièvement mentionnés plus haut, dont j'aimerais maintenant brièvement vous entretenir, le 「切れ *kire*」 (lit. 'la coupure'), d'abord, dont il est question en arts martiaux et dans quelques formes d'arts *zen*, puis les 「形 *kata*」, présents en arts martiaux comme dans plusieurs disciplines artistiques.

Dans *Place and Dream*, le philosophe 'interculturel' Thorsten Botz-Bornstein suggère que, « *kire* cuts off something from nature in order to create the spiritual quantity called *ma* » (Botz-Bornstein 2004, 115). Pour Murielle Hladik dans *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, le *kire* serait même 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).

En fait, il devient vite clair, à la lecture des quelques auteurs qui en parlent, qu'il s'agit essentiellement d'un terme technique porté par la vague *zen* et repris par un intellectuel du Japon contemporain dans le but d'en faire un concept porteur d'un sens plus large. C'est aussi, on l'a vu, ce qui est arrivé avec notamment le *mono no aware*, le *iki* et le *ma*, mais dans ces trois cas-là au moins, le terme semble avoir été plus présent et l'intellectuel plus connu. Ici, il s'agit du philosophe Oohashi Ryōsuke, brièvement mentionné quelques pages plus haut, et dont la carrière semble se partager entre le Japon et l'Allemagne.

Dans *Kire and Iki*, 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). Elle se serait ensuite disséminée dans les arts *zen*, dont notamment dans l'*ikebana* – et, sans surprise, malgré une origine plus ancienne, l'influence première serait le *zen* : « The spirit of art informed by the cut in medieval-modern Japan is actually rooted in Zen Buddhism » (Oohashi 1994, 553).

Pour Oohashi, c'est, « precisely through its being cut off at the root from its unconditioned will to life » (Oohashi 1994, 553) que la,

« authentic finitude and naturalness » (Oohashi 1994, 553) d'une fleur qui se fait couper sans l'avoir demandé, « attains pure expression » (Oohashi 1994, 553). Oohashi reprend en fait ici le philosophe Nishitani Keiji dans *生花について Ikebana ni tsuite* (lit. 'À propos de l'*ikebana*'), qui s'intéresse au côté éphémère de l'*ikebana*, et conséquemment à la fugacité du temps. Pour Nishitani, la différence essentielle entre l'*ikebana* et les arts plastiques, « lies in the cutting of the flowers and branches » (Nishitani 1995, 24)²⁵ – ce qui, *a priori*, ressemble au propos de Oohashi, quoique Nishitani utilise non pas le *kire*, mais bien plutôt le verbe 「切る *kiru*」. La réflexion qu'offre ensuite Nishitani est toutefois assez différente de celle de Oohashi. En effet, 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 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, 25).²⁶

Pour Oohashi, cette fois-ci dans *The Hermeneutic Approach to Japanese Modernity – “Art-Way” “Iki,” and “Cut-Continuance”*, le *kire*, qui serait essentiellement une coupure de la nature par l'homme : « The original meaning of “cut” is a technical incision by which the immediate naturalness of nature, still untouched by man, is cut off » (Oohashi 2002, 32), pourrait être combiné avec un autre concept, le 「続き *tsuzuki*」 (lit. 'continuer'), pour former, vous l'aurez deviné, le 「切れ続き *kire-tsuzuki*」 (lit. 'couper et continuer') – ce que Oosterling décrit, dans *Living – in between – Cultures: Downscaling Intercultural Aesthetics in Daily Life*, comme, « A discontinuous continuum like breathing » (Oosterling 2009, 30), un

²⁵ Traduction, par Jeff Shore, de : « 根本的な違ひは、花や枝を切るといふところに含まれてゐる » (Nishitani 1990 (1953)), 214).

²⁶ Traduction de : « 生の世界から死の世界へ移されることは、花にとつて一つの超越である。死の上になされた花は、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、生滅なき一點の瞬間となる。花は超越としての瞬間に移され、そこに定着せしめられ。それは時のうちに浮び出た「永遠」の假現になる » (Nishitani 1990, 215).

continuum qui exprimerait, « the tension between like and death » (Oosterling 2009, 30). Le concept serait lui aussi né en poésie, puis aurait colonisé les arts *zen*.

Dans la logique du *kire-tsuzuki*, nous dit Oohashi, la coupure, « is not a breaking off or severing, but rather a connection to a new flow » (Oohashi 1994, 553) – comme en poésie, là où, « The reader stops at a cut-syllable and awaits the opening of a new perspective » (Oohashi 1994, 553). Pour Oohashi, ce type de coupure ferait en sorte que la nature, « is cut out or isolated from its immediate naturalness and appears in its inner and deeper naturalness » (Oohashi 2002 (1998), 32) – et c’est ainsi que le *kire* serait devenu rien de moins qu’un art de vivre : « “Cutting” is not only a basic technique in artistic activity but also, and primarily, an art and way of living » (Oohashi 1994, 553). Il l’aurait à tout le moins été, suggère Oohashi, pour Matsuo Bashō (1644-1694), le plus célèbre poète d’Edo : « The cut as poetic art was for Bashō ultimately the art of life » (Oohashi 1994, 553).

Le *kire*, on le voit, ressemble indéniablement au *ma* dans ses formes spatiales, un peu comme le *hyōshi* le fait pour les formes temporelles – mais malgré les efforts de Oohashi, le concept reste présentement peu utilisé hors ses usages techniques ... ce qui n’est bien sûr aucunement garant du futur.

Les *kata*

Quant aux *kata*, c’est un concept connu de toutes et de tous au Japon, et de bien du monde aussi à l’extérieur du Japon, puisqu’il s’agit du même 「形 *kata*」 (lit. ‘forme’) que dans les arts martiaux. Étrangement, toutefois, au moins *a priori*, il en est certes question dans des textes généraux portant sur les arts martiaux ou sur le Japon, mais relativement peu dans des textes d’universitaires.

Dans *Les katas – arts martiaux & transformations sociales au Japon*, le sociologue, orientaliste, et fondateur d’une école de karaté en France, Tokitsu Kenji, nous dit d’emblée que, pour les arts martiaux, les *kata* sont un, « facteur essentiel de leur enseignement » (Tokitsu 2002, 5). Tokitsu précise ensuite que, « En japonais, le mot *kata* a deux sens principaux, auxquels correspondent deux idéogrammes qui peuvent être tous deux utilisés pour écrire ce mot au sens où nous l’entendons » (Tokitsu 2002, 6), soit 「形 *kata*」, dont

le sens premier est quelque chose comme ‘forme’, étymologiquement, ‘tracer avec le pinceau une ressemblance exacte’, précise Tokitsu, et 「型 *kata*」, moule, étymologiquement, ‘forme originale faite en terre’, explique toujours Tokitsu, qui rajoute que, « Cet idéogramme a aussi, depuis très longtemps, le sens de ‘trace laissée’, ‘forme idéale’, ‘loi’, ‘habitude’ » (Tokitsu 2002, 6).

Le terme va s’enraciner et devenir un concept disciplinaire à peu près en même temps, et dans pas mal le même contexte et pour essentiellement les mêmes disciplines que pour le *ma*, soit les arts martiaux et les arts *zen* – quoiqu’il s’agit plus spécifiquement ici de la formalisation des pratiques de transmission des connaissances à partir de la transition entre le *sengoku* et Edo.

Reste que c’est indéniablement dans les arts martiaux qu’on les remarque le plus aisément – et c’est aussi bien sûr ce qui intéresse le plus Tokitsu : « Les arts martiaux, et en particulier le karaté, fournissent les exemples les plus précis et les plus strictement formalisés de *katas*. C’est dans ce domaine que le mot est le plus fréquemment employé, désignant la base de la transmission de l’art et de son apprentissage » (Tokitsu 2002, 27). Tokitsu offre ensuite une définition du concept, une définition qui part des arts martiaux, mais qui serait aussi valable, sans aucune modification, pour plusieurs formes artistiques, à tout le moins pour tous les arts *zen* : « Je propose, pour point de départ, cette courte définition du *kata* : ‘séquence composée de gestes formalisés et codifiés, sous-tendue par un état d’esprit orienté vers la réalisation de la voie (*dō*)’ » (Tokitsu 2002, 28), le 「道 *dō*」 ayant été popularisé, comme on l’a vu plus haut, lui aussi essentiellement grâce à la vague *zen*. Ce n’est pas là une notion évidente à appréhender dans son contexte, mais elle peut être vue comme une sorte de super-*kata* illuminé. Elle est aussi devenue, depuis le *sengoku*, tellement fondamentale aux arts martiaux japonais qu’on la retrouve dans le nom de plusieurs d’entre eux, l’合気道 *aikidō*, le 柔道 *jūdō*, le 剣道 *kendō*, le 弓道 *kyūdō* (lit. ‘la voie de l’arc’), le 躰道 *taidō* (lit. ‘la voie du corps’) et autres, dans le nom d’innombrables écoles et styles, ainsi que dans des termes tels 「武道 *budō*」 (lit. ‘la voie de la guerre’), c.-à-d. les arts martiaux, ou encore 「武士道 *bushidō*」. On la retrouve aussi dans le nom de quelques formes artistiques, le 茶道 *sadō* (lit. ‘la voie du

thé'), le 華道 *kadō* (lit. 'la voie des fleurs'), plus généralement appelé 生け花 *ikebana*, le 香道 *kōdō* (lit. 'la voie de l'encens') – ainsi que le 書道 *shodō* (lit. 'la voie de l'écrit'), c.-à-d. la calligraphie, qui, au Japon, est considérée comme un *dō*, comme ce fut le cas jadis en Chine, à l'époque des Táng (618-907), alors que ce n'est apparemment plus le cas. On le retrouve aussi dans des termes tels 芸道 *geidō* (lit. 'la voie des arts'), qui réfère aux arts traditionnels japonais de manière générale, comme dans plusieurs autres termes encore.

Le 「氣 *ki*」, la *kanji* central de 合気道 *aikidō*, est un autre de ces concepts importants en arts martiaux japonais comme dans les arts *zen*. Il est presque aussi fondamental, mais encore plus difficile à cerner que ne l'est le *dō* ou que ne le sont les *kata* – mais on peut quand même le voir, en première approximation, comme le souffle premier ou l'énergie vitale. C'est un concept fascinant qui mériterait d'être exploré plus à fond, mais nous ne le ferons toutefois pas ici.

Les *kata* peuvent certes être *a priori* vus comme des formes ou comme des moules, mais comme l'explique Tokitsu, il reste que ce sont d'abord et avant tout des véhicules de transmission : « il ne suffit pas de comprendre le *kata* comme un ensemble de formes ou un moule, mais plutôt comme le moyen par lequel ont été fixées de plus vastes connaissances » (Tokitsu 2002, 29). Les *kata* ne seraient d'ailleurs pas les créations d'individus spécifiques, mais bien plutôt le résultat d'un processus nécessairement élaboré sur plusieurs générations : « Un *kata* n'est pas l'œuvre d'une seule personne, mais le condensé d'un savoir traditionnel. À la manière de l'artiste, qui a déposé sur son œuvre des couches de peinture successives, les générations ont fixé dans les *katas* la somme de leurs expériences » (Tokitsu 2002, 29).

On retrouve la logique des *kata* dans la plupart des arts *zen* – dont notamment en *sumi-e*, la peinture à l'encre de Chine, un style pour lequel ont été développés, nous dit Tokitsu, des modèles d'objets de la nature, des modèles qui, « ne sont pas à prendre comme une simple interprétation plastique de l'objet, mais comme un support de référence évoquant un moment du cycle de la vie, avec les sons, les odeurs, en somme toutes les impressions qui s'y associent » (Tokitsu 2002, 32). Les *kata* seraient donc bien plus qu'un simple véhicule de transmission des connaissances entre

maîtres et disciples, ce qui est déjà pas mal – mais seraient en fait aussi une manière d’encapsuler un message, le rendant ainsi compréhensible de toute et de tous, autant les artistes que les amateur(e)s, quoique nécessairement via un apprentissage des codes du genre.

Vu la prévalence de la pratique, d’ailleurs, on pourrait imaginer qu’elle a peut-être eu un impact sur les manières de faire, dont notamment sur la manière d’organiser la pensée. C’est au moins là ce que Tokitsu semble suggérer, déjà pour ce qui est des arts traditionnels : « Au Japon, cette forme de kata existe dans tous les arts traditionnels, ce qui signifie que les Japonais saisissent les actes / à travers les structures du kata – du moins cette forme de pensée a-t-elle dominé pendant la période Edo » (Tokitsu 2002, 30-31) – voire pour toute la société, puisqu’il ne s’agirait, « que la manifestation la plus apparente d’une réalité sociale beaucoup plus large et difficile à saisir » (Tokitsu 2002, 5-6). Pour Tokitsu, par ailleurs, les *kata* s’accorderaient bien à la prétendue tendance japonaise de préférer l’intuition à la réflexion : « Le kata représente une manière de cultiver et de renforcer la pensée intuitive » (Tokitsu 2002, 31). Tokitsu reprend en fait ici le philosophe Watsuji Tetsurō dans 鎖国 — 日本の悲劇 *Sakoku – Nihon no higeki* (lit. ‘le *sakoku* – tragédie du Japon’), qui aurait écrit ce que le sociologue Robert Neelly Bellah traduit ou paraphrase, dans *Japan’s Cultural Identity – Some Reflections on the Work of Watsuji Tetsuro*, par, « the closed country policy allowed the vigorous development of an unusually narrow fanaticism, based on intuition rather than reason, which considered everything Japanese to be superior » (Bellah 1965, 590). Ainsi, cette intuition serait due, selon Watsuji, au *sakoku*, une politique de contrôle des frontières qui sera en vigueur des années 1630 à la fin du *bakufu* plus de deux siècles plus tard. Le lien suggéré entre *kata*, intuition et *sakoku*, toutefois, resterait à préciser – et n’est certainement pas aussi intuitif qu’on voudrait nous le faire croire. Tokitsu revient sur la question une dernière fois en conclusion de son ouvrage, mais le propos soulève alors plus de questions qu’il n’offre de pistes de compréhension : « pendant plusieurs siècles, les guerriers ont produit avec le kata une structure psychique et un / rapport à l’acte qui ont survécu au groupe qui leur avait donné naissance » (Tokitsu 2002, 203-204). La notion aurait même depuis colonisé, toujours selon Tokitsu, le monde du travail : « le kata a peu

à peu imprégné les nouvelles formes de production et contribué, entre autres, à modeler de façon spécifique le rapport du travailleur japonais à son travail » (Tokitsu 2002, 204). Tokitsu, toutefois, se fait avare de détails, si ce n'est pour dire que c'est, « souvent de façon diffuse, difficile à cerner, mais bien présent » (Tokitsu 2002, 204). C'est toujours bon d'avoir une aura de mystère!

Tokitsu semble quand même situer cet épanouissement de la notion de *kata* dans les années 1980 : « Dans les années 80, les étudiants ou les salariés japonais ont des modèles de comportement très uniformes, si bien que dans le langage courant on parle de *kata* du banquier, du fonctionnaire, de l'étudiant, etc. » (Tokitsu 2002, 185). Il s'agit toutefois là, précise Tokitsu, d'une utilisation quelque peu abusive du concept : « Ces modèles ne sont pas véritablement des *katas* au sens défini dans cet ouvrage. Il s'agit plutôt de modèles sociaux et de conduite collective bien établis, mais on y trouve la trace des anciens *katas* » (Tokitsu 2002, 185), une utilisation quasi métaphorique qui aurait toutefois apparemment perdu en popularité depuis.

En Occident, c'est principalement par son omniprésence dans les arts martiaux japonais que le concept a été popularisé. Hors de son contexte d'origine, toutefois, un concept perd vite ses ancrages – et souvent, il est dépossédé de certaines de ses caractéristiques fondamentales, voire de presque tout ce qui le caractérise. C'est ce que fait des *kata* le 'spécialiste' des arts martiaux Michael J. Rosenbaum dans *Kata and the Transmission of Knowledge in Traditional Martial Arts*. En effet après avoir expliqué que, « Although "kata" is a term used often by modern martial artists to describe pre-arranged sequences of techniques, the word is a by-product of the Asian fighting arts » (Rosenbaum 2004, xvi), Rosenbaum propose un parallèle *a priori* quelque peu surprenant : « In actuality, the practice of combative techniques in pre-arranged forms is a methodology that has been used by many cultures throughout history, from the Roman soldier [...] to modern-day karate-ka » (Rosenbaum 2004, xvi). En fait, s'il est en mesure de faire un tel parallèle, c'est apparemment tout simplement parce que sa compréhension du concept se limite à ça, des 'pre-arranged sequences', puisqu'il rajoute que, « The use of kata or pre-arranged training routines is a long-standing tradition that has been employed in most fighting arts in some form or fashion. Even in those societies

whose combative systems may or may not have subject to the same systematic methodologies, as is found within many Asian and European fighting arts, some means were used to preserve and to transmit martial knowledge » (Rosenbaum 2004, xvi). Bien sûr, c'est un peu plus compliqué que ça.

Le *enka*

Le *enka* est un des principaux genres de musique populaire des dernières décennies. Les larmes, celles des ruptures en tous genres, en forment le cœur, et le *enka* est en fait le représentant par excellence de la culture humide mentionnée plus haut. Les *kata* n'y sont *a priori* pas plus pertinents que dans les autres genres de musique populaire. Pourtant, dans *The Marketing of Tears – Consuming Emotions in Japanese Popular Song*, l'anthropologue hawaïenne Christine Reiko Yano suggère que le concept serait pertinent pour faire ressortir plusieurs des particularités du genre. En fait, sans le dire aussi clairement, Yano emprunte le concept aux domaines où il a un rôle reconnu pour le transplanter dans un domaine où il n'en a pas vraiment. Elle le fait essentiellement pour expliquer un paradoxe inhérent au *enka*, soit l'omniprésence d'émotions fortes et souvent larmoyantes, mais pourtant créées et exprimées par une répétition *ad nauseam* d'éléments stéréotypés : « Producing and marketing tears in Japan involves a considerable amount of repetition and redundancy. The expressions of *enka* – musical, textual, and visual – are constructed from set patterns and formulas » (Yano 2000, 62). Plus spécifiquement, c'est l'idée de motifs (ang. 'patterns') et de 'formules' qui a amené Yano au concept de *kata* : « Although formulaic expression is not uncommon in popular music industries throughout the world, it finds particular resonance in Japanese expressive forms through a concept known as *kata* (patterns), which refers to conventions that are used repeatedly in the production or practice of an art form » (Yano 2000, 62). Dans cette forme, le concept serait même, pour elle, fondamental au genre : « It is thanks to *kata* that a new *enka* song sounds like, and in fact is, a recombination of old songs » (Yano 2000, 62).

On n'a toutefois absolument pas ici, au moins pas à ma connaissance, l'idée de routines chorégraphiées et transmises de maîtres à disciples, comme c'est le cas en arts martiaux et dans les arts zen – mais bien plutôt de quelque chose de moins structuré, essentiellement un ensemble de pratiques et d'orientations

stylistiques et artistiques qui seraient omniprésentes dans le genre, et qui sont ensuite simplement retravaillées en styles personnels : « Japan's enka singers have their own kata of stylistic flourishes, which they use in delivering these mostly sad songs » (Yano 2000, 63). Il n'y a toutefois, dans cette logique, nous dit Yano, aucune place pour la spontanéité : « every move is carefully choreographed » (Yano 2000, 63). Il est vrai que le *enka* professionnel – comme c'est le cas de pas mal toute la musique pop – est maintenant toujours accompagné de chorégraphies, et en ce sens, les chansons, peu importe le genre, sont un peu comme des *kata* ludiques. Elles le seraient en fait même sans chorégraphie, ce qui explique d'ailleurs peut-être, au moins en partie, la popularité du *karaoke* et des *aidoru*, d'autant plus que bien des Japonais aiment à chanter en reprenant au moins partiellement les chorégraphies qui les accompagnent.

Le *enka*, toutefois, est bien loin de la musique des *aidoru*, qui est pas mal plus souriante que larmoyante. Lorsqu'il y a des larmes en *enka*, nous dit Yano, que celles-ci soient, « shed by the character in the song, the singer on stage, and, often, the listener in the audience » (Yano 2000, 63-64), elles sont, « no less heartfelt because they are a cliché. On the contrary, the very patternedness and predictability of / sumilyrics / and performance make of the tears a waiting moment, artfully suspended and deeply felt » (Yano 2000, 63-64). Pour Yano, les *kata* seraient présents dans différents aspects du *enka* : elle parle du *kata* du corps, de celui de la musique, de celui du texte, et même de celui de l'histoire : « The stories that enka lyrics tell are among the most revealing kata of this musical genre » (Yano 2000, 64). On serait donc quelque part entre le terme et le concept dans sa forme classique.

Yano revient plus à fond sur la question dans *Tears of Longing – Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*. D'entrée de jeu, elle explique que, « Emotional expression in enka takes the form of stylized formulas I call *kata* » (Yano 2002, 24), puis précise que, « The concept, from the traditional arts of flower arranging and the tea ceremony, the martial arts, and kabuki, is here extended to include patterning in Japanese culture in general » (Yano 2002, 24). Dans son texte, Yano parlera du *kata* de la composition, et de ceux de la musique, du texte, de la production, de la consommation, de l'interprétation (ang. 'performance'), du corps ... et même de la

féminité. On est donc toujours et encore pris quelque part entre terme et concept.

Yano reconnaît toutefois, cette fois-ci, que l’outil vient moduler l’observation : « My emphasis on kata may understandably result in a structuralist approach » (Yano 2002, 25), mais elle le justifie encore une fois essentiellement de par le contexte culturel dans lequel il baigne, dont notamment les arts *zen* : « I would justify that approach as one that is already deeply embedded within this cultural form » (Yano 2002, 25). Ces *kata*, pour Yano, « display varying degrees of “patternedness” that can include the smallest nuance of breathiness, the lifting of a heel, and the streaming of tears, as well as the sounds, sights, and situations that evoke those tears » (Yano 2002, 25). Yano propose, en somme, d’élargir le concept à une réalité plus vaste que ce qu’il couvrirait jusqu’à alors, et force est de constater que ça fonctionne relativement bien – mais ça soulève quand même un certain nombre de questions, notamment sur la nature des concepts.

Yano, toutefois, considère que la chose est établie à son goût, et passe ainsi à une liste de sept caractéristiques du *enka* qu’elle attribue aux *kata* – et qui, remarque-t-elle d’ailleurs, distinguent clairement le terme de ses ‘équivalents’ anglais tels : « ‘pattern’, ‘style’, or ‘formula’ » (Yano 2002, 25). La première de ces caractéristiques est que le concept serait porteur d’un ancrage dans le quotidien : « First, kata emphasizes an embeddedness in daily life » (Yano 2002, 25). On pourrait *a priori* croire que c’est que le concept permettrait d’encapsuler des réalités du quotidien, mais ce n’est pas tout à fait de ça dont il est question ici, puisque Yano fait alors un parallèle au suffixe *-kata*, qui signifie quelque chose comme ‘manière de faire’ – un parallèle qui me laisse quelque peu dubitatif. En effet, malgré l’homophonie, le suffixe n’a que peu à voir avec le concept de *kata*, et est en fait exprimé par un autre *kanji*, 「方」, comme dans des expressions telles que 「食べ方 *tabe-kata*」 (lit. ‘manière de manger’), 「読み方 *yomi-kata*」 (lit. ‘manière de lire’), c.-à-d. prononciation, lecture, interprétation, ou encore 「考え方 *kangae-kata*」 (lit. ‘manière de penser’). Bien sûr, il y a des manières de faire, de dire ou de penser les choses qui sont au moins partiellement particulières au Japon, et il est évident que les enfants japonais apprennent à faire bien des choses, dont manger et penser,

au moins en partie par imitation, ce qui peut faire penser aux *kata* – mais j’imagine qu’il n’y a pas de culture où l’imitation n’ait pas sa place, ce qui me semble déjà désamorcer l’argument ... et de toute manière, ça ne se fait (heureusement) pas par des routines inculquées. Pour moi, assimiler le concept de *kata* au suffixe *-kata*, c’est d’en élargir indûment la portée, exactement comme le faisait Isozaki avec les trois *hashi*. Il est toutefois indéniable que l’encadrement de la socialisation est plus strict au Japon qu’ailleurs, qu’il y a souvent une – et une seule – manière appropriée de faire les choses, et que les pressions au conformisme de la famille, des amis, des collègues et du *seken* tant redouté peuvent être extrêmement dures et mêmes directives, voire interventionnistes. Reste qu’on est alors rendu bien loin de considérations liées aux *kata* – et en fait, si on voulait ici dégager un concept, ça serait plutôt celui de 「仕方 *shikata*」 (lit. ‘manière de faire’) – dont il sera d’ailleurs un peu plus amplement question un peu plus bas.

La deuxième caractéristique des *kata*, selon Yano, est que ceux-ci mettraient l’accent sur la surface des choses : « Second, *kata* emphasizes surface form and beauty; the viewer’s attention is drawn to the surface of the stages event and to the effects produced by the performers » (Yano 2002, 25). Or, suggère Yano, non seulement la pratique théâtraliserait la scène, mais en plus, elle aurait aussi un impact direct sur le quotidien : « This emphasis on form and effects gives a highly theatrical sense to performance and a performative sense to daily life » (Yano 2002, 25). La troisième caractéristique de Yano, conséquence directe de la deuxième, est l’importance donnée au détail. C’est déjà vrai dans toutes les disciplines où le concept est utilisé, et ça l’est tout autant sinon plus pour la version Yano. Il en découle une accumulation d’information qui dépasse rapidement les capacités de quiconque, mais qui est pourtant essentielle à l’appréhension du tout. Un besoin se fait donc rapidement sentir, au moins chez les amateur(e)s du genre, besoin qui mène non seulement à la création d’un marché, mais aussi au développement d’une communauté basée sur une hiérarchie de savoir : « Third, *kata* emphasizes detail, which makes of a knowledgeable audience a highly refined one, acutely aware of the finest differences and their aesthetic effects » (Yano 2002, 25). C’est alors tout naturellement la logique du *uchi-soto* qui vient encadrer et policer ce système de cercles concentriques.

La quatrième caractéristique de Yano est la primauté du geste : « Fourth, as a system of theatrical display, kata places emphasis on technique, on the process of doing: a performance becomes a presentation of presentation » (Yano 2002, 25). Sans surprise, d'ailleurs, les *kata* sont particulièrement présents dans des formes artistiques qui impliquent du mouvement, ce qui est notamment le cas de tous les arts *zen*. En fait, c'est le cas en particulier pour les arts martiaux et le *nō*, mais même quand ce n'est pas *a priori* le cas, comme en *ikebana*, en *sumi-e*, pour les *bonsaïs* ou pour les différents types de jardins *zen*, l'accent est quand même mis sur le geste. Ce geste dont il est question, toutefois, n'est jamais spontané – ou plutôt, la spontanéité est toujours présente et est même en fait essentielle, mais toujours en rapport à une norme qu'indiquent voire qu'imposent les *kata*, qui servent ainsi littéralement de formes métaphoriques dont on se distingue plus ou moins, par une multitude de détails personnels, d'interprétations, etc.

La cinquième caractéristique de Yano est la structuration d'un tout par la combinaison d'éléments distincts et identifiables : « Fifth, kata separates the whole into discrete, patterned units, which create a recognizable code of the performance action, a code whose goal is beauty » (Yano 2002, 25). Or, ce type de logique modulaire est indéniablement omniprésent au Japon. On le voit notamment on ne peut plus clairement en architecture, autant les constructions domiciliaires que de temples que des constructions aussi célèbres que la Katsura *rikyū*, la villa impériale de Katsura. Il est aussi très courant de recevoir de l'information encapsulée, notamment en éducation et dans les médias – mais c'est alors loin d'être unique au Japon. Difficile, d'ailleurs, d'établir un lien clair entre les *kata* et la logique modulaire. Il est évident que cette logique se trouve à la base des *kata*, mais on la retrouve aussi là où les *kata* ne sont *a priori* pas pertinents.

La sixième caractéristique de Yano, la plus connue de toutes, est le rôle des *kata* en tant qu'outil de transmission des connaissances : « Sixth, kata is important as a way for art forms to be taught and handed down from one generation to the next » (Yano 2002, 25). Il en découle que les *kata* créent un lien profond avec le passé ... un lien d'ailleurs très utile au discours identitaire : « Kata becomes not merely a distillation of one individual way of doing things but a historic panoply of teachers past and present, embedding the doer

and the doing in a thick diachronic context. Kata at once establishes, constructs, and verifies a relationship with the past » (Yano 2002, 25). Yano fait alors un parallèle au concept de 「形 *katachi*」 (lit. ‘forme’), la ‘forme’ que prend un objet, une idée ... : « Kata, and the related concept *katachi* (form), becomes a means by which one may “enter” (*katachi de hairu*) an art form: it is a manner of doing, a way of being » (Yano 2002, 25). C’est là une autre possibilité d’élargissement qu’elle explore, et qui me semble en fait plus sensée que le parallèle au suffixe *-kata*. En effet, il s’agit certes encore ici de manières de faire, mais contrairement à ce que le suffixe implique, celles-ci sont au moins partiellement formalisées et institutionnalisées – ce qui ressemble effectivement quelque peu au concept de *kata*.

Yano se base ici sur Kasulis dans *The Body—Japanese style*, qui reprend en fait le philosophe des religions Yuasa Yasuo, qui, dans *the Body – Toward an Eastern Mind-Body Theory*, dit, lui, reprendre Zeami dans *風姿花伝 Fūshikaden* (lit. ‘transmission des fleurs par la maîtrise des formes’). Selon Yuasa, Zeami y parlerait de l’importance de la forme dans le monde du *zen* : « In Zen cultivation, whether one is engaged in seated meditation or in everyday chores, one is instructed to assume a certain ‘form’ (*katachi*) or posture for meditation, eating, worship, or working in compliance with the monastic regulations » (Zeami – dans Yuasa 1987, 105). Yuasa suggère même que, pour Zeami, l’expression artistique naîtrait de la discipline : « Training, it seems, is a discipline for shaping one’s body into a form. Art is embodied through cumulative training; one comes to learn an art through one’s body » (Yuasa 1987, 105). Malheureusement, toutefois, je n’ai absolument rien trouvé de la sorte dans le *Fūshikaden*, pas même dans l’original – et Yuasa semble donc s’être trompé soit d’auteur soit d’ouvrage (à moins qu’il ait eu en main une version secrète (?)).

Quoi qu’il en soit de Zeami, Kasulis se demande, « Why do the forms have to be standardized? » (Kasulis 1993, 317) – et, bonne nouvelle, il a déjà la réponse. Pour lui, il y aurait essentiellement deux raisons, une première, qui serait physiologique : « Physiologically, some postures are better for some activities than others » (Kasulis 1993, 317), alors que la seconde serait l’apprentissage des *kata* : « Secondly, and just as importantly, we should consider how the *kata* are learned » (Kasulis 1993, 317).

Kasulis fait alors à son tour un lien à l'apprentissage par imitation : « In general the spiritual and artistic praxes are learned in discipleship to a master. That is, the student learns to a great extent through imitation » (Kasulis 1993, 317), puis il part de l'exemple du *sadō* pour généraliser sur les effets de la standardisation qu'entraînent les *kata* :

There may be no physiological reason, for example, why the tea bowl is turned three times as it is given to the guest in a tea ceremony. It probably would make no difference if it were turned in two or four movements. Yet, by absolutely standardizing the practice, the student sees the master perform the movement in exactly the same way each time. In fact, any master belonging to the same school of tea ceremony would also turn the bowl in exactly the same way and they would have done so in that tradition for centuries. So, when the student is turning the bowl, the master is turning the bowl, and the master's master is turning the bowl. (Kasulis 1993, 317)

Kasulis tente lui aussi d'élargir le sens du concept aux gestes du quotidien, les *kata* étant pour lui, « also important in Japanese social contexts » (Kasulis 1993, 317), et il le fait en offrant deux exemples, soit les révérences appelées *ojigi*, et les interjections appelées *aizuchi*. Il est vrai que les *ojigi* ressemblent beaucoup à des *mini-kata*, et ils sont même 'drillés' dans la tête des jeunes japonais, qui se la font littéralement prendre et pencher comme il se doit par leurs parents. Ce n'est toutefois pas le même mécanisme pour les *aizuchi*, qui sont essentiellement appris par imitation quasi-organique ... comme ça doit d'ailleurs être le cas des interjections dans pas mal toutes les langues. Il reste toutefois bien vrai qu'il y a, au Japon, une standardisation des interactions sociales dans tous les contextes même le moins formels, avec des formulations prédéterminées qui : « are always accompanied by the appropriate bowing *kata*, so much so that they have become virtually conditioned reflexes. Hence, the Japanese use them even when talking on the telephone » (Kasulis 1993, 318).

Quant à la septième caractéristique des *kata*, c'est indéniablement la plus ésotérique, mais ce serait aussi, selon Yano, la plus importante : « At the same time that it formalizes, aestheticizes, and historicizes, *kata* also spiritualizes, and this seventh characteristic may be the most crucial one of all » (Yano 2002, 26). En effet, pour Yano, le travail de surface qu'impliquent

les *kata* aurait des échos jusqu'au plus profond : « Working on the external through kata transforms and defines the internal » (Yano 2002, 26). La forme et le fond seraient donc liés, grâce aux *kata* – et ça serait même là une différence fondamentale de paradigme entre Japon et Occident : « unlike much Western thought that gives primacy to what is below the surface and behind the mask as somehow truer and more significant, a theory of kata gives surface its due » (Yano 2002, 26).

Yano suggère même qu'au Japon, la relation entre les deux serait basée sur une interaction intime et organique, alors qu'en Occident, on aurait affaire à une opposition polarisée : « The Western hierarchized dichotomy of form (the false) vs. content (the true) becomes reconfigured as continuous and interpenetrating parts » (Yano 2002, 26). Pour appuyer ses dires, Yano reprend cette fois-ci le japonologue israélien Jacob Raz, qui a fait un terrain chez des *yakuza* dans les années 1980, et qui, dans *Self-presentation and performance in the yakuza way of Life – Fieldwork with a Japanese underworld group* écrit, à propos de leur obsession de la représentation, que, « *Yakuza* are highly preoccupied with their sense of identity and image, and with the projection of this identity-image through intricate means of self-presentation, directed both to fellow *yakuza* and to conventional society. They are constantly active in signifying and transmitting their individual but mostly group-self; they are busy performing and demonstrating » (Raz 1992, 213). Pour Raz, il y aurait là plus que le reflet d'une identité, et il s'agirait en fait plutôt de la création même de cette identité : « These, I propose, are not merely outward expressions of some inner substance of identity, but a constant process of creating that identity, while simultaneously signifying and demonstrating it » (Raz 1992, 213). Yano semble voir, dans cette mécanique de 'parties inter-pénétrantes' dont Raz lui offre un bel exemple, l'essence de l'identité japonaise – une identité basée, comme il se doit, sur les *kata*, qui sont, « at the same time superficial and profound; it is content attendant upon form » (Yano 2002, 26). Yano reprend ici l'anthropologue étasunienne Dorinne K. Kondo, qui, dans *Crafting Selves – Power, Gender, and Discourses of Identity in a Japanese Workplace*, a écrit que, « content is secondary to repetition of form » (Kondo 1990, 106) ... quoique spécifiquement pour les arts *zen*. Yano a donc généralisé en douce, comme si de rien n'était.

Cette citation de Kondo est par ailleurs la conclusion d'un paragraphe dans lequel elle fait le point sur une retraite de formation en éthique qu'elle a reçue à titre d'employée d'une compagnie japonaise. Pour elle, la formation tiendrait d'une approche commune aux arts *zen* : « Like the Zen arts and other methods of learning and self-cultivation, one first learns through imitation. Stereotyped movements are repeated endlessly; for example, as a student of tea ceremony, one begins with seemingly simple tasks such as how to walk properly, how to fold a tea napkin, how to wipe the tea utensils » (Kondo 1990, 106). Or, ces gestes répétitifs, Kondo les distingue clairement des gestes du quotidien : « Unlike similar movements in everyday life, these are precisely defined, to be executed 'just so' » (Kondo 1990, 106). Les gestes appris, continue Kondo, deviennent en quelque sorte naturels, ce qui en fait en somme une huitième caractéristique des *kata* (mais que Yano n'identifie pas comme telle) : « Later these learned actions are orchestrated into a ceremony that is the epitome of "natural," disciplined grace [...]. The martial arts, also arts of 'the way' (*dō*), practice their *kata*, patterned movements, until the movements are inscribed in muscle memory » (Kondo 1990, 106). La généralisation des *kata* aux gestes du quotidien serait donc moins évidente pour Kondo que pour Yano.

Pour Yano, les sept caractéristiques des *kata* qu'elle identifie formeraient un tout permettant de communiquer des émotions, mais d'une manière qui serait apparemment incompatible avec ce qui se fait en Occident : « Emotions as *kata* are at once raw and cultivated » (Yano 2002, 26) – une culture qui, de plus, se ferait sur la durée. Pour Yano, il n'en découlerait rien de moins qu'une fusion de l'artiste et des *kata* : « The creative goal of *kata*-training is to fuse the individual to the form so that the individual becomes the form and the form becomes the individual » (Yano 2002, 26).

Les *kata* à la De Mente

En 1990, Boyé Lafayette De Mente publie un livre-choc, dans la lancée des études sur le particularisme japonais si typique des années 1980, livre intitulé *Japan's Secret Weapon: The Kata Factor – the cultural programming that made the Japanese a superior people ...* rien de moins ! De Mente, qui a longtemps vécu au Japon, s'est fait une spécialité de 'décoder', pour un public large constitué surtout, mais pas uniquement, de gens d'affaire(s), les pratiques culturelles

d'ailleurs, et en particulier ce qu'il appelle des 'code words' – principalement ceux du Japon, mais aussi de la Chine, de la Corée, du Mexique ... et même du monde.

De Mente publiera un autre ouvrage sur le même sujet en 2003, un ouvrage au titre moins provocateur que celui de 1990, soit *Kata – The Key To Understanding & Dealing with The Japanese!* ; puis, en 2017, soit l'année de son décès, un troisième ouvrage à propos des *kata* sera publié à son nom, intitulé celui-là *Kata as The Key to Understanding the Japanese – 型 – Japan – a Guide to Traditions, Customs and Etiquette*. En fait, toutefois, les trois ouvrages sont essentiellement le même texte, à quelques détails près.

On peut lire, sur la page couverture de l'édition 1990, que, « Kata [...] are the Rosetta stone of Japan's enigmatic culture – the keys that unlock both the mystery and the mystique associated with how the Japanese do business and conduct all of their personal and professional affairs » (De Mente 1990, couverture). Difficile de résister à un tel attrait – d'autant plus que ça continue sur la quatrième de couverture : « Kata are the cultural norms that create and control the behavior of the Japanese, and are the source of both their strengths and weaknesses. All relations with Japanese are influenced by kata. Yet few foreigners are aware that they exist! Knowledge of the kata strips away the cultural cloak hiding the Japanese from the outside world, and provides a clear view of the heart and soul of the famed Japanese Way. Dealing effectively with the Japanese—in personal or business matters—often requires knowing how and when to induce or compel them to break the kata and behave in a non-Japanese way » (De Mente 1990, quatrième de couverture).

Dans son introduction, intitulée *What makes the Japanese Japanese?*, De Mente suggère que, « While most of the special traits and talents of the Japanese have now been accurately described by foreign businessmen, writers and scholars, no one has yet explained where these special traits and talents came from and how they became an integral part of Japanese culture » (De Mente 1990, 12), puis il offre comme réponse que, « I believe the answer to this puzzle lies in the special acculturation and training techniques called *shikata* [...] or *kata* [...] when used in compound terms—developed and used by the Japanese over the centuries » (De Mente 1990, 12).

Or, le *kata* de 「仕方 *shikata*」, ce n'est pas un des deux *kanji* du concept, mais bien le même que celui du suffixe, et c'est en fait là-dessus, et non pas sur le concept de *kata*, que l'essentiel du texte de De Mente porte ... bien qu'il soit parfois aussi question des *kata* des arts martiaux ou de ceux des arts de la scène. Il semble donc y avoir confusion entre le concept de *kata* et son homophone 「方 *kata*」 – une confusion qui serait apparemment involontaire et inconsciente de la part de De Mente, puisqu'il écrit que : « *Kata*, by itself, is usually translated as “form” » (De Mente 1990, 13), alors que le sens de *kata* dans 「仕方 *shikata*」 est plutôt quelque chose comme 'direction'. Ainsi, si j'avais à parier, je dirais que De Mente se débrouillait probablement relativement bien en japonais, mais sans doute pas mal plus à l'oral qu'à l'écrit – parce que, malgré une ressemblance qui est quand même plus que phonétique, la distinction entre ces deux principaux sens est claire ... mais ne l'est absolument pas dans son texte.

Pour De Mente, par ailleurs, les *kata* seraient présents depuis des siècles – et, propose-t-il : « Eventually, the proper observance of *kata* was equated with morality. One was either “in” *kata*—*kata ni hamaru* [...]—or “out” of *kata*—*kata ni hamaranai* [...] » (De Mente 1990, 14). Dans ce cas-ci, toutefois, avec l'expression 「型にはまる *kata ni hamaru*」 (lit. 's'ajuster au moule'), on revient à un des deux *kanji* du concept de *kata*, quoique non pas dans le sens du concept, mais bien dans le sens original du terme associé, soit 'moule' – un autre sens de *kata*, donc, mais qui n'a qu'un rapport au mieux métaphorique avec le concept, et encore plus indirect avec 'manière de faire'. Il est certes indéniable que la chose est importante au Japon, mais ce n'est pas qu'au Japon, loin s'en faut même, que les membres d'une société sont appelés à 'rentrer dans le moule'.

Dans ce contexte, une des affirmations-choc du début du texte, soit que : « there is hardly any area of Japanese thought or behavior that is not directly influenced by one or more *kata* » (De Mente 1990, 13) perd beaucoup de son mordant, mais devient pas mal plus facile à défendre que s'il avait été vraiment question du concept de *kata*, et le serait même s'il n'en était pas du tout question. En fait, il ne devrait pas y en être question non plus, parce que, ce dont il s'agit ici, ce n'est pas du concept de *kata*, mais bien de celui de *shikata* –

et à ce propos, De Mente n'a probablement pas tort de suggérer que, « The absence of shikata is virtually unthinkable to the Japanese, for that refers to an unreal world, without order or form » (De Mente 1990, 13) ... quoiqu'il n'y a certainement pas raison de présenter ça comme étant une domination de la forme sur le fond.

De Mente, en fait, a en quelque sorte créé un nouveau concept, virtuellement inconnu au Japon, une sorte de supra-concept fantôme qui combine tous les sens du concept et de plusieurs de ses homophones. Or, comme le japonais est extrêmement riche en homophones, notamment de par la structure phonologique de la langue, mais aussi parce que beaucoup de termes ont été empruntés au chinois sans les tons d'origine, l'approche est une incroyable source de sens potentiels. D'ailleurs, De Mente aurait aisément pu rajouter 「肩 *kata*」 (épaule), 「潟 *kata*」 (plage), 「片 *kata*」 (côté, pièce), et 「過多 *kata*」 (excès), ce qui aurait donné un concept bien plus riche encore – sans compter qu'il a notamment oublié 「方 *kata*」 dans le sens de personne. Malheureusement, toutefois, le texte de De Mente est devenu la référence première sur les *kata* en Occident (moins, quand même, dans le monde universitaire que pour un public général) – et ainsi, la confusion que le texte a générée devrait longtemps rester un élément premier de la compréhension du concept en Occident.

La succession de De Mente

Le propos de De Mente a d'ailleurs marqué les esprits et influencé plusieurs auteurs, qui l'ont généralement repris sans aucune remise en question, quoique le mouvement n'a clairement jamais pris à la hauteur du facteur de choc (ang. 'shock factor') du titre de la version 1990 du texte. Étrangement toutefois, au moins *a priori*, le domaine où la version De Mente du concept semble avoir eu le plus de succès, ce sont les études militaires, plus spécifiquement les études militaires occidentales portant sur le Japon. Dans *Low-Level Military Threats and the Future of Japan's Armed Forces*, notamment, le politicologue et historien militaire Peter J. Woolley suggère que le concept de *kata* serait central à la logique militaire japonaise de l'après-guerre : « Japan seems to demonstrate in defense affairs, as in other areas of political and cultural behavior, a clear preference to act only after careful planning and rehearsal. *Kata*, or form, is emphasized in every

endeavor in contrast to the American penchant for improvisation and innovation » (Woolley 1993, 64) – et ce, sans aucune autre explication que de donner l'exemple du *kata* du déminage : « Japan had been perfecting the *kata* of minesweeping for several decades » (Woolley 1993, 64).

Woolley revient plus à fond sur cette idée dans *The Kata of Japan's Naval Forces*, un texte composé en collaboration avec le commandant Mark S. Woolley, que j'imagine être son frère. Woolley & Woolley repartent du même 'constat' qu'en 1993, soit que, « Japan seems to demonstrate in defense affairs, as in other areas of political and cultural behavior, a clear preference to act only after careful planning and rehearsal. *Kata*, or "form," is emphasized in every endeavor, in stark contrast to the American predilection for improvisation and innovation » (Woolley & Woolley 1996, 59), puis ils précisent que, « This cultural generalization helps to explain the development of roles and missions for Japan's Self-Defense Forces and, in particular, the Maritime Self-Defense Force (MSDF) » (Woolley & Woolley 1996, 59). Ainsi, les *kata* feraient partie de la pensée militaire japonaise depuis la formation de la *kaijō jieitai*, la force maritime d'autodéfense japonaise en 1954 – mais rien, dans le propos de Woolley & Woolley, ne suggère qu'elle aurait conséquemment peut-être aussi été présente avant – au contraire même, puisqu'on lit des choses comme : « Japan had been perfecting the *kata* of minesweeping for several decades—since, in fact, 1945, when its minesweepers began to search Japanese waters for mines sown during the world war » (Woolley & Woolley 1996, 65). C'est à tout le moins surprenant, voire sidérant comme proposition.

En fait, pour les Woolley, « *Kata* might [...] be translated as a model, pattern, mold, type, kind, style, example, usage, tradition, rule, formality, or formula » (Woolley & Woolley 1996, 60), quoiqu'ils précisent que, « Some of these English words carry negative connotations in the West; many are even things that Westerners are traditionally encouraged to break (molds, patterns, rules, formalities, and formulae) or take satisfaction in replacing (forms, models, styles, types) » (Woolley & Woolley 1996, 60). C'est quand même pratique, une définition aussi large – et ça leur permet notamment de nous offrir des bijoux comme, « the *kata* of sea lane defense » (Woolley & Woolley 1996, 60), et de dire, le plus sérieusement du monde, que, « In the 1970s the MSDF practiced the

kata of refueling at sea » (Woolley & Woolley 1996, 63). Japon oblige, les opérations sont sans doute très encadrées, avec protocoles longuement débattus puis appliqués rigoureusement, et on peut supposer que c'est là l'image qu'ils veulent projeter – mais nonobstant le fait que ce n'est vraiment pas ça, les *kata*, j'aurais tendance à croire que la chose est vraie de toutes les marines militaires du monde, à degrés divers mais sans différence d'essence : il y a certainement, comme le prétendent les Woolley, plus d'improvisation aux États-Unis qu'au Japon, mais même dans la marine de guerre des États-Unis (la 'navy'), on se sert certainement de procéduriers.

Essentiellement, l'argument présenté dans l'article, c'est que les Japonais perfectionneraient leur expertise militaire par étapes, chaque étape préparant insidieusement la suivante – et leur propos fait d'ailleurs très 'péril jaune' : « The refueling skills were prerequisite for deep-water operations and sea lane defense » (Woolley & Woolley 1996, 63). Il en découlerait : « the *kata* of the MSDF » (Ibid, 1996, 67), qui, pour les Woolley, aurait continué tel quel depuis la formation de la *kaijō jieitai* par : « incremental growth in capability, followed by long practice, culminating in a new mission and public acceptance of enlarged responsibilities » (Ibid, 67). Or, c'est peut-être bien là une description assez juste de la situation post-1945, mais ça serait une remarquablement mauvaise description de la situation d'avant, risiblement mauvaise, même. Pourtant, si les *kata* avaient été présents dans la pensée militaire japonaise pré-1945, ils auraient dû être centraux, et donc bien visibles – mais vu que ce n'est pas le cas, on ne peut que conclure à un développement récent, ce qui, à tout le moins, soulèverait la question de l'origine de cette transformation, ce sur quoi les auteurs sont évidemment silencieux.

C'est bel et bien à la lecture de De Mente que les Woolley ont entendu parler du concept, et c'est à la lecture des Woolley que Vijay Sakhuja, dans *Japanese maritime self defence force: Kata and Katana*, suggère au lecteur que des *kata* tels le, « *Kata* of SLOC protection » (Sakhuja 2008, 808), ou le, « *Kata* of anti piracy and *Kata* of forward deployment » (Sakhuja 2008, 809) reflètent en fait, « a gradual and a patient incremental activity. These missions and operations are being undertaken in a small but incremental way without inviting a strong international and domestic opposition »

(Sakhuja 2008, 809). Sakhuja en conclut que, « This strategy of a gradual and patient incremental role expansion is a true reflection of *kata yaburi* » (Sakhuja 2008, 818), le 型破り *kata yaburi* (lit. ‘briser le moule’) étant pourtant, selon les Woolley qu’il reprend, « unconventional, unusual, extraordinary—all qualities problematic in Japan but in which the West tends to delight » (Woolley & Woolley 1996, 60)! De toute évidence, il y a des éditeurs qui n’ont vraiment aucune idée de ce qu’ils laissent passer.

Les concepts culturels japonais en contexte occidental

Les concepts culturels japonais semblent pertinents pour expliquer au moins certains aspects de la réalité au Japon. Comme nombre de ces concepts sont maintenant connus en Occident, on pourrait penser vouloir les utiliser pour décrire des réalités autres que japonaises, notamment pour le *ma*, puisqu’après tout, j’ai argumenté qu’il exprimait une réalité universelle. Ça pourrait *a priori* sembler moins envisageable pour les *kata*, mais, comme on va le voir, ce ne serait alors que par manque d’imagination.

Dans les trois cas qu’on vient d’explorer, toutefois, et ça serait vrai pour les autres aussi, les concepts prennent rapidement un spectre de sens souvent limité pour un domaine donné, mais des sens qui n’ont généralement plus grand-chose à voir avec le concept dans son contexte d’origine. En fait, je ne connais pas un seul contre-exemple de cette transfiguration – dans les deux sens, d’ailleurs. Ce qui advient des concepts japonais hors du Japon, toutefois, est souvent bien plus sidérant encore que ce qu’on voit dans la direction inverse. L’exemple le plus connu du genre, le *zen*, est certes moins un concept qu’une mouvance, mais c’est devenu, au moins au Québec, une sorte de qualificatif minimalo-chill à propos d’un décor ou d’une personne, des usages qui n’ont qu’un rapport bien indirect avec le *zen*, et qui méduseraient certainement bien des japonais(e)s.

Le *zen*, d’ailleurs, a été le véhicule premier de l’arrivée de plusieurs concepts japonais en Occident, principalement, mais pas uniquement des concepts de descendance *zen*. C’est essentiellement à partir de la fin des années 1950 que le *zen* est devenu vraiment populaire en Occident, et ce, en bonne partie grâce aux racines de ce qui allait devenir la contre-culture des années 1960. La vague nouvel âge qui en découle partiellement donnera une nouvelle vie à certains des concepts arrivés avec le *zen*, dont notamment au *wabi-sabi*, qui

connaît en fait toujours et encore une remarquablement belle carrière, moins toutefois dans le monde universitaire que dans les univers du design et de l'édition populaire.

L'adaptation est aussi compliquée, pour le *ma* et le *kire* quoique pas pour les *kata*, par une difficulté particulière et de taille, soit l'absence presque totale, en Occident présent, d'une conscience des aspects subjectifs de l'espace et du temps. Les deux concepts font donc face à un problème fondamental de compréhension d'une réalité, une réalité qui fait certes partie de notre expérience directe, mais qui est beaucoup plus rarement et difficilement présente dans la représentation que nous nous en faisons. Comme Gōda le note clairement, « there is no European, and therefore no Western, equivalent to *ma* » (Gōda 2010, 26), et pour bien des auteurs, japonais comme non-japonais d'ailleurs, le concept serait en fait totalement incompatible avec nos manières de penser. Jacquet, toutefois, le mentionnait, l'exposition Isozaki a indéniablement contribué à donner au *ma* une aura de mystère, un aspect essentiel, soulignaient Berque et Pilgrim, de son charme.

Peu d'artistes à n'être ni japonais ni de descendance japonaise, d'ailleurs, ont tenté d'identifier ou d'utiliser le *ma* dans leur propre travail. C'est toutefois le cas de la compositrice Yantra de Vilder, qui, dans une thèse de doctorat intitulée *Towards the Artistic Moment: A Personal Exploration at the Nexus of Improvised Interdisciplinary and Crosscultural Collaborative Performance through the Metaphor of Ma*, déclare que sa « artistic cogency » (de Vilder 2016, 3) est définie par, « an inter-cultural organicism that allows for notions of fractured hybridity » (de Vilder 2016, 3), un organicisme qui serait, « framed by the aesthetic of *Ma* » (de Vilder 2016, 3). De Vilder voit en fait le *ma* comme, « a gateway phenomenon » (de Vilder 2016, 5), et va même 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)!

On trouve quand même un intérêt, chez plusieurs artistes de scène, créateurs et intellectuels, pour quelque chose qui ressemblerait réellement au *ma*. Des notions comme celles d'« espace négatif », de 'plaza', de 'middle ground' et d'« entre-deux », notamment, font déjà penser au *ma* – mais cet intérêt pour un entre-deux est encore plus 'visible' en musique, après tout un 'langage

universel', et en particulier dans le propos de quelques compositeurs et interprètes en lien avec la notion de 'silence(s)'. On peut penser à cette assez célèbre déclaration du pianiste Artur Schnabel, qui aurait apparemment déjà répondu à un admirateur qui lui demandait comment il faisait pour gérer les notes, que, « 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). On peut aussi penser au compositeur pop-minimaliste John Cage, qui, dans *Lecture on Something* – qui vient tout naturellement après *Lecture on Nothing* – a fameusement écrit que, « No silence exists that is not pregnant with sound » (Cage 1951, 135), une observation qui lui vient apparemment aussi de la visite d'une chambre anéchoïque. Fort ironiquement, la vision qu'avait Takemitsu du *ma* semble indéniablement beaucoup tenir de ce que Peter Burt appelle, dans *The Music of Tōru Takemitsu*, la, « John Cage's aesthetics of 'silence' as a space teeming with sonic events rather than a mere void » (Burt 2001, 237-238). Plus ironiquement encore, la réflexion de Cage sur le silence lui vient incontestablement de son grand intérêt pour les 'philosophies orientales' – et c'est essentiellement cet intérêt, combiné avec son, « penchant for silence, and, it is fair to say, his fondness for experiment » (Revill 1992, 164), nous dit le compositeur David Revill dans *The Roaring Silence*, qui va mener à la création de *4'33"*, « Cage's most famous and controversial creation » (Pritchett & Kuhn 2001)²⁷, un morceau qu'on peut certainement voir comme, « the ultimate in musical audacity » (Revill 1992, 164), puisqu'il s'agit d'une, « piece of music with no sounds in it. Only silence » (Revill 1992, 164).

Le nouveau *ma*

Une autre difficulté à tenter d'utiliser le *ma* dans un contexte non japonais est qu'il a déjà en quelque sorte pris racine sur la scène internationale, en ce sens qu'il en est venu à être utilisé pour décrire des situations universelles – et que, conséquemment, toute tentative d'utilisation hors du Japon aurait à composer avec les usages non seulement existants, mais maintenant aussi en processus d'ancrage,

²⁷ James Pritchett et Laura Kuhn sur Oxford Music Online : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049908> (page consultée le 2020.06.24).

des usages qui, de plus, partent souvent sur de bien drôles de tangentes. Il serait donc probablement trop tard pour le *ma*, au moins selon Pilgrim, un bon demi-siècle en retard, puisqu'il considère que la responsabilité en reviendrait à Barthes dans *l'Empire des signes* : « One can perhaps no more easily establish the postmodern credentials of *ma* than by linking it to Roland Barthes' *Empire of Signs* » (Pilgrim 1995, 55) ... et il n'a peut-être pas tort. En fait, Barthes n'y parle aucunement de *ma*, mais son propos y fait parfois penser, comme lorsqu'il écrit que, « je vis dans l'interstice, débarrassé de tout sens plein » (Barthes 1970, 18), un interstice qui serait apparemment principalement ... alimentaire : « 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), et le meilleur exemple du genre serait, selon lui, le *tempura*, « dont le vrai nom serait l'interstice sans bords plein, ou encore : le signe vide » (Barthes 1970, 38). Ça part effectivement bien mal – et d'ailleurs, ce genre de salade indigeste va devenir typique d'une bonne partie de la littérature sur le *ma*, surtout, bien sûr, mais pas uniquement, à l'extérieur du Japon. Ce serait toutefois apparemment là le destin de tous les concepts japonais qui s'aventurent dans le *soto*.

On retrouve le *ma* dans quelques étranges recoins, dont notamment, depuis la dernière décennie du 20^e siècle, en *Media Studies*, là où il est apparemment resté relativement populaire. Selon Oosterling dans *Ma or Sensing Time-Space – Towards a culture of the inter*, cette popularité serait essentiellement due au sociologue de l'art Derrick De Kerckhove dans son *The Skin of Culture*. De Kerckhove s'y intéresse effectivement au *ma*, mais son propos, qui semble d'abord reprendre des auteurs classiques sur la question, part soudainement à la dérive. En effet, après avoir suggéré que, « 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), De Kerckhove propose que, « 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). Je suppose, sans en être sûr, que ce '*ma* électronique' est le pendant humain du, « psychotechnological / *ma*, a world of electronic intervals in constant activity and reverberation » (De Kerckhove 1995, 166-167)

– mais quoi qu’il en soit des formes que le *ma* de De Kerckhove peut possiblement prendre, il s’agit pour lui de rien de moins que, « the quintessence of a certain aspect of the global human civilization » (De Kerckhove 1995, 167). Ainsi, si De Kerckhove est la source première de la conception du *ma* en *Media Studies*, alors c’est essentiellement d’un tout autre concept dont il est question.

L’influence de De Kerckhove semble indéniable, puisque le *ma*, pour quelques auteurs, ressemblerait à s’y méprendre ... à l’internet. C’est le cas notamment de l’architecte Ib Christian (Chris) Abel dans *Architecture and Identity*. Abel y propose d’abord que, « Japanese movement space and cyberspace are topologically identical » (Abel 2017, 82), ce qui, selon lui, serait parce que tous deux présenteraient, « a sequential / experience of passing from the known to the unknown that can only be understood in retrospect » (Abel 2017, 82-83). C’est le cas aussi du professeur d’architecture Kevin Nute qui, lors d’une conférence donnée au Japon en plus, a déclaré 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).²⁸ Pour Nute, autant le web que le sens de l’espace au Japon seraient essentiellement constitués 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). Dans *Art of airway management: the concept of ‘Ma’ (Japanese: 間, when ‘less is more’)*, 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) – et selon le ‘spécialiste de l’innovation stratégique et du changement’ (selon son LinkedIn) Jerrold McGrath dans *The Japanese words for “space” could change your view of the world*, le, « *ma* is better understood as a free zone that allows for dissimilar things to co-exist » (McGrath 2018). McGrath considère que, « we need to create interruptions or absences that allow for difference to be reconciled » (McGrath 2018), puis il suggère différentes manières d’intégrer le *ma* au quotidien : « There are [...]

²⁸ Dans *‘Ma’ and the Japanese Sense of Place Revisited: By Way of Cyberspace* (1999).

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 observe ce genre de dérives sémantiques essentiellement chez des auteurs qui ne sont ni japonais ni de descendance japonaise, mais il existe au moins un exemple du genre par un auteur ayant bel et bien grandi au Japon, soit Kodama Mitsuru, l'ingénieur qui attribue le concept de *ma* à Berque. En fait, ce n'est peut-être pas si surprenant que ça, vu que la formation que Kodama a reçue au Japon est essentiellement la même que celle qu'il aurait reçue n'importe où ailleurs dans le monde. C'est quand même un peu sidérant de lire que, pour Kodama dans *Knowledge Convergence through "Ma Thinking"*, le, « *Ma* describe holistic relationships that allow a diversity of meanings in dynamically changing flow » (Kodama 2017a, 170) – alors que, dans un ouvrage collectif qu'il dirige, ouvrage au titre qui laisse quelque peu songeur de *Ma Theory and the Creative Management of Innovation*, Kodama et ses collègues s'accordent pour définir le *ma* comme, « 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). Dans *Knowledge Convergence through "Ma Thinking"*, Kodama se sert même du concept pour tenter d'analyser l'organisation chez ... Dyson (oui, oui, la compagnie d'aspirateurs) : « 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) – et il tentera le même exercice de nouveau, cette fois-là avec Apple et Cisco Systems plutôt qu'avec Dyson, dans *"Ma" and Innovation Management*.

Les *kata* en programmation

L'adaptation des *kata* à un contexte autre que celui de son origine semble *a priori* presque inimaginable, vu qu'ils impliquent non seulement un ensemble de caractéristiques, telles que décrites notamment par Yano, mais aussi un système de production et de

distribution, système qui s'accompagne inévitablement d'une communauté.

On retrouve pourtant quelques tentatives d'emprunt, jamais toutefois d'un ensemble aussi élaboré que ce qu'on retrouve avec les *kata* au Japon, mais bien plutôt de modèles (très) réduits. Il en est question en particulier dans le monde des programmeurs, plus spécifiquement dans ce qui s'appelle le 'Software Craftsmanship movement' – là où, comme l'explique Chitsutha Soomlek dans *Applying Randori-Style Kata and Agile Practices to an Undergraduate-Level Programming Class* : « A kata, also called coding dojo, is an activity designed for programmers to improve their coding skills through practices, repetition and knowledge sharing » (Soomlek 2015, 369) – alors que, nous dit Cameron Rowshanbin dans *Training with Randori – Using Collaborative Katas to Teach More Effectively*, une des formes populaires de *kata* en programmation serait le 乱取り *randori*, qu'il explique être, « when you work through a problem collectively » (Rowshanbin 2017). En fait, en japonais, le *randori* est essentiellement une technique de simulation de combats qu'on retrouve dans la plupart des arts martiaux – et donc, comme avec *kata*, 「道場 *dōjō*」 (lit. 'lieu du *dō*', c.-à-d. là où sont pratiqués les arts martiaux) et probablement tous les autres termes japonais utilisés dans cette mouvance, ce que c'est devenu a sans doute un certain lien avec le sens original, mais un lien ridiculement ténu.

Par ailleurs, il fallait bien que ça arrive, je suppose, on trouve aussi la notion de 「Toyota *kata*」 – quoique bien de 「Toyota *kata*」 et non de 「トヨタ方 Toyota *kata*」, et encore moins de 「トヨタ形 Toyota *kata*」 ou de 「トヨタ型 Toyota *kata*」. Sur le site du Center for Industrial Services de l'Institute for Public Service de l'Université du Tennessee, par exemple, on peut lire que, « Toyota Kata, developed by Mike Rother after studying Toyota's management system, is a daily management practice resulting in a culture that is focused on daily improvement », et le centre offre d'ailleurs des formations. Sur son site web à l'Université du Michigan, l'ingénieur Mike Rother écrit que, « Toyota Kata is a teaching approach used by managers, supervisors and team leaders to generate adaptiveness, improvement and innovation – through practice of scientific thinking » ... et lui aussi offre des formations. On peut trouver de la

formation ici aussi, grâce au Mouvement Québécois Qualité – et sur leur site web, on peut même lire que : « le kata transportera l'esprit du samouraï dans vos équipes de gestion et d'opération, et fera de vos collaborateurs des guerriers de la résolution de problèmes! ». Je me demande bien ce que l'UdM attend pour faire de même.

Conclusion

Les trois concepts dont il vient d'être question, soit *ma*, *kire* et *kata*, ont beau avoir grandi à toutes fins pratiques dans le même contexte, soit celui des arts *zen* puis d'Edo, et ils ont beau avoir tous trois débuté leur vie de concept avec des sens techniques qui vont éventuellement mener à des formes dérivées, force est de constater que leurs personnalités et leurs parcours sont remarquablement différent(e)s, autant d'ailleurs au Japon qu'à l'extérieur. C'est le cas même de proches parents comme *ma* et *kire*, ou comme *ma* et *hyōshi* – un peu, d'ailleurs, comme il en va de proches parents chez une espèce apparentée, les humains.

Minami écrit, dès la première phrase de l'avant-propos de *間の研究* *Ma no kenkyū*, 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, 1).²⁹ En fait, les *kata* sont encore plus présents, ou à tout le moins plus visibles au néophyte que ne l'est le *ma*, puisque, après tout, ils sont essentiels à l'apprentissage de plusieurs disciplines – alors que le *ma* est pas mal plus insaisissable, un aspect d'ailleurs essentiel, on l'a vu, à sa nature cultivée. Il est en fait possible d'argumenter que les *kata* permettent de donner forme à des notions telles le *ma* – et ça expliquerait peut-être d'ailleurs, au moins en partie, les succès moindres du *kire* ou du *hyōshi*, restés limités à des usages disciplinaires.

Pourtant, ces quelques concepts, comme tous les autres d'ailleurs, sont généralement présentés comme des attributs intemporels et immuables de la japonicité – alors que, dans les faits, leur place et leur rôle ont indéniablement évolué, et continueront de le faire au gré des bouleversements politiques, des mouvances culturelles, de modes et de l'intérêt personnel d'artistes,

²⁹ « 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).

d'intellectuel(le)s ou d'autres, qui relancent parfois la carrière d'un concept, généralement d'ailleurs en lui attribuant une nouvelle couche de sens. Comme il n'y a pas d'académie du concept japonais, les possibilités sont virtuellement illimitées.

Pas surprenant alors d'apprendre qu'aucune autre culture ne semble avoir développé de concepts similaires à ceux qu'on vient de voir. C'est une évidence trop souvent oubliée, mais les concepts dont il est ici question sont nés et ont évolué dans un contexte qui, lui aussi, évolue en parallèle. Or, ce contexte a bien sûr aussi eu un impact sur la nature de l'espèce, c.-à-d. sur ce que sont les concepts culturels japonais. Sans cadre et sans études plus approfondies, toutefois, il est bien difficile de cerner la place et le rôle de ces capsules de sens. Peut-être est-ce simplement que le japonais les fait mieux ressortir que d'autres langues – mais il me semble presque flagrant qu'il y a plus, et qu'on serait en fait quelque part entre langue, culture et histoire.

Les concepts culturels japonais ont, me semble-t-il, beaucoup à nous apprendre – sur eux-mêmes, d'abord, ce qui est déjà pas mal, mais aussi sur le contexte qui les a vu naître et grandir, d'autant plus que ceux-ci semblent avoir une place particulière au Japon et en japonais. Il aurait été utile que la conceptologie existe en tant que discipline, mais même sans ce cadre, les concepts culturels japonais sont là en profusion, prêts à nous faire voyager et dans l'espace et dans le temps.

J'aimerais dédier cet article à l'inventeur de l'antiphlogistine.

Bibliographie

- Abel, Ib Christian (Chris). 2017 (1997). *Architecture and Identity – Responses to cultural and technological change*, 3rd edition. Routledge.
- 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’). 星雲社 *Seiun-sha*.
- 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.
- Bellah, Robert Neelly. 1965. Japan’s Cultural Identity – Some Reflections on the Work of Watsuji Tetsuro. dans : *The Journal of Asian Studies*, vol. 24, no. 4 (August, 1965) – pp. 573-594.
- Ben-Ami, Daniel. 1998. Is Japan Different? chapitre 2 de : Hammond, Phil ; ed. : *Cultural Differences, Media Memories – Anglo-American Images of Japan* – pp. 3-24. Cassell.
- Berque, Augustin; Sauzet, Maurice. 2004. *Le Sens de l’espace au Japon – Vivre, penser, bâtir*. Éditions Arguments.
- 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.
- Blunden, Andy. 2012. *Concepts – A Critical Approach*. Brill
- Bonnin, Philippe & 西田雅嗣 Nishida, Masatsugu. 2014. La notion de *kekai* 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.
- 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.

- Botz-Bornstein, Thorsten. 2004. *Place and Dream – Japan and the Virtual*. Éditions Rodopi B. V.
- Branigan, Edward. 1976. The Space of *Equinox Flower*. *Screen*, vol. 17, no. 2, (July, 1976) – pp. 74-105.
- 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.
- Cage, John Milton Jr. 1950. Lecture on Nothing. dans : *Silence – Lectures and Writings*.
- Cage, John Milton Jr. 1951. Lecture on Something. dans : *Silence – Lectures and Writings*.
- Center for Industrial Services de l'Institute for Public Service de l'Université du Tennessee ; <https://cis.tennessee.edu/operational-excellence-continuous-improvement/toyota-kata-lean-culture-building>
- Claudel, Paul. 1965. Réflexions et propositions sur le vers français, *Œuvres en prose*, Pléiade.
- Couvreur, Séraphin. 1993 (reproduction de l'édition de 1930). *Dictionnaire classique de la langue chinoise*.
- Cox, Rupert A. 2003. *The Zen Arts – An Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*. RoutledgeCurzon.
- 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, vol. 8.
- De Bary, William Theodore ; Keene, Donald ; Tanabe, George & Varley, Paul. 2001a. The Vocabulary of Japanese Aesthetics I. chapitre 9 de : *Sources of Japanese Tradition*, second edition, volume one : From Earliest Times to 1600 – pp. 197-204. Columbia University Press.
- De Bary, William Theodore ; Keene, Donald ; Tanabe, George & Varley, Paul. 2001b. The Vocabulary of Japanese Aesthetics II. chapitre 16 de : *Sources of Japanese Tradition*, second edition, volume one : From Earliest Times to 1600 – pp. 364-398. Columbia University Press.
- De Kerckhove, Derrick. 1995. *The Skin of Culture – Investigating the New Electronic Reality*. Somerville House Publishing.

- De Mente, Boyé Lafayette. 1990. *Japan's Secret Weapon: The Kata Factor – The cultural programming that made the Japanese a superior people*. Phoenix Books/Publishers.
- De Mente, Boyé Lafayette. 1994. *The Japanese Have a Word for It – The Complete Guide to Japanese Thought and Culture*. Passport Books.
- De Mente, Boyé Lafayette. 2003. *Kata: The Key To Understanding & Dealing with The Japanese!* Tuttle Publishing.
- De Mente, Boyé Lafayette. 2004. *Japan's Cultural Code Words – 233 Key Terms That Explain the Attitude and Behavior of the Japanese*. Tuttle Publishing.
- De Mente, Boyé Lafayette. 2017. *Kata as the Key to Understanding the Japanese – 型 – Japan – A Guide to Traditions, Customs and Etiquette*. Tuttle Publishing.
- 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*, 55(3):319-328; disponible sur : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10417949009372798>
- 土居健郎 Doi, Takeo. 1971. 「甘え」の構造「Amae」 no kōzō (lit. 'Structure de l'「amae」). 光文社 Kōbun-sha.
- 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」). 光文社 Kōbun-sha.
- 土居健郎 Doi, Takeo. 1985. 表と裏 Omote to ura (lit. 'Omote et ura'). 光文社 Kōbun-sha.
- 土居健郎 Doi, Takeo. 1985, Bester, John ; trad. 1986. *The Anatomy of Self – the Individual Versus Society*. Kodansha International.
- 江國滋 Ekuni, Shireru. 1969. 落語無学 Rakugo mugaku (lit. 'Analphabétisme du rakugo'). 筑摩書房 Chikuma shobō.
- Feest, Uljana & Steinle, Friedrich. 2012. Scientific Concepts and Investigative Practice: Introduction. dans : Feest, Uljana & Steinle,

- Friedrich ; dir. : *Scientific Concepts and Investigative Practice* – pp. 1-22. Walter de Gruyter GmbH.
- 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.
- 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 ; ed. : 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.
- Gluck, Carol. 1985. *Japan's Modern Myth – Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton University 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.
- 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, no. 6 (December, 2015) – pp. 809-812.
- Hacking, Ian MacDougall. 1990. Two Kinds of "New Historicism" for Philosophers. dans : *New Literary History*, vol. 21, no. 2 (Winter, 1990) – pp. 343-364.
- Hall, Edward Twitchell. 1969 (1966). *The Hidden Dimension*. Anchor Press
- 羽根幹三 Hane, Mikiso. 1991. *Premodern Japan – A Historical Survey*. Westview Press.
- Hashimoto Cordaro et 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 japonaise* – pp. 63-79. Philippe Picquier.
- 久松潜一 Hisamatsu, Sen'ichi. 1963. *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*. The Centre of East Asian Cultural Studies.

- 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.
- 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. dans : *Nihon no oto – sōgō-gendai – hōgaku hyakka nyūmon*, vol. 4.
- 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 Hawai'i 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 ; ed. : *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.
- ISO 1087 [1990] : Terminology – Vocabulary. disponible sur : <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:1087:-1:ed-1:v1:en>
- 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 kūkan he* (lit. '*Vers l'espace*') – pp. 146-164. 河出書房新社 Kawade shobō shinsha.
- 磯崎新 Isozaki, Arata. 1979. Space-Time in Japan – Ma. dans : 松岡正剛 Matsuoka, Seigow ; ed. : *Ma: Space-Time in Japan* – pp. 12-55. Cooper-Hewitt Museum & Japan Today.
- 磯崎新 Isozaki, Arata ; Kohso, Sabu ; trad. 2006. Japan-ness in Architecture. dans : Stewart, David B. ; ed. [2006] : *Japan-ness in Architecture* – pp. 3-115. The MIT Press.
- 伊東多三郎 Itō Tasaburō. 1936. 国体観念の史的研究 *Kokutai kannen no shiteki kenkyū* (lit. '*Recherche historique sur la notion de kokutai*'). 同文館 Dōbun-kan.
- Jackendoff, Ray. 1992. What is a Concept? chapitre 7 de : Lehrer, Adrienne & Kittay, Eva Feder ; dir. : *Frames, Fields, and Contrasts – New Essays in Semantic and Lexical Organization* – pp. 191-208. Lawrence Erlbaum Associates.

- 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.
- 神山彰 Kamiyama, Akira. 2012. 最新歌舞伎大事典 Saishin kabuki daijiten (lit. ‘Nouveau grand dictionnaire du kabuki’). 柏書房 Kashiwa shobō.
- Kasulis, Thomas Patrick. 1993. the body—Japanese style. chapitre 10 de : Kasulis, Thomas Patrick ; Ames, Roger T. & Dissanayake, Wimal ; dir. : *Self as Body in Asian Theory and Practice* – pp. 299-319. State University of New York Press.
- 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*. CNRS éditions ; 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 ; ed. : 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 Kōdan-sha.
- Keene, Donald Lawrence. 1970. *20 Plays of the Nō Theatre*. Columbia University Press.
- Kierkegaard, Søren Aabye. 1989 (1841). The Concept of Irony – with Continual Reference to Socrates / Notes of Schelling’s Berlin lectures. dans : Howard Vincent Hong & Edna Hatlestad Hong ; dir. & trad. : *Kierkegaard’s Writings*, vol. 2.
- Kindi, Vasso. 2012. Concept as Vessel and Concept as Use. dans : Feest, Uljana & Steinle, Friedrich ; dir. : *Scientific Concepts and Investigative Practice* – pp. 23-46. Walter de Gruyter GmbH.
- 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, ed. : *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, ed. : *Ma Theory and the Creative Management of Innovation* – pp. 1-21. Palgrave Macmillan.
- Kolesov, Vladimir Viktorovich. 2017. Conceptology as a form of Cognitive Linguistics. dans *Russian Linguistic Bulletin*, vol. 9, no. 1 – pp. 48-51.
- 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*’). 淡交社 Tankō-sha
- Kondo, Dorinne K. 1990. *Crafting Selves – Power, Gender, and Discourses of Identity in a Japanese Workplace*. University of Chicago Press.
- Koozin, Timothy Victor. 1988. *The Solo Piano Works of Toru Takemitsu: a linear / set-theoretic analysis*. Ph. D. dissertation, University of Cincinnati.
- 九鬼周造 Kuki, Shūzō & 奈良博 Nara Hiroshi ; trad. 2004 (1930). The Structure of Iki. dans : 奈良博 Nara Hiroshi ; ed. : *The Structure of Detachment – the Aesthetic Vision of Kuki Shuzo*. University of Hawai’i Press; traduction de : 「いき」の構造 *Iki no kōzō* (lit. ‘la structure de l’iki’).
- 九鬼周造 Kuki, Shūzō & Loivier, Camille ; trad. 2017 (1930) *La structure de l’iki*. Presses Universitaires de France; traduction de : 「いき」の構造 *Iki no kōzō* (lit. ‘La structure de l’iki’).
- 熊倉功夫 Kumakura, Isao. 2007. The Culture of Ma. *Japan Echo*, vol. 34, no. 1, (February, 2007).
- 黒川紀章 Kurokawa, Kishō & Riggs, Lynne E. ; trad. 1979. A Culture of Grays. dans : Sesoko, Tsune ; ed. : *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. Intermediary Space. chapitre VIII de : *The Philosophy of Symbiosis* – pp. 155-166. Academy Editions.
- 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). 講談社 Kōdan-sha.
- Legge, James ; trad. 1891. *The Sacred Books of China – The Texts of Taoism – Part I : The Tao The King – The Writings of Kwang-Tze*. Orford at the Clarendon Press.
- Leite, Bárbara. 2017. Threshold and mediation devices in the domestic space approach. dans : do Rosário Monteiro, Maria ; Mong Kong, Mário & Pereira Neto, Maria João, dirs. : *Proceedings of the 2nd International Multidisciplinary Congress phy 2016 – Utopia(s) – Worlds and Frontiers of the Imaginary* – pp. 83-86. CRC Press.
- Lévesque, Luc. 2013. Trajectories of Interstitial Landscapeness: A Conceptual Framework for Territorial Imagination and Action. chapitre 2 de : Brighenti, Andrea Mubi ; ed. : *Urban Interstices: the Aesthetics and the Politics of the In-between* – pp. 21-64. Routledge.
- Lucken, Michael. 2014. Les limites du *ma* – retour à l'émergence d'un concept « japonais ». *Nouvelle revue d'esthétique* no. 13 (2014) – pp. 45-67.
- Machery, Edouard. 2009. *Doing Without Concepts*. Oxford University Press.
- Machery, Edouard. 2011. Concepts: a Tutorial. chapitre 2 de : Belohlavek, Radim & Klir, George Jiří ; dir. : *Concepts and Fuzzy Logic*. MIT Press.
- 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.
- Marès, Emmanuel. 2013 (2012). *Roji* 露地. 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.
- 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/>
- Miller, Roy Andrew. 1967. *The Japanese Language*. Tuttle Publishing.
- 南博 Minami, Hiroshi. 1983a. まえがき Maegaki (lit. ‘Avant-propos’). dans : 南博 Minami, Hiroshi ; ed. : 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 ; ed. : 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 japonaise* – pp. 135-151. Philippe Picquier.
- 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*).
- Moeran, Brian. 1989. *Language and Popular Culture in Japan*. Manchester University Press.
- Moffatt, Ariane & O’Meara, Jamie. 2012.02.2. *Interview, review: Ariane Moffatt creates a Mile End miniature with MA*. disponible sur : <https://montrealgazette.com/news/interview-review-ariane-moffatt-creates-a-mile-end-miniature-with-ma>
- 盛田昭夫 Morita, Akio & 石原慎太郎 Ishihara, Shintarō. 1989.「NO」と言える日本 *No to ieru Nihon* (lit. ‘*Le Japon qui peut dire ‘non’’*’. 光文社 Kōbun-sha.

- 守屋 毅 Moriya, Takeshi. 1984. The History of Japanese Civilisation through Aesthetic Pursuit. dans : 梅棹忠夫 Umesao, Tadao ; 別府春海 Befu, Harumi & Kreiner, Josef ; dir. : *Japanese Civilisation in the Modern World*. Senri Ethnological Studies no. 16. National Museum of Ethnology.
- Morton, Adam. 1980. *Frames of mind – Constraints on the common sense conception of the mental*. Clarendon Press.
- Morton, Adam. 2006. But are they right? The prospects for empirical conceptology. *Journal of Cognition and Culture* vol. 6, no. 1-2 (2006) – pp. 193-197.
- 本居宣長 Motoori, Norinaga. 1763. 石上私淑言 Isonokami no sasamegoto (lit. ‘Paroles admiratives des 石上 isokami’).
- 本居宣長 Motoori, Norinaga & Marra, Michael F. ; trad. 2007 (1763). On Mono no Aware. dans : Marra, Michael F. ; trad. & dir. [2007] : *The Poetics of Motoori Norinaga – A Hermeneutical Journey* – pp. 172-194. University of Hawai’i Press.
- Mouvement Québécois Qualité site web : <https://www.qualite.qc.ca/formations/categorie/lapproche-kata/>
- 紫式部 Murasaki, Shikibu & Waley, Arthur David ; trad. 1925-1931 (c. 1010-1021) *The Tale of Genji*. titre original : 源氏物語 Genji monogatari.
- 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.
- Murphy, Gregory Leo. 2002. *The Big Book of Concepts*. the MIT 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 ; ed. : 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 ; ed. : 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.
- 南坊宗啓 Nanbō Sōkei. c. 1690. 南方録 Nanbō-roku / Nanpō-roku. 岩波書店 Iwanami shoten.
- Nute, Kevin. 1999. *'Ma' and the Japanese Sense of Place Revisited: by Way of Cyberspace*. Muroran Institute of Technology.
- 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 & Groemer, Gerald ; trad. 1997 (var). *Edo Culture – Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*. University of Hawai'i Press.
- 西山松之助 Nishiyama, Matsunosuke. 1981. 伝統芸術における「間」 Dentō geijutsu 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 ; ed. : 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.
- 大貫恵美子 Ohnuki-Tierney, Emiko. 1984. *Illness and Culture in Contemporary Japan – An anthropological view*. Cambridge 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 japonaise – pp. 153-172.
Philippe Picquier.

- 大橋良介 Oohashi Ryōsuke & Parkes, Graham ; trad. (du japonais à l'anglais) 1994. Kire and Iki. dans : Kelly, Michael ; ed. : *Encyclopaedia of Aesthetics*, vol. 2 – pp. 553-555. Oxford University Press.
- 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.
- 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.
- Oosterling, Henk. 2009. Living – in between – Cultures: Downscaling Intercultural Aesthetics in Daily Life. dans : Van den Braembussche, Antoon ; Kimmerle, Heinz & Note, Nicole ; dir. : *Intercultural Aesthetics – A Worldview Perspective* – pp. 19-42. Springer.
- Parkin, David J. 1978. *The Cultural Definition of Political Response – Lineal Destiny Among the Luo*. Academic Press.
- 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.
- Pincus, Leslie. 1996 *Authenticating Culture in Imperial Japan – Kuki Shūzō and the Rise of National Aesthetics*. University of California Press.
- Postoev, Ivan. 2007. *Les mots sans les choses – Concepts culturels, référence et interprétation*. Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- Prinz, Jesse J. 2002. *Furnishing the Mind – Concepts and Their Perceptual Basis*. MIT Press.
- 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>

- Raz, Jacob. 1992. Self-presentation and performance in the *yakuza* way of Life – Fieldwork with a Japanese underworld group. chapitre 12 de : Goodman, Roger & Refsing, Kirsten ; dir. : *Ideology and Practice in Modern Japan* – pp. 210-234. Routledge.
- Remkhe, Irina. 2016. Russian Studies – Language and Linguistics. dans : *The Year's Work in Modern Language Studies*, vol. 76 (2016 [survey year 2014]) – pp. 487-492.
- Revill, David. 1992. *The Roaring Silence – John Cage: a Life*. Arcade Publishing.
- 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. 2005 (2001). *A Hundred Years of Japanese Film – A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*. Kodansha International.
- Rimer, J. Thomas. 1978. *Modern Japanese Fiction and Its Traditions – An Introduction*. Princeton University Press.
- Rosenbaum, Michael J. 2004. *Kata and the Transmission of Knowledge in Traditional Martial Arts*. YMAA Publication Center
- Rother, Mike [*] : site web : <http://www-personal.umich.edu/~mrother/Homepage.html>
- Cameron Rowshanbin. 2017. Training with Randori – Using Collaborative Katas to Teach More Effectively ; disponible sur : <https://medium.com/connected/teaching-code-with-randori-51ac9a7fe7be>
- Saitō Panalaks, Miyako. 2001. *The Ma of Taiko*. mémoire de maîtrise, Dalhousie University.
- Sakhuja, Vijay. 2008. Japanese maritime self defence force: Kata and Katana. *Strategic Analysis*, vol. 24, no. 4 – pp. 807-819.
- Sansom, George Bailey. 1952 (1931). *Japan – A Short Cultural History*. Tuttle Publishing.
- 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.

- Schnabel, Artur. année inconnue. tel que cité dans le Chicago Daily News du 11 juin 1958
- 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 & Seiersen, Sylvie. trad. de l’anglais au français) 1987 (1979, 1966) *Le Zen et le thé*. Éditions Jean-Cyrille Godefroy; traduction de : 十五代 千宗室 Sen Sōshitsu XV [1979 (1966)] : *Tea Life, Tea Mind*. Weatherhill Inc.; traduction de : お茶のこころ Ocha no kokoro (lit. ‘Le kokoro du thé’, 1966).
- 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.
- 白根治夫 Shirane, Haruo. 2007. *Traditional Japanese Literature – an Anthology, Beginnings to 1600*. Columbia University Press.
- 三代目 春風亭一柳 Shunpūtei Ichiryū III. 1980. 噺の咄の話のはなし Hanashi no hanashi no hanashi no hanashi (lit. ‘Histoire de paroles subites dans une histoire’).
- Smith, Edward E. & Medin, Douglas L. 1981. *Categories and Concepts*. Harvard University Press.
- Soomlek, Chitsutha. 2015. Applying Randori-Style Kata and Agile Practices to an Undergraduate-Level Programming Class. dans : Lassenius, Casper; Paasivaara, Maria & Dingsøy, Torgeir (dir.): *Agile Processes in Software Engineering and Extreme Programming – 16th International Conference, XP 2015 Helsinki, Finland, May 25-29, 2015 – Proceedings* – pp. 369-370. Springer.
- Stewart, David Butler. 1987. *The Making of a Modern Japanese Architecture – 1868 to the present*. Kodansha International.
- 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’). 岩波書店 Iwanami shoten.
- 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’. 文教大学国際学部紀要 Bunkyo daigaku kokusai gakubu kiyō (lit. ‘*Bulletin de la faculté des études internationales de l’université Bunkyo*’), 1994.01.01.
- 武田 雅子 Takeda, Masako. 2013. Emily Dickinson and Japanese Aesthetics. *The Emily Dickinson Journal*, vol. 22, no. 2 (2013) – pp. 26-45.
- 谷崎潤一郎 Tanizaki, Jun’ichirō. 1933. 陰翳礼讃 In’ei raisan (lit. ‘Éloge de l’ombre’, ang. ‘*In Praise of Shadows*’). 日本評論社 Nihon hyōron-sha.
- 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
- 時津賢児 Tokitsu, Kenji. 2002. *Les katas – Arts martiaux & transformations sociales au Japon*. Éditions DésIris.
- 角田柳作 Tsunoda, Ryūsaku ; de Bary, Wm. Theodore & Keene, Donald ; dir. 1958. *Sources of Japanese Tradition*, vol. 1. Columbia University Press.
- 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, ed.: *Ma Theory and the Creative Management of Innovation* – pp. 215-228. Palgrave Macmillan.
- Varley, Herbert Paul. 2000. *Japanese Culture* – fourth edition, updated and Expanded. University of Hawai’i Press.
- Wakabayashi, Bob Tadashi. 1986. *Anti-Foreignism and Western Learning in Early-Modern Japan – The New Theses of 1825*. Harvard University Press.
- 和辻哲郎 Watsuji, Tetsurō. 1964. 鎖国——日本の悲劇 Sakoku – Nihon no higeki (lit. ‘*Le sakoku – tragédie du Japon*’).
- Weissenhofer, Peter. 1995. *Conceptology in Terminology Theory, Semantics and Word-formation – a morpho-conceptually based approach to classification as exemplified by the English baseball terminology*. TermNet.
- 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.
- Wierzbicka, Anna. 1997. *Understanding Cultures through Their Key Words – English, Russian, Polish, German, and Japanese*. Oxford University Press.
- Wilson, Mark Lowell. 2006. *Wandering Significance – an Essay on Conceptual Behavior*. Oxford University Press.
- Wittgenstein, Ludwig Josef Johann. 1949; Luckhardt, C. Grant & Nyman, Heikki ; trad. 1992. I: MS 169. dans : von Wright, Georg Henrik & Nyman, Heikki ; dir. : *Last Writings on the Philosophy of Psychology*, vol. II. : The Inner and the Outer – pp. 1-49. University of Chicago Press.
- Wittgenstein, Ludwig Josef Johann. 1953 & Anscombe, Gertrude Elizabeth Margaret ; trad. 1958. *Philosophical Investigations – the English Text of the Third Edition*. Basil Blackwell & Mott, Ltd.
- Wittgenstein, Ludwig Josef Johann ; von Wright, Georg Henrik ; Rhees, Rush & Gertrude Elizabeth Margaret ; dir. ; Anscombe, Gertrude Elizabeth Margaret ; trad. 1978. *Remarks on the Foundations of Mathematics*. Basil Blackwell.
- Woolley, Peter J. 1993. Low-Level Military Threats and the Future of Japan's Armed Forces. *Conflict Quarterly* (Fall, 1993) – pp. 55-73.
- Woolley, Peter J. & Woolley, Mark S. 1996. the *Kata* of Japan's Naval Forces. *Naval War College Review*, vol. 49, no. 2 (Spring, 1996) – pp. 59-69.
- 柳生宗矩 Yagyū, Munenori. 1632. 兵法家伝書 Heihō kadensho. 岩波書店 Iwanami shoten.
- Yano, Christine Reiko. 2000. The Marketing of Tears – Consuming Emotions in Japanese Popular Song. chapitre 3 de : Craig, Timothy J., dir. : *Japan Pop : Inside the World of Japanese Popular Culture* – pp. 60-74. M. E. Sharpe.
- Yano, Christine Reiko. 2002. *Tears of Longing – Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*. Harvard University Press.
- 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 japonaise* – pp. 243-264. Philippe Picquier.

- 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.
- 湯浅泰雄 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 [début 15e] : 風姿花伝 Fūshikaden. 岩波書店 Iwanami shoten