

# La constitution phénoménologique de l'espace dans l'esthétique japonaise: De l'espace phénoménal à l'ontologie du lieu

TAO Tao\*

**Résumé:** Cet article explore la question de la spatialité en établissant un dialogue entre la phénoménologie occidentale et la pensée japonaise, à travers le concept central de *Ma* (間). Si dans la tradition philosophique occidentale, l'espace est souvent abordé comme une abstraction géométrique (Descartes, Newton), la spatialité japonaise se distingue par son caractère relationnel, intuitif et vécu, à travers le prisme de la phénoménologie. Le *Ma* désigne un interstice dynamique et une distance qui relie tout en séparant, offrant une conception spatio-temporelle singulière, perceptible dans les arts, l'architecture, la poésie et les relations humaines. Nishida Kitaro, figure clé de l'école de Kyoto, élabore une « logique du lieu », où l'espace naît d'un vide générateur (*basho*) plutôt que d'une substantialité. Watsuji Tetsuro, quant à lui, propose une éthique relationnelle fondée sur le concept de *Fudosei* (風土性), où l'existence humaine s'inscrit dans un milieu dynamique. En comparant ces approches avec la pensée tardive de Heidegger (le *Geviert*), cette recherche montre que le *Ma* ne constitue pas seulement un thème esthétique ou culturel, mais également un outil philosophique pour repenser la structure ontologique de l'espace et du temps. Enfin, des exemples issus de l'art contemporain japonais, notamment avec le mouvement *Mono-ha* et les œuvres de Lee Ufan, illustrent la manière dont le *Ma* se manifeste dans la création plastique comme un lieu de rencontre et de dialogue silencieux entre les choses.

**Mots-clés:** *Ma* (間), phénoménologie, spatialité japonaise, *Mono-ha*, Heidegger

## 1. En guise d'introduction: la phénoménalisation de la spatialité

Dans le riche paysage de la philosophie, la question de l'espace a été abordée sous différents angles. Cependant, un concept d'espace qui prévaut encore de nos jours, et dont les racines remontent à l'époque de Descartes, le considère comme un récipient, un contenant vide, homogène, possédant trois dimensions et s'étendant de façon uniforme dans toutes les directions. Chez Descartes, l'assimilation entre l'étendue et la matière conduit à l'idée d'un espace indéfini qui est appréhendé par le concept d'étendue lui-même: divisible, continue, susceptible de prendre forme et de mouvement. Il est important de noter que pour Descartes, l'espace n'est pas considéré comme une entité séparée de la matière corporelle et ne peut exister indépendamment d'elle. Néanmoins, cela ne l'empêche pas de voir l'espace comme le sujet premier de la *mathesis* pure et abstraite, étudié

---

\* Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, école doctorale APESA/Institut ACTE.  
Adresse électronique: amethyst.tao@gmail.com

par les géomètres à travers l'objectivation et la mécanisation de ce qu'il appelle l'*extensio*. Newton, de son côté, a apporté une contribution majeure à la philosophie en formulant ce qu'on appelle la conception absolue de l'espace. Dans son chef-d'œuvre, les *Principia Mathematica*, Newton considère l'espace comme une réalité en soi. Selon sa vision, l'espace existe en tant qu'entité constante, indépendamment de la matière qu'il englobe. Cet espace, galiléo-newtonien, n'est pas intrinsèquement lié aux propriétés des objets physiques ni aux mouvements réels. Il n'est pas directement perceptible par les sens, mais plutôt accessible par le biais de l'intellect. Cet espace ressemble étroitement à celui de la géométrie euclidienne, adoptant toutes ses caractéristiques: il est continu, infini, à trois dimensions, homogène, isotrope et neutre.

Ce n'est que par l'approche phénoménologique, le sens d'être de tout étant et de la spatialité et réinterrogé, l'espace et la *res extensa* ne sont pas doués d'être en soi, mais sont constitués, redevables de leur sens et de leur être aux actes synthétiques et aux modes d'évidence, il s'agit pour la phénoménologie de retracer l'origine de la spatialité dans le cadre du processus de « constitution » de l'être concret, pour voir à quel stade s'effectue la toute première donation d'un divers qui mérite d'être qualifié de spatial. Selon Husserl, l'espace géométrique idéal, qui est une transcendance noématique, est en réalité enraciné dans un espace d'abord vécu et perçu. C'est parce que le sujet fait l'expérience de son « corps » qu'il peut percevoir une chose étendue dans l'espace. De plus, la donation de la chose par esquisse dans la perception présuppose la constitution de l'espace à travers les fonctions motrices du corps charnel: les kinesthèses<sup>1</sup>. En explorant cet espace originaire de notre expérience, qui nous est donné « vraiment comme perceptible », Merleau-Ponty soutient que seul le « corps propre » phénoménal rend possible la choséité et la spatialité. Le corps phénoménal est lui-même spatial, non pas au sens où le corps objectif est « dans » l'espace, mais au sens où « notre rencontre primordiale avec l'être et que l'être est synonyme d'être situé »<sup>2</sup> et orienté – Être corps, c'est être à l'espace. Ainsi, Heidegger entreprend de substituer à la *res extensa* cartésienne par l'habitabilité spatiale, vrai sens existentiel d'une « spatialité » phénoménologique qui sert du sol phénoménal pour toute phénoménalité mondaine.

## 2. La spatialité japonaise comme l'intuition des formes de vie en interstice dialectique

Cependant, dans la culture et la pensée de l'Extrême-Orient, comme au Japon, on ne retrouve ni une conception abstraite de l'espace en tant que domaine de l'intellect, ni une approche phénoménologique permettant de révéler le sens eidétique de la spatialité. La démarcation entre temporel et spatial ne se trouve pas originairement dans la pensée japonaise, l'aspect spatio-temporel est intrinsèque à toutes les formes de vie et fait partie intégrante de l'expérience quotidienne. La pensée japonaise ne cherche pas à synthétiser, à conceptualiser la spatialité de manière transcendantale, mais plutôt à la décrire telle qu'elle se manifeste dans l'expérience pure et immédiate, accessible uniquement par une intuition profonde. Ainsi, la spatialité dans le contexte japonais n'est pas considérée comme un thème en soi, et n'est pas le produit d'une construction

<sup>1</sup> Sur ce sujet, cf. Edmund Husserl, *Chose et espace. Leçons de 1907*, Traduit par Jean-François Lavigne, Paris, Presses Universitaires de France, coll. épiméthée, 1989.

<sup>2</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.291.

logique ou abstraite, mais plutôt quelque chose qui est intuitivement perçu et vécu dans l'immédiateté de l'existence quotidienne.

Le concept de *Ma* est ce grand nom pour donner une description phénoménologique de la spatialité japonaise. Il est important de noter que *Ma* est davantage un principe ou une caractéristique plutôt qu'une idéalité conceptuelle ou une essence des êtres et des objets. Le mot *Ma* est en effet noté par le sinogramme (間), qui se compose d'un symbole représentant le soleil encadré par deux portes, évoquant ainsi l'idée d'un intervalle, à la fois dans l'espace et dans le temps, ce qui constitue la signification première et fondamentale de *Ma*. Le *Ma* fait référence à un écart ou une ouverture, pouvant aussi être interprété comme un interstice ou une distance entre les choses ou les événements. Le *Ma* est omniprésent dans la tradition culturelle japonaise, en particulier dans les arts et l'esthétique. On le retrouve dans la littérature et la poésie, notamment dans les *waka* (和歌) et les *haikus*, mais aussi dans la musique, la danse, le théâtre *nô*, l'aménagement des jardins traditionnels, l'architecture, la cérémonie du thé, et même dans les arts martiaux tels que le *kyūdō* (弓道 tir à l'arc japonais) et l'*aikido*.

Nous souhaitons ici évoquer l'un des exemples: un petit *haiku* de Takarai Kikaku<sup>3</sup> (宝井其角), pour conduire à l'essentiel du *Ma*, c'est-à-dire ce qu'« il y a » entre les choses.

幟綱 *Noborizuna*

La corde à bannières

沖には幾つ *oki ni wa ikutsu*

au large ça fait combien

帆かけ舟 *hokakebune*

de bateaux à voile

Ici, nous avons d'un côté, tout près, des bannières attachées à une corde qui permet de les hisser, et de l'autre côté, au loin, des voiliers sur la mer. Le poème crée un rapprochement entre ces deux éléments, s'appuyant sur le vent qui gonfle à la fois les voiles et les bannières. Ce faisant, il fait appel à un milieu (le medium) commun aux deux; mais ce milieu, il est passé sous silence. En revanche, un motif est explicitement donné à ce rapprochement des bannières et des voiles: la corde (*tsuna* 綱) qui sert à hisser les bannières, et qui bien entendu – cela va de soi – évoque les cordages qui servent à hisser les voiles; mais ces cordages-là ne sont pas mentionnés. Ils ne sont pas mentionnés parce que comme le vent, ils vont de soi. Le *Ma* est justement ce qui est spatial, l'intervalle dans une situation concrète, supposant une ambiance relationnelle qui lie les choses et leur donne sens, grâce à ce lien interstitiel, la distance réelle semble être franchie ou comprimée, tel est la dialectique du *Ma*: sa présence ne se limite pas à un espace physique entre deux éléments; en créant une séparation, le *Ma* établit aussi une concordance entre eux. C'est dans ce double rôle de mise à distance et de mise en liaison que réside la véritable essence du *Ma*: l'interaction subtile et le

---

<sup>3</sup> *Saishin haiku saijik* (最新俳句歳時記 *Nouveau saisonnier du haiku*), Yamamoto Kenkichi (dir. 山本健吉編), Tokyo, Bunshun bunko (文春文庫), vol. 2 (夏), 1977, p.267, cité par Augustin Berque, dans « AIDA ET MA – de ce que sont les choses dans la spatialité japonaise – 間(あいだ)と間(ま).もの(物)からこと(事)へ », Conférence à l'Institut franco-japonais du Kansai, 10 mai 2012.

flux dynamique entre les objets. La langue japonaise utilise également le terme *Ma-ai* (間合い), qui fait référence à une distance judicieusement ajustée. Dans les arts martiaux japonais, comme le *kendō* (剣道) ou l'*aïkido*, le *Ma-ai* est un objectif constamment recherché et discuté, car il est essentiel de maintenir un espace adéquat entre l'attaque et l'esquive pour une efficacité optimale. Le *Ma*, ou *Ma-ai*, est aussi désigné par le terme *Awai* (間), qui possède une connotation esthétique particulière. Le *Awai* évoque une beauté rare, éclatante et éphémère qui ne réside pas en chacun des deux éléments en soi, mais plutôt dans l'interstice entre eux. Cette beauté est le produit de leur relation, similaire à la beauté surréaliste qui est souvent associée à la rencontre inattendue et fortuite d'objets disparates, comme l'a illustré Comte de Lautréamont avec l'image d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection.

Dans un chapitre consacré au *Ma* dans *Vivre l'espace au Japon*, Augustin Berque donne la définition suivante: « [Le ma] fonctionne de manière analogue aux symboles: il sépare tout en reliant. D'où la difficulté de saisir le *Ma*: il est sans être ce qu'il implique. »<sup>4</sup> Cette fusion entre continuité et discontinuité, où la séparation et la connexion coexistent, est au cœur d'une spatialité conçue comme un champ relationnel qui rassemble des entités tout en les individualisant. Les entités prennent forme dans ce champ où deux opposés s'approchent, non pas pour s'annuler mutuellement, mais pour se mélanger et s'entrelacer.

En accord avec la logique du *Ma*, on comprend pourquoi les Japonais sont souvent attirés par les nuances subtiles, préférant ce qui est voilé dans l'ombre plutôt que ce qui est éclatant de luminosité. Cette esthétique délicate entre la clarté et l'ombre, la lumière et l'obscurité, conduit également à l'*awai* et au *ma*, qui lient et fusionnent des éléments hétérogènes. aussi, le fameux *La Structure de l'iki* (「いき」の構造) de Kuki Shuzo (九鬼周造) désigne l'*iki* (粋) comme cette « image négative persistante qui accompagne une expérience brillante »<sup>5</sup>, comme se dit la phrase du premier paragraphe du *Notes de chevet* (*Makura no soshi* 枕草子): « Au printemps, c'est l'aurore que je préfère. La cime des monts devient peu à peu distincte et s'éclaire faiblement. Des nuages violacés s'allongent en pinces traînées. »<sup>6</sup> La négativité météorologique présente ici une finesse et un raffinement dans la relation entre le visible et l'invisible, qui, en se conjuguant, donne naissance à un autre rythme plein de vie ainsi qu'à un sens de mouvement dynamique.

### 3. La portée philosophique et éthique de la spatio-temporalité du *Ma*: vide, lieu et appartenance

Ainsi, la spécificité de la spatialité japonaise pourrait nous inciter à réfléchir de manière plus approfondie sur la question de la genèse de la spatialité, de manière radicalement différente de l'approche phénoménologique de Husserl qui se focalise sur un *Je* corporel constitutif dont les sensations kinesthésiques permettent la constitution d'un objet dans la tridimensionnalité spatiale.

La genèse de la spatialité japonaise s'affranchit de la constitution qui relève de la choseité, ou

<sup>4</sup> Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p.63.

<sup>5</sup> Cf. Kuki Shuzo (九鬼周造), *La Structure de l'iki* (1930), Traduit par Camille Loivier, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Libelles, 2004, pp.71-90.

<sup>6</sup> Sei Shônagon (清少納言), *Notes de chevet* (枕草子), Traduit par André Beaujard, Paris, Gallimard/Unesco, 1985, p.29.

pôle objectif, et s'éloigne de toute forme dite transcendantale, ou noétique, qu'elle soit d'une subjectivité universelle ou individuelle, c'est-à-dire du pôle subjectif; elle accorde une priorité ontologique sur l'ontique. Le philosophe Nishida Kitaro (西田幾多郎), figure emblématique de l'école de Kyoto, fut le premier à élaborer une réflexion profonde sur le sens philosophique de la spatialité en cherchant à transcender le paradigme moderne de la conception de l'espace. La notion du lieu selon Nishida possède une portée ontologique de l'espace, qui prend racine non pas à partir de ce qui existe en tant qu'entité (l'étant), mais plutôt à partir de la localité, de la situation dans laquelle la constitution se révèle être topologique. Le lieu, selon lui, c'est tout d'abord et avant tout dualisme, le site de l'unité commune entre les étants. Depuis son ouvrage *Recherches sur le bien* de 1911 (*Zen no kenkyū* 善の研究) jusqu'à la pensée sur « la logique du lieu » (*basho no ronri* 場所の論理) en 1944, Nishida s'attache à positionner la spatialité originelle comme une « situation du néant » ou une « topologie du néant ». Pour lui, l'espace est le site où l'épreuve du néant peut avoir lieu, précédant toute concrétisation, toute pétrification substantialiste, tout en s'ouvrant au jaillissement des entités et de la conscience de soi, transcendant ainsi le dualisme ontologique qui sépare le *res cogitans* et le *res extensa*. Le lieu selon Nishida est un vide d'où émerge le plein, l'être, et porte en lui un sens génétique. C'est pour cette raison que Nishida rapproche son concept de lieu de la *chôra* (χώρα) platonicienne. En effet, Platon introduit dans le *muthos cosmogonique* du *Timée* un « troisième genre » qui, n'étant en lui-même ni sensible ni intelligible, accueille les *Idées* à la manière d'un « réceptacle »<sup>7</sup>. C'est donc un lieu absolument indéterminé, une matrice qui est l'informe au sein de laquelle les choses peuvent trouver leur assise et leur conformation, pour ensuite éventuellement s'en délivrer. Nishida interprète cette *chôra* comme un lieu en contraste avec l'*hypokeimenon* (ὑποκείμενον) d'Aristote, qui est le support sous-jacent en tant que substance à laquelle des prédicats peuvent être attribués. Pour Nishida, ceci représente une logique du sujet qui ne peut être un prédicat (En tant qu'il est substrat, l'*hypokeimenon* subsiste aux changements. S'il disparaît, la chose n'est plus, ainsi, il peut simplement prédiquer. i.e.) Au contraire, Nishida propose une logique du prédicat (*jutsugo sekai* 述語世界) basée sur un lieu vide (*zettai mu* 絶対無) qui rend possible des relations infinies. Cette logique devrait permettre de concevoir le sujet en tant que soi authentique, non pas de manière subjectiviste, mais de manière topique: comme un lieu non substantiel, ouvert mais unificateur<sup>8</sup>. Ainsi, l'éternité de l'étant est envisagée dans son champ d'apparition comme un tissu relationnel dans l'espace où diverses modalités prédicatives s'entrecroisent. on peut percevoir que le *Ma*, en tant que distance qui relie dans une situation concrète en tant que lieu déterminé, n'est rien d'autre que la phénoménalisation de ce néant absolu qui est le lieu déterminant. De là, la différence entre l'espace phénoménal, topologique, et ontologique peut être appréhendée. Il est également intéressant de remarquer que, dans l'écriture japonaise, le mot pour « espace » est formé à partir de deux idéogrammes représentant « vide » et « *Ma* » lui-même (*kūkan* 空間), et cette composition nous invite littéralement et immédiatement à réfléchir sur la structure ontologique de la spatialité.

De surcroît, la logique du *Ma* s'applique aussi à la temporalité. En japonais, le mot pour «

<sup>7</sup> Cf. Platon, *Timée*, 49a - 53b.

<sup>8</sup> Cf. *Logique du lieu et dépassement de la modernité*, vol.1: « Nishida: la mouvance philosophique » et vol.2: « Du lieu nishidien vers d'autres mondes », Augustin Berque (dir.), Bruxelles, Ousia, 2000.

temps » s'écrit (時間), composé du caractère représentant le temps en tant qu'écoulement, et une fois de plus du *Ma*, symbolisant un espacement dans cet écoulement. Les japonais perçoivent cette spatialité au cœur de la temporalité, et considèrent l'entrelacement, l'indivisibilité entre les deux, comme le véritable sens de la spatio-temporalité existentielle. Contrairement à la durée bergsonienne, qui critique la spatialisation du temps en tant qu'objet, la spatio-temporalité japonaise se conçoit à partir d'un vide profond, un intervalle dans la continuité, qui, par la suite, crée dialectiquement une sympathie et une résonance. Prenons par exemple le célèbre *haïku* de Matsuo Basho (松尾芭蕉):

古池や *Furu'ike ya*  
 Paix du vieil étang.  
 蛙飛びこむ *kawazu tobikomu*  
 Une grenouille plonge.  
 水の音 *mizu no oto*  
 Bruit de l'eau.

Dans ce *haïku*, cet intervalle est présenté comme une coupure silencieuse qui s'infiltré dans le flux continu du temps, introduisant une qualité singulière. La grenouille fait un bruit en plongeant dans l'eau, mais ce n'est pas un bruit ordinaire; le son ouvre un espace vide en son sein, résonnant comme un écho cosmique et laissant derrière lui une résonance illimitée. Ainsi, le vieil étang et la petite vague deviennent un nouvel arrière-plan à la fois spatialisant et spatialisé dans une ouverture infinie<sup>9</sup>.

Dans un chapitre intitulé « La Vie et l'Art » dans son ouvrage *Introduction à l'Esthétique* (*Bigaku nyumon* 美学入門), Nakai Masakazu (中井正一), qui fut l'un des premiers philosophes à tenter de conceptualiser le principe du *Ma*, explique de manière éloquente ce qu'est l'espacement temporel en donnant des exemples.

« Ainsi dans le théâtre *nô*, quand résonne la scansion des tambours, on a le sentiment que tout le temps qui s'est écoulé jusqu'à présent est exclu, [...] C'est un battement parfaitement net qui remplit d'un coup un laps de temps compact comme de l'acier qui n'a ni passé ni avenir. Sa clarté est telle qu'elle crée comme une brèche dans le cerveau. Il donne le sentiment de s'être débarrassé de toute fioriture. »

Il ajoute ensuite,

« le temps dans l'art japonais est précisément celui du *ma*, ce laps de temps, cette coupure donne à sentir que le moi véritable est mouvant et se renouvelle, cet écho au cours duquel on se rappelle qu'on est en vie. Le temps écoulé stagne s'il poursuit sa route sans entrave. Alors que quand il est interrompu, purifié et appelé à renaître, il est vraiment

<sup>9</sup> Cf. Ueda Shizuteru (上田閑照), *Basho - Nijū sekainai sonzai* (場所—二重世界内存在 *Le lieu – existence dans un monde double*), Tokyo, Kobundo (弘文堂思想選書), 1992, p.244 sqq.

vivant. »<sup>10</sup>

Cela fait écho à la thèse de Nishida sur le lieu en tant qu'élément génétique émergeant du vide.

En outre, le terme *Ma* est aussi utilisé dans diverses expressions de la langue japonaise pour désigner le moment opportun pour accomplir une certaine action. Le *Ma* représente ce moment précis où l'on peut obtenir les résultats optimaux en effectuant telle ou telle action, un temps adéquat durant lequel il y aurait une concrescence, un « croître-avec » entre l'action et son effet, pressenti dans une ambiance spatiale. Ainsi, en japonais, on dit *ma wo mihakarau* (間を見計らう), ce qui signifie choisir le bon moment, ou *ma ni au* (間に合う), qui veut dire convenir au *Ma*.

Le *Ma* en tant que phénomène dans les contextes humains est appelé *aida* (間) et *aidagara* (間柄). En japonais, l'expression « être humain » se traduit par *ninge* (人間), un mot composé de deux idéogrammes: homme (*hito* ou *nin* 人), suivi de espace (間 qui peut être lu aussi bien comme *ma*, *aida*, *kan* ou *ken*), désignant l'interstice entre les êtres humains. La pensée se reflète dans le langage: au Japon, la subjectivité issue du cartésianisme n'existe pas en tant que telle. À la place, il y a l'homme en tant qu'individu, souvent considéré comme un sujet, mais qui en réalité est constitué par les relations au sein de l'environnement dans lequel il se manifeste, comme une forme d'appartenance.

Watsuji Tetsuro (和辻哲郎) est le philosophe japonais qui s'est le plus intéressé à ce phénomène de « prévalence de la relation ». Selon lui, l'éthique en tant que science de l'homme devrait consister en une réflexion sur ce « lien actif »<sup>11</sup>. La théorie du *Fudosei* (風土性) chez Watsuji concerne l'étude de la médiance en tant qu'occasion structurelle de l'existence humaine<sup>12</sup>. Augustin Berque, s'inspirant de cela, reconnaît la portée universelle de la pensée japonaise sur l'espace, comme il l'illustre notamment dans son ouvrage intitulé *écoumène: Introduction à l'étude des milieux humains*. Il en élabore une mésologie qui examine l'appartenance fondamentale de tout être à son milieu. De la phénoménologie à la onto-théologie, la spatialité japonaise crée ainsi un véritable *Ma* entre la pensée japonaise et la phénoménologie post-husserlienne, un espace de dialogue interculturel concentré sur une question commune: celle de la structure ontologique de l'existence.

Heidegger est un interlocuteur clé dans ce dialogue, bien que ce soit en réponse à sa lecture d'*Être et Temps* que Watsuji entreprend son travail sur la médiance. Il met l'accent sur la spatialité en tant que structure tout aussi fondamentale par rapport à la temporalité heideggérienne. De plus, Watsuji conteste la notion heideggérienne d'être-pour-la-mort (*Sein zum Tode*), qu'il perçoit comme une vision individualiste et close, avec des résidus de subjectivisme. Comment le *Dasein* peut-il, à la fois, être au-dehors de soi et être auprès des choses, essentiellement dé-loignant, signifiant « abolition du lointain en laissant venir à son encontre dans la proximité »<sup>13</sup>. En réponse à ce dilemme,

<sup>10</sup> Nakai Masakazu (中井正一), *Nakai Masakazu zenshū* (中井正一全集 *Œuvres complètes de Nakai Masakazu*), vol. III, Tokyo, Bijutsu shuppansha (美術出版社), 1981, pp.35-36, cité dans Michael Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept "japonais" », in *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 13, 2014, p.58.

<sup>11</sup> Cf. Watsuji Tetsuro (和辻哲郎), *Ningen no gaku toshite no rinrigaku* (人間の学としての倫理学 *L'éthique en tant que science humaine* 1934), Tokyo, Iwanami shoten (岩波書店), 2007, p.17.

<sup>12</sup> Cf. Idem., *Fūdo, le milieu humain* (*Fūdo. Ningengakuteki kōsatsu* 風土.人間学的考察 1935), Traduit par Augustin Berque, Paris, CNRS Editions, 2011.

<sup>13</sup> Martin Heidegger, *Être et Temps* (1927), Traduit par François Veizin, Paris, Gallimard, 1986, p.145.

Watsuji propose un « être-vers-la-vie » (*sei e no sonzai* 生への存在) du point de vue de la socialité en tant qu'espace existentiel pour l'individu. Il écrit: « c'est dans le moment structurel de son existence même, en ce monde, que l'humain est être vers la vie. »<sup>14</sup>

#### 4. Du *Ma* au Quadriparti – le *Ma* entre des pensées intercontinentales

Cependant, le second Heidegger, après son tournant, change de mode de pensée et propose de concevoir l'espace à partir de l'*Ereignis*, le surgissement de l'être, plutôt que dans le cadre de l'analytique existentielle. Il s'agit d'une pensée de l'espace à partir du lieu, et non à partir de l'espace des préoccupations quotidiennes du *Dasein*. Ce qui est donné en premier lieu, c'est le lieu en tant qu'ouvert par une chose qui rassemble un ensemble de places. Prenons l'exemple d'un pont, qui organise un système de renvois indirects entre les rives, les chemins, les terres cultivables et le paysage. Dans la conférence « Bâtir Habiter Penser », Heidegger dit: « Le pont est un lieu, en tant qu'une chose, il met en place (*verstattet*) un espace dans lequel sont admis le terre et le ciel, les divins et les mortels. »<sup>15</sup> C'est à partir du pont qu'émerge un lieu, et ensuite un espace.

Ce qui est spécifique dans cette pensée n'est pas que l'espace soit conçu à partir d'entités ontiques, ce qui est une longue tradition philosophique liée à la constitution de l'espace, mais plutôt que la chose en soi soit élucidée dans sa propre essence par rapport à une généralité, grâce au « Quadriparti » (*Geviert*), à sa relation concrète avec d'autres choses et avec l'homme. Les choses elles-mêmes sont pensées à partir du lieu. Cela est également souligné par Heidegger dans « L'Origine de l'œuvre d'art » lorsqu'il parle de ce qu'est un temple grec dans son lieu. Il montre que le temple, en tant que chose, ne se contente pas d'occuper un espace, mais il structure et donne un sens à l'espace environnant en créant un lieu.

« Sur le roc, le temple repose sa constance. Ce "reposer sur" fait ressortir l'obscur de son support brut et qui pourtant n'est là pour rien. Dans sa constance, l'œuvre bâtie tient tête à la tempête passant au-dessus d'elle, démontrant ainsi la tempête elle-même dans toute sa violence. L'éclat et la lumière de sa pierre, qu'apparemment elle ne tient que par la grâce du soleil, font ressortir la clarté du jour, l'immensité du ciel, les ténèbres de la nuit. Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. La rigidité inébranlable de l'œuvre fait contraste avec la houle des flots de la mer, faisant apparaître, par son calme, le déchaînement de l'eau. L'arbre et l'herbe, l'aigle et le taureau, le serpent et la cigale ne trouvent qu'ainsi leur figure d'évidence, apparaissant comme ce qu'ils sont. »<sup>16</sup>

On peut remarquer une profonde résonance entre la pensée de Heidegger sur l'espace et la notion japonaise du lieu en tant que lien, renvoi, qui détermine l'apparition de l'étant individuel comme auto-éveil ou auto-objectivation du lieu. Dans le langage de Heidegger, il s'agit de l'éclosion

<sup>14</sup> Watsuji Tetsuro (和辻哲郎), *Fûdo, le milieu humain*, op. cit., p.36.

<sup>15</sup> Martin Heidegger, « Bâtir Habiter Penser » in *Essais et conférences*, Traduit par André Préau, Paris, Gallimard, coll, Tel, 1958, p.183.

<sup>16</sup> Idem., *Chemins qui ne mènent nulle part*, Traduit par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, pp.44-45.

de l'être lui-même, de l'ouverture du monde dans son litige avec la terre obscure. Un exemple parfait pour illustrer une telle comparaison est la cruche dont Heidegger parle dans sa conférence « La Chose »: « Le vide de la cruche détermine tous les gestes de la production. Ce qui fait du vase une chose ne réside aucunement dans la matière (ici dans les parois) mais dans l'apparition du "vide qui contient" », et puis,

« dans l'eau versée la source s'attarde », « Les noces du ciel et de la terre sont présentes dans l'eau de la source. Elle sont présentes dans le vin, à nous donné par le fruit de la vigne, en lequel la substance nourricière de la terre et la force solaire du ciel sont confiées l'une à l'autre. Dans un versement d'eau, dans un versement de vin, le ciel et la terre sont chaque fois présents [...] Ce qu'on verse, ce qu'on offre est la boisson destinée aux mortel, dans le versement qui offre un breuvage, les divins à leur manière demeurent présents [...] Dans le versement du liquide offert, la terre et le ciel, les divins et les mortels sont ensemble présents. Unis à partir du même, les quatre se tiennent. »<sup>17</sup>

Ce vide, en accueillant ce qui lui est versé et en retenant ce qu'il reçoit, engendre la plénitude, et se trouve traversé par le « Quadruple ». Ici, le vide en tant que lieu ontologique et matrice résonne parfaitement avec la notion de Nishida du lieu en tant que néant absolu, une *chôra* génératrice. Cette réflexion de Heidegger sur la spatialité n'est plus interprétée à partir de la constitution ontologique de la finitude, c'est-à-dire ni à partir de la perception du corps propre en tant que primauté phénoménologique, ni à partir de l'espace pratique de l'ustensilité propre au Dasein, mais à partir de la chose *sui generis*, qui se déploie selon différentes modalités de désoccultation du sens de l'être qui laisse venir chaque chose à ce qui lui est propre.

Toutes les choses sont des lieux; il s'agit donc de penser d'abord aux différentes modes de spatialité propres aux divers types de choses à partir de l'être inépuisable, des modes de dévoilement du sens de l'étant. De la même manière, le *Ma* japonais phénoménal est inhérent aux différents modes de vie – qu'ils soient esthétiques, artistiques, sociaux ou même politiques – au sein de différentes historicités. Il n'est jamais un concept abstrait comme un simple intervalle en soi, mais est toujours un intervalle dans un espace-temps concret, impliquant donc une situation, une ambiance.

## **5. La trajectoire silencieuse entre les choses – Explorer le *Ma* à travers la création plastique contemporaine**

Dernièrement, nous souhaitons évoquer certains exemples issus de la pratique artistique contemporaine au Japon, qui illustrent visuellement la logique du *Ma*. Les artistes du groupe *Mono-ha* (もの派, littéralement « l'école des choses », contemporain du minimalisme aux états-Unis dans les années 60) s'emploient à mettre en situation spécifique des objets divers, en créant artificiellement une rencontre, un nouveau *Ma* entre eux. Cette liberté artistique dans la création de lieux invite non seulement à envisager les choses sous un angle différent, mais aussi à être autrement.

---

<sup>17</sup> Idem., « La chose », in *Essais et conférences*, *op.cit.*, pp.199-204.

Elle offre la possibilité de laisser les différents modes spatiaux de la chose se manifester, les libérant de toute forme d'occultation de l'être, telle que celle imposée par la technique, afin de répondre à l'appel infini de l'être.

Prenons l'exemple de l'artiste coréano-japonais Lee Ufan, figure emblématique de ce mouvement artistique. Il s'efforce de provoquer une rencontre à la fois aléatoire et harmonieuse entre un matériau naturel et un matériau industriel. Dans sa célèbre série de sculptures intitulée *Relatum*, le sens du *Ma* se manifeste dans l'expérience esthétique directe de l'œuvre, lorsque le spectateur perçoit, avant même de réfléchir, une tension rythmique dans la spatialité que crée l'œuvre, et ressent le dialogue silencieux entre les éléments hétérogènes, dans un état à la fois relatif et attentif. Cet intervalle, cet espace de rencontre qui sépare tout en reliant les choses, le *ma'ai*, forme une trajectoire silencieuse entre les choses. C'est ce qui se trouve entre eux, c'est le *Ma*. De plus, la chose à l'intérieur de ce *Ma* nous invite également à ressentir le lieu englobant, le grand *Ma* comme milieu interactif.

Pour conclure, Nous citons Lee Ufan commentant son installation au Palais de Versailles, *Relatum – L'Arche de Versailles*<sup>18</sup>, qui vise à mettre en lumière le lieu en tant que rassemblement:

« Depuis longtemps, j'avais envie de créer une œuvre en forme d'arche, comme un arc-en-ciel accroché sur un grand passage. L'allée principale de Versailles, dotée d'une profonde perspective, me semble avoir attendu cette arche. Celle-ci ouvre l'espace vers la terre et le ciel et offre une nouvelle sensation du jardin et de son paysage. Bien que ce soit moi qui l'aie installée, on y voit apparaître un ciel et un espace complètement ouverts. Elle ne constitue pas un cas isolé: mes œuvres ne sont pas vouées à être des objets exposés, mais elles deviennent des portes, des repères et des accès vers un autre monde. »<sup>19</sup>



Lee Ufan, *Relatum - L'Arche de Versailles*, 2014

Acier inoxydable et 2 pierres, 1113 x 1500 x 300 cm

Kamel mennour Gallery, Paris/London and Pace Gallery, New York

<sup>18</sup> La description de l'œuvre provient directement de l'artiste lors d'une interview: « Une grande arche qui traverse le ciel se dresse en un ruban d'acier inoxydable de 30 mètres de long, fixé par deux grandes pierres placées à ses extrémités. Sur le sol s'étale un autre ruban inoxydable de la même longueur, sur lequel les visiteurs sont invités à marcher pour passer sous la porte en arche. » Entretien d'Alfred Pacquement avec Lee Ufan, extrait du catalogue *Lee Ufan Versailles*, Paris, RMN Grand Palais éditeur, 2014.

<sup>19</sup> Ibid.

## Bibliographie

- [1] BERQUE Augustin, *écoumène: Introduction à l'étude des milieux humains* (1987), Belin, coll. Alpha, 2009.
- [2] BERQUE Augustin, *Logique du lieu et dépassement de la modernité*, vol. 1: « Nishida: la mouvance philosophique » et vol. 2: « Du lieu nishidien vers d'autres mondes », Augustin Berque (dir.), Ousia, 2000.
- [3] BERQUE Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Presses Universitaires de France, 1982.
- [4] HUSSERL Edmund, *Chose et espace, Leçons de 1907*, Traduit par Jean-François Lavigne, Presses Universitaires de France, coll. épiméthée, 1989.
- [5] HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Traduit par Wolfgang Brokmeier, Gallimard, 1962.
- [6] HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Traduit par André Préau, Gallimard, coll. Tel, 1958.
- [7] HEIDEGGER Martin, *Être et Temps* (1927), Traduit par François Vezin, Gallimard, 1986.
- [8] KUKI Shuzo (九鬼周造), *La Structure de l'iki* (1930), Traduit par Camille Loivier, Presses Universitaires de France, coll. Libelles, 2004.
- [9] MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- [10] NAKAI Masakazu (中井正一), *Nakai Masakazu zenshū* (中井正一全集 *Œuvres complètes de Nakai Masakazu*), vol. III, Bijutsu shuppansha (美術出版社), 1981.
- [11] PLATON, *Œuvres complètes. Tome X: Timée – Critias*, Traduit par Albert Rivaud, Les Belles Lettres, coll. Collection des Universités de France, 1925.
- [12] SEI Shônagon (清少納言), *Notes de chevet* (枕草子), trad. André Beaujard, Gallimard/Unesco, 1985.
- [13] UEDA Shizuteru (上田閑照), *Basho – Nijū sekainai sonzai* (場所——二重世界内存在 *Le lieu – existence dans un monde double*), Kobundo (弘文堂思想選書), 1992.
- [14] WATSUJI Tetsuro (和辻哲郎), *Ningen no gaku toshite no rinrigaku* (人間の学としての倫理学 *L'éthique en tant que science humaine* 1934), Iwanami shoten (岩波書店), 2007.
- [15] WATSUJI Tetsuro (和辻哲郎), *Fūdo, le milieu humain* (*Fūdo. Ningengakuteki kōsatsu* 風土. 人間学的考察 1935), Traduit par Augustin Berque, CNRS Editions, 2011.
- [16] UEDA Shizuteru (上田閑照), *Basho – Nijū sekainai sonzai* (場所——二重世界内存在 *Le lieu – existence dans un monde double*), Kobundo (弘文堂思想選書), 1992.
- [17] BERQUE Augustin, « AIDA ET MA – de ce que sont les choses dans la spatialité japonaise – 間(あいだ)と間(ま).もの(物)からこと(事)へ », Conférence à l'Institut franco-japonais du Kansai, 10 mai 2012.
- [18] Catalogue *Lee Ufan Versailles*, RMN Grand Palais éditeur, 2014.
- [19] FUJITA Masakatsu, « Voies pour la culture et la pensée japonaise. Le *ma*, l'*awai*, et l'*aida* », in *Ma et Aida: Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, Sakaé Murakami-Giroux, Masakatsu Fujita, Virginie Fermaud (dir.), Philippe Picquier, 2001.
- [20] LUCKEN Michael, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept "japonais" », in *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 13, 2014.

[21] *Saishin haiku saijik* (最新俳句歳時記 *Nouveau saisonnier du haïku*), Yamamoto Kenkichi (dir. 山本健吉編), Bunshun bunko (文春文庫), vol. 2 (夏), 1977.

**À propos de l'auteur:**

TAO Tao, docteur en esthétique et philosophie de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, a soutenu en 2024 une thèse intitulée: « Le dynamisme de la perception mise en réflexion: Approche et étude phénoménologique sur la sensibilité et la forme de l'art minimal américain des années 1960 et 1970 », sous la direction du Professeur Christophe Genin. Ses recherches portent principalement sur l'interaction historique et conceptuelle entre la phénoménologie et les œuvres d'arts plastiques, l'amenant à explorer des sujets tels que *l'intentio operi* et la réflexivité phénoménologique à l'œuvre.