

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE TECHNO-HŌYŌ : UNE NOUVELLE FORME DE HŌYŌ JŌDO SHINSHŪ AU JAPON

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE DES RELIGIONS

PAR
VICTOR BÉLANGER

OCTOBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de maîtrise, Chiara Letizia, pour son soutien tout au long de ce processus de recherche. Elle a su m'épauler lors des périodes de doute sur le terrain et me motiver à persévérer. Elle a été très présente et ses commentaires m'ont fortement aidé à rédiger ce mémoire. Ses nombreux conseils fondent ma formation de chercheur en anthropologie des religions et je lui en serai éternellement reconnaissant.

Je tiens à remercier l'immense générosité, l'hospitalité et la confiance de mes hôtes à Eiheiiji qui m'ont introduit à leur région et m'ont beaucoup aidé dans ma recherche. Je suis également reconnaissant de l'accueil chaleureux et de l'ouverture de la famille Asakura. Grâce à elle, j'ai rapidement été intégré à la communauté qui fréquente le temple de Shōonji où j'ai été en mesure de participer à plusieurs cérémonies. Je remercie Makoto (pseudonyme) qui m'a présenté à beaucoup de prêtres et m'a introduit à la pratique du bouddhisme des écoles zen. Je remercie aussi toutes les autres personnes qui m'ont aidé au Japon et qui ont accepté de participer à ma recherche.

Je remercie Marie-Pier Raymond, diplômée au DESS en féministes à l'Université de Montréal, pour son soutien lors du terrain et ses nombreuses relectures de mon mémoire. Ses commentaires et son regard neuf sur ma démarche ont grandement contribué à la rédaction de ce mémoire.

Je remercie mes professeur·es de japonais, Sachiyo Kanzaki, pour m'avoir fait découvrir la culture japonaise au début de mon cheminement universitaire, et Hiroshi Goto pour m'avoir fait découvrir le *techno-hōyō*.

Je remercie Aaron Nathanson de m'avoir autorisé à utiliser les magnifiques images de son court métrage *DJ, MONK*.

Je remercie le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada, les Sœurs de la Congrégation de Notre-Dame ainsi que la Fondation de l'Université du Québec à Montréal qui ont financé mon travail de recherche et grâce auxquels il m'a été possible de réaliser ce mémoire.

Je remercie mon amie Maëlle pour sa relecture et pour nos conversations sur l'art et les montagnes!

DÉDICACE

À mes parents

AVANTS-PROPOS

Ce projet de recherche est profondément influencé par mon expérience personnelle. Mon intérêt pour le Japon a été éveillé par une fascination exotique. C'est surtout à partir de ma pratique du judo que cet intérêt a pris forme. En effet, les mangas, les samouraïs et les arts martiaux japonais habitent la culture populaire occidentale et participent à la création d'une image préconçue et uniformisante du Japon (Pelletier, 2018, p. 18). Dans les faits, bien qu'il soit perçu comme une entité culturelle et ethnique uniforme, le Japon abrite plusieurs groupes minoritaires culturellement distincts, comme les Aïnous ou les Okinawais (Tokita et Hughes, 2008, p. 1-2; McCormack, 1996, p. 1). Le mythe du Japon homogène est intimement relié à l'idéologie du « japaneseness » (*nihonjinron*), qui a servi l'agenda idéologique des élites politiques de l'avant-guerre (McCormack, 1996, p. 1-3). Malgré les transformations du Japon dans l'après-guerre, cette idéologie est encore perpétuée par les représentants des élites et de l'autorité centralisée au Japon (McCormack, 1996, p. 12). Afin d'éviter de renforcer ce mythe, dans ma recherche, je me référerai aux Japonais·es comme aux personnes vivant sur l'archipel japonais et sur sa périphérie (Tokita et Hughes, 2008, p. 1-2; McCormack, 1996, p. 12).

Les représentations de la société japonaise issues de l'anthropologie japonaise sont différentes de celles produites dans les milieux non japonais ou occidentaux (Kuwayama, 2004, p.36; Matthews, 2004, p. 114). Matthews soutient que ces représentations du Japon sont dues à des contextes historiques différents. De leur côté, à travers leurs représentations du Japon, certain·es chercheur·euses occidentaux·ales laissent transparaître leur fascination pour les caractéristiques orientales et exotiques du Japon qui diffèrent des leurs (Matthews, 2004, p. 115). Dans le cadre de mon mémoire, je tenterai de m'éloigner le plus possible de cette fascination orientaliste du Japon.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
DÉDICACE.....	ii
AVANTS-PROPOS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES FIGURES.....	vii
LISTE DES TABLEAUX.....	ix
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES	x
RÉSUMÉ.....	xi
ABSTRACT	xii
INTRODUCTION.....	1
Questions générales de recherche	1
Division du mémoire.....	3
Termes essentiels.....	4
Conventions.....	8
CHAPITRE 1 : CONTEXTE D'ÉTUDE.....	9
1.1 Le Jōdo Shinshū	10
1.2 Problématique : la crise du bouddhisme au Japon	16
1.3 Revue de littérature	22
1.4 Objectifs et questions de recherche	28
CHAPITRE 2 : LA MUSIQUE AU JAPON	31
2.1 Les genres musicaux de l'archipel japonais.....	31
2.2 La techno	32

2.3 Les chants bouddhistes : les shōmyō.....	35
2.3.1 Les classifications	37
2.3.2 Les wasan	41
CHAPITRE 3 : MÉTHODOLOGIE	43
3.1 Méthode ethnographique.....	44
3.2 Méthode ethnomusicologique	47
3.3 Sociogéographie de la préfecture et de la ville de Fukui	50
3.4 Le temple de Shōonji.....	53
3.4.1 Les origines du temple	53
3.4.2 La vie à Shōonji.....	55
3.5 Démarche éthique.....	59
3.6 Limites de l'étude.....	60
CHAPITRE 4 : CADRE CONCEPTUEL.....	63
4.1 Le kimochi (気持ち).....	63
4.2 La médiation sonore et visuelle bouddhiste	65
4.3 La rencontre affective (affective encounter) et le kata.....	67
4.4 Le lignage et la transmission du Dharma	70
CHAPITRE 5 : RÉSULTATS.....	73
5.1 Innovations à Shōonji.....	74
5.1.1 Le techno-hōyō.....	74
5.1.2 Show-on-g café et Paradise Ambient 01	77
5.2 Le hōyō: un rite musical.....	80
5.2.1 La terminologie des services bouddhistes	80
5.2.2 La rencontre affective au cœur du chant des wasan	86
5.3 Les aspects technos du techno-hōyō	90
5.3.2 L'iconographie techno d'Amida	91

5.3.3 La notation musicale du ichidōgongyōseiten	98
5.3.4 Le son de la technologie : le Techno Shōshin-nembutsuge gyōfu	104
5.4 Continuité dans le changement : innovation ou conservation ?	112
5.4.1 Débats institutionnels	112
5.4.2 Histoire de la liturgie instituée	113
5.4.3 Le techno-hōyō : un rite de transmission du Dharma	118
5.4.4 Prêtres artisans.....	120
CONCLUSION	124
ANNEXE A : LEXIQUE DES TERMES EN JAPONAIS.....	130
ANNEXE B : TABLEAUX	137
RÉFÉRENCES.....	140
MÉDIAGRAPHIE	152
NOTES DE TERRAIN	155

LISTE DES FIGURES

Figure A : Gyosen Asakura dans l'autel intérieur du temple de Shōonji

Figure 3.1 : La préfecture de Fukui (en bleu) et le reste de la région de Hokuriku (en rouge)

Figure 3.2 : L'agglomération urbaine de la plaine d'Echizen dans la Préfecture de Fukui (en rouge) du Nord au Sud : Awara, Sakai, Fukui, Echizen, Sabae et Echizen. D'après Google (2024)

<https://www.google.com/maps/place/Fukui,+Japan/@36.0675968,136.0947959,46564m/data=!3m1!1e3!4m6!3m5!1s0x5fff55a870acbe11:0xa215f311ee70e60!8m2!3d35.896227!4d136.2111579!16zL20vMDFmMGRr?entry=ttu>

Figure 5.1 : Le village de Togo vu depuis Makiyama, photo prise le 4 mai 2024

Figure 5.2 : Le temple de Shōonji, photo prise le 4 mai 2024

Figure 5.3 : Le *techno-hōyō* du *Hanamatsuri* à Shōonji, photo prise le 3 mai 2024

Figure 5.4 : Canvas sur soie d'une représentation du *raigō* datant du XIV^e siècle (Musée de Miho)

Figure 5.4b : Un des autels de Shōonji illuminés par les jeux de lumières de Gyosen Asakura (Aaron Nathanson, *DJ, MONK*)

Figure 5.5 : Page 六 du recueil de chants utilisé à Shōonji (浄土真宗本願寺派)

Figure 5.6 : Page 二九 du recueil de chants utilisé à Shōonji (浄土真宗本願寺派)

Figure 5.7 : Page 五二 du recueil de chants utilisé à Shōonji. La notation musicale occidentale indiquée équivaut à la notation Honganjiha de la Figure 5.6 (浄土真宗本願寺派)

Figure 5.8 : Page 三二 du recueil de chants utilisé à Shōonji (浄土真宗本願寺派)

Figure 5.9 : Page 三六 du recueil de chants utilisé à Shōonji (浄土真宗本願寺派)

Figure 5.10 : Les pèlerin-es du *Goeidōchū* tirant le chariot contenant une image de Rennyo (à droite) (日刊福井県民, 2024)

Figure 6.1 : Gyosen Asakura (à droite) et moi (à gauche) devant Shōonji avant mon retour à Montréal

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Époques de l'histoire du Japon d'après Johnson (2023)

Tableau 2 : Listes des grandes écoles bouddhistes du temple au Japon

Tableau 3 : Lignée des sept patriarches de l'école Jōdo Shinshū Honganjiga d'après le temple de Shōonji et Hirota (1997b, p. 95) à laquelle j'ai rajouté les maîtres Shinran et Rennyo

Tableau 4 : Exemple de structure d'un *hōe* selon le Rishi Zanmai, d'après Sawada (2001, p. 614)

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

BPM : *beats per minute*

CERPÉ-FSH : Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains de la Faculté des sciences humaines de l'Université du Québec à Montréal

EDM: *Electronic dance music*

YMO: *Yellow Magic Orchestra*

UQAM: Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ

Ce mémoire documente une nouvelle forme de service bouddhiste (*hōyō*) de la Vraie Terre Pure (Jōdo Shinshū) au Japon. Ce service utilise d'effets visuels et sonores technos, empruntant ainsi à l'esthétique des cultures électroniques. Le prêtre responsable de cette innovation, Gyosen Asakura, est déjà bien connu sur les réseaux sociaux. Son temple, situé dans la préfecture de Fukui, propose le *techno-hōyō* à l'occasion de cérémonies annuelles. Dans un contexte de fragilité grandissante des écoles bouddhistes japonaises, le *techno-hōyō* apparaît comme une innovation visant à changer l'image morbide du bouddhisme japonais et à l'adapter à la société japonaise contemporaine. L'ethnomusicologue Duncan Reehl (2020; 2023) a déjà documenté des cas d'innovations musicales bouddhistes similaires, dont certaines créations musicales de Gyosen Asakura. Selon lui, ces créations constituent des médiations musicales bouddhistes qui relient deux mondes musicaux traditionnellement cloisonnés : celui du temple bouddhiste et celui de la musique populaire. Par leurs mélanges musicaux inédits, ces créations artistiques témoignent de la volonté des prêtres de rejoindre la population japonaise. Dans le cadre d'un terrain ethnographique de trois mois au printemps 2024, j'ai assisté à plusieurs *hōyō*, dont le *techno-hōyō*, à l'occasion de la cérémonie du *Hanamatsuri* qui célèbre la naissance du Bouddha Sakyamuni. À partir de cette expérience de terrain, je propose d'approfondir les pistes de recherche déjà explorées par Duncan Reehl (2020; 2023), mais en mettant l'accent sur l'expérience des participant·es non-prêtres ainsi que sur l'aspect visuel du *techno-hōyō*. Quels genres d'expériences la médiation sonore et visuelle du *techno-hōyō* suscite-t-elle chez les participant·es du *techno-hōyō*, et de quelle manière ? Les principaux résultats concernent l'expérience de certain·es participant·es qui témoignent de la grande variabilité des motivations à leur participation et des expériences suscitées par ce nouveau service bouddhiste techno, telles que l'impression d'être dans un « autre monde » et une vive impression tirant son origine des mélanges esthétiques inédits qui le composent. Le *techno-hōyō* suscite également des débats et des tensions chez les participant·es quant à la préservation des techniques de performance (*kata*) du rite et des enseignements du Dharma.

Mots clés : Japon, Bouddhisme, Vraie Terre Pure, Jōdo Shinshū, service bouddhiste, *hōyō*, techno

ABSTRACT

This master's thesis documents the activity of Japanese Buddhists priests and monks who are reviving their institutions and temples in the face of modern changes. It examines a new form of Buddhist service (*hōyō*) that is taking place in Japan: the *techno-hōyō*. The Shin Buddhist priest Gyosen Asakura is already well known in social medias for conducting this new kind of *hōyō*. Consisting of a techno reharmonization of traditional Buddhists chants (*shōmyō*) and hymns (*wasan*), the *techno-hōyō* is practiced in different religious and social contexts, such as annual ceremonies and lay festivals. Ethnomusicologist Duncan Reehl (2020; 2023) has previously researched similar cases of musicals innovation in Buddhists spheres, including some by Gyosen Asakura. For Reehl, these creations are an example of a *Buddhist musical mediation* that links two traditionally separate musical worlds: the temple and the popular. By merging these two musicals worlds, Rev. Asakura is reaching out to younger generations and to the Japanese society in general. Building on Duncan Reehl works, this research aims to investigate the forgotten or omitted voices, those of the non-priestly participants, and explore their experiences of *techno-hōyō*. In the spring of 2024, I conducted a three-month ethnographic fieldwork, during which I gathered various experiences through interviews and informal discussions and participated to multiple *hōyō* as well to a *techno-hōyō*. The experiences of the non-priest participants were very diverse, ranging from the feeling (*kimochi*) of being in another world, to the encounter (*deai*) of the Buddha Amida. In this thesis, I also explore the various visual aspects of the *techno-hōyō* and propose an approach to it as a form of *Buddhist visual mediation*. This visual mediation combines traditional iconographic elements with techno elements as means of representation, such as projections and lighting effects. Finally, I address the debates and tensions surrounding the *techno-hōyō*, particularly with regard to the preservation of traditional performance styles (*kata*). These tensions exist within the temple and its institutions, as well as between the two majors' sub-schools of Shin Buddhism: the Honganjiha and the Ōtaniha.

Key words: Techno, *hōyō*, Buddhism, True Pure Land, Shin Buddhism, Japan

INTRODUCTION

Questions générales de recherche

Au Japon, la pérennité des institutions religieuses dépérit graduellement depuis la période d'après-guerre (Reader, 2011, p. 239). De façon générale, la pratique des différentes formes de bouddhisme japonais et l'adhésion à leurs principales croyances sont en déclin (Reader, 2011, p. 239). Les abbés des temples bouddhistes, surtout des petits temples locaux, peinent à assurer l'entretien et les opérations de leurs temples, ainsi qu'à se trouver des successeurs (Nelson, 2013, p. XIIV; Reader, 2011, p. 234). Les facteurs à l'origine de ce déclin sont multiples (Nelson, 2011). Nous pouvons notamment citer l'urbanisation, le développement rapide des technologies de l'information, la primauté du choix individuel dans le marché religieux mondial et domestique, ou encore, le manque de confiance envers les nouveaux mouvements religieux surtout depuis la tragédie de Aum Shinrikyō¹ (Nelson, 2011, p. 1; Reader, 2011, p. 239).

Les revenus principaux des temples bouddhistes proviennent du secteur funéraire, qui est à la fois la fonction et le mode d'interaction principale du bouddhisme avec la société japonaise depuis plusieurs siècles (Reader, 2011, p. 235). Le coût des services funéraires étant élevé, la population japonaise est de moins en moins encline à participer à la vie du temple et à considérer le bouddhisme comme pertinent (Reader, 2011, p. 234-235; Rowe, 2011, p. 36). Les grandes écoles bouddhistes sont également affligées d'un problème d'image les dépeignant comme des profiteurs de l'économie du marché funéraire (Borup, 2020, p. 955). Elles sont forcées de trouver de nouvelles façons d'approcher et d'interagir avec la société japonaise d'aujourd'hui afin de réactualiser leur pertinence (Nelson, 2013, p. XIIV). Certains chercheurs ont documenté différents cas d'abbés de temples bouddhistes qui font preuve de créativité en proposant de nouveaux types de services funéraires (Fisch et Solomon, 2018; Nelson, 2013; Porcu, 2014; Reader, 2020, 2011; Rowe, 2011).

¹ En 1995, le nouveau mouvement religieux japonais, Aum Shirinkyō, a lancé une attaque de gaz sarin dans le métro de Tōkyō (Reader, 2011, p. 239).

Avec cette recherche, je souhaite contribuer à cette mince branche de la littérature encore trop peu développée. En effet, le bouddhisme japonais est l'un des aspects les moins étudiés de la littérature sur le Japon (Nelson, 2013, p. XVI). Je documente donc le *techno-hōyō* (テクノ法要), une nouvelle forme techno de service commémoratif (*hōyō*, 法要) de l'école bouddhiste de la Vraie Terre Pure (Jōdo Shinshū), pratiqué au temple bouddhiste de Shōonji dans le village de Togo dans la ville de Fukui au Japon (Shōonji, 2018). Le 14^{ème} abbé (*jūshoku*)² de Shōonji, Gyosen Asakura, a décidé de mélanger les chants bouddhistes traditionnels à de la musique technopop et d'ajouter des jeux de lumières projetés sur l'autel de son temple lors de certains services (*hōyō*) (Voir Figure A). Selon lui, les chants et la musique bouddhistes du passé doivent être transmis et préservés; il décrit lui-même le *techno-hōyō* comme l'essai d'un nouveau mode de transmission des enseignements bouddhistes qui tente de conserver le sentiment (*kimochi*, 気持ち) avec lequel les chants et les textes du *techno-hōyō* traditionnel ou non techno ont été composés (Duncan Reehl, 2020; Dharma Techno, 2019; Ryukoku University, 2019). En ce qui concerne le choix du genre musical, il soutient que la techno permet une expérience similaire à celle du *hōyō* non techno par le fait qu'elle transcende (超える) le temps et l'espace présents (Dharma Techno, 2019; Shōonji, 2018). Pour créer sa musique, Gyosen Asakura s'inspire de sa vision de la beauté de la Terre Pure (Dharma Techno, 2019). Dans ce mémoire, je traiterai majoritairement des discours et des pratiques liées au *techno-hōyō*. Mes questions de recherche générales de recherche sont les suivantes : Quels sont les discours et les pratiques qui entourent le *techno-hōyō*, et quels types d'expériences les personnes qui y participent en tirent-elles? Quelles sont les caractéristiques matérielles du *techno-hōyō* qui le distinguent du *hōyō* pratiqué sans techno ?

² La ou le *jūshoku* est la personne responsable de l'administration d'un temple bouddhiste, souvent obtenu en héritage familial, ou un·e prêtre ayant la permission de résider dans un temple (Starling, 2020, p. 978-979). Pour les raisons qui seront mentionnées plus bas, j'utilise le terme japonais dans cette recherche.

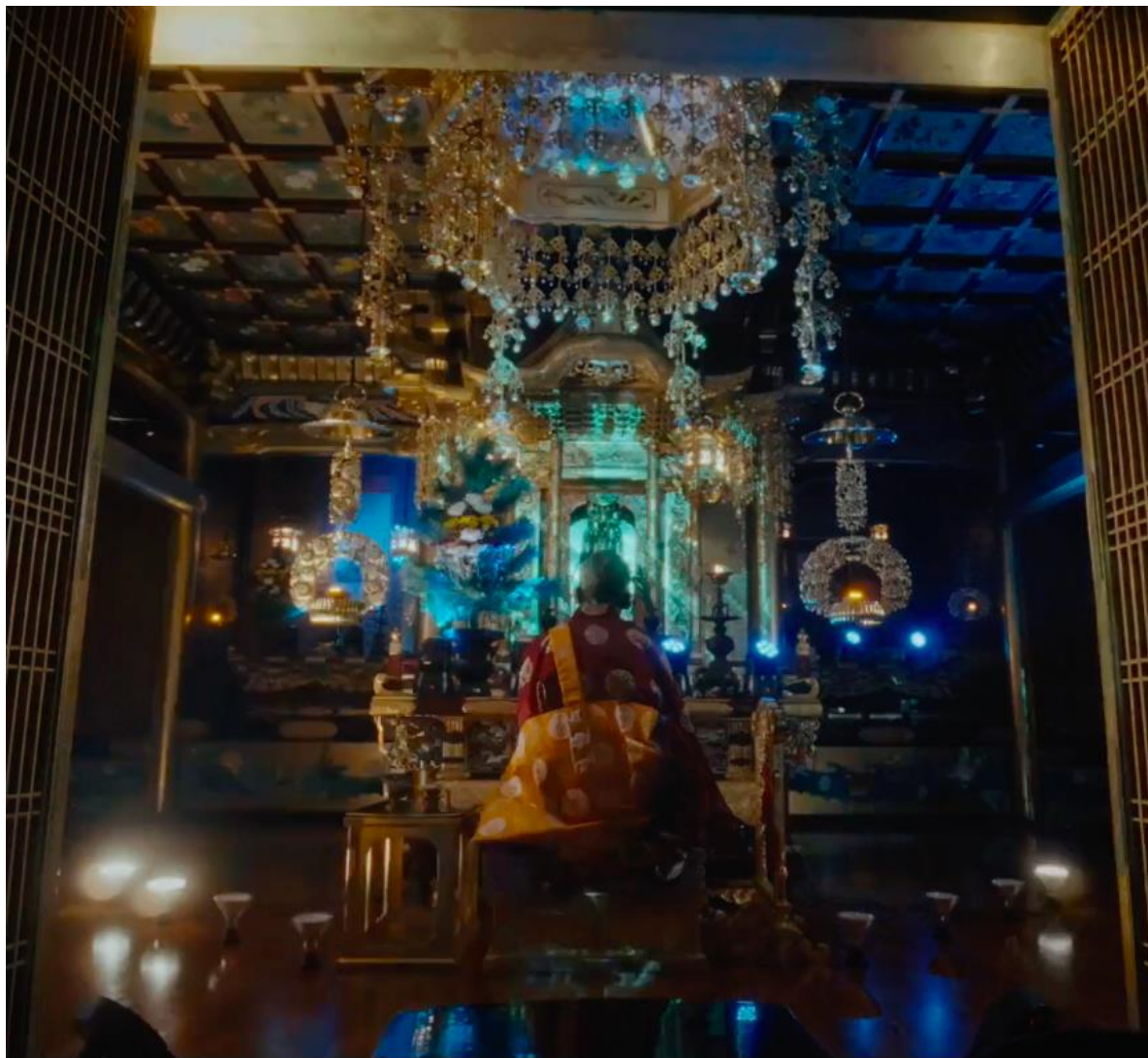


Figure A : Gyosen Asakura dans le *naijin* de Shōonji (Aaron Nathanson, *DJ, MONK*)

Division du mémoire

Les deux premières parties du chapitre 1 de ce mémoire servent de contexte socio-historique à ma recherche. Elles fournissent des connaissances de base sur le Jōdo Shinshū et décrivent les événements historiques qui ont mené à l'état actuel du bouddhisme au Japon. Les deux dernières parties du chapitre 1 consistent en une revue de la littérature qui mène à des questions de recherche plus précises. Ce chapitre traite aussi brièvement du concept encadrant la majorité de mes interprétations, le bouddhisme expérimental.

Étant donné le rôle central de la musique dans mon objet d'étude, le chapitre 2 décrit le paysage musical japonais en puisant dans des sources ethnomusicologiques. La première partie du chapitre 2 fournit les différentes expressions linguistiques utilisées au Japon pour désigner les genres musicaux japonais et non japonais. Les deux autres parties du chapitre 2 traitent des deux styles musicaux qui fondent le *techno-hōyō* dans leur union : la musique techno et les chants bouddhistes (*shōmyō*).

Le *techno-hōyō* n'ayant jamais été étudié à l'aide d'un séjour ethnographique à Shōonji (Reehl, 2023; 2020), le chapitre 3 consiste en une description de mon séjour de terrain, des normes éthiques qui l'ont régi ainsi que des deux méthodes utilisées pour mener la recherche, à savoir l'ethnographie et l'ethnomusicologie. Ce chapitre propose aussi une brève mise en contexte sociogéographique du lieu de l'ethnographie.

Le chapitre 4 introduit les concepts qui seront utilisés pour l'analyse des résultats, soit le *kimochi*, la médiation du « sentiment », le paradigme du lignage et la rencontre affective.

Le chapitre 5 expose les résultats de ma recherche à travers quatre thèmes principaux. Premièrement, je traite des pratiques du temple de Shōonji visant à stimuler l'intérêt pour le Jōdo Shinshū dans la vie locale du village de Togo. Dans ce contexte, le *techno-hōyō*, par la médiation qu'il effectue entre la musique du temple et la musique populaire, apparaît comme l'outil de prédilection de l'abbé. Bien qu'il se distingue des autres *hōyō* par sa fonction rituelle et par son esthétique (Reehl, 2023), il puise dans le même répertoire liturgique. Je traite ensuite de l'expérience des participant·es au *techno-hōyō*, puis de la liturgie, qui constitue un point de désaccord sous-tendant les discours en tensions autour du *techno-hōyō*. En effet, tous ces discours s'articulent autour de l'importance de la conservation de la liturgie et des techniques de performance des *hōyō* pour assurer la bonne transmission des enseignements Jōdo Shinshū. La liturgie du *hōyō* apparaît comme un facteur garantissant l'harmonie des interactions avec Amida et les participant·es lors du *hōyō*. Enfin, je traite des techniques artistiques, musicales et visuelles, mises en place par l'abbé pour rendre le *hōyō* en forme techno, ainsi que les effets de cette forme techno sur l'expérience des participant·es.

Termes essentiels

Afin de garantir la clarté de mon texte, je définirai dans cette section les termes les plus récurrents au fil du mémoire. Il s'agira ici de préciser la définition que j'entends employer et de démanteler les idées préconçues qui y pourraient y être rattachées. Les termes qui seront définis ci-dessous sont les suivants : le bouddhisme et ses écoles, l'institution, la liturgie, et la religion en contexte japonais.

Ce sont les Européen·es qui ont utilisé le terme « bouddhisme » pour la première fois au début du XIX^e siècle (Nelson, 2013, p. 5). Ce terme est toujours utilisé pour identifier les différents enseignements asiatiques visant à l'éliminer la cause de la souffrance humaine (Nelson, 2013, p. 5). L'anthropologue américain John Nelson remarque que l'utilisation du terme « bouddhisme » pour désigner une multitude de croyances et de pratiques différentes est insuffisante, et il suggère d'utiliser la forme plurielle *Buddhisms* ou de considérer le bouddhisme comme un nom collectif englobant plusieurs versions et expressions distinctes (Nelson, 2013, p. 5). Dans ce mémoire, j'opte aussi pour une définition collective du terme « bouddhisme », mais j'appréhende le bouddhisme japonais à l'aide du concept de « bouddhisme du temple » élaboré par Stephen Covell (Covell, 2005, p. 4). Cette expression fait référence aux différentes institutions bouddhistes qui se sont développées au Japon avant le XVII^e siècle (Rowe, 2011, p. 4; Covell, 2005, p. 4). L'étude des *Buddhisms* du temple consiste donc à étudier les différentes formes de bouddhismes tels qu'ils sont vécus par les représentant·es, les adhérent·es et les participant·es aux activités organisées par ces institutions bouddhistes (Rowe, 2001, p. 4).

Dans la littérature, les termes utilisés pour désigner les branches des différentes formes de bouddhisme au Japon sont multiples (Borup, 2020; Starling, 2020; Blum, 2020; Porcu, 2014). Les termes les plus souvent utilisés sont les suivants : « secte » (de l'anglais *sect*) (Starling, 2020), « dénomination » (Borup, 2020), « école » (Blum, 2020) et « institution » (Porcu, 2014). Les trois premiers termes sont des traductions du kanji³ « *shū* (宗) », alors que le terme « institution » est un concept tiré de la sociologie (Busswell et Lopez, 2013, p. 1060; Nelson, 2013, p. 6-8). Le kanji *shū*

³ En japonais, le kanji se traduit littéralement par « caractère chinois ».

est polysémique et se réfère entre autres aux termes suivants : « enseignement fondamental », « tradition », « lignée » ou « lignage » (Buswell et Lopez, 2013, p. 1060). Dans ce mémoire, j'évite d'utiliser le terme « secte » en raison de sa connotation négative dans la langue française. J'évite aussi son équivalent en français, « culte », dû à sa connotation négative dans la langue anglaise. Le terme « dénomination » me semble trop lié au monde chrétien, notamment en raison de son rapprochement avec le terme « confession » qui peine à représenter les réalités religieuses au Japon (Tanabe et Reader, 1998, p. 4-5). Dans ce mémoire, j'opte donc pour l'utilisation des termes « école », « branche » et « institution ». Le terme « école » ne s'applique qu'aux branches du bouddhisme retraçant leurs enseignements jusqu'à un patriarche important (Buswell et Lopez, 2013, p. 1060). Étant donné la présence d'une lignée d'enseignements dans le bouddhisme de la Vraie Terre Pure (Jōdo Shinshū) (Bloom, 1989, p. 33) (voir Tableau 3), le terme « école » est adapté à la présente recherche. Le terme « branche » servira à indiquer les ramifications des différentes écoles bouddhistes, donc les sous-écoles. De son côté, le terme « institution » est essentiel pour ma recherche, car je me penche sur les interactions entre la société japonaise et les institutions bouddhistes à partir du point de vue des prêtres (*sōryo*) et des pratiquant·es laïques (*monto*)⁴. Ce terme met de l'accent sur les pratiques et les croyances officielles et permet de les distinguer des pratiques et des croyances non officielles qui sont aussi présentes au sein d'une même école bouddhiste (Borup, 2020, p. 960). Une grande partie des échanges et des discussions sur le terrain ont eu lieu avec des prêtres, et le concept d'institution proposé par John Nelson (2013) colle très bien aux différentes réalités que j'ai pu observer sur le terrain.

Dans son livre, Nelson (2013, p. 8) puise dans le travail de John Thompson (1991) pour établir les bases de sa définition d'institution. L'institution est avant tout « une collectivité d'individus organisés autour de principes clés » (Nelson, 2013, p. 8; Thompson, 1991, p. 8). Cette collectivité

⁴ Shinran a renoncé à ses vœux bouddhistes, devenant « ni moine, ni laïque » (Jaffe, 2001, p. 51). C'est pour cette raison que les « affilié·es » Jōdo Shinshū qui n'en sont pas des membres officiel·les se nomment *monto* (門徒) (Borup, 2020, p. 954; Starling, 2020, p. 978-979). Pour leur part, les membres officiel·les de l'école Shin sont nommés *sōryo* (僧侶) (Borup, 2020, p. 954; Starling, 2020, p. 978-979). Dans la littérature, le terme *sōryo* est souvent traduit par « moine » ou par « prêtre », alors que le terme *monto* est traduit par « adhérent·es », « affilié·es », « pratiquant » ou « dévot » (Jisho, 2025; Borup, 2020, 954; Starling, 2020, 978-97). Cependant, dans mon projet de recherche, j'utilise les expressions japonaises, car elles correspondent mieux à la vision Jōdo Shinshū. En plus, elles évitent la projection d'idées préconçues reliées à leurs équivalents dans le monde chrétien.

permet la création « de relations sociales relativement durables » qui fournit ensuite « du pouvoir, un statut et une variété d'autres ressources » à ses individus (Nelson, 2013, p. 8; Thompson, 1991, p. 8). L'institution permet la satisfaction d'un besoin perçu et considéré comme important par la société dans laquelle elle est située (Nelson, 2013, p. 8). Elle met aussi de l'avant des pratiques et des valeurs qui sont « considérées comme valides », mais afin de conserver sa crédibilité, et donc la validité des valeurs et des pratiques qu'elle promeut, elle doit s'ajuster aux changements sociaux qui affectent les individus en réactualisant ses valeurs et ses pratiques (Nelson, 2013, p. 8).

Malgré le fait que le terme « liturgie » se référait originellement (323 AEC – 31 AEC) à une « cultic celebration of Christians [...] to the Lord » (Chupungco, 1997, p. 3, 6), il réunit aujourd'hui dans sa définition une grande variété de célébrations, qu'elles soient associées à l'Église ou à des communautés non chrétiennes (Gerhards et Kranemann, 2017, p. 1, 3). La liturgie, et les actions qui lui sont associées, suit généralement des règles dictées et reconnues par l'Église dans le cadre de laquelle elle est pratiquée (Gerhards et Kranemann, 2017, p. 1; Chupungco, 1997, p. 8). Dans les termes de l'anthropologue Roy Rappaport, la liturgie doit suivre un certain ordre établissant les actes et les objets utilisés dans le rite (Rappaport, 1974; Mitchell, 1999, p. 63). L'application de cet ordre liturgique permet sa préservation, mais perpétue aussi l'obligation tacite de respecter les normes et les valeurs du rite pratiqué (Mitchell, 1999, p. 63). Déracinée de son origine chrétienne, la liturgie se rapproche donc davantage de la performance théâtrale (Clammer et Clammer, 2019, p. 244) que de l'Eucharistie. Dans ce mémoire, le terme liturgie est utilisé un peu à la manière du théâtre pour désigner l'aspect performatif du rite, c'est-à-dire les objets et actions qu'il met en jeu lorsqu'il est pratiqué. Si la liturgie se rattache spécifiquement à un répertoire reconnu par une école bouddhiste, j'utilise le terme de « liturgie instituée », c'est-à-dire une liturgie régie par une institution bouddhiste. Le *techno-hōyō* fait intervenir des objets qui ne sont pas dictés par l'ordre liturgique de l'école Honganjiha, à laquelle Shōonji est affilié. Une partie de mon travail consiste donc en une description de ces nouveaux objets liturgiques, plus précisément la musique techno et les visuels. De plus, comme je l'ai déjà mentionné, l'ordre liturgique est un élément important dans les débats entourant le *techno-hōyō*.

Finalement, une brève mise en contexte de la vie religieuse au Japon s'impose. Malgré la présence établie et la reconnaissance de diverses institutions, traditions et mouvements religieux distincts, le paysage religieux japonais se caractérise par la complémentarité des fonctions sociales qu'ils

remplissent (Gellner, 1997, p. 288; Swyngedouw, 1993, p. 63-64). Selon Gellner (1997, p. 286-287) et Swyngedouw (1993, p. 56), dans cet assemblage religieux, le bouddhisme japonais remplit surtout des fonctions sotériologiques, comme la voie vers l'illumination, et des fonctions familiales à travers les rites funéraires. Au lieu de répandre leurs doctrines et de les présenter comme différentes des autres, les différentes institutions religieuses offrent surtout des services rituels qui répondent aux besoins de leur communauté (Swyngedouw, 1993, p. 65). Ces besoins sont très variés, mais ils prennent souvent la forme de bénéfices concrets dans le monde présent (*genze riyaku*) (Tanabe et Reader, 1998). De façon général, la vie religieuse japonaise se caractérise donc par l'utilisation de services rituels provenant de plusieurs traditions différentes (Swyngedouw, 1993, p. 60-61).

Conventions

Pour ce mémoire, afin de rendre mon écriture inclusive, je privilégie les termes épiciques, les formulations englobantes et les doublets abrégés vis-à-vis l'utilisation du masculin générique. L'écriture inclusive est seulement utilisée pour les termes en français. Les mots en japonais et en anglais sont mis en italique, à l'exception des noms d'écoles, de branches et de temples bouddhistes, des époques historiques ainsi que des autres noms propres. Le système de romanisation du japonais utilisé est le Hepburn révisé. J'opte généralement pour les termes en japonais vis-à-vis leurs équivalents en français. Lorsqu'essentiels à mes explications, les kanjis suivent le terme japonais. Par souci de clarté, je traduis parfois les citations et les termes tirés d'ouvrages en anglais. Un lexique contenant les termes japonais utilisés et les kanjis qui leur sont associés est disponible en Annexe (voir Annexe A). Finalement, j'ai choisi de traduire le terme *head-temple* (*honzan*, 本山) par « temple fondateur » afin de souligner l'importance du fondateur de l'école dans ce temple. Puis, j'ai choisi de traduire le terme *branch-temple* (*betsuin*, 別院) par « temple affilié ».

CHAPITRE 1 : CONTEXTE D'ÉTUDE

Avant d'entamer une description du contexte d'étude, c'est-à-dire une brève introduction au bouddhisme Jōdo Shinshū ainsi qu'à la crise du bouddhisme du temple au Japon, ce court paragraphe introduit rapidement le lecteur au Bouddha Sakyamuni ainsi qu'aux grandes idées du bouddhisme Mahayana. Ce paragraphe d'introduction puise la majorité de son contenu des pages xv à xxi de l'ouvrage de Irons (2008) ainsi que des chapitres 5 et 6 de celui de Harvey (1993).

Selon la majorité des traditions bouddhistes, le prince Siddharta Gautama aurait vécu en Inde au Ve siècle avant notre ère. Son parcours de vie et ses vies passées l'auraient mené à discerner certaines caractéristiques de la réalité et de l'existence humaine, telle que la souffrance (*dukkha*), l'impermanence (*anitya*) et l'illusion du soi (*anatman*). Selon lui, la souffrance serait conditionnée par l'attachement et le désir qui, par la nature impermanente de toute chose, mèneraient toujours vers l'insatisfaction. La mort n'étant pas une solution à la fin de *dukkha*, car elle entraîne une renaissance, et ce suivant un cycle infini de souffrance : le samsara. La seule sortie du cycle infini de souffrance du samsara serait l'éveil ou l'illumination (nirvana), un état de bonheur suprême caractérisé par non-existence et l'absence de souffrance. Siddharta aurait atteint l'éveil au pied d'un figuier (*figus religiosa*) à Bodhgayā pour devenir le Bouddha Sakyamuni. Il aurait ensuite légué ses connaissances sous formes d'enseignement, le Dharma, à ses cinq premiers disciples au Parc des Gazelles. Ses apprentis se multiplièrent pour former une communauté, le Sangha, aspirant à ses enseignements. Le bouddhisme est généralement décrit comme constitué des trois joyaux : le Bouddha historique (Siddharta), sa doctrine et ses enseignants (le Dharma) et la communauté (le Sangha).

Le bouddhisme s'est ensuite propagé à travers l'Asie où il est entré en contact avec plusieurs contextes culturels différents. Il s'est propagé en Asie du Sud, comme au Sri Lanka et en Thaïlande, au nord de l'Inde et en Mongolie, ainsi qu'en Asie de l'Est, comme en Chine et au Japon. Les courants bouddhistes du sud sont regroupés sous le terme parapluie du bouddhisme Theravada, tandis que, les traditions s'étant propagées au Nord de l'Inde et en Mongolie, appartiennent au bouddhisme de type Vajrayana. Le bouddhisme s'étant développé au Japon et en Chine appartiennent au courant du Mahayana. Bien évidemment, ces termes sont très généraux et peinent

à représenter adéquatement les réalités et expériences multiples des traditions bouddhistes qui les constituent.

Le bouddhisme Mahayana a produit de nombreux textes en sanskrit, les sutras, qui contiennent certains développements des enseignements du Dharma et mettent beaucoup d'emphasis sur certaines idées, dont celle de la vacuité (*sunyata*). L'une des caractéristiques doctrinales développées par le bouddhisme Mahayana est la reconnaissance de plusieurs êtres éveillés : les Bouddhas Célestes ou les Tathāgata (*nyorai*, 如来), et les bodhisattvas (*bosatsu*, 菩薩). Le terme Bodhisattva, « être d'éveil », désigne les êtres qui progressent sur la voie vers l'éveil, animés par le vœu compatissant d'aider tous les êtres sensibles plongés dans le *samsara*. Différemment, les Bouddhas Célestes ou Tathāgata habitent des mondes purs, ou Terres Pures, dans lesquels ils continuent de dispenser leurs enseignements. Les êtres sensibles ayant la chance d'y renaître pourront vivre dans la sérénité et avoir accès aux enseignements de ces Bouddhas, facilitant ainsi leur atteinte du nirvana.

La première documentation historique d'un Tathāgata est celle d'Aksobhya, la figure centrale du sutra *Aksobhyatathagatasya vyuha* qui a été traduit en chinois durant la dynastie Han (206 AEC – 220 EC) (Tanaka, 2018, p. 23). Aux fils des siècles, d'autres sutras ont fait référence à des Tathāgata, mais c'est le *Suvarnaprabhasasutra* qui nous intéresse ici (Tanaka, 2018, p. 24-25). Selon ce sutra indien qui date de la dynastie Gupta (IV au VI siècle), le bodhisattva Ruciraketu aurait douté de la mort de Sakyamuni et aurait postulé la théorie selon laquelle les Quatre Bouddhas Célestes, Aksobhya (Est), Ratnaketu (Sud), Amitayus (Ouest) et Dundubhisvara (Nord), seraient des émanations éternelles du Bouddha Sakyamuni et occuperaient les quatre directions cardinales (Tanaka, 2018, p. 25). C'est sur la base du *Suvarnaprabhasasutra* que la "Théorie des Quatre Bouddhas" ou des "Bouddhas des Quatre Directions" a été développée (Tanaka, 2018, p. 25). Cette théorie a influencé l'arrangement de la partie centrale de plusieurs mandalas du grand courant Mahayana partout en Asie, dont certains retrouvés dans les écoles bouddhistes Tendai et Shingon au Japon (Tanaka, 2018, p. 29; Irons, 2008, p. 353 et 490).

1.1 Le Jōdo Shinshū

Dans ce mémoire, je m'intéresse à un mouvement bouddhiste en particulier : la branche (*ha*) Honganjiha ou Nishi Honganjiha de l'école de la Vraie Terre Pure (Jōdo Shinshū). Le Jōdo Shinshū trouve son origine dans le culte du Bouddha Amitayus, Amitābha ou Amida (l'un des Bouddhas des Quatre Directions) fondé par Hui-Yuan (344-416) au V^e siècle en Chine (Irons, 2008, p. xxvii; Saunders, 1964, p. 188-190). Le Bouddha Amida est reconnu pour son association à la lumière, à la longévité, ainsi qu'à sa demeure : une Terre Pure située à l'Ouest et surnommé *Sukhavati* (« lieu de félicité »), (Irons, 2008, p. 14; Saunders, 1964, p. 145 et 168-170). Située à l'extrémité de l'Univers, cette Terre Pure abrite des conditions idéales pour atteindre de l'éveil (Curley, 2017, p. 17; Irons, 2008, p. 14; Saunders, 1964, p. 145 et 168-170). Or, la position exacte de *Sukhavati* reste incertaine, ambiguë, et ne correspond pas toujours à un monde transcendant séparé du nôtre (Curley, 2017, p. 17). Dans l'imaginaire populaire de la période d'Heian au Japon (794-1185), les montagnes et la mer séparaient la Terre Pure d'Amida du monde réel (Curley, 2017, p. 19-20). Certains pèlerinages en montagne permettaient donc aux pratiquant-es d'expérimenter la Terre Pure d'Amida dans ce monde (Curley, 2017, p. 19; Arichi, 2006, p. 325). L'iconographie de l'art bouddhiste présente souvent *Sukhavati* comme une terre d'or jonchées de grandes tours (Arichi, 2006, p. 339). Ces représentations artistiques de la Terre Pure puisent notamment dans le contenu des Petits et Grands Sutras de la Terre Pure (Grand et Petit *Sukhavativyuha-sutra*) qui décrivent les caractéristiques physiques de *Sukhavati* (Evans *et al.*, 2021, p. 2). Dans le Grand Sutra, le sol de *Sukhavati* est également décrit comme étant composé de pierres et de métaux précieux qui reflètent la lumière d'Amida (Inagaki, 2003, p. 21). Les cours d'eau de la Terre Pure produisent des « sons exquis » révélant les « vérités de la souffrance » et nourrissent les multiples arbres et les fleurs composés des mêmes bijoux (Inagaki, 2003, p. 24 et 71). La Terre Pure est également peuplée d'oiseaux dont les chants récitent les vertus du Bouddha, du Dharma et du Sangha (Inagaki, 2003, p. 71). Les habitant-es de ce monde ayant des capacités spirituelles, mentales et physiques parfaites, les souffrances physiques sont presque inexistantes (Olson, 2005, p. 184). C'est grâce aux mérites karmiques et à la compassion infinie d'Amitabha que l'existence de la Terre Pure est possible (Olson, 2005, p. 184). Selon certains sutras, dans l'une de ses vies précédentes Amitabha était le roi Dharmākara qui aurait renoncé à son trône pour se consacrer à la pratique bouddhiste (Olson, 2005, p. 185). Il aurait alors formulé une série de vœux de Bodhisattva dont celui d'atteindre la bouddhité et de créer une Terre Pure où les êtres qui y naîtraient ne tomberaient jamais dans les royaumes inférieurs et seraient fermement établis sur la voie de la bouddhité (Olson, 2005, p. 185).

Après des éons de pratique de Bodhisattva, Dharmākara est devenu le Bouddha Amitābha et a créé sa Terre Pure à l'aide de ses mérites karmiques (Olson, 2005, p. 185).

Pour le moine Hōnen (1133-1212), la terre de *Sukhavati* est lointaine du point de vue géographique, mais proche du point de vue karmique pour ceux qui se la visualisent (Curley, 2017, p. 25). Dans ses visions, Hōnen voyait la Terre Pure siégeant sur un sol de lapis-lazuli d'où poussaient des arbres de joyaux, et où se trouvaient des palais et des étangs magnifiques (Curley, 2017, p. 24)⁵. Or, c'est le moine chinois Hui-Yuan⁶ qui a élaboré les premières techniques de méditation ésotériques permettant de visualiser *Sukhavati* (Saunders, 1964, p. 188). Au Japon, le bouddhisme a été introduit par des moines coréens et chinois au cinquième et sixième siècles, mais ce n'est qu'à l'époque Heian (794-1185) que les techniques de méditation de Hui-Yuan ont été importées au Japon par le biais des écoles bouddhistes Tendai et Shingon (voir Tableau 2) (Sawada, 2001, p. 611; Saunders, 1964, p. 135, 189). À cette époque, le bouddhisme au Japon se caractérisait par son rôle politique élitiste (Nelson, 2013, p. 30). Les temples avaient comme mission de maintenir la stabilité du royaume de l'empereur (Nelson, 2013, p. 50). Ils agissaient comme des rentiers et, en échange des services rituels rendus à l'élite, ils recevaient des dons terriens et monétaires (Nelson, 2013, p. 50-51).

Au tournant des époques Heian (794-1185) et Kamakura (1185-1333), l'Empire, alors installé à Kyoto, est déchiré par des conflits politiques violents (Nelson, 2013, p. 31; Saunders, 1964, p. 185). La violence n'épargne pas certains temples bouddhistes qui participent eux aussi aux conflits à l'aide de leurs armées de mercenaires (Olson, 2005, p. 188). Ce climat obscur⁷ a favorisé

⁵ Hōnen aurait écrit le « Record of Samadhi Attainments » (*Sanmai hottoki*) dans lesquels se retrouvent des descriptions de visions de la Terre Pure, mais il n'en est peut-être pas l'auteur véritable (Curley, 2017, p. 24).

⁶ Le bouddhiste chinois Hui-Yuan a fortement été inspiré par son maître Dao An (Saunders, 1964, p. 188). Selon les doctrines du Jōdo Shinshū, Dao An a été le disciple du maître indien Nagarjuna, lui-même disciple du Bouddha Sakyamuni (Bloom, 1989, p. 33) (voir Tableau 3).

⁷ La période Kamakura est aussi sujette à de nombreux bouleversement sociaux. La capitale de l'Empire, alors installée à Kamakura, est dévastées par le tremblement terre Shōka en 1257 (Olson, 2005, p. 188). L'Empire subit également deux tentatives d'invasions mongoles, une en 1274 et une 1281 (Olson, 2005, p. 188)

l'émergence de la théorie du Dernier Âge du Dharma⁸, aussi appelé *mappō* (Marra, 1988, p. 25; Saunders, 1964, p. 185-186). Cette théorie eschatologique, inspirée par la notion du *kaliyuga* de la cosmologie hindoue, stipule que la doctrine bouddhiste, le Dharma, est vouée au déclin jusqu'à l'avènement de son anéantissement (Eltschinger, 2020; Marra, 1988, p. 25-27). La période Kamakura a donc été un terrain fertile à l'apparition de nouveaux mouvements bouddhistes, tels que les écoles Zen, Sōtō et Rinzai, l'école Nichiren ou encore les écoles de la Terre Pure (Nelson, 2013, p. 31-32).

À cette même période, le moine Tendai Genshin (942-1017) a développé l'idée selon laquelle la récitation du nom d'Amida, le *nembutsu*, est l'une des techniques de méditation dirigées vers la Terre Pure (Irons, 2008, p. 214-215 ; Bloom, 1989, p. 37; Saunders, 1964, p. 191). Son œuvre proéminente décrivant en détail les plans infernaux, le *Ojoyoshu*⁹, a pressurisé, par la peur des enfers, la bonne conduite karmique des laïques¹⁰ (Nelson, 2013, p. 32). Le *Ojoyoshu* a inspiré l'un des disciples de Genshin, Hōnen (1133-1212), qui a développé l'idée selon laquelle la répétition de la phrase du *nembutsu* (« 南無阿弥陀仏 (*namu amida butsu*) » en japonais ou « je prends refuge en Amida ») attirerait la compassion d'Amida (Irons, 2008, p. 214; Olson, 2005, p. 191; Saunders, 1964, p. 191-192). C'est grâce aux mérites transférés par le Bouddha Céleste que les pratiquant·es bouddhistes se réincarneraient à *Sukhavati* (Irons, 2008, p. 446; Saunders, 1964, p. 191-192). (Irons, 2008, p. 214; Saunders, 1964, p. 191-192). L'importance accordée au pouvoir du *nembutsu* a donné naissance à une école distincte du Tendai : le Jōdo Shū (Bouddhisme de la Terre Pure) (Saunders, 1964, p. 192). Le Jōdo Shū offrait une solution à l'ère terrible du *mappō*, car si le monde et le Dharma étaient voués à la destruction, l'illumination dans la vie présente était impossible (Marra, 1988, p. 51). Or, par le biais de la réincarnation dans la Terre Pure d'Amida, le Jōdo Shū permettait de contourner les problèmes sotériologiques reliés au *mappō* (Marra, 1988, p. 51). Selon Hōnen, la voie du Jōdo Shū s'opposait à celle habituellement retrouvée dans le bouddhisme, car

⁸ Dans ce mémoire, j'opposerai le terme « Dharma », qui se réfère aux enseignements ou aux doctrines du Bouddha Sakyamuni, au terme « dharma » qui englobe les lois et les règles qui composent la réalité (Irons, 2008, p. xv; Harvey, 1993, p. 77).

⁹ Ce poème contient des descriptions détaillées des six plans d'existence bouddhiste, dont les enfers, ainsi qu'une révision de la littérature Jōdo Shinshū (Nelson, 2013, p. 32; Irons, 2008, p. 214).

¹⁰ En général, dans l'étude du bouddhisme on distingue les « laïques » des « moines » ou des « prêtres » (Borup, 2020, p. 959).

elle ne reposait pas sur le pouvoir individuel afin d'atteindre l'illumination (*jiriki*, 自力), mais sur le pouvoir externe (*tariki*, 他力) du Tathāgata Amida (Olson, 2005, p. 190). L'école du Jōdo Shū apparaissait donc comme une école subversive, puisqu'elle offrait des rituels pour le salut des laïques ordinaires et des femmes alors que la majorité des rituels des grandes écoles bouddhistes étaient encore entrelacés au pouvoir de l'élite politique (Nelson, 2013, p. 32, 79; Olson, 2005, p. 191).

C'est le disciple de Hōnen, Shinran (1173-1262), qui a fondé le Jōdo Shinshū (Bouddhisme de la Vraie-Terre Pure) (Bloom, 1989, p. 33; Saunders, 1964, p. 197). Les innovations doctrinales de Shinran sont fortement reliées à son parcours individuel (Olson, 2005, p. 191). Initialement formé comme moine Tendai au Mont-Hiei, il a renoncé à ses vœux monastiques et rejoint son nouveau maître Hōnen en 1201 (Olson, 2005, p. 191). Selon Shinran, puisqu'elles étaient toujours motivées par la passion, l'égo ou le désir d'être sauvée, les bonnes actions et l'accumulation de mérites karmiques étaient impossibles (Olson, 2005, p. 191-192). Incapable d'atteindre l'illumination par ses propre action (*tariki*), Shinran s'en remettait entièrement au pouvoir externe d'Amida (*tariki*) (Olson, 2005, p. 192). Il considérait même que l'énonciation répétée du *nembutsu*, « je prends refuge en Amida », n'était pas une bonne action et n'avait aucun effet d'attirer la compassion d'Amitabha (Olson, 2005, p. 192). La seule solution possible était donc la confiance en une aide externe d'Amida et non pas une action individuelle qui provoquerait cette aide (Olson, 2005, p. 192). Cette confiance devait être exprimée à l'aide du *nembutsu* et fait qu'une seule fois avec sincérité pour être sauvé par Amida (Olson, 2005, p. 192).

De ces positions doctrinales en ressortirent plusieurs différences pratiques et rituelles, dont l'abolition de la vie monastique, notamment en permettant aux moines de se marier et de se faire pousser les cheveux, ainsi que la priorisation du culte à Amitābha aux dépens des autres cultes présents dans le Jōdo Shū (Saunders, 1964, p. 199). En raison de conflits politiques entourant l'héritage de Shinran et le régime de Oda Nobunaga, le Jōdo Shinshū s'est scindé en deux branches (*ha*, 派) au XVII^e siècle : celle du Honganjiha (本願寺派) ou du Honganji de l'Ouest et du Ōtaniha (大谷派) ou du Honganji de l'Est (Irons, 2008, p. 231-232; Bloom, 1989, p. 33). Dans ce mémoire,

je traite surtout du Honganjiha ou du Honganjiha de l'Ouest, car le temple Shōonji fait partie de cette branche (Shōonji, 2018).

L'œuvre majeure de Shinran est le *Kyōgyōshinshō* ou *The Teaching, Practice, Shinjin, and Realization of the True Pure Land Path* en anglaise (HHMH, 2010; Hirota et al., 1997a et b; Saunders, 1964, p. 199; Irons, 2008, p. 445-446). C'est à partir du texte du *Kyōgyōshinshō* que Shinran a composé plusieurs chants rituels encore aujourd'hui pratiqués à Shōonji, comme lors de la cérémonie du *Hanamatsuri* à laquelle j'ai pu participer. Ce texte se base sur trois sutras (*kyō*) : le Sutra de la Contemplation (*Kanmuryōjukyō*) ainsi que les Grand et Petit Sutras de la Terre Pure (*Daimuryōjukyō* et *Amidakyō* respectivement) (Irons, 2008, p. 445-446; Hirota et al., 1997b; Bloom, 1989, p. 36). Le *Kyōgyōshinshō* est divisé en quatre parties qui traitent d'aspects différents de la pensée de Shinran : le *kyō*, le *gyō*, le *shin* et le *shō*. Selon le *kyō* du *Kyōgyōshinshō*, toute volition humaine étant corrompue par l'égoïsme, c'est la compassion et la sagesse d'Amida qui produisent les actions vertueuses et la pratique de la dévotion (*shinjin*) envers lui (Isomae, 2014, p. 35; Bloom, 1989, p. 36-37). Le *gyō* fait référence et instruit à la pratique de la récitation du *nembutsu* (Bloom, 1989, p. 37). Idée centrale de Shinran, le *shin* est une « foi [...] sincère, joyeuse et un désir » de renaître dans la Terre Pure d'Amida pour atteindre l'illumination (Bloom, 1989, p. 38). Cette foi, contrairement à sa signification chrétienne, ne se réfère pas à la croyance en l'existence d'Amida ou de sa Terre Pure, mais plutôt à la confiance en Amida et en la réincarnation dans sa Terre Pure (Inagaki, 1996). Selon Inagaki, la relation du dévot avec Amida est structurée par un état mental et une attitude de confiance éveillée au contact des sutras de la Terre Pure (Inagaki, 1996, p. 3). Donc, en appliquant le *shin*, les pratiquant·es seraient destiné·es à être réincarné·es dans sa Terre Pure (Bloom, 1989, p. 38). Contrairement au Jōdo Shū, ici, la récitation du *nembutsu* ne posséderait aucun pouvoir intrinsèque et ne sert qu'à remercier la compassion d'Amida (Inagaki, 1996; Bloom, 1989, p. 38). La dernière partie du *Kyōgyōshinshō*, le *shō*, signifie la réalisation de la réincarnation dans la Terre Pure et de l'atteinte du nirvana dans un but compassionnel, suivant ainsi la voie du Bodhisattva (Harvey, 1993, p. 155; Bloom, 1989, p. 38-39). Parmi les nombreux autres textes composés par Shinran, on retrouve ses commentaires d'œuvres d'autres disciples du bouddhisme Jōdo Shinshū, comme ses commentaires du texte *The Essential of Faith Alone de Seikaku* (1116-1235), ses lettres de correspondance, ses notes personnelles et ses poèmes (Hirota et al., 1997b, p. 92, 103, 156 et 166). Ne pouvant pas entrer dans les détails de chacun de ces textes, je me

contenterai de décrire, dans le deuxième chapitre, les poèmes les plus importants pour ma recherche, c'est-à-dire ceux qui sont les plus souvent chantés dans le cadre des *hōyō Jōdo Shinshū*.

Bien qu'il constitue la plus grande école bouddhiste au Japon, le Jōdo Shinshū a peu été étudié, encore moins dans sa forme contemporaine (Borup, 2020; Dessi, 2010, Porcu, 2008). L'étude du Jōdo Shinshū a été négligée par les premiers bouddhologues orientalistes, qui recherchaient un bouddhisme axé sur la transformation intérieure, l'ascétisme et le mysticisme, des caractéristiques qu'ils voyaient comme mises de l'avant par l'école zen (Borup, 2020; Dessi, 2010, Porcu, 2008). La traduction du *shinjin* par le terme « foi » participe à la marginalisation de l'étude du Jōdo Shinshū en Occident, car elle engendre la comparaison entre le protestantisme et le bouddhisme de la Vraie Terre-Pure (Mastunaga, 2022, p. 5). En effet, l'orthodoxie du Jōdo Shinshū se distingue des autres écoles bouddhistes et des tendances générales de la vie religieuse japonaise (Borup, 2020, p. 957-958). En raison de ses idéaux et de ses doctrines, cette école rejette les pratiques visant le gain de bénéfices concrets ou mondains (*genze riyaku*), comme la vente de porte-bonheurs, les rituels de purification karmique et la méditation (Borup, 2020, p. 957; Reader et Tanabe, 1998, p. 134). Aujourd'hui, la branche Honganjiha de l'école Jōdo Shinshū est une des plus grandes écoles bouddhistes du Japon avec presque huit millions d'adhérent·es et 10 248 temples répartis à travers tout le Japon (Borup, 2020, p. 954). Un peu plus de la moitié de ces temples (55%) sont installés en milieu rural (Borup, 2020, p. 954).

1.2 Problématique : la crise du bouddhisme au Japon

Je broserai ci-dessous un portrait du contexte actuel de l'étude et des facteurs historiques à l'origine de la crise du bouddhisme japonais. Comme les autres grandes écoles bouddhistes japonaises, le Jōdo Shinshū est confronté aux mêmes problèmes découlant des changements sociaux rapides du dernier siècle (Borup, 2020, p. 954, 957; Nelson, 2011, p. 1). Ces changements comprennent des transformations sur la scène mondiale, telles que la sécularisation et la marchandisation du religieux, ainsi que des transformations plus étroitement liées à la société japonaise, telles que l'exode rural et l'effondrement du système d'affiliation obligatoire entre les ménages et les temples bouddhistes (*danka seido*) (Borup, 2020, p. 954, 957; Nelson, 2011, p. 1). L'effondrement du *danka seido* est l'un des facteurs les plus déterminants dans l'avènement de cette crise (Reader, 2011; Rowe, 2011; Nelson, 2011; Covell, 2009, 2005).

Le *danka seido* s'est développé à l'ère d'Edo (1603-1868) à partir de la politique d'enregistrement au temple, le *terauke seido* (Rowe, 2011, p. 3; Covell, 2009, p. 295; 2001, p. 40). À cette époque, l'archipel japonais était déjà entré en contact avec les Européen·es et leurs efforts d'évangélisation (Covell, 2001, p. 40). Percevant ces efforts comme une menace, le gouvernement japonais de l'époque (*bakufu*) a décidé de forcer les chrétien·nes à s'enregistrer au temple bouddhiste de leur localité (Covell, 2001, p. 40). Ce système d'enregistrement au temple, le *terauke seido*, obligeait les chrétien·nes à participer à diverses activités du temple (Covell, 2001, p. 41). Le *terauke seido* s'est révélé un outil de contrôle efficace pour le gouvernement, et, en 1688, il l'appliquait déjà à l'ensemble de la population japonaise non-chrétienne (Covell, 2001, p. 41).

Afin de conserver leur enregistrement au temple et leur statut de paroissien·nes, les Japonais·es étaient contraint·es de respecter trois critères : le soutien financier au temple, la participation aux rites obligatoires¹¹ et l'invitation du prêtre chez eux lors du rite commémoratif de leurs ancêtres (Covell, 2001, p. 41). Le respect de ces trois critères était assuré par des mesures coercitives, telles que l'ostracisation, les amendes, l'emprisonnement, voire la condamnation à mort (Nelson, 2013, p. 36). Bien que les rites familiaux, commémoratifs et funéraires aient été les sources principales de revenus des temples bouddhistes, l'agriculture et la location de leurs terres agricoles représentaient aussi des revenus considérables (Nelson, 2013, p. 35; Rowe, 2011, p. 21-22; Covell, 2001, p. 42). Les temples avaient aussi une grande importance sociale, car ils étaient l'espace privilégié pour l'éducation, la vente de médicaments et le commerce (Nelson, 2013, p. 35; Covell, 2001, p. 42, 51). Ils agissaient comme des « centres communautaires » locaux (Nelson, 2013, p. 35). Le *terauke seido* a instauré une structure relationnelle dans laquelle les paroissien·nes finançaient le temple bouddhiste, et en retour, ce dernier offrait des services funéraires et s'occupaient du soin des ancêtres de ses paroissien·nes (Rowe, 2011, p. 22; Covell, 2001, p. 43). Les familles de paroissien·nes ont fini par choisir un seul temple pour répondre à leurs besoins de piété filiale, et ce, sur plusieurs générations (Covell 2001, p. 49). Cette relation multigénérationnelle entre le temple et ses paroissien·nes, le *danka seido*, s'est vue sévèrement bouleversée par les

¹¹ Les rites considérés comme obligatoires sont les suivants : le jour commémorant le fondateur de l'école bouddhiste, celui commémorant le Bouddha (*Hanamatsuri*), le festival des ancêtres en été (*Obon*), les deux festivals d'équinoxes (*Higan*) et le jour commémorant la mort des ancêtres de la famille (Covell, 2001, p. 41).

transformations de la société japonaise et sa sécularisation durant l'ère Meiji (1868-1912) (Covell, 2001, p. 39 et 43).

La sécularisation de la société japonaise et sa rencontre avec le concept de religion peuvent être retracées à l'ère Meiji, au moment de l'ouverture du pays aux mondes impérialistes et capitalistes des empires coloniaux européens et états-unis (Hardacre, 2018, p. 87; Isomae, 2014, p. 29). La perception des autres nations par les puissances coloniales de l'époque était caractérisée par une hiérarchie évolutionniste (Isomae, 2014, p. 29). Cette hiérarchie s'articulait dans l'ordre décroissant suivant : les nations « civilisées », les « non-civilisées » et les « primitives » (Isomae, 2014, p. 29). Le Japon, la Chine et la Turquie tombaient dans la catégorie des nations « non civilisées », des nations dont la souveraineté n'était que partiellement reconnue (Isomae, 2014, p. 29). Les relations politiques entre les empires coloniaux et les nations « non-civilisées » s'organisaient surtout autour de traités commerciaux inégaux pouvant mener jusqu'à la colonisation et à la perte d'indépendance (Isomae, 2014, p. 30). Témoin des ravages causés par de telles relations en territoire chinois, l'élite japonaise, constituée majoritairement d'oligarques, a entrepris des changements drastiques afin de correspondre à l'image de la nation « civilisée » telle que véhiculée par les puissances coloniales de l'époque (Hardacre, 2018, p. 87-90; Isomae, 2014, p. 30).

La sécularisation du Japon a débuté dans ce contexte de réforme avec l'adoption du concept de religion importé des États-Unis par le biais des traités commerciaux qui débutèrent en 1858 (Isomae, 2014, p. 31-32). Éventuellement traduit par *shūkyō* (宗教), le concept de religion a participé à l'identification de la religion comme un phénomène général sous-divisé en les différentes traditions présentes au Japon, une tendance inexistante dans le Japon d'avant l'ère Meiji (Hardacre, 2018, p. 88). L'élite intellectuelle de l'époque espérait de faire du Japon une société rationnelle et scientifique, mais aussi riche et militarisée (Hardacre, 2018, p. 91-92). Elle considérait la religion, qu'il s'agisse de la chrétienté, du bouddhisme ou des cultes locaux aux kamis du Shinto, comme irrationnelle, superstitieuse et fondée sur l'ignorance (Hardacre, 2018, p. 89-91). Toutefois, selon cette même élite, la religion avait tout de même la capacité d'agir comme une autorité transcendante auprès de la population et d'assurer sa loyauté envers la nation japonaise (Hardacre, 2018, p. 90-91). Voulant s'assurer de la loyauté de ses sujets sans superstition ni irrationalité, l'élite politique a développé un culte à la nation par le biais de la figure de l'empereur (Hardacre, 2018, p. 92 et

98). Il s'en suivit la stricte séparation entre les temples bouddhistes et les sanctuaires des cultes locaux aux kamis, alors qu'ils étaient auparavant difficilement séparables et discernables les uns des autres (Hardacre, 2018, p. 94-96 et 98). Les cultes locaux et les sanctuaires qui leur étaient associés ont ensuite été relégués à l'administration nationale et unis sous la même bannière du shintoïsme d'État (Hardacre, 2018, p. 97-98). Les rites shintos des sanctuaires locaux ont été synchronisés avec ceux de l'Empereur (Hardacre, 2018, p. 99).

Le processus de sécularisation au Japon a été enclenché par cette nationalisation du shintoïsme et par des réformes bouddhistes coercitives (Hardacre, 2018, p. 89). Le slogan *haibutsu kishaku* (« détruire le bouddhisme ») illustre bien les mesures prises par le gouvernement, allant de la destruction de temples, de textes et d'objets d'art, à l'abolition du système d'enregistrement obligatoire au temple (*terauke seido*) (Nelson, 2013, p. 37; Rowe, 2011, p. 23; Covell, 2001, p. 43). Or, malgré ses efforts, le gouvernement japonais n'a jamais réussi à éradiquer le lien profond qui s'était créé entre les paroissien·nes et leur temple, plus généralement entre le bouddhisme et les pratiques funéraires (Reader, 2011, p. 238).

En reliant les cultes locaux au culte de l'Empereur, l'élite intellectuelle de l'époque a réussi à créer une « pseudo-sacralisation de l'État » (Hardacre, 2018, p. 98). Cette sacralisation du Japon a permis d'organiser la vie publique selon les obligations du culte à l'État et de reléguer le religieux, c'est-à-dire les autres pratiques ou croyances définies comme religieuses par l'État lui-même, dans la sphère privée (Hardacre, 2018, p. 87 et 98). En quelques sortes, le shinto s'est vu scindé en deux : le « shintoïsme étatique et national » légalement exclus de la catégorie de religion, et le shinto « religieux » des communautés locales qui continuaient d'exercer leurs pratiques dans le domaine désormais privé (Ananda Josephson, 2015, p. 90). La sécularisation du Japon s'est donc articulée autour du projet d'une élite politique qui, en utilisant son pouvoir légal coercitif, en mettant en œuvre des réformes politiques et en influençant l'éducation et les médias, a réussi à effacer la vie religieuse du domaine public, tout en conservant le shintô comme un culte non-religieux ou séculier au sein de l'État japonais (Mullins, 2021, p. 9; Hardacre, 2018, p. 87, 89; Ananda Josephson, 2015, p. 90).

Avec la défaite du Japon en 1945 et la mise en place de sa nouvelle constitution par les États-Unis en 1947, la sécularisation est vue imposée par une puissance étrangère (Mullins, 2021, p. 9-10, 47).

Ce deuxième processus de sécularisation, désormais impérial, a consisté en une réforme des politiques relatives au shintoïsme, au bouddhisme et à la chrétienté par l'occupation alliée (1945-1952) (Mullins, 2021, p. 9-10, 13-14). Du point de vue américain, c'était le shintoïsme qui avait alimenté les efforts de colonisation du gouvernement japonais. La réforme américaine visait donc à réduire l'influence du shintoïsme dans la société japonaise en abolissant l'administration et le financement des sanctuaires par l'État, mais surtout en promouvant la liberté de religion et en limitant l'ingérence de l'État dans les groupes religieux (Mullins, 2021, p. 13-14). Ces nouvelles politiques ont conduit à l'apparition d'une économie de marché religieux, un terrain fertile pour l'émergence, la coexistence et la concurrence de nouveaux mouvements religieux (Mullins, 2021, p. 14).

Les dégâts matériels causés par la Seconde Guerre Mondiale s'élevaient à environ 25% de la richesse nationale (Iyoda, 2010, p. 8). Face au chômage et à l'inflation, le gouvernement japonais a décidé de promouvoir la production des industries pionnières, comme celle du charbon et de l'acier (Iyoda, 2010, p. 8). Avec le début de la guerre de Corée en 1950, le Japon est devenu un exportateur de choix pour les États-Unis (Ohno, 2017, p. 133). Les profits réalisés par ces exportations ont permis au Japon d'investir dans de nouvelles technologies, dont celles augmentant le rythme de production industrielle (Ohno, 2017, p. 133; Iyoda, 2010, p. 9). Cette période de développement technologique et industriel a favorisé la croissance économique rapide du pays, qui est parvenu à se hisser au deuxième rang des grandes économies mondiales en 1970 (Ohno, 2017, p. 131). Cette période de croissance économique a coïncidé avec l'industrialisation et l'urbanisation rapide de la société japonaise, ce qui a directement affecté les relations entre les temples bouddhistes situés dans les zones rurales et leurs paroissien·nes (Mullins, 2021, p. 15). En effet, si le *danka seido* était plus fort en milieu rural, les mouvements de population vers les villes ont grandement affecté le soutien des paroissien·nes qui, au fil du temps, se sont graduellement tourné·es vers les temples urbains pour leurs services funéraires (Covell, 2001, p. 48, 56). Malgré l'affluence de la population dans les villes, les temples en milieux urbains sont entrés en compétition avec les nouveaux lieux séculiers de divertissement et d'échanges sociaux, comme les centres municipaux (Covell, 2001, p. 57). Avec le nombre grandissant d'organisations séculières dans les villes, la compétition a fini par nuire aux temples en milieux urbains (Covell, 2001, p. 57). En 1946, le gouvernement Allié a racheté les terres agricoles aux temples bouddhistes et les a revendues aux fermiers locataires (Covell, 2001, p. 52). L'éradication d'une partie des terres des

temples bouddhistes pendant la Restauration de Meiji, puis dans l'après-guerre, les a privés de revenus importants (Covell, 2001, p. 52). En conséquence, les écoles bouddhistes en sont donc venues à dépendre exclusivement des revenus de leurs services funéraires; aujourd'hui, 75% des revenus des temples bouddhiques proviennent de ce secteur (Reader, 2011, p. 238; Nelson, 2011; Rowe, 2011).

Contrairement aux avancées technologiques, la croissance économique du Japon a connu un coup d'arrêt en 1990 avec l'explosion de sa bulle économique (Nelson, 2013, p. 12). Cette crise économique a bouleversé les systèmes éducatifs, politiques, juridique et bureaucratiques de la société japonaise (Nelson, 2013, p. 12). Le monopole du shintoïsme, du bouddhisme, des cultures locales et des classes sociales s'étant désagrégé, les Japonais·es font face à une véritable crise d'orientation depuis les années 90 : forcé·es de subir les contraintes sociales d'une industrialisation rapide et du quotidien capitaliste, ils·elles sont confronté·es aux grandes questions existentielles dont les réponses sont plus que jamais éparpillées dans un vaste marché religieux (Nelson, 2013, p. 12-14). Sans l'autorité et le monopole du bouddhisme, la vie religieuse au Japon s'est centralisée autour de l'individu·e et de sa liberté : il est maintenant confronté à de multiples influences (famille, médias sociaux, amis) et à une pluralité de traditions (bouddhismes, catholicisme, etc.), en somme à un réel marché religieux (Nelson, 2013, p. 11-14). Pour reprendre les termes de Nelson :

« First, there is the crafting of a custom-made religious life (individualization) that is no longer dominated by brand loyalty to a particular tradition. Now that a majority of people have a choice about whether to become involved in religion once they become adults, they can select from a range of possibilities and competing systems of meaning and value. They are no longer coerced or socialized to follow the “institutional package” of their religious upbringing and may look elsewhere for ideas, practices, or communities that better align with their life situation and the evolution of their beliefs » (2013, p. 142).

Cette liberté engendre une anxiété existentielle, exacerbée par les effets négatifs des avancées technologiques, comme la crise climatique, les technologies de destruction et de contrôle politique (Nelson, 2013, p. 10-14, 17). Avec l'avènement des nouvelles technologies de communication, telles que les téléphones intelligents et Internet, les interactions mondiales et l'accès à l'information sont facilités, multipliant ainsi les choix de vie possibles (Nelson, 2011, p. 6, 13). Ces nouvelles technologies accélèrent aussi le marché mondial et national en améliorant les techniques de

marketing, de distribution et de production des produits de consommation (Porcu, 2014, p. 154-155; Nelson, 2011, p. 6-7).

Dans cette nouvelle ère de choix, les différentes écoles bouddhistes se voient forcées de fonctionner comme des entreprises et de faire concurrence aux autres mouvements religieux (Nelson, 2013, XIIV). Cependant, aujourd'hui, le bouddhisme est fortement associé aux pratiques funéraires et à l'appartenance familiale (Reader, 2011, p. 237; Rowe, 2011, p. 3). En effet, 90% des funérailles au Japon sont bouddhistes (Rowe, 2011, p. 3). Les coûts engendrés par les services funéraires bouddhistes ont fini par ternir la réputation des temples qui sont alors présentés comme des profiteurs morbides, l'un des facteurs importants du déclin du bouddhisme du temple au Japon (Reader, 2011, p. 237-238; Covell, 2005, p. 293-294). Pour certains, le coût et les efforts associés à la participation à la vie des temples bouddhistes représentent de simples pertes de temps (Rowe, 2011, p. 39; Shimada, 2010). Si le bouddhisme veut continuer d'être pertinent pour les membres de sa société, il doit donc s'adapter aux changements rapides que cette dernière a subis au cours des derniers siècles (Nelson, 2013, p. XVI). Le Japon actuel étant « inexorablement relié aux réseaux transnationaux de commerce, de communication, de transport et de finance », le bouddhisme d'aujourd'hui doit trouver le moyen de redevenir pertinent dans une « société axée sur le marché » (Nelson, 2013, p. XVI) et de se distancer de son image funèbre.

1.3 Revue de littérature

Les écoles bouddhistes contemporaines font donc preuve de créativité afin de redorer leur image, d'offrir de nouveaux types de services funéraires et de réactualiser leur pertinence spirituelle et sociale (Nelson, 2013; Reader, 2011; Rowe, 2011). Elisabetta Porcu (2014) a documenté le cas du temple de Ryōhōji qui utilise des techniques de marketing et de *branding* à l'aide d'icônes populaires féminines et *kawaii* (mignon·ne) pour attirer un nouveau public masculin. Elle démontre comment ce temple tente de percer sur le marché religieux pour rendre ses services plus attrayants en renouvelant sa médiatisation (Porcu, 2014, p. 167). De façon analogue, Ian Reader (2020) documente le cas du temple de Eihei-ji qui coopère avec une société de construction hôtelière et le gouvernement local afin de stimuler le tourisme et d'attirer des visiteur·euses. Le pèlerinage et la visite de ce temple se rapprochent davantage du récréatif, du tourisme et du monde séculier que du religieux (Reader, 2020). Mark Rowe (2011) s'intéresse à la nouvelle tombe éternelle qui permet

de réduire les coûts des services funéraires et de diminuer la responsabilité des familles vis-à-vis du soin de leurs ancêtres. Les rites de soin aux ancêtres incluent notamment l'entretien de la tombe du défunt et la pratique de rites commémoratifs garantissant le bien être du défunt dans la mort et dans la renaissance (Kim, 2016). Traitant aussi des innovations dans le domaine funéraire, Barbara Ambros (2012) fait l'analyse de l'essor du marché des funérailles pour animaux de compagnie depuis les années 80. Elle explique comment les institutions bouddhistes ont su satisfaire les « besoins changeants de la société » japonaise tout en accédant à des revenus importants (Ambros, 2012, p. 7). À l'aide d'un terrain ethnographique multisite, l'anthropologue John Nelson a documenté les divers types d'initiatives de prêtres bouddhistes, tant sur le plan politique, social que culturel (Nelson, 2013, p. XV). Pour Nelson, ces initiatives prennent la forme d'innovations parce qu'elles modifient ou encore réactualisent les pratiques et les valeurs des institutions bouddhistes, et cherchent à régler plusieurs problèmes affectant les institutions, mais aussi la société japonaise dans son ensemble. L'ethnomusicologue Duncan Reehl a aussi travaillé sur certaines productions artistiques de Gyosen Asakura. Ce dernier, constatant que le bouddhisme de son temple attirait de moins en moins de participant·es, a décidé en 2016 de faire une réharmonisation pop des chants rituels pour créer une forme de musique plus dynamique : le « *techno-hōyō* » (Reehl, 2023, p. 47; 2020, p. 15; Amegishi et Asakura, 2020; Dharma Techno, 2019). Son article, *Musicalizing the Heart Sutra : Buddhism, Sound, and Media in Contemporary Japan* (2020), et son chapitre, dans l'ouvrage collectif *Handbook of Japanese Music in the Modern Era* (2023), traitent d'innovations musicales bouddhistes contemporaines qui ont commencé en 2008 avec l'adoption de caractéristiques de la musique populaire. Les premiers morceaux qui ont attiré l'attention des médias sociaux, sont les réarrangements rock du groupe Jōdo Shinshū, le VOWZ band, ainsi que la version pop du Sutra du Cœur de Hatsune Miku (Reehl, 2023, p. 40; Reehl, 2020, p. 5). Leurs « fusions musicales idiosyncratiques » quittent les contextes strictement rituels et religieux de la musique bouddhiste, dans lesquels elle a été traditionnellement cloisonnée, pour entrer en contact avec le public et le réseau international du Web (Reehl, 2020, p. 1 et 2). Ma recherche vise donc à contribuer à cette branche de la littérature qui s'intéresse aux innovations culturelles du bouddhisme du temple au Japon, et ce, dans son contexte de crise. Ma démarche et mes réflexions prennent la même orientation que celles de Nelson (2013), c'est-à-dire qu'elles s'articulent sous forme d'une documentation ethnographique et historiographique d'une innovation bouddhiste au

Japon. Elles puisent aussi beaucoup dans les outils conceptuels ethnomusicologiques de Reehl (2020) et approfondissent certaines de ses pistes de réflexion (2023).

Dans son livre *Experimental Buddhism*, Nelson affirme que ces innovations bouddhistes qui visent à réactualiser la pertinence du bouddhisme « [...] soulignent un « changement [...] dans la façon dont les prêtres voient leurs rôles et leurs devoirs envers la société japonaise » (Nelson, 2013, p.20). La nature de ces initiatives et les outils utilisés pour les mettre en œuvre varient considérablement d'un cas à l'autre (Nelson, 2013, p. 86). Elles vont de l'activisme politique anti-nucléaire jusqu'à des temples aux architectures inédites. Dans tous les cas, les prêtres ont toujours à leur disposition les « outils intellectuels »¹² spécifiquement bouddhistes, soit les concepts tirés des enseignements bouddhistes pour fonder des « expérimentations bouddhistes » (Nelson, 2013, p. 86). Pour l'anthropologue américain, l'aspect expérimental de ces innovations correspond au fait de tester « [...] an idea to see if it works before proceeding further. [...] » Il ajoute que ces initiatives expérimentales des prêtres bouddhistes sont appliquées de façons « [...] selective, pragmatic, and concerned primarily with achieving a satisfactory result » (Nelson, 2013, p. 21). Nelson soutient à plusieurs moments dans son livre que les objectifs de ces expériences bouddhistes sont tirés des fondements des enseignements bouddhistes, comme la compassion, la souffrance et le mérite karmique (Nelson, 2013, p. XVII). Motivés par la compassion, les prêtres bouddhistes développent des initiatives qui modifient les pratiques traditionnelles de leur institution afin de venir en aide aux êtres souffrants. L'efficacité de ces initiatives est ensuite appliquée ou « testée » de façon pragmatique et consciente, à la manière d'une expérimentation. Le concept de bouddhisme expérimental met donc beaucoup l'accent sur l'agentivité et la liberté des prêtres, même si cette agentivité est modelée par les forces mondiales et nationales qui agissent sur la société japonaise (2013, p. 27).

Le concept de bouddhisme expérimental permet donc à l'anthropologue d'approcher le bouddhisme comme une méthode crédible de résolution des problèmes sociaux qui sont plus largement liés au problème de la souffrance humaine. Il permet aussi de souligner l'agentivité des prêtres dans les innovations des pratiques bouddhistes qui sont « façonnée[s] par les changements

¹² Un bon exemple de ces outils est les Quatre Nobles Vérités.

sociaux modernes » (Nelson, 2013, p. 27). Avec ce concept, Nelson (2013) propose une lecture des innovations bouddhistes comme des « expériences » visant à adapter le bouddhisme et à le présenter comme pertinent pour le Japon d'aujourd'hui. Or, *Experimental Buddhism* relate surtout le point de vue des prêtres, au détriment des autres personnes participant aux activités du temple, comme les *bōmori*¹³ « gardiennes du temple », « les femmes/hommes de ménage, les hommes/femmes d'affaires, les fermier·ères, les marchand·es, les retraité·es et les jeunes adultes » (Nelson, 2013, p. XX).

Dans son livre, John, K. Nelson (2013, p. 120, 164-177, 192-195)¹⁴ a mis beaucoup d'emphasis sur les initiatives politiques et sociales des prêtres, mais peu sur les innovations culturelles ou artistiques, encore moins musicales. Il a documenté le cas de Miura, la responsable (*jūshoku*) d'un temple Jōdo Shinshū. Cette dernière utilise ses compétences de musicienne jazz et rock pour conduire la musique rituelle et les chants associés à ses services bouddhistes, comme le *nembutsu*, de façon plus énergique. La *jūshoku* offre des rituels amusants et la musique, même dans une forme plus pop, lui permet de transmettre les enseignements du Jōdo Shinshū. Nelson a aussi documenté le cas du temple de Tsukiji Honganji à Tokyo. Rattaché à la dénomination Jōdo Shinshū, il accueille une foule de musiciens et de musiciennes aux styles variés : rap, DJ sets et musique ghanéenne sont au rendez-vous dans son hall. Ce genre de performance musicale éclectique ne fait pas exception au Japon. L'apparition de styles musicaux modernes sur la scène bouddhiste provient du désir des temples de s'impliquer dans la création artistique contemporaine. Ces activités rajeunissent l'image du bouddhisme et attirent des personnes plus jeunes dans les temples. Ces événements font aussi la promotion du temple lui-même : le temple s'assure d'attirer des spectateur·ices et d'être publicisé. C'est aussi un moment privilégié pour recruter de nouveaux membres. Les rassemblements causés par ces performances musicales permettent donc à tous les types participant·es et aux organisateur·ices d'entrer en contact et de socialiser. La *jūshoku* et musicienne Miura insiste sur ce fait lorsqu'elle explique ses raisons de produire de la musique

¹³ Les *bōmori* sont des « religieuses domestiques professionnelles » (Starling, 2019, p. 13) et font parfois partie de la famille immédiate du prêtre responsable du temple (*jūshoku*). Le terme est souvent traduit par l'expression « gardiennes du temple » ou « femmes du temple ».

¹⁴ Ce paragraphe est entièrement tiré du livre *Experimental Buddhism* (Nelson, 2013, p. 120, 164-177, 192-195).

rituelle pop dans son temple pour en faire : « a place where individuals can come to enrich their lives through shared interests, special events, or regular participation in rituals and worship that are meaningful but also fun » (Nelson, 2013, p. 195). À travers sa musique, Miura cherche à transmettre son expérience et les concepts clés du bouddhisme Shinshū, mais surtout à « servir sa communauté à travers la musique et la collaboration » (Nelson, 2013, p. 195-196).

Duncan Reehl définit ce type d'innovations musicales comme des « médiations d'un sentiment » (*mediation of feeling*) structurées par des éléments musicaux inédits (2020, p. 3-4). Les éléments significatifs des chants bouddhistes, comme le Sutra du Cœur, sont transposés dans des codes musicaux qui correspondent à la catégorie de « musique populaire internationale » (Reehl, 2020, p. 5). La médiation musicale bouddhiste se caractérise par la médiation ou le mélange entre les éléments musicaux du temple et ceux de la culture pop, mais aussi par l'interaction entre les institutions bouddhistes et le public par l'entremise du web (2020; 2023). L'auteur insiste sur le rôle des plateformes médiatiques dans cette tentative de diffusion auprès de la population japonaise et surtout d'un public international (Reehl, 2020, p. 5, 12-14). Pour Reehl, ces transformations/innovations témoignent d'un changement dans la « public representation, sensibility and understanding of Japanese Temple Buddhism », mais aussi dans la façon dont les prêtres perçoivent leur propre rôle tout en conciliant leurs aspirations personnelles, leurs devoirs familiaux et leurs personnalités publiques (Reehl, 2020, p. 2-3; Viewfinder, 2013).

Par exemple, pour Gyosen Asakura, les productions musicales techno permettent de concilier ses obligations professionnelles avec sa passion pour la musique technopop et le DJing (Reehl, 2020, p. 15). Ces innovations musicales sont des nouvelles façons de transmettre les enseignements bouddhistes en engageant les participant·es dans une pratique religieuse qui soit plus amusante, donnant ainsi une image plus positive du bouddhisme japonais contemporain (Reehl, 2020, p. 3, 12). Le concept de médiation musicale bouddhiste proposé par Duncan Reehl (2020) permet donc d'analyser les objectifs et les stratégies motivant le *techno-hōyō* dans le contexte de la crise du bouddhisme au Japon. Ce concept lui permet également de montrer comment Gyosen Asakura perçoit son rôle de prêtre face aux récents changements sociaux au Japon.

Dans son chapitre *Handbook of Japanese Music in the Modern Era*, Duncan Reehl aborde les réarrangements de chants bouddhistes par plusieurs prêtres, dont Gyosen Asakura (Reehl, 2023).

Il soutient que ces réarrangements créent de nouvelles « sensibilités sonores » (Reehl, 2023, p. 43). Les différentes réharmonisations de chants bouddhistes, tels que les Sutras du Cœur et d'Amida, du *Shōshinge* et du *Nembutsu wasan*, sont utilisées par les prêtres pour entrer en contact avec les membres de la société japonaise ou internationale (Reehl, 2023, p. 43). Selon les prêtres musicien·nes, ces innovations musicales sont essentielles pour éviter le déclin des institutions bouddhistes japonaises (Reehl, 2023, p. 43). Duncan Reehl reconnaît aussi que ces innovations peuvent être interprétées à l'aide du concept de « bouddhisme expérimental » de John Nelson (2013), c'est-à-dire qu'il s'agit d'initiatives pragmatiques prises par les prêtres en réponse aux changements récents de la société japonaise (Reehl, 2023, p. 43). L'ethnomusicologue s'intéresse aux deux tendances principales des innovations musicales bouddhistes qu'il divise selon leurs objectifs différents: (1) les réarrangements musicaux de chants bouddhistes qui visent à rendre la musique plus divertissante et (2) les compositions des prêtres qui visent à répandre les enseignements bouddhistes (Reehl, 2023, p. 43).

Tout comme les autres types d'innovations mentionnées par Nelson (2013), les innovations musicales pop et techno ne sont pas une première dans l'histoire du bouddhisme japonais (Reehl, 2023). En effet, avec l'arrivée du concept de musique (*ongaku*) au Japon, les chorales et les hymnes ont été intégrés à la pratique du bouddhisme de la Terre Pure (Reehl, 2023, p. 37). La première chorale à être chantée dans les temples est la Aikoku Gohō no Uta, composée en 1887 par Yamamoto Tomekichi (Reehl, 2023, p. 37). Selon Duncan Reehl, la chorale européenne calquée sur le style de l'hymne protestant a été utilisée pour moderniser l'image du bouddhisme et pour adapter le bouddhisme aux changements sociétaux rapides de l'ère Meiji (Reehl, 2023, p. 38). Dès la fin de l'époque Shōwa (1926 – 1989), plusieurs hymnes de prières avaient été composés et elles constituaient déjà le cœur de la liturgie Jōdo Shinshū (Reehl, 2023, p. 38). Parmi ces hymnes de prière, on retrouve par exemple le *Shōshinge* et le *Nembutsu wasan* (Reehl, 2023, p. 43).

Reehl (2023; 2020) explicite habilement les changements dans la structure de l'expérience (structure of feeling) du bouddhisme du temple à partir d'entrevues ethnographiques avec des prêtres musiciens et de commentaires d'utilisateurs du Web, mais, à l'instar Nelson (2013), il délaisse les points de vue des participant·es non prêtres sur leurs propres expériences des *techno-hōyō*. Il n'a pas étudié la pratique du *techno-hōyō* à Shōonji, son intégration dans la pratique bouddhiste au temple, ou encore sa position par rapport aux autres types de cérémonies commémoratives, comme

les *hōyō* pratiqués sans techno. J’ai donc choisi de suivre ces pistes de recherches, qui m’ont permis d’identifier et de détailler les objectifs et les fonctions du *techno-hōyō* et des *hōyō* à Shōonji. Bien que Reehl se soit penché sur les réactions des usager·ères du Web face au *techno-hōyō* et sur l’existence de tensions entourant ce dernier, il n’a pas dégagé les éléments centraux de ces tensions, ni détaillé les justifications ou les points de vue qui composent les discours en tension, ce que j’essaierai de faire. Finalement, en raison de son orientation ethnomusicologique, Reehl (2020; 2023) s’est beaucoup moins intéressé aux aspects visuels du *techno-hōyō*, des aspects qui sont pourtant tout autant inédits que ses aspects sonores.

1.4 Objectifs et questions de recherche

Dans cette recherche, je m’intéresse aussi aux transformations musicales et visuelles inédites des *shōmyō* et des hymnes de prière (*wasan*) de Gyosen Asakura, celles pratiquées dans le contexte du *techno-hōyō*, une nouvelle forme de service commémoratif bouddhiste (*hōyō*) qui prend place au temple de Shōonji dans le village de Togo, près de la ville de Fukui¹⁵ (Shōonji, 2018). Afin de pallier le manque d’informations dans les recherches de Duncan Reehl (2020; 2023) concernant le point de vue des participant·es non-prêtres et les aspects visuels du *techno-hōyō*, le mémoire se penchera plus précisément sur ces sujets en posant la question : Quelles sont les nouveaux aspects matériels du *techno-hōyō*, c’est-à-dire les aspects sonores, visuels et liturgiques, et quels genres d’expériences et de discours suscite-t-ils ?

Contrairement à Nelson (2013) et à Reehl (2020; 2023), je m’intéresse également à l’expérience et au discours des personnes qui participent au *techno-hōyō* au temple de Shōonji, c’est-à-dire à celles qui y assistent et qui touchent, de près ou de loin, à son organisation, mais aussi aux habitant·es du village de Togo. J’inclue donc dans ma recherche les personnes dont la vie monastique n’est pas directement reliée aux « zones de cultes formelles » et aux « textes canoniques » bouddhiques, mais qui touchent, d’une façon ou d’une autre, au *techno-hōyō* (Starling, 2019, p. 20). En raison de la démarche ethnographique utilisée, je mettrai l’accent sur la pratique et la performance du *techno-*

¹⁵ La préfecture de Fukui est située dans la région de Hokuriku qui englobe aussi les préfectures de Ishikawa, de Toyoma et de Niigata. Parmi les temples bouddhistes des préfectures de Fukui, plus de 50% appartiennent aux écoles de la Terre Pure avec une prééminence de l’école de la Vrai Terre Pure (Uda *et al.*, 2013, p. 3).

hōyō dans le contexte local du temple par sa communauté, à la différence de Duncan Reehl qui s'est surtout intéressé à ses performances hors du temple et à sa médiation par le Web ainsi qu'à sa réception par ses usager·ères (Reehl, 2020).

À l'aide de ma démarche ethnographique puisant aussi dans la musicologie, j'explicitai les techniques de composition musicale qui permettent de transposer les chants rituels (*shōmyō*) du *hōyō* vers sa forme techno, ainsi que les effets visuels artistiques qui transposent les aspects visuels *hōyō* vers sa forme techno, des effets visuels inexplorés par Reehl. Plus largement, mon mémoire documente le rôle de la musique et des visuels dans l'expérience des participant·es Jōdo Shinshū lors de divers rassemblements sociaux et cérémonies auxquels j'ai pu participer lors de mon séjour ethnographique. Comment le *techno-hōyō* se différencie-t-il des autres formes de *hōyō* et des autres activités à Shōonji aux niveaux liturgiques, musicaux et visuels ? Quels éléments liturgiques demeurent inchangés ? Lesquels sont transformés ? Qu'est-ce qui caractérise les éléments sonores et visuels du *techno-hōyō* par rapport à sa forme sans techno ? Ces caractéristiques sonores et visuelles du *techno-hōyō* font-elles vivre des expériences différentes de celles normalement vécues lors des *hōyō* sans techno ? La section 5.3 du chapitre 5 se concentre sur la réponse à ces questions de recherche en effectuant des descriptions matérielles du *techno-hōyō* de la fête du *Hanamatsuri*.

Comme mentionné précédemment, j'entends répondre à mes questions de recherche par le biais de la participation et l'observation des pratiques et des discours présents dans la communauté de Shōonji. En m'intéressant aux discours de ces personnes qui se rapportent au *techno-hōyō*, tout comme Duncan Reehl (2023 et 2020) et John Nelson (2013), je m'intéresse inévitablement aux tensions et aux points de vue divergents qui coexistent au sein du temple et des autres écoles et branches bouddhistes à Fukui. Comment Gyosen Asakura perçoit-il le *techno-hōyō* ? Quel est l'avis des participant·es, comme les *monto* (laïques) et les *sōryo* (prêtres), par rapport à cette nouvelle forme de *hōyō* ? Qu'est-ce qui fonde le désaccord entre les pratiquant·es bouddhistes qui apprécient le *techno-hōyō* et ceux·celles qui l'apprécient moins ? Ces questions permettent de comparer les discours des *monto* et des *sōryo*, nuanciant ainsi la représentation du bouddhisme dans ma recherche. En donnant une voix aux adhérent·es du temple, aux *monto* et aux autres participant·es non adhérent·es qui ne suivent pas le Jōdo Shinshū, mon étude documentera la perception du bouddhisme japonais par rapport au point de vue des acteur·ices qui sont souvent mis·es de côté dans la littérature traitant des innovations bouddhistes. Les sections 5.1, 5.2 et 5.4 du chapitre 5 de

ce mémoire répondent plus précisément à ces questions. La section 5.2 inclut aussi des résultats corollaires, à savoir la précision de termes japonais dont les définitions dans la littérature scientifique non japonaise sont très peu détaillées.

CHAPITRE 2 : LA MUSIQUE AU JAPON

Étant donné que mon sujet de recherche touche de très près à la musique, ce chapitre est dédié à l'introduction des genres musicaux au Japon (section 2.1) ainsi que les différents termes utilisés pour décrire la musique. Bien qu'il existe un terme réunissant la majorité des genres musicaux (*ongaku*, 音楽), il ne convient pas toujours à la musique pratiquée en contexte bouddhiste. Puisque le *techno-hōyō* consiste à mélanger de la musique techno à des chants bouddhistes (*shōmyō*), une clarification de ces termes est essentielle à sa compréhension. De plus, ces termes ont souvent été le sujet de mes conversations sur le terrain. La musique techno étant trop souvent associée à la culture de la rave en Europe et en Amérique, je m'assurerai ici de décrire le genre de techno, la technopop, qui est utilisé par Gyosen Asakura dans ses *techno-hōyō* (section 2.2). Enfin, je présenterai différentes classifications du *shōmyō* afin d'illustrer son lien avec la liturgie et les enseignements de la doctrine du Dharma, des éléments qui sont au cœur des tensions institutionnelles Jōdo Shinshū (section 2.3 et 2.4).

2.1 Les genres musicaux de l'archipel japonais

L'époque Meiji a apporté son lot de changements aux sociétés de l'archipel japonais, dont l'adoption du concept européen de musique (*ongaku*, 音楽) (Reehl, 2023, p. 37; Johnson, 2023, p. 3-4). Avant son contact avec le monde européen, aucun terme général se référait à « any humanly organized sound » (Hosokawa, 2013, p. 9). La musique étant souvent pratiquée dans des contextes socioculturels très précis, comme l'école bouddhiste ou la classe sociale, les noms des genres musicaux étaient utilisés à la place d'un terme qui les engloberait tous (Hosokawa, 2013, p. 9). Cloisonnées dans leurs institutions, les genres musicaux ont évolué pour devenir uniquement fonctionnels dans leurs contextes respectifs (Hosokawa, 2013, p. 9). C'est seulement à partir de l'ère Meiji, que la dichotomie opposant les genres musicaux traditionnels aux genres musicaux modernes s'est vu de plus en plus utilisée (Johnson, 2023, p. 1; Hosokawa, 2013, p. 10).

Étant donné le caractère multiethnique de l'archipel japonais, il serait difficile, voire impossible, de rassembler tous les genres musicaux présents au Japon sous une seule identité japonaise (Tokita et Hughes, 2008, p. 1-2). Le legs de la colonisation de l'archipel japonais a également favorisé la

consommation exotique de genres musicaux aïnous et okinawais considérés à tort comme traditionnellement japonais (Johnson, 2023, p. 8). En outre, définir la musique japonaise à partir de l'unicité présumée de l'identité japonaise ne permet pas de représenter adéquatement les fluctuations et les transformations continues des multiples genres musicaux au Japon (Tokita et Hughes, 2008, p. 1-2). L'idéologie d'une identité japonaise unique (*nihonjinron*) a émergé lors de la création de l'État-nation japonais à l'époque Meiji (1868-1912) et, dans l'après-guerre, la classification ethnomusicologique des genres musicaux au Japon a suivi la tendance homogénéisante du *nihonjinron* (Tokita et Hughes, 2008, p. 2-3). Selon cette classification, la musique nationale japonaise (*hōgaku*), comme le *gagaku* ou le *nō*, se différencierait de la musique occidentale (*yōgaku*) (Johnson, 2023, p. 5 et 7; Tokita et Hughes, 2008, p. 2). Les genres musicaux non japonais et non occidentaux étaient réunis sous la catégorie de musique folklorique (*minzoku ongaku*) (Tokita et Hughes, 2008, p. 2).

Cette classification ethnomusicologique est sous-tendue par l'opposition entre le traditionnel et l'Occidental ou le moderne (Johnson, 2023, p. 5 et 7; Tokita et Hughes, 2008, p. 2). Elle se voit aujourd'hui nuancée par les influences musicales mutuelles entre la scène internationale et les groupes d'origine japonaise, y compris ceux qui produisent de la musique dite traditionnelle (Johnson, 2023, p. 4-5; Tokita et Hughes, 2008, p. 2). Dans un contexte international, la musique contemporaine japonaise est moins définie par son unicité que par son hybridation avec d'autres genres musicaux (Tokita et Hughes, 2008, p. 3). La musique non japonaise au Japon s'est très souvent vue adaptée au contexte japonais, créant ainsi de nouveaux genres musicaux, tels que le J-pop, la technopop ou le *enka* (Tokita et Hughes, 2008, p. 4). Ce phénomène d'hybridation et d'adaptation de genres musicaux étrangers au Japon ne date pas seulement de l'époque contemporaine; même avant la Restauration de Meiji, la musique japonaise était influencée par la musique chinoise et occidentale (Johnson, 2023, p. 5).

2.2 La techno

Que les spécialistes soient des anthropologues, des ethnomusicologues, des sociologues, des artistes ou des historiens, très peu d'entre eux s'entendent sur la définition de la « techno » et encore moins sur ce à quoi elle fait référence (Goh, 2023, p. 122; Tsitsos, 2018, p. 274; Birgy, 2001, p. 5-22; Art Press, 1998, p. 5 et 177). Le sociologue Philippe Birgy (2001, p. 5-8, 19-22) aborde la

techno comme un phénomène interculturel englobant une variété d'éléments : une esthétique, des genres musicaux ainsi qu'une attitude de la danse et de la fête. Selon lui, les critères historiques, géographiques et rythmiques ne suffisent pas pour définir ce qu'est la techno (Birgy, 2001, p. 19). Pareillement, Jean-Yves Jouanais et Christophe Kimh préfèrent une utilisation au sens large du terme techno, en le juxtaposant aux musiques faites à base d'instruments électroniques (EDM) et aux cultures électroniques qui lui sont associées (Art Press, 1998, p. 5, 15-22 et 177). Selon le professeur de *Modern Culture and Media Studies*, Alexander Weheliye, la techno est une culture musicale qui, dès son apparition à Détroit puis à Berlin, provient des communautés américaine et allemande noires (Goh, 2023, p. 122-125). Selon le sociologue William Tsitsos (2018, p. 274-275), la techno est un genre musical qui s'est développé à la fin des années soixante-dix à Détroit, dans un contexte socio-économique difficile causé par l'effondrement de son industrie automobile. De ce point de vue, les artistes de la communauté noire de Détroit, Juan Atkins, Kevin Saunderson et Derrick May, sont considérés comme les pères fondateurs de la musique techno (Tsitsos, 2018, p. 274).

Un peu plus de vingt ans avant l'apparition de la techno de Détroit, en 1955 au Japon, le compositeur de musique de film Mayuzumi Toshiro expérimentait déjà avec des instruments électroniques, mais son travail n'a pas capturé l'attention du public (Saint-Michel, 2018, p. 12). En 1974, la musique électronique gagne en popularité au Japon avec la sortie de l'album *Snowflakes Are Dancing* du compositeur classique Isao Tomita (Saint-Michel, 2018, p. 11-13). Cet album est une interprétation de pièces du compositeur français Claude Debussy à l'aide du synthétiseur Moog III (Saint-Michel, 2018, p. 13). Déplorant le manque d'originalité et l'épuisement des possibilités dans les orchestres symphoniques classiques, Isa Tomita cherchait à innover à l'aide du Moog III, et à éviter une musique classique qui ne ferait que « recréer le passé » (Saint-Michel, 2018, p. 11). Son intérêt pour le synthétiseur venait de sa capacité à produire de nouveaux sons et donc d'explorer de nouveaux « horizons sonores » (Saint-Michel, 2018, p. 7 et 11). Cependant, le Moog III était peu accessible en raison de son prix et de son envergure qui rendaient les représentations en direct difficiles (Saint-Michel, 2018, p. 11-13).

Quatre ans plus tard, en 1978, l'expression « technopop » fait son apparition dans le *Rock Magazine* au Japon (Saint-Michel, 2018, p. 15). Le terme servait alors à décrire l'album *Man Machine* du groupe allemand Kraftwerk, un album qui avait été entièrement réalisé à l'aide d'instruments

électroniques (Saint-Michel, 2018, p. 15). Cet album a grandement influencé le groupe de musique japonais *Yellow Magic Orchestra* (YMO) qui a conquis la scène musicale internationale avec son deuxième album *Solid State Survivor* en utilisant les mêmes instruments électroniques (*drum machine*, synthétiseurs et *vocoder*), (Saint-Michel, 2018, p. 7, 14-17). Un peu comme Kraftwerk, les visuels futuristes et les instruments électroniques de YMO projetaient leur vision du futur dans leur musique (Saint-Michel, 2018, p. 19). La vision futuriste et l'aspect technologique de la musique de YMO reflètent le contexte socioéconomique dans lequel le groupe évoluait (Saint-Michel, 2018, p. 16). Dans l'après-guerre, la croissance économique du Japon a facilité l'accès aux produits électroniques pour la classe moyenne (télévisions, radios, synthétiseurs, *sampler*¹⁶ etc.) (Saint-Michel, 2018, p. 16). En raison de sa croissance économique et technologique, le Japon était perçu comme un pays moderne et futuriste sur la scène internationale (Saint-Michel, 2018, p. 16). YMO s'est inspiré de cette vision exotique et « techno-orientaliste » du Japon pour créer sa musique (Saint-Michel, 2018, p. 7, 13-15).

L'influence du son disco, des synthétiseurs, des percussions électroniques (*drum machine*) et de l'esthétique *sci-fi* de YMO a retenti jusqu'aux États-Unis et a influencé les artistes pionniers de la scène techno EDM au Bronx (Saint-Michel, 2018, p. 14-15). Même la musique des précurseurs de la scène techno de Détroit, comme Juan Atkins ou Derrick May, s'articulait, à la façon de YMO, comme une « forme de science-fiction » reflétant le contexte socioéconomique de sa production (Tsitsos, 2018, p. 274). Que ce soit dans la techno des raves de Détroit ou dans la technopop japonaise, ces genres musicaux partagent la même signification du préfixe « techno » qui se réfère à la technologie ou l'aspect technologique des instruments utilisés dans la production de sons et des visuels aux allures futuristes (Saint-Michel, 2018, p. 7 et 16, 19).

C'est depuis les années 60 que les *Visuels Live* ont commencé à être incorporés dans des événements de performances musicales variées, tels que dans les concerts de Rock ou dans les discothèques, dans le but de à renforcer les sensations et l'expérience de la musique (Liberovskaya,

¹⁶ Un *sampler* est une machine (ou une fonction d'une machine) qui permet de faire du *sampling*, c'est-à-dire de « capturer une portion [...] d'un enregistrement audio pour le réutiliser dans un nouvel enregistrement » (Liberovskaya, 2014, p. 134).

2014, p. 101). En 1967, peu avant la création du groupe Kraftwerk, les artistes Ralf Hutter et Florian Schneider utilisaient déjà plusieurs effets visuels, comme des projections de courtes vidéos en boucle (Liberovskaya, 2014, p. 117). Une vingtaine d'années plus tard, les avancées technologiques ont rendu les *drum machine* et les *samplers*, comme le Roland TR-808, plus abordables et ont permis le développement des différents genres de musiques électroniques (EDM) joués dans les raves (Liberovskaya, 2014, p. 135). Parallèlement à ces nouvelles techniques de productions sonores, des techniques de production visuelle comme le *Computer Video Instrument* se sont également développées, permettant ainsi de modifier des vidéos en temps réel (Liberovskaya, 2014, p. 135). À l'aide de ces nouvelles technologies visuelles, l'esthétique futuriste des instruments électroniques a pu être harmonisée avec des *Live Visuals* et des jeux de lumières afin de créer une continuité entre les expériences sonores et visuelles (Liberovskaya, 2014, p. 136). Les effets visuels utilisés lors des raves pouvaient être modifiés en synchronisation avec le BPM des morceaux techno joués par le DJ (Liberovskaya, 2014, p. 136).

2.3 Les chants bouddhistes : les *shōmyō*

Dans la littérature ethnomusicologique, le *shōmyō* (声明 ou 聲明) désigne généralement les « chants rituels bouddhistes » ou toute « musique traditionnelle vocale performée en contexte rituel dans les temples bouddhistes » (Nelson, 2008, p. 37; Sawada, 2001, p. 611; Hill, 1982, p. 28). Au VI^e et au VII^e siècle le terme *bombai*¹⁷ était utilisé pour décrire les chants bouddhistes. C'est seulement à partir du XII^e siècle que le terme *shōmyō* a pris son sens actuel (Nelson, 2008, p. 35 et 37; Harich-Schneider, 1962, p. 220-221). Seules les écoles zen utilisent toujours le terme *bombai* pour se référer aux chants bouddhistes (Sawada, 2001, p. 613). La majorité des travaux scientifiques traitant des chants bouddhistes japonais, tels que ceux de Nelson (2008, p. 38, 40 et 43), Sawada (2001), Hill (1982, p. 27 et 29) et Harich-Schneider (1962, p. 220), se sont concentrés sur le *shōmyō*, tel qu'il est encore pratiqué dans ses formes les plus anciennes, plus précisément au sein des écoles Shingon et Tendai datant du VIII^e au IX^e siècle respectivement.

¹⁷ Un dérivé du terme chinois *fanbai* qui signifie « chant pur » (Sawada, 2001, p. 611).

Le répertoire musical et vocal du bouddhisme japonais est extrêmement varié et diffère selon l'école, la branche et même selon le temple où il est chanté (Nelson, 2008, p. 37-38; Sawada, 2001, p. 611; Harich-Schneider, 1962, p. 220). Plusieurs termes interchangeables sont couramment utilisés pour désigner les chants, aussi bien chez les prêtres que chez les pratiquant·es, et cette interchangeabilité se reflète dans le travail de certains chercheur·es non japonais. Cela semble indiquer que la distinction de ces termes n'est pas une préoccupation importante pour certain·es participant·es. En revanche, pour certains membres officiel·les des écoles bouddhistes, ces termes peuvent être sources de désaccords. Par exemple, un moine Rinzai que j'ai rencontré sur le terrain, ne considérerait pas le chant du *nembutsu* comme un *shōmyō*, alors que Gyosen Asakura le considérerait comme tel. Pour d'autres prêtres, il y aurait deux types de *shōmyō* : ceux ayant été préservés dans leurs anciennes formes et ceux ayant été simplifiés au niveau mélodique et linguistique. En tant que chercheur étranger à ces termes japonais et à leur signification, j'ai passé beaucoup de temps à rechercher des clarifications dans la littérature et sur le terrain.

De plus, le vocabulaire utilisé pour se référer à ces termes, ainsi que le système musical utilisé pour la transcription des chants, varient énormément en fonction du contexte culturel dans lequel les chants (*shōmyō*) et les hymnes (*wasan*) Jōdo Shinshū sont pratiqués (Haywood, 2023, p. 102-103; Mitchell, 2014, p. 358; HHMH, 2010, p. ix; Harich-Schneider, 1962, p. 220). Hors du Japon, comme dans certains temples anglais ou américains, des termes comme « *dokyō* » (読経) (« lecture de sutra »), « *gongyō* » (勤行) ou encore le terme sanskrit « *gāthā* », sont utilisés pour décrire le *shōmyō* (Haywood, 2023, p. 102-103; Mitchell, 2014, p. 358; HHMH, 2010, p. ix). Dans la littérature, aucune distinction n'est faite entre le *shōmyō* s'écrivant à l'aide des caractères 声 (« voix ») et 明 (« lumière »), littéralement « voix lumineuse » (Nelson 2008, p. 38; Harich-Schneider, 1962, p. 221), et le *shōmyō* s'écrivant avec les signes 称 (« appellation ou éloge ») et 名 (« nom »). C'est plutôt dans cette catégorie que s'insérerait le *nembutsu*, littéralement « appellation du nom » d'Amida. Cette ambiguïté linguistique expliquerait, entre autres, le fait que les différentes définitions du terme *shōmyō* puissent varier d'un·e prêtre à l'autre.

2.3.1 Les classifications

En plus de l'interchangeabilité des termes pour désigner les chants bouddhistes en japonais, leur diversité au Japon est énorme (Nelson, 2008, p. 37-38). À lui seul, le terme *shōmyō* renvoie à une grande variété de chants (Nelson, 2008, p. 37-38). Afin d'éviter les généralités, et par préoccupation ethnomusicologique, plusieurs chercheur·es ont donc tenté de classer les *shōmyō* selon certaines de leurs caractéristiques. Cette section présentera différents types de *shōmyō* suivant quatre classifications : les classifications linguistique, historique, modale et mélodique. Dans ce mémoire, en utilisant ces classifications, j'évite d'utiliser le terme « *shōmyō* » dans sa définition générale. De plus, certaines de ces classifications ont d'autres utilités. La classification historique, par exemple, permet de retracer les transformations liturgiques effectuées au fil de l'histoire du bouddhisme Jōdo Shinshū. De même, la classification mélodique développée par Sawada (2001) me fournit des outils pour l'analyse des mélodies des *shōmyō* et des réharmonisations techno à Shōonji.

La classification la plus courante dans la littérature ethnomusicologique est la classification linguistique (Nelson, 2008; Sawada, 2001; Hill, 1982; Harich-Schneider, 1962). D'abord composé en sanskrit en Inde, les sutras ont été traduits en chinois en Chine puis ils (les sutras en sanskrit et en chinois) ont ensuite été importés au Japon à partir du VIII^e siècle (Sawada, 2001, p. 611 et 613). À partir du X^e siècle, le répertoire des *shōmyō* s'était élargi et incluait de nouveaux chants composés en japonais (Sawada, 2001, p. 613). Les ethnomusicologues proposent la classification linguistique suivante : les *bonsan* sont les textes en sanskrit, les *kansan* ceux en chinois et les *wasan* ceux en japonais (Hill, 1982, p. 29; Nelson 2008, p. 68; Sawada, 2001, p. 613). Les *bonsan* sont avant tout des équivalents phonétiques chinois des textes originaux écrits en sanskrit (Nelson, 2008, p. 68). Dans cette première traduction phonétique, la prononciation sanskrite a été adaptée à celle du chinois modifiant ainsi les mélodies d'origine (Nelson, 2008, p. 68; Sawada, 2001, p. 613). Les *kansan* sont des *shōmyō* chantés en chinois à partir de textes traduits du sanskrit en chinois (Nelson, 2008, p. 68; Hill, 1982, p. 29). Les *wasan* sont des *shōmyō* chantés en japonais à partir de textes en chinois adaptés ou à partir de textes entièrement composés en japonais (Nelson, 2008, p. 68). La généalogie linguistique et phonologique des *shōmyō* est cruciale, car la langue et les caractéristiques de sa prononciation jouent un rôle primordial dans leur composition mélodique (Sawada, 2001, p. 613). En effet, les mélodies des *shōmyō* sont majoritairement l'imitation

phonétique ou des tons (en chinois *sisheng*) déterminés par les caractères des textes chinois (Sawada, 2001, p. 613).

Sawada (2001, p. 611-613) propose une autre classification, historique cette fois, qui permet de comprendre l'origine des *shōmyō* et l'ambiguïté qui les entoure. Comme il a déjà été mentionné, les premiers chants bouddhistes sont introduits au Japon avant l'époque Nara (710-794) (Sawada, 2001, p. 611). L'influence du bouddhisme des écoles de Nara a progressivement diminué et, dès le IX^e siècle, les écoles Tendai et Shingon sont devenues plus influentes auprès des aristocrates et de la cour (Sawada, 2001, p. 612). Le plus ancien *shōmyō* retrouvé date de 752 et il appartient au type de *shōmyō* le plus ancien, le Nara-ryū (Sawada, 2001, p. 611). En 804, le moine Kūkai retourne au Japon après un voyage en Chine, apportant avec lui les *shōmyō* Nanzan-ryū et les enseignements bouddhistes sur lesquels repose l'école Shingon (Sawada, 2001, p. 612). La même année, le fondateur de l'école Tendai, Saichō, a lui également introduit de nouveaux enseignements et de nouveaux chants au Japon (Sawada, 2001, p. 612). Les enseignements rapportés par Saichō ont contribué à la fondation de l'école Tendai, mais celle-ci s'est rapidement divisée en deux branches chacune pratiquant un type de *shōmyō* distinct: le Jimon-ryū de la branche du temple Onjōji et le Ōhara-ryū de la branche du temple Enryakuji (Sawada, 2001, p. 612). À l'époque Heian (774-835), il y avait donc quatre types de *shōmyō* : le *shōmyō* des écoles de Nara (Nara-ryū), le *shōmyō* de l'école Shingon (Nanzan-ryū) et les deux *shōmyō* de l'école Tendai (Jimon-ryū et Ōhara-ryū) (Sawada, 2001, p. 611-612). Il est important de connaître l'origine de certains *shōmyō* Ōhara-ryū, car Shinran y a été formé comme moine Tendai. Les types de *shōmyō* sont également importants dans la liturgie Jōdo Shinshū et donc dans la pratique lors des *hōyō*.

Les chants développés à l'époque suivante (Kamakura) ont été fortement influencés par les *shōmyō* des écoles Tendai et Shingon (Sawada, 2001, p. 612). Les précurseurs et fondateurs des écoles de la Terre Pure (Genshin, Hōnen et Shinran) ont tous reçu une formation de moines Tendai au Mont-Hiei (Sawada, 2001, p. 612). Ainsi, les *shōmyō* du Jōdo Shu et du Jōdo Shinshū proviennent originellement des *shōmyō* de type Ōhara-ryū de l'école Tendai (Sawada, 2001, p. 612). Au fil des siècles, les *shōmyō* Ōhara-ryū ont été modifiés et de nouveaux chants ont été ajoutés au répertoire Jōdo Shinshū, créant ainsi un style qui leur est propre (Sawada, 2001, p. 612-613). Étant donné que le Jōdo Shinshū s'est lui-même scindé en plusieurs branches depuis son apparition au XIII^e siècle,

les *shōmyō* se sont aussi diversifiés et différenciés au sein de chacune des branches (Sawada, 2001, p. 613).

Avant l'ère Meiji, la théorie modale au Japon était extrêmement variée et dépendait strictement du genre musical dans lequel elle était pratiquée (Komoda et Nogawa, 2002, p. 566). Dans les genres musicaux associés à l'aristocratie et à la cour impériale, comme les *shōmyō* et le *gagaku* par exemple, les mélodies des chants étaient transcrites à l'aide de théories musicales et de méthodes de notations codifiées (Komoda et Nogawa, 2002, p. 565). En revanche, dans les genres musicaux plus populaires, les mélodies et la théorie musicale étaient transmises à l'oral dans le cadre de performances (Komoda et Nogawa, 2002, p. 565). Aux alentours du VII^e et du VIII^e siècle, la théorie musicale du *gagaku* a été importée d'un modèle théorique chinois, le Tang, qui divisait les octaves en douze demi-tons (*ritu*) (Komoda et Nogawa, 2002, p. 566). Les premières écoles Tendai et Shingon ont beaucoup emprunté à cette théorie pour classifier les mélodies de leurs propres chants (Nogawa, 2002, p. 565-567).

En 1982, Eta Harich-Schneider (1894-1986), précurseure de la recherche ethnomusicologique non japonaise sur les *shōmyō* japonais, avait déjà documenté les deux premières tentatives de classification théoriques et musicales faites par le moine Tanchi au XIII^e siècle : la classification modale et la classification rythmique (Harich-Schneider, 1982, p. 221). Elle juge que la classification modale est inutilisable, car certains termes référant aux gammes utilisées pour classifier les *shōmyō* ont changé de signification au fil du temps (Harich-Schneider, 1982, p. 221-222). Malgré leurs emprunts au *gagaku*, certains éléments de la théorie musicale à la base des *shōmyō* ont été radicalement transformés (Sawada, 2001, p. 613; Komoda et Nogawa, 2002, p. 568). La théorie musicale elle-même a aussi continué de se diversifier, notamment avec l'apparition de nouvelles écoles bouddhistes (Sawada, 2001, p. 613; Komoda et Nogawa, 2002, p. 568). À l'inverse, la signification de certains éléments théoriques a été conservée (Komoda et Nogawa, 2002, p. 582). Par exemple, les cinq notes des gammes pentatoniques dans les transcriptions sont toujours utilisées pour indiquer les notes à chanter (*hakase*) lors des *shōmyō* (Komoda et Nogawa, 2002, p. 582).

Sawada (2001) propose une classification mélodique plus facilement applicable. Premièrement, le style de *shōmyō* dépend de son style mélodique prédominant : le *shōmyō* récité et le *shōmyō* vocalisé

(Sawada, 2001, p. 615). Le *shōmyō* récité contient majoritairement des mélodies syllabiques dans lesquelles une note chantée équivaut à une syllabe dans le texte (Sawada, 2001, p. 615). À l'inverse, le *shōmyō* vocalisé contient majoritairement des mélodies mélismatiques dans lesquelles une syllabe du texte est allongée pour contenir plusieurs notes (Sawada, 2001, p. 615). Les *shōmyō* récités et vocalisés peuvent contenir plusieurs types de mélodies syllabiques et mélismatiques qui sont retrouvées à différents endroits dans les *shōmyō* (Sawada, 2001, p. 615-616). En premier, les mélodies ornementales (*embellishments* ou *ornaments*) agissent au plus petit niveau, c'est-à-dire qu'elles modifient le ton d'une note ou ajoutent un effet sonore à la succession des notes (Sawada, 2001, p. 616). Par exemple, le *yuri* est un type de mélodie ornemental qui fait trembler une note, à la manière d'un *portamento/glissando* en musique classique occidentale (Sawada, 2001, p. 616). Les mélodies ornementales peuvent aussi comporter un changement du volume et de durée d'une note (Sawada, 2001, p. 616). Généralement, les *shōmyō* récités ne contiennent pas ou très peu de mélodies ornementales (Sawada, 2001, p. 616).

Le deuxième type de mélodie, la mélodie stéréotypée (*stereotyped*), agit au niveau des caractères chinois utilisés dans les textes des *shōmyō* (Sawada, 2001, p. 616). Une ou plusieurs notes sont généralement indiquées à la gauche du caractère sous la forme d'un trait (Sawada, 2001, p. 616). Chaque type de trait correspond à une note particulière, mais dans le cas des *shōmyō* vocalisés, le trait peut aussi être modifié par une mélodie ornementale (Sawada, 2001, p. 616). Généralement, les *shōmyō* récités contiennent des mélodies stéréotypées très simples dans lesquelles chaque caractère équivaut à une ou deux notes (Sawada, 2001, p. 616). Enfin, le troisième type de mélodie provient de la structure répétitive des paragraphes et des vers du texte (Sawada, 2001, p. 616-617). Dans ce cas, on retrouve des mélodies qui se répètent à chaque paragraphe et dont le rythme est dicté par le nombre de syllabes dans les vers d'un paragraphe.

Finalement, on peut classer les *shōmyō* selon leurs différentes fonctions rituelles (Sawada, 2001, p. 614-615). La structure et l'organisation de la liturgie utilisée dans les *hōyō* suivent les différentes fonctions rituelles des *shōmyō* (Sawada, 2001, p. 614-615). La structure choisie par les abbés des temples et par les différentes branches bouddhistes n'est pas laissée au hasard; en effet, ces choix sont généralement le fruit d'exigences institutionnelles (Haywood, 2023, p. 102-103). Généralement, dans le cadre d'une cérémonie (*hōe*), les *shōmyō* sont présents à chacune de ses trois étapes (voir Tableau 4) (Sawada, 2001, p. 614). À l'aide d'un exemple, Sawada (2001, p. 615)

dénombrer douze fonctions rituelles¹⁸ que peuvent remplir les *shōmyō* au sein d’une cérémonie. Chacun des *shōmyō* porte un nom différent et peut parfois remplir plus d’une fonction (Sawada, 2001, p. 615). Par exemple, le *shōmyō* Eko pratiqué à Shōonji lors du *hōe* du *Hanamatsuri* est chanté à la toute fin du *hōyō* afin de partager les mérites religieux de la cérémonie. De même, Sawada classe le *nembutsu* comme un *shōmyō* servant à réciter le nom d’un Bouddha afin de le visualiser (Sawada, 2001, p. 615).

2.3.2 Les *wasan*

Puisque les *shōmyō* présents dans les rites que j’ai pu observer à Shōonji sont majoritairement de type *wasan*, c’est-à-dire des *shōmyō* dont les textes de références sont en japonais, la présente section détaillera les caractéristiques de ce type de *shōmyō*. Les premiers *wasan* proviennent de la période Heian (794-1185) (Hirota et al., 1997b, p. 92). Ils ont été importés au Japon par l’érudit Tendai Ennin après sa visite dans des écoles bouddhistes chinoises de la Terre Pure et de Tiantai en 838 (Nelson, 2008, p. 40; Sawada, 2001, p. 612). Plusieurs *wasan* ont été composés au Japon sous l’influence de la musique populaire de l’époque (Sawada, 2001, p. 611). Shinran a composé de nombreux *wasan* (par exemple, la collection du *Jōdo Wasan*) qui ont permis de rendre le contenu de textes et de sutras accessible à la population sans formation en chinois (794-1185) (Hirota et al., 1997b, p. 92). On retrouve deux types de *wasan* : ceux en ancien japonais et ceux en japonais vernaculaire (Nelson, 2008, p. 41, 68). Ceux en ancien japonais sont chantés en japonais, mais à partir de textes composés en chinois (Nelson, 2008, p. 68). Pour conserver leur sens original, le contenu des textes est réarrangé et des particules japonaises y sont ajoutées (Nelson, 2008, p. 68). Les *wasan* en japonais vernaculaire, eux, ont été composés avec le japonais de l’époque Heian (794-1185) (Hirota et al., 1997b, p. 92; Nelson, 2008, p. 68). Ces *wasan* sont généralement formés

¹⁸ Voici les douze fonctions rituelles telles qu’énumérées par Sawada (2001, p. 615) : « (1) *worshiping the “Three Treasures”* (*sōrai, sanrai, kuyōmon, and so on*) ; (2) *worshiping various buddhas and bodhisattvas* (*shōrei, raison, butsumyō, raibutsu and so on*) ; (3) *reciting the name of Buddha or a bodhisattva repeatedly, to represent Buddha to the monk’s self* (*nembutsu, kassatsu, hōgō*) ; (4) *praising buddhas, bodhisattvas, or other Buddhist symbols* (*san, kada, sandan*) ; (5) *confessing and making vows to Buddha* (*sange, seigan*) ; (6) *praying for the nation or oneself or another person* (*kigan, shugan*) ; (7) *invoking or sending forth Buddha or other deities, such as guardian deities* (*kanjō, bujō, busō*) ; (8) *purifying and ornamenting a hall* (*bai, sange, bonnon, shakujō, bujō*) ; (9) *lecturing about or discussing Buddha or other Buddhist topics* (*kyō, kyōshaku, ge, kōshiki, rongi*) ; (10) *enlightening* (*kyōke*) ; (11) *declaring and offering* (*saimon, hyōhaku, and so on*) ; (12) *sharing religious effects* (*ekō*) ».

d'une suite de vers de douze syllabes séparées en deux types de phrases : une à cinq syllabes et l'autre à sept syllabes (Hirota et al., 1997b, p. 92; Nelson, 2008, p. 68). Les paragraphes prennent souvent la structure syllabique suivante : 5-7-5-7-7. Parmi les *wasan* les plus populaire dans le Jōdo Shinshū Honganjiha, on retrouve le *nembutsu*, le *Shōshinge* ou bien le *Nembutsuge*.

Pour résumer ce chapitre, les genres musicaux japonais ont beaucoup évolué depuis l'introduction du bouddhisme au Japon, en fonction des influences mondiales, des contextes socioéconomiques particuliers et de la transmission des pratiques bouddhiques. Le style de musique technopop japonais est très différent du style de techno nord-américain et européen (de Détroit et de Berlin par exemple), bien qu'il existe des influences mutuelles existant entre ces styles. Les classifications existantes des *shōmyō* (et de ses sous-catégories, comme les *wasan*), qu'elles portent sur l'histoire des écoles bouddhistes d'où elles tirent leur origine ou sur les mélodies, restent un sujet à explorer dans la recherche ethnomusicologique et historique actuelle. Dans la suite de ce mémoire, les classifications linguistiques, historiques et mélodiques présentées ici seront utilisées pour illustrer les changements liturgiques, qu'ils soient relatifs à la mélodie ou au texte lui-même, qui ont façonnés les *wasan* encore chantés aujourd'hui dans les temples Jōdo Shinshū Honganjiha. Finalement, la forme que prennent les chants des *shōmyō*, ou la façon de les chanter, dans les temples dépend de l'enseignement reçu par les prêtres, de leur appartenance à certaines écoles ou branches bouddhistes. Il est donc important de noter que, si ces classifications existent dans la littérature ethnomusicologique et sur le terrain, les différents termes pour désigner les chants sont utilisés de façon interchangeable par les prêtres, les moines et les pratiquant·es.

CHAPITRE 3 : MÉTHODOLOGIE

Ma posture épistémologique est influencée par l'épistémologie située, notamment dans les domaines de l'anthropologie et de la sociologie. L'épistémologie située propose d'identifier les effets de la position sociale des chercheur·es sur la production du savoir scientifique (Hamel, 2015). De plus, en soulignant la pertinence scientifique des savoirs historiquement et socialement situés, la pensée de Haraway permet de poser la question suivante : puis-je étudier un phénomène religieux avec lequel je suis si peu familier (Hamel, 2015) ? Les chercheur·es japonais·es « en tant que [Japonais·es] immédiatement et sensiblement sujet·tes à [leur contexte culturel et à tout ce que cela comporte (langue, habitus, hexis corporelle, etc.)] peuvent, par conséquent, mieux que quiconque [...] » expliciter et comprendre le phénomène religieux qui m'intéresse (Haraway, 2007, p. 132; Hamel, 2015). Comment justifier la pertinence épistémologique de mon point de vue ? La présente section répondra à cette question en décrivant les méthodes utilisées pour mener la recherche. Je préciserai également comment j'entends choisir les concepts utilisés dans l'analyse de mes données et comment cette analyse justifie la pertinence scientifique de mon point de vue de chercheur non japonais.

Le problème d'authenticité peut se poser autant pour l'anthropologie non-native que pour l'anthropologie native ; pour l'anthropologue Chie Nakane (1974), l'anthropologie japonaise native a longtemps été cloisonnée, nuisant ainsi à la création de nouvelles perspectives dans les recherches sur le Japon. Selon elle, ces nouvelles perspectives sont bénéfiques pour la communauté scientifique japonaise et peuvent être créées par des chercheur·es japonais·e (Nakane, 1974, p. 61). Élevée par des parents coréens au Japon, Ryang occupe une position ambiguë qui remet en question la catégorie même d'« anthropologie native » (Ryang, 2006, p. 145-146). Elle souligne que les anthropologues issu·es de milieux non occidentaux sont très divers en termes de genre et de classe sociale, et que beaucoup intègrent plus tard les académies occidentales tout en continuant d'étudier leur milieu d'origine depuis leur nouveau pays (Ryang, 2006, p. 145). Cette diversité peut donner lieu à des dynamiques et à des relations de pouvoirs en milieu académique, brouillant ainsi la limite stricte qui séparait autrefois le milieu académique du terrain ethnographique (Ryang, 2006, p. 144). Les entreprises anthropologiques natives et non-natives requièrent toutes les deux de la réflexivité, mais à des degrés de difficulté différents (Ryang, 2006; 1997). L'anthropologie native comprend la difficulté d'obscurcir la distinction entre le travail intellectuel et le rôle social de

l'anthropologue (Ryang, 1997, p. 24). Le savoir anthropologique natif a la particularité d'être produit par le contexte social dans lequel l'ethnographie est pratiquée (Ryang, 1997, p. 24). Dans l'anthropologie non native, le procédé (*contrivance*) ethnographique devient nécessaire à l'anthropologue pour comprendre un mode de vie qui lui est peu familier (Ryang, 1997, p. 25). Différemment, le processus ethnographique en milieu familier conduit surtout l'anthropologue à décrire ce processus ethnographique lui-même (Ryang, 1997, p. 25). Selon Ryang, la différence principale entre ces deux types d'anthropologie ne réside pas seulement dans « la distance culturelle entre l'anthropologue et la société concernée », mais plutôt dans la valeur épistémologique du terrain ethnographique (Ryang, 1997, p. 25).

L'anthropologue Gordon Mathews (2004) souligne d'ailleurs que les productions anthropologiques japonaises et non japonaises sont très différentes. La littérature scientifique non japonaise s'intéresse à des sujets différents, entre autres, car elle s'adresse à un tout autre public (Mathews, 2004, p. 114). Pour certains chercheur-es japonais-es, mon mémoire contient des généralités qui pourraient être qualifiées de « sens commun » (Mathews, 2004, p. 114; Kuwayama, 1997, p. 56). Bien évidemment, la compréhension de ces sens communs était indispensable à mon orientation dans un milieu social et culturel qui m'était peu familier. Mon séjour sur le terrain démontre donc la particularité de mon apprentissage du bouddhisme japonais ainsi que les personnes qui ont influencé et façonné les résultats de ma recherche. Même si j'aurais aimé partager l'entièreté de ce mémoire avec les participant-es de ma recherche, je me vois m'adresser, en raison de la langue française, à un public ayant majoritairement un « background culturel complètement différent de celui des japonais-es » (Mathews, 2004, p. 114; Kuwayama, 1997, p. 56). Les généralités sont donc nécessaires à la compréhension des éléments développés plus loin dans mon mémoire, tant pour les lecteur-ices non japonais-es que pour ceux-celles qui n'ont pas de formation académique sur le bouddhisme et la société japonaise.

3.1 Méthode ethnographique

Les concepts utilisés pour l'analyse de mes données dépendent de mon expérience sur le terrain. J'opte pour une analyse réalisée à partir des concepts et des termes utilisés par les personnes avec qui j'ai pu discuter pendant mon séjour au Japon. En me basant avant tout sur la description des participants de leurs rites et de leur perception du *techno-hōyō*, j'accorde beaucoup de valeur aux

savoirs, aux croyances et aux « points de vue » d'autrui (Meintel, 2016, p. 3; Goulet, 2011, p. 117). J'ai donc décidé d'adapter mes objectifs de recherche à ce que j'ai retrouvé sur le terrain, mais aussi sur ce qui m'a plus personnellement marqué (Meintel, 2016, p. 1-2; Goulet, 2011, p. 120-121). Ma démarche ethnographique, ainsi que l'analyse et les interprétations succinctes que je développerai dans les pages suivantes, s'inspirent principalement du modèle de l'ethnographie expérientielle, soit une ethnographie qui laisse la possibilité au chercheur·e de dévier de ses objectifs initiaux et « d'entrer ou de croire dans le monde des gens [rencontrés] sur le terrain » (Goulet, 2001, p. 117). Cette approche anthropologique appuie majoritairement son épistémologie sur des fondements phénoménologiques selon lesquels le monde vécu d'autrui serait, en partie, « accessible » au chercheur·e à partir de sa propre expérience (Meintel, 2016, p. 1). Ainsi, malgré « l'incommunicabilité de certaines expériences » due aux barrières langagières et socioculturelles, le terrain ethnographique est, comme le sont le langage ou encore l'écriture, « à la fois le problème et la solution » (Jablonka, 2014, p. 15). Le travail difficile de l'ethnographe consiste justement à présenter ces expériences le plus fidèlement possible, même si elles sont différentes des siennes et même si sa position sociale affecte sa compréhension de ces expériences et de sa propre expérience, tout en restant conscient des effets qui altèrent sa compréhension. Ces effets sont multiples, mais peuvent être identifiés dans une réflexion qui porte sur les événements constituant le terrain et son déroulement. C'est donc au contact des personnes présentes sur le terrain que j'ai été en mesure de choisir les concepts qui correspondront le mieux à leurs réalités, leurs pratiques et leurs points de vue. Leurs descriptions de leurs propres expériences du *techno-hōyō* m'ont mis la « la puce à l'oreille » (Beaud et Weber, 2010, p. 125) quant à la pertinence des concepts utilisés dans l'analyse et l'interprétation de mes données ethnographiques. L'importance épistémologique de mon point de vue situé est donc justifiée par le regard neuf qu'elle porte sur le *techno-hōyō*, un regard né de la négociation du savoir scientifique produit avec les participant·es de ma recherche, dont son créateur Gyosen Asakura. Un savoir produit par les intersubjectivités du terrain qui reflète bien évidemment l'écart entre nos expériences respectives du *techno-hōyō*.

L'ethnographie fait intervenir des méthodes de collecte de données qualitatives connexes: l'observation participante et la réalisation d'entretiens. L'observation ethnographique est structurée par un mouvement constant entre perception, mémorisation et notation (Beaud et Weber, 2010, p. 128). Après l'acte de perception et de mémorisation, il est essentiel de noter ses perceptions dans le cahier de terrain (Beaud et Weber, 2010, p. 129). Étant donné le contexte culturel de mon terrain

ethnographique, la perception s'effectue par dépaysement, c'est-à-dire que j'ai d'abord perçu ce qui était différent de mon milieu de vie habituel (Beaud et Weber, 2010, p. 130). Dans la mesure du possible, j'ai dû rendre ces différences familières (Beaud et Weber, 2010, p. 130). L'entrevue ethnographique permet de tester mes interprétations et mes observations en les confrontant aux points de vue des personnes concernées par la recherche (Beaud et Weber, 2010, p. 107 et 125-126). Dans cette confrontation, l'entrevue et les conversations informelles constituent des moments importants dans la création du savoir intersubjectif ethnographique, car elles permettent de négocier le savoir produit par la recherche. Une ethnographie sans entrevue ou une ethnographie fondée sur l'« observation totale » présente plusieurs risques, notamment celui de plonger l'ethnographe dans une liberté interprétative totale sujette à l'erreur (Beaud et Weber, 2010, p. 125-126). Dans leur *Guide de l'enquête de terrain*, Beaud et Weber (2010, p. 207-208) distinguent trois types d'entretiens ethnographiques (l'informatif, le personnel et l'approfondi) et trois types d'observations (négociation, événement et personnelle). Les entrevues informatives concernent les conversations avec des personnes qui représentent davantage leur institution que leur propre point de vue (Beaud et Weber, 2010, p. 207). Les entrevues personnelles sont des entrevues dans lesquelles les personnes qui y participent parlent en leur nom, mais que, pour multiples raisons, ces entrevues n'ont pas pu être très longues ou très réussies (Beaud et Weber, 2010, p. 208). Puis, les entrevues approfondies sont celles qui ont duré plus longtemps (2-3h) et qui sont fondamentales pour la recherche (Beaud et Weber, 2010, p. 208). Dans le cadre de ma recherche, je n'ai pas réussi à obtenir d'entrevue informative enregistrée avec un membre de l'institution Jōdo Shinshū ni d'entrevue approfondie, car ma seule entrevue enregistrée était courte.

Concernant les types d'observations, j'ai pu réaliser un grand nombre d'observations d'évènements, plus précisément de cérémonies annuelles, qui constituent le sujet principal de mon mémoire (Beaud et Weber, 2010, p. 208-209). Durant mon séjour, j'ai eu des conversations informelles qui m'ont permis de confronter mes réflexions et mes interprétations à l'expérience des participants. Ainsi, malgré le manque d'entretiens enregistrés et approfondis, mon étude a l'avantage de rassembler plusieurs points de vue nés de ces conversations informelles et de présenter une description précise des cérémonies auxquelles j'ai participé. Ma participation aux cérémonies de plusieurs temples m'a permis de comparer les *shōmyō wasan* dans leurs formes plus

conventionnelles à ceux présentés sous forme techno à Shōonji. J'ai aussi obtenu différents points de vue de prêtres et de *jūshoku* d'écoles bouddhistes différentes au sujet du *techno-hōyō*.

3.2 Méthode ethnomusicologique

Le hasard et la sérendipité du terrain ont également façonné l'orientation ethnomusicologique que prend ma recherche. La musique étant le sujet principal des conversations et des activités que j'ai pu avoir avec les participant·es du *techno-hōyō*, elle a graduellement pris une place de plus en plus grande au sein de ma recherche. La présente sous-section constitue une brève description de l'ethnomusicologie en tant que discipline et des problèmes méthodologiques que son usage peut engendrer. C'est au début du XX^e siècle que l'ethnomusicologie, comme discipline et méthode, a été développée par des anthropologues et par des musicien·nes dans le but de conserver des chansons folkloriques (Fernando et Nattiez, 2014, p. 10; Jessup et al., 2008, p. 9). Autrefois nommée « musicologie comparative » aux États-Unis, l'ethnomusicologie s'est élargie pour s'intéresser à la musique folklorique pratiquée dans des contextes non européens et à la musique transmise par tradition orale (Merriam, 2016, p. 20). C'est seulement dans les années 50 que le terme « ethnomusicologie » apparaît et que la discipline acquiert un statut officiel dans les universités (Merriam, 2016, p. 20; Jessup et al., 2008, p. 9). La distinction disciplinaire qui s'est forgée entre l'anthropologie et l'ethnomusicologie est encore d'actualité, et bien que les ethnomusicologues doivent emprunter à plusieurs disciplines, comme l'ethnologie, l'anthropologie, la linguistique et la musicologie, elle a longtemps été caractérisée par son objet de recherche et par sa méthode (Fernando et Nattiez, 2014, p. 9-10, 12).

Aujourd'hui encore, on constate une forte scission entre les deux principaux courants de pensée principaux de l'approche ethnomusicologique (Fernando et Nattiez, 2014, p. 11). La première, que l'on pourrait appeler « l'anthropologie de la musique », s'intéresse surtout à la musique dans son contexte culturel (Kolinski, 2016, p. 81; Fernando et Nattiez, 2014, p. 9-12). Selon l'anthropologie musicale, la musique est un phénomène culturel dont la qualité sonore dépend du consensus des membres d'une même culture (Kolinski, 2016, p. 78). La diversité musicale est donc expliquée par des variations culturelles (Kolinski, 2016, p. 77). Dans cette optique, comparer deux styles musicaux sans prendre en compte leurs contextes culturels est une entreprise futile (Kolinski, 2016, p. 77). L'anthropologie musicale reconnaît les difficultés linguistiques et ethnocentriques de la

discipline ethnomusicologique, car, lorsqu'elle est confrontée à des contextes où la musique n'est pas nommée, elle est souvent teintée d'ethnocentrisme (Fernando et Nattiez, 2014, p. 11, 13).

L'autre courant de pensée, la musicologie comparative, s'intéresse à l'analyse et à la comparaison de différents styles de musique (Kolinski, 2016, p. 81). Cette approche s'intéresse à l'expérience humaine de la musique, et prend donc en compte les facteurs biologiques et psychologiques de l'être humain dans ses analyses (Kolinski, 2016, p. 78). Idéalement, la musicologie comparative cherche à identifier des « concepts universels qui fourniraient une base commune à la grande variété des créations musicales » (Kolinski, 2016, p. 81, Traduction personnelle). Contrairement à la musicologie comparative, l'anthropologie musicale omet la dimension psycho-physiologique de la structure musicale, alors qu'elle est critiquée par cette dernière pour faire des comparaisons ethnocentriques (Kolinski, 2016, p. 85; Fernando et Nattiez, 2014, p. 11).

Fernando et Nattiez notent bien que l'interdisciplinarité étant « une réalité de la recherche contemporaine de chercheurs conscients des multiples facettes de leur objet d'étude », la division de l'ethnomusicologie en deux écoles distinctes pose réellement des problèmes méthodologiques (Fernando et Nattiez, 2014, p. 14); d'un côté, les anthropologues « avec une formation musicale, mais sans qualifications spécifiques, seraient tentés de faire des analyses ethnomusicologiques », et de l'autre, la musicologie comparative « voudrait faire du terrain et collecter des données sans la formation anthropologique nécessaire à nécessaire à une enquête réussite des multiples phénomènes de la musique dans la culture » (Kolinski, 2016, p. 84). De plus, il est difficile pour les ethnomusicologues de transmettre leurs analyses approfondies dans un vocabulaire qui soit compréhensible pour les chercheur·es d'autres disciplines académiques n'ayant aucune ou peu de formation musicale (Fernando et Nattiez, 2014, p. 15-16).

En termes plus pratiques, l'analyse musicologique, quelle que soit son approche théorique de la musique, utilise généralement la notation musicale occidentale pour transcrire des enregistrements musicaux (Kolinski, 2016, p. 82). De cette façon, elle cherche à identifier les principes et les régularités au sein d'un style musical ou d'habitudes de composition (Kolinski, 2016, p. 81). L'ethnomusicologie, dans son approche plus anthropologique, documente aussi les « épistémologies de performance musicale », soit les techniques de production sonore relatives aux divers instruments utilisés, ainsi que leurs caractéristiques physiques et matérielles (Walls, 2005,

p. 356). Elle étudie également les différentes manières avec lesquelles ces savoirs sont transmis et enseignés, et ce, à l'aide d'analyses musicales, de transcriptions approfondies et d'une présence sur le terrain (Walls, 2005, p. 356).

Compte rendu de ma formation en sciences des religions et de mon approche anthropologique, la méthode que j'utilise pour la présente recherche s'inscrit définitivement dans l'école de l'anthropologie musicale. J'opte donc pour la méthode ethnomusicologique proposée par Alan P. Merriam (1964, p. 7-8) dans *The Anthropology of Music* : « la collation de matériaux ethnographiques et ethnologiques en vue de constituer un ensemble cohérent de connaissances sur les pratiques, les comportements et les concepts musicaux de la société étudiée ». Cette récolte de données est suivie d'une analyse des « matériaux sonores musicaux collectés », qui « requiert des techniques et parfois du matériel spécialisé pour la transcription et l'analyse structurelle de la musique » (Kolinski, 2016, p. 83, Traduction personnelle). Je favoriserai la notation japonaise utilisée au temple de Shōonji, que j'expliquerai au préalable, d'autant plus que ma recherche s'adresse plus spécifiquement à des anthropologues et des sociologues des religions qui n'ont peut-être pas de formation en théorie musicale occidentale.

Par rapport à l'aspect participatif du terrain ethnographique, bien qu'il aurait été fort enrichissant pour moi de réaliser des *techno-hōyō* avec Gyosen Asakura ou d'aider à la préparation de certains événements, il ne m'a pas été possible de participer activement à la création de la musique du *techno-hōyō*. En effet, dans le cadre des cérémonies annuelles Jōdo Shinshū, à Shōonji, la performance musicale est habituellement l'œuvre du prêtre responsable ou des autres prêtres en formation. Cependant, grâce à mes compétences musicales (la techno, la guitare et la production de musique électronique assistée par logiciel), j'ai pu négocier ma place comme musicien aux yeux du *jūshoku*. Outre quelques cours de piano que j'ai abandonné assez rapidement, j'ai appris la guitare, la production de musique électronique (*Abelton*) et la théorie musicale de manière autonome. Ce n'est donc pas l'application pratique de mes compétences musicales qui a alimenté mes interactions avec Gyosen Asakura, mais plutôt avec notre curiosité et notre passion commune pour la musique, surtout pour la technopop des années 80.

L'ethnomusicologue musicienne Balosso-Bardin (2022, 124-125, 127) soutient que les compétences musicales de l'ethnographe lui permettent entre autres de négocier sa place sur le

terrain. Ce sont les compétences musicales de l'ethnographe qui rendent l'interaction musicale avec les participant·es possible (Balosse-Bardin, 2022, p. 127). Et par cette forme d'interaction sociale, l'ethnographe accède à un savoir qui lui aurait été impossible sans ces compétences (Balosse-Bardin, 2022, p. 127). Bien qu'il m'ait été impossible de performer sur scène avec Gyosen Asakura, mes connaissances musicales, ainsi que nos conversations informelles sur la musique électronique, m'ont permis d'avoir une meilleure compréhension de son processus de création, de la structure musicale et des idées de réharmonisations qui fondent la particularité du *techno-hōyō*. Mes compétences rudimentaires en musique m'ont surtout permis de participer activement aux chants rituels aux côtés des participant·es, ainsi que de négocier ma place au sein du *monto*. Certain·es *monto* étaient agréablement surpris de voir un étranger capable de chanter les *wasan* et de suivre les mélodies du prêtre en charge du *hōyō*.

Cette recherche s'intéressait avant tout au contexte socioculturel dans lequel est pratiquée la musique techno des *hōyō* à Shōonji, mais j'ai rapidement réalisé que le *techno-hōyō* constituait en une innovation profondément musicale et visuelle. Bien que je pensais, au départ, m'éloigner des objectifs de recherche habituellement retrouvés en ethnomusicologie, j'ai dû étudier les méthodes de transcriptions Jōdo Shinshū de la branche Honganjiha pour de comprendre l'aspect musical techno du *techno-hōyō*. Je me retrouve ainsi à la lisière de deux méthodes de recherche, l'ethnographie et l'ethnomusicologie, et je porterai mon attention sur les aspects socioculturels de la musique du *techno-hōyō* et sur ses aspects sonores, mais dans une moindre mesure (Byron, 1995, p. 31). Je ne cherche pas à utiliser une conception de la musique basée sur des facteurs biologiques ou physiologiques pouvant s'appliquer à plusieurs contextes culturels différents, ni à tirer des conclusions générales sur les musiques de l'archipel japonais. Mon objectif est plutôt de décrire les techniques de performances musicales et visuelles utilisées par Gyosen Asakura pour représenter la Terre Pure et le Bouddha Amida. J'entends également révéler les expériences musicales des autres participant·es lors des *techno-hōyō*. De cette façon, je situe ces expériences musicales dans leur contexte local.

3.3 Sociogéographie de la préfecture et de la ville de Fukui

La section suivante servira à décrire le contexte historique et sociogéographique du lieu de mon séjour ethnographique, plus particulièrement celui du village de Togo où se situe le temple de

Shōonji. Je décrirai aussi les activités du temple, comme les cérémonies et le café affilié au temple, qui sont les objets centraux de la présente recherche.

Le Japon est divisé en régions administratives nommées préfectures (Trewartha, 1965, p. 113). La région de Hokuriku, située au nord de la plus grande île du Japon (*honshū*), englobe les quatre préfectures suivantes : Niigata, Toyama, Ishikawa et Fukui (voir Figure 3.1) (Trewartha, 1965, p. 113). La préfecture de Fukui, la plus à l'ouest dans Hokuriku, est entourée de montagnes au sud et par la mer de l'Est au Nord (voir Figure 3.1) (Trewartha, 1965, p. 424). La capitale de Fukui est elle-même localisée dans la plaine côtière de Echizen, dans la vallée qui borde la rivière de Kuzuryu au nord de la préfecture (voir Figure 3.2) (Trewartha, 1965, p. 436). Les villes d'Awara (5 121 habitant·es), de Sakai (27 691 habitant·es), de Sabae (27 791 habitant·es), d'Echizen (27 985 habitant·es) et de Fukui (184 843 habitant·es) forment une agglomération d'une population totalisant environ 273 431 habitant·es (Ministry of Internal Affairs and Communications, 2021) (voir Figure 3.2). En 1889, au moment de l'ouverture des premières industries et usines de textiles, la population de la préfecture totalisait 39 863 habitants (Fukui City History Museum, 2024). Elle s'est ensuite accrue rapidement jusqu'à sa stagnation au XXI^e siècle, pour atteindre le chiffre de 271 616 habitants en 2006 (Fukui City History Museum, 2024).

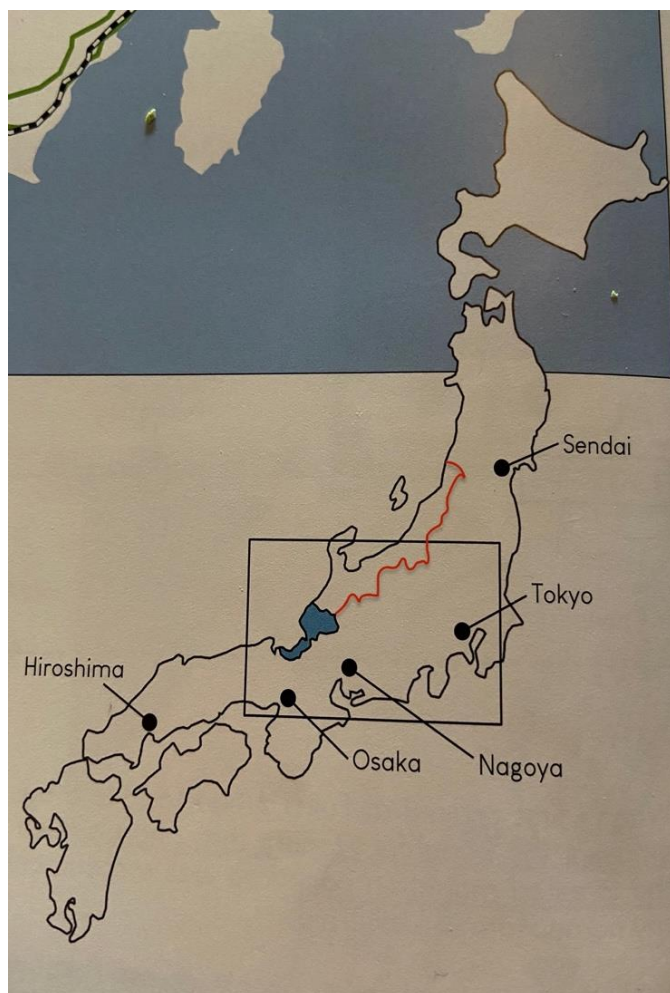


Figure 3.1 : La préfecture de Fukui (en bleu) et le reste de la région de Hokuriku (en rouge)

La région de Hokuriku est l'une des plus pluvieuses du Japon et, en raison du mauvais drainage, les inondations sont fréquentes (Trewartha, 1965, p. 424). La majorité des villes et villages sont donc installés partiellement en hauteur près des plaines inondables, souvent sur les canaux d'anciennes rivières asséchées (Trewartha, 1965, p. 427-428). Malgré les dommages que peuvent causer les inondations aux champs, l'abondance de l'eau facilite l'irrigation des cultures de riz (Trewartha, 1965, 429). La préfecture de Fukui, comme les autres préfectures de la région, est reconnue pour sa production du riz et son industrie textile (Ito et Tanaka, 2020, p. 189; Trewartha, 1965, p. 429). Or, les revenus agricoles ne comptent que pour 8% des revenus de la population alors que 49,5% proviennent des secteurs non agricoles (Ito et Tanaka, 2020, p. 191). Parmi ces secteurs, on compte notamment les industries textiles, manufacturières et tertiaires, mais le secteur manufacturier est le plus important en termes de pourcentage de la population qu'il emploie (Ito et Tanaka, 2020, p. 191). Les recherches de Ito et Tanaka (2020, p. 191) sur le sujet avancent que,

pour la majorité de la population de la préfecture de Fukui, le travail agricole est une source secondaire de revenus pratiquée à temps partiel. Pour ce qui est des fermier·ères qui y travaillent à temps plein, leur moyenne d'âge s'élève à 72 ans (Ito et Tanaka, 2020, p. 191).

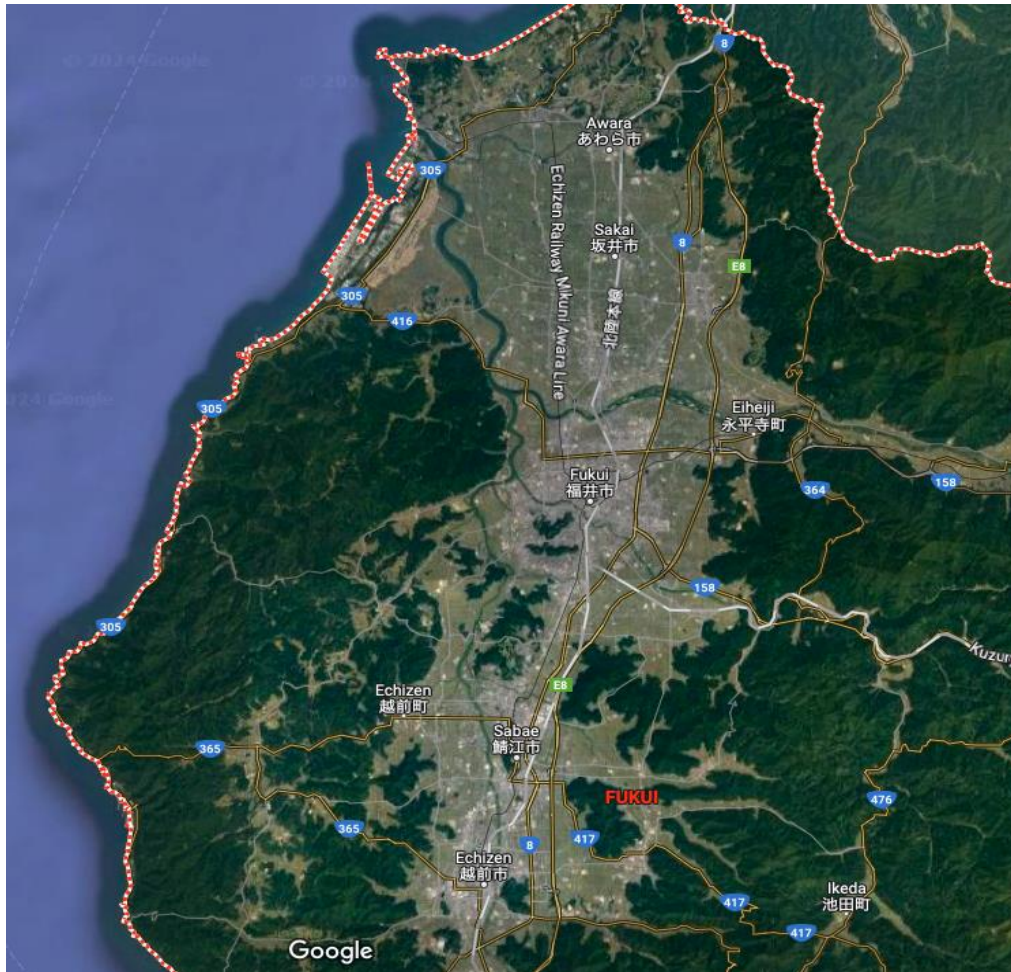


Figure 3.2 : L'agglomération urbaine de la plaine d'Echizen dans la Préfecture de Fukui (en rouge) du nord au sud : Awara, Sakai, Fukui, Echizen, Sabae et Echizen.

3.4 Le temple de Shōonji

3.4.1 Les origines du temple

Dans cette section, je présenterai les origines historiques du temple de Shōonji à l'aide de la littérature anthropologique japonaise (Ichijodani Asakura Family Site Museum, 2024; Masatoshi, 2020) et du travail de recherche d'une des personnes habitant le village de Togo (東郷の神社と仏閣, 2024).

En 1483, la province d'Echizen (aujourd'hui Fukui) était contrôlée par le clan Asakura jusqu'à sa défaite contre le clan Nobunaga en 1573 (», p. 29). Leur capitale, Ichijōdani, était le centre des activités commerciales de l'époque et ses ruines se trouvent à quelques kilomètres de Shōonji (Masatoshi, 2020, p. 29). Le site archéologique de Ichijodani est fouillé depuis plus de 50 ans et il constitue l'attraction touristique majeure de la région (Ichijodani Asakura Family Site Museum, 2024). Le clan Asakura s'est installé à Ichijodani au début des guerres d'Onin (1467) qui opposaient deux camps séparant le Japon central : le royaume de l'Ouest et l'Est (Masatoshi, 2020, p. 29). C'est toutefois la génération suivante, celle du daimyo Asakura Takakage, qui a entrepris le développement d'Ichijodani pour en faire la capitale de la province d'Echizen (Masatoshi, 2020, p. 29). Situé tout près de la rivière d'Asuwa qui se déverse dans la Mer du Japon, Ichijodani était connecté aux grandes routes commerciales de l'époque (Masatoshi, 2020, p. 29). Cette rivière était donc utilisée pour déplacer les biens commerciaux qui pouvaient être déposés et assemblés dans les quartiers commerciaux avoisinants, soit Abaga, Togo et Bishamon (Masatoshi, 2020, p. 29). Le développement méritocratique et économique qu'avait envisagé Takakage a fructifié jusqu'à attirer de nombreux érudits de l'époque, dont le Shogun Ashikaga Yoshisaki (Masatoshi, 2020, p. 29; Ichijodani Asakura Family Site Museum, 2024). La présence du Shogun témoigne de l'importance culturelle, économique et militaire de la ville d'Ichijodani à l'époque Sengoku correspondant à la fin de l'ère de Muromachi (1336 – 1573) (Ichijodani Asakura Family Site Museum, 2024). Ichijodani abritait également plusieurs temples bouddhistes, dont les temples Jōdo Seigen-ji et Nishiyama Koshoji (Masatoshi, 2020, p. 31; Ichijodani Asakura Family Site Museum, 2024).

En raison de conflits violents avec les forces armées de l'école Tendai du Mont-Hiei, en 1471, Rennyo Shonin (1415-1499), le 8^e abbé en chef de la branche Honganjiha (*monshu*), accusé d'hérésie, a fui Kyoto pour la province d'Echizen (東郷の神社と仏閣, 2024). Il s'est ensuite installé dans la ville de Yoshizaki où il a construit le temple Yoshizaki Gobō, toujours présent jusqu'à ce jour (東郷の神社と仏閣, 2024). Le passage de Rennyo Shonin a marqué la préfecture de Fukui; l'histoire de plusieurs temples locaux Jōdo Shinshū de la région d'Eiheiji racontent avoir abrité Rennyo Shonin lors de son passage à Echizen. Encore aujourd'hui, chaque année, la branche Ōtaniha organise chaque année un pèlerinage qui recrée l'exil de Rennyo de Kyoto à Yoshizaki Gobō. À son arrivé Yoshizaki Gobō, Rennyo a attiré beaucoup de disciples Jōdo Shinshū

qui l'admiraient, au point qu'il a de nouveau dû fuir après un incendie suspect à Yoshizaki en 1474 (東郷の神社と仏閣, 2024).

En 1476, l'héritier de Takakage Asakura, Yoshikage Asakura, a fait construire un monastère (*gobō*, 御坊) à Shinmachi, l'un des quartiers adjacents à la porte supérieure des fortifications d'Ichijodani, dans l'espoir que Rennyō Shōnin puisse y occuper le poste d'abbé (東郷の神社と仏閣, 2024; Masatoshi, 2020, p. 30-31; Shōonji, 2018). Selon les fouilles archéologiques effectuées sur le site, il y avait plusieurs temples à Shinmachi, dont le Jōkyōji, mais aucune fouille n'y a été réalisée; le temple qui partage un signe avec Shōonji (照恩寺), le temple de Nishiyama Koshoji (西山光照寺), est situé à Abaga, près de la porte inférieure (Ichijodani Asakura Family Site Museum, 2024; Masatoshi, 2020, p. 30-31). L'emplacement exact du premier temple de Shōonji ne peut donc pas être confirmé. Rennyō Shōnin n'a finalement pas rejoint Ichijodani, mais, à la place, il a envoyé son proche, Renjō (蓮實), afin de s'occuper du tout nouveau *gobō* et c'est Shinkei Juken (真桂壽賢) qui lui a succédé (東郷の神社と仏閣, 2024; Shōonji, 2018). Le troisième abbé qui en a hérité, Yoshisaki Suseki (祐誓良昭), a combattu le clan Nobunaga lors de l'invasion d'Ichijodani en 1573, et est mort en 1574 sur le champ de bataille (東郷の神社と仏閣, 2024). Avec la destruction d'Ichijodani et du *gobō* de Shōonji lors de l'invasion de Nobunaga, en 1584, ce *gobō* est rebaptisé et est déplacé au château de Togo (aujourd'hui le village de Togo) (東郷の神社と仏閣, 2024; Shōonji, 2018). Puis, en 1597, le temple est à nouveau déplacé, cette fois à son emplacement actuel, où il est officiellement baptisé « Shōonji » par le douzième prêtre à la tête de la branche Honganjiha, Junnyō Shōnin (東郷の神社と仏閣, 2024; Shōonji, 2018).

3.4.2 La vie à Shōonji

Le temple de Shōonji est situé sur dans le village de Togo, en périphérie de la ville de Fukui, en milieu rural (Shōonji, 2018). Aujourd'hui, le temple propose plusieurs services et activités, dont

des services commémoratifs privés chez les familles en deuil (*hōji*), l'organisation d'une visite au temple pour commémorer (*Hōonkō*) Shinran et des cérémonies annuelles (Shōonji, 2018). Plus récemment, un lieu de rencontre, le café Show-on-g, a été aménagé sur le site du temple (Shōonji, 2018). Ouvert à tous, il sert de lieu d'échange du vendredi au dimanche de 13h à 17h (Shōonji, 2018). Durant ces heures d'ouverture, Gyosen Asakura laisse aussi le hall principal (*hondō*) ouvert pour que les gens puissent faire une donation et se recueillir devant l'autel du temple (*naijin*). Lorsque le café est ouvert, Gyosen Asakura installe des effets de lumière et de la musique de son nouvel album « *Paradise Ambient* » dans le *hondō*.

Le site internet de Shōonji décrit plusieurs cérémonies. Certaines cérémonies annuelles à Shōonji servent à commémorer des personnes défunt(e)s : le *Hōonkō*¹⁹, qui vise à commémorer Shinran (Shōonji, 2018), le *Eitaikyō*²⁰, qui sert principalement à transmettre les enseignements bouddhistes, pratiqué à l'équinoxe (*Higan*) de printemps, soit le premier dimanche d'avril (Shōonji, 2018; Ishikawa et Bouchy, 2013, p. 479), et le festival des morts, *Obon*, à la fin du mois de juillet (Shōonji, 2018; Ishikawa et Bouchy, 2013, p. 479). Le *Eitaikyō* et le *Obon* visent eux aussi à commémorer les personnes décédées liées au temple de Shōonji, qu'elles soient des membres officielles de Shōonji, des adhérentes ou encore des enseignantes du Dharma (Shōonji, 2018; Ishikawa et Bouchy, 2013, p. 490, 497; Rowe, 2011, p. 5; Uchida, 1967). Les trois autres cérémonies annuelles présentées sur le site internet de Shōonji sont caractérisées par l'interaction avec les bouddhas Amida et Sakyamuni (Shōonji, 2018). On y retrouve la visite du temple pour la fête du dernier jour de l'an qui consiste généralement en l'utilisation répétée de la cloche du temple (Shōonji, 2018). Le *Hatsumōde*²¹, la première visite au temple de l'année (1^{er} jour de l'année), consiste en « un devoir (おつとめる) d'exprimer sa gratitude pour la grâce et la bienveillance du bouddha pour la prochaine année » (Shōonji, 2018; Swyngedouw, 1993, p. 55; Hepburn, 1872, p. 570-571). Puis, la cérémonie du *Hanamatsuri* (花まつり)²² le 3 mai (traditionnellement le 8 avril) marque la

¹⁹ Pratiqué avec un *techno-hōyō* tous les 25 et 26 novembre depuis 2016 (Shōonji, 2018).

²⁰ Pratiqué avec un *techno-hōyō* en 2017 et chaque année depuis 2020 (Shōonji, 2018).

²¹ Pratiqué avec un *techno-hōyō* en 2017 et chaque année depuis 2020 (Shōonji, 2018).

²² Pratiqué avec un *techno-hōyō* chaque année, sauf en 2019 et en 2021 (Shōonji, 2018).

naissance du Bouddha Sakyamuni (Horton, 2007, p. 22-23). Pour cette occasion, une statue d'un bébé bouddha est utilisée pour représenter Sakyamuni et du thé lui est versé sur la tête (Horton, 2007, p. 23)²³.

3.5 Résumé du séjour ethnographique

Mon terrain a débuté le 1^{er} mars 2024 et s'est terminé le 11 mai 2024. La première partie de mon séjour s'est déroulée à Tokyo, après quoi je me suis rendu à mon logement au centre-ville de Fukui où j'ai vécu du 9 mars au 31 mars. Ensuite, du 31 mars au 8 mai, j'ai habité dans le village de Higashifuruichi, dans la région de Eiheiiji à une vingtaine de minutes de voiture du village de Togo. Durant mon séjour, j'ai justement pu assister à de nombreuses cérémonies à Shōonji, mais aussi dans plusieurs autres temples. Le hall du temple de Shōonji et le café Show-on-g étant ouverts quelques heures du vendredi au samedi, j'y suis allé chaque semaine (neuf fois en tout) pour les visiter. Ces moments ont été très importants pour ma recherche, car ils m'ont permis d'échanger avec la famille Asakura et avec les autres personnes qui fréquentaient le café du temple. Ils m'ont aussi permis d'être invité officiellement aux cérémonies annuelles du temple.

Le 15 mars j'ai assisté à la cérémonie du *nehankai* (*Parinirvana*) qui commémore la mort et l'éveil complet du Bouddha Sakyamuni dans un temple du village de Togo. Le lendemain, j'ai assisté au *Goensan-expo* à Kyoto, un festival public rassemblant plusieurs temples de différentes écoles bouddhistes. Selon l'un des prêtres présents sur place, ce festival servait à engager la population pour faire connaître le bouddhisme. Il y avait plusieurs kiosques tenus par des prêtres qui proposaient diverses activités (confection d'encens, discussion) et des kiosques de nourriture. Gyosen Asakura, ainsi que d'autres prêtres et *jūshoku*, agissaient comme les DJ du festival, faisant jouer autant des hits de J-pop, des remix ou encore des artistes *lofi*²⁴ moins populaires. Le 5 avril j'ai participé à mon premier *Hanamatsuri Jōdo Shinshū Honganjiha* dans le village de Eiheiiji. Le

²³ Pour une brève énumération des cérémonies auxquelles j'ai participé, voir la partie 3.6 du présent chapitre. Pour la description approfondie des cérémonies centrales à mon analyse, voir le chapitre 5.

²⁴ Le *lofi* est un style musical mélangeant généralement musique électronique, rap et jazz.

7 avril j'ai participé à la cérémonie du *Eitaikyō* au temple de Shōonji. Comme j'ai dit plus haut, le *Eitaikyō* célèbre l'équinoxe du printemps et vise la conservation des enseignements bouddhistes, ceux de Shinran, de Rennyo, des six patriarches et du Bouddha Sakyamuni. Le 20 avril, je suis retourné à Tokyo au temple Hongajiha de Tsukiji pour assister au deuxième *Goensan-expo*, mais réunissant cette fois des représentant-es des différentes branches de l'école Jōdo Shinshū. Gyosen y participait encore une fois en tant que prêtre DJ et jouait différentes chansons, dont l'une de ses compositions : sa propre interprétation pop du *shōmyō* intitulé « *Junirai* ». Le 22 avril, j'ai eu le privilège immense de participer à un *hōji*, c'est-à-dire au rite commémoratif des parents de personnes que j'ai rencontrées sur le terrain. Le lendemain, encore une fois grâce à elles, j'ai marché une journée du pèlerinage de Rennyo, le *Goeidōchū*. Pratiqué dans le contexte Jōdo Shinshū Ōtaniha, ce pèlerinage retrace le cheminement de l'exil de Rennyo depuis le Mont-Hiei jusqu'au temple Yoshizaki Gobō. Durant ce pèlerinage, j'ai pu pratiquer le chant des *shōmyō* avec les autres personnes participantes, qui étaient majoritairement des prêtres ou des personnes très intéressées par la pratique de la Terre Pure. Le 28 avril j'ai participé à un deuxième *Hanamatsuri*, chez un temple de l'école Jōdo Shu cette fois, dans un village de la côte de Echizen. Le 3 mai, j'ai finalement pu assister au *techno-hōyō* du temple de Shōonji, organisé par la famille Asakura. Non seulement deux *techno-hōyō* y ont été performés dans la journée, mais plusieurs autres groupes de musique, locaux et invités, ont joué leurs propres compositions et des interprétations de grands classiques japonais. Le 7 mai j'ai assisté à un défilé dans le cadre du *Hanamatsuri* du temple Eiheiiji de l'école Zen Sōtō.

Ma première expérience de méditation zen s'est faite au célèbre temple Sōtō de Eihieji, tout près de mon logement. J'ai participé à une formation débutante en méditation zen avec un jeune moine et d'autres personnes intéressées en la matière. L'une des participantes à mon étude, qui pratique le bouddhisme zen, m'a présenté à plusieurs prêtres et m'a fait visiter plusieurs temples, dont des temples zen. Elle est ainsi devenue une amie au fil de mon terrain et m'a ensuite emmené à un temple Rinzai et à un temple Sōtō à Higashifuruichi afin que j'essaie les deux types de méditation des deux branches les plus populaires du bouddhisme zen au Japon. C'est d'ailleurs cette même personne qui a accepté de participer à l'unique entrevue enregistrée de mon projet de recherche et je lui en suis très reconnaissant. J'ai donc pu participer à trois ateliers de méditation zen durant mon séjour. Ces ateliers m'ont aussi permis de rencontrer des prêtres d'une branche différente du

Jōdo Shinshū et de discuter avec eux de la musique bouddhiste, et surtout de ses nouvelles formes, comme le *techno-hōyō*. Enfin, avant mon départ pour Tokyo puis mon retour pour Montréal, j’ai participé aux chants de *shōmyō* dans un dojo local de Eiheiji. Je remercie les participantes de tout cœur pour leur accueil chaleureux ainsi que pour le temps et l’énergie qu’elles ont consacrée à m’introduire à des prêtres, à m’inviter à des cérémonies bouddhistes, à me faire visiter leur dojo et à m’informer sur l’histoire de Eiheiji, et à répondre à mes multiples questions.

Le 8 septembre 2024, dans un tout autre contexte, j’ai pu revoir Gyosen Asakura performer un *techno-hōyō* dans un temple Jōdo Shinshū à New York.

3.5 Démarche éthique

Le terrain soulève plusieurs enjeux éthiques. En effet, la recherche et la collecte de données (entrevues, observation participante, etc.) impliquant des êtres humains doivent être menées dans le respect de la dignité des personnes participantes à la recherche. Le « Groupe éthique de la recherche », aborde plusieurs facettes de l’éthique en recherche, mais celles qui sont essentielles pour mon projet de recherche sont les suivantes : le consentement, les risques et les avantages, la protection de la vie privée, la justice et l’équité (Gouvernement du Canada, 2022). Dans cette section, je présenterai chacune de ces facettes et les moyens que j’ai pris pour éviter les problèmes éthiques qui leur sont liées.

La recherche ethnographique doit partir du postulat qu’elle est un exercice de collaboration avec l’autre et que l’expérience résultante est négociée par l’ethnographe et les personnes participant à l’étude (Copans, 2011, p. 96). La relation entre l’ethnographe et les personnes participantes doit absolument être réciproque (Copans, 2011, p. 96). Cela commence par le consentement, car l’ethnographie est un exercice de négociation expérientielle. Les personnes concernées par la recherche ont donc consenti à y participer. Ce consentement était éclairé, volontaire et continu; de plus, avant de donner leur consentement, les personnes participantes ont été informées des différentes caractéristiques de la recherche (Gouvernement du Canada, 2022). Je leur ai donc fourni des informations sur à l’objectif de ma recherche, sur les risques et les bénéfices qui y sont associés, sur les données que je cherchais à recueillir ainsi que les modalités de leur protection et/ou de leur publication.

Afin de m'assurer du consentement des personnes qui ont participé à mon étude, j'ai fonctionné par consentement verbal, qui est adéquat si les informations recueillies sont anonymisées (Gouvernement du Canada, 2022). Au Japon, les contrats écrits sont rarement utilisés et suggèrent généralement qu'un montant d'argent soit échangé lors de leur utilisation. Dans son article « Politics and Pitfalls of Japan Ethnography: Reflexivity, Responsibility, and Anthropological Ethics », l'anthropologue japonais Etsuko Kato mentionne également que le contrat de consentement est un « conversation stopper » en contexte japonais (Kato, 2010, p. 159-161). Les personnes concernées par la recherche m'ont donné leur consentement verbal à y participer et étaient conscient·es de mon identité de chercheur lors des discussions informelles. J'ai également conservé leur anonymat en utilisant des pseudonymes et en prenant soin de ne pas divulguer d'informations ou de photos qui pourraient rendre leur identification possible, sauf dans le cas de Gyosen Asakura qui a consenti verbalement à l'utilisation de données identificatoires et des photos présentes dans ce mémoire. Toutes les personnes participantes ont été informées qu'elles pouvaient retirer leur consentement à tout moment.

Par rapport aux risques et aux bénéfices potentiels de ma recherche, je me suis assuré que les bénéfices l'emportent sur les risques. Autrement dit, l'utilisation et la publication des informations recueillies lors du terrain, qu'elles soient anonymisées ou non, vont apporter plus de bénéfices que de risques. Dans le cas de Gyosen Asakura, ma recherche lui permet d'obtenir plus de visibilité dans les cercles académiques canadiens, car il est déjà mentionné dans d'autres articles d'un chercheur américain (Reehl, 2023; 2020). Enfin, j'ai traité les personnes participantes et les informations recueillies avec « justice et équité », c'est-à-dire que je n'ai pas discriminé les personnes participantes sur la base de leur genre, de leurs croyances ou de leur nationalité. De la même façon, les risques et les bénéfices qui émergent de ma recherche ont été appliqués équitablement entre les personnes participantes. La collecte de données ethnographiques réalisée dans le cadre de ce mémoire a été approuvée par le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains de la Faculté des sciences humaines de l'UQAM (CERPÉ-FSH).

3.6 Limites de l'étude

Le plus grand défi de ma recherche a été différence linguistique. Malgré les six cours de langue japonaise que j'ai suivis à l'UQAM, mes connaissances rudimentaires de cette langue ne m'ont pas toujours permis de traiter aisément de sujets complexes, comme de l'expérience philosophique et religieuse personnelle. De plus, les traductions, la mienne comme celles proposées par les dictionnaires, échouent parfois à transmettre la façon dont les termes sont vécus par les Japonais·es. Souvent, certaines différences culturelles se voient effacées lors de la traduction²⁵. C'est pour cette raison que certaines parties de ce mémoire sont réservées à la terminologie et que les termes en japonais sont privilégiés par rapport à leurs équivalents en français. J'ai créé un lexique des mots japonais utilisés dans le texte (voir Annexe).

Outre les sources primaires que j'ai dû traduire, la majorité des sources utilisées pour ce mémoire proviennent de la littérature scientifique non japonaise. Au Japon, la plupart des ouvrages scientifiques sont publiés en japonais (Yamashita *et al.*, 2004, p. 6-7; Kuwayama, 2004, p. 43-44). Étant donné que les chercheur·es japonais·es comprennent les ouvrages anthropologiques écrits en anglais et que le public japonais est assez important pour permettre à ces chercheur·es de poursuivre une carrière dans le domaine, beaucoup d'anthropologues japonais·es ne voient l'intérêt de publier dans une autre langue que le japonais (Kuwayama, 2004, p. 43-44). Il en résulte que la littérature anthropologique native japonaise est cloisonnée et inaccessible pour des chercheur·es qui, comme moi, n'ont pas un niveau de japonais suffisamment élevé. Comme l'a souligné l'un des évaluateurs de mon mémoire, du point de vue épistémologique, mon mémoire se heurte à la barrière de la langue qui m'empêche d'accéder à des ouvrages japonais sur le bouddhisme, la musique et plus largement sur l'anthropologie japonaise.

Ma connaissance limitée du japonais et la courte durée du séjour ethnographique ont fort probablement eu un impact sur le petit nombre d'entretiens que j'ai pu réaliser. Puisque je ne voulais pas être trop direct (Ashkenazi, 1997, p. 472), c'est seulement dans les deux dernières

²⁵ Par exemple, le terme « nature » est traduit par « *shizen* » en japonais. En se penchant sur leurs conditions d'apparition, on réalise que les deux termes ne sont pas mutuellement équivalents (Martinez, 2005, p. 186). À la différence du concept cartésien de nature, le terme « *shizen* » ne présuppose pas un dualisme entre nature et culture (Bernier, 1987, p. 105; Martinez, 2005, p. 187). Il englobe plutôt l'humain dans sa définition : « la nature d'être humain » (Martinez, 2005, p. 186).

semaines que j'ai senti que mes relations sociales avec elles étaient assez fortes pour demander des entrevues enregistrées. Un séjour ethnographique plus long et l'aide d'un traducteur ou d'une traductrice, m'auraient permis de développer un réseau social plus large, de fortifier mes relations sociales et de réaliser plus d'entretiens. Néanmoins, la grande quantité de conversations informelles avec des *jūshoku*, comme Gyosen Asakura, et avec des participant·es au *techno-hōyō* m'ont permis de partager certaines de mes réflexions et de les adapter à leurs points de vue. Je pense également qu'il aurait été bénéfique d'être hébergé à Togo, le village où se trouve le temple de Shōonji. Cela m'aurait permis de créer un réseau social local plus facilement et de rencontrer des personnes qui auraient voulu participer à une entrevue enregistrée à propos du *techno-hōyō*.

CHAPITRE 4 : CADRE CONCEPTUEL

Cette section définira les concepts centraux de l'analyse de mon expérience de terrain. Avant tout, le bouddhisme expérimental (Experimental Buddhism), me servira de guide conceptuel pour orienter mes questions de recherche. En approchant le *techno-hōyō* comme un exemple d'innovation bouddhiste, le concept de bouddhisme expérimental structure l'ensemble de mon raisonnement : je m'intéresse au *techno-hōyō* comme à un outil cherchant à contrer la crise du bouddhisme au Japon. Les concepts que je présenterai dans ce chapitre visent donc à décrire ce qui fonde le *techno-hōyō* comme une expérimentation bouddhiste, c'est-à-dire les éléments esthétiques et liturgiques qui le distinguent des *hōyō* sans techno ainsi que les réactions et discours qu'il suscite dans le monde bouddhiste au Japon. Parmi ces réactions, on compte évidemment les nouvelles expériences des participant·es du bouddhisme du temple et des discours divergents quant à la nécessité de transformer et d'adapter les aspects rituels du *hōyō* à la société japonaise contemporaine. Mais aussi leurs points de vue autour de leurs expériences du *techno-hōyō* comme une expérimentation bouddhiste.

Le concept de médiation sonore et visuelle bouddhiste sert à mettre en lumière le processus artistique et les éléments matériels (sonores et visuels) qui différencient le *techno-hōyō* des *hōyō* sans techno. Il me permet aussi de souligner comment Gyosen Asakura utilise le *techno-hōyō* dans le cadre de sa propre perception de son rôle de prêtre. Le concept de rencontre affective s'est avéré être le plus proche des expériences et des points de vue de ces participant·es et il me permet de considérer le *techno-hōyō* comme une nouvelle façon (*kata*) de conduire les rites *hōyō*. Finalement, le concept de lignage me permet d'illustrer que ce nouveau *kata* fonde les discours en tension autour du *techno-hōyō*. À l'aide de concept, j'entends décrire la défense du *techno-hōyō* par Gyosen Asakura qui le dépeint comme un changement nécessaire n'allant pas à l'encontre des doctrines Jōdo Shinshū, mais plutôt dans le même sens.

4.1 Le *kimochi* (気持ち)

Le terme japonais *kimochi* (気持ち), généralement traduit par « émotions », « sentiment » ou « pensée », est surtout utilisé dans les conversations quotidiennes (Morita, 2011, p. 173-174; De

Mente, 2004, p. 150-151). Afin d'analyser l'expérience de la dialyse chez des personnes âgées au Japon, la spécialiste des sciences infirmières Natsumi Morita (2011), propose une traduction plus poussée que celle des ouvrages de référence non scientifiques. Sa traduction s'appuie sur les travaux du linguiste Kyōsuke Kindaichi (Morita, 2011; Kindaichi et al., 1997). Selon Morita (2011, p. 173), le terme *kimochi* est composé du kanji *ki* (気), qui signifie « flux d'énergie, air ou souffle », et du kanji *mochi* (持ち) qui signifie « posséder » ou « avoir ». Littéralement, le terme désigne l'énergie, l'atmosphère, le cœur ou l'esprit de quelqu'un (Morita, 2011, p. 173). Caractérisés par le mouvement (flux d'énergie, air et souffle), ces éléments (les sentiments, les émotions, les pensées et l'énergie) fondent l'état d'esprit ou l'expérience centrale d'une personne (Morita, 2011, p. 173-174). Le *kimochi* peut signifier un sentiment éphémère, comme la tristesse, mais sans être totalement défini par ce sentiment (Morita, 2011, p. 174). Le *kimochi* correspond plutôt à l'état intérieur profond d'une personne qui donne lieu à ses expressions extérieures (Morita, 2011, p. 174). Le *kimochi* compose l'aspect fondamental de l'expérience ou du sentiment humain qui émerge du désir de vivre et des changements de la réalité (Morita, 2011, p. 173-174). Il est donc intimement lié à l'expérience existentielle ou à ce qui caractérise l'expérience de l'existence chez quelqu'un (Morita, 2011, p. 174).

Utilisé dans la vie de tous les jours, le *kimochi* est un terme utile pour communiquer une expérience profonde et un sentiment, et ce, peu importe le parcours de vie des individus (Morita, 2011, p. 175; De Mente, 2004, p. 150). Ce concept a émergé sur le terrain lors de mes conversations avec les membres de la communauté du temple. C'est précisément le terme *kimochi* qu'a utilisé Gyosen Asakura pour me parler de son expérience de composition. Plusieurs autres participant·es aux *hōyō* l'ont aussi employé pour parler des affects générés par cette pratique. Le *kimochi* a surtout la qualité d'être adaptable à l'expérience de chacun, car il peut représenter plusieurs phénomènes affectifs différents : émotions, pensées, sentiments, sensations physiques, etc. À l'aide de ce concept, je serai en mesure de documenter une certaine partie des expériences (*kimochi*) du prêtre Gyosen Asakura et des autres participant·es au *techno-hōyō* et au *hōyō* sans techno qui me les ont partagées. Au lieu d'utiliser le terme « affect » pour décrire les expériences des participant·es, j'emploierai plus souvent le terme *kimochi* pour me référer à leurs sentiments

4.2 La médiation sonore et visuelle bouddhiste

Dans son article « Musicalizing the Heart Sutra : Buddhism, Sound, and Media in Contemporary Japan », Duncan Reehl utilise le concept de « structure du sentiment » (structure of feeling) pour étudier la manière dont ces innovations musicales circulent et transmettent les enseignements bouddhistes à travers les médias sociaux (Reehl, 2020, p. 3-4). L’auteur tire ce concept du livre *Marxism and Literature* de Raymond Williams (1977), l’un des pionniers des *Cultural Studies*. Originellement, le concept de « structure of feeling » est utilisé par Raymond Williams (1997, p. 128-135) pour souligner deux aspects des sociétés humaines et de leurs formes (institution, tradition, système de croyance, etc.) : elles sont vécues et changeantes. En effet, il présente les formes des sociétés comme ayant une présence reconnaissable parce qu’elles sont vécues par les membres de la société (Williams, 1977, p. 130). Autrement dit, une institution devient identifiable au moment où les membres de la société l’expérimentent et c’est à partir de cette expérience qu’ils l’identifient l’institution (Williams, 1977, p. 130). L’auteur définit cette prise de conscience comme une conscience pratique (practical consciousness) (Williams, 1977, p. 131).

En présentant les sociétés et leurs formes comme étant changeantes, il critique la tendance des analystes des cultures et des sociétés de l’époque (historiens, sociologues, anthropologues, etc.) à les dépeindre comme des entités finies et immobiles (Williams, 1997, p. 128). Il utilise l’art comme l’exemple d’une forme de la société qui change à travers le temps, mais qui est composée de produits artistiques finis (Williams, 1979, p. 129). Il ne s’agit donc pas d’analyser les formes de la société et leurs relations comme des produits fixes du présent ou du passé, mais plutôt comme des produits changeants et vécus (Williams, 1979, p. 130-132). Williams se munit du concept de « structure de sentiment » ou de « structure d’expérience » (structure of experience) afin d’identifier les changements perçus dans l’expérience des formes de la société (Williams, 1979, p. 132). En effet, selon lui, ces changements peuvent être définis plus simplement comme des transformations prenant place dans les structures du sentiment (Williams, 1979, p. 132). Les structures du sentiment servent à identifier des « le sens et les valeurs » des institutions qui sont « activement vécus et ressentis » (Williams, 1979, p. 132). La structure interne de ces sentiments est caractérisée par les relations entre les éléments qui la composent (Williams, 1979, p. 132).

Duncan Reehl (2020, p. 3) affirme que l'arrangement pop du Sutra du Cœur par Gyosen Asakura est une nouvelle façon pour le prêtre de rejoindre le public et de lui transmettre les enseignements bouddhistes. Cet arrangement pop témoigne d'un changement dans l'expérience des institutions bouddhistes par les prêtres (Reehl, 2020). En d'autres termes, la création de cet arrangement musical nouveau témoigne d'un changement dans la manière dont les prêtres font l'expérience des institutions bouddhistes, les amenant à créer et à transmettre le savoir bouddhique autrement (Reehl, 2020). L'auteur avance donc que ces innovations musicales démontrent l'émergence d'une nouvelle structure de sentiment (Reehl, 2020, p. 3). Selon lui, ce sentiment serait structuré par des éléments musicaux nés du mélange de « techniques sacrées » et de « formes musicales modernes » (Reehl, 2020, p. 3). Cette rencontre d'éléments sonores différents s'effectue en parallèle à la rencontre des institutions bouddhistes avec le public par le biais de nouvelles technologies d'information (Reehl, 2020, p. 3-4). Reehl (2020, p. 4) nomme cette structure de sentiment la « médiation musicale bouddhiste » (*Buddhist musical mediation*).

Dans le cadre de ce mémoire, c'est principalement le concept de médiation musicale bouddhiste proposé par Reehl (2023; 2020) qui m'intéresse. Cependant, contrairement à cet auteur, qui n'a pas vraiment insisté sur les éléments visuels du *techno-hōyō*, j'avance que le *techno-hōyō* relève autant d'une médiation visuelle que sonore. Je priorise l'utilisation du terme « sonore » pour éviter le terme « musique », car les *shōmyō*, les *wasan* et la musique techno ne peuvent être rassemblés sous la catégorie universelle de « musique » dans la langue japonaise. En concevant le *techno-hōyō* comme une expérimentation audiovisuelle inédite visant à relier le public au bouddhisme afin de contrer la crise du bouddhisme au Japon, je cherche à détailler et analyser les éléments de sa médiation, c'est-à-dire les particularités audiovisuelles technos qui définissent le *techno-hōyō* vis-à-vis ses homologues *hōyō* sans techno. Pour ce faire, je devrai identifier et analyser les éléments technos des visuels et des sons utilisés dans les *techno-hōyō*. En reprenant le terme et certaines analyses des ethnomusicologues Brovig-Hanssen et Danielsen (2016), ces éléments sonores et visuels sont les signatures digitales qui soulignent le « caractère distinct de la médiation » techno du *techno-hōyō* (Brovig-Hanssen et Danielsen, 2016, p. 2). Cette brève analyse ethnomusicologique me permettra également de montrer l'effet des composantes matérielles (sonores et visuelles) du *techno-hōyō* sur les expériences des participant-es, car, bien que Duncan

Reehl ne s'en soit pas occupé, les sentiments structurés par le mélange techno-bouddhiste sont aussi ressentis par les participant·es non-prêtres du *techno-hōyō*.

Cette médiation sonore et visuelle bouddhiste est avant tout l'initiative de Gyosen Asakura. Elle trouve son origine dans la façon dont il perçoit son propre rôle de prêtre face au déclin de la pratique bouddhiste dans son temple à Togo. À l'aide du concept de médiation, j'avancerai que le *jūshoku* de Shōonji est, à l'instar du *techno-hōyō*, au centre de la médiation entre le bouddhisme et le public. Gyosen Asakura perçoit donc son rôle de prêtre comme celui d'un médiateur reliant le public au bouddhisme par le biais d'une médiation musicale et visuelle bouddhiste. Le concept de médiation me permet aussi d'identifier les intentions et le *kimochi* sur lesquels repose la médiation du *techno-hōyō*. Le concept de médiation me permet donc d'illustrer plus en détail les expériences et intentions du prêtre derrière le *techno-hōyō*, mais aussi les éléments technologiques qui définissent le *techno-hōyō*. La prochaine section présentera des concepts qui me permettront de m'intéresser davantage aux expériences des participant·es de cette médiation sonore et visuelle bouddhiste qu'est le *techno-hōyō*.

4.3 La rencontre affective (affective encounter) et le *kata*

Dans son article « Different affects? Intercepting orientalism through the affective encounters and ritualised meditation of a Shin Buddhist chanting tradition », basé sur une ethnographie menée dans un temple bouddhiste londonien, Matthew A. Haywood (2023, p. 98) propose d'utiliser le terme de « rencontre » (*encounter*) pour analyser l'expérience des affects musicaux d'un groupe de pratiquant·es du Jōdo Shinshū (Haywood, 2023, p. 98). Dans cette section, je m'efforcerai de définir les concepts d'affect (*affect*) et de rencontre (*encounter*). Ces deux concepts, mis ensemble, donnent la « la rencontre affective » (*affective encounter*) un concept utile pour expliquer l'importance de l'harmonie et de l'interaction avec Amida lors des chœurs *wasan*. Je soulignerai également l'importance de la manière dont ces chœurs *wasan* sont performés (*kata*) dans l'avènement de rencontre affective entre les êtres humain·es et non humain·es.

L'affect est une expérience qui se caractérise par son immédiateté et sa corporéité (Grant, 2020, p. 1). Bien que l'affect fasse l'objet de débats entre théoriciens, il est généralement reconnu qu'il est non-discursif, car pré-cognitif, c'est-à-dire que le langage échoue à rendre compte de sa

complexité (Haywood, 2023, p. 101; Grant, 2020, p. 1). Ainsi, bien que l'affect soit assez difficile à définir, il partage tout de même certaines de ses caractéristiques avec les concepts d'émotion, d'atmosphère, d'intimité, de sentiment ou de *kimochi*, des concepts qui ont émergé de mes entretiens avec les participant·es du *techno-hōyō* (Haywood, 2023, p. 98, 100). En ethnomusicologie, l'affect musical peut être étudié sous différents angles (Haywood, 2023, p. 98). Plusieurs capacités lui ont été associées, dont celle de produire du lien social (Haywood, 2023, p. 98-100). Les affects déclenchés par la musique, comme la chair de poule ou un sentiment d'euphorie, peuvent être partagés sur la base du style musical ou du contexte dans lequel la musique est pratiquée (Haywood, 2023, p. 98, 100-101; Beck, 2004, p. 69-70). Dans ce mémoire, je m'intéresserai à décrire les affects produits par le style musical inédit caractérisant le *techno-hōyō*, ainsi que ceux produits par le contexte rituel et cérémoniel dans lequel la musique du *techno-hōyō* est pratiquée. En m'intéressant au contexte dans lequel la musique est performée, il me sera possible de révéler les constructions culturelles des affects qu'elle suscite (Haywood, 2023, p. 99). En détaillant les techniques de compositions musicales et les éléments technos qui définissent le *techno-hōyō*, je pourrai révéler l'agentivité des éléments matériels dans la production des affects suscités par le *techno-hōyō*. De plus, dans certains *hōyō* auxquels j'ai pu assister, le partage des affects musicaux pendant la performance a permis de générer du lien social avec les autres participant·es (Haywood, 2023, p. 98).

Le terme de « rencontre » tel qu'utilisé par Haywood est une traduction du concept bouddhiste japonais (*deai*) qui tire lui-même son origine d'un autre concept bouddhiste, la Production Interdépendante (*pratitya-samutpada* en sanskrit) (Haywood, 2023, p. 101; Harvey, 1993, p. 125-126). Dans les écoles bouddhistes Mahayana en Asie de l'Est, le concept de Production Interdépendante est associé au concept de vacuité (*sunyata* en sanskrit) et au philosophe bouddhiste indien Nagarjuna, considéré comme le premier patriarche par le Jōdo Shinshū (Harvey, 1993, p. 124-126). Selon Nagarjuna, les phénomènes ou constituants de la réalité (*dharma*) n'existent pas par eux-mêmes, mais seulement en relation avec d'autres (Harvey, 1993, p. 126). Sans existence substantielle, les dharmas n'existent que de façon temporaire; ils n'apparaissent dans le temps et l'espace qu'en relation avec d'autres dharmas (Harvey, 1993, p. 126). Suivant cette logique, « [...] une chose n'est rien. Elle est ce qu'elle est seulement par sa relation avec d'autres choses [...] »

(Harvey, 1993, p. 126). La réalité est constituée d'une série de phénomènes temporaires dont la production dépend d'autres phénomènes tout autant dépendants (Harvey, 1993, p. 126).

À la lumière de cette interdépendance des phénomènes, Haywood affirme qu'il est possible d'entrer en relation avec n'importe lequel d'entre eux (*dharma*, phénomène ou chose) (Haywood, 2023, p. 101). La rencontre, lors des chants par exemple, peut s'effectuer entre tout genre de chose, qu'il s'agisse d'humains, d'ancêtres, de bodhisattvas ou de patriarches (Haywood, 2023, p. 101). Puisqu'il assure la rencontre avec le Bouddha Amida, l'expression chantée du *shinjin* (la confiance de renaître dans la Terre Pure d'Amida), tout comme les *shōmyō*, est d'une importance primordiale dans la pratique Jōdo Shinshū (Haywood, 2023, p. 108). Comme mentionné précédemment, dans le contexte du Jōdo Shinshū, le *nembutsu*, démunie d'effet magique ou d'efficacité réelle, sert uniquement à exprimer le *shinjin* et de la gratitude envers Amida (Haywood, 2023, p. 100-101). La manière de performer ces chants (*kata*) telle que prescrite par l'école Jōdo Shinshū, facilite l'harmonie, qui facilite à son tour la transmission du *shinjin* et de la gratitude à l'autre (Amida ou Shinran par exemple), ou dans les termes de Haywood : « the formalisation of rituals [...] facilitates and amplifies such expressions [faith and gratitude] through communal synchronicity, producing more powerful experiences of encounters » (Haywood, 2023, p. 102-103). Haywood (2023) propose de considérer le *shinjin* et la gratitude comme des affectes communicables à travers les chants bouddhistes; et ce sont les chants qui permettent de faire l'expérience de la rencontre avec l'autre, qu'il s'agisse d'Amida ou des autres personnes participant au rite (Haywood, 2023).

Dans le contexte du mémoire, le concept de « rencontre affective » me permettra d'avancer, comme Haywood l'a fait dans un contexte ethnographique différent, que le chœur dans la pratique Jōdo Shinshū Honganjiha à Shōonji est le moment privilégié pour les participant-es de rencontrer Amida. Le partage d'affectes similaires, comme le *shinjin* ou la gratitude, dans la rencontre permet parfois de créer du lien social. En me basant sur ma propre expérience des chœurs *wasan* et sur celles des personnes qui me les ont partagées, je serai en mesure de montrer que les chœurs *wasan* permettent une forme de « rencontre affective » avec les êtres humains et non-humains qui participent au *hōyō*. Plus important encore, puisque le *techno-hōyō* a comme particularité l'emprunt de caractéristiques musicales techno pour réarranger les *wasan* du *gongyō*, il réussit à générer de nouveaux affects à l'aide de nouvelles manières (*kata*) de performer les chœurs *wasan*. L'un des objectifs de ce

mémoire est donc de documenter et de détailler les composants du nouveau *kata* de performance du *hōyō* qu'est le *techno-hōyō*. Contrairement au concept de médiation musicale et visuelle bouddhiste, le concept de rencontre affective s'intéresse davantage à l'expérience des participant·es, *monto* et *sōryo*, des chœurs *wasan* qu'à celle de Gyosen Asakura. La variété des états affectifs auxquels le concept d'affecte fait référence (les émotions, les sensations physiques et etc.) se révèle fort utile pour traiter les diverses expériences que m'ont partagées certains participants des *hōyō* à Shōonji et dans d'autres temples bouddhistes à Fukui.

Mon terrain a montré que la façon de performer (*kata*) le *hōyō* est prescrite par le lignage et la structure institutionnelle d'enseignement maître-élève. La réception des nouveaux affects et de la nouvelle façon (*kata*) de performer les chœurs *wasan* est mixte, autant au niveau du *sōryo* que du *monto*. La prochaine section détaillera les concepts de lignage et de transmission du Dharma. À l'aide des concepts de *kata* et de lignage, j'analyserai les positions critiques de plusieurs membres du *monto* et du *sōryo* à l'égard du *techno-hōyō*.

4.4 Le lignage et la transmission du Dharma

Dans le contexte des écoles bouddhistes au Japon, mais aussi en Chine, le lignage (shū – 宗, shūha - 宗派 ou shūmon - 宗門) retrace la transmission intergénérationnelle des enseignements du Dharma jusqu'aux enseignements du Bouddha Sakyamuni. En traçant une lignée de maîtres et de disciples qui remontent jusqu'au Bouddha lui-même, les écoles bouddhistes valident l'authenticité et la légitimité de leurs enseignements (Döll, 2018, p. 145-146 ; Licha, 2016, p. 171; Morrison, 2010, p. 2). Cette transmission du Dharma est linéaire et connecte directement le maître à l'élève (Döll, 2018, p. 145-146). Elle ne se limite pas seulement à des pratiques de transmission orale, textuelle et rituelle du Dharma, mais inclut aussi autour des moments historiques qui marquent l'avènement de nouveaux patriarches (Licha, 2016, p. 172; Stone, 2003, p. 35). Ces patriarches sont considérés comme des héritiers du Dharma par leur connexion directe avec Sakyamuni et comme des figures mythiques des écoles bouddhistes (Licha, 2016, p. 172; Stone, 2003, p. 102).

Cette importance épistémique et institutionnelle du lignage a été développée dans la Chine de la dynastie Tang (618-907) par les disciples de Tientai Zhiyi (538-597) (Morrison, 2010, p. 2). En

effet, c'est dans le contexte de l'école chan/zen que le lignage et la transmission du Dharma ont pris le plus d'importance, jusqu'à devenir fondamentaux pour la pratique elle-même (Döll, 2018, p. 145; Licha, 2016, p. 172; McRae, 2003, p. 8). L'importance de la transmission du Dharma dans le Zen peut être définie, selon les termes de McRae (2003), comme un « paradigme de lignage » qui témoigne de la façon dont l'école zen imagine et se remémore son histoire (Döll, 2018, p. 145-146). Le lignage, et l'histoire qui lui est associée, agissent donc comme un mythe des origines qui participe à la construction d'une identité et d'une histoire commune aux écoles bouddhistes zen (Döll, 2018, p. 147 et 155; Licha, 2016, p. 171). McRae (2003, p.8) avance même que la pratique zen est structurée par ce paradigme de lignage (Döll, 2018, p. 146, 154-157; Licha, 2016, p. 171). Bien entendu, les bouddhologues se sont beaucoup plus intéressées au Zen qu'aux autres écoles et branches présentes au Japon (Borup, 2020)²⁶. Bien que le lignage et la transmission du Dharma soient plus fondamentaux dans la structure de la pratique, de l'identité, de l'histoire et de l'expérience du Zen (Döll, 2018, p. 154-158; Licha, 2016, p. 171; McRae, 2003, p. 8), ils ont été (Stone, 2003, p. 101-102), et restent encore aujourd'hui, inhérents à la structure d'éléments similaires dans les autres écoles bouddhistes japonaises dont celles de la Terre Pure.

Dans ce mémoire, je propose d'aborder les innovations musicales comme de nouvelles techniques de transmission du Dharma. Cette approche permet de souligner que le lignage du Jōdo Shinshū, et l'auto-histoire qu'il perpétue, sous-tendent les objectifs et les stratégies des nouvelles pratiques musicales mises en avant par Gyosen Asakura. Le lignage et la transmission du Dharma sont également au centre des tensions et des discours institutionnels contradictoires sur le *techno-hōyō*. Certains prêtres et laïcs considèrent que la liturgie et les enseignements sont indissociables, et que la liturgie doit être préservée pour que les enseignements du Dharma puissent l'être également. Ils·elles voient donc d'un mauvais œil la liturgie des *techno-hōyō*, constituée de musique technopop et d'éclairages. D'un autre côté, Asakura considère ce changement liturgique comme inévitable et

²⁶ Dans son article *Dharma transmission rituals in Sōtō Zen Buddhism*, Stephen K. Licha (2016) utilise ce concept pour analyser les techniques de transmission orales zen à travers certaines périodes historiques du Sōtō Zen. En effet, selon lui, malgré le grand nombre d'études publiées sur l'aspect symbolique de la transmission du Dharma, c'est-à-dire la « manipulation de la lignée et la pratique textuelle qui lui est associée », très peu d'études traitent des aspects rituels des techniques de transmission du Dharma. C'est pour cette raison qu'il s'intéresse aux « aspects 'rituels' concrets de la 'tradition inventée' de la transmission du dharma » (Licha, 2016, p. 172). Dans ce mémoire, j'effectue un travail analogue qui consiste à décrire les aspects rituels du *techno-hōyō*, car le *techno-hōyō* est intégré à la lignée Jōdo Shinshū et à sa préservation par la transmission du Dharma.

nécessaire à la préservation du Dharma. Puisque j’opte pour des concepts le plus souvent utilisés dans le cadre des études du bouddhisme zen ou du bouddhisme médiéval Tendai, je veillerai à relier les notions de lignage et de transmission du Dharma à leur contexte institutionnel particulier, à savoir celui du Jōdo Shinshū, plus particulièrement celui de la branche du Honganjiha (Döll, 2018, p 147; Licha, 2016, p. 200).

Pour synthétiser ce cadre conceptuel, théoriser les transformations du bouddhisme dans le cadre du bouddhisme expérimental permet d’appréhender le *techno-hōyō* comme une expérimentation visant à stimuler l’intérêt du public pour le bouddhisme Jōdo Shinshū. C’est par les sentiments et les affects vécus, les *kimochi*, que se construisent des structures du sentiment qui forment la relation du public au bouddhisme, à ses enseignements et ses temples, ainsi qu’entre les membres du public. Le partage de ces expériences entre personnes participant au *techno-hōyō* permet de faire la rencontre de l’autre (*deai*), qu’il soit humain ou non humain. Ces expériences, étant ancrées dans un contexte socioculturel précis, sont également forgées par l’évolution technologique et amènent parfois certains prêtres à innover dans leurs pratiques, comme c’est le cas de Gyosen Asakura qui s’inspire des éléments de la musique technopop pour réarranger les *wasan*. Le lignage, soit la relation aux enseignants de la doctrines²⁷, les patriarches, et sa construction à travers une l’autohistoire, est centrale dans les justifications et les objectifs du *techno-hōyō*, mais également dans la façon dont Asakura perçoit son rôle de prêtre. Le *techno-hōyō* offre donc une nouvelle façon au *monto* d’entrer en contact avec les enseignements du Dharma, de rencontrer Amida et les autres participant-es.

²⁷ À ma connaissance, dans le cas du bouddhisme Jōdo Shinshū Honganjiha, la lignée classique des enseignant-es du dharma remontant jusqu’à Siddharta est seulement composée d’hommes.

CHAPITRE 5 : RÉSULTATS

Les résultats de la recherche seront organisés en trois thématiques répondant aux questions de recherche initiales. Le premier thème (5.1) s'intéresse aux stratégies et aux discours du créateur par rapport au *techno-hōyō*. Il aborde le *techno-hōyō* comme un outil que Gyosen Asakura utilise pour agir concrètement face au déclin du bouddhisme au Japon. Ce thème permettra d'explicitier comment Gyosen Asakura expérimente et perçoit son rôle de prêtre, mais il permettra aussi de vérifier si le *techno-hōyō* permet réellement d'attirer davantage de pratiquant·es au temple.

Le deuxième thème (5.2) à l'aide de la littérature et des résultats ethnographiques, propose un ajout à la littérature, soit la clarification de certains termes clés de ma recherche. Cette section donnera la parole aux participant·es non-prêtres pour évoquer leurs expériences des *wasan*. Cette partie permettra également de souligner l'importance du contexte dans la performance des *hōyō* et des *shōmyō wasan* conventionnels.

Le troisième thème (5.3) propose une approche matérielle du rite du *techno-hōyō* en analysant les transformations liturgiques qui affectent la représentation d'Amida. Je montrerai les ajouts visuels de Gyosen Asakura et comment ils permettent une continuité avec les ajouts sonores. J'analyserai aussi les notations utilisées par le *monto* pour chanter les *wasan* afin d'illustrer la démarche musicale du *jūshoku* de Shōonji. Cette partie me permet de montrer comment, au niveau technique et artistique, le *techno-hōyō* permet la transmission de nouveaux affects et *kimochi*.

Le quatrième thème (5.4) traite des tensions institutionnelles créées par l'avènement du *techno-hōyō* sur la scène du bouddhisme Honganjiha. À partir de conversations avec des prêtres et des pratiquant·es du Honganjiha, mais aussi du Ōtaniha, je décriai l'origine de leurs désaccords. Je développerai aussi l'argument important de Gyosen Asakura en faveur des changements liturgiques qui constituent le *techno-hōyō*. Dans cette dernière section, je montrerai également que le *techno-hōyō* acquiert un statut ambigu qui le situe entre la musique populaire et les *wasan* rituels.

5.1 Innovations à Shōonji

5.1.1 Le *techno-hōyō*

Depuis la gare centrale de Fukui, il faut compter une vingtaine de minutes de train sur la ligne Kuzuryu pour arriver à la station de Togo-Echizen. Le train ne s'arrête au village de Togo qu'une dizaine de fois par jour. Parsemé de rizières, le village de Togo est accolé à la petite montagne de Makiyama (模山) qui le sépare du village voisin, Ichijōdani (voir Figure 5.1). Comme beaucoup d'autres de villages ruraux de la préfecture de Fukui, la vie sociale de Togo est affectée par le vieillissement de la population. Les milieux présecondaires accueillent peu d'élèves et la plupart des jeunes quittent Togo pour étudier à l'Université ou pour du trouver du travail dans les grandes villes, comme Tokyo, Osaka ou Kyoto. C'est à deux-cents mètres de la gare de Togo que se trouve le temple de Shōonji, tout près d'une petite station d'essence (voir Figure 5.2). Les vendredis, samedis et dimanches de 13h à 17h, le hall (*hondō*) du temple et son café Show-on-G sont ouverts aux visiteurs.



Figure 5.1 : Le village de Togo vu depuis Makiyama, photo prise le 4 mai 2024



Figure 5.2 : Le temple de Shōonji, photo prise le 4 mai 2024

Dès notre première rencontre au café Show-on-G, Gyosen Asakura m'a confié qu'il déplorait le déclin du bouddhisme au Japon. Lorsqu'il est devenu le 17^e *jūshoku* de Shōonji, il était bien conscient que de la participation locale aux activités du temple s'érodait; il a donc entrepris sa revigoration en rendant les cérémonies moins ennuyeuses en y ajoutant de la musique techno et des jeux de lumière (Reehl, 2023, p. 43-44; Amegishi et Asakura, 2020; Hamahata, 2017). Les résultats de son expérimentation ont largement dépassé ses ambitions initiales : certaines de ses vidéos ont atteint le million de vues, des journalistes et des chercheurs viennent l'interviewer, et il participe à de nombreux événements nationaux ou internationaux, comme à une tournée américaine (Reehl, 2023, p. 43). Il est maintenant une figure populaire du village de Togo et de la ville de Fukui. Lors des cérémonies accompagnées d'un *techno-hōyō*, comme le *Hōonkō* ou le *Hanamatsuri*, Shōonji peut compter la participation de plus d'une soixantaine de personnes

(obs.pers., 03/05/2024; Reehl, 2023, p. 5). Le *techno-hōyō* attire bien évidemment les paroissien·nes, les personnes habitant Togo, mais aussi d'autres participant·es venant de villes avoisinantes, comme de Fukui. Comparativement à d'autres cérémonies auxquelles j'ai pu assister, comme le *Hanamatsuri* ou le Parinirvana, qui se tiennent dans des temples locaux, le *techno-hōyō* attire beaucoup plus de participant·es, mais surtout de plus de jeunes, comme des familles avec leurs enfants. Gyosen Asakura est très reconnaissant de son succès, comme il le mentionne dans une publication Facebook :

Huit ans auparavant, [...] lorsque j'ai commencé le *techno-hōyō*, j'ai dit en blague à mes camarades : " Le *techno-hōyō* pourrait devenir un phénomène mondial " ! À cette époque, je ne pouvais pas même imaginer qu'un tel futur se réaliserait. Je ne sais pas où tout cela mènera, mais j'espère que cette opportunité continuera d'évoluer 🙏 (Traduction personnelle) (Asakura, 2024).

Son succès lui permet non seulement d'attirer plus de participant·es à Shōonji, mais aussi d'entrer en contact avec plusieurs personnes à travers le monde. Plusieurs voyageur·es et chercheur·es de l'international se rendent à Shōonji spécialement pour assister au *techno-hōyō*. Le *jūshoku* dit lui-même qu'il joue le rôle d'intermédiaire en connectant le public aux enseignements bouddhistes (*buppō*, 仏法). Il perçoit son rôle de prêtre comme celui d'un intermédiaire qui permet aux gens de se rapprocher du bouddhisme. Dans ce but, le *techno-hōyō* sert d'outil de transmission des enseignements bouddhistes :

Est-ce le *sōryo* (« prêtre ») qui vient en aide aux gens ? Ce sont les enseignements bouddhistes qui les aident. Comme les autres, le *sōryo* est lui aussi aidé par les enseignements bouddhistes. Il n'y a pas de hiérarchie entre lui et les autres. C'est mon rôle d'être le lien qui connecte les gens aux enseignements bouddhistes. C'est ainsi que que je l'expérimente/sens [感じます] 🙏 (Traduction personnelle) (Asakura, 2024).

Selon mon propre sentiment [気持ち], le *techno-hōyō* n'est qu'un outil, mais il ne sert pas à vendre la tournée [US 2024] [...] En fait, je ne suis qu'un *sōryo* qui utilise les moyens à sa disposition pour transmettre le bouddhisme. Si j'y parviens, je suis satisfait (Traduction personnelle) (Asakura, 2024).

Le *techno-hōyō* permet donc au prêtre d'entrer en contact avec la population, surtout avec les jeunes, afin de les connecter au bouddhisme et de leur transmettre ses enseignements. Lors des sermons (*hōwa*, 法話) qui suivaient les *techno-hōyō* du *Hanamatsuri* et de la cérémonie commémorative du 11 septembre 2001 à New York, Asakura mettait beaucoup d'emphasis sur l'ancienneté des enseignements bouddhistes qui perdurent depuis Sakyamuni. Ce faisant, il soulignait sa connexion directe avec le Bouddha Sakyamuni qui perpétue l'auto-histoire du Jōdo Shinshū par rapport à l'origine lointaine de ses enseignements.

L'autre moyen par lequel le *techno-hōyō* permet cette relation avec le public est par son aspect amusant (*ukeireru*) (Reelh, 2024, p. 40 à 43). Lors du *hōwa* (sermon) prononcé par Asakura à l'occasion du *Hanamatsuri*, le *jūshoku* a parlé du fait que, comme certains participant·es, il trouvait certains chants, comme le *Junirai*, ennuyeux. C'est pour cette raison qu'il a décidé de les réharmoniser pour les rendre plus amusants. Bien qu'il le fit au départ pour lui-même, l'aspect amusant du *techno-hōyō* a finalement attiré la participation de beaucoup de personnes et a grandement augmenté sa visibilité sur Internet. Bien entendu, ces facteurs participent à la transmission du Dharma. En apportant un aspect amusant à ces *shōmyō*, Asakura entend aussi changer l'image négative ou l'association récurrente des *shōmyō* aux rites funéraires (Reehl, 2023, p. 44).

5.1.2 Show-on-g café et *Paradise Ambient* 01

Depuis le mois de janvier 2024, Asakura a installé un système de projection (trois projecteurs) et deux amplificateurs jouant en boucle quelques chansons de son nouvel album, *Paradise Ambient* 01. Sorti au début de cette année, cet album joue « la musique de la Terre Pure » (*gokuraku ongaku*, 極楽音楽). L'album est accompagné de projections de phrases affichant des enseignements bouddhistes en japonais et en anglais sur les autels du *hondō*. Selon Asakura, le but de cette installation est d'offrir un accès régulier au temple pour le *monto* et les gens de Togo. J'ai pu

constater que la majorité des autres temples bouddhistes de Togo²⁸ fermaient généralement leurs portes aux visiteurs, sauf lors de certaines cérémonies. Asakura essaie de revitaliser son temple et de rétablir les beaux jours du bouddhisme au Japon : « Autrefois, on pouvait rentrer dans les *hondō*, mais maintenant ils sont fermés » (conv.pers., 24/03/2024). En ouvrant le *hondō* aux visiteurs, il souhaite recréer la « véritable forme » (*hontōnokatachi*) ou l'usage authentique des temples (conv.pers., 24/03/2024). En plus de l'ouverture du *hondō*, le café Show-on-g sert plusieurs breuvages et de la nourriture, comme du thé et des biscuits. Les quatre places assises du café garantissent une certaine intimité avec la famille Asakura, surtout avec la *bōomori* (la gardienne du temple, Mme. Asakura) de Shōonji, qui s'occupe du café.

C'est principalement dans le café Show-on-g que j'ai pu discuter longuement avec Gyosen Asakura, notamment au sujet de ses influences musicales, de ses techniques de composition musicales et de l'expression artistique derrière sa musique. Son influence musicale majeure est le groupe de technopop Yellow Magic Orchestra, notamment composé du célèbre pianiste Ryuchi Sakamoto. Pour le *jūshoku*, la musique technopop et des *shōmyō wasan* permettent d'obtenir le même genre de *kimochi* à partir de l'aspect répétitif. C'est en quelque sorte l'un des éléments qui sous-tendent la fusion de la culture sonore bouddhiste, les *shōmyō*, à la musique populaire, plus précisément la technopop. Même si dans l'histoire ces deux traditions sonores ont toujours été cloisonnées et ont donc des fonctions socioculturelles très différentes (Hosokawa, 2013, p. 9), Gyosen Asakura estime qu'elles partageaient un *kimochi* qui rendait leur union possible. C'est leur union à partir de ce *kimochi* et de leur aspect répétitif que le *techno-hōyō* crée une nouvelle structure de sentiment bouddhiste. Puisque le *monto* et les participant-es doivent chanter avec le prêtre lors des *hōyō* et des cérémonies, ils sont guidés par les mélodies et les textes de la liturgie du temple fondateur qui demeurent inchangés.

À l'inverse, la musique de la Terre Pure (*gokurakuongaku*) de l'album *Paradise Ambient 01* n'est pas associée à des chœurs *wasan*, car elle n'est pas performée dans le cadre d'une cérémonie. Elle ne remplit aucune fonction au sein d'un *hōyō* ou d'une cérémonie. *Paradise Ambient 01* se

²⁸ Malgré sa petite taille, le village de Togo abrite 19 temples bouddhistes et plusieurs autres sanctuaires shinto.

caractérise donc par l'utilisation de synthétiseurs et de pianos aux textures distorsionnées, ainsi que par une grande utilisation de réverbération²⁹ digitale (*reverb*), des éléments sonores qui prennent beaucoup d'espace dans ses chansons. Sans paroles, ces chansons se distinguent de l'aspect répétitif des *wasan* des *techno-hōyō*. Elles se définissent plutôt par des éléments rythmiques moins répétitifs et plus complexes, ou *off-beat*, en raison de l'utilisation de délai (*delay*) sur les percussions électroniques (*drum machines*) et de bugs³⁰ (*glitches*) (Asakura, 2024)³¹. Pour l'artiste bouddhiste, le rythme, généralement exprimé en BPM (*beats per minute*), est un élément clé du *kimochi* généré par une chanson. Malgré les différences entre la musique de *Paradise Ambient 01* et celles utilisées lors des *techno-hōyō*, elles sont toutes les deux motivées par la même volonté de représenter et d'offrir une image de la Terre Pure. Les *techno-hōyō* et *Paradise Ambient 01* utilisent de la réverbération digitale qui crée l'effet d'un grand espace. Les visuels aussi sont similaires, notamment dans le choix des couleurs (blanc, rouge, vert, mauve) et des images qui sont projetées sur une fine toile devant l'autel intérieur (*naijin*). Des détails plus approfondis sur les visuels et leur lien avec la Terre Pure seront donnés dans la troisième section de ce chapitre.

Dans le cadre de son expérience de prêtre-musicien, le *techno-hōyō* apparaît donc comme l'outil de prédilection pour rejoindre le public et la société japonaise. Asakura joue le rôle de médiateur entre le bouddhisme et le public par le biais d'une médiation musicale qui rassemble musique populaire et liturgie bouddhiste Honganjiha. Constituée d'éclairages colorés et de musique électronique, cette nouvelle liturgie vise toujours à transmettre les enseignements du Dharma qui perdurent depuis plusieurs générations. La prochaine section clarifiera certaines définitions nécessaires à l'interprétation des résultats. Ensuite, à l'aide de ces définitions, je serai en mesure de décrire les expériences de certains participant·es lors du chant des *wasan* et de présenter leur fonction au sein du *hōyō*.

²⁹ La réverbération, l'écho et le délai digitaux permettent de modifier la spatialité des sons en imitant l'acoustique de différents espaces (des salles d'Églises, des petites salles, etc.) (Brovig-Hanssen et Danielsen, 2016, p. 21).

³⁰ Les bugs digitaux (*glitches*, *skips* et *stuttering*) sont souvent utilisés en musique électroniques; par exemple, un bug peut imiter l'effet sonore d'un CD abîmé produisant un genre de bégaiement dans le son (Brovig-Hanssen et Danielsen, 2016, p. 82-83).

5.2 Le *hōyō*: un rite musical

5.2.1 La terminologie des services bouddhistes

Dans la littérature ethnomusicologique et anthropologique, le terme *hōyō*, (法要 ou 法用) est défini comme un service commémoratif (*memorial service*) bouddhiste (Borup, 2020, p. 958; Hill, 1982, p. 30 et 37). Il est même défini simplement comme un « service bouddhiste » (Inagaki, 1988, p. 115) et il partage cette définition avec plusieurs autres termes, tels que le *hōe*, le *hōji*, le *gongyō* et le *kuyō* (Haywood, 2023, p. 102-103; Abe, 2017, p. 30; Inagaki, 1988). Le *hōyō* est donc enchevêtré dans un champ lexical complexe. Malgré leurs nuances et différences entre ces termes qui le composent, ces derniers sont souvent utilisés de façon interchangeable dans la littérature (Ambros, 2012, p. 6). Cela reflète leurs conditions d'utilisations au Japon. Avant le terrain, et même pendant le terrain, j'ai eu de la difficulté à comprendre à quoi renvoyait le terme *hōyō*, alors qu'il était au centre de toute ma recherche. Les vidéos des *techno-hōyō* et des *hōyō* disponibles en grand nombre sur les médias sociaux ne permettaient pas de cerner la totalité du contexte cérémoniel dans lequel ils sont pratiqués. Pour certaines personnes avec qui j'ai pu discuter sur le terrain, la différence entre ces termes n'était pas très importante. Ce qui préoccupait le plus ces personnes, c'était plutôt la préservation de la manière de conduire et de performer (*kata*) les services bouddhistes. C'est seulement en participant à plusieurs *hōyō* Honganjiha et Ōtaniha, et en discutant avec plusieurs *monto* et prêtres que j'en suis venu à comprendre certaines nuances entre ces termes. Afin d'être en mesure de comprendre la suite de ce mémoire, la présente section explorera les traductions anglaises les plus souvent reliées au *hōyō* dans les littératures ethnomusicologique et anthropologique, soit le *hōe*, le *gongyō*, le *kuyō* et le *hōji*. J'y ajouterai ensuite les précisions que le terrain m'a révélées.

Le rite (*hōyō* - 法要) et la cérémonie (*hōe* - 法会)

De sa perspective ethnomusicologique, Nelson (2008, p. 62) nous offre une définition du *hōyō* en l'opposant au terme « *hōe* ». Selon Nelson, le *hōe* peut être traduit par « cérémonie »; et correspond à l'objectif de celle-ci (Nelson, 2008, p. 62-63; Sawada, 2001, p. 614; Inagaki, 1988, p. 101). Un *hōe* peut avoir pour objectif de rendre hommage à un être important, comme à Shinran, de s'acquitter d'une dette envers lui, de lui souhaiter la sécurité ou la prospérité, de commémorer un

défunt, d'ériger une nouvelle statue ou bien d'ériger un nouveau *hondō* (Sawada, 2001, p. 614). À titre d'exemple, la cérémonie (*hōe*) du *Hanamatsuri* vise à rendre hommage et à célébrer la naissance du Bouddha Sakyamuni (Horton, 2007, p. 22-23). Un *hōe* pouvant s'étaler sur plusieurs jours, il peut contenir plusieurs rites (Nelson, 2008, p. 62). Nelson (2008, p. 62-63) définit le *hōyō* comme correspondant à ces rites (Nelson, 2008, p. 62-63). Ainsi, le *hōyō* peut se retrouver dans plusieurs cérémonies (*hōe*), mais son contenu liturgique variera d'une cérémonie à l'autre, car le *hōe* correspond à l'« objectif » de la cérémonie, alors que le *hōyō* renvoie plutôt à son contenu liturgique (Nelson, 2008, p. 62-63).

Toujours en puisant dans la littérature ethnomusicologique, Sawada affirme que le *hōe* peut être séparé en trois parties qui détiennent des fonctions différentes (Sawada, 2001, p. 614). La première partie sert à prier pour le protagoniste de la cérémonie, à expliquer le but de la cérémonie et à purifier le *hondō* (Sawada, 2001, p. 614). La deuxième partie consiste à faire le service qui dépendra du but de la cérémonie (Sawada, 2001, p. 614). La dernière partie a pour fonction de partager les mérites karmiques ou les autres effets de la cérémonie (Sawada, 2001, p. 614). Par exemple, Sawada (2001, p. 614) a choisi la cérémonie du *Rishu zanmai* pour identifier les étapes généralement retrouvées lors de ce *hōe* (voir Tableau 4)³². L'auteur ne précise pas dans quelle partie se situerait le *hōyō*, mais il correspondrait à une ou plusieurs des parties indiquées dans le tableau 4.

Lors du pèlerinage *Goeidōchū* que j'ai effectué à Fukui, j'ai eu la chance de discuter avec plusieurs personnes intéressées au bouddhisme Jōdo Shinshū. L'une d'entre elles m'a expliqué que le *hōyō* était comme le « pivot central d'un éventail »³³. Le terme « *hōyō* » est d'ailleurs composé des kanji *hō* (« 法 ») qui se réfère au dharma, et de *yō* (« 要 ») qui peut être traduit par « besoin, point central, essence ou pivot ». Même que, lors du *Hanamatsuri* de Shōonji, l'ensemble des parties du *hōe*, telles que présentées dans le tableau 4, étaient également incluses dans le *techno-hōyō*. Mon expérience de terrain, et les explications fournies par l'une des personnes qui participait au

³² Dans le cas du Jōdo Shinshū, ces différentes parties sont considérées comme des vestiges du Jōdo Shū. En effet, étant donné qu'ils n'ont aucune efficacité à attirer Amida, ils constituent maintenant en des démonstrations de *shinjin* (confiance) et de gratitude envers Amida (Haywood, 2023, p. 101).

³³ *sensu no kaname*, 扇子のかなめ

pèlerinage de *Goeidōchū*, me permettent d'ajouter une précision aux définitions de Nelson (2008) et de Sawada (2001). J'avance que le *hōyō* ne concerne pas seulement le contenu liturgique, mais qu'il se réfère surtout à l'activité au centre de la cérémonie (*hōe*). Le terme « *hōyō* » renvoie donc à l'aspect performatif qui répond aux objectifs de la cérémonie. Les objectifs du *hōe* qui justifient le rassemblement peuvent être multiples, comme la démonstration du *shinjin* (confiance), de la gratitude ou de la commémoration d'êtres importants.

La double liturgie Honganjiha : le *gongyō* (勤行) et le *sahō*

Une imprécision de la définition *hōyō* de Nelson est l'absence de distinction du double aspect de la liturgie du Honganjiha. En effet, la liturgie Honganjiha se compose de deux types de célébrations distinctes : les services (*gongyō*) et les rituels (*sahō*) (Ducor, 1994, p. 41). La liturgie des *gongyō* comprend des *shōmyō wasan*, comme le Shōshinge, alors que les *sahō* font intervenir des *shōmyō* qui proviennent des anciennes pratiques Tendai du temple Ōhara-ryū (Sawada, 2001, p. 612; Ducor, 1994, p. 41). Cette caractéristique liturgique du Honganjiha est directement reliée aux pratiques auxquelles j'ai pu participer lors de mon terrain. Dans le contexte de la cérémonie, comme du *Eitaikyō* à Shōonji, la dualité liturgique *gongyō/sahō* trace une ligne nette entre le *monto* et le *sōryo*; en effet, dû à leur formation, ce sont les prêtres qui chantent les *shōmyō* du *sahō*, alors que le *sōryo* chante et participe activement aux *wasan* du *gongyō*. Comme le mentionne Haywood (2023), le *gongyō* possède un aspect journalier, car les textes qu'il contient peuvent être chantés quotidiennement au temple lors de certaines cérémonies. Lors de mon terrain, un matin, alors que je séjournais dans un logement familial, j'ai eu la chance d'être réveillé par un *gongyō* performé devant le *butsudan* de la famille qui m'accueillait. Ducor (1994, p. 41) utilise le terme « *gongyō* » et Haywood (2023, p. 102-103) celui du « ritual chanting » pour se référer à un service bouddhiste. Ici, je propose l'utilisation du terme « *gongyō* » pour décrire l'un des deux modèles liturgiques pouvant être utilisés dans un *hōyō*. Le *gongyō* peut donc servir de modèle liturgique pour les services dans les temples, mais aussi pour différentes formes de pratiques personnelles par le *monto* en contexte domestique.

La *pūjā* (*kuyō* - 供養)

Le *kuyō* est l'un des termes les plus utilisés pour parler des services commémoratifs bouddhistes (Ambros, 2012, p. 6). Il existe deux définitions du terme : le *kuyō* qui « marque » l'érection d'un temple ou d'une statue, ou encore pour la transcription d'un sutra, et le *kuyō* comme traduction du terme sanskrit *pūjā* (Ambros, 2012, p. 6; Inagaki, 1988, p. 198). La *pūjā*, comme le *kuyō*, sert à produire des mérites karmiques à l'aide d'offrandes de nourriture, de boissons et de vêtements destinées aux trois joyaux du bouddhisme, soit le Bouddha, le Dharma et le Sangha (Ambros, 2012, p. 6; Inagaki, 1988). Souvent dirigés par un prêtre, les *kuyō* visent toujours à assurer la « sécurité posthume » ou le « soin » (*care*) des défunt·es (Ambros, 2012, p. 6; Kawano, 2010, p. 14). En effet, une personne qui meurt seule ou dont la tombe est abandonnée risque de devenir un *muenbotoke*, un être sans attache (Kim, 2016; Rowe, 2011, p. 46). Plusieurs dangers guettent ces *muenbotoke*, dont leur transformation en esprit famélique (*gaki*) ou en esprit vengeur (*onryō*) (Ambros, 2012, p. 6; Rowe, 2011, p. 46). Le *kuyō* est un service commémoratif visant, entre autres, à assurer la « sécurité posthume » des personnes décédées et à prévenir leurs transformations en *muenbotoke* (Rowe, 2011, p. 137-138; Kawano, 2010, p. 14)³⁴. Il existe plusieurs types de *kuyō* selon l'identité des défunt·es et de la forme des soins qui leur sont offerts (Ambros, 2012, p. 9; Rowe, 2011, p. 75-76). Le *tsuizen kuyō* sert à transférer les mérites karmiques des offrandes du *kuyō* aux défunt·es afin de leur garantir une attache et une meilleure vie après la mort (Rowe, 2011, p. 165 et 205). Plus récent, le *eitai kuyō* est un service commémoratif effectué par les prêtres d'un temple qui,

³⁴ Dans leur forme officielle, les rites funéraires Jōdo Shinshū ne visent pas le soin et le passage des défunt·es vers les autres mondes, car il n'y aurait « aucune âme à transférer » (Borup, 2020, p. 957-958; Walter, 2009, p. 262-263). Le rite funéraire Jōdo Shinshū est plutôt conçu par les prêtres comme l'occasion de répandre « la sagesse du Bouddha » (Borup, 2020, p. 959; Walter, 2009, p. 258). Les temples bouddhistes Jōdo Shinshū ne vont pas complètement à l'encontre des rites funéraires pratiqués dans les autres écoles bouddhistes (Walter, 2009, p. 258). Le créateur de la branche Honganjiha, Rennyo, a standardisé les rites funéraires Honganjiha afin qu'ils s'accordent avec les tendances funéraires de l'époque (Walter, 2009, p. 258). Bien que Shinran ait offert son cadavre à la rivière Kamo, des rites funéraires plus standards ont été performés à la mort de Rennyo (1415-1499) (Walter, 2009, p. 258). Ces rites funéraires incluaient, entre autres, une procession, une crémation, et la récitation des chants du *Shōshinge*³⁴, du *nembutsu* ainsi que des *wasan* (Walter, 2009, p. 259). Aujourd'hui, les trois sutras de la Terre Pure peuvent aussi être chantés à différents moments au long du processus funéraire (Walter, 2009, p. 259). Il faut aussi ajouter qu'il existe une inadéquation entre les idées et les croyances institutionnalisées, souvent associées aux prêtres (*sōryo*), et celles des personnes adhérentes au Jōdo Shinshū (*monto*) (Borup, 2020, p. 960-961). Même que, pour revitaliser le bouddhisme Jōdo Shinshū et pour l'adapter à la société contemporaine, certains *sōryo* prennent parfois des initiatives qui dérogent des idéaux officiels (Borup, 2020, p. 963-964). À titre d'exemple, notons l'emprunt de concepts « occidentaux » et de la mouvance Nouvel Âge ou encore la participation à des événements séculiers (Borup, 2020, p. 963-964).

après les commémorations personnalisées, garantissent l'éternelle commémoration des défunt·es dans une tombe commune (Rowe, 2011, p. 4-5, Kawano, 2010, p. 14).

Le *hōji* (法事)

Finalement, le *hōji* est un type de *hōyō* qui se concentre sur la commémoration des proches défunt·es, comme les parents et les grands-parents (Abe, 2017, p. 138-141). Les activités commémoratives du *hōji* sont organisées au septième, au quarante-neuvième jour après la mort, ainsi qu'au premier, troisième, septième, dix-septième, vingt-troisième, vingt-septième et trente-troisième anniversaire du jour de la mort des proches commémoré·es (Abe, 2017, p. 138; Mullins, 1998, p. 63). Bien qu'il nécessite les services d'un·e membre du *monto* et qu'il se déroule au temple, aux États-Unis, le *hōji* a une dimension séculière par son caractère très familial (Abe, 2017, p. 140-141). En effet, il offre surtout l'occasion à la famille de se réunir autour d'un plat spécial, de communiquer et de faire jaillir les souvenirs de leurs proches aujourd'hui décédé·es (Abe, 2017, p. 138-141). J'ai pu assister à un *hōji* Jōdo Shinshū Honganjiha lors de mon séjour ethnographique (obs.pers., 22/04/2024). Les participants m'ont expliqué que les termes *hōji* et *hōyō* étaient le plus souvent interchangeables, mais le que le *hōji* était le plus souvent utilisé pour se référer aux services commémoratifs offerts aux ancêtres de la famille (obs.pers., 22/04/2024).

À la lumière de ces clarifications, il nous apparaît que le *hōyō* est un rituel étroitement lié à la performance des *shōmyō* et des *wasan*, qu'ils proviennent des répertoires liturgiques *gongyō* ou *sahō*, et dont le but correspond à celui du *hōe* (cérémonie) dans le cadre de laquelle il est pratiqué. Par exemple, le *gongyō* du *hōyō* de la cérémonie du *Hanamatsuri* sera performé pour commémorer et pour exprimer la gratitude envers Sakyamuni et les enseignements qu'il a légués. Le *hōyō* est donc le « point central » du *hōe* ou le rite qui siège au centre de la cérémonie. Le *hōji*, lui, est un *hōyō* qui se rattache plus étroitement à la commémoration des ancêtres et qui a lieu lors de l'anniversaire de leur décès. Le *kuyō* est consacré plutôt au soin des morts et à la production de mérites karmiques envers des êtres humains ou non humains (comme un temple ou un sutra). Le *gongyō* et le *sahō* correspondent à des répertoires liturgiques distincts choisis pour le *hōyō* (rite) du *hōe* (cérémonie), c'est-à-dire les sutras, les poèmes, les *shōmyō* et les *wasan* chantés.

Dans un contexte totalement différent de celui de Haywood (2013), à Fukui, les chants occupent également une place centrale dans les services religieux Jōdo Shinshū. Dans les différents *hōyō* que j’ai pu observer, le chant des *shōmyō wasan* du *gongyō* constituait à l’activité principale du *hōe*. Lors du chant des *wasan*, les participants sont invités à harmoniser leurs chants avec le prêtre ou avec le guide de la cérémonie. Sur le terrain, l’action de rendre un service ou de faire le *hōyō* (rite) était exprimée par les prêtres à l’aide du verbe « *tsutomeru*, 勤める », qui peut être traduit par « travailler », mot avec lequel le verbe partage son seul kanji (« 勤 »). Le terme *gongyō* est aussi composé de ce même kanji (« 勤行 »). C’est donc le chant de la liturgie, le *hōyō*, qui constitue l’activité performative siégeant au cœur des cérémonies. Faire un rite ou un *hōyō* (*otsutomeru*) consiste à l’action de chanter en cœur les *wasan* pour exprimer sa gratitude et commémorer des êtres importants, comme Sakyamuni et Rennyō. L’expression de la gratitude par le *wasan* peut être comparée au *gasshō*, qui consiste à joindre les mains et à saluer (courbette)³⁵ le *naijin*. Selon les doctrines officielles, ce caractère performatif du *hōyō* sert à exprimer de la gratitude et le *shinjin* (la confiance d’être pris en charge par Amida au moment de la mort), à commémorer un être important, ainsi qu’à transmettre le Dharma.

Cependant, en m’intéressant aux expériences de personnes non-prêtres qui participaient à des *hōyō*, j’ai pu comprendre leurs expériences au moment des chants au centre des *hōyō*. N’étant pas des membres officiellement rattachés à l’école Jōdo Shinshū, leurs motivations de chanter et de performer les rites différaient de celles mises de l’avant par leur école bouddhiste. La prochaine section abordera donc les motivations de ces participant-es au *hōyō*. À partir des expériences qu’ils-elles m’ont partagées, je montrerai que le chant des *wasan* et la récitation du *nembutsu* peuvent avoir différentes fonctions, dont celle d’interagir avec Amida et avec les êtres vers lesquels le *hōyō* est dirigé. Je montrerai également que la manière de performer le *hōyō* (*kata*), c’est-à-dire le respect du modèle qui dicte les étapes et les techniques utilisées lors du *hōyō*, est importante

³⁵ Le *gasshō* est présent dans beaucoup d’autres écoles bouddhistes, comme dans le Zen, dans lequel il est utilisé pour saluer le hall de méditation (*zendō*). Le terme « *gasshō* » (合掌) partage sa prononciation et son premier kanji avec le terme « *gasshō* » (合唱) qui, lui, eut être traduit par « chanter ensemble », « chanter en chœur » ou encore par « chorale ».

pour les participant·es, beaucoup plus importante que les termes servant à décrire et à distinguer les types de cérémonies et de rites.

5.2.2 La rencontre affective au cœur du chant des *wasan*

Le pèlerinage du *Goeidōchū* recrée l'itinéraire du patriarche Rennyo lors de son exil du Mont-Hiei (Kyoto) vers Yoshizaki-gobō (Awara) en 1471 (Nasu, 2018) (voir Figure 3.2). Grâce à mes hôtes, j'ai eu la chance de participer à la dernière journée de marche de ce pèlerinage, qui a commencé dans la ville de Fukui, à douze heures de marche de la destination finale. À l'aide de cordages, nous avons tiré un chariot de métal sur lequel étaient montés un autel doré et plusieurs bouquets de fleurs (voir Figure 5.10).



Figure 5.10 : Les pèlerins tirant le chariot (à droite) contenant une image de Rennyo (日刊福井県民, 2024)

L'autel contenait une image de Rennyo que nous avons transportée jusqu'à Yoshizaki-gobō. M'accueillant sous la pluie, mon ami Yamamoto (pseudonyme) m'a expliqué que ce pèlerinage avait lieu chaque année. À sept heures et demie battantes, nous avons commencé notre marche. Le

pèlerinage était chronométré à la minute près afin de recréer avec précision les aspects spatiaux et temporels de l'exil de Rennyo. Selon Yamamoto, la route empruntée par le cortège suivait exactement le même itinéraire et les mêmes arrêts que Rennyo lors de son exil 500 ans auparavant. Certaines de ces haltes ont spécialement été construites pour l'arrivée de Rennyo, mais nous nous sommes parfois arrêtés chez des *monto*. Ces haltes, au nombre d'une douzaine, étaient des moments de repos et de prière privilégiés par les pèlerin-es. Assis devant le *butsudan* des hôtes, je chantais avec les pèlerin-es des *wasan* qui étaient toujours suivis du *nembutsu*. Pour Yamamoto, le *nembutsu* et les *wasan* sont des occasions de rencontrer Amida afin de lui partager sa fatigue après le travail, mais aussi pendant ce pèlerinage. Il m'a indiqué que, au moment de réciter le *nembutsu*, il était en mesure de communiquer ses états émotionnels à Amida. Pour un autre pèlerin que j'ai rencontré en tirant le chariot, Kano (pseudonyme), le *nembutsu* était un moment pour formuler ses souhaits et ses désirs à Amida. Il m'a cependant confié qu'il serait mieux de réciter le *nembutsu* pour lui-même, en l'absence de tout désir extérieur, afin d'exprimer son *shinjin* à Amida.

Les pèlerin-es qui tiraient le chariot, à la fois des *sōryo* et des *monto* Ōtaniha, portaient des chapeaux et des habits affichant le nom de « Rennyo Shōnin-sama ». À chaque quatre secondes, le guide du convoi avertissait les habitants du passage du chariot en criant : « Rennyo Shonin-sama no otori » (la collection de Rennyo). À quoi nous, les autres pèlerins, répondions : « otori » (la collection). Les habitants de la région sortaient alors de chez eux pour faire des dons monétaires au convoi, après quoi nous les remercions. Fatigué, car je tirais le chariot et marchais depuis quelques heures déjà, j'ai décidé de me reposer et de ne plus répondre à la courte mélodie du guide. Cependant, Kano (pseudonyme) m'a indiqué qu'il était important d'harmoniser notre réponse avec celle des autres pèlerin-es. Cette harmonie concernait le rythme et la justesse des notes. Il m'a demandé d'essayer de chanter la même mélodie avec les mêmes notes. Un peu comme dans le chant des *wasan*, l'harmonie de la réponse des pèlerin-es est importante, car elle est rattachée à une manière (*kata*) bien précise de chanter, celle utilisée autrefois par Rennyo et ses disciples. La spatiotemporalité du pèlerinage doit respecter le *kata* de Rennyo afin de commémorer son exil.

L'harmonie des chœurs permet aussi, dans le contexte du *Goeidōchū*, d'accentuer une sorte de lien avec les autres pèlerin-es. En effet, lorsque nous tirions le chariot dans des pentes montantes, l'effort devenait très difficile, surtout vers la fin du pèlerinage. C'est à ces moments-là que les

pèlerin-es chantaient le plus fort pour s’encourager mutuellement. À notre arrivée tout près de la ville d’Awara en soirée, les paroles de la mélodie entraînante ont changé. On criait désormais : « Rennyō-shōnin sama no otsuki » (l’arrivée de Rennyō). Au temple de Yoshizaki-gobō, nous avons été accueillis par le retentissement des *daiko* du temple et les félicitations d’environ cent personnes. L’image transportée par les pèlerin-es a été déplacée dans le *naijin* du temple de Yoshizaki-gobō aux côtés leur créateur, Rennyō. Vers huit heures du soir, l’homme responsable du groupe de pèlerin-es a pris la parole sur le *naijin* du temple. Il a remercié les participant-es et Rennyō pour avoir marché cette route historique. Ensuite, plusieurs prêtres et les autres participant-es ont chanté les *wasan* d’un *hōyō* commémorant l’exil de Rennyō et son passage à Yoshizaki-gobō.

Dans un autre temple Jōdo Shinshū, j’ai à nouveau chanté des *wasan*. Mes hôtes, Haruki (pseudonyme), son mari Genji (pseudonyme) et leur fille Hinata (pseudonyme), m’ont invité au rite commémoratif de leurs ancêtres, plus précisément celui des parents de Haruki. Ce *hōji* commémorait le trentième anniversaire du décès du père d’Haruki et le vingt-et-unième anniversaire de celui de sa mère. Les ancêtres de Haruki sont entreposés dans le cimetière du temple de leur quartier depuis la période d’Edo. Nous nous sommes donc rendus à ce temple pour chanter des *wasan*, soit le Shōshinge, et réciter le *nembutsu*, en suivant toujours le rythme du prêtre. Pour cette occasion, les photos des grands-parents de Haruki ont été posées sur le *butsudan* d’Amida, au centre du *naijin*, et les *wasan* s’adressaient à eux et à Amida. Bien que je n’aie jamais rencontré les grands-parents de Haruki, les vives émotions ressenties par la famille de Haruki lors des *wasan* m’ont aussi touché. Malgré les différences évidentes dans la proximité de nos relations avec les ancêtres de Haruki, le chant du *wasan* nous a tout·es fortement ému·es. Directement adressés aux défunts, les *wasan* de ce *hōji* ont permis une rencontre avec les ancêtres et avec Amida, caractérisée par un *kimochi* intime et par une proximité émotionnelle et affective avec la famille. Les *wasan* chantés lors de cette occasion et l’intimité de ce moment partagé avec la famille d’Haruki et avec ses ancêtres, nous ont fait vivre un *kimochi* très éloigné de ceux que j’avais ressentis lors des *wasan* du *Goeidōchū* ou du *techno-hōyō*. Après les *wasan*, nous avons fait un *gasshō* devant l’autel et Haruki m’a remercié d’avoir assisté à ce *hōji*, mais plus précisément d’avoir chanté ensemble.

Dans les deux *hōyō*, celui du pèlerinage et celui du *hōji*, les *wasan* sont des moments privilégiés pour interagir avec les êtres qui sont commémorés lors du *hōyō* de la cérémonie (*hōe*). Que ce soit pour leur communiquer des états d'âme ou désirs, pour y prendre soin ou pour penser à eux, le chant des *wasan* est le moment privilégié pour rencontrer ces êtres. Les éléments sonores et visuels mobilisés lors des *wasan*, c'est-à-dire le livre de textes, les chœurs *wasan*, le *nembutsu*, mais aussi les statues d'Amida et des patriarches, sont donc associés à l'acte de commémoration (*hōyō*) de la cérémonie (*hōe*) au sein duquel ils assurent un moment de rencontre avec l'être au centre de la cérémonie (*hōe*).

La rencontre avec les êtres au centre du rite est opérée par le chant des *wasan* et par la présence de statues qui les représentent. Cette rencontre n'est pas sans effets affectifs chez les participant·es. En effet, le terrain a révélé l'existence de plusieurs *kimochi* ou expériences reliées au chant des *wasan*, comme ceux du *gongyō* et le *nembutsu*, lors du *hōyō* et du *hōji*. Ces *kimochi* sont beaucoup plus variés que ceux prescrits par l'institution Jōdo Shinshū, comme le *shinjin*, la gratitude, l'harmonie ou la visualisation de la Terre Pure. Par exemple, sur le chemin du *Goeidōchū*, lorsqu'ils chantaient les *wasan*, comme le *nembutsu*, Kano et Yamamoto avaient des *kimochi* qui n'étaient pas nécessairement liés à la gratitude ou à l'expression du *shinjin*, mais plutôt à des désirs personnels et à l'expression de confidences à Amida. Différemment, lors du *hōji* visant à commémorer les ancêtres de la famille qui m'a accueilli, les *wasan* du *gongyō* étaient le lieu d'une rencontre intime avec les ancêtres. Les *kimochi* ressentis lors des *wasan* dépendent donc énormément des expériences personnelles et du parcours de vie de chacun, mais aussi de l'objectif de la cérémonie. Ainsi, bien que la fonction du *hōyō* soit commémorative, la nature des *kimochi* suscités par les *wasan* dépendent surtout de la cérémonie (*hōe*) dans le cadre de laquelle ils sont chantés. Une cérémonie commémorant des ancêtres ne suscitera pas les mêmes genres de *kimochi* qu'une cérémonie commémorant l'exil de Ren'nyo.

La prochaine section explorera les aspects matériels de la médiation sonore et visuelle effectuée par le *techno-hōyō* ainsi que les expériences qu'elle suscite chez les participants. Elle décrira comment certains des éléments visuels et sonores des cultures électroniques sont intégrés aux icônes et éléments sonores Honganjiha. Les éléments technos constituent en fait en les modifications liturgiques apportées par Gyosen Asakura et participent à modifier la manière de

performer les *hōyō*, soit le *kata*, l'élément au centre des tensions entourant le *techno-hōyō*. Les descriptions des modifications liturgiques de la prochaine partie seront ensuite mobilisées pour documenter les expériences de personnes non-prêtres ayant participé au *techno-hōyō* du *Hanamatsuri*, des expériences influencées par la médiation musicale et visuelle bouddhiste. Cette médiation permet en effet de générer de nouvelles sensibilités ou *kimochi* chez les participant·es, tout en restant reliée à l'objectif des cérémonies dans le cadre desquelles le *techno-hōyō* est performé.

J'avance dans ce mémoire que la médiation visuelle et sonore du *techno-hōyō* place les *wasan* dans une situation ambiguë, à la lisière de la musique populaire et des chants rituels. La dernière section du mémoire détaillera cette ambiguïté. Elle montrera comment cette ambiguïté est liée à l'objectif des *techno-hōyō* et comment elle permet aux *wasan* d'être chantés dans des contextes de performance différents.

5.3 Les aspects technos du *techno-hōyō*

Le *techno-hōyō* du *Hanamatsuri* a pris place le 3 mai à Shōonji et a accueilli des participant·es de plusieurs horizons différents : des personnes habitants à Togo, des *monto* locaux ou de régions avoisinantes, des paroissien·nes ainsi que des pratiquant·es d'autres branches Jōdo Shinshū et d'autres écoles bouddhistes. Le *techno-hōyō* n'offre pas seulement des sentiments structurés par le mélange d'éléments musicaux Honganjiha et de la musique technopop, mais également par le mélange de leurs éléments visuels. Chez beaucoup de participant·es à qui j'ai pu parler, cette rencontre d'éléments visuels aux origines radicalement différentes crée un *kimochi* de vive impression ou le fait d'être impressionné. En reprenant le terme de « médiation sonore bouddhiste » de Reelh (2023), le *techno-hōyō* peut également être défini comme une médiation visuelle bouddhiste entre la culture visuelle techno et bouddhiste. Cette section décrira les aspects plus matériels du *techno-hōyō*, c'est-à-dire ses éléments visuels et sonores, afin d'explicitier les intentions et le *kimochi* derrière la démarche de son créateur. Cette section montrera comment, au niveau sonore et visuel, le *techno-hōyō* diffère des *hōyō* sans techno et répondra à certaines des sous-questions initiales de recherches.

À l'aide des effets *Visuels Live* et de la musique électronique, la « culture rave aspirait à fusionner les expériences musicales et visuelles dans un tout synchronique », donc à « créer une continuité en temps réel entre l'image et le son » (Liberovskaya, 2014, p. 136). De la même façon, grâce à aux connaissances techniques de Gyosen Asakura, les visuels du *techno-hōyō* accompagnent la rythmique des éléments sonores utilisés pour les des *hōe* et pour *Paradise Ambient* à Shōonji afin d'assurer cette continuité. À la différence des raves des années 80 aux États-Unis qui « fournissaient un endroit [d'extase] pour se débarrasser de la colère et la frustration de la vie de tous les jours », le *techno-hōyō*, pour son créateur, sert de médium de transmission des enseignements du Dharma à une société de moins en moins encline à participer aux activités proposées par les temples bouddhistes. Néanmoins, tout comme les raves, pour Gyosen Asakura et pour une participante avec qui j'ai pu discuter, le *techno-hōyō* et l'exposition de *Paradise Ambient* servent de vecteur affectif d'expériences de scission avec la vie et le monde de tous les jours. Cette expérience d'un « autre monde »³⁶, est reliée à l'effet percutant du *techno-hōyō*, un effet né du mélange inédit, nouveau ou novateur (*shinsen*, 新鮮), entre des éléments sonores et visuels bouddhistes avec ceux de l'esthétique techno. Pour lui, le *techno-hōyō* représente une expression de sa vision de la Terre Pure, ou plutôt une représentation d'Amida à travers les éléments sonores et visuels de cette pratique. La première partie de cette section décrira comment les éléments visuels techno représentent Amida, tandis que la deuxième décrira les éléments musicaux. En m'intéressant aux dimensions matérielles du *techno-hōyō*, je serai en mesure de montrer en quoi elles diffèrent du *hōyō*, mais surtout de montrer comment elles agissent et mobilisent différents *kimochi* chez les participant·es.

5.3.2 L'iconographie techno d'Amida

Les effets lumineux utilisés lors des *techno-hōyō* et pour l'exposition *Paradise Ambient* 01 sont très variés. Ils passent de la projection d'images et de formes, à la projection de jeux de couleurs (voir Figure 5.3). Alors qu'une partie des effets lumineux est projetée sur une fine toile posée devant le *naijin*, la finesse de la toile laisse passer certains des rayons lumineux qui atteignent les

³⁶ 別の世界のように感じました

autels des patriarches et celui du Bouddha Amida. Lors des chœurs *wasan*, les quatre portes en accordéons qui servent à fermer le *naijin* sont fermées, mais elles servent de support pour la projection des kanjis et de la notation musicale (*hakase*) indiquant les notes à changer. Quatre projecteurs sont disposés dans le temple et plusieurs lumières qui sont placées directement à l'intérieur du *naijin*, devant le *butsudan*. Le *butsudan* de Amida se trouve au milieu du *naijin*. L'autel de Shinran est situé à la gauche du Bouddha Amida et celui du Prince Shōtoku à la gauche de celui de Shinran. L'autel de Rennyo est à droite du Bouddha et celui des moines patriarches à la droite de celui de Rennyo.

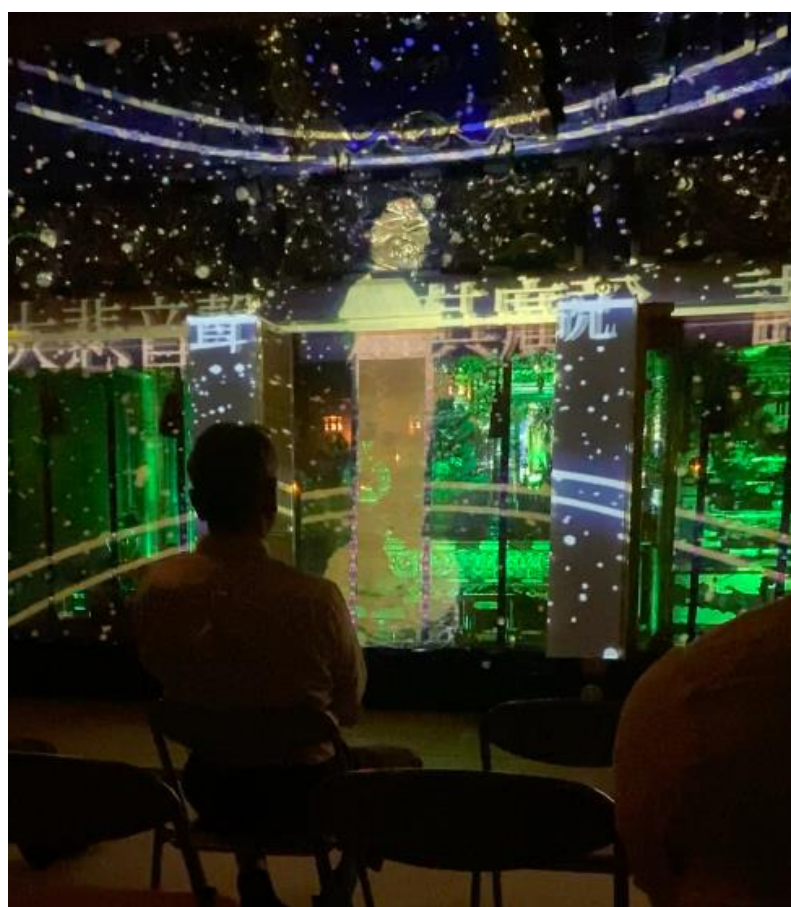


Figure 5.3 : Le *techno-hōyō* du *Hanamatsuri* à Shōonji, photo prise le 3 mai 2024

Les couleurs généralement utilisées pour les projections sont très variées, mais certaines d'entre elles sont associées plus directement au drapeau du bouddhisme, créé en 1885 au Sri Lanka (Irons, 2008, p. 71). Le drapeau du bouddhisme est généralement composé de cinq bandes verticales, une bleue, une jaune, une rouge, une blanche et une orange, mais à Shōonji une bande verte et une

mauve y sont ajoutées. Les couleurs sont associées aux qualités de la bouddhité, telles que la compassion (bleu), la sagesse (orange) et la pureté (blanc) (Irons, 2008, p. 71). Le drapeau du bouddhisme est accroché au temple de Shōonji lors du *Hanamatsuri* pour célébrer la naissance du Bouddha Sakyamuni. On retrouve ces couleurs dans les projections sur le *naijin* durant les *techno-hōyō* et l'exposition *Paradise Ambient 01*. Certaines lumières, placées directement dans le *naijin*, projettent de larges bandes qui changent de couleur selon le drapeau bouddhiste.

Dans son iconographie, que ce soit en Chine, en Corée ou au Japon, le Tathāgata Amida, aussi appelé le Bouddha de la Lumière infinie, est généralement représenté comme irradiant des rayons lumineux (Sun, 2017, p. 351-352, 369). Gyosen Asakura m'a confié que les jeux de lumières étaient sa façon de représenter la lumière d'Amida, ou le *kōmyō* (光明). Selon le concept de *kōmyō*, la lumière d'Amida serait son irradiation et la « manifestation de sa sagesse » (Hirota, et al., 1997b, p. 134). Dans l'iconographie d'Amida, qui remonte jusqu'au 7^{ème} siècle en Chine, en Corée et au Japon, le *kōmyō* rayonne sous forme de grandes mandorles qui abritent des « cercles de lumière » ou des nimbes autour de la tête d'Amida (Sun, 2017, p. 351-352, 369; Frank, 1991, p. 86) (voir Figure 5.3 et 5.4). Les nimbes peuvent se succéder et leur intérieur est parfois recouvert de lignes également associées aux rayons lumineux d'Amida (voir Figure 5.4) (Sun, 2017, p. 352). Les projections lors des *techno-hōyō* reprennent ces schémas iconographiques en projetant sur le *naijin* des cercles concentriques blancs ou jaunes, autour du corps ou de la tête d'un bouddha Amida (voir Figure 5.4). Le *kōmyō* est aussi représenté par des rayons partant d'un point commun (voir Figure 5.4) (obs.pers., 03/05/2024; Asakura, 2017). Dans l'interview qu'il donne à *Caters New Agency Ltd* (2017), Gyosen Asakura explique que les chandelles placées dans le *naijin* servaient autrefois à exprimer la clarté de la Terre Pure. L'or utilisé pour les nombreux objets du *naijin* reflétait la lumière des chandelles, créant un effet lumineux impressionnant (Caters New Agency Ltd, 2017) (voir Figure 5.4b). En utilisant des projecteurs pour créer des effets lumineux technos, Gyosen Asakura réussit à créer rendre le *naijin* d'autant plus étincelant (Caters New Agency Ltd, 2017) (voir Figure 5.4b). Il utilise donc différents moyens technologiques pour suivre les mêmes objectifs traditionnels que ces prédécesseur-es.



Figure 5.4 : Canvas sur soie d'une représentation du *raigō* datant du XIVe siècle (Musée de Miho)

Parmi les multiples formes et les Bouddhas projetés sur le *naijin* lors du *techno-hōyō* du *Hanamatsuri*, la fleur de lotus était l'une des projections les plus récurrentes. Généralement projetée dans des couleurs vives, comme le blanc, le jaune ou le bleu, la fleur de lotus occupe une place centrale dans l'iconographie bouddhiste; elle est habituellement associée à l'éveil et à la sagesse (Irons, 2008). Dans les écoles de la Terre Pure, la réalisation de l'éveil (le *shō* du

Kyōgyōshinshō) commence avec la rencontre d'Amida au moment de la mort, mais se réalise pleinement lors ou après la renaissance dans la Terre Pure. Ceux et celles qui pouvaient concentrer leurs pensées sur le Bouddha au moment de la mort étaient accueillis par Amida lui-même, qui descendait avec son cortège de bodhisattvas pour accueillir le mourant et l'escorter jusqu'à sa Terre Pure. Le Grand Sutra d'Amida (*Daimuryōjukyō*) prédit d'ailleurs l'arrivée d'Amida sur un lotus : « Là le Guide Amitabha est assis dans l'adorable calice étincelant d'un lotus » (Coomaraswamy, 2005, p. 92).



Figure 5.4b : Un des autels de Shōonji illuminés par les jeux de lumières de Gyosen Asakura (Aaron Nathanson, *DJ, MONK*)

Les peintures et statues illustrant cette scène salvatrice existent depuis la période Heian, mais elles se multiplièrent au Japon dès la période Kamakura (Shin, 2005, p. 2; Frank, 1991, p. 88). Cette scène porte le nom de *raigō* (來迎) ou de « qui vient accueillir » (*Welcoming Descent*) (Shin, 2005, p. 2; Frank, 1991, p. 88). Dans celle-ci, Amida est généralement montré aux côtés de deux autres bodhisattvas, Kannon (Avalokitésvara) et Seishi (Mahasthamaprapta) (Frank, 1991, p. 88, 92) (voir

Figure 5.4). Les bodhisattvas de ce cortège funèbre sont souvent représentés devant des montagnes, qui indiquent la Terre Pure à l'Ouest, des nuages et montés sur des piédestaux en fleurs de lotus (voir Figure 5.4) (Curley, 2017, p. 17; Shin, 2005, p. 2; Frank, 1991, p. 86). Dans cette scène, la fleur du lotus sert de siège pour les bodhisattvas, mais sert ultimement de socle pour recevoir l'« âme » du défunt (Frank, 1991, p. 86; Shin, 2005, p. 2).

La fleur de lotus est donc intimement reliée à la réalisation de l'illumination, donc de la rencontre avec Amida, car c'est lui qui guide les fidèles vers leur réincarnation dans la Terre Pure (Shin, 2005, p. 5-6). Pour Gyosen Asakura, le lotus est important, car il témoigne de la nécessité de la souffrance afin d'atteindre l'éveil, et montre que celui-ci est possible même dans l'ère du *mappō*, ère de corruption et de souffrance. À Shōonji, il m'a dit autour d'un café: « c'est dans les marécages que poussent les magnifiques fleurs du lotus ». Cette association du lotus à l'éveil motivé par la souffrance est récurrente dans le bouddhisme, car, même s'il pousse dans la vase des marécages, le lotus « ne porte aucune trace de son origine » (Coomaraswamy, 2005, p. 31). Même si c'est la souffrance des humains qui les pousse à chercher leur guérison, l'état d'éveil est pur de toute trace de souffrance. Le lotus est donc associé à « l'état de buddha » et à sa pureté (Coomaraswamy, 2005, p. 31; Mus, 1928, p. 243). Le lotus, comme l'éveil, fleuri avec les rayons du soleil auxquels Amida est associé (Coomaraswamy, 2005, p. 30). L'illumination est possible grâce le pouvoir externe (*tariki*) d'Amida et à la renaissance dans sa Terre Pure.

Plusieurs autres êtres illuminés sont d'ailleurs représentés dans un piédestal de lotus dans d'autres pratiques bouddhistes comme dans le bouddhisme tibétain (Coomaraswamy, 2005, p. 116). Le célèbre « *Om mani padmê hûm* » peut se traduire par « Le Joyau dans le Lotus » qui renvoie à la naissance de Avalokitésvara sur une fleur de lotus dans la Terre Pure d'Amitabha (Coomaraswamy, 2005, p. 116). Autant pour les pratiquant-es du Jōdo Shinshū que pour les bodhisattvas et les Tathagatas, le piédestal de lotus renvoi au cycle de naissance et de renaissance des êtres éveillés : c'est au moment de leur mort que les pratiquant-es ayant le *shin* renaissent éveillés sur une fleur de lotus (Coomaraswamy, 2005, p. 45).

J'ai eu la chance d'avoir une entrevue enregistrée avec Makoto, une participante du *techno-hōyō* du *Hanamatsuri*. Elle est très intéressée par le bouddhisme, mais plus spécifiquement par les écoles

Rinzai et Sōtō du bouddhisme zen qu'elle pratique activement. Lors des *wasan*, elle essaie d'appliquer sa pratique de la méditation zen, plus précisément du *zazen* et du *gasshō* (la courbette devant le *zendō*). Ces pratiques visent notamment à se concentrer sur des sensations internes (respiration) ou externes (bruit ambiant) afin de ne pas être emporté par ses pensées, car, selon elle, une pensée excessive n'est pas bonne. Lors du chant *wasan* et du *nembutsu*, elle préfère faire le vide, comme lorsqu'elle pratique le vide dans le *zazen* et le *gasshō*. Malgré cela, l'évènement lui a donné envie de découvrir la signification des sutras et des textes utilisés pour le chant des *shōmyō*, mais l'impact du *techno-hōyō* était tellement grand, qu'elle n'a pas réussi à se concentrer sur le contenu des textes. Elle a eu l'impression d'être plongée dans une atmosphère totalement différente, d'être comme dans un autre monde ou dans une autre dimension. Pour Makoto, l'image de la Terre Pure et d'Amida que Gyosen Asakura tentait de représenter à l'aide du *techno-hōyō* collait bien avec son *kimochi* d'être dans une autre dimension ou dans une atmosphère extraordinaire. Elle trouvait ingénieux de la part du prêtre d'utiliser des éclairages pour représenter Amida, un Bouddha associé à la lumière et surnommé « Lumière infinie ».

Ainsi, par l'utilisation de techniques visuelles propres à la culture de la rave, du spectacle et de la musique techno, Gyosen Asakura réussit à innover en termes de représentations du Bouddha Amida en proposant quelque chose de différent par rapport aux façons méthodes traditionnelles (*kata*) généralement utilisées pour sa représentation, telles que les statues et les canevas. Pour l'abbé, la lumière en mouvement est une nouvelle forme (*katachi*) ou un nouveau visage du Bouddha Amida. C'est par l'utilisation même de la lumière, non pas dans un but pragmatique d'éclairer, mais comme un médium artistique en mouvement, que Asakura réussit à susciter de nouveaux *kimochi* aux participants des *hōyō*, comme l'étonnement, l'amusement, la fascination ou encore l'impression. Cette utilisation inédite de l'éclairage brise la barrière qui cloisonnait traditionnellement les cultures visuelles bouddhistes et électroniques, et cette médiation visuelle bouddhiste, est ce qui structure certaines des vives expériences qui permettent à certains d'accéder à un autre genre de « monde » (*sekai*, 世界) et de rompre avec celui de tous les jours. Le mouvement des visuels des *techno-hōyō* permettent aussi de rendre les *hōyō* plus dynamiques et plus amusants, attirant ainsi plus de participants au temple.

Il faut ajouter que plusieurs des aspects visuels du *techno-hōyō* restent fidèle à la façon (*kata*) de performer et de pratiquer les *hōyō*. En effet, la présentation du *naijin*, la disposition des *butsudan* et des autels des patriarches ainsi que l'enchaînement des mouvements régissant le *hōyō*, et les salutations au *naijin*, sont conformes à l'ordre liturgique prescrit par l'école Honganjiha. L'utilisation même des effets visuels, la couleur des lumières et les objets projetés sur le *naijin*, s'inscrivent également dans un processus de création techno, mais qui s'appuie sur des concepts et des schémas iconographiques tirés des écoles bouddhistes de la Terre Pure. Le processus de création de Gyosen Asakura se trouve donc à la lisière de deux cultures ou mondes qui ont longtemps été séparés.

5.3.3 La notation musicale du *ichidōgongyōseiten*

Les *wasan* chantés par les paroissien·nes au *butsudan* chaque jour, et ceux chantés avec les prêtres lors des cérémonies annuelles sont contenus dans le livre *ichidōgongyōseiten* (一堂勤行聖典), littéralement « textes sacrés du service journalier ». Les indications mélodiques et le style de la notation musicale des *wasan* varient selon chaque école et branche de la Vraie Terre Pure. À titre d'exemple, les chants du *Nembutsuge* du Higashi-Honganjiha contiennent plus de répétitions des notes de chaque syllabe que dans la branche Nishi-Honganjiha. Le livre des chants journaliers est distribué et son contenu est supervisé par le temple fondateur, de sorte que chaque temple affilié possède exactement le même recueil de chants. Ce recueil est donc central à la pratique Honganjiha, car il homogénéise la façon (*kata*) de chanter les *wasan* pour le *monto* des temples affiliés à travers tout le Japon. Il sert également de point de repère aux paroissien·nes pour s'harmoniser avec le prêtre qui dirige les chœurs des *wasan* lors des cérémonies.

Sur le terrain, j'ai pu participer activement aux chœurs *wasan* à l'aide de mes connaissances musicales. À force d'assister à des *hōyō* et de poser des questions, j'ai fini par comprendre les aspects élémentaires de la notation musicale contenue dans le *ichidōgongyōseiten*. La notation musicale Honganjiha est importante, car elle transmet les notes et les mélodies chantées lors des *wasan*. Étant donné que Gyosen Asakura n'a pas modifié les mélodies et les paroles des *wasan*, ses versions technopop des *wasan* suivent les mélodies et les paroles contenues dans le *ichidōgongyōseiten*. En comparant la structure musicale des *wasan* du *ichidōgongyōseiten* à celle

des versions technos d'Asakura, je serai en mesure de comprendre et de mettre en évidence les techniques de composition sonores utilisées par Asakura qui permettent de susciter de nouveaux *kimochi* lors des *techno-hōyō*. En suivant la description visuelle et iconographique, ce sous-chapitre complète la description matérielle du *techno-hōyō* et sa comparaison avec les *hōyō* sans techno. Dans cette section, je décrirai donc la technique de lecture et de notation musicale d'un des *wasan* du *ichidōgongyōseiten*. Puis, dans la section suivante, je la comparerai à la version réharmonisée de Asakura, telle qu'elle est utilisée lors des *wasan* des *techno-hōyō*.

Totalisant 143 pages, le *ichidōgongyōseiten* contient les transcriptions musicales de plusieurs *wasan*, comme celles du *Shōshin-nembutsuge*, du *Junirai* ou encore du *Sanbutsuge*, ainsi que des informations concernant l'histoire et les enseignements du Jōdo Shinshū Honganjiha. Bien que ces deux modes soient chantés autant dans les temples qu'au *butsudan* domestique (Ducor, 1994, p. 45), j'ai choisi d'analyser le *Shōshin-nembutsuge* ou le Shōshinge dans son mode de récitation délié (*gyōfu*), car c'est le chant que j'ai le plus chanté dans le contexte de ma recherche. Puis, étant donné qu'il y a plus de traits indiquant les notes et les ornements à chanter, c'est à partir de ce mode que j'ai pu comprendre la notation musicale.

La version techno du *Shōshin-nembutsuge* est également disponible dans l'album de musique physique que Gyosen Asakura m'a offert lors de mon départ pour Montréal. Intitulé « Technō Hōyō » ou « テクノ法要 », cet album contient les *shōmyō* suivant : le Shōshinge dans ses deux modes de réceptions, le mode *sōfu* et le mode *gyōfu*, le *Sanbutsuge* ainsi que le *Zenshokada* (Asakura, 2020; 2019). Le mode lié, le *sōfu*, nécessite la lecture des *hakase* qui sont situés à droite des kanjis (voir Figure 5.5). À l'inverse, le mode délié, le *gyōfu*, indique que les *hakase* à lire pour le chant sont situés à gauche des kanjis (voir Figure 5.6). Dans le cas où les deux modes partagent leur lecture, afin d'éviter de retranscrire les *hakase* des deux côtés des kanjis et d'alourdir la lecture, il est indiqué que les deux modes sont lus de la même façon (*dōon*, 同音) (voir Figure 5.5). Dans le cas du *Shōshin-nembutsuge*, le *sōfu* est plus simple à lire et à chanter. En effet, chaque kanji, même s'il est divisé en plusieurs syllabes, n'indique généralement qu'une seule note à chanter. Les changements de notes s'effectuent plutôt en passant d'un kanji à l'autre, donc d'une note à l'autre. Le *sōfu* du *Shōshin-nembutsuge* contient donc moins de mélodies mélismatiques, mais plus de mélodies syllabiques.

Étant donné la difficulté évidente de décrire l’aspect musical de ce *wasan*, j’ai choisi un enregistrement disponible sur les plateformes musicales les plus courantes (*Apple Music* et *Spotify*). De cette façon, le lecteur peut s’appuyer sur le contenu musical accessible afin de mieux comprendre ma brève analyse musicale du *Shōshin-nembutsuge*. Les passages du *Shōshing-nembutsuge* que j’ai sélectionnés contiennent une plus grande variété de mélodies, me permettant ainsi d’utiliser plusieurs exemples pour expliquer la lecture de la notation musicale Honganjiha.

Le sens de lecture est du haut vers le bas, et de la droite vers la gauche. Les points blancs indiquent l’utilisation d’un coup de *rin* (cloche ou bol) par le prêtre responsable. Les points noirs indiquent que le prêtre responsable chante seul (voir Figure 5.5). La prononciation des kanjis est toujours indiquée à droite des kanjis à l’aide de hiragana³⁷ (voir Figure 5.5). Étant donné que les indications rythmiques et mélodiques ne sont pas indiquées comme dans la notation occidentale (noire, blanche, double-croche, etc.), ce sont les kanjis qui jouent le rôle de référent pour indiquer les notes à chanter.

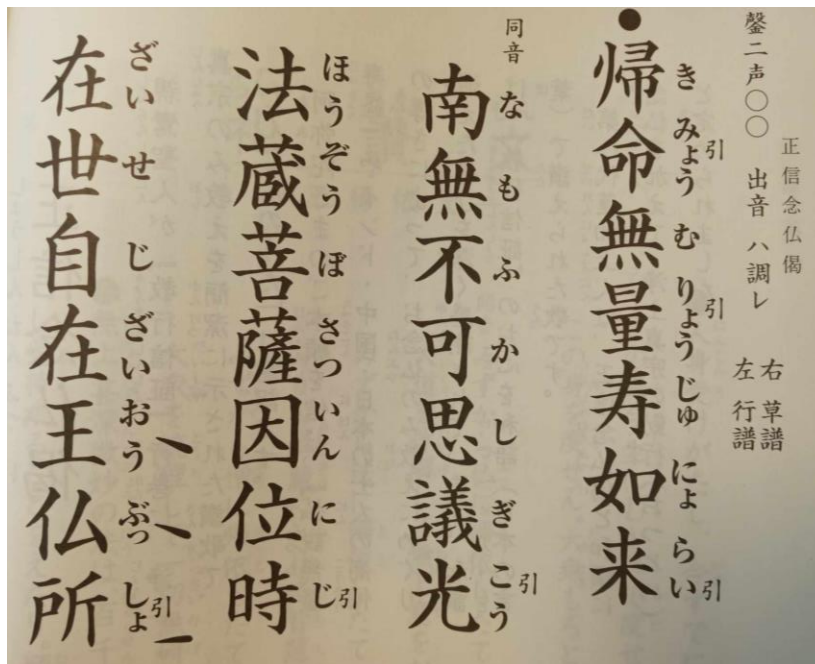


Figure 5.5 : Page 六 du recueil de chants utilisé à Shōonji

³⁷ En japonais, le hiragana est un alphabet utilisé pour lire les kanjis, des particules, certaines expressions ainsi que des terminaisons verbales.

Si l'on approche l'aspect rythmique des *shōmyō*, un kanji équivaut généralement à une unité de temps qui sera respectée pour l'ensemble du chant. Cette unité de temps, qui définira le tempo du chant, est dictée par le prêtre responsable du *hōyō*. Chaque vers est constitué de sept kanjis et il y a toujours une pause entre chaque vers dont la longueur respecte l'unité de temps dictée par un kanji (comme s'il y avait un kanji fantôme à la fin de chaque vers) (voir Figure 5.5). Ainsi, dans le *Shōshin-nembutsuge*, une page affiche quatre vers et chaque vers contient huit unités de mesure, car chaque vers contient sept kanjis et un silence (voir Figure 5.5).

Cet aspect symétrique (4 vers de 8 unités de mesure) a facilité le travail de réharmonisation de Gyosen Asakura. En effet, malgré la différence dans la façon de compter et de ressentir le rythme dans les *shōmyō*, il était possible pour Asakura d'adapter leur structure à la signature rythmique 4/4 (8/8 divisé en deux) que l'on retrouve dans la majorité de la musique techno (Dalphond, 2013; Fulford-Jones, 2001). Dès lors, lorsqu'un kanji se lit avec plusieurs syllabes, la vitesse de lecture pour chaque syllabe est augmentée afin de correspondre à l'unité de temps du kanji. Par exemple, étant donné que le kanji « 薩 »³⁸ se lit avec deux syllabes (*satsu*, さつ), la vitesse de lecture pour chaque syllabe est doublée (voir Figure 5.5). Le même principe est généralement appliqué aux autres caractéristiques linguistiques de la prononciation des kanjis, telles que les syllabes allongées et les pauses. Enfin, si le signe (ㇿ) est écrit à la droite du kanji, il faut étirer la syllabe chantée (voir Figure 5.6). Afin de comparer la traduction de la notation musicale Honganjiha dans la notation occidentale, il est possible de comparer les figures 5.6 et 5.7.

À la différence de la notation musicale occidentale qui utilise des clés pour identifier les notes de références (clé de Sol, de Do, etc.) ainsi que des lignes horizontales pour identifier les notes à chanter (voir Figure 5.7), la notation Honganjiha utilise des traits nommés *hakase* (voir Figure 5.8). Les kanjis servent en fait de clés dont le centre indique la note à chanter, généralement le Ré, mais cela peut changer selon le prêtre et le temple. La position finale du trait indique donc la note à chanter par rapport à la note de référence indiquée par le centre du kanji (Ré). Si le *hakase* est

³⁸ Le quatrième kanji de la troisième colonne (en partant de la droite) sur la Figure 5.5.

devant le kanji « 雖 »⁴¹ (sui) indique la note Ré qui sera chantée deux fois, une fois pour la syllabe « su » (す) et une autre fois pour la voyelle « i » (い) (voir Figure 5.8).

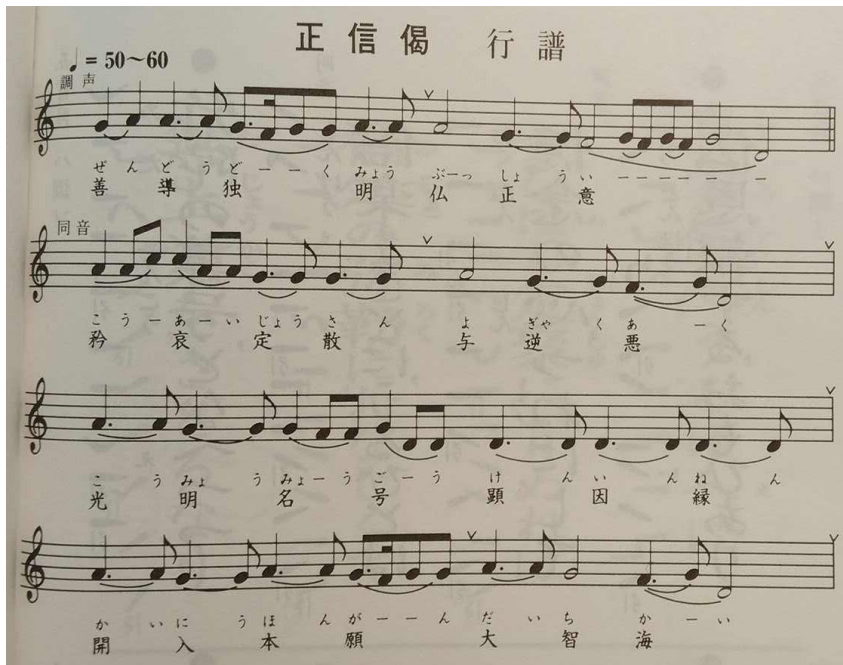
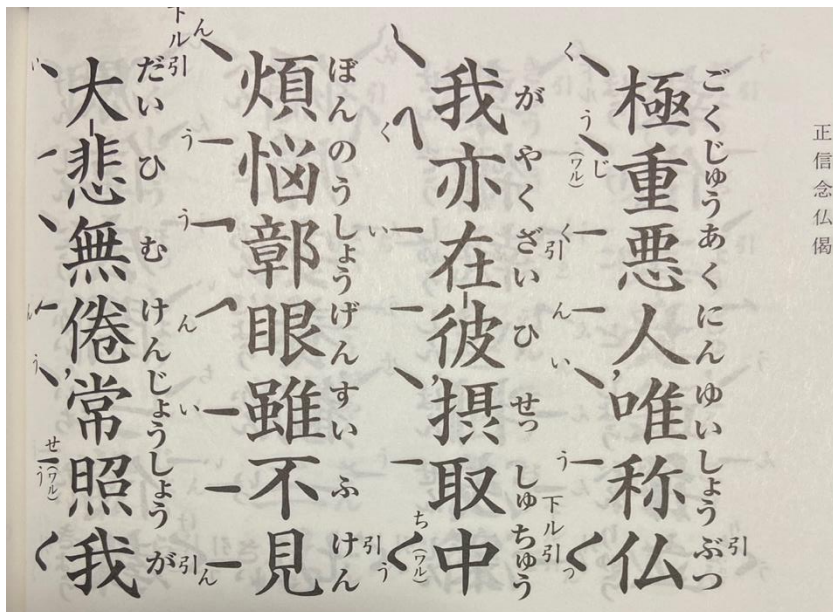


Figure 5.7: Page 五二 du recueil de chants utilisé à Shōonji. La notation musicale occidentale indiquée équivaut à la notation Honganjiga de la figure 5.6



⁴¹ Le quatrième kanji de la troisième colonne (en partant de la droite) sur la Figure 5.8.

Figure 5.8 : Page 三二 du recueil de chants utilisé à Shōonji

Si un kanji contient deux syllabes qui doivent être chantées avec deux notes différentes, il faut simplement chanter une note pour chaque syllabe, mais toujours en respectant l'unité de temps dictée par le kanji. Si un kanji ne contient qu'une syllabe, mais qu'une ou plusieurs notes doivent être chantées, il faut faire varier la note en suivant les indications du *hakase*, c'est ce qui est le plus difficile. Par exemple, le kanji « 意 »⁴² ne contient qu'une seule syllabe, le « i » (い), devant être chantée avec plusieurs notes différentes, comme l'indique le *hakase* à sa gauche (voir Figure 5.6). Dans ce cas précis, en partant de la droite du trait, le *hakase* indique de chanter un Fa, car le début du *hakase* est plus haut que la note de référence (Ré). Ensuite, trois petites montées sont indiquées sur la première moitié du *hakase* (voir Figure 5.6). Ces montées indiquent des augmentations rapides d'une note par rapport à celle indiquée par le début du trait. Ce *hakase* indique donc la mélodie indiquée à partir du kanji « 意 » sur la figure 5.7. En effet, l'angle du trait du *hakase* indique la vitesse avec laquelle la note est altérée : plus le trait est court et l'angle est serré (aigu), plus l'altération est rapide. Puis, la deuxième moitié du *hakase* redescend vers le bas en s'alignant avec le milieu du kanji pour indiquer le Ré de référence (voir Figure 5.6). C'est généralement dans ces cas que l'on retrouve des mélodies mélismatiques et des mélodies ornementales.

5.3.4 Le son de la technologie : le *Techno Shōshin-nembutsuge gyōfu*

Le travail de Gyosen Asakura consiste en une réharmonisation, c'est-à-dire l'ajout d'éléments sonores qui ne modifient pas les mélodies d'origines contenues dans le *ichidōgongyōseiten*, comme celles présentées dans la section précédente. L'utilisation du *rin* (cloche) aux endroits indiqués dans le livre de chants et la participation active des participants aux *wasan* du *hōyō* sont donc toujours pratiquées à Shōonji. Dans cette section, je décrirai ces ajouts à partir de courts extraits du

⁴² Voir le dernier kanji de la première colonne (en partant de la droite) dans la Figure 5.6.

Shōshin-nembutsuge gyōfu. Ce faisant, je veux préciser quels éléments sonores différencient le *Shōshin-nembutsuge gyōfu* techno du *Shōshin-nembutsuge gyōfu* sans techno. En décrivant ces éléments sonores, je peux montrer comment, au niveau matériel, ils réussissent à rendre le *techno-hōyō* plus amusant et dynamique pour certain-es participant-es avec qui j’ai échangé lors de mon séjour de terrain. Cela me permet également de montrer que la musique du *techno-hōyō* est à la croisée de la musique populaire (*ongaku*) et des *wasan*. Je détaillerai les nouveaux éléments sonores dans l’ordre suivant : le *vocoder*, les percussions digitales (*drum machine*) et les effets audios (*reverb*, délai).

Le *vocoder*

Le *vocoder* est un effet audio qui transforme un signal sonore en de l’information électronique pouvant ensuite être convertie en un autre son digital (comme un synthétiseur) (Brovig et Danielsen, 2016, p. 119). Le *vocoder* est apparu dans la musique populaire des années 70, comme dans Kraftwerk ou Daft Punk (Brovig et Danielsen, 2016, p. 119). Gyosen Asakura utilise un *vocoder* dans sa version techno du *Shōshin-nembutsuge gyōfu*. Lorsqu’il a performé le *Shōshin-nembutsuge gyōfu* à l’occasion du *techno-hōyō* du *Hanamatsuri*, il était équipé d’un micro et du *vocoder* étaient appliqués à sa voix en direct. Le son résultant du *vocoder* récrée donc une version synthétique du signal sonore de la voix d’origine. Lors du *Hanamatsuri*, la quantité de *vocoder* utilisée permettait d’entendre simultanément la voix de Gyosen Asakura et la conversion digitale, créant ainsi un son à l’intermédiaire de la voix humaine et robotique. Cette esthétique robotique, largement retrouvée dans la musique technopop des années 70 qui est au centre des influences musicales de Gyosen Asakura, contraste énormément avec les chants bouddhistes qui sont chantés sans effets sonores.

Percussions digitales

Les percussions digitales sont récurrentes dans les réharmonisations des *techno-hōyō* de Gyosen Asakura. Le son digital des percussions des *drum machines* ne ressemblent pas toujours à celui de percussions réelles, puisqu’il est parfois créé artificiellement, sans vrais instruments, à l’aide de

synthèse sonore⁴³ (*analog*). L'esthétique machinale particulière des percussions digitales, comme celle du *drum machine* Roland TR-909, est donc devenue un élément caractéristique de la musique techno et de la EDM dès les années 80 (Brovig-Hanssen et Danielsen, 2016, p. 48, 102; Fulford-Jones, 2001). En mélangeant le son machinal des percussions digitales, comme l'utilisation répétée des hihat dans la deuxième partie du *Shōshin-nembutsuge gyōfu*, et le son organique du chœur des participants ainsi que du *rin*, crée un genre esthétique contrasté et unique. Ces percussions modifient l'aspect rythmique du *techno-hōyō* pour le rendre plus dynamique. À la différence d'autres cérémonies Jōdo Shinshū utilisant des percussions, comme les *daiko*, le *wasan Shōshin-nembutsuge gyōfu* fait exclusivement usage du *rin* au début du chant.

Dans un *Shōshin-nembutsuge gyōfu* sans techno, les percussions sont donc peu utilisées comparativement à celui techno dans lequel Gyosen Asakura y ajoute beaucoup de percussions digitales, telles que des cymbales charleston (*hihat*), une caisse claire (*snare drum*) une grosse caisse (*kick drum*) (Asakura, 2019). Par exemple, dans le premier vers du Techno *Shōshin-nembutsuge gyōfu* part 2, les cymbales charleston sont utilisées seize fois par vers (Asakura, 2019) (voir Figure 5.6). Elles permettent donc d'ajouter un élément rythmique au *wasan* en divisant ses vers en seize unités de mesure égales prescrites par les cymbales charleston. Cette particularité rapproche la signature rythmique des *wasan* de celle du 4/4, qui est la plus couramment utilisée en techno. Elle change donc la façon dont le rythme du *wasan* est ressenti : à lieu de se référer aux kanjis, aux livres de chants ou à la mélodie, les participant-es peuvent également se fier à la division rythmique des cymbales pour suivre le rythme des chants. La sous-division du rythme par la succession rapide des cymbales permet aussi au *wasan* techno d'être plus dynamique.

Un procédé similaire est également appliqué dans la troisième partie *Shōshin-nembutsuge gyōfu* techno, mais cette fois à l'aide de l'ajout de grosse caisse digitale au *wasan* (Asakura, 2019) (voir Figure 5.9). Dans cette partie, la caisse claire sous-divise les vers du *wasan* en huit unités de temps égales, rapprochant ainsi le *wasan* de la signature rythmique du 4/4 utilisée en techno. Cette structure rythmique, accentuée par l'utilisation de la grosse caisse, est communément appelée

⁴³ *subtractive sound synthesis*

« four-to-the-floor » et, comme la cymbale charleston dans l'exemple précédent, elle permet d'ajouter un point de repère rythmique aux participants par rapport aux *wasan* traditionnels (Zeiner-Henriksen, 2016, p. 122).

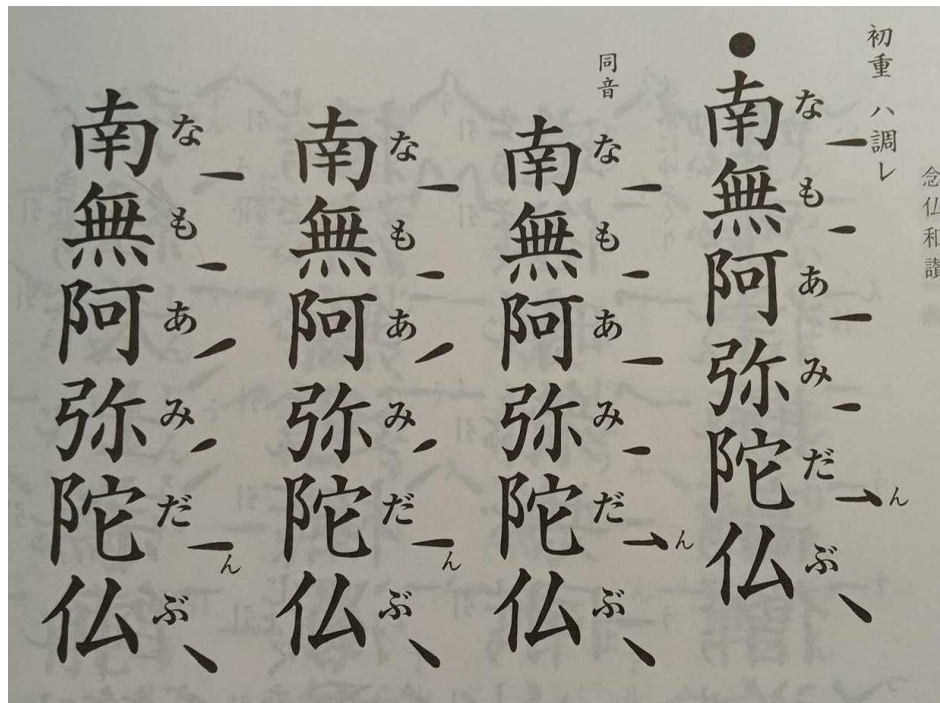


Figure 5.9 : Page 三六 du recueil de chants utilisé à Shōonji

En plus, la grosse caisse, située dans les basses fréquences, ajoute une profondeur aux *wasan* sans techno. Utilisée dans la musique techno, technopop, mais aussi dans plusieurs genres musicaux, comme le disco, la structure « four-to-the-floor » de la grosse caisse et de ses basses fréquences amène le corps à bouger ou à s'aligner avec le rythme dicté par la grosse caisse (Zeiner-Henriksen, 2016, p. 122-128). Grâce à cette structure et à la grosse caisse, le *techno-hōyō* amène les participants à danser ou à taper du pied, bref à ressentir le rythme à la façon de la musique techno et technopop. Gyosen Asakura opère une médiation musicale en adaptant la signature rythmique des *wasan* à celle de la musique populaire et des clubs technos. L'esthétique robotique ou machinale du son des percussions digitales entre aussi en contraste avec celle du chœur et du *rin*.

Ce mélange contrastant de la rythmique et de l'esthétique de deux mondes musicaux, est à l'origine d'une grande variété de *kimochi* chez certain-es participant-es qui décrivaient le *techno-hōyō*

comme une activité leur donnant une vive impression (*sugoi* ou *erai*), une expérience étrange ou mystérieuse (*fushigi*, 不思議), voire même extraordinaire (*hinichijō*). Pour un des paroissiens de Shōonji avec qui j'ai pu discuter, le *techno-hōyō* est plus amusant que les chants habituels. Lors du *Eitaiyō* et lors du *Hanamatsuri*, des paroissiens m'ont confié qu'ils trouvaient parfois les chants habituels sans techno, surtout ceux de la branche du Ōtaniha, longs et ennuyeux, mais qu'ils trouvaient les *hōyō* Honganjiha moins longs et les *techno-hōyō* d'autant plus divertissants.

J'ai eu la chance d'enregistrer une entrevue avec une participante du *techno-hōyō*, Makoto. De façon plus générale, elle aussi a trouvé le *techno-hōyō* amusant et impressionnant. Selon elle, l'aspect amusant du *techno-hōyō* contrastait avec l'attitude de retenue habituellement adoptée dans le bouddhisme. Elle aurait cependant aimé que les participant-es affichent encore moins de retenue et se laissent davantage entraîner par la musique du *techno-hōyō*. De ce fait, il aurait plus ressemblé à de la *ongaku* (musique populaire), le genre de musique qu'elle pourrait écouter dans un restaurant ou un club. Son point de vue est intéressant, car il montre que les nouveaux éléments technos ajoutés aux *wasan* placent la musique du *techno-hōyō* entre deux contextes musicaux différents, celui du *hōyō* et celui de la musique populaire. La médiation musicale du *techno-hōyō* a donc transformé la fonction du chant *wasan* qui, dans un contexte commémoratif, servait surtout à favoriser la rencontre avec l'être au centre du rite. L'utilisation de certains éléments distinctifs de la musique techno, comme la structure « four-to-the-floor », transforme le lieu du temple en un endroit plus dynamique où, comme Gyosen Asakura le répète avant les *techno-hōyō*, les participant-es sont libres de danser en chantant les paroles du *wasan*.

Selon un autre paroissien avec qui j'ai discuté lors du *Hanamatsuri*, l'objectif de la mélodie du *nembutsu* est, comme la réharmonisation des *shōmyō* en *techno-hōyō*, de rendre le service plus amusant, car à l'origine, le *nembutsu* était chanté sans mélodie. Malgré cela, il n'est pas convaincu par le *techno-hōyō* et préfère quand même la forme (*kata*) classique à celle techno, car elle lui convient mieux. La forte impression que peut laisser le *techno-hōyō* chez les participants peut parfois influencer leur participation aux hymnes, mais aussi leur compréhension des textes chantés. Un habitant de la localité de Togo m'a confié qu'il trouvait le *techno-hōyō* trop impressionnant (*erai*) pour y participer. C'est principalement le mélange de la musique technopop et des éclairages avec les *shōmyō* sur les lieux du temple qui amène cette impression. Au niveau des percussions, le

contraste s'opère entre l'esthétique robotique ou machinale du son des percussions digitales et l'esthétique organique du chœur et du *rin*. Ce mélange contrasté de la rythmique et de l'esthétique suscite chez certain-es participant-es, un vif sentiment d'étonnement et un dynamisme qui les mène parfois à participer ou ne pas y participer.

Comme l'a avancé Duncan Reehl (2020; 2023), ce sentiment de vive impression peut être associé à de l'amusement ou du divertissement rendant les *hōyō* Honganjiha moins ennuyeux pour certains. Il stimule également la curiosité dans la région de Fukui, comme en témoignent les participants venus des régions avoisinantes de Togo lors du *Hanamatsuri*, mais aussi dans tout le Japon et à l'international, surtout au niveau médiatique et sur les réseaux sociaux (obv.pers., 08-09-2024; Dharma Techno, 2019; Zuo, 2017). Gyosen Asakura obtient aussi de l'attention de la part des milieux universitaires, en particulier des chercheur-es des études religieuses, comme Louella Matsunaga, des études bouddhistes, comme l'université de Ryukyoku, et des études ethnomusicologiques, comme Duncan Reehl de l'Université de Boston. Lors de mon séjour, j'ai aussi remarqué que cette visibilité médiatique permet à la famille Asakura d'attirer plus de participants lors des *techno-hōyō* que lors des *hōyō* sans techno. Comme mentionné plus haut, pour Gyosen Asakura, les performances musicales, comme le *techno-hōyō*, sont aussi un moyen d'amener le bouddhisme à l'extérieur du temple afin de stimuler la curiosité.

Le *reverb* et le délai

La réverbération digitale, le *reverb*, et le délai sont deux autres éléments sonores digitaux que Asakura a utilisés pour réharmoniser le *Shōshin-nembutsuge gyōfu*. Sous forme d'effets audios, à l'aide des logiciels de compositions modernes, la réverbération et le délai peuvent être appliqués à plusieurs instruments, comme les percussions digitales, les synthétiseurs et le chant. Ils permettent, entre autres, de modifier les sons pour imiter l'acoustique de différents espaces réels, comme une Église, et d'espaces virtuels dont l'acoustique est impossible à recréer sans l'aide d'effets audios virtuels (Brovig et Danielsen, 2016, p. 21-22). En imitant des espaces qui ne peuvent être expérimentés physiquement, ces effets sonores donnent un aspect irréel à la musique (Brovig et Danielsen, 2016, p. 22). Dans le *Shōshin-nembutsuge gyōfu*, mais aussi dans ses performances en direct, du *reverb* est appliqué à la voix de Gyosen Asakura. Il y a également de la réverbération et du délai qui sont appliqués en plus grande quantité aux synthétiseurs dans les trois parties du *wasan*.

Étant donné que le temple de Shōonji n'est pas un espace très grand, son acoustique naturelle ne permet pas la production d'écho et de réverbération digitale comme elles sont produites digitalement dans les *wasan*. De plus, l'écho des synthétiseurs produit par le délai est appliqué en alternance entre la gauche et la droite, procurant ainsi une verticalité du son. La musique techno crée donc un « espace virtuel » plus grand que nature qui contraste avec l'espace réel du temple de Shōonji. L'expérience de cet espace irréel, et de son contraste avec l'espace réel du temple, peut contribuer à l'impression de Makoto d'être emportée dans un autre univers (*sekai*).

Les visuels assurent la continuité de l'expérience audio et offrent une expérience inédite, non pas seulement des chœurs *wasan*, mais également du *butsudan* et de l'espace du temple. Par exemple, l'espace virtuel créé par les éléments sonores digitaux, comme le *reverb*, des *techno-hōyō* s'agencent avec les éléments visuels de l'iconographie qui imagine un autre monde, celui de la Terre Pure. La continuité entre les éléments sonores et visuels du *techno-hōyō* permet à son créateur d'offrir aux participant-es sa vision de la Terre Pure, du Bouddha, mais aussi de ses enseignements, sous forme d'une expérience audiovisuelle dynamique et unique. Cette médiation contrastante cause l'expression d'une grande diversité de *kimochi* qui diffère de ceux habituellement retrouvés dans les *wasan* sans techno. Le *techno-hōyō* permet donc de générer des affects ou des *kimochi* différents lors des *wasan*, tels qu'un vif étonnement, de l'amusement, mais aussi l'impression d'être dans un autre monde. Ainsi, les modifications visuelles et sonores créent un mélange situé à l'intersection du temple bouddhiste et des cultures électroniques : le *techno-hōyō*. Cette position intermédiaire se reflète non seulement dans l'esthétique du *techno-hōyō*, mais aussi dans les contextes où ses éléments sonores peuvent être performés. En effet, à la différence des *wasan* sans techno qui constituent un moment de rencontre avec Amida, les *wasan* techno se rapprochent davantage de la musique populaire. La prochaine section explorera cette nouvelle caractéristique du *techno-hōyō*.

En utilisant des éléments audiovisuels technos, Gyosen Asakura est en mesure de partager sa vision du Jōdo Shinshū avec les participant-es. En effet, bien qu'ils soient puisés des cultures électroniques, les éléments technos sont un moyen de projeter des images et des sons qui sont tirés du bouddhisme Jōdo Shinshū. Les choix esthétiques technos du prêtre servent à communiquer les mêmes enseignements à travers des référents visuels bouddhistes, tels que le lotus ou les cercles de

lumière. Malgré cela, ces ajouts liturgiques à l'esthétique techno constituent des changements significatifs dans la façon de conduire (*kata*) les *hōyō* et leurs *wasan*. Ce nouveau *kata* est perçu par certain·es prêtres et paroissien·es comme nuisant à la préservation des enseignements bouddhistes, alors que, pour Gyosen Asakura, il est nécessaire. La prochaine section explorera davantage le point de vue du prêtre quant à sa propre création.

5.4 Continuité dans le changement : innovation ou conservation ?

5.4.1 Débats institutionnels

Les deux plus grandes institutions bouddhistes Jōdo Shinshū, soit le Ōtaniha et le Honganjiha, sont organisées selon une hiérarchie similaire dans laquelle le *monshu* (門主 dans le Honganjiha ou 門首 dans le Ōtaniha) siège au plus haut rang (Honganji, 2024; Higashi Honganji, 2024). Dans le Ōtaniha, la formation en *shōmyō* des prêtres *shōmyō* est effectuée par les *dōshu* (導主 ou 導師), des prêtres hauts placés dans la hiérarchie qui siègent souvent au temple fondateur. Le *dōshu* est supervisé par le *monshu*, le prêtre le plus haut placé « ichiban erai » (conv.pers., 23/04/2024). La forme ou la façon (*kata*) avec laquelle les *shōmyō* des *hōyō* sont performés touche directement à la liturgie, aux techniques de chant, ainsi qu’aux mélodies ornementales et stéréotypées et aux instruments. Cette bonne forme (*kata*), telle qu’enseignée par le *dōshu*, n’est pas seulement musicale. Elle est reliée à la bonne exécution des actions du rite, comme les salutations aux autels d’Amida et des patriarches, les chants et l’utilisation d’autres objets, comme l’encens. En effet, la formation des prêtres dans le domaine cérémoniel et musical, que ce soit dans la branche Ōtaniha ou Honganjiha, est importante pour l’ordination, mais aussi pour l’ascension des prêtres dans la hiérarchie de l’institution.

Pour certains prêtres de la branche Ōtaniha, le respect des techniques de chant et de performance rituelle enseignées par le maître ou le *dōshu* est importante, car elles correspondent à la vision du prêtre le plus distingué et compétent, le *monshu*. Il est plutôt rare que des prêtres dérogent aux formes de chant enseignées par le *dōshu*. L’objectif de cette hiérarchie est de conserver les différents aspects performatifs et liturgiques des *hōyō*, et par le fait même les enseignements qu’ils contiennent. Selon un prêtre avec qui j’ai discuté lors du pèlerinage de Rennyo, les caractéristiques musicales et liturgiques enseignées par le *dōshu* sont conservées depuis la réforme de Rennyo au XV^e siècle. La forme (*kata*) des chants est directement reliée aux enseignements de Rennyo qu’ils servent à transmettre. La préservation du *kata* des *hōyō* depuis l’époque de Rennyo garantit leur validité, et donc celle des enseignements. Il y a donc une valeur épistémique reliée aux enseignements contenus dans le *kata* ou dans la façon de mener les rites et de performer les chants.

Bien que les réarrangements musicaux des *shōmyō* soient rares dans le Jōdo Shinshū Honganjiha, le *monshu* a autorisé Asakura à répandre le *techno-hōyō* (Reehl, 2023, p. 50). Gyosen Asakura m’a aussi présenté d’autres prêtres DJ et il est possible de trouver d’autres prêtres qui réarrangent les *shōmyō* (Viewfinder, 2013). D’autres prêtres Honganjiha que j’ai rencontrés, m’ont partagé qu’ils-elles trouvaient le *techno-hōyō* mystérieux et bizarre. J’ai remarqué une certaine réticence chez des participants au *techno-hōyō* et les personnes de Togo à critiquer directement le *techno-hōyō*. Les prêtres d’autres temples Honganjiha se sont aussi montrés peu explicites dans leurs critiques. C’est probablement en lien avec mon identité de chercheur extérieur non-japonais face à laquelle une solidarité entre les personnes de Togo, les autres temples affiliés du Honganjiha et le temple de Shōonji se seraient peut-être créés. Néanmoins, mes conversations avec les prêtres et participant-es de la branche Ōtaniha, peut-être dû à leur distance avec le village de Togo et le Honganjiha, ont permis d’exprimer des critiques plus nettes. C’est la raison pour laquelle je me base majoritairement sur elles afin d’illustrer les tensions qui opposent ces deux branches de l’école Jōdo Shinshū.

Face aux réactions plus négatives au sein de Honganjiha et du Ōtaniha, Gyosen Asakura précise que, malgré la forme techno des chants, les mélodies et les signatures rythmiques originelles sont conservées. Selon Gyosen Asakura, à l’époque de Shinran, ses mélodies et ses compositions de Shinran, plus précisément celles du Shōshinge et du *nembutsu*, étaient l’équivalent de la musique populaire d’aujourd’hui (Reehl, 2023, p. 46). L’histoire de la liturgie du Honganjiha, montre qu’elle a beaucoup changé au fil des siècles, surtout depuis l’avènement du Jōdo Shinshū (Ducor, 1994). En effet, les patriarches et les *monshu* du Jōdo Shinshū l’ont souvent rendu cette liturgie plus accessible aux prêtres et au public. La prochaine partie de ce sous-chapitre entend montrer, à l’aide d’une analyse historiographique, l’argument de Gyosen Asakura en faveur du *techno-hōyō*. Il compare son travail d’artiste innovateur à celui des grands réformateurs du Jōdo Shinshū. Je montrerai donc que les changements intervenus dans la liturgie Honganjiha s’accordent avec l’objectif du *techno-hōyō* mis de l’avant par Gyosen Asakura.

5.4.2 Histoire de la liturgie instituée

C’est Shinran qui a composé la majorité des *wasan* retrouvés dans la liturgie Jōdo Shinshū Honganjiha (Ducor, 1994, p. 42). Les *wasan* utilisés lors des *gongyō* sont regroupés en différentes

collections, chacune nommée « hymnes » (*wasan*) (Hirota et al., 1997b, p. 92). Les trois collections les plus importantes forment ensemble l’anthologie du *Sanjo Wasan* qui présente les idées et les passages centraux de l’œuvre majeure (*Kyōgyōshinshō*) de Shinran (Hirota et al., 1997b, p. 92). Le *Sanjo Wasan* est composé des *wasan* suivants : le *Jōdo wasan* (les Hymnes de la Terre Pure), le *Kōsō wasan* (les Hymnes des Maîtres de la Terre Pure) et le *Shōzōmatsu wasan* (les Hymnes de l’Âge du Dharma) (Hirota et al., 1997a, p. 319, 359, 395; Hirota et al., 1997b, p. 92; HHMH, 2010, p. 1). Le *Jōdo wasan* et le *Kōsō Wasan* ont été composés par Shinran en 1248, un an après avoir achevé l’écriture du *Kyōgyōshinshō* (Hirota et al., 1997b, p. 93 et 95). Le *Jōdo wasan* présente les enseignements de Sakyamuni sur la Terre Pure en reprenant différents sutras d’Amida, alors que le *Kōsō wasan* traite principalement des écrits des sept grands patriarches du bouddhisme de la Terre-Pure et du Prince Shōtoku ⁴⁴ (voir Tableau 2) (Hirota et al., 1997b, p. 95). Les Hymnes de l’Âge du Dharma (*Shōzōmatsu wasan*) sont terminés en 1258 (Hirota et al., 1997b, p. 98). En raison des conflits doctrinaux entourant l’héritage des enseignements de Shinran à cette époque, ils traitent de sujets variés, dont l’âge du *mappō*, l’état des enseignements bouddhistes, les rectifications et précisions doctrinales ainsi que les exploits du Prince Shōtoku (Hirota et al., 1997b, p. 98-100).

Dans le contexte Jōdo Shū, après avoir quitté le mentorat de son maître Hōnen, le premier réformateur, Shinran (1173-1262), a intégré les hymnes « de liturgie » (*Hōjisan*) et « de louange de la naissance dans la Terre Pure » (*Ōjō-raisan*) du patriarche chinois Zendō (Shan-tao) à sa pratique quotidienne (Ducor, 1994, p. 41). Basé sur le Sūtra d’Amida (*Amidakyō*), le *Hōjisan* servait de liturgie pour les rites commémoratifs des défunts, alors que, le *Ōjō-raisan* était récité chaque jour comme « Hymne de louange des six heures » (*Rokuji-raisan*) (Ducor, 1994, p. 41). Ces deux textes sont importants, car, bien qu’ils aient été modifiés au cours de l’histoire, ils sont à l’origine de la double pratique caractéristique du Honganjiha, à savoir la pratique rendue à Amida et celle rendue aux patriarches, à Shinran et à Renryo (obs.pers., 2024; Ducor, 1994, p. 43)⁴⁵. Outre

⁴⁴ Le Prince et régent Shōtoku (573-621) est en grande partie responsable de l’introduction du bouddhisme au Japon et de l’établissement de nombreux temples bouddhistes au Japon, comme Horyū-ji (Irons, 2008, p. 236 et 451).

⁴⁵ Même que, dans les temples fondateurs des branches Honganjiha et Ōtaniha, deux *hondō* ont été érigés : un pour commémorer le fondateur de l’école ou de la branche en question (*Goeidō*) et l’autre fait pour Amida (*Amidadō*) (obs.pers., 16/03/2024).

son utilisation quotidienne, le *Rokuji-raisan* a été chanté par Shinran et ses disciples le jour de la mort d'Hōnen (Ducor, 1994, p. 42). Ce moment important a cristallisé la pratique mensuelle du *Rokuji-raisan* à chaque 25^e jour chez les disciples de Shinran pour commémorer leur défunt maître (Ducor, 1994, p. 42). Dans le contexte où ses disciples et ses adeptes qui, sans éducation, n'avaient pas été formés en chinois, Shinran a entrepris la traduction et l'adaptation des textes de Zendō pour créer ses *wasan* (Ducor, 1994, p. 42). C'est donc pour rendre ces textes plus accessibles à la population non formée en chinois que Shinran a créé l'anthologie des hymnes (*Sanjo Wasan*), les textes les plus utilisés dans la pratique Jōdo Shinshū (Ducor, 1994, p. 42). Cette anthologie est encore utilisée aujourd'hui lors des services (*gongyō*), à côtés desquels Shinran y a joint plusieurs variations mélodiques du *nembutsu* (Ducor, 1994, p. 42). Cette nouvelle liturgie en japonais était donc composée des textes canoniques de Zendō, des Sutras d'Amida et du *Kyōgyōshinshō* qui constituait la philosophie de Shinran (Ducor, 1994, p. 41). Elle incluait également les anciens *shōmyō* Tendai du temple Ohara-ryū (*sahō*) que Shinran pratiquait déjà, car il avait été formé comme moine Tendai au Mont-Hiei (Stone, 1999; Ducor, 1994, p. 41).

Sous la direction des successeurs de Shinran, mais surtout au XIV^e siècle, la liturgie Honganjiha a été adaptée pour correspondre à un style plus solennel (Ducor, 1994, p. 43). Ce style a eu un impact sur les pratiquants des campagnes qui se sont graduellement désintéressés du Honganjiha (Ducor, 1994, p. 44). Le 8^{ème} *monshu* du Honganjiha, Rennyo (1415-1499), a réagi à cette perte considérable d'adeptes en remplaçant le *Ōjō-raisan*, alors chanté dans le *Goeidō*, par le *Shōshinge*, le *nembutsu* et les *wasan* composés par Shinran (Ducor, 1994, p. 44). Il a aussi étendu l'usage de ces *shōmyō* aux laïcs, autant à l'intérieur des temples qu'à l'extérieur (Ducor, 1994, p. 44). En 1473, il a fait imprimer cette nouvelle liturgie afin de la propager à travers le Japon (Ducor, 1994, p. 44-45). La réforme de Rennyo visait à « rendre la doctrine et la liturgie plus accessibles aux masses les plus diverses de la population » et à contrer le déclin du nombre d'adeptes ressenti par l'institution Honganjiha (Ducor, 1994, p. 44). Jusqu'alors, le travail de Rennyo était purement liturgique et textuel (Ducor, 1994, p. 45). Les mélodies utilisées pour chanter la nouvelle liturgie ont été composées par l'un des disciples de Rennyo, Ryūgen (1455-1520) (Ducor, 1994, p. 45). Ayant étudié les *shōmyō* au temple Tendai Ohara sur le Mont-Hiei, Ryūgen avait été influencé par le style de *shōmyō* Ohara-ryū (Ducor, 1994, p. 45). Il est d'ailleurs responsable de l'utilisation encore actuelle des *hakase* pour lire les mélodies (Ducor, 1994, p. 45).

Lors d'une de mes visites au café Show-on-G, Gyosen Asakura avait utilisé l'exemple de Rennyō pour justifier les changements musicaux apportés par le *techno-hōyō*. Il compare le *techno-hōyō* aux efforts réformateurs, car, dans les deux cas, les modifications liturgiques ont pour objectif de rendre les chants plus accessibles au public. Ce faisant, il tente de rejoindre le plus de personnes possibles, dans un moment où un déclin significatif de la participation du public est ressenti par les membres officiel·les de l'école Honganjiha. Asakura précise que ce sont surtout les jeunes qui, selon lui, visitent de moins en moins le temple. Le *techno-hōyō* permet donc d'être plus attirant pour les jeunes, car il offre, grâce à ses visuels et sa musique, une nouvelle façon (*kata*) plus dynamique de performer les *hōyō*. Par cette ouverture du temple au monde populaire, Asakura peut entrer en contact avec les usagers du Web et les communautés internationales Honganjiha. Le *techno-hōyō* apparaît comme un rite ayant un objectif bien précis, soit celui de connecter et d'adapter le bouddhisme à la société japonaise d'aujourd'hui par le biais de changements liturgiques. Il se distingue donc de la liturgie et de la façon (*kata*) de performer les *hōyō* des *hōe* plus solennels, comme les *hōji*, car il possède une tout autre fonction. De cette façon, en termes de fonction, le *techno-hōyō* « n'est pas comparable » aux cérémonies ou à la liturgie non techno (Reehl, 2023, p. 45).

D'autres exemples peuvent être cités pour appuyer l'argument de Gyosen Asakura. Les plus frappants concernent les modifications liturgiques contemporaines et modernes ayant été effectuées aux XX^e et XIX^e siècles par les *monshu* du Honganjiha. Précédant de peu la Restauration de Meiji, en 1857, le premier recueil des anciens *shōmyō* Tendai est publié en notation musicale occidentale (Ducor, 1994, p. 49). Certains des *shōmyō* retrouvés dans ce recueil n'avaient encore jamais été notés auparavant (Ducor, 1994, p. 49). Ils avaient toujours été transmis oralement par le biais de rites de transmission (*kuden*) (Ducor, 1994, p. 49). Ces modifications sont rattachées au climat politique de l'époque, soit l'ouverture graduelle du Japon au monde en réaction aux menaces coloniales européennes et américaines (Hardacre, 2018, p. 87-90; Isomae, 2014, p. 30). Avec la connotation « moderne » que prenait la musique occidentale (Johnson, 2023, p. 1), l'utilisation de notation musicale occidentale peut très bien être lue comme un effort du Honganjiha de « moderniser » sa liturgie afin de la rendre plus accessible et populaire (Reehl, 2023, p. 37-38).

En 1931, le 23^e *monshu*, Ōtani Kōshō, a entrepris une réforme liturgique assez drastique qui a réduit le nombre de mélodies du *Shōshinge-wasan* de 5 à 3 pour créer le mode de récitation stricte utilisé uniquement lors du *Hōonkō* (*shimpu*) (Ducor, 1994, p. 45, 50). On compte aussi les deux autres modes de réceptions des mélodies plus souvent utilisés aujourd’hui : le mode délié (*gyōfu*) et le mode lié (*sōfu*) (Ducor, 1994, p. 45). Le mode *gyōfu* conserve l’utilisation des cinq mélodies établies depuis le XVIII^e siècle (Ducor, 1994, p. 45). Différemment, le *sōfu* se chante suivant les mélodies d’un ancien hymne basé sur un texte de Fazaho (? – 838) (Ducor, 1994, p. 46). Pour ce qui est des *nembutsu* utilisés pour les autres *wasan*, c’est une mélodie tirée du le *Chūyage*, un des poèmes du *Ōjō-raisan* (Ducor, 1994, p. 46).

Selon Ducor (1994, p. 51) ces simplifications sont caractéristiques du XX^e siècle et visent spécifiquement à inclure le *monto* dans la participation active aux chants lors des rituels au temple. Ainsi, alors que les rituels *sahō*, dirigés par des prêtres détenant une formation, avaient toujours été composés des anciens *shōmyō* du Tendai Ohara-ryū, une nouvelle version du *Shōshinge* y a été introduite en 1923 afin de stimuler la participation du *monto* dans les rituels *sahō* (Ducor, 1994, p. 51). En 1952, l’institution Honganjiha a publié un autre recueil qui présente les trois Sutras d’Amida, le *Kyōgyōshinshō* de Shinran, mais surtout une traduction complète du *Shōshinge* en japonais moderne (Ducor, 1994, p. 51-52). Ce recueil, le livre des « Saintes Écritures pour les services nouvellement institués » (*Shinsei Gongyō-seiten*) est, sous une autre version, encore utilisé de nos jours par les participants lors des cérémonies au temple et des rites à l’autel domestique (*butsudan*) (Ducor, 1994, p. 51). En 1973, le Honganjiha a utilisé la notation musicale occidentale pour traduire certains de ces chants et les rendre accessibles aux jeunes des écoles japonaises (Ducor, 1994, p. 52).

À la lumière de tous ces exemples de modifications liturgiques et musicales apportées par les dirigeants au sommet de la hiérarchie institutionnelle Honganjiha, la fonction médiatrice derrière le *techno-hōyō* s’accorde avec les objectifs du Honganjiha, à savoir de connecter avec les jeunes Japonais, de changer l’image vieillotte du bouddhisme et de le promouvoir. Avec le même objectif, certains compositeurs d’orchestres classiques ont utilisé du contenu musical bouddhiste dans leurs compositions au milieu des années 50 (Reelh, 2023, p. 38). Le *techno-hōyō* s’inscrit aussi dans cette tendance historique de modifications liturgiques et musicales qui visent, entre autres, à adapter le bouddhisme à la société japonaise, ou plus précisément aux réalités des laïques et du

monto. Par le biais de son esthétique sonore et visuelle techno, le *techno-hōyō* agit comme médiateur entre le public et Gyosen Asakura. Représentant le temple de Shōonji et le bouddhisme du Honganjiha, Gyosen Asakura assure la transmission de contenus bouddhistes à travers le *techno-hōyō*. Dans la prochaine section, à l'aide de mon expérience de terrain, je montrerai que le contact assuré par la fonction médiatrice du *techno-hōyō* sert, entre autres, à transmettre les enseignements du bouddhisme Jōdo Shinshū Honganjiha.

5.4.3 Le *techno-hōyō* : un rite de transmission du Dharma

Duncan Reehl (2020; 2024) a déjà documenté certaines de ces particularités du *techno-hōyō*, comme le fait qu'il vise à rendre les *shōmyō* plus amusants et qu'il consiste en une nouvelle façon de transmettre les enseignements bouddhistes. Il a identifié deux tendances principales dans ce qu'il appelle la « modernisation du bouddhisme avec la musique populaire » : « (1) le réarrangement des sutras et d'autres chants bouddhistes et des chansons de prières dans des contextes musicaux pour les rendre plus amusants (*ukeireru*), et (2) la composition des chansons originales aux thèmes bouddhistes pour partager les enseignements bouddhistes dans la façon des chansons de prières » (Reehl, 2023, p. 43). À Shōonji, j'ai pu observer que ces deux tendances pouvaient être présentes au sein même des *wasan* du *techno-hōyō*. Ici, je propose cependant de préciser les différentes manières avec lesquelles il le fait. En effet, le *techno-hōyō* n'est pas seulement innovatif dans sa musicalité, mais aussi dans sa façon d'interagir visuellement avec le public. Il contient également des moments dédiés spécifiquement la transmission du Dharma. J'avance dans cette section que le *techno-hōyō* assure une médiation, entre le milieu du temple et le public, médiation par laquelle il assure la transmission des enseignements bouddhistes Honganjiha.

Avant le début du *techno-hōyō* et lors de l'ouverture du *hondō* au public, on peut voir certaines phrases projetées sur un fin tissu installé devant le *naijin*. Ces courtes citations, en japonais en anglais, présentent certaines idées centrales au Dharma concernant l'expérience humaine, comme la souffrance (*dukkha*) et l'impermanence (*anitya*) : « Don't try to think positively. Hard times are hard. You're sad, it's okay » ou bien encore « Rivers, mountains, the earth, common sense, justice, my body and mind, there is nothing that does not change » (comm.pers., 29, 09/03/2024) (Harvey, 1993, p. 75). Choies par Gyosen Asakura, la majorité de ces citations proviennent de son mentor.

Le terrain étant en quelque sorte le pinacle de mon mémoire, la première visite au temple de Shōonji marquait un moment charnière dans ma recherche. Vu l'importance des premières impressions en ethnographie, c'est en effet le moment de présenter sa recherche et de demander l'autorisation (Beaud et Weber, 2010, p. 92-94). Le fait de ne pas avoir prévenu Gyosen Asakura à l'avance, m'a valu beaucoup d'appréhension pour ces premiers instants. J'ai toutefois été très bien accueilli par la famille Asakura au café Show-on-G et, après avoir discuté, j'ai profité de l'occasion pour visiter le *hondō* et écouter *Paradise Ambient 01*. Assis devant le *naijin*, Amida et les patriarches, après un certain temps, j'ai remarqué que les phrases projetées étaient aussi traduites en anglais. L'une des phrases m'a personnellement frappé : « Things don't go according to plans, that's normal » (obs.pers., 09/03/2024). J'étais soulagé et agréablement surpris, car je ne m'attendais pas à une telle bonne première impression et à l'enthousiasme des Asakura face à mon projet de recherche. Je me suis alors demandé quelles étaient les chances que les phrases aient été traduites en anglais et puissent se rapporter à mon expérience personnelle. Or, directement reliées aux idées centrales du Dharma, ces phrases servent justement à rejoindre l'auditoire et à le connecter aux enseignements du Dharma. Asakura tente ainsi de transmettre ses enseignements aux participant-es du *techno-hōyō*, et ce, quel que soit leur niveau de japonais. Cette expérience personnelle témoigne de l'importance de l'effet visuel dans les innovations technos du *Paradise Ambient* et du *techno-hōyō*. Ces projections, auxquelles Duncan Reehl (2020; 2023) s'est moins intéressé, participent, elles aussi, à la médiation de Gyosen Asakura à destination des participant-es. De plusieurs façons, elles jouent, comme la musique techno, le rôle de médiateur entre le milieu du temple et les participants. Dans mon cas, les citations ont relié mon expérience personnelle à celles enseignées par le Dharma. Ces citations projetées consistent donc en l'utilisation d'une nouvelle technologie, à savoir une façon techno de connecter les participants au Dharma. Les enseignements projetés sont garantis d'une certaine autorité, car ils correspondent, en remontant de l'élève au maître, à ceux enseignés par Sakyamuni lui-même.

Une autre caractéristique des *techno-hōyō* qui souligne ce lien entre la médiation temple-public et la transmission du Dharma est le *hōwa* (法話), qui peut être traduit par « dharma (法) talk (話) » en anglais et par « sermon » en français. Le *hōwa* consiste en un discours d'un ou plusieurs prêtres visant à transmettre certains enseignements à l'audience. Il est souvent fait après que le service (*gongyō*) du *hōyō* et les *shōmyō* associées aient été performés. Par exemple, lors du *hōwa* du

Eitaikyō à Shōonji, Gyosen Asakura a récité l'histoire de la vie de Sakyamuni et a expliqué la différence entre les trois véhicules (Mahayana, Theravada, Vajrayana). Il a pareillement décrit l'importance de la cérémonie du *Eitaikyō* pour transmettre les enseignements de Sakyamuni qui perdurent depuis 2500 ans. La première partie du nom de la cérémonie, « éternel » (*eitai*, 永代), fait justement référence au caractère presque éternel des enseignements, dans le fait qu'ils perdurent depuis si longtemps. L'objectif central du *Eitaikyō* est de commémorer ou célébrer la transmission des enseignements et des textes de l'époque moment du Bouddha Sakyamuni effectuée par les patriarches. Ces derniers ont su conserver les enseignements du Bouddha pendant plusieurs milliers d'années et ils perdurent encore aujourd'hui grâce à eux.

Expérimentant son rôle de prêtre comme une médiation entre le public et le bouddhisme Honganji, Gyosen Asakura utilise plusieurs outils, comme le café Show-on-G, afin d'entrer en relation avec le public. Le *techno-hōyō* apparaît comme un outil de choix pour le *jūshoku* de Shōonji. Il permet de relier les esthétiques musicales bouddhistes et populaires, de rendre les cérémonies plus amusantes et assure la présence du bouddhisme sur les médias sociaux (obs.pers., 03-05, 10/2024; Reehl, 2024; 2020). Ces aspects médiateurs – par leur capacité de relier le temple bouddhiste au public – donnent lieu à des conditions relationnelles assurant ensuite la transmission du Dharma. Comme l'a soulevé Asakura pendant le *Eitaikyō* et le *techno-hōyō* commémorant la tragédie du 11 septembre, la transmission du Dharma permet la conservation de ses enseignements ayant été transmis de maître à élève depuis le Sakyamuni. La prochaine section soulignera la visée conservatrice du *techno-hōyō*.

5.4.4 Prêtres artisans

Lors de notre première discussion au café Show-on-G, Gyosen Asakura m'a révélé son intérêt pour le fait que les prêtres soient plus proches des laïques dans le Jōdo Shinshū. Ce pied d'égalité entre le *monto* et le *sōryo* lui tient à cœur, car elle démontre le caractère universel de leur humanité. Asakura partage cette idée avec Shinran et l'applique concrètement lors de certains *techno-hōyō*. Dans cette section, je montrerai que le *techno-hōyō* permet une participation plus active pour le *monto*. Cette participation concorde avec la philosophie « ni moine, ni laïque » de Shinran (Jaffe,

2001, p. 51) et rapproche le prêtre des participants, mais elle s'accorde également avec les réformes de l'école Honganjiha du XXe siècle.

À la journée du dernier *Hanamatsuri* à Shōonji, le *techno-hōyō* a été présenté aux côtés de performances de genres musicaux différents, tels qu'un groupe de cuivres, de jazz fusion, d'electropop, de musique traditionnelle du Kazakhstan et de *gagaku*. Plusieurs de ces groupes étaient de Togo et d'autres venaient de Fukui. Pour Gyosen Asakura, cette diversité musicale était le thème de la soirée, car « comme il y a une grande variété de fleurs dans la Terre Pure, il y a une grande variété de genres musicaux au *Hanamatsuri* » (conv.pers., 27/04/2024). Il trouve donc que plusieurs genres musicaux, qu'ils soient performés par le *monto* ou par le *sōryo*, peuvent correspondre à l'expression de la Terre Pure.

De la même façon, lors des *techno-hōyō* de New York (8 au 11 septembre 2024), à la fin du *gongyō* (service), un autre DJ appartenant à un groupe non affilié à une organisation religieuse a présenté deux chansons et projections 3D à l'audience. Il a aussi participé au service en aidant Gyosen Asakura dans sa performance des *wasan*. Lors du *hōwa* présenté par Asakura pour cette occasion, ce dernier a comparé le rôle des prêtres bouddhistes à celui des artisans : « le musicien est comme l'artisan qui crée les statues du Bouddha, les statues grâce auxquelles ses enseignements perdurent encore aujourd'hui ». Selon Asakura, par leurs œuvres qui représentent et traitent du bouddhisme, les musiciens non-prêtres jouent aussi un rôle dans la transmission et dans la conservation du Dharma. La musique étant un élément que partagent prêtres et musiciens, l'inclusion du *monto* dans les performances des *techno-hōyō* permet de rejoindre les plus jeunes artistes et d'entrer en contact avec le public. Cette inclusion du *monto* s'inscrit dans la lignée du bouddhisme de Shinran qui a voulu réduire la distance entre *monto* et *sōryo*.

Or, bien qu'il existe une médiation entre le monde musical bouddhiste et populaire, les éléments musicaux, mais aussi leurs acteurs, du *gongyō* du *techno-hōyō* possèdent quand même un statut singulier. En effet, j'ai pu observer que les performances du *monto* étaient toujours suivies d'applaudissement, alors que, dans le contexte du temple à Shōonji, la musique du *techno-hōyō* était plutôt suivie du *nembutsu*. Dans le contexte d'une cérémonie au temple, les normes et les fonctions associées aux performances audiovisuelles du *techno-hōyō*, soit les *shōmyō wasan* du *gongyō*, diffèrent de celles des performances de *ongaku* (electropop, jazz, fusion et *brass band*), de

minzogaku (musique du Kazakhstan) et de *gagaku*. Même que, lors du *Hanamatsuri*, l'une des artistes ayant présenté quelques chansons avec son groupe a remercié tous les artistes, dont Gyosen Asakura, d'avoir joué de la *ongaku* pour l'occasion. Elle s'est ensuite reprise pour dire de la « *gaku* ». Dans le cadre de son travail de DJ pour le festival *Goesan-expo* à Tokyo, Asakura a présenté l'une de ses réharmonisations pop d'un *shōmyō wasan*, le *Junirai*. Bien qu'il s'agisse d'un chant du *gongyō* habituellement performé dans un contexte rituel au temple ou au *butsudan*, il a été performé et reçu à la manière d'une chanson populaire lors du *Goesan-expo*. La médiation s'effectue autant au niveau musical qu'au niveau social, dans la mesure où les *shōmyō*, une fois réharmonisés, sont utilisés lors d'événements publics à la manière de chansons populaires. Malgré son contenu liturgique, le contexte public de la performance du *Junirai* modifie sa réception, qui passe d'une fonction au sein du *hōyō* à une fonction sociale comparable à celle de la musique (*ongaku*) populaire. Or, l'inverse n'est pas toujours le cas. Même si la musique populaire est performée par le *monto* dans le contexte de cérémonies bouddhistes, elle n'est pas insérée directement dans la structure du *hōyō* et du *gongyō*. Les performances des groupes *monto* sont ajoutées avant ou après les *hōyō* (le point central) du *hōe*. Même si elles partagent ses fonctions, elles occupent une place auxiliaire aux côtes des performances centrales de la cérémonie.

J'ai d'ailleurs pu participer à l'expo *Goensan* à Kyoto et à celui de Tokyo. Ces expositions rassemblaient plusieurs temples et branches bouddhistes afin de transmettre le Dharma, surtout aux jeunes, et le protéger. Ainsi, plusieurs kiosques étaient disposés à l'air libre, dans la cour des temples, et servaient de la nourriture ou organisaient différentes activités, comme de la fabrication d'encens. Gyosen Asakura, et d'autres prêtres bouddhistes ont participé à ces deux expos comme DJ. La plage horaire de l'événement était divisée entre les DJ et ils choisissaient la musique qui allait être jouée au festival. Asakura a fait jouer plusieurs chansons pop japonaises et, lors de l'expo à Tokyo, il a mis sa réharmonisation pop du *Junirai*, un *shōmyō* utilisé lors des *hōyō* et des *techno-hōyō*. J'ai pu remarquer que, lorsque la musique technopop du *techno-hōyō* est pratiquée dans un contexte de performance populaire, hors de l'espace du temple et du contexte d'un *hōyō*, elle se voit dissociée de sa fonction rituelle, à savoir celle de performer le service bouddhiste et d'opérer une rencontre avec Amida ou avec l'être au centre du *hōe*. À la place, elle se voit acquérir le statut et la fonction de musique populaire, comme toute autre musique non bouddhiste qu'a aussi fait jouer Gyosen Asakura lors de l'exposition. Lorsque j'ai demandé à Asakura si un *techno-hōyō*

allait être performé à l'exposition, il m'a répondu que non, car on était à l'extérieur du temple et qu'il n'y avait aucun anniversaire funèbre à commémorer. Ainsi, les sentiments des participants lors des hymnes des *hōyō*, qu'ils soient pratiqués avec de la techno ou non, dépendent fortement du contexte de la performance.

Comme mentionné plus haut à l'aide d'autres exemples, j'ai avancé que l'inclusion du *monto*, qui se compose principalement de groupes de jeunes musiciens, dans les performances des cérémonies, sert spécialement une approche du public qui bénéficierait de la transmission du Dharma. En transmettant les enseignements du Dharma au *monto* et aux participant-es du *techno-hōyō*, le *jūshoku* garantit une certaine survie de la doctrine à travers eux. De plus, les représentations audiovisuelles de la Terre Pure, qu'elles soient performées par le *jūshoku* ou par le *monto*, permettent également sa visualisation.

CONCLUSION

Dans le contexte de la crise du bouddhisme au Japon, plusieurs prêtres prennent des initiatives afin de revitaliser les institutions bouddhistes japonaises. Certaines de ces innovations prennent place sur la scène musicale populaire japonaise. Elles consistent en des mélanges inédits d'éléments musicaux appartenant à des traditions différentes. Le *techno-hōyō*, un mélange de musique techno, d'effets visuels et d'hymnes (*wasan*) du bouddhisme de la Vraie Terre Pure (Jōdo Shinshū Honganjiha), est l'une de ces innovations. Même si l'esthétique audiovisuelle des cultures électroniques semble irréconciliable avec l'esthétique et à la pratique bouddhiste, à Shōonji, elle sert de médium à la présentation d'êtres et d'éléments iconographiques bouddhistes. L'objectif derrière le *techno-hōyō* est d'attirer davantage de participant·es aux cérémonies du temple et de propager et préserver les enseignements du Dharma en offrant des services bouddhistes plus amusants et dynamiques.

Mes questions de recherche initiales concernaient un approfondissement du travail déjà entamé par Duncan Reehl : quels genres d'expériences la médiation sonore et visuelle du *techno-hōyō* suscite-t-elle chez les participant·es du *techno-hōyō* à Shōonji ? De cette question découlent certaines autres qui adressent les aspects matériels et rituels du *techno-hōyō* par rapport aux *hōyō* non techno : comment le *techno-hōyō* se différencie-t-il des autres *hōyō* et des autres activités à Shōonji ? Qu'est-ce qui caractérise les éléments sonores, visuels et liturgiques du *techno-hōyō* vis-à-vis sa forme sans techno ? Pour donner la parole aux participant·es non prêtres, je me suis questionné sur leurs expériences : les caractéristiques sonores et visuelles du *techno-hōyō* suscitent-elles des expériences qui sont différentes de celles normalement vécues lors des *hōyō* sans techno ? En m'intéressant à leurs expériences à partir de leurs discours, j'allais probablement être exposé à leurs avis et points de vue sur cette nouvelle forme de *hōyō* : quel est l'avis des participant·es, comme le *monto* et le *sōryo*, par rapport à cette nouvelle forme de *hōyō* ? Qu'est-ce qui les motive à y participer ?

Afin de répondre à ces questions de recherche, j'ai réalisé un séjour de terrain au printemps 2024 dans la région de Fukui au Japon. Je me suis rendu sur les lieux du temple de Shōonji afin d'enquêter sur le contexte de la pratique du *techno-hōyō* et sur les expériences des personnes non-prêtres qui y participent, car elles ont largement été mises de côté dans la littérature traitant des

innovations musicales bouddhistes. Lors des nombreuses cérémonies auxquelles j'ai participé, comme le pèlerinage du *Goeidōchū*, le *Eitaikyō* et à plusieurs *Hanamatsuri*, j'ai été en mesure de converser avec plusieurs personnes pour recueillir leur point de vue sur le *techno-hōyō*. J'ai également participé au *techno-hōyō* du *Hanamatsuri* de Shōonji ainsi qu'à celui effectué à New-York pour le cadre de l'anniversaire du 11 septembre 2001. À l'aide de la participation-observante, j'ai été en mesure de chanter et de comprendre la notation musicale des *wasan* utilisée à Shōonji.

Au niveau du temple, le *techno-hōyō* est pratiqué lors de cérémonies commémorant des êtres humains et non-humains, mais pas dans des cérémonies commémoratives plus intimes, comme les *hōji*. En mélangeant des éléments sonores (percussions électroniques et effets audios) et visuels (projections et jeux de lumière) technos avec les *wasan* et les statues de l'autel (Bouddhas et patriarches), Gyosen Asakura crée un résultat audiovisuel dynamique et contrasté. Premièrement, l'utilisation de percussions digitales adapte la signature rythmique des *wasan* à celle habituellement retrouvée dans la musique populaire et techno (4/4). En ajoutant ces percussions, Gyosen Asakura rend les *techno-hōyō* plus dynamiques, car plus « dansables ». Ces modifications des *wasan* invitent également à la performance de ces derniers dans des contextes non rituels, comme dans des festivals, alors que les *wasan* avaient auparavant été restreints au contexte du rite (*hōyō*) et des cérémonies (*hōe*). Suivant la doctrine de Shinran, la position ambiguë du *techno-hōyō* sert à diminuer la distance entre le prêtre et laïque. Comme l'a mentionné Gyosen Asakura lors du *techno-hōyō* à New York : « les musiciens sont comme les artisans qui créent les statues à l'image du Bouddha ». Dans ce même objectif, Gyosen Asakura invite des musiciens non-prêtres des localités de Togo et de Fukui à présenter leurs pièces musicales lors de la cérémonie du *Hanamatsuri* à Shōonji.

Le mélange de sons organiques avec les sons aux allures robotiques ou machinales des ajouts technos crée un contraste frappant. Ce contraste s'effectue à travers plusieurs éléments musicaux, notamment au niveau du chœur des *wasan* et de la voix modifiée (*vocoder*) du prêtre, du son des cloches (*rin*) avec celui des percussions digitales, ou encore entre l'espace réel du hall (*hondō*) de Shōonji avec la spatialité virtuelle créée par la réverbération et le délai. Le contraste, un élément clé de la structure de la médiation sonore et visuelle opérée par le *techno-hōyō*, suscite plusieurs affects, *kimochi* ou expériences. Les *kimochi* générés par le *techno-hōyō* sont différents de ceux

que j'ai recueillis chez des participant-es de *wasan* conventionnels. Parmi ces expériences, l'une des plus récurrentes était celle d'une vive impression (*sugoi*) ou une sensation d'étonnement. D'autres participant-es m'ont également fait part du *kimochi* d'être dans un « autre monde » (別の世界). L'expérience du *techno-hōyō* offre, comme les raves, une continuité entre le visuel et le sonore. En effet, le *jūshoku* de Shōonji synchronise le mouvement des effets visuels avec les changements sonores des *wasan*. Malgré leurs allures technologiques, les effets visuels sont utilisés pour projeter les paroles des *wasan*, mais aussi des éléments iconographiques vieux de plusieurs siècles, comme le *raigō*.

Ces ajouts audiovisuels technos, bien qu'ils soient appréciés par plusieurs, déplaisent à certains participant-es et prêtres Honganjiha et Ōtaniha. En effet, ils consistent en des changements liturgiques significatifs, ou plus précisément en des modifications de la façon (*kata*) de performer les *hōyō* et les *wasan*. Étant donné l'importance de préserver les enseignements du Dharma et les techniques de performance des rites qui ont été légués par des patriarches importants, comme Shinran ou Rennyo, ces modifications technos sont perçues comme nuisant à la préservation du *kata*. Gyosen Asakura précise toutefois qu'il n'altère ni les mélodies ni le contenu des textes. Plus important encore, il voit son rôle de prêtre comme celui d'un médiateur entre les prêtres (*sōryo*) et les laïques ou dévots (*monto*). Dans ce rôle, le *techno-hōyō* apparaît comme un moyen d'entrer en contact avec le *monto* en rendant les services bouddhistes plus amusants et dynamiques. Si de telles initiatives ne sont pas mises en œuvre par les prêtres Honganjiha, Asakura craint que la doctrine du Dharma ne disparaisse. Le *techno-hōyō* est donc un moyen de transmettre les enseignements du Dharma afin de les préserver. En effectuant cette adaptation, Gyosen Asakura compare son initiative à celles de grands réformateurs, tels que Rennyo ou Shinran, qui ont ajouté des mélodies au *nembutsu* et simplifié les chants pour les rendre accessibles à la population laïque japonaise.

Bien qu'elle puisse sembler incompatible, pour Gyosen Asakura et pour certain-es participant-es, l'intégration des éléments audiovisuels techno aux *wasan* suit la logique interne aux enseignements bouddhistes et s'accordent avec les symboles qui lui sont rattachés (ex : *raigō*, lotus). De la même façon, ceux et celles qui considèrent que le *techno-hōyō* déroge du *kata* puisent aussi leur position

des enseignements bouddhistes, plus précisément de l'importance de conserver l'authenticité des *wasan* et de reproduire le *kata* des grands réformateurs Jōdo Shinshū.

Comme l'a mentionné un membre de mon jury d'évaluation, l'anthropologie des émotions aurait pu se révéler féconde pour l'analyse de mes résultats. Cette discipline met en lumière l'aspect bioculturel des émotions, c'est-à-dire qu'elles sont à la fois physiques ou biologiques et construites culturellement (Michaels et Wulf, 2012, p. 3). Dans le cadre du rituel, l'anthropologie des émotions s'intéresse aux « particularités et spécificités des émotions » qui résultent de leur contexte précis (Michaels et Wulf, 2012, p. 3). Elle met également en lumière les difficultés auxquelles sont confrontés les anthropologues non natifs lorsqu'ils tentent de comprendre la complexité de certaines émotions qui appartiennent à des contextes culturels et sociaux bien précis (Michaels et Wulf, 2012, p. 13; Lutz et White, 1986, p. 408). Bien que mon mémoire se soit intéressé à la musique du *techno-hōyō* et aux expériences des participant-es, parmi les affects qu'ils-elles m'ont partagés, les émotions avaient une forte présence au sein de mes résultats. Or, mon identité de chercheur non japonais et la barrière de la langue ont certainement nui à ma compréhension de certaines émotions transmises par les participant-es, dont le terme même de *kimochi*. Ces difficultés montrent la nécessité d'approfondir la réflexion sur les émotions des *kimochi* mobilisées dans le *techno-hōyō*. Alex Michaels (2012) distingue les émotions causées par le rituel des émotions ritualisées. Grâce à cette différenciation, il serait possible d'approfondir la compréhension et l'étude de l'attitude de gratitude envers le Bouddha du *hanamatsuri* normalement véhiculée par les membres des rituels, ainsi que les émotions des *kimochi* des participant-es qui sont causées par les éléments audiovisuels technos du *techno-hōyō*. Une piste de réflexion que je souhaiterais développer dans des publications ultérieures.

La courte durée du séjour ethnographique a limité l'accumulation d'entretiens enregistrés que j'ai eu la chance de réaliser en deux mois et demi de terrain. Étant donné mon manque de formation d'ethnomusicologue, mon analyse de la notation musicale Honganjiha n'est probablement pas suffisamment approfondie. Elle ouvre néanmoins la voie à des pistes de recherches plus poussées par des ethnomusicologues plus compétent-es ou à des ethnologues qui sauront récolter davantage d'entretiens enregistrés. Il serait pertinent de réaliser une ethnographie multisite afin de documenter

les autres initiatives musicales qui se sont multipliées depuis le début du siècle, autant au Japon qu'ailleurs dans le monde.

Pour conclure ce mémoire, je tiens à nouveau à remercier la famille Asakura pour leur accueil chaleureux. Je suis très reconnaissant de nos conversations et des moments passés à Shōonji. Je remercie aussi mes hôtes qui m'ont fait découvrir tant d'endroits et d'événements que j'ai trouvés extraordinaires. Je remercie enfin toutes les personnes de Togo qui m'ont invité à participer à des événements sociaux et qui m'ont présenté leur magnifique région. La fin du terrain est difficile, car elle marque une rupture avec une façon de vivre ou une façon d'analyser et d'observer les détails de la vie quotidienne. Du jour au lendemain, il n'est plus nécessaire de noter, de penser activement aux normes sociales et culturelles, de toujours veiller à bien paraître et à faire bonne impression. C'est aussi tourner la page d'une vie dans la chaleur humide des rizières et des montagnes magnifiques de Togo. Tous ces détails, la température, l'architecture, le sens de la circulation, la langue et le paysage, nous imprègnent lentement. Et, une fois à l'aéroport, lieu de cultures internationales où tout semble permis, ces repères et ces détails sont déjà anéantis par le bruissement des moteurs.



Figure 6.1 : Gyosen Asakura (à droite) et moi (à gauche) devant Shōonji avant mon retour à Montréal, photo prise le 4 mai 2024

ANNEXE A : LEXIQUE DES TERMES EN JAPONAIS

Amida : Bouddha associé à la sagesse, la lumière et à sa Terre Pure.

Amidakyō : Le Petit Sutra d'Amida.

bakufu : ばくふ (幕府) : Un type de gouvernement dirigé par un général militaire, le Shogun.

betsuin : べついん (別院) : Temple affilié à une branche ou une école bouddhiste.

bōmori : Les gardiennes du temple ou les femmes du temple (temple wives), des « professionnels religieuses domestiques » (domestic religious professional), qui s'occupent des activités domestiques, comme le service du thé, qui accompagnent toujours les activités rituelles plus « monastiques » (monastic), comme le chant des *wasan* (Starling, 2019, p. 2, 13).

bonsan : ぼんさん : Chants bouddhistes dont les textes de références sont des traductions phonétiques chinoises du sanskrit.

bosatsu : ぼさつ (菩薩) : Un Bodhisattva ou un être illuminé qui, par compassion pour la souffrance des autres, n'atteint pas le nirvana afin de les aider.

buppō : ぶつぽう (仏法) : Les enseignements du Bouddha, le bouddhisme.

butsudan : ぶつだん (仏壇) : Autel du Bouddha, souvent retrouvé dans les temples et dans la maison des laïques.

chūkyoku : Des chants et des mélodies (pattern) utilisant des gammes pentatoniques (ritu) et heptatoniques (ryo).

daiko : Tambours japonais utilisés dans plusieurs contextes différents, comme dans certaines cérémonies bouddhistes ou dans des festivals publics.

Daimuryōjukyō : Le Grand Sutra d'Amida.

dankaseido : だんかせいど (檀家制度) : Un système d'affiliation des localités aux temples bouddhistes. Un système caractérisé par l'offre de services spirituels de la part des temples bouddhistes en échange de support financier.

deai : であい (出会い) : Une rencontre, un meeting, un rendez-vous ou une confluence.

dokyō : どきょう (読経) : Lecture de sutra.

dōon : どうおん (同音) : Homophone, même son ou même prononciation.

eitaikuyō : えいたいくよう (永代供養) : Un service commémoratif qui garantit l'éternelle commémoration des défunt·es dans une tombe commune après le service funéraire personnalisé.

Eitaikyō : えいたいきょう (永代教) : Cérémonie commémorant et célébrant la transmission des enseignements de Sakyamuni effectuée par les patriarches.

enka : えんか (演歌) : Un genre musical de ballades japonaises au style plus traditionnel.

fushigi : ふしぎ (不思議) : Nom ou adjectif désignant ce qui est mystérieux, étrange, curieux ou incroyable.

gagaku : ががく (雅楽) : Musique de la cour impériale japonaise.

gaki : がき (餓鬼) : Esprit famélique des bas mondes et des enfers.

genze riyaku : げんぜりやく (現世利益) : Des bénéfices concrets dans ce monde ou dans la réalité présente, comme la santé et le bonheur.

gobō : ごぼう (御坊) : Un monastère ou l'enceinte du temple où résident les prêtres.

gokuraku : ごくらく (極楽) : Sukhavati, la Terre Pure ou le paradis d'Amida.

gongyō : ごんぎょう (勤行) : Service bouddhiste d'un répertoire liturgique particulier.

gyōfu : ぎょうふ (行譜) : Mode de récitation délié des *shōmyō*.

haibutsukishaku : はいぶつきしゃく (廃仏毀釈) : Slogan d'une politique visant la séparation violente du shinto au bouddhisme.

hakase : はかせ (博士) : Les marques et les traits qui accompagnent les chants bouddhistes. Elles servent à indiquer les notes et les mélodies à chanter.

Hanamatsuri : はなまつり (花祭り) : Cérémonie célébrant la naissance du Bouddha Sakyamuni le 8 avril.

Hatsumōde : はつもうで (初詣) : Visite du temple au premier jour de l'année.

Higan : ひがん (彼岸) : Cérémonie de l'équinoxe de printemps lors du premier dimanche d'avril.

hōe : ほうえ (法会) : Cérémonie bouddhiste (voir section 5.3).

hōgaku : ほうがく (邦楽) : La musique nationale japonaise, comme le *gagaku* ou le *nō*.

hōji : ほうじ (法事) : Service commémorant les ancêtres et les proches parents. Il prend généralement place au septième, au quarante-neuvième jour après la mort, ainsi qu'au premier, troisième, septième, dix-septième, vingt-troisième, vingt-septième et trente-troisième anniversaire du jour de la mort des défunts (voir section 5.3).

Hōjisan : La collection des hymnes de liturgie.

hondō : ほんどう (本堂) : Le hall d'un temple bouddhiste.

Honganjiha (ou Nishi-Honganjiha) : ほんがんじは (本願寺派) : Aussi appelée « Honganji de l'Ouest », c'est l'une des multiples branches de l'école bouddhiste de la Vraie Terre Pure.

honshū : ほんしゅう (本州) : Île principale de l'archipel japonais sur laquelle on retrouve les villes de Tōkyō et de Kyōtō.

hontōnokatachi : ほんとうのかたち (本当の形) : La vraie forme ou la vraie façon.

honzan : ほんざん (本山) : Temple fondateur ou temple à la tête d'une branche ou d'une école bouddhiste.

Hōonkō : ほうおんこう (報恩講) : Cérémonie visant la commémoration d'un fondateur du bouddhiste de la Vraie Terre Pure, Shinran.

hōwa : ほうわ (法話) : Le sermon suivant généralement le *hōyō*.

hōyō : ほうよう (法要) : Service commémoratif bouddhiste (voir section 5.3).

ichiban erai : いちばんえらい (一番偉い) : Une expression signifiant « le plus important » ou « le plus grand » en français.

ichidōgongyōseiten : いちどうごんぎょうせいてん (一堂勤行聖典) : Recueil contenant les textes et la notation musicales des *shōmyō* utilisés lors du service bouddhiste journalier et lors de certaines cérémonies.

Jōdo wasan : Une collection de chants intitulée « Les Hymnes de la Terre Pure ».

Jōdo Shinshū : じょうどしんしゅう (浄土真宗) : École bouddhiste de la Vraie Terre Pure dont le fondateur est Shinran.

junirai : Un des *wasan* retrouvé dans la liturgie Jōdo Shinshū Honganjiha.

jūshoku : じゅうしょく (住職) : Abbé responsable d'un temple.

kami : かみ (神) : Difficilement traduisible dans l'ontologie naturaliste occidentale, le terme peut référer aux dieux, aux divinités, aux esprits et à différents genres de phénomènes naturels ou surnaturels. Les kamis sont reconnus pour comme les êtres centraux dans le Shintō.

Kanmuryōjukyō : Le Sutra de la Contemplation.

kata : かた (方) : Un kanji polysémique qui peut signifier : une façon, une direction, un côté, un type, une catégorie, une manière, une méthode ou encore un moyen, etc.

katachi : かたち (形) : Une forme, une figure ou un style.

kawaii : かわいい : Signifie « mignon » ou « mignonne ».

kimochi : きもち (気持ち) : Les sentiments, les émotions, les pensées et les sensations qui fondent l'état d'esprit ou l'expérience centrale d'une personne.

koeru : こえる (超える) : Traverser, passer à travers ou au-dessus, aller au-delà, surpasser, excéder, transcender.

kōfuku : こうふく (幸福) : Un temple situé à Nara. L'un des temples les plus puissants pendant l'ère Heian.

kōmyō : こうみょう (光明) : La lumière de Amida.

Kōsō wasan Une collection de chants intitulée « les Hymnes des Maîtres de la Terre Pure ».

kuyō : くよう (供養) : Service commémoratif bouddhiste servant à souligner l'érection d'un temple, d'une statue ou la transcription d'un sutra. Le *kuyō* est l'équivalent du terme sanskrit pūjā. Il sert également le soin des défunts et empêche leur transformation en être errant (muenbotoke).

Kyōgyōshinshō : きょうぎょうしんしょう (教行信証) : L'œuvre principale de Shinran dont plusieurs parties se retrouvent dans les *shōmyō wasan*.

mappō : まっぽ (末法) : Une des trois Ères bouddhistes dans laquelle le monde est trop corrompu pour rendre l'illumination possible.

minzoku : みんぞく (民族音楽) : Musique folklorique non japonais et non occidentale.

monshu : もんしゅ (門主) : Le prêtre à la tête d'une branche bouddhiste ou d'une école bouddhiste.

monto : もんと (門徒) : Membres, pratiquants ou adeptes laïques d'un temple bouddhiste Jōdo Shinshū. S'oppose aux prêtres et aux membres officiels de l'institution, le *sōryō*.

muenbotoke : むえんぼとけ (無縁仏) : Un être sans attache, c'est à un être non réincarné, condamné à errer dans notre monde.

naijin : ないじん (内陣) : L'autel intérieur des temples ou des sanctuaires.

nehankai : La cérémonie commémorant la dissolution complète (parinirvāṇa en sanskrit) de Sakyamuni.

nembutsu : ねんぶつ (念仏) : La récitation de la phrase « namu amida butsu » ou « namo amidabu » (南無阿弥陀仏) qui peut être traduite par « je prends refuge en Amida ».

nyorai : によらい (如来) : Un être éveillé ou un Tathāgata.

nihonjinron: にほんじんろん (日本人論) : Idéologie et théories de l'unicité du Japon qui ont servi l'agenda politique, comme la propagande, des élites impériales ultranationalistes de l'avant-guerre.

nijū : Terme utilisé pour distinguer les octaves dans la théorie modale japonaise traditionnelle.

nō : のう (能) : Une forme de théâtre et de danse japonaise pratiquée depuis le XIV^e siècle.

Obon : おぼん (お盆) : Un festival des ancêtres qui prend place lors de la dernière fin de semaine de juillet.

Ōjō-raisan : La collection des hymnes de louange de la naissance dans la Terre Pure.

ongaku : おんがく (音楽) : Musique populaire.

ongakuhōyō : おんがくほうよう (音楽法要) : Musique performée dans le cadre d'un *hōyō*.

onryō : おんりょう (怨霊) : Un esprit vengeur.

Ōtaniha : おおたには (大谷派) : Aussi appelée « Honganji de l'Est » (Higashi-Honganjiha), c'est l'une des plus grandes branches de l'école bouddhiste de la Vraie Terre Pure.

raigō : らいごう (来迎) : La descente de Amida qui accueille un dévot du bouddhisme de la vraie Terre Pure lors de sa mort.

rin : Une cloche utilisée pour ponctuer les chants et les services bouddhistes.

ritukyoku : Les chants et les mélodies (*pattern*) faites à partir des gammes pentatoniques (*ritu*).

ryokyoku : Les chants et les mélodies (*pattern*) faites à partir des gammes heptatoniques (*ryo*).

sahō : Répertoire liturgique Honganjiha rassemblant des chants tirant leurs origines du temple Tendai Ohara-ryū sur le Mont-Hiei ou a été formé Shinran.

sahō: さほう (作法) : Manière, étiquette ou façon de faire. Dans le contexte de cette étude, ce terme concerne la bonne forme des chants telle qu'enseignée par les prêtres bouddhistes enseignants.

Sanjo wasan : Un recueil des collections de *wasan* suivantes : Jōdo Wasan, Koso Wasan et le Shozomatsu Wasan.

sanjū : Terme utilisé pour distinguer les octaves dans la théorie modale japonaise traditionnelle.

sekai : せかい (世界) : Un monde, la société, un univers ou un plan d'existence bouddhiste.

shimpu : Le mode de récitation stricte des mélodies des *shōmyō* utilisés lors du *Hōonkō*.

shinjin : しんじん (信心) : Confiance envers Amida, souvent traduit par foi.

shinsen : しんせん (新鮮) : Inédit, nouveau ou novateur.

shizen : しぜん (自然) : La nature, dans les sens de « nature des choses ».

shōmyō : しょうみょう (声明) ou (称名) : Un chant bouddhiste.

Shōonji : しょうおんじ (照恩時) : Le temple géré par la famille Asakura, situé dans le village de Togo à Fukui au Japon.

Shōshinge : しょうしんげ (正信念) : Un des textes liturgiques les plus populaires du bouddhisme de la Vraie la Terre Pure.

Shōzōmatsu : Une collection de chants intitulée « Les Hymnes de l'Âge du Dharma ».

shū : しゅう (宗) : Kanji pouvant signifier : enseignement fondamental, tradition, lignée ou lignage.

shūha : しゅうは (宗派) : Dénomination, école ou secte (*sect*) bouddhiste.

shūkyō : しゅうきょう (宗教) : Une religion, une affiliation religieuse ou un ensemble de croyances.

shūmon : しゅうもん (宗門) : Dénomination ou secte (*sect*) bouddhiste.

sōfu : そうふ (草譜) : Mode de récitation lié des *shōmyō*.

sōryo : そうりょ (僧侶) : Membres officiels de l'école bouddhiste de la Vraie Terre Pure, tels que les prêtres et les abbés.

tama : たま (魂) : Une âme ou une phase d'existence temporaire connectant la personne défunte à sa prochaine réincarnation.

techno-hoyo : てくのほうよう (テクノ法要) : Service commémoratif bouddhiste accompagné d'effets visuels et de musique techno.

teraukeseido : てらうけせいど (寺請制度) : Le paradigme précédant le système du *danka seido* qui caractérise les relations entre les temples bouddhistes et leurs localités.

tsuizenkuyō : ついぜんくよう (追善供養) : Un rite funéraire visant à transférer des mérites karmiques aux défunt·es afin de leur garantir une meilleure vie après la mort.

tsutomeru : つとめる（勤める） : Verbe d'action signifiant travailler, servir, agir ou conduire un service bouddhiste.

wasan: わさん（和讃） : Chants bouddhistes dont les textes de référence sont en japonais.

yōgaku : ようがく（洋楽） : La musique occidentale.

yuri : ゆり（揺） : Une vibration, un tremolo, un vacillement ou une secousse.

zendō : ぜんどう（禅堂） : Le Hall de méditation dans un temple zen.

超える

ANNEXE B : TABLEAUX

Tableau 1 : Époques de l'histoire du Japon d'après Johnson (2023)

Époque	Dates (approximatives)
Jomon (縄文)	14 000 – 300 AEC
Yayoi (弥生)	300 AEC – 300 EC
Kofun (古墳)	300 – 592
Asuka (飛鳥)	592 – 710
Nara (奈良)	710 – 794
Heian (平安)	794 – 1185
Kamakura (鎌倉)	1185 – 1333
Muromachi (室町)	1336 – 1573
Azuchi-Momoyama (安土桃山)	1573 – 1600
Edo (江戸)	1600 – 1868
Meiji (明治)	1868 – 1912
Taishō (大正)	1912 – 1926
Shōwa (昭和)	1926 – 1989

Heisei (平成)	1989 – 2019
Reiwa (令和)	2019 – aujourd’hui

Tableau 2 : Listes des grandes écoles bouddhistes du temple au Japon

Écoles bouddhistes	Époque d’origine
Les écoles de Nara	Nara
Shingon	Heian
Tendai	Heian
Nichiren	Kamakura
Jōdo	Kamakura
Jōdo Shin	Kamakura
Ji	Kamakura
Rinzai	Kamakura
Sōtō	Kamakura
Nichiren	Kamakura

Tableau 3 : Lignée des sept patriarches de l’école Jōdo Shinshū Honganjiga d’après le temple de Shōonji et Hirota (1997b, p. 95) à laquelle j’ai rajouté les maîtres Shinran et Rennyo

Patriarche	Nom japonais	Dates	Pays
Nagarjuna	龍樹菩薩 (Ryūju)	150-250	Inde
Vasubandhu	天親菩薩 (Tenjin)	320-400	Inde
Tan-luan	曇鸞大師 (Donran)	467-542	Inde/Chine
Tao-cho	道綽禪師 (Dōshaku)	562-645	Chine
Shan-tao	善導大師 (Zendō)	613-681	Chine
Genshin (Eshin)	源信和尚	942-1017	Japon
Hōnen	法然上人	1133-1212	Japon
Shinran	親鸞聖人	1173-1262	Japon
Rennyo	蓮如聖人	1415-1499	Japon

Tableau 4 : Exemple de structure d'un *hōe* selon le Rishi Zanmai, d'après Sawada (2001, p. 614)

	Nom	Description
Partie 1	Tengu	Un hymne d'offrande
	Saimon	Une déclaration d'offrande
	Bai	Un chant purificateur
	Sange	Un chant accompagnant la distribution de fleurs
	Hyōhaku	La déclaration du sujet principal de la cérémonie
Partie 2	Jinbun	Une prière aux divinités gardiennes
	Butsumyō	Un chant invoquant Bouddha
	Kyōke	Un chant pour l'illumination
	Zenshorei	Un chant avant le service
	Zensan	Un hymne préliminaire
	Rishukyō	Le sutra – la partie la plus importante de la cérémonie
	Gosan	Un hymne pour conclure
	Goshōrei	Un chant suivant le service
Partie 3	Ekō	Une récitation pour partager les effets religieux de la cérémonie

RÉFÉRENCES

- Abe, D.K. (2017). *Rural Isolation and Dual Cultural Existence – The Japanese-American Kona Coffee Community*. Palgrave McMillan.
<http://ndl.ethernet.edu.et/bitstream/123456789/16311/1/197.pdf.pdf>
- Ambros, B.R. (2012). *Bones of Contention : Animals and Religion in Contemporary Japan*. University of Hawai'i Press. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctt6wqgwc>
- Ananda Josephson, J. (2015). L'invention des religions japonaises : les limites de l'orientalisme et de l'universalisme. *Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, 10(1), 77-95.
- Arichi, M. (2006). Sannō Miya Mandara: *The Iconography of Pure Land on this Earth*. *Japanese Journal of Religious Studies*, 33(2), 319-347.
- Art Press. (1998). *Techno anatomie des cultures électroniques*. Hors-série, 19. Paris.
- Ashkenazi, M. (1997). Informant Networks and Their Anthropologists. *Human Organization*, 56(4), 471-478.
- Balosso-Bardin, C. (2022). 'You are part of the club': negotiating the field as a musician-ethnomusicologist. *Ethnomusicology Forum*, 31(1), 124-142.
- Banno, E., Ikeda, Y., Shinagawa, C., Tajima, K. et Tokashiki, K. (2009). *Kanji – Look and Learn : 512 Kanji with Illustrations and Mnemonic Hints – イメージで見える[げんき]な漢字512 [Méthode de langue]*. Genki Plus, The japan times.
- Beaud S. et Weber, F. (2010). *Guide de l'enquête de terrain: produire et analyser des données ethnographiques*. La Découverte.
- Beck, J. (2004). *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bell, C. (2009). *Ritual theory, ritual practice*. Oxford University Press.
- Bernier, B. (1987). Compte rendu de [Berque, Augustin (1986) *Le sauvage et l'artifice*. Les Japonais devant la nature. Paris, Gallimard, 314 p]. *Cahiers de géographie du Québec*, 31(82), 104–106. <https://doi.org/10.7202/021859ar>
- Birgy, P. (2001). *Mouvement Techno et Transit Culturel*. L'Harmattan. ISBN : 2-7475-0210-4
- Bloom, A. (1989). Introduction to Jōdo Shinshū. *The Pacific World*, New Series (5), 33-39.
<http://www.shin-ibs.edu/documents/pwj-new/new5/04Bloom.pdf>

- Blum, M.L. (2020). Shin Buddhism in the Meiji Period. Dans G. Amstutz (dir.), *Critical Readings on Pure Land Buddhism: Volume 3* (807-874), Brill Publishers.
- Borup, J. (2020). Propagation, Accommodation and Negotiating Social Capital : Jōdo Shinshū Responses to Contemporary Crises. Dans G. Amstutz (dir.), *Critical Readings on Pure Land Buddhism: Volume 3* (954-977), Brill Publishers.
<https://brill.com/display/book/edcoll/9789004401525/BP000010.xml>
- Busswell, R.E. et Lopez, D.S. (2013). *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton University Press. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctt46n41q>
- Chupungco, A.J. (1997). *Handbook for Liturgical Studies Volume I: Introduction to the Liturgy*. The Liturgical Press.
- Clammer, T. et Clammer, E. (2019). Setting the stage: Liturgy and theatre. *Theology*, 122(4), 244-251.
- Coomaraswamy, A.K. (2005). *Les Symboles fondamentaux de l'Art bouddhiste*. Archè Milano.
- Copans, J. (2011). *L'enquête et ses méthodes – L'enquête ethnologique de terrain*. 3^{ème} édition, Armand Colin.
- Covell, S.G. (2001). *Living Temple Buddhism in Contemporary Japan: The Tendai Sect Today*. Comparative Religion Publications, Western Michigan University Press.
- Covell, S.G. (2005). *Japanese Temple Buddhism: Worldliness in a Religion of Renunciation*. University of Hawai'i Press. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctt6wr21b>
- Covell, S.G. (2009). The Price of Naming the Dead: Post-humous Precept Names and Critiques of Contemporary Japanese Buddhism. Dans J.I. Stone et M. Namba Walter (dir.), *Death and After Life in Japanese Buddhism* (293-324), University of Hawai'i Press.
<https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctt6wqn21>
- Curley, M.A.M. (2017). *Pure Land, Real World: Modern Buddhism, Japanese Leftists, and the Utopian Imagination*. University of Hawai'i Press. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctvvmxmx>
- Dalphon, D.M.M. (2013). Detroit techno. Oxford Music Online. <https://www-oxfordmusiconline-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002256341?rkey=JrorFK&result=2>
- De Mente, B.L. (2004). *Cultural Code Words: 233 Key Terms That Explain The Attitudes and Behavior of The Japanese*. Tuttle Publishing.
- Dessi, U. (2010). Introduction. Dans U. Dessi (dir.), *The Social Dimension of Shin Buddhism*. Brill Publishers.

- Döll, S. (2018). Chapter 4 : Identity in a Diagram: Authenticity, Transmission, and Lineage in the Chan/Zen Tradition. Mario Poceski (dir.), *Communities of Memory and Interpretation: Reimagining and Reinventing the Past in East Asian Buddhism* (p. 145-78). Projekt Verlag. <https://terebess.hu/zen/mesterek/identity-diagram.pdf>
- Ducor, J. (1994). Histoire de la liturgie du Honganji. *Iudicum Verlag*, Hōrin, Vergleichende Studien zur Japanischen Kultur, Band I, 41-56.
- Eltschinger, V. (2020). On some Buddhist Uses of the kaliyuga. *Cultural History of Apocalyptic Thought/Kulturgeschichte der Apokalypse*, 123.
- Eracle, J. (1973). *La Doctrine Bouddhique de la Terre Pure – Introduction à Trois Sutras Bouddhiques*. Mystiques et Religions, Devry-Livres.
- Evans, M.D.F., Hall, S. et Dooley, J. (2021). Evoking the Mytic: Hearing the Sound of Sukhavati. *EAI Endorsed Transactions on Creative Technologies*, 8(27), 1-8. DOI: 10.4108/eai.31-3-2021.169171
- Fernando, N et Nattiez, J.J. (2014). Présentation – Théories et pratiques de l’ethnomusicologie d’aujourd’hui. *Ethnomusicologie et l’anthropologie de la musique : une question de perspective*, 8(1), 9-23.
- Fische, M. et Solomon, E.G. (2018). Resituating the Place of Living and Non-Living in Contemporary Urban Japan. *Scapegoat journal*, 11(Life), 130-149. https://anthropology.uchicago.edu/sites/anthropology.uchicago.edu/files/uploads/June%202018_Living%20%26%20Non-Living_Fisch%20and%20Golani%20Solomon_0.pdf
- Frank, B. (1991). *Le panthéon bouddhique au Japon – Collections d’Emile Guinet*. Musée national des arts asiatiques Guinet. Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris.
- Fulford-Jones, W. (2001). Techno. Oxford Music Online. <https://www-oxfordmusiconline-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047221?rkey=JrorFK&result=1>
- Gellner, D.N. (1997). For syncretism. The position of Buddhism in Nepal and Japan compared. *Social Anthropology*, 5(3), 277-291. <https://onlinelibrary-wiley-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/doi/pdf/10.1111/j.1469-8676.1997.tb00375.x>
- Gerhards, A. et Kranemann, B. (2013). *Introduction to the Study of Liturgy*. The Liturgical Press.
- Goh, A. (2023). “White Brothers With No Souls”: Untuning the Historiography of Berlin Techno. Dans A. Ghedi Weheliye (dir.), *Feenin*. Duke University Press. https://www-istor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/pdf/jj.6695549.9.pdf?refreqid=fastly-default%3AAbcb26b88c5bb9bdaf02c73d98f30a5c2&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1
- Goulet, J.G. (2011). Trois manières d’être sur le terrain : une brève histoire des conceptions de l’intersubjectivité. *Anthropologie et Société*, 35(3), 107–125.

- Grant, R.M. (2020). *Peculiar Attunements: How Affect Theory Turned Musical*. Fordham University Press.
- Gwottschevski, H. (2001). Syncretic Traditions in Japan: Overview. Dans Robert C. Provine, Y. Tokumaru et J.L. Witzleben (dir.), *The Garland Encyclopedia of World Music – East Asia: China, Japan, and Korea*. Routledge.
- Hamel, J. (2015). Brèves remarques sur deux manières de concevoir l’objectivation et l’objectivité. L’objectivation participante (Bourdieu) et la « standpoint theory » (Haraway). *Recherches qualitatives*, 34(1), 157-172.
- Haraway, D. (2007). Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle. Dans D. Haraway (dir.), *Manifeste cyborg et autres essais* (p. 107-143). Paris : Exils.
- Hardacre, H. (2018). Chapitr 4: The Formation of Secularism in Japan. Dans M. Kunkler, J. Madeley et S. Shankar, *A Secular Age Beyond the West*. Cambridge University Press. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1017/9781108278195>
- Harich-Schneider, E. (1962). Le *shōmyō* bouddhique, exercice de méditation. *Oriens Extremus*, 9(2), 220–231. <http://www.jstor.org/stable/43382335>
- Harvey, P. (1993). *Le bouddhisme : enseignements, histoire, pratiques*. Éditions points.
- Haywood, M. (2023). Different affects? Intercepting orientalism through the affective encounters and ritualised mediations of a Shin Buddhist chanting tradition. *Ethnomusicology Forum*, 32(1), 97-111.
- Hepburn, J.C. (1872). *Japanese-English and English-Japanese dictionary*. Shangai, American Presbyterian mission press. https://archive.org/details/japaneseenglishe00hepb_0/page/570/mode/2up?view=theater
- Hill, J. (1982). Ritual Music in Japanese Esoteric Buddhism : Shingon *Shōmyō*. *Ethnomusicology*, 26(1), 27–39. <https://doi.org/10.2307/851399>
- Hirota, D., Inagaki, H., Tokunaga, M. et Uryuzu, R. (1997a). *The Collected Works of Shinran, Volume I: Writings* [Traduction du japonais par Denis Hirota, Hisao Inagaki, Michio Tokunaga and Ryushin Uryuzu]. Jōdo Shinshū Hongwanji-ha, Kyoto. ISBN: 39004038311384
- Hirota, D., Inagaki, H., Tokunaga, M. et Uryuzu, R. (1997b). *The Collected Works of Shinran, Volume II: Introductions, Glossaries, and Reading Aids* [Traduction du japonais par Denis Hirota, Hisao Inagaki, Michio Tokunaga and Ryushin Uryuzu]. Jōdo Shinshū Hongwanji-ha, Kyoto. ISBN: 39004038311335
- Hobsbawn, E. (2014). Introduction: Inventing Traditions. Dans E. Hobsbwan et T. Ranger (dir.), *The Invention of Tradition* (p.1-14). Cambridge Press University.

- Honpa Hongwanji Mission of Hawaii (HHMH). (2010). *A True Pure Land Teaching Jōdo Shinshū Song of True Shinjin And Three Pure Land Sutras Written By Gutoku Shinran – Compiled by Honpa Hongwaji Mission of Hawaii 1999* [Traduction par Wasan Comitee]. Fisher Printing. ISBN: 39015093218454
- Honpa Hongwanji Mission of Hawaii (HHMH). (2010). *Praising Amida's Virtues – Jōdo Shinshū Service Book 礼拝聖典*. Fisher Printings. <https://hongwanjihawaii.com/wp-content/uploads/2020/05/Jōdo-Shinshu-Service-Book-HHMH-2012.pdf>
- Horton, S. (2007). *Living Buddhist Statues in Early Modern Japan*. Palgrave MacMillan.
- Hosokawa, S. (2013). Ongaku, Onkyō / Music Sound. *Review of Japanese Culture and Society*, 25, 9-20.
- Inagaki, H. (1988). *A Dictionary of Japanese Buddhist Terms – Based on References in Japanese Literature*. Ryukoku University, Heian International.
- Inagaki, H. (1996). *The Way of Nenbutsu-Faith – A Commentary on Shinran's Shōshinge – Hymn of True Faith and Nenbutsu*. Ryukoku University.
- Inagaki, H. (2003). *The Three Pure Land Sutras* [Traduit du chinois par Hisao Inagaki, en collaboration avec Harold Stewart]. Numata Center for Buddhist Tradition Translation and Research. https://www.bdk.or.jp/document/dgtl-dl/dBET_ThreePureLandSutras_2003.pdf
- Irons, E. (2008). *Encyclopedia of Buddhism*. Encyclopedia of World Religions. <https://web-s-ebscohost-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/ehost/detail/detail?vid=0&sid=ecf71f38-9255-4ae0-b632-b54a97de233b%40redis&bdata=Jmxhbm9ZnImc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=229505&db=nlebk>
- Ishikawa, T. et Bouchy, A. (2013). Les rites annuels de la maison et des communautés locales en transformation : intérieur et extérieur des lieux de vie communautaires. *Cahier d'Extrême-Asie*, 22, 473-546.
- Isomae, J. (2014). *Religious Discourse in Modern Japan – Religion, State, and Shinto* (vol. 6). Brill Publisher. [10.1163/9789004272682](https://doi.org/10.1163/9789004272682)
- Ito, I et Tanaka, Y. (2020). Successes and Challenges of Community-Based Farming and Their Interrelationships with Significant Changes in Farm Families and Rural Communities. *Journal of Asian Rural Studies*, 4(2), 188-201.
- Iyoda, M. (2010). *Postwar Japanese Economy : Lessons of Economic Growth and the Bubble Economy*. Springer. <https://link-springer-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/book/10.1007/978-1-4419-6332-1>

- Kuwayama, T. (2004). Chapitre 2 -The “World-System” of Anthropology: Japan and Asia in the Global Community of Anthropologists. Dans Shinji Yamashita, Joseph Bosco, J.S. Eades (edi.), *The Making of Anthropology in East and South East Asia*. Berghahn Books.
- Jablonka, I. (2014). *L’histoire est une littérature contemporaine*. Paris, Éditions du Seuil. ISBN : 9781501709876
- Jaffe, R.M. (2001). *Neither monk nor layman: clerical marriage in modern Japanese Buddhism*. Princeton University Press. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctv1h9dgjd>
- Jessup, L., Nurse, A. et Smith, G.E. (2008). INTRODUCTION: Around and About Marius Barbeau. Dans L. Jessup, A. Nurse et G.E. Smith (dir.), *Around and About Marius Barbeau: Modelling twentieth-century culture*. University of Ottawa Press.
- Johnson, H. (2023). Introduction. Dans H. Johnson (dir.), *Handbook of Japanese Music in the Modern Era*. Brill.
- Kato, E. (2010). “Politics and Pitfalls of Japan Ethnography: Reflexivity, Responsibility, and Anthropological Ethics” [Review]. *Social Science Journal*, 13(1), 159-162.
- Kawano, S. (2010). *Nature's Embrace : Japan's Aging Urbanites and New Death Rites*. University of Hawai'i Press. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctt6wqqpm>
- Kim, J. (2016). Necrosociality : isolated death and unclaimed cremains in Japan. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 22(4), 763-1038. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/45182883>
- Kindaichi, K., Shibata, T., Sakai, K., Kuramochi, Y. et Yamada, A. (1997). *Shin meikai Kokugo jiten (Shin Meikai Japanese dictionary)* (5 ed). Tokyo Sanseidō.
- Kolinski, M. (2016). Recent Trends in Ethnomusicology. Dans B. Nettl (dir.), *Following the Elephant: Ethnomusicologists Contemplate Their Discipline*. University of Illinois Press.
- Komoda, H. et Nogawa, M. (2002). Theory and Notation in Japan. Dans R.C. Provine, Y. Tokumaru and J.L. Witzleben (dir.), *The Garland Encyclopedia of World Music – East Asia: China, Japan, and Korea*. Routledge, New York et Londres
- Kuwayama, T. (2004). Chapter 2 - The “World-System” of Anthropology: Japan and Asia in the Global Community of Anthropologists. Dans S. Yamashita, J. Bosco, et J. S. Eades (dir.), *The Making of Anthropology in East and Southeast Asia* (1 éd., vol. 3, p. 35–56). Berghahn Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv287shn7.6>
- Liberovskaya, K. (2014). *Improvisatory Live Visuals: Playing Images Like a Musical Instrument* [Thèse de Doctorat, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/6764/>

- Licha, S.K. (2016). Dharma transmission rituals in Sōtō Zen Buddhism. *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, 39, 171-205.
- Lutz, C. et White, G.M. (1986). The anthropology of emotions. *Annual Review of Anthropology* 15, 405-436.
- Marra, M. (1988). The Developpement of Mappo Thought in Japan (1). *Japanese Journal of Religious Studies*, 15(1), 25-54.
- Martinez, D.P. (2005). Chapitre 12 : On the “Nature” of Japanese Culture, or, Is There a Japanese Sense of Nature ? J. Robertson (dir.), *A Companion to the Anthropology of Japan*. John Wilsey et Son Ltd. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1002/9780470996966.ch12>
- Masatoshi, O. (2020). Ichijōdani: the archeology of a Japanese medieval castle town. Dans S.Kaner, B. Ayers et J. Richard (dir.), *The archeology of medieval towns : case studies from Japan and Europe*. Archaeopress.
- Matsunaga, L. (2022). Jōdo Shinshū in the UK: Impermanence, Precarity and Change. *Journal of Religion in Japan*, 11(1), 1-27. <https://www.brookes.ac.uk/profiles/staff/louella-matsunaga>
- Matthews, G. (2004). On the Tension Between Japanese and American Anthropological Depictions of Japan. Dans S. Yamashita, J. Bosco, et J. S. Eades (dir.), *The Making of Anthropology in East and Southeast Asia* (1 éd., vol. 3, p, 114–135). Berghahn Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv287shn7.9>
- McCormack, G. (1996). Introduction. Dans D. Denoon, M. Hudson, G. McCormack et T. Moris-Suzuki (dir.), *Multicultural Japan – Palaeolithic to Postmodern*. Cambridge University Press, doi : <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1017/CBO9781139084901>
- McRae, J. (2003). *Seeing through Zen : Encounter, Transformation, and Genealogy in Chinese Chan Buddhism*. University of California Press. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/10.1525/j.ctt1pnz84>
- Meintel, D. (2016). Anthropologie expérientielle. Dans Anthropen.org.
- Merriam, A.P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill. Northwestern University Press.
- Merriam, A.P. (2016). Definition of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: An Historical-Theoretical Perspective. Dans B. Nettl (dir.), *Following the Elephant: Ethnomusicologists Contemplate Their Discipline*. University of Illinois Press.
- Michaels, A. (2012). Performative Tears: Emotions in Rituals and Ritualized Emotions. Dans A. Michaels et C. Wulf (dir.), *Emotions in Rituals and Performances* (p. 29-40). Routledge. ISBN: 978-0-415-52304-2

- Michaels, A. et Wulf, C. (2012). *Emotions in Rituals and Performances: An Introduction*. Dans A. Michaels et C. Wulf (dir.), *Emotions in Rituals and Performances* (p. 3-28). Routledge. ISBN: 978-0-415-52304-2
- Ministry of Internal Affairs and Communication. (2021). *Population census (2020)* [Jeu de données Excel]. e-Stat. https://www.e-stat.go.jp/en/stat-search/files?page=1&layout=datalist&toukei=00200521&bunya_l=02&tstat=000001136464&cycle=0&tclass1=000001136466&stat_infid=000032142403&tclass2val=0
- Mitchell, N.D. (1999). *Liturgy and the Social Sciences*. The Liturgical Press.
- Mitchell, S.A. (2014) The Ritual Use of Music in US Jōdo Shinshū Buddhist Communities. *Contemporary Buddhism*, 15(2), 356-372
- Morgan, D. (2021). *The Thing about Religion: An Introduction to the Material Study of Religions*. University of North Carolina Press. http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469662855_morgan.5
- Morita, N. (2011). Kimochi : Capturing Japanese Dialysis Patient's Experiences. Dans Y. Matsumoto (dir.), *Faces of Aging – The Lived Experiences of the Eldery in Japan*. Stanford University Press.
- Morrison, E. A. (2010). *The Power of Patriarchs: Qisong and Lineage in Chinese Buddhism*, 94. Brill.
- Mullins, M.R. (1998). *Christianity made in Japan: A Study of Indigenous Movements*. University of Hawai'i Press. <https://www.tandfonline-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/doi/full/10.1080/13576270410001652541>
- Mullins, M.R. (2021). *Yasukuni fundamentalism: Japanese religions and the politics of restoration*. Honolulu: University of Hawai'i Press. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctv1jpf1pk>
- Musé de Miho. (14ème siècle). 阿弥陀三尊来迎図. Miho Museum, Kyoto, Japan. <https://www.miho.jp/booth/html/artcon/00000004.htm>
- Mus, P. (1928). Etudes indiennes et indochinoises. *Bulletin de l'école française d'Extrême Orient*, 28-1, 147-278.
- Nakane, C. (1974). Cultural Anthropology in Japan. *Annual Review of Anthropology*, 3, 57-72.
- Nasu, E. (2018). Rennyō. Oxford Dictionnary Online, Religion. Oxford University Press. <https://oxfordre.com/religion/display/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-574?p=emailA8IfEn.Cq.O6I&d=/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-574>

- Nelson, J. (2011). Global and Domestic Challenges Confronting Buddhist Institutions. *Journal of Global Buddhism*, 12, 1-15.
- Nelson, J. K. (2013). *Experimental Buddhism : Innovation and Activism in Contemporary Japan*. University of Hawai'i Press. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctt6wqjvs>
- Nelson, S.G. (2008). Court and religious music (2) et (3). Dans A. McQueen Tokita et D.W. Hughes (dir.), *The Ashgate Research Companion to Japanese Music* (1 éd., p. 49-76). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315172354>
- Ohno, K. (2017). *The History of Japanese Economic Development: Origins and Private Dynamism and Policy Competence* (1 éd). Routledge. 131-149.
- Olson, C. (2005). *The Different Paths of Buddhism: A Narrative-Historical Introduction*. Rutgers University Press. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctt19qgh4z>
- Pelletier, P. (2018). *La Fascination du Japon – Idées reçues sur l'archipel japonais* (3 éd.). Le Cavalier bleu éditions.
- Porcu, E. (2008). Introduction. Dans E. Porcu (dir.), *Pure Land Buddhism in Modern Japanese Culture* (1-21). Brill Publishers.
- Porcu, E. (2014). Pop Religion in Japan : Buddhist Temples, Icons, and Branding. *The Journal of Religion and Popular Culture*, 26(2), 157-172. https://muse-jhu-edu.proxy.bibliotheques.uqam.ca/search?action=search&query=title:%22%22Pop+Religion+in+Japan%22%22:null&query=author:porcu:and&limit=subscription:n&limit=format:journal&limit=journal_id:559&min=1&max=10&t=format_facet_select
- Rappaport, R.A. (1974). Obvious Aspects of Rituals. *The Cambridge Journal of Anthropology*, 2(1), 3-69.
- Raymond, W. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford Univeristy Press.
- Reader, I. (2011). Buddhism in Crisis? Institutional decline in modern Japan. *Buddhist Studies Review*, 28(2), 233-263. <https://uqam-bib.on.worldcat.org/search/detail/5847395368?queryString=%22Buddhism%20in%20Crisis%3F%20Institutional%20decline%20in%20modern%20Japan%22&databaseList=3784%2C283%2C3539%2C638%2C3536%2C3155&stickyFacetsChecked=false&clusterResults=false&groupVariantRecords=false&scope=&changedFacet=scope>
- Reader, I. (2020). Turning to Tourism in Time of Crisis? Buddhist Temples and Pilgrimage in Secular(ized) Japan. Dans C. Bruntz et B. Schedneck (dir.), *Buddhist Tourism in Asia* (161-179). University of Hawai'i Press. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctvg509c4>

- Reader, I., et Tanabe, G. J. (1998). *Practically Religious : Worldly Benefits and the Common Religion of Japan*. University of Hawai'i Press. <https://www.jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctt6wr40r>
- Reehl, D. (2020). Musicalizing the Heart Sutra : Buddhism, Sound, and Media in Contemporary Japan. *Religions*, 12(9), 759, 1-22.
- Reehl, D. (2023). Buddhism and Modern Music in Japan: From Praise Songs to Popular Music. Dans H. Johnson (dir.), *Handbook of Japanese Music in the Modern Era*. Brill.
- Rowe, M.M. (2011). *Bonds of the Dead: Temples, Burial, and the Transformation of Contemporary Japanese Buddhism*. University of Chicago Press. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/reader.action?docID=767882etquery=#>
- Ryang, S. (1997). Native Anthropology and other Problems. *Dialectical Anthropology : Independent Journal in the Critical Tradition Committed to the Transformation of our Society and the Human Union of Theory and Practice*, 22(1), 23-49.
- Ryang, S. (2005). Dilemma of a Native : On Location, Authenticity, and Reflexivity. *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 6(2), 143-157.
- Saint-Michel, P. (2018). *Perfume's Game*. Bloomsbury Academic. <https://www.bloomsbury.com/us/perfumes-game-9781501325908/>
- Saunders, E. D. (1964). *Buddhism in Japan : With an Outline of Its Origins in India*. University of Pennsylvania Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv51320g>
- Sawada, A. (2002). Buddhist Music in Japan. Dans R. C. Provine, Y. Tokumaru and J. L. Witzleben (dir.), *The Garland Encyclopedia of World Music – East Asia: China, Japan, and Korea*. Routledge.
- Shimada, H. (2010). *Sōshiki ha iranai. 葬式は、要らない* [Nous n'avons pas besoin de tombes]. Tokyo : Gentosha shinsho.
- Shin, J.M. (2005). Iconographic Surrogates: Contemplating Amitābha Images in the Late Koryō Dynasty (Fourteenth Century). *Archives of Asian Arts*, 55. University of Duke Press. 1-15.
- Starling, J. (2019). *Guardians of the Buddha's Home : Domestic Religion in Contemporary Jōdo Shinshū*. University of Hawai'i Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv7r433f>
- Starling, J. (2020). Family Temples and Religious Learning in Contemporary Japanese Buddhism. Dans G. Amstutz (dir.), *Critical Readings on Pure Land Buddhism: Volume 3*. Brill Publishers, 978-992. <https://brill.com/display/book/edcoll/9789004401525/BP000011.xml>
- Stone, J. I. (2003). *Original enlightenment and the transformation of medieval Japanese Buddhism*. University of Hawaii Press.

- Sun, M. (2017). 'Circles of light' and 'treasures ships' in the Visualizing Amitayus Tableaux: with a focus on some cases in Sichuan from the Tang and Five Dynasties period. *Studies in Chinese Religions*, 3(4), 350-388.
- Swyngedouw, J. (1993). Religion in Contemporary Japanese Society. Dans M.R. Mullins, S. Susumu et P.L. Swanson (dir.), *Religion and Society in Modern Japan* (p. 49-72). Nanzan Institute for Religion and Culture.
- Tanabe, G.J. (2009). The Orthodoxy of Japanese Funerals. Dans J. I. Stone et M. N. Walter (dir.), *Death and the Afterlife in Japanese Buddhism* (p. 325-348). University of Hawai'i Press.
- Tanaka, K. (2018). *An Illustrated History of the Mandala - From its Genesis to the Kalacakratantra*. Wisdom Publications. ISBN: 9781614292784
- Thompson, J. (1991). *Introduction*. Dans Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic* (1-31). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Tokita, A.M. et Hughes, D.W. (2008). Context and Change in Japanese Music. Dans A. McQueen Tokita (dir.), *The Ashgate Companion to Japanese Music* (1 éd.). Routledge. <https://www-taylorfrancis-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/chapters/edit/10.4324/9781315172354-1/context-change-japanese-music-alison-mcqueen-tokita-david-hughes>
- Trewartha, G.T. (1965). *Japan – A Geography*. The University of Wisconsin Press.
- Tsitsos, W. (2018). Race, Class, and Place in the Origins of Techno and Rap Music. *Popular Music and Society*, 41(3), 270-282.
- Uchida, H. (1967). *On the Religious Framework of Rural Communities in Omi Province* [Mémoire, Osaka Gakugei University]. A, Cultural and Social sciences 15. https://www.lib.osaka-kyoiku.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=v3search_view_main_initetblock_id=1328&etdirect_target=catdbletdirect_key=%2554%2544%2530%2530%2530%2532%2530%2539%2531%2539&etlang=english#catdbl-TD00020919
- Uda, T., Mashita, M., Hosoya, M., Jin, J., Kubo, T. et Matsui, K. (2013). Discussions on the regional characteristics of the Jōdo Shinshū (True Pure Land Buddhism) association in the Kurobe River alluvial fan– A case study of Doichi, Nyuzen Town. Tsukuba *Geoenvironmental Sciences*, 9, 3-11.
- Walls, B. (2005). Rara! Vodou, Power, and Performance in Haiti Its Diaspora [review]. *Latin American Music Review*, 26(2), 356-365.
- Walter, N.B. (2009). The Structure of Japanese Buddhist Funerals. Dans J. I. Stone et M. N. Walter (dir.), *Death and the Afterlife in Japanese Buddhism*. University of Hawai'i Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wqn21>

- Yamashita, S., Bronco, J. et Eades, J.S. (2004). Chapter 1 -Asian Anthropologists: Foreign, Native, and Indigenous. Dans Shinji Yamashita, Joseph Bosco, J.S. Eades (edi.), *The Making of Anthropology in East and South East Asia*. Berghanh Books.
- Zeiner-Henriksen, H.T. (2016). Moove by the Groove. Dans Anne Danielsen (dir.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (p. 121-139). Routledge.

MÉDIAGRAPHIE

Amegishi, J. et Asakura, G (天岸浄圓、朝倉行宣). (2021, 5 avril). 本願寺茶房 [Vidéo en ligne]. 浄土真宗本願寺派西本願寺.

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3eCEK60L9IA>

Asakura, G [朝倉行宣]. (2019, 24 avril). テクノ正信偈草譜 [Morceau en ligne sur Spotify]. Dans テクノ法要第1集—光のつながり [Microalbum en ligne sur Spotify].

<https://open.spotify.com/album/6hUUr68wVdfs2nb5sSoRUW>

Asakura, G. (2019, 24 avril). Techno Shoushinge Gyofu Part 1 [Morceau en ligne sur Apple Music]. Dans *TECHNO HOUYOU 1st Collection ~HIKARI NO TSUNAGARI* [Album en ligne sur Apple Music].

<https://music.apple.com/us/album/%E3%83%86%E3%82%AF%E3%83%8E%E6%B3%95%E8%A6%81-%E7%AC%AC1%E9%9B%86-%E5%85%89%E3%81%AE%E3%81%A4%E3%81%AA%E3%81%8C%E3%82%8A/1580932671>

Asakura, G. (2019, 24 avril). Techno Shoushinge Gyofu Part 2f [Morceau en ligne sur Apple Music]. Dans *TECHNO HOUYOU 1st Collection ~HIKARI NO TSUNAGARI* [Album en ligne sur Apple Music].

<https://music.apple.com/us/album/%E3%83%86%E3%82%AF%E3%83%8E%E6%B3%95%E8%A6%81-%E7%AC%AC1%E9%9B%86-%E5%85%89%E3%81%AE%E3%81%A4%E3%81%AA%E3%81%8C%E3%82%8A/1580932671>

Asakura, G. (2019, 24 avril). Techno Shoushinge Gyofu Part 3 [Morceau en ligne sur Apple Music]. Dans *TECHNO HOUYOU 1st Collection ~HIKARI NO TSUNAGARI* [Album en ligne sur Apple Music].

<https://music.apple.com/us/album/%E3%83%86%E3%82%AF%E3%83%8E%E6%B3%95%E8%A6%81-%E7%AC%AC1%E9%9B%86-%E5%85%89%E3%81%AE%E3%81%A4%E3%81%AA%E3%81%8C%E3%82%8A/1580932671>

Asakura, G. (2019). *Technō-Hōyō* [Album CD]. Tower Records.

Asakura, G. (2024). Flow of Time [Morceau en ligne sur Spotify]. Dans *Paradise Ambient 01* [Album en ligne sur Spotify].

<https://open.spotify.com/intl-fr/album/2tGC2CRTsGtsPamnjJPi1?si=S8qD28llRsCBScsrF-XfGw>

Asakura, G. [@Gyosen Asakura]. (2024, 02 septembre). [Publication en ligne]. Facebook.

<https://www.facebook.com/gyosen.asakura>

Asakura, G. [@Gyosen Asakura]. (2024, 30 septembre). [Publication en ligne]. Facebook.

<https://www.facebook.com/gyosen.asakura>

- Asakura, G. [Memorial Service feat. Techno Music / Gyosen_Asakura]. (2017, 20 juillet). *Shōshinge ver3 (full) Memorial Service feat. Techno Music by Gyosen_Asakura* [Vidéo en ligne]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=VdG38fmEDYM>
- Caters News Agency Ltd. (2017, 20 novembre). *Temple Plays Techno Songs To Attract Young Followers*. [Vidéo en ligne]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=aMDM1oScVyk>
- Dharma Techno. (2019, 3 juillet). *Festival Dharma Techno 2019 – Entrevue Gyosen Asakura* [Vidéo en ligne]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=iPNPwcDu4dY>
- Google. (Page consultée en 2024). *Google Maps* [carte interactive en ligne]. <https://www.google.com/maps>
- Gouvernement du Canada. (Page consultée en 2022). *EPTC 2 : FER -2022*. Groupe en éthique de la recherche. www.ger.ethique.gc.ca
- Hamahata, T. (2017, 17 avril). *Illuminating Buddhism in a High-Tech Light*. The Jakarta Post. April 17. <https://www.thejakartapost.com/life/2017/04/17/illuminating-buddhism-in-a-high-tech-light.html>
- Higashi Honganji. (Page consultée en 2024). *東本願寺を知る東本願寺の基本情報*. 真宗大谷派 -東本願寺/Higashi Honganji, Shinshu Ōtani-ha. <https://www.higashihonganji.or.jp/about/higashihonganji/>
- Honganji. (Page consultée en 2024). *浄土真宗本願寺派*. Hongwanji. <https://www.hongwanji.or.jp/>. Organigramme en anglais : https://www.hongwanji.or.jp/english/source/pdf/Organizational_Structural_Chart.pdf
- Jisho. (Page consultée en 2025). *Japanese Dictionary*. Jisho.org. <https://jisho.org/K>
- Nathanson, A. (réalis.) (2024). *DJ, MONK* [Film]. Whistler Film Festival. <https://www.aaronnathanson.com/dj-monk>
- Ryukyoku Univeristy. (2019). *Teaching Buddhism – From now on et Afterwards*. Graduate Schools of Ryukoku University. https://www.ryukoku.ac.jp/nc/archives/001/201910/%E2%98%85%E2%98%852020_%E3%82%B7%E3%83%B3%E3%83%9D%E3%82%B8%E3%82%A6%E3%83%A0%E3%83%81%E3%83%A9%E3%82%B7.pdf
- Shōonji (照恩寺). (2018). *照恩寺のこと*. 浄土真宗本願寺派-乗山照恩寺. <https://www.show-on-g.com/about-Shōonji>

Viewfinder (2013, 23 juillet). *Monk by Blood* [Vidéo en ligne]. Aljazeera.
<https://www.aljazeera.com/program/viewfinder/2013/7/23/monk-by-blood>

Zuo, N. (2017, 20 mai). Gyosen Asakura – The Buddhist DJ with a techno temple – BBC
Trending [Vidéo en ligne]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CFjZcLUAEqE>

NOTES DE TERRAIN

Fukui City History Museum. (2024). 福井市立郷土歴史博物館. [Musée d'histoire de la ville/région de Fukui] 近代都市の発展と戦×災害 [Le développement des villes modernes, la guerre et les catastrophes].

Ichijodani Asakura Family Site Museum. (2024). *Exhibition, Handbook and Flyer*. Fukui Prefecture.

浄土真宗本願寺派 [Jōdo Shinshū Honganjiha]. (Date non-disponible). 一堂勤行聖典 [*Ichidōgongyōseiten, Textes sacrés du service journalier*]. ISBN: 978-4-89416-095-8 (C3015).

東郷の神社と仏閣 [Les sanctuaires et les temples de Togo]. (2024). 福井市東郷公民館, ふるさとセミナー[Centre communautaire de Togo, ville de Fukui, Séminaire de ville natale]. Auteur·ice inconnu·e.

日刊福井県民. (2024). 蓮如上人御影道中 [*Le Goeidōchū de Rennyō Shōnin*]. (2024, 24 avril). 日刊福井県民 [Édition quotidienne du journal populaire de la préfecture Fukui], 6. Auteur·ice inconnu·e.