

Special Issue / Dossier spécial II:
Les Humanités « post-humaines »

Poétique de l'inhumain : De « La Déshumanisation de l'art » d'Ortega y Gasset à « L'Institution » de Merleau-Ponty

Le point positif des humanités est qu'elles permettent de traiter de ce qui ne correspond pas à la nécessité des actualités. Dans les *Considérations inactuelles* (1876) de Nietzsche, le mot « inactuel » est utilisé pour signifier « contre le temps ». Mais je voudrais l'utiliser tout simplement dans le sens de « intempestif », ce qui n'est pas conforme aux exigences du présent. Nos « considérations inactuelles » portent sur des questions qui n'ont rien à voir avec la contemporanéité, mais qui ont été maintes fois abordées à la frontière entre littérature et philosophie de la fin du XIXe siècle au milieu du XXe siècle. Ces questions portent sur un domaine appelé l'inhumain : des poètes, des écrivains et des critiques qui n'ont pas de liens forts, ont réfléchi sur des fictions fondées sur des faits humains, idée dominante depuis le XIXe siècle dans les activités créatives.

Rappelons d'abord que nous faisons face à une époque où l'on n'est plus sûr de l'immutabilité de la réalité, et que la perception du réel commence à basculer. Proust cherche la raison de cette vacillation surtout du côté de la pensée. Si les choses semblent immuables, c'est simplement à cause de la rigidité de la pensée. « Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles¹. » Nous observons chaque jour que, dès que nous sommes plongés dans le sommeil, « l'immobilité de notre pensée » s'effondre, et que l'immobilité des choses qui nous entourent commence à vaciller, mais lorsque nous vivons dans le monde éveillé, nous oublions facilement ce vacillement. Le roman nous dit que la réalité, comme les choses, n'a pas un caractère immuable, mais qu'elle est imprégnée d'un caractère mental, qui ne cesse d'évoluer et de se transformer.

La question posée dans la première moitié du XXe siècle n'est pas de savoir comment faire face à la transformation physique de l'environnement lui-même, mais comment faire

¹ Proust, *Du côté de chez Swann, I, À la recherche du temps perdu*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 6.

POÉTIQUE DE L'INHUMAIN

face à l'effondrement de l'esprit, en quelque sorte, où ce qui semble être une réalité immuable perd soudainement son sens. Les artistes racontent sans cesse le moment où ce qui semble être l'immobilité des choses se décompose et commence à ressembler à une masse inexplicable, et ils s'interrogent sur la question de savoir comment un tel moment peut se produire et ce qu'il faut faire face à un tel moment. On pourrait dire que les discussions sur l'inhumain à cette époque n'ont pas de grand rapport avec les discussions sur l'Anthropocène, en ce sens qu'elles considèrent les changements dans le monde du côté de l'esprit plutôt que du côté des choses. Toutefois, elles peuvent être utiles dans la mesure où on examine la façon dont la pensée fonctionne devant les changements du monde contre lesquels les êtres humains ne sont plus capables de réagir. Examiner la poétique de l'inhumain conduit à réfléchir aux sentiments produits par la perte de l'apparente stabilité de la vie quotidienne, par la constatation que l'environnement apparemment stable grâce à l'humanisation est complètement bouleversé et se désintègre en perdant son fondement. En même temps, il s'agit d'examiner la dynamique fondamentale de la perception humaine, capable de revenir d'un tel sentiment d'effondrement au quotidien. En révélant que la vie quotidienne est faite de grands mouvements de balancier, la poétique de l'inhumain peut avoir quelque chose en commun avec la perspective de l'« Anthropocène ».

Le mot inactuel implique aussi l'a-temporel, sans rapport avec l'écoulement du temps, ce qui ne signifie pas nécessairement que l'inhumain est intemporel au sens noble du terme, mais plutôt qu'il est erratique, accidentel et insaisissable, tourbillonnant dans le temps et capable d'éclater à tout moment même dans la modernité. Merleau-Ponty, par exemple, a montré dans ses réflexions sur l'« institution » comment le monde apparemment subjectif de la perception, tel qu'il apparaît à la conscience d'une personne, est si profondément engagé dans le monde qu'il fluctue constamment et fonctionne d'une manière qui est incontrôlable par son moi. En prenant comme point de départ la discussion d'Ortega y Gasset sur l'inhumain, j'examinerai le système d'attente/surprise que Valéry a découvert dans l'esprit humain en considérant le regard inhumain, et enfin, je me pencherai sur la manière dont Merleau-Ponty a développé l'argument de Valéry.

1. La déshumanisation des arts

Ortega y Gasset souligne en 1927 que la tendance de l'art qui se dessine à la même époque est celle de la « déshumanisation » : tout au long du XIXe siècle, les artistes réduisent au minimum les éléments esthétiques au sens strict du terme, transformant la

quasi-totalité de leur œuvre en « fiction des réalités humaines² ». Ils dépeignent le destin humain des personnages : leur amour, leur haine, leur douleur et leur joie. Cependant, créer l'illusion que des personnages imaginaires ont la même valeur que des personnes vivantes ne constitue, selon Ortega, qu'une forme du drame censé être reçu par un large éventail de lecteurs. En art, la question n'est pas de se rapprocher le plus possible de ces « extraits de vie », mais plutôt de savoir quelle distance mentale on peut prendre par rapport aux faits. « Les degrés d'éloignements représentent des degrés de libération dans lesquels nous objectivons l'événement réel, en le transformant en un simple motif de contemplation³. » C'est ainsi que Ortega conçoit la tendance de la déshumanisation de l'art dans les années 20, qui consiste à s'éloigner de « la fiction des réalités humaines », à exclure les formes vivantes et à ne voir dans l'art que des activités propres au jeu.

L'argument d'Ortega met en relief le conflit entre deux sensibilités de l'art : celle des masses qui cherchent à s'identifier au destin humain, et celle de la minorité qui regarde les événements de la vie avec un regard déshumanisé et cherche à développer des motifs qui ne sont pas directement de nature sentimentale. Cependant, si nous étendons la perspective d'Ortega au-delà de l'art de la nouvelle génération pour inclure le travail d'artistes appartenant à la génération précédente, nous pouvons voir que la tendance à déshumaniser l'art est un phénomène plus répandu. La tendance déshumanisante que souligne Ortega peut être interprétée comme un signe que la sensibilité de la réalité elle-même est en train de subir un changement majeur. En fait, elle révèle un sentiment de désintégration de la réalité partagé au-delà des idées personnelles des artistes et qui ne peut plus être masqué par la fiction des réalités humaines. De la fin du XIXe siècle à la première moitié du XXe siècle, dans « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1895) et « Le retour de Hollande » (1925) de Valéry, les « Lettres de Lord Chandos » (1902) de Hoffmanstahl, « La terreur » (1927) de Nabokov et « La nausée » (1938) de Sartre, la situation a été largement débattue où l'on reste stupéfait devant l'effondrement du monde. Jetons un bref coup d'œil à un passage significatif de Nabokov.

En ce terrible jour où, dévasté par une nuit sans sommeil, je suis sorti au centre d'une ville que j'ai visité au hasard, et j'ai vu des maisons, des arbres, des automobiles, des gens, mon esprit a brutalement refusé de les accepter comme des « maisons », des « arbres », et ainsi de suite — comme quelque chose de lié à la vie humaine ordinaire. La ligne de communication qui m'a lié au monde s'est rompue, j'existais tout seul et le monde lui aussi existait tout seul, et ce monde était dépourvu de sens. [...] J'ai cessé de lutter. Je n'étais plus un homme, mais

² José Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art*, Traduit de l'espagnol par Paul Aubert et Eve Giustiniani, Sulliver, 2008, p. 73.

³ *Ibid.*, p. 78.

POÉTIQUE DE L'INHUMAIN

un œil nu, un regard sans but se déplaçant dans un monde absurde. La vue même d'un visage humain m'a donné envie de crier⁴.

Le monde apparaît comme dépourvu de sens, mon être même cesse d'être un être humain et devient un simple regard sur un monde dénué de sens — ces phrases portent la marque de leur époque. L'idée que la fiction des réalités humaines ne permet plus d'instaurer un espace littéraire résonne avec la déshumanisation de l'art indiquée par Ortega. Je définirai ici le mot inhumain comme un état de stupéfaction face à un monde devenu indéchiffrable, comme on le voit dans ce texte. Je vais maintenant examiner comment cette sensibilité inhumaine se développe dans la perspective de Valéry.

2. Interruption — attente et surprise

Le regard inhumain est analysé par Valéry à l'aide de deux termes : l'attente et la surprise. Bien que les termes eux-mêmes soient courants, l'analyse intensive des attentes/surprises en 1912 et 1915 est particulièrement ambitieuse dans sa tentative de révéler les mécanismes qui conduisent au démantèlement de la cognition à un état d'indiscernabilité.

Au début, il y a une interruption soudaine. « Tout à coup, il [= un homme] s'avise d'être plongé dans le non-sens, dans l'incommensurable, dans l'irrationnel⁵ » — ce regard inhumain, qui ne reconnaît pas ce qui se passe autour de lui, ne se reconnaît même pas lui-même, se produit « tout à coup ». La conscience elle-même ne peut que ressentir sa propre persistance, et elle ne peut désormais plus saisir le moment de l'interruption. Mais, souligne Valéry, ces interruptions, sous forme de sommeil, d'abandon et de vide, sont en fait présentes tout au long de notre vie : « J'oublie que je possède, dans ma propre vie, mille modèles de mort, de néants quotidiens, une quantité étonnante de lacunes, de suspens, d'intervalles inconnaissants, inconnus. / Je ne puis me concevoir absent, supprimé, ne me réveillant plus un certain jour ; *je ne sais comment m'interrompre*, et je ne fais que m'interrompre⁶. »

Valéry remarque que la raison pour laquelle nous ne percevons pas le sommeil, les vides et les changements imperceptibles dans notre conscience est que nous nous attendons vaguement à ce que notre vie quotidienne continue sans changement. Nous nous attendons vaguement à ce que les événements se situent dans un certain contexte

⁴ Nabokov, « Terror », *The Stories of Vladimir Nabokov*, Alfred A. Knopf, 1995, p. 176-177 ; nous traduisons du texte anglais.

⁵ Valéry, *Analecta*, t. II, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 721 ; cf. Valéry, *Cahiers, C.N.R.S.*, 1957-1961, t. IV, p. 611 [1910] [C, dans les notes suivantes].

⁶ *Ibid.*, p. 719

prévu, sans en avoir conscience, de sorte qu'une fois que nous constatons les nombreuses lacunes qui interviennent dans notre vie, nous sommes pris par surprise. « L'homme attend toujours quelque chose, sans quoi il ne — serait pas. Et c'est pourquoi il peut toujours être surpris⁷. » Si, par exemple, vous craignez que la table devant vous soit engloutie par l'abîme un instant plus tard, vous ne pourrez rien faire. Une conscience éveillée ne peut fonctionner pleinement que dans l'idée que le monde ne change pas à chaque instant. La sphère fondamentale de la vie humaine est constituée par la prédiction inconsciente que la situation actuelle va perdurer. Cette anticipation, qui constitue notre existence même, Valéry l'appelle « attente générale », pour la distinguer de l'« attente spécialisée », qui visent à une chose spécifique. « *Veiller*, c'est *prévoir* — attendre — à l'état le plus général. [...] Je veille — signifie : Si quelque chose arrive, il y sera répondu de façon appropriée⁸. »

Mais l'attente générale n'est pas toujours correcte, et ne nous permet pas toujours de nous adapter à toutes les éventualités possibles. L'incapacité à tout anticiper rend inévitable d'être pris par surprise. Valéry pense que, sans nous en rendre compte, nous confinons nos pensées dans un domaine limité de possibilités et confond ce domaine avec une limite absolue de possibilités. C'est là que Valéry introduit une vision dynamique de la perception. D'une part, il y a un domaine de la vie dont la portée est involontairement limitée par l'attente générale. La conscience éveillée semble tout prévoir, mais c'est seulement parce qu'elle reste dans une certaine inertie entraînée par l'attente générale. En dehors de cette sphère de la vie se trouve un domaine qui émerge lorsque la surprise brise cette structure cachée de la perception. Il s'agit d'un domaine qui ne peut être pensé ou perçu, parce que les idées et les perceptions ne fonctionnent bien qu'en rapport avec une anticipation plus ou moins juste.

C'est précisément pour protéger les êtres humains d'un monde devenu inconcevable que l'attente générale fonctionnent inconsciemment. Bruce Bégout appelle ce dont Valéry traite ici la « quotidianisation », et affirme que l'attente générale a un aspect bénéfique pour la vie humaine. Notre situation est précaire et misérable, mais grâce à la quotidianisation, selon Bégout, nous créons une construction temporaire de choses familières, assurant ainsi une sphère stable. « La finalité de la quotidianisation consiste donc à produire un monde certain sur lequel l'homme puisse se reposer en toute confiance, un monde qui suit son cours, et qui bannit toute possibilité de s'interroger sur l'origine et la genèse obscures de cette assurance finale⁹. » Mais s'il existe un espace sûr et rassurant

⁷ Valéry, *C*, X, p. 269 ; *Cahiers*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1974, t. I, p. 1320 [*CI*, *C2*, dans les notes suivantes].

⁸ Valéry, *C*, V, p. 429 ; *CI*, p. 1274-1275.

⁹ Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Allia, 2010, p. 225.

POÉTIQUE DE L'INHUMAIN

de réflexion et d'action dans la sphère de survie créée par la « quotidianisation », c'est au prix d'un rétrécissement maximal du domaine de la pensée.

Le « regard étrange » de Valéry révèle que ce qui déclenche une vraie réflexion a le pouvoir de la détruire en même temps. Je ne peux voir et penser que ce que j'attends plus ou moins, mais je ne vois vraiment les choses que quand, surpris, je suis confronté à un spectacle qui semble se déployer devant moi pour la première fois. Ce que je vois alors est cependant comme une masse amorphe et indivisible, dans laquelle je ne peux rien reconnaître. — Valéry souligne que lorsque nous sommes confrontés à un tel choc, ce n'est pas un sens défini qui est frappé, mais le sens même de la totalité dans lequel nous essayons de nous positionner par rapport au monde. La surprise n'est pas un sens partiel. Il ne s'agit pas de porter un coup à un seul sens limité, mais de créer un grand impact propre à détruire toute la structure de la perception.

Le regard inhumain ne démantèle pas le sens de certaines choses, mais le sens du monde entier devant lui. Comme l'a écrit Nabokov, elle conduit directement à la déconstruction de la personnalité du contemplateur. La question qui se pose ici est la suivante : comment puis-je récupérer le sens de la totalité et retrouver ma capacité de réflexion lorsque je suis confronté à un événement inattendu qui détruit la configuration normale de ma connaissance ? Dans les conférences de Merleau-Ponty sur l'institution au Collège de France, et dans son recueil d'essais posthume, *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty s'est intéressé à la question de savoir comment les hommes rétablissent un monde perceptible à partir de cette scène sauvage produite par le regard inhumain. Examinons maintenant ce point.

3. Introduction de l'horizon

Si nous nous référons ici à l'idée d'« institution » de Merleau-Ponty, nous pouvons voir que l'attente et la surprise ne sont pas un système composé de deux termes. Ce que Merleau-Ponty soutient à travers ce terme, c'est que quelque chose doit être fondamentalement fondé avant qu'un être humain puisse voir ou penser. L'institution implique la création de « dimensions » qui deviennent des « systèmes de référence » pour que les actions aient un sens¹⁰. Cela signifie que nous devons introduire une troisième dimension, un « horizon », pour reprendre un terme souvent utilisé par les philosophes, une dimension commune aux dichotomies de l'attente et de la surprise, qui permet la formation et le démantèlement des institutions. Cependant, lorsque cette dimension est verbalisée et « institutionnalisée », elle fixe et automatise la direction dans laquelle nous

¹⁰ Merleau-Ponty, *L'institution : La passivité — Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Belin, 2003, p. 38.

regardons et pensons, et devient ce que Valéry appelle l'attente générale. Contrairement à l'impression que donne le mot, l'institution n'est pas un terme qui fait référence à la création de règles immuables, mais plutôt au processus qui permet à chaque instant d'instaurer le fondement des actes mêmes de voir et de penser.

La conception que se fait Valéry de l'attente et de la surprise, nous fait constater que le regard inhumain démantèle le sens du monde, et que ce démantèlement ne peut qu'être inévitable. Mais Merleau-Ponty soutient par l'idée de l'institution que, même si la sphère de vie qui a été constituée par l'attente générale est subvertie, il ne fait aucun doute que se construit incontestablement de là une nouvelle sphère. Le cours sur l'institution analyse le fonctionnement de cette création de quatre points de vue: l'institution de l'émotion, l'institution de l'œuvre, l'institution de la connaissance et l'institution de l'histoire. Je ne traiterai ici que du tout début de son argumentation concernant la création d'une nouvelle sphère de vie après le démantèlement. C'est là aussi que l'idée de Valéry sur l'implexe est profondément ancrée, mais je l'aborderai à une autre occasion.

L'argument de Merleau-Ponty sur l'institution se résume au point suivant : celui qui regarde n'est pas sans rapport avec ce qui est vu. En d'autres termes, si le sens de ce que l'on voit est supprimé, la suppression ne peut pas être complète. Cela s'explique par le fait que quelque chose de vu a le même fondement que le regard, et qu'un certain sens est généré à partir de ces rapports complexes du regard et de ce qui est vu. L'acte de regarder n'a pas lieu indépendamment de ce qui est vu. Lorsque nous regardons un objet, notre regard ne consiste jamais, comme dans la perspective de la Renaissance, à percevoir le monde dans une composition fixe. La relation entre le regard et ce qui est vu ne s'inscrit pas dans une opposition binaire telle que sujet et objet, actif et passif. Que signifie donc le fait de regarder ?

Merleau-Ponty considère l'acte de voir comme un acte d'expression, explorant un terrain commun avec ce qui est vu, et formant une sorte d'ordre à partir de celui-ci. Il ne s'agit pas d'un événement subjectif, limité au domaine sensoriel. Merleau-Ponty va jusqu'à prétendre que la chose vue fonctionne fortement, comme si elle coupait le regard. Le corps et le monde ne forment pas deux termes indépendants l'un de l'autre. Le monde n'existe qu'à travers la présence du corps tendant à exprimer le monde tel qu'il le perçoit. Et ce n'est que dans le monde activé par l'expression qu'il peut y avoir ce qu'on peut appeler un corps. Merleau-Ponty souligne dès le début de sa carrière cette perspective, selon laquelle le regard n'existe que par une pratique expressive associée avec ce qui est vu.

La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe. C'est pourquoi ses personnages sont étranges et comme vus par un être d'une autre espèce. [...] Il se renseignait sur la structure géologique des paysages. [...] Il « germinait » avec le paysage. Il s'agissait, toute science oubliée, de ressaisir, *au moyen* de

POÉTIQUE DE L'INHUMAIN

ces sciences, la constitution du paysage comme organisme naissant. [...] Le paysage, disait-il, se pense en moi et je suis sa conscience¹¹.

Ce que Cézanne réalise en mobilisant toutes les sciences, les hommes ordinaires l'accomplissent lorsqu'ils sont surpris. Selon Merleau-Ponty, lorsque le sens du monde est démantelé, apparaît le « fondement géologique », un horizon invisible, qui est généralement inconscient. Le peintre mobilise toutes les sciences dont il dispose pour décomposer le paysage jusqu'à cet horizon, puis retrace comment le paysage est généré à partir de là. Dans la perception humaine normale, ce processus à l'intersection du monde et du corps se déroule d'une manière plus vague et inconsciente. Regarder peut toujours consister à perdre de vue le sens de l'objet regardé, mais il peut aussi s'agir de reconstruire de nouvelles significations à partir de l'horizon invisible qui se révèle au sein de cette déconstruction. Selon Merleau-Ponty, regarder un arbre, c'est devenir, dans une certaine mesure, un arbre en s'appuyant sur cet horizon. Cependant, on ne peut pas s'identifier complètement à l'arbre car il y a un écart, un décalage, entre le regard et l'objet que l'on regarde. En tant que chose qui peut être touchée, le corps peut descendre entre les objets et sentir leur texture de l'intérieur, mais en tant que chose qui touche, il ne peut les regarder que de l'extérieur. Grâce à ce décalage qui existe dans le même corps, le monde est non seulement vu, mais aussi est pénétré profondément par le regard, produisant avec lui un réseau de relations qui ne peut pas être facilement démêlé. Merleau-Ponty appelle cette relation complexe une « réversibilité ».

Ce que disent ces réflexions dans notre contexte, c'est que le regard inhumain ne démonte que la composition où le moi en tant que sujet regarde le monde en tant qu'objet. La terreur décrite par Nabokov est pourvue d'une intensité propre à bouleverser la stabilité du sujet, mais un monde dénué de sens ne fait que désintégrer le sujet qui se croit toujours entouré d'un paysage familier. Pour le sujet passif, qui ressent profondément la « chair » du monde, la désagrégation du sens superficiel est un processus essentiel pour le déclenchement de la pensée. Si elle prive le regard de toute certitude concernant le sens de ce qu'il voit, et peut, dans certains cas, le terrasser par la terreur, elle n'est en même temps qu'une phase d'institution, de réorganisation d'une scène familière et de formation d'une nouvelle façon de voir.

Les choses sont là, non plus seulement, comme dans la perspective de la Renaissance, selon leur apparence projective et selon l'exigence du panorama, mais au contraire debout, instantanées, écorchant le regard de leurs arêtes, chacune revendiquant une présence absolue qui

¹¹ Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », *Sens et non-sens*, Gallimard, 1996, p. 21-23 ; nous soulignons.

MASANORI TSUKAMOTO

est incompatible avec celle des autres, et qu'elles ont pourtant toutes ensemble, en vertu d'un sens de configuration dont le « sens théorétique » ne nous donne pas idée¹².

Il n'est pas facile de comprendre tout le sens de ce passage. Ce qui est certain, c'est que Merleau-Ponty a également vu le monde avec un regard inhumain, le considérant non pas comme quelque chose qui apporte la fin d'un monde où le sens s'effondrerait complètement, mais comme la formation d'une nouvelle manière de voir dans une passivité extrême qui démolirait le regard. Le lien entre l'attente et la surprise est désigné ici par le terme « configuration », qui permet d'installer des choses incompatibles dans le même monde. On voit que Merleau-Ponty ne pense pas à l'institution comme à quelque chose qui va de sens en sens, mais comme une dimension symbolique formée à partir du monde sauvage que révèle le regard inhumain.

J'ai décrit les points de vue d'Ortega, Valéry et Merleau-Ponty comme s'ils s'étaient succédé dans l'ordre chronologique. Mais chez Valéry, en particulier, nous pouvons trouver des mots tels que « implexe », « chiasme », « latéralité », etc., termes conduisant à l'« institution » que Merleau-Ponty a tenté d'élucider comme fondement de la connaissance. On peut dire la même chose de Proust, auquel Merleau-Ponty fait souvent référence, que nous n'avons pas pu aborder ici. Merleau-Ponty a éclairé, en élaborant la conception de l'institution, le chemin qui mène du monde sauvage où le sens s'effondre à la construction d'un ordre symbolique en passant par la récupération du sens, mais on peut dire que tous ces écrivains ont exploré la façon dont l'« institution » se produit. Ce qui est important chez Merleau-Ponty, c'est qu'il réfléchit sur ce chemin du démantèlement par le regard inhumain à la reconstruction du monde en examinant les activités créatrices du peintre. La « déshumanisation » qu'Ortega a soulignée en indiquant une manière de se libérer de la « fiction des réalités humaines », concerne aussi et surtout l'art. La poétique de l'inhumain montre que le processus de déconstruction du sens et de récupération de celui-ci se déroule dans les activités expressives de divers écrivains. Mais c'est aussi quelque chose qui se produit toujours dans notre regard sur le monde.

Masanori TSUKAMOTO

¹² Merleau-Ponty, « Le Philosophe et son ombre », *Signes*, Gallimard, 1960, p. 228.
Université de Tokyo. E-mail : tukamoto@l.u-tokyo.ac.jp