



*Fig. 1. Extérieur du Yodomi-no-Seki, Kyoto, Japon.  
Au premier plan, porte Nakakuguri entre jardin extérieur et jardin intérieur.*

*Fig. 2. Yodomi-no-Seki, face d'entrée, porte Nijiriguchi (par laquelle on se faufile).*



# L'ARCHITECTURE DU THÉ\*

## I. CADRE CONCEPTUEL

L'histoire des sciences nous montre à différentes reprises comment les « nouvelles disciplines » se constituent à la suite d'une mutation dans la façon de voir : les mathématiques, la physique, la chimie... se sont détachées de ce qui fut la philosophie, et se sont différenciées les unes des autres, en corrélation avec un changement du questionnement. Et s'il est vrai que la mutation des intérêts des « chercheurs » amena la mutation des « sciences », il n'en est pas moins vrai que l'évolution des disciplines eut par la suite des répercussions profondes sur le milieu des hommes de science, et sur la réarticulation de leurs perspectives.

Un processus similaire est en cours dans la micro-société des chercheurs en architecture, affectant aussi bien la discipline que le milieu social qui s'y rattache. L'interrogation sur la relation « homme-architecture » a provoqué un grand nombre de tentatives exploratoires : on a sollicité l'histoire, l'économie, la sociologie, la psychologie, l'anthropologie, la géographie, l'écologie, la biologie, la théorie des systèmes... En cahotant parmi les disciplines ancillaires ainsi appelées à la rescousse, la sémiotique architecturale commence à tenir un discours autonome, organisé, et qui s'émancipe progressivement du modèle linguistique initial. Si le transfert pur et simple de concepts élaborés ailleurs en fonction d'un objet différent s'est révélé peu intéressant, et surtout peu productif en architecture, l'interrogation fondamentale sur la signification a survécu à cet échec relatif. A partir du moment où le désir de comprendre avait été clairement formulé, il ne pouvait plus disparaître facilement. Au contraire, il allait réarticuler le champ qui en était l'objet. Dans la mesure où l'on constatait que l'architecture n'est pas un « objet » interprétable isolément et en soi, il fallait renoncer à en faire l'objet de savoir, et définir un autre objet pour satisfaire au programme fondamental de la compréhension. Ce nouvel objet, construit à partir de la logique interne du sens, réunit à côté de ce qui est communément appelé architecture (i.e. le bâti) des personnes humaines, des

\* Paru dans *Actes sémiotiques* - IX, 84-85. CNRS-EHESS 1987

objets, et l'espace en tant qu'étendue organisée statiquement et dynamiquement par les éléments précédents<sup>1</sup>. C'est ce qui, dans la terminologie de Hjelmslev et de Greimas, est désigné par « sémiotique syncrétique ». Dans le cadre d'un tel objet complexe, l'architecture au sens restreint apparaît comme un ensemble d'éléments dotés d'un statut structural (syntaxique) particulier : elle joue un rôle énonciatif éminent, régulant les relations entre les personnes qui s'y trouvent en interaction.

L'analyse que nous proposons ci-après illustrera cette démarche et ce point de vue. Une attention particulière sera accordée à la description des configurations spatiales qui régulent les relations entre les sujets : ces dernières ne dépendent pas tant de ce qui est dit que de ce qui est fait et de l'emplacement où cela est accompli.

La méthode adoptée est celle développée par A. J. Greimas et son école. En référence à cet ensemble théorique, nous dirons que notre analyse part de la manifestation syncrétique et vise à reconstituer le niveau fondamental sous-jacent, en passant par une lecture sémio-narrative centrée sur la dynamique du sens et ses transformations. Etant donné la complexité de notre objet, l'analyse ne sera pas exhaustive. Les principaux résultats établis sont situés au niveau fondamental. Il restera à développer l'analyse aux autres niveaux du parcours génératif. Malgré cet aspect partiel, ou plutôt grâce à lui, nous avons développé des concepts méthodologiques généralisables susceptibles d'être étendus à d'autres objets. Le lecteur intéressé par la sémiotique de l'architecture pourra y concentrer son attention, par-delà l'exotisme de l'objet que nous nous sommes donné.

## II. LE JAPON, LE THÉ, L'ARCHITECTURE

Le choix du Japon relève d'une stratégie de mise à distance : lorsque l'objet est étrange, étranger, il apparaît avec plus de relief. Nous en tirerons profit pour la clarté de notre démonstration.

Depuis une dizaine de siècles, l'habitude de consommer le thé est passée de Chine au Japon, où elle connut différents avatars. Dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, cette pratique donna naissance à un rituel codifié, stabilisé, pour lequel une architecture particulière fut conçue : de petits pavillons sont édifiés à grands frais dans des jardins très soignés. Dans ces lieux, les cérémonies se déroulent toujours selon le même schéma normalisé, et l'on y manipule un certain nombre d'objets plus ou moins précieux.

L'action ayant été réglée par des siècles de pratique, elle est susceptible d'être observée un grand nombre de fois, ce qui facilite l'analyse et garantit la validité des résultats (la reproductibilité du phénomène est l'une des conditions de base de la démarche scientifique).

Simultanément, elle s'offre à notre attention comme un phénomène « opaque » : l'écart culturel rend le rituel incompréhensible de prime abord. Cette difficulté peut être tournée à notre profit : dans la mesure où ce qui se passe est partiellement incompréhensible, la saisie de son « expression »<sup>2</sup> peut servir de base à un déchiffrement, une interprétation du « faire » non fondée sur le « dire ». Ensuite,

cette interprétation est confrontée à l'interprétation traditionnelle, c'est-à-dire à ce qu'en disent les Japonais eux-mêmes. La conformité des deux interprétations joue, dans ce cas, le rôle de la validation positive.

En fait, nous avons procédé dans notre recherche à une triple confrontation, à partir d'une triple analyse : nous avons traité simultanément trois « objets » :

a) le cours de l'action, tel qu'observable dans la réalité et tel que décrit par les manuels d'enseignement ;

b) les règles données par la tradition ;

c) les principes cités par la tradition comme étant les fondements des règles et de la pratique. La concordance des trois analyses nous fournit un bon test de cohérence interne qui rejaillit à la fois sur le corpus (la tradition étudiée est cohérente) et sur la méthode (elle s'applique aussi bien sur le dire que sur le faire).

Un autre test de cohérence, externe, est fourni par la conformité avec les « commentaires » japonais. A ce propos, il convient de signaler que la tradition de l'enseignement du CHADO est prescriptive et non explicative : les seules explications disponibles sont à rechercher dans des recueils de récits relatifs aux grands maîtres passés, à ce qu'ils ont fait et à ce qu'ils ont dit.

Dans le contexte de cet article, nous nous bornerons à analyser une partie du faire, et nous aborderons l'analyse des règles. Nous laisserons au lecteur le soin de procéder à un autre type de validation : il jugera les résultats que nous obtenons, et l'intérêt des résultats pourra servir à décider de l'intérêt de la méthode.

### III. LE CORPUS

Nous considérerons une cérémonie du thé, telle qu'elle peut se dérouler de nos jours. En japonais, cela s'appelle un CHAJI. Bien qu'un CHAJI soit un événement en soi, complet et autonome, il s'inscrit pour les adeptes dans un parcours esthétique et éthique qui implique l'être du sujet et sa transformation. Le parcours lui-même est dénommé CHADO. Nous ne l'analyserons pas ici et nous n'en parlerons que dans la mesure où il permet d'éclairer certains aspects du CHAJI.

Comme il existe plusieurs traditions du thé, nous choisirons d'analyser celle qui est enseignée par l'école Urasenke, laquelle remonte au grand réformateur Sen No Rikyu (1522-1591) en passant par son petit-fils Sen No Sotan (1578-1658).

Dans chacune des traditions, le CHAJI peut se dérouler selon deux normes : formelle (SHIN) et informelle (SO). Nous choisirons d'analyser la norme informelle : elle est plus simple que l'autre, ce pourquoi elle est enseignée en premier. Le fait qu'elle constitue l'objet d'une documentation plus développée nous permet de signaler que le CHADO est un parcours initiatique, et que l'adepte n'apprend la norme SHIN que lorsqu'il a entièrement maîtrisé la norme moins formelle.

Dans la norme SO, les lieux et les ustensiles sont disposés en fonction de la saison. Conventionnellement, l'année du thé se divise en deux saisons : l'été et l'hiver. On considère que la version d'hiver a été dérivée de la version d'été. C'est pourquoi nous étudierons cette dernière.

Enfin, le déroulement du CHAJI d'été dépend de l'heure. Nous prendrons la version de midi, car elle est la plus courante aujourd'hui, et, de ce fait, celle qui s'accompagne de la documentation la plus riche.

La série de restrictions que nous venons d'indiquer ne doit pas faire illusion: nous nous proposons d'atteindre, à travers un cas particulier, le modèle général. Les mises à l'écart précédentes ne sont que des procédures heuristiques provisoires : on ne saurait s'attaquer directement à un ensemble d'une telle complexité. Un CHAJI informel dure près de quatre heures. Tout son déroulement est programmé avec une minutie extraordinaire. Tous les gestes accomplis, toutes les paroles proférées sont nécessaires : cela peut être strictement démontré en reprenant tout par la fin, ce qui donne sens aux opérations préparatoires antérieures

Avec le modèle dégagé à partir du type de CHAJI sélectionné, nous reviendrons sur les autres types pour modifier le modèle et le rendre plus général. Ceci implique, dès la première analyse, une visée généralisatrice qui retienne les constantes et écarte les variables. En particulier, si un CHAJI dépend à la fois du thème autour duquel il est convoqué, des personnes invitées, et du lieu où il se déroule, ce qui implique autant de variables, nous nous efforcerons d'éliminer ce qui dépend des variables pour nous centrer sur les constantes. En termes sémiotiques, cela revient non seulement à passer du niveau des acteurs à celui des actants<sup>3</sup> mais aussi à évacuer en partie l'énoncé énoncé (lequel dépend du thème variable) pour concentrer l'attention sur l'énonciation énoncée<sup>4</sup>, laquelle est stable : ce sera proprement l'objet de l'analyse. On verra que les grandeurs retenues sont essentiellement non verbales.

Enfin, le peu d'informations dont nous disposons sur les normes GYO et SHIN nous amène à postuler que tout CHAJI accompli selon ces dernières partage avec le CHAJI SO les mêmes structures fondamentales et sémio-narratives. Les changements ne porteraient que sur deux domaines relevant du niveau de manifestation : d'une part l'investissement actoriel (les valeurs profondes sont manifestées par des objets, des sujets, ou des actions qui accusent un certain décalage) ; et d'autre part la stylistique (qui apporte à l'exécution des gestes un effet de sens global modalisateur). Il se pourrait que cette hypothèse soit inexacte, mais nous ne pouvons ni la confirmer ni l'infirmer au stade actuel de notre travail, et la question demeure ouverte.

#### **IV. UN CHAJI D'ÉTÉ**

Le maître de maison invite quelques amis (de un à trois) à venir prendre le thé. La coutume veut que les invités confirment rapidement leur intention de venir par une visite ordinaire au domicile du maître de maison<sup>5</sup>.

Le jour du CHAJI, chacun (maître de maison et invités) aura pris un bain avant la réunion ; le pavillon de thé et son jardin auront été méticuleusement nettoyés<sup>6</sup>.

Les invités arrivent quinze minutes environ avant l'heure fixée pour le thé. La porte du jardin a été entrebâillée, et les pavés ont été mouillés : cela signifie qu'ils



*Fig. 3. Roji (chemin d'accès) devant le Shoko-ken, temple Koto-in, Kyoto. La porte Nijiriguchi est fermée.*



*Fig. 4. Abri de plein air et banc d'attente, Yodomi-no-Seki, Kyoto.*

sont invités à entrer. Si ces deux conditions ne sont pas réalisées, ils n'entreront pas mais feront une petite promenade avant de revenir. Les invités se retrouvent dans un petit pavillon d'accueil (MACHIAI) où ils se débarrassent des éléments inutiles de leur tenue de ville. Un aide leur offre un peu d'eau chaude. Si l'invité principal de la réunion n'a pas été désigné par le maître de maison, les invités se mettent d'accord sur l'ordre de préséance.

Sortant du MACHIAI, les invités vont dans le jardin et s'asseyent sur un banc couvert, situé en plein air. Ils attendent en silence et contemplent le jardin.

Le maître de maison sort du pavillon de thé (CHASHITSU), fait des ablutions purificatrices au bassin, vient ouvrir la porte séparant le jardin intérieur du jardin extérieur où sont assis les invités. Restant dans le jardin intérieur, il s'incline silencieusement devant ses visiteurs qui se sont levés : ceci signifie qu'il les invite à passer dans la salle du thé. Le maître de maison se retourne vers le CHASHITSU et y pénètre par la porte des invités<sup>7</sup>. Il la referme, tout en la laissant entr'ouverte.

Après un petit moment, qui reste à la discrétion des invités, ces derniers passent l'un après l'autre dans le jardin intérieur, font leurs ablutions au bassin, entrent dans le CHASHITSU. Leurs déplacements sont décalés du temps nécessaire pour l'accomplissement de ces gestes.



*Fig. 5. Porte Nijiriguchi du Yodomi-no-Seki. Coulissant à l'extérieur de la face d'entrée, elle laisse entrevoir, dans le fond obscur, le Tokonoma.*

Chaque invité qui pénètre dans le CHASHITSU va s'incliner profondément devant la calligraphie accrochée dans la niche d'honneur TOKONOMA. Après avoir contemplé la calligraphie, il se lève, traverse en diagonale, puis se dirige vers le brasero où trois charbons brûlent sous la bouilloire. Il s'incline, contemple le tout, s'écarte pour laisser la place au suivant. Le dernier invité qui entre referme la porte avec un léger claquement destiné au maître de maison qui, dans la salle annexe, dite salle de l'eau<sup>8</sup> ou MIZUYA, est en train de préparer le repas de ses invités.

Ordinairement, la porte d'entrée se trouve dans le coin droit du CHASHITSU. En allant vers le TOKONOMA, l'invité démarre avec le pied droit, et traverse la frontière entre les TATAMI avec le pied droit. Dans le trajet diagonal, il démarre avec le pied gauche, traverse les frontières avec le pied gauche. En « remontant » vers le feu, il démarre avec le pied droit.

Il existe des CHASHITSU dits « inverses », où les éléments d'architecture de droite et de gauche sont permutés. Dans ces lieux, le pied « montant » sera le gauche. Dans les deux cas, le pied montant correspond au côté de la salle où seront les invités.

Le maître de maison ouvre la porte qui sépare le MIZUYA du CHASHITSU. Il salue ses invités, qui lui rendent son salut. L'invité principal s'adresse alors au maître de maison et le prie d'entrer<sup>9</sup>.

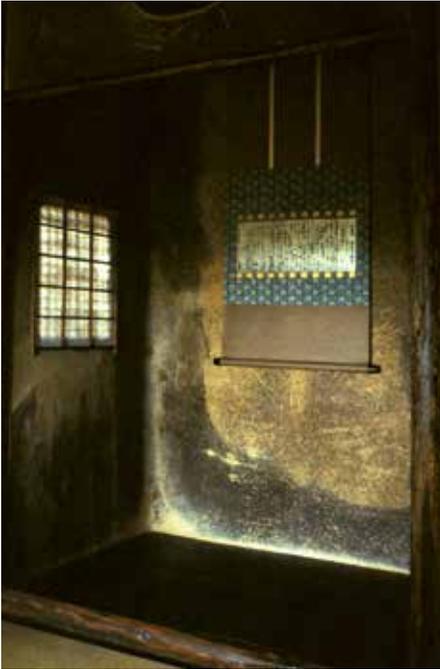
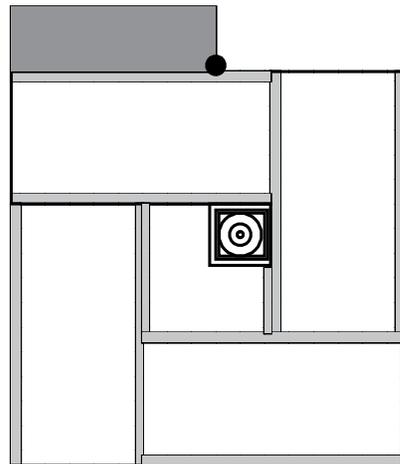
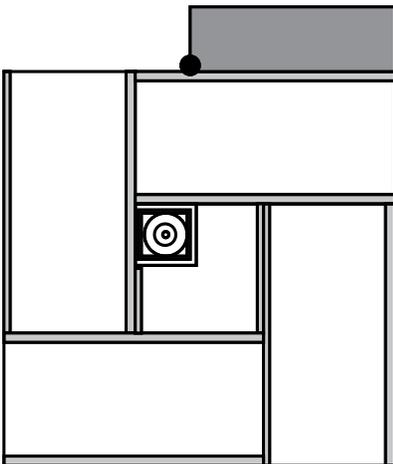


Fig. 6. Calligraphie accrochée dans le tokonoma du Yodomi-no-Seki. La petite fenêtre éclaire l'objet disposé dans cet espace distingué.



Fig. 7. Bouilloire (Kama) au-dessus du brasero d'été (Furo). Elle est en place pour un chaji. Les invités viennent la regarder au tout début de la cérémonie.

Fig. 8. Deux dispositions symétriques pour un chashitsu. A gauche de la figure, salle dite "normale" à droite dominante. A droite de la figure, salle à gauche dominante.





*Fig. 9. Intérieur du Yodomi-no-Seki, vu de la place du premier invité assis près du tokonoma. Au centre, le poteau intérieur ou Nakabashira. À gauche, arête du mur intérieur ou Nakakabe.*

Après les salutations, le maître de maison sert un repas léger dont les mets s'ordonnent ainsi : une soupe de soja, du riz blanc, MUKOZUKE (ce que l'on mange en buvant du saké), quelques petites choses dans du bouillon, quelques grillades (viande, poisson) et des légumes, un bouillon léger, des nourritures de l'océan et de la montagne, des légumes en saumure, du riz grillé infusé dans l'eau chaude. Du saké accompagne tout le repas. Le maître de maison fait le service, et mange seul dans la salle de l'eau.

Sans entrer dans le détail du repas, deux faits sont à noter. D'une part, les nourritures de l'océan et de la montagne signalent une réarticulation des événements : l'invité principal en offre au maître de maison, qui accepte ; en outre, les nourritures sont prévues en quantité telle que, après la distribution à tous les participants, il en reste dans le plat : à ce moment-là, le maître de maison fera un seul tas des deux tas d'origine ; cette conjonction du bas et du haut symbolise le premier rapprochement du maître de maison et des invités. D'autre part, l'invité principal offre du saké au maître de maison, et lui « prête » sa coupe à cet effet ; la coupe circule alors entre tous les invités et le maître de maison, chacun offrant du saké à ce dernier, et réciproquement : le partage du saké dans la même coupe signale la deuxième phase du rapprochement maître de maison-invités.

L'invité principal signale la fin du repas en demandant l'infusion de riz grillé. Les invités nettoient soigneusement tous leurs plats avant de les reposer. Le bruit



Fig. 10. Bouilloire et brasero vus de l'entrée du maître de maison. Noter l'éclairage contrôlé.

Fig. 11. Porte Nijiriguchi vue de la place du maître de maison.



des baguettes tombant de concert sur les plateaux signale au maître de maison - qui attend dans le MIZUYA - qu'il peut venir desservir.

La desserte marque la fin du repas.

La deuxième séquence à l'intérieur du CHASHITSU, celle du thé épais, débute par le réarrangement du charbon. Les charbons qui se sont consumés durant le repas doivent être renouvelés<sup>10</sup>. Le maître de maison brûle de l'encens avant de remettre la bouilloire en place. L'invité principal demande alors à regarder la boîte d'encens : c'est un « objet esthétique ». Après l'examen visuel, effectué par les visiteurs à tour de rôle, l'invité principal posera au maître de maison des questions relatives à cet objet (style, âge, artisan, histoire...).

Après le service d'un gâteau non sec, le maître de maison invite ses visiteurs à observer une pause dite NAKADACHI. Les invités saluent la calligraphie et le feu à tour de rôle, et sortent dans le jardin où ils vont s'asseoir sur le banc couvert.

Durant la pause, le maître de maison décroche la calligraphie du TOKONOMA et la remplace par un arrangement floral. Pour la confection du thé, il amène dans la pièce une jarre d'eau, et la petite jarre du thé, qu'il place toutes deux près du brasero (la disposition des objets est géométriquement déterminée).

Sa préparation terminée, le maître de maison sonne du gong dans la salle de l'eau. Au son du gong, les invités se lèvent, s'agenouillent, puis retournent à la salle du thé, après des ablutions purificatrices au bassin.

Entré, chaque invité va s'incliner devant l'arrangement floral et le feu, pendant que dehors le maître de maison enlève le puisoir du bassin (il ne servira plus) et décroche les stores extérieurs qui maintenaient jusqu'alors la pièce dans une certaine pénombre. Le maître de maison rentre dans la salle du thé par la porte de la salle de l'eau. Il amène les derniers ustensiles nécessaires et ferme la porte. Il purifie les ustensiles et prépare le thé épais dans un silence total. Les invités boivent chacun « trois gorgées et demi » de ce thé, dans le même bol qui circule. Le dernier invité boit tout ce qui reste.

Le partage du thé épais est le moment le plus solennel et le plus tendu de la cérémonie. C'est aussi le seul où le maître de maison et ses invités sont réunis toutes portes fermées<sup>11</sup>.

Après la consommation du thé, les invités examinent le bol. Puis ils demandent à voir la jarre du thé et la petite cuiller : ce sont des objets précieux qu'on regarde d'un point de vue esthétique.

Le maître de maison enlève les ustensiles du thé épais pour les ranger dans le MIZUYA. Il commence la troisième séquence, celle du thé léger, par le réarrangement du charbon. Cette séquence est marquée par une détente certaine. L'invité principal demande à regarder les charbons avant que la bouilloire ne soit replacée dessus. Les invités prennent place, les uns après les autres, devant le brasero pour contempler les cendres et les charbons.

Le maître de maison apporte des gâteaux secs, puis les ustensiles du thé léger. Il prépare un bol de thé pour chacun des invités. A tour de rôle, les invités mangent les gâteaux, boivent le thé, admirent le bol. Le thé léger est servi à satiété : autant que les invités en redemandent.

L'invité principal demande à voir la boîte de thé et la cuiller. Le maître de maison les présente, et commence à ranger. Après examen des ustensiles, le maître de maison les emporte et ferme la porte en sortant.

Il rouvre sans rentrer dans la salle, et remercie ses invités d'être venus. Les invités rendent la salutation, puis l'invité principal annonce qu'il n'est pas nécessaire de les raccompagner dehors. Le maître de maison se retire et ferme sa porte. Les invités s'inclinent devant les fleurs et le brasero avant de s'en aller par la petite porte des invités, qu'ils font claquer en la refermant.

Le maître de maison repasse sa porte, vient à la porte des invités, et l'ouvre. Entendant cela, les invités se retournent et s'inclinent. Le maître de maison leur rend leur salut, et il restera là tant que les invités seront visibles.

## V. LE FRANCHISSEMENT CONDITIONNEL ET LE DÉCOUPAGE DE L'ESPACE

Considérons l'invité arrivant au lieu de l'invitation. Il est dans la rue, et comme cela est la règle au Japon, il ne voit rien du pavillon où la cérémonie va se dérouler. Ce qui est proposé à son regard, c'est un mur uni ou une palissade simple, par-dessus lesquels pointent les arbres du jardin. Interrompant le mur, une porte marque le lieu de l'entrée. Le dispositif banal du mur et de la porte est chargé d'un certain nombre de significations :

Sur la dimension cognitive, le mur empêche de voir. La conjonction du sujet (invité) et de l'objet (mur) transfère au sujet la charge modale négative investie dans le mur par le maître de maison, qui joue ici le rôle de Destinataire<sup>12</sup> : c'est la modalité du « non-pouvoir » : ne pas pouvoir faire, ou ne pas pouvoir voir. Simultanément, les arbres qui dépassent le faîte du mur indiquent qu'il y a un jardin au-delà, maintenu secret par rapport à la rue grâce au mur.

Sur la dimension somatique, le mur sert à empêcher le passage, soit par la difficulté pragmatique qu'il impose à l'éventuel candidat au passage (auquel cas le mur véhicule la modalité du « ne pas pouvoir faire »), soit par l'injonction négative qu'il énonce : il « invite » à ne pas passer par là (transmission du vouloir ne pas faire) et à emprunter la porte qui interromp le dit mur (faire vouloir faire). En quelque sorte, le mur guide le visiteur vers le point de passage désigné : la porte.

Le dispositif mur-porte apparaît donc, sur le plan sémiotique, comme chargé de trois investissements modaux :

- faire vouloir négatif/positif (virtualisation du sujet) ;
- faire pouvoir/ne pas pouvoir (actualisation pragmatique) ;
- faire savoir/ne pas savoir (actualisation cognitive).

Traditionnellement, les portes japonaises n'ont pas de serrure. Un loquet ou une barre permettent d'assurer une fermeture solide, mais ils présupposent tous deux qu'il y ait quelqu'un à l'intérieur pour bloquer/débloquer le système de fermeture. De fait, il y a toujours quelqu'un dans les lieux d'habitation traditionnels au Japon<sup>13</sup>.

Devant la porte fermée d'une maison, l'usage veut qu'on appelle ceux qui sont à l'intérieur pour s'annoncer. Sans détailler la procédure ainsi signalée, il importe de dire qu'on n'entre pas ainsi dans un jardin de thé. Si l'invité trouve la porte fermée, cela veut dire qu'il est trop en avance et que le maître de maison n'est pas encore prêt. Il ne reste plus à l'invité qu'à faire un petit tour dans le voisinage et à revenir. L'étiquette lui interdit d'attendre devant la porte : seuls les domestiques et les mendiants font cela. La porte fermée est donc investie de la modalité du devoir surdéterminant un enchaînement : ne pas entrer, faire un tour, revenir.

Si, au lieu d'être fermée, la porte est entr'ouverte, elle n'impose pas une interdiction au passage. L'invité pourrait donc passer (modalité du pouvoir). Cependant, tant que le sol n'est pas mouillé, le visiteur doit ne pas entrer : l'absence d'eau par terre prime sur l'entrebâillement de la porte. Sémiotiquement parlant, l'eau du seuil apparaît donc comme investie des modalités virtualisantes (absence = faire devoir ne pas faire ; présence = faire vouloir faire) alors que la porte n'est investie que d'une modalité actualisante (fermée = faire ne pas pouvoir ; entr'ouverte = faire pouvoir).

Pour désigner le visiteur, nous avons utilisé quelquefois le terme d'invité, car la personne en question a déjà reçu une invitation écrite ; nous avons rapporté aussi que l'étiquette lui impose de rendre une visite de remerciement au domicile de l'invitant. Cependant, une telle invitation globale devra être réactualisée un grand nombre de fois au cours du CHAJI. Plus spécialement, quatre passages de portes nous intéresseront ici : ils développent localement les étapes de l'acquisition de la compétence et de l'accomplissement de la performance qu'est le franchissement d'une limite.

Revenons à la porte du jardin. Le maître de maison s'exprime à l'intention de ses invités en manipulant les objets du monde naturel : en mouillant le sol, il les invite à entrer (faire vouloir) ; en entr'ouvrant la porte, il leur donne la possibilité d'entrer (faire pouvoir). Il fait cela normalement avant leur arrivée, et le cas de l'invité en avance n'a été produit ici que pour révéler les mécanismes sémiotiques de l'interaction. Le décalage dans le temps fait donc que les invités ne voient pas le maître de maison accomplir ces gestes à leur intention : ils en lisent les traces.

Le maître de maison étant retourné dans sa cuisine préparer le repas, les invités arrivent un par un. Chacun entre et remet la porte dans l'état où il l'a trouvée. L'invité arrivé le dernier referme la porte, qui se trouve dès lors investie des modalités négatives : devoir ne pas (passer) et ne pas pouvoir (passer). Ainsi, les invités signifient à autrui (hors du jardin) qu'ils désirent ne pas être dérangés.

Après l'épisode du MACHIAI, les invités vont se mettre sur le banc couvert dans le jardin, et attendent. Cette attente est différente de ce qu'aurait été une attente dans la rue devant la porte : ici, ils sont à l'intérieur, et on met à leur disposition du tabac pour fumer, de l'encre et du papier dans l'éventualité où ils voudraient écrire des poèmes.

Ayant terminé ses préparatifs, le maître de maison sort de la cuisine, vient dans le jardin où il asperge d'eau les pierres devant le bassin des ablutions (TSUKUBAI)

et se rince rituellement les mains et la bouche. Il se dirige ensuite vers la porte du milieu (NAKAKUGURI) qui divise le jardin en deux parties. Il ouvre cette porte et, sans la passer, s'incline silencieusement à l'intention de ses invités. Ces derniers se lèvent et lui rendent sa salutation. Le maître de maison se retourne et rentre dans le pavillon de thé par la porte des invités (NIJIRIGUCHI). Notons ceci, car il était sorti par la porte de la cuisine. Il tire la porte NIJIRIGUCHI derrière lui, en la laissant entr'ouverte.

A partir de ce moment, les invités peuvent passer la porte du milieu. Ils ont le loisir de le faire au moment qui leur convient. Après leur passage, le dernier invité refermera cette porte. Le deuxième franchissement est comparable au premier :

- a) le maître de maison et les invités se trouvent de part et d'autre de la porte ;
- b) la porte est ouverte, pour la modalité du pouvoir ;
- c) la salutation joue ici le rôle de l'invitation à entrer : les invités voient le maître de maison, et la modalité de la virtualisation est transmise directement, visuellement, et non par l'eau sur le seuil<sup>14</sup> ;
- d) les invités franchissent la porte NAKAKUGURI en l'absence du maître de maison.

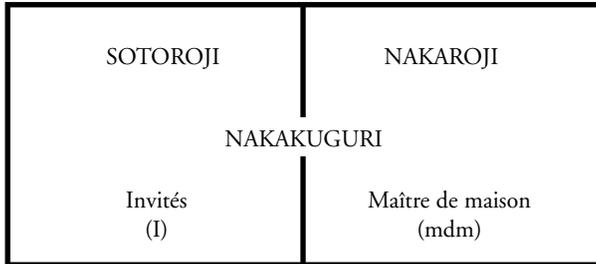
Le troisième franchissement, celui de la porte NIJIRIGUCHI, ressemble en tous points aux deux précédents :

- a) le maître de maison et les invités se trouvent de part et d'autre de la porte ;
- b) la porte est entr'ouverte, accordant la modalité du pouvoir ;
- c) le seuil est mouillé, transmettant la modalité virtualisante par une trace, le maître de maison étant invisible ;
- d) les invités franchissent la porte en l'absence du maître de maison.

Nous disposons donc d'un paradigme de trois franchissements de limites. Les lieux situés de part et d'autre de ladite limite ont changé, leurs investissements descriptifs (intérieur/extérieur) ou modaux (privé/public) ont changé, le dispositif qui trace la limite (palissade, haie continue ou partielle, mur) a changé, la configuration de la porte a changé... seul reste stable le mode opératoire.

Les étapes de virtualisation et d'actualisation des invités ont déjà été suffisamment décrites. Examinons la phase de réalisation, et prenons comme cas particulier le passage de la porte du milieu du jardin. Cette porte est à claire-voie, quelle que soit sa hauteur : les invités qui se trouvent dans le « jardin extérieur » (SOTOROJI) voient, à travers la porte, le « jardin intérieur » (NAKAROJI). La porte marque, sur le chemin de passage, la limite entre les deux jardins. Il convient de spécifier que dans ces jardins, on marche uniquement au long des chemins prescrits (devoir faire) et que l'on ne se promène pas en dehors du sentier (devoir ne pas faire). Mieux le sentier est fait de pavés non jointifs disposés à des distances soigneusement déterminées. Le visiteur doit poser les pieds sur ces pavés, et sur ces pavés seulement. Ainsi, le rythme de sa marche est déterminé, de même que les points de vue qui lui sont proposés. Si le sentier possède plusieurs embranchements, les sections interdites (devoir ne pas passer) sont indiquées soit par un galet muni d'un nœud de grosse ficelle, soit par un trépied de bambou fendu. Dans ces conditions, pour diviser un jardin en deux, il n'est pas nécessaire de construire un mur continu

à travers le jardin, bien que cela reste possible. A moindre effort, il suffit de marquer les limites sur le sentier. Le galet noué ou le trépied marquent un interdit total (même s'il n'est que temporaire). Une porte marque un interdit conditionnel : c'est là que le maître de maison viendra lever l'interdit, et remplacer le devoir ne pas faire



par un vouloir faire et un pouvoir faire.

Soit le schéma simplifié suivant :

Dans la mesure où nous nous intéressons au franchissement entre deux portions d'espace (topoï), nous pouvons poser qu'il y a ici quatre actants dont les jonctions définissent deux états :

<i>état 1</i>	<i>vs</i>	<i>état 2</i>
Invités conjoint avec SOTOROJI		Maître de maison conjoint avec NAKAROJI

Le maître de maison ne sort pas du NAKAROJI durant tout le CHAJI. C'est son territoire, dans lequel le CHASHITSU est implanté. Si nous considérons que la jonction (sujet, topos) définit l'état du sujet, seul le sujet « invités » est modifié par le franchissement :

I conjoint SOTOROJI	I disjoint SOTOROJI I conjoint NAKAROJI
---------------------	--

Avant le franchissement, le sujet<sup>15</sup> a reçu, à la porte, les modalités virtualisante et actualisante qui le rendent compétent. Dès lors, l'absence du maître de maison, lequel a joué le rôle de Destinateur source de la compétence, produit un effet de sens particulier au moment du passage : ainsi, le sujet « Invités » devient le sujet réalisant le faire « franchissement (ou passage) de la porte ». D'ailleurs, il doit l'ouvrir complètement après que le maître de maison l'ait entr'ouverte. Si le maître de maison était resté là (ce qui est la façon ordinaire de procéder lors des passages de portes à l'intérieur des maisons japonaises), il serait apparu comme le sujet du faire, confinant I dans le rôle de sujet d'état. Par conséquent, l'absence du maître de maison permet à I de cumuler les rôles de sujet de faire et de sujet d'état, c'est-à-dire d'être sujet sémiotique au plein sens du terme, auteur de la performance<sup>15</sup>.

Nous avons ici une deuxième raison structurale de différencier la cérémonie du thé de la visite ordinaire à domicile (cf. supra IV). Paradoxalement, l'absence du maître de maison lors du franchissement manifeste plus d'attentions à l'égard



*Fig. 12. Tsukubai ou bassin d'ablutions du jardin intérieur du Yodomi-no-Seki.*

de l'invité, dont le statut est rehaussé pour approcher celui du maître de maison. Nous verrons qu'il recevra un statut supérieur ou égal à l'intérieur du CHASHITSU.

Nous venons d'expliquer l'effet de sens résultant de l'absence du maître de maison lors du passage des portes. Il reste à rendre compte du fait qu'il reste toujours dans l'espace le plus intérieur, sans franchir la limite vers le jardin extérieur. Ceci est lié à la notion de privé et à celle de pureté, que nous expliciterons au paragraphe suivant. Admettons ici que la chaîne des espaces séparés par des limites s'ordonne du moins pur au plus pur, en allant de

l'extérieur vers l'intérieur. Le maître de maison, qui vient de se purifier rituellement au TSUKUBAI, ne sort plus du NAKAROJI. De façon symétrique rendus compétents pour le franchissement, les invités vont au TSUKUBAI se purifier à leur tour (ils ont été virtualisés et actualisés pour cette purification : aspersion des pavés devant le TSUKUBAI et renouvellement de sa provision d'eau.

Le franchissement, tel que nous venons de le décrire, n'a lieu selon ces règles que lorsque les espaces séparés sont investis d'une différence modale et descriptive (en particulier, dotés des caractères de pur et de privé). Il y a d'autres portes qui ne sont pas investies ainsi (e.g. l'entrée du MACHIAI ou pavillon d'accueil). Cela signale que les espaces concernés n'ont pas un investissement différencié de ce qui les entoure. Nous voyons par conséquent qu'on peut repérer les investissements différenciés par les rituels du passage conditionnel : il y a là un révélateur syntaxique qui, avec les autres actes accomplis, sert à expliciter la charge sémantique des lieux et des objets.

Il reste un quatrième franchissement conditionnel : après la pause (NAKADACHI) passée au jardin, les invités rentrent au CHASHITSU par la porte NIJIRIGUCHI. Le rituel est semblable en tous points, sauf un, qui se laisse déduire des trois autres :

a) le maître de maison et les invités sont de part et d'autre de la porte : ceci impose au maître de maison de ne pas sortir du CHASHITSU jusqu'au jardin, car cela le mettrait, avec les invités, du même côté de la porte ;

b) la porte est entr'ouverte (actualisation) ;

c) le maître de maison étant invisible, et ne pouvant passer du même côté pour mouiller le seuil, la virtualisation ne peut être accomplie visuellement, ni directement (salutation) ni indirectement (aspersion) ; le canal sonore est alors investi : une série de coups de gong transmet la modalité virtualisante (vouloir ou devoir) ; comme les virtualisations précédentes sont réalisées avec de l'eau, le gong est placé sous le signe de l'eau : il est accroché dans le MIZUYA, ou salle de l'eau<sup>16</sup> ;

d) les invités entrent en l'absence du maître de maison.

A posteriori, on peut réexaminer maintenant la séquence du franchissement de la porte NAKAKUGURI, et rendre compte du silence du maître de maison lorsqu'il vient prier ses visiteurs de la franchir. Ceci passe par l'opposition avec le coup de gong qui joue le même rôle de virtualisation :

virtualisation

Courbette debout.  
Invités et maîtres de maison  
se voient mutuellement.  
Usage du canal visuel,  
non usage du canal sonore.

Coups de gong.  
Invités et maîtres de maison  
ne se voient pas mutuellement.  
Non usage du canal visuel,  
usage du canal sonore.

L'opposition fait apparaître une règle implicite : lors de la virtualisation, le message n'est pas redondant. Si un canal sensoriel est utilisé, l'autre ne peut l'être en même temps. Cette règle est valide aussi pour les deux autres franchissements examinés, où l'eau répandue au sol n'est pas doublée par une autre expression signifiante. Un examen plus extensif permet de vérifier la validité de cette règle à propos de tous les échanges du thé : les protagonistes ne disent que ce qui doit être dit, ni plus ni moins. La communication est réduite au nécessaire et suffisant, et rien n'est simple redondance. Dès lors, toute duplication est porteuse d'un effet de sens qu'il faudra interroger.

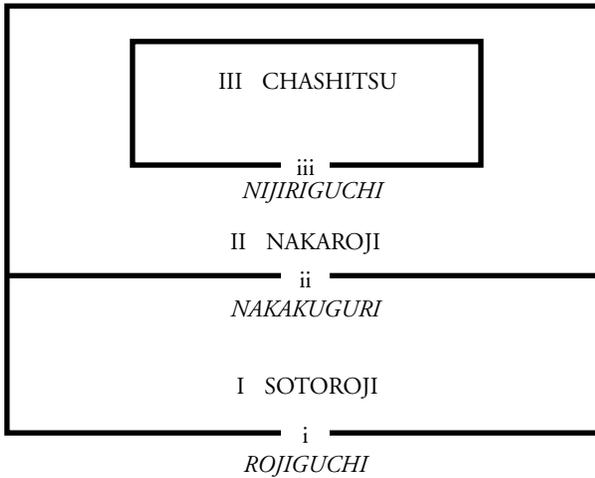
Cette règle méthodologique dégagée de l'analyse des actes accomplis recoupe l'analyse du système des règles du CHADO telles que transmises par la tradition, et où l'on voit apparaître une esthétique du nécessaire ou de l'indispensable.

Les séquences de franchissement des limites nous renseignent sur la configuration de l'espace global et sa partition en lieux distingués par les procédures syntaxiques<sup>17</sup>. Elles ne nous renseignent pas sur la charge sémantique desdits lieux.

Une limite franchissable à volonté et en tous points n'est pas à proprement parler une limite : rien, en termes d'action et de faire, ne permet de la distinguer d'une absence de limite. Elle ne sera donc pas reconnue comme telle dans l'analyse qui nous occupe (elle reste potentiellement actualisable dans d'autres séquences). Nous avons déjà signalé la porte du MACHIAI comme relevant de cette catégorie.

Une limite infranchissable somatiquement et cognitivement équivaut à la non existence des lieux qui sont au-delà : ces lieux sont inconnus. Ils ne peuvent être investis sémantiquement, et ne seront pas pris en compte.

Seules nous intéressent donc les limites dont le franchissement est conditionnel : en certains points, par certaines personnes, selon certaines procédures. Avec ce critère, à partir d'une description type des lieux du thé et des quatre franchissements étudiés, on obtient le schéma suivant :

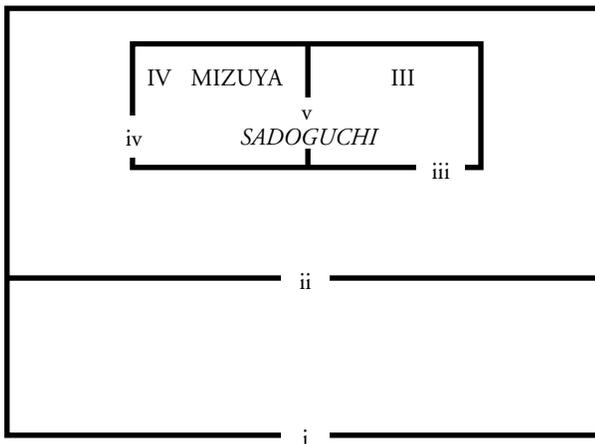


Partition du CHANIWA, espaces accessibles aux visiteurs, accès conditionnel :

- i Porte du jardin
- ii Porte du milieu
- iii Porte par laquelle *on se faufile*

I Jardin extérieur  
 II Jardin intérieur  
 III Ce terme désigne indifféremment le pavillon du thé dans sa totalité et la cérémonie à l'intérieur du pavillon

Il faut ajouter la salle de l'eau ou MIZUYA, accessible au seul maître de maison, et possédant deux portes interdites aux invités :



- iv Porte arrière du MIZUYA
- v *SADOGUCHI* : Porte du maître de maison
- IV MIZUYA : Salle de l'eau.

La porte ROJIGUCHI (i) régle le passage entre le monde extérieur et l'ensemble de l'espace du thé ou CHANIWA. A côté de cette porte, qui ne s'ouvre qu'aux invités, la séparation /monde/ vs /CHANIWA/ est double : pragmatique : un mur empêche le passage (construit en terre ou fait de bambous, ce mur fait l'objet d'attentions spéciales depuis les recommandations de RIKYU) ; et cognitive : le mur bouche la vue ; les arbres contribuent à cacher les maisons avoisinantes, de même qu'ils étouffent les bruits extérieurs.

L'enceinte est donc investie d'une double modalité négative : ne pas pouvoir (passer), ne pas savoir (ce qui se passe). Cette actualisation négative présuppose une virtualisation négative : le maître des lieux ne veut pas lier cet espace au monde. Il s'agit donc d'un espace débrayé, constitué comme un *ici* renvoyant l'*ailleurs* du monde dans un non-lieu dont il ne veut rien savoir.

## VL. CHARGE SÉMANTIQUE DES ESPACES

La propreté et les soins méticuleux dont le CHANIWA est l'objet le qualifient comme un endroit pur, opposé à la saleté et au laisser-aller extérieurs. Si le jardin est globalement pur par opposition au reste du monde, il est néanmoins divisé en deux parties distinctes séparées par une frontière (matérielle ou virtuelle), le passage entre les deux parties étant régulé par la porte du milieu (ii).

Dès lors, la question se pose de ce qui fait la différence entre les deux espaces. La réponse est qu'il y a modulation de la pureté : le jardin intérieur est plus pur que le jardin extérieur, comme le CHASHITSU sera plus pur que le jardin intérieur. Pour établir ce résultat, examinons encore une fois ce qui se fait en ces lieux.

Dans un jardin complet, c'est-à-dire un jardin qui contient tous les éléments prescrits par la tradition, on trouve dans chacun des jardins intérieur et extérieur un petit édicule appelé SETCHIN, et qui est en fait une latrine. Ces lieux sont maintenus dans un état de propreté méticuleuse par le maître de maison lui-même, conformément à la tradition des monastères zen. Cette propreté témoigne de la pureté qui lui est associée traditionnellement. Cependant, la question se pose de savoir pourquoi il y a une latrine dans un lieu aussi raffiné, destiné à une activité aussi formelle. Mieux : pourquoi doit-il y avoir deux latrines ?

La réponse réside dans les mécanismes fondamentaux de la communication non verbale. En effet, dans la mesure où le monde naturel offre à notre perception des *choses*, il n'offrirait aucune possibilité d'inscrire des notions *négatives*. Comment dire, à l'aide d'objets, la négation suivante : « il n'y a pas de saleté ici » ?

Le seul moyen est de pouvoir montrer des saletés, mais non ici. Par exemple : en exhiber, puis les éliminer ; ou les montrer au loin : ailleurs. Dans le monde naturel, l'unique moyen de construire la négation passe par une première assertion (i.e. la présence de ce qui sera nié) qui, dès lors, pourra être suivie d'actes négateurs (tels que la disparition de l'objet, ou l'élimination d'une qualité qui lui est essentielle, comme la vie chez les êtres vivants : la mort est une forme de la négation, la perte de la face en étant une forme atténuée).

Dans l'univers fermé du jardin du thé, isolé du reste du monde par sa clôture, la pureté est affirmée à l'aide de moyens non-verbaux, en deux phases successives.



Fig. 13. *Setchin* ou latrine du jardin extérieur du Yodomi-no-Seki.



nettoyage assuré par le maître de maison. Pour bien signifier que c'est une poubelle, le maître de maison prend soin d'y mettre quelques feuilles mortes. Il y pose aussi une paire de baguettes en bambou dont les invités pourront se servir pour ramasser un quelconque déchet et le jeter dans le CHIRIANA. Les commentaires traditionnels disent qu'en faisant cela, les invités se débarrassent de leurs derniers soucis du monde avant d'entrer dans le CHASHITSU.

Opposé à ceci, et pour construire la négation, il n'y a pas de poubelle dans le CHASHITSU. Mieux : il n'y a aucun déchet. Les plats de nourriture sont nettoyés par les convives eux-mêmes : les bols de riz sont rincés à l'eau chaude servie, et essuyés avec une feuille de papier<sup>18</sup> qui sera gardée dans la manche gauche du kimono. Rien n'est jeté dans le CHASHITSU, et ce lieu y gagne un statut de pureté supplémentaire. En trois étapes successives (monde /vs/ jardin ; jardin extérieur /vs/ jardin intérieur ; jardin intérieur /vs/ pavillon du thé), nous venons de voir se construire un parcours de la pureté des lieux. La procédure recourt aux opérations suivantes :

(a) détermination des unités d'espace (topoi) par l'installation de limites réalisées (barrières, murs) dont le franchissement est conditionnel ;

(b) investissement des unités d'espace par des valeurs descriptives construites à l'aide d'objets (SETCHIN, CHIRIANA) surdéterminés par des actions assertives et dénégatives.

Dans les deux cas, les termes (aussi bien les unités d'espace que les valeurs) sont *déterminés hic et nunc par des actes* décomposables en opérations (assertions et négations). Durant le CHAJI, le maître de maison et ses invités sont amenés à accomplir un grand nombre de telles actions, assurant la réactivation des choses et de leur charge sémantique au profit du rituel célébré. La récurrence de cette démarche produit l'effet de sens suivant : les acteurs accomplissant le rituel sont situés dans un univers immanent, où les valeurs n'existent pas a priori. Pour que les valeurs existent, il est indispensable de les produire, de les construire, de les refaire, à chaque reprise.

Autre fait révélateur : les valeurs sont construites par des actes et non par des paroles. Dans ce contexte, l'action est créatrice de sens. En contrefaisant un titre d'ouvrage bien connu en sémiotique, nous dirons qu'ici *faire, c'est dire*. Susceptible d'être élevé au rang d'aphorisme, cet énoncé est vérifiable dans toutes les sémiotiques synchrétiques.

Parallèlement à la construction de l'échelle de la pureté détaillée ci-dessus, les opérations accomplies mettent en place une double échelle de la privatisation, selon le savoir et selon le pouvoir, présupposant une modalité du vouloir. Nous n'entrerons pas dans le détail de cette construction, de même que nous n'aborderons pas la question de l'asptualisation de ces deux échelles : sur un substrat de variation spatiale continue (définissable comme un gradient, et reconstituable à partir de plusieurs cas), le découpage de l'espace en unités discrètes installe des « sauts » discrets liés aux unités. L'étude de ces phénomènes nous entraînerait loin du niveau des « structures profondes » où nous avons choisi de développer cette analyse.

## VII. L'INVESTISSEMENT POLAIRE DES ESPACES

A l'intérieur du CHASHITSU, les invités se déplacent très peu : la majeure partie de la cérémonie est statique, les participants demeurant assis, l'action n'engageant que le buste, les bras et la tête. Il en résulte deux effets de sens :

(a) Quelques *topoi* – ou unités d'espace susceptibles de jouer des rôles actantiels<sup>19</sup> – statiques sont déterminés par la sphère d'action des protagonistes de la cérémonie ;

(b) Les mouvements par lesquels l'ensemble du corps se déplace prennent un relief particulier.

Lorsque les invités entrent dans le CHASHITSU, ils vont à tour de rôle s'incliner profondément devant la calligraphie (KAKEMONO) suspendue dans le TOKONOMA, puis ils vont s'incliner de la même façon devant le brasero, dans lequel les charbons se consomment sous la bouilloire. Les saluts sont renouvelés au moment de la sortie pour le NAKADACHI. A la fin de ce dernier, les visiteurs rentrants saluent l'arrangement floral du TOKONOMA puis le feu et ses accessoires, et ils répètent ces gestes à la sortie finale.

Les salutations encadrent chacune des deux parties de la cérémonie (1. SHOZA ; 2. GOZA). Elles jouent donc un rôle syntaxique particulièrement important, correspondant aux gestes sociaux de « présenter ses respects » à l'entrée, et de « prendre congé » à la sortie. Le fait que les entités saluées soient des objets n'y change rien : les gestes de salutation sont ceux qu'on emploie à l'égard des personnes vivantes. Ce que les faits mentionnés démontrent, c'est que la cérémonie du thé pose les hommes et les choses sur un pied d'égalité, dans une classe unique où toutes les entités jouent des rôles semblables. En quelque sorte, il y a anthropomorphisation des choses.

Les « respects » exprimés à l'entrée et à la sortie témoignent du fait que les entités saluées sont hiérarchiquement supérieures aux invités. Cette interprétation est confirmée par la disposition spatiale des invités : l'invité principal, qui est le plus honorable, est placé près de la calligraphie au SHOZA (ou près de l'arrangement floral au GOZA) ; les autres invités lui succèdent par ordre d'importance décroissante le long du mur<sup>20</sup>. Sur cette échelle décroissante, la calligraphie occupe le pôle supérieur :

3e	_____	2e	_____	1er	_____	calligraphie ou
Invité		Invité		Invité		arrangement floral

Pour toute personne P de cette suite, le voisin de droite occupe une position supérieure à celle de P, le voisin de gauche une position inférieure à celle de P. La calligraphie n'a pas de supérieur sur cette ligne<sup>21</sup>.

Il ressort de cette organisation que les invités s'assoient dans un *topos* placé sous le signe de la calligraphie au SHOZA, et sous celui de l'arrangement floral au GOZA.

La niche où sont accrochés ces objets, appelée TOKONOMA, dérive de l'autel bouddhique, comme l'atteste l'histoire de l'architecture. Tout en n'étant

plus un autel, ce réceptacle conserve un caractère proche du sacré : tout ce qui y est placé possède le caractère d'une « puissance » susceptible d'influencer le cours des événements. Si elle ne possède pas directement ce caractère, elle renvoie à une entité qui le possède. En ceci, elle possède des qualités qui la rapprochent d'un Destinateur transcendant au sens sémiotique.

Dans la mesure où chaque invité reçoit une place prescrite - dans laquelle il accomplira toute son activité -, où ces places forment une chaîne, et où cette chaîne a son origine dans le TOKONOMA, on peut parler d'un topos des invités dépendant du pôle TOKONOMA.

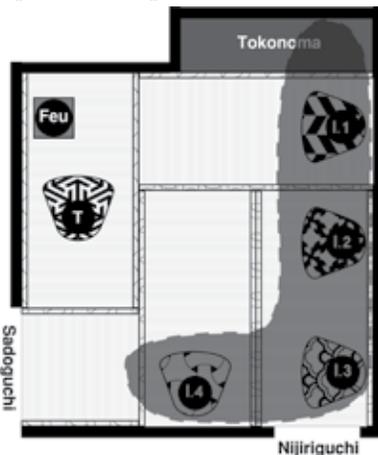


Fig. 14. I.1...I.5 Ordre linéaire des invités placés par rapport à l'objet pôle 1. ----- Limite du topos des invités.

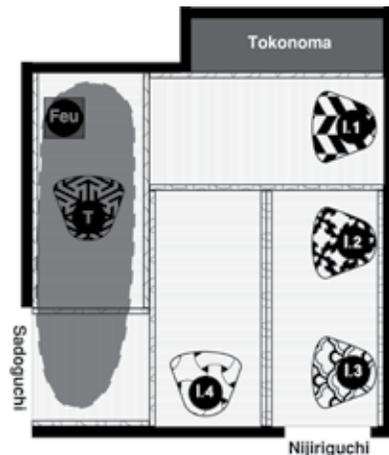


Fig. 15. T Emplacement du maître de maison par rapport au pôle 2 : le feu. ----- Limite du topos du maître de maison.

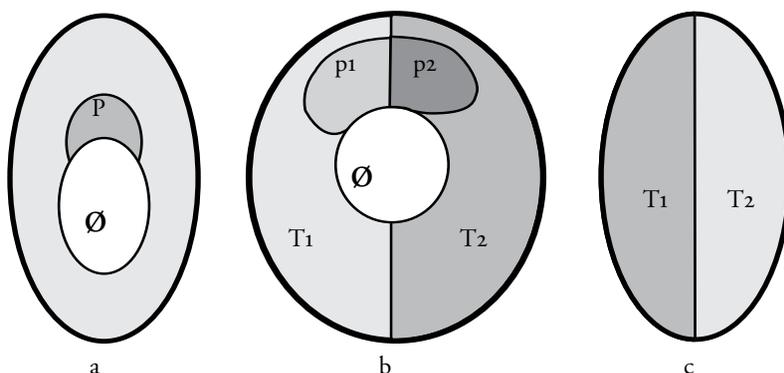
Quant à l'autre élément salué, le feu, il constitue à la fin du SHOZA et durant la totalité du GOZA le pôle fixe de l'activité du maître de maison et de son topos. Il est possible de reconnaître là un couple Destinateur-Sujet parallèle à celui du TOKONOMA-Invités.

Le CHASHITSU contient au moins deux topoï, liés chacun à un pôle particulier, et attribués à chacun des protagonistes de la cérémonie : le maître de maison d'un côté, l'ensemble des invités de l'autre.

L'examen du plan du CHASHITSU à partir de cette première détermination permet de reconnaître une configuration topique (b) que nous avons déjà rencontrée en sémiotique de l'espace<sup>22</sup> :

L'ensemble des deux topoï forme un anneau au centre duquel un espace vide est maintenu. C'est la configuration annulaire standard (a) reconnue dans l'espace du séminaire, dans la salle de réception ZASHIKI de la maison japonaise<sup>23</sup> et dans un grand nombre d'autres cas. De façon constante, et dans toutes les cultures où elle est rencontrée, cette configuration correspond à des interactions dites contractuelles<sup>24</sup>.

L'anneau est divisé en deux topoï dotés de deux pôles en plus des actants qui s'y conjoignent. La configuration résultante (b) est à mi-chemin entre la configuration



contractuelle (a) et la configuration polémique (c) telle que reconnue en d'autres circonstances. Plus précisément, elle inscrit la configuration polémique à l'intérieur de la configuration contractuelle. Par conséquent, nous pouvons nous attendre, à partir de la reconnaissance de la configuration topique, à voir l'interaction des protagonistes développer au moins une séquence polémique surdéterminée par l'interaction contractuelle<sup>25</sup>. C'est ce que l'on constate.

Cependant, durant la majeure partie du SHOZA, le maître de maison n'occupe pas le topos que nous venons de lui reconnaître : il fait le service du repas KAISEKI. Son activité peut être divisée en deux catégories : d'une part la préparation des éléments du repas dans la salle de l'eau : il confectionne les aliments, prépare plats, plateaux, boissons... et il *mange* tout seul en ce lieu ; d'autre part les allers-retours entre le MIZUYA et le CHASHITSU, pour les besoins du service (servir, desservir). Il en découle que le MIZUYA joue un rôle fondamental pour le maître de maison durant le SHOZA.

Ce n'est pas tout : les déplacements du maître de maison à travers la porte SADOGUCHI mettant le MIZUYA en communication avec le CHASHITSU ont pour corollaire le non passage des invités à travers cette même porte. Par conséquent, si le CHASHITSU peut être dit un espace commun au maître de maison et à ses invités, le MIZUYA est un espace *privé* réservé au seul maître de maison.

Il y a plus : la position ouverte ou fermée de la porte SADOGUCHI est chargée de signification. Dans le cas qui nous occupe, le maître de maison est seul à ouvrir, passer, et fermer. Il est donc à la fois sujet d'état et sujet de faire dans l'acte de franchissement de la limite. Or, si son statut de sujet d'état se définit par rapport aux deux pôles entre lesquels il se déplace (le MIZUYA et le CHASHITSU), le maître de maison va surdéterminer ces états par la position de la porte. Expliquons-nous.

1. Au moment le plus intense de la cérémonie, celui du thé épais, le maître de maison et ses invités sont ensemble dans le CHASHITSU. C'est aussi le seul moment où la porte SADOGUCHI est fermée sur eux, les séparant simultanément du MIZUYA.

2. Au moment de la consommation du repas, le premier invité dit au maître de maison : « Veuillez manger avec nous ». Ce dernier répond : « Je vais manger dans

le MIZUYA ». Il y va pour consommer son repas, et il referme la porte derrière lui. C'est le seul moment où les deux protagonistes accomplissent le même acte simultanément tout en étant séparés par la porte fermée.

3. Durant le service, lorsque le maître de maison apporte quelque chose à ses invités, il laisse la porte SADOUCHI ouverte. Ainsi, pendant qu'il est avec ses invités en train de les servir, il n'a pas vraiment quitté le MIZUYA, auquel il reste lié par la porte ouverte. Symétriquement, lorsqu'il retourne au MIZUYA chercher un autre plateau, il n'a pas quitté ses invités auxquels il reste lié par la porte ouverte.

Nous avons donc quatre cas de figure, où la jonction invités-maître de maison (en abrégé : « I » et « mdm ») est surdéterminée par la porte ouverte ou fermée :

	porte fermée	porte ouverte
mdm avec ses invités	conjonction (mdm, I)	non conjonction (mdm, I) car mdm reste lié au mizuya
mdm sans les invités	disjonction (mdm, I)	non disjonction (mdm, I) car mdm reste lié aux invités

La porte conditionnelle fonctionne donc comme un *opérateur de négation* appliqué aux jonctions définissant le sujet d'état. Elle détermine quatre états pour deux actants.

Simultanément, nous venons de mettre en évidence le rôle du MIZUYA comme pôle signifiant.

Récapitulons la problématique des pôles. Nous en avons quatre :

- **MIZUYA** ou salle de l'eau
- **Brasero** ou lieu du feu
- } pour le maître de maison
- **Arrangement floral**
- **Calligraphie**
- } pour les invités

Si ces pôles sont attribuables deux par deux à chacun des protagonistes, ils peuvent être couplés autrement, selon le critère de la co-présence :

- MIZUYA + Calligraphie : au SHOZA (ou 1<sup>re</sup> assise)
- Brasero + Arrangement floral : au GOZA (ou 2<sup>e</sup> assise)

Une certaine hétérogénéité est perceptible dans la façon de désigner ces pôles qui ont été repérés syntaxiquement. Une telle hétérogénéité est gênante, surtout que nous avons vu certains de ces pôles surdéterminer des topoï (pour les invités ou pour le maître de maison). Il importe dès lors d'analyser sémantiquement ces termes et de repérer ce qui les rend isotopes.

Un premier repère se trouve dans l'explication des termes MIZUYA et brasero, respectivement salle de l'eau<sup>26</sup> et lieu du feu. Avec l'eau et le feu, nous tenons deux « éléments » qui nous renvoient aux éléments de l'univers (s'il y en a quatre dans la

mythologie indo-européenne – eau, feu, terre, air – les Chinois et les Japonais en comptent cinq : eau, feu, métal, terre, air. Ces termes conviennent particulièrement au rôle de « valeurs » nécessaires à l'analyse sémantique fondamentale. La question se pose dès lors de savoir si la calligraphie et l'arrangement floral sont porteurs des mêmes valeurs, ou de valeurs relevant du même paradigme.

La calligraphie des cérémonies du thé est obligatoirement faite à l'encre de Chine noire. Aucune couleur et aucun dessin ne peuvent l'accompagner. Or l'encre de Chine est faite de suie (huile brûlée : elle résulte d'un feu éteint, aspect terminatif), mélangée de colle puis étendue d'eau. La calligraphie pourrait donc renvoyer à un feu mort et transformé, i.e. un feu nié ou un « non-feu », qui s'oppose au feu actif du foyer, lequel assure la cuisson et le chauffage.

Si une telle interprétation est bonne, on devrait trouver, par raison de symétrie, que l'arrangement floral renvoie à une « non-eau ». La vérification de ce point apporterait une preuve de cohérence interne. Voyons cela : l'arrangement floral se réduit à *une* fleur, avec quelques brins d'herbe, et parfois quelques bourgeons. Tous ces éléments doivent être très frais, disposés avec simplicité, « comme dans les champs » ainsi que le recommande le maître Rikyu. Ces plantes plongent leur tige dans un petit récipient contenant de l'eau, et elles sont aspergées d'eau finement pulvérisée imitant la rosée. Nous retrouvons donc l'élément eau, sous une forme active, vivante, assurant la vie des plantes. Elle s'oppose à l'eau du MIZUYA, qui est une eau passive, destinée à être transformée par cuisson.

Les éléments sémantiques qui ressortent de cette analyse rapide ne renvoient pas à l'ensemble des cinq éléments. Ils renvoient plutôt à un domaine d'oppositions binaires où se rencontrent les valeurs eau/feu ; vie/mort ; actif/passif ; transformant/transformé. Une telle problématique relève, dans le domaine asiatique, du paradigme du Yin et du Yang, connu au Japon sous les vocables IN et YO, par lesquels on désigne les principes mâle/femelle, actif/passif... régulant la marche du monde. Dans une telle problématique, tout univers, quelle que soit son extension, contient les deux principes simultanément, dans un équilibre relatif où l'un domine souvent l'autre.

Si cette direction d'interprétation est valide, elle devrait recevoir confirmation des co-présences des pôles dans le SHOZA et le GOZA : au SHOZA, le pôle dominant l'activité du maître de maison est le MIZUYA, celui de l'eau passive et transformable : la surdétermination est IN. Du côté des invités, la calligraphie occupe le TOKONOMA.

Au titre de feu éteint, elle serait le principe mâle transformé et devenu passif : la surdétermination est NON-YO. Au GOZA, le pôle dominant l'activité du maître de maison est le brasero, investi par le feu actif : la surdétermination est YO. Du côté des invités, l'arrangement floral renverrait à l'eau vivifiante et rafraîchissante, une eau active (non passive), principe femelle nié : la surdétermination est NON-IN.

Dans les deux « assises », la cohérence des éléments co-présents est vérifiée : IN couplé avec NON-YO au SHOZA ; puis YO couplé avec NON-IN au GOZA. Pour des raisons de logique interne, cette interprétation peut donc être considérée comme valide.

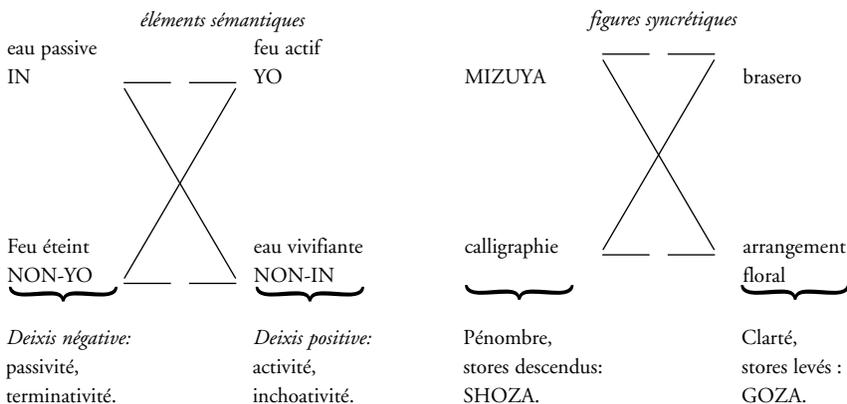
Plusieurs recouplements viennent la conforter d'une validation externe. Nous n'en citerons que deux, les autres apparaissant au cours de l'analyse syntaxique de la cérémonie.

1. A la fin de la pause dite NAKADACHI, le maître de maison décroche les stores extérieurs (SUDARE) qui, accrochés devant les fenêtres, ont maintenu toute la première assise ou SHOZA dans la pénombre. Par conséquent, le GOZA se déroulera dans la clarté. Ce changement de lumière advient après l'entrée des invités dans le CHASHITSU.

Ils assistent donc au passage de la pénombre à la clarté. Ce changement, qui donne le coup d'envoi du GOZA, résiste à toutes les analyses qui ne s'appuient que sur la seule syntaxe.

Or, d'un point de vue sémantique, la pénombre renvoie au principe passif et la clarté au principe actif. Dans la pénombre, le SHOZA réunit les pôles de l'eau passive et du feu passif ; dans la clarté, le GOZA réunit les pôles de l'eau active et du feu actif. La cohérence sémantique est manifeste.

Dès lors, les termes IN, NON-IN, YO, NON-YO peuvent se ranger aux quatre coins d'un carré sémiotique dont les côtés verticaux représentent les deixis positive et négative, les côtés horizontaux manifestant l'opposition des termes contraires.



2. La deuxième confirmation externe de cette interprétation est d'ordre syntactico-sémantique. Le récit du CHAJI (§ IV) nous a montré qu'il y a trois séquences à l'intérieur du CHASHITSU : le repas, le thé épais, le thé léger.



Fig. 17. *Sudare*: rideau de bambou servant à contrôler la luminosité dans le chashitsu.

Chacune des séquences du thé épais et du thé léger débute par un arrangement des charbons pour le feu. Dès lors se pose la question de la première séquence : y a-t-il un arrangement de charbon par lequel elle débute ?

La réponse est en deux temps : oui, la première séquence commence par un arrangement des charbons, comme cela peut se voir dans certaines cérémonies exécutées à d'autres moments du jour ou de l'année. Mais, dans le CHAJI d'été étudié, cet arrangement a lieu avant que les invités n'entrent dans le CHASHITSU. Ainsi, cette opération est *éliminée* du déroulement syntagmatique de la cérémonie. Une telle élimination équivaut à une *négation* : c'est une négation du feu. Le SHOZA, que notre analyse antérieure montre comme placé sous le signe du IN passif (eau + non feu) débute par la négation du feu, telle que nous venons de la montrer.

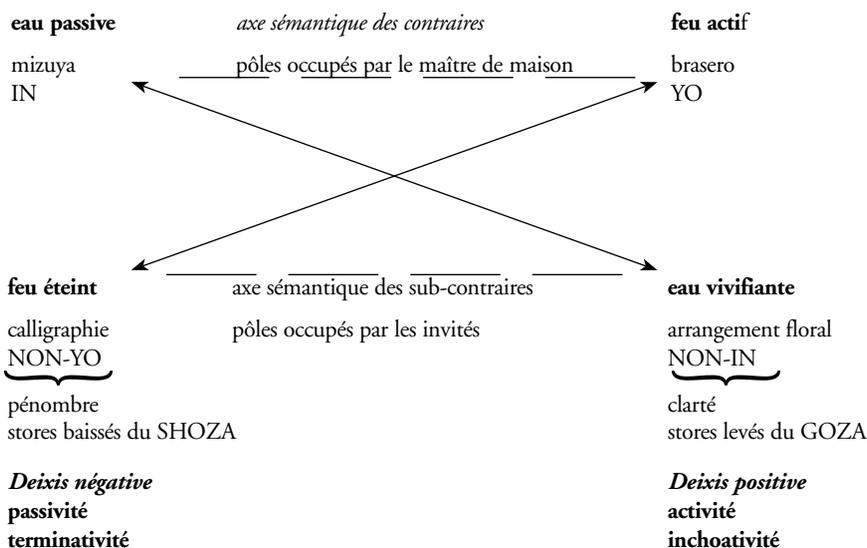
Nous avons dit (§ III) que le CHAJI peut se dérouler différemment selon la saison et l'heure. Certains CHAJI débute par un premier arrangement du charbon. Est-ce à dire que l'analyse ci-dessus est fautive et qu'il faut recommencer ? Loin de là. Les CHAJI qui débute par le premier arrangement du charbon recourent à d'autres expressions de la négation non-verbale : des cendres mouillées sont placées dans le foyer, de façon à ce que les invités puissent les voir ; on asperge les cendres d'eau, dessinant des motifs, juste avant l'entrée des invités, pour qu'ils puissent voir les motifs d'eau. Cette insistance sur l'eau rajoutée sur le feu, rendue visible aux invités, signifie que le SHOZA se déroule sous le signe de l'eau et non sous le signe du feu.

Dans le CHAJI le plus formel, de style SHIN, la cérémonie commence par un geste marquant : parmi les ustensiles placés à côté du brasero, un vase allongé vertical contient le puits (HISHAKU) destiné au transfert de l'eau et une paire de baguettes métalliques (HIBASHI) destinées à la manipulation des charbons. Le maître de maison commence par prendre les baguettes, et il les *met de côté*. Il signifie par là qu'il ne s'en servira pas, que le feu n'est pas l'élément premier dans cette séquence : le SHOZA est placé sous le signe de l'eau et du non-feu.

Ces manifestations différentes d'une même opération (négation) située au niveau profond illustrent notre hypothèse où nous disions (§ III, in fine) que les différents CHAJI partagent la même structure fondamentale et sémio-narrative, et que les différences affectent le niveau de manifestation.

## VIII. DYNAMIQUE GLOBALE

L'analyse localisée de quelques séquences d'actions et de dispositions spatiales nous a permis de dégager successivement une division de l'espace en parties discrètes, un investissement sémantique aspectualisé (du moins pur au plus pur), et enfin une polarisation des lieux subsumée par des valeurs descriptives simples (eau, feu) surdéterminées par deux valeurs (actif, passif) que l'on serait tenté d'interpréter comme modales. Les derniers éléments de cette analyse peuvent être regroupés sur le carré sémiotique suivant :



Ce carré représente, de façon condensée, les différents termes en interaction, de même que leurs relations logiques. Cependant, si les analyses précédentes ont identifié les éléments (termes et relations) du modèle, elles n'ont pas abordé la question de la dynamique qui les lie. L'analyste familiarisé avec le « carré sémiotique » sait que ce carré est susceptible d'une double lecture : une lecture statique, dite taxinomique, et une lecture dynamique, dite syntaxique. L'intérêt d'une telle lecture dédoublée est le suivant : si l'analyse de l'objet sémiotique complexe reconnaît des termes qui entretiennent des relations de contradiction et de contrariété, il est nécessaire de rendre compte de la cohérence du discours lui-même. La logique enseigne qu'on ne peut affirmer simultanément une chose et son contraire, ou une chose et son contradictoire. Or, si nous avons reconnu dans notre objet des valeurs entretenant des relations de contrariété et de contradiction, lesdites valeurs ne sont pas manifestées simultanément dans ledit objet. Et c'est cette non-simultanéité qui impose de reconnaître un avant et un après, entre lesquels se définissent des opérations transformatrices. Une telle argumentation est valide quelle que soit l'expression sémiotique de l'objet analysé, car les points de vue statique et dynamique relèvent du contenu (voir note 1).

Revenons au carré de notre CHAJI. Une première remarque s'impose : le SHOZA et le GOZA, qui sont les deux « assises » se déroulant à l'intérieur du CHASHITSU, occupent les colonnes verticales du carré, dites deixis. SHOZA : la calligraphie est dans le TOKONOMA pendant que le maître de maison fait le service à partir du MIZUYA ; GOZA : l'arrangement floral occupe le TOKONOMA pendant que le maître de maison fait le service du thé devant le feu. Sur les deixis, les études sémiotiques situent une opération particulière, dite *assertion*, laquelle s'oppose à l'opération de *négation* située sur le schéma (diagonale du carré). L'assertion assure le passage entre deux valeurs relevant d'une même deixis ; en ce sens, c'est une opération qui confirme et précise par la valeur finale la valeur initiale dont elle est partie. A contrario, la négation assure le passage

entre deux valeurs relevant de deux deixis différentes. En ceci, la transformation est brutale, sans transition. Elle revêt d'ordinaire la forme polémique, figurativisée souvent par une lutte, suivie de la victoire de l'un des protagonistes et de la défaite de l'autre.

Or le CHAJI est remarquable en ceci qu'il n'y a aucune lutte mise en scène. Toute la cérémonie se déroule selon un canevas précis, où chaque participant joue son rôle, et d'où se dégage un effet de sens global qui est celui de la collaboration à une fin commune. D'où la question suivante : qu'en est-il de l'opération de négation, et comment se manifeste-t-elle ?

Nous avons vu, aux paragraphes V et VI, qu'une série de négations non verbales est installée, permettant de dégager la notion de pureté, opposée à l'impureté. De même, on peut interpréter la suite des enceintes comme autant d'opérateurs destinés à construire la tranquillité, opposée à l'agitation du monde exclu dehors – et donc nié. De plus, la maîtrise gestuelle et le rythme d'exécution des actes cérémoniels sont établis aux dépens du désordre et du chaos (le soi maîtrisé étant une forme interne du chaos externe). Il y a donc un ensemble d'opérations de négation, dispersées tout au long du CHAJI, qui permettent de construire l'image d'un anti-sujet qui s'opposerait à la progression des acteurs de la cérémonie sur la voie du CHADO (CHA = thé ; DO = parcours, voie).

Cependant, les acteurs impliqués dans cette opération au niveau discursif, ainsi que les valeurs profondes recouvertes, ne correspondent pas directement au carré dégagé en termes d'eau et de feu, d'activité et de passivité : il ne s'agit pas de la même isotopie. Même si le résultat que nous venons de construire est difficilement récusable, nous sommes contraint de le laisser provisoirement de côté – quitte à le réintégrer par la suite – et de rechercher une solution située sur l'isotopie fondatrice du carré.

Pour faciliter l'exposé, plaçons notre exploration au niveau figuratif. Nous avons vu que la charge sémantique IN du SHOZA tout entier est véhiculée par la pénombre, obtenue au moyen de rideaux de bambou (SUDARE) suspendus à l'extérieur des fenêtres, alors que le GOZA est investi de la charge YO par la clarté résultant du décrochage de ces mêmes SUDARE. Nous tenons là une opération de négation faisant passer de la deixis négative à la deixis positive du carré des investissements polaires. Notons (a) que cette opération est accomplie par le maître de maison après le NAKADACHI ; (b) que les invités ne le voient pas l'accomplir ; (c) que les invités voient le changement de lumière s'opérer pendant qu'ils se mettent en place pour le GOZA.

Une autre opération de négation similaire en tous points est accomplie par le maître de maison à l'insu des invités : durant le NAKADACHI, pendant que les invités sont au jardin, le maître de maison décroche la calligraphie (NON-YO) et la remplace par l'arrangement floral (NON-IN). Les invités constateront le changement après la pause.

Enfin, l'abandon du MIZUYA pour le pôle du feu se fait aussi d'une façon rendue anodine.

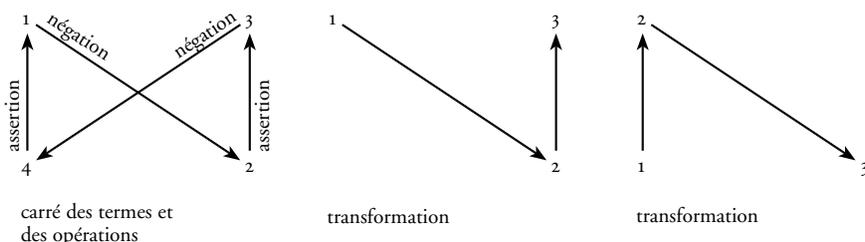
Nous tenons là trois exemples de négation faisant passer de la deixis négative à la deixis positive, et tous les trois sont quasiment gommés. On pourrait être tenté de

dire qu'un tel traitement devrait nous inviter à négliger ces opérations. Cependant, dans le cadre de la cérémonie du thé, où le moindre acte est mis en valeur, pour ne pas dire « célébré », force est de conclure que l'effacement est chargé de sens. Il importe donc de l'explicitier.

Résumons : les actes figuratifs porteurs de la charge sémantique négation, et dont la présence est prévue par la théorie sémiotique, sont bien accomplis. Cependant, ils sont exécutés de manière à en minimiser l'importance : ils sont soustraits à l'attention du sujet cognitif « invités ». A l'opposé, les actes assertifs (passage du NON-YO au IN pendant le SHOZA, et du NON-IN au YO pendant le GOZA) sont célébrés.

Dans cette procédure, il est facile de reconnaître le schéma – devenu familier au § VI – de la négation non-verbale, placé à un niveau hiérarchique supérieur : si l'on pose que les opérations de négation ( $IN \rightarrow NON-IN$  ; et  $YO \rightarrow NON-YO$ ) ainsi que les opérations d'assertion ( $NON-YO \rightarrow IN$  ; et  $NON-IN \rightarrow YO$ ) sont situées au niveau énoncif du CHAJI, la manifestation syncrétique modulée de ces opérations, c'est-à-dire l'expansion-célébration des unes, et la condensation-dissimulation des autres, fonctionne comme un niveau opérateur méta-énoncif assertant le célébré et niant le dissimulé. Comme il s'agit de la manipulation de l'énoncé, ce niveau méta-énoncif est en fait celui de l'énonciation. Par conséquent, nous venons de mettre en évidence une procédure énonciative de négation, après avoir montré plusieurs négations énoncives. Exprimés dans le monde naturel, ces deux types de négation se construisent de manière identique : leur explicitation syntaxique (au plan du contenu) passe par un déploiement syntagmatique (au plan de l'expression) où la négation n'advient qu'après une phase assertive.

Si la négation énonciative procède bien ainsi, elle présuppose cependant chez le sujet cognitif qui la déchiffre un savoir métalinguistique sur la forme canonique des transformations, telle que cette forme s'exprime dans la dynamique du carré sémiotique. Rappelons que les quatre termes placés aux coins du carré sont liés par des négations sur les schémas diagonaux et par des assertions sur les deixis verticales ; les passages horizontaux entre contraires sont non-praticables, et la transformation canonique qui mène d'un terme à son contraire comprend deux opérations successives, une de chaque espèce :



Un tel savoir peut être considéré acquis par tout interprète compétent. En tout état de cause, la réitération de cette forme est assurée dans tous les « textes » (verbaux, gestuels, syncrétiques) de quelque étendue, et le niveau métalinguistique peut opérer ses condensations/expansions en référence à des séquences neutralisées par rapport à ces opérations énonciatives.

L'effet de sens qui se dégage de la superposition de deux niveaux hiérarchiques où se manifestent les deux opérations de négation et d'assertion n'est pas unique, et une combinatoire à quatre positions est à considérer.

1. Une transformation énoncive dont l'opération négatrice est assertée énonciativement, et dont l'opération assertive est niée énonciativement, se trouve surdéterminée comme une transformation énoncive polémique : c'est un terme complexe où la négation énoncive domine. Dans le contexte particulier analysé ici, relèvent de ce type les opérations d'installation des enceintes et de fermeture des portes : elles nient le droit de passage et assertent cette négation. La première transformation définitoire du domaine privé est une transformation polémique.

2. Une transformation énoncive dont l'opération négatrice est niée énonciativement, et dont l'opération assertive est assertée énonciativement, se trouve surdéterminée comme une transformation énoncive contractuelle : c'est un terme complexe où l'assertion énoncive domine. Dans le contexte du CHAJI, c'est l'économie générale de la cérémonie qui est ainsi traitée : la cérémonie se donne à lire comme un contrat.

3. Une transformation énoncive dont l'opération négatrice est assertée énonciativement, et dont l'opération assertive est assertée énonciativement, se trouve surdéterminée comme une transformation validée. Mieux : c'est une transformation célébrée comme telle. Dans le contexte du CHAJI, le prototype de ces transformations est la fabrication du thé et sa consommation.

4. Une transformation énoncive dont l'opération négatrice est niée énonciativement, et dont l'opération assertive est niée énonciativement, se trouve surdéterminée comme une transformation invalidée, dépréciée. En d'autres termes, ce qui est défini au niveau énoncif comme une transformation n'est pas reconnu comme tel au niveau énonciatif.

Ce dernier procédé, ainsi que le précédent, révèle que la mise en œuvre énonciative de la négation et de l'assertion permet de construire des mécanismes véridictoires (en 3 la transformation énoncive est dite vraie, en 4 elle est dite fausse) dont les termes-objets sont des opérations et des transformations. Cependant, le mécanisme ainsi repéré est plus complexe qu'une simple véridiction, puisqu'il permet de dégager les effets de sens « contractuels » et « polémique », lesquels n'appartiennent pas au paradigme du Vrai et du Faux.

Tous ces effets de sens résultent de *transformations* opérées par le niveau énonciatif, conformément à ses propres programmes narratifs, inscrites dans la manifestation du niveau énoncif, et surdéterminant les contenus de ce dernier. Nous avons ici une description dynamique de l'un des mécanismes par lesquels l'énonciation modifie le sens de l'énoncé<sup>27</sup>.

Ce mécanisme est d'une généralité telle qu'on ne peut lui assigner une finalité unique. Tous les cas d'application partagent cependant une propriété commune : le contenu énoncif est débrayé par rapport à l'instance énonciatrice, laquelle porte un jugement avant de réembrayer et de projeter sur l'énoncé un nouvel effet de sens.

Le tableau suivant permet de représenter les différents mécanismes évoqués :

		Transformation énoncive (régie)	
		opération de négation énoncive	opération d'assertion énoncive
Transformation énonciative (régissante)	opération de négation énonciative	● Transformation invalidée ●	● Transformation polémique ●
	opération d'assertion énonciative	● Transformation contractuelle ●	● Transformation célébrée ●

Après ce long détour formel, revenons à notre CHAJI. Nous avons vu que ce sont les séquences du SHOZA et du GOZA, reconnaissables comme assertives, qui sont les plus développées, alors que la seule séquence clairement négatrice sur la même isotopie est le NAKADACHI, pause très courte, et dont les opérations négatrices sont soustraites à la vue des invités. Il en résulte un effet de sens clair : *le CHAJI est surdéterminé comme une transformation contractuelle*. En ceci, il satisfait à la définition du rite, telle que la proposent Claude Lévi-Strauss et Konrad Lorenz<sup>28</sup> en tant que négation de la polémique et réaffirmation du contrat.

Cet effet de sens global surdétermine toutes les séquences d'action englobées, lesquelles apparaissent dès lors comme des programmes d'usage concourant à la réalisation du programme de base contractuel. L'analyse détaillée de ces séquences permet de le vérifier. Nous ne développerons pas cela dans ce contexte, étant donné les longueurs où ce travail nous entraînerait.

Mais ce n'est pas tout : la dissimulation des opérations de négation s'accompagne de l'effacement du sujet opérateur. Ainsi, les actes négateurs énoncifs sont « objectivés » : ils adviennent d'eux-mêmes, naturellement. A l'opposé, la célébration des opérations d'assertion met en avant les sujets opérateurs (tour à tour les invités et le maître de maison). Ainsi, les actes asserteurs sont « subjectivés » : ce sont des actes à fabriquer, ils relèvent de la « culture ». En d'autres termes, le déroulement du CHAJI nous présente la nature comme un univers transcendant, où les choses adviennent d'elles-mêmes, et où les changements sont brutaux, alors que la culture apparaît comme un univers immanent, où il faut aider les choses à se faire, et où les sujets s'ajustent (s'adaptent) aux changements qui les transcendent.

L'analyse détaillée de l'énoncé démontre que l'ensemble des actions assertives développées au cours du CHAJI concourent à constituer un actant collectif réunissant les acteurs humains (les invités et le maître de maison), les objets, les lieux, et la nature. Les phases critiques de cette constitution sont le partage du SAKE et le partage du thé épais. Nous développerons ailleurs notre analyse de ces séquences. On ne peut cependant passer à un autre point sans signaler que si les gestes et la parole peuvent être posés comme le niveau énoncif de la sémiotique syncrétique étudiée, les configurations topiques s'avèrent jouer un rôle énonciatif, l'ensemble de ces niveaux (énoncif et énonciatif) constituant à son tour le niveau énoncif surdéterminé ci-dessus comme contractuel. L'analyse complète met donc en œuvre trois niveaux hiérarchisés, *l'espace jouant un rôle privilégié* au niveau intermédiaire.

Ce fait recoupe des constatations que nous avons présentées ailleurs<sup>29</sup>, ce qui nous permet de conforter notre hypothèse méthodologique, qui est la suivante : l'analyse sémiotique des phénomènes du monde naturel ne peut se satisfaire de deux niveaux posés comme énoncif et énonciatif ; l'opposition qui sépare ces niveaux doit être rendue récursive, et un troisième niveau, méta-énonciatif, doit être posé pour rendre compte des faits observables. Un changement de point de vue peut amener à déplacer la localisation de ces niveaux : ils sont définis non par la substance sur laquelle ils s'appuient, mais par leurs relations mutuelles.

Au cours de ce travail, nous avons presque écarté le niveau énoncif de base, concentrant notre attention sur les deux niveaux énonciatifs supérieurs. Il y a là un choix méthodologique, que nous adoptons dans un but heuristique : nous n'avons aucunement l'intention de renoncer à l'analyse de l'énoncé. Notre choix provient d'une constatation simple : il y a des formes d'interaction indifférentes au contenu échangé. En particulier, la régulation du comportement spatial relève de cette catégorie. Cela se vérifie dans le CHAJI, dont le déroulement n'est nullement affecté par le « thème » choisi, comme cela se vérifie lors d'une visite chez quelqu'un, lors d'un dîner... Ces formes normées concernent non pas tant ce qui est échangé que les relations entre ceux qui échangent. En particulier, c'est là que le caractère contractuel ou polémique de la rencontre se définit, surdéterminant ce qui sera dit.

## **IX. INCURSION ESTHÉTIQUE : LE THÉISME**

La pratique du thé, dite théisme depuis que Okakura Kakuzo<sup>30</sup> forgera ce terme, est une pratique esthétique reconnue comme telle par la culture japonaise où elle s'est développée. La beauté de l'architecture destinée à l'accueillir, celle des objets manipulés, et des gestes mêmes de la célébration ont certainement été à l'origine de notre fascination pour cet objet complexe, motivant la dépense considérable d'énergie qu'est l'analyse d'un tel corpus.

Aborder le côté esthétique des choses, c'est en quelque sorte justifier notre approche. Mais ce n'est pas que cela : le colloque « Espace et Sémiotique » tenu à Andros en 1985 a été l'occasion de noter la réapparition du thème esthétique sur la scène de la sémiotique de l'architecture (quatre communications en firent mention), de même qu'une précédente rencontre à Vienne (Association Internationale de Sémiotique, Congrès de 1979) fut marquée par le thème de l'architecture comme discours. A sept ans d'intervalle, l'évolution des chercheurs de provenances diverses est parallèle, bien que non concertée. Elle témoigne d'une certaine maturité de l'approche sémiotique, laquelle peut aborder aujourd'hui un problème aussi complexe que celui de l'esthétique.

Un CHAJI, ou réunion de thé, n'est pas une fin en soi. Il s'inscrit dans une série de réunions similaires qui ponctuent le déroulement d'une vie et la surdéterminent en tant que parcours. L'adepte du thé s'engage à parcourir sa vie pour en faire une œuvre d'art. La vie personnelle se fait de la sorte, et se savoure. L'objet esthétique premier est donc la macro-séquence appelée vie, dynamiquement caractérisée en tant que parcours, car l'essentiel n'est pas tant d'arriver quelque part que de bien parcourir.

Au cours d'une telle vie, les CHAJI constituent des points forts, objets esthétiques en eux-mêmes. Ce sont aussi des passages obligés, en tant qu'actes nécessaires pour l'acquisition des valeurs profondes. Car on ne peut atteindre la tranquillité (valeur ultime posée pour le parcours traditionnel du thé) que par l'intégration du sujet au sein d'un actant collectif esthétique, et cette intégration ne se fait pleinement qu'au cours des réunions de thé.

Nous en arrivons alors à la « troisième génération » d'objets esthétiques, ceux avec lesquels le sujet se conjoint au cours de la réunion contemplative. La transformation qui a lieu au cours de la réunion modifie non seulement le sujet – qui couvre une étape de son parcours – mais aussi les objets, qui conserveront la mémoire des réunions et des esthètes qui les ont manipulés et contemplés. Les acteurs des réunions de thé ultérieures en reparleront, et ainsi la valeur esthétique des objets croît ou décroît en fonction des jugements qui auront été prononcés à leur égard.

L'analyse de ces trois catégories d'objets esthétiques s'appuie sur deux discours liés par une relation de présupposition simple : une sémiotique syncrétique constituée par la pratique réelle du rituel du thé d'une part, et, d'autre part, certains écrits relatifs à l'esthétique du thé et à celle de ses règles.

Tout CHAJI s'articule énoncivement autour de la constitution de l'actant collectif. Dans la mesure où le CHAJI est un objet esthétique, et où la constitution de l'actant collectif est une condition nécessaire, on peut tirer la conséquence suivante : le seul sujet esthétique du CHAJI est un actant collectif. Le sujet individuel n'est pas un sujet esthétique à cet égard.

Au cours de la préparation du thé, quelques objets sont manipulés. Certains de ces objets sont examinés par les visiteurs, qui les contemplent avant d'interroger le maître de maison sur leur origine, leur âge, l'artiste qui en est l'auteur, les propriétaires antérieures, les cérémonies particulières auxquelles ils ont pu prendre part. En somme, le pedigree de l'objet, constitutif de la compétence de ce dernier en tant qu'objet esthétique, est décliné.

Deux constantes apparaissent à travers la répétition de ces actes : une telle évaluation esthétique ne porte que sur un objet à la fois ; l'évaluation n'a lieu qu'après le « service » dudit objet. La réserve des participants à l'égard des objets qui n'ont pas rempli leur office se lit comme l'expression du respect à l'égard de l'objet : l'objet n'est pas dérangé tant qu'il n'a pas joué son rôle. Tant que la tâche n'est pas accomplie, il est doté d'une intentionnalité implicite. Une fois la mission remplie, il est détendu, et devient un objet esthétique accessible à l'évaluation.

Qu'ils soient secondaires (CHAJI) ou tertiaires (ustensiles), les objets esthétiques du théisme ne se manifestent donc comme tels, au cours d'une saisie cognitive somatiquement et verbalement exprimée, qu'après une séquence pragmatique où ils participent à une action dont le cadre les dépasse. Ainsi, la saisie esthétique cognitive présuppose une saisie somatique. La condition nécessaire de l'esthétique du thé apparaît donc être une syntaxe relevant de la « vie », du monde.

En dernière analyse, l'état d'objet esthétique « théique » relèverait d'un sous-domaine du cognitif : dans la mesure où les objets considérés sont transformés par

l'action dynamique avant d'acquérir le statut esthétique, ce sont en fait des objets thymiques (ou pathémiques). La description analytique (modale) de ces états reste à faire.

Passons à l'esthétique des règles du thé. L'ensemble des règles, explicites ou implicites, est dit satisfaire à quatre principes : Pureté, Respect, Harmonie, Tranquillité (d'après Sen No Rikyu). L'analyse de la traduction française des dénominations nippones pourrait induire en erreur. Le discours esthétique japonais nous fournit des descriptions analytiques susceptibles d'une analyse syntaxique. Une telle procédure fait apparaître des relations de présupposition unilatérale qui sont les suivantes : Tranquillité présuppose Harmonie, qui présuppose Respect, qui présuppose Pureté. De plus, les concepts de Pureté et de Respect relèvent clairement de l'éthique. Seul le concept de Tranquillité est dit être uniquement esthétique, alors que celui d'harmonie manifeste une bipolarité complexe. Indépendamment du contenu particulier de ces concepts, la structure globale qui se dégage ainsi pose l'éthique comme une condition nécessaire de l'esthétique du thé : sans éthique, pas d'esthétique.

Mais ce n'est pas tout. L'analyse de chacun des quatre concepts cités montre ceci : le sujet qui passe de l'une de ces valeurs à l'autre accomplit un parcours isomorphe à celui de la constitution de l'actant collectif : la pureté est l'état du sujet débarrassé des impuretés du cœur et de l'esprit (il est une unité intégrale) ; le respect est ce qui lui permet de se repérer par rapport à autrui, aux choses et à la nature (il devient unité partitive) ; l'harmonie est ce qui le met en conformité avec les hommes, les choses, et la nature qui l'entourent (constitution d'une totalité partitive) ; ensemble, ils atteindront la tranquillité (constitution d'une totalité intégrale<sup>31</sup>). Le parallélisme avec l'analyse du déroulement de l'action est frappant : l'esthétique n'apparaît qu'après la constitution de l'actant collectif. De plus, dans la même position d'antériorité par rapport à l'esthétique, nous relevons deux autres entités : l'éthique dans le domaine métalinguistique, l'activité somatique dans le domaine sémiotique synchrétique. Grande est la tentation d'y voir deux projections sémantiques différentes du même phénomène syntaxique qu'est la constitution de l'actant collectif.

Il reste à parler du discours esthétique sur le rituel du thé et non sur ses seules règles. Trois concepts sont cités : évanescence, *furyu*, *wabi*. La complexité des deux derniers a fait reculer les traducteurs, aucun équivalent n'étant proposé dans une langue occidentale. Réduite à l'essentiel, l'analyse de ces concepts revient à les caractériser en tant qu'aspects : l'évanescence est une ponctualité instable, le *furyu* est une transitivité imprégnant tous les éléments d'un ensemble pour le traverser d'une dynamique incessante, le *wabi* est une terminativité qui est simultanément une inchoativité. Ces concepts renvoient à la dynamique des transformations et du parcours de la vie. Ils ne semblent pas liés à la problématique de la constitution de l'actant collectif soulevée ci-dessus, mais plutôt aux transformations mises en œuvre lors de ladite constitution. Ces aspectualisations affectent les disjonctions déontiques fondamentales imposées par les définitions de Pureté, Respect, Harmonie, et Tranquillité : la Pureté pose un « devoir se disjoindre » des salissures, le Respect pose un « ne pas devoir se disjoindre » des entités pures, l'Harmonie pose

un « devoir ne pas se disjoindre » des entités conformes, la Tranquillité un « ne pas devoir ne pas se disjoindre » de ces entités.

Ainsi exprimée en termes modaux, une telle esthétique disjonctive est identifiable, en Europe, dans la mystique cistercienne, la peinture abstraite de Mondrian, ou l'architecture de Mies van der Rohe. Si l'on remplace la disjonction par la conjonction dans le carré déontique, on peut alors décrire l'esthétique de la Contre-Réforme catholique (e.g. l'architecture baroque). La modalité du vouloir, combinée à la conjonction, définirait une esthétique romantique ; combinée à la disjonction, elle définirait le classicisme. Le jeu de ces identifications proposées demande à être confirmé par d'autres analyses.

Revenons à notre thé. Les « aspects » évoqués surdéterminent la jonction : elle est évanescence, finissante, et indéfiniment à recommencer. D'où la nécessité de faire de sa vie un objet esthétique dont la réalisation ne souffre aucun répit.

Les différents niveaux de cette esthétique s'imbriquent les uns dans les autres en une structure que nous venons de suggérer plus que nous ne l'avons décrite. Pour cela, il nous faudrait plus de place, et beaucoup d'efforts, pour que notre description elle-même soit un objet esthétique.

## **X. CONCLUSIONS PROVISOIRES**

Bien que déjà fort longue, notre analyse n'a pas pu développer tous les replis de l'objet que nous nous sommes assigné. Les résultats que nous obtenons dépendent de notre compétence en tant qu'interprète, qui est elle-même fonction, tout d'abord, de notre accès (limité par la distance et la langue) à l'information, laquelle constitue la substance sur laquelle nous travaillons. Bon nombre de nos questions demeurent sans réponse. De plus, la structure initiatique de l'enseignement ne facilite pas la quête du chercheur extérieur. Et notre compétence est fonction aussi de notre méthode, laquelle est mise à l'épreuve dans ce travail d'ordonnement et de recherche de cohérence. Là aussi, les richesses sont limitées : la sémiotique de l'espace est une discipline qui est en train de se constituer.

A ceux de nos lecteurs que le Japon passionne, nous espérons avoir apporté quelques explicitations, sinon des nouveautés d'interprétation.

A l'intention des sémioticiens, nous avons développé quelques notions formelles générales, qui ne doivent rien ni au Japon ni à l'architecture, et qui sont donc transposables pour l'analyse d'objets très différents.

Nous n'avons pas oublié les architectes, à qui s'adresse en premier lieu notre tentative de resituer l'architecture dans un contexte plus global. Nous espérons avoir illustré les rôles syntaxiques joués par les dispositifs spatiaux, de même que nous avons montré comment l'investissement sémantique des lieux peut être déposé, reconnu, recoupe, organisé par des procédures contrôlées. Tout ceci peut être transposé sur d'autres lieux.

Afin d'éviter tout malentendu, cette conclusion ne peut faire l'économie de trois remarques méthodologiques :

1. Partant de l'expression syncrétique, notre analyse a visé le niveau profond – ou fondamental – du contenu, celui de la détermination des valeurs et des

transformations. Elle s'en est tenue là, sans faire le parcours inverse qui ramène des valeurs profondes vers la manifestation discursive. En ceci, elle appelle une suite, qui fera l'objet d'une autre publication. Disons cependant que les résultats que nous venons d'établir constituent un noyau autour duquel les autres effets de sens viendront se regrouper.

2. Dans la détermination des unités d'espace, ou topoï, nous avons eu recours à deux procédures complémentaires : (a) la première (§ V et VI) reconnaît les limites dont le franchissement est conditionnel : elle définit le topos par ses bords ; (b) la seconde (§ VII) reconnaît un lieu où un acteur accomplit une action : le topos est défini par ce qui s'y passe, et les bords n'interviennent qu'en second lieu. Les deux procédures sont fondées sur la syntaxe, et les unités obtenues dépendent de l'action (les fonctifs dépendent du foncteur). Les topoï ainsi déterminés satisfont à la même définition, et il n'y a pas de raison de privilégier l'une des procédures par rapport à l'autre. En fin de compte, c'est l'objet étudié qui impose le choix de l'une ou l'autre manière.

3. Deux procédures ont été utilisées pour repérer la charge sémantique de ce qui est observable : (a) le sémantisme est apparu comme déterminé par la syntaxe (§ V et VI), réactivé *hic et nunc* par l'action ; (b) au paragraphe VII, le sémantisme a été recherché dans les déterminations culturelles préexistantes. Avec le recul qu'autorise l'établissement des résultats, on peut dire que la première procédure a servi à explorer la dimension immanente de l'univers du CHAJI (ou posée comme immanente dans ce discours), alors que la seconde a été mise à contribution dans l'articulation de l'univers transcendant. En d'autres termes, si l'analyse syntaxique révèle le sémantisme construit dans le discours, l'analyse sémantique reconstitue ce qui est considéré comme reçu, donné a priori. Dans notre stratégie d'approche, nous avons privilégié l'analyse syntaxique de l'univers immanent, ne faisant appel à l'analyse sémantique que lorsque les outils syntaxiques s'avéraient inopérants.

Ceci dit, il reste beaucoup à faire avant de « rendre compte » complètement du CHAJI et de son architecture : nous n'avons fait que montrer la direction dans laquelle nous avançons.

1987

La matière de cet article doit beaucoup à mes discussions avec Madame Tsutsumi, représentant l'école Urasenke à Paris, et mon maître sur la voie du thé. Si la méthode sémiotique ne doit rien à cet enseignement, j'ai toujours pu confronter mes interprétations à son savoir et à ses références japonaises, lesquelles restent peu accessibles au profane.

**NOTES**

1. Pour une définition détaillée de cette option, cf. M. Hammad, « L'espace comme sémiotique syncrétique », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, VI, 1983, 27 ; id., « Primauté heuristique du contenu », in H. Parret et H.-G. Ruprecht (éds.), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A.J. Greimas*, Amsterdam, Benjamins, 1985.
2. Expression et contenu sont les deux plans qui définissent le langage selon L. Hjelmslev. Cf. *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968-1971.
3. Pour la définition des termes relevant du métalangage sémiotique, tels que actant, acteur, etc., on se reportera au dictionnaire d'A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
4. Pour la mise en place de cette problématique, cf. M. Hammad, « L'énonciation : Procès et Système », *Langages*, 70, 1983.
5. Ce dédoublement des réunions sociales invite à considérer indépendamment les réunions de thé et les visites ordinaires. Ces deux activités sociales ont des règles de fonctionnement différentes, et les buts qui leur sont fixés sont distincts.
6. La propreté extérieure est l'expression de la pureté intérieure.
7. Cette porte, carrée, mesure environ soixante centimètres de côté ; on y passe accroupi.
8. Salle de l'eau, et non « salle d'eau » (c'est-à-dire salle de bain), car il s'agit plutôt d'une cabine.
9. Ceci témoigne du fait que le CHASHITSU est mis sous le signe des invités, et que le maître de maison n'en est plus le maître, pour la durée du CHAJI, ou tout du moins pour la première partie ou SHOZA. Après la pause, le maître de maison viendra préparer le thé dans la pièce, et prendra possession de la partie qui deviendra la plus importante: celle du feu. Nous n'en sommes pas encore là : durant toute la première partie, le maître de maison prépare la cuisine, et mange seul, dans le MIZUYA.
10. Il y aura un deuxième réarrangement du charbon pour marquer le début de la séquence du thé léger. Ces deux marques font ressortir l'absence d'arrangement du charbon au début de la séquence du repas. En fait, le charbon est arrangé avant l'arrivée des invités, et son élimination est chargée de sens : durant la séquence du repas, le maître de maison relève du pôle de l'eau, alors que pendant les séquences du thé il relèvera du pôle du feu.
11. Pendant la préparation du thé, le maître de maison manipule un puits qui transfère de l'eau chaude ou de l'eau froide. Ce puits est investi de deux rôles thématiques : (a) le maître de maison commence par le tenir comme un miroir où il se regarde lui-même : le puits « devient » le maître de maison, une extériorisation de sa personne ; (b) après chaque puisage, le maître de maison repose le puits d'une façon normée ; trois gestes sont prescrits, en fonction de l'opération : ils sont comparés aux trois gestes principaux du tir à l'arc : bander l'arc, décocher la flèche, relâcher l'effort. Cette métaphore fait du bol de thé une flèche tirée sur tous les invités réunis.
12. Cf. A.J. Greimas et J. Courtés, op. cit., pp. 94-95.
13. Seuls les temples, sanctuaires, palais, ou autres édifices publics étaient munis de loquets déblocables de l'extérieur à l'aide de crochets compliqués, volumineux et décorés. L'habitat domestique n'en était jamais pourvu. Les édifices construits à l'épreuve du feu (KURA) et servant de coffres-forts étaient dotés de cadenas.
14. L'eau qu'il vient de répandre asperge les pierres devant le TSUKUBAI : c'est une invitation à utiliser ce dernier (virtualisation) qu'il remplit (actualisation) avec un seau d'eau fraîche.

15. Cf. A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, p. 270.
16. Cependant, le gong peut être accroché dans la salle du thé si celle-ci est grande (e.g. Totsutotsusai à Urasenke, Kyoto).
17. En termes sémiotiques, on se sert de la syntaxe pour repérer la morphologie, et non l'inverse comme cela est souvent pratiqué. Par cette méthode, on s'assure de la pertinence des unités obtenues. La règle méthodologique ainsi retenue présuppose que dans l'univers étudié les foncteurs déterminent les fonctifs, et non l'inverse.
18. Chaque invité vient avec une réserve de ces mouchoirs jetables que la tradition japonaise connaît depuis plusieurs siècles.
19. Pour la définition du topos, cf. Groupe 107, *Sémiotique de l'espace*, Paris, D.G.R.S.T.-D.A.E.I., 1973, et, seconde étape, M. Hammad, « Définition syntaxique du topos », *Bulletin du G.R.S.L.*, 10, 1980.
20. Dans une pièce de 4/5 TATAMIS, on peut ainsi asseoir trois invités le long du mur allant du TOKONOMA au NIJIRIGUCHI. S'il y a quatre ou cinq invités, ils suivront le mur de la porte. Pour plus de cinq invités, on s'installe dans des salles plus vastes.
21. Si la droite est supérieure à la gauche ici, c'est sous l'influence bouddhiste transmise par la Chine et la Corée. Dans le Japon shintoïste et impérial, comme dans les coutumes militaires et civiles, la gauche est supérieure à la droite. Les CHASHITSU dits « inverses » renoncent à la manière bouddhiste et adoptent la manière locale, qui est aussi celle des Mongols.
22. Voir M. Hammad et al., « L'espace du séminaire », *Communications*, 27, 1977 ; *id.*, « Espaces didactiques, analyse et conception », *Bulletin du G.R.S.L.*, 7, 1979.
23. Voir M. Hammad, « Définition syntaxique du topos », *Bulletin du G.R.S.L.*, 10, 1979.
24. Contractuel s'oppose à polémique dans la définition sémiotique des relations intersubjectives ; voir A.J. Greimas et J. Courtés, *Dictionnaire*, *op. cit.*
25. Nous renvoyons en particulier à la manipulation du puits assimilés à un arc, servant à décocher une flèche-tasse de thé (cf. note 1, p. 13).
26. La salle de l'eau contient toujours une grande jarre d'eau destinée à faire le thé, la soupe, les bouillons, etc. Elle peut contenir aussi, pour les besoins de la cuisine, un foyer surdéterminé par sa forme ronde : le cercle est la forme de l'eau. Les autres foyers sont soit sur trois pieds (le triangle est la forme du feu), soit carrés (forme de la terre) s'ils sont encastrés dans le sol.
27. Pour les prémisses de cette dynamique, voir M. Hammad, « L'énonciation : procès et système », *loc. cit.*
28. C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 ; K. Lorenz, *L'agression*, Paris, Flammarion, 1969.
29. Cf. « L'énonciation : procès et système », *loc. cit.*, et « Le bonhomme d'Ampère », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, V111, 33, 1985. Repris dans ce recueil.
30. Kazuo Okakura, *The book of tea*, Ch. E. Tuttle, Rutland, Vermont, 1956.
31. Sur les concepts sémiotiques d'unité et de totalité, et sur leur articulation, cf. A.J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, pp. 98sq.