

DEUXIEME PARTIE

CHAPITRE III

L'IDÉOGRAMME ET LA CONSTRUCTION DE LA REPRÉSENTATION DE CHOSE

L'organisation de l'écriture idéographique chinoise démontre que la représentation de la réalité concrète au moyen des caractères se fait par les mêmes moyens que les gestes manuels indépendamment des sons articulés. Cette représentation externe d'une représentation interne s'étaye sur la représentation du corps comme un fondement de construction de toute représentation ressemblant au jeune enfant qui construit ses connaissances à partir du corps puis progressivement fait ses découvertes vers l'extérieur. Le corps garde toujours cette place d'origine.

Comme nous l'avons vu plus haut l'idéogramme vu est en fait l'idéogramme parlé puisque l'idéogramme doit permettre de retrouver le son de la chose. Cependant les gestes corporels représentant les différentes catégories d'êtres du corps humain et surtout de la main, saisis dans une attitude particulière, attirent notre attention sur la préoccupation des inventeurs de l'écriture à montrer cette gestualité dans les caractères. Nous proposons d'étudier son organisation en nous étayant sur une étude de ses objets tels que le corps et ses parties. Quatre sous chapitres ouvrent sur le corps, la main, le pied et la question du concrétisme dans l'écriture.

3.1 – La place du corps et la gestualité dans la formation du symbole

Nous avons constaté par le travail archéologique de l'écriture idéographique, la présence insistante de la représentation de l'humain dans l'organisation de l'écriture. La catégorie des représentations de l'humain se constitue avec les autres grandes catégories comme un organisateur de l'écriture idéographique. Nous proposons une analyse des objets du corps présents et permanents dans la constitution des caractères :

3.1.1. Les attitudes corporelles

Les caractères qui représentent nettement les attitudes corporelles sont ceux qui reproduisent les gestes corporels impliqués en action. L'écriture actuelle garde encore des traces de ces formes corporelles qui sont devenues parfois difficiles à reconnaître du fait des transformations et des variations de ces formes. Mais c'est surtout dans l'écriture ancienne, les « jiawen », inscriptions sur écailles de tortue, qu'elles sont plus apparentes.

* Le caractère « élever/exposer » qui est à l'origine la représentation de l'« homme présentant son offrande » se compose de trois éléments constitutifs : la main symbolisant l'action de l'homme, elle se transforme en « clé » dans l'écriture actuelle ; le morphogramme « chose » qui symbolise l'objet de l'offrande, de quelque chose de soi, du corps; il a pris le statut d'une unité discrète de sens qui représente « chose en étalage » ; le morphogramme « soleil » qui marque l'extérieur par rapport à l'intérieur

			« élever »				
« main »	« soleil »	« chose »		Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle	

Le sens ancien de ce caractère est « homme présentant son offrande » ; le sens actuel est « élever/exposer ». Le « jour » symbolise la clarté en lien avec le regard. La « clé » de la main reprend l'action de l'homme dans l'offrande impliquant une attitude particulière de l'homme. Dans l'ancienne écriture, l'attitude corporelle est très distincte, elle perd cette netteté dans

l'écriture moderne et est remplacée par la clé « main ». Cette clé « main » traduit l'ensemble du mouvement de l'homme qui expose, dans le regard quelque chose lui appartenant, un objet phallique, d'où le sens actuel est « exposer/élever »

* Le caractère « étranger/différent » dérive, dans l'ancienne forme, de la représentation de l'« homme debout se cachant la tête pour se couvrir » et le sens initial est « se couvrir ».



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

Il se compose de deux éléments ::

-Le morphogramme « champ » qui dérive de la représentation de la tête de l'homme.

-Le morphogramme « ensemble » qui est représenté par les deux mains reprend la représentation de l'attitude gestuelle « homme debout levant les mains ». 共

Dans la forme ancienne, le sens initial est « couvrir » qui peut être remplacé par se cacher, comme moyen pour se protéger de la honte. Le sens actuel est « différent/étranger » qui est l'union des caractères « champ » qui remplace la « tête » et « ensemble » qui reprend l'action de la main dans une attitude corporelle « la tête dans les mains ». On peut entendre le sens actuel « différent/étranger » comme une expression de la crainte de l'étranger ; « ensemble » marque la recherche d'un étayage par le groupe qui autorise et contient la différence. L'angoisse de la différenciation s'étaye sur la groupalité. Le sens actuel pouvait traduire les processus de transformation visant à ouvrir et à maîtriser la part d'étranger en soi, de l'inquiétante étrangeté. Il est alors une solution psychique défensive sans doute, contre l'étrangeté en soi, d'où « étranger » devient « différent ».

Dans la forme moyenne la forme de l'homme dans une attitude se décompose en éléments nominatifs « deux mains ; action distribuer ; et des dons ». L'ensemble est perçu comme une expression d'un contre investissement de ce sentiment de honte par une pensée en acte « des dons » qui ouvre sur la culpabilité.

Dans l'écriture actuelle « champ » lié à la main oriente vers une récolte et « ensemble » symbolise la position de l'homme dans l'homosexualité, opposant à l'image de cet « homme se cachant ». La différence ou l'indifférence semble trop angoissantes pour le moi qui cherche à les maîtriser par une opération mentale : la représentation de « différence » va être remplacée par son contraire « ensemble ». On pourrait voir cette transformation au point de vue dynamique dans la gestion psychique.

Les formes des mains qui sont apparentes dans les écritures anciennes et moyennes disparaissent dans l'écriture actuelle. Le sens de « ensemble » ramène à la forme initiale de l'homme en action qui, très expressive dans l'ancienne écriture, tend à s'effacer dans les écritures moyennes et modernes, mais est constante dans le sens actuel. L'écart entre les différentes formes d'écriture sera étudié dans le chapitre sur le travail du refoulement.

* Le caractère « docile »⁹⁷ qui est dans l'ancienne écriture la représentation de l'« homme à genoux arrangeant ses cheveux » possède le sens actuel « comme/et ». C'est un indicatif du lien et il se compose de trois éléments : la main, la bouche et l'unité discrète de sens « herbe ». L'évolution de ce caractère « docile » nous a permis de repérer deux niveaux de transformations. D'une part dans l'écriture ancienne, c'est la représentation d'un homme dans certaine attitude arrangeant ses cheveux. Dans l'écriture moyenne, la silhouette d'homme dans ses tâches est

⁹⁷ Voir l'annexe chapitre VI

remplacée par des éléments (caractère, signes, clé) qui reprennent tous les éléments de la représentation initiale : « bouche » représente l'homme ; « main » représente l'action « arranger » et « herbe » représente les cheveux. Dans l'écriture actuelle, « droite » (l'union de main et de bouche) symbolise l'homme dans son action d'arrangement et « herbe » représente les cheveux.

D'autre part le sens aussi est transformé : dans l'ancienne écriture, c'est la représentation de l'homme qui a pour tâche d'arranger ses cheveux, donc mettre de l'ordre ; puis dans l'écriture moderne, la main est comme un moyen pour mettre de l'ordre et enfin dans l'écriture moderne, le sens actuel c'est « comme », « comparable » donc « associable ». Nous pouvons aussi faire l'hypothèse que le sens actuel pourrait être le but recherché de l'action : « docile » traduit l'évitement du conflit.

Ces exemples nous montrent que dans l'évolution graphique il n'y a pas seulement la désintrinsication des éléments mais en plus la déformation de certaines parties de la constitution du caractère. Le caractère « herbe » n'est qu'une défiguration de cheveux qui n'a pas perdu le sens originel. De même dans certains caractères la partie phonétique n'est que la défiguration d'une partie de l'ancienne écriture. Certains morpho-phonogrammes sont en fait des morphogrammes complexes.

Dans « docile », si on suit seulement l'interprétation des éléments de l'écriture moyenne ou moderne, nous allons chercher à comprendre que « docile » est l'interaction entre ces deux éléments « main droite » et « herbe ». Il nous semble que c'est plutôt dans l'écriture ancienne que l'on trouve un sens symbolique « homme arrangeant ses cheveux », donc « lisser », c'est une métaphore qui donne l'image de la non conflictualité, donc « docile ».

Nous pouvons donner toute une liste de caractères dans lesquels on trouve cette catégorie de l'homme en action, dans les attitudes corporelles si variées pour mettre en scène et pour décrire les actions, les idées, les événements abstraits. L'abstraction est alors construite et contenue dans l'action. La forme ancienne des caractères permet de comprendre l'organisation initiale du sens et de suivre son évolution dans le devenir des parties substitutives disparues de la forme ancienne dans l'écriture actuelle. Le corps a une place fondamentale dans l'organisation de l'idéogramme. C'est la représentation de l'homme dans une attitude corporelle, debout, à genoux, accroupi, qui est mis en sens.

3.1.2. Gestes corporels isolés et accouplés.

On trouve plusieurs types de caractères d'abord dans leurs états isolés, puis dans leur accouplement. L'ensemble des gestes et des attitudes corporels participe à la construction du sens du caractère ou du symbolique :

* Le caractère « grand » est une représentation de l'« homme debout avec les bras ouverts », vu de face. Ce geste corporel désigne « grand » ; le mouvement des bras s'étend devant soi qui donne l'impression de grandeur. Ce caractère dérive du caractère « homme » : en réalisant un trait horizontal sur « homme », l'homme devient « grand ».

* Le caractère « transformer » dérive du sens initial « renverser/mourir » dans l'écriture ancienne qui est donc la représentation de l'« homme renversé ».

Forme ancienne

Forme moyenne

Forme actuelle

Ce geste corporel « renversé » dans une attitude passive désigne « transformer », c'est le mouvement du renversement qui bascule de devant vers l'arrière, ce qui donne l'impression de

renversement. « Transformer » pouvait aussi s'expliquer à partir du caractère « homme » dédoublé dont l'un est à l'opposé de l'autre. En réalisant à l'envers, « homme » devient « transformé ». Ce caractère décrit une position de détresse d'autant plus que le sens initial peut désigner « mourir ».

* Le caractère « opposition/transgression » est aussi une représentation de l'« homme renversé », cette position « renversée » est une attitude de l'homme. Le sens actuel désigne l'opposition, la transgression ; il traduit la contrainte, la frustration. La signification « renversée » de ce caractère pouvait décrire la contrariété de l'homme, au courant opposé de la démarche. Il peut décrire aussi la position interne conflictuelle du sujet mais il peut aussi désigner l'action de contrainte qui vient de l'extérieur.

Ces deux mots « transformer » et « opposition/transgression » marquent deux niveaux des processus de transformation psychique. Le mot « transformer » implique les transformations de l'impensable, de la mort à la vie dont l'ouverture s'effectue dans les transformations. Ce caractère part du sens initial « mourir » pour arriver au sens actuel « transformer ». Le mot « opposer/transgression » décrit les transformations de l'impuissance à la transgression. La première série des processus peut appartenir aux processus de la pulsion de vie ou de mort, de Eros à Thanatos ; la deuxième série des processus peut appartenir aux processus de la subjectivation dans l'adolescence.


D'autres exemples peuvent illustrer ces gestes corporels qui symbolisent la pensée :

- « embrasser » est la représentation de l'« homme qui se courbe pour embrasser un objet »
- « Croiser » est la représentation de l'« homme qui croise les jambes »

Ces gestes corporels sont descriptifs mais aussi indicateurs. Dans ce cas, le morphogramme peut se superposer avec le dactylogramme. Dans le dactylogramme, le doigt indique le lieu du langage⁹⁸, ici le corps réunit l'indication et le mouvement pour désigner l'acte. Dans cette organisation de l'idéogramme, le corps est inscrit comme un outil de sens. Le corps substitue l'objet maternel, le « wen », la forme, où le « zi », le fils, le mot, le son, donnera sens, sous le regard du lecteur, de l'objet autre sujet. Autrement dit dans cette catégorie de caractère, c'est le regard qui permettra de lire le jeu entre le corps et ses mouvements. Le regard à cet endroit aura la fonction de tiers.

Les gestes corporels peuvent être accouplés :

- « deux hommes assis côte à côte », le sens actuel : « comparer »

 Forme ancienne

 Forme moyenne

 Forme actuelle

- « deux hommes debout se battant », le sens actuel : « se battre »

 Forme ancienne

 Forme moyenne

 Forme actuelle

Ces caractères possèdent non seulement la même organisation que les précédents, mais en plus, un dédoublement de l'être dans le système de lecture ; ils soulignent un renforcement du système, comme si l'être seul ne suffisait pas à démontrer, que les mots ne sont pas suffisants pour communiquer. Un aspect très simple de dédoublement est utilisé comme moyen d'expression directe à partir des processus indicateurs intersubjectifs : pour parler de deux hommes, on dessine deux et pour trois, on dessinera trois, dans un système primitif de comptage.

⁹⁸ L'exemple : au-dessus, le point indique le mouvement ou la direction de l'action, de la chose.

Mais cependant quelque chose de plus profond dans l'organisation introduit la complexité du système. Le dédoublement, la symétrie introduisent, à partir d'autres organisateurs (spatialisation, formes, tailles), des recherches psychiques qui ouvrent sur les variations de la question du double, de l'homosexualité, de la différence.

3.1.3. Gestes corporels dans leur relation spatiale.

Dans les accouplements des gestes corporels, la position corporelle différente à chaque posture participe à la construction du sens. Ainsi nous pouvons construire les catégories de positions corporelles. Il nous est impossible de traiter dans ce dossier tous les objets incluant l'organisation de l'écriture idéographique, nous restons très prudents dans la délimitation de notre terrain de recherche. Nous extrairons juste les éléments nécessaires qui permettront de travailler nos hypothèses.

Ainsi la différence des positions de ces gestes corporels, isolés ou accouplés dans les différentes relations spatiales, par rapport à d'autres représentations a une place importante dans la construction de la signification. D'abord, les gestes corporels réduits à la seule représentation d'un ou de plusieurs pieds :

* Le caractère « marcher » est une représentation d'un pied au milieu d'un carrefour. Son sens initial est le mouvement de la marche et de l'arrêt. Ce caractère organise la temporalité dans les mots.

Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

Les gestes corporels décrivent aussi :

- leur rapport au sol

* Le caractère « debout » est la représentation de l'« homme debout sur le sol »

Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

- au soleil

* Le caractère « multitude » est la représentation de « trois hommes à la suite sous le soleil »

Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

- par rapport à la nourriture

* Le caractère « immédiatement » est la représentation de l'« homme assis sur ses talons devant un récipient de nourriture »

Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

- à l'enclos

* Le caractère « cause/origine » est la représentation de l'« homme debout dans son enclos »

Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

* Le caractère « éclair » est la représentation de l'« homme au milieu d'une porte » traduisant le mouvement de l'homme qui s'efforce de passer entre deux portes. Son sens initial est la représentation de l'éclair. Au sens figuré il décrit un sursaut pour échapper à l'emprise.

Forme ancienne	Forme actuelle

3.1.4. Etre humain accroupi sur les talons

Les caractères représentant l'être humain accroupi ou assis sur les talons forment aussi une catégorie de caractères. Cette posture très souvent évoquée dans les récits historiques des Han est une représentation d'attitudes habituelles de l'homme autrefois. L'écriture est investie comme une sorte de mémoire, inscrivant les habitudes, les rites, la philosophie du temps de l'invention de l'écriture dans un rapport aux ancêtres, à l'histoire et à l'origine de la culture.

Les gestes corporels « debout », vus soit de profil, soit de face, se sont conservés presque identiques dans l'ancienne écriture jusqu'à la forme moderne. Par contre, les gestes « assis sur ses talons », variés et très présents dans l'ancienne écriture, disparaissent ou deviennent méconnaissables dans l'écriture moderne. Autrement dit la représentation de l'homme debout est conservée et celle de l'homme accroupi ou assis symbolisant l'état de l'homme au repos, n'est plus repris dans l'écriture moderne.

Selon l'hypothèse que l'écriture reprend l'histoire de la vie de l'homme à l'époque, cette posture de l'homme accroupi sur les talons est si habituelle que, souvent elle signifie simplement l'homme. Cependant les positions corporelles de l'homme désignent le statut social de l'homme. C'est une forme de symbolisation de l'homme en société. L'homme sous le toit est forcément dans une position accroupie. Par contre s'il est debout, il doit travailler. Il est important de mettre sous le regard ce « toit » qui donne à voir la pensée du repos, du calme, comme une inscription de pare-excitation.

L'homme debout pouvait représenter l'érection phallique et donc cette scène de l'homme accroupi sous un toit pouvait représenter la castration. Ainsi le caractère « grand » représente l'homme libre et fort, tout puissant avec ses bras ouverts. A l'opposé, l'homme à genoux ou accroupi sur ses talons a été considéré comme une posture impuissante, féminine. Ces deux positions de l'homme illustrent deux positions psychiques de l'homme : la castration et l'érection phallique.

* Le caractère « prisonnier » est une représentation de l'homme debout emprisonné dans un enclos ; il doit travailler. A l'origine, le sens initial est « l'intendant ».



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

Les mots dérivés de « homme » comme « grand », « ciel », « mari/savant » sont des représentations de l'homme debout.

Nous assistons à une mise à vu des transformations à partir de l'homme debout. Le geste « bras ouverts » symbolise la puissance, d'où « grand ». Le petit trait réalisé au-dessus de l'« homme debout, bras ouverts » désigne l'abri, couverture, donc « ciel ». Dans la pensée chinoise, le ciel est un ensemble, un tout qui est placé au-dessus de tout, au-dessus de l'homme. Dans les mythes, le ciel représente l'origine, puisque l'homme après sa mort va retourner dans le ciel à l'exception de l'homme puni qui va dans l'enfer. Le ciel a le regard sur l'homme constituant le surmoi culturel.

Par contre la femme est représentée dans la position accroupie, à genoux, ou assise sur les talons avec les mains croisées. Ce qui souligne aussi la représentation de la femme respectueuse mais humiliée à l'intérieur même de l'idéogramme. La représentation de la femme liée à la position accroupie renforce l'idée que la position corporelle « debout/accroupie » est organisée selon le fantasme de castration.

* Le caractère « femme » qui désigne dans l'ancienne écriture la « fille, par extension femme ». C'est la représentation de la femme chinoise à l'époque de Han, en posture de salutation, jambes croisées.

Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

* Le caractère « mère » est la représentation d'une « femme » accroupie ; deux points qui représentent les seins transforment « femme » en « mère ». « Mère » est l'élément fondamental dans l'organisation de l'écriture par son statut de « wen », symbole de la trace maternelle pour étayer le « jie », symbole du fils.

Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

L'analyse de la gestualité dans l'écriture idéographique permet de réunir quelques caractéristiques :

1° La disparition dans l'écriture moderne des attitudes corporelles qui sont si présentes et expressives. Seul le « jiawen », l'écriture ancienne, garde encore les traces de ces formes. L'écriture moderne montre la disparition de l'homme en action et souligne la tendance de la déformation et de la défiguration des formes imaginaires. Ce travail de refoulement est bien évidemment différent dans l'écriture idéographique et dans l'écriture alphabétique.

2° Du point de vue gestuel, dans les caractères simples, l'attitude de l'homme correspond à la variation de signification. Ainsi la représentation de l'homme qui incline la tête signifie « se pencher ».

3° Dans les caractères complexes, pour les gestes corporels accouplés, ce n'est pas seulement l'attitude qui importe, mais la variation de la position entraîne aussi une variation de la signification. La position de deux hommes se tournant le dos, signifie « se séparer », tandis que la position de deux hommes se mettant en parallèle signifie « comparer ». Une « conventionnalité » semble être à l'œuvre dans ces variations d'attitudes et de positions. Le geste corporel est modifié dans sa relation spatiale par une autre représentation. Ces variations semblent s'organiser selon une logique significative.

4° Une hypothèse de confirmation de l'emploi du procédé gestuel dans la formation de l'écriture idéographique est possible puisque la logique significative provient d'une logique gestuelle. Nous citons les réalisations d'un patient dans le groupe d'écriture. Yacim avant de reproduire le caractère « fils », il se lève, produit une attitude corporelle selon le modèle de ce caractère. Après deux tentatives, il semble satisfait du geste corporel réalisé en se disant « c'est comme ça ».

« Fils » réalisé

On peut penser que le corps occupe une place importante dans la constitution de l'écriture idéographique. G Pommier dans son travail sur la naissance de l'écriture parle d'une jouissance du corps dans l'écriture chinoise. Cet auteur ouvre la question de la corporéité dans l'écriture. Le travail de l'archéologie de l'écriture chinoise nous invite à penser que toute écriture, surtout dans la forme la plus ancienne, la « chose » vue, telle que l'homme, la femme, la main est une représentation de mot puisque la chose vue est liée à la chose entendue qui est liée dans un contexte : elle symbolise donc l'absence de la chose.



Ajout d'un espace blanc : en reliant les extrémités des deux traits de la partie supérieure, un espace blanc clos formé est symétrique à l'espace blanc de la partie inférieure de l'idéogramme.

Suppression de l'espace blanc : en supprimant cet espace blanc initial, il annule fantasmatiquement le « trou » que possède la « femme » différent de l'homme, il annule aussi la différence.

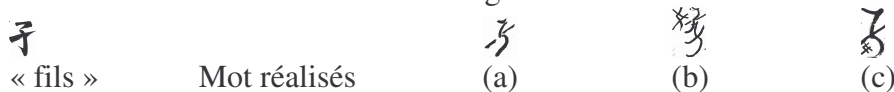
Suppression de la partie inférieure en supprimant l'espace blanc, il annule fantasmatiquement le « trou » ; il annule la différence de sexe.

Délivrance de la femme dans l'acte de l'« ouverture ».

Réalisation de la femme idéale dans le « déplacement » de l'espace blanc.

Les modifications multiformes de « femme » semblent répondre à une difficulté pour Yacim à fixer, à inscrire une représentation stable du féminin. Les transformations de « trou », « d'ouverture », de triangle dans la multiplicité des images produisent un sentiment d'effolement imaginaire qui est en lien direct avec le « trou » vu et lu. La recherche d'une « femme » idéale pour la voir autrement permet de repérer l'écart entre la réalité interne et la réalité externe mais aussi l'importance de la figure maternelle chez Yacim. Les transformations dans ce caractère « femme » introduisent la confusion et le refus de l'identification au corps de la « femme ». Par l'identification projective, Yacim essaie de sentir dans ce corps de femme et met en scène son interrogation sur les limites dedans/dehors.

Réalisation 3. Transformations de l'idéogramme « fils »



- Le trait horizontal est discontinu, il ne traverse pas le corps vertical.
- Le mot « fils » est réalisé en se superposant avec un autre idéogramme « fils ».
- Le mot « fils » enveloppe et contient un autre idéogramme « fille ».

Ces réalisations de « fils » nous montre que Yacim s'investit dans un jeu d'enquête et de recherche sur la manière dont se représentent pour lui les mots : « fils », « fille » et « garçon ». Il va produire un flot d'image ; on pourrait reprendre et comprendre comme une interrogation où la différence des sexes viendrait se superposer à « comment on fait un enfant ? » Le fait d'introduire un idéogramme « fils » ou « fille » à l'intérieur d'un autre idéogramme « fils » nous interroge sur la place d'un éventuel fantasme d'auto-engendrement chez Yacim qui envahit la page blanche d'une grande quantité d'idéogramme. « fils », « fille », sans doute comme une marque de son inquiétude identitaire au sens sexuel du terme. Le corps devient un attracteur de l'identification.

Réalisation 4. L'idéogramme « bien »

* Le mot initial « bien » se compose de deux idéogrammes « femme » et « fils »



Le mot « bien » reprend les deux caractères « fils » et « femme » de la réalisation 3. Il dit connaître l'écriture de ce mot « bien » avant que nous ne lui montrons en me disant que la « femme » doit se placer en face du « fils » puisque pour être bien il fallait pouvoir se mettre en face de l'autre ; si ils sont de dos, ils sont fâchés. Dans ses arguments, Yacim est très expressif dans ses attitudes comme s'il voulait nous convaincre à ce propos. Il semble tenter de maîtriser la

situation de la conflictualité entre « femme » et « fils » pour essayer de maintenir la confusion dans laquelle « femme » et « fils » s'installent.

Ce caractère « bien » met en vue la position de la « femme » et celle du « fils », position de la relation mère/fils, sans doute ambiguë dans l'histoire de ce patient. A partir de ce moment là, Yacim a demandé des mots tels que le « ciel », cherchant quelque chose de plus grand que l'« homme », donc un pare-excitation. Le ciel qui symbolise la puissance aurait une valeur autre dans certaine culture ou de religion.

Réalisation 5. Création d'un espace blanc.

* Le caractère « ciel » provient de l'évolution du caractère de l'« homme », puis de « grand ». Dans la pensée chinoise, plus grand que l'homme c'est le ciel et plus bas que l'homme c'est la terre. Trois autres écritures sont réalisées : 5a « cœur de fille », 5b « cœur du fils du ciel » et 5c « fils à deux cœurs »

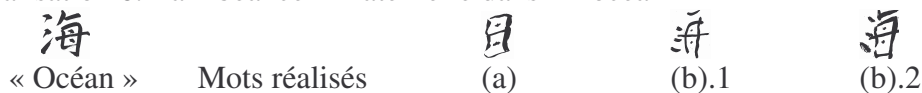


Dans le mot « ciel » : un espace blanc est créé à l'intérieur de l'homme.

Yacim joue à déconstruire le morphogramme « ciel ». Le « trou » au milieu de « ciel » ou de l'« homme » met en évidence l'importance du « trou » à l'intérieur du corps de l'homme. Mettant sous le regard la pensée de l'absence autour de la question de la filiation puisque le ciel, l'homme et la terre symbolisent les générations. Les difficultés de Yacim semblent se concentrer à cet endroit de l'absence, l'endroit des croisements des différences : de générations, des sexes, de l'identité. Malgré les défenses de caractère psychopathique, l'émotion, les sentiments transparaissent.

Après avoir essayé de transformer la « femme », le « fils », pour pouvoir écrire « femme et fils », Yacim opte pour le « ciel », quelque chose de vertical pour ne pas poursuivre dans l'impensable des différences de sexe, de génération, de la sexualité. Cependant, le déplacement de la problématique s'installe sous le regard de l'autre puisqu'il est placé au cœur du caractère de l'« homme ».

Réalisation 6. La « béance » maternelle dans l'« océan »



Ce caractère « océan » qui se compose de trois éléments, la clé de l'« eau », l'unité discrète de sens « abri » et le morphogramme « mère ». Yacim procède à la transformation de ce caractère reproduisant chaque mot en plusieurs modèles, étalant sur plusieurs pages. Dans l'analyse de ses mouvements psychiques à partir de ses réalisations, nous relevons uniquement ceux où les transformations ont sans doute des valeurs d'une logique interne comme des productions de l'inconscient. Il en est de même pour les autres illustrations cliniques analysées dans ce dossier. Ces transformations¹⁰⁰ nous ont permis de constituer une typologie que nous explorerons dans une sous partie du chapitre quatre.

¹⁰⁰ Déformations, amputations, ajouts, suppression, agrandissements et autres modifications du caractère, voir chapitre quatre et l'annexe II

Toujours dans un afflux d'images la suppression des éléments composants « eau » et « abri » dans « océan » a pour but de placer au centre la « mère », démunie d'« abri », une certaine manière de mettre à vue ce paradoxe maternel entre une mère toute puissante puisqu'elle occupe toute la place et en même temps démunie et impuissante sans pare-excitation. Yacim parle à ce moment là de sa mère lointaine, séparée par l'océan, restée en Algérie. La suppression de la clé « eau » pourrait exprimer ce désir de l'annulation de la distance qui le sépare de sa mère. Nous soulignons l'ouverture des réflexions qu'apportent les traces visuelles de ces réalisations, puisque Yacim procède à la deuxième transformation de ce caractère.

b) « Béance » de la « mère » dans « océan » Cette ouverture de la « mère » en lui ôtant son trait phallique et parfois sa « base ». Nous pouvons entendre la « mère » comme « la mère patrie », de toute façon l'objet maternel primaire. Dans la défaillance de ces représentations, Yacim exprime ses béances et la détresse de ses liens primaires dans l'écriture.

Réalisation 7. Yacim écrit les phrases dans lesquelles les idéogrammes réalisés mettent en évidence l'emprise de l'objet primaire « mère suprême puits, oiseau » ou « puits suprême », scènes dans lesquelles l'objet maternel est insaisissable, il provoque un sentiment de vide. Dans la maîtrise de cet objet le morphogramme « mère » est déformé.



Réalisation no.7 « mère suprême puits et oiseau »

Réalisation 8. Le « juge », une question du dedans/dehors

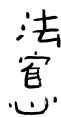
* Le caractère « juge » se compose de deux éléments : l'unité discrète de sens « toit » et « refuge » pour le repos. L'étymologie de ce caractère traduit les caractéristiques de ce mot qui désigne le lieu et non la fonction. Puis le glissement de sens conduit à décrire le palais qui symbolise la paix. Le juge a pour fonction de gérer les conflits pour retrouver le calme dans un palais ayant deux parois dont une du dedans, subjective et une pour la loi du dehors, intersubjective. Yacim relie les deux « bouches » par un petit trait, ce qui donne un nouveau morphogramme « soi-même ». Le mot « juge » est réalisé, transformé en « soi-même » sous un « toit ». Deux autres expressions sont réalisées autour de « juge » : 8a « cœur du juge » et 8b « suprême juge bien »



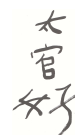
« juge »



Réalisation 8



Réalisation 8a



Réalisation 8b

Réalisation 9. Ecrasement du lien. Yacim demande d'écrire le mot « lumière » qui se compose de trois unités discrètes de sens : « paysage », « jour », « choses ». Dans le mot réalisé, l'unité discrète de sens « liens/choses » est déformée, écrasée, aplatie; les éléments composants de ce caractère sont éparpillés et le caractère « clarté » est illisible.



« Lumière »



Mot réalisé

Après quelques réalisations qui sont des répétitions de « lumière », il tente de faire des phrases qui sont à la fois le prolongement de son intérêt pour la symbolique de la lumière autour du soleil. Ce qui amène Yacim à évoquer ses inquiétudes quant à la réalité d'une convocation au tribunal par rapport à l'accusation au regard de la justice. Les deux phrases construites progressivement en accolant des idéogrammes réalisés les uns avec les autres prennent forme dont la lecture se propose ainsi : réalisation 10, « Soleil juge cœur ; fils oiseau océan » et

réalisation 11, « Suprême juge autorise fils ; suprême océan autorise s'envoler ». Bien d'autres écritures de « fils » et de « fille » sont réalisées.

L'idéogramme « autorise » vient s'intercaler entre le juge et lui comme si il tentait de représenter un lien possible entre lui et le représentant de la loi. Il nous semble qu'il tente de se dégager d'une image punitive pour essayer d'avoir des représentations compréhensives du juge et de la loi. Avant de partir, il nous parle de son jugement le lendemain. A travers la mise en interrogation de ces diverses représentations du juge, il se positionne en tant que responsable de ses actes comme si il est jugé par lui-même puisque dans l'idéogramme « juge » il introduit « soi-même », par l'ajout d'un signe. Il va se rendre le lendemain au tribunal où il va obtenir un acquittement qui lui permettra de quitter l'hôpital.

Yacim met en jeu dans son travail d'écriture sa difficulté à contenir et à représenter ses troubles liés à l'identité sexuée. Il attache beaucoup d'importance au blanc dans ses réalisations écrites. Le vide, le trou, la béance semblent des représentations difficiles à contenir. Il déplace enchevêtre des représentations du masculin et du féminin. Après ses « jeux » sur l'image, il va commencer à écrire, à inscrire des phrases, des textes, des histoires comme si les fantasmes commençaient à pouvoir prendre forme, comme si un surmoi naissant, apparaissait jusqu'à lui permettre d'affronter la culpabilité et le jugement. Il a pu mettre en jeu son décollement des images et sa naissance au fantasme.

Nous pouvons reprendre plus précisément des composants déformés et déplacés des idéogrammes pour ouvrir une réflexion sur la logique formelle et la spécificité des déplacements, des déformations et des composants eux-mêmes.

Pour le caractère l'« homme », la « tête » de l'homme reste un dessin.

Pour la réalisation No.2, l'ajout du trait est réalisé au-dessus de l'« homme ».

Pour la « femme », l'intérêt se porte sur l'espace « blanc » au centre de la « femme ».

Pour le « fils », le « corps » interroge ses limites.

Pour le caractère « bien », la position spatiale de « femme » et de « fils » organise la rencontre.

Pour le « ciel », la création du « trou » sépare l'« homme » du reste.

Pour le mot « océan », le jeu se déplace autour de la « mère ».

Pour la déformation du caractère « juge », l'opération se centre autour des « bouches »

Pour la « lumière », les déformations sont réalisées autour du composant « choses »

Selon les réalisations, les transformations sont centrées sur les espaces des représentations de chose ou les éléments en lien avec ces représentations. Nous essaierons d'aller plus loin en nous rappelant que certains idéogrammes possèdent plusieurs représentations de chose et d'autres éléments tels que les unités discrètes de sens qui sont sans doute des éléments conventionnels pour cette forme d'écriture, sont-elles toutes des lieux de transformation ou d'autres conditions peuvent être en jeu ?

L'analyse des réalisations de Yacim révèle que « homme », « femme », « fils », sont des morphogrammes « humains » ; ils possèdent à ce titre un objet « chose ». Pour les caractères « bien », « océan », « juge », « ciel », « lumière », les transformations se réalisent dans les espaces de représentation chose dans lesquels la gestualité est évidente, représentations de chose ou ses attributs. Nous proposons de penser que les transformations opèrent dans les espaces de

mouvements de la gestualité, elles se constituent comme des aimants, offrant, pour ceux qui les possèdent à leur tour ces matières vivantes¹⁰¹, des espaces de jeu, par identification projective.

Ces mouvements internes que nous appelons « animés » constituent la différence entre la représentation de chose et la représentation de mot. La complexité de l'organisation de ces représentations fera l'étude d'un chapitre ouvrant sur les catégories de représentation, chapitre sur les processus de transformations dans la formation des représentations. Pour cette partie sur la place du corps dans l'idéogramme, la gestualité dont les mouvements sont à l'œuvre redonne une place au corps ainsi que les matières sensorielles qui l'enveloppent organisant l'espace de représentation de chose dans l'idéogramme.

3.2. L'« Appareil d'emprise » dans la construction de la représentation

La présence massive des représentations de la main dans l'écriture nous permet d'associer à la question de l'emprise voire de l'appareil d'emprise puisque la « bouche » et le « regard » sont aussi à l'œuvre parmi des composants importants dans la constitution de ces caractères. « L'appareil d'emprise » au sens de Freud qui écrit « un ensemble fonctionnel chargé d'une certaine tâche, arrimé à certains objectifs, et considéré comme condition de possibilité d'un processus de transformation est un appareil de travail dont les enjeux restent à définir »¹⁰²

Ce sous-chapitre a pour objectif ouvrir, à partir des idéogrammes, cet appareil d'emprise où la représentation de la main est repérée comme un élément fondamental dans la réalisation de l'action d'emprise. Comment se positionne la main dans la rencontre avec l'objet externe ? De l'importance des représentations de la main qui nous oriente vers les deux autres partenaires, l'œil et la bouche dans l'écriture. Pour la question de l'emprise, nous n'éloignons pas l'objet d'emprise. Trois sous chapitres concernant l'œil, la bouche et la main traiteront indépendamment ces trois organisateurs de l'appareil d'emprise pour comprendre les enjeux qui mobilisent les transformations et les processus à l'œuvre quant aux objectifs à atteindre.

3.2.1. L'œil, la question du regard : les représentations oculaires ; l'inconscient visuel

Parmi les gestes corporels, la mimique faciale est aussi présente dans l'écriture. Il attire notre attention autant qu'il introduit la notion du regard, le regard vers l'intrapsychique et le regard vers l'extérieur. Dans l'écriture moderne, nous découvrons une grande variété de gestes oculaires aussi variés que possible dans leur signification mais pas dans leur représentation. Ils sont signifiés par leur combinaison purement logique. On trouve l'expressivité et les nuances de ces gestes pour dire : regarder fixement, légèrement, tendrement, de côté, avec crainte... La clé « œil » recouvre la plupart des caractères de ces gestes.

Ces gestes sont nombreux dans l'écriture moderne mais il y a peu de représentations de gestes oculaires variés dans l'ancienne écriture. C'est toujours sous la forme de la combinaison plutôt logique de deux éléments figuratifs qu'ils sont montrés. Cependant deux variations sont relevées. La première est la forme de l'œil ordinaire et la seconde est la forme de l'œil proéminent¹⁰³. Ces gestes sont construits à partir de la représentation de l'œil.

Dans l'écriture archaïque, l'« œil » est réalisé en double, ce sont des yeux. A l'origine, c'est la représentation de l'œil « debout » qui traduit la sensation d'« avoir peur » et qui représente le geste oculaire « gauche droite ». Les caractères formés par la « clé » de « œil » désignent non seulement un lien direct avec l'« œil », mais aussi le regard. Le mot « œil » réalisé toujours « debout » symbolise la vigilance du regard. Quand il est réalisé « couché », il devient l'unité






¹⁰¹ Mouvements internes que nous nommons « animés »

¹⁰² Alain Ferrant, Pulsions et liens d'emprise, p.7

¹⁰³ sens actuel, ministre du prince.

discrète de sens selon la conventionnalité, il perdra son statut de morphogramme c'est-à-dire son indépendance, il dépendra autres éléments pour créer un caractère.

Nous proposons d'étudier le caractère « droit » qui est la représentation de l'« œil » qui regarde tout droit par opposition à un regard « courbe »¹⁰⁴. Dans l'ancienne forme, « droit » se compose de « œil » et un trait qui part de l'œil vers le devant ; la forme du trait « droit » réalisé dans le caractère décrit l'effet de l'œil sur l'objet externe, comme si l'œil immobilisait l'objet et le transformait, une certaine manière de le maîtriser physiquement.

* « œil »    « œil proéminent »  
 Forme ancienne Forme actuelle Forme actuelle Forme actuelle

Par contre le caractère « voir » est la représentation de l'« homme » avec un grand œil au sommet. Spatialement l'œil est au-dessus de l'homme, orientant le regard vers l'avant comme si l'homme devait se concentrer pour « voir ». L'agrandissement de l'œil exprime la vigilance, indiquant par là l'émotion. « Voir » désigne ainsi plusieurs actes : saisir par le regard un objet externe, puis le sentir, l'éprouver et le comprendre. « Voir » produit l'acte de captation et de transformation de l'objet et la manière de l'utiliser comme produit d'une expérience. A partir de « voir », on compose les mots combinés tels que « connaissance », « résultats ».

Les positions spatiales de l'œil traduisent un sens particulier ; là on retrouve la conventionnalité. Ainsi dans le mot « droit », le trait est devant ou avant l'œil, comme si l'inspection de l'objet reste sur ses aspects sensoriels physiques (forme, contour, texture), puisque ce mot signifie « droit ». Pour le caractère « voir », « homme » est réalisé derrière ou après « œil » ; il symbolise le dedans. L'introspection se fait au-delà de l'aspect physique de l'homme mais aussi de l'intérieur de celui-ci afin de le comprendre, d'où une pénétrance vue à l'intérieur.

Ainsi organisé et construit, « œil » contrôle tout le champ de la vision, exerce une action sur le monde extérieure et possède une loi interne selon la place (devant, derrière, avant, après), ce qui lui confère une place importante dans l'idéogramme. Cette organisation interne de « œil » met en avant son rôle dans la rencontre de l'objet, qu'il trouve dans la même position que la main dans la captation de l'objet. « Œil » est même plus indépendant et puissant que la main, puisque l'objet est d'abord « vu » et localisé avant d'être rencontré ou pris.

Pour le geste facial, les caractères ont été originellement des figurations du visage humain, mais ce ne sont pas des représentations, des gesticulations significatives. Cependant le caractère « tristesse » laisse voir l'expression du sentiment de la tristesse par la représentation gestuelle. Une déconstruction de ce caractère pourrait éventuellement nous aider à e comprendre son organisation.

Dans l'ancienne écriture, l'expressivité dans « tristesse » s'étaye sur les éléments mimiques de la constitution de ce caractère : ce sont les représentations d'un front replié avec le geste mimique facial par le rapprochement des sourcils et le mouvement serré des lèvres. « Tristesse » présente alors une description de ce qu'on imagine d'une représentation de la tristesse ; il est alors organisé comme une présentation de cet affect et cherche à construire la représentation de « tristesse ». Le regard est important puisque les signes, les indices pour désigner ce que c'est la tristesse sont montrés. La tristesse peut être perçue, puisqu'il y a un marqueur de cet affect. L'expressivité en lien avec la vision ouvre la question de l'inconscient visuel. Qu'est-ce que l'inconscient visuel ? Comment est-il défini ? Quelle relation entretient-il avec la pensée ?

¹⁰⁴ Traduction chinoise, le regard « courbe » décrit un regard contourné, à l'opposé d'un regard de face.

Dans l'écriture actuelle « tristesse » se compose de deux caractères, le morphogramme « transgresser » qui signifie aussi l'annulation et le morphogramme « coeur ». La tristesse est traduite par ces deux éléments dont la mise en lien sera réalisée par le lecteur. Nous pourrions donner ainsi plusieurs interprétations possibles : « le cœur dans sa négation, d'où la tristesse ». Cependant nous pouvons tout de même constater que le geste oculaire et facial est très peu représenté, contrairement au geste manuel qui sans doute trouvera son prolongement dans l'écriture.

« Tristesse »		
	Forme ancienne	Forme actuelle

L'inconscient visuel représente pour nous quelque chose d'autre que l'expressivité avec les éléments physiques du portrait, du visage, du corps ou de l'ensemble de l'être. Il est cet ensemble de mouvement qui dynamise l'expressif, indicateur à visée intersubjective qui provoque chez le spectateur, chez celui qui regarde une perception visuelle d'un message gestuel. C'est donc une perception indicatrice gestuelle non verbale, mais ce n'est pas une représentation. Il appartient au spectateur, au lecteur de saisir cette communication de signe, de geste unique à cet instant comme dans une relation à deux : être vu, regardé pour l'un et avoir saisi, avoir vu pour l'autre comme dans la relation mère-enfant, à partir de l'identification projective.

J. Laplanche et J.B. Pontalis¹⁰⁵ reprennent les définitions de l'inconscient selon Freud au sens de son emploi comme adjectif et seulement descriptif pour décrire les contenus hors champ de la conscience. Au sens « topique », il décrit le caractère spécifique de l'appareil psychique puisqu'il contient des éléments psychiques refoulés qui se sont vus refusés dans l'appareil préconscient-conscient. Ces « contenus » sont des représentants psychiques de la pulsion et appartiennent aux processus primaires et particulièrement à la condensation et au déplacement. Ils peuvent apparaître sous forme de formations de compromis après avoir été soumis aux déformations de la censure. Ils font partie des désirs de l'enfance et singulièrement de la sexualité infantile.

Dans la deuxième topique freudienne, l'inconscient qualifie une partie du ça mais aussi une part du moi et du surmoi. A partir de l'expérience de la cure qui démontre que la formation des symptômes est due aux pensées inconscientes. L'hypothèse des groupes psychiques séparés conduisent à définir l'inconscient comme un lieu psychique qui possède des contenus, des mécanismes et peut-être de l'énergie spécifique avec une dimension « topique » et « dynamique ».

Ces représentants-représentations sont porteurs des fantasmes où les scénarios imaginaires sont liés à la vie pulsionnelle dans la réalisation d'un désir inconscient. On peut penser que ces représentants-représentations mobilisent l'énergie psychique pour obtenir des compromis du moi entre le principe de plaisir et le principe de réalité. Ces désirs inconscients sont des désirs de l'infantile dans l'accomplissement d'un désir sous le primat du principe de plaisir dans la sexualité infantile.

Dans la première théorisation de l'appareil psychique, Freud assimile l'inconscient au refoulé, ce qui impose l'hypothèse du refoulement originaire dans la gestion de la sexualité infantile. Plus tard, une autre idée consiste à assimiler l'inconscient à l'infantile en nous, cette

¹⁰⁵ J.L. Planche et J.B. Pontalis, Vocabulaire de la Psychanalyse, PUF, Paris, P.197-199

hypothèse va conduire vers la théorie de la deuxième topique où le moi est aussi impliqué dans l'inconscient.

L'étude sur le rêve va ouvrir une autre voie pour la découverte de l'inconscient avec les mécanismes tels que le déplacement, la condensation, outre d'autres formations telles que les actes manqués, les lapsus. Les compromis dans le rêve comme les lapsus dans la parole ou les actes manqués dans l'action sont des compromis qui ont pour but la réalisation d'un fantasme grâce à la mise en scène dans le visuel, la mise en mots dans le verbal et la mise en acte dans la motricité. On pouvait entendre ces représentants psychiques comme une quête de mise en représentation dans l'attente d'une fonction transformatrice, fonction d'un tiers.

Ces formations de symptômes soulignent ainsi les tensions psychiques dans les positions opposées des conflits internes. L'inconscient est organisateur des représentants psychiques de la pulsion. L'inconscient visuel semble aller dans le modèle du rêve constituant un autre travail de l'apport visuel dans l'accomplissement d'un désir.

Quelques caractéristiques de « l'inconscient visuel » :

1° Il n'est pas uniquement imaginaire car la perception s'appuie sur la vision d'un message provenant d'une personne, d'un corps, d'un mouvement, de quelque chose d'animé. Il n'est pas virtuel puisque ce n'est pas une représentation et le contenu reste libre et imprévisible. Il n'est pas mesurable par les valeurs physiques, d'où l'impossibilité de le déterminer. On peut cependant le sentir, le percevoir uniquement par celui qui le « voit » et le « perçoit » ; il appartient alors à la catégorie des communications non verbales, à la période de la petite enfance.

2° Les contenus sont les mêmes que ceux de l'inconscient de la première topique, du processus primaire et sont régis par les mécanismes de défense comme la condensation et le déplacement d'une voie plus directe puisque la perception se fait dans la conscience, comme un rêve diurne. D'un point de vue économique, la réalisation d'un fantasme sous ce modèle arrive au moi sans avoir à franchir la censure, puisqu'il est lui-même un compromis trouvant place dans le plaisir face à la réalité, dont il est obligé de se couper.

On peut entendre que le fantasme réalisé dans la perception est de nature sexuelle comme un désir de l'inconscient infantile, une sorte d'hallucination positive. Le plaisir se place dans ce regard ; enveloppe de la relation mère-enfant. Le désir se place dans l'identification projective d'un espace à deux, sur le visage de la mère où se reflète l'enfant, ou sur le visage de l'enfant qui renvoie l'image de la mère.

Nous proposons quelques exemples de caractères qui illustrent les propos sur l'inconscient visuel.

* Le caractère « venir » est une représentation d'une plante du blé. L'étymologie du mot dérive du sens « aller-retour » et ses fréquences. Le sens actuel désigne « venir », impliquant un seul trajet sans départ. Le caractère « venir » est donc la représentation d'une plante dont la forme ouverte avec les racines, le feuillage provoque une perception de l'image de la femme, de la mère, qui accueille l'enfant en ouvrant les bras. Cet appel implicite mais perceptif a la valeur d'une parole dont l'image du son perçu accompagne le geste. La prononciation de « venir » est « lai » où la langue ramène phonétiquement l'air vers l'intérieur. « Lai » semble être un son primitif. Nous ne pouvons pas traiter du phonétique dans ce dossier qui se limite au travail sur la question du visuel.



Forme ancienne






Forme moyenne



Forme actuelle

Aucun élément précis ne justifie le mouvement « venir », mais c'est une invitation à une perception, comme une inscription dans le regard d'un désir, désir inconscient, implicite. Ce caractère par sa forme de présentation, (la partie « racine » réalisée par deux traits tombant décrit une ouverture comme signe de la féminité et la partie supérieure dont les traits courts et repliés comme les bras pour envelopper) et par le contenu du sens étymologique nous permet d'associer dans l'inconscient visuel comme la réalisation d'un fantasme de l'enfant pris dans le regard de la mère. La perception est immédiate sans résistance, sans limite, elle répond au désir de « voir », d'être vu, d'être aimé. Tout l'ensemble contient l'affect. Ce caractère décrit un mouvement interne qui peut être assimilé au représentant psychique de la pulsion puisqu'il est chargé d'affect.

* Le caractère « portrait » est une représentation d'un visage et se compose de quatre éléments constituant du caractère, reproduisant les traits descriptifs du contour du visage : le tracé des sourcils, les traits soulignant les plis de la bouche et le contour de la bouche.

		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

Les anciennes formes de ce caractère reprennent toute la figure humaine. Nous constatons que les traits du visage n'impliquent pas une interprétation spécifique à un affect. Cependant l'ensemble de « portrait » traduit un mouvement indéniable d'un geste facial, d'une mimique. C'est une invitation à une perception anticipative d'une réponse positive à un désir. Il ne s'agit pas d'un front plissé ou des lèvres pincées mais d'un geste, mouvement vu, perçu de la place du regard. L'inconscient visuel reprend alors la question du rêve dans la formation du compromis à l'intérieur du regard. La vision comme fondement d'un désir de réalisation d'un désir inconscient appartenant à l'inconscient infantile dans la relation mère-enfant ; réalisation implicite d'un « voir » et « être vu » comme un compromis sous l'aspect d'une hallucination positive diurne, manifestant un désir de satisfaction de plaisir au profit du narcissisme primaire.

On peut s'interroger pour savoir si cette vision est due à une pure projection ou si elle est soutenue, produite par une forme présente dans l'objet extérieur. On peut imaginer que la projection peut être à l'œuvre dans tout espace avec ou sans stimuli extérieur même si les éléments projectifs ne sont pas uniquement visuels. La différence que nous essayons de souligner c'est que l'inconscient visuel possède des représentants psychiques des pulsions, donc des affects et que la projection est un mécanisme de défense contre ceux-ci. C'est l'accomplissement d'un acte par le moi qui, par économie psychique, projette à l'extérieur ce qui est ingérable dans le moi.

La projection se méconnaît, ce qui est projeté se forme comme une réalité. Le mouvement de la projection s'organise du dedans au dehors. Par contre l'inconscient visuel produit des textures visuelles dont le mouvement part de l'extérieur vers le dedans en demandant être vu. L'inconscient visuel peut être une bonne interface pour articuler les deux modèles de l'appareil psychique puisque l'inconscient du premier modèle est repris dans le ça du deuxième modèle où le moi participe à la construction du désir pulsionnel de la sexualité infantile. La satisfaction du plaisir au profit du narcissisme est une prime pour échapper à l'emprise du ça (le ça est « infini »).

En résumé, les gestes oculaires et les gestes faciaux représentés dans les caractères avec leurs différenciations sont peu nombreux. Nous distinguons donc les représentations des gestes moteurs (quotidiens), des représentations des gestes dynamiques (pulsionnels) où le mouvement est présent à chaque changement d'attitude psychique. Le petit nombre des représentations de

geste oculaire dans l'écriture met en évidence la prédominance des gestes corporels et singulièrement des gestes manuels assistant sur la place du corps.

Comme pour le jeune enfant dans sa découverte du monde extérieur, le corps est mis en avant dans ses aventures. La main comme un prolongement du corps reprend ce mouvement liant le corps et la psyché comme dans l'acte d'écrire où le regard par le geste oculaire et facial échappe totalement ou partiellement à l'acte de représentation. Ce qui permettra par la suite de donner une autre fonction au regard, la fonction voyeuriste qui, à partir d'un regard extérieur pénétrant, peut saisir quelque chose d'étranger en soi, dans le jugement, comme dans la reconnaissance.

La question du regard ouvre les autres voies pulsionnelles telles que le cannibalisme, le voyeurisme, le savoir, au service de la satisfaction du plaisir et de la pulsion, de la cruauté. Ici pour l'écriture le regard implique les deux protagonistes, le scripteur et le lecteur. Le scripteur voit ce qu'il réalise et le lecteur voit ce qui est montré. Dans l'organisation de l'écriture, ces gestes oculaires qui sont pourtant plus présents dans l'écriture ancienne ne représentent qu'une variation d'attitude ou de position très pauvres¹⁰⁶.

* Le caractère « soi » qui se compose de deux éléments, le morphogramme « œil » qui a son sens original « nez » et l'unité discrète de sens, indicateur de « montrer » donne à voir la construction de « soi ». Nous pouvons interroger la question du regard dans la compréhension de cet idéogramme : s'agit-il d'interroger le regard de l'autre et de l'appeler sur soi-même, ce qui construit le soi ? S'agit-il d'appeler le regard vers soi sur sa propre intériorité dans un mouvement de construction plus moïque ? Dans la première formulation l'acte « se désigner » est une reconnaissance d'un acte libidinal au profit du narcissisme. Dans la deuxième formulation, on repère ce retournement plus organisé, qui est soutenu par une réinterrogation de Soi. Dans les deux cas, la construction du narcissisme est au centre : le narcissisme primaire si le regard est celui de l'objet externe, secondaire si le regard est interne.

Le caractère « repos » qui se compose de deux éléments : le caractère « soi » et le caractère « cœur » réalisé en dessous. Dans l'écriture chinoise, l'élément en-dessous a la fonction de soutien de ce qui est au-dessus ; en l'occurrence le « cœur » soutient le « soi », ce qui donne le « repos », la « paix ». On voit que la position spatiale du signe joue un rôle dynamique que nous étudions plus loin dans la création du sens.

Ce qui nous a permis par la déconstruction de l'écriture, de repérer les représentations qui au lieu d'être des représentations de l'objet, sont des représentations de celui-ci par les gestes qui le figurent ; la représentation du geste dans son état (forme) physique, manifeste, ouvre à une représentation dynamique, latente. Autrement dit nous pouvons distinguer certains caractères qui possèdent une dynamique de mouvement, du pulsionnel tandis que d'autres qui sont seulement des caractères descriptifs et statiques des objets. La création du morphogramme, dans son rapport à l'œil marque une double lecture, celle de l'œil du dedans et celle de l'œil du dehors. L'idéogramme s'origine dans une mise en scène d'un rapport entre la réalité extérieure et la réalité intérieure qui se retrouve dans l'œil du scripteur et dans l'œil du lecteur sachant que tout lecteur est scripteur et que tout scripteur est nécessairement lecteur.

L'écriture ne représente pas directement les objets mais la représentation des gestes qui les figurent. Dans la représentation même de l'objet il existe une intention même de l'auteur, du

¹⁰⁶ Forme de l'œil ordinaire et forme de l'œil proéminent

scripteur. Nous pouvons introduire par là la place du tiers, du père d'origine, des ancêtres veillant à la transmission d'une pensée culturelle. Il y a une dimension dynamique, de l'intersubjectivité, c'est-à-dire que le geste prend du sens en tant que gestuelle par la variation des positions et des attitudes « La gestualité significative proprement dite comporte une universalité, une transparence qu'on ne trouve pas dans le langage oral ».¹⁰⁷ L'usage fréquent de la gestualité « main », « pied » est une constance, une permanence de l'être en lien avec son entourage. Les besoins « se laver », « s'essuyer » réintroduisent le langage de la mère :

- 1- Le concrétisme dans l'écriture chinoise forme le corps de l'être (gestes corporels, manuels)
- 2- Les instruments de chasse, de l'agriculture (de l'homme viril)
- 3- Les végétaux (le lien, l'homme en relation avec le monde extérieur)
- 4- Les animaux pour décrire l'inconscient corporel de l'homme (porcherie pour décrire la famille) ; ces représentations sont des sources d'anxiété de la contenance maternelle.

Dans les inscriptions de la période des Yin, les actions sont détaillées et particularisées : l'idée d'une action en général est matérialisée par le terme de cette action, c'est le concrétisme de l'ancienne écriture. Le terme de « concret » peut être pensé dans la même acception que la négation au sens freudien

Selon les explications linguistes de l'époque, « poursuite » est une pensée abstraite, elle est rendue concrète par une réalité sensible « la poursuite d'un sanglier » dans la forme ancienne de l'écriture. On peut penser que la construction de l'idée abstraite passe par plusieurs étapes : d'abord la présentation de la scène concrète « poursuivre l'animal », puis l'acceptation de l'action « poursuivre » à partir de cette représentation « poursuivre un animal » et enfin la construction et l'acceptation de « poursuivre » par la suppression de l'animal.

3.2.2. La « bouche », un entre deux, entre la représentation de chose et la représentation de mot ; le cannibalisme dans le visuel.

A partir de la bouche et de sa proximité avec l'œil, on fait le lien avec la complexité de l'oralité. La bouche est localisée comme une zone érogène et sensible selon la théorie de la sexualité infantile. Elle est avant tout un espace d'investissement réciproque par l'enfant et la mère puisque leur échange se psychise autour du besoin oral. Le premier jeu de retournement passif-actif s'organise autour de cette bouche qui se règle sur le modèle de la maîtrise du dedans dehors, de donner et recevoir, d'accepter ou refuser le sein de la mère, la nourriture, plus tard la parole.

La représentation de la « bouche » participe directement ou indirectement à la formation des fantasmes de dévoration et d'incorporation, et aussi des fantasmes de cannibalisme. La bouche désigne aussi l'ouverture, la fermeture, le refus, la béance. Dans la pensée chinoise, elle représente l'humain, le vivant et son inachèvement de l'être. Le morphogramme « bouche » est une base importante dans l'écriture chinoise ; il indique l'effort de contenance et de sphinctérisation que constitue la parole. Par sa mise à plat dans l'écriture cette parole supporte l'absence et la mort, de plus elle est le lien fondateur de l'identité groupale et individuelle.

Le caractère « bouche », est une représentation d'une bouche aux coins relevés. En tant que symbole, « bouche » est emprunté pour représenter « parler » et donc le « son », puisqu'il est difficile de dessiner ces deux éléments. C'est un morphogramme. Dans l'écriture ancienne,

¹⁰⁷ A. Ombredane

« bouche » a une forme plus souple, puisque la partie du bas est arrondie, les deux coins de la bouche sont remontés, tandis que dans l'écriture actuelle, la « bouche » est un carré, les coins de la bouche ne sont plus apparents et différents des autres coins du carré.

Dans certains écrits anciens, le « carré » est utilisé pour figurer même des formes rondes comme la tête du bébé, le melon. Par la suite pour éviter des confusions, pour décrire autre chose que la bouche, le carré est remplacé soit par un triangle, soit en y ajoutant un autre élément, un trait à l'intérieur par exemple, comme dans le mot « jour » qui est représenté par un carré et un trait à l'intérieur.

« Bouche »

		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

Nous interrogeons l'écriture de la bouche qui est au départ la forme ronde qui est remplacée par la forme d'un carré utilisée très souvent pour la forme de la tête du bébé. Ces transformations de la forme ronde à un carré procèdent d'une logique de construction de l'écriture chinoise. Mise à part que la forme ronde est plus proche du dessin que d'une écriture, la forme ronde représente l'origine comme la forme ronde du ventre de la mère.

Ces matières visuelles dans la formation des images semblent importantes dans la construction des représentations. Nous proposons de penser que les rondeurs ramènent à la douceur, aux arrondis, aux objets primaires qui, ainsi sentis et perçus, forment ces représentations de choses dans le champ de la vision, comme une forme finie, parfaite et imaginaire du monde. On peut penser que le carré représente la dureté, la solidité ; la régularité des traits de chaque côté du carré appelle un cadre plus rassurant par la maîtrise des gestes dans la réalisation de l'écriture, par la maîtrise d'un matériel concret.

Dans l'écriture ancienne, le caractère « tête » du bébé illustre notre hypothèse, elle se transforme de la forme ronde à la forme carrée comme si le rond représentait le fœtus, l'archaïque, et le carré représentait le bébé formé. La transformation de ces formes permet de penser que ce sont les premières étapes du travail de refoulement, le refoulement de l'image visuel qui est le support de la représentation.

Notre intérêt porte sur la chose « bouche » comme le troisième élément de l'appareil d'emprise comme un moyen dans la rencontre avec l'objet primaire, dans la captation de l'objet dans le fantasme d'incorporation et de dévoration, et « bouche » comme élément du plaisir dans l'auto satisfaction, dans la jouissance de l'objet. Le caractère « bouche » occupe une place importante dans l'organisation de l'écriture chinoise, puisqu'il est présent dans un caractère sur cinq dans le répertoire de la formation des caractères. Nous proposons quelques caractères comme supports de notre réflexion pour ouvrir une compréhension sur la place de la « bouche » et la dynamique de ses déplacements dans la formation des caractères. Ce qui va nous permettre de mesurer la valeur de la formation des images à l'intérieur de nos espaces de la représentance.




* Le caractère « doux » est la représentation d'une bouche avec quelque chose à l'intérieur qui est représentée par un petit trait. Ce caractère « doux » désigne la saveur du « doux », « savoureux », quelque chose d'agréable qui reste dans la bouche, de quelque chose de la sensation et du plaisir. « Doux » illustre le plaisir de la bouche.

		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle




Dans la forme ancienne, le trait dans la bouche est le chiffre un en chinois. Le « un » représente la qualité la meilleure, donc c'est agréable et « sucré » ; la « chose » est contenue dans

une forme ronde. Dans la forme actuelle, le trait du carré « bouche » s'étend dans l'espace, l'ensemble de la figure « bouche » change de forme, donnant à voir un ensemble de signes contenus comme une sorte de portage, dans une enveloppe. « Doux » est très souvent utilisé dans le sens de « cœur doux » qui signifie le contentement, c'est-à-dire aller ensemble avec le cœur qui symbolise l'affect. Ce mot « doux » introduit d'emblée l'affect dans l'organisation même de ces supports visuels.

* Le caractère « langue » est la représentation de la langue sortant d'une bouche, comme une extension de la bouche vers l'espace du dehors ; la bouche munie de la langue est représentée comme un appareil, comparable à une recherche de proie comme chez le serpent et d'autres reptiles. Dans la forme ancienne, « langue » est la représentation d'une « langue » sortant de la bouche et munie de salive, ce qui va caractériser l'appartenance de l'humain parce que dans les anciens écrits, il est dit que la langue de l'humain doit posséder deux saveurs, l'une pour le plaisir gustatif et l'autre pour le plaisir de la parole.




		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

* Le caractère « se conformer » est la représentation d'une femme en face d'une bouche qui symbolise le commandement. Ces images « femme » et « bouche » illustrent la soumission à la parole, ce qui renvoie à la dépendance de l'objet primaire maternel.

		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

Dans l'organisation spatiale de ce caractère, la « femme » et la « bouche » partagent l'espace horizontal ; la « femme » à gauche et la « bouche » à droite. Dans le regard la « bouche » est de petite taille par rapport à la « femme ». La « bouche » représentée de cette manière invite à « voir » la dépendance de la « bouche » à cette image du féminin. La « bouche » comme lieu du corps de la femme, comme cavité, inscrit dans l'opposition entre « langue » et « cavité » la différence des sexes. La prononciation de « se conformer » « you » participe à la construction de l'image du féminin, puisque pour cette prononciation la forme de la bouche est arrondie, le son est doux et enveloppant. Ce caractère est employé dans un proverbe chinois « comme un poisson dans l'eau ».

* Le caractère « vallée » est la représentation d'une ouverture dans une montagne, cette ouverture est représentée par le morphogramme « bouche ». Les deux traits des deux côtés représentent l'écoulement des ruisseaux. Le sens initial c'est pour désigner, la partie de la terre entre deux montagnes et irrigué par l'eau des ruisseaux. Le sens c'est pour désigner la terre fertile, puisque l'homme primitif cherche à construire les demeures sur une terre irriguée. L'emploi du caractère « bouche » permet de représenter son importance dans l'écriture. Cette « bouche » fertile entre deux montagnes nous conduit vers l'objet primaire maternel qui possède donc cette représentation de la terre fertile, de ce qui donne la vie. La « bouche » représente cette ouverture entre le dedans et le dehors, un espace fertile pour maintenir la vie, et pour l'échange intersubjectif.

		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

* Le caractère « prisonnier » qui a été mis au travail est la représentation de l'homme emprisonné dans un enclos. C'est comme la captation de soi-même comme un enfermement dans l'appareil d'emprise. « Enclos » est une « bouche » agrandie qui contient et maintient l'homme, comme une inclusion dans le maternel.

		
---	---	---

Forme ancienne Forme moyenne Forme actuelle

* le caractère « raison/origine » est la représentation de l'homme debout avec les bras ouverts, homme « grand » dans son enclos qui est une « bouche » agrandie. Cette manière de ramener l'être à son origine et à sa raison se décrit comme une contrainte qui est représentée par l'enclos de la « bouche ». Ce qui exprime la dépendance surmoïque à la raison. L'homme est dans la position debout marquant la culpabilité d'une position passive (à genoux, courbée).



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

On peut noter l'écart entre les deux représentations de l'homme dans l'enclos : l'un l'homme de profil, courbé (homme) dans le caractère « prisonnier », l'autre l'homme de face, bras ouverts (grand) dans le caractère « raison/origine ».

* Le caractère « contourner/retourner » est la représentation de la répétition d'un geste marquant l'insistance du mouvement dans la répétition du morphogramme « bouche » sur lui-même, insistant sur le retournement et la répétition. Il y a une reproduction du même comme un retour vers soi. Ce caractère « contourner/retourner » illustre ce mouvement « auto » par l'avalement d'une « bouche » par l' « enclos », « bouche » agrandi, donc par soi-même.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

Le mot « bouche » est très employé dans la constitution des caractères ; il peut être employé sous la forme de clé, sous la forme d'unité discrète de sens, selon les variations de taille et de place dans le caractère. Elle peut être doublée ou quadruplée ; cette forme de dédoublement sera étudiée dans le chapitre consacré à la question de l'emprise. La grande « bouche » avalant la petite « bouche » donc le sujet, ce qui fait associer avec la jouissance mortifère de « baiser sa propre bouche » (Freud), jouissance mortifère qu'on retrouve dans la signification de l'idéogramme, parce que ce retour est marqué par le risque de l'impossible.

B Golse propose de comprendre la construction du sujet dès la période précoce de l'enfant à partir de l'exemple de la bouche. Une bouche pleine par le remplissage de mots, une bouche vide chez le sujet anorexique, une bouche meurtrie de l'enfant autiste face à la séparation du « mammelon-pénis » proposeront des modèles de représentance d'une mise en scène d'une naissance « à la vie psychique en tant qu'œuvre de bouche »¹⁰⁸ « La double fonction contenant et nourricière qui accompagne l'enfant dans son trajet du sein jusqu'au langage ».

3.2.3. La main, l'éloge de l'emprise - Les gestes manuels dans l'écriture

Les gestes manuels sont nombreux dans l'écriture idéographique, et surtout dans la forme ancienne de « jjawen » où ces gestes peuvent être regroupés en deux catégories : les uns sont représentés, impliqués dans l'ensemble de l'attitude humaine et ils en font partie ; les autres, au contraire, séparés du reste des gestes corporels constituent, à part, des unités graphiques et se trouvent uniquement dans l'écriture ancienne. Certains gestes sont réservés pour la vie religieuse et d'autres pour la vie ordinaire comme si une fonction spécifique peut être attribuée à chacun de ces gestes manuels. Comme si un geste manuel était réservé pour décrire la réalité extérieure et un autre pour exprimer la réalité interne en rapport avec les ancêtres. Sous cet aspect, on peut penser que le premier geste est descriptif, indicateur, correspondant à l'intersubjectivité, d'un désir conscient et le deuxième est dans l'éprouvé, dans l'intrapsychique et donc identitaire.

¹⁰⁸ B Golse, Insister – Exister, 1990

La représentation du geste d'une main passant par le milieu de quelque chose est employée pour exprimer l'idée de milieu ; les idées de diviser, partager sont rendues toutes dans les dactylogrammes par les gestes indicateurs correspondants et par conséquent d'une manière concrète et empirique. La main ou le pied dans l'écriture symbolise l'action de l'homme.

A partir des exemples de caractères formés par cette représentation de la main et des gestes manuels, nous essaierons de comprendre la place de la main dans la construction des signes, et nous interrogerons le devenir de ces signes dans la gestion symbolique. Notre analyse s'appuiera sur l'étude des gestes dans l'ensemble des attitudes corporelles et des gestes manuels séparés des gestes corporels autour de trois dimensions : la forme de la main, la spatialisation de la main et la gestualité de la main

D'abord deux constatations :

1° Représentation d'un même geste, soit de la main droite, soit de la main gauche, avec prédominance de la main droite.

2° Exclusion presque complète de la main gauche dans les attitudes religieuses, cela ne semble pas pouvoir être attribué au pur hasard.

Ce qui permet de penser que dans l'ancienne forme de l'écriture, la position de la main n'est pas indifférente à la signification. Les variations de la position de la main sont donc de vraies variations sémiologiques. La forme, la position et la sensation que provoque l'ensemble de la perception de la main participent à la construction du sens.

3.2.3.1. Les gestes dans l'attitude humaine – les mains croisées

Ces gestes humains font corps avec l'ensemble de l'attitude corporelle dont ils font partie, il est impossible de les détacher sans enlever l'expressivité même de l'ensemble. Cette dimension « manuelle » est centrale dans la dynamique de transformation de l'humain qui est représenté par une attitude corporelle, qui en se transformant transforme le sens. Le caractère « vieillard » est représenté par un humain qui s'appuie sur un bâton ; « grand » est la représentation de l'homme debout avec les bras ouverts. A partir de la position des deux mains de l'homme accroupi sur ses talons, appuyées sur les genoux, tendues en avant tenant quelque chose, élevées en haut, arrangeant les cheveux, croisées l'une sur l'autre, se lavant, l'idéogramme se constitue pour exprimer une idée concrète ou abstraite. L'intérêt c'est de repérer ce double mouvement, l'attitude corporelle à laquelle s'ajoute un geste manuel.

Ces gestes sont alors des gestes expressifs, descriptifs mais ils ne peuvent pas se détacher de l'ensemble de l'attitude corporelle sans enlever leur expressivité. Ils sont alors dépendants de l'ensemble de l'attitude humaine et en font une partie du tout. La main est le moyen pour communiquer et exprimer. Il n'empêche que l'être dans cette position assise symbolise tout de même le repos ; il n'est pas « viril », il sépare l'humanité de l'homme. Cependant la forme de ces gestes, la place des mains ainsi que la gestualité donnent à voir une autre dimension qui ne se réduit pas à décrire seulement un geste quotidien d'une réalité externe mais de laisser apparaître une scène interne, puisque le geste est lié aux affects :

* Le caractère « grand » est la représentation de l'homme avec les bras ouverts, la position de la main occupant tout l'espace horizontal, forme un grand trait traversant l'homme qui devient puissant et donc « grand » grâce aux gestes manuels ; les deux bras grand ouverts symbolisent la puissance :



* Le caractère « docile » est la représentation de l'homme à genoux arrangeant les cheveux avec ses deux mains dans une attitude féminine, les mains indiquant le geste de la crainte, de la remise en ordre et de la convenance à l'autre.



* Le caractère « se séchant » est la représentation de l'homme qui se nettoie le visage avec ses deux mains croisées. Ces gestes par l'attitude corporelle expriment les soins primaires : laver et sécher le visage.



Les femmes sont représentées assises : soit assises sur leurs talons, soit dans une posture analogue. Mais l'homme sous le toit est aussi dans cette attitude féminine : l'être dans cette position assise symbolise le repos. Selon l'étude des gestes humains dans l'écriture ancienne, un geste corporel semble lui, réservé uniquement à la figuration de la femme : c'est celui de l'être humain à la fois assis sur ses talons et présentant les mains croisées. Cette forme va se relâcher pour être impliquée dans les différentes variantes des caractères.

En résumé, ces gestes manuels traduisent l'ensemble du mouvement où les mains sont organisatrices et porteuses de la sensorialité. L'agrippement à ces gestes reflète une dépendance aux mouvements répétitifs donnant à « voir » et à « ressentir » par identification projective à l'homme. Ces caresses, ce toucher renvoient aux expériences primaires. L'identification projective répond à la pulsion d'emprise et à l'auto-érotisme.

3.2.3.2. Les gestes manuels séparés des gestes corporels

Ces gestes manuels qui se trouvent seulement dans l'ancienne écriture disparaissent dans les écritures moyennes et modernes.

* Le caractère « bonheur »



Dans l'écriture ancienne, deux mains présentant un vase de vin à la divinité, est étymologiquement le nom de l'une des offrandes sacrificielles de vin. Il signifie ensuite le vin qu'on offre dans ce sacrifice, en général. Dans l'écriture moyenne, la partie droite, la phonétique se compose de trois éléments : une unité discrète de sens « abri », le morphogramme « bouche », le morphogramme « champ ». La partie gauche de l'idéogramme qui se compose de la clé « divinité » reste invariable dans les trois formes d'écriture.

Observons l'écriture ancienne : les deux mains qui portent le vase de vin sont tendues vers le haut, produisant un geste occulte. Les deux mains se rencontrent presque pour porter le vase de vin. Elles vont dans la même direction pour le même but. La divinité est représentée par une table d'offrande ; celle-ci représente la dette contre laquelle on échange le bonheur qui unit la « bouche » au vin, donc la jouissance orale. Cette scène sous le regard dans le plaisir d'être vu montre l'accord parfait entre l'homme et les dieux.

Dans l'écriture actuelle, le vase de vin devient « bouche », les deux mains sont remplacés par le « champ » qui représente la récolte d'un labreur ; la « divinité » est devenue une clé qui répond à la conventionnalité. La « divinité » occupe toute la partie gauche du caractère et la partie droite est réalisée par un emboîtement de constituants où le mouvement des gestes manuels est le fondement de l'idée. Cette présence dans l'origine de la scène de l'offrande peut être niée par certains lettrés chinois, qui en retiennent uniquement la dimension phonétique. Cette organisation nous semble ouvrir la discussion sur la place de l'absence dans la naissance du symbolique. Dans cet exemple, la phonétique de « bonheur » n'est autre que la représentation de ce geste d'offrande.

* Le caractère « remercier » qui se compose de « deux mains » et de « natte/tapis » dans la forme ancienne est représenté dans la forme actuelle par trois morphogrammes « parole » dans lequel la bouche est central, « corps » et « mesure » qui utilise la main pour mesurer l'heure. Ce caractère « remercier », deux mains tenant une natte, décrit en fait une scène où un prince lorsqu'il voulait s'entretenir avec un ministre, faisait étendre une natte pour ce dernier qui, restant debout, tenant à la main la natte, remerciait le prince de sa faveur. Ici « deux mains tenant une natte » représenterait le vestige de ce geste de gratitude et de respect, d'où le sens actuel « remercier ». On peut penser que certains caractères dans l'ancienne forme représentent une histoire, donc une scène. Les deux mains portant les extrémités de la natte organisent le symbole en rappelant l'histoire.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

« Remercier » est donc la mise en scène d'un groupe d'images, de choses qui occupent chacune une place dans la scène. Dans l'écriture ancienne, les deux mains étalent la natte, elles la tiennent pour que se déroule l'acte de remerciement qui reste dépendant de la mise en situation. Il n'y a que deux composants : les mains et la natte. La main est organisatrice de cette scène en tenant les bords de la natte pour l'étendre comme pour border un lit.

Dans l'écriture actuelle, trois éléments constitutifs : « mesure » qui dérive de la main, « corps » et « parole » provenant de la bouche. La natte est remplacée par le « corps », comme si au fond le respect est une offrande de soi-même. La parole symbolise l'acte de remerciement. « Natte » reste permanente dans le cadre de l'organisation de ce caractère ; elle met en condition le corps pour arriver à la parole. La position de la main (derrière), lui donne la place principale de la scène, comme le chef d'orchestre pour diriger un concert où le corps et la parole sont uniquement des instruments pour réaliser le désir de satisfaire l'autre.

Dans ces exemples, la main qui est pensée comme origine de l'action organiserait des gestes symboliques. Elle est alors le représentant de la pulsion, la pulsion d'emprise, tenant un discours dans une scène interne appartenant à l'intrapsychique plus qu'à l'intersubjectif. L'origine mythique est présente dans la mise en sens des gestes manuels. Dans les formes anciennes, la disparition des gestes manuels n'est pas générale : au contraire, un grand nombre de ces gestes s'y trouvent conservés d'une manière déformée, mais encore discernable. Quelques principaux types, classés d'après leur position gestuelle permettront de travailler sur les processus de transformation de ces gestes manuels dans la formation même de l'écriture. Celle-ci devient non seulement un langage visuel mais en plus elle souligne l'importance de la main dans la construction de la représentation, de l'écriture comme une sorte d'emprise du fond sur la forme.

Nous tenterons de regrouper sous forme de catégories ces variations des gestes manuels afin de proposer une compréhension méta psychologique quant à la place de la main dans le travail de représentation. Pour cela nous procéderons à l'analyse des exemples donnés dans chaque

catégorie permettant de synthétiser le rôle des représentations à l'intérieur des autres composants. Une liste des gestes manuels permettant d'étayer notre hypothèse illustrera leur rôle fondamental dans la formation du signe et du symbolique. Cette liste qui est seulement une présentation de quelques modèles de caractère travaillera avec l'écriture ancienne. Nous étudierons les gestes d'une seule main et ceux des deux mains.

3.2.3.3. Les gestes manuels d'une seule main

a) Le geste de la main, vue de face, paume

* Le caractère « main » est la représentation de la main gauche, vue de face.

« Main »	𠄎	𠄎	手
	Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

La « main » prend toute la hauteur de l'espace, elle est « debout », dressée en érection. D'ailleurs elle pouvait être la main droite ou la main gauche comme elle est vue « suffisante », ce qu'on peut lier à l'auto érotisme. Notre questionnement sera de nous demander si les variations mêmes de ces gestes manuels ont un sens particulier. Nous faisons l'hypothèse qu'il s'agirait peut-être d'une habitude conventionnelle en effet à l'époque des Han, la main droite ou la main gauche représentait un sens particulier.

* Le caractère « regarder », main au-dessus de l'œil

	𠄎	𠄎	看
	Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

« Regarder » est un groupe de deux morphogrammes, empilés l'un au-dessus de l'autre, la main au-dessus de l'œil. La main est vue de face, comme pour laisser place à l'œil, elle est obligée d'être inclinée et peut être lu « main gauche ». Les cinq doigts sont au-dessus de l'œil et produisent ce geste habituel de la vie quotidienne quand on est ébloui. Un mouvement de recherche psychique se fait sentir dans cette figure à la fois voir mieux et orienter le regard. La main dans cette position va permettre la protection de l'œil, lui servant comme un abri. Mais nous pouvons aussi dire que c'est la main qui filtre le champ de vision, donc elle commande l'œil. La position spatiale de la main donne à voir la dépendance de l'œil à la main et à la position active de celui qui regarde et ne fait pas que voir.

b) Le geste de la main droite, vue de profil :

* Le morphogramme « droit » est une représentation de la main droite en action. Dans l'ancienne écriture c'est uniquement la représentation de la main droite. C'est le mouvement de la main qui arrive de la droite dans notre champ visuel. Dans l'écriture actuelle, « main droite » est représentée par la main, placée au-dessus d'un autre élément « bouche » qui symbolise le vivant.

𠄎 𠄎	直	直
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

Nous remarquons l'usage de ces mots « main » et « bouche » comme une insistance sur ces références primaires. La « main » n'est plus représentée dans son intégralité, c'est le mouvement de la main qui fait trace visuelle. La disparition de l'ensemble des doigts laisse place à ce mouvement qui est un mouvement interne puisqu'il ne représente pas une motricité.

* Le morphogramme « poignet/mesure » est la représentation de la main droite en action. Le trait ou le point représente un « doigt » qui est une ancienne unité de longueur. « Mesure »

désigne le temps de l'événement : la main fonctionne comme indicateur, le trait indique l'endroit de cette mesure. En médecine chinoise, c'est l'endroit du pouls qui est symbole de vie, qui est nommé dans la pensée chinoise « bouche du pouls ». Là encore, nous avons les deux représentations « main » et « bouche » réunies pour indiquer le pulsionnel. On peut noter que le corps est ouvert par l'imaginaire chinois et surtout dans la médecine chinoise, de façon beaucoup plus complexe que dans la pensée occidentale.

	
Forme ancienne	Forme actuelle

c) Le geste de la main gauche, vue de profil :

* Le caractère « gauche » est la représentation de la main gauche.

		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

Comme pour la main droite, « gauche » est une représentation de la main gauche dans l'écriture ancienne. Dans l'écriture actuelle l'ajout du morphogramme « labeur » en dessous de la « main gauche », désigne « gauche » par opposition à la droite. « Gauche » et « droite » désignent les serviteurs qui escortaient les personnages importants chaque côté. L'image de la main va rester dans l'écriture actuelle comme une trace visuelle bien qu'ayant perdu tout rapport au sens de l'idéogramme qui va continuer à garder sa vivance. La dynamique de la main gauche reste présente dans toutes les acceptions du terme « gauche ».




d) Le geste de la main dans l'acte de saisir, patte ou griffe.

* Le caractère « patte/griffe » est la représentation d'une main dans l'acte de saisir.

		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

Le mouvement part du haut vers le bas ; la « patte/griffe » s'ouvre vers le bas pour saisir un objet qui n'est pas dans l'espace de l'idéogramme. L'ouverture vers le bas semble contradictoire par rapport à la signification du mot. Elle donne à voir un relâchement plutôt qu'une saisie. Les griffes séparées les unes des autres ne sont pas en position pour contenir un objet. Cette figure répond au désir cannibalique de voir le relâchement, la non saisie de l'objet qui par retournement, transforme l'objet de l'emprise en emprise de l'objet. Le moi va vivre, sous l'emprise de l'auto érotisme, sa propre agression introjectée à l'intérieur en s'étayant sur les images visuelles comme support du fantasme de cruauté.

* Le caractère « cueillir » est la représentation d'une griffe en position de haut en bas en direction d'un arbre comme pour saisir l'arbre. « Cueillir » est composé de deux éléments : « patte/griffe » et « arbre ». L'objet « arbre » vient justifier l'action de saisir comme si la réalité externe permettait de « panser » le manque de la réalité interne et la question du vide tel est le caractère « patte/griffe ». L'objet saisi et cueilli est un objet qui satisfait au service de l'emprise. On peut signaler que la violence agressive de la « griffe » reste inscrite dans le visuel comme une forme latente. Le manifeste de la tendresse de la cueillette « la délicatesse de l'arbre fruitier » marque une opposition entre manifeste et latent, entre visuel et psychique.

		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

3.2.3.4. Les gestes des deux mains :

a) Le geste de deux mains retournées :

* Le caractère « grimper » est la représentation de deux mains retournées grimpant une haie ; ces gestes symbolisent l'acte de grimper. Les deux mains sont retournées et symétriques. Plus tard les mains s'agrippent à l'objet, d'où le sens dérivé dépendance/étayage. La position des deux mains retournées montre l'opposition du mouvement des deux mains qui sont séparées l'une de l'autre ; l'opposition marque l'effort du mouvement. Le regard est pénétrant comme au commandement de ces gestes.

𠄎	𠄎	非
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

L'analyse de la spatialisation des éléments de « grimper » permet de constater la surcharge des images. Cette figure nous fait penser à la planche XIII du Rorschach qui sollicite des réponses multiples quant aux formes des taches d'encre différenciées des couleurs. La description de ce caractère traduit un sentiment de vécu interne, qui mobilise des éprouvés pour accompagner ces mouvements. « Grimper » sollicite une introjection de cette mise en scène, dans une dynamique de mise en représentation d'un agrippement aux risques d'une chute, d'un abandon.

b) Le geste de deux mains allant dans le même sens :

* Le morphogramme « amitié » dans l'écriture ancienne est la représentation de deux mains tendues vers le haut allant dans le même sens, d'où « amitié ». Les deux mains dans la même direction décrivent l'entente, elles symbolisent la pensée de l'humain, montrant l'émotion et la satisfaction produites par le sentiment qu'est l'amitié. La scène répond à un désir de voir « ensemble », cependant de prendre une position du dehors pour « voir » et « soutenir » la sexualisation possible du même au service de la libido.

𠄎	𠄎	友
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

Dans l'ancienne forme, les deux mains sont des mains droites en position d'érection, l'une à côté de l'autre, vers l'avant; Dans la forme moyenne, la direction du geste est vers la gauche et les mains sont couchées l'une au-dessus de l'autre. Dans l'écriture actuelle les deux mains sont différenciées, « main droite », « main gauche » et entremêlées. Les formes initiales deviennent difficilement repérables. On peut tout de même les reconnaître : la main gauche est représentée dressée et au-dessus, la main droite est réalisée couchée et en dessous. Les images visuelles estompent une scène à deux où l'intrication se symbolise en s'absorbant du regard.

c) Le geste des deux mains tendues vers le haut

* Le caractère « noble » est dans l'écriture ancienne la représentation de deux mains tendues vers le haut présentant un vase de sacrifice, d'où « distingué », « noble ». Dans l'écriture moyenne, elles sont en mouvement, elles élèvent le vase ; on distingue clairement la main gauche et la main droite. Dans l'écriture actuelle les deux mains sont remplacées par une « mesure » de main. La position de la main est verticale, donnant à voir l'érection de l'emprise qui porte le vase où le couvercle fermé gardant secret le contenu symbolise le respect. Le caractère « noble » est un caractère « debout » puisque les éléments constitutifs sont emboîtés les uns sur les autres. Les gestes manuels sont moteurs de ce désir de soumission et de respect ; cette forme passive reste latente pour ne garder comme manifeste que l'admiration et la puissance de l'activité.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

d) Le geste de deux mains se donnant, du haut vers le bas, du bas vers le haut, séparées par un objet.

* Le caractère « donner/recevoir » est la représentation de deux mains tendues l'une vers l'autre, du haut vers le bas et du bas vers le haut symbolisant l'action de recevoir et de donner. Une chose est placée au centre comme s'elle séparait les deux mains. A l'origine l'objet est une barque qui est progressivement remplacé par un trait séparant les deux mains.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

Ce caractère présente une scène de tentation, de rencontre entre les deux mains. La barque dans l'ancienne écriture confirme sa place d'intermédiaire dans la forme actuelle. Cet objet séparateur forme dans la vision une sorte de membrane, séparant ainsi les deux mains. Celle du haut cherche à toucher l'autre ; la main du bas semble plus protégée mais plus en acte où le mouvement se fait ressentir par l'épaisseur du tracé dans la réalisation de la main. Ce mot désigne deux sens, « donner/recevoir », deux sens symétriques.

Cette position à deux en recherche permanence reflète la situation de la dyade mère/enfant où le « donner » et « recevoir » organise la relation d'un point de vue dynamique. L'objet intermédiaire ainsi placé permet de réorganiser le jeu d'échange tout en restant distinct l'un de l'autre. La présence de l'objet séparateur dans cette relation à deux ré introduit la question de la relation d'objet symbiotique et de sa séparation. Comme si l'écriture était cet objet séparateur qui fait émerger la séparation et l'individuation.

Tous ces gestes manuels de deux mains permettent de voir la mise en scène à partir des variations des représentations de ces gestes. Les deux mains vont dans le sens du dédoublement, une sorte de magie, de jeu de l'objet et de son ombre. La frustration et la jalousie naissent de la différence et de la séparation. La violence est au cœur du même, de l'identique et de la confusion. La dynamique d'évolution des deux mains dans les deux caractères « amitié » et « donner/recevoir » va dans le sens de la séparation d'avec la violence et de l'organisation de la différence de sexe qui soutient les mouvements de séparation et d'agressivité. Ce qui est sensible dans le retour de la griffe dans la forme actuelle de « donner/recevoir ».

Dans l'analyse de la gestualité des mains, dans leur forme, dans leur place, accompagnent les transformations de l'appareil psychique groupal. Le mouvement de psychisation est parallèle, inscrit, montré par le mouvement de ces gestes manuels. Ce qui met en évidence l'importance des textures ou des matières visuelles qui se déplacent de la réalisation d'un acte vers l'accomplissement d'un désir inconscient, d'un fantasme.

Nous proposons de présenter quelques exemples des gestes d'une main et tenterons de comprendre la différence de ces gestes avec ceux de deux mains. Nous pouvons distinguer deux types de gestes manuels : les gestes manuels dans les actes religieux et les gestes manuels dans la vie ordinaire. Nous essaierons de comprendre la dynamique des transformations de ces gestes.

Dans les actes religieux les gestes manuels sont réservés à la main droite qui dans la plupart de ces caractères, est tendue vers le haut, vers le ciel qui symbolise la spiritualité et la divinité. Le symbole « divinité » est permanent accompagné d'objet de sacrifice (viande, vin, coquillage). Ce couple main/divinité montre le clivage de l'homme entre sa dimension spirituelle ou idéale et sa

position pulsionnelle. Ainsi tous les objets de sacrifice sont présentés par l'intermédiaire des mains qui perdent la nature d'origine et qui symbolisent l'offrande. Dans ces caractères, les mains saisissent l'objet pour l'adresser à la divinité ; la position de la main suffit pour représenter la soumission.

Les gestes manuels d'une seule main dans la vie quotidienne semblent très présents dans la forme ancienne de l'écriture. L'analyse se porte sur deux types de gestes autant avec la main gauche qu'avec la main droite : des gestes manuels agissant sur les êtres humains et des gestes manuels agissant sur des choses. Un facteur reste permanent, c'est la position du mouvement de l'être. Il nous semble intéressant de noter l'opposition entre l'utilisation de la main comme emblème unique et des deux mains opposées dans leur différence. Cela nous renvoie aux deux sources de l'origine de l'écriture, l'origine magique et l'origine liée à la réalité extérieure ; cela nous renvoie aussi aux deux libidos qui s'opposent et convergent dans l'appareil psychique, la libido du moi et la libido génitale. La libido du moi qui emblématise le moi en évitant la différence des sexes et la libido génitale au contraire marquée par la réalité de la différence des sexes.

3.2.3.5. Le geste d'une main agissant sur des êtres ou des choses :

* Le caractère « atteindre » est la représentation d'un geste de la main droite saisissant un homme. La main dans une position active met en évidence le mouvement dans le mot et dans la forme de la main.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

La figure de ce caractère décrit l'acte de la main pour saisir l'objet qui est l'homme. La main attrape l'homme par derrière et par le bas des jambes pour le pousser en avant. « Atteindre » met en scène dans une latence visuelle un homme condensé et représenté par la main se saisissant par le bas de la jambe d'un autre homme.

On peut interroger dans les procédures de construction de ce caractère « atteindre », la place de l'être, comme si l'acception de « atteindre » devait nécessairement passer par le corps propre, comme dans le fonctionnement du jeune enfant. Comme si la représentation devait être précédée par une construction visuelle de l'acte sur soi-même. Ce caractère ouvre sur deux acceptions, l'une visuelle chargée d'images et d'éprouvés, l'autre dégagée d'éprouvés. Ces deux acceptions donnent des significations opposées : atteindre et être atteint. On peut se demander si la névrose d'échec ou plutôt l'angoisse d'effondrement face à la réalité de certains patients psychotiques n'est pas liée à une régression trop littérale à cette lecture latente de l'atteinte. Comme si ce latent qui va disparaître pour manifester la symbolique d'« atteindre » mettait en échec, par un trop de présence de la réalité, la potentialité psychotique.

* Le caractère « correction » dans l'écriture ancienne est la représentation d'un geste de la main droite tenant un bâton et un enfant à genoux ou accroupi : l'enfant à genoux renvoie à la scène de « un enfant est battu » ; la main devient le commandement de cette scène. Dans l'écriture actuelle, il garde encore toutes les traces de l'origine. Les trois éléments constitutifs du caractère « main », « bâton », « enfant à genoux », sont toujours présents.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

- La main et le bâton qui sont des éléments essentiels pour constituer le morphogramme « père », rendent présent le père bien qu'il ait le statut d'une clé.

- L'enfant à genoux dans l'ancienne écriture subit des transformations dans l'écriture actuelle : de sa forme initiale de « fœtus » pour devenir le morphogramme « soi-même » qui est représenté par le corps.

L'emprise de la main sur le fœtus se transforme d'un droit de propriété érotisé sur le corps de l'enfant qui advient dans l'autoérotisme de soi-même. « Correction » met en scène la question de la dette et de la sexualité infantile dans les liens intergénérationnels.

Certains caractères sont formés ainsi pour les besoins de « voir » les êtres humains comme une sorte de miroir où l'espace est un espace d'identification et de projection. L'humain pourrait être le double qui répond au désir inconscient autoérotique d'une maltraitance envers son moi. Il y a bien d'autres caractères de cette catégorie pour lesquels les gestes manuels sont des chefs d'orchestre, des coordinateurs pour pouvoir jouer à l'intérieur du regard, la scène de l'emprise.

3.2.3.6. *Le geste manuel agissant sur des objets :*

* Le caractère « botte de foin » est la représentation de la main gauche ou droite cherchant à saisir l'herbe qui est représenté par deux symboles identiques.



Dès l'écriture ancienne, « herbe » se dédouble et se superpose. Dans l'écriture actuelle, la main se dédouble et se transforme en enveloppe pour contenir chaque herbe. Une régularité des tracés et de l'organisation interne d'herbe (même figure) abrité, contenu et reconnu met en scène la recherche d'un équilibre d'une maîtrise dans la relation sujet/objet. La création d'une enveloppe résultante de la transformation psychique engendre un objet nouveau « botte de foin » qui montre l'introjection de la fonction contenant du maternel.

3.2.3.7. *Le geste de la main dans un espace*

* Le caractère « Se laver » qui désigne « se laver les mains » dans l'ancienne écriture est la représentation de la main droite au milieu de l'eau abritée sous un toit.



Dans l'écriture actuelle « eau » a pris le statut de clé qui se positionne toujours à gauche de l'idéogramme. La main s'efface pour laisser place à trois « bouches » qui indiquent le mouvement de la vivance et symbolisent le plaisir. Le « toit » qui symbolise la contenance se transforme en morphogramme « bois » qui symbolise le portage. La disparition des images maintient cependant la vivance du maternel et du féminin. La passivité initiale de la main se transforme en position active par le mouvement latent mais n'est plus apparente dans l'écriture actuelle.

Les gestes manuels agissant sur les êtres humains proposent un jeu d'identification au moi du lecteur ; de la position passive, il est sollicité dans une position active. Le sujet comme le rêveur assiste à la scène de son intimité qui se déploie sous son regard. La dimension consciente surplombe les enjeux imaginaires dans un mouvement qui est semblable à celui qui est convoqué dans l'analyse. Les gestes manuels agissant sur soi ou sur les éléments extérieurs montrent le doublement du mouvement de la pulsion qui vise à la décharge et qui vise à la représentation.

En résumé pour ce qui concerne l'apport de la main dans l'écriture idéographique, nous constatons que ses transformations et ses mouvements dans l'espace visuel inscrivent les représentations de la dynamique pulsionnelle, mettant à la fois l'importance du devenir de l'emprise et du va-et-vient entre la position passive et la position active. Ce qui fait accéder la

part consciente du sujet au travail de l'analytisme. A ce niveau les transformations sur la formation de la représentation possèdent une opérativité indéniable, nous permettant de discuter de leur fonction dans l'organisation psychique et la construction de l'objet externe, mais aussi de repérer les enjeux psychiques dans l'insistance de leur présence et de la trace de leurs transformations.

La main et ses diverses facettes dans l'écriture introduisent la question de l'agrippement, de l'emprise et donc de dépendance. La main qui donne, qui reçoit, qui caresse et qui porte relie l'objet maternel primaire, liant le présent au passé. L'apport visuel de ces traces sensorielles en abondance donne à voir les modèles d'entrer en relation avec le monde d'extérieur. Sous l'aspect d'un agrippement se cache sans doute la pulsion de l'emprise comme si la main liait le dehors au-dedans, du « moi-réalité au moi-plaisir »¹⁰⁹.

Les multiples facettes de la main correspondent à l'inscription des pulsions sexuelles dans leur forme phallique : la main verticale comme une sorte d'érection, la main qui agresse sous forme de griffe, la main qui cueille le bouquet comme une auto-représentation d'un acte masturbatoire. La main qui prend le bâton pour corriger l'enfant à genoux répond sans doute à ce besoin de représentance et de « ça », de voir ce besoin masochiste dans une position régressive qui, par des supports visuels, ramène le moi de la position sadique-anale à une position orale. Ce déplacement temporel régressif permet au moi d'échapper au principe de la réalité puisque envahi de processus primaires, il accède à la jouissance du corps auto érotique.

L'accolement de la « bouche » et de l'« œil » dans la mise en scène de la main fonctionne comme une mise au travail rendu visible de l'appareil d'emprise au sens freudien et de son devenir « appareil psychique ». La gestualité dans l'écriture ancienne montre la précision détaillée de cette représentation de l'universalité de la gesticulation significative et la place du langage sensoriel non verbal.

3.2.4. François

François est un patient rencontré au CMP une fois par semaine. Il a trente-trois ans, il est considéré comme « état limite » avec des épisodes de crise depuis l'âge de 18 ans. Lors d'un séjour à l'étranger, François a tenté d'étrangler sa petite amie. Cette tentative l'a conduit à une peine de prison de cinq ans. A sa sortie, sous ordonnance de soins, il devient un patient habituel du CMP : suivi par le médecin et par la psychologue et très présent dans le groupe d'accueil du centre de jour.

François est le seul garçon avec une sœur cadette qui n'habite plus au foyer parental. Il est très proche de sa famille tout en habitant seul dans un petit appartement dans lequel il héberge parfois des amis. A la naissance, une intervention chirurgicale est nécessaire au niveau de la bouche pour corriger un « bec de lièvre » qui lui a laissé tout de même une petite ouverture au-dessus de la lèvre supérieure. Peu de détails sur le père qui est absent dans le discours de François. La mère tient une place importante dans sa vie quotidienne. La présence de son petit neveu d'un an dans son discours permet de repérer sa jalousie envers celui-ci qui est devenu, selon lui, l'unique préoccupation de sa mère.

Il est toujours très ponctuel à ses rendez-vous « il faut toujours respecter les femmes », introduisant la relation « homme/femme » et annulant celle de la relation thérapeute/patient. Il a été suivi par une collègue du CMP pendant un an. Lors du départ de celle-ci, la prise en charge continue avec nous. François nous met en rivalité avec elle en nous parlant des bénéfices maternels qu'il « obtenait » dans cette rencontre. Les séances d'entretien sont remplies de

¹⁰⁹ Alain FERRANT, Pulsions et liens d'emprise, p.28

plaintes, de révoltes et de colère faisant trace d'un cadre interne insécurisé et persécuté par le monde extérieur.

Souvent il exprimait des colères très violentes contre le médecin (homme) ou contre ses copains indiquant des mouvements passionnels qui restent pourtant contenus dans les séances. Pour l'équipe François reste un patient turbulent et instable pour qui l'équipe évoque sa propre impuissance et prédit l'échec de toute prise en charge. L'actuel est omniprésent pour lui et pour l'équipe dans l'impasse d'analyser son contre transfert. D'ailleurs il critique et attaque les soins dans des fantasmes pervers sado-masochistes. Ses agirs, ses comportements débordent l'équipe et d'ailleurs les médecins. On peut noter ce jeu pervers dans son utilisation du groupe collage dans lequel il découpe uniquement des figures de femme, les rassemble en les disposant de manière très érotisées, ce qui lui permet de mettre en scène une excitation qu'il montre comme incontenable. Ce qui fait craindre ses crises aux soignants. Il a demandé lui-même d'arrêter ce groupe en disant qu'il ne dort plus et que c'est trop.

Comment pouvons-nous entendre ce mot « trop » ? Cette hyper sensibilité exhibée face aux figures féminines masque difficilement sa confusion ou sa non séparation avec l'objet maternel qui est sans doute le cœur de ses difficultés. C'est à cet endroit du « trop » de la crise du débordement que nous proposons à François de travailler le visuel dans l'écriture idéographique. Il se montre un peu méfiant mais accepte cette proposition. La règle est celle de l'association libre : dire le ou les mots qui lui passent « par la tête » et voir ces mots en écriture idéographique.

Dans la réalisation du mot, nous montrons l'origine et la motivation du caractère ; il est invité à écrire ces mots et demande d'autres mots s'il le souhaite. La parole est libre avant, pendant et après l'écriture. Ce dispositif est fixé sur une durée de six mois. Les mots significatifs de cette période d'écriture sont extraits ici comme matière psychique et support de la pensée.



Les mots demandés sont présentés ici dans l'ordre de sa demande :

Le premier caractère « libre/liberté » qui est un caractère composé contient deux caractères : « soi-même » et « principe » :

- Le caractère « soi » dérive du sens d'origine, la représentation du nez ; son sens actuel est « soi » Selon l'explication étymologique, « soi » désigne le geste de « montrer le nez ». Les transformations géométriques de ce caractère le rapprochent du morphogramme « œil » auquel on ajoute un trait à l'angle gauche qui rappelle l'image du nez. Ce signe (trait) dans l'usage des caractères inscrit la présence du sujet ainsi que l'histoire de l'objet.

- Le caractère « principe » est la représentation d'un noyau qui a germé, qui sort d'une cavité.

Après avoir réalisé les deux caractères, François s'arrête devant le caractère « soi-même » et nous montre l'« œil » en disant que pour lui c'est la prison, puisque les deux traits représentent les barreaux, donc l'enfermement. Tout le reste de la séance, il va reparler de son incarcération. Il condamne son acte en le liant à son affolement psychique « J'ai pété un câble. ». Nous avons fait un lien avec le fil électrique qui est utilisé pour étrangler son amie, étrangler une partie de lui-même, sa partie féminine. François se montre très affecté avec une amertume que nous attribuons à un mouvement dépressif. L'amertume accompagnée d'une ironie envers soi-même. Cette auto dérision lui sert à considérer ses fonctionnements psychiques un peu dans le sens de la négation.

	
« œil »	« soi-même »

Ce caractère « soi » est reproduit précisément. Il a agrandi « nez » duquel il a détaché le petit trait « présence », transformant « nez » en « œil ». A propos des deux traits de « œil », il nous

parle des barreaux de la fenêtre de la prison. Cet œil qui lie directement au regard marque l'emprise qui s'oppose à la liberté psychique. Nous interrogeons alors la place de la prison dans l'espace psychique et de quelle prison s'agit-il ? Quels sont le prix et le sens de cet enfermement ? On peut penser que cette tentative d'étranglement a pour but de le libérer de ce regard, de cette figure féminine, de cette présence féminine, de l'emprise maternelle ? Ce regard pénétrant souligne l'emprise maternelle ; quant au féminin il évoque sûrement cette béance « monstrueuse » au-dessus de la lèvre qui présentifie ce féminin en lui.

Dans ces hypothèses l'enfermement physique d'« une certaine chronicité » sert de contenance à son morcellement psychique qu'il nomme la folie « péter un câble », ce regard sur lui-même lui permettant d'échapper au morcellement. François est noyé dans l'image (traits, coupures, rayures, cadrage), prisonnier d'un regard sur lui-même, regard de la mère qu'il met en crise sa possibilité de s'aimer lui-même. L'emprise se situe alors dans ce point de rencontre entre le visuel et la perception. La confusion des images introduit la confusion des regards, ce qui le met narcissiquement en danger.

Réalisation 1. François demande le caractère « solitude » peu de temps après le début de la séance. Il s'impatiente de voir la composition de ce mot. Il commence à se familiariser avec le jeu de l'idéogramme dans lequel il tente de trouver des éléments ou des signes lui appartenant.

* Le caractère « solitude » est un morpho-phonogramme et se compose de quatre éléments constitutifs : l'unité discrète de sens « œil » qui est le morphogramme « œil » réalisé dans la position couchée, la clé de l'animal, l'unité discrète de sens « maison » et le morphogramme « ver de terre »

On peut distinguer deux parties dans le caractère « solitude » : la partie gauche qui est donc la clé générique de l'animal ; la partie droite qui est une superposition de « œil », « maison », « ver de terre ». De l'emboîtement de ces trois éléments et selon leur relation spatiale, nous en dégageons une lecture : le « ver de terre » contenu dans la maison est sous le regard de « œil ». La clé de l'« animal, placé à gauche de la superposition des trois éléments, l'enveloppe et le contient dans toute la hauteur. Cette clé représente quelque chose de sauvage qui n'appartient pas en tout cas à l'humain. « Solitude » ainsi construit traduit des affects dont la violence est difficile chez l'humain.

Il réalise ce caractère en « sortant » le « ver de terre » dans un espace à part, loin des autres éléments en disant que le « ver de terre » est bien seul chez lui. En lisant ces réalisations il découvre que le « ver de terre » est aussi tout seul dans cet espace blanc de la feuille, il s'interroge la part active de sa solitude puisqu'il est toujours seul. Nous soulignons son identification au « ver de terre » et la réactualisation de cette démarche de la séparation.

Nous avons là les transformations de l'écriture de François. Au départ, c'est un ensemble d'éléments, qui organise la « solitude », puis un élément est séparé du reste et est réalisé plus loin dans un espace vide en bas de la feuille. Nous constatons par le regard la solitude du « ver de terre ». François le remarque puisqu'il voit cet isolement. Ce qui semble intéressant à souligner, c'est le déclenchement d'une pensée, ou au moins d'une interrogation puisqu'il découvre que la solitude est restée « collée » au « ver de terre » et donc qu'elle ne dépend pas de l'entourage. Cet affect lui appartient ! Sous le regard il voit le déplacement du vide, puisque le mot « solitude » est déformé, désormais manquant puisque l'élément « ver de terre » est absent. Il découvre aussi l'existence du vide.

Puis François a réalisé « solitude » dans une autre feuille, cette fois-ci tous les éléments sont séparés ; ils sont tous, seuls. La clé « animal » est bien loin, se détache complètement du reste. Les trois autres éléments restent sur la même colonne, « œil » au-dessus de « maison » et « ver de terre » devient bien petit en dessous de la colonne. Cette « écriture » reproduit la scène interne quant à cet affect « solitude », une scène de dissociation, comme si il ne pouvait la penser qu'en projetant à l'extérieur cette défaillance maternelle, en emprise avec lui et reprise à son compte par le défaut de sa bouche. Il a ajouté dans les flots de paroles qui demandent à être contenues « Ma mère veut trop ; elle est folle. »

				« solitude »		
« œil »	« animal »	« maison »	« ver de terre »		Mot initial	Réa.1

Réalisation 2. Le caractère « pleurer » se compose de trois éléments :

- Le morphogramme « bouche » qui est dédoublé symétriquement dans le sens horizontal
- Le morphogramme « chien » en abrégé, mais c'est aussi la représentation de l'homme avec les bras ouverts, si ce n'est l'ajout d'un point au niveau de la tête de l'homme.

Ce caractère « pleurer » donne à voir une figure de bonhomme avec les bras ouverts et deux yeux marqués par les « bouches ».

« pleurer »			
	Mot initial	Réa.2	2b

François a déplacé le point de « chien » juste en dessous d'une « bouche » et dit que l'homme ne peut plus retenir ses larmes ; la « larme » est trop grande, soulignant le poids de son émotion. Le morphogramme, comme médium malléable, devient un espace de projection complexe où François utilise les figures chien, homme, œil, bouche, larme, pour mettre en scène son désarroi dans la confusion des liens « bouche », « œil » et le « trou » de sa lèvre. Cette adresse dans le transfert maternel d'affects contre lesquels ses agirs le protégeaient lui a permis de laisser émerger une intimité inconsciente rejetée.

Il nous demande par la suite si c'est fini pour lui qui a gaspillé sa vie, comme si il me confiait la place de la mère de pouvoir l'aimer, de le voir grandir malgré sa blessure. Nous entendons cette demande comme une demande de réparation, de réparer cette bouche qui devient « œil ». Je vois à mon tour cette figure d'homme derrière laquelle se cache François, pour qui la bouche et l'œil se confondent, se superposent, constituant l'objet de souffrance comme l'objet d'emprise.

Réalisation 3. François demande le caractère « souffrance » qu'il réalise correctement. Pour décrire le caractère « souffrance », nous sommes obligés d'utiliser la logique de la construction du mot. D'abord « bouche », indicateur de l'être ; au-dessus le morphogramme « dix » qui indique la quantité ; ces deux éléments forment le morphogramme « ancien ». Au-dessus de « ancien », on ajoute la clé de l'herbe qui désigne la germination. L'ensemble constitue le caractère « souffrance ». Cette colonne de signes tout en hauteur déploie, sous le regard du lecteur, une scène de souffrance ; la « bouche » porteuse des affects est « écrasée » par la quantité, représentée par « dix » et « herbe ». Ce qui indique un risque de débordement par une quantité incontrôlable.

La « bouche » subit des transformations de dimension ; elle change de capacité de contenance. Elle pouvait devenir un « enclos » si la « bouche » est employée comme un espace contenant, enveloppant, ou au contraire captivant comme dans l'emprise. Le regard qui participe à la constitution de l'emprise reprend à son compte l'affect contenu. D'ailleurs il réalise « souffrance », puis le déconstruit en reproduisant encore « bouche » et un des deux signes

« herbe ». Seule « bouche » est répétée totalement, séparée de tout l'idéogramme. Comme le « ver de terre », la « bouche » comme un pictogramme au sens de Piera Aulagnier, à qui il s'identifie.


« souffrance »

Réa.3





Réalisation 4. Il demande le caractère « fatigue » qui est un mot composé : d'une part la clé de la maladie, d'autre part le morphogramme « peau ». François reproduit « fatigue » en ajoutant le caractère « ancien » au centre des éléments de « peau » et « plantation » en dessous de la clé « maladie ».

     
clé « peau » « fatigue » « plantation » « ancien » Réa.4

Visualisant sur la bouche le poids de sa fatigue et de sa souffrance.

Réalisation 5. Il réalise une autre fois « fatigue » ; cette fois, il « sort » le morphogramme « peau » de l'intérieur de la clé « maladie », en essayant de figurer une possible séparation d'avec son enveloppement de sa souffrance par la « maladie ».

 
Réa. 5

Plusieurs phrases ont été réalisées par la suite comme un support de paroles : « l'ennui de l'immobilité » ; « l'énigme dans la perte du sommeil », « le mouvement de l'innocence ». Quelques séances après, François demande le mot « colère ».

Réalisation 6. Le caractère « colère » se compose de trois morphogrammes : « femme » réalisé en face de la « main » donne le caractère « esclave » ; le morphogramme « cœur » réalisé sous le caractère « esclave » forme le mot « colère ». Ce qu'on peut lire ainsi la main plus la femme donne le sens « esclave », « cœur » sous « esclave » produit la colère et la passion.

« colère »  
Mot initial Réa.6

Dans sa réalisation, l'attitude corporelle de la femme traduit un geste corporel ; « elle » se rapproche de la main qui par contre se recule vers l'arrière. Le « cœur » avec un rétrécissement de taille se déplace et se place en dessous de la « femme » au lieu d'être sous les deux caractères « femme » et « main ». Ce déplacement dans l'espace de « cœur » annule le lien avec la « main ».

François nous interroge sur la présence et la fonction de la « femme » dans « colère ». Il cherche ensuite à savoir si on aurait pu former « colère » sans femme, nous invitant à voir son refus de lier la figure féminine à un affect dans lequel il se sent pris. Ce refus laisse apparaître sous la forme d'un détachement sa tendresse pour cette mère « malade » selon lui, malade puisqu'elle est très nerveuse. De la mère sa parole se déplace vers la sœur vis à vis de laquelle on perçoit une rivalité violente et passionnelle qui cause sûrement son impossibilité de parler et probablement son passage à l'acte.

François quitte la région pour s'installer dans un petit village. Il revient uniquement pour son travail avec nous. Il parle de la séparation difficile d'avec la mère puisque chaque fois qu'il revient en consultation il évite de la rencontrer, mettant en scène l'impensable, l'irreprésentable d'une indépendance sans l'emprise. Les sources d'excitation de son lien primaire à la mère met son moi en danger.

Etrangler la « femme » en lui, la femme dans la mère et la confusion entre les deux, origine sa décompensation. Faire disparaître dans le regard de la mère son défaut de naissance ce bec de lièvre qui est comme un trait identitaire, qui l'isole des autres garçons ; la « solitude » qui tapisse le fond de sa pensée comme l'enfermement pour le « ver de terre ». La tentative d'homicide envers son amie pouvait être une tentative de se séparer de cette figure féminine envahissant le moi. Le « Je pète les plombs » serait donc l'expression de la peur de la crise qui ferait exploser son moi.

François a accepté de laisser ses écritures et pensé pouvoir les réécrire ailleurs. La conformité de la réalisation de ces caractères n'a pas de valeur en elle-même si ce n'est que les transformations et les déformations survenues dans l'idéogramme peuvent être des signifiants pour penser la complexité de l'emprise dans l'utilité de l'objet et les mouvements impliqués dans l'emprise : se dégager et se réengager dans l'espace d'emprise ainsi que les figures d'image contenues dans les caractères réalisées. Un va-et-vient entre projection et identification se met en place et assure un travail de remémoration.

3.3. Le pied, représentant de la motion psychique

Comme nous l'avons constaté, le corps et les parties du corps sont très représentés dans l'écriture. Le pied ne fait pas exception. Les gestes manuels et les attitudes corporelles se regroupent dans la gestualité, le pied est aussi représentatif dans l'écriture chinoise. Il est tout naturel que dans les relations spatiales, les gestes corporels soient réduits aux seules positions des pieds. Les positions des pieds caractérisent celles de l'homme. Dans le caractère « opposer », les deux pieds sont en opposition tandis que dans le caractère « marcher », les pieds sont dans le même sens. Dans les caractères « monter » et « descendre », la direction des pieds (indiquée par les doigts : les uns en avant, les autres en arrière) correspond précisément à celle de la descente ou de la montée. Les parties de l'humain représentent l'humain entier.

Cependant, il se place dans une dimension autre, se différencie des autres parties du corps du fait qu'il occupe la place d'un marqueur, d'une motion psychique dans la gestion intra/intersubjectivité. Il se propose comme « gestionnaire », mais aussi missionnaire, interprète du mouvement psychique. Il est de ce fait le représentant, le marqueur de la motion, face à la conflictualité interne et à la contrainte de la réalité externe.

Nous entendons la conflictualité interne, comme exigence pulsionnelle, qui se figure en mouvement interne de l'appareil psychique. Le mouvement induit par la rencontre avec la réalité externe dépend de l'évolution du mouvement interne. Ce que nous appelons mouvement du dedans et mouvement du dehors. Le pied semble prendre place à ce croisement du dedans et du dehors. Comme un indicateur, il donne à voir ce rôle du dedans/dehors et sa recherche, sa quête énigmatique. Comme le geste indicateur, il indique la place, les démarches de la motion psychique en se différenciant de ce geste par les engagements de la marche, du mouvement ; le geste indicateur se positionne en dehors, le pied se positionne du dedans.

La main s'ouvre sur le langage et la gestualité dont le sens du mouvement des attitudes corporelles et gestuelles varie selon la forme et la place de la main ; le pied se referme sur sa position tout en indiquant la spatialisation, il se détache donc de ces attitudes, de ces gestes et crée une catégorie singulière propre au mouvement pulsionnel qui semble plus complexe puisqu'il se propose comme acteur de la gestion psychique.

Selon cette hypothèse, le pied est le marqueur de la motion psychique qui va regrouper cette complexité que nous venons de relever :

Du point de vue dynamique, c'est au profit du narcissisme primaire et non au profit de l'objet, puisqu'il s'agit de l'existentiel, donc de l'archaïque.

Du point de vue économique, c'est au profit du narcissisme secondaire dans l'évitement de la conflictualité, de l'emprise en lien avec la castration.

Du point de vue topique, il marque le dedans/dehors, la réalité interne et externe.

Le croisement de ces trois dimensions attribue à ce représentant « pied » une fonction de gestionnaire de la tension psychique, marqueur de la position narcissique et détenteur du mouvement kinesthésique par rapport à la castration.

Nous proposons quelques exemples pour nous permettre de travailler nos hypothèses et pouvoir nous apporter une ouverture sur les multiples aspects des textures visuelles.

* Le caractère « pied » dans l'écriture ancienne se compose de deux éléments :

- L'« orteil » qui représente le pied qui symbolise la marche, le mouvement de l'avancement de l'être. La représentation de la jambe est surtout contenue dans la forme du mouvement, qui est marquée par les tracés ; ce sont des représentations des grands jetés de jambe.

- La « bouche », réalisée au-dessus du pied, symbolise l'objet primaire, le sein, du plaisir. Elle représente aussi la tête de l'homme, donc l'homme.

Cette scène de portage renvoie à une ambiguïté qui serait d'une part, la « bouche » est fixée au-dessus de la jambe, d'autre part, la jambe s'éloigne. On peut penser dans la deuxième situation, à un enlèvement de la « bouche ». C'est une solution économique au profit du principe de plaisir-déplaisir. Le « pied » est donc le représentant du mouvement interne face aux exigences des besoins pulsionnels et en même temps il précise le mouvement de l'action qui est « marcher ».



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

D'un point de vue dynamique l'action du pied relève de la gestion de ce besoin de satisfaction face à cet objet primaire qui est représenté par la « bouche ». D'un point de vue économique, le mouvement de l'avancement marque un déplacement dans l'espace, démarche d'évitement face à la conflictualité interne. La démarche se dirige vers la satisfaction du plaisir. D'un point de vue topique, et sur ce point nous essaierons de développer notre réflexion. Le pied dans ses mouvements d'avancement désigne l'espace et le temps, d'une continuité de mouvement et de perception.

Le caractère « pied » réunit les trois dimensions de l'économie psychique qui s'organisent en gardant dans la représentation les sources de plaisir et la maîtrise de cet objet « pied » qui est le marqueur du pictogramme. C'est un représentant subjectif de la motion psychique. Le mouvement se décolle d'un endroit à un autre, de l'espace interne à l'espace externe ; comme le déplacement topique d'une gestion économique et dynamique à visée intra et intersubjective. Ce qui semble intéressant de souligner, c'est que « bouche », source de plaisir, reste collée à « jambe » ; ce qui nous donne une représentation de l'emprise.

Sous l'emprise, « pied » traduit la position pulsionnelle qui serait cette difficulté à se séparer de l'objet primaire, donc à se confronter à la réalité extérieure. D'ailleurs la confrontation avec la réalité a laissé place à la conventionnalité qui accorde la représentation « pied » à la scène du portage de « bouche », accordant au désir de l'être et le marquage par le « pied » d'une maîtrise de la distance. « pied » nous fait penser au signifiant de démarcation.

* Le caractère « sortir » se compose de deux éléments : l'orteil et la cavité



Dans le regard, « pied » est « debout ». C'est une représentation d'un orteil qui représente le pied, ce qui symbolise la démarche. Le mouvement interne de ce morphogramme est organisé dans l'érection, car l'action de « sortir » de la cavité est active, par contre dans l'ancienne écriture, la représentation de « orteil dans la cavité » qui représentait la sandale indiquait un mouvement passif. Ce mouvement pénétré, être pénétré, visualise le jeu des positions actives et passives. Le mouvement externe s'organise autour de la relation avec la cavité. Nous avons alors repéré deux positions de mouvement :

1° A l'intérieur de la « chose » pied, c'est sa position par rapport aux exigences internes (debout/couché », de l'intrapsychique

2° A l'extérieur, sa position d'enfermement, dans l'emprise, en relation avec l'entourage, ici la cavité qui est représentative d'un enfermement, donc de l'intersubjectivité.

Le « pied » réunit ces deux mouvements :

Comment sortir de l'enfermement de la cavité, en restant « debout » ?

Comment sortir sans avoir à affronter les conflits ?

Le mouvement ressenti, éprouvé chez le lecteur est que le pied vertical doit s'extraire de bas en haut et de ne pas « abîmer » ni le pied, ni la cavité.

* Le caractère « poursuivre » se compose de deux éléments : le pied et le sanglier.

Dans l'ancienne forme, le sanglier est réalisé au-dessus du pied. On ignore qui est l'acteur actif dans la poursuite. C'est le « sanglier » qui poursuit le « pied » ou le « pied » qui poursuit le « sanglier » ? Par contre le sens actuel précise bien que c'est le sanglier qui est poursuivi par l'homme. Nous savons que le pied est représenté par l'orteil. Dans l'action poursuivre, il y a deux acteurs : l'homme et le sanglier. L'action se situe dans la dimension dynamique, cependant il s'agit d'une poursuite, d'une chasse.



A la vue, le pied mène les deux mouvements sur deux fronts :

1° Le premier mouvement concerne celui de l'existential, c'est un besoin interne.

2° Le deuxième mouvement est en lien avec l'entourage.

Il nous semble que le pied fait éprouver le poids de l'acte comme un marqueur d'une motion psychique, il doit réaliser une action qui satisfèrait les deux demandes, interne et externe, ce qui va dans le sens de considérer la pensée d'abord comme un acte. Cette situation de prise de risques rejoint le complexe de castration : de l'archaïque du risque de la vivance jusqu'à la castration au sens œdipien du terme.

Bien d'autres mots peuvent permettre d'étudier les différentes acceptions de pied qui devient alors ambassadeur de la motion psychique. Ainsi le caractère « arrêt » qui est représenté par une scène où les orteils marquent la position de « arrêt », posés immobiles sur le « sol ». L'arrêt ici indique les limites dedans/dehors, mais de façon plus globale l'idée de la nécessité des limites. Donc ce caractère « pied » désigne la motion psychique subjective dans la gestion dynamique de la conflictualité psychique. Si nous faisons l'hypothèse que la main, l'œil participent à la construction du langage, d'un sens, d'une dimension dynamique et économique, le pied réajuste, marque, inscrit, la position subjective du langage dans une dimension topique et dynamique de

l'opération psychique. Les représentations du pied seront étudiées dans le chapitre consacré au travail du rêve permettant d'ouvrir d'autres aspects sur l'usage de ce membre.

3.4. Formation de la représentation chose, de chose et de la représentation de mot dans l'écriture idéographique.

La Représentation, Vorstellung, est « Ce que l'on se représente, ce qui forme le contenu concret d'un acte de pensée » et « en particulier la reproduction d'une perception antérieure ». ¹¹⁰ Le Vorstellung de Freud peut se rapprocher du signifiant linguistique puisque Freud parle de systèmes mnésiques et de « traces mnésiques » réparties en séries associatives. ¹¹¹ Mais la représentation reste en ressemblance avec l'objet et n'est pas liée à la qualité sensorielle.

Le concept de représentation intéresse Freud pour plusieurs raisons, dans plusieurs directions :

Dans le cadre de sa théorie de la pulsion en lien avec la notion du quantum d'affects

Dans la distinction topique opposant l'inconscient au préconscient auquel appartient la représentation de chose et la représentation de mot.

Dans l'inscription des traces mnésiques

Dans le travail du rêve

Dans le cadre de la théorie des pulsions

Dans les psychonévroses, c'est la liaison, déliaison des « quantum d'affects » dans la représentation. Dans la névrose obsessionnelle c'est le déplacement des quantum d'affects lié à une représentation traumatisante sur une autre représentation insignifiante pour le sujet. Pour la névrose hystérique le déplacement est reporté sous l'aspect somatique et le symbolique de la représentation refoulée sur une zone du corps. Pour la question de la pulsion, Freud nomme le « représentant psychique », *Triebepäsentanz*, qui représente la pulsion sous un mode idéationnel et un mode affectif. Pour Freud, la pulsion est une notion limite entre le somatique et le psychique et a un destin psychique parce qu'elle est le représentant psychique de l'excitation somatique. « Freud distingue les pulsions et les émotions. La pulsion a une origine organique et est inconsciente à la différence de l'émotion (affect) qui bien que dépendant de l'organique est elle consciente et entièrement psychique. » ¹¹²

Cette théorie porte sur la séparation des affects et des représentations refoulées et donc chaque partie a un destin différent. L'opposition de la représentation à l'affect permet à Freud de distinguer la représentation de chose, *Sachvorstellung* qui est de nature visuelle de la représentation de mot, *Wortvorstellung*, qui est de nature acoustique. Une appartenance topique de chaque série de représentations est très précise dans cette perspective. La représentation est investie comme l'objet perdu en son absence, d'où la difficulté à distinguer clairement la trace mnésique de l'objet et la représentation de cette trace. La notion de représentation se distingue en trois rubriques : représentation/représentant psychique ; représentation/représentant-représentation et représentation/représentation de chose-représentation de mot.

Ce qui, nous intéresse dans cette recherche c'est utiliser l'idéogramme pour pouvoir réinterroger la place de l'image dans la symbolisation, la place de la représentation dans l'organisation psychique. Pour cela il est nécessaire d'aborder la question de la pulsion quand il s'agit des représentations et des représentants-représentations.

¹¹⁰ J.Laplanche et J.B.Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, p. 414

¹¹¹ *Ibid.*, p 415

¹¹² Alain Delrieu, *Sigmund*, index thématique, p.1274

3.4.1. Formation des représentations dans l'écriture :

Nous proposons une analyse fine de la constitution du morphogramme et de l'idéogramme qui selon leurs principes d'organisation pourrait nous aider à construire un modèle visuel des représentations, des représentations de chose et de représentation de mot au niveau de l'intrapsychique ; certains idéogrammes complexes nous permettraient d'étayer nos hypothèses sur les représentations au niveau de l'intersubjectivité. Notre plan se construit autour de deux axes :

3.4.1.1. La représentation de chose et les voies de formation : du point de vue dynamique

« La représentation de chose consiste en un investissement, sinon d'images mnésiques directes de la chose, du moins en celui de traces mnésiques plus éloignées, dérivées de celles-ci ».¹¹³

Dans le rêve, les pensées sont transformées en images et sont visuelles pour la plupart comme si les représentations de mots se situaient dans les restes des éléments sensoriels réactualisées en perceptions ; elles ne sont plus des expressions de pensée. Ce sont des représentations de chose, soumises aux lois primaires en attente d'élaboration, et aussi aux règles de la condensation et du déplacement. Nous proposons l'idéogramme comme modèle pour penser la formation de représentation de chose. Pour cela, nous exploiterons uniquement des principes de constitution simples tels que le modèle du morphogramme,¹¹⁴ de ses divers axes de constitution, et du dactylogramme incomplexe. Nous essaierons d'établir des constances de la représentation, à l'intérieur des éléments sensoriels et visuels. Nous analyserons pour ce faire l'écriture ancienne et actuelle.

* Le morphogramme « homme » est, comme nous l'avons constaté, une représentation de l'homme de profil dans la forme ancienne de l'écriture. L'analyse de ce caractère permet de construire des propriétés appartenant à ce morphogramme :

- Cette représentation contient des traces mnésiques qui possèdent à leur tour des éléments sensoriels, elles sont visuelles. L'homme est de profil avec le dos légèrement courbé.
- De l'attitude corporelle, elle dégage des gestes (bras pendants, dos rond), ce qui revient à la gestualité. De cette gestualité se dégage un langage. Mais c'est juste une attitude qui renvoie à une position de l'être dans certaine situation.
- La spatialisation, l'« homme » est debout et occupe tout l'espace du caractère, il est indépendant. On peut parler de l'intrapsychique. La spatialisation introduit la question du temps. Cette vision de l'homme seul peut aussi permettre de retrouver une trace d'une expérience psychique de l'homme seul.
- Le symbolique de par son expression « debout », « profil », position donnée comme marqueur du labeur. L'homme debout traduit l'homme au travail, marque le temps du travail, de la journée. Ce qui sépare l'homme de la femme et donne une valeur particulière à l'homme qui doit être plus fort.
- L'affect, sous l'aspect du mouvement interne de l'attitude de l'homme ranime la perception.

De cette analyse du morphogramme, la représentation de chose pourrait être la représentation de ces traces mnésiques qui réactualisent les perceptions de la chose avec ses objets sensoriels. Ce qui semble spécifique à la représentation de chose ce sont les mouvements, les kinesthésies de

¹¹³ J.Laplanche et J.B.Pontalis, Vocabulaire de la Psychanalyse, p 418

¹¹⁴ Premier principe de constitution du caractère chinois

la chose qui ne sont pas présents dans la conscience, ce sont des traces de la chose. La représentation de chose appartient aux processus primaires et à l'inconscient.

Nous proposons l'étude d'une série de morphogrammes dans l'écriture ancienne et tenterons d'établir une liste des voies par lesquelles procéderait la formation de représentation de chose. Nous essaierons de relever les éléments constants qui pourraient être des conditions nécessaires pour constituer la représentation. La plupart des exemples sont tirés des procédés descriptifs d'organisation de l'écriture.

a) Le procédé descriptif dans les morphogrammes complexes :

1 - L'attitude corporelle, le contour et la forme

Le caractère « homme » par exemple, c'est la représentation d'un homme dans une attitude corporelle. Le mouvement dans la gestualité forme la représentation de chose.

« homme » 


2 - L'attitude corporelle avec un outil symbolique

Le caractère « vieillard » est la représentation d'un homme courbé, avançant en s'appuyant sur une canne qui symbolise l'âge avancé, introduisant le temps. Dans l'ancienne forme, « vieillard » est la représentation d'un homme en tunique longue chinoise avec une coiffe qui représente l'homme à cette époque. L'ensemble de ces éléments sensoriels, temps, position, état de l'homme et la canne forme la représentation de chose.

« vieillard » 


3 - La forme, le contour, l'émotion, l'affect

Le caractère « cœur » est la représentation de l'organe. Le mouvement du battement est accentué par la présence des deux points qui entourent l'organe « cœur ». Ces signes rendent le mouvement palpable, présent comme trace de ces éléments sensoriels. « cœur » peut être utilisé dans un sens abstrait et il désigne l'affect, l'émotion.

« cœur » 


4 - Les gestes mimiques

Le caractère « visage » exprime la gestualité des mimiques, l'expression de l'émotion. Le regard ouvre la question de l'inconscient visuel.

« visage » 

5 - Le geste indicateur du symbolique

Le caractère « soi » dérive du caractère « nez » qui est la représentation de cet organe ; l'indicateur qui est marqué par un point souligne la réflexivité sur soi-même. Le sens va être produit grâce au langage gestuel. La présence de la gestualité mimique maintient « nez » comme une représentation de chose du fait qu'elle reste attachée à la vivance de l'affect.

« soi » 

6 - Les gestes manuels, l'affect

Le caractère « grand » provient des gestes de la position des bras grand ouverts de l'homme ; ces gestes symbolisent la grandeur de l'homme et expriment l'éprouvé de celui-ci. La gestualité liée à l'affect construit « grand » comme une représentation de chose.

« grand » 

7 - Le symbolique dans l'abstrait

Le caractère « force » est la représentation des muscles du tendon qui symbolise la force des bras en présence d'une charrue. « Force » symbolise la différence de l'homme de la femme par la virilité manipulant la charrue ; ce qui symbolise l'érection phallique. Mais c'est la vivance de l'organe (muscles du tendon) qui constitue « force » en représentation.

« force » 

8 - Les gestes corporels

Le caractère « venir » est la représentation d'une plante « espèce d'orge barbue ». Les mouvements perçus de la plante renvoient à l'appel de la mère. C'est cette sensorialité de l'appel qui constitue « venir » en représentation de chose. Ce sont des traces mnésiques en quête de liaison.

« venir » 

9 - Le mouvement, la kinesthésie

Le caractère « poisson » est une représentation figurative du poisson. La représentation de chose s'étaye sur la sensation agréable « comme un poisson dans l'eau » ; un accord idéal entre « poisson » et le milieu. La position verticale et les deux nageoires produisent la sensation de mouvement. C'est la permanence du mouvement dans la gestualité de l'image « poisson » qui constitue ce caractère en représentation de chose.

« poisson » 

b) Le procédé descriptif des morphogrammes complexes

10 - L'emprise, le dedans/dehors

Le morphogramme « offrande » est une représentation d'une main en mouvement qui présente la viande à la divinité. La main contrôle la scène d'offrande, le mouvement de la main renvoie à la chose, aux maternels du toucher, du contact. C'est la gestualité de la main qui maintient cette scène en représentation de chose.

« offrande » 

11 - L'attitude corporelle


La position corporelle confirme la spatialisation et ouvre la question de traces mnésiques. Le caractère « comparer » est une représentation de deux hommes assis côte à côte. Le mouvement interne d'évitement des conflits est mis en scène dans ces positions spatiales. La représentation de chose est construite à partir de cette image de prolongement de l'un à l'autre, sans limite, dédoublée par le dédoublement de l'image.

« Comparer » 

c) Le procédé descriptif des dactylogrammes incomplexes :

12 - Sens du mouvement, image de la spatialisation

Le dactylogramme prend la place d'indicateur. Le morphogramme « au-dessus » est une image de la spatialisation et de la gestualité. C'est le mouvement du doigt qui constitue « au-dessus » en représentation de chose.

« au-dessus » 

13 - Mouvement de déplacement dans l'espace

Le dactylogramme « intérieur » est une représentation de l'acte de pénétration à l'intérieur d'une enceinte. Le mouvement du déplacement maintenu dans l'espace par le geste indicateur constitue « intérieur » en représentation de chose.

« Intérieur » 

En résumé, quelques éléments se présentent comme constants dans la formation de la représentation de chose à partir des morphogrammes et des dactylogrammes :

La gestualité qui se dégage du mouvement kinesthésique, réactualisant les éléments sensoriels.

Les contours, la forme insistent sur les textures visuelles qui introduisent des traces mnésiques de la chose.

La spatialisation de cette matière visuelle renvoie à un autre espace, temps, donc aux traces mnésiques de la chose.

L'expression de l'émotion, de l'affect implique la dimension du transfert dans la relation avec l'objet primaire.

Le regard que convoquent ces traces visuelles appelle les mouvements d'identification projective non pathologique dans le stade du développement psychique du jeune enfant. Le regard peut aussi se constituer du dehors.

La présence de l'animé aussi bien chez l'humain, des parties de l'humain, des animaux, des éléments naturels qui se dégagent du mouvement de transformation. C'est ce mouvement de transformation, de l'animé dont la sensorialité rejoint les traces mnésiques qui sont des contenus de la représentation de chose, qui construit la représentation de chose. Les processus primaires sont les modalités d'accès à l'ensemble des éléments sensoriels, ils appartiennent à la représentation de chose.

Nous pouvons maintenant distinguer quelques éléments « clé » de la représentation de chose : une grande partie des morphogrammes complexes descriptifs peuvent être des représentations de chose. Pour les morphogrammes complexes, la constitution de la représentation s'étaye sur l'objet en mouvement qui prime sur le reste des autres composants. Dans les caractères complexes, la représentation possible pourrait être l'ensemble de la perception, de l'image. Pour les autres procédés de formation tels que les idéogrammes, les morpho-phonogrammes et les deux autres procédés sémantiques, nous faisons l'hypothèse que la représentation de chose reste accessible puisqu'elle est liée au morphogramme complexe et que celui-ci est la base de construction de l'idéogramme.

Pour reprendre la pensée de Freud, la représentation de chose se retrouve dans un réinvestissement de ces traces mnésiques dont le retour pourrait se faire à la vision d'un élément corporel, d'un mouvement, d'une perception, d'un mouvement dans l'identification projective, confusionnelle dans l'espace-temps. De toute manière, le mouvement retrouvé dans la chose réactualise les mouvements identificatoires chez le sujet, mouvements transférentiels de la relation mère-enfant. La représentation de chose sous cet aspect s'inscrit du point de vue dynamique dans le travail de compromis de la conflictualité psychique de l'être face à la réalité externe ; le deuil impossible dans la perte de l'objet engage la formation de la représentation de chose.

L'idéogramme trouve place dans cette position identitaire, entre le Soi et le Moi, entre la réalité externe et la réalité interne. Le mouvement semble être un facteur important pour penser la représentation de chose. Si on fait l'hypothèse que la représentation de chose permet de répondre à la dynamique de la pulsion, au profit du narcissisme primaire, la représentation de

mot répond-elle aux besoins du moi et au profit du narcissisme secondaire dans l'exigence de celui-ci ?

Le travail de refoulement met à distance les représentations traumatiques dont le retour menace l'intégrité du moi. Comment, à partir de l'idéogramme pourrions-nous aborder l'organisation de la représentation de mot ? Nous proposons des idéogrammes pour réinterroger la formation de cette catégorie de représentation.

3.4.1.2. La représentation de mot : du point de vue économique

Pour la représentation de mot, « C'est en s'associant à une image verbale que l'image mnésique peut acquérir « l'indice de qualité » spécifique de la conscience. », « ...au mot correspondant un processus associatif compliqué où les éléments d'origine visuelle; acoustique et kinesthésique entrent en liaison les uns avec les autres. ...Le mot acquiert cependant sa signification par la liaison avec la « représentation d'objet » (...). La représentation d'objet elle-même est par contre un complexe associatif constitué des représentations les plus hétérogènes, visuelles, acoustiques, tactiles, kinesthésiques et autres.»¹¹⁵

Selon Freud les représentations de mots sont les descendants des restes mnésiques des perceptions acoustiques dont les constituants visuels comme des signes de soutien. Le mot est à l'origine le reste mnésique du mot entendu. Selon ces descriptions, la représentation de mot est toujours en lien avec une image verbale inconsciente. Ces éléments descriptifs de la représentation de mot se rapproche des idéogrammes où les liaisons des éléments associatifs des composants visuels, acoustiques, tactiles et kinesthésiques forment des groupes d'appartenance et tissent entre eux d'autres liens par la modalité de transformations qui opèrent selon notre hypothèse d'un point de vue économique. L'association d'une image verbale à une image mnésique ressemble à la formation fondamentale de la représentation de mot dans le système d'écriture idéographique.

Nous rappelons le modèle de « wen zi » où le « jie » (fils) par son inscription en profondeur lui permet de se détacher du « wen », corps maternel. Il en est de même pour se rapprocher d'un autre fondement dans la constitution de l'écriture chinoise : c'est en associant l'image sonore prononcée des lèvres de la mère à l'image visuelle de la chose qui est cette inscription de la représentation de chose que se constitue la représentation de mot.

L'écriture archaïque qui prend forme de dessins d'enfant, constitue dans la plupart des cas les représentations de chose. Cependant toute écriture est « un ensemble de signes, ou caractères, matériels, calculés et organisés, sur le plan collectif, en vue de fixer et communiquer à tous la pensée de celui qui les utilise. Toute écriture ainsi prise forme un système, commandé par des règles de fonctionnement. »¹¹⁶ Tous les caractères sont prononçables. La prononciation verbale du caractère le transforme en « mot ».

Le mot monosyllabique contient des éléments visuels composants du caractère qui sont pour la plupart syllabiques et pour autres, lisibles mais pas prononçables. Nous verrons plus loin ces parties qui sont uniquement visuelles mais pas phonétiques. Ce sont des signes, symboles, formant pour la plupart des unités discrètes de sens qui semblent indispensables pour associer, lier les éléments les uns aux autres. Quelle place occupent-ils entre la représentation de chose et

¹¹⁵ S.Freud (1891b), *Contribution à la conception des aphasies*, PUF, 1983

¹¹⁶ J.Bottero, *Système et décryptement de l'écriture cunéiforme*, in *Ecritures Archaïques*, p.7

la représentation de mot, entre inconscient et conscient ? Nous aborderons ce domaine dans le chapitre IV sur les transformations opérées dans l'idéogramme.

« La représentation consciente englobe la représentation de chose plus la représentation de mot correspondante, tandis que la représentation inconsciente est la représentation de chose seule ». ¹¹⁷ Pour Freud, la distinction de ces deux catégories de représentations ne reste pas uniquement au niveau des traces mnésiques mais surtout sur le plan topique. Selon Freud, la représentation de chose est présente et doit être soumise à une loi du secondaire à condition de s'associer à la représentation de mot dans laquelle la trace verbale de la chose est adjointe et dominante à l'ensemble de la représentation.

La séparation topique de ces deux catégories de représentations se trouve conforme au modèle de principe du plaisir-déplaisir. Dans cette pensée, le principe du plaisir consiste à se séparer des images visuelles de la chose qui contiennent des charges importantes d'affect et qui deviennent inconscientes ; le principe de déplaisir, c'est la non séparation de la chose pour la question de la pulsion. Le compromis s'effectue dans l'acceptation des représentant-représentations. Ainsi l'affect est séparé de la représentation qui est maintenue hors conscience, par le travail du refoulement. Nous reviendrons plus tard vers cette catégorie de représentations qui sont dans la pensée de Freud, intolérables au moi.

Nous analyserons à partir de l'idéogramme les processus de transformation du passage de la représentation de chose à la représentation de mot. L'étude des procédés des morphogrammes et des idéogrammes permettra de comprendre les modes de transformations opérées et le devenir des images contenues jusqu'à présent dans les morphogrammes. Comment s'articulent la représentation de chose et la représentation de mot ? Comment s'inscrit la symbolisation ?

a) Constitution de la représentation de mot ; du visuel au phonétique

* Le morphogramme « homme » dans l'écriture ancienne selon la théorie de Freud constitue une représentation de chose. C'est une image de chose ou les traces mnésiques directes de la chose (sensorialité, affect). Ces traces de la chose sont dans les tracés de l'écriture ; elles sont apparentes pour les lecteurs qui les voient. Cependant ce caractère « homme » est aussi une représentation mot s'il est lu. Dans l'écriture chinoise le lecteur doit retrouver dans l'image visuelle de la chose, l'image verbale de celle-ci. Selon ce principe, en lisant « homme », on doit pouvoir retrouver le son de l'homme correspondant à « homme », le son original, c'est-à-dire la trace mnésique de l'image verbale de l'homme.

Pour résumer, « homme » peut être une représentation de chose quand il est « vu » et lorsque le lecteur est capable de restaurer dans sa lecture la vivance de ce caractère ; il devient représentation de mot quand il est lu. Ceci est dû à la superposition de ces deux catégories de représentations : la représentation de mot couvre la représentation de chose. La seule prononciation de « homme » risque de masquer la représentation de chose. Ce déplacement varie selon l'interaction entre le lecteur et la représentation. Deux types de représentation de chose peuvent se distinguer selon les critères suivants :

- la représentation de chose qui est l'investissement de ses traces mnésiques plus près de la chose ; cette représentation possède les caractéristiques que nous avons repérées (mouvement, éléments sensoriels, spatialisation, textures visuelles). Elle se distingue du sujet lecteur ; c'est la représentation de l'objet.

¹¹⁷ J.Laplanche et J-B. Pontalis, Vocabulaire de la Psychanalyse, p.418

- la représentation de chose qui est reconnue comme un prolongement de soi, ou comme une partie de soi ; ce type de représentation possède les mêmes caractéristiques de la représentation de chose, mais c'est une projection narcissique du sujet en cette représentation qui n'est pas une représentation d'objet en soi.

A ces deux types de représentation, on pourrait en ajouter une autre qui est la conséquence d'une action exercée sur la représentation :

- la représentation de chose qui n'est pas « reconnue » ou plutôt reconnue comme uniquement une représentation de mot. La représentation de chose ne possède plus de mouvements ; les textures visuelles sont uniquement des contenus descriptifs de la chose. L'animé de la chose n'est pas présent. S'agissait-il d'un déni, d'une absence de la vision de la part du lecteur, d'une amputation, ou d'un arrachement hors conscience du lecteur comme du scripteur ?

Nous faisons l'hypothèse que les morphogrammes complexes qui possèdent les caractéristiques telles que les attitudes corporelles, la gestualité, la spatialisation, les mouvements, les kinesthésies et autres éléments sensoriels, d'un langage non verbal d'ordre symbolique, peuvent être des représentations de chose ; ce qui est spécifique à l'écriture idéographique et est exclu de l'écriture alphabétique. Cependant ces morphogrammes complexes sont aussi des représentations de mot puisque ils peuvent être lus comme toute écriture. Les morphogrammes complexes qui possèdent au moins une des caractéristiques de la représentation de chose peuvent rester dans cette catégorie ; dans ce cas, c'est l'élément « représentation de chose » qui domine, traduit, conduit le mouvement et produit la gestualité dans l'ensemble du morphogramme.

Deux types de mouvements sont repérés dans la représentation de chose, le mouvement interne de celle-ci et le mouvement de la kinesthésie qui se montre dans l'interaction sujet/environnement. Ces deux catégories de mouvement font partie des propriétés de la représentation. Le mouvement interne de la représentation semble appartenir au-dedans de la chose, aux affects qu'on éprouve avec la chose. Il est réactualisé ou réanimé au contact de ces traces mnésiques. Nous attribuons à ce mouvement la capacité d'attraction des mouvements identificatoires du sujet. Cet animé du sujet, de l'objet autre sujet, se constitue en tant qu'élément fondamental de la vivance de la chose, donc du pulsionnel. Ce mouvement n'a pas de direction, il est réflexif, il reste à l'« intra » chose, donc intra « subjectif », du pictogramme. C'est le mouvement de l'écriture en évolution, comme de l'écriture archaïque à l'écriture actuelle.

La kinesthésie appartient à un autre type de mouvement qui reprend à son compte le vivant de la chose, en évolution permanente, il change de forme, se déplace dans l'espace et varie en dimension. C'est une action que la chose exerce sur l'autre, sur l'environnement et s'adapte à son entourage. Elle varie selon la relation aux autres éléments constitutifs. L'action a une direction et un but effectuant un jeu de transformation, de rotation en lien avec l'environnement. C'est le mouvement de transformation dû aux interactions avec les autres composants de l'idéogramme.

La kinesthésie évolue dans sa forme, en accordage avec l'actuel et le temps tandis que le mouvement de la représentation change en poids et en profondeur avec la qualité de l'investissement de la représentation de chose. Ce mouvement dépend de la relation sujet-représentation, d'une histoire à deux ; la kinesthésie dépend de la place que prend la représentation. C'est ce mouvement intersubjectif qui nous paraît spécifique à la kinesthésie.

Dans l'exemple de « homme », le mouvement c'est tous ces éléments sensoriels, attitudes corporelles qui organisent l'expression de l'affect que le sujet, lecteur retrouve dans l'identification projective. Par contre la kinesthésie se situe dans le mouvement par lequel « homme » cherche à exister : c'est dans la position debout qui représente le labeur, l'érection qui se différencie de la femme que « homme » trouve une identité. Dans l'écriture, c'est la conventionnalité qui a déterminé ce mouvement de la kinesthésie.

C'est une kinesthésie de dégagement, d'introduction de la représentation de chose à la représentation de mot. Elle désengage le sujet des mouvements identificatoires, en le séparant du passé pour y introduire l'actuel. Cette action de désengagement permet au sujet d'accéder au sens, au symbolique en redonnant un espace-temps et de prendre une position du d'extériorité.

* Le morphogramme « cœur » contient un mouvement qui est affect, émotion, qu'on attribue à ces traces mnésiques de la chose. La kinesthésie se ressent dans le mouvement du cœur qui se situe au centre de la vie, elle démarque, trace la différence et crée la profondeur. Si le morphogramme « force » fait ressentir le mouvement dans la rencontre du muscle à la charrue, il organise la kinesthésie qui sera la création de l'objet « force », donc du masculin par rapport au féminin.

b) De la représentation de chose a la représentation de mot : passage effectué dans l'espace visuel

Pour les autres procédés tels que l'idéogramme, le morpho-phonogramme et les deux autres procédés sémantiques, une opérativité s'effectue entre les divers composants du caractère avant le passage par la phonétique. Ceci est dû à la pluralité et à la diversité des éléments constitutifs qui possèdent chacun une loi propre et une évolution propre. Il ne s'agissait plus des morphogrammes incomplexes ou complexes, mais des idéogrammes dans lesquels un jeu de transformations est nécessaire avant d'accéder au phonétique. Dans le cas contraire, l'idéogramme ne peut être constitué, ni être lu puisqu'il serait seulement un ensemble d'éléments sans lien. Le jeu de transformations dans l'idéogramme constitue ainsi une sorte de langage gestuel, qui est très semblable au langage gestuel des sourds-muets.

Les processus du passage sont différents de ceux qui sont à l'œuvre pour les morphogrammes. Notre intérêt se porte sur cette voie d'accès au symbolique. Le visuel qui appartient aux processus primaires apportera une autre compréhension sur les formes économiques et dynamiques primaires de la psychose mais aussi, sans doute, sur le travail du rêve. Nous proposons tout le long de ce travail quelques idéogrammes déjà travaillés des six procédés de l'organisation de l'écriture idéographique à l'exception des morphogrammes incomplexes. Nous essaierons d'ouvrir, de déplier ce passage à partir des autres procédés de formation.

a. Les morphogrammes complexes :

Nous avons vu plus haut pour le caractère « force » qui est une idée abstraite : la représentation de chose est constituée à partir des muscles et la représentation de mot est cette association de l'image mnésique verbale et cette image de chose. La représentation de mot est en fait le résultat du mouvement vu et lu de ce caractère « force ». La représentation de chose « muscles », « charrue », laissent leur statut de chose pour constituer la représentation de mot « force » par leur interaction qui produit du sens, du symbolique. Cette transformation de représentation s'effectue dans le visuel.

* Le caractère « offrande » qui est composé de trois éléments : l'unité discrète de sens « divinité », les morphogrammes « main » et « viande ». La « main », représentation de chose, organise l'acte d'offrande, c'est un mouvement du dedans, pulsionnel. L'« offrande » est une mise en scène de la cérémonie ; le mouvement kinesthésique représente le mouvement du dehors qui se déroule dans un espace-temps. C'est la mise en lien des constituants de la scène qui permet de construire le sens, la représentation de mot.

* Le caractère « fruit » est composé de deux éléments : « champ » qui est réalisé au-dessus de « bois ». Le sens « fruit » est issu de la pensée que le fruit est la récolte d'un bois. Le bois labouré ou labourer le bois symbolise la culture de l'arbre dont la récolte donne le fruit. C'est le résultat de tout le labeur qui est signifié. La représentation de mot est une pure création puisque ni « bois » ni « champ » influence la prononciation de ce caractère. « Fruit » désigne aussi « origine/cause ». La signification est produite dans un autre registre méta, au-dessus qui se retrouve dans la pensée « si on cultive, on récolte ». C'est donc ce résultat, cette origine de « fruit » qui produit du sens, construisant la représentation de mot.

b. Les dactylogrammes incomplexes

Pour pouvoir repérer l'élément organisateur du passage de la représentation de chose à la représentation de mot nous revenons sur les différents procédés des dactylogrammes.

* Le dactylogramme incomplexe « au-dessus » désigne l'espace qui est indiqué. Mais « au-dessus » désigne aussi le mouvement « monter » avec l'indication. On retrouve dans la représentation de mot « au-dessus » ce geste indicateur qui revêt la fonction du langage comme le geste descriptif dans les morphogrammes. Pour les dactylogrammes, la représentation de chose est constituée par le mouvement du geste indicateur tandis que pour les morphogrammes, c'est la chose qui constitue la représentation de chose ; dans le dactylogramme c'est le sens du langage qui délaisse la représentation de chose pour la représentation de mot.

* Le caractère « diviser » représente le geste courant de la vie quotidienne ; ce geste est très souvent accompagné de parole. Ce langage visuel indique le croisement et la confrontation des deux idées gestuelle et verbale; il construit ainsi la représentation de mot. Ce croisement entre le geste qui reste visuel et la parole nous renvoie à la relation mère-enfant dans les tout premiers débuts de la vie.

« Diviser »)(

c. Les dactylogramme complexes

Le caractère « tranchant » se compose de « couteau » et un petit trait horizontal ou un point qui est réalisé sur la lame du couteau. Ni le couteau désigne ici « tranchant », ni le trait ou le point désigne « tranchant » mais c'est le mouvement indicateur qui désigne l'endroit de la lame du couteau qui est « tranchant ». C'est donc ce mouvement qui indique l'endroit précis qui donne naissance au sens « tranchant » et le constitue en représentation de mot.

d. Les idéogrammes

L'idéogramme « calamité » se compose de « eau » et « feu » ; la représentation de mot se constitue dans la généralité des deux circonstances qui regroupent les catastrophes naturelles, qui proviennent des incendies et de l'eau. La représentation se construit selon l'idée d'une maîtrise du débordement d'affects.

L'idéogramme « paix » se compose de « femme » et de l'unité discrète de sens « toit/abri ». La représentation de mot vient de l'idée de la représentation de la femme au repos sous un toit, comme quand le maternel est à l'abri, on obtient le calme. C'est le calme de l'esprit qui permet

de constituer la « paix » qui désigne aussi « maintien ». On peut penser qu'il s'agissait de garder de la représentation « femme » en soi, représentation du féminin menaçante ; son maintien est indispensable. Ce caractère attire notre attention puisqu'il n'y a que la « femme » qui est lue. L'unité discrète de sens « toit » est vue, mais elle n'est pas lisible comme toutes les autres unités discrètes de sens. Elle est prise dans sa fonction par rapport à « femme » ; ces liens sont uniquement inscrits dans l'espace visuel. Les unités discrètes de sens sont pour la plupart du temps classées comme « clé ». Nous distinguons la clé de l'unité discrète de sens quand elle participe à la organisation du mot et surtout quand l'élément est plus formel.

Les éléments qui sont des entités à part entières tels que l'humain, les choses, les animaux, les cosmiques, les végétaux qui peuvent exister en tant que « chose » sont lisibles ; ils forment un rébus pour chaque élément. Tous les autres composants de l'idéogramme tels que les unités discrètes de sens, les clés, les signes, les symboles dépendants des autres éléments pour constituer un caractère, ne sont pas lisibles, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent ni être entendus, ni être séparés. Cependant il est indéniable que chaque élément constitutif de l'idéogramme possède une place et sans doute une fonction, indispensable pour la construction du « mot », positionnant selon la loi interne de l'idéogramme, chacun dans sa place dans le rébus pour être lu.

Notre question se formulerait ainsi : cette illisibilité a-t-elle un sens particulier ? Les éléments qui ne sont pas lisibles correspondent-ils aux éléments refoulés mais selon une autre modalité de refoulement ? Tous les idéogrammes possèdent à minima la « chose », l'« objet », l'« animal », l'« humain », ceci revient à dire que tout idéogramme possède une représentation de chose. Ces choses sont prononçables et lisibles. Elles possèdent chacune une prononciation monosyllabique qui laisse place à l'appellation finale de l'idéogramme même après les transformations phonétiques.

Pour « paix », l'unité discrète de sens « toit/abri » était une représentation de chose, mais elle se transforme et devient unité discrète de sens pour former « paix ». Elle a perdu sa valeur de chose et sa prononciation de la chose, comme si cette image verbale de la chose était refoulée. Par contre elle a « gagné » une fonction, elle désigne l'endroit où se trouve la femme, et la fonction de pare-excitation.

Le caractère « bien » se compose de deux éléments, la « femme » et le « fils », qui ont chacun leur prononciation spécifique , c'est-à-dire qu'ils peuvent être lus. La prononciation de « bien » est autre que celui de « femme » et de « fils ». Il en résulte que l'appellation de « bien » correspond à la trace de la représentation de mot d'origine d'un événement approuvé, de ce qui désigne « bien ».

e. Les morpho-phonogrammes

Les morpho-phonogrammes sont peu concernés dans ce chapitre puisque la « phonétique » est l'organisateur du verbal. La « clé », partie représentative ne se lit pas, ou plutôt n'est pas incluse dans la lecture du mot. La partie de la phonétique comme son nom l'indique est réalisée pour être lue. Pour certains caractères de cette catégorie la « phonétique » ramène l'image verbale à la chose plutôt que de l'exclure ainsi que dans le caractère « coq » n :



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

Nous rappelons que le caractère « coq » se compose de deux éléments, la clé de l'oiseau et la phonétique du coq. Dans les formes archaïques de l'écriture, le caractère « coq » est la représentation du coq (la chose) et la représentation de l'oiseau, placées côte à côte. C'est une

insistance, un renforcement, sur cette représentation visuelle de la « chose ». Pour la constitution du morpho-phonogramme « coq », la clé est en fait la représentation de l'oiseau ; pour la « phonétique » on garde tout de même la forme initiale du coq.

Nous constatons que le passage du procédé des morphogrammes (représentation de chose) au procédé forme-son s'effectue par un renforcement du langage visuel associé au langage phonétique. L'élément phonétique est venu s'ajouter à la représentation du coq. Ce modèle de passage met en évidence le système de pensée chinoise qui est de retrouver l'objet dans la forme de l'objet à condition que son image verbale soit aussi présente.

Nous pouvons retenir que la clé placée dans la combinaison morpho-phonogramme n'est là en réalité que pour ressusciter la représentation propre du caractère, dérivée de son graphisme même. Mais quel est le but d'un tel renforcement, d'une addition de la clé ? Si ce n'est un phénomène linguistique, la question de la substitution, la clé surajoutée n'a pas d'autre but que de restituer simplement au caractère son sens propre éliminé.

Ce sont des morpho-phonogrammes parce qu'ils peuvent être considérés comme composés d'une clé et d'une phonétique. Mais si l'on examine la nature de la combinaison, ils sont en même temps idéogrammes puisque la valeur sémantique des parties composantes dépend de leur graphisme: leur combinaison peut se comprendre indépendamment de leur phonétisme. Le passage de la représentation de chose à la représentation de mot s'effectue en effet dans le graphisme. C'est la rencontre de la représentation de chose et la catégorie à laquelle elle appartient, c'est donc ce croisement kinesthésique qui construit le sens. Il permet un dégagement de la représentation de chose pour aller à la représentation de mot.

f. « Le déplacement de sens »

Pour le « déplacement de sens », les transformations s'effectuent dans l'espace visuel. La représentation de mot trouve son origine dès la première étape de transformation dans le déplacement du sens particulier au sens général de chacun du couple, elle s'accomplit quand la racine devient un dénominateur commun. Malgré le déplacement de sens, l'image et la phonétique de chacun des deux mots sont préservées. La naissance du symbolique advient lorsqu'on arrive à créer un pont entre les deux mots, qui va être utilisé comme racine. Ainsi dans le mot « lao », vieillesse chancelante, comme pour le mot « k'ao », vieillesse à souhaiter, la prononciation reste la même pour chacun. C'est donc la kinesthésie sémantique qui assure le passage de la représentation de chose à la représentation de mot.

Cette procédure dans l'accès à la représentation de mot nous intéresse dans la mesure où c'est une manipulation et une transformation dans le registre sémantique : la chose est chassée par une opération psychique qui prend le sens d'un renoncement au singulier pour aller dans l'appartenance et dans la généralité. Le sens devient un moyen. Cette appartenance permet de reconnaître la partie commune « vieillesse » qui deviendra la clé de « vieillesse » et se réalise la plupart du temps dans la partie supérieure du mot.

g. « L'emprunt »

Comme nous l'avons vu : l'emprunt c'est une sorte de portage par le son.

L'emprunt de formation est un procédé sémantique, une métaphore ; la représentation de mot s'effectue par l'association de l'image de chose à l'image acoustique. C'est la kinesthésie métaphorique qui permet ce passage phonétique. Les traces mnésiques de la chose restent dans la vision. Le caractère « ouest » qui se prononce « si » laisse voir les traces d'origine qui se rapporte au sens initial qui est « oiseau sur nid ».

L'emprunt d'usage ressemble à la procédure de « déplacement ». Il consiste à donner la signification d'un autre mot qui n'a de commun avec lui que la prononciation. En fait c'est un déplacement puisque la prononciation est en fait celle de l'ancien temps.

Le caractère « grand frère » qui a emprunté la prononciation de « chanter » était employé dans un temps antérieur, donc c'est un déplacement physique. La représentation de mot permet non seulement de faire revenir dans l'actuel les traces mnésiques phonétiques de la chose mais aussi les traces de la chose puisque le mot « chanter » contient le morphogramme « grand frère ». C'est donc un double déplacement des traces mnésiques verbales et des traces mnésiques visuelles de la chose. C'est l'historisation de « grand-frère » des deux époques qui permet à « grand-frère » de se séparer de son statut de représentation de chose pour se constituer comme représentation de mot.

De l'étude sur la représentation de mot, nous pouvons retenir quelques constantes dans la formation des représentations de mot :

- 1) La présence du mouvement et de la kinesthésie qui, selon nous, permet d'effectuer le passage de la représentation de chose à la représentation de mot.
- 2) Le geste indicateur qui renforce la représentation de chose mais le mouvement gestuel instaure la valeur du langage qui permet la construction du sens.
- 3) Le déplacement dans l'espace visuel qui donne une signification. La conventionnalité, la groupalité culturelle permet d'accéder au sens.
- 4) Le déplacement dans l'espace phonétique permet de construire le symbolique.

3.5. *Mireille*

Mireille est une patiente de trente-trois ans, passive, se disant « incapable » de gérer toute situation de réalité. Elle nous parle de ses peurs de se retrouver dehors même pour aller faire ses courses. Elle vit dans une maison de famille, dans la dépendance d'un couple de personnes âgées, locataires dans la même maison. Ce qui lui permet d'être entourée. Elle se fait hospitaliser le lendemain de l'hospitalisation de ce couple. Elle hallucinait son appartement dévasté par un incendie.

Lors de l'entretien préalable pour participer à ce groupe d'écriture, Mireille se dit trop fatiguée pour faire même une signature. Cependant elle accepte de venir sans écrire en position d'observatrice. Il nous semble que dès cet instant elle pose ses conditions comme un barrage entre elle et nous, reflétant son mode de relation à l'objet, mode de relation marqué par une impressionnante régression orale et un refus de penser. Cette difficulté est ressentie par nous dans notre hésitation à accepter ces conditions pour entrer dans le groupe. Nous décidons alors de lui donner quelques limites en proposant un temps de réflexion, à savoir qu'elle ne pouvait entrer dans le groupe qu'à la condition qu'elle puisse imaginer sa participation à l'activité écrite. Nous lui indiquons de même que le groupe doit accepter sa présence.

Une semaine après Mireille est accueillie dans le groupe, d'elle-même elle a accepté l'idée de s'engager dans un minimum d'activité. A cette première séance elle est arrivée en retard en fin de séance, en raison d'un entretien avec l'assistante sociale. Elle n'a pas pu écrire mais a « lu » les travaux des autres participants. Ainsi commence un temps d'écriture qui s'est déroulée sur neuf mois sous forme de cycles de quatre mois avec une semaine d'arrêt entre deux.

Ce retard marque son entrée dans le groupe et sa participation à cet atelier. Sa présence régulière lui a permis d'occuper une place importante dans le groupe. Nous essayerons d'analyser ses écritures en nous étayant sur les mouvements des représentations de chose, en relevant éventuellement la présence des représentations de mots. Ces réalisations sont des

productions de chaque séance. Elles sont numérotées pour faciliter l'analyse de ces documents en lien avec le groupe et bien dans sa relation transférentielle avec nous. Elles sont présentées plus en détails dans l'annexe.

Quelques mots sur le dispositif : c'est un groupe fermé de six patients d'un centre de jour. Certains sont hospitalisés dans un service du même secteur, les autres sont externes, ils viennent pour la journée, telle est la position de Mireille. Chacun propose un mot qu'il écrit. Nous traduisons les six mots en écriture moderne tout en montrant l'origine et l'évolution de ces caractères ; pour les idéogrammes, nous montrons leur construction. Les mots traduits restent écrits sur une grande feuille blanche fixée verticalement comme un tableau. Ils sont donc « sur motivés » avec le système de correspondance signe/sens, signifiant/signifié. Nous sommes trois soignants dans cet atelier : notre collègue psychologue du service nous a laissé sa place pour l'animation du groupe ; il participe avec l'infirmière comme co-thérapeutes.

Réalisation 1. Suppression des signes de l'unité discrète de sens « liens »

Certains idéogrammes sont reproduits correctement ; d'autres le sont partiellement ; plusieurs sont reproduits plusieurs fois. C'est une écriture stéréotypée, mais morcelée puisqu'elle recouvre presque toute la surface de la feuille, en laissant seulement une petite partie vide à gauche, signalant une angoisse du vide.

** Le caractère « lumière » qui se compose de trois éléments constitutifs :

日	𠄎	𠄎	« lumière »	陽	𠄎
« soleil »	« paysage »	« choses »		Mot initial	Mot écrit

L'unité discrète de sens « chose » est amputée d'une partie et la clé de « paysage » est un peu à distance. « soleil » est répété. ; les transformations de l'idéogramme procèdent de la même manière dans les autres réalisations.

Ce caractère « lumière » est reproduit deux fois; seul le « soleil » est reproduit exactement, mais l'unité discrète de sens « chose » est amputée de ses contenus. Ce qui offre un espace vide à l'intérieur de l'enveloppe « chose ». L'unité discrète de sens est dans l'ensemble comme son nom l'indique une forme abrégée de la chose, elle a perdu sa vivance pour prendre sa place d'unité de sens. La « chose » a perdu la vivacité puisqu'elle est représentée par des traits essentiels qui appartiennent alors à une catégorie de figure simplifiée. Mireille a uniquement déformé le dedans de la chose. L'enveloppe de la chose est vide. Le « soleil », le « paysage » sont restés malgré la déformation opérée dans « paysage ».

Nous interprétons que le paysage de la vie reste, mais la vivance de la chose est manquante. Nous pouvons lire comme si la mère était vide de ses contenus mais elle est présente chez Mireille. Cette amputation des contenus de la chose marque sa difficulté à faire le travail de deuil de la mère, mère défaillante et attaquée. De cette déformation, le caractère « lumière » n'est plus lisible et ne donne plus de clarté. La mise à distance et la déformation de la clé de « paysage », accompagnée par l'amputation de « choses » rend illisible le morphogramme « lumière ». Seul « soleil » est répété et lisible.

Réalisation no.2. Dessin et écriture

** Mot réalisé et répété : « soleil » qui désigne aussi le jour, est une représentation du « soleil ». Mireille dessine le soleil et écrit en même temps « soleil ». Les dessins et les

reproductions sont répétés en plusieurs exemplaires ; certaines sont des figures dessin/écriture, comme si elle cherchait à refaire dans le visuel un lien perdu entre l'image de chose et l'image de mot. Nous étudierons plus en détail dans le chapitre des signifiants cet aspect de répétitions du dessin qui indique la place de la compulsion de la répétition comme indicateur de l'échec de la fonction symbolique.



Mot initial « soleil »



mot « dessin »

Les caractères « soleil » se trouvent en symétrie avec ces dessins comme une sorte de miroir où la doublure narcissique fait penser à une quête d'un objet maternel puissant qui n'a pas laissé de place pour une relation objectale et qui fait défaut à une construction de l'absence, d'un manque. Les dessins « soleil » sont alors des représentations de chose faisant lien avec la correspondance « soleil » dont l'exigence dans la production traduisait une position transférentielle de Mireille comme une élève qui écoute et qui recopie. Elle retrouve dans la régression le dessin initial de ce mot « soleil ».

Nous faisons l'hypothèse que ces répétitions de « soleil » marquent sa difficulté à se séparer du visuel, de l'image comme une pure image qui ne peut se partager que dans le regard de l'autre. Sa difficulté de se séparer des images nous évoque le trouble majeur à psychiser l'absence. Ce renforcement de la « chose » par l'image indique l'isolation du monde interne par rapport à l'extérieur. Une réflexivité du mouvement interne souligne l'enfermement de Mireille.

Réalisation 3. Déconstruction de l'idéogramme ; travail de déliaison

** Le caractère « terre » se compose de deux éléments : le morphogramme « sol » devenu clé est placé à gauche du caractère ; le morphogramme « aussi » qui provient de la « main » :

		« terre »		
« Sol »	« aussi »		Mot initial	Mots réalisés

Ce mot « terre » est reproduit avec les deux éléments séparés. « aussi » est amputé du petit trait vertical ; ce qui lui donne un autre sens, le caractère « quoi/interrogation ». Le caractère « terre » n'est plus lisible ; il est morcelé : les deux parties sont déplacées, l'une à la place de l'autre et ils n'ont plus de lien entre eux. Ce sont deux mots différents : les caractères « sol » et « quoi ».

Par ces déformations dans l'écriture de ces caractères Mireille a transformé l'idéogramme en morphogrammes, statuts d'origine de ces mots. Ce sont uniquement des représentations de chose qu'elle a créées par ces déformations. Le passage de représentation de chose à la représentation de mot dans l'espace visuel semble en souffrance, bien au contraire, il y a régression si ce terme est juste dans le travail de transformation dans le sens contraire, c'est-à-dire le retour de la représentation de mot vers la représentation de chose, puisque l'unité discrète de sens « sol » est remplacé par le morphogramme « sol » qui retrouve la concrétude de l'image « chose ».

La création de deux morphogrammes « sol » et « quoi » conduisent à la destruction de l'idéogramme initial. Nous interrogeons le sens de la transformation de « aussi » à « quoi ». Notre intérêt ne se porte pas uniquement sur la recherche de compréhension quant au sens de ces transformations mais aussi sur le sens de l'acte de suppression du petit trait dans le visuel de la chose (représentation chose). Ce qui nous introduit dans la question de savoir la place du visuel dans la construction du symbolique ou l'impasse de cette construction chez les patients psychotiques.

Réalisation 4. Déboîtement de l'idéogramme « hôpital »

** Le caractère demandé « hôpital » se compose de trois unités discrètes de sens : deux dans la partie supérieure « homme savant à l'abri » et « main armée » ; une dans la partie inférieure « potion » :

医	酉	爿	醫	医字
		« hôpital »		
« homme savant à l'abri »	« potion »	« main armée »	Mot initial	Mot réalisé

Mireille a réalisé seulement les deux éléments de la partie supérieure et a supprimé la partie inférieure « potion ». C'est une attaque des liens, nous montrant ainsi son monde morcelé ; la déliaison effectuée au niveau de cet idéogramme pourrait laisser penser à la déliaison de ses objets internes.

Mireille est absente à la séance qui suit « Elle ne répond pas au téléphone », disait le surveillant qui tente de l'appeler. Mireille depuis ce jour oblige les infirmières à aller la chercher, mettant en place une relation de toute puissance, son attente passive oblige l'autre à mettre en place un désir sur elle qui empêche le soin. Peut-on faire un lien entre cette toute puissance passive et la disparition du mot « potion » dans le mot « hôpital » comme si elle faisait disparaître la représentation de l'objet partiel circulant entre elle et l'hôpital.

Nous avons repéré ainsi que l'idéogramme a été amputé d'une partie, ce qui le détruit puisqu'il n'est pas lisible. La « potion » est la représentation d'un sein hospitalier qu'elle fait disparaître, insistant sur les liens de Mireille avec les représentations de chose, indiquant par là la prégnance des fantasmes inconscients primaires..

Réalisation 5. Détachement des deux parties de l'idéogramme.

En décembre, Mireille demande le mot « guirlande ». Son écriture est linéaire.

** Le caractère « guirlande » est un mot composé de deux morphogrammes : « fleur » et « cercle ».

a) « fleur » se compose de deux parties superposables : « herbe » qui occupe la partie supérieure : « transformable » qui occupe la partie inférieure et se compose de deux éléments, la clé de l'homme » et de « transformable » :

艹	化	« fleur »	花	#117
« herbe »	« transformable »		Mot initial	Mot réalisé






Mot réalisé : la partie inférieure est détachée de la partie supérieure. Le détachement de ce mot supérieur suppose un intérêt pour la verticalité alors que jusque là dans un non respect de la consigne elle s'appliquait à écrire de façon linéaire. La « fleur » dans cette reproduction est une représentation de chose, elle devient illisible suite à la séparation des deux parties du mot. L'écriture verticalité est remplacée par l'écriture horizontale. La « chose » est devenue « parties de chose », représentation chose comme objet partiel, mais tout puissant, sans limite.

La partie supérieure « herbe », ce qui a un rapport avec la germination, donc la vie, a été illisible et inexistante puisque l'unité discrète de sens nécessite les autres éléments pour former un mot. Mireille a annulé la vie de cette partie du morphogramme même si elle est reproduite, puisqu'elle est dépendante. Cette dépendance ne renvoie-t-elle pas à sa propre dépendance ? Elle

a annulé la « fleur » mais déplace la représentation de chose dans « quoi », comme une mère vide et étrangère.

Réalisation no.6. Exclusion d'une unité discrète de sens de l'idéogramme « cercle ».

b) Le caractère « cercle » est une représentation d'un cercle et se compose de trois éléments :





			« cercle »		
« L'enclos » « Bouche » « coquille »				Mot initial	Mot réalisé

L'unité discrète de sens « bouche » est exclue. La « coquille » est incomplète puisque les deux petits traits en bas de la « coquille » sont supprimés, le symbole de « support » a été supprimé. L'idéogramme est encore une fois amputé, déformé, il devient illisible. Mireille devient seule détentricice de ce savoir, puisqu'en inventant les idéogrammes, elle nous donne la place de l'élève. Cette « bouche » supprimée laisse voir la relation de Mireille avec la « chose », relation confuse puisque indifférenciée. La perte réelle, physique des contenus de la chose est renforcée par l'investissement de Mireille dans la création des nouveaux caractères qu'elle maîtrise.

Elle nous montre sans cesse par ses créations ses modes de déliaison et liaison, ses déplacements de chose dans les tracés et dans les formations de signes, il manque quelque chose. Nous mettons en lien la construction de notre relation dans cet atelier et sa construction de signes comme si elle et nous, étions liées par cette langue qui est une langue d'enfermement, une langue à deux, une psyché pour deux, puisque nous sommes désignée comme interprète de sa langue maternelle. Un déplacement effectué sur nous en tant qu'objet maternel, déplacement indispensable pour Mireille de pouvoir investir cet atelier d'écriture. Par ses attitudes envers nous, notre relation s'installe dans une confiance réelle, faite d'attitude d'obéissance et de disponibilité. Elle commençait à venir de plus en plus tôt à l'hôpital, assure sa présence toujours à la même place : assise à l'entrée de la salle de l'atelier. A notre arrivée, comme si elle ne pouvait plus se séparer de nous.

Réalisation 7. Eclatement de l'idéogramme

* Le caractère « secret » qui se compose de trois éléments constitutifs superposés l'un sur l'autre : l'unité discrète de sens « toit », les morphogrammes « obligation » et « montagne » :

			« secret »		
« toit »	« obligation » « montagne »			Mot initial	Mot réalisé

Dans la réalisation de ce mot, Mireille a procédé à des transformations qui deviennent significatives. Elle a fait disparaître le « toit », a aussi déformé le mot « obligation » mais il reste lisible. Le morphogramme « montagne » est reproduit correctement sans déformation. A la lecture, Mireille répète « Je ne sais pas ce que j'ai écrit » Et à propos de ces mots déconstruits, elle répond systématiquement : « Non, je ne sais pas », phrase qui devient un mouvement répétitif chez elle comme si elle indiquait le refus d'un moi intégrateur, moins comme un refus que comme la marque de l'absence d'un moi psychique intégrateur.

Elle a ainsi décomposé l'idéogramme en deux éléments dont un est déformé. Seul « montagne » est intact, c'est une représentation de chose. Nous pouvons entendre que pour Mireille le « toit » n'est pas représentable d'une part, et il n'est pas une représentation de chose ; d'autre part, « toit » n'est pas « entendable » et visible chez Mireille depuis la mort de sa mère.

Le morphogramme « montagne » représente alors cette « mère » intouchable, inséparable, il devient de ce fait un signifiant.

Réalisation 8. Déconstruction des unités discrètes de sens de l'idéogramme.

** Le morphogramme « courage » se compose de trois éléments : l'unité discrète de sens « possible », le morphogramme « utiliser » et le morphogramme « force » :

マ	用	刀	« courage »	勇	マ用刀
« possible »	« utiliser »	« force »		Mot initial	Mot réalisé

Mireille sépare les trois éléments et donc décompose l'idéogramme. Ce mode de déconstruction de l'unité « idéogramme » nous permet de repérer la désorganisation de son moi. La déconstruction de l'idéogramme pouvait être comprise selon deux aspects : d'une part dans la confusion avec la chose par identification projective ; d'autre part, comme une attaque de l'idéogramme perçu comme une forme contenant dont l'existence menace l'objet « chose ». De façon latente, Mireille pourrait être prise dans la projection de l'objet interne morcelé qui s'organiserait en objet partiel.

Réalisation 9. Suppression de l'unité discrète de sens et répétition du morphogramme :

** Le caractère « nouvelles » se compose d'un côté du morphogramme « chance » et de l'autre l'unité discrète de sens « atteindre ». « Chance » désigne dans l'écriture ancienne les menottes et le sens de « chance » décrit le bonheur d'échapper à la punition

幸	及	« nouvelles »	報	幸幸幸
« chance »	« apporté »		Mot initial	Mot réalisé

Mireille supprime l'unité discrète de sens « atteindre » et reproduit en trois exemplaires le morphogramme « chance ». L'idéogramme est déconstruit et transformé ; une « restauration » du morphogramme « chance » que Mireille reproduit en plusieurs exemplaires. Répétitions comme une sorte de dédoublement, triplement, de clonage. A la lecture de cet idéogramme, seul « chance » est lu et écrit. La présence de la main dans « atteindre » qui symbolise l'humain est supprimée, comme si elle exprime par là son isolement, cette attente désespérée et magique d'une altérité qui la rendrait vivante.

A notre demande, elle commente son écriture tout en se contentant de répondre « Je ne sais pas » puis ajoute « Elle est bien la séance ». Nous avons remarqué que le « Je ne sais pas » appartient à Mireille et il traduit peut être son égarement psychique, égarement accentué depuis la mort de la mère. Mais nous entendons aussi l'interrogation dans sa position d'enfant de cet égarement. Ses interrogations dans le transfert nous forcent à répondre, comme si nous étions liées par le transfert dans une confusion.

Réalisation 10. Reproduction répétitive du morphogramme et déformation de l'unité discrète de sens gestes main..

** Le caractère « farine » se compose de trois éléments :

米	ハ	刀	« farine »	粉	米ハ刀
« riz »	« séparer »	« couteau »		Mot initial	Mots réalisés

L'idéogramme est déformé et détruit : l'unité discrète de sens « séparer » est supprimée d'un signe, elle est démunie du geste indicateur « gauche/droite » ; le morphogramme « couteau » est

déformé puisque le « couteau » est percé dans le dos ; seul le morphogramme « riz » est reproduit correctement et dédoublé. Tous ces jeux de transformation s'effectuent de façon en linaire. Le dédoublement ou le triplement d'un morphogramme marque un trait nouveau chez Mireille : l'attachement et l'insistance du visuel dans la formation du symbole et la question de l'emprise. Ce qui nous permet de comprendre la modalité de transfert par déplacement et les répétitions comme moyen d'échange dans son rapport avec le monde extérieur.

Réalisation 11. Suppression des signes dans le morphogramme « nuit » :

Le mot initial « nuit » se compose de trois éléments : l'unité discrète de sens « toit », clé de « homme » et l'unité « soirée »

ニ	イ	夕	« nuit »	夜	ト夕
« toit »	clé de « homme »	« soirée »		Mot initial	Mot réalisé

L'unité discrète de sens « toit », rapport au céleste est supprimée, montrant sous le regard le reste de l'idéogramme découvert mais reproduit sans déformation. Cette manière de reproduire sans incidence certains éléments même s'ils sont complexes permet de penser que les réalisations sont subjectives. Le morphogramme « nuit » est déformé et illisible. C'est donc la deuxième fois que Mireille supprime les unités discrètes de sens qui désignent le « toit »

Réalisation 12. Ajout d'un signe ; la symétrie, question du double

** Le morphogramme « sable » se compose de trois éléments :

シ	小	少	« sable »	沙	沙
La clé de l'eau	« petit »	« diminutif »		Mot initial	Mot réalisé

Mireille a tout simplement dédoublé l'unité discrète de sens « diminutif » ; un renvoi en miroir au double narcissique imaginaire. Cet ajout marque aussi l'avidité de Mireille dans la compulsion de répétition des images comme une difficulté de renoncement. Le dédoublement du « diminutif » permet à Mireille de relier les trois petits traits de la clé de l'eau, une tentative de prolongement annule aussi la séparation : le « diminutif » s'ajoute à la clé de l'eau dont l'ensemble se constitue comme enveloppe pour le morphogramme « petit ». Ce geste réalisé a déformé le morphogramme « sable »

Réalisation no.13. Déplacement de l'unité discrète de sens « toiture ».

Le morphogramme « maison » se compose de l'unité discrète de sens « toiture » et du morphogramme « but/arrivée » :

尸	至	« maison »	屋	尸至
« toiture »	« but/arrivée »		Mot initial	Mot réalisé

La déliaison systématique fait que le morphogramme « but/arrivée » est exposé et indépendant. Cependant l'unité discrète de sens « toiture » n'est pas lisible dans son détachement de la « maison ». Mireille a effectué un déplacement du symbole du pare-excitation, de la présence de l'humain « toiture », marquant sa béance et l'absence à l'origine de l'objet maternel. La déformation opérée sur le mot « maison » permet de libérer le morphogramme « but/arrivée » qui se pose comme objet.

Cette mise en scène anarchique d'éparpillement des représentations de chose montre la jouissance régressive de Mireille à fonctionner selon le principe de plaisir : le plaisir dans la répétition, le plaisir dans la jouissance de l'image, dans la jouissance insupportable d'un lien

fusionnel. Cette déliaison systématique fait que l'unité discrète de sens « but/arrivée » est indépendante et exposée. L'unité discrète de sens « toiture » est déplacée sur le côté ; déplacement d'une absence de « fermeture » ou de séparation l'installe dans une béance avide où seule la toute puissance imaginaire fait ressource aux exigences pulsionnelles.

Réalisation 14. a) Séparation d'une partie du corps et déformation de l'unité discrète de sens « pattes »

« oiseau »	鳥	𪗇
	Mot initial	Mot réalisé

Mireille a détaché la « tête » du corps de l'« oiseau ». Elle a pourtant lié les pattes qui sont attachées l'une à l'autre, devenant de ce fait un corps. Cette attaque au corps se rapproche de la transformation de la Réalisation.1, qui se traduit par une déformation des contenues de la chose ; une répétition de l'attaque envieuse envers cette mère, défaillante par son absence. L'image de l'oiseau représente chez Mireille une perte de liberté et une désorganisation du rapport à la pensée de la séparation. Nous pouvons comprendre cette transformation comme une mise à vue d'un mouvement interne, transférentiel d'un contre investissement de l'objet maternel.

Nous pouvons entendre qu'il s'agit d'un message qui nous était adressé : à interroger ses capacités à soutenir un vécu traumatique, à vivre un abandon éventuel à la fin du groupe d'écriture. Nous sommes obligée de renoncer à l'identification projective dans l'écoute de ses affects et dans la construction de sa position de victime, en nous dégageant du mouvement maternel pénétrant, mouvement contre transférentiel. Cette hypothèse est confirmée très vite par Mireille dans la réalisation suivante.

Réalisation 14b. Ajout d'un signe, comme marqueur de la subjectivité

** Le mot « pigeon » se compose de deux parties : « union » et « oiseau » :

合	鳥	« pigeon »	𪗇	合鳥
« union »	« oiseau »		Mot initial	Mot réalisé

Pour le morphogramme « oiseau », Mireille a dédoublé un signe de la « tête », d'une façon symétrique comme une sorte d'écholalie dans le visuel. La reproduction de la « tête » est très succincte. L'ajout indique la présence de Mireille dans ce jeu de langage avec nous. Comme si nous aussi, nous participions et prenions plaisir à la réalisation des déformations des idéogrammes, comme si elle était unique dans le groupe, traduisant ainsi son désir inconscient d'être l'objet du désir de la mère. Par contre « pigeon » est réalisé en deux parties : « union » est séparé de « oiseau ».

Réalisation no.15. Déplacement d'une partie de l'idéogramme

Le mot initial est un morphogramme « feuille » qui se compose de trois éléments :

艸	世	木	« feuille »	葉	世木
« herbe »	« génération »	« bois »		Mot initial	Mot réalisé

Mireille a amputé le morphogramme « feuille » par le déplacement du morphogramme « bois » qui se déplace du dessous de « génération » vers le côté de celui-ci. Nous pouvons penser que Mireille détruit ou sépare tous les liens en dessus, en dessous de l'objet maternel, se dégageant ainsi des relations générationnelles.

Réalisation 16. Ajout d'une unité discrète de sens « coffre ».





Mot réalisé 

Le morphogramme « fleur »¹¹⁸ est reproduit sans erreur ; l'ajout d'un contour semi fermé de trois côtés formant une sorte d'enveloppe à « fleur ». Sa réalisation prend la forme de l'unité discrète de sens « coffre ». La « fleur » ainsi protégée par un cadre semble isolée, mise à l'écart du monde extérieur. L'hypothèse que Mireille tente de représenter son enfermement psychique nous fait associer avec la réalisation no.5 où la « fleur » est décomposée. La protection réalisée autour de « fleur » vise un même but que celui de la destructivité des liens appliquée sur les idéogrammes : l'isolement de l'objet et l'emprise sur celui-ci.

Sur la feuille la plupart des idéogrammes sont systématiquement décomposés. A notre demande le sens du « coffre » pour « fleur », Mireille le justifie : « Je fais comme vous ». Comment comprendre cette réponse ? Que signifie cette identification projective « comme vous » ? Dans l'après-coup, nous avons constaté qu'en effet, dans la démonstration du mot « fleur » sur le panneau, nous avons séparé « fleur » des autres mots. De cette confusion avec nous, Mireille montre sa dépendance à la perception de ce que nous avons montré sans psychisation sans appropriation, sans distance, enfermée dans la répétition du même et de la confusion avec l'autre

Réalisation 17. Amputation de l'idéogramme

** Le morphogramme « neige » se compose de deux éléments :

		« neige »		
« pluie »	« groin »		Mot initial	Mot réalisé

Le caractère « groin » symbolise l'action de balayer dans ce caractère « neige »

Mireille a d'abord amputé une partie du morphogramme « pluie », la partie de la contenance. Puis elle a séparé les deux parties de « neige » en les alignant côte à côte. Ce détachement de la « main » de son alignement répète son mode d'attaques des liens de l'objet.

Réalisation 18. Suppression d'un signe du morphogramme « revenir »

Le mot initial « retourner » se compose de deux éléments : « marcher » et « retourner »

		« retourner/revenir »		
« marcher »	« retourner »		Mot initial	Mot réalisé :

L'élément « retourner » est amputé du petit trait qui permet la formation du mot. L'élément « marcher » n'est pas reproduit clairement. Dans la même feuille, Mireille ajoute un petit trait dans le mot « oiseau », comme si elle déplaçait la vivance de la représentation de chose de « retourner » à la représentation de chose « oiseau ». Ce déplacement marque la transformation de la représentation de chose en représentation chose, ainsi investi comme un objet partiel.

Cette déformation subie par le mot « retourner » traduit la position psychique, position marquée par la marche, comme si Mireille ne pouvait se retourner au sens de la régression que sur un autre actuel dans lequel elle va investir les bénéfices régressifs qu'elle ne peut psychiser.

¹¹⁸ Mot déjà travaillé, voir réalisation no. 5 « guirlande »

Ce qu'elle met en scène dans sa relation avec l'hôpital : la prise en charge de l'équipe pour l'aider à gérer ses besoins quotidiens, relation de dépendance transférentielle avec sa mère.

Réalisation no.19. Transformation d'une unité discrète de sens

** Le caractère « gaieté » qui se compose de trois unités discrètes de sens :

么	白	木	« gaieté »	樂	樂
« lamelle »	« blanc »	« bois »		Mot initial	Mot réalisé

Le morphogramme « bois » est reproduit avec la partie supérieure amputée, omise. Il y a une absence dans le visuel du morphogramme « bois ». Cette déformation crée un nouveau caractère « pas » qui est à l'origine la représentation de la racine sous la terre, donc « pas » a aussi un lien avec la représentation « bois ».

Un détour vers l'origine étymologique des mots « bois » et « ne pas » semble indispensable dans cette part d'analyse des réalisations. Les deux caractères partent à l'origine de la même racine qui est la racine de l'arbre. Le trait horizontal marque la surface de la terre. « bois » est la représentation du tronc d'arbre avec la racine représentée par les deux traits obliques en dessous de la terre. Dans le morphogramme « ne pas », les traits représentant des racines émergent à la surface dans un mouvement de tresse. Cet ensemble mouvement/perception constitue la locution « ne pas ».

Dans l'image le « bois » pousse en hauteur, la racine s'enfonce sous la terre ; dans le mouvement de « ne pas », la racine émerge de la terre pour être tressée, ce qui oriente vers le refus. La différence des deux représentations de l'ouverture de la vivance du bois (enraciner) et de la fermeture dans le tressage (sur soi-même) tient à ce petit trait qui émerge de la terre, c'est lui qui peut enraciner ou déraciner le bois. Nous interrogeons la question du regard et de l'image dans la formation des symboles, dans la construction de la représentation. Mireille dans un acte volontaire a déformé le « bois » et a créé involontairement le « pas » par la perception. Ce faisant elle faisait écho aux techniques de communication dans l'écriture qui s'étaient avant tout sur le visuel et sur la perception.

Le mot « gaieté » devient illisible par ces transformations. Mais celles-ci permettent à Mireille d'exprimer le déplacement de son énergie psychique vers la défense et le refus de l'ouverture. Ce faisant, elle retrouve des mouvements psychiques d'origine qui ont dû présider à la construction de ne pas « Je ne me lève pas et je ne m'habille pas depuis la mort de ma mère ; je reste dans le noir. Pour moi, ma mère n'est pas morte. ». Ce qui montre la confusion entre la vie et la mort et la mère et elle. La régression lui permet de retourner par les fantasmes dans le ventre de la mère. Mireille a remplacé un morphogramme par un autre (vie et mort), ce qui lui a permis d'exprimer sa détresse en acte mais pas dans la pensée, mais quand même de la « présenter ».

Réalisation 20 Transformation de la « mère »

a) Déplacement d'un signe à l'intérieur de l'idéogramme.

Le morphogramme « océan » se compose de trois éléments :

一	シ	母	« océan »	海	海
« ornement »	clé de l'eau	« mère »		Mot initial	Mot réalisé

L'unité discrète de sens « ornement » qui est à l'origine la représentation d'un ornement sur les coiffures féminines, permettant de souligner la féminité et la beauté. Cet « ornement » est





déplacé par Mireille au-dessus de la clé de l'eau pour dégager la mère. Le caractère « océan » est illisible par ces déformations. Cependant « mère » reprend son statut de morphogramme, donc de représentation de chose.

b) Agrandissement de la « mère »

Par la suite, Mireille a agrandi le morphogramme « mère », comme si elle voulait que la « mère » soit puissance pour faire face aux autres éléments. « Mère » ainsi agrandi, enflé, pourrait représenter l'idéal. C'est donc la difficulté de Mireille à se séparer des images, des représentations de chose, pour cela elle déplace et organise des objets partiels dont la malléabilité reste du registre de la toute puissance psychotique.

Réalisation 21. Épaississement des éléments de l'idéogramme.






a) Le caractère « chanter » se compose de trois morphogrammes : « bouche », « son » et « tonalité ». « son » et « tonalité » ont un trait à l'intérieur et se différencient en taille :

			« chanter »		
« bouche »	« son »	« tonalité »		Mot initial	Mot réalisé :

La souplesse de l'encre de chine dans la réalisation du mot « chanter » permet à Mireille de déformer le caractère en épaississant les traits, ce qui conduit à l'obstruction du contenu et du symbolique de « chanter ». Comme le « Je ne sais pas » qui étouffe sa possibilité d'ouverture vers le sens. La pulsion de mort est liée à l'Eros, elle obstrue, cache, gâche la lisibilité. Ce qui transforme « chanter » en trois morphogrammes « bouche », marquant la béance et l'avidité.

Réalisation 22. Suppression d'un signe d'une unité discrète de sens.

Le caractère initial « clé » se compose de trois unités discrètes de sens : « soleil », « marcher », « cuillère »

			« clé »		
« soleil »	« marcher »	« cuillère »		Mot initial	Mot réalisé :

De nouveau, Mireille a supprimé le petit trait du « soleil » qui devient le morphogramme « bouche » comme elle a procédé pour le morphogramme « son ». Dans le regard, la « bouche » est au-dessus de « pied », accentuant la vivance des représentations de chose. L'idéogramme n'est plus accessible par cette déformation.

Les deux dernières séances de l'atelier sont marquées par l'expression de Mireille « Non, je n'ai pas envie d'écrire une phrase », insistant sur sa difficulté à représenter ses conflits internes anticipant sur la séparation. La résistance à l'effondrement du moi semble relever d'une fragilité du narcissisme primaire, ce qui empêche Mireille d'exister dans une position « inférieure », selon son imaginaire, pour accepter la réalité extérieure.

Analyse : Mireille dans le cours du travail d'écriture va passer d'une exhibition de son moi éclaté et diffracté à une communication autour de cette diffraction. Dans un premier temps elle va déployer toute son activité à déformer en mettant en jeu les processus de déliaison classique dans les organisations psychotiques. Cette manière de délier, détacher, déconstruire les idéogrammes nous apparaît comme un automatisme, comme si elle essayait de communiquer mais surtout de représenter la contrainte dans laquelle elle est enfermée, du fait de la compulsion de répétition.

Dans un premier temps elle met en scène l'explosion de son moi en prenant à témoin les participants du groupe de son impuissance ou de sa passivité à s'en dégager. « Je suis fatiguée » ceci pour dire l'urgence de l'autoconservation qui protège contre la violence pulsionnelle, la mort psychique contre les risques de la vie. Pourtant au bout d'un certain temps elle va courir le risque d'abord d'accepter la règle du jeu et progressivement de représenter les origines de ce « collage » à la réalité.

Nous avons appris par son dossier que Mireille a eu à l'âge de 24 ans, des hallucinations de « meurtre de la mère », hallucinations qui la conduisent vers une hospitalisation. Cette hospitalisation lui a permis de se protéger et de protéger sa mère de son désir de meurtre. De quel meurtre s'agit-il ? Le fantasme du meurtre de la mère n'est-il pas un retournement passif-actif d'un fantasme du « meurtre du bébé » ? Ce qui colle le bébé, Mireille, à la mère de la réalité. Ces déformations qu'elle opère sur l'idéogramme conduisant à une perte symbolique, montrent sa difficulté à assurer de la fusion mortelle avec la mère.

L'hallucination des menaces d'incendie, de son appartement en « feu » nous invitent à faire l'hypothèse qu'il y a eu une effraction psychique d'où l'hypothèse que le psychisme est en feu. Mireille est décrite comme phobique procédant à un retrait autistique, d'où son refus de sortir ; refus défensif permettant au sujet de ne pas « subir » la perte de l'objet, l'abandon, donc une reprise à son compte d'un retournement passif-actif.

Mireille rejoue avec nous par les transformations systématiques des idéogrammes ce retournement. Ces transformations nous permettent de voir cette modalité de déliaison, modalité défensive contre la mort psychique. Le déplacement du collage s'est accentué vers la fin de l'atelier. Mireille nous suivait partout dans notre préparation de l'atelier, nous racontant tous les détails de sa vie quotidienne, nous demandant des conseils au niveau vestimentaire, se trouvant mal habillée, nous complimentant sur nos habits, et nous disant qu'il lui est indispensable de manger une pâtisserie tous les soirs ; avidité reproduite dans l'écriture.

A travers l'analyse de ces réalisations, Mireille déforme les idéogrammes comme si elle prenait un chemin pour présenter le sens qui l'a menée à l'échec. Le morcellement de l'idéogramme traduit le morcellement de son monde interne. Les suppressions, les ajouts, les déplacements répondent au principe de plaisir dans la réalisation d'un idéal. Les compulsions de répétitions dans le dédoublement, triplement des idéogrammes montrent le collage avec les représentations de choses, figuration de l'objet maternel qu'elle déplace sur tout autre, entre autre avec l'équipe psychiatrique et avec nous.

Il arrive à l'équipe d'imaginer la mort de Mireille si on ne peut « la toucher » au téléphone. L'inertie exprimée à l'entretien préalable avant l'atelier « Je ne sais pas écrire » à la fois demande fusionnelle à ce que nous écrivions à sa place, indiquant le paradoxe entre son désir d'être dans le désir de l'autre et en même temps la reconnaissance d'une séparation qui va l'engager dans un travail de jeu avec l'écriture. Elle a mis en avant ce travail de séparation en acceptant de jouer avec ses difficultés à construire des représentations séparations.

Cette étude sur des réalisations nous a permis d'approfondir et d'étayer nos hypothèses sur le jeu de l'articulation entre la représentation de chose et la représentation de mot. Nous constatons que pour Mireille, les éléments constitutifs de chaque caractère sont des objets partiels ; le morphogramme qui compose plusieurs éléments est interprété comme un idéogramme. Ce constat nous permet de faire l'hypothèse que chez les patients psychotiques, les éléments de la

chose peuvent être composés ou décomposés, chaque signe peut être un « mot », une chose à condition de retrouver la vivance des représentations de chose. La construction du sens, de la représentation de chose et de mot n'a pas la même structure d'organisation dans cette population. A travers ses écritures elle nous a permis de mieux comprendre la question du déplacement circulaire des représentations de chose, dont la répétition les rapproche des signifiants de démarcation, et d'interroger les formes et les modèles de présentation chez les patients psychotiques.

Nous sommes conscients que l'organisation de sens chez le sujet psychotique a été travaillée par des chercheurs et des théoriciens tels que W. Bion, Mélanie Klein, P. Aulagnier ; l'idéogramme nous permettrait-il d'approfondir notre compréhension des concepts de ces auteurs et de découvrir d'autres points et d'autres dimensions à travers l'apport visuel qu'il nous propose ?

Dans la gestion de la pulsion, la représentation de chose assure la part dynamique et selon notre hypothèse, cette part est indispensable pour entretenir le souffle, l'animé de l'être. La séparation du corps s'effectue dès la naissance, la séparation psychique va de soi suivant des processus de maturation pour les fonctionnements dit secondarisés, elle est plus difficile pour les patients psychotiques qui ne trouvent pas un entre deux pour accéder à l'indépendance psychique.

La représentation de chose qui est cet investissement des traces mnésiques de la chose, ou des images de chose permettrait de garder cet espace de plaisir. Le trop d'images envahit l'intégrité du moi tel est le cas pour les patients psychotiques et son trop de manque appauvrit la vivance de l'objet, puisque l'investissement de l'objet externe dépend de la relation avec l'objet primaire. Le trop de manque dans la névrose peut se diriger dans au moins deux sorties : l'une vers la sublimation, narcissique, l'autre sur la mélancolie et sur la perte définitive de l'objet.

Il est donc nécessaire de recourir au travail de la forclusion qui permet de séparer le trop de présence de la « chose » dans la représentation de chose et de procéder à la formation de la représentation de mot où la phonétique intègre la fonction du langage. L'écriture facilite ce passage de la chose au mot, puisqu'elle doit être lue pour être entendue. Le système de l'alphabet est pensé pour faciliter le travail de refoulement dans le visuel et renforcer l'irréversibilité du renoncement à la représentation de chose pour accéder à la représentation de mot selon certaine conventionnalité dans ce système ; la phonétique est construite comme une sorte de rempart contre tout retour sauvage de la représentation de chose, mais le lien entre la représentation de chose et la représentation de mot reste présent bien que paradoxal.

Augustin Jeanneau en partant du calligramme insiste sur la réciprocité entre la représentation de mot et la représentation de chose, sachant que pour la représentation de mot, c'est le mot qui se perd à lui-même pour représenter la chose et que pour la représentation de chose, c'est la chose qui s'échappe à sa seule substance pour exister à travers le mot.¹¹⁹ Cet auteur utilise le calligramme pour renforcer ses hypothèses sur la réciprocité entre représentation de mot et de chose dans l'alphabet, en démontrant que la représentation de mot dans le « calligramme » n'est qu'un mot représenté ; le dessin « oiseau » est un mot représenté. C'est bien la condensation dans le calligramme qui perd cette réciprocité.

¹¹⁹ Augustin Jeanneau, « En partant du calligramme », Revue Française de Psychanalyse, tome LIII, pp 1779 à 1783

En nous rapprochant de la pensée de cet auteur, nous essaierons de comparer l'idéogramme à l'alphabet, et nous constatons que l'idéogramme possède aussi cette réciprocité entre représentation de mot et représentation de chose, mais présente une organisation beaucoup plus complexe que celle de l'alphabet, complexité qui mérite, d'être développée. Un rapprochement avec le calligramme, dans l'exemple du mot « oiseau », le morphogramme « oiseau » est une représentation de chose si on lui restaure toute la vivance de la chose ; il peut être une condensation si il est au centre d'une métaphore. « Oiseau » représente l'ouest parce que quand le soleil, « oiseau » rentre dans son nid; elle témoigne de la réciprocité entre la représentation de chose et de la représentation de mot si elle constitue un idéogramme avec d'autres éléments ; elle est une représentation de mot si elle est seulement la représentation du mot « oiseau ».

Dans l'idéogramme, la représentation de chose est déjà du symbolique puisque la « main » n'est plus la chose, mais représente l'offrande, ce qui revient à dire qu'elle s'échappe de sa substance de chose « main » pour exister à travers la représentation de mot « main » qui est en fait une représentation gestuelle de l'offrande, geste organisateur de l'offrande. Ici la représentation de chose représente la fonction de la chose. De ce fait, la représentation de chose existe à travers la représentation de mot. Le visuel présente la chose, mais le dessin, les signes, ne représentent pas la représentation de chose mais commentent, construisent l'origine de la représentation de mot.

Dans ce procédé de construction de la représentation de mot, le mot se perd pour représenter la chose et son origine. Dans le caractère « pied », la représentation de chose « orteil » se perd pour représenter le pied qui à son tour représente l'action d'avancer. Le morphogramme « pied », représentation de mot se perd pour exister à travers la figure condensée de « orteil », comme la représentation de chose « main » perd la représentation de la main pour représenter l'offrande. Dans ce dernier exemple, le tracé du caractère ne dessine pas la main représentée, mais la main qui représente.

Dans l'idéogramme, le mot ne rend pas la chose présente, mais représente la chose qui est à l'origine de la représentation de mot ; l'idéogramme commente l'origine. Il est utilisé en permanence comme un objet créé, trouvé à l'extérieur, dont le maintien dans la parole instaure d'office la fonction symbolisante de l'objet et la tiercéité dans laquelle la chose transformée devient le fondement de la représentation de mot. Revêtu de paroles du père, l'idéogramme reprend la question de l'origine, de l'objet où l'hystérique se perd dans le défaut de l'intégration anale, tandis que la psychose déploie en continuité la scène psychique en luttant contre l'avidité orale.

Les images contenues dans l'idéogramme, chargées de mouvements sensoriels dont l'organisation structurelle permettrait à la psychose de réinterroger le travail de séparation et de procéder à la construction d'un trouvé/créé grâce à l'apport visuel. Ce qui nous permet d'interroger la place du visuel dans la déconstruction du sens dans la psychose. Les organisateurs de l'idéogramme déterminent l'espace et le temps, la place de chacun dans un lien particulier, favorisant la construction du langage dans une causalité logique qui organise les relations.

L'idéogramme vu et lu dont le son doit permettre de retrouver la représentation des mimiques, mouvements des lèvres dans la prononciation des mots de la mère, éléments transférentiels, vécus de l'intérieur et vus de l'extérieur. Le vu devient alors l'entendu. Le niveau intermédiaire crée un espace de paroles, introduisait par là le manque, le manque d'être pour la psychose et le manque d'avoir pour l'hystérie. L'hystérie trouve la jouissance dans l'entendu (représentation de mot) qui fait venir la représentation de chose dans un jeu de présence/absence

de représentation ; la psychose jouit dans l'entendu qui s'habille en tant que représentation de chose dans laquelle l'abondance du sensoriel engage la confusion moi/non moi.

L'écriture idéographique est, comme tout système d'écriture, dans le registre du symbolique. Cependant, les images restent visibles dans le visuel. Son organisation permet de garder les représentations de chose tout en accédant aux représentations de mot et donc au sens. La déconstruction de l'idéogramme nous a permis de faire l'hypothèse que l'image, la représentation de chose possède deux types de mouvements, un qui appartient au mouvement interne qui répond aux exigences pulsionnelles de la chose ; l'autre appartient au mouvement externe qui répond aux exigences d'adaptation à son entourage, aux règles, à la loi concernant le groupe et la culture. Nous appelons kinesthésie ce deuxième type de mouvement.

Le passage de la représentation de chose à la représentation de mot dans l'idéogramme s'effectue dans l'omission de ces mouvements rendant « audibles » le mot, puisque la vivance du mot est dans le registre secondaire qui appartient au langage, donc au tiers. L'analyse des idéogrammes ouvre sur la question des conditions d'accès aux représentations de chose et aux représentations de mots que nous attribuons à la capacité d'identification du lecteur, de l'analyste. Quelques conditions semblent indispensables pour retrouver la représentation de chose :

- 1° La présence des matières visuelles
- 2° La capacité de l'identification projective pour « sentir » le mouvement interne de la chose en lien avec ses propres affects.
- 3° La capacité de l'identification projective pour « vivre » le mouvement externe de la chose en lien avec notre identité psychique dans l'intersubjectivité et nos capacités de liaison et de déliaison.
- 4° La capacité du maintien de la vivance de la chose dans la représentation de mot et sa place dans le langage verbal. C'est donc la capacité de l'identification au père d'origine, identification secondaire pour accéder au sens, au symbolique dans un espace « inter », intersubjectif dans la construction du sujet. La représentation de mot garde bien évidemment la vivance de la chose à condition de la transformer, de la lier aux processus secondaires pour devenir la vivance du mot, de la parole, d'une parole du père au regard de la loi, selon une conventionnalité spécifique à chaque culture.

La quatrième partie de ce dossier nous permettra d'avancer notre réflexion sur le comment, le pourquoi et à quel prix l'idéogramme peut garder en lui ces images. Et le comment, quand et où doit s'effectuer le passage de l'intrapsychique à l'intersubjectif.