

## CHAPITRE IV

### LES PROCESSUS DE TRANSFORMATION DANS L'IDEOGRAMME

La question de la transformation du changement qualitatif est impliquée dans tout changement, toute évolution de la matière vivante. Les processus psychiques sont particulièrement sensibles aux transformations subies ou opérées à chaque changement du milieu ambiant. L'expérience clinique à la rencontre de Mireille nous a orientée vers une découverte de l'écriture idéographique comme un médium malléable. Du fait de cette malléabilité de l'idéogramme Mireille a pu exprimer et tenter de représenter l'insupportable et mettre en jeu la séparation.

La malléabilité de l'écriture possède ses lois propres qui sont l'organisation interne dans la construction des signes, des symboles et donc de l'idéogramme. Le médium malléable selon Marion Milner permet à l'enfant d'éprouver l'expérience du trouvé/créé. Ce concept repris par R. Roussillon possède des constantes telles que l'imperméabilité, la fluidité, la résistance, la transformabilité, ce qui permettra à l'objet de résister à l'attaque de l'enfant et de pouvoir être pensé à l'extérieur. Ce déplacement du dedans vers le dehors a été travaillé ultérieurement dans ce dossier, nous essaierons d'avancer notre réflexion à travers les transformations dans le spectacle des changements dans l'idéogramme afin de pouvoir repérer la dynamique des transformations psychiques.

Le travail sur l'archéologie de l'écriture permet de relever les processus de transformations complexes pour exprimer les idées abstraites. Ces transformations sont généralement réalisées par les gestes indicateurs. La représentation du geste d'une main passant par le milieu de quelque chose est employée pour exprimer l'idée du milieu, comme les idées de « diviser » « partager » par les dactylogrammes correspondants. La construction de ces pensées abstraites s'appuie sur le corps. D'autres modalités de transformations impliquant d'autres processus sont aussi à l'œuvre ; elles peuvent s'appliquer sur les objets, sur la nature, sur leur mouvement d'évolution ou d'involution : l'idée de sommet par l'indication du sommet d'un arbre, l'idée du talent par la pousse d'une plante, l'idée de la fin par le petit trait situé en dessous de l'ouverture de la plante, l'idée du début par le petit trait au-dessus de cette ouverture. Dans ces exemples, la construction des représentations abstraites s'étaye sur les représentations corporelles déplacées sur le tronc d'arbre, sur la plante.

Ainsi l'étymologie concrète des caractères est renforcée par le procédé même de leur constitution, par les voies de transformation. Certains des processus de transformations sont plus apparents que d'autres. Nous distinguons des processus « directs », ceux qui appartiennent à la kinesthésie, mouvement externe appliquée sur soi ou sur autrui ; ces processus sont visibles, processus qu'on peut suivre dans le visuel ; mais aussi des processus « indirects », qui dépendent du mouvement interne, de la vivance de la chose et non directement avec l'autre, avec l'environnement. Ces processus « indirect » sont moins visibles.

Le passage de la représentation de chose à la représentation de mot est possible si les éléments de la représentation ainsi que son environnement sont favorables à cette transformation. Nous avons repéré les éléments fondamentaux dans l'organisation de l'idéogramme (corps, gestualité, mouvement) ainsi que la base symbolique de la pensée fondatrice qui est masquée sous l'aspect du concrétisme.

On peut penser que l'écriture idéographique est une figuration de gestes figés qui président à l'exécution de la gesticulation et à la formation des caractères. Ces gestes étalés, schématisés dans l'espace et dans le temps sont des représentations de gestes vivants, indicateurs des processus de transformations. Ce sont des projections graphiques, des gestes que nous faisons sans doute encore, mais qui prennent un sens conventionnel, une forme apte à être partagée et reprise par chacun.

Pour cette partie du travail, nous procéderons à une analyse de la forme initiale, archaïque dans la construction de la représentation de chose et de son évolution vers sa forme actuelle pour les processus « indirects » ; parallèlement nous étudierons les processus « directs » intersubjectifs impliqués dans le passage du morphogramme à l'idéogramme et aux autres catégories d'idéogrammes (principes de « déplacement du sens » et d'« emprunt »). Nous analyserons tout particulièrement les processus impliqués dans la gestualité de ces formes. En prenant conscience de l'importance de la spatialisation, de la gestualité de chaque élément composant, leur étude est indispensable pour pouvoir trouver la place et la fonction de ces éléments visuels dans la construction de la représentation.

La malléabilité de l'idéogramme réouvre la compréhension d'un médium malléable dont la résistance permet à l'enfant de construire l'objet. L'analyse de la typologie des transformations opérées dans l'idéogramme par les patients psychotiques nous permet d'une part de relier l'idéogramme et la réalité psychique. D'autre part par ce va-et-vient entre notre hypothèse théorique et la rencontre de la clinique nous essaierons de repérer les conditions et les stratégies psychiques dans la formation des symboles, des signifiants chez ces sujets psychotiques.

Ce travail vise à repérer cette fois-ci les catégories de processus de transformation. L'analyse des mouvements psycho-dynamiques de Ahmed sera une réflexion en après-coup d'un travail sur ce médium malléable tel que l'idéogramme. Deux chapitres seront consacrés pour cette mise en scène du travail de refoulement d'image, d'affects. Le premier traitera les processus de transformations dans la construction des catégories de représentations et le deuxième se consacrera par contre aux transformations dans la déconstruction de ces représentations. Les mots étudiés sont présentés systématiquement puisqu'il s'agit d'étudier un autre aspect du caractère.

Deux temps sont repérés : Dans un premier temps, ces formes de transformation du passage de la réalité extérieure à la réalité intérieure et puis de la réalité intérieure à la réalité extérieure nous semblent relever de ce que Freud développe dans sa théorie des processus primaires. Les morphogrammes forment des images de chose dans lesquelles on peut suivre le travail de refoulement dans la dégradation progressive de l'image vers la construction d'un signe accepté, transmis culturellement, puis symbole et enfin symbolique. Ces modalités de transformation apparaissent comme une mise en jeu au sens des transformations du squiggle ; encore faut-il qu'il existe dans la scène extérieure un objet symbolisant pour traduire et transformer des formes, de l'informe perceptive à former une représentation de chose.

Dans un deuxième temps, ces signes, ces symboles sont associés, organisés en une forme complexe, un rébus qui constitue l'idéogramme. Sur le blanc du cadre de l'idéogramme un travail de secondarisation s'effectue ; travail de transformation de l'image primaire, d'élaboration de scènes complexes propres à traduire des pensées. La résistance et la souplesse dans les transformations permettent à l'idéogramme de prendre cette fonction de médium malléable qui engage la construction symbolique.

Deux catégories de transformations se distinguent ainsi :

- La transformation de l'intérieur du morphogramme (intrapsychique) qui s'appuie sur l'animé du caractère (vivance de la chose), en évolution sur elle-même et dépendant d'une loi propre aux besoins existentiels (de la pulsion). Les transformations s'observent de l'écriture ancienne vers l'écriture actuelle.

- La transformation de l'intra à l'inter subjectivité s'appuie sur l'animé de l'être dans sa capacité d'adaptation à autrui, dans son environnement. Cette capacité de transformation dépend de sa place auprès des autres composants de l'idéogramme (de son environnement). Les processus de transformation de la gestualité se positionneront comme des organisateurs de l'interface dedans/dehors, mettant en jeu un espace transitionnel ouvrant sur les processus intra, intersubjectifs.

#### ***4.1. Le jeu de transformations dans le morphogramme : la transformation de l'intrapsychique***

Le morphogramme est la représentation de personne, d'objet, d'animal et aussi l'élément indispensable pour former un caractère. Il peut donc être unique pour désigner le sens, ou il peut faire partie des composants de l'idéogramme. Quand nous parlons de transformation, nous abordons les transformations du morphogramme ; ainsi il se constitue comme base de tout changement. Ces transformations sont de l'ordre des processus primaires étant donné que le morphogramme peut être une représentation de chose ; ces processus sont malgré leurs diversités de présentation des processus de l'intrapsychique. C'est-à-dire le mouvement exerce une réflexivité sur la chose elle-même.

##### **4.1.1. La transformation dans la formation de la représentation de chose : de la forme archaïque à la forme actuelle**

Dans l'écriture ancienne : la construction de la représentation de chose s'effectue par une description concrète de la chose ou une partie de la chose, par les gestes corporels, par une scène. Les formes anciennes sont essentiellement organiques et représentatives. Cette représentation de la chose est authentique dans son renforcement par la présence du corps ou des parties du corps dont la vivance est soutenue et surajoutée par la gestualité, par le gestuel et manuel. Les traces mnésiques de la chose sont convoquées à cet endroit de la gestualité et de la sensorialité ; ces mouvements dans le gestuel rendent présente la représentation de la chose.

Dans l'écriture idéographique la représentation de chose n'est plus la représentation de la chose puisqu'elle a perdu dès l'origine sa nature de réalité extérieure. Elle est déjà du pré symbolique ; par exemple la main symbolise l'offrande, l'orteil représente le pied qui représente le membre entier, ce dernier symbolise le mouvement de la marche. Dans ces exemples on participe à l'opérativité des processus de transformation. L'investissement des traces mnésiques de la main et de l'orteil n'est rien d'autre que l'investissement des traces mnésiques du symbolique en lien avec la chose, de sa relation avec la chose et il relève de l'intersubjectivité qui suppose l'introduction de la tiercéité.

Selon cette hypothèse, les traces mnésiques contiennent l'investissement des mouvements subjectifs déposés dans la chose mais aussi de l'investissement de la perception de la relation sujet/objet. La représentation de chose est en fait un indicateur de notre attachement à cet objet maternel investi, dont la séparation est en suspense ou dans l'après-coup. C'est le marqueur d'un travail de séparation non effectué et que nous ne pouvons réinvestir que si nous pouvons retrouver ces représentations de chose qui étayent l'investissement du monde.

L'écriture ancienne nous semble être au plus près de la formation de la représentation de chose ; elle est aussi le fondement de la représentation de mot, pourtant elle est comme l'alphabet

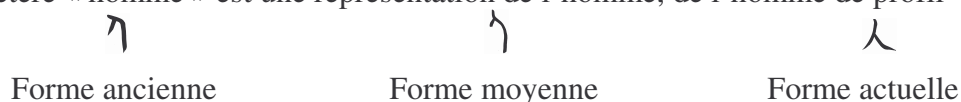
un système d'écriture, conçue pour être lu. Dans les chapitres précédents, nous constatons que certains éléments constitutifs de l'idéogramme ne peuvent pas être lus. Ces éléments qui ne sont pas entendus appartiennent à la catégorie des unités discrètes de sens, des clés et autres objets composants de l'idéogramme, ceci est dû à la grammaire de la langue qui a créé la catégorie phonétique. L'analyse de la forme des éléments constitutifs de l'idéogramme permettra de retravailler notre hypothèse qui propose que la place de l'image participe de la construction de la réalité interne par un renforcement de la figurabilité de la réalité externe.

L'origine de la découverte des inscriptions des écailles de tortue qui a été abordée à plusieurs reprises dans les chapitres précédents nous semble fondamentale dans l'analyse des formes, des processus de transformations. Ce qui nous invite à faire un détour par l'apport de l'étymologie dans la constitution des formes comme le concrétisme, le masque du contenu latent. L'étymologie comme la mythologie participe à la construction de l'origine de l'écriture tout en contenant son développement.

Pour pouvoir limiter notre champ d'analyse, les exemples sont extraits des morphogrammes et des dactylogrammes de l'être humain et de ses différentes parties du corps et quelques autres catégories<sup>120</sup>. Les morphogrammes proposés sont des représentants types des catégories de morphogramme, afin de pouvoir clarifier les types de formation de la représentation, ce qui nous permettrait de suivre les transformations effectuées par les patients psychotiques.

L'analyse des caractères s'appuiera sur l'analyse de cinq dimensions : les formes pour la formation des signes, la gestualité, la spatialisation, le mouvement et le sens. Elle opère de la forme ancienne à la forme actuelle de l'évolution de l'idéogramme. La liste des caractères analysés est inscrite dans un ordre progressif de complexité dans la constitution des caractères (des représentations de chose), donc des morphogrammes incomplexes vers les morphogrammes complexes ; elle est aussi classée par ordre d'éloignement par rapport à l'homme : l'humain, l'animal, la nature, les objets. Pour cela, neuf caractères seront étudiés.

\* Le caractère « homme » est une représentation de l'homme, de l'homme de profil



**Les formes** : dans la forme ancienne, la forme archaïque de l'homme est une représentation de l'homme de profil qui est réalisée par un trait définissant ainsi la forme de la tête et la forme des jambes. C'est une forme allongée dont la partie des membres est plus longue par rapport à la partie supérieure, la tête penche légèrement vers l'avant et les bras sont pendants. Les tracés déterminent l'homme par les formes de sa silhouette. Dans cette représentation, la forme du bras est précise mais timidement marquée par un trait débouchant du corps. « homme » penche légèrement vers l'avant, décrivant peu les limites du dos et de la partie inférieure du corps.

Dans la forme moyenne, les traits sont plus précis, « homme » est plus courbé et distinct au niveau de la tête et du corps. Les bras sont plus pendants vers l'avant, comme si ils allaient toucher le sol. La forme change, passe d'un trait de haut en bas à deux traits en bas. Dans la forme actuelle, c'est une représentation de l'homme de face avec les deux jambes écartées. C'est la forme stylisée et précise dans ses tracés avec la jambe droite plus accentuée et étalée que la gauche.

<sup>120</sup> Homme, animal, nature, végétation, cosmique.

**La gestualité** : dans la forme ancienne, l'attitude corporelle est la seule dominante dans cette représentation, cependant elle décrit l'orientation de l'homme qui se tourne vers la gauche dans le regard du lecteur. Dans la forme moyenne, elle est beaucoup plus présente puisque l'homme est plus expressif par l'attitude corporelle qui propose une représentation de l'homme courbé, comme si « homme » déplaçait ses facettes. Dans la forme actuelle, « homme » revient sur la représentation de l'homme imaginée par un jeune enfant, comme dans le dessin d'enfant : la tête, le corps et les jambes qui se séparent, à gauche et à droite pour pouvoir se tenir debout.

**La spatialisation** : dans la forme ancienne, « homme » est seul dans l'espace d'écriture, s'étendant dans toute la longueur de la feuille, de haut en bas. Elle occupe par contre peu de place dans la largeur. Dans la forme moyenne, « homme » prend plus de place étant donné que les bras sont parallèles aux jambes. Dans la forme actuelle, le caractère occupe toute la place de l'espace d'écriture ; les deux jambes partagent l'espace, délimitant la gauche de la droite comme pour équilibrer la position « debout ». Nous voyons très souvent dans les dessins d'enfant, ces représentations de l'homme dans cette posture là.

**Le mouvement** : dans la forme ancienne, on le ressent dans l'orientation de « homme » dans son mouvement vers la gauche qui marque le temps, ce qui symbolise le retour vers le passé, vers l'origine. Dans la forme moyenne, il est dans l'action de se pencher en avant, comme s'il nous fallait aussi un effort pour voir l'homme dans cette posture. Dans la forme actuelle, l'homme tient debout, de face. Le mouvement se situe dans cet effort pour garder la position droite et dans l'écart des jambes. Il est nécessairement économique de revenir de face, puisque l'équilibre qui s'appuie sur les deux jambes alors qu'elle n'est pas constante dans l'ancienne forme car trop changeante. La maîtrise qui est demandée à l'ancienne écriture ne l'est plus à la forme actuelle.

**Le sens** : dans la forme ancienne, le sens original de « homme », par la représentation de l'homme de profil, désigne l'humain qui a le sens de l'appartenance de l'homme à son groupe. Le mouvement du sens se déplace de l'homme à l'humain. La position de « profil » participe à la construction du sens, de l'individu au groupe. C'est donc la construction d'une représentation de soi par l'intermédiaire du groupe. Dans la forme moyenne « homme » peut être représenté à l'origine « à quatre pattes », ce qui se rapproche de l'animal, une certaine manière de construire l'homme, lié à son origine. Dans la forme actuelle, la représentation de l'homme de profil n'est plus actuelle comme s'il n'était plus nécessaire de représenter l'homme par son profil. Comme si la séparation d'avec l'origine de l'homme permettait de créer la représentation de l'original de l'homme grâce à une dynamique de « trouvé/créé ». L'homme se désigne lui-même sans avoir recours à l'espèce humaine.

Ainsi ce caractère « homme » est une représentation de chose avec ce mouvement d'évolution vers soi pour se positionner en tant que « homme de face ». Elle permet de créer d'autres morphogrammes tels que « grand » qui est la représentation de « homme » avec les bras ouverts, ou « ciel » qui est la représentation de « homme » abrité. Les transformations à l'intérieur du caractère constituent « homme » en tant que représentation de chose.

\* Le caractère « femme » est une représentation de la femme chinoise.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

**Les formes** : dans la forme ancienne, les premières formes de la femme décrivent la posture de la femme assise, avec les jambes pliées et liées ensemble, les bras croisés. Le croisement des deux bras forme un carré laissant un espace vide devant la poitrine qui fait dégager la tête droite.



Par la position des jambes, le visage est tourné vers la gauche. Cette attitude corporelle décrit la femme chinoise au repos, dans la maison. La position assise représente désormais la figure du féminin dans l'écriture chinoise. Ce sont des tracés d'encre de chine qui permettent au calligraphe de diriger le pinceau et de jouer sur l'épaisseur des traits. L'organisation des tracés est pensée pour la réalisation de ces formes : le jeté, le trait oblique, le trait vertical. Certaines parties des tracés peuvent avoir de la largeur et de l'épaisseur et d'autres doivent au contraire affaiblir la régularité du geste. Ce qui relie la forme directement au calligraphe comme si la « femme » était une création purement subjective.

Dans la forme moyenne, la représentation de la « femme » a subi peu de changement. Seulement les tracés semblent plus allongés au niveau du corps, ce qui déplie la position des jambes ; à la vision, la forme semble plus fine tandis que celle de l'ancienne écriture est plus repliée mais étendue dans la largeur. Les deux bras forment toujours ce croisement devant la poitrine. La tête est légèrement inclinée, dans une attitude de soumission. Dans la forme actuelle, les tracés sont nets, ils sont organisés à l'opposé de l'écriture ancienne qui possède les tracés spécifiques propres à chaque calligraphe et ils gardent une régularité. Le blanc constitué par le croisement des bras de l'ancienne écriture a disparu ; il se déplace au milieu des jambes croisées. La femme est de nouveau « assise » s'appuyant sur les jambes pliées qui se croisent, contrairement à la position initiale des jambes qui sont liées ensemble ; les bras pliés se touchent au niveau des mains. Les tracés sont de nouveau réguliers. La forme est contenue dans le caractère.

**La gestualité** : dans la forme ancienne, elle est peu présente. La position corporelle l'emporte sur la gestualité de la « femme ». Dans la forme moyenne, le corps se soulève, dégage un signe de salutation, signe de respect envers l'autre dans chaque rencontre avec l'étranger. Les traits semblent plus souples et flous. Dans la forme actuelle, elle présente les gestes et attitudes corporelles figées dans l'espace, comme une enveloppe offrant une capacité de contenance.

**La spatialisation** : dans la forme ancienne, la « femme » occupe toute la place réservée à l'écriture de ce caractère ; elle est réalisée « debout » par rapport à la feuille, par rapport à l'environnement externe, occupant toute la hauteur dans sa réalisation de haut en bas. Dans la forme moyenne, elle garde la même que celle de l'ancienne écriture. Dans la forme actuelle, l'orientation de la femme change puisqu'elle se tourne vers la droite.

**Le mouvement** : dans la forme ancienne, le mouvement de cette représentation s'étaye sur la capacité du lecteur de s'identifier à cette « femme » accroupie, assise avec les bras croisés. L'identification dépend alors de la perception de cette image visuelle. Le mouvement se situe dans le déplacement de la silhouette de la femme vers la gauche. Dans la forme moyenne, la silhouette de la « femme » se dégage en rallongeant la partie inférieure du caractère.

Dans la forme actuelle, par la gestualité de la femme, elle se désigne comme la femme respectueuse et respectée. Comme si la représentation de chose, au lieu d'être dedans, était construite en dehors, ainsi que le jeune enfant qui montre le dessin d'une femme en l'appelant « maman ». L'intérêt du visuel dans la construction de la réalité interne est déjà travaillé dans le deuxième chapitre. Le mouvement se situe dans le déplacement dans l'espace de la femme assise vers la gauche à la femme qui se courbe avec les jambes libérées et le changement de direction.

**Le sens** : dans la forme ancienne, cette attitude corporelle décrivait la femme chinoise au repos, dans la maison. Elle construit un signe et participe à la construction de la désignation du mot « femme ». La position « assise » représente désormais la figure du féminin dans l'écriture

chinoise. Le mouvement de la perception participe à la construction du sens de « femme » qui s'étaye sur notre traduction de cette représentation dans notre regard grâce à ses propriétés telles que la désignation, la forme, la gestualité.

Dans la forme moyenne, la position « assise » devient une trace mnésique puisque dans le visuel elle n'est plus montrée ; quelque chose qui se déplie. Le dépliement des jambes libère la femme de sa posture de soumission. Dans la forme actuelle, la position « assise » est de nouveau dans le visuel. L'évolution de cette représentation semble faire un retour vers l'origine. La femme est libérée de ses représentations d'origine de la femme assise, jambes reliées, reconnue dans la pensée chinoise. C'est le changement de la forme dans l'espace qui permet à la constitution de ce caractère « femme ». Ainsi « femme » est animé par une série de transformations constituant ainsi les traces mnésiques de la représentation de chose « femme » ; ce morphogramme est une représentation de chose.

\* Le caractère « fils »



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

**Les formes :** dans la forme ancienne, c'est la représentation d'un nouveau né avec une grosse tête qui est représentée par un petit carré. Le corps est représenté par un trait vertical et les bras par un trait horizontal qui forme une croix avec le corps. C'est une forme simple, claire et nette. La grosse tête centralise toute la forme qui est très fine puisque la ligne droite du corps porte seule la tête du nouveau né. Une deuxième forme existe à l'origine en écriture archaïque : c'est la représentation d'un nouveau né debout avec les deux pieds par terre, une grosse tête carrée sur laquelle se dressent quelques cheveux et la fontanelle apparente.

Dans la forme moyenne, la forme est plus souple : la grosse tête carrée devient plus petite mais ronde. Les deux bras ne sont plus représentés par un petit trait mais par un trait courbé. Dans la forme actuelle, elle est transformée, elle décrit une représentation de l'homme dans son profil. Un petit trait plié représente la tête. Un trait courbé terminé par un remonté représente la jambe, de ce que le calligraphe appelle « crochet ». On peut percevoir la jambe pliée au niveau des genoux. Un trait horizontal représente les bras.

**La gestualité :** dans la forme ancienne, l'ensemble est souligné par une grosse tête ; la gestualité est marquée par les deux bras qui bougent puisqu'ils sont tendus. Dans la forme moyenne, elle est présente par les mouvements des bras et aussi l'inclinaison de la tête. Dans la forme actuelle l'attitude corporelle du « fils » exprime les gestes par les bras grands ouverts, comme si le « fils » était en attente de l'héritage, d'une parole. Cette posture (jambe pliée remontée) souligne la différence avec la représentation de la fille.

**La spatialisation :** dans la forme ancienne, le « fils » occupe tout l'espace de haut en bas. Dans la forme moyenne. Elle n'est pas changée, toujours de face et seul dans l'espace visuel. Dans la forme actuelle. Il occupe seul l'espace de l'écriture mais la face est tournée vers la gauche qui marque l'origine du temps.

**Le mouvement :** dans la forme ancienne, il se situe dans la présentation du nouveau né, comme si il était dressé devant nous pour être contemplé. Dans la forme moyenne, les bras décrivent le changement depuis l'ancienne écriture comme si le temps laissait la place à la maturité du nouveau né. Dans la forme actuelle, il est marqué dans l'évolution du caractère : le

changement de la position spatiale qui part de face pour arriver à la gauche et aussi par les mouvements de la jambe qui laissent apercevoir les mouvements.

**Le sens :** dans la forme ancienne, le « fils » désigne un nouveau né, il représente surtout l'héritier, de la même lignée ; il symbolise tous les descendants. Parallèlement il correspond aussi à une des douze heures dans le temps chinois. Dans la forme moyenne, il ne varie pas et désigne le « fils » comme représentant de l'héritier et donc fils et petit fils. Dans la forme actuelle, par le changement dans « fils » comme s'il avait pris aussi de la maturité puisqu'il est plus gestuel, « fils » construit son sens en supprimant la représentation du nouveau né. « Fils » est surtout utilisé pour parler des descendants, de l'élève, mais il désigne aussi « garçon ».

Les transformations dans ce caractère sont repérées dans les formes et dans le sens. L'image d'un nouveau né est remplacée par la représentation d'un fils, d'un descendant héritier. Cependant il reste une représentation de chose puisqu'il contient des images qui peuvent être à tout moment déployées.

\* Le caractère « main » est la représentation de la main gauche ou droite avec trois doigts.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

**Les formes :** dans la forme ancienne, c'est une représentation descriptive de la main dressée avec les cinq doigts au-dessus, elle crée une forme simplifiée qui se dégage de la gestualité qui pourtant revient par la représentation de la « main » ; la main est toujours gestuelle dans la représentation des parties de l'homme. Cette représentation est réversible, main droite ou main gauche. Plus tard, à l'époque des bronzes, la main garde sa forme initiale, la description semble plus précise pour déterminer les formes des doigts qui sont minces et remontés au bout. Ce caractère dans l'ancienne forme ressemble à un dessin, le dessin d'enfant.

Dans la forme moyenne, des changements sensibles sont effectués : la main n'a que trois doigts et peut s'orienter vers la gauche pour désigner la main gauche, vers la droite pour désigner la main droite. Dans la forme actuelle, la forme évolue encore, elle rappelle la forme ancienne plus directement en la stylisant : « main » n'est plus un dessin mais prend une forme stylisée dans les tracés. Le poignet de la main reste dressé, il est toujours fin.

**La gestualité :** dans la forme ancienne, les gestes manuels sont très nombreux, d'où dès l'origine de la formation du caractère, la main laisse voir les possibilités langagières de la gestualité. Ici c'est la verticalité qui exprime sa position. C'est une main qui se tend vers l'avant. Les traits des tracés qui sont très souples permettent d'exprimer la pensée par les gestes. Le langage gestuel est utilisé chez les personnes sourdes et muettes. Certains peuples primitifs pratiquent encore ce langage. D'ailleurs de nos jours nos paroles sont souvent accompagnées par des gestes manuels. Dans la forme moyenne, une fantaisie au niveau des doigts qui sont représentés par des petits traits pliés comme des signes. Dans la forme actuelle, la représentation de la main change : elle est moins gestuelle et reste plus distante, mais toujours dressée.

**La spatialisation :** dans la forme ancienne, « main » est seule dans l'espace de l'écriture. Elle tient toute la hauteur de l'espace de haut en bas ; les doigts touchent presque le sommet de la feuille et la partie inférieure de la main reste en bas du caractère. Elle est légèrement inclinée à droite au niveau des doigts, le tracé de la main se termine en bas vers la gauche. Dans la forme moyenne, la « main » reste, comme tous les morphogrammes complexes, seul dans l'espace.



La partie supérieure s'étend plus. Dans la forme actuelle, elle reste seule dans l'espace, cependant un petit trait ferme le bout de la main.

**Le mouvement** : dans la forme ancienne, la « main » semble toujours en mouvement, comme si elle offrait au regard cette perception intuitive que la main est inséparable du geste. Dans la forme moyenne, l'écartement des doigts. Dans la forme actuelle, un quart de tour vers la gauche comme si cette direction gauche marquait l'origine, le départ. « Main » est stabilisée par la stylisation.

**Le sens** : à l'origine, la main représente le poing. Dans la construction de la représentation, elle est toujours liée au pied dans le langage dont l'expression prend le statut d'un proverbe « main et pied » comme si la séparation arrachait ce membre du reste. La main représente en Chine la salutation, l'offrande ; elle représente aussi les deux mains qui se réunissent comme un symbole de respect. Dans la forme moyenne, elle désigne tout ce qui a un rapport avec la main, l'acte manuel mais aussi l'emprise : taper, soutenir, prendre, contenir, enfermer, obtenir. Dans la forme actuelle, « main » ouvre sur la motricité, sur la kinesthésie et le langage.

Comme pour la plupart des morphogrammes, dans l'écriture actuelle, le mouvement est constant pour permettre à la « chose » de changer d'orientation et de forme en même temps.

\* Le caractère « oreille » est la représentation d'une oreille.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

**Les formes** : dans la forme ancienne, c'est la forme d'une oreille dessinée ; elle a la forme d'une demi-lune fermée par devant avec deux creux pour désigner les deux cavités de l'oreille. Dans la forme moyenne, la forme de l'oreille change, les deux cavités sont plus grandes et l'oreille est plus déterminée dans son contour. Plus tard sa forme change, les deux cavités deviennent plus grandes et l'une est fermée ; un trait dans le prolongement de l'oreille représente le contour du visage. Dans la forme actuelle, la forme est changée radicalement. L'oreille est dressée et fermée en haut et en bas, transformant ainsi l'oreille en un rectangle dans lequel deux traits horizontaux représentent les deux cavités.

**La gestualité** : dans la forme ancienne, c'est une représentation descriptive de l'oreille qui est juste présentée. Dans la forme moyenne, elle devient plus rigide et met à distance la sensorialité. Cependant elle garde la nature d'un organe. Dans la forme actuelle, l'attitude corporelle de l'oreille exprime une certaine fierté d'« être » ; l'image d'une netteté traduite par les traits de l'oreille permet de construire cette perception, de l'acceptation dans le visuel de cette représentation

**La spatialisation** : dans la forme ancienne, l'oreille est réalisée « debout », tournée vers la droite et comme tous les morphogrammes complexes, seule dans l'espace d'écriture. Dans la forme moyenne, toujours seule et debout comme dans l'ancienne forme. Dans la forme actuelle, l'oreille est complètement debout, tenue par un trait droit de haut en bas qui souligne l'attachement de l'oreille au visage, à l'humain. Elle occupe tout l'espace et est orientée vers la gauche.

**Le mouvement** : dans la forme ancienne, il est contenu dedans puisque l'oreille à l'origine est collée au visage qui n'est pas présente dans la description. Dans la forme moyenne, il est constant à l'intérieur de « oreille » ; la fermeture d'une cavité est soutenue par le tracé allongé

pour décrire le contour du visage représentant l'homme et son identité. Le mouvement est en permanence dans l'oreille, comme dans l'audition qui symbolise l'action d'écouter et celle d'entendre. Dans la forme actuelle, le pivotement de l'oreille s'effectue de droite à gauche, de derrière vers le devant. Les cavités sont bien fermées, séparant le dedans du dehors, mais cherchent à attirer du dehors vers le dedans. C'est ce mouvement de va-et-vient qui construit cette érection permanente de l'oreille.

**Le sens :** dans la forme ancienne, l'oreille traduit tout ce qui est en lien avec l'audition. Dans la forme moyenne, l'oreille traduit aussi l'ouverture et la connaissance ; elle relie l'homme à l'animal qui sent et entend. C'est la façon de l'animal de sentir la présence de l'homme. Dans la forme actuelle, l'oreille est très souvent liée à l'œil pour décrire la finesse dans la réception des informations et aussi pour décrire le décryptement d'un secret. D'où l'oreille symbolise très souvent la sensation, l'intuition et la connaissance.

Ces exemples extraits des morphogrammes de l'être humain et de ses parties nous permettent de relever quelques éléments constants dans la dynamique de transformation du morphogramme :

- la dynamique des attitudes corporelles ou gestuelles.
- les transformations d'un va-et-vient entre l'écriture ancienne et l'écriture actuelle qui est une reprise de l'origine tout en contenant la trace de la forme moyenne.
- la constance des mouvements à l'intérieur du morphogramme.
- la spatialisation comme organisateur dans la construction du sens, du pré symbolique qui était déjà à l'origine de la formation de la représentation de chose dans le symbolique.
- les caractéristiques des représentations de chose puisque on peut retrouver les traces mnésiques de la chose.

Le « caractère » dans la forme actuelle devient moins gestuel et plus régulier, plus à distance comme une sorte d'enveloppe qui contient toute la vivance interne du morphogramme. C'est une sorte de surface qui plie les profondeurs des formes et du mouvement, contenus de façon transitoire dans un cadre. Nous avons aussi remarqué que tous ces morphogrammes sont des caractères indépendants : ils peuvent exister seuls. Ils sont aussi représentants de tous les autres morphogrammes de cette catégorie et ils possèdent les mêmes caractéristiques.

L'humain et ses parties sont largement utilisés pour former d'autres morphogrammes complexes ou incomplexes pour exprimer la pensée, l'abstraction. Quelques exemples extraits d'autres catégories de morphogramme complèteront nos réflexions pour cette part d'étude sur les formes visuelles de la transformation dans l'idéogramme.

\* Le caractère « parole » est la représentation de la bouche où sort la langue.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

**Les formes :** dans l'écriture ancienne ce morphogramme présente un seul corps, comme une sorte de plante avec un récipient en bas qui est en fait le morphogramme « bouche ». La langue représentée par un triangle est reliée à la bouche par un trait. Au milieu du trait est marqué un petit trait, indicateur de parole. La langue se compose d'un grand trait muni d'un petit point, l'ensemble représente l'abri ; deux traits en dessous qui représentent le contenu à l'intérieur de la langue. Le caractère est plus stylisé et esthétique à voir.

Dans l'écriture moyenne, la forme reste presque la même. Plus tard elle est plus étendue, plus en épaisseur et moins allongée. Un agrandissement de l'indicateur nous permet de prendre

compte de l'importance des extrémités qui remontent formant une sorte de réservoir. L'épaississement provient sans doute de l'assurance dans la description et la réalisation de la « parole ». L'ensemble prend forme d'un personnage, d'un bonhomme. Dans la forme actuelle, elle n'est plus en un seul bloc, mais au contraire elle se compose de plusieurs éléments. Seul le morphogramme « bouche » reste constant dans la nature mais a changé tout de même la forme puisqu'il devient un carré. L'écriture est donc stylisée.

**La gestualité** : dans la forme ancienne, cette position « bouche-langue » marque la gestualité ; elle est « debout », se tient droite comme une plante en érection. Dans la forme moyenne, elle est plus marquante après un changement de forme ; comme si la gestualité décrivait un contenu latent de la « parole ». Dans la forme actuelle, elle exprime une intellecttualisation de par l'harmonie de la forme et la coordination visuelle des traits.

**La spatialisation** : dans la forme ancienne la « parole » occupe seule l'espace visuel de l'écriture ; la « bouche » qui est représentée par un petit carré donne à voir un petit espace blanc, indiquant une capacité de contenance. Dans la forme moyenne, elle reste seule dans l'espace et garde la position debout. Dans la forme actuelle, la largeur se déplace de bas en haut, déplacement dans l'espace visuel ce qui est de la bouche à l'espace de la langue, donc de la représentation de chose à la représentation de mot.

**Le mouvement** : il se situe dans la spatialisation dedans/dehors, à l'intérieur de la bouche et à l'extérieur au niveau de la langue .Dans la forme moyenne, il se situe dans l'allongement et dans l'épaississement de la forme d'origine comme s'il participait et traduisait les mouvements de la langue dans la parole. Dans la forme actuelle, il se situe dans la transformation de la langue (chose) en deux traits qui représentent le contenu (parole). C'est un déplacement du plaisir de la langue à la symbolique du mot.

**Le sens** : dans la forme ancienne, « parole » décrit une représentation qui possède la bouche à la base et une langue qui avance, métaphorisant le contenu de la langue qu'est la « mot ». Le sens d'origine décrit l'homme ouvrant la bouche et remuant la langue c'est qu'il parle, donc la parole désigne à l'origine l'acte de parler et parler de la vérité puisque la parole est « droite », ce qui symbolise le vrai. Dire tout ce qui se passe c'est dire le vrai, c'est la parole sacrée dans la pensée chinoise. Devenu nom commun, il désigne le contenu du discours, c'est-à-dire la parole. Cette parole doit être simple mais elle possède le sens, un sens descriptif, imaginaire ou symbolique. Dans la forme moyenne, il décrit le même contenu que dans l'ancienne écriture. Dans ce caractère, le déplacement du sens passe par la transformation visuelle de la langue en toit, puis en enveloppe qui représente la parole.

Dans la forme actuelle, le déplacement de sens se situe dans les mouvements à deux niveaux :

1° Au niveau du déplacement de la bouche, de la langue qui représentent le plaisir au contenu de la « parole » qui est dans le registre du principe de réalité

2° A un autre mouvement de la bouche qui contient la langue à la bouche qui avance le mot donc de l'analité au symbolique.

Ce caractère « parole » montre comment le mouvement dans les transformations et le mouvement dans le déplacement de sens permettent à la représentation de chose de restituer dans le visuel les sources de plaisir et de se séparer des représentations de choses telles que la bouche ou la langue. Ce sont des traces de la chose qu'on retrouve dans la forme ancienne de l'écriture idéographique.

\* Le caractère « force » est la représentation d'un outil pour labourer le champ.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

**Les formes** : dans la forme ancienne, c'est la représentation d'un soc de charrue. La partie supérieure est un manche pour la manipulation avec la main. C'est la forme d'un trait qui descend de haut en bas qui se termine dans une courbe pointue. Un petit trait vient couper perpendiculairement le corps du manche : c'est un appui pour les pieds pour augmenter la force dans l'acte du labour. Le caractère « force » s'écrit à gauche ou à droite comme le caractère « main ». C'est une forme allongée et fine.

Dans la forme moyenne, les traits sont plus confirmés. Les formes évoluent dans la présentation des détails : accentuation du manche, ouverture de la fourche en bas de l'écriture. Plus tard d'autres formes apparaissent : l'outil devient plus droit et tourne vers la position debout. La forme change puisque la partie du bas « monte », se dresse vers le haut transformant la forme de la « force » : les trois fourches au bout de l'outil occupent la place principale, plus de place et plus de volume et se transforment en dents. Ceci conduit à une diminution de la place du manche. C'est le passage de la dépendance à l'indépendance de l'objet.

Dans la forme actuelle, le cadre de « force » est basé sur les tracés d'un demi rectangle, un côté horizontal et un côté vertical qui se structure comme un pied debout dans l'espace et qui se termine par un petit crochet. C'est aussi la construction de la structure du corps, du caractère. Ce petit crochet qui indiquait l'endroit pour les pieds dans l'ancienne forme d'écriture est lié dans le tracé au manche. C'est une manière de remplacer la coupure par la liaison. Un autre trait descend de haut en bas en traversant la structure de l'outil, il reprend la force de l'homme. La forme actuelle traduit les transformations à l'œuvre, d'un trait à une épaisseur.

**La gestualité** : dans la forme ancienne, elle est très présente chez l'humain pour évoquer l'humanité de l'homme. La souplesse dans les tracés permet à « force » d'exprimer une certaine autonomie dans l'acte. Dans la forme moyenne, la forme ondulée du manche et l'ouverture des trois pics du bas comme les doigts de la main qui dégagent une gestualité, comme s'il s'agissait de geste, de symbole. Dans la forme actuelle, elle est moins apparente puisque les tracés doivent être précis, cependant elle reste inscrite comme les lettres qui restent libres sous la plume du scripteur. Mais il nous semble que dans l'idéogramme, le scripteur participe à la gestualité en faisant revenir ou renoncer les formes d'origine.

**La spatialisation** : dans la forme ancienne, elle est seule dans l'espace blanc mais elle occupe facilement toute la surface de l'écriture grâce au tournant de la « force » qui peut prolonger le mouvement du tracé. C'est un caractère qui tient debout et se structure à la base de l'écriture. D'une place très discrète à une place plus importante dans l'écriture moyenne. La « force » est debout avec un certain équilibre assuré par les fourches au bout de la charrue. Dans la forme actuelle, le caractère occupe plus de place ; il se développe dans la largeur grâce au trait horizontal. Restant seul dans l'espace, il contient cependant un cadre volumineux de par ses tracés qui forment un contenant.

**Le mouvement** : dans la forme ancienne, il se situe surtout à la partie inférieure du caractère où le petit trait croise le corps de l'outil. Dans la forme moyenne, la transformation s'organise dans la croissance de l'outil, ici les fourches s'agrandissent et la tête rétrécit sous le regard, par contre la force est perçue comme la base de cette représentation. Le mouvement est présent dans tous les changements de taille et de formes de la charrue, comme s'il fallait déjà labourer soi-

même avant de labourer la terre. Dans la forme actuelle, il n'est plus réversible, « force » désormais s'oriente vers la gauche. Le mouvement du tendon, de ce muscle de l'homme forme ce fond de mouvement dans le déplacement des positions dès l'ancienne écriture s'accroît dans l'étendue de l'espace. Dans l'acte d'écrire, le mouvement se produit et se maintient tout le long des tracés, permettant le déplacement de la force, du souffle de cet acte vers le caractère. Le lecteur peut retrouver la force, le souffle dans ce mot.




**Le sens :** dans la forme ancienne, « force » est un morphogramme pour désigner à l'origine un outil de travail de l'homme, un outil qui demande de la force pour labourer la terre ; c'est donc un outil qui symbolise la force, l'érection. A l'origine l'outil est représenté par un tendon, un muscle qui symbolise alors cette force pour labourer. Ce caractère spécifie la différence des sexes puisque le muscle représente la force qui symbolise l'érection de l'être. Dans la forme moyenne, la force décrit la force physique, la capacité dans la respiration c'est-à-dire lier la force à la respiration qui se compare au muscle.

Dans la forme actuelle, on compare « force » comme la puissance de l'érection. Elle désigne aussi l'autorité et le pouvoir, A l'origine le sens s'inscrit d'emblée dans le symbolique ; le sens actuel n'est qu'une recherche pour traduire le sens d'origine dans le visuel, une certaine manière de lier la représentation au mouvement, à la perception pour déplacer la force de la réalité du muscle à la force du caractère. Le mot « force » est lié dans la pensée chinoise au cœur pour décrire les limites quand la force n'arrive pas à suivre le cœur. C proverbe « la force dépasse le désir du cœur » marque une négation qui inscrit l'échec de la force à satisfaire le désir inconscient.

Plus tard le cœur est le représentant de l'affect ; la transformation s'effectue donc dans ce déplacement de la chose physique à la « chose » psychique. Ce déplacement de sens s'inscrit dans le travail de refoulement. « Force » est représentatif de la modalité de formation de certains morphogrammes. Il emploie l'humain et ses parties pour décrire un objet dont le sens symbolique est à la base de la formation. N'est-ce pas une méthode pour le jeune enfant de construire l'objet externe à l'aide de sa perception de l'objet et de ses expériences vécues corporellement en relation avec celui-ci ?

Dans la formation des représentations universelles le corps et ses parties sont utilisés dans l'ensemble pour exprimer une pensée abstraite émotionnelle et affective, c'est donc la transformation du déplacement du corps à la pensée, d'où dans l'organisation fondamentale de l'idéogramme le cœur est lié à l'affect, la jambe à la marche et à la démarche, la main à l'emprise et à l'échange, la bouche à la vivance, à la vie et le corps au fondement, à la structure. Cette manière de lier la sensorialité des choses à la fonction des choses reprend la question de la séparation et celle du passage du primaire au secondaire. Ce qui ouvre la question des liaisons et de la déliaison dans le travail d'analyse et dans le travail de séparation.

\* Le caractère « lune » est la représentation d'une demi-lune

		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

**Les formes :** dans la forme ancienne, c'est un dessin de demi-lune. Deux formes se présentent dans l'écriture, une qui est la demi-lune fermée et vide à l'intérieur ; l'autre une demi-lune qui contient un point dedans représentant la lumière. Dans la forme moyenne, plusieurs formes s'inscrivent dans l'évolution d'écriture. D'abord une demi-lune qui contient un point à l'intérieur qui est plus important dans l'espace lune, puis une lune qui est ouverte complètement



formant une sorte de demi cercle, avec deux traits à l'intérieur de cet espace. La « lune » est délimitée par ce demi cercle séparant ainsi ce qui n'appartient pas à la lune. Plus tard l'évolution des styles conduit à raffiner la forme de la lune restant ouverte mais plus déterminée dans la forme.

Dans la forme actuelle, elle est debout et s'ouvre en bas de l'écriture. Les traits sont réguliers. L'enveloppe « lune » est représentée par la figure de deux traits verticaux reliés par un petit trait horizontal au sommet. La partie basse est ouverte laissant voir deux petits traits horizontaux à l'intérieur de la lune, reliant aux traits verticaux. La « lune » est debout. Un petit crochet est muni du trait vertical de droite, se démarquant de l'autre trait qui n'est pas limité par un crochet et qui peut se lancer dans l'espace.

**La gestualité :** dans la forme ancienne, elle se trouve dans la souplesse des tracés, mais ne présente pas une apparence gestuelle. Elle est neutre, descriptive comme un tableau. Dans la forme moyenne, la lune s'ouvre laissant apercevoir les deux traits qui transforment la lune en contenant. Les deux traits meublent la lune. Cette forme s'étale plus dans la largeur de l'espace de la feuille. Plus tard la forme redevient plus verticale. Dans la forme actuelle, elle n'est pas apparente dans le visuel mais elle est présente dans le déplacement imagé par ses transformations.

**La spatialisation :** dans la forme ancienne, « lune » occupe la place seule et l'espace du caractère reste souple. Dans la forme moyenne, le caractère se positionne de façon plus horizontale que verticale dans la deuxième période de l'écriture moyenne. Dans la forme actuelle, elle est debout, droite. Construite comme une sorte de maison dont la porte est ouverte. Elle gère facilement l'espace visuel du caractère.

**Le mouvement :** dans la forme ancienne, comme c'est la représentation d'une demi-lune, le mouvement se situe dans les tracés de ce demi-cercle qui peut devenir trois quarts de lune ou peut diminuer de volume. Dans la forme moyenne, il se situe dans la permanence de l'ouverture et de la fermeture de la demi-lune. Ces va-et-vient traduisent le cycle de la lune, de la pleine lune au croissant de lune puis à la demi-lune. Ainsi s'organise le cycle de la lune, construisant une représentation du cycle du temps. Dans la forme actuelle, la dynamique se déplace dans la fermeture et l'ouverture de la lune qui marque le cycle du développement. La lune est marquée par ses mouvements à qui on donne les verbes d'action « sortir, entrer, se cacher ».

**Le sens :** le sens initial consiste à décrire la lune et les mouvements de la lune. La lune varie, vit et se déplace dans le temps. Elle peut être pleine quand elle présente un cercle ; elle est « manquée » quand elle est seulement une portion de lune et quand elle arrive à la demi-lune. Mais elle se présente plus dans les formes de lune manquante qu'en lune pleine. La pensée est aussi inscrite dans la forme descriptive du caractère. Un trait caractéristique de la chose devient le fondement de la construction psychique du caractère et la construction psychique du mot. C'est la formation et la transformation de la chose vers la représentation : la réalité externe participe à la construction de la forme et du sens du morphogramme.

Dans l'écriture ancienne, la représentation de la lune est manquante, elle n'est pas pleine, assumant la perte d'une partie d'elle-même. Ce qui traduit une lune nouvelle, qui symbolise la jeunesse, le début après la lune pleine, donc un cycle de lune qui selon les savants chinois devient pleine tous les trente jours. Ce qui permet au caractère « lune » de transformer la chose « lune » en sens « mois » comme unité de mesure dans la construction du temps. D'où naissent les douze

mois de l'année où le « mois » trouve son sens initial dans la lune. Le croissant de lune renvoie à la temporalité : la lune pleine signifiant trente jours.

Dans la forme moyenne, la lune s'ouvre, la lune éclaire, la lune est ronde. Tous les mouvements de la lune participent à la vie de l'homme. « Quand la lune est pleine, elle éclaire notre chemin ». « La lune sort, la lune est partie » marquant par là la place de la lune qui devient une écoute fidèle comme les étoiles d'ailleurs qui veillent sur le sommeil et les rêves des hommes. Dans la forme actuelle, le déplacement sur la lune, la qualité d'une femme « pleine », « creuse », « vide », « manquante » permet à l'être humain d'attribuer une fonction à la lune comme si elle faisait partie des conditions de vie de l'humanité.

Une légende chinoise raconte qu'un empereur cherche à vaincre la mort et à trouver l'immortalité. Il demande aux savants de lui créer une pilule qui lui fasse éviter la mort. Le jour de la réussite de la pilule, la reine arrive et surprend sa réalisation. L'empereur rentre de la chasse et surprend la reine qui s'enfuit du palais. Dans la peur d'être punie par l'empereur et dans la précipitation, la reine avale la pilule. L'empereur court après la reine qui s'envole dans le ciel, il s'accroche à ses pieds et tous deux entrent dans la lune : la reine grâce à la pilule devient immortelle ainsi que le roi qui l'a suivi. Ce couple et cette légende sont vivants dans l'imaginaire chinois ; la lune servant d'espace œdipien et aux scènes primitives. Aujourd'hui ce conte est raconté aux enfants qui sont invités à distinguer les images de l'intérieur de la lune.

La découverte de l'écriture et du langage de la chose « lune » est étayée par ce conte qui participe au maintien du sens, du jeu permettant à la construction de cet imaginaire, avec les traces mnésiques de la chose, de la vivance de la représentation. Cette manière de lire le caractère « lune » insiste sur la projection et l'interprétation subjective. La lecture de l'imaginaire est à la base de la formation de la représentation de chose et intégrée dans l'écriture elle-même.

\* Le caractère « soleil » est la représentation du soleil.



**Forme ancienne**



**Forme moyenne**



**Forme actuelle**

**Les formes :** dans la forme ancienne, plusieurs formes sont à l'origine de l'écriture de « soleil » : un rond irrégulier avec un point à l'intérieur ou un carré irrégulier avec un trait à l'intérieur. « Soleil » doit être rond, mais il est difficile de reproduire la forme, il est donc réalisé dans la forme d'un carré. Un point pour le rond et un trait pour le carré pour pouvoir distinguer les deux façons d'écrire. Le point ou le trait à l'intérieur du soleil représente les rayons, il symbolise la lumière. C'est une forme fermée.

Dans la forme moyenne, les formes changent très souvent : le dessin d'un rond, d'un carré, mais toujours avec un petit trait à l'intérieur. Parfois le rond est moins apparent, laissant place à la forme d'un œuf. Plus tard le rond est remplacé par un carré dans lequel est tracé un trait horizontal qui partage le carré en deux dans le sens de la hauteur, en passant de gauche à droite des deux côtés du carré. Dans la forme actuelle, elle devient plus stylisée : c'est un petit rectangle avec les deux côtés verticaux plus longs que les deux côtés horizontaux.

**La gestualité :** dans la forme ancienne, elle n'est pas apparente comme pour la plupart des morphogrammes « chose ». Dans la forme moyenne, plus souple dans le tracé, « soleil »

ressemble à une cellule vivante de l'être. Dans la forme actuelle, moins gestuelle puisque la forme du caractère est un objet géométrique : carré, rectangle, rond.

**La spatialisation** : dans la forme ancienne, « soleil » est seul dans l'espace mais gère facilement l'organisation de la feuille puisque « soleil » qui est représenté par un carré développe avec souplesse le volume désiré. Il n'a pas de contrainte dans la réalisation des tracés. Dans la forme moyenne, « soleil » reste seul dans l'espace, semble moins volumineux dans les tracés. Dans la forme actuelle, il se trouve dans le centre de la feuille ; il est debout comme au centre du ciel.

**Le mouvement** : dans la forme ancienne, il est souple dans la construction du caractère : grand ou petit rond, comme la lumière qui peut être représentée par un point ou un trait. Dans la forme moyenne, il se situe dans les changements de volume, de taille, de forme, comme s'il représente les mouvements du lever, du coucher du soleil. Dans la forme actuelle, il se situe dans le mouvement de rotation dans les variations de tailles.

**Le sens** : le soleil est comme la lune, il est employé comme mesure du temps, il peut aussi désigner le « jour ». Mais le « soleil » donne dès l'origine une représentation de certitude, de sûreté, d'assurance donc aussi de puissance. Contrairement à la lune qui est plus souvent en forme d'un quart ou de demi-lune, le « soleil » est considéré dans la représentation toujours en forme pleine. « soleil » mesure le jour : un jour, deux jours ou trois jours ; le nombre fait disparaître la chose « soleil ». Ce déplacement du sens de la chose au mot qui finalement ne remplace pas la chose mais la contient. Le soleil est contenu dans le jour. Dans la forme moyenne, la disparition progressive de la forme d'un dessin d'un rond vers la forme d'un carré plus régulier.

Dans la forme actuelle, le soleil traduit aussi le jour. Les deux sens sont possibles dans l'emploi de ce caractère. La fermeture du soleil construit la représentation du soleil comme un objet puissant, difficile ou dangereux puisqu'il contient des rayons. En comparaison avec le caractère de la lune, le soleil représente le masculin qui est dressé et fermé : la lune est ouverte et représente le féminin. La lune est employée pour décrire le mois et le soleil est employé pour décrire le jour. La lune contient donc le soleil puisque le mois est l'enveloppe des jours. Dans cette pensée, le jour représente alors la réalité et la lune le rêve.

Nous citons le symbole du Yin et du Yang. Dans la pensée chinoise, le Yin représente l'ombre, la nuit et le féminin Le Yang représente la lumière, le jour et le masculin. Ces deux éléments sont présents tout le temps, mais se différencient par leur fonction, par leur place et par leur mouvement. Le soleil éclaire le jour quand quelque part la lune éclaire la nuit. Ils sont présents parallèlement mais se croisent à un certain moment, comme au lever du jour, le soleil monte et la lune descend. Ces mouvements de croisement, d'approchement et d'éloignement représentent les mouvements psychiques : la liaison et la déliaison sous forme de tension et de décharge.

\* Le caractère « je » qui est un morphogramme incomplexe

Forme ancienne

Forme moyenne

Forme actuelle

**Les formes** : dans la forme ancienne, ce sont des formes descriptives des armes, c'est donc un morphogramme descriptif. C'est une arme qui a un manche très long, debout sur le sol puisqu'un petit trait horizontal en bas de l'instrument fait fonction de socle. Cette barre

d'instrument est munie vers l'extrémité d'une lame en dents de scie qui est reliée au manche par deux petits traits. Dans la forme moyenne, les formes changent : la partie tranchante des dents s'allongent et s'ajustent à la même hauteur que la partie de la barre, du manche. L'ensemble de l'instrument se dessine et se sépare en deux parties, la gauche et la droite qui se relient toujours par ces deux petits traits d'origine. Les formes sont plus souples dans les tracés.

Dans la forme actuelle, les formes continuent à évoluer en distribuant la partie gauche du « je » plus petite que la partie droite. Elle est, cette partie gauche, plus droite et debout sur le sol. La partie droite a une forme plus souple actuellement, comme si elle prend appui sur la partie gauche. C'est la forme d'une hache, arme pour se défendre. Les deux parties sont reliées par un trait, prolongement de la partie gauche.

**La gestualité :** dans la forme ancienne, l'expression d'une défense est apparente, la gestualité est ressentie dans la barre droite plantée dans le sol. Dans la forme moyenne, elle se trouve dans la formation en face à face, dans l'opposition gauche-droite et dans les formes gestuelles des deux parties du « je ». Dans la forme actuelle, elle s'exprime dans la position des deux parties : la gauche solidement ancrée et la droite comme un objet incliné et posé devant grâce à la tenue de la partie gauche, comme si dans le visuel le « je » naissait de la conflictualité psychique.

**La spatialisation :** dans la forme ancienne, l'écriture de ce caractère est droite, ce qui demande une certaine maîtrise dans la réalisation des tracés, comme si la spatialisation de ce « je » participait à l'affirmation identitaire. « Je » est comme les autres morphogrammes incomplexes seul dans l'espace écriture. Mais la partie tranchante dentée peut occuper toute la largeur du caractère. Dans la forme moyenne, le caractère « je » s'étend suite à l'augmentation de volume dans la hauteur et dans la largeur de la partie des dents mais aussi dans la distance entre les deux parties. « Je » semble prendre de la place dans l'espace d'écriture. Dans la forme actuelle, « je » s'étend de plus de plus en plus dans l'espace. Il occupe à lui seul, composé de deux parties, tout l'espace du caractère, augmentant en volume et en profondeur.

**Le mouvement :** dans la forme ancienne, il se trouve dans le redressement de l'instrument ainsi que le redressement du « je » face à l'extérieur. Dans la forme moyenne, le mouvement évolue dans l'espace visuel comme dans l'espace psychique puisque la partie défensive du « je » essaie de répondre à la réalité externe. Ce mouvement interne accompagne la formation du « je » tout au long de cette période d'adaptation défensive. La disparition des dents introduit l'intégration psychique d'une défense comme si la suppression physique de cette partie défensive permettait l'intégration psychique de cette défense originaire du « je ». Les traces visuelles qui permettent le « je », par la voie régressive, puisse retrouver cette part défensive dans la base de la formation de l'identité, restent présentes dans le regard. Dans la forme actuelle, ces mouvements opèrent dans les transformations des parties descriptives de la chose et dans la formation du sens « je ». Ils évoluent dans les formes comme dans la pensée tout le long de la construction de cette identité défensive dès le départ.

**Le sens :** dans la forme ancienne, la forme du « je » interroge le sens qui part de la question « qu'est ce que le « je » ? C'est un instrument utilisé pour l'exécution d'une loi, ou pour tuer des animaux. Le sens initial est donc sacrificiel et symbolique. Comme si la défense du moi contre l'agression de la réalité extérieure était une étape nécessaire pour construire les limites et l'identité du moi. La chose « arme » est présente pour pouvoir travailler comme outil de construction de « je » ; elle a perdu dès l'origine la nature de la chose mais devient un objet du moi dans la rencontre avec l'extérieur. Le symbolique est comme une érection défensive contre

la réalité extérieure. Dans la forme moyenne, il se transforme de l'objet « outil tranchant » à la désignation du « je » ; de la chose au mot identitaire de « je ». Ce « je » peut être le moi dans l'emploi de ce caractère, marquant le mouvement réflexif de « je » au « moi ».

Dans la forme actuelle, le sens de « je » se justifie par la désignation des deux parties.

- la partie gauche est représentée par la clé de « main » au-dessus de laquelle on ajoute un petit signe, symbole de la présence du sujet ; la clé de « main » se prolonge et se rattache à la partie droite comme si cette main tenait debout la partie droite.

- la partie droite est représentée par le morphogramme « arc », arme pour atteindre l'ennemi de loin.

Ainsi l'ensemble des transformations opérées dans l'évolution de ce caractère est une tentative pour représenter l'évolution psychique du moi dans la rencontre avec la réalité extérieure. Ce caractère « je » dans l'écriture actuelle n'est qu'une reprise de toutes les étapes de l'évolution puisque les deux parties du mot traduisent les mouvements psychiques impliqués dans la construction de l'identité. Le « je » est donc une traduction de la scène : la main représente l'homme qui symbolise la subjectivité ; l'arme « arc » qui devient l'objet de l'homme qui se défend contre l'agression extérieure.

Les transformations spatiales permettent de transformer une scène anobjectale en une scène objectale : l'arme qui à l'origine est seule, devient l'arme tenue par un humain. La présence de l'humain symbolise la formation de « je ». La décomposition de cet arme est suivie par les changements de la position spatiale : les dents sont remplacées par la « main », donc par l'homme ; la barre, le manche reprend tout le mouvement de la nature de l'objet armé.

Ce caractère confirme des transformations opérées dès l'origine de la formation du symbolique dans la chose. Les mouvements permettent le déplacement dans l'espace physique qui n'est qu'un déplacement psychique de la place de chacun, du moi et de l'objet externe. L'analyse de ces exemples nous a permis de repérer les constances dans l'évolution de l'écriture ancienne à l'écriture actuelle dans les catégories de morphogrammes qui ne sont pas uniquement des morphogrammes de l'humain. Ces morphogrammes possèdent aussi des mouvements dans les transformations de forme, de sens et d'orientations dans l'espace d'écriture. Comme pour les morphogrammes humains, la spatialisation, les formes participent à la construction de la désignation du caractère.

Ces transformations sont variables et se situent à plusieurs niveaux : elles permettent de composer et de décomposer l'unité pour procéder par la suite à d'autres transformations. Elles veillent sur le maintien de la vivance de l'objet et assurent du point de vue dynamique le travail de liaison avec la chose ; donc elles participent à la formation de représentation de chose. Pour certains morphogrammes, dès l'origine de la formation, la chose est déjà du symbolique. Ce qui nous interroge sur le devenir de la chose puisque la chose n'est plus la chose dans ce système de formation des morphogrammes. Un commencement de réponse à la question : c'est la relation avec la chose qui nous ramène à sa perte mais pas la chose qu'on perd.

L'étude des transformations dans l'évolution des morphogrammes s'inscrit dans le travail de la construction de la représentation de chose ; l'évolution interne de la chose souligne la vivance de l'objet. Cette vivance permet l'indépendance de l'objet avec ses propres lois internes. Cette capacité de transformations de la chose nous permet de penser que toute relation à l'objet est obligatoirement inscrite dans une relation intersubjective. Si la chose est une matière non vivante, elle est dans ce contexte un objet partiel qui est dans la dépendance de l'autre.



Nous sommes confrontés à ces objets partiels dans le fonctionnement psychique des patients psychotiques qui suppriment la matière vivante de la chose en lui attribuant certaines propriétés qui ne sont que des effets de la projection du moi psychotique. L'évolution subie dans la formation des morphogrammes reflète une recherche d'ajustement de l'écart entre la réalité externe et la réalité interne. Cette évolution de style et de forme traduit l'histoire de l'homme à travers le temps, elle introduit la notion du temps. Les formes d'origine dans l'écriture chinoise proviennent de la vision de la chose extérieure, ou de l'imaginaire dans la construction du sens, ou des attitudes corporelles de l'humain à l'époque.

Cette première étape de transformation opérée de la formation de la représentation de chose à l'évolution de la chose s'inscrit dès cet instant dans le travail de refoulement. Nous assistons parfois à la résistance des changements des formes, indiquant par là les difficultés d'origine de la séparation avec les formes primaires de la chose. Il a fallu des siècles de transformations minimales pour que ce travail de mise à distance avec l'origine puisse passer aux formes moyennes puis aux formes actuelles grâce aux transformations comme une sorte de compromis entre la réalité interne et la réalité externe.

La construction de la représentation de chose nous permet de faire l'hypothèse que comme dans le caractère « je », les transformations s'inscrivent dans la construction de l'intrapsychique ; cette part identitaire est fondamentale dans le développement du psychisme. Les chapitres suivants travailleront les autres catégories de transformation à partir du constat de la formation de la chose qui reste intrapsychique et qui reste silencieuse.

#### **4.1.2. La transformation par dédoublement, par triplement, par quadruplement.**

Ce sont surtout des morphogrammes complexes par dédoublement, triplement ou quadruplement des morphogrammes simples, des morphogrammes incomplexes ou complexes, qui sont descriptifs et formés d'un seul bloc même s'ils possèdent plusieurs éléments superposables ou assemblables. Ces dédoublements représentent les êtres ou les objets rassemblés par deux, trois ou quatre. Ce nouveau caractère constitué forme un autre idéogramme avec un autre sens qui, très souvent, n'est pas le sens pluriel de l'élément « chose ». Nous verrons comment les transformations opèrent dans ces situations de clonage par dédoublement et le sens de cette nécessité de dédoublement.

Cette méthode de dédoublement nous invite à faire l'hypothèse qu'il s'agit d'une doublure narcissique face à la difficulté de comprendre l'exigence externe, ce qui relève des difficultés dans le travail de séparation, de dedans en dehors, de l'objet interne à l'objet externe. Ce qui souligne la crainte d'effondrement du moi à la rencontre de la réalité externe, de l'étranger. Le dédoublement constitue sous cet aspect une recherche de maîtrise de l'étranger. C'est le déplacement de l'objet interne vers l'extérieur. Ce déplacement ne s'inscrit pas dans la pensée, il appartient à l'inconscient. Cette opération psychique inconsciente se trouve dans un travail de séparation.

Il est certainement rassurant pour le moi de constater que les conflits font partie de l'humain. Il nous semble que le dédoublement dans l'écriture révèle la recherche de maîtrise dans la rencontre avec le monde extérieur ; méthode très souvent utilisée dans nos observations des jeux chez les jeunes enfants. Ces derniers multiplient la puissance des personnages, des soldats, de l'armée, d'un dédoublement du même, et tous obéissent à leurs désirs. Comme si l'enfant et les personnages ne faisaient qu'un et qu'ils puissent accroître sa puissance en se multipliant imaginairement.

L'appartenance à la catégorie du morphogramme traduit l'espace du dedans, puisque malgré les éléments dédoublés, triplés ou quadruplés, ils ne forment qu'un : le morphogramme qui utilise la multiplication du même comme une représentation descriptive de l'objet, de l'être, de la nature mais surtout dans la visée de la formation du sens. Mais ce sont les propriétés d'un seul objet ou être. Plus tard les transformations s'effectuent dans le déplacement du morphogramme au dactylogramme ; le dédoublement s'exercera alors dans le dédoublement du geste. Nous essaierons de repérer les processus de transformation spécifiques à la transformation par multiplication qui marque le déplacement du Soi à l'autre identique du même.

Nous proposons comme méthode de travail quelques exemples pour penser l'articulation de nos réflexions et la théorie dans cette partie de recherche. Ces caractères étudiés sont représentatifs de chaque catégorie de morphogrammes ; ils appartiennent surtout à la catégorie de l'homme mais aussi d'autres catégories qui permettent le prolongement de l'idée par le déplacement de l'humain sur l'objet, sur l'environnement. Nous faisons porter principalement notre choix des exemples sur les morphogrammes humains et parties de l'humain faisant l'hypothèse qu'il s'agit d'un déplacement si les dédoublements s'effectuent sur les animaux ou les choses.

L'homme fait partie des caractères où le dédoublement s'exerce sans incidence. Ces transformations opèrent dans toutes les positions possibles : à gauche, à droite, au-dessus, en dessous. Comme pour tous les dédoublements, les éléments dédoublés ont la position face à face, dos à dos, opposante, superposable formant ainsi un couple symétrique dont la seule différence résulte de l'orientation spécifique à chacun.

Les exemples se proposent comme textures visuelles dans la rencontre de nos réflexions et dans la construction de nos hypothèses sur ce mécanisme de défense qui est donc ce dédoublement narcissique. Nous attendons bien évidemment d'autres ouvertures de pensée pour représenter les défenses du moi dans le travail de maîtrise.

#### **a. - Le dédoublement :**

\* Le caractère « se saluer » :



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

A l'origine, c'est la représentation de deux hommes tournés face à face ; ils sont dans une position assise qui symbolise le repos et l'entente entre les deux hommes. Un espace entre les deux marque la distance de chacun. Les positions corporelles décrivent la distance dans la relation. La désignation du sens « se saluer » reprend la description de la position des deux hommes. Ils ne sont pas en conflit et sont dans le stade de salutations.

Les transformations se situent à plusieurs niveaux :

1° Les postures d'origine des deux hommes à distance en face à face, les deux hommes prennent la position debout et se tiennent par la main. Les attitudes corporelles deviennent plus apparentes et expriment leur position de courtoisie, puisque ils sont courbés en avant, ce qui est une marque de respect. Ils forment dans la vision un seul bloc, un seul corps relié au niveau des mains. C'est le reflet de soi dans le miroir quand on le touche avec la main. Ici la kinesthésie du toucher diminue la distance entre les deux hommes, elle introduit la symétrie, une sorte de double narcissique en miroir.

2° Ces transformations de positions corporelles s'effectuent dans les mouvements d'ouverture et de fermeture des espaces visuels et aussi psychiques. L'ouverture de l'espace au niveau des jambes ; fermeture du milieu au niveau des mains et rapprochement au niveau de la tête. L'ensemble des mouvements de transformation permet d'inscrire dans le visuel l'entente de deux personnes. N'est-ce pas une construction de la représentation d'une entente, d'une rencontre avec l'autre de soi, de l'homosexualité ?

3° Des deux corps reliés s'opère un passage vers la différenciation : la séparation des deux hommes. L'homme de gauche qui est plus petit actuellement dans sa présentation. Le dédoublement s'effectue à deux reprises dans ce caractère, d'abord un dédoublement face à face dans le sens de la symétrie, du même ; puis un dédoublement de l'autre différent de soi, et qui est aussi en accord avec soi, donc dans le même sens, à l'opposé du conflit.

4° Les formes actuelles présentent donc :

- d'un côté un homme dont l'attitude décrit une courbure au niveau du corps : c'est une position de souplesse. Ces formes gestuelles expriment la position de soumission dans l'acte de salutation.

De l'autre, l'homme de droite est au contraire bien droit et se tient debout sur les jambes. Une main qui représente l'être veille sur cette position d'érection.

Les transformations par la suite des positions, des formes et des tailles permettent de se voir en double, mais du côté du féminin en soi, puisque la différence de ces deux hommes permet de parler du masculin pour l'homme debout par un pied à droite et du féminin pour l'homme plié dont une partie de la jambe n'est pas présente, ce qui représente le manque. Ce caractère ainsi transformé désigne l'acte de salutation/rencontre ; les transformations dans le dédoublement de l'homme cherchent à maîtriser la rencontre avec l'étranger, cette partie du même ou de la différence en soi.

\* Le caractère « suivre » :



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

Dans l'écriture ancienne, « suivre » décrit deux hommes vus de profil, l'un marche devant et l'autre suit. La désignation originelle qui est de « suivre l'autre » glisse petit à petit vers l'élargissement du sens qui devient « suivre ». Nous assistons à la formation des symboles par des signes constitués dans le visuel, et à la formation du sens par une conventionnalité culturelle.

Les transformations se réalisent en trois étapes :

1° Des dessins qui sont des représentations des hommes de profil. La décomposition de ce dessin fait apparaître la scène de deux hommes voire trois qui se suivent, réalisés côte à côte, symbole de l'entente. La kinesthésie de la marche dans la même direction introduit l'espace, l'entourage, la groupalité, ce qui assure le passage de l'intra à l'inter.

2° Du symbole, signe au mot stylisé : un autre dédoublement se surajoute à la maîtrise du visuel puisque l'ajustement des attitudes corporelles « identiques » est représenté par l'affinement des tracés et le rallongement du corps.

3° La position de l'homme de face remet dans le visuel la question du dédoublement, puisque les deux « hommes » se différencient dans les formes. Ils se donnent à voir « homme » et son ombre.

Le caractère « suivre » décrit par le dédoublement de l'homme sous deux formes et le dédoublement de l'action « suivre » par la forme et par les symboles. D'ailleurs les signes visuels participent à l'action du dédoublement. « Suivre » souligne par là la réalisation d'un double narcissique et donc les difficultés dans le travail de séparation. Il soulève aussi la question de l'homosensualité. Les transformations opérées permettent de changer de forme et de place dans une conventionnalité et dans un autre aspect de la chose « des corps de l'homme » au mot « suivre »

\* Le caractère « comparer » décrit une scène : deux hommes retournés assis côte à côte en parallèle.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

De ces attitudes corporelles de l'humain, dérivent d'autres positions telles que deux hommes dos à dos, face à face, l'un debout, l'autre couché. Tout comme si l'écriture nous invitait, lecteur et scripteur, à participer à la construction de la scène en nous convoquant dans nos expériences transférentielles.

1° Les transformations au niveau des formes, des attitudes corporelles de la position debout, côté à côté, à la position « assise » qui est une position de repos dans l'idéogramme soulignent le dédoublement. Ce mot « comparer » se prononce exactement comme le mot « cuisse ». Le dédoublement de l'homme passe par la comparaison du dedans/dehors, de l'objet interne à l'objet externe. La rencontre avec la réalité doit se dérouler sans conflit.

Dans le caractère « comparer », cette situation à deux vers la même direction souligne quelque chose du même, de l'homosexualité, mettant à l'écart la question de la différence, de la jalousie fraternelle sous-jacente. Les positions corporelles très présentes forment de nouveaux caractères par des changements de position dans l'espace. La lecture change selon la position à l'intérieur de l'idéogramme qui est alors « sur motivé » au sens de la linguistique.

Ainsi se forment tous les styles de dédoublement de l'humain :

- « Deux hommes se tournant le dos » désigne le sens « se brouiller, se séparer » ; les transformations de sens par la position du dos qui, par dérivation et par l'extension, désigne aujourd'hui « nord ». Dans la pensée chinoise « nord » est le point cardinal auquel on tourne le dos, l'homme « doit » s'asseoir face au sud.<sup>121</sup>

- « Deux hommes debout se battant » désigne « battre »

- « Deux fils côte à côte » donne naissance aux jumeaux.

D'autres formations possibles dans le dédoublement de l'homme où d'autres formes de transformations peuvent être à l'œuvre.

\* Le caractère « contourner/retourner »



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

Après l'étude de deux exemples sur le dédoublement de l'homme, nous proposons le caractère « contourner/retourner » qui est formé par le dédoublement de la « bouche ». Ce morphogramme se compose de deux éléments identiques dans les tracés mais différents dans la

<sup>121</sup> Cette orientation à partir du corps est nommée « feng shui » (vent eau) qui est une étude des orientations de l'homme en relation avec les points cardinaux

taille, ce qui conduit à la différence de sens: le morphogramme « bouche » qui est représenté par un petit carré et le morphogramme « enclos » qui est représenté par un grand carré, une grande « bouche » dans les tracés. Les transformations au niveau de la « bouche », dans la formation des caractères s'effectuent surtout au niveau des tailles : agrandissement ou diminution à plusieurs niveaux dans l'espace. Comme pour le caractère « homme », les transformations de la spatialisation forment d'autres idéogrammes et d'autres sens. Ce sont des carrés qui évoluent dans l'espace : le petit représente la « bouche » et le grand « enclos ou enceinte » dans ce caractère.

Les transformations s'effectuent dans le dédoublement du morphogramme « bouche » dans plusieurs espaces psychiques :

1° Les transformations opèrent au niveau du sens : la « bouche » n'est plus une bouche, elle indique le geste répétitif dans le tracé du trait qui part et qui retrouve le point du départ. Ce qui donne le sens de « tourner/retourner ».

2° Les transformations dans le dédoublement de ces gestes, insistant sur la répétition du même, indicateur du dédoublement du geste au sens. C'est d'abord un dactylogramme qui remplace le morphogramme « bouche », c'est une transformation dans la nature de la chose qui devient un geste indicateur.

3° La transformation au niveau de l'espace psychique à partir du dédoublement du visuel : la bouche dans le visuel est dédoublée de la façon suivante, l'une dans l'autre. La bouche représente la vie, l'être. Cette vision de l'une dans l'autre nous fait associer au fantasme d'incorporation et de dévoration.

Le sens de « contourner/retourner » désigne à l'origine le sens de « retourner ». La répétition insiste sur le retour dans le même peut être une recherche passive-active dans la maîtrise des angoisses mortifères, de dévoration, d'un fantasme d'auto engendrement. On peut l'entendre comme un représentant de la pulsion de mort qui cherche à représenter la maîtrise de l'impensable, de l'irreprésentable.

Ces parties de l'humain sont très souvent utilisées pour mettre en œuvre le dédoublement dans la formation des morphogrammes et des dactylogrammes. Le dédoublement peut s'effectuer pour le geste même, ainsi cela permet de former les caractères suivants :

- deux mains retournées désignent « grimper »
- deux mains allant dans le même sens traduisent « l'amitié »
- le geste de deux mains séparées désigne « se séparer »
- deux orteils qui représentent les pieds, ensemble côte à côte désignent « s'arrêter »
- deux orteils l'un devant l'autre désignent « marcher »

Le dédoublement peut avoir lieu dans les choses, comme nous l'avons souligné plus haut. Il s'agit sans doute des déplacements de cette défense sur les animaux ou les choses. Nous citons juste quelques exemples sans les déconstruire puisque les modalités de dédoublement sont les mêmes :

- deux arbres ensemble côte à côte désignent le bosquet
- deux feux superposés donnent le sens de « flamboyant »
- deux battants face à face deviennent une « porte »

Le dédoublement des personnages, des parties de l'humain, des animaux, des objets insiste sur le doublement qui marque la répétition de l'acte, un déplacement d'insistance psychique, un



geste indicateur, quelque chose à « voir ». Il marque la présence du sujet indicateur qui souligne cette recherche passive-active d'une défense dans la rencontre avec la réalité externe. C'est une recherche de maîtrise de l'impensable. Ce double narcissique est une gestion économique dans la rencontre de la conflictualité psychique. Le sens actuel doit laisser la trace visuelle de l'évolution du caractère qui peut être le représentant d'une solution psychique.

### **b. - Le triplement :**

Les transformations de l'humain ou de chose par triplement sont aussi à l'œuvre dans la formation de l'idéogramme. Les modalités de transformation sont pour la plupart les mêmes que celles utilisées pour le dédoublement. Cependant l'élément essentiel dans le triplement c'est la place qu'occupe chacun des trois éléments triplés. Cette particularité dans la transformation est due au nombre trois.

Pour le dédoublement, le double peut se positionner en face à face, dos à dos, dessus par rapport au dessous, avant par rapport à l'arrière ; mais les deux parties sont identiques, symétriques dans les transformations opérées selon les exigences demandées pour la constitution du caractère. Ces exigences obéissent à des lois capables de varier d'un caractère à un autre selon la forme du dédoublement. La spatialisation participe à la construction du sens, ce que nous avons constaté pour le caractère « contourner » où l'un se trouve dans l'autre, comme pour le caractère « comparer » l'un à côté de l'autre ou pour le caractère « suivre » l'un derrière l'autre.

Le triplement du caractère qui est un multiple du même change de registre comme une sorte de pictogramme et prend un autre sens qu'il acquière par la transformation de sa prise de place dans l'idéogramme. Le sens qui n'est plus constitué par l'image mais qui devient un mot, produit par les associations des différents composants du caractère d'origine. Le rébus est dans ces écritures comme formateur du mot.

L'hypothèse selon laquelle le nombre peut jouer sur ce passage de l'image au mot comme un moyen de transformation du sens assure l'idée de la présence structurelle de l'image dans le sens. La paradoxalité de ce triplement se trouve dans le multiple du même. Nous proposons que le « même » dans le chiffre trois est une tentative de sortir de ce même dans le double narcissique. Ce même dans la tiercéité introduit le déplacement de la matière d'image à la matière psychique donc à la pensée.

Plus tard ce nombre « trois » introduit la tiercéité mais une tiercéité au sens de la différence, du symbolique, et non au sens de l'œdipe. C'est cette tiercéité de la différence qui permet de sortir du même. Ce qu'on retrouve dans la stabilité de la nature des caractères : ces caractères par triplement sont toujours des morphogrammes mais ils sont des morphogrammes complexes comportant deux morphogrammes simples. Ils peuvent être des morpho-phonogrammes, et des idéogrammes par le sens, mais restent dans la catégorie des morphogrammes.

La complexité se situe dans la construction du sens : le sens ne se construit pas dans le croisement et l'interaction des éléments différents de l'idéogramme, mais dans un déploiement du même. Il varie selon le nombre : d'une position duelle à la position de triplement, de quadruplement ; il désigne donc le pluriel. Le groupe qui, dans ce contexte, est un multiple de soi, reste dans le registre du narcissisme.

La malléabilité de l'idéogramme permet de jouer sur ce triplement pour construire le passage de deux à trois. Le médium malléable selon Marion Milner permet à l'idéogramme de proposer cet espace de jeu et d'inscrire le sens dans l'interaction des éléments. Le même agit sans doute comme un compromis dans le triplement du caractère, instaurant un espace intermédiaire, un

espace transitionnel puisque le tiers n'est qu'un double du même, une certaine façon de trouver un compromis entre deux, de sortir d'un double narcissique pour entrer dans la différence. Ici le même en tant que représentation de chose a perdu les propriétés de la chose pour aller dans l'idée, dans la pensée.

Le triplement du même n'est qu'une marque de la malléabilité de l'idéogramme. Mais ces transformations par triplement s'inscrivent dans la dynamique de l'écriture qui consiste à travailler ces traces de chose en soi. Cette dynamique est doublement instaurée dans l'idéogramme à partir des traces visuelles de la chose et par un jeu de transformation de forme et de position, ces choses ne sont plus des choses.

La paradoxalité se trouve dans cet entre deux : entre la chose et la pensée. Ces multiples en soi sont du point de vue économique des façons d'introduire la pensée puisque le tiers n'est qu'un dédoublement du même. C'est une tentative de représenter la tiercéité de l'intérieur. Le mouvement reste intrapsychique. Dans cette tentative de représentation, comment s'organise ce triplement dans le morphogramme et comment s'effectuent les transformations du même à l'ouverture de la différence ? Comment penser le déplacement de la spatialisation à l'organisation du sens ?

A partir des exemples choisis en fonction de leurs stratégies de triplement nous essaierons d'aborder la question du tiers dans la construction du symbolique mais aussi dans l'interrogation de sa place dans la gestion psychique face à la conflictualité. Comme ce ne sont plus uniquement des morphogrammes, ils sont nécessairement désignés comme caractères complexes. La complexité se présente dans une paradoxalité dont le sens nous permettrait d'avancer nos hypothèses de travail concernant les transformations des images.

\* Le caractère « union »<sup>122</sup> est la représentation de l'union de trois « forces »:



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

C'est un morphogramme complexe qui se compose de trois éléments semblables : le morphogramme « force » que nous avons étudié plus haut. Le triplement de trois « force » se positionne dans un triangle, deux en bas et un en haut qui forme avec les deux premiers un triangle. Chaque caractère « force » occupe un sommet du triangle, introduisant le mouvement dans l'espace visuel.

Les transformations opèrent dans le changement de sens, de la séparation de la chose dans le visuel à la trace de la chose dans le psychique. Ce déplacement s'effectue par la construction de la profondeur dans le visuel : les trois éléments de l'idéogramme ne sont plus alignés côte à côte, ils ne sont plus mis à plat, ils se situent dans une même distance par rapport aux deux autres, formant ainsi un triangle. C'est cette vision de la distance multipliée qui construit la profondeur structurant le sens dans l'image.

Comme la construction de la profondeur dans le son. Le troisième interchangeable devient le premier et le premier devient le deuxième, ces transformations de la position de chacun permet d'entrer dans le pluriel, puisque le nombre « trois » n'est plus la chose en elle-même mais un représentant de la différence, d'un tiers. La combinaison des trois morphogrammes reste la même

<sup>122</sup> Certains ouvrages proposent de classer ce caractère dans la catégorie de l'idéogramme

pour toute formation de caractère par triplement. Les morphogrammes « force » gardent leur orientation initiale vers la gauche, position antérieure, de l'origine.

\* Le caractère « viol » est le triplement du morphogramme « femme ». Les morphogrammes triplés se placent selon la même règle pour le triplement, ils sont donc deux à la base et un au-dessus mais au milieu des deux premiers. Les morphogrammes « femme » sont tournées vers la droite, position initiale de « femme » qui permet selon notre hypothèse d'être face à un autre élément pour la constitution d'un nouveau caractère ; c'est une position d'ouverture. Mais le dédoublement de « femme » s'offre forcément de par la position initiale la vision de deux femmes dans la même direction, mais un des deux caractères « femme », celui de droite tourne le dos à celui de gauche.

« viol » 

Ce caractère décrit le passage de la chose à la pensée par la formation de l'idée abstraite qui est donc le « viol ». Il ne s'agit pas de l'acte « violer » en faisant directement des liens à la vision des femmes. Il s'agit d'un viol, exprimant par le pluriel groupal, des figures maternelles comme si elles nomment le viol, toute transgression de mettre à vue, à nue cette représentation féminine en pluriel.

Les transformations opèrent à plusieurs niveaux :

- transformations de la représentation « femme » en figure féminine, maternelle
- transformations en acte dans le détachement de l'image à la mise en sens des liens, puis de la mise en lien à la mise en pensée de ces matières physiques, sensorielles
- transformation par un déplacement d'affect dans la construction du sens, par un renoncement de la chose.

Par l'introduction du troisième pour le travail de mise à distance de cette représentation de chose « femme »

\* Le caractère « transmission » dans le sens de faire circuler une parole est constitué par le triplement du caractère « oreille » dans l'écriture actuelle :

	« transmission »		
« oreille »		Forme ancienne	Forme actuelle

Les trois morphogrammes « oreille » se positionnent en triangle comme nous l'avons vu plus haut pour le triplement d'un caractère. Le sens initial de ce caractère se trouve dans l'acte de passer d'une oreille à une autre dans le chuchotement pour transmettre une information, puis d'une autre oreille à une autre ; cette représentation de la transmission passe par la bouche, puisque à l'origine, c'est à voix basse, qu'on parle à l'oreille de l'autre pour parler d'un « petit » mot ; ici « petit » introduit le secret. Le nombre trois introduit le pluriel pour exprimer la transmission à plusieurs.

Les transformations se situent :

Dans l'introduction de la troisième oreille il y a l'idée d'une absence actuelle de cette troisième oreille et d'un projet, d'une promesse de cette rencontre avec un autre. Là encore la troisième oreille n'est pas la même que les des deux premières, elle est différente par ce qu'elle représente, une absence et un projet et elle fait entrer le morphogramme dans l'abstraction qui forme l'idéogramme, ce qui transforme le morphogramme complexe en idéogramme, en mot.

Dans le déplacement de la chose « oreille » à l'acte de transmission.

Dans l'introduction des liens par la bouche reliée à l'oreille ; les transformations de l'absence en présence, et cette absence de la « bouche » participe à la construction du sens « transmission ».

C'est un mode d'accès à la symbolisation. Ce chemin d'écriture est aussi un chemin du psychisme. La formation représentative de l'absence puisque l'absence de la « bouche », absente pourtant, gère la transmission émise de « bouche à l'oreille. »

\* Le caractère « forêt » est constitué de la procédure d'un assemblage triplé de « bois »

« bois »      木                      « forêt »      森

Nous savons que deux arbres alignés côte à côte forment le morphogramme « bosquet », trois arbres placés en triangle constituent le caractère « forêt ».

Les transformations se situent à plusieurs niveaux :

1° Au niveau du nombre, de deux à trois. Ce qui change complètement l'organisation du caractère puisque la complexité s'impose dans les multiples formes, de positions spatiales, et d'orientation de chaque groupe. Les transformations prennent en compte cette complexité. La complexité dans la position initiale intervient dans la construction du sens des caractères.

2° Les transformations dans ce caractère « forêt » se décomposent dans le visuel de deux arbres face à l'un et se compose dans le sens qui est donc le multiple d'arbres. Il n'est plus le triple mais le multiple d'arbres puisqu'il s'agit de la forêt. La transformation se place aussi à l'intérieur de l'image d'un arbre en trois, à l'image d'une forêt qui n'est plus dans le comptage. Il s'agit d'une transmission dans ce groupe du même. L'arbre est un caractère de face, donc il n'y a pas de complications dans la position de chaque arbre. Comme si la transmission, le triplement se fait sans conflits ?

3° La forêt est donc le triplement de l'arbre qui est héritier et porteur de fruits. La spatialisation attire notre attention : deux arbres côte à côte à la base du caractère et un arbre au-dessus du milieu des deux précédents. Cet arbre seul au-dessus mais au milieu transforme dans le visuel le double, le même, la symétrie en un partage équilibré d'un triangle où chacun occupe un sommet. D'autres transformations procèdent du visuel c'est la formation d'un vide, d'une distance égale à chaque partie. Ainsi se forme un contenant qui n'est pas possible dans le simple dédoublement.

Le triplement du morphogramme introduit la dimension de la profondeur, de la tiercéité. L'insistance de l'appartenance à la catégorie des morphogrammes qui dans le domaine linguistique est économique puisqu'il s'agit seulement d'un triplement de celui-ci. Notre intérêt pour ce triplement du même débouche sur l'idée d'une tiercéité, d'une différence qui s'introduit à partir de l'intrapsychique lui-même. Nous proposons de penser qu'il s'agit bien d'une représentation interne de la tiercéité. C'est une production intrapsychique

C'est un prolongement du double narcissique dans le travail de représentation. Ces jeux de transformation dans l'idéogramme permettent de montrer ce qui est à l'œuvre dans cette étape présymbolique. Ces morphogrammes complexes se rapprochent des idéogrammes si ce n'est que les éléments sont différents et dans leur nature et dans leur fonction. Le triplement de l'identique possède une spatialisation, ce qui explique que le sommet du rectangle introduit une différence. Ce triplement est une recherche économique dans l'imaginaire de la rencontre de la tiercéité.

Ce jeu de transformations opérées dans ce modèle d'assemblage triplé permet de déplacer l'image de chose vers la représentation de mot. Le triplement n'est pas dans le nombre, donc quantitatif mais dans l'organisation de la mise en lien et de la mise en sens.

### c - Le quadruplement

La formation des morphogrammes complexes par quadruplement se trouve plus rarement, mais elle existe dans certains caractères. Nous savons maintenant que ces morphogrammes complexes proviennent d'une opération du même à partir d'un morphogramme simple. L'usage de ces modèles permet d'accéder à la compréhension de la constitution des mots et permet d'argumenter la capacité de créativité du psychisme. Dans l'organisation de l'espace de l'idéogramme, le rectangle est proposé comme cadre psychique de l'écriture. Le mot complexe ou incomplexe doit être contenu à l'intérieur de cet espace. Les éléments quadruplés des morphogrammes complexes doivent donc partager l'espace d'écriture.

L'étude de deux morphogrammes complexes par quadruplement nous permet de travailler dans le prolongement de ce chapitre sur les mouvements intrapsychiques, de travailler sur les transformations dans l'espace visuel de ces signes qui deviennent symboles dans la formation ou dans le refus de la pensée.

\* Le caractère « catégorie/qualité » se compose d'un triple morphogramme « bouche » et le caractère « critiquer » d'un quadruple morphogramme « bouche ». Pour « critiquer », les morphogrammes « bouche » se positionnent par deux : deux en bas, deux en haut, croisant le vertical et l'horizontal. C'est une formation complexe dans l'espace mais simple dans l'organisation de l'écriture puisque les quatre exemplaires du morphogramme remplissent le cadre<sup>123</sup> rectangulaire de l'écriture. Ces morphogrammes peuvent prendre des sens différents selon les axes de symétrie par rapport auxquels ils se positionnent.

« catégorie/qualité »



« critiquer »



Les transformations au niveau du visuel : les formes deviennent une répétition, insistant sur le nombre et sur le pluriel. Le morphogramme « bouche » est intéressant du fait des significations multiples qu'il peut prendre selon les transformations et les formations dans lesquelles il est installé.

Le quadruplement insiste sur le nombre, il est régressif dans le travail de représentation, insistant sur le retour de la pensée vers la chose, comme si cette tentative de représentation laissait une place à des « signifiants » d'image qui sont inclus dans la répétition. Par sa disposition spatiale, le morphogramme « bouche » revient sur le dédoublement du même ; il n'est jamais seul, contrairement au modèle du triplement où l'un des trois est toujours isolé des autres. Dans le caractère « critiquer », « bouche » n'est jamais dans une position solitaire, mais toujours organisé en pair, en double narcissique.

Les transformations dans ce caractère font disparaître la triangulation, elles ramènent à la position duelle, de la symétrie dans la situation du miroir. Le triplement de « bouche » désigne les catégories d'offrandes, donc la qualité de ces offrandes est exigée, d'où ce caractère donne la signification « qualité ». Comment comprendre ce changement de trois à quatre ? Le sens de ces deux caractères montre que la différence se situe dans le déplacement possible de la « bouche », de « qualité » vers « critiquer ».

<sup>123</sup> Cadre de l'apprentissage



On peut faire l'hypothèse que le trois est le chiffre de la tiercéité et le chiffre quatre va dans l'excès d'images, incontrôlable pour le moi. «Le chiffre quatre marque la pluralité. Ce débordement d'images qui fait « trou » à la tentative dans le travail du symbolique et donc par retournement comme un mauvais objet projeté à l'extérieur pour le désigner comme une « bouche » mauvaise, par l'union de ces quatre « bouche ». C'est une situation d'affrontement dans la maîtrise de la parole qui vient de la bouche et tout ce qui peut advenir fantasmatiquement de cette ouverture « bouche ».

\* Le caractère « troupeau » est la représentation d'un ensemble de quatre moutons.

Comme pour le caractère « critiquer » le morphogramme « mouton » est quadruplé pour former « troupeau », occupant tout l'espace d'écriture. Le « mouton » est un morphogramme incomplexe qui est la représentation morphologique de l'animal. La représentation de cet animal « mouton » construit le sens dérivé qui est la docilité. Cette qualité attribuée à l'animal participe ainsi à la construction des morphogrammes complexes par triplement et par quadruplement. Dans l'écriture moyenne, le morphogramme « troupeau » est transformé, il est le triplement de « mouton ». Ce passage de quatre à trois permet de figurer la triangulation dans le visuel. Le sens « troupeau » peut être une maîtrise œdipienne. Il s'agit donc d'un déplacement sur le mot « mouton » d'une recherche de représentation pour décrire l'idée d'obéissance, de maîtrise de l'angoisse de castration.

« mouton »  « troupeau »     
 Forme ancienne      Forme moyenne      Forme actuelle

Dans l'écriture idéographique, le déplacement sur les animaux pour ce qui concerne les formations des angoisses permet une mise à distance de celles-ci, dans le registre d'une négation. La constitution du sens « troupeau » est aussi employée sur d'autres animaux : un « troupeau de porcs », un « troupeau de chiens ». La formation du sens « troupeau » est aussi une production intrapsychique dans une recherche de la maîtrise d'un débordement comme pour la « bouche » puisque le « troupeau » quitte l'individuel pour aller dans le groupe. Le « troupeau » renvoie à l'enfance où l'obéissance évite les situations conflictuelles.

La constitution des morphogrammes complexes par quadruplement continue le travail de la représentation dans une recherche de maîtrise d'un débordement d'affects en donnant à la représentance un ordre de classement. Ces transformations permettent du point de vue économique de représenter les situations conflictuelles et leurs devenir dans la rencontre avec la réalité externe ; le « trop » d'image provoque un débordement, un affolement qui induit une recherche de maîtrise. Il est rare de rencontrer cette catégorie de morphogrammes quadruplés.

On peut penser que ces modèles de dédoublement, de triplement et de quadruplement permettent de maintenir d'un point de vue dynamique des représentations de choses, pour construire d'un point de vue économique, des représentations de mots à travers un jeu de transformation. Ce sont des productions intrapsychiques dans la mise au travail de l'intersubjectivité. Le débordement provoqué par le modèle de quadruplement marque une limite de cette forme de multiplication du même.

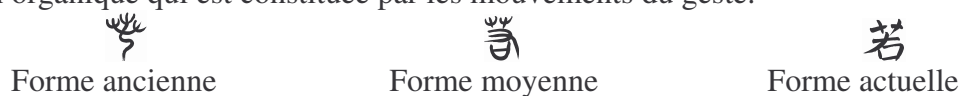
#### **4.1.3. La transformation par séparation et par délimitation des espaces psychiques à partir de la délimitation des images**

Dans l'écriture ancienne les caractères sont représentés très souvent dans un ensemble, dans une unité. C'est la désignation du caractère qui nous permet de déchiffrer les éléments constitutifs. Ce sont des représentations de chose, donc des morphogrammes complexes du fait qu'ils sont constitués par l'assemblage de plusieurs éléments, de plusieurs actes tels que les

caractères de « homme en action ». Nous essaierons de montrer comment la transformation par séparation des formes permet de faire un travail de séparation d'image et d'accéder à la formation de la représentation du mot.

Nous procédons à l'analyse de quelques exemples dont le choix s'étaye sur les morphogrammes « humains » dans leurs attitudes corporelles, gestuelles mais aussi sur les morphogrammes complexes de chose. Le choix de ces exemples se base sur les conditions de la formation du morphogramme : c'est un ensemble d'éléments qui constituent à l'origine une seule unité même s'ils possèdent plusieurs éléments différents.

\* Le caractère « docile » est la représentation d'un homme à genoux arrangeant ses cheveux. Cet ensemble de l'homme en action en écriture ancienne présente au lecteur une série d'images qui se tissent entre elles pour former une seule représentation, représentation d'un geste humain impliqué dans une action, représentation d'un événement entier : l'ensemble est une représentation organique qui est constituée par les mouvements du geste.



a) Dans l'écriture moyenne, les transformations procèdent par la désintrication des parties de l'image et la construction des mots ; elles s'effectuent dans la séparation formelle des divers composants du caractère tout en gardant leur sens originel. C'est une séparation spatiale par la délimitation des espaces de chacun. Le caractère n'est plus « homme à genoux arrangeant ses cheveux » qui forme la représentation unique pour désigner « docile », mais devient, suite aux transformations opérées dans ce caractère, trois éléments séparés : « herbe », « main droite » et « bouche ». L'ensemble de « main droite » et « bouche » forme le caractère « main droite ». L'herbe n'est qu'une défiguration d'une partie de l'ancienne écriture, la partie des cheveux : elle symbolise le désordre dans l'anarchie de la pousse de l'herbe.

b) On assiste à un effacement des mouvements relevés des gestes et des attitudes corporelles. Les éléments séparés ont de leur côté subi des transformations : remplacement des actes, des gestes par leurs représentants, la plantation pour les cheveux qui sont comparés aux herbes, la main droite pour l'acte d'arranger et la bouche pour l'homme. Ces transformations s'effectuent dans l'espace et dans la désintrication des formes qui sont nommées et reconnues en tant que représentations. Cette nouvelle organisation possède d'autres lois qui visent dans ce caractère à superposer les éléments dont l'ordre semble aléatoire, de sorte que l'interprétation donnée à cet ordre reste libre à chacun.

La superposition des éléments semble une reprise dans la posture de l'« homme arrangeant les cheveux » qui est réalisé dans la hauteur de l'espace d'écriture. La main, dans l'écriture ancienne, est reconnue par sa position spatiale « main droite », ce qui explique l'ajout du morphogramme « bouche » pour dire « main droite » dans l'écriture actuelle. Il semble que cette organisation grammaticale du caractère « main droite » indique des ouvertures de pensées (des logiques associatives multiples) et pourtant la bouche reprend les idées abstraites de l'ancienne écriture : plaisir et déplaisir, de l'animé de l'homme. De plus, « bouche » se positionne en bas de la superposition, il revêt la fonction de portage. Les transformations se trouvent aussi dans le passage de l'image au mot : ce n'est plus la représentation d'une action complexe, mais l'association et l'interaction de trois éléments distincts. Le morphogramme complexe à l'origine est devenu dès l'écriture moyenne un morphogramme simple.

c) Dans l'écriture actuelle, les formes sont dissociées et déformées et parfois étrangères à celles de l'origine puisqu'on a perdu l'ensemble de l'action de l'homme. Les éléments du caractère sont des représentations dont l'association de sens varie selon chaque lecteur. Les transformations opèrent dans la mise en style de l'écriture et le rapprochement dans l'espace de ces éléments. La main droite reprend le mouvement du geste, L'analyse de ces éléments disparus, déformés, ou remplacés permettent de représenter la nature de transformations qui relèvent du travail de refoulement d'images.

Le passage du morphogramme complexe « docile » s'effectue donc par les transformations opérées au niveau de dissociation des éléments et par désintrication des images. La reconstruction du morphogramme s'étaye sur de nouveaux éléments condensés de sens, de traces mnésiques de la chose. Ce caractère nous a permis de ne pas faire l'erreur de lecture directe en associant la main droite et l'herbe, ce qui pouvait être « cueillir l'herbe » comme la lecture du hiéroglyphe dans l'association des éléments dessinés et représentés. La défiguration d'une partie de l'ancienne forme conduit à la perte du sens d'origine. Nous interprétons comme la trace du travail de refoulement d'images, de chose pour accéder au sens, au mot.

Les éléments composés réintroduisent les mouvements de l'homme en action « arrangeant les cheveux » qui décrit le désordre de l'homme par l'action de la « main » sur l'« herbe ». Le sens initial « docile » ne change pas. Dès le départ, ce sens initial ne traduit pas ce que le caractère tente de mettre en scène : « homme à genoux arrangeant les cheveux ». Nous faisons l'hypothèse que le sens « docile », sens du manifeste, traduit le désir de l'homme pour arranger les cheveux ; par contre d'un point de vue latent, cette scène montre le désir de l'homme de mettre l'ordre dans le désordre, le désordre de la pulsion, le chaos.

Le sens « docile » reste dans l'écriture actuelle malgré toutes les transformations opérées dans l'évolution de l'écriture pour la raison suivante : le sens « docile » ne dépend pas des formes visuelles mais des liens qu'elles tissent entre elles. La liaison dépend du lecteur. Dans l'écriture ancienne la liaison est inscrite dans l'étymologie du caractère. Dans l'écriture actuelle, la séparation des formes et des éléments, dans la mise à distance de chaque élément, s'appuie sur l'espace blanc entre les éléments, ce qui donne au lecteur la liberté de faire les liens entre les composants. « docile » peut être interprété comme « cueillir l'herbe » en nommant l'action de la main sur l'herbe ou « manger l'herbe avec la main »...

Deux possibilités pour justifier le sens « docile » en lien avec la scène « homme à genoux arrangeant les cheveux », soit :

1° C'est le sens opposé de ces images : dans cette hypothèse, la scène « homme arrangeant les cheveux » décrit un désordre.

2° C'est la désir de maîtriser ce désordre dans l'évitement du désordre, donc « docile ».

Pour aller plus loin dans notre réflexion, il est nécessaire de revenir sur les détails dans la déconstruction de ce caractère qui nous permettra d'analyser les points sensibles des déformations et les modes de transformations opérées dans l'écriture ancienne.

Dans l'écriture ancienne, les éléments présents sont les gestes manuels de l'arrangement des cheveux, l'attitude corporelle de l'homme, la position à genoux ; l'objet qui est donc les cheveux, le désir de l'homme traduit par son action. Dans cette décomposition des éléments, nous repérons la position « à genoux », une position soumise et la main comme maître d'œuvre pour maîtriser le désordre des cheveux.

Dans l'écriture actuelle, les éléments présents sont l'« herbe », la « main droite » qui est constituée par la « main » et la « bouche ». L'organisation spatiale de ces éléments est réalisée dans la superposition comme suit :

L'« herbe » au-dessus de la « main » qui est au-dessus de la « bouche », ce qui donne à voir la forme d'un visage. La spatialisation des éléments est organisée dans le but de mettre en liens des éléments entre eux, la main placée juste en dessous de l'herbe indique la mise en lien de la main avec l'herbe.

Les éléments disparus de l'ancienne écriture sont donc : les geste manuels, la position de l'homme à genoux, l'intention de l'homme pour arranger ses cheveux et donc son image. Les éléments nouveaux dans l'écriture actuelle : le morphogramme « herbe », la « main » et la « bouche » qui constituent à eux deux le caractère « main droite » ; les éléments sont superposés et séparés dans l'espace visuel de l'écriture, modèle de l'alphabet en hauteur, comme si les lettres se superposent pour former le son de la chose.

**Analyse.** Le caractère « docile » désigne une attitude de l'homme dans la situation de dépendance. Cette représentation à l'origine de l'« homme à genoux arrangeant les cheveux » donne le sens de la docilité. Nous pouvons interroger si cette docilité c'est pour parler des cheveux ou pour parler de l'état d'obéissance de l'homme qui cherche l'ordre, la maîtrise. Il s'agit dans les deux cas d'une recherche de la maîtrise d'un désordre psychique. La main associée à la position « à genoux » permet d'avancer cette hypothèse : la maîtrise et la position de la dépendance. Ce caractère « docile » désigne alors l'homme affecté à la recherche d'une gestion économique d'un désordre psychique.

Par la suite, nous retrouvons dans l'écriture actuelle ces deux éléments disparus dans l'espace visuel mais présents dans l'espace de pensée et déplacés sur d'autres qui ne sont que des missionnaires de la parole du désir inconscient : le geste manuel et le désir de l'homme.

- L'herbe remplace les cheveux par leur ressemblance qui appartiennent tous les deux à la matière vivante de l'espèce, puisque l'herbe croît comme les cheveux poussent. Donc c'est le déplacement de la vivance des cheveux sur la croissance de l'herbe, et donc une représentation de la pulsion.

- La « main droite » n'est qu'un assemblage de la « main » et de la « bouche », dont la mise en lien directe redonne la place à l'homme dans l'action, puisque la « bouche » symbolise l'homme, constituant une sur détermination de la pulsion.

La transformation fondamentale opère à l'endroit du déplacement du désir inconscient de l'homme dans le mouvement de la maîtrise. C'est un déplacement du mouvement interne, pulsionnel qui permet de traduire le sens initial du caractère. Les transformations portent sur la déformation et la disparition du visuel ce qui entraîne le dégagement de l'intentionnalité qui pourrait apparaître comme une contrainte. L'accès au désir inconscient passe par cette disparition qui reste « magiquement » présente dans la langue. L'écriture actuelle permet de maîtriser le débordement de la vision de l'« homme à genoux arrangeant les cheveux ». La représentation de la main est constante, ce qui permet de penser qu'il s'agit d'une recherche de maîtrise d'un désordre interne projeté et perçu de l'extérieur.

\* Le caractère « marmite » est la représentation de l'« oiseau dans une marmite ». La représentation dans l'ancienne écriture est construite par les images de l'« oiseau dans une marmite » : c'est pour désigner la marmite par sa liaison avec l'oiseau. C'est un mot construit par la scène de « cuire l'oiseau dans la marmite. ».

« marmite »   
Forme ancienne

  
Forme moyenne

  
Forme actuelle

Dans l'écriture actuelle les images s'organisent selon le schéma suivant pour désigner le mot «marmite» : « oiseau » à côté de « métal ».

a) Les transformations procèdent d'abord par la séparation des images et la défiguration des formes initiales :

- l'« oiseau » n'est plus dans une marmite mais à côté de celle-ci, il a perdu ses formes d'origine et est représenté dans une autre forme, une forme plus stylisée et représentative. Il est réalisé au-dessus d'une main dans l'écriture moyenne, symbolisant l'emprise. La perte de « oiseau d'origine » dans la marmite pour aller dans la catégorie d'oiseau simple mais la perte est compensée par la libération de l'oiseau de la marmite. IL s'agit seulement d'un transfert, puisque la dimension d'emprise reste dans l'écriture moyenne et actuelle puisque la main a remplacé le feu et l'objet « marmite » par sa proximité avec l'oiseau. Les transformations procèdent à la défiguration de l'image « oiseau »

- La suppression de l'image de la marmite qui est représentée uniquement par sa matière de métal.

- La transformation s'effectue par dissociation et par déformation des images initiales mais aussi par restauration du mouvement dans l'introduction du geste manuel sous l'oiseau. L'oiseau est extrait de la marmite pour mettre à côté mais il est prisonnier de la main.

b) Les transformations s'opèrent par l'introduction du phonétique et de la clé « métal » qui ont de leur côté subi des transformations. Ces déplacements à l'intérieur de l'image semblent fonctionnels comme processus psychiques dans tout travail de séparation. On constate la double tendance graphique à la déformation et à la dissociation. Dans la forme moderne par la dissociation, les éléments sont distincts, donc la disposition est aléatoire, (travail de déliaison ?) Cette manière de séparer les éléments donne au lecteur la liberté de faire des liens entre les éléments (travail de liaison). La lecture de ces éléments reste libre à chacun, comme la lecture d'un contenu manifeste.

Liaison .....Déliaison.....Libre association  
Forme ancienne.....Forme moyenne.....Espace blanc entre les éléments  
Forme actuelle

**Analyse** : les éléments présents dans l'ancienne écriture : l'« oiseau » dans la « marmite » sur le « feu » ; le mouvement provient de la cuisson de l'oiseau qui est prisonnier de la marmite et du feu. La scène traduit l'intentionnalité de transformer l'oiseau en nourriture, une mise en scène d'un désir inconscient. Comment s'échapper à la puissance de l'appareil d'emprise dont les trois organisateurs bouche, main et œil assurent la maîtrise de l'objet, représenté ici par l'oiseau.

Les éléments dans l'écriture actuelle : la position de l'oiseau qui est dehors, à côté de la marmite, une main sous l'oiseau ; le métal qui représente la casserole. Les éléments disparus : la casserole, la position de l'oiseau qui est dans la casserole, le feu, le mouvement de la cuisson. Il nous semble que « marmite » dans l'ancienne écriture désigne ici la maîtrise totale de l'oiseau qui sera cuit dans la marmite. L'intentionnalité de l'homme disparaît dans l'écriture actuelle mais l'introduction de la main restaure le mouvement du désir inconscient de la maîtrise.

L'analyse des deux caractères « docile » et « marmite » nous invite à comprendre les logiques de transformation de l'image et des formes dans la formation de la représentation dans



l'écriture idéographique chinoise. Ces images représentant l'homme en action, les gestes manuels assurent une continuité, d'une part avec l'ensemble de l'attitude corporelle, de l'autre, avec l'objet, terme de son action, t. Ce qui permet de souligner la vivance du mouvement dans les propriétés (physique ou psychique) du mot. Dans l'exemple du caractère « marmite », s'il y a la position de « oiseau », il n'y a plus cette continuité de la scène, que représente l'homme en action (arranger les cheveux ou cuire l'oiseau dans une marmite). Cependant l'intentionnalité qui est une contrainte est toujours présente, par les mouvements dans le désir de l'homme pour atteindre le but mais aussi dans l'objet « oiseau » mis à l'épreuve de cet acte.

Les transformations de l'ancienne forme à la forme actuelle de l'écriture s'opèrent à deux niveaux :

a) Dissociation des images (séparation de la scène, de l'image : travail de désintrinsication) :

- disposition de chacun des éléments : « main », « bouche » et « herbe » traduisent l'ensemble de l'homme à genoux s'arrangeant les cheveux pour désigner « docile ». C'est une manière d'utiliser une partie pour le tout. La main représente l'homme et symbolise l'acte d'arrangement. Ainsi ces éléments « éclatés » pour certains lecteurs représentent les entités d'actions, de formes, de scènes. Ils sont alors des éléments condensés, déplacés, formant une sorte d'enveloppe, de contenant, et prêts à être déployés pour retrouver leur vivance.

- « Oiseau à côté de la marmite avec la main dessous et le métal » traduit « oiseau dans une marmite » pour désigner « marmite ». Une sur-détermination est à l'œuvre : le métal représente la marmite et la main symbolise l'emprise sur l'oiseau toujours prisonnier, donc elle remplace la marmite.

b) Dissociation des formes (séparation) :

- déformation, défiguration de l'ancienne forme : les formes anciennes sont déformées ou remplacées par les formes symboliques conventionnelles pour désigner les actes, les attitudes ou les liaisons. C'est aussi une décomposition formelle du visuel.

- introduction de la phonétique : défiguration de l'ancienne forme qui finalement est réintroduite d'une autre manière, par la phonétique, l'image et le mouvement d'origine. (le procédé du morpho-phonogramme : la clé et le générique)

Ces transformations par dissociation et défiguration, par séparation des images et délimitation des espaces (physiques et psychiques) permettent un travail de refoulement. Dans l'écriture moyenne, ces transformations s'effectuent dans l'espace visuel. Dans l'écriture actuelle la séparation des éléments, des formes est réussie, cependant le mouvement initial d'origine est réintroduit dans les signes, les clés qui prennent la fonction de contenant de ces traces mnésiques de la chose. Ce qui est refoulé, disparu c'est la représentation de contrainte pour faire apparaître un contre investissement de ce désir inconscient sous la forme de la représentation de mot, ce que nous nommons comme « motion psychique ». Ainsi « docile » pour le désir d'arranger le désordre psychique et « marmite » dans l'évitement de cette contrainte « cuire l'oiseau dans la marmite », symbolisant la maîtrise de l'angoisse de castration et d'autres fantasmes d'emprise.

#### ***4.2. Les transformations opérées de l'intrapsychique à l'intersubjectivité, de représentation de chose à la représentation de mot***

L'étude sur la constitution du morphogramme qui se propose comme l'organisation d'une représentation de chose ouvre la question de la vivance de l'objet par la reconnaissance du mouvement interne de cette représentation. Ce mouvement selon ses lois propres permet à la « chose » d'évoluer ; et développer l'animé, une matière vivante en soi. Les chapitres antérieurs sur les transformations de ce mouvement dans l'écriture orientent la réflexion sur la question de la maîtrise de ce mouvement dans la formation du caractère.



Cette maîtrise du mouvement s'intègre plus tard dans le travail de refoulement de l'image. Jusqu'à présent, il s'agit seulement de l'évolution interne du morphogramme dans l'espace et dans le temps mais il se montre libre et unique dans l'espace d'écriture. Toute cette évolution dépend du mouvement de l'intrapsychique. Nous souhaitons conduire notre réflexion sur la compréhension du passage de l'intrapsychique à l'intersubjectif, du morphogramme à l'idéogramme. Il s'agit de l'évolution externe du morphogramme dans la rencontre avec d'autres composants pour la formation du caractère ; c'est une mise en représentation de la gestion de la réalité externe.

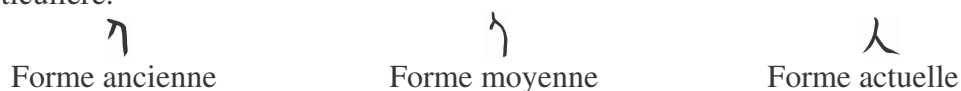
Ce mouvement externe de la représentation de chose a été travaillé antérieurement et repéré sous le nom de kinesthésie qui est un mouvement interne de la chose en réponse aux exigences de la réalité externe et qui vise à réduire la tension intrapsychique dans la recherche de la gestion intersubjective. Le mouvement interne de la représentation répond uniquement à ses propres besoins qui sont des besoins pulsionnels.

L'idéogramme se construit à partir des processus de transformation, de la représentation de chose à la représentation de mot, de la représentation de mot à la représentation de fonction. Ces transformations qui sont à l'œuvre dans l'organisation de l'idéogramme permettent d'assurer le passage de l'intrapsychique à l'intersubjectivité, du morphogramme à l'idéogramme. La formation des représentations de chose s'inscrit dans le fondement de l'écriture, ce sont donc des morphogrammes, des représentations descriptives des êtres, des choses, des objets. Comme nous l'avons constaté, ces représentations de chose possèdent une loi de transformation dans l'intrapsychique et possèdent des propriétés qui leur sont propres (formes, contours, mouvement, taille, position). Le mouvement se distingue des autres propriétés par son statut dynamique dans les transformations.

A partir des exemples, nous procéderons à la déconstruction de l'idéogramme pour comprendre la nature de tous les éléments constitutifs, la place et la fonction de chacun. Nous essaierons de comprendre, après le morphogramme, l'organisation de l'idéogramme et le devenir du morphogramme dans l'idéogramme. Nous étudierons la nature initiale des unités discrètes de sens ainsi que la catégorie des clés. Nous essaierons d'analyser les catégories des processus de transformations :

#### **4.2.1. Le caractère « homme » comme fondement de l'intrapsychique.**

C'est une représentation de profil de l'homme, une représentation de chose dans une attitude corporelle particulière.



##### **a) Transformation de la représentation de chose à la représentation de mot**

Ce travail de transformation est sensible dans le passage de l'écriture ancienne à l'écriture actuelle. L'écriture ancienne se présente comme nourrie, gorgée d'images qui, en se modifiant à la fois dans leurs formes et dans leur spatialisation, acquièrent un statut de signe. Signe qui peut parfois prendre forme de mot, ou partie de mot.


Ce caractère « homme » dès l'origine dans l'écriture archaïque est une représentation de l'homme de profil qui traduit une gestualité, dans une attitude corporelle spécifique à ce caractère. Cette représentation de chose puisqu'elle est l'investissement des traces mnésiques de

l'homme perd ses formes et ses traces corporelles dans l'évolution de l'écriture. Les transformations assurent le passage de la représentation de chose de « homme » à la représentation de mot « homme ».

Cette représentation de mot « homme » est la représentation de l'homme de face. L'écriture est stylisée ; les traces du corps de l'homme sont présentes mais contenues, ainsi nous situons le niveau de la tête, du corps et des membres écartés. La perte repérée dans ce passage se trouve dans la disparition de la gestualité, du mouvement à l'intérieur de l'attitude corporelle dans l'espace visuel.

Les transformations s'effectuent dans le déplacement dans l'espace, de l'homme de profil à l'homme de face. Par ce déplacement, l'homme retrouve la liberté de face qui représente l'ouverture et par ce déplacement les images disparaissent pour laisser place au désir inconscient de l'homme de face qui est donc cette ouverture. Nous sommes assez réticente de croire que c'est le son qui chasse l'image dans l'écriture chinoise selon certains auteurs chercheurs. Nous tenterons d'éclaircir cette question du refoulement des images dans un chapitre plus loin.

Ce caractère « homme » de face est une représentation de mot puisqu'il perd les images de la représentation de chose et puisqu'il doit être lu et entendu. Il se propose comme une enveloppe qui contient et qui plie ce qui est masqué en profondeur : le mouvement, l'affect, la sensorialité. Cette représentation de mot illustre ce qui est fondamental dans l'organisation de l'idéogramme : le mot est l'association de l'image visuelle de la chose avec l'image phonétique prononcée et entendue de la chose ; c'est le « wen » et le « zi ». « homme », représentation de mot, se positionne comme une enveloppe sonore de la représentation de chose absente dans l'écoute et dans le visuel.

« homme » 

Forme ancienne (représentation de chose)



Forme actuelle (représentation de mot)

#### **b) Transformation de la représentation de mot à la représentation de « fonction ».**

Ce caractère peut devenir « clé » (appartenance à l'humain) qui est la représentation du profil de l'homme. Cette clé peut être associée à un ou à plusieurs autres morphogrammes pour créer un nouveau caractère. Nous assistons à la transformation de l'homme de face (représentation de mot) à l'homme de profil (ombre ou fonction de l'homme, accompagné de l'homme) avec le passage du sens de l'homme à l'humain qui a une fonction d'étayage.

 « homme »

Forme actuelle (représentation de mot)



« accompagné de homme »

Clé « représentation de fonction »

Cette transformation du sens avec déplacement dans l'espace à l'intérieur de l'idéogramme nous permet de penser que l'ombre sous-entend que l'objet existe. Dans cette hypothèse s'il y a « objet », il y a naturellement « sujet » ? Ainsi se forme le caractère « toi/tu » qui est formé de la clé de l'homme et un petit être du dedans. On peut lire alors : « Si tu es là c'est parce que moi j'y suis. ». Nous proposons d'attribuer à la clé cette représentation de fonction, la fonction d'étayage. La position de profil de la clé retrouve la position initiale de ce caractère « homme » sous une forme différente, plus abstraite. Le retour de cette position « de profil » marque la position psychique qui est le retrait, l'effacement par rapport à la position de face du morphogramme. Devenir une représentation de fonction, suppose une séparation d'avec la représentation de mot qui occupe très souvent une place centrale dans l'idéogramme.

Ce retour vers l'initial de « homme-clé » suppose qu'il y a eu des étapes indispensables pour permettre la transformation de la représentation de chose à la représentation de clé en passant par le centre qui est cet homme de face, une représentation de mot. Ces déplacements dans l'espace visuel grâce à la capacité du mouvement externe de la représentation de chose, dépendent aussi et surtout du mouvement interne de la représentation de chose. La représentation de chose reste toujours dans son statut si elle ne devient pas représentation de mot, la condition étant d'accepter la perte visuelle de la chose. Cette représentation de chose ne pourrait jamais devenir représentation de clé puisqu'elle n'a jamais quitté son statut de chose. Il en est de même pour la représentation de mot.

Ces transformations de statut et de position peuvent être comparées aux transformations de l'homme dans les générations. Le fils devient père en acceptant de renoncer aux avantages de la position de fils et le père devient grand-père, ancêtre en acceptant de renoncer aux intérêts de sa position de père. Nous supposons que le passage de la représentation de chose au mot est indispensable pour l'évolution interne de la chose pour être lue et entendue. Il effectuera le passage de la représentation de mot à la représentation de clé dans la rencontre avec la réalité externe. C'est bien l'exigence de la réalité externe du « petit être » que transforme « homme » en fonction de clé.

Les processus de transformations se situent dans le travail de renoncement des images et le renoncement des positions initiales pour accéder à la formation de l'idéogramme ; perdre la représentation de chose pour la représentation de mot, perdre la représentation de mot pour la représentation de clé. Le déplacement est à l'œuvre dans la dynamique de l'écriture : les formes initiales disparaissent pour laisser place au sens du mot qui contient les formes et les mouvements de transformations qui sont susceptibles de se mettre de nouveau à l'œuvre. Cette représentation de fonction est une fonction d'étayage, une fonction d'accompagnement. Quelques exemples d'idéogrammes constitués avec la clé de l'homme :

\* Le caractère « toi/tu » se compose de deux éléments : la clé de « homme » et un « petit être » du dedans. Ici la représentation de fonction de l'homme accompagne le petit être pour devenir le mot « toi ». L'homme a donc la fonction d'étayage. Devenu clé, il quitte le statut de morphogramme pour pouvoir constituer avec le « petit être » l'idéogramme « toi ». « Petit être » désigne à l'origine « entrée »

« toi/tu »      你      « petit être »      尔

\* Le caractère « lui/il » se compose de deux éléments : la clé de « homme » et le morphogramme « et/encore » qui décrit à l'origine la présence de l'animé, de l'être. Ce caractère permet de comprendre le fonctionnement de la représentation de fonction de la clé de « homme ». On peut interpréter le sens de « encore » dans la formation de ce caractère « lui/il » : la continuité de la fonction d'étayage dans la construction des personnages autour du moi. « Si il y a toi, parce que je suis là ; et pour lui, il y a moi, toi et *encore* qui introduit la présence d'un tiers ... » Cette clé « accompagné de l'homme » revêt bien la fonction d'étayage puisque sans elle, le morphogramme « encore » reste morphogramme.

« il/lui »      他      « encore »      也

\* Le caractère « compagnon » se compose de la clé de l'homme et du dactylogramme « moitié ». La clé de l'homme a pour fonction d'accompagner cette moitié ; elle permet l'ensemble « moitié » d'obtenir l'idéogramme « compagnon ».

« compagnon »      伴      « moitié »      半

\* Le caractère « succession » se compose de la clé de l'homme et du morphogramme « fiche ». « succession » qui vient du sens initial qui est de « combattre l'ennemi » dans la guerre, désigne aussi la « siècle/génération ». A l'époque, les armes sont pour se défendre pour changer la politique. Ce caractère est utilisé plus souvent dans le sens de « siècle/génération ». La clé de l'homme assure, par sa présence à côté de « arme », la fonction d'étayage, de garant de la transmission dans la génération, puisqu'il assure la triomphe dans la guerre. Comme s'il fallait se défendre pour pouvoir changer de siècle, pour l'immortalité. La suppression du petit trait dans « armes » permet de construire la forme de la « fiche »

戈	𠂇	亻	攴	代
« arme »	« fiche »	« clé de l'homme »	« combattre »	« succession »

\* Le caractère « reposer » se compose de la clé de l'homme et du morphogramme « arbre ». Ici l'arbre est un espace de repos ; la clé de l'homme a pour fonction de veiller sur ce repos, c'est une représentation de fonction, fonction d'étayage. La scène traduit les conditions nécessaires pour un temps de repos pour l'homme. Celui-ci peut garder son statut de représentation de mot et d'idéogramme grâce à l'étayage de la fonction de clé. Dans l'absence de la représentation de clé, la représentation de mot reste seule et gardera la position d'un morphogramme sans pouvoir faire partie d'un idéogramme. C'est l'interaction de l'un et de l'autre qui permet les transformations pour constituer l'idéogramme « repos », ainsi transformé et formé pour devenir ce que R. Kaës décrit comme un rêve à plusieurs, un rêve collectif.

« reposer »      休

Ces quelques exemples approfondissent notre compréhension sur la représentation de fonction qui, par sa fonction d'étayage, permet les transformations de sens dans la représentation de mot qu'elle accompagne à l'intérieur de l'idéogramme. Ce déplacement de représentation de mot en représentation de fonction est possible à condition que la représentation de mot soit disponible au renoncement.

#### 4.2.2. Le caractère « main » comme organisateur de l'intersubjectivité.

##### a) Transformation de la représentation de chose à la représentation de mot

𠂇	𠂇	手
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

Comme pour le caractère « homme », le caractère « main » subit des transformations de formes et de positions. Ce travail de mutation reste sensible, il nous laisse parfois perplexe face à la complexité de son organisation. Il ne s'agit pas des règles générales telles qu'on trouve dans l'organisation des mots dans la langue française, mais il s'agit d'une étude précise dans la variance des formes et des mouvements.

« Main » qui est la représentation de la main gauche avec les cinq doigts vers le haut, est la représentation d'une main dressée. Nous avons déjà beaucoup travaillé sur les positions de la main dans le chapitre trois, nous essaierons de travailler les transformations subies du mouvement externe dans la rencontre avec d'autres éléments de l'idéogramme. Dès les formes d'origines, « main » présente ses capacités de la main avec les cinq doigts dans une gestualité spécifique aux gestes manuels que nous avons l'habitude de voir dans ce travail. De par sa position spatiale, debout, droite, seule dans l'espace, elle dégage un mouvement qui est du registre gestuel comme si à tout moment on pouvait lire le signe que traduit le geste. Elle est aussi dressée de bas en haut, c'est une position de saisissement qui est d'ordre dynamique.

Dans la reconnaissance de ces propriétés sensorielles et dynamiques, cette « main » dans l'écriture archaïque est tout de même une représentation de mot. Les transformations de la représentation de chose à la représentation de mot dans le passage de l'écriture ancienne à l'écriture actuelle se déploient sous le regard : elle a perdu ses formes souples, sa gestualité, son orientation de « main gauche », elle a gardé sa position droite, debout, ses cinq doigts, et le sens de saisissement. Elle garde la désignation de la « main » en tant que représentation de mot.

Cette position initiale de la « main » marque sous notre regard le désir de faire voir, de se montrer en attente de reconnaissance, ou d'admiration. « Main » s'expose dès l'origine par sa position de face, contrairement au caractère de « homme » de profil. Cette position de profil de l'homme se trouve aussi dans la présentation de la main puisqu'il s'agit de la main gauche, d'où la spatialisation participe aussi à la construction du sens. Dans l'écriture actuelle, « main » est tournée vers la gauche en quittant le centre, de face. C'est une main complète puisque les cinq doigts restent en vue. Le doigt au centre se courbant transforme la forme de la main stylisée en lui redonnant la gestualité. Le « tronc » de la main qui a une forme souple et ondulée dans l'ancienne écriture devient plus droite mais se termine par un petit crochet ; c'est le trait vertical à crochet.

### **b) Transformation de la représentation de mot à la représentation de « fonction »**

Les transformations sont sensibles dans le passage de la représentation de mot à la représentation de clé. Cette sensibilité est telle que la forme initiale se perd pour laisser place à une forme difficile à reconnaître.

« main »



« soutenu par la main »



La « main » devenue clé prend le statut de la représentation de fonction, la fonction d'étayage. Pour approfondir notre hypothèse, nous proposons une analyse sur les transformations opérées sur les formes de la main de la représentation de mot à la représentation de fonction.

Dans son statut de représentation de mot, le tronc de « main » est réalisé par un trait vertical et un crochet, nommé « trait à crochet ». Nous savons que l'écriture est étayée en Chine par la parole et en même temps qu'elle illustre, soutient, et étaye le discours de la parole. Le trait à crochet, classé en sixième dans l'ordre des traits qui forment les caractères chinois, occupe une place dans le langage courant. On parle du trait vertical comme d'une érection et le crochet comme la petite main. Cette clé est donc formée par ce « trait vertical à crochet » et un autre jeté, « remontant » réalisé de la gauche vers droite, du bas vers le haut. Le mouvement du geste de la main est déplacé sur ce crochet et sur le remontant. Les gestes sont déterminants dans la réalisation de cette clé qui est marquée par le geste du crochet et le mouvement précis et rapide du remontant, dernier trait dans la réalisation de l'idéogramme.

Le crochet est proposé comme pour ramener tout vers soi, pour soulever dans le sens de soulever un poids, c'est-à-dire un portage, pour retenir l'objet comme dans l'emprise. Il est en plus dans la pensée chinoise relié au pied, comme très souvent, on parle d'usage de « main et pied » pour dire qu'il faut mettre tout en œuvre. Le pied et ses objets sont « présents » dans ce crochet. Ce crochet assure la fonction d'étayage de la clé de la main, mais en plus la fonction de contenance. Le crochet ajoute la fonction de contenance de la main à la fonction d'étayage. Le trait à crochet assure bien la fonction d'étayage de la main avec la capacité pour contenir l'objet.

Cette fonction dans l'idéogramme désigne seulement la fonction de support, de soutien, d'aide, d'accompagnement porté à un autre morphogramme pour devenir un idéogramme. Cette précision souligne la dynamique de la fonction de la clé se dirigeant vers une direction, vers le

morphogramme que'elle étaye. Elle accompagne uniquement ce morphogramme comme si elle lui prêtait toutes ses propriétés, ainsi elle n'a pas de relation avec les autres éléments de l'idéogramme. L'analyse des exemples choisis selon leur particularité et leur sens permettrait de mieux connaître la fonction d'étayage que nous regroupons dans la catégorie de « représentation de fonction ».

\* Le caractère « soutenir » est la représentation du morphogramme « homme savant » âgé soutenu par une main. Le morphogramme « main » est devenu la clé de la main qui se place à gauche de l'« homme savant ». Dans l'écriture ancienne, le morphogramme « homme savant » est placé à gauche, la « main » placée à droite. Plus tard, un déplacement s'effectue dans l'espace visuel : « main » qui est debout avec cinq doigts a pris la place à gauche de l'homme, position reconduite pour former la clé de main.

Les transformations opèrent déjà de la représentation de chose à la représentation de mot, tant dans la forme que dans le style et dans la position spatiale, pour devenir enfin la représentation de clé. Les formes d'origine de l'« homme savant » et de la main disparaissent pour laisser place aux formes actuelles de l'écriture. Cette clé de « main » assure la marche de l'« homme savant », le soutient dans la pensée comme dans le portage physique ; elle se place à la même hauteur, au même niveau psychique pour le comprendre et pour l'étayer dans la marche, mouvement interne et externe.

Clé de la main 𠂇 « homme savant » 夫 « soutenir » 扶

\* Le caractère « porter » dans le sens de porter un corps, un enfant, une personne ; il se compose de la clé de « main » et du morphogramme « enveloppe ».

Clé de la main 𠂇 « enveloppe » 包 « porter » 抱

C'est une représentation de portage : dans l'ancienne écriture, l'enveloppe représente l'enveloppe corporelle, donc maternelle. Le portage de l'enveloppe corporelle symbolise le portage d'un corps. Ici la clé de « main » illustre bien la fonction d'étayage, de portage, et de contenance. Elle montre cette fonction par le trait à crochet qui reconduit et reproduit ce mouvement de la main, mais cette fois-ci vers un but au profit du morphogramme « enveloppe » qui occupe la place principale dans l'idéogramme puisqu'il représente le corps de la mère. La clé se positionne comme le fils qui permet de former l'idéogramme par ce mouvement qui symbolise le portage qui de, physique devient psychique.

Les propriétés de la clé qui se composent de la spatialisation, des formes et de la taille participent à la construction de la fonction d'étayage ; elles occupent une place importante dans la formation du sens, elles deviennent un des organisateurs de l'écriture idéographique. Comme pour le caractère « porter », la taille de la clé de « main » qui est à la même hauteur que le morphogramme « enveloppe ». L'orientation de la clé vers « enveloppe » traduit ce que nous désignons comme étayage psychique et visuel. Si la taille se trouve différente, trop grande ou trop petite et si la position spatiale est « de dos », la clé ne pouvait pas être dans la position adéquate pour porter l'« enveloppe maternelle ». D'où la clé de « main » est toujours positionnée à gauche du morphogramme et toujours tournée vers la droite, en direction de celui-ci.

Cette représentation descriptive du portage, portage d'une enveloppe corporelle, reflète une recherche, une tentative de représenter l'irreprésentable d'un portage maternel. La projection à l'extérieur de cette fonction d'étayage indique le manque, le manque de représentance dans cette relation mère enfant. Plus tard « porter » puisqu'il aurait subi des transformations a perdu ses traces d'origine « porter l'enveloppe corporelle » pour désigner seulement « porter » une personne, très souvent un enfant, ce qui introduit de nouveau la fonction d'étayage. Il s'agit



d'une recherche de traces mnésiques de la chose reliant la relation « main corps », sur le registre du principe de plaisir. Les transformations de la « main » en clé avec la fonction d'étayage permettent de déplacer l'investissement de la chose physique, sensorielle et répétitive à la construction symbolique de ce portage.

\* Le caractère « attraper » qui est composé de la clé de « main » et le morphogramme « pied ». La clé de « main » occupe la fonction d'étayage pour le morphogramme « pied ». Ce morphogramme « pied » possède en lui le mouvement de l'avancement de l'être puisqu'il représente l'être entier. La fonction de la clé est donc cet étayage de l'action de l'avancement pour arriver au but de l'action « attraper ».

Le mouvement de la main est reconduit dans ce mouvement de l'accompagnement, de l'étayage dans l'emprise sur cet objet qui échappe ; il s'aligne sur le mouvement du pied. Le « remontant » et « le trait à crochet » de la clé redoublent la puissance du mouvement du pied, assurant la fonction d'étayage de la main. Il s'agit bien de la représentation « main et pied » pour accomplir la représentation. Le sens « attraper » vient de cette représentation, c'est une fonction d'emprise. Malgré son action qui porte sur la construction du sens, la clé de « main » assure l'étayage du mouvement du pied pour saisir l'objet, ce qui traduit l'idée de l'union de la main avec le pied.

Clé de main 扌 « pied » 足 « attraper » 捉

#### 4.2.3. Le caractère « couteau » comme objet séparateur

##### a) Transformation de la représentation de chose à la représentation de mot

« couteau » 𠂔                      𠂔                      刀  
Forme ancienne                      Forme moyenne                      Forme actuelle

A l'origine, « couteau » désigne une arme mais aussi un outil pour couper, trancher, séparer, râper ; c'est un outil de travail. Dans l'écriture ancienne c'est la représentation d'un petit couteau trapu pour trancher et couper un objet. Dans la formation de l'idéogramme, le « couteau » représente l'action de cet outil tranchant, donc la « chose » qui a perdu la valeur de chose pour devenir du symbolique.

« Couteau » est présenté avec la lame de couteau au-dessus et le corps de l'arme en dessous. Déjà il présente un retournement dans les formes, comme si ce déplacement dans l'espace annulait la dangerosité de l'objet. Dans l'usage, on tient le « couteau » avec le côté lame en-dessous et dans l'acte de couper, trancher, le couteau sera soulevé ou mis à distance de sorte que la lame du couteau sera placée directement en contact avec l'objet. Dans le cas où la lame est placée au-dessus, il aura le côté non tranchant vers l'adversaire, d'où l'annulation de l'objet tranchant. L'écriture ancienne présente le couteau comme non tranchant, non agressif.

Les tracés des traits du corps du couteau sont plus épais que ceux de la lame, participant à la construction du sens de l'objet par sa forme. L'apport du visuel au sens de l'image semble aussi un point important dans notre travail de compréhension des transformations. Dans la description de ce caractère, le sens étymologique montre que la partie supérieure est le tronc de l'outil et la partie inférieure la lame. Plus tard dans la constitution du dactylogramme « tranchant », le point ajouté sur la partie de la lame indique bien l'endroit du tranchant, c'est bien sur la partie supérieure du couteau. Donc il y a quelque chose de paradoxal dans la formation de ces deux caractères. La vision de ce « couteau » présenté nous donne une perception qui, grâce aux tracés

de l'idéogramme, organise une représentation du couteau : le côté « lame » est bien au-dessus par rapport au tronc.

Ces détails soulignent d'une part l'importance de la perception dans la construction de la représentation à travers les textures visuelles, d'autre part le courant opposé du croisement de la perception et du sens présenté. Comme si quelque chose nous échappait et justement c'est bien ce « quelque chose » d'étranger qui nous permet d'accepter la représentation du couteau ainsi présenté et notre perception différente de la représentation. Comme si il existait deux représentations, une externe et une interne, et que les deux soient acceptées en faisant l'hypothèse qu'il s'agit d'une représentation construite avec les traces mnésiques de la chose, de l'inconscient et d'autres avec les traits de la réalité externe. Ces traits marquent ce côté non « réel » de la chose, créant un écart avec la chose perçue et vécue dans la relation. Ces transformations permettent de dépasser la dimension paradoxale entre la réalité interne et la réalité externe et de passer de l'ambiguïté à l'ambivalence.

#### **b) De la représentation de mot à la représentation de « fonction »**



« couteau »



« accompagné de couteau »

Comme pour les autres clés étudiées, nous assistons à la formation de la clé de « couteau ». Cette clé de « couteau » prend une position différente de la clé de « homme » et de « main ». Elle se place derrière le morphogramme qu'elle accompagne. Les transformations des formes de la représentation de mot à la représentation de clé sont apparentes, par la disparition des images, des formes initiales dans l'écriture actuelle et aussi par le déplacement spatial, derrière le morphogramme qu'elle accompagne.

Cette clé existe dès l'origine dans l'écriture ancienne dans la formation de l'idéogramme. Avant la transformation, le morphogramme a une position vers la gauche et pour constituer un idéogramme, il est obligé de prendre place à droite du morphogramme qu'il étaye, sinon il sera de dos. Pour la position de la clé, la même présentation spatiale se pose, elle est à droite du morphogramme.

Le jeu de transformations évolue en fonction des morphogrammes que la clé accompagne :

Si le morphogramme accompagné est de face, la clé de « couteau » est dans l'accompagnement du sens du morphogramme.

Si le morphogramme accompagné a une orientation vers la gauche il assure la fonction de séparation, de par le sens initial de « couteau ».




Mais dans tous les cas, la clé de « couteau » rejoint les autres clés pour assumer cette fonction d'étayage. Nous proposons deux exemples où cette clé de « couteau » nous permet de poursuivre nos réflexions quant à la formation de la représentation de fonction.

\* Le caractère « tranchant/bénéfice » qui est donc formé par la clé de « couteau » et le morphogramme « plante de céréale » qui laisse voir la racine et l'abondance de la plante. Cette plante désigne d'abord la céréale, puis le riz. Elle représente donc toutes les céréales et symbolise les récoltes. « Tranchant/bénéfice » provient sans doute de la possession de cette plante de céréale comme la possession d'un grand bénéfice. La clé de « couteau » se présente comme moyen donc tranchant, pour couper la plante de ses racines pour la récolte de la céréale. Le morphogramme « plante de céréale » a une position de face ; la clé de « couteau » se place à droite du morphogramme et assure la fonction de séparation de la plante.

Le caractère « couteau » laisse donc son statut de morphogramme pour devenir « clé » qui prendra cette fonction d'étayage du sens « bénéfice » pour obtenir la récolte ; elle assure en plus cette fonction de séparation de la plante de ses racines. La récolte est cette fonction métaphorique du travail de séparation.

		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

\* Le caractère « amputation » se compose de la clé « couteau » et du morphogramme « lune ». Les transformations opèrent dès l'origine de la formation de ce caractère. Le sens de « amputation » désigne une peine qui consiste à amputer une jambe au condamné. Les formes initiales décrivent un homme debout et une main en bas avec une scie dans l'acte de couper la jambe. Plus tard, le caractère présente seulement la « viande » et le « couteau ». La viande représente l'homme, le « couteau » qui a remplacé la scie prend la même taille que la « viande » représente l'arme. Ici le morphogramme « lune » est une phonétique qui est homonyme de la « viande ».

		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

Aujourd'hui ce caractère désigne seulement « amputer » ou « couper » ; le sens d'origine est toujours présent. La clé de « couteau » accompagne l'acte de séparation ; elle assure la fonction d'étayage du travail de séparation qui est métaphoriquement semblable à une amputation. La « main » ainsi que la scie ne sont plus présentes dans l'espace visuel mais la clé « couteau » qui représente l'objet tranchant maintient l'acte de séparation. Les transformations permettent de perdre le tranchant du couteau en lien direct avec la « viande » pour arriver au travail de la séparation psychique.

La représentation de chose assure la vivance de l'objet ; la représentation de mot permet le déplacement des images sur le sens. La représentation de fonction permet le maintien du morphogramme dans l'idéogramme et construit auprès de lui une fonction d'étayage. Cette fonction d'étayage ne reste pas uniquement au profit du morphogramme, elle peut être déplacée sur le sens du caractère, comme pour ce caractère « amputation », elle étaye la fonction de séparation.

#### **4.3. Construction du Soi et du Moi dans le jeu de transformation**

La création de la clé introduit la formation de la catégorie des fonctions qui ouvre la question du Soi et du Moi. Sous l'aspect d'un jeu de transformation, la clé permet de travailler sur la construction du sujet et de l'objet dans l'écriture. Comment cette représentation de fonction participe t-elle à la construction du Soi et du Moi ? Pour les morphogrammes de l'humain, cette fonction semble apparente dans la formation de l'idéogramme.

L'étude sur la représentation de fonction nous a permis de souligner l'importance de la spatialisation comme condition pour faire advenir les transformations. La spatialisation dans le déplacement du statut de la représentation de mot à la représentation de clé participe à la construction du Soi et du Moi. Elle se présente comme un organisateur spatial dans le déplacement visuel qui induit la construction du déplacement psychique. La clé doit pouvoir pivoter d'un quart de tour dans l'espace, soit à gauche, soit à droite du morphogramme qu'elle étaye, pour prendre la fonction d'étayage. Comme la structuration de l'idéogramme le désigne, chaque composant est attribué à une place précise, chaque changement spatial change le sens. La spatialisation participe à la construction du sens du caractère.

Le morphogramme « cœur » est la représentation de l'organe « cœur » ; il occupe la place centrale dans l'espace d'écriture.

- S'il est placé à droite du morphogramme « oreille » et à la même hauteur, les deux éléments forment le caractère « honte ».

耳	心	耻
« oreille »	« cœur »	« honte »

- S'il est placé en dessous du caractère « origine », il forme avec ce caractère l'idéogramme « reconnaissance ». Dans ce cadre, il prend le statut de clé, enveloppant le morphogramme « origine » et a pour fonction l'étayage ; il est transformé de représentation de chose en représentation de fonction.

因	心	恩
« origine »	« cœur »	« reconnaissance »

Cette partie sur les modalités de transformation dans la construction du Soi et du Moi s'étaye sur l'analyse de la clé à l'intérieur de l'idéogramme. Nous choisirons quatre exemples à partir des idéogrammes humains, ou parties de l'humain. Pour les autres morphogrammes d'objet ou de chose, c'est un déplacement sur l'objet ou sur la chose, dans ces cas, la clé « accompagné de l'homme » étaye l'objet, objet autre sujet ; en tout cas, la construction du Soi et du Moi se réalise grâce à la « clé ». Notre intérêt se porte sur la réflexion autour des significations à propos du couplage du Soi et du Moi.

\* Le caractère « jeune fils » se compose de la clé de l'« homme » et du morphogramme « fils » qui se positionne à droite, donc face à la clé. Le morphogramme « fils » est devenu « jeune fils », terme très familier à l'intérieur de la famille. La clé de l'homme « accompagné de l'homme », transforme le « fils » en « jeune fils », fils de la famille. Cette clé occupe la fonction d'étayage et prend la place du parent. L'interaction entre ces deux éléments constitutifs de l'idéogramme semble évidente dans l'organisation de cet idéogramme. Sans la clé, le « fils » est seul ; la clé de l'« homme » qui se propose comme « ombre » dans sa fonction d'étayage accompagne le « jeune fils » dans la construction du sujet ; l'ensemble transforme les morphogrammes « fils » et « homme » en idéogramme « jeune fils ».

亻	子	仔
« accompagné de l'homme »	« fils »	« jeune fils »

La complicité entre les deux ouvre la question de la complétude, l'un étaye, l'autre produit au profit du narcissisme mutuel et de la relation libidinale des deux parties. Cette situation ressemble à la situation de l'analyste et de l'analysant qui produit pour la satisfaction de l'analyste, comme pour Freud et son cas d'étude sur « L'homme aux loups » où se pose la question de la séduction réciproque et où « L'homme aux loups » se met en retrait pour fournir ce que Freud recherchait. Cette découverte du Soi et du Moi n'est-elle pas une retrouvaille « La trouvaille de l'objet est à vrai dire une retrouvaille » Il s'agit d'une production narcissique au niveau de la clé puisqu'elle reste la clé de la réussite dans la formation de l'idéogramme.

Dans la fonction d'étayage, il est nécessaire que la clé « accompagné de l'homme » soit dans un investissement libidinal, mais elle doit rester comme une fonction, l'ombre, pour permettre au morphogramme « fils » de créer, d'expérimenter, de se construire, donc de naître dans l'intersubjectivité. Dans le cas contraire, le morphogramme reste inchangé, gardant son statut de morphogramme ; il s'agit d'un « faux-soi ». Comme pour L'Homme aux loups « En un sens, le patient battit en retraite sur une seconde ligne de défense ; son « faux-soi » complice fournit à Freud ce qu'il recherchait, ce qui eut pour résultat de maintenir intacte la « grandiosité » infantile du patient ; c'était une manœuvre du faux-soi, qui « permettait d'aplanir plusieurs dilemmes critiques et satisfaisait le narcissisme présent aux deux bouts du divan ».

Le morphogramme « fils » a gardé son statut de morphogramme, mais le morphogramme de l'idéogramme, parce qu'il sera lu et entendu autrement. Il devient un élément de l'idéogramme et malgré le maintien de la nature « morphogramme », il advient au sens de l'idéogramme qui sera « jeune fils ». Les transformations s'effectuent uniquement dans la position spatiale et dans la variance de la forme. Ce qui n'est pas le cas pour la clé où les transformations sont radicales. Nous voulons souligner surtout la position active du morphogramme de l'« homme » : l'investissement libidinal sur l'objet « fils ».

La clé reste dominante dans cette fonction malgré sa position de retrait. Ainsi on peut penser que la représentation de fonction est au profit de l'objet, investi en tant qu'objet indépendant du moi, d'où la construction du Soi et du Moi. La clé se trouve en place de sujet, ou en place de l'objet dans ce cas, c'est le morphogramme qui tient la place du sujet. Cette fonction dans la répétition permet au « fils » de construire son Moi dans le Soi. C'est de l'ombre de l'objet que naît le sujet. Cette fonction est donc une fonction symbolisante de l'objet.

La clé « accompagné de l'homme » permet le maintien du morphogramme « fils » qui le perd de toute façon à l'intérieur de l'idéogramme, comme si l'« enfant » n'est plus seulement enfant mais l'enfant du parent. Le morphogramme perd cette place de « fils », seul, pour être « fils de famille » du collectif. Cette situation de perte et d'avoir c'est le but de la séparation de chaque étape de la vie. L'enfant en quittant sa place d'enfant de la mère pour devenir le fils du père, du père d'origine, ainsi se construisent pour le jeune fils les fantasmes originaires et de la scène primitive.

La construction du Soi et du Moi dépend de cette fonction d'étayage et d'accompagnement. Si elle est au profit du narcissisme, le Soi ou le Moi pouvait être le double narcissique ; c'est de l'ombre du sujet que naît l'objet. L'objet n'est qu'une projection du sujet, telle est la situation dans laquelle se trouvent les patients psychotiques ou les patients souffrant de pathologie narcissique. Il est nécessaire que cette fonction soit un étayage pour l'objet plutôt qu'une satisfaction narcissique au détriment de l'objet.

A propos de l'organisation de cette libido, force de la pulsion sexuelle : « ... Au début du développement individuel, toute la libido (toute la tendance érotique, toute la capacité d'amour) est attachée à la personne propre, investissant, comme nous le disons, le moi propre. Il advient seulement plus tard, en étayage sur la satisfaction des grands besoins vitaux, que la libido déborde du moi sur les objets extérieurs, ce par quoi seulement nous sommes à même de reconnaître les pulsions libidinales en tant que telles et de les différencier des pulsions du moi. La libido peut être détachée de nouveau de ses objets et retirée dans le moi.

L'état dans lequel le moi garde la libido auprès de soi, nous l'appelons narcissisme... »<sup>124</sup>

Dans ce texte sur les processus psychiques dans la construction de la libido et de l'organisation du moi, Freud montre l'importance du lien entre les besoins biologiques, les besoins des pulsions et les besoins psychologiques, les besoins d'investissement d'objet pour la construction du moi normal. Cette approche nous a aidé pour comprendre la relation entre la clé et le morphogramme lorsqu'il évoque les conditions de la formation de la libido du moi et de la libido d'objet. La clé aurait cette place de l'objet dans le renoncement de sa place de sujet et aurait aidé le morphogramme à devenir sujet, favorisant la construction du Soi et du Moi. Elle offrirait cet espace d'ombre pour que le développement de la libido du moi, du morphogramme puisse advenir ; que le « fils » puisse garder sa place, de morphogramme dans l'idéogramme.

<sup>124</sup> Freud, une difficulté de la psychanalyse, in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Gallimard Paris 1990



Par sa présence, « fils » peut ainsi investir l'objet, pour répondre à son désir d'investissement, il peut s'effacer par rapport à l'objet, déplaçant l'amour du moi vers l'objet comme le choix d'objet amoureux s'étaye sur les modèles parentaux. Ainsi la clé favorise l'investissement de la libido d'objet, sans cela, il y a un retrait du moi. Il y aura le retour complet de la libido dans le moi, au profit du narcissisme « (...). Nous nommions les investissements énergétiques que le moi opère sur les objets de ses aspirations sexuelles « libido », tous qui sont émis par les pulsions d'autoconservation « intérêt »... »<sup>125</sup>

Le morphogramme « fils », c'est bien grâce à la présence permanente de la clé et de ses fonctions qu'il peut abandonner ses auto-érotisations en absence de l'objet et ses investissements libidinaux sur son propre corps, qu'il se détourne dans la recherche d'un objet d'amour. Ce qui ne favorise pas la construction du Soi et du Moi. C'est de cette relation libidinale qu'il construit son premier objet qui serait la clé dans l'idéogramme. Plus tard à son tour, il pourra s'effacer et lui-même deviendra clé pour étayer un autre morphogramme, s'inscrivant dans la chaîne des relations d'objet « ...l'individu en cours de développement, qui pour acquérir un objet d'amour rassemble en une unité ses pulsions sexuelles travaillant auto-érotiquement, prend d'abord soi-même, son propre corps, comme objet d'amour, avant de passer de celui-ci au choix d'objet d'une personne étrangère. »<sup>126</sup>

Cet idéogramme « jeune fils » permet d'ouvrir la question de la place du narcissisme dans la construction du Soi et du Moi et dans ses gestions de la libido du Moi et de la libido d'objet. Par les transformations opérées sur la clé, la libido a renoncé à la toute puissance des pulsions du moi au profit des besoins des pulsions sexuelles.

\* Le caractère « s'étayer sur » se compose de la clé de l'« homme » et du morphogramme « vêtement ». Il désigne à l'origine l'homme en lien avec le vêtement, l'homme étayé par le vêtement. L'homme est imaginé dans le vêtement.



Le caractère « vêtement » trouve son sens dans l'union de deux éléments, le « col » et la « paire de ciseaux ». A l'origine, le vêtement désigne ainsi l'habit qui recueille le nouveau né après avoir coupé le cordon qui le relie à la mère. Le vêtement est donc cette texture douce qui enveloppe le bébé. Dans l'ancienne écriture, c'est la représentation du haut de la veste chinoise. Ce haut est représenté par un col séparé du reste par un espace blanc qui symbolise la séparation à la naissance.

Le caractère « s'étayer sur » dans l'écriture ancienne, montre l'homme enfermé dans cet espace comme le fœtus dans le ventre de la mère. Dans l'écriture moyenne, l'homme est en dehors du vêtement, s'appuyant sur le vêtement. Les transformations s'effectuent dans ce déplacement de l'homme dedans à l'homme dehors, à côté du vêtement. Ces deux positions décrivent les transformations dans le déplacement spatial à l'intérieur de l'idéogramme mais aussi les transformations psychiques dans le déplacement de l'une à l'autre position, entre le dedans et le dehors, pour prendre place « à côté de ».

Ce déplacement « en dehors » ne peut s'effectuer que dans la promesse de ne pas s'éloigner de cet objet de plaisir qu'est « vêtement » qui est le substitut maternel; le renoncement de la place « dans le ventre de la mère » à une seule condition de trouver un substitut de cette

<sup>125</sup> Freud, Introduction à la psychanalyse, in Sigmund Freud, trad. F. Cambon, Gallimard, Paris 1999

<sup>126</sup> Freud, Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa, trad. P. Cotet et R. Lainé, 1993



jouissance. Le plaisir dans la clé est contenu dans cette fonction d'étayage, à rester dans l'ombre de la clé, étayant la construction du morphogramme « vêtement » dans l'idéogramme. Cette fonction d'étayage permet le passage de la jouissance du corps maternel au plaisir de la pensée de l'étayage dans la différence de génération entre mère-enfant.

Ce caractère transforme les processus de l'intrapsychique à ceux de l'intersubjectif puisqu'il dialogue avec les deux : la promesse de la construction du Soi et du Moi pour le morphogramme « vêtement » qui représente ici le maternel et le substitut du plaisir pour la clé de « accompagné de l'homme ». L'homme trouve la satisfaction dans la réussite de la construction du Soi et du Moi. Le sens de l'idéogramme « s'étayer sur » est destiné au morphogramme « vêtement » qui s'étaye sur la clé de l'homme. Cette clé devient le garant de cette fonction d'étayage : elle étaye le morphogramme.

Pour la notion de « fonction », Freud en 1920 attribue à la fonction tous les procédés qui cherchent à nommer toutes les fonctions autres que la fonction sexuelle. Elles ont pour but d'éviter le déplaisir des pulsions sexuelles. La fonction d'étayage subit la transformation qui serait alors « rester » à côté de cet objet du plaisir mais renoncer au plaisir même dérivé de cet objet.

Nous pouvons dire que la clé de l'homme renonce la position rivale du morphogramme qu'elle entoure et qu'elle accoste. La fonction d'étayage est un substitut du plaisir : au lieu du plaisir pris au détriment de l'objet, elle veille sur le profit de l'objet pour le déplaisir du Soi. Ce déplacement du principe de plaisir/déplaisir sur la fonction de la clé obtient en échange la permanence de l'objet. Ces transformations à l'intérieur de l'espace d'écriture exigent une souplesse du morphogramme dont le mouvement interne dépend des besoins pulsionnels. Ces possibilités de transformations permettent de réaliser la kinesthésie externe qui répond aux exigences relationnelles et intersubjectives. Les transformations évoluent à l'intérieur même du morphogramme : dès changement, il peut être transformé en morphogramme du morphophonogramme qui deviendra, grâce aux autres éléments, (fonction d'étayage par la clé, fonction de pare-excitation par l'unité discrète de sens ou autre) à son tour idéogramme.

Cette représentation de fonction, d'une fonction d'étayage répond de façon économique de la gestion dynamique des pulsions sexuelles sous forme de satisfaction du plaisir au profit du narcissisme. Elle se distingue de la représentation de chose par l'intégration des traces mnésiques de la chose grâce aux processus de transformations ; elle se différencie de la représentation de mot par la perte des caractéristiques de celle-ci autant dans la forme visuelle que dans la phonétique. La représentation de fonction ne se lit pas. C'est la naissance d'une représentation visuelle qui ne se prononce pas ; elle est et restera muette. Selon les linguistes ces « clés » désignent l'appartenance, la trace générique de l'origine du sens.

N'est-ce pas une vraie représentation négative au sens de la négation telle que André Green la décrit, c'est-à-dire l'acceptation de l'existence d'une représentation refoulée sans pour autant une reconnaissance de son contenu dans la parole ? Elle étaye le passage du manque d'être au manque d'avoir, des processus primaires aux processus secondaires.

\* Le caractère « conserver » se compose de la clé « accompagné de l'homme » et le morphogramme « garder ». Le sens d'origine désigne la difficulté de gérer un nouveau né qui ne peut pas tenir debout ni marcher. Dans l'écriture ancienne c'est la représentation d'un portage du bébé sur le dos, les deux bras se referment derrière le dos pour le protéger. Plus tard cette main se sépare de l'homme, devient un point à droite du bébé et pour équilibrer le caractère un autre

point symétrique se positionne à gauche de celui-ci. L'homme est attaché à la main, c'est dans le passage de l'ancienne forme à la moyenne que la main se détache de l'homme.

Dans les formes actuelles, l'homme prend le statut de clé à côté du nouveau né, il étaye le bébé par sa place « à côté » mais aussi par ses mains qui l'entourent et intègrent la fonction du portage d'origine. La main désormais détachée de l'homme perd dans le passage ses formes de la main pour devenir les deux traits à droite et à gauche du corps du bébé pour équilibrer le portage. Nous avons assisté aux changements dans l'idéogramme. L'homme qui porte le nouveau-né se trouve à l'extérieur de ce portage ; il devient représentation de fonction qui est une fonction d'étayage. De cette scène du portage naissent deux déplacements :

Le nouveau-né devient plus grand de taille, étayé par la clé de l'homme et les deux petits traits représentent l'acte manuel du portage de chaque côté du morphogramme. L'idéogramme ainsi formé réunit et investit la fonction d'étayage, par le biais d'un vrai portage : l'homme devenu clé étaye le nouveau-né avec les deux bras de chaque côté. La fonction d'étayage investit comme trace mnésique ce portage visuel de l'enveloppe corporelle maternelle. La clé de l'homme intègre donc la fonction de la main pour devenir une fonction d'étayage.

La fonction de la main se démarque de la fonction d'emprise par la disposition spatiale de la main. Ce n'est plus une petite main qui tente de saisir le nouveau né pour le garder, mais une main qui se dédouble et soutient le nouveau-né. Malgré la disparition des formes des deux mains ainsi que les formes de l'homme le sens du portage est permanent grâce aux positions spatiales des deux traits et de l'homme ; traits reconnus comme symbolique. Cette fonction d'étayage permet la construction du Soï et du Moi dans le caractère « conserver »

« conserver »	𠂇	保	保
	Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

\* Le caractère « relation humaine » se compose de la clé de l'« homme » et du morphogramme « rangée de bambous » qui trouve son sens étymologique dans l'image des rangées de bambous attachés les uns aux autres. Ce caractère « relation humaine » est un morpho-phonogramme, la clé donne le sens générique et le morphogramme donne la prononciation phonétique. Cependant il se révèle qu'on n'aperçoit pas le rapport entre le sens étymologique de la phonétique « rangées de bambous » et la signification du caractère « relation humaine ». 倫

Ici « rangées de bambous » traduit dès l'origine l'idée de la succession. Ce sens dérivé « succession » est employé la plupart du temps dans la constitution des mots plutôt que « rangée de bambous ». Le sens dérivé « succession » provient de l'idée que les rangées de bambous se succèdent, « succession » intègre le mouvement d'attachement des uns aux autres bambous. Dans cet exemple la phonétique n'est pas que l'usage du son, elle participe à la construction du sens, de ce sens dérivé. « rangées de bambous » forme avec la clé de l'homme le caractère « relations humaines », qui conduit au sens de la génération et du lien au même.

Ce morphogramme selon les linguistes devient un morpho-phonogramme dans l'association du sens générique de la clé et de la prononciation phonétique, mais il est aussi pensé et perçu comme un idéogramme. D'ailleurs certains caractères sont des morpho-phonogrammes mais aussi des idéogrammes. Beaucoup de linguistes contemporains questionnent l'authenticité des idéogrammes qu'ils proposent comme des morpho-phonogrammes. Ce débat nous intéresse dans la mesure où l'interrogation se pose ainsi : le son exclut-il le visuel ou le son intègre-t-il le

visuel ? Est-ce que le son est le résumé du sens ou le son est comme dans le morpho-phonogramme juste un emprunt phonétique pour nommer la chose ?

Dans le cas du morpho-phonogramme, il s'agit alors uniquement de la formation du morphogramme puisque la phonétique est présente juste pour nommer celui-ci, donc de l'intrapsychique, ce qui rejette l'idéogramme qui introduit l'intersubjectivité. Pour le morpho-phonogramme, nous avons le son qui se superpose à la chose, dans ce cas, le son et la chose ne forment qu'un, à l'opposé de l'idéogramme dans lequel s'organise la combinaison d'idée qui traduit la reconnaissance de la différence.

Pour « relation humaine », « rangées » donne à voir la succession, le mouvement de la succession, ce mouvement de transmission d'une rangée à une autre rangée, des bambous reliés aux autres. La clé de l'« homme » se place justement dans cet axe qui est la clé de la succession dans l'étagage du semblable, présent dans l'absence ; présent par le mouvement, absent dans le visuel. C'est bien parce que cette perception de la présence de l'autre devient permanente que la construction du Soi et du Moi peut advenir. Pour nous la construction du Soi et du Moi est une construction qui s'étaye sur une perception et non une représentation. C'est la construction de l'image d'un Soi, de l'autre à l'intérieur du Moi, un moi encore lié au non-moi.

Les transformations interviennent à plusieurs niveaux : d'abord dans le sens étymologique « rangée de bambous » de l'ancienne écriture au sens « rangée de bambous ». Ces transformations des formes n'empêchent pas le maintien du sens dérivé qui est donc « succession ». Plusieurs éléments dans la déconstruction de l'idéogramme nous montrent que le visuel participe à la construction du sens du caractère, ainsi « rangées de bambous » nous montre que la phonétique ne chasse pas les images qui sont toujours présentes dans le morphogramme. La prononciation ajoute le son de la chose, le son d'origine qui est « louen », mot utilisé dans le quotidien pour dire « c'est ton tour ». Le mot « tour » désigne effectivement « c'est à toi de jouer maintenant », d'où dérive le sens de « génération ».

La clé introduit effectivement la représentation de fonction qui est cette fonction d'étagage, d'accompagnement ; dans cette fonction d'étagage, la clé reprend à son compte les processus de transformations au profit du morphogramme en intégrant le mouvement interne du morphogramme pour lui permettre de se constituer en idéogramme dans la pensée et un morpho-phonogramme dans son identité linguistique. Ainsi nous voyons la naissance d'autres morpho-phonogrammes : le morpho-phonogramme « rangées de bambous » devient « vague » en s'étayant sur la clé de l'« eau » ; il devient le caractère « roue » s'il est avec la clé de « voiture » ; il devient « discussion » si il se compose avec la clé de « parole ».

Tous ces caractères nous invitent à penser qu'ils peuvent être des idéogrammes, parce que « rangée de bambou » ne se prête pas phonétiquement à ces différentes clés pour nommer et former les caractères. Bien au contraire, ces mots sont obtenus par la combinaison de leurs composants différents, c'est parce que le sens étymologique de la phonétique est l'organisateur du son de la phonétique. Etant donné que la phonétique a toujours le même son, le sens du caractère « roue », « vague », « succession », « parole » est donné dans le visuel mais pas dans la prononciation pour tous les caractères de la même phonétique, ainsi « rangée de bambous » participe à la construction du sens en apportant son sens étymologique. Les clés de l'« eau », de la « voiture », de la « parole » assurent cette fonction d'étagage auprès de « rangées de bambous » pour qu'il puisse devenir un morpho-phonogramme.

L'analyse des processus de transformation nous permettent de penser que la formation de la représentation de chose, de mot, ainsi que le passage de l'une à l'autre, puis de la représentation de mot à la représentation de fonction, s'appuie essentiellement sur les processus de transformation qui se révèlent possibles grâce à la vivance du sujet et de l'objet. On peut penser que l'idéogramme est une sorte d'enveloppe contenant dans laquelle se superposent les images qui s'organisent autour du symbolique ; enveloppe intersubjective où se croisent le primaire et le secondaire.

#### ***4.4. Michel, l'amour ou la haine à l'encontre du travail de différenciation***

Michel est un patient qui vient pour la première fois dans l'atelier d'écriture. C'est un homme grand, de taille moyenne ; il se présente comme un homme sérieux, effacé avec un air grave qu'on peut interpréter comme les signes d'une tristesse. Une tristesse qui se dégage d'un marquage par le féminin. Hospitalisé pour une dépression importante, il lui est conseillé par le médecin de fréquenter l'atelier de peinture qui se positionne comme une activité thérapeutique. Tout en restant à l'extérieur du service, cet atelier est intégré dans les projets des services appartenant au même médecin chef.

Le groupe d'écriture que nous animons se trouve à l'intérieur de cet atelier qui a lieu une fois par semaine. C'est un atelier ouvert, les patients peuvent s'intégrer au groupe ou quitter le groupe selon la durée de leur séjour et selon leur évolution psychique. Michel est arrivé au début de juillet. Dès son arrivée dans ce groupe, nous lui montrons comme pour tous les nouveaux participants, l'idéogramme « homme » au sens de l'humain, comme une présentation de l'atelier et de ses règles du jeu : chaque participant peut demander les « mots » et jouer avec des mots pour écrire des phrases. Il commence à réaliser le caractère « homme » quand soudain sa voisine demande le mot « femme ». Michel réagit immédiatement en exprimant son désir de savoir écrire « homme » au sens du masculin et il ne veut pas écrire « femme » puisqu'« elle » l'a quitté. Michel a écrit l'homme en insistant sur le masculin.

Michel réalise donc le morphogramme « homme/masculin ». Il nous demande le mot amour et nous questionne pour savoir s'il peut écrire ce mot et le barrer ensuite et si le résultat donne un autre mot. Nous lui disons que la barre sur le mot ne détruit pas le mot « amour », mais déforme le caractère et annule son sens, donc qu'on ne pourra pas le lire. Nous l'invitons à proposer un autre mot et à essayer de traduire au plus près ce qu'il veut dire. Il réalise d'abord le caractère « amour » à plusieurs reprises, puis un groupe de mots formant la phrase suivante, phrase qu'il réalise plusieurs fois de suite : « amour infidèle ».

Il raconte sa honte vis-à-vis de son père le jour de ses fiançailles : ce jour-là la femme qu'il aime lui avoue qu'elle l'a trompé. Il nous raconte qu'il l'aime toujours. Il écrit alors : « Homme aime ; femme infidèle ».<sup>127</sup> Les phrases présentées ici sont des traductions pour lesquelles les articles définis le, la, les n'existent pas dans la grammaire chinoise, ils sont organisés différemment. Il écrit après une autre phrase qui se compose de deux mots « fiançailles ».

C'est sur ce désir d'un « trouvé/créé » que Michel fréquente assidûment l'écriture idéographique. Il demande plusieurs mots de suite, réalisant plusieurs phrases, avec avidité comme s'il voulait donner une représentation à ses affects à travers des mots. Les mots deviennent alors des enveloppes qui sont susceptibles de contenir toutes ses émotions, toutes ses angoisses et surtout ils possèdent des capacités de transformation. Ecrire et voir se suivent ainsi se met en place des places de mise en scène entre Michel et ses affects, entre lui et nous, convoqués à cet endroit de retrouvailles. Il nous raconte ce qu'il croit lui être arrivé. Nous

---

<sup>127</sup> voir l'annexe V

devenons la traductrice et une magicienne pour lui montrer, trouver ce qu'il cherche. Sa séduction à notre égard est sensible puisqu'il écrit bien, séduction que nous considérons comme un élément transférentiel.

Quelques phrases construites se présentent ainsi, il les réalise de feuille en feuille de façon répétitive. Les phrases sont écrites de haut en bas comme l'indique l'écriture chinoise. Il remplit la feuille d'une phrase qu'il répète plusieurs fois. Les mots de chaque phrase trouvent leur double au même niveau ; de cette façon, il retrouve les mots alignés, seul un nouveau caractère lui indique un changement. Ainsi l'écriture installe un espace de jeu qu'il cherche à maîtriser. Ces répétitions compulsives soulignent les traits obsessionnels de son fonctionnement, comme si il ne voulait pas « perdre » un signe.

Vers mi-juillet, il réalise les phrases suivantes dans l'ordre :

- « Homme vit sa vie sans l'amour de l'homme » (Réalisation.3).
- « Homme vit sa vie sans compagnon amoureux » (Réalisation.4). Pour Michel, « l'amour de l'homme » et « compagnon » désignent peut être le même sens ; il cherche à raconter sa solitude et sa perte. Quelques précisions sur ce caractère « compagnon » sont nécessaires pour suivre sa démarche dans la construction des phrases.

Le caractère « compagnon » se compose de deux éléments : la clé de l'« homme » et le dactylogramme « moitié » qui représente le geste indicateur « diviser » uni au geste descriptif « bœuf ». Diviser un bœuf en deux, ou d'une manière plus générale, partager un objet en deux parties égales forme le sens « moitié ». Le caractère « compagnon » désigne donc cet ensemble de « moitié » et « accompagnée de l'homme ». C'est donc la première fois qu'il écrit un mot composé avec la clé de l'« homme ». Les deux phrases sont presque semblables, elles possèdent toutes les deux sept caractères ; seulement le dernier caractère change : « homme » est remplacé par « compagnon ».

Juste après, il réalise trois autres phrases :

- « Homme vit sa vie sans compagnon » (Réalisation.5)
- « Homme vit sa vie sans amour » (Réalisation.6)
- « Homme vit sa vie sans amour » (Réalisation.7). Dans cette troisième phrase, il ajoute la clé de l'homme, « accompagné de » à côté de « amour » ; Il extrait la clé de l'homme dans le mot « compagnon » et l'a déplacé dans le mot « amour » ; de ce fait il construit l'amour dans le visuel et annule le caractère « amour ». Il met en scène les éléments de l'amour, c'est-à-dire qu'il suffit d'ajouter la présence (physique) de l'homme pour l'obtenir. Il cherche à exprimer à travers ces caractères déjà vus et travaillés son idée de l'amour en transformant l'idéogramme en médium malléable. Dans ses premières phrases construites, il indique l'objet interchangeable qu'est pour lui la femme qui n'est pas nommée ; faisant du féminin une entité impersonnelle.

La souffrance ne se situe pas dans la perte, perte de quelque chose de cher, d'un objet d'amour ; la perte chez Michel est une perte de l'estime de soi, l'« homme sans amour ». Ce n'est pas de l'amour dont il souffre du manque, mais c'est de la perte de soi. Cet « être sans amour » indique chez lui un trouble narcissique intense. En attribuant la clé de l'homme à l'« amour », il répare le manque d'être de cet homme sans amour. Il nous semble qu'il s'agit d'un clivage du moi : l'amour « sans » et l'amour « avec » l'homme. A la lecture du mot, nous lui avons dit que c'est lui qui a créé ce mot : « accompagné de l'homme » + « amour », mais le sens est autre que « l'homme veille sur l'amour ».



Le caractère « amour » se compose de quatre éléments superposés par ordre : le morphogramme « main », puis l'unité discrète de sens « couvrir », le morphogramme « cœur », et le morphogramme « marcher » ensemble. Le caractère traduit la scène de l'amour avec les conditions : la « main » tend à saisir l'« appareil d'amour » qui, abrité par un toit est porté par le mouvement de l'avancement ensemble. La main introduit la dimension de l'emprise, mais aussi de la maîtrise, ici il peut s'interpréter comme la participation active, subjective dans cet affect tel que l'amour.

La clé de l'homme, « accompagné de l'homme » lié au caractère « amour », crée un nouveau caractère « comme si » mais peut désigner les lunettes spéciales pour regarder les « lumières puissantes », une sorte d'appareil pour filtrer et regarder les lumières trop violentes. Le sens de « comme si » nous semble plus adéquat dans l'association des éléments pour ce caractère « amour ». Nous pouvons comprendre que « amour » est complet en tant que lui-même : marcher ensemble avec le cœur, sous le toit qui revêt la fonction de contenance et de pare-excitation, avec la participation active du sujet. La représentation de l'amour est idéalisée.

La clé de « accompagné de l'homme » donne un aspect superficiel dans le mot « comme si » ; il installe l'amour du côté de la néo-réalité. L'« amour » est au niveau de la pensée, des affects, et la présence de l'homme à côté de l'« amour » oriente l'ensemble vers une mise en scène, mise à vue, reflétant l'absence d'une possibilité d'intégration de l'objet « amour », mais aussi l'absence de cet affect en lui.

Par cet ajout dans la réalisation de ce caractère « amour » il nous montre le manque de l'amour interne, cherchant à l'obtenir en réparation, de l'extérieur, ce qu'il n'a pas pu avoir à l'intérieur. Il ne peut le recevoir que dans une position passive d'enfant et pas dans une position subjective. Dans cette phrase, Michel a ajouté la présence de l'homme cherchant à « voir » comment l'amour pourrait être accessible sans l'avoir. Il cherche à utiliser cette présence d'homme comme un appareil, comme s'il suffisait d'être à côté pour l'avoir. Il semble chercher une maîtrise, une solution psychique pour survivre à ce manque, manque d'être.

La perte d'objet primaire crée un défaut fondamental dans la construction de l'homme parfait. Un clivage semble fonctionnel chez Michel : l'amour et la haine. Michel cherchait à détruire le mot « amour » en se proposant de le barrer mais il essaie de l'obtenir en lui accordant la présence de l'humain.

En août, juste avant nos congés, Michel écrit la phrase et la répète plusieurs fois comme pour la phrase précédente en la transformant:

« homme déprimant avec tristesse cherche joie » (Réalisation.8)

« homme déprimant avec tristesse cherche ... » (Réalisation.9) ; l'objet de recherche n'est plus apparent.

« homme déprimant automne joie » (Réalisation.10)

« homme déprimant avec tristesse cherche joie » (Réalisation.11), cette phrase est semblable à la première.

« homme de l'automne triste joie » (Réalisation.12); quelque chose d'énigmatiquement contradictoire, au moins en apposition entre les deux caractères « triste » et « joie » flotte dans son travail de représentation. L'ambiguïté se construit sur l'opposition de ses deux sentiments mais pas sur la relation avec l'autre, avec la femme qu'il aime.

« homme déprimant a pour but le plaisir. » (Réalisation.13)



Michel cherche à construire des phrases pour « voir » l'« amour », plutôt pour chercher le manque d'amour ; l'insistance sur ce manque devient identitaire. La troisième phrase laisse apparaître des changements dans les phrases recopiées. Il procède à la suppression d'une partie du morphogramme « tristesse », ce qui transforme « tristesse » en « automne » qu'il lie directement au mot « plaisir ».

Le caractère « tristesse » se compose de trois morphogrammes : « céréale » placé à gauche du morphogramme « feu », tous les deux au-dessus de « cœur ». L'association de « céréale » et « feu » constitue le caractère « automne ». Nous interprétons que l'automne est le moment de brûler le foin qui représente la récolte de céréale, ce qui fait partager un sentiment de tristesse.

禾	火	秋	愁
« céréale »	« feu »	« automne »	« tristesse »

Michel dans ses transformations, a changé de sens : en supprimant le morphogramme « cœur », il enlève l'affect et transforme le mot « tristesse » en « automne ». Il a inscrit une régression dans la construction du caractère « tristesse ». Il est « retourné » à l'« automne » sans pouvoir arriver au sentiment de la « tristesse » : « homme déprimant l'automne plaisir. » comme une promesse, une sorte de rêve, d'illusion. Ce qui change le sens des phrases de la négation en positivité. Cette manière de formuler les phrases sans attente d'une réponse de l'autre reflète une sorte d'auto construction représentative, quelque chose de réflexif, donc du manque d'intersubjectivité.

Le caractère « plaisir » est reproduit avec une transformation : suppression du signe « sujet », laissant la trace de son passage. Dans ses deuxième séries de transformations, il parle du manque de ce compagnon de joie et sa recherche du plaisir, exprimée dans la troisième phrase. Nous associons ces mots à notre prochaine absence et à un appel séducteur pour notre retour en septembre.

A notre retour, Michel est parti de l'hôpital. Selon les infirmiers il va mieux et c'est avec l'accord de son médecin qu'il a quitté l'hôpital. L'analyse des réalisations de Michel nous a permis d'ouvrir d'autres réflexions quant à l'organisation de la fonction d'étayage. Il a réalisé un « trouvé/créé » dans l'idéogramme. Dès sa question sur la destruction de l'« amour » il s'installe dans un jeu de « trouvé/créé » tout en essayant de détruire cet amour « imaginaire ». L'infidélité de la fiancée le plonge dans une impuissance, une honte qui provoque une perte imaginaire de la relation avec le père. La perte d'amour ré ouvrirait la question de l'homme en érection dans la construction de l'identité de l'homme et aussi la place du narcissisme dans l'amour. Cette perte d'« amour » semble insoutenable et irréparable pour son narcissisme, ce qui lui fait perdre sa place dans la filiation.

L'ajout de l'unité discrète de sens « accompagné de l'homme » au caractère « amour » montre que Michel est bien entré dans le jeu et cherche à représenter la perte, perte de cette « femme » dont il dépend. Grâce à ce « trouvé/créé » dans le jeu de transformation dans l'idéogramme, il a retrouvé son jeu auto-érotique, un jeu de reconstruction du narcissisme. L'usage de la clé « accompagné de l'homme » chez Michel illustre l'absence du renoncement de la représentation de mot et de chose, donc l'impossibilité de devenir la représentation de fonction dans le statut de la clé. Cela reflète l'agrippement de la position du sujet, du pictogramme, à son profit dans l'intersubjectivité. Ce qui annule la fonction d'étayage qui vise à aider l'objet à devenir sujet ; dans ce passage, la clé remplit sa fonction d'étayage. Elle s'inscrit même dans la chaîne des processus de transformation et de construction pour l'objet qu'elle étaye.

Le caractère « tristesse » nous présente une autre catégorie de clé qui se positionne en-dessous du morphogramme qu'elle étaye ; ici elle étaye « automne » constitué par les deux caractères « céréale » et « feu ». Cette clé « cœur » qui a gardé sa forme initiale a pu se transformer en représentation de fonction grâce à sa position spatiale « en dessous » qui pourrait être une fonction de portage.