

CHAPITRE V

LES TRANSFORMATIONS DANS LE TRAVAIL DE REFOULEMENT DANS L'IDEOGRAMME

Nous avons repéré la présence massive du corps et des parties de l'humain dans l'écriture idéographique, ce qui constitue la spécificité de l'écriture chinoise. Ce chapitre sur le refoulement nous permettra de comprendre comment s'effectue le refoulement dans l'écriture idéographique. Nous avons déployé toutes les figures de transformation de l'intrapsychique à l'intersubjectivité. Ces transformations décrivent des procédés, des modalités qui permettent à l'idéogramme d'accéder à une forme symbolique tout en gardant les images visuelles en lui. Certaines transformations sont des processus de refoulement. Ce chapitre sur le travail de refoulement permet de visualiser le parcours de ce travail de refoulement par l'étude des mécanismes de défense et des stratégies d'effacement d'image, des éléments de la chose.

Le concept de refoulement selon J. Laplanche et J-B. Pontalis¹²⁸ :

« ...Au sens propre : opération par laquelle le sujet cherche à repousser ou à maintenir dans l'inconscient des représentations (pensées, images, souvenirs) liées à une pulsion. Le refoulement se produit dans les cas où la satisfaction d'une pulsion – susceptible de procurer par elle-même du plaisir – risquerait de provoquer du déplaisir à l'égard d'autres exigences. »

« ...Le terme de refoulement est parfois pris par Freud dans une acception qui le rapproche de celui de « défense », d'une part en tant que l'opération du refoulement prise au sens A se retrouve au moins comme un temps dans de nombreux processus défensifs complexes (la partie est alors prise pour le tout), d'autres part en tant que le modèle théorique du refoulement est utilisé par Freud comme prototype d'autres opérations défensives.

« ...Enfin, d'emblée le refoulement est décrit comme une opération dynamique, impliquant le maintien d'un contre-investissement et toujours susceptible d'être mise en échec par la force du désir inconscient qui cherche à faire retour dans la conscience et la motilité... »

Freud utilise plus tard le terme de refoulement plus proche des mécanismes de défense ou des transformations permettant d'éviter que les représentants-représentations arrivent à la conscience. Dans son article sur le refoulement (*Die Verdrängung*, 1915), Freud présente le refoulement au sens large il comprend trois temps : le « refoulement originaire » ; « le refoulement après-coup » et enfin le « retour du refoulé ».

Pour ce qui nous concerne ici, le refoulement est employé pour désigner le travail de séparation de la représentation de chose, des traces de la chose pour accéder à la représentation de mot qui est dans le registre des processus secondaires, tandis que la représentation de chose est au registre des processus primaires. Le refoulement dans l'écriture s'effectue par des transformations opérées pour manier les images, les images de choses, ces choses du primaire qui envahissent le moi. Dans cette visée, le refoulement est très proche de ce que la psychanalyse désigne comme l'opération psychique qui vise à refouler ou transformer les les images que contiennent les représentations de chose. Nous abordons les modèles de défense dans l'accomplissement du travail de refoulement dans l'idéogramme.

Pour ce travail de déconstruction qui passe par la description des caractères, nous allons être amenée à utiliser les notions et les termes spatiaux tels que devant, derrière, avant, après, à côté de, face. Pour cela un éclaircissement semble nécessaire. L'idéogramme est pensé comme un

¹²⁸ J.Laplanche et J-B. Pontalis, vocabulaire de a psychanalyse, pp.393-396

espace tridimensionnel qui se présente pourtant comme une représentation bidimensionnelle ; l'espace tridimensionnel contient le mouvement de la vivance de la chose, comme nous l'avons constaté dans le passage de la représentation de chose à la représentation de mot. Nous utiliserons devant, derrière, avant, après dans la description de ce cadre tridimensionnel et gauche, droite, au-dessus, en-dessous dans le cadre de la bidimensionnalité.

5.1. Par effacement de l'image : l'unité discrète de sens

Un composant de l'idéogramme est jusqu'à présent très peu connu, c'est la catégorie des unités discrètes de sens. Qu'est ce qu'une unité discrète de sens dans l'idéogramme ? C'est un élément composant qui n'appartient ni à la représentation de chose, ni à la représentation de mot, elle est ce petit signe, mouvement vers le symbolique qui contient un sens à l'origine, qui remplace l'élément de la désignation. On peut dire que l'unité discrète de sens de « bouche » représente la « bouche » dans son absence ou la « bouche » dans la diminution de ses formes. Les linguistes les incluent dans la catégorie de clé.

L'unité discrète de sens possède les mêmes contraintes, le même déplaisir d'images et les mêmes conditions que la « clé » : la transformation de la représentation de mot en représentation de fonction. Elle est pourtant différente de celle de la clé. La clé indique le générique, attribuant ainsi la classe d'appartenance de la chose. L'unité discrète de sens quand à elle, a quitté son statut de représentation de chose, de mot, « maison » prend la représentation de fonction « toit » grâce aux transformations spatiales et de formes. Mais elle peut aussi juste prendre la forme d'un jeté, d'un crochet. Différente de la « clé » qui se place très souvent à côté de la chose, cette catégorie de l'unité discrète de sens se situe au-dessus, dessous, à côté de et sous toutes les formes minimisés du morphogramme, ou de l'idéogramme qu'elle étaye, elle est donc reconnue et identifiée par sa position spatiale. Elle a une fonction de pare-excitation, une fonction de contenance et désormais symbolise la contenance par la protection psychique, portée sur tout le caractère.

L'organisation du passage de l'élément (morphogramme, idéogramme) dans son sens initial à l'unité discrète de sens inscrit les modalités de procédures du refoulement. En effet, l'unité discrète de sens « toit » a été le morphogramme « maison » qui par la voie de la transformation a intégré la forme d'un symbole « toit ». Il a perdu le statut de morphogramme, donc sa place centrale pour s'inscrire comme une unité discrète de sens à l'intérieur de l'idéogramme. Comparable à un participe passé, « abrité » est extrait de la représentation de chose « toit » ou « maison » pour être transformé en fonction auprès d'une personne, d'un objet. Six caractères sont choisis pour approfondir les variations des processus de transformation de cette catégorie d'unité discrète de sens.

* Le caractère « visage » est une représentation d'un visage.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

Dans l'écriture ancienne, le visage contient les yeux, représentés par deux petits traits, la bouche et un petit demi cercle qui représente la forme de la tête, une sorte de chapeau, réalisé au-dessus des yeux et de la bouche.

Dans l'écriture moyenne, le contour du visage est bien représenté mais le « chapeau » est effacé ; les traits des yeux se séparent. Plus tard, le « toit » est lié au contour du visage.

Dans l'écriture actuelle, le visage a perdu son contour dans le visuel, seul le petit « chapeau » est resté, dégageant ainsi les yeux. Deux traits descendent pour représenter les plis du visage à côté du nez. Ce « toit » constitue une unité discrète de sens et il symbolise la contenance ; il est le substitut de « maison ».

Le refoulement dans ce caractère s'effectue par la suppression progressive de la forme ancienne à la forme nouvelle des traits physiques du visage vers une représentation psychique de la chose. L'idéogramme illustre ce travail de refoulement pour tous ceux qui retrouvent les traces de l'image dans le symbole « toit ». Dans l'organisation de l'écriture, la transmission est dans la représentation du psychique ; transmission d'un appareil de refoulement, organisateur du symbolique par la présence de l'absence.

Dans « visage », le travail de refoulement s'effectue aussi dans les styles et les formes des tracés : des formes souples et floues aux formes plus directes et droites, comme si la souplesse marquait la tendresse, la douceur, le toucher, à la dureté des traits symbolisant quelque chose de tranchant, représentant la séparation. Le « toit » reprend à son compte la capacité de contenance du contour du visage en acceptant une place qualitative mais pas quantitative. Le renoncement de la chose (tendresse, souplesse) ne tue pas la chose mais l'inscrit dans la dimension de qualité, de la pensée.






* Le caractère « famille » se compose de l'unité discrète de sens « toit » et le morphogramme « porc ». C'est une représentation de la maison ancienne avec l'étage pour les hommes et le rez-de-chaussée pour les animaux. Le porc représente le premier animal domestique, c'est sans doute pour cela qu'il est choisi pour symboliser le foyer dans l'écriture du caractère « famille » qui comprend le « toit » et le « porc ». Mais le porc reprend aussi tout ce qui a un rapport avec le sexuel. Il est de ce fait un symbole tant pour le sens de lien manifeste que celui du sexuel latent pour représenter le foyer.

| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
| Forme ancienne | Forme moyenne | Forme actuelle |

Dans l'écriture ancienne, nous avons la représentation de la maison qui est une sorte de « tente », pratiquement fermée dans laquelle se trouve le « porc ». L'homme n'est pas représenté ici. Le « porc » est dans la forme d'écriture ancienne, c'est la représentation d'un porc ventru avec un long museau et de courtes pattes, la queue pendante. Dans l'écriture moyenne, un petit point est ajouté au-dessus de cette maison, il symbolise le toit. « Porc » n'est plus représenté que par la queue qui s'allonge et se détache légèrement du corps. Dans l'écriture actuelle, la maison est représentée seulement par un « toit » qui est sous la forme d'un petit « chapeau » avec un point au-dessus. « Porc » devient le seul habitant et désigne la famille sous le toit. Dans la pensée chinoise, le porc représente la sexualité. Nous pouvons interpréter que la sexualité est au cœur de la famille.

Ce caractère « famille » nous montre la transformation par la suppression de l'image « maison » pour accéder au « toit », symbolisant la contenance. L'unité discrète de sens « toit » se range aussi dans la catégorie de représentation de fonction, avec une fonction de contenance, de pare-excitation. Elle se place presque toujours au-dessus du morphogramme ou de l'idéogramme, à l'exception de quelques uns qui couvrent une partie du côté, à gauche du morphogramme.

* Le caractère « dresser » se compose de deux éléments : l'unité discrète de sens « homme » et le morphogramme « arrêt ».

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
|  |  |  |  |  |
| « homme » | « arrêt » | Forme ancienne | Forme moyenne | Forme actuelle |

Les transformations opérées dans ce caractère nous montrent la formation de l'unité discrète de sens avec le caractère « homme ». Comme la clé de « accompagné de l'homme », elle est dérivée du morphogramme « homme », cependant elle est dans une position d'extension, de couverture donc horizontale plutôt que dans une position de profil, debout dans le statut de clé. Cette unité discrète de sens « toit » a d'autres fonctions en plus de la fonction d'étaillage : fonction de pare-excitation, fonction de contenance, fonction d'enveloppe dans le sens de délimitation.

Dans l'ancienne écriture, le sens vient de la représentation de l'homme se haussant sur la pointe des pieds. C'est la représentation d'une silhouette d'homme qui s'appuie sur les pointes des pieds symbolisés par l'orteil. L'orteil, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, représente le pied qui symbolise le mouvement de la marche. Mais ici l'orteil, au contraire, représente l'arrêt. Parfois on trouve des écritures où l'homme et le pied sont de deux corps. Comme pour ce caractère « dresser », on peut interpréter le corps qui en lui-même représente la réalité externe, donc physique, et l'organe (orteil) qui représente, reprend le mouvement du désir de l'homme. Ce caractère « dresser » se compose de deux corps : « homme » et « orteil ».

Dans l'écriture moyenne, l'homme n'est plus debout, dressé ; il s'étend couvrant la partie de l'orteil avec son corps. La partie supérieure du corps se met à plat juste au-dessus de l'orteil qui s'agrandit en occupant presque la totalité de l'écriture. « Orteil » devient le morphogramme unique dans ce caractère puisque « homme » est en train de prendre sa place d'unité discrète de sens. Dans l'écriture actuelle, l'homme est représenté sous la forme du « toit ». L'orteil est devenu, grâce aux transformations, un morphogramme où les signes, symboles sont des organisateurs de la représentation. Il est, cet orteil, « dressé » sur un trait horizontal symbolisant le sol ; il tient debout. C'est sur cette verticalité que se pointe le marquage du sens « dressage » ou « arrêt » qui est le sens actuel.

L'unité discrète de sens « homme » symbolise la fonction de contenance, de pare-excitation, permettant le dressage par le pied comme si l'érection nécessitait une protection, à l'intérieur de l'homme qui devient l'unité discrète de sens. Elle est différente par rapport à la clé de l'homme « accompagné de l'homme » qui se place à côté du morphogramme et a la fonction d'étaillage mais aussi dans son action auprès de la chose qu'elle étaye : la fonction d'étaillage ne s'occupe que d'une action sur la chose, tandis que la fonction de pare-excitation et de contenance s'étendent sur la totalité de la chose. Elle se sépare en même temps de la réalité extérieure, au profit du narcissisme. La représentation de la silhouette de l'homme est complètement effacée pour être représentée par le « toit ».

Les transformations s'effectuent différemment pour ce caractère « dresser » que pour les deux exemples précédents :

- Pour le caractère « visage », le « toit » est déplacé de la forme du contour. Les processus de transformations s'effectuent dans le glissement spatial du contour à un « au-dessus ». Les transformations se réalisent aussi dans la formation de la pensée, des traits physiques du contour à la fonction de contenance.

- Pour le caractère « famille », c'est aussi un déplacement spatial. Les transformations physiques-psychiques sont incluses dans la formation d'un toit qui a pour fonction la protection et la contenance.

- Pour ce caractère « dressage », les transformations sont plus complexes : il s'agit de transformer la silhouette de l'homme dans une attitude corporelle en « toit ». Ce qui nécessite pour l'homme de se mettre en forme de couverture avant qu'il puisse prendre la forme d'un toit, forme définitive pour la formation de l'unité discrète de sens. La transformation se situe dans la

formule « la partie pour le tout » ; l'homme se déplace d'une position debout sur une position allongée qui symbolise la contenance. Le mouvement de transformation est actif dans l'interaction de ces deux corps « homme » et « orteil ». Le mouvement de l'érection de l'homme pour se dresser est déplacé dans le mouvement de l'érection de l'orteil sous la protection de l'homme. Ces transformations permettent de mettre en scène la construction d'un compromis dans l'effacement de l'image.

Une petite remarque permet de repérer que le « toit » dans « dresser » se rapproche de l'écriture du caractère « homme » sans la partie supérieure, la partie de la « tête ». La suppression de la tête perd le morphogramme l'« homme » au profit de l'unité discrète de sens « toit ». Ce qui permet de construire le mot « dresser » avec le pied. Comment comprendre ce déplacement : la perte au niveau de la tête et l'avoir en érection, comme si l'érection était une défense contre l'incapacité de penser ? Cette perte pourrait être dans ce que Freud désigne comme rejet, rejet de cette représentation de « érection », d'ailleurs le sens du mot est « dressage ».

Cette unité discrète de sens de « homme » se place toujours au-dessus du caractère et occupe la plupart du temps la fonction de contenance, de pare-excitation ; la fonction d'étayage forme le fond de l'organisation de toutes les fonctions, d'où nous préférons les regrouper dans la catégorie de représentation de fonction.

* Le caractère « ciel » se compose de deux éléments : l'unité discrète de sens « tête » et le morphogramme « grand ».

𠂇
Forme ancienne

天
Forme moyenne

天
Forme actuelle

- Dans l'ancienne écriture, c'est seulement la représentation de l'homme avec une grosse tête. Le sens d'origine « ciel » désigne en fait la partie supérieure de l'homme, la tête.

- Dans l'écriture moyenne, la tête est remplacée par un trait horizontal et parfois un petit point est ajouté sur ce trait, comme indication spatiale de la tête. Ce petit trait désigne symboliquement tout ce qui est au-dessus de la tête de l'homme : l'air, l'atmosphère, la nature et tout ce qui a rapport avec la matière vivante, toute l'évolution du temps, dont l'ensemble est représenté et contenu par le mot « ciel ».

Nous assistons aux transformations de forme, de sens à plusieurs niveaux, décrivant l'interaction de l'homme et de la nature. Cette interaction se construit sur trois dépendances : les mouvements internes de l'homme, les mouvements internes de la nature et les mouvements externes dans la rencontre entre l'homme et la nature. Le trait horizontal dans l'organisation du morphogramme représente la tête, le ciel et l'homme en lien avec le ciel, la nature. Cette unité discrète de sens désigne la grandeur, l'archaïque de l'homme, son origine.



Dans l'écriture actuelle, non seulement la tête est représentée par un trait horizontal mais le corps de l'homme devient l'homme dans une attitude corporelle : les bras tendus. Cette silhouette de « homme avec les bras grands ouverts » constitue le morphogramme « grand ». Le mot « ciel » est alors construit par le dédoublement de la valeur suprême.

Dans la pensée chinoise, le ciel fait partie de l'imaginaire ; il fait partie de l'homme. L'écriture chinoise est basée sur trois niveaux dans le sens du vertical, représentant le ciel, l'homme et la terre. Le ciel et la terre sont indépendants de l'homme tandis que l'homme doit reprendre la responsabilité dans la gestion psychique de tous les objets lui appartenant. Ainsi l'unité discrète de sens « ciel », qui symbolise la puissance est utilisé dans la constitution des idéogrammes pour désigner le « ciel », le « toit », la protection. Un proverbe chinois s'étaye sur cette fonction de contenance : « Le ciel tombe ; tu l'utilises comme une couverture ». C'est un

proverbe pour amortir l'attente, l'inquiétude ; il a pour fonction le pare-excitation. Il est utilisé comme garant de la protection du « ciel », imaginaire mais vivant dans le rapport entre l'homme et la nature. C'est aussi une transformation dans les processus d'appropriation de la nature, élément non maîtrisable pour l'homme.

Ce proverbe chinois ouvre la question de la construction des fantasmes originaires, et l'origine des fantasmes. Il reprend les transformations dans la construction du Soi et du Moi qui se sépare de la biologie pour aller dans la pensée et ses angoisses, dans l'organisation de la psyché quant au devenir du corps. Construire le ciel et la terre dans la gestion psychique c'est un déplacement de la construction des représentations de la mort et de la vie. La construction de l'unité discrète de sens « ciel » permet de « voir » le déplacement de cette impossibilité de penser à la mort et à l'incontenable ; cette unité se charge de la fonction de contenance, d'étayage, comme une sorte de défense.

* Le caractère « queue » se compose de deux éléments constitutifs : l'unité discrète de sens de « corps » et le morphogramme « poil ».

| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
| Forme ancienne | Forme moyenne | Forme actuelle |

L'unité discrète de sens de « corps » provient du morphogramme « cadavre » qui désigne à l'origine l'endroit où se dépose le cadavre. C'est la représentation du corps de l'homme allongé, sur le côté. C'est donc le corps d'un cadavre exposé pour les cérémonies avant l'enterrement. C'est une représentation qui sollicite le respect des descendants. Il est de ce fait utilisé pour représenter les soldats sacrifiés pour leur pays et auxquels on doit le respect.

Plus tard le sens glisse vers l'acte d'inscription sur la plaque des tombes des ancêtres, pour la mémoire. Transformé en unité discrète de sens, il désigne la fonction de contenance, d'enveloppe psychique. Elle constitue avec le morphogramme « poil » le caractère « queue ». Le sens d'origine de « queue » se trouve dans la représentation de l'homme déguisé en animal pour la chasse, portant sur la tête une fourrure avec des cornes et sur le derrière une queue d'animal.

Le sens d'origine décrit une technique de chasse, le déguisement l'homme en animal. La tête avec des cornes et la queue avec la queue de l'animal ont pour but d'atteindre le gibier en le leurrant. Il nous semble que l'unité discrète de sens « corps » constitue cette fonction de protection, de contenance pour protéger l'érection que symbolise « poil » qui représente la queue. Ce caractère « queue » se rapproche du caractère « dresser ». Comme si l'unité discrète de sens séparait ce qui est intime de l'extérieur, formant par le corps une sorte de clivage. L'unité discrète de sens « corps » constitue une sorte de toit, d'abri pour cacher le morphogramme qui est dessous.

Les transformations du morphogramme « cadavre » à l'unité discrète de sens « corps » se réalisent dans l'affirmation de sa place d'enveloppe en s'appuyant sur la forme visuelle tout le long du morphogramme « poil » qu'elle étaye. Formant une sorte de cape, elle consolide au niveau de la « tête » cette fonction de pare-excitation et d'enveloppe par la construction de l'espace « tête » : la formation d'un carré. Cette unité discrète de sens « corps » restaure la forme d'origine du cadavre, tout en quittant sa place du morphogramme.

Ainsi l'unité discrète de sens « corps » forme le caractère « fécale » en étayant le morphogramme « riz » ; elle crée le caractère « uriner » en contenant le morphogramme « eau » ; elle constitue le caractère « maison » en enveloppant le morphogramme « arrêt » qui trouve un espace pour le repos.

* Le caractère « fatigue » se compose de deux éléments :

- L'unité discrète de sens « maladie » est dans la forme ancienne de l'écriture, une scène où l'homme malade transpire au lit.
- Le morphogramme « peau » qui est dans l'écriture ancienne, une scène d'arrachement de la peau d'animal.

L'unité discrète de sens « maladie » dans ce caractère « fatigue » reprend le sens d'origine d'un malaise, d'une toxicité tout en ayant la fonction d'étayage, d'accompagnement pour le morphogramme peau. Elle indique l'état maladif de l'homme, mais constitue une sorte d'enveloppe, de peau dont la fonction de contenance est en défaut. C'est le travail du négatif qu'elle inscrit dans l'organisation de la représentation de fonction. Ici cette contenance malade indique le débordement des limites et annule sa fonction de pare-excitation. On pourrait penser à l'inscription d'une défaillance archaïque dans la formation des fantasmes originaires.

L'association de ces deux éléments dans la formation du caractère « fatigue » nous ouvre d'autres portes sur la fonction de contenance. En effet, l'unité discrète de sens « maladie » par sa position spatiale, « au-dessus » qui se prolonge par un trait descendant, comme une sorte de cape, de vêtement couvrant tout le long du corps, revêt la fonction d'enveloppe, de contenance pour le morphogramme « peau ». Cette fonction travaille sur la protection, organise une défense pour la protection du moi.

La « peau » est la partie phonétique dans la composition du caractère mais peut être une indication de cette enveloppe « peau », enveloppe psychique telle que Didier Anzieu la décrit. Dans cet usage, le sens « fatigue » désigne alors une fatigue psychique. La fonction de contenance ne s'organise pas seulement dans le travail du positif, mais peut être aussi dans le travail du négatif, elle remplit tout de même cette fonction d'étayage comme défense contre l'effondrement, contre l'impensable, une sorte de défense de rationalisation phallique.

Cette représentation de fonction se démarque des autres par la formation d'une enveloppe d'abord corporelle, puis psychique. Cette enveloppe ne se situe pas dans le registre dynamique et économique, mais dans la dimension topique. Elle indique par là la défaillance de cette « peau » qui est atteinte par la « maladie », en épuisement. L'unité discrète de sens indique la contagion d'une peau malade, d'appartenance, donc identitaire. Associée au morphogramme « peau », elle indique le débordement psychique dans sa défaillance de la fonction de contenance ; associée au morphogramme « dedans », elle indique la défaillance du « dedans » dans la formation du caractère « maladie » ; associée au morphogramme « vent », elle enveloppe le « vent » par sa fonction de contenance défaillante dans la formation du caractère « folie ».

L'analyse de ces processus de transformation nous a permis de proposer l'unité discrète de sens « toit » comme pour la clé une représentation de fonction. Elle a laissé le statut du morphogramme pour investir son statut d'unité discrète de sens. Dans la plupart des cas, les formes originaires ne sont plus dans le champ visuel ; on pourrait parler du travail de refoulement dans l'écriture. Les formes originaires expriment déjà le cadre contenant (le contour du visage, le corps du cadavre, la tête de l'homme) ; l'unité discrète de sens est seulement un représentant de ce cadre comme un signe, un symbole reconnu en tant que tel dans la conventionnalité.

D'autres unités discrètes de sens existent pour constituer cette fonction d'étayage et de contenance. Elles sont toujours placées au-dessus du morphogramme simple ou complexe, différentes les unes des autres, mais gardant toujours la fonction d'étayage psychique, dans une dynamique négative aussi bien que positive. D'autres catégories de représentation de fonction

existent avec d'autres processus de transformation tel est le cas du morphogramme « cœur » dans le caractère de « tristesse », déjà étudié antérieurement.

Comme pour la clé, l'unité discrète de sens ne se lit pas, donc ne participe pas à l'organisation phonétique de l'idéogramme. Il nous semble intéressant de repérer ce qui n'est pas audible, comme si l'effacement du morphogramme initial, représentation de chose, ne s'effectuait pas au niveau du langage. Un refoulement du visuel de l'image se condense dans la représentation de fonction, fonction de pare-excitation et d'étayage, ce qui lui a permis de rendre présentes les images (tête, cape) dans l'idéogramme grâce à son statut d'unité discrète de sens.

5.2. *Par régression*

Ici le terme régression est employé pour désigner une marche en arrière qui tient compte du trajet parcouru, dans un sens spatial, formel ou logique. Il s'agit d'une régression psychique à un point antérieur déjà atteint. Dans l'écriture idéographique, la régression permet le maintien de l'image par les différentes modalités défensives qui se regroupent dans le domaine du refoulement.

« Dans un processus psychique comportant un sens de parcours ou de développement, on désigne par régression un retour en sens inverse à partir d'un point déjà atteint jusqu'à un point situé avant lui. »¹²⁹ La régression dans l'idéogramme interroge l'apport visuel dans la régression psychique. Nous essaierons de traiter les modalités régressives dans l'organisation de l'idéogramme.

L'unité discrète de sens « toit » montre que par voie régressive visuelle, elle construit le sens par sa place spatiale « au-dessus », donc « couvrir ». Quand quelque chose nous tombe du ciel, on se met tout de suite les deux mains au-dessus de notre tête pour se protéger, il s'agit dans cet acte d'un geste corporel régressif. Par sa forme (un trait horizontal au-dessus et couvrant la largeur du morphogramme ; un toit cadrant ; un couvercle) elle introduit un simple signe élémentaire universel pour désigner un toit, un abri. Ce signe élémentaire est un modèle de régression, signe retrouvé très souvent dans les premiers dessins de jeune enfant qui dessine la maison par un toit puis la poignée de la porte. L'enfant n'arrive pas encore à représenter le manque, il est obligé de voir ces éléments pour se rassurer son existence (poignée de porte pour son retour à la maison ; toit pour se rassurer d'une protection).

La régression se trouve aussi du côté de la chose : la maison a perdu sa structure pour être représentée seulement par un trait. C'est bien l'attrait de la représentation de fonction qui permet à la représentation de mot « maison » de renoncer à son statut de mot avec en retour l'assurance d'une fonction, la fonction de contenance. Comme pour la clé et dans la logique du développement psychique, l'unité discrète de sens provient de la représentation de mot.

Nous faisons l'hypothèse que la représentation de chose ne peut pas accéder à la représentation de fonction directement, puisqu'elle n'a pas été transformée. Cependant chez les enfants psychotiques, le signe « toit » est perçu comme une chose, est construit comme une représentation de chose. C'est une image chose, de l'enfant lui-même par l'identification au trait.

Cette manière de faire disparaître, de faire apparaître la chose, dans l'unité discrète de sens, dans la clé, marque une potentialité de transformation de la représentation de chose vers toutes les autres catégories de représentation tout en gardant les traces mnésiques de la chose. Chaque signe, symbole sont des substituts de la chose, du mot par voie régressive et parfois par la

¹²⁹ J. Laplanche et J-B. Pontalis, vocabulaire de psychanalyse, p.400

modalité du « comme si ». L'idéogramme fonctionne sous le primat du principe de plaisir dans la mesure où il retrouve quand il le souhaite les images. Ce fonctionnement du principe de plaisir par rapport au principe de la réalité décrit les voies par lesquelles les transformations effectuent le travail de refoulement dans l'écriture :

♦ La conventionnalité

Nous avons évoqué la conventionnalité dans ce dossier à partir de son utilisation conceptuelle par Freud. Nous essaierons de montrer sa participation dans le travail de refoulement d'image dans l'écriture. Elle permet à l'écriture de présenter sous le regard certaines situations qui sont difficiles à représenter, à penser. Elle suspend l'évolution de l'élaboration psychique. Elle marque l'arrêt par régression collective et culturelle. Ces représentations impensables sont contenues dans l'idéogramme et désignent soit le sens opposé de la scène, soit elle donne arbitrairement le sens du mot. Elle installe alors un « comme si » compromettant un travail psychique à propos des interdits de l'inceste, du meurtre, de l'œdipe.

Ce « comme si » laisse ouvert la béance de l'impensable. Le caractère « bien » se compose de deux morphogrammes « femme » et « fils » qui sont réalisés face à face, en position duelle. Ce mot « bien » met scène la relation mère-fils en la montrant comme non transgressive puisqu'elle constitue le sens « bien ». L'interprétation est libre selon chaque lecteur, d'où pour l'un c'est une « fille » et un « garçon », ils représentent la perfection d'idéal. Pour l'autre c'est la « femme » et son « fils ». Dans la pensée chinoise, « avoir un héritier est un événement » souligne l'importance pour une femme d'avoir un fils qui rend la « femme » puissante.

La conventionnalité c'est d'être en accord avec cette lecture de « femme » et « fils ». Elle réduit les risques de cet assemblage « mère-fils ». Nous avons remarqué que la « mère » comme le « fils » sont restés dans leur statut de représentation de chose, de morphogramme. Seules leur taille change puisqu'ils partagent l'espace d'écriture.

| | | | | |
|-----------|----------|----------------|---------------|----------|
| | | | | |
| « femme » | « fils » | Forme ancienne | Forme moyenne | « bien » |

Ce caractère marque le manque du manque ; le manque souligne, appelle l'absence et le manque du manque appelle la complétude. Ce manque du manque marque ce trop qui reflète la défense contre la peur du manque. Comme dans ce proverbe chinois, « bien » marque l'exclamation, la jouissance dans le trop. Sous cet aspect, la conventionnalité participe à la jouissance, donc le rejet d'un manque comme le rejet d'une béance du vide.

Cette conventionnalité favorise le rejet dans la pensée, organisant une sorte de refoulement dans l'amputation de l'impensable exclu de la conscience. Pour nous cette conventionnalité culturelle est une forme de régression dans la complétude d'image ; pour d'autres cultures la conventionnalité pourrait être sous une forme de meurtre d'image, de matière vivante au profit de la libidinalisation, de la sublimation du manque. Dans ces cultures, ce sera un renforcement de la castration, d'un œdipe collectif et culturel.

Cette conventionnalité culturelle constitue une sorte de réalité externe. Le principe de la réalité n'est qu'une parole du père, le père d'origine, la parole des ancêtres portant garantie d'une fonction paternelle, permettant la construction de l'identité culturelle et générationnelle. L'écriture des écailles de tortue est en fait la parole du père. La conventionnalité permet la transmission d'un appareil psychique transformable où le principe de plaisir n'est plus la jouissance du corps au détriment de la chose et où les images deviennent cadre, le fondement de la pensée sous le statut de « clé », représentation de fonction, d'une fonction d'étayage.

La transformation de la représentation de chose

Nous avons travaillé, dans le chapitre concernant les transformations, la catégorie des unités discrètes de sens, qui sont des signes, des symboles avec un statut particulier dans la composition de l'idéogramme. Ces unités discrètes de sens sont des substituts de la représentation de chose, de mot par voie régressive qui est cette modalité de représenter la fonction, le sens de la chose par un signe, un symbole. Ces signes et symboles ne sont plus des représentations de chose, mais des dérivés de la chose, en rapport principalement aux fonctions attribuées à celle-ci.

Ce qui se différencie du travail du refoulement dans lequel la représentation de chose est exclue du champ de la conscience ; dans l'idéogramme ces signes rappellent la chose qui n'est donc pas exclue, mais reconnue uniquement dans sa fonction, dans sa position à l'intérieur de la construction du sens. Dans ce cadre de travail de représentation, la chose participe à la constitution de la représentation à partir d'une autre place, elle ne représente pas l'objet mais la fonction de l'objet.

La régressivité s'effectue dans la répression de la chose, dans son remplacement par un signe élémentaire, archaïque reconnaissable dans le visuel comme la forme du chapeau représente le toit et donc l'abri, l'œil représente le regard qui inspecte, la main qui saisit. Ce sont des objets primaires, que tout jeune enfant a appris à décoder, puisque c'est la première association en lien avec la chose. Les exemples sont étudiés dans le chapitre de l'unité discrète de sens sur le travail de refoulement, mais la modalité utilisée est régressive.

Chaque signe, symbole est un substitut de la chose et du mot, dès l'origine

Dès l'origine, la chose n'est plus la chose. Nous avons évoqué ce point dès la présentation de la constitution de l'écriture. Les transformations se réalisent en deux étapes : dès la première étape de transformation, la chose n'est pas la chose en soi. Dans l'écriture archaïque, le caractère « arrêt » est la représentation de l'« orteil » ; l'orteil n'est pas une représentation de chose de l'orteil, mais une représentation de l'action de l'arrêt qui est symbolisée par le mouvement de la marche/arrêt, mouvement condensé dans l'orteil. Ce mouvement de marche/arrêt et l'attitude corporelle de l'homme en action maintiennent l'orteil en représentation de chose, mais la représentation de la chose de la scène (corps, mouvement).

La deuxième étape est l'introduction d'un trait horizontal pour représenter le sol dans l'écriture actuelle. L'ajout introduit les processus de transformation de la représentation de chose en représentation de mot qui se constitue comme une enveloppe de ces éléments sensoriels ; il déplace la dimension animée de l'attitude corporelle dans la dimension contextuelle à la construction du sens, de « homme en action » au sens de cette action, ce qui permet d'extraire la chose pour construire le sens du mot. Ce trait, symbole du sol, est bien présent dans l'écriture archaïque, même qu'il est absent dans le visuel : « homme se dressant sur les pointes de pied » suppose que l'homme est sur le sol. L'écriture actuelle n'est qu'une mise en scène de cette absence dans le visuel. Ce trait permet de faire l'hypothèse que les premières écritures s'étaient non seulement sur l'organisation concrète des signes, symboles dans la construction des codes, mais aussi sur l'inscription des éléments dans leur absence, c'est-à-dire les éléments de l'inconscient visuel et les messages du langage gestuel. Ainsi l'écriture archaïque est aussi l'écriture des mots.

On peut dire que c'est le passage dans le visuel de la tridimensionnalité, de profondeur à la bidimensionnalité, de surface. C'est là le paradoxe de l'écriture, il inscrit les deux sens opposés dans la construction du symbolique. Dans la construction du symbole et de l'espace chez le jeune enfant, selon Geneviève Haag, le mouvement de l'enfant vers l'espace « tête » de la mère permet

à l'enfant de trouver une limite et construire la dimensionnalité et la bidimensionnalité. C'est dans le mouvement du va-et-vient entre ces deux espaces que l'enfant construit la tridimensionnalité. Dans l'écriture nous venons de voir que la tridimensionnalité devait être déplacée, aplatie pour aller vers la bidimensionnalité qui est la formation de représentation de mot. Ces dimensionnalités (bi et tridimensionnalité) décrivent les surfaces du corps, donc du mouvement.

Nous pouvons représenter la bidimensionnalité élément de construction de l'intersubjectivité dans la formation de l'idéogramme parce que les éléments sont des représentants des entités à part entières, c'est-à-dire que ce sont des sujets, objets construits et reconnus. Tandis que pour le jeune enfant et l'espace maternel, ce sont seulement des objets corps, comme des points A et B qui contiennent chacun la vivance de la chose. Nous pouvons penser que le mot qui désigne les deux sens opposés, mot primitif trouve l'explication dans cette hypothèse. Chaque sens des deux extrêmes est une condensation de chose, d'enveloppe qui possède chacun une loi propre à chacun. Les deux sens opposés représentent cette paire présence/absence, début/fin, bon/mauvais, ils représentent le plaisir/déplaisir. Ce qui fait associer avec les caractéristiques du double narcissique. En tout cas, ils ne forment qu'un dans l'espace psychique. Mais on peut aussi penser que ces mots primitifs sont une sorte de signifiant de démarcation.

Dans l'espace visuel de l'écriture et de la représentation, c'est la même logique qui s'organise. Les deux sens opposés sont marqués par la distance qui les sépare, une distance visuelle. Nous représentons cette distance et lui donnons un corps dans notre représentation psychique. Seulement ce qui n'est ni visible ni lisible, c'est la proximité qui les rapproche comme celle de la paire opposée dans la formation du double. C'est donc cette proximité psychique qui rapproche ces deux sens, qui les superpose au même moment dans le même espace : le début de quelque chose se superpose à la fin de quelque chose, la qualité « bon » exclut celle du mauvais, mais l'exclusion rend présente, cette qualité « mauvais ».

Le caractère « arrêt » est bien une représentation de mot même s'il garde dans le visuel ces traces de la chose qui ne sont que les traces des éléments sensoriels de la scène pour exprimer l'idée « arrêt ». Les traces mnésiques de la scène, de la chose peuvent faire retour par le mouvement intra du lecteur, du scripteur, mouvement décodeur de l'affect, mouvement d'identification à ces éléments primaires. Nous repérons l'identification projective comme moyen d'extraction.

Ce retour aux images s'effectue sans encombre étant donné qu'elles sont juste conservées et contenues dans l'idéogramme. La représentation de chose devient représentation de mot en prenant sens du symbolique ; tous les éléments de l'idéogramme participent à rendre accessible ce passage de représentation de chose à la représentation de mot : changement de forme, d'espace, de position et de sens. Ainsi le caractère « père » n'est pas la personne du père mais représente la loi et l'éducation condensée dans le « fouet » à l'intérieur du foyer. Plus tard on peut trouver le féminin dans le masochisme qui demande à être protégé et à être aimé.

« Orteil » a perdu son statut de « orteil » pour représenter le pied dans son ensemble qui symbolise le mouvement. C'est par le mouvement, la matière vivante de la chose que « orteil » dans la régression, symbolise l'avancement mais l'arrêt possible. Plus tard le même mot désigne « arrêter ». Le trait horizontal indique la place de l'action, le sol, marqueur de la limite. Nous voyons bien que c'est la langue qui emprunte le mot et qui fait passer la représentation de chose à la représentation de mot.

La régression se situe dans le visuel, « orteil » reste une représentation de chose. Dans le caractère « arrêter », « orteil » est posé sur le sol. C'est par le lien avec le sol que « orteil » devient une partie de la représentation de mot qui est « arrêter ». Le passage s'effectue dans le visuel puisque une action (de limites) de « orteil » sur le sol ou le sol arrête l'avancement du mouvement de l'orteil, dans ce cas, il représente le pied qui symbolise la marche. C'est la transitionnalité d'une représentation de chose à l'autre qui permet le passage vers le symbolique. Ces représentations de choses maintiennent les images dans le visuel, le croisement de leur mouvement externe créent la kinesthésie « arrêter », croisement des deux mouvements intra et intersubjectivité.

5.3. Par le manque du manque du masculin et du féminin : processus primaires

La question du masculin et du féminin dans l'organisation de l'écriture ouvre la dimension du manque puisqu'il n'existe pas dans la grammaire d'article défini ou indéfini, donc la question de la différence des sexes. L'écriture idéographique laisse apparentes des traces de la chose, elle est chargée d'images et de mouvement comme dans un langage gestuel. Cependant elle est dépourvue physiquement des catégories du genre et du nombre comme prédécesseurs des objets, des personnes et des animaux. Pourtant ces éléments indicateurs se situent à l'intérieur mais aussi à l'extérieur de l'idéogramme.

Quel est le sens de l'exigence de la différenciation des sexes dans la désignation de l'objet dans l'écriture ? L'écriture reconnue comme écriture impossible, puisqu'elle doit s'accorder avec l'objet interne et l'objet externe, la différenciation des sexes introduit et maintient cette différence qui sert comme témoin de l'existence de la différenciation.

Formation de la différence à l'intérieur de l'idéogramme.

Dans la grammaire française et aussi dans d'autres langues, le genre de la chose, masculin ou féminin est indiqué en précédant la chose : la chaise ou le fils. Le genre dans l'idéogramme se trouve à l'intérieur du caractère au lieu d'être à l'extérieur. Il se place directement dans le symbolique comme un code décidé culturellement, et reconnu en tant que tel selon une conventionnalité :

La différence des sexes peut être indiquée par la position spatiale : verticale ou horizontale. Ce qui interroge l'érection comme distinction spatiale, visuelle entre le masculin et le féminin. La position assise que nous retrouvons dans les attitudes corporelles à l'intérieur de l'idéogramme désigne symboliquement la position de la femme et si un homme est représenté dans cette position, il est certainement au repos et donc passif. L'activité dans l'idéogramme représente l'érection. Ce qui introduit un autre marqueur du masculin, le labour est forcément réservé au masculin. Ce qui est très représentatif dans le caractère « force » où le tendon symbolise l'homme en activité labourant avec la charrue.

Tous ces éléments symboliques à l'intérieur de l'idéogramme permettent d'organiser la différence des sexes dans l'idéogramme. La question du manque se positionne autrement puisque la « chose » n'est pas une présence physique mais une présence psychique. Le refoulement, qui est nécessaire pour permettre de se séparer de la chose et des traces mnésiques de celle-ci, s'effectue sous un autre aspect et dans un autre registre puisque la différence des sexes est déjà du symbolique et de l'intersubjectivité. Dans le sens où l'avoir devient la base de l'être mais il n'est plus la base de la différence et du manque, il est identitaire.

Situation : Georgette du groupe B, ne pouvait pas faire sa phrase puisqu'elle ne savait pas écrire « le, la, les » devant les mots. Comme c'est la règle du jeu, chaque personne ne pouvait demander qu'un mot à chaque séance. D'autant plus nous avons parlé de l'inexistence des

articles définis et indéfinis dans la grammaire chinoise : on n'écrit pas « le, la ou les ». Ce jour comme d'habitude, Georgette redemande de nouveau ces mots « le, la les », c'est alors que Chantal intervient en lui reprochant son inattention « que ça ne s'écrit pas le « le, la ou les » devant les noms puisqu'il y a tout à l'intérieur du mot. »

Cette situation nous invite à interroger la question du manque du manque. Chez Georgette, le déni de la castration est à l'œuvre, elle ne pouvait pas penser à la castration. Elle ne pouvait pas penser au manque. La réponse de Chantal montre sa façon de traiter le manque, comme si elle trouvait tout dans « l'idéogramme » donc elle n'a pas besoin, elle non plus ne peut pas penser le manque. Plutôt Chantal, le manque n'existe pas, elle agit « comme si » elle possédait tout. Le manque est représenté par l'autre pour Georgette, puisqu'elle n'écoute pas l'autre ; elle fonctionne sans reconnaissance de l'altérité.

Ce « il y a tout à l'intérieur » nous renvoie à la négation « ce qu'il n'y a pas tout à l'intérieur » et c'est à l'extérieur qu'on trouve ce qu'on n'a pas à l'intérieur. Comme pour Michel, il suffit d'ajouter « homme » à côté de « amour », il obtient la chose « amour ». Cette illustration clinique nous interroge sur la question dedans/dehors et la question du manque « on possède ou on ne possède pas », la question des stratégies psychiques pour penser l'insupportable de la différence, du manque par le « comment l'obtenir ? ». Pour Michel, il met sous le regard de l'autre ce qui lui manque dans sa réalité interne et la motion psychique pour traiter ce manque.

Dans le caractère « amour » il y a tout : « main, ensemble, cœur, marcher ». « Main » symbolise le mouvement de saisissement de l'amour qui est l'avancement ensemble avec l'affect, l'amour est donc un appareil. Il n'est pas nécessaire d'ajouter une unité discrète de sens « accompagné de l'homme » puisque « cœur » représente et condense l'affect en relation avec l'autre, « main » représente l'homme. L'« amour » semble, de son côté, être pris dans l'action de la main, c'est l'ensemble du mouvement de la main et le mouvement de cet appareil « amour » qui permet de construire une représentation de l'amour pour ce caractère complexe. La main se situe dans les deux espaces, du dedans avec l'amour mais aussi du dehors, à l'extérieur, avec l'homme en action sur l'objet . Toutes ces dimensions dedans/dehors, « il y a ou il n'y a pas », sont mis dans le regard, dans l'extérieur d'écriture.

La complexité de l'organisation de ce caractère « amour » dans sa mise en scène, la mise en sens de la représentation de l'amour dans l'idéogramme reflète la complexité de la gestion psychique de la pulsion dans l'amour. Elle constitue la représentation de l'amour qui nécessite la mise à distance des mouvements d'affect.

Formation de la différence à l'extérieur de l'idéogramme : par la spécificité des adjectifs

Chaque caractère indiquant un nom objet, chose, animal, est précédé d'un adjectif qualificatif qui marque le genre par l'image qu'induit cet adjectif :

- Une bouteille est indiquée par un adjectif qui donne à voir la forme debout, raide, droite de la bouteille, donc de l'érection.

- La feuille est précédée par un adjectif qui souligne la finesse, la minceur, la position horizontale de la feuille indiquant par là son appartenance au féminin ; cet adjectif n'est pas proposé pour parler de l'homme.

- Un serpent ou un ver de terre sera précédé d'un adjectif qui indique la longueur, la texture d'une queue en mouvement, c'est évidemment masculin. Cet adjectif n'est pas recommandé pour décrire une femme puisqu'il donne une connotation masculine et sexuelle dans le mot.

- Une chaise, une table seront précédées par un adjectif qui indique les caractéristiques de l'objet qui peut être déplié spatialement, donnant un corps à ces objets.

Dans ce modèle, cette catégorie d'adjectif a cette fonction de déterminant du masculin et du féminin.

Tous les objets qui peuvent changer de taille et de forme, représentent le masculin. Les objets qui ont la position horizontale, qui se ferment ou qui s'ouvrent comme des boîtes, qui proposent des espaces, des creux susceptibles d'être habités désignent le féminin. Cette modalité pour différencier le masculin et le féminin peut être comparée au modèle « le, la, les », mais les adjectifs sont nombreux, il faudrait pouvoir les « sentir » au sens de la perception pour pouvoir les différencier et les représenter. Dans le langage quotidien, on repère plus facilement le masculin et le féminin dans l'emploi des verbes grâce à la spatialisation : mettre debout, allonger, déplier, plier, étendre, raccourcir.

Le langage dédouble l'adjectif, renforce la différence. La parole étaye les mots et réciproquement comme dans le jeu de l'idéogramme où l'image dédouble le son et réciproquement. Une réflexivité s'installe organisant ce mouvement de va et vient, du dedans au dehors, du dehors au-dedans, formant ainsi ce que Geneviève Haag nomme les sauts élationnels pour constituer la profondeur de l'écoute dans le déploiement d'images.

Par la gestualité et la position spatiale : le mouvement comme modalité de maîtrise, comme transitionnalité.

La gestualité participe à la construction du genre dans la constitution de l'idéogramme. Le geste d'une main qui saisit de bas en haut exprime un geste masculin, il est actif dans cette action de saisissement. Nous le retrouvons dans le caractère « épouser » pour un homme, puisque le geste c'est de prendre la femme. La main représente très souvent une activité masculine par les multiples positions spatiales et gestuelles. Cependant d'autres gestes manuels sont réservés au féminin, comme les gestes de contact : gestes manuels pour les soins corporels, pour la nourriture, comme dans les caractères « se laver », « se nourrir », où les gestes sont contenus dans les attitudes corporelles féminines.

La passivité introduit le féminin ; le caractère « cœur » de par sa position couchée et ouverte, ainsi que les points réalisés de chaque côté du cœur indiquent la douceur, l'hésitation, les doutes qui symbolisent la position féminine. Nous avons constaté que la spatialisation dans l'organisation de l'écriture occupe une place importante dans la construction du sens de l'idéogramme. Elle introduit toute une série de mouvement dans l'espace, marquant les conséquences dans l'interaction à l'autre, dans l'entourage. Elle n'en est pas moins importante dans sa participation à la construction de la différence des sexes.

Le caractère « esclave » se compose de deux morphogrammes « femme » et « main » en face à face. La main est dans une position de saisie, elle marque l'emprise envers l'objet qui est la femme dans une position féminine soumise. Dans le caractère « épouser » pour l'homme, le morphogramme « femme » occupe une place en dessous de « prendre » qui se compose de deux morphogrammes « oreille » et « main ». Ce caractère « prendre » indique l'organisation de l'interaction d'« oreille » et de « main », puis l'action de saisir, de « prendre » aboutit sur « femme » toujours en position féminine et soumise.

Nous repérons des exemples dans la constitution de l'idéogramme. La reconnaissance de la différence des sexes s'organise autour de la spatialisation, de l'ordre de réalisation comme pour le caractère « épouser », de la dimension, du gestuel, de l'activité et de la passivité. On peut

penser que le mouvement est inscrit dans la reconnaissance des sexes, s'identifiant comme une sorte de maîtrise défensive pour la construction de l'identité sexuée, comme le jeune enfant qui dessine les moustaches pour reconnaître le papa et les boucles d'oreille pour la maman.

Cette constance du mouvement externe est accompagnée par la permanence du mouvement interne. Dans le caractère « épouser », le mouvement interne du désir organise l'action de « prendre » avant de transformer « femme » en position en dessous, plus petite et dominée. Une mise à disposition de la main, une transformation en objet adéquat s'organisent autour de la saisie et de la maîtrise des représentations actives autour du désir sexuel. Ces deux mouvements internes et externes que nous nommons mouvement de la chose (interne et intrapsychique) et mouvement externe de la chose (intersubjectif) se croisent, s'ajustent et se coordonnent selon le désir conscient ou inconscient au profit du principe de plaisir ou de la réalité.

La question de la régression soulève et oriente notre interrogation sur la nature et la fonction de la régression dans l'écriture, et dans le travail de la représentation. Il nous semble que la régression est différente dans la culture chinoise, elle est moins corporelle, mais plus imaginaire, sans doute plus facile à l'accès. Dans l'idéogramme, la représentation de chose est superposée avec la représentation de mot, c'est un mode plus coûteux comparé au refoulement classique du terme.

Dans le refoulement, la représentation dangereuse de l'objet ou l'objet lui-même est refoulé, mis en dehors de la conscience. Pour la mise au travail du refoulement en écriture idéographique, ces couches superposées d'images demandent un travail particulier de la mise à l'écart de la représentation de chose qui doit être effacée en laissant place au symbolique par les moyens du mouvement. Dans cette organisation, la régression est par contre moins coûteuse par les mouvements identificatoires, projectifs ou introjectifs des images visuelles de l'objet. Ce qui la différencie du système de l'écriture alphabétique où seuls les mots choses peuvent ramener à la régression ; dans cette organisation, le débordement, la confusion et la perte de maîtrise du moi en dehors des situations de thérapie, d'analyse, permettent l'accès à la régression.

Il est intéressant de souligner que dans la culture chinoise, la régression c'est le retour dans l'imaginaire, qui permet de retrouver par cet imaginaire quelque chose de l'origine, les ancêtres par exemple. Ce qui explique sans doute que la nature, le souffle font partie de l'humain. La nature (rocher, rivière) possède alors une vie interne, elle fait partie de l'environnement. La régression est une certaine manière de retourner à l'origine, retrouver quelque part une pensée en lien avec nos ancêtres. La mort est une forme régressive de l'être. Retrouver l'origine et l'originaire c'est traiter la question de la mort. La transmission permet de dépasser psychiquement la mort, de traiter l'immortalité ; elle est liée à la régression, une certaine manière d'accepter la mort et les ancêtres, notre origine et originaire.

Le manque du manque renvoie à une impasse régressive à un impensable de la castration. La culture chinoise semble proposer une solution régressive du côté des images et de l'infantile. La patiente Georgette en manque du manque appelle une impasse à penser l'absence, Chantal lui propose la solution « chinoise » : tout est dans le mot alors que dans l'écriture occidentale le mot est dans un rapport radical à l'absence qui doit être soutenue comme telle par le sujet.

La régression vers les images, l'infantile, le recours potentiel à l'imaginaire autorisé par l'écriture idéographique et/ou la culture polythéiste chinoise déradicalise l'absence, elle médiatise l'absence, la perte, le manque au prix d'un surgissement imaginaire qui affole la logique occidentale. La tiercéité et la régression sont dans une logique d'intégration différente, en

tout cas plus près de l'imaginaire que du corps et dans un rapport au sexuel fondamentalement différent. C'est cette différence qui fait l'enjeu de notre travail dans son lien fondateur avec le système d'écriture de chacune de ces cultures. Cette différence se fonde sur la régressivité, l'importance des images par rapport à l'absence et au symbolique, le corps et les représentations sexuelles qui sont liées de manière imaginaire.

5.4. Par les modalités de défense

Les mécanismes de défense s'inscrivent à l'intérieur du travail de refoulement.

Le clivage : il opère sous forme de séparation en formant les paires : bon/mauvais, dedans/dehors, masculin/féminin.

Le clivage est repérable dans l'idéogramme dont l'organisation participe à la défense et donne un sens manifeste masquant le clivage.

* Le caractère « nord » est un idéogramme qui présente un clivage. Ce caractère est la représentation de deux hommes qui se tournent le dos. C'est la position spatiale qui clive les éléments, ici cette représentation de deux hommes se tournant le dos met en scène le clivage du Moi.

* Le caractère « regarder » qui se compose de « main » et de « œil » marque le clivage dans le rejet de « tout » voir. La main comme marqueur du clivage puisqu'elle guide l'œil dans la captation de l'image, en délimitant le dessus du dessous, frontière marquée par la main. C'est le geste qui clive les deux espaces de la vision.

* Le caractère « sein » où l'absence de lait clive cet objet maternel formant dans ce caractère des paires plaisir/déplaisir, dedans/dehors, absence/présence.

Le rejet : le meurtre. Le rejet dans l'idéogramme peut être le rejet du fantasme du meurtre, le meurtre du père, le rejet de la mort, le rejet de l'impuissance.

* Le caractère « grand » souligne le rejet de l'impuissance. L'érection masculine est sur déterminée par sa grandeur de la position des bras grand ouverts, insistant sur la puissance de l'homme, près du ciel.

* La formation du « ciel » est dans le prolongement de cette puissance phallique où l'érection au-delà du réel perce l'horizon pour devenir le dieu représenté par ce caractère « ciel ».

Le déni : de la castration, du manque (bien) ; l'idéogramme comme modèle pour penser le déni.

* Le caractère « mère » où les deux seins sont représentés par deux points, symbolisant la fonction nourricière de la mère. Cette manière d'insister sur la présence du lait, reflète au sens d'une présence ce sur quoi porte le déni, dans l'évitement de la rencontre du manque, de l'imparfait.

* Le caractère « bien » qui se compose de « fils » et « femme » marque le déni de l'inceste, le déni du manque puisque le fils et la mère désignent la perfection, donc l'idéal.

La projection : les attitudes corporelles illustrent la projection dans l'idéogramme. L'organisation de l'écriture est construite dans une pensée de la projection. La projection d'un espace interne vers un espace externe. Un écran ouvert sur lequel les productions psychiques sont de pures projections de l'intrapsychique dans l'espace intersubjectif. Dans l'ensemble on peut parler d'une permanence de la projection dans l'idéogramme. Certains idéogrammes sont plus marqués que d'autres par ce mécanisme de défense qu'est la projection. Nous approfondirons notre analyse sur l'utilité de ce mécanisme en lien avec celui de l'identification dans le prochain chapitre.

* Le caractère « étayer » décrit l'homme qui s'appuie sur le vêtement comme lieu d'étayage. Le vêtement représente ici l'objet maternel. C'est une projection qui met à l'extérieur cette recherche d'étayage interne.

Le refoulement des images dans l'écriture s'effectue selon divers modes pour accéder à une forme acceptable dans l'évitement du déplaisir provoqué dans le contact avec les représentations de choses. Nous pouvons penser qu'il s'agit d'un compromis qui procède sous forme de refoulement, refoulement de la chose en laissant dans le visuel les éléments de celle-ci sous le statut d'élément du sens. Si les défauts de la secondarisation rendent la relation « transférentielle » difficile avec les patients psychotiques, la communication autour des images nous semble facilitée par le jeu avec l'idéogramme qui se constitue alors comme « médium malléable ».

La réalisation de cette écriture idéographique s'inscrit dans une mise en scène en attente de la mise en sens d'un objet, d'une sensation, d'une perception qui ont pour valeur d'être des « pré-supposés à la pensée ». L'idéogramme peut être considéré comme une photo du psychisme à ce moment d'inscription, comme une matière visuelle que le sujet peut à la fois travailler et adresser à un autre lecteur. On peut entendre par là cet objet autre sujet comme précurseur de l'intersubjectivité. Ainsi est construit et organisé l'idéogramme.

Le concept de « médium malléable » si on y adjoint cette notion de l'image primaire comme une matière visuelle nous permet d'explorer cette processualisation du primaire. Les patients psychotiques nous montrent, nous présentent ce processus comme matière figée et rejetée. Dans l'écriture alphabétique cette matière psychique est refoulée ; elle est marquée par l'interdit de l'image.

5.5. L'étude de la typologie des transformations chez les patients psychotiques

Nous proposons d'établir une typologie regroupant les transformations réalisées par les patients dans les ateliers d'écriture que nous avons pu animer en année de DEA. A ce stade de recherche, une analyse de cette typologie nous permettra de repérer si les transformations ont un sens particulier, c'est-à-dire si certains éléments sont plus sensibles (idéogramme, phonogramme) et si certains autres attirent plus de déformations ou d'autres actes d'intervention. Nous essaierons à travers ces transformations qui peuvent aussi être des ajouts, des dédoublements, de comprendre la nature des enjeux psychiques et comment le visuel influence l'acte. Pour ce travail nous procéderons à l'analyse des réalisations de chaque patient ; puis nous les regrouperons par catégorie de lieu de déformations.¹³⁰

L'analyse nous a permis d'avancer les hypothèses suivantes :

1° La destruction du signe, de l'idéogramme comme empêchement de la représentation : le caractère « soleil »

2° L'écriture idéographique permet de suivre l'évolution de l'écriture, le passage du dessin à l'écriture : le morphogramme « homme » où le sujet ne peut pas accéder directement à l'abstraction sans avoir vu préalablement la chose.

3° Le visuel comme une condition de construction de l'imaginaire ; le visuel comme support de l'imaginaire : le morphogramme « femme » et morphogramme « océan ». Le visuel est dans

¹³⁰ Voir l'annexe II, la liste de la typologie des transformations

certaines situations comme un organisateur de l'acte, de pensée pour le sujet psychotique, dans le sens de la construction de l'objet et dans le sens de la réponse à la pulsion scopique. Pour les autres organisations psychiques, le visuel ouvre la question de la castration et de la pulsion de savoir (sublimation).

4° La construction du double narcissique dans le morphogramme « fils », mais aussi la construction de l'objet. (homme, femme...)

5° La construction de l'objet dans le (trouvé/créé) mais aussi dans le « détruit/trouvé »

6° L'homosexualité dans le double (les morphogrammes répétés identiques sont accompagnés d'autres idéogrammes ou morphogrammes). Ainsi le caractère « fils » est répété de multiples fois, cependant ils sont entremêlés avec le caractère « femme », puis ils reviennent seuls, ainsi de suite. Le sujet peut écrire par la suite les caractères où le double est apparent côte à côte dans le mot, c'est l'exemple du caractère « ensemble », où les deux mains sont identiques et forment ce caractère « ensemble ». Cette recherche dans l'homosexualité souligne le travail dans la sexualité infantile.

7° Restitution de la représentation de chose dans la suppression des fonctions d'étayage par la suppression de la clé de l'eau) et de la fonction de pare-excitation (l'unité discrète de sens « toit »).

8° Le narcissisme (le morphogramme « juge »). La sensibilité du scripteur est actuelle dans la mesure où les transformations réalisées insistent sur la construction de la puissance, de l'érection, du pictogramme d'où l'objet est absent.

9° La question de l'emprise est marquée par l'« ouverture de la mère » dans le morphogramme « océan ». Ces transformations soulignent la relation symbiotique entre le sujet et l'objet. Les interventions dans la projection sont des actes psychiques recherchant une séparation d'avec l'objet. L'acte psychique vise à la libération de la « mère ». Nous avons l'exemple de ce patient qui la veille de son jugement, cherche à travers de multiples opérations d'écriture, à « voir » comment la « mère » pouvait être libérée et par la suite comment le « fils » pourrait être libéré. Nous constatons que la proximité sujet/objet est confuse. Cependant ces écritures ont permis au sujet d'interroger dans le champ visuel, sous son regard et sous notre regard la mise en scène de sa problématique primaire.

10° L'annulation de la différence des sexes à partir de « l'homme ». Cette annulation souligne la présence menaçante de la réalité extérieure. Elle peut être entendue comme une adhésion à la partie féminine maternelle.

11° La création d'un nouvel idéogramme souligne la démarche psychique dans la recherche d'une correspondance psyché-corps dans le travail de symbolisation primaire.

12° L'éclatement de la « chose » : la destructivité envers l'objet maternel. Cet éclatement est très souvent projectif nous renseignant sur l'emprise maternelle.

13° L'expression du moi dans la réalisation des signes à propos de la verticalité. Cette transformation est une sorte de marqueur d'un effondrement du moi.

14° L'ajout d'une fonction d'étayage dans le morphogramme « fruit ». est une recherche de transformation du pictogramme à l'idéogramme.

15° La présence du « pictogramme », des « signifiants formels », des « signifiants de démarcation » permet de repérer les représentants psychiques de la pulsion qui sont des affects archaïques, originaires. Ils sont en attente d'interprétation et donc d'un travail de symbolisation.

Cette typologie permet de distinguer, à travers les transformations opérées dans l'écriture, le fonctionnement appartenant aux processus primaires ou secondaires. Nous avons pu repérer la problématique sous-jacente chez ces patients relevant d'une conflictualité psychique. Pour les sujets névrosés, les transformations sont seulement des applications linguistiques d'une langue à une autre ; dans ce cas, l'élément transformé n'est qu'une « lettre » qui est utilisée comme dans le système du rébus.

Les transformations réalisées par les patients psychotiques ouvrent sur plusieurs hypothèses de compréhension ; pour pouvoir donner un sens à ces déformations dans l'idéogramme, il a fallu introduire l'histoire du patient ainsi que les mouvements dynamiques dans l'évolution de leur problématique pour pouvoir « sentir » et proposer, penser une signification possible à ces réalisations. Ce travail petit à petit permet de comprendre le fonctionnement psychique spécifique à chacun, de comprendre si la déformation est significative, permettant repérer une inscription du sujet, une sorte de pictogramme dans la répétition. Il reste très difficile de donner le sens juste à l'élément déformé, s'il s'agit d'un mouvement d'attaque de la représentation de chose, de la représentation de mot, de la représentation de fonction ou tout simplement du caractère entier.

La plus grande prudence est requise pour éviter toute interprétation trop directe et trop secondarisée. C'est la mise en jeu formelle qui est vivante et qu'il faut savoir accompagner l'indication du mouvement. Les signes étant surmotivés, il faut savoir attendre que le patient s'empare de cette surmotivation sans l'anticiper. Il est aussi difficile pour nous de repérer la finalité de l'acte. Mais la scène du jeu avec l'écriture nous propose des pistes. Pour ce faire, nous avons repéré les changements grâce à l'organisation formelle significative et spatiale de l'idéogramme et par notre cadre théorique de la dimension visuelle des catégories de représentation : les représentations de fonction, des clés, des unités discrètes de sens sont seulement des signes, des symboles, formellement transformés, spatialement situés. Le morphogramme de base, qui occupe une position de face dans le visuel, est l'élément fondamental dans le caractère ; l'attaque répétitive du morphogramme peut être interprétée comme une attaque de l'objet.

Les représentations de fonction sont reconnues par les patients qui s'approprient facilement ces éléments présents dans le visuel mais absents dans le langage verbal. Ces éléments investis sont très souvent utilisés comme une mise en scène de la problématique du sujet. Dans l'exemple de l'unité discrète de sens « toit », la déformation du « toit » met en évidence cet emprunt comme une inscription du sujet, là encore, une sorte de pictogramme. Cette catégorie d'unité discrète de sens permet aux patients psychotiques de s'inventer eux aussi les signes, ouvrant sur une communication de leur réalité psychique. (Ajout, suppression, dédoublement, déplacement, déformation) autour de cette catégorie de représentations, c'est-à-dire autour de l'enveloppe psychique, de la fonction de pare-excitation et de portage.

La catégorie de la clé est différente : la clé permet au sujet de jouer avec l'objet le retournement sujet/objet. Ainsi la clé « accompagné de l'homme » est empruntée pour inventer les nouveaux idéogrammes, par exemple pour le caractère « amour », l'ajout de la clé

« accompagné de l'homme » a permis au patient d'exprimer le manque de compagnie dans l'amour selon sa réalité psychique. Ces éléments qui ont une fonction sont précieux pour les patients parce qu'il suffisait de les supprimer pour restituer la chose (le morphogramme). Ainsi pour restituer le morphogramme « mère » dans l'idéogramme « océan », il suffisait de supprimer l'unité discrète de sens « abri » et son entourage « eau ». Pour restituer la peau « saine » dans le caractère « fatigue »; il suffit de mettre à distance la clé maladie.

Nous faisons l'hypothèse que la reconnaissance de ces composants secondaires mais fondamentaux dans la formation de l'idéogramme est accessible grâce à la spatialisation et à la figuration visuelle de ces éléments. Ce sont des éléments universels (au-dessus, en dessous, à côté) qui organisent le sens en prenant origine dans le corps et dans le geste. Autrement dit l'idéogramme contient un langage visuel qui incite le lecteur à entrer dans la communication non verbale où sa place est réservée, mettant en évidence l'importance de l'inconscient visuel, surtout chez ces patients psychotiques. Pour ceux-ci en effet, la projection est un mécanisme singulier et permanent dans la construction de leur réalité psychique.

Les reproductions dans le sens de la répétition d'un morphogramme de l'idéogramme, ainsi que le déplacement de ces morphogrammes, reproduits à plusieurs reprises, permettent de penser que ce sont des signifiants de démarcation. Ils fonctionnent effectivement en paire : présence/absence, plein/vide, dedans/dehors. Le repérage de ces idéogrammes signifiants de démarcation permet de comprendre qu'il s'agit d'une recherche de représentation dans le travail de séparation de l'emprise dans laquelle le sujet est pris. Dans l'exemple du caractère « farine » dans l'étude de Mireille, où le morphogramme « riz » est reproduit à trois reprises sans les autres éléments, la patiente a pu transporter selon son désir cet objet primaire dont l'absence n'est pas acceptable. Pour le caractère « nouvelle », le fait de reproduire uniquement et à plusieurs reprises le morphogramme « chance » comme un contenu désirable lui a permis de gérer l'angoisse de la perte.

La question du double narcissique soulève la question de la construction de l'objet puisque l'objet est d'abord un double narcissique. La construction d'un double narcissique va dans le sens d'une défense contre l'angoisse de disparition, donc ce double narcissique devrait permettre au moi du sujet de se rassurer au profit du narcissisme. La construction du double narcissique s'étaye et fait écho à la relation avec l'objet primaire. Dans les écritures des patients, ces deux aspects du double narcissique sont présents nous incitant à aller voir et comprendre si c'est le double dans l'objet ou le double identique. Dans la plupart des écritures des doubles, nous pouvons faire la différence entre ces deux formes du double.

Ce travail de différenciation nous a permis d'avoir une continuité de discussion théorique à propos du temps dans la création du double. Nous faisons l'hypothèse que la construction d'un double narcissique marque la première étape de cette construction de représentance de l'extérieur de soi. Le double dans l'objet est une étape seconde qui précède la construction de l'objet. Le double narcissique dans l'objet primaire sera toujours présent comme une perte du moi dans l'objet. C'est une partie de la perte, perte narcissique dans le travail de séparation d'avec l'objet primaire. Nous soulignons un élément fondamental dans le double narcissique qui serait ce garant du plaisir ; lui, ce garant, est permanent depuis la création du double identique, tandis que le double dans l'objet n'est pas aussi stable et cohabite avec le déplaisir de l'objet.

Les transformations des écritures des patients nous ont permis de penser que l'idéogramme avec son organisation topique et dynamique (signes, symboles, unités discrètes de sens, morphogrammes, clés.) peut être utilisé comme un « médium malléable ». Ces recherches à

travers les opérations d'écritures sont des recherches de symbolisations primaires ou secondaires afin que le sujet puisse construire des représentations.

L'idéogramme propose ainsi un espace de projection, un espace de symbolisation à travers des espaces de construction et de déconstruction des éléments du fondement psychique. Il instaure la temporalité psychique par la capacité de réversibilité du mouvement régressif (restitution de la représentation chose, de chose), de sa disponibilité à une évolution et à une transformation (ajout d'une représentation de fonction, d'un objet symbolique organisant le langage). Cette temporalité est accompagnée par la spatialisation psychique (spatialisation d'un ajout ou d'une suppression de signe). Cette disposition d'un ensemble de transformation spatio-temporel de l'expérience permet la construction de la réalité psychique. Nous attribuons à l'idéogramme la fonction d'un processus de psychisation permettant un travail d'élaboration dans la construction d'une intra et d'une intersubjectivité.

L'analyse de la typologie permet de souligner la place du visuel dans la symbolisation primaire chez les patients psychotiques. Elle met en évidence la recherche d'expression de ces patients, ce qui nous permet de repérer les parties du moi psychotique ainsi que la place de la pulsion dans les répétitions. On peut même penser que les transformations opérées dans l'écriture sont d'une part des pictogrammes au sens de Piera Aulagnier, dans lesquels sont inscrits les dynamiques du sujet. D'autre part, certaines écritures peuvent être des signifiants de démarcation, pour cela, le repérage de l'agir du patient est indispensable dans le portage de ces représentations de chose. Cependant nous avons pu repérer le rapprochement de l'idéogramme avec le signifiant formel grâce à la sollicitation des patients qui demandaient ces mots. Le caractère « fatigue » qui possède les deux enveloppes corporelles, l'une malade, l'autre saine, a permis au patient de jouer une séparation possible avec cette maladie qui lui collait à la peau.

Ces transformations permettent aussi au patient de mettre en jeu la relation avec l'autre. Le jeu de cache-cache ainsi que les transformations dans l'écriture permettent au sujet un retournement passif-actif dans la position de maîtrise de l'énigme de l'écriture. C'est à notre tour de partir en quête de la dimension énigmatique de leur écriture singulière, de deviner, de déchiffrer et de lire cette langue propre à chacun sans pour autant s'éloigner de la conventionnalité qui est la formation d'un caractère. La langue inventée par les transformations opérée ne nous posent pas de problème d'étrangeté dans la lecture formelle : tout caractère est lisible même lorsque le caractère d'origine est détruit.

5.6. Mourad

Mourad fait partie des patients proposés par le psychologue pour le groupe d'écriture. C'est un groupe fermé qui accueille six patients psychotiques dans le centre de jour. C'est un homme de vingt-cinq ans, au visage fermé, d'origine nord africaine. L'acceptation de Mourad pour participer à ce groupe semble soulever la plus grande surprise de l'équipe. Nous nous sommes demandée si la surprise de l'équipe n'était pas l'origine de son accord.

Le psychologue nous recommandait d'éviter toute remarque qui risquerait de mettre en évidence l'amputation de deux doigts dont est victime Mourad. La perte de ces deux doigts semble un secret énigmatique entre lui et le service, entre lui et sa famille « Personne ne saurait quand et comment se sont perdus ces deux doigts. ». Nous sommes aussi prévenue de l'absence de communication verbale chez ce patient, ce que le psychologue anticipait, en évoquant les difficultés de l'entretien préalable avec nous. Nous ressentions la fragilité de Mourad et sa place au sein de ce service, comme si il incarnait les difficultés de l'équipe à se préserver de sa violence et les angoisses d'une non maîtrise de ce patient.

Mourad est né en Algérie. Il a été condamné à deux ans d'emprisonnement pour tentative de meurtre. Il aurait tenté de pousser un vagabond au-dessus d'un pont. Très vite il est orienté de la prison vers les soins psychiatriques à cause de son mutisme. A la sortie de prison il retourne chez sa mère et s'enferme dans sa chambre, s'isolant du monde extérieur. Il est alors hospitalisé en placement d'office avec contention physique en chambre d'isolement.

C'est donc dans cette mise en avant de préoccupation maternelle que nous rencontrons Mourad qui reste très présent malgré sa position tête baissée. Il articule ses mots sans hésitation, écoute et répond comme un élève à son maître les consignes de l'atelier. Il nous apparaît alors comme une personne déterminée, opiniâtre, rigide et monolithique. Il raconte en quelques mots son histoire de meurtre comme pour nous prévenir de sa dangerosité : « Je voulais tuer quelqu'un, j'étais en prison ». Le temps est absent dans ses paroles. Puis il exprime d'une manière mélancolique son désir de mettre fin à ses jours à la sortie de la prison « Il y a des jours je voulais en finir. Mourir. C'est fini pour moi, c'est trop dur. »

La question du temps nous semble un point important de la réalité psychique. Des symptômes de Mourad nous mettent en difficulté à ce moment-là de comprendre si ces images mélancoliques sont renvoyées au temps de la prison, si elles sont toujours présentes dans l'actuel du centre de jour, ou si elles accompagnent Mourad depuis son origine. Il nous renvoyait un curieux mélange de sentiment d'impuissance et en même temps un sentiment de respect, respect de la confirmation de son être. Nous le sentions présent dans l'ombre.

Dès la première séance, il prend place dans le groupe tout en marquant sa présence par les refus, refus de répondre aux questionnements de l'infirmière et du psychologue et refus de toucher le pinceau et l'encre. Refus que nous entendons comme refus d'être comme les autres. Notre acceptation de nous abstenir de toute sollicitation à son égard, fait que Mourad prend le pinceau, enlève le plastique qui protège les poils du pinceau, qu'il trempe dans l'encre de Chine sans toucher la feuille placée devant lui. Nous avons considéré cette séance comme une sorte d'apprivoisement pour lui de la technique groupale nouvelle à laquelle il est confronté. Nous avons le sentiment d'être observée, d'être mesurée voire touchée par son regard de temps à autre comme pour vérifier notre existence. Nous avons la vision d'un jeune enfant à la rencontre d'un objet étranger.

La séance suivante il écrivait le mot « famille », mot demandé par une autre participante du groupe. Avant d'écrire, il demande s'il doit écrire, demande murmurée dressée à personne. Il a réalisé sur la feuille des signes qui ne relèvent ni du français, ni de l'idéogramme, ni de l'arabe. A notre demande pour le sens de ces signes, il nous lance le mot « Mort ». A ce moment là il se lève et se dirige vers le lavabo pour laver le pinceau. Puis il revient pour écrire en arabe ce qu'il nous montre en disant que c'est son prénom.

Mourad écrit le mot « maison/famille » en disant que c'est dur d'écrire ce mot dans le désert. Il tente d'utiliser la condensation proposée dans l'image par l'idéogramme pour dire sa position abandonnique par rapport à sa famille et l'absence d'un moi qui lui permettrait de prendre en compte son sentiment. Nous avons découvert alors trois formes d'écriture sur la feuille : le mot « maison/famille » qui a perdu deux éléments constitutifs, le prénom arabe et deux signes pseudo chinois. L'analyse de ces réalisations nous permettrait de comprendre la position de Mourad dans la rencontre avec le monde extérieur. Il nous semble qu'il nous délègue ce rôle de mère archaïque qui essaie de le mettre à l'abri des excitations du monde extérieur.

Réalisation 1. Amputation des éléments de l'idéogramme « famille » qui se compose de caractère « cochon/sanglier » et l'unité discrète de sens « toit » ; « famille » s'écrit ainsi :

- L'unité discrète de sens « toit » qui est à l'origine la représentation d'une toiture.
- Le morphogramme « cochon » qui est la représentation de l'animal « sanglier » dont la queue est pendante, ce qui le démarque du chien dont la queue est vers l'extérieur.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

La représentation de la famille vient du symbolique en attribuant métaphoriquement la scène de la famille du « cochon » avec plusieurs enfants à la prospérité d'une famille. Le pluriel est représenté par les deux traits ; cependant le cochon dans la pensée chinoise symbolise le sexuel qui est à l'abri, sous un toit qui se préserve de l'intime au public. Cette unité discrète de sens « toit » a pour fonction d'étayage et de pare-excitation préservant l'angoisse de castration. Nous pouvons alors dire que « cochon » ne désigne pas la chose mais le sens dérivé « avidité pulsionnelle ». Nous lirons donc : la « pulsion » est à l'abri, se trouve seulement à l'intérieur de la famille, est donc dans un lieu contenant.

Dans la réalisation de cet idéogramme « famille », Mourad amputait deux de ces traits, du symbole des deux doigts manqués, digne de la confusion moi/non moi.



Mot initial



Mot réalisé


D'autres formes « dessins » et l'écriture arabe sont réalisées au-dessus de « famille ». Le médium malléable de l'idéogramme permet la création de mot chez Mourad Comme si il procédait en créant des signifiants énigmatiques dont le signifié est « mort ». Quel lien pourrions-nous faire entre le secret porté sur les deux doigts amputés et les deux traits supprimés dans l'idéogramme « famille/maison » ?

On peut s'interroger sur le sens de cette automutilation (autopunition) d'une tentative homicide, mais peut être aussi des traces de deuils impossibles liés à la famille, pris dans l'idéogramme. L'écriture de son nom en arabe nous renvoie en miroir son sentiment d'étrangeté face à l'idéogramme comme s'il interrogeait à travers nous en miroir la sidération identitaire.

La séance suivante, une participante nous interroge sur notre origine tout au début de la séance c'est alors que Mourad nous demande le sens du mot « télégraphique ». Il explique qu'il s'agit d'une manière d'écrire avec des signes simplifiés. Nous avons le sentiment qu'il vient à notre secours quant à l'effraction de notre intimité faite par la question de cette patiente portant sur notre origine. Une autre fois nous sommes en miroir avec Mourad dans l'identification projective. D'ailleurs, il intervient aussi auprès d'un autre participant en grande excitation qui dérange le groupe par ses commentaires « Tais-toi et écoute ! » comme si lui et nous faisons partie du garant du groupe.

Réalisation 2. Il a demandé ensuite le mot « terre ». Il a refusé de montrer l'écriture au groupe mais il pose la feuille sur la table au fond de la salle où nous rangeons les travaux du groupe après la séance. Indiquant par là son refus du groupe et la façon élective qui est la sienne de ne s'adresser qu'à nous. Après coup nous découvrons sur sa feuille, en dessous des signes énigmatiques, trois mots en français. : « où », « quand », « mourir » comme message mélancolique qui passerait en dehors même de la communication.

Pour le mot « quand », un trait horizontal est soutenu par deux traits verticaux, formant un support. Nous interprétons comme support dont l'équilibre introduit le temps. L'ensemble des trois traits forment ce soutien pour pouvoir porter le grand trait vertical dressé au-dessus. Le temps est introduit dans le moment final de mettre « debout » ce grand trait vertical, représentant de l'érection narcissique. Nous faisons l'hypothèse que Mourad est pris dans ce temps identitaire, temps confus dans le moi/non moi, temps du primaire.

« quand » 

Réalisation 3. Pour le signe « où », le dessin est une sorte de tunnel dont l'ouverture a la forme ovale. C'est la représentation d'un tunnel, d'une fermeture, comme dans un passage du tunnel maternel. Ce lieu dessiné à propos de la mort nous invite à une image régressive, d'un retour à l'origine.

« où » 

Réalisation 4. Pour le mot « mourir », c'est une représentation d'un creux avec les extrémités légèrement remontées permettant la formation d'un espace vide. Mais nous pouvons aussi lire ce creux comme un corps allongé, ce qui permettrait de lier le « debout » dans « quand » et le « coucher » dans « mourir ».

« mourir » 

Dans l'hypothèse que le temps pour Mourad est le temps d'érection, que le « où » est l'endroit du tunnel maternel et que la mort c'est quand le corps se trouve dans la position couchée, position régressive. Il semble pris dans l'emprise maternelle à laquelle se fixe un défi narcissique identitaire comme si la séparation d'avec l'objet primaire conduisait à la mort du narcissisme. Le désir de tuer ce clochard serait alors le désir de tuer cette part du moi emprisonné dans l'autre et tuer l'autre en moi. Son retrait autistique et mutique pourrait être cette lutte contre la violence interne meurtrière de cette mère archaïque à laquelle il s'identifie.

Les écritures de Mourad permettent de travailler sur la malléabilité de l'écriture idéographique. Ces dessins sont des représentants des mots qui ouvrent la communication. Son incapacité à se décoller de l'image de la mort marque la puissance de la compulsion de répétition au sens que Freud développe dans « au-delà du principe de plaisir ». L'image de la mort semble pour lui le seul représentant possible de la pulsion, comme si dans un retournement défensif passif-actif. Il choisissait la mort comme un signifiant qui lui évite de la subir, d'où la demande à écrire l'idéogramme « mort » ou « tuer ». La vision de « Mort » devient impossible puisqu'il a quitté la salle après l'avoir demandé.

Pour l'écriture idéographique, cette compulsion de répétition souligne la présence du souffle qui est ici l'intrication, la liaison, donc de la pulsion. Ce souffle dans la réalisation des mots marque la présence de l'animé. Nous interprétons cela comme si Mourad tenait debout en réclamant la position couchée qui représente la mort. Comme si l'échec de l'érection conduisait à la mort. Cette impossibilité de représenter l'angoisse de castration, si ce n'est que dans le réel par l'amputation des deux doigts, ne peut prendre la forme que d'une angoisse de mort. L'écriture idéographique lui a permis de communiquer sa protection face à l'impuissance de l'impensable, de l'irreprésentable. Ce jeu de l'écriture fonctionne comme un médium malléable qui permet à Mourad de rendre lisible ce que la parole ne lui permettait pas de dire.

Conclusion de la deuxième partie

Ce travail de déconstruction et de construction de l'idéogramme, nous a permis de repérer les éléments fondamentaux dans le travail de la construction de la représentation à partir du corps, élément de base pour le déplacement vers la métaphore. Nous avons repéré les deux axes d'organisation dynamique de l'idéogramme, un dans la construction métaphorique de l'imaginaire, l'autre dans la construction métonymique du concrétisme.

La présence insistante des représentations de la main, du regard, de la bouche réouvre la notion d'emprise au sens d'« appareil d'emprise » décrit par Freud. Nous interrogerons la fonction d'emprise dans l'organisation de l'écriture idéographique : chercherait-elle à garder les éléments primaires au profit du narcissisme dans le travail de séparation d'avec l'objet maternel, ou s'agirait-il tout simplement de l'agrippement de ces images dans la construction du symbolique ? En tout cas, pour l'un comme pour l'autre, l'appareil d'emprise se constitue comme signe, symptôme dans une mise en scène de cet attachement.

L'idéogramme indique les aspects spécifiques à chacun de la triade de cet appareil d'emprise. Le corps a su utiliser tous ses objets (attitudes corporelles, gestuelles) dans la rencontre avec l'autre. Il ouvre l'espace de la métaphore, de l'imaginaire, du langage corporel non verbal. Le regard ouvre sur l'inconscient visuel et les processus de transformation dans le visuel. Il permet de cerner la question de l'intersubjectivité dans la rencontre immédiate dépliant sur les enjeux transférentiels avec l'objet primaire, ce qui met en évidence la problématique de la souffrance de chacun dans la problématique du manque ; nous soulignons la blessure narcissique dans le désir d'objet.

Le mouvement du pied dans l'idéogramme indique la motion psychique, dans une situation conflictuelle ou de compromis ; l'écriture de ce mouvement introduit les éléments spatiaux temporels, ce qui permet de construire la représentation, le sens du mot et ainsi de pouvoir mettre à distance ces conflits présents et actualisés sous le modèle de la compulsion de répétition. Ces transformations de la position du pied reflètent l'impasse d'un travail de refoulement, la mise en scène de ces angoisses (de mort, d'éclatement, de meurtre, de perte) recherche une mise au travail de la représentance de ces affects, de la mise en mots d'une scène déployée. Ces positions du pied introduisent la position phallique, de sa posture phallique, de son rejet, de son engagement comme son évitement de la conflictualité psychique. Ce qui permet de penser qu'il s'agit d'une position du sexuel dans l'équilibre du narcissisme. La démarche est organisée autour d'une solution psychique sous la forme de l'agir du moi dans la sexualité infantile, l'agir dans l'accomplissement du désir ou le renoncement face aux menaces de castration.

La figuration des transformations relève des processus de transformations psychiques dans l'organisation de la représentance. Les modèles de transformations semblent identiques au travail d'organisation et de séparation au niveau des images, de la structuration des processus primaires, de l'extraction de l'essentiel dans l'effacement d'images. La formation de représentation de chose permet d'unir et de représenter la chose en lui donnant une entité psychique ; la représentation de mot revêt cette fonction de contenance mais aussi de symbolisation de la représentation de chose puisque l'envahissement de la sensorialité de la chose entraverait l'intégrité du moi dans l'accès au symbolique.

Les transformations dans l'idéogramme proposent une réflexion sur les modes de déplacements physiques et psychiques dans la formation des symptômes, de la relation à l'objet et des enjeux psychiques face à l'exigence pulsionnelle, c'est-à-dire tout ce qui accompagne la

conflictualité psychique dans le travail de renoncement au plaisir, à la jouissance du corps. La représentation de fonction propose une mission de sublimation, étayant tout déplacement de la jouissance du corps à la satisfaction du désir, un désir de transmission qui engage le trésor de l'héritage. Sous l'aspect de l'héritage, la transmission opère autour des fantasmes originaires, organisateurs de la psyché.

Nous avons construit quelques repères sur les modalités du refoulement dans l'écriture que nous pouvons reformuler ainsi :

1. Le refoulement sur l'image elle-même par une parcellisation de l'image (le pied pour le corps) et par la simplification de l'image (le trait horizontal pour le sol).
2. Le refoulement de la mise en scène par un symbole qui la représente conventionnellement entre lecteur et scripteur appartenant au même groupe (connivence de lettre), ce symbole est sous le statut d'unité discrète de sens (un trait au-dessus représente le toit par exemple). Ce qui construit la surmotivation des signes.
3. Par la formation de la représentation de mot (exclusion du mouvement de l'image)
4. L'utilisation d'une image comme syllabe, refoulement radical de l'image où le son seul garde sa place de construction ou d'outils de sens (morpho phonogramme).
5. Le refoulement de l'image par création de la représentation, du sens
6. Le refoulement de l'image par la construction de la temporalité et de l'historicisation de l'image même (l'oiseau n'est que la représentation du mot « oiseau » ; le pied est le symbole du temps par le mouvement, ainsi que la lune qui désigne le mois).
7. D'autres procédés de transformation de l'image (principe de déplacement, de faux-emprunt), des procédés d'inscription et de transformation de l'identification au regard du scripteur.

Gérard Pommier dans sa recherche de compréhension pour rendre compte de la naissance de l'écriture¹³¹, propose un tableau qui permet de travailler, en termes, de logique de l'inconscient, des « moments » d'articulation dynamique qui permettent à l'écriture de passer des systèmes pictographiques au système alphabétique. Le tableau suivant permet de repérer les articulations de ses systèmes de représentation

| Jouissance de L'Autre | Refoulement primordial | Refoulement secondaire | Retour du refoulé |
|---------------------------|--|-------------------------------------|-----------------------|
| Pictogramme Idéogramme | Hiéroglyphe Idéophono-Gramme Rébus Syllabisme | Consonantisme Ecriture de la loi | Vocalisme Alphabet |

Notre travail dans la déconstruction de l'idéogramme et de ses objets organisateurs nous a permis de déployer les catégories de processus de transformation propres à ce modèle de construction du symbolique. D'après le tableau ci-dessus à propos des modalités de refoulement dans l'écriture, nous essaierons de comprendre la question de la jouissance du corps dans l'écriture, de représenter l'écriture à partir de la notion de la dimension spatiale de l'inconscient.

Le modèle de mise au travail dans l'organisation de l'idéogramme au premier abord montre la permanence de la place du corps, ce qui permet de penser que la jouissance du corps pouvait

¹³¹ G Pommier, Naissance et renaissance de l'écriture, p.245

être à l'œuvre. Nous avons constaté que le corps est très présent dès l'origine de l'écriture, ce n'est plus la chose « corps » mais le corps de la scène, du mouvement, de l'activité de l'homme. Comme dans un langage gestuel, c'est le sens que l'auditeur ou le lecteur cherche à saisir et à interpréter. L'idéogramme permet de représenter la construction de la représentation de mot même si les images du corps sont présentes dans le visuel.

Des images sont conservées dans l'idéogramme parce qu'elles ne sont que les éléments composants du sens et non les éléments purs de la chose. Ce qui semble important pour notre recherche c'est de pouvoir travailler sur la paradoxalité dans la formation de la représentation de mot. Tout se passe comme si l'idéogramme se constituait comme un processus de transformation de la chose en mot. Il propose des espaces de croisement de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité de la corporéité, c'est-à-dire du mouvement vers l'espace bidimensionnel de l'image dans le travail de l'intrapsychique, dans le morphogramme et aussi des espaces de rencontre, permettant le passage de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité et à la re corporéisation de l'intersubjectivité dans l'idéogramme.

En fait ces éléments de l'espace bidimensionnel et tridimensionnel se croisent et se retrouvent dans une logique et une cohérence d'organisation de l'animé, du vivant. Dans la construction de la représentation de chose, nous sommes dans la corporéité où la bidimensionnalité va vers la tridimensionnalité dans la recherche d'un volume, d'une profondeur. Dans la construction de la représentation de mot, c'est l'effacement de la tridimensionnalité du corps, d'un volume dans un travail de refoulement du mouvement de cette corporéité pour aller à la tridimensionnalité de l'intersubjectivité.

La tridimensionnalité du corps s'étaye sur la vivance de la chose et la tridimensionnalité de l'intersubjectivité s'appuie sur la kinesthésie externe qui construit la vivance du mot. Ce qui ouvre la profondeur de l'espace de pensée. La kinesthésie externe organise et favorise, grâce aux transformations, le maintien ou la suppression de ces éléments intrapsychiques dans l'espace même de la pensée, du symbolique. Cela dépend des modèles d'écriture, des organisations culturelles.

L'idéogramme ainsi organisé et construit ne propose pas l'espace de jouissance du corps, seulement il propose des formes du corps, de la chose, qui ont perdu leur statut de chose. La jouissance est alors une érotisation de toute forme dans le visuel qui présente le mouvement, la souplesse rappelant les traces mnésiques de la chose. C'est alors une érotisation de la vivance des objets primaires. Par contre il nous semble que dans l'organisation de morpho phonogramme, le refoulement primordial ne se situe pas dans l'hypothèse que la phonétique, le son ne chasse pas l'image, mais se situe dans le déplacement de la chose primaire vers la généralité suivant une conventionnalité. Nous avons constaté que le caractère « coq » a gardé sa forme d'origine, forme d'oiseau, dédoublée de la partie phonétique. Dans ce cas, « coq » met sous le regard la trace de la représentation de chose. De même pour le caractère chat, la prononciation de « chat » ramène au son d'origine du miaulement du chat.

L'idéogramme contient le système du rébus. Les composants de l'idéogramme se prononcent, à être entendus dans le visuel où on peut voir et inclure les catégories de représentations telles que la clé et les unités discrètes de sens. Ces éléments qui ne sont pas lisibles phonétiquement à l'écoute sont pourtant lisibles et visibles dans le visuel. Pensé, construit et organisé ainsi, l'idéogramme pourrait être proposé pour ré ouvrir l'espace du rêve qui produit les textures visuelles et le système du rébus.