

## CHAPITRE VII

### LA PROJECTION, L'IDENTIFICATION ET L'IDENTIFICATION PROJECTIVE DANS L'IDEOGRAMME

Le rêve, comme nous l'avons travaillé dans le chapitre précédent, est un accomplissement du désir inconscient grâce à un compromis avec la conflictualité psychique. Les moyens de réalisation de ce désir constituent une capacité de réminiscence qui ranime la vivance de l'objet primaire, la vivance de la groupalité originaire en les faisant « vivre » et « sentir » dans l'actuel du rêve. Tous ces mouvements psychiques s'appuient sur les mouvements des mécanismes tels que l'identification, la projection et l'identification projective.

Ces mécanismes de défense ou de construction s'étendent de l'espace du rêve à l'espace de la réalité externe. Leur fonction se différencie cependant de l'espace de rêve, de l'espace externe dans la mesure où pour le premier il permet une mise en lien d'un désir inconscient vers la mise en sens de ce désir grâce au travail de l'analyse du rêve. Donc pour l'espace de rêve, ils sont des indicateurs du latent par rapport au manifeste, d'un système de rébus à une langue entendue. Ils sont des organisateurs d'autres mécanismes tels que la condensation, le déplacement et la surdétermination.

Dans l'espace de la réalité externe, ils ont par contre le statut de l'étrangeté, de ce qui n'appartient pas à la conscience. Leur présence introduit par contre la conflictualisation, en tout cas une construction de cette réalité, qui est une réalisation dynamique du pulsionnel au détriment de l'économie psychique. La projection et l'identification à l'objet projeté rend réelle et actuelle la conflictualité psychique que le rêve a contourné. Dans les deux cas, (dans le rêve comme dans la réalité objective), dans l'un comme dans l'autre espace, ces mécanismes véhiculent des représentants-représentations conflictuels, indicateurs des représentants pulsionnels, donc l'animé de la pulsion. Ce chapitre propose une analyse de ces processus psychiques, maîtres d'œuvre du va-et-vient de la dynamique du mouvement, des espaces moi/non moi, des espaces du sujet et de l'objet dans le maintien de l'animé, ce que nous considérons comme l'essence de la pulsion.

La question de la projection est bien au centre de l'écriture idéographique qui propose des espaces d'images et des supports visuels par le principe de son organisation apparente (les signes, les symboles, les tracés). Toutes ces formes, ces figures sont des projections, projection de l'image de la représentation interne comme la traduction de l'objet interne dans l'espace externe.

Ces textures visuelles sollicitent la projection du lecteur, du voyeur, elles constituent les organisateurs de la dynamique projective, attirant en même temps les mouvements identificatoires de par la vivance de la gestualité de ces textures. Ce qui nous conduit à faire les liens entre la projection et l'identification, à interroger leur relation comme leur dépendance réciproque. L'idéogramme offre la perception de cette familiarité chez le lecteur (situation de retrouvaille avec les représentations de chose). Ce sont les traces de la chose que chacun identifie au semblable, identification à la gestualité spécifique à l'homme. Tout un système de projection et d'identification organise la question du dedans/dehors, permettant de véhiculer les objets internes ainsi que les autres productions psychiques (mouvement, sensation, affect)

L'identification projective se situe entre ces deux formes d'appropriation d'images, de chose. Elle est mobilisée dans cette situation entre deux, dedans/dehors, dans une recherche de compréhension, de lien, de maîtrise, de possession. L'écriture chinoise se différencie des autres formes de figuration, de la communication telles les peintures et autres modèles de présentation, de représentation. Il s'agit d'une écriture qui implique forcément une inscription, un langage de l'intra intersubjectivité. Ce qui fonde l'existence et la reconnaissance de Soi au regard du groupe. L'écriture appelle le moi groupal auquel chaque sujet est sensé s'identifier.

Ces images visuelles dans l'espace d'écriture prennent en plus de la désignation des mots la position d'un langage visuel avec ses constances et ses objets (signification, indices, symboles signifiés ou non) dont l'ensemble sollicite la mise en commun d'un objet particulier, ce qu'on appelle un contenu latent. L'écriture cherche à représenter et à être représentée. Cette recherche se positionne comme un espace miroir, entre le dedans et le dehors où la confusion tente de se donner des limites par le mécanisme de projection. La projection appelle à cet endroit l'identification puisque ces textures visuelles renvoient à tout lecteur ce « déjà vécu... ». S. Freud dans ses travaux sur le rêve, parle de ces matières visuelles qui relèvent du vécu, au moins de ce que le rêveur possède dans sa mémoire. L'idéogramme peut alors être ce rêve en réunissant ces vécus dans une mémoire collective.

**La projection** est « Dans le sens proprement psychanalytique, une opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des « objets », qu'il méconnaît ou refuse en lui. Il s'agit là d'une défense d'origine très archaïque et qu'on retrouve à l'œuvre particulièrement dans la paranoïa mais aussi dans des modes de pensée « normaux » comme la superstition. »<sup>15</sup> La projection est considérée comme une défense primaire qui est le mésusage d'un mécanisme normal consistant à chercher à l'extérieur l'origine d'un déplaisir. Freud invoque la projection notamment dans l'analyse du Cas Schreber mais il limite cependant le rôle de la projection qui n'est qu'une partie du mécanisme de défense paranoïaque.

L'écriture idéographique est cette projection permanente, maintenue dans l'espace du regard où lecteur et scripteur sont tenus à se confronter chaque fois qu'ils se trouvent dans la communication écrite. Cet espace de projection riche en images, en représentations de chose devient l'espace de jeu dans l'échange entre la projection et l'identification. De plus la projection d'un objet interne pour le retrouver dans un espace externe est le moyen le plus sûr d'un trouvé/créé. L'écriture idéographique est donc le résultat de cette projection des objets internes, images, scènes, tout un ensemble d'organismes psychiques. La présence permanente des représentations de choses, et tout particulièrement la présence massive d'humain dans son ensemble (corps, attitudes corporelles, gestuelles) invitent à l'identification, et à l'identification projective. Ces mécanismes précoces sont des processus psychiques qui permettent les échanges mère-enfant dans la première période de la vie psychique.

Le caractère « combattre » pourrait illustrer notre réflexion sur la projection. Dans l'écriture ancienne, c'est la représentation d'un « homme tenant hautement une arme », une représentation de l'homme en défense, pris dans le mouvement d'intrication d'affects moi/non moi, reflétant ainsi l'insécurité narcissique. Ce qui met en mouvement, c'est le geste. Nous avons tout simplement une représentation, représentation d'un geste humain impliqué dans l'action, représentant d'un événement total : cela constitue un tout organique. Dans l'écriture moderne, le même caractère prenant une autre forme, c'est la présence de l'homme face à une arme.

<sup>15</sup> J. Laplanche et J.-b. Pontalis, Vocabulaire de psychanalyse, p.344

𠂔  
Forme ancienne

𠂔  
Forme moyenne

位  
Forme actuelle

Ce qui traduit alors la représentation d'une action complexe, l'image d'un homme en défense, tenant une arme, un homme en conflit, dans une position passive. Puis dans l'écriture actuelle, c'est une arme accompagnée de l'homme. L'homme est dans une autre position, il est actif dans la défense en tenant une arme. Par ce passage, nous assistons à la décomposition d'un tout organique, (homme en combat) d'un mouvement en un ensemble d'éléments divers (homme prêt de combattre), ayant des liens entre eux, dont la nature est libre puisqu'il reste à chacun de les déterminer. Dans l'actuel, le mouvement conflictuel est déformé et dissimulé ; la spatialisation et la forme en taille et en figure des éléments « arme » et « homme » permettent de créer un espace et un temps entre eux. Les conflits présents dans l'ancienne écriture deviennent, par introduction de la temporalité, « à venir » laissant libre l'action de l'homme au trouvé/créé d'une pensée de cette conflictualité. Ce passage à l'écriture actuelle marque la construction de la représentation.

Ce qui nous intéresse dans cet exemple c'est comment l'écriture pourrait représenter, traduire des pensées complexes qui sont des projections : pour la forme ancienne la projection d'une rencontre conflictuelle et pour la forme actuelle la projection d'une issue possible de l'affrontement : d'abord par la représentation des gestes corporels, puis par la représentation d'une partie du corps (ici la main) qui réalise l'action, puis par une unité discrète de sens (la clé qui représente homme) et l'instrument qui symbolise l'acte « combattre ». Dans la forme moderne, l'élément graphique se fait donc par une désintrication des gestes corporels puis par la distinction des éléments. Ces transformations décrivent ainsi les processus psychiques impliqués dans le travail de refoulement, réalisé par la compression de la pliure des affects, d'une tridimensionnalité de corporéité vers la construction d'une bidimensionnalité de la représentation de mot.

\* Le caractère « fruit » possède cette vivance de « l'animé ». Il se compose de deux éléments « champ » réalisé au-dessus de « bois ». Ces deux éléments possèdent chacun un mouvement d'évolution propre à la chose : le « bois » et le « champ ». L'arbre qui fait vivre cette trace mnésique de la représentation de chose possède une kinesthésie interne. C'est la vision de ce mouvement de l'arbre, de la vie, des changements de l'arbre qui permet de construire la trace mnésique de la représentation de chose. Cet espace « fruit » pourrait être cet espace de projection. C'est une manière de faire l'hypothèse que la perception de cette matière vivante de l'objet permet de constituer l'espace de projection, que la projection est possible.

田	木	𠂔	𠂔	果
« champ »	« bois »	« fruit »	Forme ancienne	Forme moyenne
				Forme actuelle

L'évolution de l'écriture nous a permis de suivre les étapes de la projection, étapes processuelles permettant la construction de l'objet interne dans l'espace externe. Ainsi dans l'ancienne écriture, les fruits comme le tronc de l'arbre peuvent selon les tracés trouver formes et figures différentes. Dans l'écriture moyenne, ces éléments de projection se dirigent vers une normalisation plus conforme selon une loi propre à l'écriture. Dans l'écriture actuelle, « fruit » devient « champ » qui est alors une enveloppe contenant des processus de pliures, introduisant un espace et un temps ainsi que la liberté de l'homme dans l'action de produire.

**L'identification** dans la pensée de S. Freud<sup>16</sup> se résume en trois types et maintient une place importante dans le lien avec l'autre :

<sup>16</sup> A. Delrieu, index thématique, p. 525

L'identification primaire se trouve comme l'origine de ce mécanisme :

En 1917 « ...l'identification est le stade préliminaire du choix d'objet et la première manière, ambivalente dans son expression, selon laquelle le moi élit un objet. Il voudrait s'incorporer cet objet et cela, conformément à la phase orale ou cannibalique de développement de la libido, par la voie de la dévoration » S. Freud compare l'identification au rapport que le cannibale entretient avec celui qu'il dévore.

« L'identification narcissique est la plus originelle... »

En 1921 « L'identification est connue (...) comme la manifestation la plus précoce d'une liaison de sentiment à une autre personne. »

Dans le symptôme névrotique : « ...l'identification est venue à la place du choix d'objet, le choix d'objet a régressé à l'identification<sup>17</sup>

« L'identification par le symptôme devient ainsi l'indice d'un lieu de recouvrement des deux moi, qui doit être maintenu, refoulé. », c'est-à-dire que l'identification relie deux personnes par un affect commun.

En 1923, derrière l'idéal du moi « ...se cache la première et la plus significative identification de l'individu, celle avec le père de la préhistoire personnelle. (...). Mais les choix d'objets qui appartiennent à la première période sexuelle et qui concernent père et mère paraissent, dans un déroulement normal, trouver leur issue dans une telle identification et renforcer ainsi l'identification primaire. »

L'identification occupe une place importante dans la gestion psychique de l'intersubjectivité, comme un processus psychique indispensable dans la construction, dans la rencontre avec le moi et dans la construction du Soi et du Moi. Sa position est différente selon le type de relation avec l'objet et le but à atteindre. Elle se tend comme un « bras » vers l'objet à qui le moi s'identifie dans l'espace commun. Dans les trois types d'identification, l'objet doit être obligatoirement convoqué même avant sa construction, c'est-à-dire dans le moi/non moi. Dans ce cas, l'objet est une partie du moi projeté à l'extérieur. Ainsi d'une certaine manière elle rend présent l'objet ; de ce fait elle participe à sa construction. Cet objet doit posséder toutes les caractéristiques d'objet ; il est alors un objet animé.

Notre hypothèse se construit ainsi : les processus d'identification incluent les processus d'appropriation. Pour qu'il y ait identification, l'objet doit être animé. C'est-à-dire que l'objet doit posséder toutes les propriétés sensorielles telles que celles propres à l'objet primaire. Ce qui permet des échanges réciproques comme ceux de mère-enfant. Dans le cas contraire, le mouvement d'identification reste à l'extérieur dans l'impossibilité de s'approprier l'espace, puisque l'identification nécessite un minimum d'espace commun qui convoque la perception du dedans. L'appropriation s'étaye sur la capacité du sujet à s'identifier à la dynamique du mouvement pulsionnel de l'objet. Dans la situation parallèle, le pictogramme au sens de P. Aulagnier convoque une identification narcissique puisque l'identification est un effet du miroir.

De part l'inscription de la vivance de ses textures visuelles, l'écriture chinoise se positionne en tant qu'objet sollicitant l'identification. Elle est cette projection de l'objet interne en déploiement dans l'espace extérieur des mouvements internes en évolution, mettant à vue l'état de l'objet interne à chaque niveau. L'écriture ancienne est la projection de l'objet brut, sensoriel ; l'écriture actuelle est la projection d'une scène, de la groupalité interne dans laquelle l'identification permet de rendre vivant le mot présenté. L'idéogramme garde en mémoire cette

---

<sup>17</sup> A. Delrieu, index thématique, p.525

vivance dans l'objet projeté et la restaure chaque fois qu'un mouvement le réclame. Au point de vue économique, elle restaure le narcissisme dans l'identification primaire à l'idéogramme ; au point de vue dynamique, elle appelle un tiers par l'identification au père d'origine ; au point de vue topique, elle déplace ce qui est de l'origine au contenu manifeste.

**L'identification projective**, « Terme introduit par M. Klein pour désigner un mécanisme qui se traduit par des fantasmes, où le sujet introduit sa propre personne (...) en totalité ou en partie à l'intérieur de l'objet pour lui nuire, le posséder et le contrôler. »<sup>18</sup> est mise en avant comme une présentation du « mécanisme du « retournement » dans le couple d'opposés sadisme/masochisme. Le processus s'effectue selon la procédure suivante :

a) Le sadisme consiste en une activité de violence, une manifestation de puissance à l'encontre d'une autre personne prise comme un objet.

b) Cet objet est abandonné et remplacé par la personne propre. En même temps que le retournement sur la personne propre, s'accomplit une transformation du but pulsionnel actif en but passif. »

c) De nouveau est recherchée comme objet une personne étrangère, qui, en raison de la transformation de but intervenu doit assumer le rôle du sujet

L'identification projective comme messenger entre l'objet interne et l'objet externe ne se trouve pas dans la projection mais elle est incluse dans le regard, d'où on fait l'hypothèse que l'identification projective convoque les matières visuelles et sensorielles. Le mouvement pulsionnel est une condition nécessaire pour cette opération psychique.

### ***7.1. Les kinesthésies dans l'idéogramme : mouvements internes et externes***

Nous venons de voir les mécanismes de défense comme stratégies pour véhiculer les objets internes, les images du dedans au dehors et vice versa. L'importance des mouvements psychiques convoqués par ces opérations nous invite à utiliser l'idéogramme comme modèle pour rendre compte de la dynamique de toutes les stratégies existentielles pour construire ces représentations. Les kinesthésies dans l'idéogramme relèvent des mouvements internes et externes de la chose et sont des opérations psychiques.

Ces mouvements dépendent des transformations opérées dans l'évolution de la chose et dans l'adaptation intersubjective à l'entourage. Nous regroupons sous le nom de kinesthésie ces mouvements psychiques exercés sur l'objet ou sur l'entourage. Certains mouvements internes ne sont pas nécessairement une kinesthésie, ce sont les mouvements réflexifs qui ne s'appliquent pas sur l'objet externe, et peuvent seulement une manifestation affective. D'autre part certaines actions motrices relevant de la motricité pure n'appartiennent pas à la catégorie des kinesthésies. Ainsi le mouvement psychique est un organisateur constant de la kinesthésie qui se constitue comme une enveloppe identitaire.

Tout mouvement est pulsionnel, c'est-à-dire qu'il vectorise les représentances de la pulsion. Le mouvement permet de véhiculer, contenir, déplacer, condenser dans le déplacement, projeter les objets de la pulsion. Il est l'acteur principal du principe de plaisir - déplaisir et il alimente l'essence de l'animé. Il accorde le temps nécessaire dans l'accompagnement des représentants psychiques de la pulsion tout en gardant son indépendance.

Quelle place la kinesthésie occupe-t-elle dans l'organisation même de l'idéogramme, et de la chose ? A savoir si l'animé (vie) ou l'inanimé (mort) sont des dimensions importantes dans la constitution même du morphogramme ? Par ces mouvements s'organisent les processus de transformations, créant l'origine et l'originaire.

<sup>18</sup> J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Vocabulaire de la Psychanalyse, p.192



L'analyse des mouvements internes et externes de l'idéogramme a été abordée en détail dans le chapitre des transformations d'une catégorie à une autre, de la représentation de chose à la représentation de mot. Cette partie du travail consiste en une analyse de l'organisation de ces mouvements dans la constitution de l'écriture, du morphogramme à l'idéogramme. Ces mouvements connus sous le nom de kinesthésie relèvent d'une part des processus intrapsychiques, processus organisateurs des mouvements de mutation interne ; d'autre part ils opèrent aussi dans les processus intersubjectifs. Comprendre la dynamique des processus psychiques dans l'écriture, c'est connaître les lois d'organisation dans la formation, des représentations de chose afin de pouvoir déterminer leur place dans la formation des représentations de mot.

Sous le nom de kinesthésie, ces mouvements représentent la vivance de l'objet et participent, nous semble-t-il, à la construction visuelle du sens qui n'est pas une simple combinaison de chose, d'éléments mais quelque chose d'éprouvé, appartenant à d'autres catégories, de l'inconscient visuel qui à son tour appelle le transfert. Il s'agit d'une intégration des processus de transformations dans le visuel grâce aux kinesthésies dont les mouvements provoquent la sensation, l'éprouvé dans un jeu d'identification et de projection.

Nous essaierons de faire un inventaire<sup>19</sup> et un classement des diverses figures de représentations dont la formation pour certaines dépend des catégories de kinesthésies, d'autres sont inscrites uniquement comme des mouvements internes, variant d'une simple position (signe) à une inscription (symbole) ou une liaison psychique (symbolique). Ce classement nous permet de donner une place aux mouvements dans l'organisation des représentations.

Ces mouvements sont toujours dynamiques, mais liés aux points de vue économique et topique pour organiser la représentation. Ils sont dynamiques par le mouvement vers l'objet, économique par la mise à disposition d'images, topique par le déplacement de l'intérieur vers l'extérieur. L'idéogramme dans la plupart des cas est un processus de psychisation étant donné qu'il possède cette dynamique des processus de transformations. Ce mouvement pulsionnel déplace de façon économique l'objet du dedans vers le dehors, et du dehors vers le dedans. Ces processus d'intégration de l'objet relèvent de la construction de la réalité psychique.


Les caractères étudiés ne sont pas nécessairement illustrés dans cette partie d'analyse dans la mesure où ils sont présentés dans plusieurs chapitres.

### **7.1.1. Les morphogrammes**

#### **Les morphogrammes descriptifs complexes :**

\* Le caractère « homme » est une représentation de l'homme de face, c'est l'attitude du geste corporel qui désigne l'« homme ». Le passage d'une silhouette de l'homme de profil à l'homme de face indique le mouvement d'unification d'une perception sensorielle (attitude corporelle, gestuelle) en représentation de chose. L'unification décrit ce mouvement de contenance, de rassemblement de ces perceptions gestuelles dans l'entité de la représentation finale, le corps, la tête, les deux jambes, un tronc. La tête disparaît (effacement d'image) c'est-à-dire le principe identitaire de la personne. Les mouvements se poursuivent accompagnant l'évolution des formes, créant un ensemble de mouvements-images dans le visuel. C'est ce mouvement corporel qui préfigure la représentation.

  
Forme ancienne

  
Forme moyenne

  
Forme actuelle

<sup>19</sup> Voir annexe I

Tous les caractères de l'homme sont gestuels et construisent la base de la représentation comme le caractère « opposition » où le mouvement de retournement de l'homme à l'envers constitue cette représentation.

\* Le caractère « femme » est la représentation d'une chinoise à l'époque ; ce sont les attitudes symboliques qui donnaient le statut de la femme ; une femme dans une posture de soumission, à genoux, les mains croisées devant elle. Le mouvement de salutation détermine le statut de la femme. C'est donc cet ensemble de mouvements qui inscrit les suites d'images dans l'écriture actuelle. Le mouvement marque la continuité de l'attitude, de la féminité qui crée la représentation de la femme.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

Ce morphogramme nous ramène au travail du patient, Yacim qui a mobilisé tout son temps afin de pouvoir représenter la « femme ». Pour cela, il alimente les figures féminines par un déplacement de va-et-vient de ses mouvements internes. Les mouvements dans le geste corporel spécifique à l'image de la femme chinoise nous invite à une dynamique identificatoire au modèle culturel traditionnel « femme à demeure » propre à assurer sa transmissibilité. Cette dynamique identificatoire est de l'ordre de l'identification primaire, elle réinvestit l'identification au holding maternel tel qu'il s'éprouve dans la culture.

\* Le caractère « vieillard » est la représentation de l'homme avec un bâton qui symbolise la marche difficile d'une personne âgée. L'évolution représente l'âge avancé. Le bâton représente plus tard l'avancement. Dans l'ancienne forme, il représente un homme en tunique longue avec une coiffe. La condensation est telle qu'un lecteur commun ne peut la décomposer, c'est une procédure de condensation comme dans le travail du rêve, ici c'est le mouvement qui est condensé. Le mouvement coupe, tranche, comme le marque chaque appui du bâton qui caractérise le vieillard qui est représenté par l'attitude corporelle de l'homme courbé.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

\* Le morphogramme « cœur » est la représentation de l'organe mais désigne aussi l'émotion au sens abstrait. Ici c'est le mouvement de battement du cœur perçu par la vision de l'organe que ces images visuelles renvoient au lecteur.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

\* Le caractère « mari/savant » est la représentation de l'homme dont le statut de mari/savant est symbolisé par une coiffure spécifique de la maturité de l'homme. L'épingle qui marque le statut de l'homme, de l'homme mur construit le symbolique d'une initiation rituelle, celle de la fonction du mari. L'épingle est le signe de l'initiation qui se substitue à l'initié. La partie remplace le tout. L'épingle devient symbolique et porte tout le mouvement de transformation de l'homme en mari, elle retient les cheveux comme elle contient le sens. La représentation du mari/savant est fixée et contenue dans ce mouvement de rétention de l'épingle. Le mouvement de rétention contient la représentation de castration. C'est donc ce mouvement qui constitue le morphogramme.



Forme ancienne



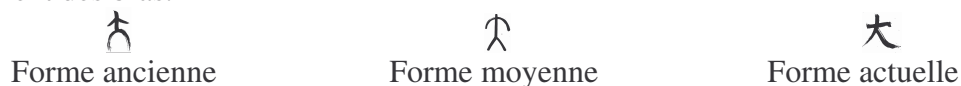
Forme moyenne



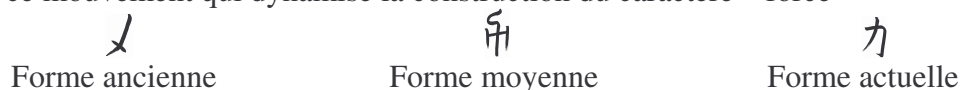
Forme actuelle

\* Le caractère « grand » est une représentation donnée par le geste de l'homme avec les bras ouverts. Ce geste « bras ouverts » représente l'homme tout puissant, debout, les bras ouverts

comme pour envelopper, geste procurant une puissance. La représentation « grand » est dessinée par le mouvement des bras.



\* Le caractère « force » qui est une idée abstraite est la représentation d'un muscle avec une charrue, le biceps de l'homme et la charrue symbolisent la force. La mise en scène des mouvements, des pivotements dans l'espace, des transformations en forme et de direction construisent le lien entre le biceps et la charrue et symbolise leur union qui est donc la force, le phallus. C'est ce mouvement qui dynamise la construction du caractère « force »



\* Le caractère « soi » est la représentation d'une image de la chose, c'est une image régressive puisqu'à l'image du fœtus. Le mouvement représentatif du repli constitue le « soi ».



\* Le caractère « venir » est la représentation de l'acte. Le mouvement qui contient la perception des appels gestuels (inconscient visuel) constitue la représentation de « venir ».



\* Le caractère « Main droite » est la représentation de la main droite en action. Cette action de la main droite donne le sens de « répétition ». Le mouvement est atemporel comme si il était toujours actuel décrivant le « mouvement dans l'espace » suspendu. Le sens actuel de la « main droite » est « encore », une représentation de mouvement de répétition et non de la main. Ce mouvement de répétition construit cette représentation « encore ».



Dans ces morphogrammes incomplexes, les mouvements trouvent leur source à l'intérieur de la chose. Ces mouvements qui sont intrapsychiques constituent des kinesthésies de base. Ces kinesthésies peuvent se mouvoir vers l'intérieur ou vers l'extérieur ; le mouvement est au centre de ce va et vient. Dans l'ancienne écriture des représentations de l'homme en action, le geste est en continuité avec l'ensemble de l'attitude corporelle. Le mouvement corporel pulsionnel est en implication avec l'objet, terme de son action. Dans les formes actuelles, les éléments de cet homme en action sont dissociés, organisés mais déformés et il n'y a pas de continuité d'action.

### Les morphogrammes descriptifs complexes

Comme nous l'avons constaté dans la première partie de ce dossier, les morphogrammes complexes comportent deux ou plusieurs morphogrammes incomplexes dans leur unité globale. Nous essayons de classer cette fois-ci cette catégorie d'idéogrammes par les kinesthésies.

1° Le morphogramme « offrande » se compose de trois éléments :

- Le morphogramme « viande » qui est la représentation de la viande ; c'est une figure.
- Le morphogramme « divinité » est à l'origine la représentation d'une table qui indique le lieu d'offrande. Ici c'est le symbole religieux.
- Le morphogramme « main droite »



« offrande »			
	Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

L'idéogramme représente une scène qui est une cérémonie religieuse. L'acte religieux est indiqué par la main droite ; le signe de la divinité est marqué par la table de sacrifice qui désigne aujourd'hui le caractère « montrer ». C'est le mouvement qui relie les trois éléments et symbolise l'acte religieux. Le mouvement est condensé ; il se dirige vers la table de cérémonie, saisit l'objet « viande » et l'adresse en direction du ciel. Nous voyons que le mouvement ne se limite pas seulement à l'interaction de soi-même, ou de soi à l'autre (l'extérieur) comme dans les morphogrammes incomplexes, il marque le symbolique, en une « perception simple ». Le mouvement est présent tout le long de l'offrande pour constituer la représentation de « sacrifice » ; il enveloppe tous les éléments de cette représentation puis se tourne vers l'extérieur, vers le haut.

\* Le caractère « poursuivre » se compose donc de deux éléments :

- Le morphogramme « sanglier/cochon »
- Le morphogramme « orteil »


		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

Le mouvement dans ce caractère est un mouvement de répression, de réduction : l'humain réduit à un membre qui est réduit à son tour à un minimum de représentation « orteil ». Le mouvement d'écart entre celui de minimisation de l'homme et celui d'extension vers l'extérieur crée cette représentation de « poursuivre ».

### Les morphogrammes complexes d'assemblage, redoublés, triplés ou quadruplés

Ce sont des êtres rassemblés par deux, par trois ou par quatre.




\* Le caractère « jumeau » est constitué par dédoublement du morphogramme « fils ». Le dédoublement se réalise en métonymie linéaire par reproduction du même ; de l'identique du double. Le mouvement de dédoublement parallèle crée la représentation « jumeau ».

« Jumeau »		
------------	---	---

\* L'idée abstraite du caractère « nord » se constitue par dédoublement du caractère « homme assis sur les talons ». Ici le dédoublement est en sens opposé, dos à dos. Mais c'est dans le mouvement de la position de la scène de l'empereur face au midi, le dos tourné au nord que naît cette représentation « nord ».

« nord »		
----------	---	---

\* Le caractère « comparer » est la représentation de deux hommes ensemble. Le mouvement de dédoublement forme cette sensation d'ensemble. C'est l'éprouvé qui organise la représentation. C'est bien le sens du caractère étudié.

		
Forme ancienne	Forme moyenne	Forme actuelle

Ces morphogrammes d'assemblage redoublés, triplés ou quadruplés montrent combien le mouvement construit la base de la représentation. Le mouvement est réflexif, il peut être dans la liaison comme dans la déliaison des affects.

\* Le caractère « se battre » se constitue aussi par cette technique de dédoublement. Les deux hommes face à face sont en position conflictuelle. C'est la vision de ces positions conflictuelles qui créent le sens de « se battre ». Le mouvement dans « se battre » est aussi un mouvement de

déliation puisque dans l'écriture actuelle, les deux personnes sont séparées de corps. Pour pouvoir se battre il faudrait que les deux adversaires cherchent à atteindre l'autre.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

### Les morphogrammes complexes par combinaison d'idée, les idéogrammes

\* Le caractère « début/origine » qui se compose de trois éléments :

- Le morphogramme « couteau » qui est la représentation d'un couteau.
- Le haut de la veste qui est une simple représentation. Le sens d'origine décrit l'action d'un couteau qui coupe le cordon ombilical. Le mouvement se situe dans le « couteau », il est organisateur de cette représentation.



Forme ancienne



Forme moyenne



Forme actuelle

\* Le caractère « brûler » se compose de trois éléments :

- Le morphogramme « bois » dédoublé qui est une représentation de l'arbre. Les deux arbres deviennent « bois ».
- Le morphogramme « feu » qui est la représentation du « feu » ; il est réalisé en dessous de bois. Placé au centre, en-dessous de « bois », le mouvement de propagation forme le caractère « brûler »



« bois »



« feu »



« brûler »

Le mouvement de « brûler » monte pour atteindre le bois. La dynamique de la flamme met en évidence la puissance de « feu ». Ce qui donne la représentation de feu.

\* Le caractère « battre le tambour » se compose de trois éléments :

- Le morphogramme « baguette »
- Le morphogramme « main »
- Le morphogramme « tambour »

Il peut être un idéogramme – ici c'est la main armée d'une baguette et d'un tambour. La représentation « battre le tambour » est le résultat de la coordination des trois éléments. Selon ce sens « battre le tambour » le lecteur essaie d'imaginer les liens entre les éléments. L'objet « tambour » se place au centre et s'étend de haut en bas ; la main comme source du mouvement, saisissant la baguette pour aller vers le tambour ; l'homme est réduit à la main. C'est bien ce mouvement de répression (homme vers la main) et d'extension (main battre le tambour) qui condensent et ouvrent sur la formation de la représentation « battre le tambour ».



### 7.1.2. Les dactylogrammes

#### Les dactylogrammes incomplexes – l'intersubjectivité

Le dactylogramme possède les mouvements indicateurs ; l'action est active dans cette catégorie d'idéogrammes puisque la signification même du caractère indique le sens du mouvement et non la forme de l'objet tel est le cas du morphogramme. Le mouvement est donc précis dans l'indication. Ce type de mouvement mérite son nom de kinesthésie, une kinesthésie indicative et non sensitive, c'est-à-dire que le mouvement ne s'exerce pas sur l'objet mais montre l'objet. Comme nous l'avons étudié dans la première partie de ce dossier, le dactylogramme est un caractère indicateur ; par sa fonction, il est de nature dynamique. Par contre l'aspect mimique et gestuel n'est pas aussi sensible dans le dactylogramme que dans le morphogramme ; on peut penser qu'il s'agit déjà du premier stade de travail de refoulement.

\* Le dactylogramme « entrer » en tant que représentation du geste indicateur de « pénétration », est sans doute démonstratif de ces mouvements psychiques. Ces mouvements internes et externes sont présents ici dans la désignation de ce caractère. Ces mouvements sont marqués par la lecture des gestes indicateurs bien représentés (la main gauche touche la main droite). Le mouvement de contact « main à main » réactualise le tactile avec l'objet transférentiel et constitue ce caractère « entrer ».

« Entrer »      

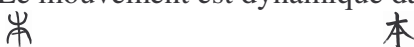
2° Le caractère « diviser » n'est pas représenté par le même mouvement indicateur. Le mouvement est séparé et n'est pas lié. Ce qui produit des perceptions différentes et opposées par la dynamique de ces mouvements.

« Diviser »      

Grâce à ces aperçus, toutes les kinesthésies de cette catégorie de caractère contiennent obligatoirement des kinesthésies externes, au sens de l'acte ; mais aussi des mouvements internes qui expriment une attente, un désir. Ces dactylogrammes actualisent un langage gestuel.

### Les dactylogrammes complexes

\* Le dactylogramme « racine » se compose du morphogramme « arbre » et d'un trait réalisé sur le tronc de l'arbre, en dessous, ce qui donne la signification de « racine ». C'est de l'ensemble du « mouvement indicateur » et de la partie indiquée de l'objet « arbre » que naît la représentation de « racine ». Le mouvement est dynamique dans la formation de l'objet.

« Racine »      

\* Le dactylogramme « moitié » se compose de deux éléments :

- Le geste indicateur « diviser »      

- un geste descriptif de la représentation de « bœuf »      

« moitié »      

Ce dactylogramme complexe est un assemblage de deux images : la représentation du bœuf et le geste « diviser ». Le mouvement se situe dans le geste de partager où la représentation du « bœuf » permet d'étayer le mouvement « diviser ». L'ensemble du mouvement étayé par le déplacement sur la représentation du « bœuf » permet de construire la représentation de « moitié ».

### 7.1.3. L'idéogramme

#### La combinaison des caractères par juxtaposition

\* L'idéogramme « diviser » qui regroupe deux éléments « diviser » et « couteau ». Le mouvement se trouve à l'intérieur, entre les deux. C'est un renforcement mutuel des deux éléments :

  « diviser »          
geste gauche/droite      « couteau »      Forme ancienne      F. moyenne      F. actuelle

Le mouvement accompagne le geste indicateur. La représentation de « couteau » sert comme étayage de cette action « diviser » ; l'ensemble du geste de diviser avec le couteau, comme accomplissement du désir, constitue cette représentation de « diviser ».

\* Le caractère « calamité » qui se compose de « eau » et feu ». Le mouvement se situe dans « l'entre deux » dans un renforcement des catastrophes. Chaque composant étant affecté de l'idée

de fléau. Il est aussi dans le paradoxe : d'une part il réunit les deux catastrophes : l'inondation et l'incendie, de l'autre il les sépare en gardant un espace entre deux dans l'idéogramme. Les deux éléments « feu » et « eau » se superposent, « eau » au-dessus de « feu ». La relation entre le feu et l'eau est complexe ce sont deux contraires, deux opposés ; ils s'attirent et se repoussent. Le mouvement se trouve dans la dynamique de la rencontre entre le feu et l'eau, il appelle la sensation chez le lecteur. Cette attirance-répulsion du bas vers le haut ou du haut vers le bas dans l'idéogramme, constitue les processus de transformation, ce qui justifie le sens de « calamité ».

« eau »                      « feu »                      « calamité »

### La combinaison des caractères par coordination

\* Le caractère « bravoure » se compose du morphogramme « arrêter » et « arme, lance ». Selon les anciens, le brave c'est celui qui sait arrêter. « arrêter » est représenté par le morphogramme « orteil » qui symbolise l'arrêt. Le mouvement se situe dans la maîtrise totale pour arrêter l'arme, contenir la violence, il forme la représentation de « bravoure »

« bravoure »                
  
 Forme ancienne                      Forme moyenne                      Forme actuelle

#### 7.1.4. Le morpho-phonogramme

### La combinaison des caractères composés – le morpho-phonogramme

Comme nous le connaissons, le morpho-phonogramme introduit la phonétique dans le visuel. Ce langage phonétique renforce le langage visuel, il renforce la représentation par l'ajout d'une caractéristique de la chose. Ainsi pour le caractère « coq », la phonétique ramène à la représentation visuelle du coq. C'est le mouvement du dédoublement, des formes d'origine crée le morphogramme et renforce le son et l'image qui affirme la représentation « coq ».

Forme ancienne                      Forme moyenne                      Forme actuelle

\* Le caractère « porter » se compose de :

- Le morphogramme « enveloppe » qui protège la représentation du corps, du fœtus. Le mouvement est un mouvement de contenance.
- La clé de la « main » qui dégage le mouvement du portage ; elle est dominante dans la mesure ou la désignation du caractère est la reprise de « porter », enveloppe maternelle.

« enveloppe »     

Le mouvement intrapsychique (enveloppe) et intersubjectif (porter) à l'intérieur de l'idéogramme permet de contenir les mouvements et de les transformer dans la perspective de construire la représentation « porter »

#### 7.1.5. Le procédé du « déplacement de sens »

Ce principe de constitution de l'idéogramme s'étaye sur deux dimensions :

- « élargissement de l'acceptation d'un caractère » du sens particulier au sens général
- « synonymisation » des deux caractères amenés déjà au sens général.

Le mouvement part d'un renoncement de soi, pour aller vers un espace transitionnel pour aboutir à une conventionnalité, un espace groupal. Ces mouvements processuels appartiennent surtout aux processus secondaires où l'intersubjectivité est une condition et où se marque la réussite du travail de refoulement. L'objet conventionnel devient le conteneur de l'intra et de l'intersubjectif, il est le contenant pour le groupe. L'idéogramme « déplacement de sens » est un

objet substitut d'un dénominateur commun au groupe. Ainsi pour le caractère « vieillesse », « vieillesse enchantée » a été adopté à la place de « vieillesse à plaindre », rendant ainsi à la vieillesse le statut d'une valeur sociale. Il peut être cet objet groupe, ce rêve groupal où chacun doit trouver une place, une identité singulière, un appareil psychique contenant muni de pare-excitation, en s'étayant sur l'entité groupale ; l'identité possible à l'intérieur du groupe.

Ces processus de déplacement de l'intrapsychique vers l'intersubjectivité sont eux-mêmes des enveloppements contenant ouvrant sur un travail psychique impliquant les processus primaires, bruts, pulsionnels. La kinesthésie est secondaire, c'est-à-dire les mouvements sont du registre intersubjectif et vectorisent la construction symbolique, organisateur d'une entité groupale. Les deux temps de construction de ce déplacement reprennent en fait toute la kinesthésie de la construction du sujet, de l'objet, de la rencontre avec les conflits intrapsychiques et intersubjectifs.

Dans l'analyse du caractère « vieillesse », le mouvement est lui-même un processus constructif dans la structuration de la temporalité psychique : il implique toute une complexité de transformation, permettant de se séparer de la forme et du statut d'origine (laisser « vieillesse nonchalante » pour adopter « vieillesse à souhaiter »). Ces processus de transformation reflètent le travail de renoncement à garder la « chose », à accepter la perte de la chose pour aller vers le mot, vers une conventionnalité culturelle et groupale.

C'est donc le mouvement qui est organisateur du déplacement, du transfert de l'objet primaire vers l'objet du transfert, donc le mot « vieillesse ». Le compromis qui est dans cet exemple, la racine du mot, introduit et entretient ce mouvement de déplacement comme mémoire de l'existence de la représentation de chose.

#### 7.1.6. *L'emprunt*

##### « L'emprunt » d'usage

**Rappel :** Il consiste à prendre un caractère et à lui donner la signification d'un autre qui n'a de commun avec lui que la prononciation. Seulement l'analyse de ce procédé révèle que la prononciation ramène à la chose originelle plutôt qu'à la séparation. Le caractère « grand-frère » se trouve bien dans ce cas de figure puisque la prononciation de « grand-frère » emprunté à la prononciation du mot « chanter » n'est qu'une rationalisation de ce principe de constitution de l'idéogramme. Il est resté dans la mémoire que « grand-frère » était le nom attribué aux princes de l'ancien temps et que la prononciation de ce terme était interdite dans l'usage courant.

Le mouvement de transformation est plus dans le visuel puisque le mot « grand frère » est composé du morphogramme « possible » dédoublé, superposé l'un sur l'autre. Ce mot « possible » est de son côté composé de deux « bouches » qui mettent en évidence la vivance de la chose. Le mouvement de liaison de ces deux parties constitutives du caractère est soutenu dans le dédoublement du même, donc identique de « possible ». La dynamique de cette kinesthésie du double s'effectue à l'intérieur et non à l'extérieur. Le travail de refoulement est avancé à ce stade de constitution de l'écriture. Le mouvement n'est pas au centre de l'espace intersubjectif. Il devient une sorte d'outil qui assure la liaison.

可  
« possible »

歌  
« chanter »

哥  
« grand-frère »

### « L'emprunt de formation »

« L'emprunt de formation » se construit comme la structure de la métaphore, c'est-à-dire emprunter un paysage dont les caractéristiques peuvent se constituer comme figure semblable à l'objet ou à la situation qu'on tente de nommer. Le caractère « ouest » qui est l'association de deux images, « l'oiseau sur le nid » et « le soleil se couche » fonde l'association autour de la proximité temporelle. Le mouvement est un mouvement interne, il fixe l'oiseau dans son nid et se situe dans la profondeur. Ces transformations à l'intérieur de l'idéogramme mobilisent des mouvements, mais des mouvements appartenant aux processus secondaires étant donné qu'il s'agit de processus de transformation de mise en correspondance d'une situation à une autre ; situation analogique, donc métaphorique comme si il nous convoquait dans un paysage spécifique à cette situation.

Il s'agit alors d'extraire le temps où l'oiseau rentre dans son nid et de le mettre en lien avec le temps du soleil, comme si on met en lien le temps interne au temps de la réalité extérieure. Ici le point de repère est le temps du soleil. Ces mouvements ne convoquent pas l'identification du lecteur mais lui donnent plutôt une place d'observateur, de témoin dans un désir de partage. Nous retrouvons ces types de mouvements chez tous les sujets artistes et peintres.

« ouest »                      ☯                      Forme actuelle                      西

Le mouvement mobilisé dans cette formation du caractère « emprunt de formation » se concentre dans le déplacement d'un endroit à un autre ; c'est donc le mécanisme de transfert qu'on applique dans ce principe de formation. C'est un mouvement inconscient qui, d'un point de vue dynamique, réalisent le transfert. Ce transfert de mouvement sépare dans le temps et dans l'espace l'objet de l'origine ; ces modes de transfert mobilisent les processus secondaires puisqu'ils ne sont pas au profit du manque d'être lié au narcissisme primaire mais ils s'organisent au profit du narcissisme secondaire : pleurer sur le manque d'avoir.

Pour constituer la représentation, on appelle l'objet du passé pour désigner l'objet présent. La représentation se construit sur cette recherche introuvable. On peut penser que ce type de mouvement consiste à rendre présent les affects sans pour autant accepter le retour du refoulé. La « négation » de S. Freud peut nous éclairer sur l'organisation des défenses et de l'autorisation inconsciente du retour dans l'actuel de la représentation refoulée sans l'acceptation du contenu. Ce procédé « emprunt de formation » évoque dans la réalité extérieure la construction des points de repères en convoquant « le temps du soleil », cette construction peut être la construction de la réalité extérieure : il évoque en même temps le temps de l'objet, donc le temps du passé qui, du fait d'une conventionnalité, revient et reprend le temps du présent, ainsi se construit la réalité psychique interne.

Après une étude sur l'aspect et les conditions d'existence des mouvements dans les six principes de procédés de formation de l'écriture, nous essayerons d'analyser la dynamique du mouvement selon les deux facteurs importants dans l'idéogramme : les gestes manuels et les attitudes corporelles qui ont d'office inscrit le mouvement dans l'organisation de l'idéogramme.

Les gestes manuels se composent de deux sortes :

- 1° Les gestes manuels non détachés de l'ensemble de l'attitude humaine
- 2° Les gestes manuels détachés du reste des gestes corporels présents seulement dans l'écriture ancienne.

Il s'agit des représentations de l'humain dans sa globalité. Nous avons travaillé, dans le chapitre trois, la place du corps dans l'organisation de l'idéogramme. Pour cette partie de travail sur le mouvement, il nous est indispensable de revenir sur l'analyse de ces gestes manuels et des



gestes corporels dans la perspective de comprendre d'un point de vue métapsychologique la gestion psychique des pulsions dont le mouvement peut être significatif de l'ancrage psychique dans l'intra et l'intersubjectivité.

### *Les attitudes corporelles*

Nous abordons dans les attitudes corporelles le domaine du langage et ces attitudes peuvent s'inscrire ou non comme un langage non verbal mais surtout pour comprendre les mouvements psychiques sous-jacents dans ces gestes corporels. Toutes les positions, les attitudes de l'homme (debout, à genoux, courbé) sont conteneurs des mouvements réflexifs, expressifs des affects.

- Chaque attitude corporelle ouvre sur une catégorie d'affect : à genoux dans le portage, courbé en s'appuyant sur un bâton. Dans ces scènes, le mouvement s'origine dans le narcissisme primaire, c'est un mouvement identitaire.

- D'autres positions introduisent d'autres buts sous-jacents : hommes se battant, homme tenant une torche. Ici le mouvement exprime les conflits, il est gestionnaire chargé de mission, de compromis ou de décharge.

- L'homme debout se cachant la tête (avoir peur) introduit l'affect. Le mouvement inscrit les conflits.

D'autres gestes corporels dans la relation spatiale introduisent le mouvement de la gestion psychique. Ainsi le mouvement dans ces attitudes corporelles et gestuelles appartient aux mouvements pulsionnels d'ouverture ou de fermeture, mouvements intra et intersubjectifs selon les situations. Certains mouvements sont perceptifs si ils sont désignés dans la lecture ou dans le sens donné par l'idéogramme ; ils sont dans le contenu manifeste. Ils sont moins présents pour d'autres caractères, dans ce cas, ils appartiennent au contenu latent dont le sens est une recherche dans la perspective d'un trouvé/créé.

### *Les gestes manuels*

Par l'intitulé du mot « manuel », on accède à un langage indicateur de l'action. Le mouvement dans la catégorie des gestes manuels se situe au niveau de la nature de la tâche à accomplir :

- Les gestes manuels pour arranger les cheveux ont pour but de mettre de l'ordre. Le mouvement dans cette situation revêt la fonction d'étayage en introduisant le principe de réalité, donc le surmoi.

- Tous les gestes manuels dans l'intersubjectivité introduisent les mouvements de plaisir dans l'objet maternel.

- D'autres traduisent l'emprise et l'agrippement.

Ces gestes manuels indiquent la réalité extérieure. Dans ce cas, ce sont les buts, la finalité qui sont manifestes ou latents. Nous pouvons multiplier les exemples d'attitudes corporelles, gestuelles et les gestes manuels pour avancer l'hypothèse que le visuel occupe une place importante dans le travail de représentation ; que l'ouverture vers le symbolique nécessite un ensemble d'éléments tels que les images et les mots, les images dans les mots qui s'étaient sur le visuel de nos expériences vécues transférentielles avec notre objet primaire. Ce qui fait que le maternel, l'image sont indispensables dans le mot, dans la représentation.

Dans l'idéogramme, la trace du corps qui constitue le fond, l'indicateur du signe comme la forme qui se détache du fond, du corps, organisent l'inscription, le sens. Ces signes selon les linguistes sont les bases de la construction du symbole puis du mot : les signes selon les analystes sont des signifiants. Les signifiants, en lien avec l'objet maternel, sont en quête de sens. Quand ils représentent l'espace maternel, l'espace dedans/dehors, ils forment une enveloppe psychique sous le nom de signifiants formels.

Nous attribuons au visuel la structuration des seuils entre les signifiants et le symbolique. Ces attitudes corporelles ou gestuelles et les gestes manuels offrent les textures visuelles dans lesquelles d'autres catégories de signifiants telles que les affects sont présents bien qu'absents dans le langage. Ces sensorialités que contiennent ces attitudes corporelles ou gestuelles le lecteur ou l'auditeur est invité à en décoder le message latent si il est dans le registre intersubjectif. Si non il lui est difficile de trouver le sens latent.

On fait l'hypothèse que dans toute formation psychique il existe des éléments indécidables puisqu'ils ne peuvent pas être traduits. L'impossibilité d'une traduction est due au fait qu'ils ne sont pas traduisibles parce que leur présence est ignorée. Ce sont les éléments sensoriels de l'objet primaire que l'enfant incorpore, intègre sans savoir leur existence, donc l'enfant ne peut pas les traduire. Ceci est dû à plusieurs raisons : ils (éléments) restent collés au corps de la mère ou de l'enfant. Par la voie d'une transmission visuelle par imitation et par identification primaire, ils accompagnent le langage verbal ou non dans toute rencontre intersubjective. Dans le travail de représentation, les représentations de chose sont refoulées, mais cette partie de perception sensorielle reste parce qu'elle n'appartient pas à la représentance des représentations. Elle reste, mais enfouie, dans la sensorialité de la chose et donc complètement intégrée chez l'enfant.

Le mouvement dans les attitudes corporelles s'inscrit directement dans le langage non verbal, dans l'espace à deux, à travers l'identification projective. Il n'est pas repérable puisqu'il est dans une zone moi/non moi. Ces mouvements de l'animé sont alors les conditions minimales dans le maintien de l'être. Il est inscrit dans le visuel mais il peut être intrapsychique ou intersubjectif, intrapsychique quand il est réflexible sur la personne propre.

Dans cette hypothèse de travail le visuel peut traduire ce qui n'est pas perceptif à l'intérieur des éléments de communication non verbaux, à l'âge précoce du jeune enfant. Ces éléments appartiennent à l'indécidable, à l'indéterminé de l'inconscient maternel ; ils accompagnent le langage de celle-ci à l'intention de l'enfant. Ce qui conduit à penser que le langage est toujours subjectif puisqu'il est transférentiel ; il est constitué de perception, d'interprétation et très souvent dans l'identification projective. Ces attitudes corporelles sont accompagnées d'affects, d'éprouvés, liés à la pulsion mais non psychisés. Cette sensorialité affective alimente nos images. C'est peut être une des raisons pour laquelle dans tout travail de symbolisation, nous avons recours à l'analyse de nos affects, transféro-contre transférentielle qui nous permet d'être par identification projective au plus près des affects du patient et de nous en séparer. Du fait de pouvoir se situer au dehors, nous nous attribuons la place du lecteur, place d'un tiers et d'après-coup pour procéder à une traduction du symbolique.

L'hypothèse que cette communication gestuelle appartienne au domaine des représentations de chose n'oblige pas obligatoirement à la réversibilité, c'est-à-dire que la représentation de chose peut être attribuée uniquement aux traces mnésiques de la chose et que dans certaines catégories de représentation de chose, les traces mnésiques peuvent être uniquement de la sensorialité de la chose sans pour autant être liées à la communication gestuelle. Ces textures visuelles en plus de leur capacité de restituer la représentation de chose peuvent traduire les représentations spatio- temporelles, c'est-à-dire introduire l'espace-temps, du transfert.

L'écriture alphabétique s'est coupée des représentations de chose ; le lecteur est censé faire appel à la texture visuelle qui accompagne les mots dans le texte ou à l'écoute ainsi qu'à un travail étymologique ou des jeux anagrammatiques. Il reconstitue l'image de la chose avant d'accéder au sens, au symbolique, tandis que l'écriture idéographique autorise dans le cadre

d'écriture cette place d'image, permettant au lecteur ou scripteur de revenir, de régresser, de déconstruire la chose avant de le reconstruire et de proposer une voie d'accès à la représentation de mot. L'idéogramme contient cette sensorialité gestuelle et corporelle dont l'écriture ancienne garde la trace mémorisée de cette gestualité toujours présente dans l'écriture actuelle. Les mouvements sont présents reconduisant la dynamique à travers les liens entre les divers composants de l'idéogramme.

Cette réflexion sur les mécanismes d'identification, de projection et d'identification projective nous confirme que la dynamique des mouvements organise les processus de transformation. Ils relient les affects à la chose et au mot dans un autre statut, celui des représentations de fonction. L'identification primaire et l'identification secondaire se croisent dans l'idéogramme à l'intérieur duquel coexistent la représentation de chose et la représentation de mot. Dans le croisement de l'identification et de la projection, l'organisation chronologique de ces deux mécanismes est visible et complexe. Nous pourrions ainsi avoir la projection sans l'identification et vice versa.

Certaines projections pourraient appartenir aux autres catégories que celles des images, des personnages, des choses, des perceptions ; ce sont des kinesthésies. L'identification aux mouvements kinesthésiques conduit forcément à l'identification projective puisqu'il s'agit d'une communication non verbale, entre la mère et l'enfant. L'identification projective peut être l'identification à la projection de l'autre et non au sens décrit par M. Klein qui désigne un mécanisme qui se traduit par des fantasmes, où le sujet introduit sa propre personne en totalité ou en partie à l'intérieur de l'objet pour lui nuire, le posséder et le contrôler.

Ainsi, la classification des morphogrammes complexes et incomplexes est réalisée selon les modes de kinesthésie qui organisent le mouvement interne ou externe dans la formation de ces caractères. Le premier classement des morphogrammes descriptifs incomplexes ouvre sur toutes les possibilités pour former un morphogramme, c'est-à-dire une représentation de chose. Certains morphogrammes dont la figuration est figée puisqu'il s'agit d'écriture restent réversibles à une ouverture possible de transformation. Dans cette hypothèse nous proposons que le pictogramme tel que le décrit P. Aulagnier soit comparé au morphogramme dans l'écriture idéographique à condition qu'il reste dans ce morphogramme une essence possible de réversibilité de transformation, c'est-à-dire qu'il possède une dynamique de mouvement.

Ainsi les kinesthésies dans l'idéogramme sont des représentants des mouvements internes et externes de la chose et du sujet. Nous attribuons aux mouvements toutes les transformations et les changements psychiques, nous les nommerons kinesthésies chaque fois que le mouvement est repérable, qu'il part d'un endroit vers un autre : le sujet vers l'objet, d'un objet à un autre. Le mouvement peut être réflexif sans avoir une finalité et un but précis tandis que la kinesthésie se structure dans une direction précise donc avec une finalité. Dans cette distinction, le mouvement se trouve systématiquement dans la kinesthésie mais il ne peut pas être une kinesthésie (mouvement dépressif et autres) ; dans ce cadre, ces mouvements sont uniquement des éprouvés, des affects sans action.

L'idéogramme présente des figures de représentation de l'humain dans toutes les attitudes corporelles, gestuelles, des animaux ou objets animés, regroupés sous le nom de « morphogrammes », qui selon les conditions de formation citées ci-dessus impliquent l'identification primaire par l'intermédiaire du regard. Ce sont des morphogrammes pictogrammes au sens de P. Aulagnier si ils sont les reflets narcissiques du moi et s'ils constituent une source du plaisir narcissique. Ces différentes stratégies, pour constituer un

morphogramme par le mouvement, permettent d'illustrer le travail du plis dans la formation de la représentation ; elles marquent la présence de la pulsion.

Les kinesthésies semblent plus marquées dans la formation des morphogrammes, c'est-à-dire dans la formation de la représentation de chose. Les processus impliqués dans cette formation appartiennent aux processus primaires. La gestualité dans les textures visuelles que contient l'idéogramme contient la trace de ces mouvements internes et externes de la chose dans sa rencontre avec l'entourage. Le caractère « Homme » est une représentation de l'homme en action qui traduit la perception de la combinaison structurale d'un corps humain. La kinesthésie dans ce caractère se situe dans la mise en lien de l'homme avec le ciel et la terre. Elle traduit dans le mouvement cette puissance de l'homme, particulièrement par certains gestes. Le mouvement met en scène, la perception de cette virilité, la puissance de l'homme, grâce à la représentation du corps symboliquement ou directement évoquée dans son intégrité corporelle. Les traits caractéristiques de ces kinesthésies réalisées dans le tracé sont comme des conditions de transformations.

La formation des dactylogrammes implique d'emblée les mouvements de l'intersubjectivité à l'intention du désir de l'objet ; les mouvements sont réflexifs si l'interlocuteur n'est autre que soi-même. (transfert sur le double) Dans la catégorie du morphogramme, c'est le mouvement qui relie le sujet et cette image à l'extérieur de soi, c'est ce mouvement qui crée le sentiment d'identité. Plus tard dans la construction de l'objet, c'est le mouvement de la reconnaissance de la différence entre le sujet et l'objet et le sentiment d'appartenance au monde qui permettent d'ouvrir vers l'intersubjectivité. Cette différence s'effectue aussi dans la capacité de la discrimination de l'animal à l'humain. Les figures des idéogrammes sont représentatives de cette kinesthésie complexe : complexe d'assemblage redoublés, triplés ou quadruplés. Le sentiment de dépersonnalisation peut accompagner les processus de reconnaissance ou de discrimination chaque fois que la figure renvoie à l'étrangeté.

On peut parler de cette kinesthésie comme d'une kinesthésie narcissique dont le mouvement est un mouvement de va et vient, donc réflexif dont le point d'origine se situe à l'extérieur. Ce qui le différencie du mouvement de projection dans le mécanisme de projection ou dans la création. Le mouvement du double part de l'extérieur vers l'intérieur, semblable au mouvement d'intégration, d'introjection d'un élément extérieur dans la perception du monde (perception visuelle). Comme nous l'indiquent ces deux catégories de processus, les processus de projection appartiennent au primaire et les processus d'intégration appartiennent au secondaire, si le mouvement n'est pas juste un acte de retour, mais un schème de processus d'intégration et d'organisation d'image. Ce n'est certainement pas aussi clair dans la différenciation des processus de transformations entre la psychose et la névrose dans le domaine de la problématique narcissique, qui soulève la question de la fragilité et de la souffrance dans la construction de l'identité.

La problématique narcissique ouvre sur la question de l'apport théorique de la métapsychologie du narcissisme. Le narcissisme dans la névrose ouvre sur l'objet et sur la blessure narcissique de sa perte ; il est transférentiel et est lié à la sexualité infantile. La blessure narcissique est un renversement contre le sentiment de culpabilité dans un retournement de la position de la dépendance et de l'abandon de l'objet. Le narcissisme chez le sujet psychotique se différencie du narcissisme du sujet névrosé dans la mesure où il est réflexif, c'est-à-dire qu'il s'agit du narcissisme du sujet projeté à l'extérieur et qui fait retour vers l'intérieur dans le réel. Il nous fait associer avec ce que J. Lacan décrit sous le terme de Forclusion « mécanisme spécifique qui serait à l'origine du fait psychotique ; il consisterait en un rejet primordial d'un « signifiant »

fondamental (...) hors de l'univers symbolique du sujet. La forclusion se différencierait du refoulement en deux sens :

- 1) Les signifiants forclos ne sont pas intégrés à l'inconscient du sujet ;
- 2) Ils ne font pas retour « de l'intérieur », mais au sein du réel, singulièrement dans le phénomène hallucinatoire. »<sup>20</sup>

La kinesthésie narcissique chez le sujet psychotique semble plus précise et représentable que chez le sujet névrosé pour qui la question de la perte, du manque et de la jouissance appelle une organisation disponible permanente des systèmes de défense, de retournement et de renversement des positions. Toutefois, les objectifs sont semblables dans la psychose et dans la névrose : se protéger de la souffrance psychique dans la construction de l'entité du moi. Il s'agit de l'existence du sujet entre la vie et la mort psychique pour la psychose, de la maîtrise de la dépendance à l'objet pour la névrose.

D'un point de vue économique, la kinesthésie narcissique est traduite par un mouvement réflexif, elle indique la répétition de ces mouvements. Ce sont des mouvements de maîtrise. Nous repérons cette catégorie de kinesthésie dans l'idéogramme dans l'analyse des mouvements de l'évolution de l'écriture ; elle se présente comme élément fixe, le mouvement se situe dans la répétition de l'identique, du même. Ce qui met en évidence d'autres catégories de kinesthésie qui contiennent au départ les mouvements intrapsychiques pour devenir ceux de l'intersubjectivité. La kinesthésie a subi elle-même des transformations dans la forme (unidimensionnelle, bidimensionnelle, tridimensionnelle), dans la figure (courbe, droite, circulaire ou linéaire), dans la nature (sujet ou objet) et dans la dynamique (indirecte, directe, réflexive). Ainsi ces processus de transformation dans les kinesthésies se structurent au point de vue dynamique, économique et topique dans le transfert de l'objet..

L'idéogramme propose l'espace de mise en fonction : la fonction d'étayage, de contenant pour reprendre l'ensemble des mouvements intra-intersubjectifs dans un cadre formel tel que le cadre de l'écriture idéographique permettant un jeu de transformation, de chose en représentation de chose, de mot. Ce cadre qui appelle un investissement permanent du scripteur et du lecteur se constitue comme garant du jeu de projection, d'identification et de transformation par le principe de l'identification projective. Ce dernier mécanisme de transformer et représenter la perte du sujet dans la construction de l'objet, et le déplaisir de la perte de l'objet au profit du plaisir de l'investissement de la libido du moi. Ces transformations dans les systèmes de retournement de la dépendance de l'objet autorisent plus tard, dans une autre position plus confortable, l'organisation d'un jeu de sublimations secondarisée.

Comment faciliter cette mise à disposition d'une vivance semblable à celle de l'idéogramme qui permet aux patients psychotiques de plier et de déplier les mécanismes projectifs et introjectifs de leurs mouvements identificatoires dans un dispositif qui permet de les ré internaliser ? Notre réflexion s'appuiera sur l'analyse des transformations opérées dans les idéogrammes réalisés par madame P.

## 7.2. GISÈLE

Gisèle est une patiente d'un service d'adultes et fréquente ce groupe d'écriture que nous avons mis en place dans un atelier de peinture au profit des patients de ce service. Gisèle est une femme de soixante-quinze ans au contact agréable, de taille mince, ne présentant pas de troubles apparents. Diagnostiquée d'un début de démence, elle est accompagnée par un infirmier de son

<sup>20</sup> J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, pp.163-164



service à chaque séance. L'infirmier juge les enfants de Gisèle comme l'ayant abandonnée « Ils sont nombreux, mais voilà aucun exprime le désir de garder la mère. Ils l'ont laissée ici et sont repartis. »

Gisèle commence à fréquenter le groupe d'écriture dans une attitude de transfert infantile en créant une relation de complicité avec nous « Vilaine maîtresse. La vilaine, dites moi ce que je dois faire. ». Dès lors elle s'applique à l'écriture et sollicite des mots pour construire des phrases. Dans l'ensemble les phrases contiennent peu de mots, elle s'identifie à l'animal, à l'objet et aux personnes, soulignant la présence permanente de l'identification. La projection, l'identification sont les mécanismes de défense en permanence chez Gisèle ; la confusion entre ces deux mouvements. La projection et l'identification nous introduisent aussi dans un espace-temps entre deux, nous sommes prise dans une disponibilité contre transférentielle qui a permis sans doute à Gisèle d'investir dans l'écriture les sentiments éprouvés dans ce moment d'abandon et de perte de maîtrise du moi. Ce qui lui a permis de réinvestir dans le transfert l'amour de l'objet primaire.

Le dispositif mis en place dans ce groupe d'écriture consiste à proposer à chacun de demander des mots que nous prenons soin de traduire et de montrer en écriture idéographique. Le groupe est constitué de trois tables qui peuvent accueillir trois à quatre personnes. Chaque participant cherche à construire les phrases avec les mots demandés. Gisèle écrit plusieurs exemplaires de chaque mot, avec une attention particulière comme les broderies qu'elle faisait dans cet atelier avant notre rencontre. Les tracés réalisés laissent apparaître la présence du scripteur dans la réalisation, ce que nous appelons le souffle du calligraphe<sup>21</sup>.

Gisèle se montre très exigeante et compare ses travaux aux autres ; elle s'estime toujours inférieure dans cette comparaison. Nous avons le sentiment qu'elle nous demande de la rassurer à propos de son identité narcissique à travers ces écritures et que toutes les transformations opérées dans les idéogrammes relèvent de cette recherche d'identité narcissique. L'analyse de certains de ses travaux nous permettra de travailler nos hypothèses sur les processus de transformation des mécanismes de projection et d'identification.

### Réalisation 1. Le morphogramme « homme ».

Gisèle reproduit d'abord « homme » puis très vite elle demande à écrire le mot « femme » comme si l'homme n'était pas pensable sans la femme. Dans la réalisation de « homme », elle rallonge de plus en plus la partie droite des tracés, à l'endroit de la jambe de l'homme, comme s'il s'agissait d'une sorte de membre rallongé qui prend la forme du sexe de l'homme qui peut être rallongé ou rétréci. La projection est évidente dans « homme ».


  
 « homme »                      « mots réalisés »

### Réalisation 2 et 3. Le morphogramme « femme ».

Gisèle travaille « femme » énormément et commence à vouloir aussi prolonger un trait qui représente l'emplacement du dos de la femme, comme si la femme possédait aussi quelque chose de plus. Le fait de prolonger le trait qui part du haut, une excroissance se fait remarquer progressivement dans les réalisations multiples comme si Gisèle restait maître des transformations possibles dans le contrôle de l'extension. La transformation souligne l'effet de la projection dans ce morphogramme « femme ». Elle essayait par la suite de mettre sous le regard « homme » et « femme ».

<sup>21</sup> Voir annexe V



女  
« femme »

女 女  
mots réalisés.

女  
女  
« scène réalisée »

#### Réalisation 4. Création d'un nouveau morphogramme.

En prolongeant de plus en plus le trait du « dos » sans avoir à respecter la direction de ce trait qui devait tourner vers la droite en descendant, le dépassement de ce trait arrive à s'aligner à l'autre trait. Ce qui donne deux traits qui descendent parallèlement de haut en bas et deux traits horizontaux qui partent de la gauche vers la droite. Ces transformations créent le morphogramme « puits ».

Les réalisations se poursuivent et créent un tableau étrange : à la première ligne, « homme » dédoublé à côté de « femme ». Les transformations sont effectuées à la deuxième ligne, nous avons alors un homme à l'envers et une femme, transformée en morphogramme « puits ». A la troisième ligne « homme » de nouveau dédoublé est réalisé à l'envers. Nous avons alors la symétrie puisque les mots réalisés en troisième rang sont à l'envers, créant un effet du miroir.

女  
« femme »

井  
« puits »

女 女  
« tableau réalisé »

Ce tableau est « lu » en groupe dans le temps de regroupement de l'atelier. « Je ne sais pas ce que j'ai dessiné », Gisèle parle de dessins et non d'écriture. « Qu'est-ce qu'on dessine aujourd'hui ? » nous impliquant dans le « on » comme si nous faisons partie toutes les deux d'un ensemble. Ce tableau semble réalisé dans un désir de voir une scène interne dans l'espace externe : la projection se situe dans ce déplacement du dedans/dehors et l'identification se déplace chez « homme » et « femme ».

#### Réalisation 5. Déformation du morphogramme « oiseau »

La réalisation du caractère « oiseau » est démonstrative de notre questionnement sur projection/identification. Gisèle demande le mot « oiseau » dont la réalisation unit les deux défenses projection et identification. Une série de réalisations nous permet de suivre l'évolution psychique de Gisèle dans son rapport à « oiseau » qu'elle réalise d'abord dans la projection puis dans l'identification. Les mouvements d'identification projective accompagnent de temps à autres ses désirs d'investigation dans l'objet primaire.

a) Destruction du morphogramme par le pinceau et l'encre de Chine. L'oiseau est réalisé couché au lieu d'être réalisé debout. La projection guide la réalisation. La partie inférieure du caractère est mise en évidence avec l'épaississement et le remplissage, « bouchée » selon le terme de Gisèle. Cette partie semble autant attaquée que la tête de l'oiseau qui est méconnaissable ; partie féminine où le portage de l'enfant pouvait abîmer l'oiseau.

鳥  
Mot initial « oiseau »

鳥  
Mot réalisé

b) Déformation de l'image par projection et transformation selon l'identification. Gisèle remplit l'emplacement désigné « ventre » d'encre « Le ventre de l'oiseau est bouché ; il a trop d'enfants. » Nous repérons d'abord la projection dans la réalisation de l'oiseau puis l'identification de Gisèle à l'oiseau bouché et couché. L'identification du moi actuel permet de suivre le mouvement dépressif et démuné de Gisèle « L'oiseau est trop fatigué ! ».

Gisèle semble aux prises avec des mouvements d'identification primaire avec l'image de l'oiseau alourdi par le trop d'enfants. Elle semble indiquer l'épuisement de son moi. Le corps est passif ; il lui est difficile de faire face aux exigences du monde extérieur. Un moi affaibli tente de

se défendre contre son effondrement. Le mot réalisé n'est pas lisible. L'identification primaire nous a permis de faire l'écart entre l'exigence maternelle et la réalité externe par rapport à laquelle Gisèle ne peut plus faire face.

#### Réalisation 6. Ajout des unités discrètes de sens dans «oiseau».

Les quatre points qui représentent les pattes sont augmentés de nombre dans la réalisation ; ils sont alors six au lieu de quatre. Gisèle dit que l'oiseau a trop d'enfants « C'est un oiseau mère avec ses petits ; elle est trop fatiguée. » Emportée par les mouvements identificatoires, elle se retrouve de nouveau dans cette image « oiseau » avec ses petits, les six enfants. Selon l'infirmière de son service, Gisèle évoquait ses écrits des « idéogrammes » et aussi l'histoire de l'oiseau pendant la semaine, soulignant les traces inscrites et les interrogations de ces écritures. Elle a dans son histoire plusieurs enfants, au nombre de six. L'absence et le rejet des enfants provoquent la colère de l'équipe soignante

« Oiseau » a beaucoup d'enfants.



Cependant l'oiseau est réalisé debout comme s'il voulait montrer son investissement dans cette image aujourd'hui en retrouvant l'érection phallique. Quand nous demandons à Gisèle si elle souhaite écrire certains mots, elle répond toujours « Comme vous voulez. » Ce qui lui a permis de se positionner comme « désirée » dans le groupe, comme elle le faisait avec ses enfants, relation passive avec l'objet primaire dont le désir peut la faire vivre ou mourir. A partir de cet instant, les réalisations se poursuivent dans un imaginaire du devenir de l'oiseau.

#### Réalisation 7. Déformation de l'idéogramme « voler »

Le mot « voler » se compose de deux éléments :

Le dactylogramme « monter » et le morphogramme « ailes »



Mot initial « voler »

Mots réalisés : 7a

7b

Dans la réalisation 7a, la partie gauche « voler » est reproduite comme un dessin d'oiseau que Gisèle admire « Elle est formidable, celle-là. La bête ne s'envole pas, elle cavale. » Gisèle s'identifie à l'oiseau et la confusion se situe dans le pronom « Elle ». Dans la réalisation 7b, dans la partie droite, les ailes sont épaissies par le va-et-vient du pinceau qui souligne les efforts de Gisèle à projeter dans cet espace ses mouvements d'attaques de l'objet maternel « Les ailes sont trop lourdes. Elles empêchent la bête de s'envoler. » L'oiseau n'est plus un petit animal, il devient une bête, ce qui nous fait éprouver un sentiment d'étrangeté.

Gisèle montre l'image de l'oiseau privé de liberté, image d'une séparation impensable qui s'exprime dans un mouvement mélancolique latent. A travers le morphogramme « oiseau », elle tente d'exprimer, sous des défenses obséqueuses et maniaques, une détresse mélancolique. Une autre série d'écriture montre ses efforts dans une créativité, recherche sans doute, pour maintenir les liens affectifs confus dans l'espace-temps, liens entre l'objet primaire et aussi avec ses enfants. Le jeu de projection et d'identification reste malléable dans la construction de ces transformations.

#### Réalisation 8, 8a, 8b, 8c. Déformations de l'idéogramme « fleur ».

L'idéogramme « fleur » se compose de trois parties, la clé « accompagné de l'homme », « plantation » et le morphogramme « cuillère » :



- « plantation »

« accompagné de l'homme »

Réa.8 « cuillère »

« transformer »

- « cuillère » est la représentation de la cuillère qui symbolise le plaisir dans la rencontre autour d'une table. Le sens d'origine se trouve dans la silhouette de l'homme courbé, dans un contexte d'attente, d'alignement en groupe. Le sens de « cuillère » annule l'attente et introduit tout de suite le plaisir face au déplaisir, de la dépendance à l'indépendance.

- La clé « accompagné de l'homme » et le morphogramme « cuillère » constituent le caractère « transformer ». Deux réalisations expriment la destructivité de Gisèle : a) Un ajout au-dessus de « accompagné de l'homme » détruit l'idéogramme « fleur ». b) Une déconstruction des éléments restaure l'homme de face et le dédoublement de l'homme se réalise. c) Un oiseau est réalisé au-dessus de la fleur « éclatée »



Réa.8a



Réa.8b



Réa.8c

Les clés « rapport à la plantation » et « accompagné de l'homme » sont écrits et répétés à part. La clé « accompagné de l'homme » reprend le statut de chose « homme » de face. La « fleur » est réalisée éclatée autour de « oiseau » réalisé spontanément, conforme au modèle au-dessus, « penché » comme pour voir l'état de la « fleur ». La double projection se situe dans l'oiseau debout du dehors dans la position d'observateur et dans la fleur en éclatement du dedans. Le double narcissique est à l'œuvre. Ce double mouvement se situe :

D'une part le mouvement de projection, puisque « oiseau » traduit l'acte d'observation

D'autre part le mouvement d'identification à cet oiseau dans l'observation

La force du trait, l'importance et l'envahissement des signes dans la page blanche indiquent le tumulte pulsionnel contre lequel le moi de Gisèle se défend d'une part pour exprimer ses mouvements internes, d'autre part pour se conformer aux attentes de l'autre. L'oiseau démontre le moi narcissique et la fleur la réalité psychique de Gisèle.

### Réalisation 9. Création de l'idéogramme « souffrance »

L'invention de l'idéogramme « souffrance » se réalise juste après la déconstruction de la fleur. Gisèle réalise le morphogramme « bouche » au-dessus duquel elle ajoute une croix, puis au-dessus de la croix la clé de « plantation ». L'ensemble « bouche », signes « croix » et « plantation » constituent l'idéogramme « souffrance ».



« bouche »



« dix »



« plantation »

=



« souffrance »



Mot réalisé

Nous faisons l'hypothèse que Gisèle a réalisé au départ seulement la « bouche » puis au-dessus elle ajoute des signes sous forme de croix, ce qui traduit sans doute ses mouvements internes, l'étalement de « chose ». Au-dessus de cet ensemble « bouche », « croix », elle réalise la clé « plantation », qui représente la germination, la propagation. La construction de l'idéogramme « souffrance » peut s'effectuer ainsi :

1° « bouche » avec « croix » qui est en fait le caractère « dix » qui symbolise plusieurs crée le mot « ancien »

2° En ajoutant « plantation » au-dessus du mot « ancien », le mot « souffrance » se réalise.

La création du caractère « souffrance » nous invite à interroger la pensée de l'inventeur de l'écriture chinoise et de sa démarche. La tentative de Gisèle pour exprimer ses pensées se positionne-t-elle dans un même mouvement interne que celui de l'inventeur pour trouver au plus près la représentation de cet affect ? En tout cas pour exprimer l'envahissement de cet affect.

Gisèle se positionne comme élève et nous attribue le rôle de « maîtresse ». En partant d'une déconstruction de l'idéogramme elle tente de présenter ses difficultés « Je fais mal » devient « Je suis mal » en nous prenant dans le transfert comme cet objet maternel. Sous la « fleur » maniaque

surgit l'hémorragie narcissique mélancolique qui sera contenue par le groupe dans un mouvement d'inscription qui ne semble pas mettre en danger son moi pourtant si fragile.

### Réalisation 10. Déformation de l'idéogramme « joie »

« joie » se compose de quatre éléments :

白	木	么	樂	樂 樂
« blanc »	« bois »	« lamelle »	= « joie »	Mots réalisés

« Lamelle » symbolise ici la circulation des notes de musiques. Dans la réalisation, « blanc » est déformé : la partie inférieure est rétrécie et se relie directement avec « bois ». Cette déformation donne une autre vision de ce mot « joie » comme une sorte de dessin, de masque comme celui d'un clown. Gisèle dessine à la place d'écrire, comme si elle voulait nous montrer que sous son aspect maniaque se cache un état de détresse. Elle réalisait ensuite une autre fois « joie » dans lequel « blanc » n'est pas bien fini.

Les séances suivantes, elle demande les mots « long », « grand », « petit » qu'elle réalise minutieusement. Elle tente de donner forme à ces mots comme pour rallonger le temps puisqu'il s'agissait des dernières séances avant la fin du cycle de cet atelier, avant les vacances. La transformation de « joie » nous communique sa tristesse lors de cette séparation. Cette forme régressive du lien nous semble énigmatique, peut-être la protège-t-elle contre l'importance du mouvement mélancolique, de la perte du moi pour une entrée dans la démence, diagnostiquée par le service.

### Réalisation 11. Déformation des idéogrammes « papillon ».

Gisèle déforme le mot « papillon »<sup>22</sup> qui est un mot composé de deux caractères, cependant elle ajoute le morphogramme « homme » qui est rallongé dans la partie du membre. Le « papillon » déformé est accompagné de l'homme dont le membre est exhibé comme un phallus maniaque dérisoire.

蛸月 蝶	人	蛸月 蝶
« papillon »	« homme »	tableau réalisé

Lors de la dernière séance de l'atelier, elle demande le mot « souvenir » qu'elle a écrit en double occupant tout l'espace de la feuille. Puis elle écrit sur une autre feuille « parole », mot de ce jour, « encore » et à la fin le morphogramme « mère ». Ces réalisations reflètent les craintes de Gisèle de perdre les liens et la mémoire de ces liens. Nous entendons par là sa crainte de ne plus se souvenir de la présence de sa mère. On peut entendre l'inquiétude et le trouble du rapport à la mémoire immédiate ou lointaine dans lesquels elle se trouve.

Quel écho, quelle perte des paroles de sa mère et donc de sa place comme fille s'inscrit dans les écritures de Gisèle ? Au moment de cette avant-dernière séance, quelle place est la nôtre dans le transfert, fille ou mère, mais en plus « maîtresse » ou psychologue ?

**Analyse :** Gisèle commence à détruire l'idéogramme « oiseau », on retrouve dans cette activité graphique un mouvement de destruction de l'enjeu identificatoire maternel. Le mot « femme » a subi une transformation, il est devenu « miroir ». Gisèle met en jeu des mouvements d'identification féminine de manière si idéale qu'elle ne peut pas les atteindre. Des dialogues autour des images primaires lui permettent de se « voir », d'exprimer son « manque à être », à travers l'épaisseur dépressive « des ailes alourdies par la fatigue ». Ses mouvements d'identification ne lui permettent pas de décoller, de s'envoler, de se séparer de ses

<sup>22</sup> 蛸月 désigne le ver de terre au regard dans la lune ; 蝶 désigne l'insecte volante

identifications primaires, confuses « mère-fille », d'où le recours à la plainte comme manière d'exister.

L'application des mouvements de destructivité sur les représentations « oiseau », symbole de liberté, se déplace peu à peu sur des objets naturels « arbre », puis vers l'abstraction des émotions « joie », « tristesse ». L'écriture lui permet d'exprimer la tristesse dans la déformation du mot « joie » comme si derrière l'écran de la joie se démasquait le fond mélancolique. La réalisation du morphogramme « homme » avec de longues pattes dans l'accompagnement du mot « papillon » permet de déposer la forme phallique dans l'autre, dans l'objet masculin. Le phallus qui met en vie est déposé chez autrui, elle en est privée, condamnée au collage avec l'objet primaire. Elle nous raconte son histoire en nous racontant cette histoire de « l'oiseau qui ne peut pas s'envoler ».

On peut percevoir une évolution à travers ce jeu d'identification et de projection, d'identification projective en nous convoquant à cet endroit « dites-moi ce que je dois faire ». Elle a commencé à dessiner, puis elle a écrit, a joué avec les unités discrètes de sens, les clés à exprimer, à créer et à reconstruire son moi narcissique. Cependant elle insiste sur son incapacité à recréer quelque chose de beau, comme si nous en étions la seule capable dans le transfert. Dans cette mise en scène d'une relation « maître-élève » elle met en place un cadre rassurant dans lequel elle dépose chez l'autre ce qu'elle a le sentiment d'avoir toujours perdu et qu'elle ne peut « récupérer » que dans une situation de dépendance aliénante et infantile.

Gisèle nous a permis de faire l'hypothèse que la projection véhicule du dedans vers le dehors, une image interne pour la déposer dans l'espace externe. La projection est alors cette opération psychique pour transporter cet objet interne énigmatique vers l'extérieur. La matière visuelle est donc le produit résultant de cette opération. La projection donne une forme à l'informe interne. Elle n'inclue pas obligatoirement l'identification.

L'identification suppose la présence d'une forme d'un objet, d'une personne, d'une chose, en tout cas de quelque chose d'animé, à l'intérieur ou à l'extérieur. L'identification relève de l'opération psychique qui déplace le moi dans l'objet auquel il s'identifie, ou dans la partie du moi projetée à l'extérieur. L'identification nécessite une forme, la matière vivante de la forme et peut inclure la projection, ce qui n'est pas le cas dans le sens inverse.

A la réouverture de l'atelier après les vacances, Gisèle est partie de l'hôpital pour une structure d'accueil plus adaptée. L'infirmier qui l'accompagnait le temps de l'atelier parle de la perte « définitive » des points de repères chez Gisèle pendant les vacances du mois d'août. Quel est le sens de cette perte réactivée lors de la rupture avec l'atelier d'écriture ? Nous éprouvons un sentiment de perte, de culpabilité comme si nous étions à l'origine de l'abandon. Malgré notre raisonnement à savoir qu'il s'agissait d'un sentiment contre transférentiel, il n'en est pas moins resté pour nous d'éprouver un désir accompagné d'illusion de pouvoir aider Gisèle à garder le reste de ses fonctions de mémoire. Nous nous retrouvons dans notre réinvestissement narcissique contre transférentiel comme cet oiseau debout hautement placé qui regarde en dessous cette « fleur » éclatée.