

QUATRIEME PARTIE

CHAPITRE IX

LE TEST PROJECTIF : L'IDÉOGRAMME SIGNIFIANT FORMEL À LA RENCONTRE DE L'ORIGINAIRE

Nous avons repéré l'importance de l'identification projective dans le visuel que déplie l'écriture chinoise, ceci, sans doute, est dû à la gestualité des signes, à la sensorialité de ses objets humains, animaux et choses, constituant un réservoir de traces mnésiques de représentations-chose. Les hypothèses de travail sur la place de la projection et de l'identification permettant la construction de l'objet dans l'écriture idéographique, avancent que les processus impliqués dans les projections et dans les identifications sont aussi des processus de séparation moi/non moi, des processus de transformation dans le passage des perceptions aux représentations (identification secondaire).

Ainsi ces processus économiques sont à mettre en lien avec une dimension dynamique de l'idéogramme, grâce à son statut de médium malléable. Ces processus de transformations montrent la mise en représentation et l'intégration de l'objet externe dans la construction d'un appareil psychique. On peut prêter à l'idéogramme un statut d'attracteur de matière psychique tout en prenant en compte ses potentialités d'extraction des matières psychiques avec lesquelles il est en contact.

Notre travail sur les mouvements et les mouvements identificatoires, en rapport à la réflexion sur l'identification et la projection, nous permet de penser que l'idéogramme propose comme le rêve des textures visuelles sensorielles provoquant chez le lecteur des mouvements adhésifs d'identification, d'identification projective, mais aussi d'identification secondaire même si les identifications primaires se révèlent dominantes ainsi que dans le rêve. En cas de rejet, mais toujours dans l'accomplissement d'un désir inconscient, ces mouvements identificatoires permettent de construire la place d'observateur dans l'isolement défensif d'un fantasme, d'une représentation dangereuse, ce qui permet de cliver, de séparer ces éléments négatifs chez le rêveur comme chez le lecteur.

La place du corps dans l'idéogramme souligne le rapprochement de certains idéogrammes avec les signifiants formels de D. Anzieu, étudiés dans le chapitre précédent en lien avec la question de la projection et de l'identification chez l'analyste comme chez l'analysant. Ce rapprochement, entre le signifiant formel et le corporel dans l'idéogramme, nous encourage à construire un test à partir de ces idéogrammes signifiants formels, comme un outil d'investigation. Il a pour objectif d'une part d'approfondir notre compréhension de ce concept signifiant formel, d'autre part de pouvoir questionner la capacité d'attraction de tels espaces de projection et d'interroger la nature des matières psychiques recueillies.

Nous proposons comme hypothèse d'utiliser l'idéogramme pour construire un test attracteur des mouvements psychiques archaïques liés à la topique maternelle, semblable en cela aux Signifiants formels pour saisir le fondement de l'appareil psychique dans ses modalités primaires

pré symboliques. Ce test nous permettra de travailler ce concept avec un support visuel, de repérer les processus de transformation de position d'entre-deux, entre la projection et l'identification et entre identification et identification projective. Il essaiera de travailler avec plus de précision la symbolisation primaire étant donné que le signifiant formel réinterroge la représentance symbolique du primaire. Nous souhaitons comprendre et représenter ce qui crée les entraves, les contraintes à psychiser les enveloppes maternelles pour l'intrapsvychique, sans cela celles-ci restent confusantes pour le moi pris dans la paradoxalité d'un désir de se constituer en tant qu'objet du désir maternel et sa nécessaire construction autonome.

Nous employons le mot « aimant » selon l'hypothèse que les textures visuelles sensorielles contenues dans l'idéogramme constituent une sorte de moteur d'absorption, d'extraction des éléments projectifs et/ou des matières psychiques internes par identification projective du lecteur, du sujet en passation. Les finalités du test ne se situent pas dans l'attente de repérage des opérations mentales, des formations fantasmatisques ou des défenses, mais elles cherchent à aspirer, extirper toutes catégories de productions psychiques telles que les mouvements internes, les images avec forme ou sans forme comme les sensations, les éprouvés, les affects, les perceptions et les formations psychiques en lien avec l'objet primaire. Les objectifs concernent surtout les modes de réaction de la position psychique du sujet face à la douleur topique de cet objet primaire, situation transférentielle et régressive comme cadre de rencontre avec ce test.

Le concept de « signifiant formel » serait un des grands organisateurs théoriques de ce test, c'est-à-dire que toutes les planches de ce test doivent être des idéogrammes signifiants formels qui possèdent les caractéristiques des signifiants formels tels que D. Anzieu les décrit. Cet apport théorique conceptuel est un organisateur du cadre de ce test qui contient deux critères, celui de la forme et celui du mouvement ; forme qui se dégage du « formel », mouvement de l'animé comme marqueur de l'évolution de chaque contenant psychique de la configuration qui organise les relations entre les divers composants du signifiant formel. Ils représentent les deux facteurs fondamentaux des traits caractéristiques du signifiant formel, c'est-à-dire le représentant des représentations de formes et les représentants des mouvements de transformations au cours de l'évolution de chaque contenant psychique, mouvements d'évolution et de crispations chez la mère et chez l'enfant au niveau des limites de la topique maternelle.

Pour aller plus loin dans cette réflexion, nous proposons dans un premier temps la réalisation d'un test que nous nommons le test de Ti⁵¹, ce qui désigne le corps en chinois. Il sera expérimenté auprès de deux groupes de population, d'un côté un groupe constitué de patients psychotiques des services de soins psychiatriques, de l'autre un groupe d'étudiants en psychologie de l'université. Le choix de ces deux populations différentes s'étaye sur l'hypothèse de deux fonctionnements correspondant à ceux du primaire et du secondaire. Les patients psychotiques présentent les formes primaires et archaïques et les étudiants présentent les formes intellectuelles secondarisées sous le primat du symbolique. Pour le deuxième groupe les sujets ne sont surtout pas « reconnus » comme sujets en crise, en souffrance nécessitant une hospitalisation.

À partir du modèle du médium malléable et de notre expérience dans les groupes d'écriture, nous proposons de sélectionner des idéogrammes signifiants formels afin de tester cliniquement nos hypothèses et aussi dans le projet de proposer une « structure » active ou activée par l'origine du test projectif. Dès l'origine, les tests projectifs sont le fruit du travail collectif, travail d'élaboration des chercheurs psychologues, psychanalystes qui ont assuré la recherche, la

⁵¹ Voir l'annexe III

transmission de la clinique projective dans une perspective de recherche d'un mode d'approche de la dynamique de la personnalité du sujet. Comment intégrons-nous les méthodes projectives dans cette phase de recherche ?

Méthodologie. Il s'agit d'une investigation expérimentale par la création d'un outil de recherche, un test projectif. Le fondement de la recherche dans cette partie de thèse s'inscrit dans la dynamique de rencontre avec les signifiants formels. C'est une mise en situation transférentielle qui sollicite les moyens du sujet à revivre la conflictualité maternelle dans le travail de séparation. La finalité de ce test est la création d'un espace qui favorise la rencontre avec l'archaïque et ses enjeux dynamique.

Cette situation de recherche spécifie le cadre de rencontre, cependant elle est différente d'une autre situation de test dans la mesure où la demande est formulée par le clinicien pour sa recherche. Le renversement des rôles dans un entretien classique de rencontre, augmente les conditions du transfert. Le sujet est actif, il devient maître de ses productions sous le regard du clinicien. De ce fait, cette séquence unique et limitée est surchargée d'éléments transférentiels des éléments primaires, comme l'analité à propos des productions sous commande pour laquelle la motricité est fondamentale. Ces éléments transférentiels et contre transférentiels doivent être pris en compte dans l'analyse des données.

En nous étayant sur le modèle de l'investigation clinique et diagnostique, à partir de la méthodologie projective des tests tels que le Rorschach et le TAT, en appui parallèlement sur le modèle de l'appareil psychique groupal et de la métapsychologie, nous proposons d'avancer notre réflexion à partir de ce test projectif qui proposerait l'idéogramme signifiant formel comme un espace de projection et d'identification, construisant une sorte d'aimant pour extraire des productions psychiques du sujet participant. Extraire au sens de l'attracteur, dans le but de pouvoir recueillir, comme pour la plupart des tests projectifs, à partir de la perception des empreintes, les activités, les mouvements de cette période précoce de l'enfance dans une régression psychique. Etant donné que les propriétés des signifiants formels appartiennent aux contenants psychiques primaires, le test serait un investigateur de l'archaïque. Il va pouvoir nous permettre d'aborder le primaire par le biais de perceptions-projections, mouvements-projections, de relever les processus impliqués dans le travail de représentation primaire, dans la symbolisation primaire.

L'étayage théorique :

Les fondements théoriques s'organisent autour de deux axes, d'une part en appui sur les modèles des tests projectifs qui sont des structures de pensée, d'ancre psychanalytique solidement théorisés et de l'autre en référence à la théorie des signifiants formels. Ainsi l'ancre théorique pour le Test de Ti se condense dans le croisement de la dynamique de la projection, identification et de la dynamique de l'emprise. C'est donc une investigation théorico-clinique à partir de la création d'un test projectif visant à élaborer un outil de rencontre avec le primaire. La théorisation de ce test projectif pour travailler l'archaïque prendra ses sources de pensée et d'analyse dans les modèles du Rorschach et du TAT, ainsi que dans les apports théoriques des signifiants formels.

L'idée d'une « structure » susceptible d'être mise en évidence par le test dans la rencontre avec l'énigme de l'archaïque, de l'originaire de la souffrance psychique du sujet soutient notre démarche de création de cet outil test. Ce qui permettrait de repérer les modalités défensives qui se sont intégrés dans un fonctionnement normal (névrose) ou pathologique (psychose) lors du travail de séparation primaire. A partir des repérages de ces éléments enkystés, les processus de

transformations pourront être proposées pour l'intégration et l'inscription symbolique de ces éléments psychiques jusqu'à présents hors conscience. C'est aussi avant tout une rencontre clinique dans une investigation de l'inconscient, investigation qui pourrait proposer par la suite une ouverture thérapeutique dans le travail de symbolisation :

Des étapes processuelles : étapes de régression psychique dans la rencontre avec des planches dans la construction progressive du Soi et du Moi.

Des étapes de symbolisation primaire : extériorisation, verbalisation et tiercéïsation de la position dedans/dehors de l'intrapsycho.

La reconnaissance et la symbolisation des affects originaires dans la construction de la réalité.

Le test met en évidence le fondement des processus primaires qui demandent une attention particulière dans l'analyse des productions psychiques. Ces processus primaires contenus dans les représentations de chose, reconnus par Freud à travers ses travaux sur le rêve constituent des organisateurs des planches et caractérisent dans ce test la pertinence dynamique de leurs capacités d'attraction comme processus inconscients dans leur fonction symbolisante de l'objet. Ainsi le test de Ti propose la rencontre de l'inconscient dans un jeu d'identification, de projection, d'identification projective autour des représentations primaires qui inquiètent, par la quantité et la densité de l'affect éprouvé, le moi du sujet.

La création du test :

Ce test est référencé, au Rorschach dans l'organisation de l'espace et du temps mais aussi dans la construction matérielle des planches. Les étapes de construction sont les suivantes : la construction des planches d'idéogrammes signifiants formels et leur réalisation avec l'encre de Chine, l'élaboration de la grille d'analyse relevant de la réflexion autour des critères de cotation. Cette grille s'étaye sur l'échelle de la configuration des contenants psychiques organisée dans le mouvement progressif de la construction du Soi et du Moi, dans le passage de l'intrapsycho à l'intersubjectivité.

La particularité de ce test se fonde sur le croisement de la kinesthésie et de la représentation. Il propose au sujet une expérience dont le cadre est la sollicitation du maternel :

1er aspect : aspect d'engagement du sujet (mouvement, motricité), sollicitation implicite dans la réalisation du test

2ème aspect : perspective, engagement psychique (liaison/déliaison) dans la rencontre avec l'objet maternel qui se déploie dans les planches de signifiants formels.. Proposer au sujet participant de revivre une expérience déjà vécue afin de penser la symbolisation primaire.

Le Ti qui s'inscrit dans un projet d'épreuve projective, n'est pas un test thématique et se différencie du non figuratif formel du Rorschach, il présente une série de figures parfois répétitives d'une planche à une autre, incitant le sujet à percevoir mais aussi à projeter dans le vide créé par cette situation de perte des points de repère culturel. Les répétitions des figures qui appellent parfois la réaction défensive du moi permettent une régression psychique transférentielle. Cependant il offre un espace intermédiaire, transitionnel au sens winnicien, un espace de jeu, de traduction à travers la perception, pour deviner l'éénigme des codes de l'écriture, du langage. On entre dans le signifiant de l'inconscient visuel. Cette situation transférentielle permet de rejouer dans un autre temps l'éénigme du maternel dans un jeu de donner et recevoir à partir des signifiants non verbaux.

Autre particularité de Ti, il se démarque dans sa recherche qui n'est pas dans le repérage de l'imaginaire, de fantasmatisation par rapport au réel, mais dans le repérage des éléments

psychiques aussi bien des angoisses, des opérateurs psychiques que des représentations. La situation de test est aussi une situation de contrainte, puisque les consignes ordonnent la motricité dans la rencontre avec le maternel. Ces représentations maternelles présentes dans les planches conditionnent le transfert. Le jeu de cet espace transitionnel se tisse autour des limites dedans/dehors des enveloppes maternelles, des enveloppes limites du signifiant formel.

Deux parties dans la création de cet outil de recherche : une partie théorique dans la construction et une partie de réalisation :

- La réflexion théorique du choix des idéogrammes signifiants formels et la réalisation matérielle des planches
- L'élaboration théorique de la grille d'analyse, de la cotation et leur réalisation. La cotation a lieu à chaque changement de la motion psychique.

Les deux groupes de l'expérience :

Un groupe constitué de patients psychotiques hospitalisés et un groupe témoin constitué d'étudiants en psychologie. Le choix de la population de ce groupe témoin s'appuie sur la nécessité de l'expérimentation avec des fonctionnements psychiques autres que les sujets souffrant, reconnus comme patients. Cette démarche d'investigation s'inscrit dans une dimension expérimentale, une dimension dynamique du chercheur. Il s'agit de proposer cette expérience de test aux patients psychotiques souffrant avec l'ancre psychopathologique et aux participants du groupe témoin à pouvoir rapprocher la relation de test d'une situation de « commande d'autrui qui attend la communication [de l'histoire] »⁵². Pour nous c'est l'histoire de l'intrication avec le maternel.

Cette rencontre avec le sujet participant implique la participation subjective et active du chercheur dans la présentation des planches et dans ses prises de notes. Les consignes « Ces signes, symboles sont des tracés d'écriture universelle, surtout de l'écriture chinoise. Je vous demande de reproduire les modèles de ces planches que je vous présente une par une. Dites-moi tout ce qui vous vient à l'esprit et tout ce que vous ressentez pendant la réalisation de ces modèles. » On introduit par ces mots les conditions de rencontre à travers ce jeu d'écriture, de motricité en lien avec la représentation, avec l'imaginaire. Ainsi la kinesthésie est mise directement en correspondance avec les schèmes de représentation.

Le groupe témoin est constitué d'étudiants en psychologie. Le choix de cette population a été pensé comme différent dans sa demande et bien sûr différent dans son rapport à la pathologie.

Les étapes de la démarche

Ce test de Ti a pour objectif de pouvoir proposer au sujet un travail de sens, d'élaboration, de symbolisation primaire de ce qui semble être l'énigme de la souffrance de l'enfantile. Pour cela, des étapes de ce travail peuvent s'inscrire dans un projet thérapeutique pour le sujet souffrant. Il est apparenté au Rorschach autour de

- la passation et la création des instruments tels que les planches d'idéogrammes signifiants formels-
- la construction de la temporalité du test (passation, enquête, présentation)

La démarche du Ti s'organise dans la situation de rencontre entre trois pôles : le sujet, le clinicien chercheur et le test. Ces trois paramètres dans la rencontre doivent être pris en considération dans l'analyse des recueils de données. La relation entre le sujet et le chercheur s'articule autour du test qui se proposera comme limite de rencontre, puisqu'il s'agit uniquement

⁵² Breket-Foulard F, TAT : Fantasme et élaboration psychique, in Nouveau Manuel du TAT, p.13

d'une rencontre d'investigation, de recherche sans une perspective de projet thérapeutique. C'est sans aucun doute une situation transférentielle puisque le matériel et la consigne du test appellent les souvenirs d'apprentissage favorisant un jeu d'identification, de liaison et de déliaison des stades primitifs de l'infans. La durée de l'épreuve limitée, organise la durée de rencontre, ce qui structure le temps d'investigation du mode de relation du sujet/clinicien.

L'ordre de présentation des planches permet de respecter le fondement de la pensée du test. Les seize planches présentées successivement construisent dans la pensée du sujet cette progression du primaire secondaire. La familiarisation des figures au fur et à mesure accentue la perception. Ainsi le test de Ti part des figures élémentaires (les six premières planches) allant vers des figures composées et plus complexes (les planches de signifiant formel). Les consignes « ...Reproduire les modèles de ces planches ... Dites-moi tout ce qui vous vient à l'esprit et tout ce que vous ressentez ...» ouvre l'espace de mobilité et de mise en lien entre l'acte et l'imaginaire. L'enquête à la fin des seize planches a pour objectif de localiser les sources des productions psychiques.

La passation demande au sujet et au clinicien chercheur une mobilité physique puisque le sujet reproduit les modèles et le clinicien note tous les discours du sujet pendant la réalisation des planches. Le temps n'est pas pris en compte comme donnée du test. A partir du dépouillement des données, chaque protocole procède en deux temps consacrés l'un à l'analyse et à l'interprétation, l'autre et à la synthèse individuelle et par groupe.

L'analyse des données est la deuxième étape d'investigation. Plusieurs temps sont prévus à cet effet : l'analyse individuelle du chercheur et l'analyse collective d'un groupe pour diminuer l'effet subjectif de l'analyse. La procédure d'analyse s'appuie sur l'étude des cotations des réponses données par le sujet pendant la réalisation des planches. Cette étude se divise à son tour en deux temps : le temps d'analyse planche par planche et le temps d'interprétation de l'ensemble du protocole :

La répartition du discours en réponses à l'intérieur des dix catégories de la grille constitue ce premier temps de cotation qui s'appuie sur le repérage des changements à chaque énoncé différent. La quantité des réponses par catégorie sera prise en considération pour la lecture qualitative du protocole.

Le repérage qualitatif et quantitatif des motions psychiques dans le travail représentatif de l'emprise maternelle.

Les feuilles de cotation permettent l'inscription du dépouillement des protocoles

Un troisième temps constituera une étape de synthèses, par sujet, par groupe et aussi une synthèse des deux groupes. Comme il s'agit d'une expérimentation de rencontre avec les signifiants formels une lecture de chaque protocole ainsi que la lecture groupale permettra une formulation de l'hypothèse. Les feuilles spécifiques à ce travail de synthèse inscrivent facilement les résultats de l'analyse et offrent une première lecture significative du travail de représentance lors de la rencontre avec l'objet primaire.

Nous prenons conscience de nos limites dans cette réalisation d'un outil de recherche et nous acceptons d'avancer notre réflexion malgré nos difficultés à explorer un champ théorique aussi varié et aussi vaste.

9.1. L'idéogramme et le Signifiant formel

Notre hypothèse théorique s'étaye sur les formations des premiers contenus psychiques selon les auteurs et les psychanalystes d'enfants. Les travaux sur l'autisme de F. Tustin, ainsi que les développements apportés par G. Haag, avancent que les premiers mouvements psychiques se

situent dans les mouvements d'identification projective, dans le cadre des organisations non pathologiques, éléments de base du développement ultérieur de l'appareil psychique. L'identification projective forme et organise les limites, l'espace limite d'avec le psychisme maternel. Le corps et ses propriétés sont des sources sensorielles dont les traces permettent la construction de la représentation de chose.

L'idéogramme fait travailler les concepts de ces psychanalystes d'enfants puisqu'il possède, comme nous l'avons constaté, des traces des représentations de chose et qu'il pourrait se constituer comme un écran projectif. Il est d'autant plus une sorte de configuration représentative des divers composants de la réalité psychique. Les raisons pour lesquelles nous associons l'idéogramme et le « signifiant formel » sont les suivantes : travailler l'archaïque étant donné que l'idéogramme possède les représentations de chose et une configuration de ces représentations ; travailler le secondaire puisqu'il montre le passage du pictogramme à l'idéogramme, il offre de ce fait la clé du secondaire.⁵³ Ainsi il n'est pas uniquement l'attracteur du primaire. Il s'agit d'un test pour créer un outil afin de mettre au travail les enveloppes psychiques, les limites moi-non moi en lien avec la topique maternelle.

L'idéogramme met en scène et permet d'accéder à une pénétrance visuelle dans les mécanismes du « Signifiant formel » grâce à ses caractéristiques d'un médium malléable. Il permettrait au « Signifiant formel » d'être à son tour malléable à la rencontre des éléments défensifs du sujet inconscient. Le « signifiant formel » restera comme un cadre organisateur de ce test et l'idéogramme un cadre contenant et étayant, comme un processus transitionnel, dans la rencontre du sujet et les éléments souffrants de l'objet maternel.

Le test limitera les terrains de rencontre, il conditionne les objets de la rencontre, c'est-à-dire qu'il impose l'espace primaire tout le long de la rencontre du sujet avec les planches. Il oblige le moi du sujet à une confrontation avec ses organisateurs primaires en réinterrogeant le travail de séparation. L'hypothèse que les planches signifiants formels imposent une rencontre avec la topique maternelle et que la gestualité dans ce test favorise les mouvements d'adhésion psychique, d'identification et d'identification projective, le test favoriserait le mouvement régressif vers la dyade mère-enfant, mouvement de retrouvailles régressives pour comprendre les enjeux psychiques narcissiques pour les sujets psychotiques comme pour les sujets névrotiques, seul le mode de gestion se différencie.

Le test comme outil d'investigation consiste à choisir une série d'idéogrammes qui possèdent les mêmes propriétés des Signifiants formels, des idéogrammes proches des signifiants formels et de les constituer en tant que les objets du test. Il consiste ensuite de proposer les « idéogrammes signifiants formels » au sujet participant et de lui demander de reproduire le modèle. Les consignes « reproduire les modèles », spécifiques à ce test, apporteront une condition fondamentale dans son incitation à la participation de la motricité à la réalisation des modèles. S'étayant sur des textures visuelles que possèdent les planches, le test met en jeu la situation de rencontre avec des éléments de perceptions-motricité, des images, des représentations de chose : images corporelles, images maternelles. Images de soi à travers celles qui nous entourent depuis notre enfance, images de soi incluant celles de la mère, du double narcissique contenu dans l'objet maternel.

Les conditions formelles de ce test visent à provoquer les productions psychiques des croisements de la motricité, du visuel à la rencontre de la sensorialité maternelle. Ce qui relève

⁵³ Voir le chapitre IV, p. 183

sans doute de la réaction à la vue des formes au contact de ses planches. Les consignes appliquées (reproduire les modèles et dire tout ce qui passe dans la tête et ce qu'on ressent) ont pour objectif de recueillir les mouvements psychiques et physiques (sensorialité) dans le croisement du visuel et de la motricité.

Le croisement des mouvements perçus de ces formes conteneurs d'images et des mouvements de la réalisation du modèle de la planche par le sujet participant est un des organisateurs de ce test ; il conditionne la question du visuel, de la motricité et de la psyché. Ce va-et-vient du corps et de la psyché, du dedans ressenti (motricité) et du dehors perçu (visuel) introduit la confusion de l'espace-temps, confusion moi-non moi dans cet espace corporel. La confusion moi-non moi ou à tout le moins la déstabilisation des points de repères de la représentance du monde, permet la retrouvaille avec les espaces psychiques régressifs moi-non moi ; situation transférentielle invitant le sujet à remettre en jeu les mouvements d'intrication avec l'autre, avec la mère et avec le monde. Rejouer au sens où le sujet possède aujourd'hui d'autres moyens psychiques pour négocier ce passage.

Ces règles « reproduire le même » par le pinceau et l'encre de Chine incitent l'implication subjective du sujet. Cette participation subjective est induite dans une passivité transférentielle (position d'élève) de par l'obligation de produire du fait des consignes du test qui sollicite aussi bien la passivité que l'activité. Le sujet doit reproduire à l'identique, donc dans un jeu d'identification au père d'origine, avec l'environnement maternel (les éléments de la représentation de chose). Cette identification qui est impossible pour le sujet psychotique va dédoubler le Moi narcissique où la projection remplace l'identification.

Le test appelle un travail psychique de liaison et de déliaison. Les tracés du pinceau et de l'encre de Chine vont permettre au sujet de lier, délier les mouvements internes dans l'espace de l'écriture. Les liaisons et déliaisons de ces mouvements constituent le travail sur l'origine. Les angles, les traits, les signes et les ronds font advenir les perceptions primaires. Ce ré-investissement dans les traces des représentations de chose favorise le transfert, le retour des éléments inconscients dont nous ignorons la présence et la nature. Cet espace transférentiel dans une relation à deux, transférentiel du lieu mais aussi de la relation dans le cadre de passation avec le psychologue permet de situer la position du Moi dans son intrication avec l'objet primaire. La psychologue dans ce contexte maternel, contexte transférentiel, peut avoir un rôle de double narcissique pour lequel l'identification veillera sur la qualité de la relation psychologue-sujet ; elle peut aussi anticiper les enjeux négatifs à découvrir dans cet espace du trouvé/créé où la séparation avec l'objet primaire peut provoquer le rejet défensif.

Au cours de la passation de cette épreuve, tout le dispositif technique et relationnel vise à faire travailler les sensations, les éprouvés face à la vision des idéogrammes signifiants formels. Les traces corporelles de l'espace maternel sont comme des précurseurs des productions psychiques éprouvées puisque le corps et ses propriétés sont des attracteurs du primaire. La mise en œuvre de la relation corps-psyché constituera une des finalités de ce test qui s'appuiera sur le modèle de l'appareil psychique au regard de la psychanalyse.

Pour l'analyse des données nous proposerons une grille de lecture, de cotation, nous permettant de proposer des hypothèses de compréhension quant aux résultats obtenus. Nous nous référerons plus au test de Rorschach dans la mesure où le Rorschach travaille la figuration des formes avec l'encre de Chine dans le repérage des fantasmes, des affects et des représentants des fantasmes inconscients. Nous nous appuierons sur le modèle freudien de l'appareil psychique.

Nous nous représentons le test de Ti comme un test projectif de l'archaïque, le test du Rorschach un test sur les organisations fantasmatisques et les modes de défenses du sujet et le test de TAT sur le langage et le récit des mouvements psychiques, et particulièrement dans la situation oedipienne. L'archaïque nous ramène à la régression psychique et pour le test de Ti, une régression topique. Il nous semble que les mouvements, la motricité introduisent la régression, le corps et tous ses objets de la sensorialité qui appartient aux processus primaires et originaires. Comment s'expriment et se différencient les contenus manifestes et les contenus latents à l'intérieur de la motricité ?

Si nous nous référons aux hypothèses de travail sur les catégories des mouvements de la chose, nous proposons que le mouvement latent se démarque dans le croisement des deux mouvements internes et externes de la chose, il correspond au mouvement du désir inconscient. Le mouvement manifeste se positionne uniquement au niveau du mouvement externe en lien avec l'implication du mouvement interne de la chose. Nous rappelons que le mouvement interne de la chose est en rapport avec les besoins pulsionnels et que le mouvement externe de la chose se révèle dans le mouvement d'adaptation avec l'autre, avec l'entourage et bien évidemment dans la dépendance du mouvement pulsionnel.

Ce test vise à travailler la question du visuel et de l'engagement du sujet à travers la motricité, la mise en dedans est inscrite directement par les règles du jeu : demander au sujet de reproduire les modèles des planches. Ces implications relèvent de la spécificité du test, ce qui le différencie du Rorschach qui sollicite l'émergence des formes, des images en lien avec la vision dépendant de la disponibilité psychique du sujet participant. Le morphogramme qui constitue la base de l'organisation de ce test n'exclut pas la vision mais la met en lien direct avec le mouvement du corps, dans une contrainte d'agir selon les consignes. Ce test permettrait de proposer les éléments visuels pour la compréhension des Signifiants formels : préciser le lieu de la souffrance psychique et les positions psychiques qui engagent le sujet dans la figuration du Signifiant formel.

L'interprétation que nous allons faire à travers ce test dans l'analyse des recueils de données trouve bien évidemment son espace de compréhension dans le domaine de la psychopathologie, d'autant plus que le premier groupe est constitué de patients hospitalisés. L'analyse des données va nous fournir des éléments psychiques, nous permettant de faire des hypothèses diagnostiques quant aux modèles d'identification et quant à la gestion économique et dynamique. Affronté à sa conflictualité psychique primaire et à ses ambiguïtés topiques, le moi du sujet remobilise ses modes de liaison/déliaison primaires entre corporel et représentation de chose, il réinterroge ses limites dedans/dehors en mettant en avant ses défenses par la projection et l'identification.

La rencontre avec un sujet souffrant s'étaye sur le travail d'écoute dans les entretiens cliniques qui relèvent de la disponibilité de l'écoute mais aussi de la production psychique qui émerge sous forme de parole. Le Rorschach investit le repérage des modalités de fonctionnement psychique du moi du sujet face aux imagos parentales, face à l'objet sexué, face aux mouvements réflexifs, très souvent souffrants car mettant en absence l'objet. Ce test de « l'Idéogramme » invite le sujet à vivre le moment de perte de repères du sujet, repères de représentance de la représentation, qui entraîne un flou du moi et de l'objet représenté, situation régressive et transférentielle.

C'est bien dans cet instant de flou que les productions psychiques nous renseignent sur les modalités relationnelles latentes avec le monde extérieur et avec l'objet. Les manifestations psychiques sont précieuses dans la mesure où elles nous permettent de comprendre le type

d'enjeux psychiques en cause dans le travail de déliaison et de désinfiltration maternelles. Ce « flou » du moi est dû au fait que le test impose la rencontre entre un signe, un symbole énigmatique, le geste d'inscription de l'écriture et une participation corporelle.

Qu'est ce que l'archaïque ? Comment le représenter ? Quels sont ses représentants ? Si le sujet dans la situation de perte de la représentativité et de ses liens, quelle est la représentance de ses productions et leurs devenirs ? Quels moyens possédonns-nous pour représenter l'objet et la place de l'objet dans le travail de symbolisation primaire. C'est sur ces interrogations que nous essaierons de proposer des réponses en nous inspirant des modèles des tests tels que le Rorschach mais aussi le TAT qui nous permettront de penser la construction de ce test projectif. C'est aussi pris par notre conviction que l'idéogramme peut cohabiter avec le Signifiant formel, que l'union des deux est compatible et malléable pour mettre au travail le primaire, que le test a pu être construit et être testé à son tour dans la rencontre avec les sujets participants. Nous avons expérimenté la rencontre entre l'idéogramme et des sujets psychotiques ou névrosés dans les groupes d'écriture, mais le Signifiant formel dans l'idéogramme ouvre à d'autres considérations ou interrogations quant aux modes d'approche dans la rencontre.

9.2. L'idéogramme et le Rorschach

Ces planches de caractères s'étayent sur le Rorschach comme modèle d'inspiration de test projectif accompagnant le psychologue dans une démarche diagnostique et clinique. Ce test de Ti se propose comme un attracteur pour penser la place de l'archaïque, de l'originaire face à la conflictualité psychique au cœur des intrications maternelles. Nous souhaitons mettre au travail certaines ressemblances de matériaux entre le Rorschach et le test de Ti. Le cadre du test de Roschach est basé sur des taches d'encre de Chine avec un jeu de symétrie ; les planches d'Idéogrammes signifiants formels sont aussi constituées de tracés d'encre de Chine dans un jeu de coordination, de symétrie dans une interaction entre les éléments constitutifs de l'idéogramme. Ce rapprochement peut être pensé comme élément de base de la réflexion théorique du dispositif.

Autres que ces rapprochements matériels physiques, observables et visuels, il nous semble que d'autres constances implicites constituent le sens latent de cette proximité entre le Rorschach et le Ti : la mise en jeu de formes flottantes apparentes ou perceptives, des mouvements positionnés dans un jeu d'espace : alliances, couplages des interactions entre des éléments constitutifs des planches de l'idéogramme et des planches du Rorschach. Le Ti à l'opposé du Rorschach montre un ensemble flou des signes minimes, de crochets, de points placés à l'intérieur des figures, des formes semblables ou identiques aux marquages des épaisseurs ou de la finesse des traits. La grandeur ou la petitesse des objets visuels dans le Rorschach rejoignent les valeurs spatiales des composants de l'idéogramme.

D'autres comparaisons sont possibles et peuvent s'ajouter dans la liste des objectifs quant au choix de ce matériel comme le blanc à l'intérieur des signes. Le blanc tient une place importante dans l'idéogramme puisqu'il sépare les signes, les traits entre eux, il distingue le morphogramme et les autres catégories comme la mise en sens de la clé, des unités discrètes de sens. Le blanc comme fond, comme organisateur dans une fonction d'étayage dans l'idéogramme est mis au travail dans le Rorschach qui introduit les aspects désorganisateurs du blanc (vide, l'anéantissement, le manque). Pour le Rorschach comme pour l'idéogramme, le blanc est apprécié dans sa fonction de liaison et déliaison des mouvements psychiques.

Dans sa thèse, Pascal Roman, analyse les différents aspects du blanc dans le test de Rorschach, il a souligné surtout l'aspect du langage dans le blanc qui est dans une expression projective des ruptures précoce du Moi. Selon cet auteur le blanc indique les limites psychiques

du Moi et interroge sa dimension de barrière. Dans cette hypothèse, il pourrait inscrire l'organisation d'un lieu d'étayage pour le Moi. Il constitue le « représentant prototypique de la rupture », dans la double dimension d'espace potentiel de l'étayage, en référence au modèle freudien de l'étayage du Moi sur le corps⁵⁴. P. Roman met en évidence la qualité de la délimitation des contours du trou en fondant la fiabilité de son modèle en l'associant au modèle du Moi-peau de D. Anzieu.

Dans l'idéogramme, le blanc constitue le fond pour laisser place aux signes, aux éléments constitutifs de l'idéogramme. Il constitue avec les tracés ce couple fond-forme sous le terme de wen zi, mot en chinois, qui distingue la mère (wen, corps) du fils (mot). Pour le test de Ti le blanc constitue un fond pour soutenir le jeu de ces idéogrammes signifiants formels, ce qui relève de sa fonction de fond, fonction maternelle, dans l'organisation de l'écriture (du symbolique).

Nous essaierons d'ouvrir la réflexion sur la paradoxalité du blanc, sur les deux dimensions de l'étayage dans le cadre de la projection, et particulièrement dans les situations de tests projectifs. Laplanche et Pontalis parlent de la projection dans les épreuves des tests projectifs (Rorschach, T.A.T), le sujet est dans une situation peu structurée et de stimuli ambigus, ce qui permet de dire que le sujet se projette en tel ou tel personnage ou qu'il projette dans le transfert l'image d'un personnage (père, mère). Le blanc dans ces situations de test projectif fait partie de ces éléments qui sollicitent la projection. On peut penser que c'est la valeur symbolique ou interprétative qu'on attribue au blanc (trou, vide, béance), autour duquel se regroupe la projection.

Pour cela nous nous référons à notre hypothèse que tout objet, toute personne possède deux propriétés :

- la vivance de l'animé qui contient le mouvement (la vie) interne et externe. Pour l'humain, c'est plus facile à démontrer sous les catégories de mouvements de l'intrapsychose et de l'intersubjectivité. Pour les parties de l'humain (membres, organes) nous parlons de la vie de cet organe qui dépend d'une part de sa qualité biologique (héritaire, constitutive), d'autre part de sa dépendance à la qualité d'investissement du sujet auquel cet organe dépend.

- de la vivance de l'animé en relation ; de ce fait, il est dépendant de sa relation avec les autres éléments, avec son entourage qui constituent cet « objet autre sujet ». Pour la chose, le matériel physique, nous pouvons aussi représenter cette relation avec l'entourage, avec les autres objets en lien avec l'homme à qui il appartient. C'est-à-dire ce ne sont pas des objets « morts », comme l'imprimeur qui parle de la « vivance » du papier pour laisser apparaître l'écriture. La qualité de l'écriture dans cette situation dépend des propriétés du papier, comparable à l'écran qui conditionne la projection. Il s'agit d'une interaction entre les deux parties de la relation, de l'ensemble, du lien. Le blanc seul possède ses caractéristiques, mais avec une autre couleur, il est transformé.

Ainsi nous interrogeons cette paradoxalité du blanc de ce qu'il peut représenter comme désorganisateur, et rupture du Moi et de ce qui lui permet d'assurer la fonction d'étayage comme cadre, comme fond. Dans le modèle et l'hypothèse des mouvements internes et externes de la chose, on peut penser que le mouvement interne correspond à la nature brute du blanc qui est dans sa valeur de couleur, à laquelle on confie des valeurs symboliques et représentatives. Ainsi le blanc est associé au trou, au vide, au neutre, à l'informe. Il est alors apprécié dans son aspect de « couleur », donc existentiel, et garde sa disponibilité pour les transformations éventuelles. Il représente la forme ici, puisqu'on peut y ajouter d'autres couleurs. On peut obtenir le gris en le mélangeant avec le noir par exemple. On peut le rapprocher d'une manière analogique à la

⁵⁴ Freud S, Le Moi et le Ça, 1923

vivance de la représentation de chose, à un pur pictogramme qui reste au niveau de l'intrapsychique.

Nous avons un autre aspect du blanc qui a, selon nous, déjà subi des déplacements et des transformations, c'est-à-dire qu'il n'est pas apprécié en tant que couleur pure mais dans sa fonction nouvelle auprès d'un autre élément, d'une autre couleur, d'une personne. Dans la situation de fond-forme, il propose alors un fond pour contenir, pour porter les formes ; dans ce cas, il reste constant, invariable et garant d'une fonction d'étayage. Il propose dans cette situation même un espace transitionnel, même sous la forme d'une négation du vide, au sens de la négation pour faire advenir sa fonction de miroir.

Nous poursuivons notre réflexion dans l'analyse de ces deux aspects du blanc dans le cadre de la projection, intérêt porté sur les conditions éventuelles de la projection. Dans le prolongement de notre travail dans le chapitre VII sur la projection, et suite à l'analyse des transformations opérées par les patients, nous proposons que la vivance du mouvement suscite la projection par identification projective, par identification primaire à la matière brute de l'objet, ici aux caractéristiques du blanc. Par contre le blanc dans son statut de fond qui contient les valeurs de la couleur, a ainsi perdu la vivance de la chose pour habiter la vivance de la fonction d'étayage. Autrement dit, si la projection est associée à l'identification, c'est-à-dire que la projection exige du mouvement, de l'animé et un espace de projection. Le blanc dans la projection exige aussi cet espace de contenance pour pouvoir déployer l'informe maternelle, ainsi transformée en fonction de contenant.

Ainsi le blanc dans son statut de couleur, propose un espace de projection par ses caractéristiques (vide, trou) qu'on associe aux conséquences des ruptures du Moi. Par contre le blanc comme fond, comme dans le rêve, propose la fonction d'étayage comme un espace de projection aux personnages-écran, comme pour Dora qui s'identifie à sa rivale, Madame K, à sa toux. Dans cette situation, le blanc organise et assure le bon fonctionnement de l'identification secondaire autour de ce deuil et il est garant de l'espace de rêve, de projection.

D'autres points un peu moins sensibles dans le visuel attirent notre réflexion quant à leur présence simultanée dans le Rorschach et dans l'idéogramme : ainsi « la présence » des représentants de l'humain et de ses objets ainsi que l'entourage humain comme substitut du maternel. Les champs communs dans le Rorschach et dans l'idéogramme se trouvent dans les contenus : dans le Rorschach, l'intérêt porté sur l'analyse des contenus semble évident comme pour les déterminants et les kinesthésies, mais les contenus attirent notre attention dans la mesure où se sont des représentations de l'homme en lien avec son entourage. Il en est de même pour l'idéogramme où les objets humains jouent un rôle dans l'organisation du sens.

Le Rorschach attend les représentations d'humain mais aussi de son entourage, les objets font parties aussi des contenus. Il appréhende les réponses humaines et l'état de ses objets : bouche, main, pied (vitalisés, dévitalisés, amputés) et les réponses de l'entourage (nature, cosmique, animaux). Ces contenus porteurs de sens dans le Rorschach articulés avec les autres éléments aident à la compréhension quant aux images des représentations, au fonctionnement du sujet ; ils permettent de rendre compte des modalités spécifiques à son rapport au monde des objets internes en correspondance avec ses objets internes.

L'idéogramme est construit par la figuration concrète et abstraite de l'humain, de ses rapports au monde et à ses objets internes et externes. Elle reprend toute l'histoire de l'homme en lien avec son entourage. Tous les éléments de l'idéogramme mettent en évidence la construction

de la réalité psychique et la réalité externe. L'humain est une représentation importante dans l'organisation grammaticale et constitutive de l'écriture dont le classement nous permet d'interroger la relation de l'homme et de son environnement dans cette construction de la réalité psychique. Sept grands chapitres dans le classement de l'écriture permettent de tester l'homme et son rapport au monde, mais aussi de construire la réalité psychique :

- L'homme et ses objets : le corps, la tête, les mains et les pieds, puis ses transformations de la naissance à la mort
- La nature comprend la terre-mère, la flore, la faune, c'est-à-dire ce qui contient l'humain, et échappe à sa maîtrise.
- La religion et la culture introduisent la divination et les sacrifices ; la culture parle de la naissance et la filiation, ouvrant sur les fantasmes des origines et les fantasmes originaires.
- La chasse et l'agriculture contiennent la créativité de l'humain et la domestication des animaux et de la nature. Ces objets permettent de déplacer à l'extérieur l'impensable, la mort, la violence.
- L'artisanat possède les arts de l'architecture, le tissage de la soie, les arts du feu, la menuiserie, la fabrication du vin
- La vie quotidienne : la domestication du feu, l'alimentation, vêtements et parures, l'habitation, les relations interpersonnelles. Ces deux chapitres répondent aux besoins existentiels de maternage.
- La guerre évoque les armes et les troupes, le malheur et la souffrance, la dimension négative de l'humanité, ce qui permet de figurer, de maîtriser la conflictualité psychique.

Nous attirons l'attention sur ces représentations qui sont des organisateurs de l'écriture mais aussi ceux de la psyché. A l'intérieur de ce classement nous souhaitons ouvrir sur la catégorie de représentations de l'humain et sur celle des animaux. Dans l'organisation de l'écriture, ce classement est dans la logique de la vie de l'homme et de son activité. Le but est de mettre en évidence la dynamique de socialisation de l'homme avec son entourage. La visualisation de cette démarche semble fondatrice mais hermétique pour l'homme dans sa vie active. Dans le Rorschach, les représentations de l'humain et de ses parties, sont considérées comme des éléments projectifs importants pour pouvoir comprendre les mouvements psycho-dynamiques et fantasmatiques du sujet.

Dans cette hypothèse, les éléments d'entourage constituent des éléments actifs et vivants du dispositif du test, créant une interactivité dialectique et vivante informant des expériences psychiques de l'humain. D'autre part il est peut être plus constructif pour nous de penser que les éléments environnants sont de la matière vivante, c'est-à-dire qu'ils possèdent une vie propre et une évolution propre, ce qui fait de la logique de la différenciation un fondement préalable à la construction du psychisme. Dans le Rorschach, ce sont les contenus spécifiques (humains, animaux) qui tendent à repérer l'activité psychique de l'homme. Les contenus animaux qui constituent aussi des espaces de projection, comme dans l'idéogramme, dans lesquels une gestion économique de la conflictualité psychique peut être présentée et réalisée.

Ce qui présente l'idéogramme comme une configuration des objets à part entière, sous des formes et des contours différents qui pourtant, entretiennent une relation avec l'homme par ses différences et ses nuances. Dans chaque rencontre avec ces objets qui ne sont pas des objets partiels, mais des objets maternels déplacés, l'homme ajuste ses pensées pour créer une relation singulière avec eux. Cette créativité de relation spécifique à chaque rencontre prend place comme épreuve de réalité dont la réussite dépend des va-et-vient de ces expériences.

Dans le Rorschach, les contenus humains signifient une recherche d'identité dans lesquelles les représentations humaines sont distinctement plus claires. Le Rorschach cherche à découvrir l'homme dans sa relation avec le monde, puis l'homme en parties, en détails isolés comme éléments projectifs de l'état psychique de l'homme. L'homme est partagé entre deux aspects : l'homme et son travail de socialisation, l'homme dans sa relation aux objets physiques tels l'homme et son corps, et ses objets. L'homme est apprécié quand il est entier, il perd ses valeurs quand il est déprécié, amputé d'un membre ou en partie. Il envisage aussi les contenus « célestes », « nature », « paysage », « cosmiques » en relation avec l'humain. Ces représentations attendues sont déjà là inscrites dans l'imaginaire. C'est donc aux réactions défensives du moi face à cet imaginaire pré existant que nous nous intéressons. Comment cette rencontre entre l'imaginaire dedans/dehors met en mouvement une régression vers la confusion moi-non moi originaire ?

L'homme, dans la pensée chinoise, est considéré comme le premier habitant du sol, il est décrit comme le point de départ, l'origine du monde. Ce qui est repris dans l'idéogramme dans lequel il s'expose lui et ses objets (bouche, main) donnant à chacun de ceux-ci une ou plusieurs fonctions psychiques. L'idéogramme met l'accent sur la dimension imaginaire de l'homme, ses objets corporels et ses actions. L'orteil n'est pas attribué comme dans le Rorschach à l'humain dévitalisé ou à la partie de l'humain dans ses fonctions d'attraction psychique, mais représente le pied tout entier, qui à son tour symbolise l'action de la marche, de la motion psychique.

La réduction à un membre ou à un organe ne traduit pas comme pour le Rorschach un état corporel diminué ou le mouvement minimisé, atténue et donc dévitalisé de l'homme, mais traduit au contraire l'ensemble du mouvement psychique de l'homme, pour une partie (pied) ou pour le tout. L'homme est plus inscrit dans sa fonction que dans son image, il est inscrit comme un appareil psychique ou un appareil à symboliser, l'ensemble est représenté et est condensé dans cette partie de l'homme mettant en évidence la vivance. Le muscle, le tendon représentent la force ; trois muscles représentent l'union qui est symbolisée ici par le nombre trois ; ceci montre la fonction symbolisante de la condensation, qui contient le mouvement réversible dans le déploiement.

Nous retenons ici la tridimensionnalité du mouvement. Une main seule peut présenter un signe, c'est un signe dans un ensemble d'attitude corporelle ou main seule dans un geste et non dans une partie dévitalisée de la main. Le vivant de l'humain est représenté par le signe, d'où on peut penser que pour les patients psychotiques, ces parties dévitalisées au sens classique de notre langage, conduisent au contraire toute la vivance du sujet, du sujet psychotique. Chez ces sujets la condensation sous forme de fixation et de répétition permet de repérer la motion psychique dans leurs déplacements.

Dans le classement après l'homme, nous avons repéré la nature, « la terre mère » comme une enveloppe pour les chinois. En fait pour la croyance en des objets de la nature, le ciel et les objets du ciel sont liés à une pensée ancestrale. L'analyse de l'écriture permet aussi de constater que tous les objets de la nature sont présentés dans les cycles d'évolution (le soleil, la lune) par les processus de transformation de l'écriture ancienne à l'écriture actuelle. Ces objets ont des interactions spécifiques à chacun (le soleil et l'étoile, la pluie et le vent). La « terre-mère » souligne la valeur d'origine de la confusion avec l'objet primaire ; la naissance et la mort appellent le maternel mais aussi la transformation et la séparation.

Après la nature, nous avons la chasse, les armes et les pièges, la chasse et la pêche, la chasse et l'agriculture. Puis viennent l'agriculture et toutes ses propriétés (la moisson, la récolte). Après

c'est la présence des animaux et les autres. Nous avons l'artisanat (soie, coco, tissage) qui introduit l'architecture. Dans ce classement, les représentations des animaux proposent des espace de projection et de déplacement régressif à l'homme. L'importance du déplacement des objets de la sexualité infantile permet de penser que les représentations des animaux construisent une permanence de l'espace de projection, organisant une fonction, autre que celle de l'objet trouvé/créé, celle du déplaisir dans l'engagement du travail de séparation. On peut parler d'étayage du négatif, dans le modèle de l'objet phobique, un objet qui permet à l'homme de s'éloigner de la mort, du malheur (comme le caractère « poursuivre » représentable à partir du sanglier). Ces représentations sont des réservoirs d'images permettant de « voir », sous la forme d'investigation du monde infantile des besoins scopiques de la sexualité infantile : comment fait-on un enfant ? Comment imaginons-nous la mort ? Ce qui permet de penser les fantasmes originaires.

Notre clinique dans la rencontre avec les patients s'étaye sans doute sur nos expériences de trouvé/créé, création de l'éprouvé de la rencontre avec l'individu, de même avec le groupe. La création de l'individu à l'extérieur de soi passe par les étapes processuelles de l'intrapsychose ; la création du groupe, d'un groupe d'appartenance, d'un groupe étranger va s'appuyer par contre sur les expériences intersubjectives, avec les objets réels qui possèdent leurs capacités d'évolution. Ceci renvoie à la question de la subjectivité de l'objet et de sa fonction symbolisante telle que décrite par R. Roussillon. Ce qui nous ramène à nos attentes dans ce test de « l'Idéogramme », le test de Ti, qui propose l'objet maternel, plus particulièrement la topique maternelle en souffrance comme espace de rencontre, pour pouvoir rejouer l'expérience d'intrication et de désintrication de la séparation primaire.

Cette notion topique des idéogrammes est travaillée dans le Rorschach sous le terme de « modes d'appréhension », c'est-à-dire les localisations dans lequel le sujet est en contact avec son objet primaire, avec les affects afférents et avec ses propres images de soi et d'autrui. Ce test de Ti recherche aussi à apprêhender ces relations dans le contexte précis d'un cadre strict en lien avec l'objet primaire et l'enveloppe corporelle maternelle Il met en évidence des moyens de subjectivité et d'objectivation de l'objet. Les formations de compromis déplacent les mécanismes de défenses face à cette situation conflictuelle qui induit une position transférentielle, sollicitant et mobilisant les réactions affectives. La relation avec la psychologue va offrir un cadre sécurisant à ces développements transférentiels, ce qui va dédoubler la mise en jeu de l'objet primaire dans le trouvé/créé de ce test.

Le cadre fondateur de ce test se construit dans la dynamique d'introduction du sujet participant dans un espace maternel qui le confronte avec les limites du moi, limites des frontières psychiques avec la topique maternelle mais limites aussi dans la réalité extérieure « les limites du cadre). Il essaie de recueillir les productions psychiques à cet endroit de rencontre. Le Rorschach vise à repérer les organisations fantasmatisques, oedipiennes ou de la sexualité infantile, et autres matières psychiques et le Ti impose la kinesthésie et les limites spatiales de la topique maternelle comme condition de rencontre pour repérer toutes productions psychiques en lien avec ce cadre.

Quelques réflexions sur les facteurs déterminants dans la construction du test :

1° La kinesthésie et le mouvement :

Les déterminants kinesthésiques sont pour C. Chabert la kinesthésie humaine dans le test de Rorschach : un critère formel à la base des limites de la découpe perceptive, un critère de contenu. Pour cela une représentation de l'humain entier est nécessaire et sa cotation est appréciable et enfin un critère de projection qui attribue à l'humain cette évocation d'un

mouvement. Par ces définitions, toute réponse kinesthésique suppose un repérage des mouvements psychiques. Pour le critère formel la kinesthésie qui implique d'emblée la représentation de l'humain, latente ou manifeste, est un indice de l'aptitude du sujet en lien avec la conflictualité psychique, à se situer dans cette situation. Le sujet fournit le mouvement dynamique dans la perception.

La kinesthésie occupe une grande place dans l'organisation des planches du Rorschach. C'est l'expression du pulsionnel, c'est donc le représentant du Ça filtré par le Moi dans la situation de passation du test. Trois critères définissent la kinesthésie humaine : un critère formel qui caractérise les limites de la découpe perceptive et dont la qualité est à tester ; un critère de contenu puisqu'il s'agit de représentation humaine, l'image de corps humain entier étant nécessaire pour que la cotation soit possible, un critère de projection puisque l'évocation d'un mouvement attribué à l'image humaine constitue la condition de l'évaluation.⁵⁵ Les kinesthésies s'étayent sur les modes de relation avec son entourage objectal.

Pour les réponses concernant des parties du corps de l'humain, les réponses au Rorschach sont interprétées comme des réponses anatomiques viscérales ou osseuses (dedans-dehors). Les catégories de mouvements sont repérées pour le Rorschach, le mouvement de flexion, de repli, le mouvement d'extension, de l'ouverture. Ainsi se distinguent les mouvements de l'Humain entier (K), de l'Humain dévitalisé, régressif, des animaux (kan), d'objet (kobj), d'explosion (explosif). La kinesthésie est donc une projection du monde pulsionnel. Les réponses K sont des représentations grâce auxquelles sont exprimées les tendances introversives. La proximité de ces mouvements avec l'humain détermine l'obéissance aux exigences de la pulsion, plus on s'éloigne de l'humain, plus le renoncement de la jouissance est à l'œuvre. D'où la kinesthésie est une projection de représentation qui exprime la position du moi du sujet au regard des besoins pulsionnels.

Pour l'idéogramme, la kinesthésie est un mouvement repéré comme indice d'un mouvement psychique, intrapsychique ou intersubjectif. Le mouvement interne et externe de la chose, de l'objet autre sujet, représente des vecteurs psychiques ; ils permettent de repérer des changements psychiques intersubjectifs accompagnés ou non par des manifestations. Le mouvement interne de l'objet est ce mouvement pulsionnel qui répond aux besoins internes de cet objet. Dans l'exemple de la main, de l'arbre, le mouvement interne représente l'évolution propre à cette main, de son vieillissement, de son fonctionnement ou dysfonctionnement dépendant de ses propriétés biologiques, de naissance mais aussi de l'histoire de sa dépendance à l'homme auquel elle appartient. Il en est de même pour l'arbre qui possède ses objets (feuille, branches, racine). Le mouvement de l'arbre est donc l'avancement de l'âge, de l'évolution de son histoire (conditions d'entretiens et de croissance).

Le mouvement externe est cette recherche d'existence dans son entourage, cette recherche d'adaptation identitaire qui dépend bien évidemment du mouvement interne de la chose. La kinesthésie pourrait alors appartenir au mouvement interne et externe selon notre nomination de la chose, de l'objet ou plutôt de l'autre sujet selon la proposition de R. Roussillon. Tous les mouvements sont alors des mouvements de changement du sujet dans la non maîtrise du Moi. Cette kinesthésie relève du mouvement externe d'adaptation du Moi.

Les éléments anatomiques repérés dans le Rorschach sont présents dans l'idéogramme et sont perçus comme les représentants des mouvements psychiques, les effets, les émotions d'une

⁵⁵ C. Chabert, Le Rorschach en clinique adulte, p.151

inscription du sujet. Ces éléments anatomiques sont utilisés très souvent pour exprimer la pensée, une idée abstraite. L'expression pulsionnelle intrapsychique et l'expression d'une recherche intersubjective en lien avec la disponibilité intrapsychique sont des mouvements de l'humain. Nous nommons mouvement toute catégorie d'expression relevant des mouvements internes et externes du sujet, de la chose. Ces mouvements sont dans un état brut, repérables et perceptifs dans l'éprouvé lors de la rencontre entre deux sujets.

2° Les localisations :

En lien avec la kinesthésie, pour le Rorschach, les Détails sont les réponses données dans les localisations partielles des planches. Ce sont des réponses qui sont définies par les surfaces découpées dans les planches. Un certain nombre de ces découpes ont une valeur de « grand Détail ». L'interprétation de ces « Détails » participe à la construction du diagnostic, du fonctionnement psychique du sujet. L'absence ou le petit nombre de ces « Détail » peut relever d'une pensée inhibée ou d'une pensée de contrôle. D'où on peut penser que le « Détail » pour le Rorschach donne une indication quant à l'adaptation, de socialisation, de la capacité de contrôle de perception, contrôle du Moi du sujet à vivre cette situation de test mais aussi à son appréhension à partir l'absence/présence d'angoisse de morcellement.

Ainsi ces réponses « Détails » fournissent des indices sur les mécanismes de défense du sujet. Bien évidemment ces réponses doivent être accompagnées par les bons déterminants pour pouvoir donner des informations quant à l'intelligence pratique du sujet, son rapport à la réalité, son incapacité éventuelle à faire une synthèse de plusieurs éléments et enfin l'importance du mécanisme d'isolation des réponses sans lien relevant de l'isolation des angoisses. Cependant les petits détails dans le grand détail (Dd) sont des petites surfaces de la planche interprétées par le sujet. Ces réponses Dd relèvent d'anomalie dans le fonctionnement psychique du sujet ; elles soulignent une présence de l'obsessionnalité, d'indices sur la rigueur intellectuelle de la personne et d'une défense contre les sources de conflit. Pour le Rorschach un nombre élevé de ces réponses Dd laisse entendre les désordres psychopathologiques.

Ces réponses Dd nous intéressent ici dans la mesure où le « détail humain » (Hd) ou « détail animal » (Ad) renvoient aux mouvements réprimés ou refoulés, ou à un ralentissement du mouvement. L'humain ou l'animal peuvent être dévitalisés, dépourvus de la matière vivante, de l'« animé ». Pour C. Chabert et D. Anzieu, elles sont liées aux pertes, aux manques, au vide plus que d'opposition. Elles sont alors des indicateurs d'une réaction aux traumatismes liés aux carences précoces, révélatrices d'un manque, d'une faille dans les relations précoce d'un individu.

Ainsi certaines réponses renvoient à une dévitalisation d'un organe, d'une fonction, d'un membre telle est la réponse d'un sujet « Le pied isolé bouge ; un doigt isolé du corps ». Tous les organes vus séparés du corps appartiennent à ces catégories de réponses, la dévitalisation de l'humain. Ce qui revient à penser que l'humain est apprécié dans la capacité du moi à se représenter en vue de ces planches. C'est donc la projection d'une auto-représentation qui est attendue chez le sujet. Ce dernier est invité à vivre cette situation de maîtrise, de gestion des angoisses de castration, de perte, d'éclatement. L'humain dévitalisé, déprécié, réprimé souligne une difficulté du sujet relevant ou pas de la pathologie.

Dans l'organisation de l'écriture, ces représentations de l'humain entier sont soulignées de la gestualité et des attitudes corporelles dans une précision spatiale et temporelle (différence de génération). Cette organisation introduit le symbolique comme le geste manuel indifférencié inscrit l'acte d'offrande et symbolise la fonction religieuse et une autre main dans ses

mouvements précis (vitesse, formes) exerce la fonction d'emprise. Nous avons évoqué les rôles et les significations possibles attribués à un organe isolé, ce sont des éléments de condensation du sens et donc du transfert.

L'idéogramme apprécie ces formes gestuelles physiques condensées dans un membre, qui participent directement à la construction du sens et représentent toute la complexité de la prise en compte de la profondeur du vivant. C'est sur ce chemin d'appréciation de l'être, de son fonctionnement, de sa position psychique dans le travail de la représentance, dans un espace de projection que nous souhaitons mettre au travail les points communs et différents entre le Rorschach et le Ti et tout particulièrement la pertinence de l'apport de l'idéogramme signifiant formel. Pour ouvrir la réflexion sur ce travail de construction/déconstruction des empreintes psychiques dans un dispositif projectif, nous allons laisser venir les constituants des références conceptuelles en nous étayant sur les modèles des test tels que Rorschach et le TAT.

9.3. L'organisation des planches de caractère

9.3.1. La psychopathologie selon S. Freud

Rappel théorique. La découverte freudienne est due aux patientes hystériques qui « inventent » l'inconscient, le cadre analytique, la sexualité infantile et le transfert. Freud ouvre la théorie de la névrose et de l'œdipe ainsi que la technique analytique. Le champ théorique de la psychose s'ouvre avec la cure de « L'homme aux loups » et avec le travail sur les mémoires de Schreber.

La psychose se manifeste par une prévalence bruyante de l'agir sur la pensée. L'agir s'inscrit comme une défaite du travail représentatif du moi qui met le sujet en crise avec son environnement. Cette prévalence régressive vers les processus primaires ne peut pas être pensée comme régressive pour le sujet affronté à une peur de l'effondrement qui l'oblige à fuir dans l'actuel. Les représentations sont des actes, des processus primaires.

La névrose est une affection concernant la difficulté du sujet à vivre le manque, la castration. A l'intérieur de cette atteinte, on distingue des catégories de l'affection (la névrose hystérique de contrainte, la névrose obsessionnelle) ; les processus sont les processus secondaires. L'affection est marquée par une surcharge d'activités psychiques mettant en difficulté la gestion de sa vie désirante. La scène interne où ces activités psychiques construisent un théâtre occupe de plus en plus l'espace psychique. Le conflit névrotique dans la deuxième topique reste intrapsychique, conflit résorbant les relations conflictuelles entre les objets internes et les objets externes.

L'opposition de deux sources de tension psychique crée le plaisir et le déplaisir, entre le dedans et le dehors, entre le principe de plaisir et le principe de réalité. Comment la névrose arrive-t-elle à gérer cette tension interne ? Les symptômes qui sont des marqueurs de signes névrotiques ont pour représentants des représentations latentes contre lesquelles le moi hystérique manifeste sa mise en alerte. La découverte de la psychanalyse et l'importance du transfert ciblent le travail de la cure au profit de la névrose, cependant il n'en est pas de même pour la psychose dont les modes d'expression mettent la théorie freudienne en difficulté. La décompensation psychotique freine l'engagement de la cure auprès des patients psychotiques et la question du transfert connaît ses limites dans la psychose. Ce qui justifie sans doute la place centrale des travaux sur la névrose et le développement théorique de ses objets.

L'utilisation et l'attente d'un test projectif se situent dans la possibilité de pouvoir faire un diagnostic différenciant les formations psychiques des sujets en passation. Le Rorschach est le plus important parmi les tests dans cette attente de diagnostic différentiel entre névrose et

psychose. Ses capacités dans l'évaluation psychodynamique des fonctionnements psychiques du sujet sont reconnues et le recours à ce test s'inscrit dans l'évolution de la pensée psychanalytique comme moyen d'investigation à visée thérapeutique.

Ainsi le Rorschach cherche à comprendre les limites dans les fonctionnements psychiques entre la névrose, la psychose et les états limites. La qualité du rapport au réel dans la névrose, le « double jeu » des processus primaires et des processus secondaires permet au Rorschach de devenir un test projectif indispensable dans l'évaluation des fonctionnements psychiques.⁵⁶ Ainsi les « formes pures » des manifestations hystériques se placent à côté des formes « mixtes » du fonctionnement des états limites afin d'essayer d'établir un diagnostic psychologique de la personnalité.

Le Rorschach permet de proposer cette place d'investigateur pour comprendre non pas seulement la différenciation entre la névrose et la psychose mais aussi pour repérer les formes des défenses ainsi que la potentialité psychotique chez les adolescents. L'adolescence est affrontée à une régression vers les mécanismes primaires, mal supportée par le moi et surtout par un surmoi d'autant plus « sadique » qu'il est en proie à l'émergence de la sexualité infantile. C'est une période de crise car les conflits se déploient de façon désordonnée et marquée par une résistance essentielle à la régression.

Ce test de Ti se construit pour comprendre les entraves limites dans le fonctionnement psychique entre les différentes formes d'organisation psychique dans la gestion de la conflictualité psychique à travers la relation que le sujet occupe par rapport à l'objet maternel, dans une position régressive contrainte. Il se présente dans notre recherche comme un outil d'investigation pour articuler les processus de pensée et le système de « représentation ». La formalisation projective est différente, dans le cadre de notre test, elle met l'accent sur les mouvements identificatoires à l'intérieur des mécanismes projectifs. Ce test laisse émerger les mouvements psychiques du Moi plutôt du côté du déplaisir dans le stade de la construction d'un trouvé/créé, de l'interdit aux images, du réinvestissement de l'objet primaire d'un interdit surmoïque, puisque les planches présentent la douleur topique maternelle sous la forme du signifiant formel.

Nos hypothèses se fondent sur la familiarité des patients psychotiques à gérer une perte identitaire qui s'éprouve comme une perte de soi, de sa place dans les repérages spatio-temporels ainsi que dans le corporel. C'est une mise en scène dans laquelle le moi psychotique se met en parallèle avec les représentations de chose que proposent les planches et les perceptions qui s'en dégagent. Le sujet névrotique, lui, se perd dans les troubles de représentation conditionnant le moi à la recherche d'étayage, se recourt aux mécanismes de défense, d'où rejet, réaction négative du contact avec les planches dans un débordement d'affect.

Ce test met au travail les trois points de vue de l'appareil psychique :

Le point de vue topique à partir de la topique maternelle : le corps comme point de départ vers l'extérieur. Il fonde la base d'échanges entre les deux autres points de vue, espace entre le dedans et le dehors.

Le point de vue dynamique qui se situe dans l'accomplissement du désir dans le principe de plaisir ; il s'étaye sur les mouvements d'identification à la perception des mouvements et des kinesthésies. La dynamique des mouvements construit une trame autour des représentations de

⁵⁶ C. Chabert, la psychopathologie à l'épreuve du Rorschach, p.10

chose, entre les différentes instances, comme entre les différents statuts à l'intérieur d'un idéogramme, entre le dedans et le dehors.

Le point de vue économique qui se situe à propos des mouvements de projection, sur les processus de transformations des représentations de chose vers les représentations de mot, des représentations de mot vers les représentations de fonction.

9.3.2. Les planches de Ti

La mise en élaboration d'un test tel celui de Ti nécessite une remise en mouvement de nos représentations concernant les tests projectifs. Plusieurs questions auxquelles nous tentons de répondre dans ce chapitre resurgissent à ce moment précis dans la réalisation des planches : qu'est ce qu'un test projectif ? Quelles en sont les propriétés ? Dans quelles démarches et dans quelle visée est-il activé ? Les répétitions de nos questionnements sont introduites à l'intérieur de cette phase d'organisation de ce test, comme si ces interrogations faisaient partie d'emblée des recueils de données, reflet des projections de notre résistance au test projectif.

C'est à partir d'un questionnement ouvert à ce stade de notre recherche que nous essayons, de réinterroger la théorie quant à l'usage et aux objectifs constants d'un test projectif ; réinvestir la pensée d'un test qui jusqu'à présent est mise en retrait pour laisser place au dispositif de la parole dans les rencontres cliniques. Après le rejet de ces méthodes jugées trop près des modèles expérimentaux et diagnostics et suite à une première découverte enthousiaste lors de nos études, la clinique avait pris le pas sur toute autre considération. Nous revenons à travers les théories des médiatisations, du médium malléable vers une considération du test comme un outil clinique à la disposition des psychologues. Ce qui remet en mouvement notre croyance et notre appui sur les méthodes projectives telles que le Rorschach et le TAT, mouvements qui existaient déjà à l'époque de notre découverte de ces méthodes.

Il s'agit donc de la mise à l'épreuve de notre recherche de représentation des enjeux métapsychologiques de l'appareil psychique, pour lesquels la théorie des pulsions et les exigences conflictuelles du Moi font interface entre principe de plaisir et principe de réalité. Cette réflexion fonde, organise, interroge notre pensée clinique dans un mouvement dialectique entre théorie et clinique. Le test de Ti répond à certaines exigences dans le travail d'élaboration de cette recherche pour la formation de nos représentations théoriques. Cette investigation, sous forme de test, s'inscrit à l'intérieur de nos objectifs qui sont la recherche d'approfondissement et de compréhension des concepts freudiens et du modèle de la métapsychologie, de la théorie des signifiants.

Les planches au nombre de seize sont constituées de morphogrammes ou d'idéogrammes, réalisés en écriture ancienne. Certains d'entre eux n'existent pas à cette époque du fait de leur complexité, sont réalisés tout de même en forme ancienne puisque tous leurs éléments constitutifs existaient dans cette forme archaïque. Ce sont les caractères complexes. L'objectif est de pouvoir utiliser ces formes initiales, corporelles, formes originaires de la chose avant le travail de refoulement des images pour travailler l'archaïque ; elles sont, ces formes originaires, organisateurs du mouvement gestuel du test. Ce test se propose comme un attracteur de l'archaïque, de l'originale, c'est-à-dire à accueillir au plus près toutes les productions psychiques avant ou après la formation de l'image.

Quelques constats attirent notre attention : les idéogrammes signifiants formels constitués avec le caractère « enveloppe » n'existent que dans l'écriture actuelle, cependant d'autres idéogrammes plus complexes ont trouvé leurs formes archaïques. La place du corps dans la constitution du caractère « enveloppe » est évidente, ce qui nous incite à penser « enveloppe » comme l'enveloppe maternelle. Le fait que « enveloppe maternelle » ne se conjugue pas avec

d'autres éléments met cette « enveloppe maternelle » dans une position indépendante, comme si elle était à elle seule suffisante dans l'espace d'écriture, de rencontre. Nous nous interrogeons sur la fragilité et/ou la sensibilité de mettre en lien direct cette enveloppe maternelle avec d'autres éléments sous le regard, avant le travail de refoulement (régression d'images, stylisation des formes de caractère) puisque ces idéogrammes s'écrivent dans la forme actuelle.

Il en est de même pour certains autres idéogrammes signifiants formels (le caractère « différent »). Pour la réalisation de ces planches, nous recourons à la nécessité d'écrire ces idéogrammes dans la forme ancienne de l'écriture. Notre objectif est de « voir » ces idéogrammes signifiants formels en écriture archaïque, de pouvoir travailler les formes visuelles de ces signifiants, de pouvoir faire travailler cette topique maternelle à l'intérieur de ces caractères signifiants, mais nous ne visons pas à inventer les idéogrammes.

Nous aurions pu choisir uniquement des idéogrammes présents dans le répertoire de l'ancienne écriture, ce qui simplifie le choix des caractères, mais il semble bénéfique de penser le rejet du visuel de ces formes maternelles du signifiant formel constitue d'ore et déjà un élément important du cadre interne de Ti. Le test va pouvoir proposer ce qui semble irreprésentable dans l'impensable du regard. On peut aussi faire l'hypothèse qu'il est difficile de représenter le paradoxe que constitue dans le visuel l'alignement du plaisir et du déplaisir.

Ainsi les unités discrètes de sens, les clés sont réalisées dans leurs formes d'origine et sont très souvent des représentations de chose. Cette façon de réaliser ces planches mettent sous le regard cette douleur maternelle avant toute transformation, c'est-à-dire la mise à plat des deux « enveloppes » (mère-enfant) sous le regard investigateur. Ces éléments primaires sont sous formes de morphogrammes occupent une place plus importantes que dans l'écriture actuelle où elles se présentent sous forme de signes, de clé. Tout comme si l'écriture était un signe dans le manifeste dont le sens latent est enfoui dans la pliure des images. Les unités discrètes de sens, de clé, par leur transformation dissolvante de l'image sont des représentations de fonction, étayant le morphogramme principal dans la formation de l'idéogramme.

9.3.3. *Les propriétés des « planches de caractère » :*

a. La gestualité des planches : ces planches sont composées d'idéogrammes signifiants formels. La sensorialité de ces planches appelle la perception. Les attitudes corporelles, les gestes manuels, les figures d'humain, d'objet, interpellent le sujet comme un langage non verbal mais communicable. Ces éléments sensoriels mobilisent les projections et les identifications réunissant l'« avoir » et l'« être », l'« avoir » dans le sens de la perception et l'« être » dans le sens de l'identification. La différenciation de ces deux positions exprime la complexité des espaces psychiques limites. L'emprise maternelle, de par ses supports visuels riches en attitudes corporelles, gestuelles, va constituer une condition de contrainte obligeant le sujet à agir.

b. L'organisation spatiale des planches : comparé au Rorschach, le test de Ti possède deux axes de symétrie dans le sens horizontal et dans le sens vertical. Les formes, les contours, les personnages ont des places précises dans l'organisation des formes. Cela favorise la projection. Lors de la passation, la spatialisation conditionne le mouvement et la motricité, puisqu'il faut reproduire le modèle, cependant il reste malléable puisque les limites des tracés sont annoncées mais les interdits sont peu présents.

Il est donc économique pour l'idéogramme de posséder cette propriété qu'est la spatialisation qui favorise les effets de symétrie, de dédoublement, de différenciation, de répétition des formes. Cette organisation spatiale permet aux divers composants de construire leur place spécifique et organise une sorte de théâtre comme le théâtre des signes qui a pour finalité le théâtre de la

construction des mots, et donc du sens, puisqu'il s'agit d'un langage visuel qui émerge dans la pensée. L'organisation spatiale d'une scène participe et favorise la mise en sens de l'événement. Ainsi, nous semble-t-il, se base la pensée fondamentale dans le travail de l'« arbre généalogique » où se distinguent et se distribuent la place de chaque membre de la famille et la place de chaque génération. Ce travail généalogique s'étaye sur le visuel.

Les six premières planches offrent une unité, un ensemble puisqu'elles sont des planches « simples » possédant pour la plupart un élément. Cependant ces planches manifestent le mouvement. Ce sont des planches « pictogrammes », des espaces spéculaires où l'activité de projection et d'identification est permanente. Les figures sont dynamiques et s'étendent seules dans l'espace. Les dix autres planches sont des planches Signifiants formels qui mettent au centre la place du corps et la présence du corps maternel. Les figures occupent tout l'espace d'écriture, laissant peu de place libre dans la page. Seules les deux dernières planches développent uniquement la verticalité, les huit autres planches sont symétriques dans le sens horizontal, c'est-à-dire deux éléments ou colonnes côté à côté. La spatialisation a une place fondamentale dans l'organisation dynamique des planches.

c. L'organisation temporelle : dans la réalisation des planches, le sujet va rencontrer la notion du temps à travers la notion d'espace « Par où ça commence et vers quoi je me dirige ?... », « Je n'ai jamais commencé par le bas, commencer par le petit point en remontant vers le haut ? », « Ce losange était à droite, maintenant il est à gauche, je ne comprends pas... ». Cette organisation temporelle réintroduit la notion du temps dans la relation à l'autre à partir des éléments de la planche. Le sujet participant s'identifie au morphogramme, au signe, à l'espace, d'une identification projective énigmatique permettant de s'approprier l'espace et l'idéogramme. D'une certaine manière, la temporalité qui se distingue mais qui reste parallèle à la spatialisation se constitue comme une notion importante dans la construction du symbolique.

Le croisement du temps et de l'espace, semble fondamental à explorer aussi bien dans l'idéogramme que dans la clinique de l'intersubjectivité et surtout pour ce qui nous intéresse à ce moment, de la construction du test. Les énoncés en cours de production graphique croisent de façon très intense cette question du temps et de l'espace comme une ouverture facilitant la régression. Ainsi l'organisation temporelle de la passation du test vient comme un élément de l'extérieur renforcer la construction de la temporalité. Deux temps dans l'organisation de la passation : le premier temps est le temps de la réalisation des planches où la parole est attendue comme recueil de donnés, la parole est limitée dans le temps de reproduction du modèle; le deuxième temps est le temps de l'enquête où le sujet est invité à préciser l'endroit de la planche qui a provoqué le langage.

d. L'organisation clinique des planches :

- Les six premières planches élémentaires : elles constituent des bases de formation de ce test de Ti. Le critère de choix de ces caractères répond à l'exigence suivante : l'élément de ces planches doit posséder une désignation, appartenir à la catégorie des morphogrammes ou unité discrète de sens, être reconnu en tant qu'élément conventionnel dans l'écriture ancienne. Il est donc indépendant et appartient à un morphogramme ou une unité discrète de sens avant leur transformation. Il est extrait des dix autres planches « Idéogrammes Signifiants formels ». Cette précision dans le choix de ces signes élémentaires est importante pour nous puisqu'elle nous a permis d'interroger leur place et leur sens dans la construction de la psyché.

Il nous importe de reconnaître le morphogramme, le signe, son sens mais aussi son origine, avant sa transformation, puisque dans la forme moderne de l'écriture il est parfois difficile de retrouver la trace de l'objet initial, du fait du travail de refoulement. Ainsi après la constitution

des planches élémentaires, nous avons constaté que ce sont des pictogrammes au sens de P. Aulagnier, c'est-à-dire que ces signes possèdent la dynamique du mouvement dont l'évolution est permanente dans les tracés qui traduisent les reflets du scripteur dans cette zone mère/enfant, scripteur/lecteur.

La planche I « dix » appelle à la verticalité, l'union avec l'univers, l'autorité universelle. La planche II « Force » appelle à la frustration, à la résistance, à une coupure, la castration ; la planche III, l'attitude corporelle sollicite une identification, une adhésion au familier, soulignant dans le geste corporel du profil de l'homme cette part familière du maternel ; la planche IV « couteau » résonne comme quelque chose de fascinant mais dangereux, mouvement du désengagement d'une position adhésive à la figure vue ou entendue, mais c'est aussi une planche excitante par le mouvement, ressentie parfois comme menaçante par le sujet, menace de castration.

On peut désigner les planches V et VI comme des planches maternelles en soulignant les courbes, formes perceptives de la souplesse pour la planche V et du geste manuel dans le saisissement, du contact, du mouvement d'emprise pour la planche VI ; les autres planches renvoient au masculin tout en restant dans l'emprise visuelle maternelle. Les mouvements se différencient selon qu'ils sont masculins ou féminins par la forme, la perception, la spatialisation et la force du mouvement ressenti dans l'ensemble des tracés. Ces planches sont des planches du « primaire ».

Les planches « Signifiants formels » : la planche VII, le caractère « cloque » ; la planche VIII, le caractère « furoncle » ; la planche IX, le caractère « creuser/raceler » ; la planche X, le caractère « détruire » ; la planche XI, le caractère « gestation » ; la planche XII, le caractère « canon » ; la planche XIII, le caractère « séparé/different » ; la planche XIV, le caractère « souffrance/amertume » ; la planche XV, le caractère « commencement/origine » ; la planche XVI, le caractère « recevoir ». Toutes se positionnent selon le développement dynamique de la construction progressive de l'intersubjectivité.

Leur classement est basé sur la progression psychique dans la construction du Moi et du Soi, de la planche une à la planche seize. Ce classement va se croiser avec la grille d'analyse des planches suivant l'évolution de l'intrapsycho à l'inter subjectivité. Les planches sept, huit sont des planches qui mettent en avant cette relation d'objet. Les planches neuf, dix, onze sont des planches de souffrance, d'un corps extensible, déformable, destructible. Les planches douze, treize, quatorze, quinze, et seize sont des planches de séparation. Certaines planches possèdent un contenu manifeste spécifique selon les mots choisis : la planche XI écrit le caractère « gestation » se référant à l'objet maternel, par contre le caractère « dix » évoque le masculin, l'univers, le monde, le phallus ; c'est une planche paternelle, mais cette planche est aussi une planche élémentaire, relevant de l'exigence du narcissisme primaire.

Ces dix planches doivent être toutes les planches maternelles, puisqu'elles sont constituées d'idéogrammes signifiants formels. Ces planches se composent de deux ou trois éléments constitutifs qui sont pour la plupart les objets maternels : « enveloppe maternelle », « peau », « homme », « lit », « foetus », « souffrance », « origine », « main », « bouche », mais aussi des objets tranchants « pierre », « couteau », « autre » face aux objets maternels. Même pour le caractère « homme », c'est l'attitude corporelle, la gestualité qui détermine la nature de l'homme. Ces deux catégories opposées d'objets, traduisent d'une part l'opposition entre le masculin et le féminin, d'autre part la confusion entre deux désirs, celui de rester ensemble et celui de se séparer.

Les caractères des objets tranchants ont le statut de « clé », ce qui veut dire qu'ils ont une fonction. Dans l'organisation grammaticale de l'écriture, ils sont des génériques de l'idéogramme, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas des éléments principaux. Dans l'analyse de la clinique de l'idéogramme, la « clé » donne la nature du genre dans la constitution du caractère : dans quelle direction se précise le sens ? La clé a une fonction d'étayage parce qu'elle précise ses aides, telle est la fonction de la clé de la main dans le caractère « portage » face au morphogramme « enveloppe » ; c'est la main qui porte « l'enveloppe » corporelle. Ici dans ces planches, les clés « couteau », « pierre », présentent l'ambiguïté, caractéristique du Signifiant formel.

La clé de « pierre » dans l'organisation du caractère, introduit la réalité extérieure, dans son statut de clé, elle étaye le morphogramme « enveloppe » pour constituer l'idéogramme « canon ». Dans une autre scène, la scène de l'organisation du sens « canon », la clé « pierre » menace « l'enveloppe » corporelle et provoque une expulsion vers l'extérieur. La rencontre entre l'ambiguïté qui marque l'opposition de deux sources conflictuelles et la confusion qui marque l'indifférenciation de deux espaces psychiques (mère-enfant) font apparaître les caractéristiques du Signifiant formel.

On repère les éléments de « l'appareil d'emprise » :

- La « bouche » est présente dans ces planches, mais écrasée par la « falaise » dans le caractère « pierre » (planche IV), ou déformée par l'usage dans le caractère « souffrance » (planche VIII), comme si la « falaise » revêtait la fonction du Surmoi, pour interdire le plaisir.
- La « main » signe l'emprise pour représenter l'action de saisissement, d'arrachement.
- Le « vêtement » qui représente la texture enveloppante, donc le maternel, est menacé par le « couteau » qui coupe, qui détruit et qui sépare.

L'humain est « enfermé » dans l'enveloppe maternelle pour le mot « enveloppe » comme pour le mot « gestation ». Quand il est représenté libre, il est malade comme dans le caractère « maladie ».

Toutes les planches mettent en scène les enjeux psychiques dans une douleur topique maternelle, insistant sur les menaces de déformation, d'éclatement des limites psychiques, des défaillances de ces enveloppes corporelles

9.3.4. *Le cadre*

Le dispositif technique est précis dans l'énoncé de la consigne de passation. Il introduit les éléments matériels du cadre du test : l'attente du test dans la passation qui est la reproduction des modèles des planches et la communication verbale de toutes les manifestations psychiques éprouvées, ressenties pendant l'activité motrice. La finalité du test est très associée à son dispositif technique. Il délimite le temps et l'espace de la passation : c'est seulement pendant la reproduction que le sujet est invité à communiquer ces éléments et après la reproduction qu'il est invité à indiquer les endroits des planches où se déclenchent ces éprouvés. Ceci permet de construire les limites des recueils de données ; les paroles prononcées avant la réalisation seront prises en considération comme éléments cliniques du sujet participant et non comme éléments observables du test et les paroles après la réalisation seront un outil d'analyse pour mettre en lien le visuel et le mouvement interne.

Le cadre définit la relation dans laquelle s'engage le participant avec le clinicien : patient ou participant avec le chercheur, ce qui précise la nature des liens dans ce contexte du test, dans l'évitement d'une confusion de la relation patient/psychologue. Le cadre est précis afin de limiter ou plutôt de minimiser les effets de séduction au profit d'une production pure des matières

psychiques de liaison sensation/psyché, image-chose/image-mot et/ou de déliaison représentation de chose/représentation de mot. Le cadre interne est pour nous le cadre de pensée dans l'organisation du test. Trois éléments organisateurs de ce cadre méritent un temps de réflexion pour comprendre et penser la situation du test pour le participant comme pour le psychologue.

Ce dispositif propose un cadre qui se base sur la mobilisation d'affects dans un contexte régressif. Trois conditions de contrainte participent à la construction du cadre :

- La présentation des images visuelles, matrices corporelles maternelles qui favorisent l'émergence des représentations de chose.
- L'obligation de « produire » renvoie au contexte de la cure, à l'obligation de l'immobilisation motrice dans la cure ; et agit lui aussi comme une contrainte dans un dispositif attracteur de matière psychique.
- L'instauration d'un espace à reproduire pour l'autre, donc à répéter dans un espace intersubjectif qui favorise le transfert.

Le cadre⁵⁷ grâce à la constance des règles, permet de construire cet extracteur de productions psychiques induites par la simple reproduction des planches. Selon J. Bleger, le cadre est cet espace de dépôt des formations symbiotiques du patient et aussi peut être du psychanalyste. Selon cet auteur c'est bien par cette symbiose comme invariant que peut s'instaurer et s'ouvrir le processus de changement.

La position psychique : A partir des consignes très précises qui invitent le participant à reproduire ici et maintenant tous les modèles des planches dans un temps précis et à lier les ressentis pendant la reproduction, avec les mots nécessaires pour pouvoir communiquer au psychologue (dire tout ce qui est ressenti et ce qui se passe dans la pensée et dans le corps). Les consignes de passation sont : « Ces signes, ces symboles font partie de l'écriture universelle, tout particulièrement de l'écriture chinoise. Il y a seize planches, je vous demande de reproduire tous les modèles de ces planches, de dire tout ce qui vous vient à l'esprit et tout ce que vous ressentez pendant la réalisation de ces modèles. ». Le participant réalise les modèles avec le pinceau et l'encre de Chine.

La position physique : dans une position spécifique au cadre matériel, position précise qui est cette position assise du sujet, seul devant la feuille blanche, et non dans une position de face à face pour échanger avec le psychologue par rapport aux impressions et aux ressentis, ou aux perceptions telle est la position dans le test de Rorschach.

Pour la passation : dans un premier temps il est recommandé au sujet participant de reproduire le modèle, les commentaires sont notés. Dans un deuxième temps, une enquête sur la spatialisation de l'émergence des commentaires. Ces deux temps ont chacun un objectif, le premier tente de recueillir les productions psychiques en lien avec l'implication motrice dans la rencontre avec l'objet maternel primaire qui est présent dans les représentations de chose, ainsi que les éléments corporels perçus dans les planches. Le deuxième sans production motrice est un retour électif dans le visuel et dans l'imaginaire. Il n'y aura pas de restitution du test, ceci est précisé dans l'entretien pré liminaire où notre position de chercheur est précisée.

La nature de la relation : c'est une relation de contrainte, contrainte à reproduire, à exécuter en motricité les modèles, donc imiter l'objet. La relation ne s'étaye pas sur une relation classique entre le psychologue et le patient, mais entre le psychologue chercheur et un sujet participant à la

⁵⁷ R. Roussillon, l'archéologie du cadre

recherche comme un élément de la recherche. Cette recherche s'inscrit quelque part dans le cadre d'un renversement des rôles, la demande se situe chez le psychologue et la réponse est détenue par le sujet. La parole n'est autre que la parole par rapport au mouvement psychique lié au mouvement physique, mais non à la libre association. Cette situation est contre transférentielle du fait de la position maître/élève qui trouve aussi sa racine dans la position enfant/parent, et tout particulièrement dans la position mère/enfant puisqu'il est demandé de réaliser une tâche.

Ces trois éléments ouvrent la réflexion sur ce cadre de limites, de contrainte, d'abstinence et d'action : un dispositif proche et différent de celui de l'analyse. D'un côté la posture face à face dans une position précise qui est de reproduire les modèles, et de l'autre la position allongée immobile dans le contexte de l'analyse. Mais dans les deux cas, le sujet reste seul à « produire », sans avoir à croiser le regard de la psychologue dans la situation de test, ou de celui de l'analyste dans la cure. La parole est limitée uniquement par rapport aux mouvements de reproduction et la parole est libre dans la situation d'analyse. Le cadre de contrainte spatio-temporel est la contrainte de reproduire dans un temps limité (uniquement le temps de réalisation des seize planches). Il s'avère que ce temps corresponde à quarante-cinq minutes, temps d'une séance d'analyse.

Dans la cure, l'analysant est maintenu dans une position précise à produire les éléments psychiques survenus dans ce cadre d'inactivité physique ; dans la situation du test, le participant est maintenu dans la position précise du calligraphe à produire des éléments psychiques survenus dans ce contexte. Bien évidemment la production verbale est variable entre un sujet et l'autre ainsi que la réalisation des planches. Le psychologue comme l'analyste est dans une position d'abstinence et de renoncement à toute intervention qui risque de changer ce cadre pensé et construit comme attracteur de productions de l'inconscient. Nous comparons juste le cadre tel que R. Roussillon le décrit, c'est-à-dire comme le dispositif de l'archéologie du cadre ; notre comparaison reste limitée dans ce travail de réflexion sur l'élaboration de notre dispositif et de ce qui le fait ressembler et se séparer du cadre psychanalytique.

Cette réflexion sur la construction du cadre dans le dispositif du test de l'Idéogramme nous permet d'ouvrir nos questionnements et notre surprise à constater qu'il s'agit apparemment de deux cadres bien différents voire en opposition, dans l'un la motricité et dans l'autre l'immobilité. Ce qui nous a permis de penser que la nature des productions dans les deux cadres sont différents : qu'il s'agit dans la cure de l'immobilité physique pour obtenir le mouvement de la réalité psychique, les traces de l'inconscient entre les mots. Alors que dans le test, le mouvement physique (acte d'écrire) est un organisateur pour recueillir les traces des éléments psychiques, les mouvements de la position psychique du sujet face à l'objet maternel dans un espace corporel mère/enfant. Ce qui forme la ressemblance, c'est la texture de l'archéologie du cadre qui sont aussi, pour l'un, comme pour l'autre, des contraintes d'abstinence, construites comme facteurs fondamentaux pour un cadre attracteur d'éléments psychiques.

9.4. Description des planches de Ti

Planche I : le caractère « Dix »



1° Description formelle du caractère

Le caractère « dix » se compose d'un seul élément. Il est formé d'un trait vertical réalisé d'un seul geste, de haut en bas. Ce caractère chiffre est en fait compté parmi les dactylogrammes. Le

nombre est désigné par un geste, un geste indicateur. D'après les « Jiawen »⁵⁸, forme ancienne de l'écriture, le nombre « dix » est une représentation d'un poing fermé réduit à un seul trait. Ce nombre « dix » donne une représentation de « extrême », « en deçà », de l'homme debout, de l'idéal. Il donne à voir une représentation de l'universalité.

La régression s'effectue à l'endroit où le poing qui est un geste représentatif du nombre « dix » se réduit à un trait. C'est une image régressive, comme le jeune enfant qui trace un trait pour désigner toute sa pensée, une armée entière où tout un ensemble de personnages, d'actes, de scènes. Ce jeune enfant ne possède pas de moyen intellectuel et technique pour aller dans la complexité de la représentation. Nous retrouvons cette modalité de représentation chez les patients psychotiques. La chose, le vécu est parfois représenté par un rien, c'est le sentiment, l'émotion qui est l'enveloppe, qui contient ces choses. Ainsi « dix » est un élément condensé.

Le « dix » dans l'écriture ancienne est un seul trait, il représente alors le tout, le plusieurs, comme le monde, l'univers. Dans l'écriture actuelle, le « dix » est réalisé avec deux traits au lieu d'un trait seul : un trait vertical et un trait horizontal. Les deux traits se croisent donnant la forme d'une croix. Le trait horizontal seul est le chiffre « un » mais il ne représente pas l'univers, il délimite l'espace de l'homme de la terre et de l'humain élevé au rang de la divinité. L'érection est barrée par la séparation mais c'est le croisement de l'homme de terre et l'homme du ciel qui symbolise le « dix », le plusieurs. Ce dix est représenté par le croisement des deux doigts, des deux index. C'est le geste du croisement qui organise le symbole du plusieurs, donc de la dynamique de rencontre de la différenciation, ce qui permet d'accéder à l'intersubjectivité.

2°) Description des mouvements dynamiques

Ce chiffre « dix » réalisé d'un seul trait comme s'il devenait indicateur de l'archaïque, de l'origine ; il est le fondement de l'écriture, du souffle, de l'être, le signe gestuel, le marquage du Moi dans l'écriture, marqueur de l'identité. Le mouvement dynamique contenu dans le trait représente et le contenu et l'enveloppe. Dans la réalisation de ce caractère, le départ marque la puissance d'une dynamique, du désir, symbolisant le masculin ; l'arrivée du trait horizontal dans l'écriture actuelle marque la finesse, la qualité, l'étayage du souffle, représentant le féminin. Ce mouvement rassemble le trait horizontal et vertical, l'ensemble traduit ce qui, dans la forme archaïque, est représenté par la simplicité d'un trait, le trait vertical.

La verticalité représente l'érection, le trait vertical forme avec le trait horizontal les éléments fondamentaux de l'idéogramme ; la verticalité est très souvent abordée dans la parole pour représenter l'évolution de l'engagement. Tout pour dire que le trait vertical représente la capacité de la personne, de l'érection qui s'étaye sur le narcissisme secondaire, appartenant au masculin. Dans l'organisation spatiale du symbolique, le trait vertical permet d'inscrire les générations, le trait horizontal traite la question des différences de sexe, de la jalouse. Ainsi dans la pensée chinoise, la verticalité se fonde dans les mythes de la culture, organisant la formation des fantasmes originaires, l'approche de la vie et de la mort ; l'horizontalité traite, de la dynamique de l'homme.

On peut noter que l'érection de « dix » se réalise au pinceau, du haut vers le bas comme si la qualité du sujet se déploie parallèlement au déploiement de la robe chinoise de l'homme. C'est dans ce geste de déploiement que se confirme l'identité du sujet, tandis que l'érection offre une image qui se dresse du bas vers le haut. C'est sans doute la rencontre de ces deux dynamiques du

⁵⁸ Des inscriptions des écailles de tortues

mouvement dans l'organisation de l'espace et du temps qui est reprise par le trait horizontal assurant la fonction de transformation.



3°) Signification du caractère

Le caractère « dix » représente en fait le chiffre « dix ». Dans l'écriture actuelle, le trait vertical dans « dix » se dédouble : le trait d'origine garde la même position, donc debout, et l'autre, pivote horizontalement inscrivant une limite dans l'unicité du tout. Ces deux traits se coupent au milieu, ce qui donne à l'unité la marque indéfectible de la castration.

Le caractère « dix » est très souvent employé avec les autres morphogrammes, et les autres éléments constitutifs pour former de nouveaux caractères. Il donne le sens du trait de départ, mais une unité, un ensemble qui résume le tout. Un proverbe chinois commente « un trait vertical met l'homme debout », ce qui, derrière l'image de l'érection, formule la question de la subjectivation. L'enfant dans l'apprentissage s'aventure à se mettre debout ; ce trait symbolise la présence du sujet, parlant et écrivant. Il organise ainsi la place du Je. Dans l'écriture, le trait vertical vient après le trait horizontal, comme si le trait horizontal devait assurer la fonction d'étayage pour que le trait vertical puisse y advenir.

4°) Commentaire

Le caractère « dix » produit un mouvement de fermeté, de confirmation de l'acte, d'où sans doute vient la représentation d'un poing fermé qui produit l'autorité, celle du père. C'est un signe qui a une direction de haut en bas, en un seul geste d'un mouvement de source au but. « Dix » a une fonction d'indicateur d'une autorité encadrante, puisqu'elle favorise l'identification paternelle. Cette planche fait travailler de façon latente l'érection, l'universalité, l'archaïque, de l'humanité et la formation du symbolique dans la reconnaissance des différences de sexe, de génération.

Planche II : le caractère « Force »



1°) Description formelle du caractère

« Force » est composé de deux signes élémentaires :

A. Un trait vertical descendant qui se termine par un jeté vers la gauche. Il est réalisé par un mouvement plein (vertical) qui marque une précipitation vers la gauche.



B. Un petit trait qui vient croiser le trait principal à la partie inférieure de celui-ci, de gauche vers la droite, de haut vers le bas.



Le caractère « force » est un morphogramme qui s'écrit comme suit :



2°) Description des mouvements dynamiques :

Le trait vertical, signe phallique donne une représentation de l'homme debout, d'un corps, d'une unité de force dont la solidité offre une vision de portage, de la virilité. Ce trait prend par la suite l'orientation vers la gauche et se termine dans un élan de jeté. La dynamique du mouvement se situe tout au début du tracé sur l'investissement unique de la descente du pinceau. Une fois le trait vertical construit, la dynamique du mouvement se resserre pour conduire le souffle, le mouvement de l'attention vers la finesse de la pointe, vers la gauche.

L'autre élément constitutif, le petit trait oblique qui vient couper le trait vertical indique lui aussi un mouvement, le mouvement intersubjectif dans la rencontre avec l'autre, formant ainsi une intersection, un croisement. Ce croisement est marqué à l'endroit de la transformation du trait principal à la fois en épaisseur et en orientation, mettant l'accent sur la rencontre comme moteur de la transformation.

3°) La signification du caractère

La mise en relation de ces deux éléments « trait vertical/jeté » et « trait horizontal » constitue le caractère « force », sépare à cet endroit de formation du sens, la phonétique du visuel. Elle décolle la représentation visuelle du sens. Le visuel complexifie l'idée de la force et de la virilité (coupure du grand trait) et permet de ré-introduire le féminin, symbolisé par la pliure dans l'organisation de l'écriture, ici par la cassure du petit trait.

A l'origine « force » représente l'outil pour labourer le champ. En bas de l'outil se forme ce petit appui pour soutenir le pied sur lequel le corps viendra poser son poids et sa force, pour pénétrer la terre. Pour manœuvrer cet outil, il fallait avoir de la force qui symbolise le masculin ; l'homme gonfle ses muscles pour pouvoir réaliser les besognes. Le morphogramme « force » donne une représentation du masculin mais aussi de la violence puisque le mouvement de pénétration exige une dynamique du geste corporel dans la réalisation de l'acte. Au milieu du symbolique, la « force » donne aussi une représentation du poids, de l'effort qui introduit la représentation de l'usage de la force pour « grimper », « monter », « le but de la force c'est de promouvoir ».

4°) Commentaire

Les mouvements contenus dans ce morphogramme représentent la dynamique du geste. Les mouvements présentent ici la position de « marqueur » comme l'homme en érection. La représentation d'un mouvement d'érection induit un espace spéculaire qui reflète la représentation de l'image corporelle, source de jouissance. Le petit trait présente un autre mouvement qui met en évidence cette revalorisation au service du narcissisme primaire. C'est une surface de projection, d'identification par l'image de la chose. Ce morphogramme assure d'autre part la mise en forme d'une image d'un schéma relationnel, d'une identité reconnue, nécessaire pour l'investissement du monde.

Cette planche est une planche de l'érection, planche narcissique ; les images sont précises dans l'organisation du geste, de l'enfoncement dans la terre, dans le croisement du masculin et du féminin, assurant la présence de la bisexualité au cœur du narcissisme.

Planche III : le caractère « Homme »



1° Description formelle du caractère

Le caractère « Homme » est un morphogramme, il se compose d'un seul élément. Il est formé par deux traits qui construisent la silhouette de l'homme de profil, le corps et les bras penchés en avant. Dans l'écriture idéographique, les attitudes corporelles sont présentes dans la plupart des caractères de l'humain. Dans l'ancienne écriture, ce caractère « homme » présente une réversibilité gauche/droite, c'est-à-dire qu'il peut être la représentation du profil de gauche ou celui de droite. Dans l'écriture courante il se représente avec le profil de droite. L'attitude corporelle « courbée » indique le désir de partage d'affect, puisque cette représentation invite à la singularité et à la familiarité. Ce caractère « Homme » induit l'importance de l'intersubjectivité dans le travail de représentation.



2°) Description des mouvements dynamiques

« Homme » n'est pas de face, mais de profil, il donne la représentation d'un corps en action de par sa posture les bras en avant, prolongement du corps latéral. Le changement des postures transforme le sens. Le mouvement dynamique se trouve dans cette posture de profil, ce qui traduit la recherche latente pour « montrer » l'homme dans une position spatiale et corporelle particulière. Le mouvement évolue dans la direction du tracé de haut en bas comme si il indiquait le déploiement des affects dans le regard de l'autre. Ce même mouvement fait pivoter d'un quart de tour l'homme de face vers l'homme de profil, mettant en scène les transformations de ce dépassement de l'être, comme si il indiquait par cette position corporelle le sens : l'homme unique dans l'espace. Le mouvement semble permanent et constant, il présente un langage non verbal, condense les éprouvés et organise l'espace et le temps de l'histoire de l'homme.

On peut penser que l'« homme » représenté par son profil permet de répondre au désir scopique de se voir dans cette position. C'est une recherche de pensée archaïque pour construire la représentation de l'homme à partir de cette vision de l'homme. Il est donc au profit du trouvé/créé. On fait l'hypothèse qu'il ne s'agit pas d'un double narcissique puisque cette position « courbée » appelle le maternel, l'étayage. Le mouvement d'un point de vue économique dessine cette place du « Pictogramme » dans une recherche de l'intersubjectivité.

3°) Signification du caractère

Le caractère « homme » contient en fait deux éléments liés ensemble : le corps et les bras. C'est l'ensemble de ces deux éléments corporels qui forment l'« homme ». A l'époque du début de l'écriture, toutes les représentations de l'homme dans des positions corporelles différentes sont réalisées : l'homme de face, de profil, en position couchée, debout, à genoux. A l'intérieur de ces représentations se démarquent celles de la femme, du vieillard, de l'enfant. Cette représentation désigne au départ l'« humain », donc l'homme de toute origine. Tous les dérivés de l'« homme » ont un lien direct ou indirect avec l'homme comme les caractères « se reposer », « se conserver ».

Nous repérons cette variable constante pour former l'unité discrète de sens « accompagné de l'homme ».

4°) Commentaire

Ce caractère « homme » dans les formes archaïques de l'homme est une représentation symbolisant l'origine de l'écriture. Il forme d'autres caractères présentant d'autres formes de

l'homme : « l'homme de face », « homme de dos », « femme », « vieillard », « enfant », « homme à genoux ». Ce sont donc les représentations des silhouettes de l'homme. Par ses mouvements et attitudes corporelles, l'« homme » est une représentation de chose. Les attitudes, la posture, les gestes corporels en se modifiant transforment le sens, dans le déplacement dans l'espace, aussi bien dans le rejet que dans le saisissement. C'est donc ce mouvement du va et vient, entre le dedans et le dehors, entre la réalité interne et externe que « homme » s'inscrit dans l'espace et dans le temps.

Cette planche fait advenir la position passive, dépendante du corps maternel au sens où il s'origine et est contenu par l'idéogramme lui-même. C'est une planche maternelle dans sa capacité conteneur. Les attitudes corporelles de « homme » surajoutent cette position de dépendance où la présence des traces mnésiques de la chose étaye la subjectivation.

Planche IV : L'unité discrète de sens « couteau »



1°) Description formelle du caractère.

« Couteau » se compose d'un seul élément. C'est la représentation d'un tranchant, d'un outil qui sert à écorcher, à détacher la peau de l'animal. Le signe lui-même ne représente pas spécifiquement le « couteau », mais il représente l'outil que l'homme utilise pour écorcher l'animal. Il est de ce fait l'objet intermédiaire, séparant l'homme de son geste violent qui est cet arrachement de la peau. Très souvent employé avec un trait vertical placé à gauche, représentant un manche, il sert comme un appui. Cet outil représente en même temps cet objet intrusif mais aussi objet médiateur avec la fonction de séparation entre l'animal et l'homme.

C'est une représentation d'une maîtrise, d'une défense comme si l'objet tranchant projeté en dehors de soi, pouvait maîtriser l'ennemi, l'étranger, la partie étrangère ; l'animal est sous contrôle de cet outil. Cette unité discrète de sens « couteau » est utilisée comme « clé », donc n'est pas autonome dans la formation des caractères et n'est pas un caractère à part entière. « couteau » s'écrit ainsi :



2°) Description des mouvements dynamiques

Le tracé d'un demi cercle de haut en bas et de droite vers la gauche, produit un effet, une sensation, l'image d'un corps en mouvement. L'unité discrète de sens « couteau » décrit la vitesse dans le mouvement, vitesse qui pourrait être ressentie comme violence dans l'acte, provoquant l'éprouvé du négatif. Cette unité discrète de sens habite une représentation de fonction. Dans ce caractère, c'est la fonction d'étayage de la défense contre l'ennemi qui est représenté par la peau de l'animal. C'est une fonction défensive au profit du moi. La dynamique du mouvement construit une perception de l'avancement, de la permanence du mouvement, de l'infini ; l'ensemble de ce mouvement explique l'appel à l'arrachement, à la séparation qui assure le devenir de l'homme.

3°) Signification du caractère

« Couteau » est dans l'écriture ancienne une unité discrète de sens puisque ce caractère est représenté par un demi cercle qui a perdu son statut de représentation de chose, mais aussi son

statut de mot dans le dictionnaire⁵⁹. Une partie de cette représentation, ici le tranchant est représenté par la vitesse du tracé ; un mouvement perceptible qui est une stratégie pour maintenir l'archaïque, le primaire tout en procédant dans la signification. C'est donc ce mouvement régressif puisqu'il introduit la sensation dans la formation de la représentation de mot, qui définit le tranchant. Comme si il était difficile de représenter le tranchant, peut être trop dangereux pour le moi.

On ne pouvait l'aborder que sous l'effet d'une sensation. Cette manière de constituer la représentation de « tranchant » s'étaye encore une fois sur le modèle de principe de plaisir/déplaisir qui est donc la maîtrise de tout surgissement du déplaisir. La mise à distance des affects négatifs est une recherche constante dans l'organisation de l'écriture chinoise qui est aussi, sans doute, une recherche de l'humain.

« Tranchant » montre les transformations possibles par voie régressive de quitter le visuel pour aller dans la sensation, puis à partir de la sensation vers la représentation. Ce qui permet de caractériser, d'affiner la représentation du tranchant par ses objets, des éprouvés sensoriels, traces mnésiques de la représentation de chose. Ainsi, la vitesse conditionne la formation de la représentation du tranchant, comme si sans cela, l'acte de couper renvoie à l'homme la culpabilité. Dans la pensée chinoise, le proverbe, « couper la chair ne conduit pas nécessairement à l'arrachement de la peau », met en évidence la dépendance réciproque du couple chair/peau. Ce lien narcissique puisque c'est un lien de sang permet une mise à l'écart de ce sentiment de culpabilité.

L'unité discrète de sens « couteau » est représentée ici par un demi-cercle évoquant l'infini, l'imparfait mais aussi permanent. Elle signifie que dans la forme actuelle de l'écriture, ce symbole contient des sens variés, plus larges qu'à l'origine. Ce sens large est inclus et contenu dans l'idéogramme, constituant d'une certaine manière le travail de refoulement par une régression de l'image.

4°) Commentaire

L'unité discrète de sens « couteau » produit des mouvements de maîtrise, de séparation. Cet objet intermédiaire protège l'homme dans la rencontre avec l'autre, l'autre étranger. Elle présente la position « entre-deux » comme l'homme face à son double, celui du dedans et celui du dehors. Le mouvement contenu dans cette unité discrète de sens représente la dynamique du geste. Le demi-cercle trace par contre quelque chose de l'infini, ouvert introduisant la représentation de la non plénitude.

Cette planche « couteau » suscite chez le sujet une érection qui se situe dans le dynamique du mouvement des tracés. Elle appelle à la position du Moi dans les prises de risque identitaire.

Planche V : L'unité discrète de sens « embrasser »



1°) Description formelle du caractère

« Embrasser » est une unité discrète de sens. Ce qui traduit sa dépendance aux autres composants pour former un caractère et c'est une représentation de fonction, fonction de

⁵⁹ Il n'existe plus dans le dictionnaire de l'écriture archaïque

contenance, de pare-excitation. Elle est constituée au départ de trois éléments possédant chacun une représentation :

- Représentation de la forme du fœtus, représentation de chose
 - Représentation de l'acte d'envelopper introduisant le sentiment de satisfaction, représentation d'affect
 - Représentation de l'objet qui symbolise la nourriture, représentation de l'objet du plaisir
- « Embrasser » est la composition de ces trois éléments, trois représentations confuses dans un seul tracé, difficiles à distinguer les uns des autres. Ainsi réalisé, « embrasser » est transformé en une unité discrète de sens qui est en fait une représentation de fonction. L'unité de sens est la représentation d'un humain incliné sur lui-même pour embrasser, envelopper un objet. Cette unité discrète de sens « embrasser » donne ainsi la représentation de l'abri. La scène décrite présente une relation mère enfant au moment d'échange nourricier. L'enfant au sein est rassasié, satisfait.

« Embrasser » est placée la plupart du temps au-dessus d'autres éléments (morphogramme, idéogramme) pour former un caractère, symbolisant de par sa position spatiale, cette enveloppe contenant maternelle. C'est donc le tracé d'une courbe confusionnelle mère-enfant qui donne la représentation de la continuité de l'un et de l'autre formant cette fonction maternelle.



2°) Description des mouvements dynamiques

Ces trois éléments sont réalisés dans la continuité du tracé des courbes. Le mouvement est dans le sens du haut vers le bas, relativement régulier et confus à l'intérieur même du tracé. Les éléments « objet », « fœtus », « nourriture » deviennent un ensemble, indissociable de l'un à l'autre. La souplesse du tracé introduit la tendresse, renforçant la représentation de quelque chose de bon, de circulaire, d'un souvenir de la mémoire de la rencontre avec l'objet primaire.

La dynamique du mouvement spiralée vers le bas produit une sensation de décharge, d'une satisfaction du plaisir. Cette sensation du plaisir renvoie à la satisfaction de la jouissance orale, ce qui permet de rejoindre les traces mnésiques de l'objet maternel. Ce mouvement interne transférentiel conduit et organise les éléments « nourriture », « fœtus », « satisfaction » vers la formation de l'unité de fonction. Ces transformations sont dynamiques, s'appuient sur le renoncement de la jouissance pour aboutir vers les transformations de satisfaction de la fonction d'étayage.

Dans l'écriture actuelle, ce renoncement à la jouissance est illustré par les tracés des angles remplaçant les tracés circulaires, ronds. Ceci s'inscrit dans un compromis, compromis d'une revalorisation d'une fonction contenante, qui appartient à la fonction d'enveloppe. La figure dans l'écriture actuelle permet de symboliser cette enveloppe puisqu'elle délimite les espaces maternants, limitant le dedans/dehors. Ainsi un petit jeté marque le début de l'enveloppe et un petit crochet de bas en haut, symbolise l'action de retenir, de contenir, permettant de définir cette fonction d'étayage, c'est-à-dire définir la capacité transformatrice des éléments alpha et bêta. L'unité discrète de sens « embrasser » est transformée en forme de toit dans la forme (avec les deux bords définis) et dans sa position spatiale à l'intérieur de l'idéogramme. « embrasser » prend désormais le statut de l'unité discrète de sens, ou clé selon les termes employés par les linguistes contemporains, elle est toujours placée au-dessus de tous les autres éléments

constitutifs de l'idéogramme, symbolisant dans le visuel sa fonction de pare-excitation et d'étayage.

3°) La signification du caractère

La courbe dans le tracé donne la représentation du féminin, de cette forme corporelle maternelle. D'emblée, elle donne la représentation de souplesse, de tendresse, faisant accéder de façon latente à la représentation féminine par la descente dans le tracé même d'une cascade, s'associant à la matière fluide de l'eau. C'est donc cette courbe circulaire qui signifie l'harmonie de la jouissance du corps, condensée et symbolisée par le sens « embrasser ».

Cette unité discrète de sens n'existe pas dans le dictionnaire d'écriture archaïque, elle n'existe qu'en unité dans un idéogramme composé. Nous faisons l'hypothèse que l'écriture des mots n'arrive pas à contenir toute l'ampleur maternelle. L'objet primaire maternel ne pouvait exister qu'en objets différés comme unité, clé, symbole, point, crochet, toutes formes variées des fonctions maternelles. L'organisation dans la construction des représentations indique ces éléments condensés, transférentiels, qui contiennent du sens, des affects et qui peuvent être déployés. D'ailleurs, cette unité discrète de sens est nommée clé de « toit » qui est employée pour signifier les fonctions protectrices dans l'idéogramme.

4°) Commentaire

A l'origine les éléments de ce caractère « embrasser » se superposent, s'entassent comme le corps penchant à la rencontre d'un autre corps. Tout un ensemble de loi qui régissent l'emboîtement, comme garant de cette rencontre. Les seuls opposants de l'ensemble sont les formes et les mouvements des positions corporelles : gauche, droite dans les mouvements de courbes. Dans l'écriture actuelle, les transformations permettent d'organiser les fonctions d'étayage en s'appuyant sur la position spatiale de chaque élément (organisation visuelle du « toit »).

C'est une planche maternelle avec ses objets sensoriels, la souplesse, la douceur, le glissement des mouvements. Elle appelle l'adhésion et la confusion des mouvements internes et des mouvements externes.

Planche VI : Le morphogramme « Main »



1°) Description formelle du caractère

C'est une représentation de la « main » droite ; elle est composée de deux éléments dans le tracé : La représentation de la main avec trois doigts est réalisée en mouvement de demi-cercle :



- Trait oblique réalisé de haut en bas comme un jeté vers la droite ; trait représentant le socle, le poignet, porteur de la main :



Le caractère « main » s'écrit ainsi :



C'est un morphogramme. Dans la réalisation, les mouvements des tracés du demi-cercle et le trait oblique sont dans le sens opposé. Le demi-cercle est dirigé vers le haut en partant de la gauche et le trait part de haut vers le bas, au milieu du demi-cercle. La « main » est la représentation d'une main qui se tend vers le haut pour attraper un objet, la chose.

Le caractère « main » dans l'écriture ancienne peut être écrit à gauche pour représenter la main gauche et à droite pour représenter la main droite au départ elle signait la spatialisation. L'écriture est réversible mais le sens est le même : « main ». La réversibilité permet de lier la main gauche à la main droite. Elle est surtout utilisée avec d'autres éléments pour constituer un idéogramme, elle n'est pas employée seule. Après l'analyse des idéogrammes qui sont constitués de la « main », nous proposons de faire l'hypothèse que la « main » a un statut autre que la représentation de chose, elle se positionne dans ces idéogrammes comme organisateur du dynamisme du mouvement. Elle peut avoir des fonctions différentes qui varient selon les caractères.⁶⁰

Dans l'écriture actuelle cette représentation de « main » droite désigne le sens de « encore »



Main gauche



Main droite



« encore »

2°) Description des mouvements dynamiques

C'est une représentation d'une main tournée vers le haut pour saisir un objet. Ce geste de saisie pourrait être issu du mouvement de croisement du trait oblique et du demi-cercle. Le mouvement dynamique semble se situer à l'endroit du retournement de la main vers le haut. Cette représentation est étayée d'un désir masqué sous l'aspect de la motricité. La dynamique de l'action se traduit par la perception de ce mouvement interne, mouvement qui se poursuit après l'écriture.

3°) La signification du caractère

Le morphogramme « main » pourrait avoir le sens de « encore », de ce qui se répète :

- La réversibilité marque la différence entre la main gauche et la main droite, en les reliant et en organisant le sens de la spatialisation, ce vers quoi elle est tendue. Le sens pourrait être plus précis selon sa position « haut/bas ». Ce qui peut justifier la signification du caractère, comme dans le caractère « donner/recevoir », c'est la position de la main qui détermine le sens de « donner » ou de « recevoir ».

- Cette représentation « main droite » est spécifique à l'offrande où l'usage de la « main gauche » n'est pas recommandé.

- Dans le geste d'offrande, la main droite est dominante par rapport à la main gauche symbolisant le respect dans l'intersubjectivité, ainsi qu'il en est dans l'offrande et dans les cultes.

- L'évolution de cette pensée de l'usage de la « main » dérive vers la possession. La « main » désigne alors la propriété, l'emprise.

- Plus tard la représentation est utilisée comme liaison de plusieurs unités

⁶⁰ Fonction d'étayage, fonction d'emprise, fonction de portage.

4°) Commentaire

A l'origine, ce caractère « main » décrit les mouvements de souplesse, de deux sens « donner » ou/et « recevoir ». La réversibilité du sens de ce caractère s'ouvre vers l'intersubjectivité, introduisant la dimension d'un objet malléable en fonction de son placement dans le cadre. Cette malléabilité peut s'étendre vers l'emprise, vers une tentative défensive de contrôle. Le caractère « encore » qui dérive de la main droite illustre à ce propos la dynamique de maîtrise dans la répétition, entre le plaisir et le déplaisir, entre les mouvements de relâchement et d'agrippement. La dynamique se situe justement dans ce retournement du lâcher prise.

Cette planche appelle une réponse du sujet à la relation d'objet. La main qui est une main maternelle se trouve dans une position d'agrippement introduisant un sentiment de contrainte. La paradoxalement entre ces deux courants opposés, souplesse et contrainte, reflète la pensée contradictoire, conflictuelle envers l'objet maternel. Une « main » d'emprise incite et réactualise les mouvements du Moi à re investir ces sources de plaisir. Le mouvement du retournement que cette forme de la « main » induit, permet une délimitation du dedans/dehors tout en soulignant l'emprise maternelle. C'est une planche chargée d'ambiguïté, de paradoxalement, entre le dedans/dehors entre haine et amour, entre plaisir/déplaisir, entre donner et recevoir.

Planche VII : le caractère « Cloque »



1° Description formelle du caractère

« Cloque » est composé de deux éléments :

A- le morphogramme « enveloppe » qui se compose à son tour de deux éléments :

a. « homme » qui est une représentation de l'« homme » de profil ; c'est une représentation de chose. « homme » est contenu dans l'enclos.

« homme »



b. « enclos » est la représentation d'un cercle fermé, en losange. Indépendamment, il ne forme pas un caractère, c'est-à-dire dans le répertoire ancien de vocabulaire, il n'existe pas en tant que mot. Il existe à travers et dans le mot et il contient le sens du « caractère », c'est-à-dire qu'il est reconnu comme possession du sens « enclos » grâce à l'objet qu'il contient. Comme dans la plupart des unités discrètes de sens, « enclos » est de fait une représentation de fonction, la fonction de contenance.



« enclos »

« Enveloppe » qui s'écrit ainsi : « homme » dans l' « enclos »



Le caractère « enveloppe » se forme donc par la représentation de la scène où l'« homme » est contenu dans un « enclos ». Plus tard dans l'écriture actuelle, les transformations sont opérées dans le caractère :

L'« homme » est de nouveau représenté par le corps qui désigne « soi-même » :



Le morphogramme « soi » qui est, dans l'ancienne écriture, la représentation de l'embryon, l'image d'un fœtus, replié sur lui-même, la représentation d'un corps d'origine. Dans l'écriture actuelle, les traces de ce corps sont apparentes par la position des éléments, la tête est représentée par une « cavité » demi ouverte, le corps par la ligne courbe remontant à la fin du tracé.

- « L'enclos » est par contre représenté juste par un symbole, l'unité discrète de sens qui a repris la fonction de contenance qui était figurée par « enclos ». Cette fonction de contenance est justifiée désormais par « toit », placée au-dessus des autres éléments de l'idéogramme.

L'unité discrète de sens « toit » :



Ce retour dans l'évolution marque le paradoxe de l'écriture, spécifique à l'écriture idéographique, c'est la régression dans l'évolution ; on peut le comparer à la négation dans le travail de refoulement, c'est-à-dire accepter l'existence du refoulement sans pour autant autoriser le retour du refoulé.

L'« enveloppe » dans l'écriture actuelle offre dans le visuel la représentation archaïque de l'homme qui se trouve à l'origine dans la représentation du fœtus, puis dans la représentation du corps. Ce caractère désigne la représentation du corps et de l'enveloppe, ce qui donne une représentation d'un corps enveloppant, une enveloppe maternelle. L'homme est représenté par son origine qui est la représentation d'un embryon, l'image d'un fœtus contenu dans le ventre de la mère. Ce mouvement de va-et-vient entre évolution et origine inscrit une transformation de la vivance qui est une condition organisatrice de la vie.

L'écriture actuelle ramène à la représentation de l'origine donc c'est une image régressive, ce qui marque l'évolution c'est l'évolution psychique puisque dans l'ancienne écriture, « enveloppe » est représenté par l'« homme » enfermé dans l'« enclos », ventre maternel. Dans l'écriture actuelle elle est représentée par le corps maternel. Les transformations opérées de la forme ancienne à la forme actuelle de l'écriture insistent sur les liens de proximité mère-enfant. L'emprise entre la dépendance et l'indépendance ainsi que la confusion spatiale mère-enfant ouvrent sur un espace corporel souffrant. C'est bien la douleur de cette matrice corporelle maternelle qui illustre ce que D. Anzieu désigne comme Signifiant Formel. De l'écriture ancienne à l'écriture actuelle, l'« homme » reste dans le ventre maternel.

B - Le morphogramme « peau » se compose de trois éléments :

a. L'unité discrète de sens qui représente la peau de l'animal retournée. Il fait allusion au fait que l'homme retourne la peau de l'animal.

« peau retournée »



b. L'unité discrète de sens « main » est une représentation de la main droite tournée vers le haut.

« main »



c. L'unité discrète de sens « couteau » qui est la représentation d'un outil tranchant servant à écorcher, à détacher la peau de l'animal. Elle se positionne entre l'homme et l'animal. C'est la vitesse du mouvement qui symbolise le tranchant du couteau.

« couteau »



Le caractère « peau » est une représentation de l'enveloppe de l'être, de l'objet ; il est aussi la représentation de ce qui rend visible la séparation. Ces trois éléments constitutifs « peau retournée », « main », « couteau » présentent une tension, une contradiction logique, d'un côté la main pour prendre avec un couteau et de l'autre l'animal retourné. Le geste de retournement met en évidence cette tension.

« peau »



Le caractère « cloque » contient les deux enveloppes, l'enveloppe maternelle, représentant la satisfaction, et l'enveloppe retournée, incarnant le négatif de la première. Cette juxtaposition de ces deux enveloppes met en scène le clivage du lien primaire. Ce clivage qui évoque la souffrance de la séparation se traduit pas le sens « cloque » qui est une maladie de peau, ce qui fait associer avec ce que Joyce Mac Dougall appelle « un corps pour deux, une psyché pour deux ». « cloque » s'écrit comme suit :

2°) description des mouvements dynamiques

A gauche le morphogramme « peau » donne une représentation qui rend visible la séparation avec l'« enveloppe »

A droite le morphogramme « enveloppe » donne la représentation du fœtus, du corps enveloppant, de l'enfermement mais aussi de la protection.

Ces deux éléments présentent une symétrie. Leur mise en lien donne la représentation des cloques qui apparaissent sur le visage. « cloque » est la forme d'une maladie de peau. Le visage, donc l'identité, est le lieu d'éruption de cette maladie.

Dans ce caractère le morphogramme « peau » représente un mouvement imitatif du retournement de la peau du dedans vers le dehors.

3°) Signification du caractère

Les deux morphogrammes « peau » à gauche et « enveloppe » à droite donnent le caractère « cloque ». La juxtaposition d'un redoublement d'enveloppe et d'un retournement violent de l'intérieur vers l'extérieur de la peau construit le caractère « cloque ». La signification semblable de « peau » pour la peau retournée, de « enveloppe » pour l'enveloppe maternelle s'opposent et dans le visuel et dans le mouvement. Dans le visuel, l'enveloppe maternelle est représentée par la figure du toit, abritant le corps ondulé, familier ; la peau animale est une mise en scène de l'arrachement, d'un traumatisme, du meurtre du vivant. Dans le mouvement, l'enveloppe maternelle fait ressentir la décharge, le confort psychique, tandis que pour la peau retournée, la superposition des trois objets, la peau suspendue, l'objet tranchant, la main dans le saisissement, fait ressentir cette évolution de la violence, en mouvement d'arrachement.

La formation du sens semble s'étayer sur la capacité de soutenir l'opposition contrastée de ces sources conflictuelles. La maladie « cloque » met en scène les effets négatifs de la pensée de cette conflictualité ; « cloque » s'inscrit comme une solution psychique dans la gestion économique et dynamique de la pulsion d'emprise.

4°) Commentaire

A l'origine le caractère « cloque » redouble et juxtapose les figurations de « l'enveloppe ». Le caractère de l'une de ces enveloppes donne l'idée d'un mouvement de retournement de l'intérieur vers l'extérieur, une kinesthésie, un jaillissement à partir duquel s'inscrit l'idée de la souffrance, de la maladie. « Cloque » inscrit la maladie dans un défaut de contenance, dans un jaillissement violent. Cela me fait penser au cas Marie chez D. Anzieu⁶¹.

La peau face au corps maternel présente dans un même caractère une séparation possible/impossible, pensable/impensable, qui marque les enjeux violents des processus de séparation primaire.

Quelques éléments dans ce caractère « cloque » attirent notre attention :

- d'un côté, le fœtus, la forme corporelle du nouveau né, qui est à l'abri, ce qui fait penser à la capacité de contenance de la mère.
- de l'autre côté, l'homme arrache la peau de l'animal pour posséder cette enveloppe dans un mouvement violent qui est le retournement de l'intérieur vers l'extérieur, et peut être le mouvement de séparation de son enfermement originaire dans le désir maternel.

Ces deux peaux face à face, dans une position spatiale à l'intérieur du caractère, répètent ce mouvement violent et confus des images, une confusion moi/non moi. La scène de la peau retournée se propose comme pensable grâce au visuel et grâce au déplacement sur l'animal. La mise en lien de ces deux enveloppes, une maternelle, l'autre animale que le « couteau » transperce et retourne donne l'idée de la maladie, comme défaut de contenance.

Le caractère « cloque » peut se comprendre comme une enveloppe contenante de cette souffrance. Il a pour fonction de contenir ce jaillissement d'images, autrement incontenable dans le Moi. Les « cloques » permettent de construire un espace à l'extérieur pour contenir ce qui fait défaut à l'espace topique psychique interne.

Cette planche est une planche « Signifiant formelle » où la relation confuse avec l'ambivalence maternelle advient dans une réaction de surface, de limite identitaire et donc d'une souffrance psychique. Elle induit une impuissance du sujet à choisir entre le plaisir, sources de satisfaction et le déplaisir, de la perte d'objet. Elle induit un mouvement de violence contre l'objet maternel dans la projection et un mouvement de tendresse et de culpabilité dans l'identification projective à la souffrance maternelle.

Planche VIII : Le caractère « Furoncle »



⁶¹ Didier Anzieu, *Les Signifiants formels et le Moi-peau*, p.2

1°) Description formelle du caractère

« furoncle » est composé de deux éléments :

A- La clé de « maladie » se compose à son tour de deux éléments :

a. Le « lit », représentation d'un lit vu de haut et de côté ; ces signes qui sont très près des dessins, des dessins d'enfant qui n'offrent aucune limite au regard (le dedans des maisons est pénétré). Le dessin présente une transparence dedans/dehors. Cette représentation du « lit » est une trace mnésique de la chose, du maternel ; elle représente ainsi le primaire et l'archaïque, le premier lit est donc ce lit maternel pendant la gestation du fœtus.



b. Le morphogramme « homme »⁶², représentation d'un homme tourné de profil vers la droite. Il représente dans ce caractère l'homme couché dans le sens du « lit ». L'attitude corporelle de l'homme traduit son état malade. Les deux points évoquant la respiration à gauche et à droite de l'homme sont les symboles reconnus de la fatigue.



Le sens de la « maladie » vient de l'association de ces deux éléments. Les transformations opérées dans l'évolution de l'écriture nous permettent de travailler sur les modalités mises en œuvre dans le travail de refoulement de la chose qui opère comme une mise à l'écart des images de la chose.



Forme ancienne



Forme actuelle

Nous constatons que les formes actuelles ainsi que les positions spatiales sont différentes de celles de l'écriture ancienne. Dans l'écriture ancienne, l'« homme couché dans un lit » est réalisé sur le même niveau vertical que l'« enveloppe ». Cet ensemble « lit » et « homme » sera remplacé par une figure couvrante sur laquelle se fixent les deux points, symboles de la fatigue. C'est l'unité discrète de sens « maladie », qui désormais symbolise tout ce qui a rapport à une mauvaise santé. Elle étaye d'autres morphogrammes pour constituer les caractères ayant pour racine la maladie.

B – Le morphogramme « enveloppe » qui a été étudié dans la planche VII ne nécessite pas d'autres explications à son propos, pour rappel, il contient deux éléments :

- a.** Le morphogramme « homme » qui est la représentation de l'homme⁶³
- b.** L'« enclos » qui figure un losange et représente une enveloppe.

L'« homme » dans l'« enclos » constitue le morphogramme « enveloppe » qui s'écrit comme suit :

⁶² Voir la planche III sur le caractère « homme »

⁶³ Idem



Ainsi dans la forme ancienne de l'écriture le caractère « furoncle » se compose de ces deux ensembles : « maladie » (lit + homme) et « enveloppe » (homme + enclos) placés côté à côté.

2°) Description des mouvements dynamiques

L'unité discrète de sens « maladie » placée à côté de l'enveloppe maternelle désigne la défaillance de cette « enveloppe » et son débordement. La position « à côté de » traduit la position de cet ensemble « homme malade » à l'extérieur de l'« enveloppe » ; sa position au-dessus, dans l'écriture actuelle, conditionne l'enveloppe maternelle et lui attribue la fonction négative, défaillante et toxique.

Comme pour le caractère « cloque », l'opposition de l'enveloppe maternelle, représentation de tendresse, d'un investissement de l'objet primaire à l'ensemble de cette enveloppe maladie permet d'accéder à la représentation de « furoncle », symptôme de la maladie de peau, la peau du visage. Il s'agit de l'éruption d'une maladie d'origine sexuelle. La dynamique du mouvement se situe dans les prises d'opposition dans le visuel et dans le sens. L'homme malade alité est figuré simplement par la peau de la maladie. Le déplacement spatial d'un plan « à côté de » vers la position « au-dessus » symbolise dans le visuel l'effacement de l'homme au profit de l'enveloppe maternelle. Les deux points condensés de sens sont repris dans la forme actuelle. Ce sont ces symboles qui organisent en mouvement dynamique cette transformation de peau saine à peau malade.

3°) La signification du caractère

La superposition et la mise en lien des divers éléments « maladie », « corps » réalisent la représentation de « furoncle », une représentation d'un corps malade, d'une peau trouée, d'une surface déformée, méconnaissable, confuse dans la « peau » maternelle. L'éruption des furoncles traduit cette peau à deux où la naissance des « furoncles » reprend le sens d'une enveloppe inséparable dont la forme déforme la peau, menaçant l'intégrité du Moi dans le sens du Moi-peau. La maladie « furoncle » est décrite à l'époque comme une maladie sexuellement transmissible. Le sens « enveloppe » est donné dans le regard.

4°) Commentaire

La constitution spatiale de ce caractère traduit un mouvement, un geste d'enfermement. L'unité discrète de sens « maladie » dont l'origine est la représentation de l'homme au lit présente d'emblée l'aspect toxique de cette enveloppe corporelle qui est représentée par le morphogramme de l'« enveloppe ».

Ce mouvement d'enfermement, de détresse dans l'attaque de cette enveloppe corporelle pouvait être compris comme souffrance d'un Signifiant formel. L'attaque pouvait être l'attaque envieuse de cette peau, trop excitante dans sa capacité d'origine du plaisir. Pour ce caractère « furoncle » le dictionnaire chinois fait référence aux maladies sexuellement transmissibles visibles sur le visage. L'opposition se situe aussi dans la mise en scène de l'homme libre mais malade à l'extérieur et l'homme sain, mais enfermé à l'intérieur. Cette opposition s'accentue autant dans le mouvement que dans la mise en conflit de deux éléments caractéristiques « malade » et « sain ». Ce qui renforce le marqueur de ce signifiant : la séparation vaut la maladie, argument défensif dans le travail de séparation.

La manière de construire le sens de ce caractère suppose une mise en tension des éléments qui le constituent. Cette mise en tension nous semble analogique à la configuration des Signifiants formels. Cet emboîtement d'enveloppes et de contenant : le fœtus à l'abri donnant l'image d'une enveloppe corporelle. Le signifiant « maladie » représenté par l'homme malade, contient en symétrie le signifiant « fœtus », créant ainsi une autre enveloppe. La représentation d'une éruption sur la peau, signe d'une maladie sexuellement transmissible indique la présence de la honte ou de la culpabilité, liée à la quête de l'autre.

Cette planche met en avant la position féminine. Le décloisonnement des images dans la planche impose la recherche d'un appui psychique dans le regard. L'« enveloppe » maternelle semble si loin pour contenir cette détresse qu'elle devient défaillante. Cette planche appelle l'archaïque, l'être en perte de points d'appui. Il formalise un refus du maternel défaillant. La représentation d'une peau toxique maternelle permettrait un retournement passif-actif de la dépendance.

Planche IX : Le caractère « creuser/racler »



1°) Description formelle du caractère

Le caractère « creuser/racler » comme certains autres caractères composés n'existe pas dans l'écriture ancienne, par contre les éléments composés de ce caractère sont écrits dans leur forme ancienne. Ce qui nous a permis de voir ce caractère dans les formes anciennes où le corps et ses objets sont présents en tant que représentations de chose. « creuser/racler » se compose de deux parties : l'« enveloppe » et le « couteau ».

A - Le morphogramme « enveloppe »⁶⁴ possède donc deux éléments qui mettent sous le regard la représentation de l'homme enfermé dans un enclos.
 « enveloppe »



B - Le morphogramme « couteau » trouve sa forme initiale dans l'écriture ancienne, celle des inscriptions des écailles de tortue. C'est une représentation du couteau. Transformée en clé, elle acquiert la représentation d'une fonction, la fonction d'étayage et se positionne toujours à droite de l'autre élément constitutif pour former un autre caractère, un idéogramme ou un morphophonogramme. Ici la fonction de « couteau » étaye l'autre élément de l'idéogramme qui est « enveloppe ».

Les deux parties « enveloppe » et « couteau » se placent l'une devant l'autre, formant un nouveau caractère, le caractère « creuser/racler » qui s'écrit ainsi :



⁶⁴ Voir la planche VIII le caractère « cloque »

2°) Description des mouvements dynamiques

A gauche, le morphogramme « enveloppe » donne une représentation du corps enveloppant, représentant, quelque chose de formel, défini.

A droite, l'unité discrète de sens, ou clé de « couteau » donne une représentation de quelque chose de dangereux, de tranchant, la représentation de la coupure.

La mise en relation du corps et d'un objet tranchant donne la représentation de ce geste de creuser, d'enfoncement d'une surface. Dans l'écriture ancienne, il s'agissait de la représentation de creuser la tombe des ancêtres. Il donne aussi une représentation de recherche de l'origine.

La kinesthésie du geste « couteau » associée à l'« enveloppe » exprime la souffrance du caractère « creuser ». La juxtaposition d'une représentation tendre et d'une représentation tranchante produit un sentiment d'incohérence, de paradoxalement. L'agression sur le corps offre une représentation du meurtre, soulignant la destructivité à l'œuvre. La dynamique des mouvements est ressentie dans la position devant/derrière des deux éléments de l'idéogramme : « enveloppe » est de face et « couteau » s'oriente à sa rencontre.

3°) La signification du caractère

L'union de « enveloppe » et de « couteau » forme le caractère « creuser/raceler ». Face à une kinesthésie réprimée qui est donc l'action du couteau sur l'enveloppe maternelle. Cela évoque l'action directe sur la représentation de l'objet qui symbolise un après-coup de l'acte. C'est donc cette peau trouée, d'une enveloppe creusée où le trou déforme la peau de l'objet primaire maternel. Ce qui donne au caractère « creuser/raceler » une profondeur métaphorique latente de recherche sur les origines.

4°) Commentaire

A l'origine les deux éléments constitutifs de ce caractère « enveloppe » et « couteau » s'opposent. Quelque chose de violent est présent d'emblée du fait du morphogramme « couteau ». Le corps enveloppant maternel qui se trouve en danger face à cet élément intrusif, est présenté dans une position spatiale : il tourne le dos au « couteau ».

Le « couteau » qui implique un mouvement de menace, de destruction conduit à cette attaque fantasmatique de l'objet primaire dans l'impossibilité de se séparer. L'enfoncement, la pénétration dans cette peau maternelle pourrait expliquer le sens d'origine de ce caractère qui serait donc creuser la tombe des ancêtres.

Ce caractère « creuser/raceler » nous fait associer avec le cas « Marie » de D. Anzieu qui illustre le concept Signifiant formel. Ses difficultés à distinguer ce qui lui appartient de ce qui appartient à sa mère dans les désirs inconscients de cette dernière, l'engagent dans une souffrance psychique intolérable. L'attaque de cette peau traduit un désir inconscient de détruire celle-ci aux limites du Soi et du Moi. La confusion se trouve dans ce désir inconscient d'attaque, de violence. Un mouvement de pénétration de cette peau de l'extérieur vers l'intérieur dans l'acte d'enfoncer, creuser, traduit ce retour à l'origine dans un mouvement opposé de la naissance, au sens de thanatos. Ces mises en représentation illustrent la caractéristique de l'implosion du Signifiant formel.

Cette planche est une planche du manifeste qui met en scène deux mouvements opposés entre désir et emprise maternelle. Une peau qui persécute, qui trouve l'endroit qui se veut comme un lieu de plaisir. La déchirure souligne la souffrance psychique de cette peau à deux, confuse

dans l'espace temps. Une violence interne fait son apparition à cet instant d'effondrement narcissique.

Planche X : Le caractère « détruire »



1°) Description formelle du caractère

« Détruire » est composé de deux éléments :

A- « pierre » qui est lui-même composé de deux éléments :

a- « falaise » qui est la représentation d'une falaise



b- « bouche » qui est la représentation d'un orifice, représente la bouche, la personne, l'appétit.



Ces deux éléments « falaise » et « bouche » forment le caractère « pierre », présentant cependant quelque chose de contradictoire puisque « falaise » donne la représentation de quelque chose de dur, de dangereux, et « bouche » le sujet. Selon la forme ancienne de l'écriture, « pierre » désigne la matière dure, résistante comme la pierre.

Le caractère « pierre » s'écrit comme suit :

B- « peau »⁶⁵ qui est lui-même composé de trois éléments :

a. L'unité discrète de sens qui représente la peau de l'animal retourné. Il fait allusion au fait que l'homme retourne la peau de l'animal.

« peau retournée »



b. L'unité discrète de sens « main » est une représentation de la main droite tournée vers le haut.



c. L'unité discrète de sens « couteau »⁶⁶ qui est la représentation du tranchant, d'un outil qui sert à écorcher, à détacher la peau de l'animal. C'est donc la vitesse du mouvement qui est représentée.



Le caractère « peau » est donc cette représentation de l'enveloppe maternelle. Le retournement de la peau de l'animal donne à voir le travail de séparation comme un arrachement.

⁶⁵ Voir la planche VII

⁶⁶ Voir la planche IV

Dans la pensée chinoise, la représentation de la peau est liée à la représentation de la chair en soulignant que « couper la chair sans enlever la peau » traduit le lien inséparable entre la peau et la chair, ce qui engage l'idée que ces fantasmes liés à la séparation primaire sont des enjeux psychiques universels, semblables d'une culture à une autre. Ce qui traduit inséparable dans la pensée chinoise c'est ce lien psychique et non corporel. C'est donc l'intégration de cette image maternelle que l'enfant peut avancer. Les fonctions d'étayage et d'adossement permettent à l'enfant d'accéder au travail de séparation.

Ces deux éléments constitutifs « pierre » et « peau » dans ce caractère « détruire » soulignent l'effet de la rencontre avec la « peau » et la matière dure telle que la « pierre ». La destructivité qui est représentée par la dureté de la pierre symbolise la violence contre la peau maternelle dans l'impensable d'un travail de séparation. La « pierre » menace le maternel puisqu'elle est le représentant de la dureté, à l'opposé de la tendresse, de la douceur maternelle. Ce qui souligne ainsi les deux positions opposées entre la « pierre » et la « peau ».

Le caractère « détruire » s'écrit comme suit :



2°) Description des mouvements dynamiques

A gauche, le morphogramme « pierre » qui représente la matière dure de l'objet, de la pierre. A droite, le morphogramme « peau » qui donne une représentation de l'enveloppe, de surface.

La mise en lien de « pierre » et « peau » donne une représentation d'un geste destructeur. Des mouvements contradictoires mettent en évidence cette opposition entre « peau », une représentation de quelque chose de fragile et sensible et « pierre » une représentation de dureté.

3°) Le sens du caractère

L'union du morphogramme « pierre » et du morphogramme « peau » forme le caractère « détruire ». La mise en lien de deux représentations opposées de douceur et de dureté donne un sentiment de choc, qui produit la signification du caractère. Les mouvements opposants des deux éléments « pierre » et « peau » sont exprimés par les positions mêmes dans l'organisation spatiale de ces deux parties différentes. Le sens est aussi produit par ces sources de la matière vivante, donc de l'animé : le mouvement de la « main » dans la saisie de la « peau » retournée tombante et le mouvement que contient la « bouche » qui est tout de même sous la « falaise », symbole de la dureté et des risques à sa rencontre.

4°) Commentaire

A l'origine ce caractère « détruire » présente le dédoublement des représentations des mouvements violents. Dans le caractère « peau » le mouvement d'arrachement, de retournement de la peau d'animal par l'homme impose la violence. Cette destructivité de l'espace limite du Moi et du monde extérieur représente un débordement hémorragique de l'intérieur vers l'extérieur.

La représentation d'une matière dure comme la pierre, insiste sur la non réversibilité du mouvement violent. L'affrontement de ces deux mouvements violents détruit la fonction d'étayage du Moi-peau, au narcissisme, de l'image de Soi qu'on donne aux autres. « Perdre la face revient en Chine à être détruit ». On compare très souvent la peau du visage à la sensibilité, du narcissisme. La « peau du visage » représente l'enveloppe du narcissisme. D'où « détruire » montre dans l'idéogramme l'atteinte du narcissisme.

Cette planche est une planche de destructivité, de déchirure. Elle est teintée de kinesthésies qui cherchent à se dégager de cette violence maternelle, irreprésentable dans la mesure où elle se substitue aux sources de plaisir. La séparation avec cet espace topique inquiète la destruction narcissique du sujet. Elle appelle au mouvement de séparation, de destruction dans le sens winnicottien du trouvé/créé et détruit mais non atteint de R. Roussillon. C'est donc une planche de remise en question des intrications maternelles.

Planche XI : Le caractère « gestation »



1°) Description formelle du caractère

« gestation » se compose de deux éléments :

A - « enveloppe/origine »



Le morphogramme « enveloppe/origine » est dans l'ancienne forme la représentation de la silhouette d'une personne. La partie supérieure est une représentation de la poitrine et la partie inférieure est une représentation du ventre. Les transformations subies selon l'évolution de l'écriture donnent une forme différente de celle des écailles de tortue. La partie inférieure est beaucoup plus étroite mais ouverte et à la fin s'est détachée de l'autre élément « fils » du caractère. C'est une image de l'enveloppe.

B - « fils »



Le morphogramme « fils » donne la représentation d'un fœtus, puis d'un bébé puisqu'il s'agit d'un être dont la fontanelle est ouverte, donc d'un être inachevé. La représentation de la femme est présente dans ce caractère. « fils » qui représente à l'origine l'héritier ; ce qui appartient à la transmission.

Ces deux éléments « enveloppe » et « fils » constituent le caractère « gestation » qui s'écrit comme suit :



Forme ancienne



Forme actuelle

Il nous semble intéressant de constater que l'évolution de l'écriture de « gestation » traduit l'évolution de la position du fœtus vers la naissance. Le « bébé » en gestation reste à l'intérieur dans le ventre de la mère mais dans l'écriture actuelle il se retrouve vers l'extérieur.

2°) Description des mouvements dynamiques

Le mouvement est un mouvement de contention, de maîtrise dans la persistance de l'enveloppe. Il est circulaire dans la formation de l'enveloppe, circulaire puisqu'il n'y a pas

d'extrémité, il est donc répétitif et permanent. Le morphogramme « fils » donne à voir et sentir un mouvement de fixation, d'accrochage et d'agrippement. La perception d'un enfermement construit pour une partie la représentation de gestation.

Par contre dans l'écriture actuelle, placé au-dessus, ce morphogramme « enveloppe/origine » donne l'idée d'un commencement. L'ouverture rend présente la potentialité de séparation et de transformation. Le mouvement est alors le mouvement d'un relâchement, transformable et orienté vers le bas. En dessous le morphogramme « fils » donne la représentation d'un être, d'un enfant, forme symbolisant le « fils ».

Ces deux éléments constitutifs du caractère « gestation » ont connu les transformations dans l'écriture : de l'enveloppe qui contient et enferme le fils à l'enveloppe qui s'ouvre pour laisser sortir le « fils » comme sujet. Les mouvements successifs d'ouverture et de fermeture donnent une représentation de l'emboîtement, quelque chose de complémentaire qui s'oppose et qui contient. Dans les transformations opérées dans l'idéogramme, le morphogramme « enveloppe/origine » a quitté son statut de morphogramme pour prendre celui de l'unité discrète de sens « enveloppe » qui est dès lors une représentation de fonction, la fonction d'étayage au profit du morphogramme « fils ».

3°) La signification du caractère

La superposition de « enveloppe » et « fils » forme ce caractère « gestation » qui représente quelque chose d'inachevé qui contient le mouvement en permanence. C'est cette continuité du mouvement et de l'animé qui conduit au développement de la gestation. La forme visuelle d'un fœtus dans le ventre de l'être introduit la représentation même d'une gestation en cours ; le ventre revêt d'emblée la fonction de contenance et la fonction de la mère nourricière. Le fœtus qui est la représentation d'un têtard conduit à une image régressive de la représentation de l'humain.

La position corporelle, les attitudes gestuelles d'un portage ainsi que les formes rondes dans ce portage participent à la construction du sens de « gestation ». La perception de cette figure enveloppe-enfant met à distance la représentation de chose « mère porteuse » pour laisser place à la signification d'une « gestation ». Cette représentation de chose dans le visuel laisse place à la représentation de mot par la perception. On peut considérer cet idéogramme comme un point d'origine, un accord au sens de la musique vers la naissance de la pensée dans l'écriture.

4°) Commentaire

A l'origine ce caractère présente les traces visuelles d'un lien fusionnel de contenance par les formes originaires d'une enveloppe corporelle maternelle. Ce qui semble être signifiant c'est cette représentation de transformation évolutive chez l'un et l'autre élément constitutif de ce caractère. Le corps maternel et le fœtus présentent une autonomie de mouvements qui se coordonnent et s'emboîtent ; ce mouvement permanent d'ouverture et de fermeture indiquent une représentation archaïque, d'une potentialité de transformation dans la vie de la mère et du fils mais aussi dans l'écriture.

L'image de « gestation » présente la figure du lien mère-enfant, de la position d'un corps pour deux, d'un corps qui contient et d'un corps contenu. Le travail de séparation, de détachement du corps maternel est souligné comme un acte latent, par la dynamique d'une mise en mouvement de la pensée. L'extension de cette peau commune due à la gestation menace cet espace topique, espace confus, espace à deux. L'expulsion du « fils » remet en question la fonction de la contenance psychique maternelle. Ce qui semble être signifiant c'est ce

mouvement d'expulsion qui met à l'extérieur de ce qui ne peut plus être contenu à l'intérieur. Ce signifiant de configuration renvoie à l'exigence fantasmatique originale.

Les enjeux psychiques se situent dans cet espace à deux, « un corps pour deux, une psyché pour deux » de J. Mac Dougall. Les éléments proprioceptifs de ce caractère renvoient aux images posturales et kinesthésiques, laissant trace aux présences de ces signifiants, représentants de la souffrance psychique et de sa dynamique de figuration « présentent » dans l'écriture.

Ce caractère figure les enjeux de vie ou de mort psychique, un des principes qui régit le fonctionnement archaïque de la pensée : ou la mère ou le fils. « On ne peut se faire sa place qu'en la prenant à quelqu'un ».

Cette planche est une planche contenante, enveloppante ; une planche gestative et régressive. L'étaillage du regard dans l'identification au fœtus remet en mouvement ces investissements des sources de plaisir. Cette planche peut provoquer de la violence défensive face aux enjeux narcissiques primaires.

Planche XII : le caractère « canon »



1°) Description formelle du caractère

Le caractère « canon » est composé de deux éléments : « pierre » et « enveloppe »

A- Le morphogramme « pierre »⁶⁷ possède à son tour deux éléments constitutifs :

a. L'unité discrète de sens « falaise » qui est la représentation d'une falaise, de la matière dure.



b- Le morphogramme « bouche » qui est la représentation d'un orifice qui représente la bouche, la personne, l'appétit.



L'association de ces deux éléments crée un nouveau caractère, le morphogramme « pierre ».



La pierre qui représente donc la rigidité, la solidité contient pourtant la « bouche » qui représente la satisfaction du besoin par le maternel. La transformation de la représentation du plaisir, du sensoriel et de la représentation de la pierre s'effectue au niveau de la position de chaque élément de l'idéogramme. La « bouche » est écrasée par la matière dure, elle est sous la « falaise » qui, pourtant, a une fonction d'étaillage, ici de couverture.

⁶⁷ Voir la planche X le morphogramme « pierre »

Ce caractère représente une image paradoxale contradictoire puisque « falaise » donne la représentation de quelque chose de dur, de dangereux et « bouche » le sujet du besoin ou du plaisir. De ce fait, le caractère « pierre » en lui-même est déjà un signifiant formel du fait de contenir la « pierre » dans la « bouche » dont l'ensemble représente la topique de la matrice maternelle mise en difficulté par cette matière psychique paradoxale et violente qui la menace. L'explosion, le canon est l'issue de l'incontenable de la paradoxalité.

B – Le morphogramme « enveloppe »⁶⁸ qui comme nous l'avons travaillé dans les autres planches possède à son tour deux éléments :

a- Le morphogramme « homme » qui est la représentation de l'homme de profil.

b- Le morphogramme « enclos » qui est la représentation d'un espace fermé avec les limites tout autour. Dans le caractère « enveloppe », « enclos » représente à lui seul une représentation visuelle de l'enveloppe.



« homme »



« enclos »



« enveloppe »

L'« homme » dans l'« enclos » construit le caractère « enveloppe ». La représentation de l'homme dans une enveloppe donne un autre sens que le sens d' « enveloppe » tout court. Ces textures visuelles désignent l'enveloppe maternelle, une image régressive qui pourra conduire à une enveloppe du fœtus. L'« enveloppe » renvoie donc à l'objet primaire, à l'étayage, et à la contenance. Cette régression s'étaye aussi sur la position de l'« homme » qui est enfermé, position de dépendance. L'« enveloppe » compose la relation à deux. Ce caractère « enveloppe » dans l'usage quotidien ne présente pas ces caractéristiques d'origine étymologique du mot, qui restent latentes dans la culture de ceux qui écrivent l'idéogramme.

Ces deux morphogrammes « pierre » et « enveloppe » constituent le caractère « canon ». Dans l'évolution de l'écriture, on peut séparer la clé de « pierre » et la phonétique « enveloppe ». La clé est comme nous l'avons désigné une représentation de fonction, fonction d'étayage et le générique « enveloppe » la chose, ici du maternel, qui représente le fond de la problématique. La matière dure de la pierre introduit les risques de transformations face à l'enveloppe matrice maternelle.

2°) Description des mouvements dynamiques

A gauche le morphogramme « pierre » donne une représentation de quelque chose de dur, une idée de contrainte, la contrainte de séparation.

A droite le caractère « enveloppe » donne une représentation de l'objet maternel, de tendresse, de douceur. Il constitue une enveloppe psychique qui se positionne dans les sources de plaisir.

La mise en lien de « pierre » et « enveloppe » présente la mise en tension de deux sources de mouvements, entre le principe de plaisir et le principe de réalité, entre les deux positions psychiques topiques entre l'espace du dedans, dans la topique maternelle et l'espace du dehors. Cet espace du dehors n'est que la construction d'une image mais il n'est pas organisé comme une représentation. La mise en tension de ces deux mouvements conflictuels provoque une perception irreprésentable conduisant à une excitation psychique, d'une souffrance inconsciente qui se représente dans la signification de l'idéogramme.

⁶⁸ Voir la planche VII le morphogramme « cloque »

3°) La signification du caractère

Le caractère « canon » souligne une recherche de solution psychique qui se veut comme une expulsion de la contrainte psychique des deux sources conflictuelles du dedans/dehors. C'est une kinesthésie, un acte psychique comme une naissance forcée dans le travail de séparation. L'idéogramme « canon » est donc cette mise en scène d'un acte psychique ayant pour fonction la décharge de deux tensions opposées de deux désirs inconscients, de liaison et de déliaison maintenus dans la confusion moi/non moi.

4°) Commentaire

A l'origine ce caractère « canon » est constitué par la mise en tension d'un contenant dur sans contenu, la « pierre » et d'un contenant « enveloppe », matrice maternelle qui représente l'affect, la tendresse. Cette opposition engage une contradiction explosive. L'acte d'expulsion peut être compris comme signifiant une issue de cette tension interne du caractère. La représentation de l'expulsion représente une manière de contenir l'explosion.

La représentation de cette enveloppe corporelle, objet primaire, lieu d'excitation et d'investissement déformée par cette matière dure telle que la pierre produit ce mouvement violent. La matière dure de la pierre menace cette peau à deux, peau de la confusion primaire, représentant une enveloppe sans limite.

Ce caractère laisse trace à la représentation d'un Moi-peau confronté à une imago maternelle conflictuelle : « promesse de vie et menace de mort ». Ce qui est signifiant c'est ce double mouvement dans cette kinesthésie explosive qui est contenue dans le caractère même.

Cette planche est une planche présentant l'expulsion d'une violence interne incontenable. La violence qui exige du Moi la figuration d'un acte à la limite de la pensée, qui traduit une violence meurtrière avec le maternel. Ce mouvement de rejet défensif est organisé autour d'un contre investissement d'un objet de jouissance. La défense souligne l'importance de l'envahissement de la pensée d'une peau maternelle déformée conduisant à une perte narcissique identitaire.

Planche XIII : le caractère « séparé/different »



1°) Description formelle du caractère

Ce caractère « séparé/different » ne se trouve pas dans l'écriture ancienne. Par contre cette planche est réalisée avec des composants qui sont écrits dans la forme ancienne. Deux éléments constitutifs sont :

- A- Le morphogramme « autre » qui se compose à son tour deux morphogrammes :
- a. « bouche »



Le morphogramme « bouche » est une représentation d'une bouche ouverte, d'une ouverture. A l'origine c'est la représentation d'une bouche demi-ouverte, puis grande ouverte qui se transforme finalement en carré dans l'écriture actuelle. C'est une bouche qui s'exprime la

satisfaction dans une position mimique, faciale. Il est aussi une représentation de l'appétit. « bouche » donne aussi une représentation de la communication, de ce qui est lié à la parole, plus oralisation qu'oralité.

b – « force »



A l'origine « force » représente l'outil pour labourer le champ ; la partie supérieure est le manche, la partie inférieure est la représentation de la tête de la fourche. Au milieu c'est l'image de ce qui soutient le pied qui donne l'appui au corps pour faire pénétrer la fourche dans la terre. Puis ce caractère représente seulement la force de l'homme qui gonfle les biceps pour pouvoir utiliser cet outil. D'où le morphogramme « force » qui donne une représentation du masculin mais aussi de la violence.

La mise en superposition des deux éléments « bouche », réalisé et placé au-dessus de « force », donne le caractère « autre/different », transformation du sens de la représentation initiale.

B – Le morphogramme « couteau » qui se positionne à droite, derrière le morphogramme « autre ».



« couteau »

C'est une représentation d'un couteau, une arme. Il représente par la suite tous les objets tranchants qui coupent. Dans l'ancienne forme d'écriture, celle des inscriptions sur écaille de tortue, il garde cette forme de couteau, représentation de la chose « couteau » ; il se pose juste à côté du morphogramme « autre » mais n'affiche pas son lien avec « autre/different ». Dans l'écriture actuelle, il devient une unité discrète de sens qui est une représentation de fonction, la fonction d'étayage.

Les transformations opérées dans l'un de ces deux composants permettent de déterminer les liens et la nature de ces liens entre eux, de donner un sens dans la distinction du sujet et de l'objet. L'unité discrète de sens « couteau » est toujours placée à droite d'un autre élément, ici le morphogramme « autre », pour constituer un nouveau caractère. Sa position spatiale est justifiée par la longueur des traits, celui de droite est plus long, il ferme le cadre du caractère.

2°) Description des mouvements dynamiques

A gauche le caractère « autre/different » formé par les morphogrammes « bouche » et « force » comme une représentation de l'autre différent qui doit posséder la force et la possibilité d'ouvrir, de communiquer.

A droite l'unité discrète de sens « couteau » qui donne la représentation de l'outil tranchant qui coupe. Deux mouvements antagonistes se croisent, d'un côté la force, de l'autre l'outil qui coupe.

3°) La signification du caractère

La mise en lien du caractère « autre/different », placé à gauche donne une représentation de l'homme tourné de dos, qui quitte, qui s'éloigne et l'unité discrète de sens « couteau » qui représente l'action de couper crée alors ce caractère « séparé/different ».

Le mouvement kinesthésique est présent dans ce caractère, un mouvement circulaire cadrant, celui du départ et celui de l'arrivée.

Au départ ce caractère est formé de « couteau » et de « os » :



- « os » qui est une représentation de l'os attaché à la chair. L'« os » n'est pas reconnu dans le dictionnaire ancien comme un morphogramme, cependant il possède à part entière le sens et la place d'un morphogramme dans la constitution de ce caractère. Ses formes initiales ressemblent au dessin et n'ont pas subi de transformation de stylisation. Nous pouvons peut être entendre qu'il n'est pas difficile de trouver une correspondance, une traduction par rapport au sens de ces symboles de « os ».

Il semble intéressant d'inclure ces formes d'origine dans l'organisation symbolique de ce caractère « séparé/different ». Cette représentation de l'os dans le travail de séparation explique la composition des deux éléments « bouche » et « force » pour traduire le lien entre l'os et la chair et l'impasse de la séparation.

- Le « couteau » est amené à couper l'« os » qui n'est pas séparable de la peau. La peau décrit une enveloppe peau, telle que D. Anzieu la décrit dans le Moi-peau.

De ce fait, le sens originaire de ce caractère « séparé/different » contient du symbolique qui est donc l'énoncé de la difficulté de se séparer de la peau maternelle, de l'impossibilité de représenter cette séparation. L'idéogramme « séparé/different » est une mise en scène de cette solution paradoxale, puisque d'un côté « autre/different » s'éloigne, de l'autre côté le « couteau » suit mais c'est un objet tranchant qui coupe.

4°) Commentaire

La position spatiale représente d'emblée ce mouvement de retournement et d'opposition. Le morphogramme « autre » marque cette trace d'opposition, de séparation, de différence. Le mouvement de violence introduit par cet objet « couteau », redoublé par ce geste de couper, pourrait être compris comme signifiant, trace d'un enkystement psychique dans l'impossibilité de représenter la séparation autrement que dans une modalité meurtrière.

Ce caractère « séparé/different » introduit dès l'origine de la formation de ce caractère ce mouvement d'arrachement de la peau de l'os. En Chine ce qui est répété dans les proverbes chinois c'est l'impossibilité de cet arrachement, comme la séparation du fils et de la mère, de l'individu à la fratrie. L'os et la chair comme une représentation enveloppante, inséparable et indissociable. Image archaïque comme trace de souffrance dans le travail de séparation.

Le « couteau » borde de par sa position spatiale dans le caractère, cette pensée de se « séparer ». Se séparer de l'objet primaire sous-entend de la violence dans le cadre d'une exigence fantasmatische originale.

Cette planche marque les mouvements de séparation, de soulagement dans la prise de distance. Le mouvement tout en restant dououreux mais non violent, assigne la place du sujet dans le travail du deuil et de la perte. La naissance de mouvement intersubjectif marque un plaisir de satisfaction dans le renoncement du principe de plaisir. C'est une planche d'ouverture étayant le mouvement d'avancement de l'être.

Planche XIV : le caractère « souffrance/amertume »



1°) Description formelle du caractère

Le caractère « souffrance/amertume » se compose de trois éléments :

A - « bouche »



Le morphogramme « bouche » dans l'ancienne écriture est la représentation d'une bouche ouverte, d'une ouverture. A l'origine c'est la représentation d'une bouche demi-ouverte, puis grande ouverte et finalement elle prend la forme d'un carré dans l'écriture actuelle. C'est la représentation d'une bouche en attente de satisfaction du besoin; il est aussi une représentation de l'appétit. « Bouche » donne aussi une représentation de la communication, de la parole.

B - « milieu » dans ce caractère « souffrance » dans l'écriture ancienne désigne comme dans toute ligne descendante la recherche d'équilibre. Un point est adjoint pour équilibrer le mouvement d'ajustement. Dans l'écriture actuelle « milieu » devient « dix » qui est la représentation de la croix réalisée par une ligne droite verticale et une ligne horizontale. Le croisement de ces deux lignes reprend la recherche de l'équilibre, donc du centre.



Forme ancienne



Forme actuelle

Ce caractère-chiffre est en fait compté parmi les dactylogrammes. Le nombre est désigné par un geste, donc un geste indicateur. D'après les Kia-wen, inscriptions sur écaille de tortue, le nombre « dix » est la représentation d'un poing fermé réduit à un seul trait ; deux traits qui se croisent et en représentent alors plusieurs, comme les dix doigts des deux mains. D'ailleurs en Chine le chiffre dix est représenté par le croisement des deux index, un vertical et l'autre horizontal. Le nombre « dix » donne une représentation de « extrême », « en deçà » : l'idéal. Il donne aussi une représentation de l'universalité.

Les morphogrammes « bouche » et « milieu » qui se réalisent au-dessus de « bouche » forment le caractère « ancien » dans le sens de l'antiquité.



« ancien »

C - « plantation »



Cette unité discrète de sens « plantation » donne une représentation de deux pousses l'une à côté de l'autre, ce qui donne l'idée de l'herbe. Ces deux petites croix « ++ » concernent donc la représentation de la végétation. Elle donne une représentation de multiples, propagation comme de l'herbe.

Les trois éléments « bouche », « milieu » et « plantation » constituent ensemble le caractère « souffrance/amertume » qui s'écrit comme suit



Forme ancienne



Forme actuelle

2°) Description des mouvements dynamiques

Au commencement le morphogramme « bouche » est réalisé, il donne une représentation de la bouche grande ouverte avec des sourires, une représentation de satisfaction, de douceur. Plus tard, on pense à ajouter quelque chose au-dessus de la bouche pour désigner « l'ancien » dans le sens de l'antiquité. Le caractère « milieu » donne lieu au caractère-chiffre « dix » réalisé au-dessus de « bouche » qui est une représentation de l'antiquité.

Comme si le chiffre devenait indicateur de l'origine ; comme le signe traversant les générations depuis le langage des signes jusqu'à l'écriture. Le geste signé devient signe.

Deux mouvements se croisent ici dans la mise en lien de « bouche » et « dix ». la représentation de la bouche, du plaisir devient « ancien »

L'unité discrète de sens « plantation » s'ajoutant au-dessus de « ancien » et donne le caractère « souffrance/amertume »

Un geste de propagation est donc représenté ici ; ce qui donne une image de surcharge, de dépassement.

3°) La signification du caractère

La superposition des trois éléments « bouche », « dix » et « plantation » donnent une représentation de la souffrance, qui est l'opposé de la représentation de base « bouche ». Des mouvements de tension sont vectorisés dans ce caractère. Le sens de « souffrance/amertume » s'étale sur un temps d'organisation, de maturation. D'abord la « bouche » qui représente le plaisir comme source de satisfaction au départ, va connaître, à l'usage, au portage, une transformation du plaisir au déplaisir. A la « bouche » on ajoute le caractère-chiffre « dix » réalisé au-dessus de « bouche » qui donne un nouveau caractère « ancien », qui est une représentation de l'antiquité.

4°) Commentaire

A l'origine ce caractère « souffrance/amer » présente une dégradation de l'orifice « bouche », source de plaisir, zone d'excitation primaire. Ce mouvement d'emboîtement, de superposition donne la représentation d'un signifiant comme une menace d'effondrement du moi dans la position verticale du caractère. Quelque chose d'un poids insoutenable dans l'espace psychique.

La transformation du sens du caractère est décrite visuellement comme pour accompagner cette dégradation, cette attaque de la représentation de l'objet primaire, représentation fantasmatique archaïque comme l'attaque du sein maternel. La bouche, orifice, n'est plus perçue comme source de plaisir mais comme lieu de souffrance. La transformation qui est la trace de cette souffrance, est indiquée par un signifiant formel dans ces mouvements kinesthésiques vers l'extérieur. La « plantation », représentation d'étendue, se trouve visuellement loin de cette « bouche », image finalement rassurante, image d'une représentation de plaisir comme réaction négative du travail de séparation. La « bouche » ne représente plus une source de plaisir mais un espace de souffrance.

Cette planche est une planche de séparation, marquant le mouvement dépressif en ce moment de perte. Un mouvement de plaisir « bouche » se dirige vers un mouvement de « désillusion », cette perception de « usagé, ancien », se signifie dans le mot de « souffrance », qui devient représentable permettant le travail de deuil.

Planche XV – Le caractère « commencement/origine »



1°) Description formelle du caractère

Le morphogramme « commencement/origine » se compose de deux éléments constitutifs :

A- Le morphogramme « vêtement » est la représentation du « vêtement ». Il est composé par deux symboles, un qui symbolise la présence de l'être et le « col », l'ouverture d'une veste. C'est donc une représentation de la partie supérieure du vêtement. La représentation est celle d'une veste aux manches tombantes, avec le dessus du « col » et le croisement des parties gauche droite ; c'est la représentation d'une veste de femme. Dans la forme actuelle de l'écriture, ce morphogramme « vêtement » tourne vers la droite.

Dans le caractère « commencement/origine », ce morphogramme « vêtement » prend le statut de l'unité discrète de sens qui est selon notre hypothèse, une représentation de fonction. Cette unité discrète de sens est réalisée toujours à gauche du caractère. C'est la représentation d'un commencement



« vêtement »

B - Le morphogramme « couteau »⁶⁹ est au départ une représentation de l'arme ; il représente l'objet tranchant qui coupe, qui sépare. Transformable dans sa souplesse, le morphogramme « couteau » peut être employé comme « clé ». Dans ce caractère « commencement/origine », il reste dans le statut de morphogramme et pourtant dans le sens il fonctionne comme une clé qui possède une fonction, la fonction d'étagage dans le travail de séparation.

⁶⁹ Voir la planche XIII le morphogramme « couteau ».



« couteau »

Ces deux éléments « vêtement » et « couteau » forment le caractère nouveau, le caractère « commencement/origine ». Ils revêtent tous les deux une fonction, la fonction d'étayage : le « couteau » pour la séparation, « vêtement » pour la contenance, l'enveloppe. Mais la « chose » étayée et contenue est absente dans le visuel. Nous proposons de penser qu'il s'agit donc de ce corps, présent dans l'absence.

Dans l'ancienne écriture les formes initiales représentent le cordon ombilical séparé de l'objet « vêtement » qui est perçu comme l'objet enveloppant. Le « couteau » est face au cordon ombilical. C'est une représentation de l'acte de couper, de séparer ; le tout enveloppé par un vêtement nouveau qui symbolise la construction de l'identité.

2. Description des mouvements dynamiques

A gauche l'unité discrète de sens « vêtement » donne une représentation de chaleur, de douceur, de confort et surtout d'identité.

A droite le morphogramme « couteau » donne une représentation de dureté, d'un objet qui coupe, qui sépare, qui tranche, donc il détruit.

La relation entre ces deux éléments constitutifs présente des mouvements opposés, mouvements de tension psychique.

3°) La signification du caractère

Le caractère « commencement/origine » contient deux éléments opposés, présentant une excitation dans le croisement de ces deux mouvements. Le sens de ce caractère s'étaye donc sur la naissance de ce croisement, une naissance qui relie le commencement et l'origine. Cet espace entre deux, celui du commencement mais qui n'a pas encore commencé et celui de l'origine qui reste toujours présent. Cet espace interface illustre bien l'espace d'entre-deux, entre la mère et l'enfant, le dedans et le dehors.

4°) Commentaire :

Les éléments tels que le morphogramme « couteau », la clé « vêtement » présentent une configuration des représentants psychiques. L'ancienne forme de la clé « vêtement » contient deux objets :

Le cordon ombilical qui est une représentation de l'espace corporel maternel, espace à deux, l'enfant et la mère ;

Le vêtement, accueillant comme le représentant de la mère, enveloppant et contenant.

Le « couteau » tranchant coupe le cordon ombilical, cet espace corporel à deux menacé par une extension, un éclatement du cordon, un objet fusionnel et impersonnel. L'acte « couper » pourrait être une solution psychique reflétant l'existence d'une douleur psychique face aux risques de fantasmes de meurtre liés à la coupure du cordon ombilical.

Le sens « commencement/origine » pourrait être réalisé au profit du principe de Nirvâna, œuvrant à réduire à zéro une menace d'extension d'absorption de cet espace maternel ; cependant le double sens possible de ce caractère « commencement/origine » marque l'écart entre

commencement et origine. Le premier appelle une transformation qui évoque une transformation radicale dans l'avenir alors que origine évoque un retour dans le fantasme et dans le passé. Le désaccord des deux sens s'engage dans l'axe de la temporalité.

L'acte « couper » précise le vecteur d'une opération psychique : l'opération d'une séparation de cet espace corporel dans le corps de l'enfant. Le nouveau « né » sera alors enveloppé dans du « vêtement ». Il me semble que ce caractère « commencement/origine » pourrait être perçu comme un signifiant formel, offrant une représentation des contenants psychiques ayant chacun une possibilité de transformation. Il est bien sûr le produit des mécanismes de défense.

A l'origine ce caractère « commencement/origine » présente des mouvements violents dans l'acte de couper le cordon ombilical. Ce qui pouvait être signifiant c'est l'opposition des deux éléments de ce caractère : le couteau, objet tranchant dangereux et le vêtement, représentation d'un contenant. L'érection défensive contre l'effondrement de la séparation et l'inquiétude de l'avenir. Le contenu de l'actuel « vêtement » tient lieu d'un compromis narcissique permettant de s'approprier cette « sagesse » culturelle, garant de l'héritage fantasmatiquement déjà inscrit comme organisateur du sujet identitaire.

Cette planche est une planche de naissance, de découverte elle est donc dynamique. Le mouvement appartient à l'intersubjectivité, d'indépendance. La texture qu'offre le « vêtement » vient opposer, et ralentir le mouvement violent de l'objet tranchant qu'est ce « couteau ». Le mouvement subit une transformation et devient un mouvement étayant. Il est transformé en contenant, en mouvement enveloppant d'une fonction maternante.

Planche XVI : Le caractère « recevoir »



1°) Description formelle du caractère

Le caractère « recevoir » se compose de trois éléments :

A - Le morphogramme « main »⁷⁰ est dans ce caractère une représentation de la main tournée vers le haut, dans la position pour atteindre quelque chose ; c'est la main d'en bas



« main » tournée vers le haut

Le dessin de la main dans l'ancienne écriture est clair et représente une main qui est prête à saisir la chose. Il y a plusieurs manières de représenter une main : la droite et la main gauche vues de profil, la main vue de face ou tournée vers le bas, deux mains levées et deux mains baissées. Ici c'est la main qui est représentée, comme toujours réduite à trois doigts, question pratique pour simplifier l'écriture, la description.

⁷⁰ voir la planche VI le morphogramme « main »

B - Le morphogramme « main », celle d'en haut, est une représentation de la main droite tournée vers le bas comme une griffe, une patte, une position d'agrippement. Elle représente la main prête à attraper quelque chose.



« main » tournée vers le bas

Ce morphogramme « main » se positionne différemment, l'autre main est en bas. Cette représentation de la main prend une position centrale. La paradoxalité des deux mains, celle d'en haut, celle d'en bas, l'une qui demande, l'autre qui prend l'écart entre le manifeste et le latent est sensible.

C - Le morphogramme « barque »



« Barque » est la représentation d'un petit bateau ondulé, courbé. Sur cette barque il y a une cale en bois en travers. Le caractère « barque » représente l'objet.

Le caractère « recevoir » est donc l'association de ces trois éléments constitutifs « main », « barque » et « main ». Il s'écrit comme suit



« donner/recevoir »

2°) Description des mouvements dynamiques

Au-dessus l'unité discrète de sens « main » donne une représentation d'une main tournée vers le bas, cherchant quelque chose.

En dessous la représentation d'une autre main tournée vers le haut pour saisir un objet.

La forme ancienne de l'écriture décrit deux mains, l'une au-dessus, celle qui donne, et l'autre en dessous, celle qui reçoit.

Au milieu est réalisé l'unité discrète de sens « barque » qui représente l'objet de plaisir, qui circule sur l'eau et dans l'intersubjectivité.

3°) La signification du caractère

La représentation de la « main » en dédoublement introduit l'emprise et la répétition dans l'identique. Le double narcissique peut être à l'œuvre dans la maîtrise de l'angoisse contre la mort. Dans ce caractère « recevoir », la « main » est au centre, la main d'en haut donne et la main d'en bas reçoit, l'ensemble offre cette mise en scène d'un mouvement réflexif et répétitif, comme une sorte d'aller retour. La répétition de ce mouvement introduit la confusion, la perte, et l'insistance de ce mouvement introduit le sentiment de l'inquiétante étrangeté.

La « barque » au milieu sépare les deux mains qui se touchent, construisant les limites et la différence. Ainsi se constitue le caractère « recevoir » qui peut aussi être employé pour désigner le sens de « donner ». La signification est bien présentée par les mouvements de la main qui indique une réversibilité, une ambivalence : la main qui donne peut être aussi la main qui reçoit. Une sorte de magie possible dans la confusion des rôles. C'est une question de l'espace topique

dans la relation à deux. Cela évoque aussi bien la réversibilité économique et topique intrasubjective que la réversibilité sujet-objet. Les mains sont séparées par la barque, elles ne peuvent pas se toucher, se confondre. Ce qui nous évoque le cas de Gérard présenté par D. Anzieu, dont le bras, qui représente le sexe peut s'allonger jusqu'à atteindre l'objet. Cette extension précoce chez Gérard permettait à D. Anzieu de développer ses propos sur les types de signifiants formels.

4°) Commentaire

A l'origine ce caractère « recevoir » présente des mouvements opposés kinesthésiques, symétriques, comme un effet de miroir. La position des mains insiste sur ce mouvement de recherche, reflétant l'absence. L'insistance de la présence de la main pourrait s'inscrire comme un Signifiant formel dans le sens du cramponnement psychique de l'objet primaire. La main, source du plaisir dans le toucher, offre une représentation sensorielle. Ce qui fait sans doute trace du signifiant c'est l'omniprésence de l'autre, image encore confuse dans la construction des limites, d'une enveloppe corporelle. Ce signifiant formel présente aussi la trace d'une organisation du Soi et du Moi.

Les positions spatiales des deux mains pourraient représenter le travail psychique nécessaire pour passer du clivage à l'ambivalence. Le caractère « recevoir » fait penser à la troisième catégorie des signifiants formels tels qu'ils sont décrits, ceux qui introduisent la réversibilité de la transformation : un membre se rapproche et s'éloigne. Ce caractère met en jeu la symétrie ou la dissymétrie de la transformation. Elle met en jeu l'acquisition de l'individuation : « Mon dedans est cherché/trouvé au dehors »

Ce caractère « recevoir » fait penser à l'absence de l'objet, ici représenté par le « barque » qui, entre les deux mains, circule. « Donner » et « recevoir » fait vivre l'objet manquant. Cette planche « recevoir » est une planche maternelle non toxique, dans une phase de désintrication. Les mouvements des deux mains dans l'opposition et dans la rencontre marque la différenciation et crée des limites corporelles et psychiques. C'est une planche de reconnaissance et de tiercéité.

Ces planches « Idéogrammes Signifiants formels » mettent sous le regard du lecteur l'ensemble des signes, des symboles dont le sens lui échappe. Elles instaurent par là l'énigmatique du sens, quelque chose de l'étrangeté. Certains morphogrammes ou signes sont des pures répétitions, comme le caractère « enveloppe » ou le caractère « homme », ce qui introduit la répétition de ces figures sans pour autant connaître la signification, incluant par là même de l'étranger dans la signification. Mais malgré tout, ce « familier » est à l'extérieur, au dehors comme une « inquiétante étrangeté ».

Ce qui induit un retour vers soi-même dans la mesure où la répétition de ces formes renforce le renfermement, le retour du même, de l'archaïque. Ces « planches » archaïques vont par contre progressivement vers l'ouverture, vers la séparation dans la construction du Soi et du Moi.

9.5. La réalisation technique des « planches de caractère »

En nous étayant sur les planches de Rorschach, nos planches de caractères sont réalisées sur des feuilles simples cartonnées. Sur un fond jaune s'inscrivent les tracés d'encre de Chine. Chaque planche est une production unique puisque les caractères sont réalisés directement sur ces feuilles. L'acte d'écrire du scripteur calligraphe laisse apparaître les mouvements internes dynamiques à chaque tracé, traces reliant l'objet interne et l'objet externe grâce à un désir et un investissement de cet espace intermédiaire qu'est l'écriture.

Il nous est par contre impossible de reproduire techniquement par voie d'imprimerie les planches puisqu'il est impossible de « photographier » les jets de mouvements contenus dans ces caractères, comme si ces caractères après la reproduction s'approchaient de l'alphabet comme si ils avaient subi une sorte de refoulement du fait de la technique de l'imprimerie. L'imprimeur souligne que la machine « enterre » l'écriture et qu'il lui semble cohérent de penser que ce n'est pas l'écriture qui est vivante mais que c'est le papier qui la transforme.

Il est évident que la finition de l'idéogramme varie selon la nature et la qualité du papier. Certains papiers contiennent mieux que d'autres l'encre de Chine. Le calligraphe doit ajuster les tracés dans la réalisation de l'idéogramme qui devient une sorte de miroir dans lequel le calligraphe se reconnaît. L'idéogramme contient ce cadre, il reprend à son compte ce mouvement de l'animé.

Il s'agit là d'une construction du cadre, cadre déplacé sur les planches de « l'idéogramme ». Le cadre selon R. Roussillon⁷¹ est traversé par l'archéologie du cadre

Deux modèles de planche ont été évalués pour la réalisation de ce test:

Premier modèle. Des planches de caractères bruts dont la forme finale est comparable aux planches de Rorschach. Les caractères signifiants formels sont réalisés directement sur le papier ; les tracés sont déposés sur la feuille laissant libre un jeu de croisements de traits et de signes. Ce modèle qui propose plus de fluidité dans la forme des traits, masque cependant la dynamique du souffle. La fluidité favorise l'imaginaire et appelle la perception.

Seulement ce test ne cherche pas à développer l'imaginaire ni l'apprehension des types d'angoisse ; il se situe dans un désir de découvrir et de recueillir les éléments psychiques dans cette place d'entre deux, entre la réalité interne et la réalité externe, entre le principe de plaisir et le principe de réalité dans ce temps de perte, perte de représentance.

Deuxième modèle. Les planches sont le produit de cette première hésitation. Le premier modèle trop précis sur le tracé risquait d'être trop près du calligraphe, d'autant plus que l'usage, la manipulation risquaient de transformer les planches. Elles ont été plastifiées de feuilles transparentes pour laisser apparent le rapport entre le fond et la forme. Nous avons été obligée de doubler la plastification afin de pouvoir laisser apparaître la précision des tracés. Lors de la première doublure, l'écriture reste encore très « enfermée ». Cette technique pour « libérer » l'écriture de ses nouages semble intéressante pour penser « l'idéogramme » comme un contenant de mouvement et d'affect, qui trouve son origine dans le geste du calligraphe. Cette technique s'inscrit d'emblée dans l'organisation du cadre du test. Les mouvements dans les tracés appellent la perception et la sensation.

- Les planches de l'Idéogramme sont ainsi réalisées, non sans difficultés pour la plastification qui demande un dédoublement de passage à la machine pour pouvoir faire ressortir la vivacité des traits et du souffle qui est cet animé de l'idéogramme. L'imprimeur parlait de la vivacité du papier à la rencontre de l'encre de Chine. Il en est certes de l'exigence d'un support matériel de qualité mais il revient aussi au mouvement des tracés du calligraphe dans la traduction de ses signes au moment précis de la mise en acte de cette écriture.

⁷¹R.Roussillon, archéologie du cadre,

Les tracés sont ternes si l'idéogramme passe seulement une fois à la machine de plastification. Les planches sont masquées et restent « étouffées » de leur écriture. Il a fallu répéter la manipulation dans l'acte de plastification pour que cette fois-ci la machine libère l'écriture. L'imprimeur semble soulagé à la vue des planches, selon lui l'imprimerie peut enterrer les mots. Que voulait-il dire ? Il souligne ici l'importance des gestes dans l'écriture, et sa réalisation comme une création. Nous retrouvons la même pensée que dans la pensée chinoise, ce que nous appelons le souffle.

9.6. La grille d'évaluation des contenus

Nous nous confrontons à de réels problèmes quant aux choix de nos critères d'évaluation et aux choix des planches. Etant donné que ce test introduit la motricité dans la réalisation des planches, nous essaierons de construire l'évaluation en fonction de ce paramètre.

Les critères de cotation sont construits selon les éléments processuels dans la construction du Soi et du Moi, de l'intrapsylique à l'intersubjectif. Le tableau des grilles se construit autour de dix systèmes processuels comme une sorte d'enveloppe des processus psychiques, contenants processuels de l'image, du mouvement, de la sensation, de l'affect, de la représentation de chose, de la projection, de l'identification projective, de la représentation de mot et de l'identification secondaire. Cette grille part des représentants primaires à partir des mouvements sensori-moteurs, de la perception-conscience, de l'affect, des représentations de chose, des mécanismes de défenses tels que la projection et l'identification projective, aux représentants secondaires tels que des présentations de mots, et les mécanismes de l'identification secondaire.

La grille⁷² de travail s'est construite en parallèle avec l'évolution de cette recherche, c'est-à-dire à partir du constat que dans l'idéogramme on peut rapprocher parallèlement l'évolution psychique dans les divers stades de son développement, tout particulièrement les mobilisations économiques induites par les positions psychiques face aux menaces, aux conflits et face à la réalité extérieure. Elle s'étaye sur une évolution « normale » de la confrontation entre principe de plaisir et principe de réalité. Elle s'appuie sur le classement latent de trois catégories de processus : celles appartenant à l'archaïque (sensation, mouvement, image, affect, perception), celles du primaire (représentation de chose), celles des mécanismes de défenses dans le passage du primaire au secondaire (projection, identification projective) et enfin celles du secondaire (représentation de mot, identification secondaire).

Il nous semble très difficile d'organiser des objectifs plus déterminés et plus affirmatifs à ce stade de notre travail de construction du test, dans cette thèse. Cette grille a été constamment remaniée, peut-être doit-elle l'être encore pour approcher au plus près la compréhension des données fournies par ce test, c'est sans doute ce qui nous engage pour l'avenir. Nous partons seulement avec une attente qui n'est pas une confirmation mais plutôt une ouverture ; attente d'approcher l'archaïque qui est peut-être le primaire que nous connaissons ou d'autres matières psychiques méconnues jusqu'à présent. Ce qui semble précieux c'est ce moment de rencontre ainsi que la découverte de notre méconnaissance qui questionne les théories qui nous ont étayée jusqu'à présent.

En effet, à donner une définition, une désignation avec les mots, de la théorie et les concepts que nous croyons comprendre, nous nous trouvons égarée et surprise de nos ignorances. Nous attribuons bien évidemment ces difficultés au manque d'approfondissement de ces concepts, à l'écart entre la théorie et la pratique, mais nous l'accordons aussi à ce croisement de deux objets culturels, d'une part l'objet culturel d'origine et d'autre part l'objet culturel adoptif qui devient

⁷² Voir annexe III

pour nous notre objet conceptuel. C'est donc au sens de Freud à une création de notre pensée clinique que nous nous sommes attachée sans le savoir au moins au début de ce travail. Comme si il nous était difficile de traduire le langage gestuel de la mère et la parole du père, difficulté de la bissexualité infantile, du féminin et du masculin.

L'échelle de cette grille installe dans la première partie les éléments archaïques (processus, formation, défense), puis les éléments primaires en rapport aux traces mnésiques des représentations de chose, en troisième position, ce sont les mécanismes de défense qui se positionnent comme des défenseurs contre la résistance d'avec le primaire ou organisant des barrages défensifs contre le déversement sur l'espace du monde de la matière psychique de la pulsion. La barrière horizontale dans cette grille nous fait associer avec la barre saussurienne qui sépare le Signifiant du signifié. Notre grille va intégrer dix catégories de critères, qui, selon nous, présentent une échelle évolutive dans la construction du symbolique. Ce sont la sensation, le mouvement, l'image, l'affect, la perception, la représentation de chose, la projection, l'identification projective, la représentation de mot, l'identification secondaire. La plupart de ces critères ont été mis au travail dans ce dossier ou déjà intégrés dans notre connaissance théorique, nous essaierons de distinguer l'image, de la perception, leur place réciproque dans la construction de la grille.

Cette grille se limite juste après la catégorie des contenus psychiques des représentations de chose ainsi que les mécanismes de défense, la projection et l'identification projective, en fixant comme limite la catégorie des représentations de mot et le système identificatoire du secondaire. Ces planches sont construites avec les facteurs « Idéogramme Signifiant formel », autour de la topique maternelle, c'est-à-dire dans le lien primaire, fusionnel entre la mère et l'enfant, donc les formations psychiques de la complexité du secondaire ne se présentent pas comme le centre de notre recherche de compréhension pour cette thèse. Nous faisons référence aux autres catégories d'organisation centrées sur le primaire, la perversion, la paranoïa et l'organisation narcissique.

Notre objectif porte bien sûr, sur la recherche de compréhension du fonctionnement psychique du sujet, sur la capacité du moi, sur la réaction du moi face à l'objet investigateur. Nous cherchons moins à appréhender les fonctionnements psychiques face à l'objet oedipien, à la castration, qu'à relever les procédures psychiques, les stratégies dans une position régressive qui est la rencontre avec le maternel dans une obligation de production donc de satisfaire l'autre. Ce test essaie de mettre en évidence notre intérêt pour les formes d'émergence de l'archaïque et du primaire autour de l'objet maternel dans le visuel.

A partir de la présentation de l'historique de ce test, de ses objets, de ses modèles de pensée qui ouvrent sur l'originaire de la psychose et les processus de psychisation primaire, et des questions rencontrées lors de la réalisation des planches et des critères de choix des populations pour tester le test., nous avons pu ajuster la réalisation du test. Avant de présenter les modes d'appréhension, les règles, les consignes pratiques de la passation, la construction du dispositif et sa présentation, nous souhaitons mettre au travail deux critères de la grille, celui de l'image et de la perception pour construire une équivalence de traduction indispensable, un dénominateur commun pour réduire les différences de conceptualisation dans le travail de notation.

Image : Par le mot « image », nous nous référons aux images psychiques comme dans les rêves évoqués par S. Freud dans « L'interprétation des rêves » ainsi que dans son travail sur Léonard de Vinci. Comment mettre des liens entre ces images du rêve et les éléments de l'histoire du rêveur ? Comment pouvoir accéder au sens que ces images imposent comme matériel psychique ? La notion d'image se réfère à la trace mnésique inscrite par les événements

dans la mémoire qui s'avère incompatible avec le système conscient. La perception de ces images se rapproche de la réalité externe à partir de la réalité interne. Comment se tissent les jeux de transformations entre perception et l'image de l'hallucination primaire ? Comment la théorie analytique du conscient et de l'inconscient inclue les images comme éléments constants du transfert maternel ? Tout particulièrement pour comprendre la place des images dans l'étrange affolante de l'inconscient archaïque ?

Dans l'étude de l'hystérie, la conception d'une succession des inscriptions mnésiques est reprise. Tous les systèmes mnésiques sont inconscients et ces traces mnésiques inconscientes sont incapables de parvenir à la conscience. Par contre les souvenirs préconscients peuvent s'actualiser. Par la théorie du refoulement, S. Freud exclut le défaut par incapacité de faire revenir ces traces parce qu'elles sont refoulées. Ce qui va nous conduire vers la notion des quantum d'affects pour ces représentations chargées d'excitations. Par contre il essaie d'exclure les éléments sensoriels au retour du refoulé. C'est en parlant de ces traces mnésiques qu'il introduit comme synonyme « image mnésique », rapprochée des représentations de chose.

S. Tisseron parle de la difficulté à distinguer entre les images d'objet et les images psychiques s'alignant sur la difficulté de la représentation à l'intérieur de l'image. L'image est prise dans tout ce qui est « vu », que cette vision soit dedans ou dehors. Ce qui introduit d'emblée la question du « voir » et de son absence de limite. D'un certain point de vue, « voir » peut être intrapsychique, c'est-à-dire qu'il n'inclut pas « être vu ». Par contre le regard désigne une visée intentionnelle active qui relève du champ de l'inconscient visuel. Le visuel se différencie du regard par ses présentations d'objets sensoriels tandis que « regarder » se dote d'un désir, d'une demande.

L'image peut être bidimensionnelle, c'est une image perceptive flottante qui n'a pas de contour ni de contenu intrapsychique, entre le dedans et le dehors, comme l'image du rêve avant de l'attribuer au contenu. Elle peut être tridimensionnelle dans le cas de la perception « psychisée » au sens plus près de la réalité externe que de la réalité interne, et de la présence au monde du sujet. Pour nous, dans ce test, l'image est comme le fondement dans la rencontre avec l'autre, un outil de repérage des investissements psychiques, de leur adresse à l'objet, qui permet ce réinvestissement dans une situation de transfert.

Grâce à ce réinvestissement, les enjeux de remaniement psychique quant au travail de séparation seront soumis au regard et à la transformation. L'image occupe une place importante puisque, les propriétés de l'idéogramme possèdent une densité d'événements sensori moteurs liés aux mouvements de l'entourage créant sans cesse des images. On peut penser que ce test appelle directement l'inconscient visuel, aux mouvements et aux perceptions, il nous semble qu'il y ait une antériorité des images sur la perception, mais en tout cas, c'est cette place qu'elle occupe sur la grille de cotation.

Les images sont convoquées dans la secondarisation par les représentations de mots, ce sont les images acoustiques qui convoquent à leur tour les images visuelles. Le visuel convoque par ses contenus les images qui peuvent être accompagnées d'images phonétiques. Un système d'alliances s'organise entre les images visuelles et les images phonétiques. Dans le cas de l'idéogramme, le contenu visuel doit posséder les deux sortes d'images, images acoustiques et images visuelles : le son du mot correspond au son de la chose, l'ensemble crée l'unité qui est donc la représentation de mot. Ces images visuelles conduisent à des sensations, à des éprouvés qui s'étaient sur la capacité d'apprehension des images et des perceptions par le moi..

Pour la cotation, l'image doit posséder du mouvement, elle peut se trouver dans les représentations, dans les perceptions, dans les mouvements, elle est présente dans toutes nos activités psychiques et physiques. Elles sont attribuées aux processus primaires, constituant une sorte de première enveloppe sensorielle qui est elle-même enveloppée par la secondarisation, comme dans l'idéogramme. En tout cas, sa présence est alignée à la « régression » de la phonétique à l'image visuelle.

Freud considérait les images apportées par le patient comme des défauts d'élaboration, hors langage qu'il considérait comme le critère du symbolique. Enfin l'image est pensée comme un accès royal à l'inconscient. Elle est mise en lien avec le symbole, symbole soutenu par l'existence d'un contenu manifeste et d'un contenu latent. Dans ce contexte, l'image est considérée comme l'expression d'un rébus, d'une lettre, d'un symbole déchiffrable conduisant au sens latent grâce à l'interprétation du rêve. L'image dans cette grille constitue le début des stades de l'évolution psychique à partir de l'archaïque, du primaire à la secondarisation. L'image sera interprétée dans ce test au niveau de l'image primaire dans l'hallucination.

Perception : quelque chose qui est une conviction entre une réalité interne et une réalité externe, oscillation entre la sensation d'une réalité dans la réalité, entre cette réalité perçue et la représentation, donc elle donne forme aux images et aux mouvements, et propose sans doute un accès à la temporalité. Elle peut avoir la valeur d'un compromis qui permette de rendre « réel » le désir inconscient. En alliance avec la complexité de l'inconscient visuel, la perception quitte sa réalité interne pour aller dans la réalité externe grâce au visuel. Elle contient et enveloppe les images et mouvements et tente de les traduire en sens. Pour cela, la perception pourrait être ultérieure aux formes, aux images et aux mouvements, dans l'organisation de la psyché. Elle contient les propriétés spatio-temporels au sens de Gestalt. Elle lie sans aucun doute aux mécanismes de défense tels que projection et identification, mais aussi identification projective.

Les perceptions provenant de l'intérieur, investies quantitativement d'affect, font l'expérience de « sentiments », qui sont des extériorisations des hallucinations liées à la pulsion. Ces « sentiments » sont des représentants psychiques de la pulsion. Sous formes d'affects, ils tapissent la paroi de l'appareil psychique. Ces représentants psychiques chargés d'affect ont une particularité, ils réunissent les deux modes de la pulsion : le mode idéationnel et le mode affectif. Le mode idéationnel, pour pouvoir garder en soi les affects inconscients qui préservent les traces des représentations de chose.