



Lacan et l'écriture chinoise : un inconscient structuré comme une écriture ?

Louis-Jean Calvet

Volume 9, Number 1, November 2013

Sur le thème : linguistique et complexité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1024045ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1024045ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Prise de parole

ISSN

1712-8307 (print)

1918-7475 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Calvet, L.-J. (2013). Lacan et l'écriture chinoise : un inconscient structuré comme une écriture ? *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 9(1), 269–286. <https://doi.org/10.7202/1024045ar>

Article abstract

Jacques Lacan, in an unrealized trip to China planned for 1974, was apparently intending to study the Chinese unconscious, postulating that it would be structured like a system of writing. Taking Lacan's postulate as its point of departure, this article will present his thinking in relation to the Saussurian sign, enantiosemy, and anagrams. Lacan had studied Chinese and worked in the 1970s with François Cheng on several classical texts (Laozi, Mencius, Shitao), and so he was well positioned to inquire into the question of linearity in language and the relationship between the graphic and the phonic, which in Chinese would differ from that obtaining in alphabetic systems. His knowledge of the language seems to have led him to postulate that, whereas the central issue in psychoanalysis was the phonic signifier, the problem might be posed differently for Chinese; hence the hypothesis that, for Lacan, the Chinese may dream in graphic characters.

Lacan et l'écriture chinoise : un inconscient structuré comme une écriture?

LOUIS-JEAN CALVET

Spécialisé en linguistique et non pas en psychanalyse, j'ai cependant croisé la pensée de Jacques Lacan dans un cheminement qui m'a mené à interroger la théorie saussurienne du signe. Deux points en particulier dans l'œuvre de Lacan ne pouvaient qu'intéresser le linguiste s'écartant un peu de l'orthodoxie saussurienne, ses rapports aux énantiosèmes, d'une part, et aux anagrammes de Saussure, d'autre part.

Commençons par les énantiosèmes. Lacan avait bien sûr lu l'article que Freud avait publié en 1910, « Le sens opposé des mots primitifs¹ », inspiré de Carl Abel², spécialiste de l'Égypte ancienne qui défendait l'idée qu'à l'origine des mots pouvaient avoir des sens opposés. Cela ne pouvait que l'intéresser et, lorsqu'il lança en 1956 la revue *La Psychanalyse*, il demanda à Émile Benveniste un article sur ce thème. Ce sera « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne ». Mais Benveniste n'écrira pas l'article que Lacan espérait. Il critique Abel, montrant que les mots qu'il rapproche n'ont pas la même étymologie, alors que le problème n'est pas diachronique mais synchronique (la question est de savoir si un signifiant peut avoir

¹ Sigmund Freud, « Sur les sens opposés dans les mots primitifs », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

² Carl Abel, *Über den Gegensinn der Urworte*, Leipzig, Friedrich 1884.

des signifiés différents ou opposés à un moment donné, et non pas si deux racines peuvent converger vers la même forme). Il s'oppose également à la lecture que Freud faisait d'Abel, concluant à la fois que « par là s'évanouit la possibilité d'une homologie entre les démarches du rêve et les procédés des 'langues primitives'³», et que « à la différence du signe linguistique, ces signifiants multiples et ce signifié unique sont constamment liés par un rapport de 'motivation'⁴ ».

Lacan reviendra à la charge dans le « séminaire sur la lettre volée ». Ayant utilisé deux fois dans une courte phrase le verbe *dépister* en deux sens opposés (« Dépistons donc sa foulée là où elle nous dépiste »), il ajoute, dans une note de bas de page :

Il nous plairait de reposer devant M. Benveniste la question du sens antinomique de certains mots, primitifs ou non [...] Car il nous semble que cette question reste entière, à dégager dans sa rigueur l'instance du signifiant. Bloch et Wartburg datent de 1875 l'apparition de la signification du verbe *dépister* dans le second emploi que nous en faisons dans notre phrase⁵.

Pour ce qui concerne le second point, les anagrammes, Lacan a d'abord émis des doutes sur la linéarité du langage, parlant plutôt d'un ensemble de plusieurs lignes d'une portée :

Il n'est pas tout à fait exact que ce soit une simple ligne, c'est plus probablement un ensemble de plusieurs lignes, **une portée**. C'est dans ce diachronisme que s'installe le discours⁶.

Puis il affine sa métaphore :

Il suffit d'écouter la poésie, ce qui sans doute était le cas de F. de Saussure, pour que s'y fasse entendre une polyphonie et que tout discours s'avère s'aligner **sur les plusieurs portées** d'une partition⁷.

³ Émile Benveniste, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 81-82.

⁴ *Ibid.*, p. 85-86.

⁵ Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1970, p. 22.

⁶ Jacques Lacan, *Séminaire III*, Paris, Seuil, 1981 [1955-1956].

⁷ Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, 1957, [en ligne] www.ecole-lacanienne.net/documents/1957-05-09.doc (consulté le 23 octobre 2013).

Enfin, en 1966, lorsque « L'instance de la lettre » est publiée dans *Écrits I*, Lacan y ajoute une note, voyant dans l'ouvrage de Starobinski qu'il vient de lire la confirmation de son idée de portée :

La publication par Jean Starobinski [...] des notes laissées par Ferdinand de Saussure sur les anagrammes et leur usage hypogrammatique [...] nous donne l'assurance dont nous manquions alors⁸.

Cela, tout lecteur de Lacan le sait, ou peut le savoir : le psychanalyste considérerait qu'il n'y avait pas linéarité mais pluralité de lignes, et il en voyait une preuve dans les anagrammes saussuriennes. Les mots *anagramme* et *hypogramme* posent cependant problème puisque, par leur étymologie même, ils renvoient à la *lettre*, c'est-à-dire à un signifiant graphique, alors que Saussure semble s'intéresser plutôt aux sons. Paul Zumthor a abordé cette question en partant de la remarque suivante :

En relisant, il y a quelques mois, la chanson de Bernart de Ventadorn *Be m'an perdut* [...] il m'a semblé discerner en transparence sous les phrases et d'une manière à peine différente des paragrammes saussuriens, le mot AMOR, plusieurs fois répété⁹.

Puis il procède à une analyse de la fréquence des phonèmes (et non pas des lettres) dans un certain nombre de textes de troubadours et, s'il utilise dans la citation ci-dessus comme dans son titre le terme *paragramme*, il va lentement glisser vers un autre mot, *hypophone*. La différence est d'importance. En effet, ce n'est qu'au regard des lettres de l'alphabet que par exemple *Lacan* est l'anagramme de *canal*, mais si nous ne nous en tenons qu'aux sons, en transcrivant son nom en *lacā*, il ne se prêterait qu'à diverses combinaisons phoniques (et non plus graphiques) comme *canla*, *calan*, *aclan*... Or, cette ambiguïté des rapports entre signifiants graphiques et phoniques qui fait que le *an* de Lacan constitue un son (ā) mais deux lettres ne se pose pas de la même manière pour l'écriture chinoise, comme nous le verrons.

⁸ Jacques Lacan, *Écrits I*, op. cit., p. 500.

⁹ Paul Zumthor, « Des paragrammes chez les troubadours? », dans *Langue, texte, énigme*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 58.

Venons-en donc à un détail de la biographie de Lacan, qui est à l'origine de cet article. En avril 1974, une délégation de la revue *Tel Quel* parcourt la Chine. C'est Maria-Antonieta Macciochi qui a suggéré aux Chinois cette invitation et Philippe Sollers a proposé la liste des membres de la délégation : Roland Barthes, Julia Kristeva, Jean Wahl, Marcellin Pleynet et Jacques Lacan. Celui-ci explique qu'il a fait du chinois pendant la guerre, qu'il va s'y remettre et qu'il irait volontiers explorer l'inconscient des Chinois qui, dit-il, n'est pas structuré comme un langage mais comme une écriture. Julia Kristeva, dans un roman à clef transparent, narre ainsi la scène :

Quant aux Chinois, l'inconscient y est, bien sûr, forcément, mais il est autrement structuré, pas comme un langage mais comme une écriture, et la différence est capitale. Mieux : rien à voir avec les Japonais, les Chinois. À cause du tao. Il faut les entendre de près!¹⁰

Pourtant Lacan se décommandera au dernier moment. Parce qu'il aurait voulu être le responsable de la délégation française et que Philippe Sollers n'était pas disposé à laisser cette place? C'est la version que m'a donnée Sollers¹¹, qui précise cependant que c'étaient les Chinois qui l'avaient choisi. Ou parce que sa petite amie, pour laquelle il avait obtenu un visa, avait décidé de ne pas aller en Chine? C'est la version d'Élisabeth Roudinesco :

Trois jours plus tard, Sa Majesté se rend à l'ambassade et décommande le voyage : sa bonne amie n'a pas voulu venir. Pas d'orient rouge pour la docteur Lacan¹².

Mais c'est aussi la version de Sollers, dans un autre roman à clef, *Femmes*. Lacan est devenu Fals, le voyage en Chine est devenu un voyage en Inde, et c'est Armande, « sa maîtresse n°1 », qui fait capoter le voyage¹³.

¹⁰ Julia Kristeva, *Les samouraïs*, Paris, Fayard, 1990, p. 202-203.

¹¹ Communication personnelle.

¹² Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, tome 2, Paris, Fayard, 1994, p. 549.

¹³ Philippe Sollers, *Femmes*, Paris, Gallimard, édition Folio, [1983] 2012, p. 97-99. Lorsque j'ai interrogé Sollers sur l'absence de Lacan en Chine, il m'a répondu : « C'est dans *Femmes* ».

Quoi qu'il en soit, il reste l'idée que l'inconscient chinois serait structuré comme une écriture. Un quart de siècle plus tard, au début des années 2000, Huo Datong, psychanalyste chinois formé en France, publie un article intitulé « L'inconscient est structuré comme l'écriture chinoise¹⁴ ». Il ne fait aucune allusion à ce qui précède, précisant seulement qu'il part de la phrase de Lacan selon laquelle « l'inconscient est structuré comme un langage », que Lacan pensait sans doute à une langue comme le français, alors que le chinois présente une grande différence avec cette langue : les mots y seraient ambigus. Et, pour lui, c'est l'écriture qui lève cette ambiguïté :

C'est par l'écriture, surtout par les idéophonogrammes dont une partie représente le son et une autre partie la figure que l'on règle la grande confusion qui résulte de ce qu'une seule syllabe représente plusieurs ou même quelques dizaines de mots¹⁵.

À partir de ce postulat, dont nous verrons qu'il est discutable, Huo Datong explique que « la rupture entre la figure du sino-gramme et le son signifie la rupture qui se passe entre l'ordre imaginaire et celui du symbolisme » :

Nous voulons continuer ici à discuter la structure de cette catégorie de l'idéophonogramme. N'importe quel idéophonogramme de cette catégorie, celui de 妈 (ma, mère ou plus précisément ma de maman) par exemple, se compose de deux pictogrammes. La gauche est 女 le pictogramme de femme et la droite 马 le pictogramme de cheval. Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, chacun de ces deux pictogrammes comprend également trois éléments : la figure, le son et le signifié, mais, nous voulons laisser maintenant l'élément de signifié à côté pour faciliter notre discussion [...].

Nous pouvons remarquer que le pictogramme de femme dans l'idéophonogramme de mère ne se prononce pas, c'est-à-dire son élément phonétique a été refoulé ou effacé [...] Nous pouvons donc dire que la construction de l'idéophonogramme de mère est conditionnée du

¹⁴ Datong, Huo, *L'inconscient est structuré comme l'écriture chinoise*, [en ligne] http://www.lacanchine.com/Ch_C_HuoInc_Txt.html (consulté le 24 octobre 2013).

¹⁵ *Ibid.*

refoulement réciproque qui se produit entre ces deux composants, celui de femme et celui de cheval. Maintenant, le pictogramme de femme est devenu un caractère muet pour cause qu'il ne représente que la figure, pas le son; celui de cheval, un caractère aveugle pour cause qu'il ne représente que le son, pas la figure¹⁶.

Je l'ai dit plus haut, le point de départ de Huo Datong, de façon surprenante puisque le chinois est sa langue maternelle (mais il est vrai qu'il n'est pas linguiste) me paraît discutable : dire comme il le fait que les « mots » chinois sont ambigus et que cette ambiguïté est levée par l'écriture consiste, en effet, à faire l'impasse sur les tons. L'exemple qu'il prend, celui du caractère signifiant la « mère » et composé de deux caractères, celui de la femme et celui du cheval, ne va pas dans son sens puisque la « mère » et le « cheval » ne se prononcent pas de la même façon, ne se prononcent pas avec le même ton. Nous y reviendrons, mais cette précision est importante pour comprendre ce qui suit. Restons-en donc pour l'instant à son article, auquel ont répondu, entre 2002 et 2008, au moins trois psychanalystes français, René Lew (*Commentaire du texte de Huo Datong*¹⁷), Richard Abibon (*Réponse à Huo Datong sur « l'inconscient est structuré comme l'écriture chinoise*¹⁸) et Guy Massat (*Huo Datong, La révolution psychanalytique chinoise*¹⁹).

Le premier, René Lew, après avoir précisé qu'il ne connaît pas le chinois, prend ses distances avec les positions défendues par Huo :

Je ne saurais suivre Huo Datong lorsqu'il effectue le forcing de faire cadrer la triade signifié, phonétique, sinogramme dans celle de Lacan,

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ René Lew, *René, L'inconscient est structure comme l'écriture chinoise*, Commentaire, [en ligne] http://www.lacanchine.com/Ch_C_HuoInc_Lew.html (consulté le 24 octobre 2013).

¹⁸ Richard Abibon, « Réponse à Huo Datong sur *L'inconscient est structuré comme l'écriture chinoise* », [en ligne] <http://topologie.pagesperso-orange.fr/%20r%E9ponse%20%E0%20Huo%20Datong.htm> (consulté le 24 octobre 2013).

¹⁹ Guy Massat, Huo Datong, *La révolution psychanalytique chinoise. L'inconscient de tous les êtres humains c'est de l'écriture chinoise*, [en ligne] http://www.lacanchine.com/Massat_01.html (consulté le 24 octobre 2013).

classique aujourd'hui, soit respectivement le réel, le symbolique et l'imaginaire²⁰.

Puis il en vient à l'exemple de la « mère » :

Huo Datong prend l'exemple de l'idéogramme qui signifie « mère » et se prononce *ma* (un *ma* que Huo Datong réfère aussi à *maman*). Il laisse de côté le signifié pour ne considérer que la dualité figure-son. L'idéogramme *ma* associe ces deux autres qui signifient chacun séparément « femme » et « cheval ». Mais l'élément phonique « femme » du pictogramme ne se prononce pas. Seule en subsiste la figure idéographique et inversement l'élément « cheval » ne joue qu'un rôle phonétique, sans plus de valeur représentative ou de figuration référée à un cheval. Ce dernier pictogramme n'implique que le son *ma*. Huo Datong parle là d'un double « refoulement » (5.1), le caractère « femme » est devenu muet et celui « cheval » est devenu non représentatif. Pour Huo Datong cela associe imaginaire (femme) et symbolique (cheval)²¹.

Richard Abibon, pour sa part, déclare qu'il étudie le chinois et sait que Lacan connaissait cette langue. Il commente longuement la définition saussurienne du signifiant et du signifié, puis en vient à l'intérêt de Freud pour les hiéroglyphes égyptiens :

Il faut rappeler que l'intérêt de Freud pour les hiéroglyphes égyptiens n'a pas été pour rien dans la découverte de la psychanalyse. Autant que je sache, ceux-ci fonctionnent de la même manière que les caractères chinois. Si l'inconscient est structuré comme un caractère chinois, la psychanalyse était elle-même à l'origine beaucoup plus chinoise qu'il n'y paraît, mais sans le savoir²².

Puis il évoque lui-aussi l'exemple du caractère désignant la « mère » :

L'exemple exposé par Huo Datong, du signifié « *maman* », et particulièrement parlant : le son « *ma* » est emprunté à « 马 » (cheval), mais accolé au caractère « 女 » (nǚ) « femme », il signifie « *maman* », qui se prononce « *ma* » : 妈.

Les chinois parlant des dialectes très différents peuvent cependant tous lire les mêmes caractères. Chaque lecteur, au moment de la lecture, « entend » le caractère dans son propre dialecte. De la même façon, il peut se faire comprendre d'un autre chinois ne parlant pas le même dialecte, par le biais de l'écriture.

²⁰ René Lew, *op. cit.*

²¹ *Ibid.*

²² Richard Abibon, *ibid.*

Enfin les homophonies étant très nombreuses en chinois, ainsi que le fait remarquer Huo Datong, l'écriture en l'air ou dans le creux de la main, ébauche d'un caractère, permet de dissiper l'équivoque, lorsqu'il y a lieu.

Le caractère chinois est donc bien représentation de chose, mais il diffère de la représentation de chose freudienne en ce qu'il se communique : c'est une lettre lisible. La liaison avec la représentation de mot, qui opère le passage au conscient, se fait dans la langue de celui qui lit, même si elle est différente de celui qui écrit.

En ce sens la proposition de Huo Datong : « l'inconscient est structuré comme le caractère chinois » est parfaitement valide. L'étude linguistique du caractère chinois propose alors ce dernier comme une métaphore de la structure de l'inconscient. L'emprunt, par lequel un son se trouve déplacé d'une lettre à une autre, donne une bonne image de ce que Freud nommait le déplacement, qui est un des moyens dont se sert le refoulement²³.

Le caractère chinois et ses modes de composition pourraient donc être pris comme une métaphore de la structure de l'inconscient. Puis, sans doute pour montrer qu'il connaît effectivement le chinois, Abibon propose deux énigmes, l'une en français et l'autre en chinois :

Je vais à présent donner un exemple de jeu entre le signifiant et la lettre, dont la structure est presque semblable en chinois et en français.

En français d'abord :

Elle est au fond du jardin, elle se montre au début de la nuit, mais on ne la voit qu'une fois par an.

Qui est-ce? la lettre « n » bien sûr!

Par ce mot d'esprit, nous faisons sortir la lettre "n" de sa fonction de représentation du son (représentation de mot) pour la renvoyer, comme dans le rêve, à sa pure fonction de lettre (représentation de chose). Lorsque la devinette est posée oralement, on ne peut la trouver qu'en sortant de l'oral pour faire référence à l'écrit.

En chinois :

你没有他有

天没有地有

(*Ni mei you, ta you,*

tian mei you, di you)

²³ *Ibid.*

tu ne l'as pas, il l'a;
 le ciel ne l'a pas, la terre l'a.
 Qui est-ce? la lettre « 也 » (ye) bien sûr!²⁴

Mais, ce faisant, il commet une erreur d'analyse, car ce qu'il appelle « la lettre » 也 n'est, bien entendu, pas une lettre mais un caractère, que l'on peut utiliser isolément, qui se prononce effectivement *ye* en mandarin, et qui apparaît ici dans deux signes composés (他 et 地), tout comme le caractère signifiant la mère est composé des caractères signifiant la femme et le cheval. Cependant, Abibon revient sur cette association du cheval et de la mère (et je dois ici prendre un peu d'avance sur ce que j'expliquerai plus bas en précisant que le cheval a dans le caractère composé 媽 une fonction phonétique et la femme une fonction sémantique, ce qui n'est pas le cas des deux caractères composant 他) :

La prononciation de « ma » dans l'intention de signifier « cheval » se fait dans le triskel où Lacan avait placé la jouissance phallique. Il vrai que cet animal se place fréquemment entre les jambes et qu'alors il multiplie la puissance de déplacement du cavalier. L'un des arcs de ce triskel contribue à un autre triskel, celui de l'énonciation correspondant à « maman ». L'autre s'origine dans le triskel du signifiant d'un manque dans l'Autre (où Lacan avait placé la jouissance de l'Autre, J (Abarré) ce que je considère ici comme équivalent; il va de soi que ça se discute) : il n'y a pas de garant de la vérité et dans l'énonciation, la bascule d'un signifié à un autre est toujours possible. Le 3^e arc de ce triskel s'origine en longeant l'objet *a*, imprononçable, sauf sous cette forme métaphorique qui s'achève le long de la signification refoulée en zone rouge²⁵.

Le troisième intervenant dans ce débat, Guy Massat, considère pour sa part que le texte de Huo Datong constitue une véritable révolution psychanalytique. Il saute lui aussi à pieds joints sur l'exemple du caractère signifiant la « mère » (mais il est vrai qu'il y a là un thème qui ne peut qu'interpeller un psychanalyste) et chevauche allègrement le « cheval », mais le long passage qui suit montre que l'analyse des rapports entre ces deux caractères peut mener à des dérives oniriques :

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

Prenons le mot « maman ». Il est composé en chinois de l'idéogramme femme et de l'idéogramme cheval. Pourquoi le mot « maman » n'est-il pas représenté par l'idéogramme « femme » et l'idéogramme « enfant »? Ne serait-ce pas plus conforme à la réalité? Une femme plus un enfant n'évoquent-ils pas une maman? Bien sûr, mais, dans ce cas ce serait nier le langage inconscient comme le font les autres langues. « Femme plus cheval » vont articuler des jeux de refoulements d'images par des sons et des sons par des images. De plus « femme plus cheval » évoque immédiatement pour les psychanalystes « le cas Dora » où la mère est pourvue de phallus ou encore le cas du « Petit Hans » pour qui le mot *Pferd* qui signifie « cheval » en allemand résonne avec Freud (voir les *Cinq psychanalyses* de Freud). Femme plus cheval évoque encore la scène primitive où l'enfant est témoin du coït de ses parents. La mère est en dessous, comme le cheval, et le père dessus, tel le cavalier. Si l'on se rapporte au langage le signifié, le sens, représenté par le « père » se trouve dessus et le mot, la « mère », le signifiant, dessous. Nous sommes portés par les mots comme nous étions portés par notre mère. Vous connaissez l'histoire de cet homme, emporté par le galop de son cheval et à qui on demande : où vas-tu? Et qui répond : Je ne sais pas, demande au cheval! On peut encore évoquer la pièce de Peter Shaffer qui se joue en ce moment *Equus* où un psychiatre est confronté à un adolescent qui a crevé les yeux de son cheval préféré, etc... La femme à cheval, la femme cheval, la femme centaure, la femme sans tort, la femme est-elle sans tort? La mère a-t-elle toujours raison? C'est Poséidon, le dieu de la mer, qui offrit aux Athéniens le cheval dont ils ne voulurent pas, lui préférant l'olivier. Le son [ma], en chinois peut aussi bien signifier, la « mère », que « le cheval », « le chanvre », *kannabis* en grec, (ce qui expliquerait peut-être que ceux qui en fument cherchent à retrouver en régressant la béatitude du bébé dans les bras de sa mère), le son [ma] veut dire encore « maudire » ou « jeter un sort ». Et tout cela n'est pas exhaustif. Le sens des sons se métamorphose sans fin²⁶.

Revenons maintenant à la formule de Lacan rapportée par Kristeva, selon laquelle l'inconscient des Chinois serait structuré comme une écriture, et notons que cette formule est très différente de celle de Huo Datong pour qui l'inconscient serait structuré comme l'écriture chinoise. Dans le premier cas un référent particulier (l'inconscient des Chinois), dans le second un référent plus large (l'inconscient), mais aussi dans le premier cas un référent vague (une écriture) et dans le second un référent

²⁶ Guy Massat, *op. cit.*

plus précis (l'écriture chinoise). Alors, l'inconscient ou l'inconscient des Chinois? Une écriture ou l'écriture chinoise?

Je ne sais pas, bien sûr, ce qu'a dit précisément Lacan ni à quoi il pensait exactement, mais j'ai quelques idées, que je voudrais modestement illustrer, ne serait-ce que pour ouvrir un débat. Notons tout d'abord que, vérification faite, Lacan a bien étudié le chinois aux langues orientales, au cours de trois années universitaires (1942-1943, 1943-1944 et 1944-1945), alors qu'il a plus de 40 ans, et il savait donc parfaitement ce que je vais maintenant expliquer concernant l'écriture chinoise, qui est, à l'origine, pictographique, c'est-à-dire qu'elle représente graphiquement ce qu'elle désigne. Ce caractère par exemple, 木, représente un arbre et dans ses premières apparitions, sur des os (omoplates de bœufs, carapaces de tortues) gravés, on distingue des racines, un tronc, des branches. Mais les pictogrammes se démotivent toujours (c'est également le cas des cunéiformes sumériens), deviennent abstraits, et si un lecteur du chinois sait que 馬 renvoie au cheval, seule une analyse étymologique (il s'agit ici d'étymologie graphique) nous rappelle que l'on distingue dans ce caractère la crinière, la croupe, les quatre pattes et la queue de l'animal. Ajoutons à cela que ni 木 ni 馬²⁷ ne nous indiquent comment on doit les prononcer, ou si l'on préfère comment se disent « arbre » et « cheval » dans « les langues chinoises », car il n'y a pas un mais des chinois, sept langues différentes (même si l'on persiste en général en Chine à appeler six d'entre elles des « dialectes »), qui utilisent le même système graphique. Les notations que je donnerai ci-dessous sont celles de la prononciation dans la langue officielle, le *pu tong hua*, que l'on appelle communément en Occident le *mandarin*.

Ces caractères simples sont en nombre limité, et on les combine selon deux principes distincts dont le premier joue sur le sens et le son, et le second uniquement sur le sens. Ainsi le cheval, 馬, se prononce en mandarin *ma*, avec le troisième ton.

²⁷ Notons que Huo Datong utilise les caractères simplifiés de la Chine communiste et que j'utilise les caractères classiques, mais cela ne change rien à mon raisonnement.

Une série de caractères composés va jouer sur le fait que d'autres mots se prononcent *ma*, avec des tons différents. Ainsi, la mère, et le caractère qui la note, 媽, peut se décoder de la façon suivante : cela se prononce à peu près comme le cheval (au ton près), cela a un rapport avec la femme (la première partie du caractère : 女), donc c'est la « mère », *ma* avec le premier ton. Il en va de même pour 罵, où l'on voit au dessus du cheval deux bouches : cela a un rapport avec la communication et se prononce à peu près comme le cheval, donc c'est « injurier », *ma*, au quatrième ton. Mais il y a une autre façon de composer les caractères, qui n'utilise en rien leur phonétisme. Considérons ces trois caractères, 火, 禾 et 心. Le premier désigne le feu et se prononce en mandarin *huo*, le second désigne la céréale et se prononce *hè*, le troisième désigne le cœur et se prononce *xin*. En même temps, en composition, 心 indique que le caractère composé concerne les sentiments. En prenant les deux premiers caractères de cette série, 火 禾 心, nous pouvons composer le caractère 秋, qui se prononce *qiu* et signifie « automne ». En y ajoutant le cœur nous obtenons 愁 qui se prononce *chou* et signifie « mélancolie ». Une approche en termes d'étymologie graphique pourrait nous dire que 秋 renvoie à la saison au cours de laquelle les céréales ont la couleur du feu, ou à la saison au cours de laquelle on brûle les céréales. Quant à, 愁, « mélancolie », nous pourrions l'interpréter comme « sentiment d'automne » ou « sentiment de la saison au cours de laquelle on brûle les céréales », etc. Mais un lecteur chinois ne fait pas nécessairement cette analyse, il sait que 愁 signifie « mélancolie » et se prononce *chou*, c'est tout. Ces compositions sémantiques peuvent cependant pour l'analyste (je ne parle pas ici du psychanalyste, pas encore, mais du linguiste) connoter des indications sur la culture ou l'idéologie chinoise. Par exemple, la « famille » s'écrit 家 et se dit (s'écrit?) *jia*. Mais ce caractère se compose d'un toit sous lequel se trouve un cochon : la famille était donc conçue comme l'association d'une maison et d'un porc. Encore une fois on n'a pas besoin de décomposer ce caractère pour savoir que 家 renvoie à « famille » qui se prononce *jia*, mais...

Les exemples qui suivent montreront qu'à ce niveau des différentes parties des caractères composés se tient tout de même un discours. Revenons au caractère 女, « femme », dont la prononciation importe peu, mais dont l'étymologie graphique nous montre qu'au stade pictographique il représentait une femme accroupie, au travail ou en position de soumission. Nous le trouverons dans différents caractères composés :

安 désignant la paix, la tranquillité, ou le calme, et représentant une femme sous un toit (la femme au foyer?).

好 désignant ce qui est bon et représentant une femme et un enfant.

奴 désignant l'esclave et représentant une femme sous la domination d'une main.

怒 désignant la colère, conçue comme l'indique le caractère 心 ajouté au précédent comme un sentiment d'esclave.

嫁 signifiant « épouser un homme » et représentant une femme et une famille.

妻 signifiant « épouse » et représentant un balai et une femme.

Nous pouvons donc voir dans cette série, dont les éléments ont en commun de tous contenir le caractère 女, « femme », une image du statut de la femme dans la société chinoise à l'époque où cette écriture s'est stabilisée, il y a plus de deux mille ans. Mais nous pouvons en même temps nous demander si, face, par exemple, au nom de la place centrale de Pékin, 天安門 (*tian an men*, « portail de la paix céleste » ou « du repos céleste »), un lecteur chinois perçoit confusément dans 安, « paix », la femme au foyer ou la femme sous un toit. Nous avons ici une continuité, une linéarité (la suite 天安門) et ce que j'appellerai une « profondeur » du deuxième caractère (les deux caractères simples dont est composé ce caractère complexe, et ce qu'ils peuvent connoter : la paix égale la femme au foyer). Il en va d'ailleurs de même du caractère signifiant « mélancolie » que nous avons évoqué plus haut : il s'insère dans une linéarité, précédé et suivi d'autres caractères, mais, composé de trois caractères, il se prête aussi à une lecture verticale ou « en profondeur ». Et cela est vrai de milliers d'autres caractères chinois. Les caractères chinois posent

ainsi le problème de la linéarité d'une manière différente. Ils se succèdent certes dans un ordre linéaire, mais lorsqu'ils sont composés ils y ajoutent une autre dimension, une profondeur, un sens supplémentaire. Et cela, Lacan le savait parfaitement. Bien sûr, il ne s'agit ici que d'étymologie, d'étymologie graphique mais d'étymologie. Or, les locuteurs d'une langue quelconque ignorent en général l'étymologie. On peut prononcer des millions de fois le mot français *travail* sans savoir qu'il vient d'un mot latin, *tripalium*, désignant un instrument de torture formé de trois pieux, et ceci n'empêche nullement de l'utiliser de façon « adéquate ». Mais le cas du chinois est différent. Les mots ont bien sûr une étymologie phonique, que les locuteurs ignorent dans leur grande majorité, mais les caractères ont en outre une étymologie graphique qui, consciemment ou pas, parle à l'œil. Et pour revenir à la formule selon laquelle l'inconscient des Chinois est structuré comme une écriture, il y a là un point de départ qui mérite d'être exploré si nous voulons tenter de comprendre ce que voulait dire Lacan.

Nous disposons ici d'un point de vue intéressant, celui d'Élisabeth Roudinesco qui au début des années 1970 voit Lacan, au retour d'un voyage au Japon, commenter l'ouvrage de Barthes, *L'Empire des signes*. Il cherche alors « à réaffirmer l'idée de la primauté du signifiant sur la lettre », écrit-elle, et non pas à voir dans la « chose japonaise » un « autre inversé ». Roudinesco rappelle qu'il a étudié le chinois, qu'il était attiré par l'Orient, et qu'il « cherchait toujours à résoudre la même énigme mallarméenne : comment “écrire”, c'est-à-dire “formaliser” la topique du réel, du symbolique et de l'imaginaire²⁸ ». Continuons dans l'axe biographique. Avant l'épisode du voyage raté en Chine, au début des années 1970, François Cheng a régulièrement rencontré Jacques Lacan, à la demande de ce dernier qui souhaitait travailler avec lui sur des textes de Laozi, Mencius et Shitao, et il a raconté ces séances²⁹. Cheng insiste surtout sur l'intérêt du

²⁸ Élisabeth Roudinesco, *Lacan, envers et contre tout*, Paris, Le Seuil, 2011, p. 87-88.

²⁹ Voir François Cheng, « Lacan et la pensée chinoise », dans *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000.

psychanalyste pour le taoïsme, le confucianisme ou la peinture, mais un passage de son texte me paraît devoir être retenu :

Lacan a aimé les idéogrammes – pour leur forme et pour leur manière ingénieuse de suggérer le sens – ainsi que la calligraphie [...] Mais ce qui fascine Lacan, c'est tout de même ces signes écrits en tant que système. Un système qui est au service de la parole, tout en gardant une distance par rapport à elle. Comme chaque idéogramme forme une unité autonome et invariable, son pouvoir signifiant ne se dilue que peu dans la chaîne. Ainsi, tout en étant capable de transcrire fidèlement la parole, le système peut aussi, par tout un processus d'ellipse volontaire et de combinaison libre, engendrer en son sein un feu ouvert, cela surtout dans le langage poétique où, à l'intérieur d'un signe et entre les signes, le Vide-médian joue à pulvériser l'emprise de la linéarité unidimensionnelle³⁰.

Cheng mettra fin à ces rencontres avec Lacan en 1974 pour se lancer dans la rédaction d'un ouvrage qui paraîtra en 1977, *L'écriture poétique chinoise*³¹ et l'on peut se demander s'il n'y a pas dans ce livre un écho de ses échanges avec Lacan. La subliminalité y est, en effet, évoquée partout, d'une façon qui fait beaucoup plus référence à la graphie qu'à la phonie. Il prend ainsi l'exemple d'un vers de Wang Wei, composé de ces cinq caractères, 木末芙蓉花, qu'il traduit par « au bout des branches fleurs d'hibiscus » et, sans indiquer de quelle façon ces caractères se prononcent, analyse cette suite du point de vue de son aspect visuel, insistant en particulier sur la présence subliminale et obsédante de l'homme (人)³². En fait, le signe de l'homme n'apparaît réellement que dans le cinquième caractère, et pour les autres on peut voir l'homme, en particulier pour les trois premiers caractères dans les racines d'un arbre. Mais son idée d'une pulvérisation de « l'emprise de la linéarité unidimensionnelle » est à soupeser avec soin, lorsqu'on se souvient que vingt ans plus tôt, dans sa période structuraliste, Lacan s'inspirait de Saussure puis de Jakobson, et que la linéarité du langage était pour eux centrale, puis qu'il en est venu à s'interroger sur cette linéarité en parlant

³⁰ *Ibid.*, p. 150-151.

³¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Seuil, 1977.

³² *Ibid.*, p. 18.

de « portées ». Nous avons donc ici deux problèmes. Le premier concerne les rapports entre l'écrit et l'oral (Comment ça s'écrit? Comment ça s'écrit? Lacan ou lacâ?). Le second concerne ce que j'ai appelé la « profondeur » du signe graphique chinois, ce qu'il peut « dire » en lui-même, sans référence à la façon dont il se prononce : 妻 signifie « épouse » et représente une femme et un balai, 安 signifie « paix » et représente une femme sous un toit, une femme au foyer, etc.

L'inconscient des Chinois structuré comme une écriture et non pas comme un langage? Cette boutade, ou cette intuition, pourrait peut-être trouver un début d'explication dans les spécificités graphiques du chinois, dans le discours connoté par l'écriture chinoise, « un système qui est au service de la parole, tout en gardant une distance par rapport à elle », un système dans lequel « comme chaque idéogramme forme une unité autonome et invariable, son pouvoir signifiant ne se dilue que peu dans la chaîne³³ ». Et le fait qu'au moment où se profilait la possibilité d'un voyage en Chine Lacan sortait de quatre années de travail sur des textes chinois avec le spécialiste de cette écriture qu'est François Cheng est peut-être un indice. Car au centre du débat se trouvent les rapports entre la graphie et la phonie, le fait que les écritures alphabétiques renvoient directement au son alors que la graphie chinoise n'a pas le même type de lien avec la phonie, ou plutôt les phonies puisqu'un même caractère se prononce de différentes façons dans les différents chinois. Graphie/phonie : l'ambiguïté de leurs rapports est posée, nous l'avons vu, depuis les anagrammes de Saussure. Pratiquement à la même époque, Freud marquait son intérêt pour les thèses d'Abel concernant « les sens opposés dans les mots primitifs », les énantiosèmes. Et cet intérêt était directement lié à son travail sur le rêve et au fait que le même élément pouvait y avoir des sens opposés :

Le rêve n'exprime jamais l'alternative « *ou bien/ou bien* » mais il recueille ces deux termes comme également justifiés dans la même corrélation. J'ai déjà signalé qu'un « *ou bien/ou bien* » utilisé par la production onirique doit être traduit par « *et* ». Des représentations qui se trouvent

³³ François Cheng, 2000, *op. cit.*

en mutuelle opposition sont exprimées dans le rêve de préférence par le même élément³⁴.

Or, si les réflexions de Jacques Lacan sur le signifiant ont, bien sûr, été largement alimentées par Saussure et Freud³⁵, il est plausible que sa connaissance du chinois ait apporté à ces réflexions une direction nouvelle. Si le signifiant phonique est la matière centrale de la psychanalyse, les signifiants graphiques de l'écriture lui posaient un autre problème. À quoi ressemble un rêve chinois? On peut risquer l'hypothèse que Lacan supposait et voulait vérifier que les Chinois rêvaient en caractères.

Bibliographie

- Abel, Carl, *Über den Gegensinn der Urworte*, Leipzig, Friedrich, 1884.
- Abibon, Richard, « Réponse à Huo Datong sur *L'inconscient est structuré comme l'écriture chinoise* », [en ligne] <http://topologie.pagesperso-orange.fr/%20r%E9ponse%20%E0%20Huo%20Datong.htm> (consulté le 24 octobre 2013).
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966.
- Cheng, François, « Lacan et la pensée chinoise », dans *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000.
- Cheng, François, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Seuil, 1977.
- Datong, Huo, *L'inconscient est structuré comme l'écriture chinoise*, [en ligne] http://www.lacanchine.com/Ch_C_HuoInc_Txt.html (consulté le 24 octobre 2013).
- Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.
- Kristea, Julia, *Les samouraïs*, Paris, Fayard, 1990.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- Lacan, Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1970.

³⁴ Sigmund Freud, « Sur les sens opposés dans les mots primitifs », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

³⁵ Voir l'épisode de l'article demandé à Émile Benveniste, puis son retour sur le même thème des énantiosèmes dans le « Séminaire sur la lettre volée ».

- Lacan, Jacques, *Le Séminaire livre III – Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981 [1955-1956].
- Lacan, Jacques, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, 1957, [en ligne] www.ecole-lacanienne.net/documents/1957-05-09.doc (consulté le 23 octobre 2013).
- Lew, René, *L'inconscient est structure comme l'écriture chinoise, Commentaire*, [En ligne] http://www.lacanchine.com/Ch_C_HuoInc_Lew.html (consulté le 24 octobre 2013).
- Massat, Guy, Huo Datong. *La révolution psychanalytique chinoise. L'inconscient de tous les êtres humains c'est de l'écriture chinoise*, [en ligne] http://www.lacanchine.com/Massat_01.html (consulté le 24 octobre 2013).
- Roudinesco, Élisabeth, *Histoire de la psychanalyse en France*, tome 2, Paris, Fayard, 1994.
- Roudinesco, Élisabeth, *Lacan, envers et contre tout*, Paris, Le Seuil, 2011, 182 p.
- Sollers, Philippe, *Femmes*, Paris, Gallimard, édition Folio, [1983] 2012, p. 97-99.
- Zumthor, Paul, « Des paragrammes chez les troubadours? », dans *Langue, texte, énigme*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 55-67.