

RICHARD ABIBON

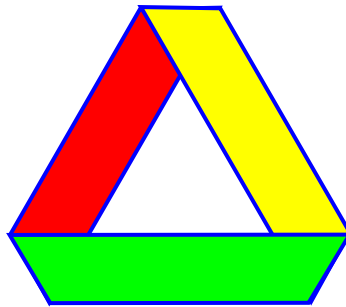
L'ECRITURE

C'EST

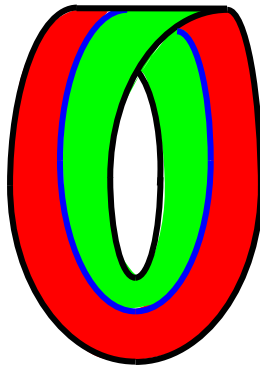
L'ECRITURE SUR L'ECRITURE

(ou : Démonstrations 7 et 8 des trois torsions de la bande de Mœbius )

Rappel



En s'écrivant avec trois torsions, la bande de Mœbius épouse la structure à deux dimensions de la page qui l'accueille. Comme je l'ai déjà démontré, la représentation :



...n'est une écriture que dans la mesure où on considère le dessin comme écriture, et dans un certain point de vue qui privilégie le fait que les deux faces ne font qu'une. On ne peut lire en effet qu'une seule face, la représentation de la torsion indiquant que cette face est tordue.

Mais ce n'est pas une mise à plat, au sens où toute mise à plat est une écriture. La représentation ci-dessus est une écriture qui n'est pas une mise à plat. Du moins, seule la partie supérieure l'est, puisqu'elle présente un pli, tandis que la partie inférieure est une imagination supprimant les deux torsions qui apparaissent lors de toute mise à plat de la bande de Möbius.

## Dessin et écriture, mémoire et perception

### L'écriture de la bande de Möbius

La page d'accueil de l'écriture fait fonction de coupure : ses deux dimensions opèrent la perte de la 3<sup>ème</sup> dimension, qui se trouve alors représentée selon divers modes. En peinture, la perspective en est un. En topologie, les interruptions dans l'écriture d'un trait marquent le lieu où ce trait passe sous un autre trait continu. On peut rapprocher du travail de deuil cette perte d'une dimension suivie de l'incorporation d'un trait unaire venant inscrire la mémoire de cette perte. Il y a eu identification : l'objet à **trois dimensions s'est identifié aux deux dimensions qui caractérisent le support de l'écriture**, et, par voie de conséquence l'écriture. L'objet se conforme à la fonction qui de fait, l'engendre, car même « dans l'espace », il n'y a pas d'objet sans point de vue d'un sujet pour s'en saisir, et ce point de vue développe forcément une mise à plat virtuelle. Dans le cas de la bande de Möbius, j'avais montré que toute tentative de se représenter la bande de Möbius « dans l'espace » ne pouvait se passer d'écrire les trois torsions. Qu'on se rappelle le « dessin » de la bande de Möbius sur les couvertures de Scilicet, la revue du champ freudien à la haute époque de Lacan. Elle montre une bande de Möbius dessinée en perspective, et les trois torsions y sont très distinctement lisibles. Construisez une bande de Möbius en papier, et regardez là au bout de votre bras : vous verrez en effet les trois torsions, exactement comme sur la couverture de Scilicet. La mise à plat complète, avec ses trois torsions, en décrit simplement les effets de manière précise en remplaçant l'appareil psychique par la page<sup>1</sup>.

Est-ce que la perception est déjà une lecture, une mise à plat, une projection de l'idée que nous nous faisons du monde ? Lit-on l'espace du monde exactement comme on lirait une page d'écriture ? Est-ce le monde qui ressemble à une mise à plat, avec une représentation de la troisième dimension, ou est-ce le dessin qui ressemble au monde tel qu'il serait ? Est-ce l'idée des trois torsions qui se projette sur la perception, ou la perception qui en impose pour l'idée trois torsions ? La couverture de la revue du Champ freudien de l'époque répond : « Scilicet », « tu peux savoir », mais elle ne dit pas quoi. Alors je répondrais comme Freud traquant la scène primitive chez l'homme aux loups : « non licet », il n'est pas possible de savoir. Il n'est pas possible de savoir si c'est le monde de la perception ou celui des idées qui est à l'origine de la représentation. Tout ce qu'on peut faire, c'est interroger la relation entre les deux, en laissant tomber la question de l'origine.

Mais bien plus tard, en 1925, Freud se pose la question autrement. Dans son article sur la dénégation (*Die Verneinung*, GW XIV, pp. 11 à 30), il remonte la question d'un niveau en passant à celle du jugement. La fonction du jugement (*Urteilsfunktion*), écrit-il (p.13), est double :

- jugement d'attribution : cette qualité (*diese Eigenschaft*) est la bonne, je veux donc la prendre à l'intérieur, je m'y identifie ; cet attribut, je (la mémoire) vais me l'incorporer, lui et moi, c'est tout un. *J'écris* à l'intérieur cette qualité bonne que je prends de l'extérieur. Plusieurs modes seront possibles ; tous introduisent des

---

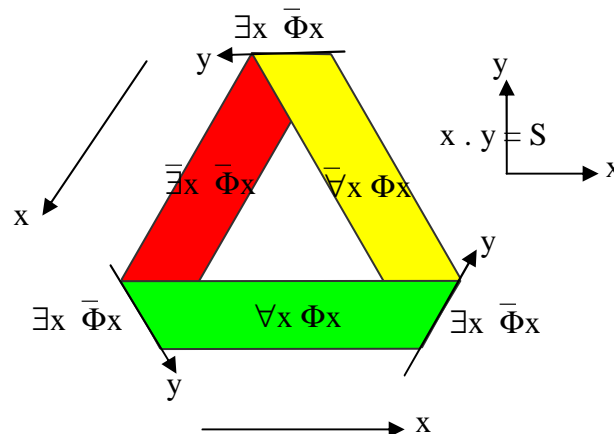
<sup>1</sup> Voir « les trois torsions de la bande de Möbius », lisible sur mon site <http://perso.wanadoo.fr/topologie/>.

trous, c'est-à-dire des interruptions dans le trait que j'incorpore. Je n'incorpore *pas tout*.

- jugement d'existence : je vérifie que ce qui est présent dans la représentation (*Vorstellung*), c'est-à-dire dans la mémoire, est aussi présent dans la perception (*Wahrnehmung-Realität*). Freud emploie aussi à ce propos « *reale Existenz* » (p.13). Mémoire et perception s'excluent mutuellement ; cela, Freud en a fait le fondement de son Esquisse. Prenons la page comme métaphore de la mémoire, et la troisième dimension comme attribut de la perception. La troisième dimension ne fait que séparer deux écritures : celle que je lis dans ma mémoire et celle que je lis dans la réalité. La perception, dans cette métaphore, serait comme tourner une page pour vérifier la conformité du recto et du verso.

Le jugement d'attribution construit une identité à partir d'une différence. Le jugement d'existence vérifie s'il y a identité ou différence.

La bande de Mœbius écrit remarquablement cette dialectique des jugements. Sa mise à plat vaut comme incorporation de sa troisième dimension dans les deux dimensions du plan. Par la perception (*Wahrnehmung*), à bout de bras, on vérifie en effet que dans la réalité (*Realität*), on peut lire les trois torsions qu'on avait écrites par sa mise à plat. Cette qualité, les trois torsions qui en faisaient un objet à trois dimensions dans un espace à trois dimensions, je me la suis incorporée, comme le fait la mise à plat, dans l'espace à deux dimensions de la mémoire. Je vais donc raisonner non sur l'objet, mais sur l'écriture, en essayant d'en établir la logique, une logique de traits ordonnés, une logique de la lettre.



Il est *nécessaire* d'écrire ( $\forall x \Phi x$  ;  $\Phi$ , fonction d'écriture et fonction coupure, ce que j'établirai plus loin), car sans cette permanence, je n'aurais aucun moyen de comparer l'ancien et le nouveau, la représentation mémorisée (écrite) et la représentation perçue, aucun moyen de m'orienter quant à savoir si cela est bon ou non, à mettre dedans ou dehors. Les quatre dimensions de l'écriture, deux sur le recto (perception) deux sur le verso (représentation), le rendent *possible*. Donc, *ça ne cesse pas de s'écrire*<sup>2</sup>, comme le symptôme qui représente l'effort permanent pour trouver ce qui se présente comme surface insaisissable. Lorsqu'un trou peut se boucler, c'est que *ça cesse de s'écrire*, parce qu'une écriture est trouvée : le symptôme, ou une autre formation de l'inconscient, c'est-à-dire une lettre. L'expérience conflictuelle montre que chaque point x peut être examiné selon les deux points de vue : *dedans* ( $\forall x \Phi x$ , tout les x s'écrivent, écrivant le signifié), représenté dans la mise à

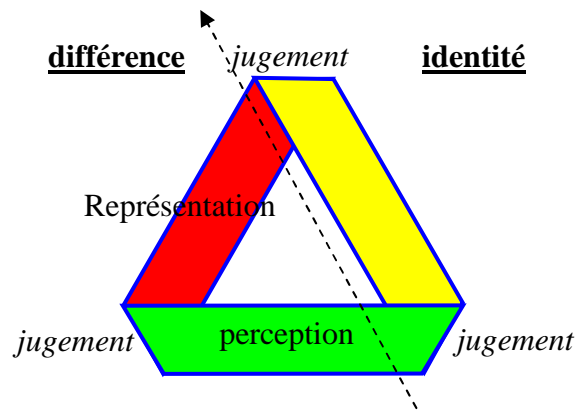
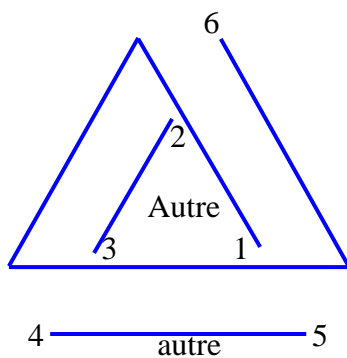
<sup>2</sup> Cf. « Encore », Seuil, p. 86-87.

plat par *dessus* (vert), et *dehors*, ( $\bar{\exists}x \bar{\Phi}x$ , il n'y a pas d' $x$  qui ne vérifie pas la fonction d'écriture : tous s'écrivent mais certains sous forme négative, c'est-à-dire dans le refoulé que représente la dénégation : non, ce n'est pas écrit dans mon rêve que cette personne est ma mère), représenté dans la mise à plat par *dessous* (rouge). Dans ce jugement d'existence entre dessus et dessous, dedans et dehors, se pose la question du pli : y a-t-il un  $x$  qui ne vérifie pas cette fonction d'écriture ? Oui, il y en a au moins un ( $\exists x \bar{\Phi}x$ ), et c'est le même, mais sous le point de vue qui, l'associant à  $y$ , l'autre dimension, produit de la surface, c'est-à-dire du reste non troué qui ne vérifie pas la fonction trouure. La surface représente la *contingence* corporelle<sup>3</sup> qui permet d'établir cette coupure entre dedans et dehors, dessus et dessous, signifié et signification (du symptôme). Car la castration est passée par là, entre la surface corporelle d'une moitié de l'humanité (masculine) et la surface corporelle de l'autre moitié (féminine). C'est cette différence qui s'inscrit d'un trait ici (le phallus, ça ne cesse pas de s'écrire) d'une absence de trait là (ça ne cesse pas de ne pas s'écrire). Le phallus permet aussi que ça cesse de ne pas s'écrire, et pourtant tout ne se réfère pas à cette cessation :  $\bar{\forall}x \Phi x$ , la féminité ne s'inscrit pas toute dans la fonction phallique. La surface jaune, à la fois dessus et dessous, selon qu'on se réfère à la zone précédente ou à la zone suivante, représente par son ambiguïté cette absence de référence.

Les traits écrivent donc le *nécessaire* de l'écriture (coupure qui ne cesse pas de s'écrire), la surface en détermine les *contingences* (mise à plat en deux dimensions), par six interruptions du trait, trois endroits où ça cesse de s'écrire (*possible*, 1, 2, 3, dedans), trois endroits où ça ne cesse pas de ne pas s'écrire (*impossible*, 4, 5, 6, dehors). C'est là où nous retrouvons le « *pas tout* » : je ne peux pas tout écrire de la réalité, et là où ça ne cesse pas de ne pas s'écrire, je rencontre un Réel (*impossible* à écrire :  $\bar{\forall}x \Phi x$ ). Par ailleurs, le fait même d'écrire impose des *contingences* qui amènent à des lieux où ça cesse de s'écrire ( $\exists x \bar{\Phi}x$ ) : ce sont les lieux où le trait est interrompu par le passage d'un trait précédent. Et ceci est bien dû au fait que le trait, revenant sur lui-même, engendre de la surface, c'est-à-dire une association des  $x$  avec les  $y$ . Comme dans l'histoire d'Emma, dans l'Esquisse, le passage par un lieu identique à un lieu précédent construit le refoulement. Un certain nombre d'attributs d'une scène récente rappelle une scène semblable écrite dans le passé sur une page précédente. Le jugement d'existence vérifie, recto-verso, qu'il s'agit d'une identité, et le conflit entre plaisir et déplaisir opère une coupure entre ce qui admissible dans la mémoire, et ce qui ne l'est pas (jugement d'attribution). Mais c'est le rapport entre ces deux scènes qui construit le conflit et la coupure, non la scène primitive ; car entre les deux s'est produit un événement, nous dit Freud : la puberté. La sexualité donne à la scène antérieure une signification qu'il est nécessaire de cacher dessous. C'est ce qui va déterminer la zone rouge, écrite, mais refoulée, par opposition à ce qui, des deux scènes, est admissible dans la mémoire, la zone verte.

---

<sup>3</sup> *Idem.*



Ca cesse de s'écrire parce qu'un trait empêche la poursuite de l'écriture du trait ; ça ne cesse pas de ne pas s'écrire, lorsque le trait s'arrête de lui-même, le pli empêche la poursuite de son écriture. A chaque pli, l'un des bords de cette localité cesse de s'écrire, recoupé par l'autre bord, tandis que l'Autre bord disparaît simplement de la surface d'écriture. Rupture et continuité s'inscrivent en même temps au même pli. Ainsi lorsque je fais opérer le jugement d'existence,

- au niveau des représentations de choses : je vérifie qu'il y a deux faces, la perception et la représentation, mais qu'il s'agit bien de la même face. La désorientation première est écrite en jaune : je suis en présence d'une représentation dont je ne sais s'il s'agit d'un rêve, d'une hallucination, ou d'une réalité. Dedans ou dehors, c'est-à-dire, dans cette écriture, dessous ou dessus, je ne sais pas. Le jugement, tel une charnière, articule ce qui est perception (vert) à ce qui est représentation (rouge), sa nature de pli assurant qu'au-delà de cette différence, il y a identité.

- au niveau des représentations de mots : Il y a un mot pour la dire, cette représentation, un mot dans ma mémoire (segment 1, 2), et ce mot, lorsque je le dis (3, 1) obtient l'assentiment d'un autre qui peut me répondre (segment 4, 5). A la suite de quoi je peux vérifier que le mot entendu de l'autre (4,5), est soit le même (1, (2,3)... 6) que celui que j'avais en mémoire (1, 2) soit différent (4, 3,2) et ça produit un effet de sujet, autant par cette reconnaissance de l'intérieur par l'extérieur, que par le constat d'un désaccord. Il n'y a pas plus rassurant pour sa propre existence que de constater que, avec l'autre, « nous parlons de la même chose »...ce qui veut dire qu'il y a accord entre nous sur les mots. Mais la rencontre d'un « nous ne parlons pas de la même chose » produira tout autant un effet de sujet, entraînant, soit un maintien, soit une révision du jugement.

Il est remarquable de constater ici qu'il y a des représentations de choses dans l'inconscient, en jaune : je ne sais pas si elles sont en moi ou hors de moi, je n'en ai pas conscience, et c'est pourquoi je les projette volontiers sur les autres. C'est pas moi, c'est l'Autre, je crois que c'est dessus (dehors) et en fait c'est dessous (dedans), j'ai confondu les deux dans ma désorientation. Freud écrit que l'inconscient est le lieu des représentations de choses seules. En effet, elles ne seront connues que par l'intermédiaire des représentations de mots, à l'occasion d'un double sens dans une phrase : le bord (1, 2) est le même que le bord (6...5), mais il se divise en deux du fait de son propre retour sur lui-même.

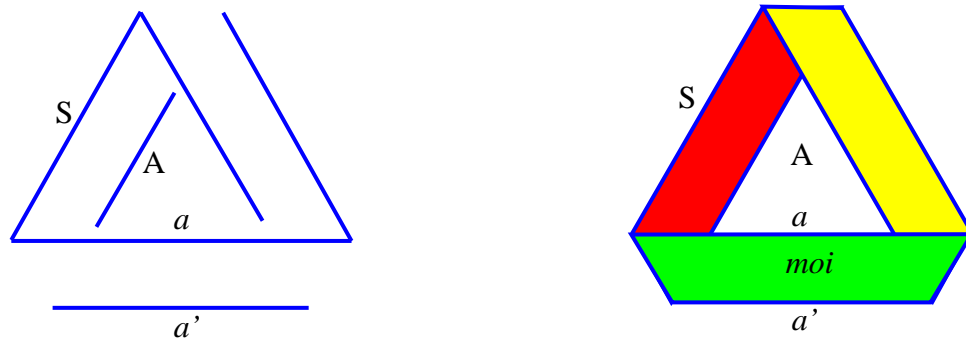
Lorsque je fais opérer le jugement d'attribution :

- au niveau des représentations de choses : la représentation qui était refoulée, rouge, est réintégrée dans le moi, en vert. Je constate que ce que je voulais considérer comme extérieur est, en fait, intérieur. Je l'avais rejetée, la considérant comme mauvaise, je la rends disponible à nouveau pour le conscient, ayant révisé mon jugement.

- au niveau des représentations de mots : j'accueille sur la page, au terme d'une analyse, ce fait que de l'autre ne me soit pas toujours renvoyé le mot que j'attendais. Ce que je croyais dire (1, 2) n'est pas toujours entendu (4,5) comme je l'ai dit (3, 1), il y a un écart, un hiatus que je peux intégrer ( 5... 6) ou pas (2, 3). Mais ce que j'intègre de toutes façon, c'est ce hiatus de l'écriture, le fait que je ne peux pas écrire la voix comme telle, sauf par ces trous où ça ne cesse pas de s'écrire ou de ne pas s'écrire, car, en définitive, ce sont ces trous qui font structure. Entre chacune de mes paroles se glisse l'écart de la représentation de chose (entre 5 et 1, entre 2 et 6, entre 3 et 4), toujours indicible comme telle, et l'écart entre les signifiants, qui ne font signifiants qu'à se recouper l'un l'autre (les 6 trous de 1 à 6).

Ces trous sont donc l'écriture sur la page de l'absence d'écriture de la voix, deuil nécessaire à ce que la mémoire se fasse accueillante pour les lettres de l'expérience et ainsi, le changement.

Au passage, je signale l'écriture des données du schéma L, qu'on peut disposer ainsi sur l'écriture de la bande de Mœbius



Comme dans le schéma L, la surface imaginaire du rapport moi-même à l'autre  $a-a'$ , en vert coupe le sujet de son accès à l'Autre. Mais ce qui était des points nommés, reliés entre eux par des traits est devenu bord engendrant des surfaces. La tension entre les bords A et S engendre la surface des représentations de choses refoulées en rouge, ce qui ne pourrait se faire autrement que par l'adresse à un autre,  $a'$ , par lequel s'engendre la tension entre son bord et celui du moi,  $a$ , en vert. L'Autre s'avère intrinsèque au sujet après ce passage par la parole qui fait passer de l'inconscient au conscient : ce qui se présentait comme deux bord différents dans la partie gauche de la bande de Mœbius, se révèle le même bord dans sa partie droite.

## L'écriture de l'homme

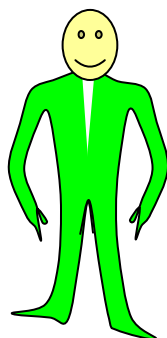
### De la peinture au pictogramme

Commençons par la peinture. Voici un bonhomme quelconque :



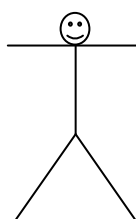
On croirait qu'il est vrai, tant il ressemble à la réalité, même si le décor a été volontairement supprimé pour mieux faire ressortir la figure humaine. La perte de la troisième dimension, on n'y pense même pas. Elle semble là quand même, sous la forme des ombres dans les plis du vêtement, des nuances de couleur dans le visage, des traits de lumière réfléchi sur les objets.

Mais on n'a pas besoin de tout ce raffinement pour écrire un bonhomme – oui, je dis écriture même si cette écriture est de l'ordre de l'enluminure par rapport à nos banales lettres d'Arial ou de Times new roman. Voici donc l'image d'un bonhomme, réduite à sa silhouette, ce qui nous permet de reconsidérer l'image du corps à la lumière de la lettre :

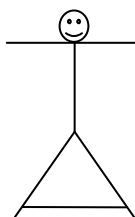


Ca ressemble à la réalité, mais il est clair que ça ne l'est pas. Ça se rapproche du logo. L'évocation est claire, ça ne fait aucun doute, c'est un bonhomme, mais nous sommes sorti de la préoccupation esthétique pour rentrer dans la signalétique du pictogramme, désignant par exemple les toilettes pour hommes. La troisième dimension est perdue, mais on n'en a cure. Ce n'est plus la lumière, la couleur, et les ombres qui font surgir la figure du fond, c'est le trait. Nous nous rapprochons de la lettre, qui est simple trait.

On peut s'en rapprocher encore plus par exemple en supprimant toute surface – l'exception du rond de la tête, en réduisant le bonhomme à quelques traits.



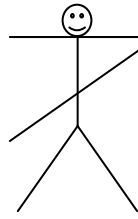
Est-ce une lettre ou un dessin ? Tout dépend du contexte. Si c'est encore pur distinguer la porte des toilettes, un simple trait suffit :



A noter que ce trait judicieusement placé engendre la surface triangulaire d'un voile. C'est une manière d'écrire ce qui fait trait chez l'homme, le phallus, mais que la décence préfère dissimuler sous les jupes d'une femme.

Le pictogramme fonctionne comme lettre, parce qu'il ouvre ce que j'appelle une dimension en produisant un trou entre deux pôles, le masculin et le féminin. Ce trou entre les pôles déplace et représente l'absence d'un trait sur l'un des pôles. Si les figures évoquent encore l'image du corps humain, la différence sexuelle est représentée par un seul trait de différence, à la compréhension parfaitement codée par la culture du temps et du lieu. Chez les romains portant la toge, ça n'aurait pas fonctionné, si on considère la dimension imaginaire ; mais du point de vue symbolique, tout autre trait aurait tout aussi bien pu faire l'affaire. Comme celui-ci, par exemple, qui se référerait plutôt à la rature : « pas-homme = femme »





La dimension symbolique est là, dans cette différence d'un seul trait. Ce trait s'articule à l'imaginaire culturellement codifié, mais comme tel, il est symbolique.

Ceci nous amène, rétroactivement et du point de vue de cette démonstration, à ne plus considérer notre premier bonhomme comme un sous-fifre. Si nous sommes dans le culturellement encodé, nous disons d'abord : « c'est un Manet », la différence symbolique d'avec un tableau de n'importe quel autre peintre se situe dans *sa manière d'imager*. Ce n'est pas un trait mais une pâte, ce n'est pas forcément la signature, c'est une manière de faire avec la couleur. Mais cette manière fonctionne comme le trait unaire qui va nous faire trouver, derrière l'identité du bonhomme, celle de son peintre.

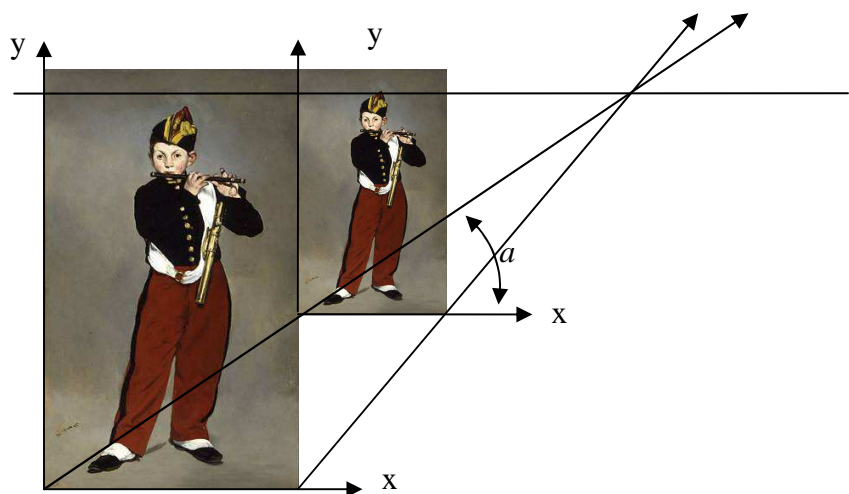
### Les représentations de la 3<sup>ème</sup> dimension : de la perspective à l'arbitraire de la lettre

Au-delà de cette question d'identité, dans toute peinture réaliste, nous constatons que l'imaginaire ne peut se passer du symbolique : si le relief se voit au point de donner l'illusion du toucher chez les hyperréalistes, c'est parce que l'ombre s'oppose à la lumière, et parce que ce qui est loin est plus petit que ce qui est près, en même temps que légèrement décalé vers le point de fuite. L'histoire de la peinture nous dit que cela n'est pas pure copie de la réalité puisqu'il a fallu des millénaires de gribouillages, au demeurant fort intéressants, pour en arriver à la découverte de cette codification que nous appelons les lois de la perspective.

Cette manière « imaginaire » de peindre la troisième dimension peut s'écrire purement sous forme de lettres, c'est-à-dire de manière purement symbolique :

$$\text{près} \rightarrow \text{loin} = \{ (y = ax) \text{ o } [(x.y) \rightarrow \text{o} (a) \text{o} \rightarrow (x.y/a)] \}$$

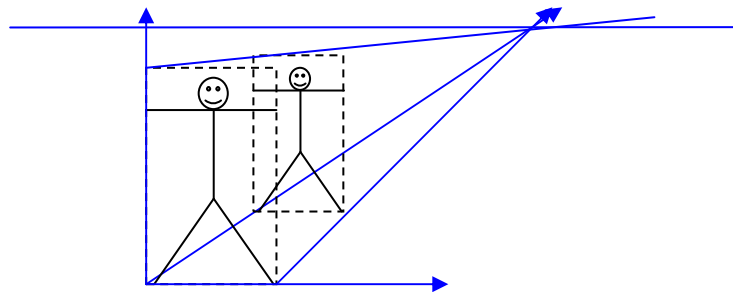
Alors que l'image se lit d'emblée :



...l'écriture algébrique ci-dessus est parfaitement incompréhensible si on n'en connaît pas le code, que voici : la différence du près et du loin, en peinture, s'écrit d'une part par une diminution de la surface, celle-ci étant un produit  $x.y$  des deux dimensions  $x$  et  $y$  du tableau, d'autre part par un déplacement dans la direction du point de fuite. Ce déplacement se fait le long d'une droite oblique, d'équation  $y = ax$ , avec  $a$  comme pente de cette droite. La surface d'un objet « loin » diminue par rapport à un objet « près », d'une certaine proportion qui dépend de la pente de cette droite, ce qui s'écrit approximativement (je ne prétends pas à l'exactitude mathématique) comme suit :  $[(x.y) \rightarrow (a)^{\circ} \rightarrow (x.y/a)]$

Un intermédiaire entre la peinture et cette écriture algébrique se lit tout aussi bien, et pourrait se rapprocher du caractère chinois « grand » : 大 (*da*), plus évocateur que l'homme lui-même : 人 (*ren*). Lacan discute de la ressemblance de ce caractère avec le dessin de l'homme (« *D'un discours qui ne serait pas du semblant* », 70/71, 10/3/71<sup>4</sup>)

. Pour lui, non, ça ne ressemble pas du tout.



Mais c'est bien une question de point de vue. Le point de vue imaginaire se développe en fonction de la ressemblance, le point de vue symbolique en fonction de la différence. Et il n'y a pas de ressemblance s'il n'y a pas de différence, c'est-à-dire pas d'imaginaire sans symbolique et vice-versa. Cette figure se distingue de toutes les autres figures qui *ne sont pas* un homme. La négation est la clef du symbolique. En même temps elle ressemble à un homme : l'affirmation est du côté de l'imaginaire.

Bien que *dépouillée* de surface, cette figure fil de fer fait encore appel à l'imaginaire, car elle *occupe* de la surface, et c'est encore sur celle-ci qu'on joue pour écrire la différence loin-près, qui comme telle reste symbolique. Sans en venir à l'algèbre proposée plus haut, il serait possible, en s'inspirant du caractère chinois de proposer un signe qui s'écarte résolument de l'imaginaire, tel les simples encoches sur un os que Lacan admirait au musée de St Germain (séance du 6 décembre 61 de « l'identification ».cf. plus loin). Mais même un simple trait fait encore appel à l'imaginaire. Il peut encore évoquer un homme debout ou un phallus, ou le chiffre « un ». Dès qu'on interprète le trait, on lui attribue une signification imaginaire. Comme pour l'algèbre, si on n'a pas le code, c'est-à-dire l'accompagnement signifiant<sup>5</sup>, il est impossible de savoir si ce trait représente un homme, un chat ou un chou. C'est « un », c'est tout.

Il ne sera symbolique que par différence d'avec tout autre trait, y compris un trait semblable

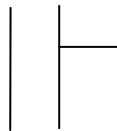
<sup>4</sup> « Alors, représentation de mot, ça veut dire quelque chose : cela veut dire que le mot est déjà là, avant que vous en fassiez la représentation écrite avec tout ce qu'elle comporte.

Parce qu'il a encore des préjugés le cher mignon (Shu Wen) : **il s' imagine qu'il y a des signes écrits qui ressemblent à la chose que le mot désigne**

<sup>5</sup> Cf. Encore, p. 108 : « La formalisation mathématique, c'est de l'écrit, mais qui ne subsiste que si j'emploie à le présenter la langue dont j'use ».

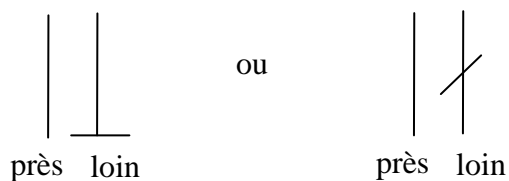


. Entre un trait et un autre, c'est le point de vue, imaginaire ou symbolique, qui va déterminer la « nature » du trait, qui n'a aucune nature intrinsèque. C'est le sujet qui écrit, puis le sujet qui lit en fonction du code communiqué par celui qui a écrit, qui va déterminer la lecture, en fonction de son point de vue. Ainsi le 2<sup>ème</sup> trait peut se lire comme « un autre homme » aussi bien que comme « le même homme, mais dans un point de vue différent ». La première lecture est symbolique au niveau de « autre », car ce n'est pas le même homme. Elle est imaginaire au niveau de l'homme car c'est l'interprétation donnée au trait en fonction d'une très lointaine ressemblance, c'est pareil qu'un homme, c'est tout un. La 2<sup>ème</sup> lecture est justement imaginaire sur le plan de l'interprétation « c'est le même homme », mais l'aspect symbolique se déplace : ce n'est pas le même point de vue.



Quant à l'attribut du trait que représente cet autre trait, écriture sur l'écriture, ça dépend aussi de l'arbitraire qui va en déterminer la signification, en fonction de la ressemblance et/ou de la différence.

Un seul autre trait suffirait pour distinguer un homme « loin » d'un homme « près ». Si je choisis arbitrairement un trait placé sur le côté, il rappellera encore que, dans la perspective, il y a un déplacement sur le côté, vers le point de fuite. Si en plus ce trait est décalé vers le haut par rapport au milieu du premier trait, il évoquera le déplacement vers le haut de la figure. Trait sur le côté, plus trait décalé vers le haut : nous avons écrit l'intervention des deux dimensions x et y, sous la forme de la pente d'une part, de la surface d'autre part. c'est une évocation qui n'a rien de précis : elle fonctionne dans le registre imaginaire bien qu'il s'agisse d'un seul trait. Ce dernier fonctionne par différence d'avec le premier trait, un peu comme l'ombre joue de la différence avec la lumière : cette différence ne peut être autre que symbolique, mais elle joue de l'imaginaire. Ce n'est pas une différence radicale si je choisissais un trait qui recoupe le premier dans le milieu, afin de former une croix, Il est difficile de sortir de l'imaginaire ! A moins de choisir délibérément un autre type de trait qui n'a plus rien à voir.

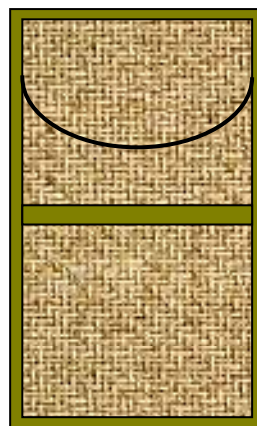


en choisissant le trait incliné de la rature, je ne peux empêcher d'induire imaginativement la droite qui fuit vers la ligne d'horizon... un trait horizontal sur le dessus aurait évoqué cette ligne d'horizon dont l'objet loin est plus proche ; il ne reste plus qu'à prendre le contre-pied radical d'un trait placé à la base.

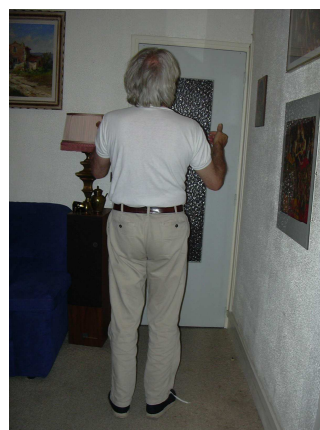
Et ce qui donne le code de lecture de la lettre, c'est le signifiant, c'est-à-dire ce qu'on en dit, ce qui résonne, ce sur quoi écrivain et lecteur se sont mis d'accord quant au code.

### « Loin-près » n'est pas la même dimension que « devant-derrrière »

C'est le moment de se rendre compte que « loin-près » n'est pas la même dimension que « devant-derrrière », même si, dans notre langue, on confond souvent les deux : un objet « lointain » sera dit « derrrière » un objet « près », qui lui, sera dit « devant ». Mais « derrrière » signifie aussi « retourné », sans que l'objet en question soit plus loin ou plus près. Le retournement de notre bonhomme précédent nous pose quelques problèmes :



Je me vois donc contraint de choisir un autre bonhomme quelconque, à servir de sous-fifre :



Dans le langage parlé, des précisions sont nécessaires pour distinguer ces deux dimensions, loin-près et devant-derrrière. L'écriture doit en tenir compte également. La peinture ne représente évidemment pas de la même façon un homme de face ou de dos, parce

que sa préoccupation est avant tout de ressemblance. Il n'empêche que toute ressemblance, là aussi, ne fonctionne que *dans un rapport* à la différence : on dira que cet homme est vu de dos parce qu'il *n'est pas* vu de face.

Dans la séance du 6 décembre 61 de « l'identification <sup>6</sup> », Lacan, à partir de sa visite au Musée des Antiquités nationale de St Germain, fait saisir cette différence fondamentale : entre un crâne de cheval sculpté dans un os, reproduction en petit étonnamment réaliste, et une série d'encoches, simples traits gravés sur un os. Ces derniers sont des signifiants, nous dit-il, et ils apparaissent quelques milliers d'années plus tard que les reproductions fidèles de la réalité. Aujourd'hui, relisant cela à la lumière de l'enseignement ultérieur de Lacan, je dirais plutôt qu'il s'agit de lettres. Il semble au premier abord, qu'entre l'image et la lettre, la différence est de taille. Pourtant, dans les deux cas, on évolue dans un espace à deux dimensions. Mais les lettres, tant qu'elles sont bâtons, s'essaient à la production d'un espace à une seule dimension, celle du trait. Cette dimension unique essaie, à mon sens, de donner une trace de la dimension unique du signifiant, qui en effet, lorsqu'on le prononce, se déroule de façon linéaire. Telle est, du moins, l'imagination qu'on peut produire de ce qui s'entend.

Cependant, cette dimension unique ne fonctionnerait pas si elle ne cessait de faire référence à ce qui a déjà été dit d'une part, à ce qui reste à dire d'autre part. Le trait du symbolique ne ferait pas trait s'il ne faisait référence à d'autres traits posés antérieurement, ou à poser ultérieurement. Bref, référence à au moins un autre trait. Et le pont de vide d'un trait à l'autre se pose comme surface, zone désorientée en quête de l'orientation que va produire le trait suivant. Le dessin du crâne du cheval, lui, ensemble complexe de traits fait essentiellement référence à un objet situé en dehors de la page. Un seul trait autre ne suffit pas. C'est la non-ressemblance à un autre objet, qui alors se pose en critère symbolique. Le crâne du cheval, ce *n'est pas* celui du bison, ce *n'est pas* le cheval entier, ce *n'est pas* le cheval vivant, etc.... Cependant les premiers hiéroglyphes étaient brisés ou barrés : afin de ne pas les confondre avec la réalité, qui aurait pu se présenter à la place de la lettre qui la représente. Le trait qui barre était le garant du statut de la lettre. L'image du crâne du cheval, ce *n'est pas* la réalité du crâne du cheval. Dans la représentation, il *n'y a pas*, il *n'y a jamais* la 3<sup>ème</sup> dimension. Ah, si : dans la sculpture. Qu'on me pardonne de ne pas m'étendre ici sur cette objection.

Lorsque la peinture ou le dessin essaie de restituer la troisième dimension par divers sortes d'artéfact, elle le fait comme attributs du seul objet représenté : ombres et lumières, traits plus appuyés par opposition à traits plus clairs, objets plus petits et se décalant vers le centre au fur et à mesure qu'on « s'éloigne », mais jamais le dessin ne représente deux fois le même objet pour indiquer un autre point de vue... sauf chez les cubistes, tentative d'un moment de l'histoire de la peinture où celle-ci, sans le savoir, cherchait à se rapprocher de la calligraphie. Sauf dans les peintures de l'ancienne Egypte, où les personnages étaient représentés à la fois de face et de profil, disposition qu'on retrouvait sur ces mêmes personnages devenus lettres au sein des hiéroglyphes. En témoigne ce nu couché de Picasso :

---

<sup>6</sup> voir en annexe, à la fin de ce texte, ma lecture exhaustive de cette séance.



Et sauf dans cette fameuse toile de **Magritte, « la Reproduction Interdite »**, qui à l'inverse, au lieu de nous présenter ce que le miroir habituellement présente, c'est-à-dire un autre point de vue, nous montre a contrario le même point de vue devant le miroir et derrière, le point de vue du spectateur, supprimant radicalement le point de vue subjectif du sujet représenté, au profit du seul point de vue subjectif du lecteur de la toile.

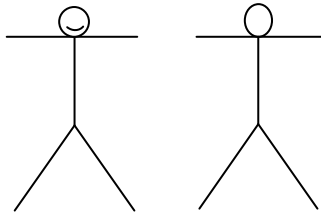


Revenons à une écriture du bonhomme qui ne serait pas le mot « homme » mais qui, par la disposition de ses traits, sollicite encore l'imaginaire. Comme je l'ai signalé plus haut, l'imaginaire ne saurait fonctionner sans le symbolique, et inversement. Heureusement que lorsque je dis « homme » à un français, ça lui évoque *non seulement* la différence avec les animaux et les choses (symbolique) *mais encore* ça lui suggère l'image de l'homme (imaginaire, même si celui-ci, très lointain, peut susciter par exemple l'idéal de la condition humaine) .

Examinons comment fonctionnerait ce nouage de l'imaginaire et du symbolique à propos de l'attribut « devant-derrrière », mais cette fois, en quittant l'impératif du « pur symbolique ». Pour écrire le bonhomme vu de derrrière, par opposition à la vue de devant, je peux aussi me contenter d'un seul trait, néanmoins évocateur de la bouche. Je ne garde que le sourire du « smiley », et il suffit de le faire disparaître pour écrire le point de vue de dos :

Cette écriture du bonhomme peut se réduire à quelques traits, représente un intermédiaire entre le dessin et la lettre. Mais nous voyons qu'il ne peut passer outre les

contraintes de l'écriture, à savoir la différenciation par un trait. Celui-ci sera plus ou moins imagé.



Du point de vue de son apparition-disparition ce trait du sourire est purement symbolique, mais il n'est pas sans évoquer l'image du sourire, qui évidemment, n'est pas visible de dos. Si la différence entre les deux bonshommes s'affirme, d'abord parce qu'ils sont deux, comme deux traits semblables, et ensuite parce qu'un trait distingue l'un de l'autre, la signification de cette différence reste en grande partie dépendante du code, c'est-à-dire des signifiants échangés autour de cette écriture, entre deux sujets qui se parlent. J'ai montré ces deux figures à ma compagne sans lui dire ce que ça représentait, et en lui demandant ce qu'elle lisait. Elle m'a répondu : il y a un sujet qui parle et l'autre qui ne parle pas. Et pourquoi pas, en effet, puisque l'un est muni d'un trait évocateur de la bouche, l'autre pas. Quelqu'un d'autre encore aurait pu répondre : il y en a un de gai, il sourit, l'autre pas. Ces petits exemples montrent encore une fois qu'une figure peut bien, malgré son aspect imaginaire, introduire une coupure symbolique *littérale*, elle n'en nécessite pas moins la coupure signifiante d'une énonciation entendue afin que se pose la *frontière* correcte entre les deux.

Qu'on s'acharne à faire dans le pur symbolique ou qu'on reste dans une lettre évocatrice d'images, l'écriture se révèle cependant d'une même structure, et celle-ci est moebienne. Qu'il s'agisse d'écrire « deux hommes » ou « le même homme homme d'un autre point de vue », nous écrivons un nouage d'imaginaire et de symbolique pour lequel nous pouvons dire : il y en a deux, mais c'est le même, ce qui est la structure de base du signifiant, mais aussi de la lettre.

- il y a deux faces, mais c'est la même
- ce sont deux hommes différents, mais ils sont homme.
- Ce sont deux points de vue sur le même homme près-loin ou devant derrière, mais c'est le même homme.

La bande de Mœbius écrit l'élémentaire de toute écriture, qui est écriture sur l'écriture, paradoxe qui fait vaciller les habitudes de la connaissance qui aime partir d'un sol ferme pour construire un édifice de savoir. La structure de la lettre, en tant qu'elle se noue au signifiant coupe toute herbe sous les pieds : il n'y a pas de socle, pas d'origine repérable, pas d'écriture première.

L'écriture est donc moebienne. Deux traits sur un os représentent sans doute le même geste mais deux fois répétés : tuer deux animaux par exemple, ce qui met en valeur le même geste du même chasseur, mais il y a deux animaux, à deux moments différents. Ils représentent dans leur identité et dans leur différence l'identité du sujet chasseur, qui s'identifie de plus en plus différemment au fur et à mesure que sa notoriété grandit en proportion du nombre de traits qu'il encoche, comme Don Juan marquant soigneusement sur son carnet chacune de ses conquêtes. La répétition insiste, entre des trait qui consistent, par rapport à un réel qui ex-siste, et qui, lui, ne cesse pas de ne pas s'écrire. Si personne n'est là,

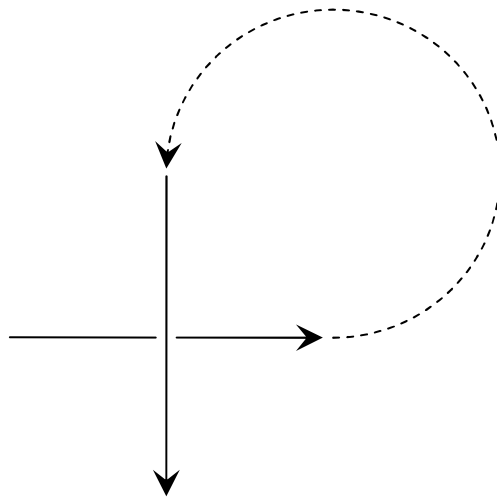


usant de la langue, pour nous dire ce que signifient ces traits, nous ne le saurons jamais ; ça reste pour nous un réel, le réel de cette écriture.

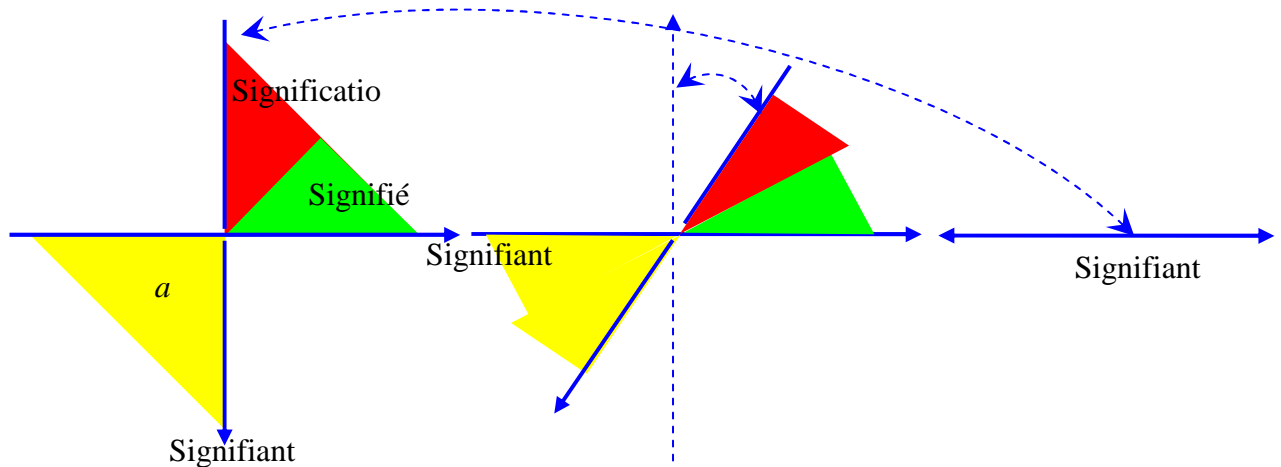
Deux traits pourront bien se présenter côte à côte,



...rien ne fera que le second ne fasse référence au premier, ce qui fait du second, forcément une écriture sur l'écriture, même si ce second trait ne passe pas imaginairement « dessus ». Mais on peut rendre cette structure explicite par la représentation d'un simple croisement :



...sur lequel je reviendrai plus loin. Dans l'ouverture-fermeture de cet éventail se déploie toute la gamme des possibles entre la semblance et l'arbitraire.



C'est ainsi que l'imaginaire est toujours lié au symbolique et au réel. Les caractères chinois sont ainsi : il y en a qui ressemblent à la réalité d'autres qui ne ressemblent pas. Et

d'ailleurs pour dire « sagesse » et tous les concepts abstraits, à quoi est-ce que ça pourrait ressembler ? Nous avons un esprit formé à la scientifique, c'est-à-dire à la négation forclusive. Nous voudrions qu'une chose ne soit pas son contraire, et, par exemple pour ce qui est de l'écriture, en obtenir une définition précise : combien de dimensions a-t-elle ? Est-elle basée sur la ressemblance à la réalité ou non ? La réponse ne peut pas être univoque. Selon les points de vue, l'écriture a 1, 2, 3 ou 4 dimensions, elle ressemble ou elle ne ressemble pas à quelque chose placé hors d'elle.

Si l'écriture est moebienne, c'est qu'elle est coupure. L'écriture coupe en deux l'image du corps, et le paradoxe de la dimension subjective devant-derrrière, c'est qu'elle écrit ce qu'on ne voit pas. Me retournant, je ne cesse pas de ne pas voir mon dos ! C'est en ce sens là que l'écriture est phallique : elle est toujours fonction de mouvement entre la présence et l'absence, celle du *fort-da* autant que celle de la castration. Nous en avons vu une approche paradoxale dans la très justement intitulée « Reproduction Interdite », où Magritte imagine un miroir qui aurait la fonction quadratique du miroir dans le miroir,

En se retournant, dans cette coupure, l'écriture du bonhomme n'inverse pas seulement devant et derrière, mais aussi droite et gauche. C'est là où on peut saisir que la topologie est bien une science des points de vues : du point de vue du bonhomme – le point de vue subjectif de tout un chacun sur son propre corps – le retournement ne change rien, ma droite reste à ma droite, et mon devant reste mon devant. Mais du point de vue du lecteur, l'inversion d'une de ces dimensions suppose l'inversion de l'autre. Il se trouve que ce lecteur, ça peut être le sujet lui-même se regardant dans un miroir, mais dissociant les points de vue, c'est-à-dire les temps, car il est à la fois écrivain – c'est lui qui s'offre à la fonction miroir – et lecteur. Il a donc à la fois un point de vue « objectif » sur son image (où sur l'écriture de lui-même retourné) dans lequel la droite de l'image reste à sa droite, et un point de vue subjectif, où s'il s'identifie à l'image, s'apercevant que sa main droite vient à la place de la gauche dans l'image lorsqu'il se retourne pour s'y identifier. Dans le même temps il continue à se voir de devant, ce qui l'amène à se rendre compte de la même dichotomie des points de vue : il se voit toujours devant, mais s'il admet que c'est lui-même dont il s'agit dans l'image, cette identification l'amène à se retourner devant-derrrière.

Différencier les points de vue et les temps nécessaires à leur positionnement, ça signifie avoir de la mémoire. En me retournant, si je veux comparer ma position future à la présente, je dois l'écrire dans ma mémoire, ce qui fera d'elle la position passée par rapport à la nouvelle position présente. C'est absolument nécessaire à la perception de ma permanence, qui elle-même n'aurait pas de sens sans mon mouvement. Nous avons là l'élémentaire du croisement que Lacan écrit dans un de ses premiers graphes, le schéma L : le croisement entre le sujet et l'Autre, l'Autre étant le même, mais tel qu'il s'est inscrit dans la mémoire, éventuellement inconsciente. L'immédiateté de la relation imaginaire, a-a', qui me met en présence de mon image dans le miroir, n'est pas possible si je ne fais pas inconsciemment ce travail grammatical et topologique d'identification-différenciation : c'est moi, (imaginaire) mais ce n'est pas moi (symbolique), ce n'est *que* mon image à laquelle je m'identifie (retournement, différenciation des temps de chaque point de vue ).

Revenons aux deux bonshommes fil de fer que j'ai dessinés côte à côte, présentant deux points de vue objectifs. Déjà, ces bonshommes ne sont fait que de traits. Ils se séparent ainsi de la peinture, par le rejet du recours aux attributs du sujet représenté (ombres, lumière). Mais la 3<sup>ème</sup> dimension est représentée autrement, par le redoublement de la lettre... que je ne dis plus dessin. En effet, si par sa forme générale, le bonhomme rappelle encore l'image du miroir, sa double représentation n'est une que par un effet d'écriture, tel que Lacan le décrit en s'extasiant devant les encoches préhistoriques : un seul trait suffit pour indiquer qu'ils sont différents, sachant qu'il faut encore tout un discours pour indiquer que, bien que différents, ils

sont le même, l'un *n'étant que* le retourné de l'autre... de la même façon qu'on peut dire, à la manière discordentielle : « Ce c'est pas moi, dans le miroir, ce *n'est que* mon image ».

On retrouve exactement la problématique qui court tout au long de « l'Identification », et spécialement dans cette séance du 6 décembre 61 : « *a est a* ». Lacan, un peu emporté dans son enthousiasme pour le signifiant, nous dit que cette affirmation : « *a est a* » est fausse, ce qui, d'un certain point de vue, est faux. Je me permets de le dire à la lumière de ses enseignements ultérieurs de Lacan, et notamment l'Identification puisqu'il y introduit la bande de Mœbius. D'un point de vue global la bande de Mœbius n'a qu'une face : *a est a* ! C'est du point de vue local seulement qu'on peut dire, non, elle en a deux, et alors il est vrai que « *a est a* » est faux. La bande de Mœbius est un outil merveilleux car elle permet de saisir ce qu'il en est de la complexité de ces problèmes. Elle introduit une écriture de la négation discordentielle : l'un *n'est que* le retourné de l'autre.

Dans « je crains qu'il ne vienne », le « ne » dit explétif, et que je préfère nommer, avec Damourette et Pichon, discordentiel, il va de soi que c'est une écriture, et que cette phrase dit à la fois la chose et son contraire. Il en va de même pour l'écriture la bande de Mœbius, qui écrit sur une seule face, la page, à la fois une face et l'autre face, le point de vue global et le point de vue local, de la même façon que nous lisons et que nous écrivons. Car nous ne lisons et nous n'écrivons jamais que sur une seule face... à la fois. Pour passer à la suite, il nous faut tourner la page, opération délicate que pourtant on ne cesse pas d'oublier, car elle n'a jamais interrompu aucune phrase. La linéarité du discours s'impose dans les deux dimensions de la page, une continuité qu'affiche aujourd'hui la modalité d'une page web, rejoignant la continuité des rouleaux de papyrus de la haute Egypte.

Point de vue global, point de vue local : ce sont encore des notions à remettre en question, car dès que j'ai un point de vue sur la bande, je ne peux faire autrement que de retourner l'un dans l'autre. Si je dis : localement la bande a deux faces, c'est bien en référence au fait que je vois ici l'une, là, l'autre, c'est-à-dire que ma localité ne se comprend que globalement. A l'inverse, si je dis : globalement elle n'en a qu'une c'est bien parce que, voyant deux faces qui se continuent l'une dans l'autre, je les identifie, et que donc, cette globalité n'a de sens que par rapport à cette localité. Les deux points de vue sont sans cesse articulés par un troisième, le point de vue de l'opérateur de cette mise en rapport, la torsion qui est elle-même triple. « Le » point de vue sur la bande de Mœbius est forcément toujours triple de même que « la » torsion de la bande de Mœbius est triple, de même que « le » signifiant (1), c'est ce qui représente un sujet (2) pour un autre signifiant (3). Et ceci vaut comme 7<sup>ème</sup> démonstration des trois torsions de la bande de Mœbius<sup>7</sup>.

Plutôt que d'opposer le global au local, il vaudrait mieux, pour être un peu plus juste, articuler le bord et la surface. Le bord est un, bien que pouvant se couper en trois, par opposition à son produit avec la dimension perpendiculaire au bord, l'Autre dimension. La bande de Mœbius est à la fois coupure : une seule dimension, celle de son bord, x, et surface produite par sa rencontre avec l'Autre dimension, y.

Ainsi en est-il de la linéarité de la parole. La succession métonymique « x » des signifiants n'aurait pas de sens si elle ne revenait sur elle-même pour prendre référence métaphorique « y » à ce qui a déjà été dit, tout en poursuivant vers ce qui reste à dire, l'autre segment de « y ». Pour préserver l'aspect linéaire du déroulement de la parole, ces deux temporalités croisées, la progrédiente et la régrédiente, ne peuvent combiner x à y que par l'intermédiaire d'une torsion faisant intervenir la troisième dimension, z. Ainsi s'écrit le paradoxe d'une seule dimension, qui en fait deux grâce à la troisième, ce qui est une écriture simplifiée du nœud borroméen.

---

<sup>7</sup> Cf. « les trois torsions de la bande de Mœbius » à lire sur mon site : <http://perso.wanadoo.fr/topologie/>

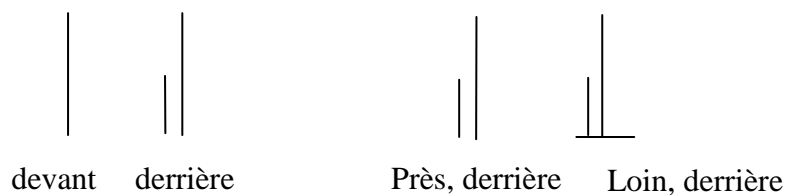
Ainsi en est-il de la linéarité de la lettre : mes deux bonhommes (le 1<sup>er</sup> et le second bonhomme, ou : un 1<sup>er</sup> point de vue et un 2<sup>ème</sup> point de vue sur le même bonhomme) sont écrits successivement dans la dimension x (j'aurais pu choisir la dimension y comme l'ancienne écriture chinoise), pourtant il prennent de la place dans la dimension y. Car deux traits côte à côte, s'ils écrivent la scansion élémentaire du symbolique, n'en écrivent pas plus. Il faut, à cette succession, rapporter des retours sur des successions antérieures, qui à partir de la linéarité vont faire surface, la surface du signifié.

L'écriture alphabétique, celle qui ne fait plus référence qu'au son, écrit la trace de la troisième dimension dans la page. Car comme la parole, la troisième dimension ne sera jamais dans ces deux dimensions-là, mais elle peut y être représentée.

Mes bonshommes, l'un derrière l'autre représentent ce retournement du même qui fait deux points de vue, mouvement qui ne sera jamais dans la page, mais il peut y être représenté par ses extrémités. C'est en cela qu'il y a identité de structure entre la lettre et le signifiant, identité par rapport à cela, qu'il s'agit des rapport d'une troisième dimension avec la combinaison des deux premières.

## Écriture chinoise et chinoiseries expérimentales

Dans notre tentative de construction d'une écriture qui pourrait rappeler celle des caractères chinois, il suffirait d'employer un autre trait que celui déjà choisi pour écrire les caractères «loin » et « près » et signifier à la place « devant » et « derrière » :



Puisque j'évoque les caractères chinois, il est temps de faire sentir l'ambiguïté qu'ils recèlent, entre semblance et dissemblance.

上 (shang) 下 (xia): dessus-dessous, monter, descendre, mais aussi, commencer, finir. C'est l'exemple type du rapport constant entre l'imaginaire de la ressemblance et le symbolique de la différence ; la différence ici reprend quelque chose qui s' imagine facilement : la barre n'est pas placée au même endroit par rapport au trait de « terre » emprunté sans doute au Yi King. La différence entre les deux caractères construit la signification, mais cette différence elle-même sollicite l'imaginaire d'une ressemblance du caractère pris comme tel avec ce qu'il est censé représenter. Il y a donc à distinguer : la différence d'endroit et la similitude de chacun de ces traits avec un référent extérieur à cette écriture là, mais qui est une autre écriture, projetée sur la réalité. En Chine comme en France, on monte dans le bus par l'avant, on descend par l'arrière, et ces deux signes sont écrits près des portes. Le bus se présente donc pour celui qui l'attend à l'arrêt, comme une surface percée de deux trous orientés, le premier par lequel on monte, le second par lequel on descend après un voyage dans l'espace (du bus).

Seul le contexte permettra de déterminer si on doit lire ces deux signes comme « dessus dessous », « monter descendre », ou « commencer finir ». La prononciation reste la

même. En français, l'écriture retranscrit les sons : en aucun cas, elle ne peut « ressembler » à ce qui se présente dans la perception qui toujours est écriture, cette fois semblable à celle du caractère chinois.

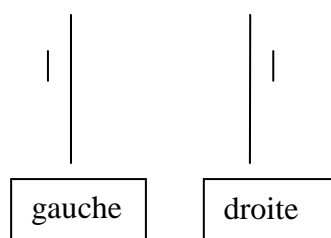
Cependant, si la sollicitation imaginaire fonctionne pour 上 et 下, elle n'est plus du tout pertinente pour, par exemple, « loin » et « près » : 远 *yuan*, loin, 近 *jin* près, encore que la clef de la marche soit présente dans les deux. Mais entre devant et derrière, l'arbitraire de la lettre s'impose : 前 *qian*, devant, avant ; 后, *hou*, après, derrière.

Par contre, le mot 前后 *qianhou*, « aux environs » (d'une époque = avant-après = devant-derrière) nous permet de retrouver, comme souvent en chinois, une structure qui est celle de la bande de Möbius. Il y a deux faces, ce qui correspond à ma définition de la dimension, mais c'est la même. Lorsque nous sommes à la fois dessus et dessous, devant et derrière, avant et après, c'est que nous ne sommes ni sur une face, ni sur l'autre, nous sommes sur les bords, c'est-à-dire aux environs. La topologie dit plus volontiers : dans le voisinage.

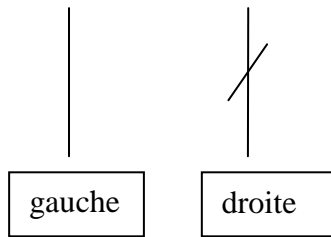
Lorsqu'on veut préciser, entre avant-après et devant-derrière, cette fois le chinois dispose d'une particule supplémentaire, dans le signifiant comme dans la lettre 以前 以后, *yiqian*, avant, *yihou* après. Comme dans l'écriture expérimentale que je vous proposais un peu plus haut. Ici le signifiant s'aligne sur la lettre, c'est-à-dire sur le signifié, à moins que ce ne soit l'inverse. Mais il n'y a toujours aucun rapport imaginable dans cette différence, le son « yi » autant que la lettre « 以 » ne fonctionnent ici que comme pur trait différentiel, non pas à l'intérieur d'une dimension pour en signifier les pôles, mais entre une dimension et une autre, afin de les distinguer.

Le bord, là où la lettre s'écrit en même temps que la lettre opposée, ce bord renvoie toujours au signifiant, c'est-à-dire à ce qui se prononce.

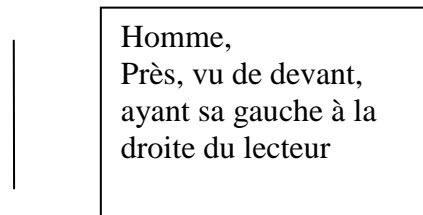
Il en est de même pour la droite et la gauche, dont l'écriture du bonhomme ne dit rien : nous la lisons parce que nous savons, nous plaquons ce savoir sur le dessin. Il aurait fallu dessiner les mains, ou symboliquement tracer un seul trait, un autre trait que ceux déjà inscrits. Ce serait encore une fois une écriture sur l'écriture, qui la recoupe. Pour ce nouvel attribut nous retrouvons la même problématique de la semblance à la différence : soit nous nous servons d'un trait qui renvoie imaginairement à la disposition de l'image du corps :



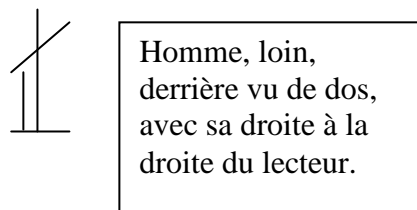
...soit nous adoptons un mode arbitraire qui se base sur la pure différence, et là aussi un seul trait suffit.



ce qui impose une dissymétrie, avec une lecture des attributs qui pourraient être dits « premiers » :



...par opposition aux attributs qui pourraient être dits « seconds » :



Nous avons obtenu une lettre qui ressemble tout à fait à un caractère chinois, (左的 *zuode*, gauche ; 右的 *youde* droite), sans la moindre sollicitation imaginaire, ne fonctionnant que sur le même mode que le signifiant, c'est-à-dire par pure différence posée arbitrairement. Puisque la 3<sup>ème</sup> dimension a été perdue, elle doit être représentée par un artéfact, c'est-à-dire une écriture. Laissant la perspective à la peinture, j'ai choisi ici un dédoublement qui rend compte de ce qu'est une dimension : l'ouverture d'un trou entre deux pôles, ici devant et derrière

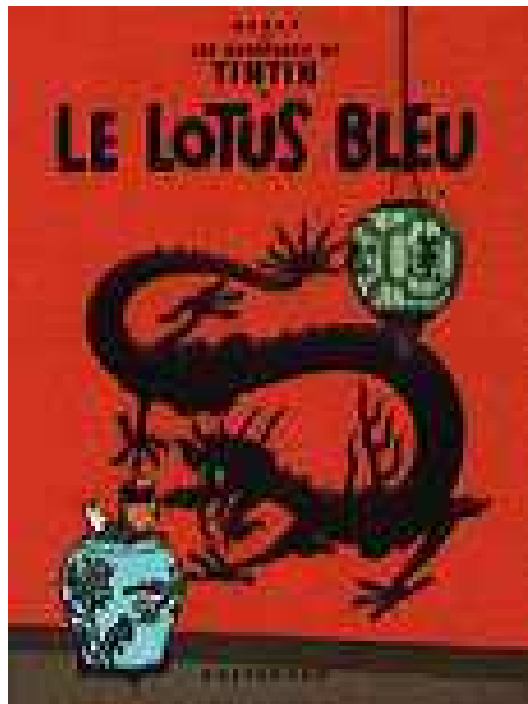
Seul, en effet, le passage radical par le signifiant, les représentation de mot, change la donne : gauche-droite, ça ne se dit ainsi en aucune autre langue, et c'est parfaitement arbitraire, autant que le *zuode*, *youde*, chinois.

Certains caractères chinois, dit-on souvent, ressemblent à l'objet représenté, ce que Lacan a toujours vigoureusement combattu. Je dirais plutôt que l'objet considéré se met à ressembler, dans le discours, qui ne saurait ne pas être du semblant, à l'écriture. Dans mon livre d'apprentissage du chinois, ces explications viennent sous le titre judicieux de « mnémotechnique » : il ne s'agit donc pas, pour l'auteur, de signaler une ressemblance entre l'objet et l'écriture, mais de donner, par une ressemblance imaginaire, des moyens de les retenir. Par exemple : 山 *shan*, la montagne, serait censé représenter 3 pics :  $\wedge\wedge\wedge$ . Mais la langue : 文, *wen*, serait censé représenter, toujours selon l'auteur de mon livre de chinois (Joël Bellassen) des tatouages sur une poitrine. Ça porte au moins interrogation sur les

rapports du corps à la lettre. C'est certes, une écriture, mais personne ne m'empêcherait d'y lire plutôt un croisement, ce qui est d'une part l'essentiel de la philosophie chinoise (j'aurais plutôt envie de dire : la topologie) du Yi King, qui privilégie le mouvement et les passages (Yi King : le livre du changement), d'autre part, la structure du langage, qui ne saurait se considérer autrement que dans l'échange.

Le premier livre qui m'a fasciné, dans mon enfance était « Le Lotus Bleu ». Je l'avais repéré en devanture d'une librairie, celui-là et pas un autre. Je sais à présent pourquoi. C'est le premier livre que j'avais réclamé, le premier livre qui m'avait vraiment intéressé.

J'avais d'abord lu sa couverture sans percevoir la différence entre le *dessin* du dragon et la tête de Tintin. Pourtant, Tintin est aussi un dessin.



Le trait d'un voile permet seul de se rendre compte de la différence, de ce qu'il y a un dessin dans le dessin, et que c'est justement de cela qu'Hergé a joué. Si la page est toujours une bande de Mœbius, le dragon sur le voile est une écriture sur l'écriture, un passage entre deux faces de la bande de Mœbius. L'une de ces faces est le dessin de Tintin, qui fait la couverture du livre, l'autre face est le dessin du dragon, qui est un dessin sur une tenture placée derrière Tintin, un dessin dans le dessin. Ainsi avons-nous, sur une face, une parcelle de l'art occidental, et sur l'autre face, une modalité de l'art oriental. Tintin est confronté à l'étrangeté de l'étranger, mais cet étranger, je le sais à présent, c'est le grand Autre, intrinsèque en chacun de nous.

Le dragon symbolise les trafiquants d'opium et les japonais, qui sont les ennemis de Tintin, ami des chinois. Un voile, c'est ce qui masque le manque, le phallus étant ce qu'on a trouvé de mieux pour voiler la castration. Et celle-ci fait retour sous cette forme de la gueule ouverte du dragon, prête à se refermer sur Tintin. Ce n'est qu'une menace, comme la castration. Comme la menace de l'écriture, qui va faire perdre ce phallus de la troisième dimension, comme le fils fou de monsieur Wang (il a perdu la tête), qui ne pense qu'à couper la tête aux gens, sous prétexte qu'ils n'ont pas trouvé la voie, le Tao. A peine sorti du vase

maternel, la tête est confrontée à la castration et au vagin denté. C'est bien cela qui avait pour moi fait fascination dans la devanture du libraire !

Tant qu'on ne voit pas qu'il s'agit d'un dessin (dans le dessin) c'est une menace. Dès qu'on se rend compte qu'il ne s'agit que d'une écriture sur un voile, dès qu'on est capable de lire la limite, la torsion entre les deux faces de l'écriture, la menace tombe : ce n'est qu'une écriture ! bien que nous soyons au cœur de l'imaginaire, ici encore, un seul trait suffit à opérer la passe entre deux niveaux de dessins, et donc entre menace et soulagement. Ce trait non lu dans un premier temps, c'est la lettre volée. Ce qui renvoie les autres éléments du dessin à leur statut de lettre, c'est-à-dire représentation de chose, en tant qu'elle porte la marque de la perte de la 3<sup>ème</sup> dimension, la marque de la castration, tel le fameux « *made in Germany* » auquel Freud comparait ce qui sort du champ de l'inconscient.

De nombreux tableaux de Magritte sont du même tonneau, où seul un trait ténu, presque imperceptible sépare le tableau dans le tableau du reste du tableau, qui peint la réalité semblable au tableau.

Voici encore, de Magritte, un tableau remarquablement nommé : « la condition humaine » :



En poussant l'imaginaire de la semblance à l'extrême, Magritte nous donne à lire au contraire le pur trait du symbolique, et nous amène à nous rendre compte de ce que nous



voyons comme réalité, c'est un tableau, que notre culture nous a appris à lire aussi bien que les livres qui en parlent si savamment.

## La topologie sera le Yi King du 21<sup>ème</sup> siècle.

Sous ce titre emprunté à Jean Michel Vappereau, je développerai tout autre chose que lui. J'emprunte ce titre parce qu'il me semble amusant et bien tourné, tout en mettant en garde contre sa valeur prophétique. Je n'ai jamais aimé jouer les prophètes ; nul ne sait de quoi l'avenir sera fait.

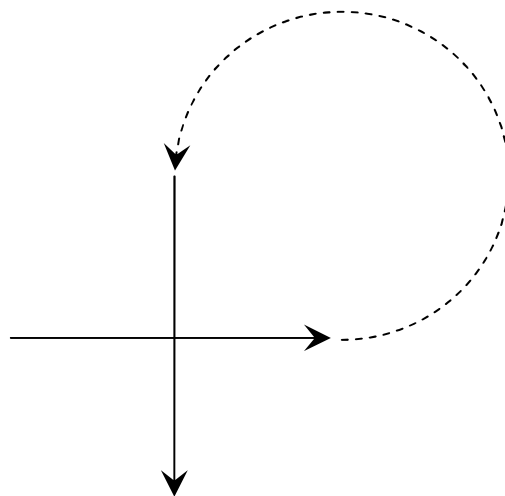
Sur la 4<sup>ème</sup> de couverture du livre de François Jullien « Figures de l'Immanence », il est dit : « ...car le Yi King prétend nous faire accéder à l'intelligibilité des choses sans avoir recours à la mise en scène d'une histoire ou au développement d'un argument. Autrement dit, sans en appeler au mythe et au discours ».

Il en ainsi en topologie : tant qu'on ne considère que les figures dans leur dynamique, oui, mais dès qu'on passe au commentaire, ce n'est plus ça. Et il semble que, contrairement à ce qui est annoncé là, le Yi King ou ses commentateurs s'intéressent peu aux fonctions de transformation des figures (c'est-à-dire à leur dynamique interne d'écriture), ils en donnent tout de suite une interprétation en termes imaginaires et classificatoires. « Le sage reste intègre sans s'obstiner »... (p. 122) Confucius : « en suivant mon désir, jamais je n'ai transgressé la règle ».

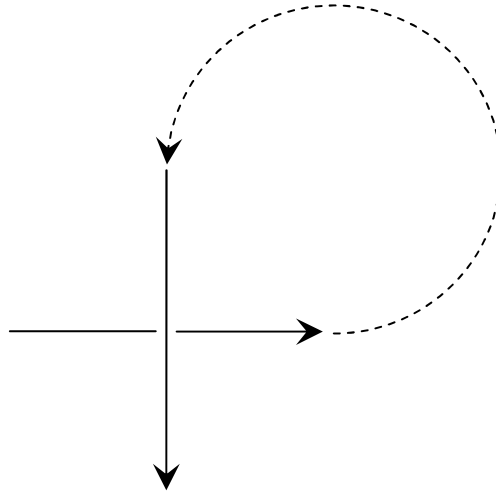
C'est pourtant cette dynamique des changements dans l'écriture qui me semble proche de la topologie. C'est cela qui m'intéresserait, bien plus que les interprétations qui en recouvrent le tranchant. Entre – et - -, yang et yin, il y a la même différence qu'entre un gendarme... en occident (mais peut-être en orient aussi) même un illettré sait faire un croix. C'est ce qu'on demandait comme minimum à ces derniers, pour signer leur contrat d'engagement dans l'armée.

Pour faire une croix, il faut faire un trait premier : – , puis lever la plume et, d'un geste circulaire du poignet, venir la reposer en arrière pour barrer ce premier d'un deuxième : +.

En marquant par des flèches la dynamique du mouvement :



En général, on en reste là. Cependant, si on veut bien se rendre compte que le deuxième trait coupe le premier en passant forcément dessus, on peut écrire ce détail de mouvement et de temporalité, en introduisant deux petits vides<sup>8</sup> :



Trois gestes différents sont nécessaires, ce qui nous introduit au premier trigramme du Yi King. Là se retrouvent l'orient et l'occident. Il faut toujours un 2<sup>ème</sup> trait pour recouper le premier, ce qui isole entre eux, qui sont les signifiants, une surface, celle du signifié. Nous y sommes : l'écriture, là où elle est symbolique, c'est lorsque elle écrit après-coup quelque chose sur ce qui a été écrit avant-coup, que les tracés se recoupent réellement ou pas ; nous avons vu plus haut qu'un 2<sup>ème</sup> trait placé à côté d'un premier ne peut pas faire autrement que de le recouper : le lecteur le lit comme venant après, il le lit donc en fonction du premier. Il ne vaut pas par lui-même mais par cette fonction temporelle qui croise le tracé présent au tracé passé. Nous sommes à nouveau dans l'histoire d'Emma qui ouvre l'aventure de la psychanalyse dans « l'Esquisse ».

Ce qui nous ramène à la Chine, en écrivant le yang dans sa fonction de pénétration du yin, et à l'érotique qui s'en impose, quoique François Jullien n'en dise rien dans son travail sur le Yi-King (« Figures de l'immanence<sup>9</sup> »). Son vocabulaire est pourtant bien celui-là.

*Qian*, le « tout yang » (six traits plein) serait équivalent du « tout signifiant » dans son registre métonymique, celui du glissement incessant d'un mot à un autre, la métonymie,

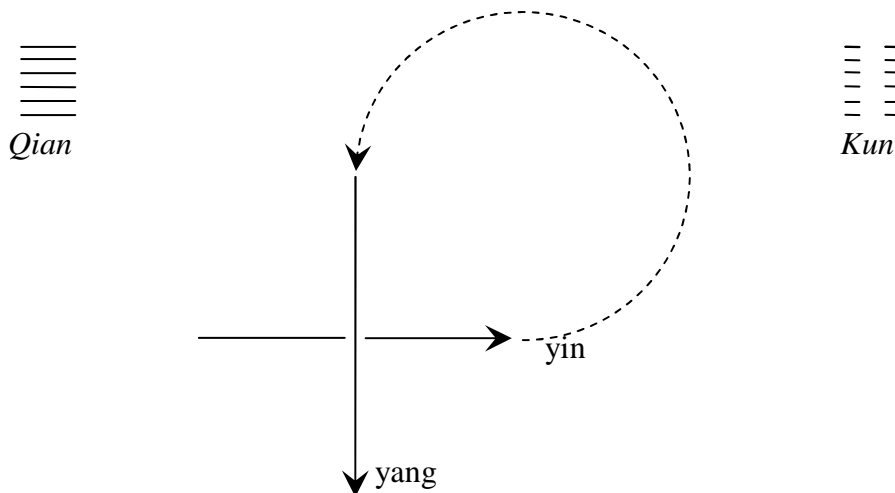
<sup>8</sup> Cf. « Encore », p. 110, 111 : « *Ce qui coupe une ligne c'est un point. Comme le point a zéro dimension, la ligne sera définie d'en avoir une. Comme ce qui coupe la ligne, c'est une surface, la surface sera définie d'en avoir deux. Comme ce qui coupe la surface, c'est l'espace, l'espace en aura trois. C'est la que prend la valeur du petit signe que j'ai écrit au tableau. (un trèfle) ça a tous les caractères d'une écriture, ce pourrait être une lettre.*

*Seulement comme vous écrivez cursivement, il ne vous vient pas à l'idée d'arrêter la ligne avant qu'elle en rencontre une autre, pour la faire passer dessous, ou plutôt pour la supposer passer dessous, parce que dans l'écriture il s'agit de tout autre chose que l'espace à trois dimensions ».*

Lacan reprend ici sans le dire les définitions de la dimension de Poincaré. Cf. ma « Théorie de la dimension », lisible sur mon site : <http://perso.wanadoo.fr/topologie/>

<sup>9</sup> Chez Grasset. L'immanence dans la sagesse chinoise, que François Jullien oppose à la transcendance de la philosophie occidentale, se retrouve pourtant dans la très occidentale psychanalyse. Parlant de l'impossibilité d'un quelconque métalangage, Lacan écrit à propos de ses mathèmes : « ce ne sont pas des signifiants transcendants » (Ecrits, p. 816). La seule transcendance, nous indique-t-il par ailleurs, c'est qu'il n'y en a pas, ce qu'écrit le mathème S(Abarré) : il n'y a pas d'Autre de l'Autre, pas de garantie de la vérité.

tandis que *Kun*, le « tout *Yin* » (six traits brisés), représenterait la métaphore, là où ça se bloque, où ça s'épaissit, où ça se prend dans les glaces. Yang est l'acupuncture qui, rappelée de façon régrédiente sur elle-même, devient la coupure du *Yin*. Il n'y a jamais de « tout signifiant », au même titre qu'il n'y a jamais de « tout *yin* » ou de « tout *yang* ». Pas de métaphore sans métonymie.



Pas de ciel (*Yang*) sans terre (*yin*). Pas de fonction sans objet. Pas d'écriture sans support. Or, le support de l'écriture est déjà une écriture. Il faut avoir délimité dans l'espace le lieu de l'écriture. On le fait par des traits, qui sont écriture. Toute écriture est donc écriture sur l'écriture, la première ressemblant à l'objet support, au point qu'on la prend pour un objet. De ce point de vue, elle ressemble aux caractères chinois qui présentent quelques similitudes avec l'objet qu'ils représentent, même s'il s'agit d'une similitude d'après-coup. Car tout objet dans la nature n'est présent à la perception que si cette perception « brute » est recoupée par une représentation, elle-même divisée en représentation de chose et représentation de mot.

La terre reçoit le ciel, elle est fille du ciel. De même, l'écriture comme support reçoit l'écriture comme telle. Le croisement, la croix d'où je suis parti, en rend compte.

Deux figures, *tai* et *pi* (泰, passage 丕 obstruction -je ne suis pas sûr de l'idéogramme) équilibrent le *yin* et le *yang* en les répartissant harmonieusement entre les deux trigrammes, celui du haut et celui du bas. Or le passage, lieu où se croisent le Ciel (*yang*) et la terre (*yin*), se nomme justement en chinois le « croisement », *jiao* : 交, fort proche du caractère 文, *wen*, la langue. Nous retrouvons la figure de base de la topologie, le croisement dont je viens de parler, qui se lit aussi bien comme croisement des ficelles d'un nœud et torsion de la bande de Mœbius. Ici la similarité avec l'écriture chinoise s'impose : le sinogramme présente en effet un croisement sous un toit. Ça pose la question du rapport de ces « figures » ( apparences, *xiang* : 象) avec l'écriture comme telle (*xié* : 写). Pour les commentateurs du *Yi king*, ces figures et leurs transformations sont le Réel.<sup>10</sup>

François Jullien insiste pour distinguer entre sagesse et philosophie mettant l'effort des lettrés chinois du côté de la première, en opposition aux philosophes occidentaux. Ce qui la distingue, nous dit-il c'est essentiellement le processus, le passage, le mouvement. Et le nécessaire déséquilibre ou l'indispensable dissymétrie qui en conserve la dynamique dans une

<sup>10</sup> François Jullien : « Figures de l'immanence » Grasset. P.49

logique de l'immanence. Le dernier hexagramme, « *Weiji* », « l'inachèvement », écrit une alternance parfaite entre Yi et yang. Equilibre parfait, cohérence ? non, au contraire : cette alternance renvoie à la coupure à un tour de la bande de Möbius, qui produit un biface lui aussi en apparence très cohérent, avec une face rouge et une face verte. Mais il y manque la dissymétrie, le reste nécessaire à la progression du processus. Celui-ci tient dans la bande de Möbius comme telle, celle qui jamais ne s'efface lorsqu'on pratique la coupure à deux tours, s'imposant comme reste enlacé à la bande biface. Comme le processus de la sagesse chinoise, par sa désorientation, elle maintient le nécessaire de l'orientation, et donc la dynamique de ce qui n'est que continuelle mise en rapport. Etant à la fois dessus et dessous, elle n'est que bord, quand on lui trouve un voisinage, ou coupure en l'absence de celui-ci, mais coupure en acte, identique en cela au processus de la parole.

Les traits et les figures ne se lisent que dans leurs rapports, ce qui nous renvoie à la définition lacanienne du signifiant. D'un autre côté, François Jullien fait remarquer :

*« Or, à partir d'elles (les six positions de l'hexagramme), se nouent des liens spécifiques entre les différents traits de la figure. Deux types de relation sont en effet dégagés qui ne sont pas sans rappeler les deux axes, métaphorique ou métonymique, de la linguistique contemporaine. Soit un trait d'un des deux trigrammes composant la figure est perçu en relation au trait qui occupe une position analogue dans l'autre trigramme, (cf. l'axe métaphorique) (...); soit encore un trait est perçu en relation à celui qui se trouve immédiatement à côté de lui à l'intérieur du même trigramme (cf. l'axe métonymique). »*

Par ailleurs, le passage d'une figure à une autre s'effectue selon deux modalités :

- cuo, 错, inversion de chaque trait d'une figure, de yang en yin ou de yin en yang. Cette opération est donc du côté de la métonymie.
- Zong, 综 double retournement, entre haut et bas de chaque trigramme, et entre les deux trigrammes du haut et du bas. Cette opération est de l'ordre la métaphore.

Tout un travail reste à faire, pour caractériser ces transformations en termes topologiques. Car il s'agit d'une topologie, puisque tout y est logique de point de vue, logique de changement d'écriture de passage d'une écriture à une autre, et point de vue sur ces passages. Il n'est pas dit que ces inversions et retournements correspondent à ce que j'ai appelé ainsi dans mon études des transformations des écritures du nœud borroméen, ou des écritures des point de vue du bonhomme au miroir, qui y correspondent point par point.

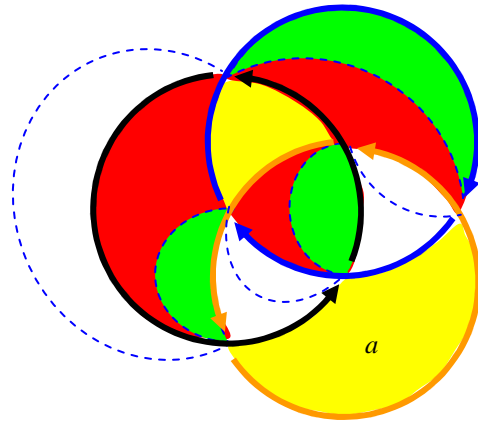
Le problème c'est que les figures sont tout de suite lues avec un registre interprétatif, avant même qu'on aie pu s'interroger (autant que je sache) sur les transformations et modes opératoires qui permettent de passer d'une figure à l'autre.

Il y a 64 figures. Or les transformations de l'écriture du borroméen sont, à partir du seul nœud réel :

- 4 figures de base qui font huit par dédoublement haut-bas.
- 8 écritures de chacune par retournement local d'un rond.
- Ce qui fait bien au total 64 figures, lorsque les ronds sont distingués l'un de l'autre par une écriture<sup>11</sup> . .

La base du nœud borroméen est bien de six traits, dont toujours trois yin (dessous) et trois yang (dessus).

<sup>11</sup> voir ma « théorie du nœud borroméen » sur mon site : <http://perso.wanadoo.fr/topologie/>



L'accent est mis ici non sur la signification de chacun de ces 64 hexagrammes, mais sur les modalités de passages de l'un à l'autre. C'est une interrogation sur la fonction plus que sur l'objet.

Je retiens qu'il y a aussi 6 modalités de construction des sinogrammes (cf. Huo Datong, « L'inconscient est structuré comme l'écriture chinoise » lisible sur mon site <http://perso.wanadoo.fr/topologie/>).

La question qui se pose serait celle du rapport de ces écritures du Yi King et de la topologie, avec celles qui nous servent couramment d'écriture, en occident et en Chine.

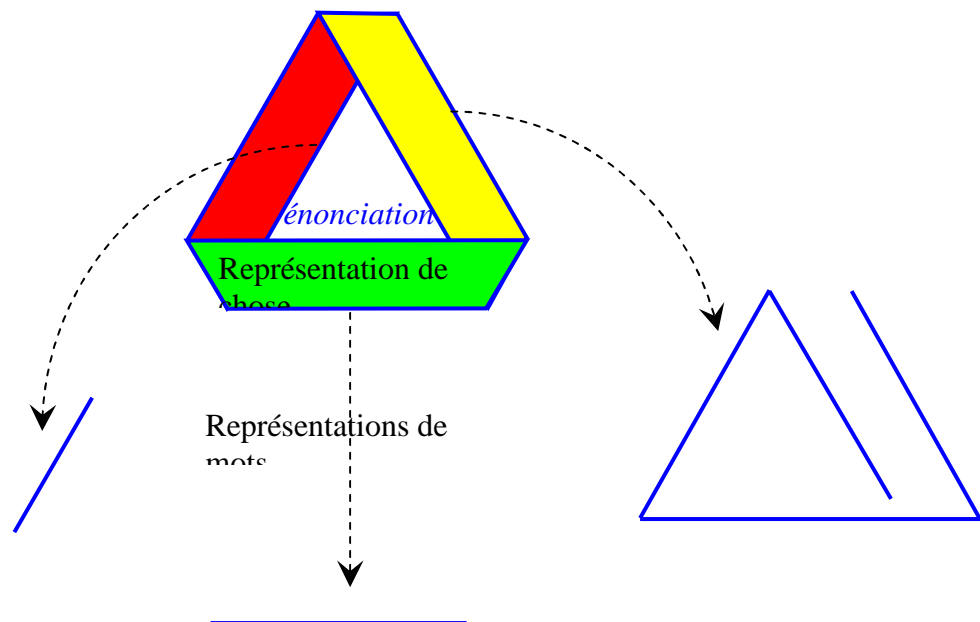
*D'un Autre à l'autre, séance du 14 Mai 1969.*

*"Le regard, dans toute son ambiguïté que j'ai déjà tout à l'heure marquée à propos du rapport à la trace, l'entrevu et pour tout dire la coupure dans le vu -la chose qui s'ouvre au-delà du vu- assurément l'accent à mettre sur l'écriture est capital pour la juste évaluation de ce qu'il en est du langage, et que l'écriture soit première et doive être considérée comme telle au regard de ce qui est la parole, c'est ce qui après tout peut être considéré comme non seulement licite mais rendu évident par la seule existence d'une écriture comme la chinoise, où il est clair que ce qui est de l'ordre de l'appréhension du regard n'est pas sans rapport à ce qui s'en traduit au niveau de la voix, à savoir qu'il y a des éléments phonétiques, mais qu'il y en a aussi beaucoup qui ne le sont pas, ceci étant d'autant plus frappant que du point de vue de la structure, de la structure stricte de ce qu'il en est d'un langage, nulle langue ne se tient d'une façon plus pure que cette langue chinoise où chaque élément morphologique se réduit à un phonème.*

*C'est donc bien là où ç'aurait été le plus simple si l'on peut dire, que l'écriture ne soit que transcription de ce qui s'énonce en paroles, qu'il est frappant de voir que tout au contraire, l'écriture, loin d'être transcription, est un autre système auquel éventuellement s'accroche ce qui est découpé dans un autre support, celui de la voix."*

Lacan a dit à plusieurs reprises, tout au long de son enseignement : « l'écriture c'est la représentation des mots ». Certes, mais il faut entendre : l'écriture occidentale, qui, par un alphabet représentant les sons, transcrit les mots tels que, grosso modo, il s'entendent. Il n'empêche qu'une fois mis en mémoire, ils ne se prononcent plus, ils sont figés dans une

inscription, qui représente les mots, certes, mais pour qui sait écrire, cette représentation de mot est nouée à une représentation de chose, les caractères alphabétiques lus sur le papier. Ou, comme en chinois, à un caractère qui n'a rien à voir avec le son, mais qui peut avoir un rapport proche ou très lointain de ressemblance avec le chose, comme dans le caractère « homme ». La représentation de mot ne peut que ne pas cesser de se scinder en deux : la partie énonciative, à l'instant même de l'énonciation, et la partie mémorisée, qui sans devenir tout à fait une représentation de chose, n'en attrape pas moins le caractère figé de la chose. La représentation de mot est donc au bord, entre l'énonciation (représentée par le vide de représentation dans mes écritures, c'est-à-dire par les trous) et la représentation de chose, entre trou et surface. La surface sera toujours la représentation de chose liée au mot entendu, et, comme on le voit dans cette écriture de la bande de Mœbius, ce n'est pas un nouage fixé, il n'y a pas correspondance terme à terme entre une représentation de chose et une représentation de mot. Au contraire, s'il y a un trait signifiant qui correspond à la zone verte et un autre trait signifiant répondant de la zone rouge, le troisième trait signifiant fait le tour de toutes les zones et rend compte de l'ambiguïté (jaune), entre identité et différence, du passage d'une signification à un signifié, par la mise en continuité de ce qu'il circonscrit.



## Miroir et écriture

Dans le miroir, il n'y a que deux dimensions, et pourtant nous avons tout à fait l'illusion d'une troisième. En ce sens le miroir, comme toute perception, comme tout tableau en perspective, est une écriture. Sa lecture, toute évidente qu'elle nous apparaisse, ne l'est pas, ne serait-ce qu'à observer les dits-autistes qui ne se voient pas dans les miroirs. Il faut apprendre à le lire, ainsi que Lacan nous l'avait montré.

C'est ainsi que nous comprenons que l'écriture est, de ce point de vue, similaire à la fonction du miroir. Ce dernier est loin d'être la fonction imaginaire à laquelle on se plaît volontiers à le renvoyer ; sans le symbolique, je ne saurais me voir dans le miroir.

Entendu en séance :

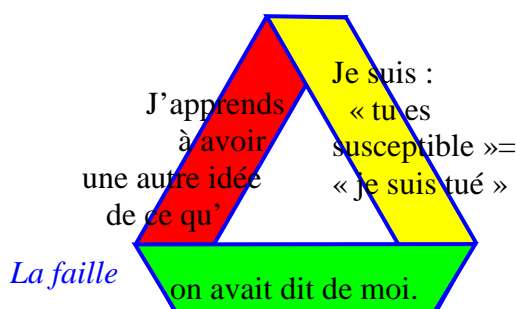
« Longtemps je me suis refusé à me regarder dans une glace : j’y voyais ce qu’on disait de moi... j’ai trop peur de ce que les gens disent sur moi. Mais je me rends compte que je peux inverser les choses, avec la parole. J’apprends à avoir une autre idée de ce qu’on avait dit de moi. Beaucoup de gens, me faisaient tourner en bourrique, ils avaient compris que j’étais très susceptible. Dès qu’on me disait quelque chose qui ne me plaisait pas, je pouvais insulter la personne. Maintenant je discute plus, je cherche toujours la petite faille, je cherche toujours à avoir le mot de la fin. je me suis mis en tête que j’étais quelqu’un de bien. Ils essayaient de me blesser, mais ce n’était pas vrai. Aujourd’hui je me suis regardé dans la glace, et j’ai vu que je pouvais être quelqu’un de bien. Avant je fuyais ce que les gens pensaient de moi, et même si mon physique ne me plaît pas, j’ai envie de le changer. J’ai envie d’être plus acteur de ma vie que spectateur »

Autrement dit, cet analysant, dans le miroir, ne voit pas son image, mais il lit un texte, celui des paroles entendues, inscrites comme lettres dans sa mémoire et projetées sur la surface du miroir. Inversement, retournement sont présents dans son discours. Il se pose en effet la question des rapports de la parole à l’écriture en tant que celle-ci peut inverser le sens de ce qui est écrit, bref, de redonner du mouvement à ce qui était figé.

Son image, qu’il voit, est découpée par un texte Autre. Mais « ...que je peux inverser les choses, avec la parole ». Autrement dit, la surface de son image du corps, matrice du moi, est découpée dans le miroir de façon double il y a deux faces mais c’est la même. Il y a deux faces, parce qu’il ne remplace un dire –celui des autres - par un autre dire, qui serait le sien « propre », mais il opère à présent une combinatoire entre ces deux dire, et c’est bien de ce produit que naît une surface à 4 dimensions, l’écriture du dire des autres étant à deux dimensions, faisant surface d’accueil pour le dire qu’il dit être à présent le sien, à deux dimensions également. Le dire « des autres », selon son point de vue, n’a jamais été purement « des autres », il le faisait aussi sien, dans la mesure où il y accordait foi. Le dire « propre », toujours selon son point de vue ne peut pas non plus être purement propre ne serait-ce que parce qu’il est à destination des autres afin que ceux-ci y accordent foi également.

Autrefois ces deux dire soi et les autres s’affrontaient radicalement, c’est-à-dire de manière forclusive : c’est lui ou moi, totalement lui ou totalement moi. D’où le conflit, les insultes : tourner en bourrique, c’est être désorienté, c’est ne pas savoir si on est devant ou derrière, dessus ou dessous, si on est défini totalement par l’autre ou totalement par soi. C’est ce discordantiel qui est forclusif . « ils avaient compris que j’étais très susceptible » : « tu es susceptible », qu’il faut entendre « tuer », car c’est ainsi qu’il s’imagine que l’autre le définit : lui et l’autre sont sur la même face. Chercher la faille, c’est chercher le trou par lequel articuler soi et l’autre.

. « J’apprends à avoir une autre idée de ce qu’on avait dit de moi ».



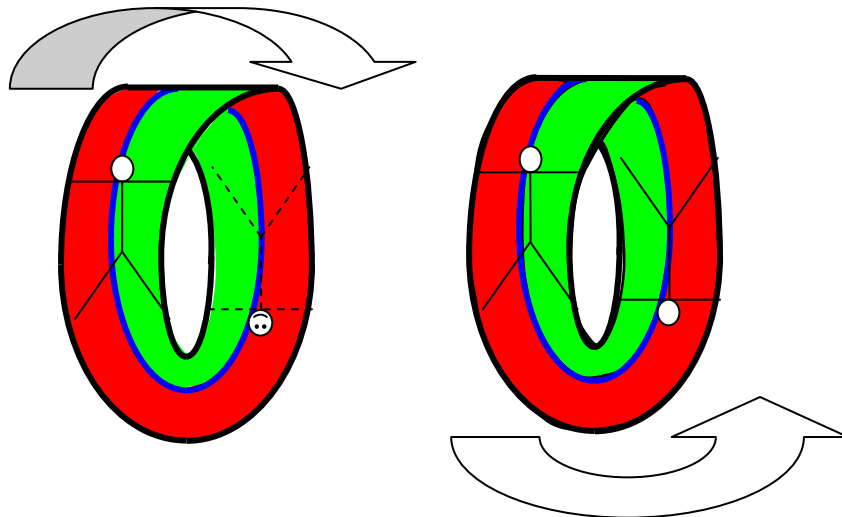
C'est encore très idéalisant. Compte tenu de ce qu'il a en mémoire de ce qu'on a dit de lui, il doit en effet en passer par cette revalorisation de son moi Idéal, avant d'en arriver, peut-être, à pouvoir parler de ses pulsions meurtrières personnelles, qui pour l'instant ne peuvent encore apparaître que comme un discours de l'Autre : « tu es susceptible ».

## L'écriture du bonhomme sur l'écriture de la bande de Mœbius (ou 8<sup>ème</sup> démonstration des 3 torsions)

L'écriture alphabétique a fait disparaître le problème du rapport spéculaire à la chose. Les lettres représentent des sons, un point c'est tout, bien que les rêves les détournent parfois de cette mission, au même titre que la chimie et les mathématiques. Pour ces sciences, et dans leurs formules, les lettres ne représentent plus des sons, mais des objets mathématiques ou chimiques, même si on les épelle encore par le phonème correspondant. Ainsi, en cinétique, V va représenter la vitesse, mais g l'accélération, qui n'aura plus qu'un rapport lointain avec la gravitation. Et la triméthylamine du rêve de Freud représentera le rapport sexuel qui manque à Irma, sans plus de rapport avec la phonétisation de ses composantes, C, H, O, N.

Nous venons de voir comment un bonhomme se tient entre l'écriture symbolique et le dessin imaginaire, entre différence et semblance. Redoublons ce constat en faisant de la bande de Mœbius une surface d'accueil pour une autre écriture. Pour cette autre écriture, elle va donc opérer sa fonction coupure, de la même façon que la page l'a opéré pour elle-même. Quelle écriture prendre en exemple de cette quadrature  $F(f(x))$ ? Ce pourrait être n'importe quelle lettre de l'alphabet, qui alors sortirait de son statut de représentation d'un son pour devenir simplement support du regard lors des transformations que va lui faire subir sa surface d'accueil.

Si j'écris un bonhomme sur le « dessin » de la bande de Mœbius, celui qui ne fait apparaître qu'une torsion :

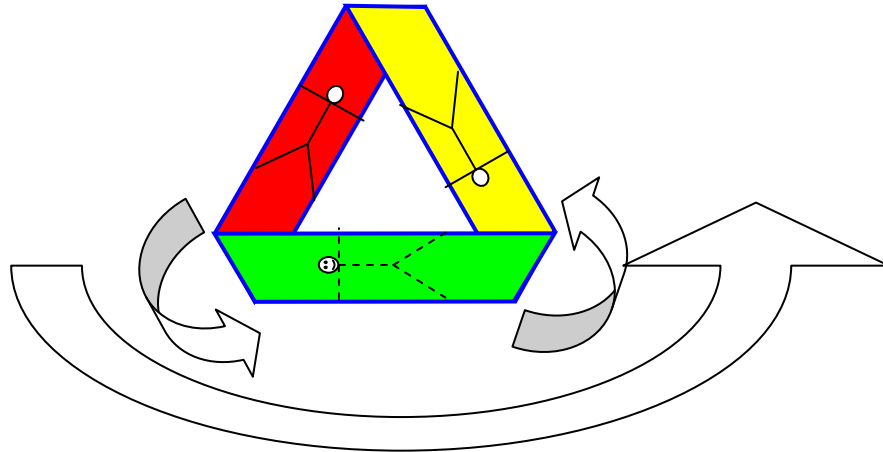


J'écris le bonhomme sur la bande de Mœbius, de dos, pour faciliter l'identification avec le lecteur. En faisant glisser cette écriture par le haut ou par le bas, on n'obtient pas la même figure. Par le haut, c'est-à-dire en passant par « la » torsion, l'écriture du bonhomme passe de l'autre côté en se renversant haut et bas, la droite restant à droite. Par le bas, c'est-à-dire en passant par la boucle, qui ne compterait pour rien selon les partisans de la bande de



Mœbius à une seule torsion, le bonhomme se renverse aussi haut et bas mais on reste du même côté et la droite passe à gauche. Que s'est-il donc passé ? eh bien le bonhomme est passé par deux torsions de sens contraires, ce qui aboutit à ce résultat, par lequel on peut constater de surcroît, que deux torsions de sens contraire ne s'annulent pas : on n'obtient pas la même figure qu'au départ, même si on se retrouve sur la même face qu'au départ.

Détaillons ce parcours.

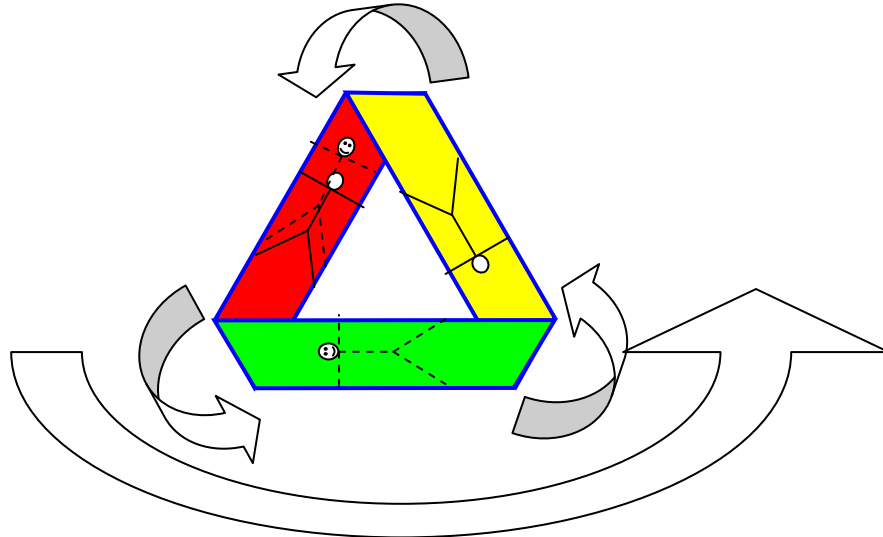


Entre rouge et vert, on vérifie que le passage par une seule torsion donne le même résultat que sur l'écriture précédente, entre rouge et jaune, que la poursuite du parcours à travers une torsion supplémentaire nous ramène bien en effet à l'écriture précédente. Une boucle vaut deux torsions, théorème que démontre Jean Michel Vappereau, sans s'en servir par la suite puisqu'il ne se sert que de l'écriture à une torsion. Jean-Claude Terrasson<sup>12</sup>, lui, n'en a visiblement aucune connaissance puisqu'il pose comme objet à deux torsions une bande dont les deux torsions qu'il écrit sont reliées entre elles par une boucle. Son objet « à deux torsions » en a donc, en fait, quatre.

Et ceci vaut comme 8<sup>ème</sup> démonstration des trois torsions de la bande de Mœbius : ce qui s'écrivait comme boucle peut s'écrire comme 2 torsions, dans un point de vue sur la bande de Mœbius comme *fonction* d'accueil d'une écriture.

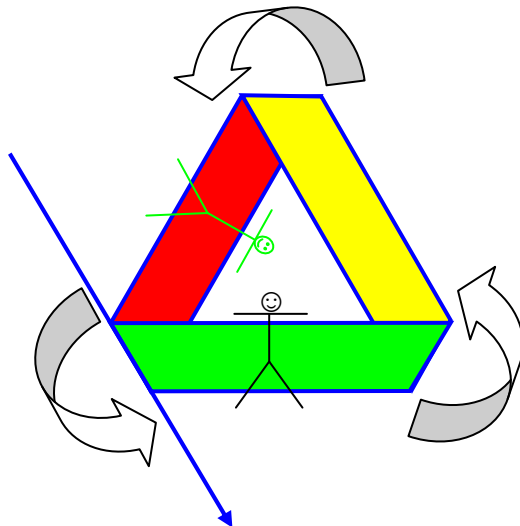
Quel serait alors l'effet du passage par trois torsions ? Faisons glisser notre bonhomme encore une fois : il va se retrouver sur l'autre face par rapport à celle de son départ, il se sera redressé haut et bas, mais sa droite sera alors à sa gauche. Autrement dit il s'agit de l'image en miroir, du point de vue que j'ai appelé par ailleurs le retournement objectif : si je me retourne sur moi-même, ma droite va passer à l'endroit où était ma gauche, précédemment, et mon devant se placera là où était mon derrière.

<sup>12</sup> dans l'insert à la séance du 18 avril 79 du « Moment de conclure ».



Cependant, en agissant ainsi, je fais référence à l'objet bande de Mœbius, en supposant derrière chaque face une face qui ne cesse pas de ne pas s'écrire. Or, cette écriture à trois torsions permet justement de faire voir sur une seule face, le dessus, le dessous, et le bord autrement dit, les deux points de vue locaux, le point de vue global de la surface équivalent à un bord, et le point de vue du bord signifiant unique, qui, divisé en trois, fait frontière entre le vide de l'énonciation et la surface des lettres. Que demander de plus ? Cette écriture fonctionne parfaitement sans qu'il soit besoin de supposer une autre face cachée, puisque nous sommes sur la face unique de la page, support de l'écriture.

J'écrirais donc comme suit :



Je pars cette fois avec un bonhomme qui nous regarde, nous verrons à la fin pourquoi. Je l'inscris en zone verte : c'est l'image du corps, matrice du moi, ce moi tel qu'il s'énonce dans le signifié, c'est-à-dire ce que je crois dire et ce que je crois comprendre de moi-même. Le franchissement de la première torsion, entre vert et jaune me fait passer de l'autre côté. Or, je l'ai énoncé, comme je ne tiens pas compte de ce qui ne s'écrit pas sur la page, il n'y a pas d'inscription du bonhomme sur cette face jaune. Ceci correspond tout à fait à la rencontre d'un réel : ça ne cesse pas de ne pas s'écrire. Ça n'empêche pas l'inscription de se continuer

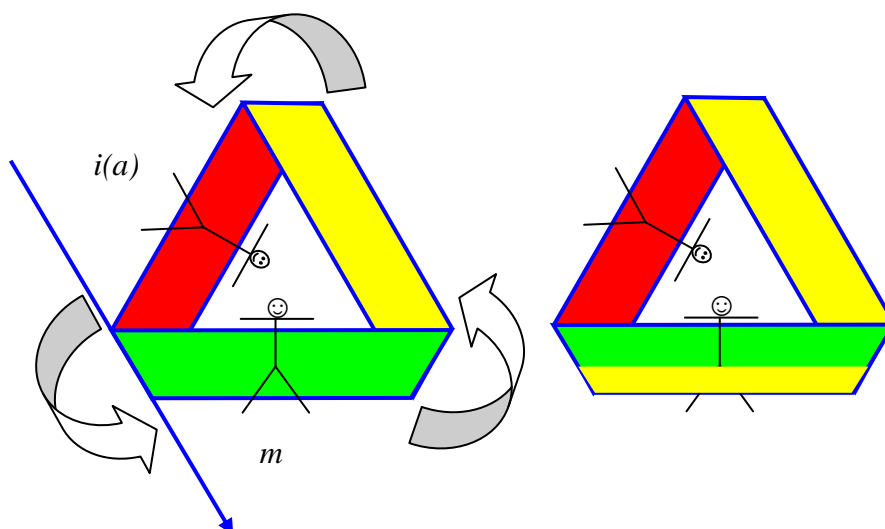
virtuellement, témoin d'une pulsion – la pulsion de mort, c'est-à-dire le symbolique – qui tente de trouver une écriture de cet impossible à écrire. Au point de lui faire franchir une 2<sup>ème</sup> torsion, où, si j'ai bien suivi la logique géométrique du déplacement, je vais pouvoir à nouveau l'écrire, puisque je suis en principe revenu sur la même face. Alors l'image de ce corps est inversée haut et bas, la droite est à la place de la gauche, et le bonhomme continue à nous sourire de face. Mais ce n'est pas le même bonhomme, ce n'est que son image. Je l'inscris en vert, comme « image du bonhomme qui était en zone verte », et ceci dans une zone que je colorie en rouge, parce qu'il ne s'agit pas non plus, dans l'écriture, de la zone verte initiale.

Ceci, c'est l'image du corps dans un miroir horizontal. Comme vous avez certainement pu en faire l'expérience lorsque vous êtes debout sur un tel miroir, vous ne pouvez pas voir votre image. Pour la voir, il vous faut vous pencher un peu, ce qui est notre cas de figure. Alors vous vous voyez la tête en bas, et si vous faites l'effort imaginaire de vous mettre à la place de cette image, vous constatez que votre main droite est à la place de la main gauche de l'image.

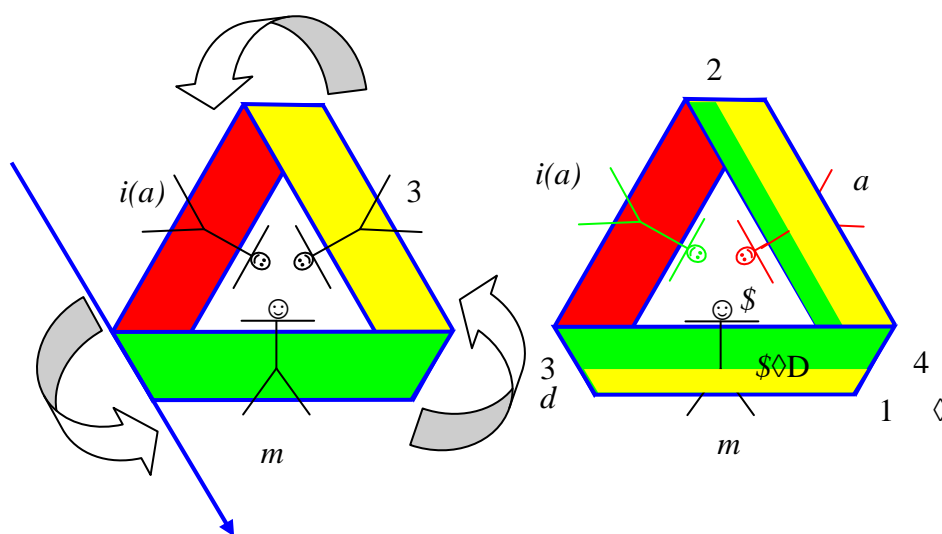
Ce miroir horizontal, il est situé dans le pli encore inactif de la troisième torsion, parallèle à la face jaune. Autrement dit, cette image donne une écriture du réel de la face jaune, qui lui, continue de ne pas cesser de ne pas s'écrire. Après-coup, il est impossible de dire ce qui constituait l'image « initiale ». Je me trouve brusquement confronté à une formation de l'inconscient qui « reflète », c'est-à-dire qui inscrit quelque chose de moi que je refuse d'admettre dans le moi. Ce refus, le refoulement, est matérialisé dans l'écriture théorique par le passage en zone jaune, là où ça ne cesse pas de en pas s'écrire.

Cette image, cette écriture, cette formation de l'inconscient, il lui manque le passage à une troisième torsion, la parole en analyse, pour s'intégrer au moi. La mise en analyse amène à se pencher sur ses formations de l'inconscient, produites dans et par l'analyse elle-même au point de développer parfois un symptôme analytique. Mais, pas plus que le passage en zone jaune, je ne peux écrire ce passage en zone verte qui, à partir de la rouge, ferait passer d'un autre côté qui, là aussi, ne cesse pas de ne pas s'écrire. Autrement dit, je me rends compte, lors de ce passage, que « sous » ce que je croyais dire de moi, l'orienté (c'est pas l'autre c'est moi, en vert, la zone verte « initiale »), il y a un élément de désorientation, une partie que j'écris en jaune pour marquer ce qui, là, ne cesse pas de ne pas s'écrire. C'est ce dont je disais auparavant, « c'est pas moi, c'est l'autre », que je peux écrire à présent : c'est pas moi, c'est l'autre intrinsèque, l'Autre en moi. Ce qui ne veut pas dire autre chose que ceci : je sais qu'il y a de l'inconscient, que ma propre parole me dépasse. Quant à savoir ce que je dis là, je n'en sais rien. Dans ma parole, il y a la trace des lettres en instance.

Cette trace, je l'écris par une bande jaune qui oblitère une partie de la zone verte. Conséquence de la parole, je me rends compte que je ne peux pas tout dire, ou, pour parler comme Lacan, que la vérité ne peut que se mi-dire. C'est une première approche de ce que l'écriture de ce que je dis, c'est-à-dire sa mise en mémoire, modifie l'écriture de ce qui était déjà écrit. La zone verte constitue le support des représentations mémorisées et disponibles pour le conscient. Maintenant, je suis en mesure de dire que ce conscient n'est « pas tout », il résulte lui-même d'un processus de parole et d'écriture dont le tour que je viens de faire sous transfert vient de me donner une image, mais une image incomplète. L'écriture de ma zone verte se trouve donc modifiée par la bande jaune que mon premier tour me contraint à inscrire, trace de ce qui refuse encore de s'inscrire.



La formule « mon propre inconscient » est toujours déjà obsolète. Si je peux en parler, de l'inconscient, c'est que ça ne l'est déjà plus. Par contre ça peut alors s'inscrire, dans la suite logique du parcours, sur la surface jaune, après le franchissement d'une *quatrième torsion* :



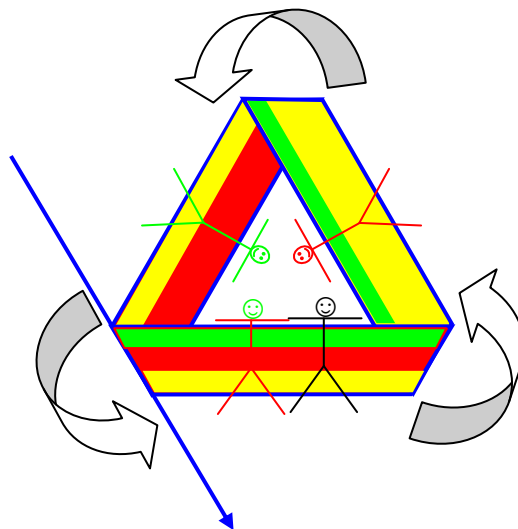
C'est la 3<sup>ème</sup> image qui vient recouvrir ce qui, « sous » la surface jaune ne cesse toujours pas de ne pas s'écrire. Comme « je suis déjà passé par là », il faut que j'en tienne compte : l'image que j'obtiens de l'image qui était en zone rouge, elle-même image de celle, initiale, de la zone verte, cesse de pas s'écrire, ce que j'inscris par une zone verte, qui n'occupe pas toute la surface de la zone jaune sur laquelle pourtant cette image est apparue. Certes, on pourrait dire qu'elle la recouvre complètement, mais j'ai de la mémoire : je sais que là, j'avais rencontré le réel d'une inscription impossible, ce qui est marqué par ce reste de zone jaune mitoyenne. L'image est clivée : il manque quelque chose. Je me retrouve toujours devant un réel, un reste à interpréter, un laissé pour compte de la première interprétation ; ce reste va contribuer à la formation de nouvelles formations de l'inconscient, etc... Ce qui s'incorpore au moi, dans ce passage de l'inconscient à la conscience, eh, bien, ça cesse d'être de l'inconscient, ce n'est ni le réel rencontré qui n'a pas cessé de ne pas s'écrire (toujours jaune), ni la formation de l'inconscient (rouge), qui a trouvé une autre expression (bande verte au bord de la surface jaune). Ainsi l'image du bonhomme de la zone verte initiale est écrit en

vert en zone rouge, tandis que l'image de ce bonhomme est écrite en rouge dans la nouvelle zone verte que j'ai fait apparaître sur la zone jaune. La première est la formation de l'inconscient obtenue dans le transfert par la mise en analyse, tandis que la seconde est l'interprétation qui s'en inscrit par dessus la zone jaune initiale.

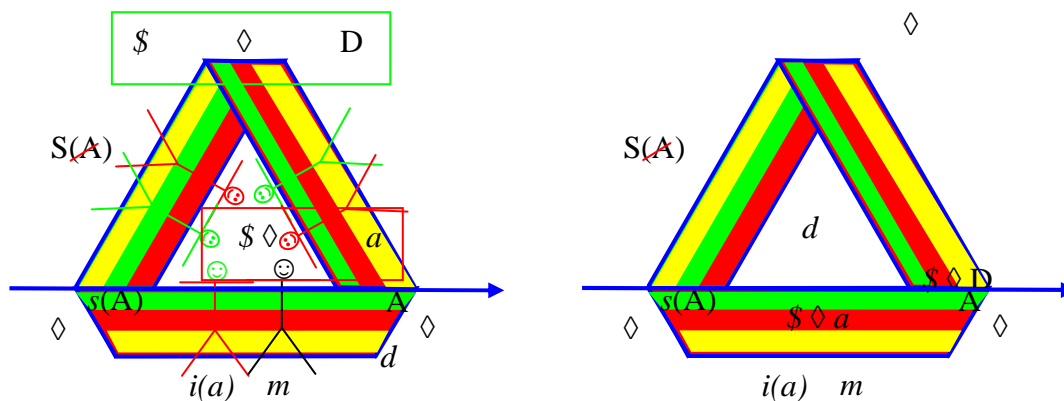
Cet inconscient ne se voit pas plus que l'image au miroir au horizontal. L'action de se pencher correspond à l'intérêt qu'on se met à y porter lorsqu'on rentre en analyse. On se penche sur ses rêves, sur ses symptômes, ses actes manqués, ses lapsus. D'ailleurs, on a un penchant ...pour l'analyste, ce qui se nomme le transfert. Et puis on en parle. C'est ainsi que je peux parler de « mon propre inconscient », d'avoir interprété pour mon propre compte une formation de l'inconscient...mais à ce moment là ce n'est plus de l'inconscient, c'est cette bande verte surnuméraire que j'ai ajouté au « moi » conscient.

Tout se passe comme si, l'écriture ayant opéré d'abord une première coupure à deux tours en séparant les trois zones latéralement, une 2<sup>ème</sup> coupure à deux tours sépare à nouveau trois zones, mais cette fois longitudinalement.

La manœuvre peut se poursuivre encore un tour. L'image rouge obtenue en 3<sup>ème</sup> sur une zone longitudinale verte va glisser sous la zone rouge et jaune pour réapparaître en zone verte et jaune. Il n'y a pas de raison de marquer plus avant la zone jaune voisine de la zone rouge : nous savons déjà que là-, quelque chose ne cesse toujours pas de ne pas s'écrire. Par contre, en suivant la logique d'écriture employée jusqu'ici, à savoir : l'image apparaît d'une autre couleur que l'objet dont elle est issue, l'image pour s'écrire en vert, doit faire apparaître une zone rouge pour l'accueillir.



Il n'est pas difficile de refaire alors le parcours en appliquant à nouveau la logique d'écriture inaugurée au tour précédent ; chaque image du bonhomme se retrouvera dédoublée, une verte inscrite dans une bande rouge, et une rouge inscrite dans une bande verte. Chaque écriture modifie le support d'écriture, qui s'avère lui-même écriture. Mais à la différence du bonhomme , qui occupe de la surface, mobilisant le produit de deux dimension, cette modification du support réduite de plus en plus la part de la dimension transversale, y, dimension de la fixation, de l'instance de la lettre, au profit de la dynamique de la parole, sur la dimensions x :



Au bout de 3 tours $1/3$ , c'est-à-dire après avoir orienté 6 zones, nous saurons avec certitude qu'il est inutile de continuer : la séquence ne cessera pas de se dérouler de la même façon en vertu de l'alternance : vert – jaune – rouge – jaune – vert – jaune - rouge ....etc... nous isolons ainsi sur le bord externe une zone de désorientation jaune qui ne cesse pas de ne pas s'écrire autrement dit : une bande de Möbius, tandis qu'au centre se dégage une alternance régulière orientée de rouge et de vert soit : une bande bilatère, entre ce qui ne cesse pas de s'écrire (rouge) et ce qui cesse de ne pas s'écrire (vert). Enfin, ce qui cesse de s'écrire reste dans le trou interne qui est aussi le trou externe.

Nous avons formulé un modèle complexe d'écriture sur l'écriture : chaque nouvelle écriture du bonhomme sur la bande modifie son support en découpant une bande de couleur différente. Comme l'analyse, ce processus ne peut pas cesser ; et pourtant l'investigation, elle, peut cesser lorsqu'on a compris sa logique, et c'est la fin de la cure. Le parcours aura permis de déplacer les coupures pertinentes du transversal au longitudinal, c'est-à-dire : de ce qui fixe le mouvement dans la dimension y, qui produit l'immobilité de la surface, à la dimension x, qui engendre le mouvement. En effet les distinctions initiales de zones étaient déterminées par les plis (passage de vert à jaune puis à rouge), c'est-à-dire par des accidents de la surface, autrement dit encore par des lettres, le jeu des lettres dans l'inconscient. Les différences obtenues ne suppriment pas l'inconscient (rouge) ni même le refoulement originaire ( qu'on peut appeler ainsi après-coup, jaune), mais replacent le processus dans un mouvement le long des bords, qui sont les signifiants. C'est à présent le mouvement du signifiant, donc de la parole, qui détermine les coupures pertinentes, et non le jeu inconscient des lettres dans le blocage dû à la dimension y.

L'analyse se présente alors comme une réduction fractionnée des dimensions, du bidimensionnel littéral de la surface (littoral) à l'unidimensionnalité du signifiant qui en fait le bord (frontière).

J'ai donc développé sur l'écriture de la bande de Möbius la même démonstration que celle que j'avais mise en œuvre avec les retournements successifs d'un rond sur le nœud borroméen. Il fallait 6 retournements (+2), orientant là aussi 6 zones, pour parvenir à la même conclusion.

J'ai apposé les notations du graphe de « Subversion du sujet », à titre d'exemple, pour indiquer le rapport avec les indications de Lacan. Le graphe présente cet inconvénient de ne nommer que des points. Il ne fait pas la distinction topologique entre points (intersection, croisement), surface, bord et trou. Il faut donc se référer au sens des concepts pour leur redonner une place qui convienne. Par exemple, le désir,  $d$  et le signifiant d'un manque dans

l'Autre S(A), ne saurait se placer que dans des trous...le fantasme  $\$ \diamond a$  ne peut être qu'une surface, de même que le moi  $m$  et son image  $i(a)$ .  $s(A)$  et  $A$ , extrémités de la chaîne signifiante, déterminent des lignes, comme dans le graphe. L'autre bord de cette ligne, qui est le même, c'est  $\$ \diamond D$ , la demande comme écriture de la pulsion. Le positionnement de chacun de ces éléments peut donc varier, d'une lettre à l'autre. Une surface se plie, comme la surface du fantasme, en rouge, et elle encercle toute la figure, longeant la surface du signifié, qui fait de même. De même, l'objet est partout, longeant les non-dits de la chaîne signifiante qui fait le bord de la surface.

Tout ceci n'est donc qu'indications et invitation à la parole...

## ANNEXE

### Lecture de la séance du 6 décembre 61

#### de « l'Identification »

Lacan tourne autour d'une distinction entre lettre et signifiant, mais il n'arrive pas à l'établir. C'est avec le recul de cette distinction, qu'il a posée précisément dans *Litturaterre*, que je peux soutenir ça de nos jours. Il est d'une richesse extrême de se pencher sur cet enfantement d'un des concepts les plus féconds de Lacan.

Dans cette leçon, il pose comme point de repères : la proposition « *a est a* », le signifié, l'objet, le signe, la lettre et le signifiant. Voyons comment il les articule.

D'abord, le signifiant n'est pas l'objet. Il part de l'exemplaire *fort-da*, en lui redonnant la forme d'une balle de ping-pong. Pourquoi ne pas se contenter de la forme freudienne, puisqu'il la rappelle explicitement en nommant le petit fils de Freud ? Il ne s'en explique pas. Il le reformule donc de la façon suivante :

p. 38 (édition de Roustang)

« ...d'un objet à prendre et à rejeter, - il s'agit dans cet enfant de son petit fils - Freud a su apercevoir le geste inaugural dans le jeu. Refaisons ce geste, prenons ce petit objet, une balle de ping-pong. Je la prends, je la cache, je la lui remontre. La balle de ping-pong est la balle de ping-pong, mais ce n'est pas un signifiant, c'est un objet.

Compte tenu de la suite de son enseignement, je m'avancerai à dire qu'il s'agit là d'une lettre, sachant qu'un objet, ce n'est qu'un autre nom de la lettre. On investit de la libido sur un objet, comme dirait Freud, y compris si cet objet est le moi dans le cadre du narcissisme. Ça ne veut pas dire qu'il y aurait de l'objet « en-soi » sur lequel une libido « en elle-même » viendrait se poser comme l'insecte sur la fleur. Ça veut dire qu'entre les deux s'instaure un rapport de tension qui contribue à définir deux pôles dans ce qu'on pourrait appeler la structure à trois d'une dimension (la dit-mention comme Lacan dira plus tard). Du coup, l'un et l'autre de ces pôles ne s'instituent que de leur différence, apparition 1 - disparition - apparition 2 (topologiquement : une face - un trou - l'autre face, voilà la structure à trois), ce qui correspond néanmoins à la définition que Lacan donne, et pas beaucoup plus loin, du signifiant :

p. 39

...de tout ce qui est de l'ordre de l'apparition et de la disparition, à savoir : le statut du signifiant.

*Mais par cette bévue, il nous donne l'indice de ce autour de quoi il tourne : le statut de la lettre. Sa contradiction se dissout si, dans la première affirmation citée on remplace*

« objet » par « lettre ». Effectivement, la balle de ping-pong telle qu'il nous la montre, ce n'est pas un signifiant : s'il nous la montre (tel Socrate demandant à l'esclave de Ménon de lui montrer la diagonale du carré) c'est qu'elle se situe dans le champ de l'imaginaire, c'est-à-dire le champ de l'écriture, le champ de la lettre. Dans le contexte où se situe sa parole, ce n'est pas un son. Et pourtant, en nous en parlant, puisque c'est un séminaire parlé, il produit aussi le son, le signifiant « balle de ping-pong » tel qu'on l'entend. En même temps qu'il montre, il dit. Il noue la représentation de chose (la lettre) avec la représentation de mot (le signifiant), d'où la confusion.

Cette balle de ping-pong, c'est typiquement l'objet qu'on se renvoie de l'un à l'autre, puisque c'est devenu une formule : « renvoyer la balle », c'est trouver la réplique qui fait mouche, ou renvoyer quelqu'un à ses responsabilités. Ça marche dans le domaine de la lettre comme ces missives qu'on se revoie lorsqu'on correspond, mais ça marche aussi dans le domaine du signifiant.

Nous avons là en effet les deux faces du même tissu – la même balle –, deux apparitions du même objet, donc deux surfaces imaginaires mises en rapport par une scansion, un mouvement, un temps, le signifiant qui en fait les deux bords qui se croisent. Lacan indique la balle comme *a* : les références implicites ne sont sûrement pas du hasard : à l'objet *a*, dont la balle est le substitut – ce pourquoi il dit au tout début « c'est un objet » -, au ping-pong qui est la forme sportive du *fort-da*.

Voyons à présent le statut de la proposition « *a est a* ». Il nous dit d'abord :  
p.37(Roustang)

*« a est a » a l'air de vouloir dire quelque chose, ça fait signifié...*

...pour se rétracter aussitôt :

*...je ne rencontrerai pas d'opposition à avancer,(...) que « a est a », ça ne signifie rien. C'est justement de ce rien qu'il va s'agir, car c'est ce rien qui a valeur positive pour dire ce que ça signifie. .*

On comprend que Lacan soit difficile à comprendre. Je m'avancerai à comprendre ceci, puisque j'ai pris le temps de ne pas comprendre trop vite, selon le conseil de Freud que reprenait volontiers Lacan lui-même : Lacan nous met en garde ici contre le statut imaginaire du signifié. Il cherche à l'annuler comme tel pour promouvoir le signifiant. Donc il l'assimile, ce signifié, à « rien ». Il n'empêche, il en faut bien du signifié, pour que ça tourne et que l'autre me renvoie la balle en fonction de ce qu'il a cru comprendre de ce que j'ai cru avoir dit. On n'est pas toujours en situation d'analyse, et même en situation d'analyse, il convient parfois de tenir compte de cet aspect qui joue considérablement sur le transfert, c'est-à-dire sur le supposé savoir, justement.

Au fond ce petit passage du séminaire pourrait être pris comme un apologue du « ne pas comprendre trop vite ». Ça fait signifié, on croit comprendre quelque chose, mais en fait il n'en est rien. Il n'en est rien mais il a bien fallu en passer par là, comme dans le temps logique, où le moment de conclure ne saurait logiquement se tenir sans le temps pour comprendre, lui-même impensable sans l'instant de voir.

Lacan continue dans la démystification du signifié en indiquant, peu après que « *a est a* », ce n'est pas vrai.

*Cette fécondité, cette sorte de détermination, qui est suspendue à ce signifié du « a est a » ne saurait reposer sur sa vérité puisqu'elle n'est pas vraie, cette affirmation*

.p. 41

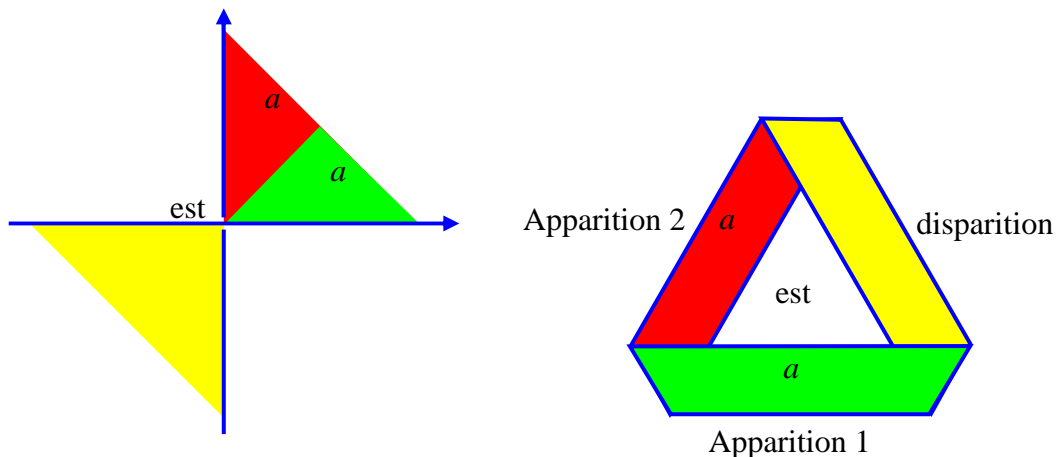


« ce n'est pas tant que *a* premier et *a* second veulent dire des choses différentes que je dis qu'il n'y a pas de tautologie, c'est dans le statut même de *a* qu'il y a inscrit que *a* ne peut pas être *a*. »

En quoi il a raison en partie, mais tort tout autant, car, emporté par sa passion du signifiant, il focalise ici l'attention sur le point de vue local...ça n'empêche pas le point de vue global d'exister, point de vue auquel il fera référence plus tard, notamment en introduisant la bande de Mœbius. D'un point de vue global, il s'agit bien de la même balle de ping-pong, de même que le point de vue global sur une bande de Mœbius dit : il n'y a qu'une face. D'un point de vue local, le *a* premier n'est pas le *a* second.

Ce faisant, dans sa formulation, Lacan ne dit pas, mais introduit de fait la négation discordentielle puisque nous avons en même temps : *a est a* et *a ne peut pas être a*...soit la négation et l'affirmation portant sur les mêmes lettres. Je m'autorise à dire « lettre » ici car Lacan parle de la différence qui *s'inscrit*. Mais l'instant d'après il parle de *a* comme signifiant... si on n'y prend garde on ne risque pas de s'y retrouver. Ce « s'inscrit », il est clair qu'il lui échappe, là : ça dit la vérité de la lettre s'opposant au signifiant, ce dont il a l'intuition, mais qu'il n'arrive pas encore à conceptualiser.

Or, la fonction de l'écrit, c'est ça : opérer une découpe à deux dimensions par rapport à ce global qu'était la parole, se tenant, elle, dans la 3<sup>ème</sup> dimension.



Dans ces formules, qui sont elles-mêmes des lettres, écriture d'un croisement à gauche, de la bande de Mœbius à droite, nous lisons comment se produit cette découpe : *a* zone verte et *a* zone rouge sont en même temps des zones séparées par l'écriture (effet de l'écriture à gauche, effet du croisement qui est torsion qui est mise à plat qui est écriture à droite) et pourtant la même face de la bande de Mœbius, ce qui se lit dans le fait que, de notre point de vue de lecteur, nous lisons globalement les deux zones sur la même surface à deux dimensions de la page. Le « est » de l'articulation signifiante s'inscrit dans les trous, car le son ne cesse pas de ne pas s'écrire, car s'il s'écrit, il n'est plus son, mais lettre. Le trou dans la lettre indique la place dans l'écrit de l'énonciation, les bords étant ce qui s'inscrit de ce qui s'entend.

Ça fait signifié, vert, et ça fait même signification, rouge, mais ça se réduit au bord du trou, voire au trou lui-même ; c'est-à-dire « rien ».

De plus, Lacan dit juste après : le signifiant n'est pas un signe, ce qui laisserait supposer, si on n'y prête garde, que le signe auquel il l'oppose c'est ce *a est a*, ou alors la balle ; mais il est clair qu'il ne distingue pas la lettre du signifiant. Il tourne autour, il le

cherche, ça se sent. Le signe pourrait être confondu avec la lettre dans la mesure où il se situe lui aussi dans le champ de l'écrit. Mais la distinction très claire viendra à la fin de cette séance :

*p. 47*

*le signifiant, à l'envers du signe, n'est pas ce qui représente quelque chose pour quelqu'un, c'est ce qui représente précisément le sujet pour un autre signifiant.*

Mais le signe n'est pas la lettre, et cette définition donne a contrario l'indice de la difficulté à l'œuvre, car la lettre pourrait répondre à la définition du signifiant tel qu'il est posé en ces termes. Pour préciser la distinction de la lettre et du signifiant, il faut en passer par la différence du nombre de dimensions, entre deux pour la lettre une pour la signifiant... et zéro (le trou) pour l'énonciation. Je fais ici une distinction supplémentaire entre énonciation (le parlé comme tel) et signifiant (ce qui s'inscrit de la parole, sous la forme de la trace des sons); elle est nécessaire, sans quoi, on ne s'y retrouve plus du tout.

Il s'approche pourtant de cette différence, sans être encore explicite, lorsqu'il aborde la trace de pas que Robinson rencontre sur l'île :

*« la distance qui sépare ce pas de ce qu'est devenu phonétiquement le pas comme instrument de la négation, ce sont là deux extrêmes de la chaîne qu'ici je vous demande de tenir avant de vous montrer effectivement ce qui la constitue, et que c'est entre les deux extrémités de la chaîne que le sujet peut surgir, et nulle part ailleurs. »*

Cette distance, c'est celle de l'effaçon, là où la trace cesse de ressembler à l'objet pour devenir pur signe de différence.

Je viens de tenter de donner une écriture de ce passage dans les développements antérieurs à cette annexe : la modification du support d'écriture, les bandes de couleurs, se réduisent jusqu'à retrouver la minceur unidimensionnelle du signifiant.

Là se situe un problème que je n'ai pas pu encore solutionner. Il y a cet autre exemple, donné par Lacan de ce crâne de cheval sculpté en modèle réduit dans un os du magdalénien... et les traits qui n'apparaissent qu'un peu plus tard. La première trace et du registre imaginaire, elle ressemble à l'objet, tandis que la seconde a perdu toute ressemblance, au point qu'on ne sait plus de quoi il s'agit. C'est un compte, mais un compte de quoi ? le Mystère est le même que la perplexité face aux hiéroglyphes, avant Champollion.

Je vous laisse sur cette question que je me propose de reprendre plus tard.

Richard Abibon

mercredi 24 septembre 2003