

Lacan, le chinois et le moulin

Nathalie Moshnyager¹

« Et le flux de la langue apporte insistances, errances, connaissances [...] à souffle absent, nulle pensée “hors de l’enclos des dents”. »

François Angleraud, 2015

Lacan étudia le chinois à l’École des langues orientales avec Paul Demiéville. Il en fut diplômé en 1945 et poursuivit plus tard son approche de la langue chinoise au fil de ses rencontres avec François Cheng, professeur et futur académicien. Jacques Lacan connaît la langue chinoise, l’écriture des caractères et leur logique. Il dira même : « Je me suis aperçu d’une chose, c’est peut-être que je ne suis lacanien que parce que j’ai fait du chinois autrefois². »

Il échafaude à partir de ce savoir sinologique des prolongements originaux qui vont apporter de l’eau à son moulin. On trouve une centaine de références au chinois tout au long de son séminaire et dans ses écrits : *Les psychoses* (1956-1957), *La lettre volée* (1956), *Le désir et son interprétation* (1959-1960), *L’identification* (1961-1962), *Les quatre concepts fondamentaux* (1964-1965), *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964-1965), *L’objet de la psychanalyse* (1965-1966), *D’un Autre à l’autre* (1968-1969), *Un discours qui ne serait pas du semblant* (1971), ...*Ou pire* (1972), *Le savoir du psychanalyste* (1972), pour ne citer que les séminaires dans lesquels Lacan utilise les caractères chinois.

-
1. Nathalie Moshnyager, sinisante, psychanalyste, a étudié le chinois avec François Cheng. Cet article est le fruit d’une collaboration avec Xavier Fourtou, psychanalyste, qui a réalisé la retranscription de l’enregistrement des interventions de N. Moshnyager au sein de l’association Encore en 2014, et Christophe Comentale, sinisant, conservateur en chef et conseiller scientifique pour la Chine au Muséum national d’histoire naturelle, qui a rédigé les notes concernant les éléments de sinologie et qui a fourni les illustrations.
 2. J. Lacan, *Un discours qui ne serait pas du semblant*, séance du 21 janvier 1971.

À l'origine de cet article, une question d'Erik Porge : « N'auriez-vous pas envie de nous en dire plus à propos de la manière dont Lacan a utilisé les caractères chinois dans le séminaire *L'identification*³ ? » J'ai donc travaillé à tenter de comprendre pourquoi et comment Lacan a utilisé les caractères chinois dans ce séminaire. C'est à cette lecture-découverte du maillage de la psychanalyse et de la sinologie dans les séances du 6 décembre 1961 et 24 janvier 1962 que je vous invite.

La Chine, c'est de l'autre côté de la Terre. Ça tourne dans l'autre sens, un peu à tous points de vue, ça tourne, ça mouline... et c'est précisément la métaphore du moulin qu'a utilisée Lacan pour évoquer le rapport de la lettre au langage dans la séance du 24 janvier 1962. Cette métaphore apparaît après tout un développement concernant l'écriture chinoise, la calligraphie et quelques caractères chinois étudiés en détail dans cette séance.

Ma visée est de faire résonner les dires de Lacan énoncés dans son séminaire de 1961-1962 :

– avec et dans l'analyse des spécificités de l'écriture chinoise : la calligraphie, et plus spécifiquement celle du Haitang, les caractéristiques des caractères chinois, et plus précisément de quelques caractères choisis par Lacan ;

– au travers de l'usage de certains concepts psychanalytiques : le moulin de la parole et son nouage à l'inconscient, le rapport de la lettre au langage.

La calligraphie, une écriture de l'inconscient ?

Jacques Lacan évoque la calligraphie comme ce qui fait de la lettre une œuvre (une œuvre d'art ayant une valeur d'objet d'art). Il en déroule une, de sa propriété, devant ses auditeurs. Cette magnifique calligraphie de Xu Wei⁴ s'intitule le Haitang 海棠. Lacan insiste : il est nécessaire de visualiser l'écriture chinoise, de la toucher des yeux ! Le Haitang 海棠 est une calligraphie contemporaine de la dynastie des Ming (1368-1644) dans le style dit style d'herbe⁵.

3. Pour cet ouvrage, j'ai utilisé la transcription de M. Roussan (septembre 2007) qui a fait référence pour moi.

4. Xu Wei 徐渭 (1521- 1593), peintre et calligraphe de la dynastie Ming, a pour nom personnel Wenchang (字文長), différents noms honorifiques dont Qingtenglaoren (号青藤老人, « le vieil homme des lianes vertes »), Qingteng daoshi (青藤道士, « le taoïste des lianes vertes »). (Outre la bibliographie classique en chinois, cf. Wikipédia sur l'œuvre de Xu Wei.) Les calligraphies de Xu Wei sont conservées dans les musées du Vieux Palais, au palais des Beaux-Arts à Beijing, dans le musée des Beaux-Arts de Shanghai, pour les œuvres les plus notables.

5. La calligraphie est l'espace le plus sensible de la création chinoise, celui qui donne la liberté la plus profonde à tout manier de pinceau, au point que ces mêmes manieurs vont utiliser tous les matériaux pileux qui vont permettre de continuer de figer la pensée sur la soie ou le papier... On

Pourquoi Lacan présente-t-il une calligraphie durant son séminaire ? Au-delà du fait qu'il la possédait et l'appréciait, sans doute était-ce parce que la calligraphie est un art, un mode d'écriture centré sur la rythmicité, la précision et la justesse du trait. Pour autant, le calligraphe n'est pas tenu de reproduire, de tracer les caractères de façon scolaire, bien au contraire, une grande liberté est donnée dans la gestuelle et souvent il est difficile à un œil non averti de reconnaître le caractère évoqué.

Se référant donc à cela, Lacan y voit « ce qui peut, à nous, masquer la valeur de la lettre⁶ » et en cela nous révéler son ex-sistence. La lettre dans la calligraphie est modifiée, déformée et devient masque de l'écrit sous-jacent. Ce masque vient révéler l'ex-sistence du texte sous-jacent par sa lecture (de même que la lettre masquée du signe révèle le sujet qui ex-sistera en la lisant ou la sonorisant).

Nous relevons que cette fonction de masque confère une valeur particulière à la calligraphie, en tant que représentation symbolique⁷ d'une présence réelle : présence réelle du caractère sous le dessin calligraphié telle la présence réelle de la lettre sous le signe tracé.

La calligraphie est poétique, fait signe, référence à l'unarité du trait qui est son essence même : « [...] en Chine, la calligraphie sert de référence aux autres arts. Avec la poésie, le lien est évident car, magnifiant les poèmes, elle élève à sa dignité chaque signe idéographique⁸ ». Michel Bousseyroux⁹ évoque « la poésie comme effet de sens mais aussi comme effet de trou. C'est cet effet de trou qui est en jeu dans la poésie en tant qu'elle est résonance du corps ». L'effet de trou, c'est le trait unaire en tant que non symbolisable. Trait trou qui fait signe dans la trace effectuée par le corps du calligraphe.

distingue traditionnellement la calligraphie sigillaire, de scribe, courante, cursive, semi-courante, d'herbe... Le geste doit être habile ou au contraire cultiver, canaliser, faire sienne la maladresse, qui devient alors un des éléments d'un langage graphique. Tout est possible ! Ce n'est que quand la période d'apprentissage a fait oublier au sujet qu'il tient un pinceau en main qu'il s'envole vers des zones de liberté expressive sans bornes – sans oublier la révérence aux maîtres des dynasties passées et de la période actuelle. Une fois par an a lieu l'exposition nationale de calligraphie au musée des Beaux-Arts de Chine : la créativité la plus large est devant les yeux, transformant chaque calligraphie en une œuvre différente, de la plus sage, traditionnelle, à celle qui joue de supports autres, ou qui va aller vers des dimensions de performance... La déraison devient la norme, le trait va s'exercer au fil de citations reprises avec à propos sans que cela soit pesant. Le tout sur des papiers et des tissus divers, avec ou sans inclusions de métal ; l'encre, quant à elle, varie du blanc le plus laiteux au noir le plus profond. La complexité est devenue simple.

6. J. Lacan, *L'identification*, séance du 6 décembre 1961, p. 42.

7. Le dessin, la symbolisation vient révéler l'essence du caractère, soit le réel du trait qui porte la lettre. Lettre que j'entends comme élément de la trame inconsciente qui se révèle par les formations de l'inconscient

8. F. Cheng, *Et le souffle devient signe, Portrait d'une âme à l'encre de Chine*, Paris, L'iconoclaste, 2014.

9. M. Bousseyroux, *Lacan le Borroméen*, Toulouse, Érès, coll. « Point hors ligne », 2014, p. 59.

La facture singulière de la calligraphie, la force d'une telle œuvre tient au vif du trait, à sa singularité, à l'unarité du trait. Trait dont chaque un marque la spécificité d'un caractère et s'apparente ainsi au trait unaire. Trait tracé résonnant du geste du calligraphe.

Ma première hypothèse : la calligraphie comme formation de l'inconscient, tout comme le rêve, le lapsus, le Witz (mot d'esprit), etc., en tant que signifiant.

Ce serait une écriture, une mise en figuration de l'inconscient du calligraphe. Le dessin réécrit le poème sous-jacent, l'évoque – l'abstraction de certaines calligraphies fait véritablement évocation plus que représentation –, révèle une essence spécifique du caractère par la réalité du trait – lui-même révélateur du réel du caractère par le symbolique et l'imaginaire du tracé, de la trace encrée qui porte la lettre. La lettre ainsi modifiée – comme le mot dans le lapsus – provient de la trame inconsciente et se révèle alors au sujet par l'écriture.

Lacan, après avoir évoqué et fait circuler deux suites de caractères, l'une calligraphiée et l'autre en écriture banale scolaire, introduit ce qu'est l'essence du signifiant et donne trois attributs à la fonction du trait unaire, *l'inziger Zug* : prix, acte et ressort. « Ceci pour vous introduire à ce qui fait l'essence du signifiant, [...] qui est ce que nous désignons, depuis quelque temps comme *l'inziger Zug*. *L'inziger Zug* qu'ici je vise est ce qui donne à cette fonction son prix, son acte et son ressort¹⁰ [...] »

Cela dit, combien la calligraphie a d'efficace dans son écriture de l'inconscient, en ce qu'elle est à la fois masque et révélateur de l'essence même du signifiant : elle est constituée par les trois attributs de ce trait unaire. Elle est réalisation signifiante, formation de l'inconscient.

Le *prix* est un concept qui prend sens, consistance en rapport à un autre, à une différence. On peut dire que « le prix fait trait, est marque de la différence qualitative » : un objet prisé se distingue d'un objet sans prix. Le prix distingue deux objets, crée la différence.

Le prix est en rapport avec le désir, le désir de l'autre. Il est la marque du désir de l'autre (plus un objet est désiré, plus son prix augmente). Le prix est toujours à redéfinir selon le désir de l'acheteur et du vendeur. Il me semble qu'il y a là une fonction pivot du prix qui correspond à celle du phallus (en tant qu'« instrument du désir¹¹ »), soulevant la question de l'être ou de l'avoir : le prix est-il attribué par l'Autre (vendeur), ou bien l'objet a-t-il un prix propre (une valeur intrinsèque) ? C'est toute la question du marché de l'art. L'objet d'art a-t-il un prix, une valeur intrinsèque, hors marché de l'art, sans être convoité ? Cette question reste béante. Question

10. J. Lacan, *L'identification*, op. cit., séance du 6 décembre 1961, p. 42.

11. *Ibid.*, séance du 28 mars 1962, p. 167 : « La question est de savoir pourquoi l'instrument du désir, le phallus, prend cette valeur si décisive [...] pourquoi le phallus vient-il comme mesure, au moment où il s'agit de quoi ? du vide inclus au cœur de la demande [...] »

vive. Remarquons que la calligraphie en Chine a valeur d'œuvre d'art, ce que Lacan souligne : « [...] il n'y a qu'en Chine que la calligraphie a pris une valeur d'objet d'art. C'est la même chose que d'avoir une peinture, ça a le même prix¹². »

Le prix ayant fonction d'unarité, de spécificité, signe, marque l'objet de sa différence en lui conférant sa valeur.

L'acte, dans la calligraphie, est effet (et fait) de corps sur un support, empreinte psychocorporelle d'un instant. L'acte fait signe, fait marque. L'acte est moteur et signifiant. En tant que mouvement, il vient tracer, barrer (trace, barre). L'acte est le trait, le tracé unique, à chaque fois distinct, et signifiant : « C'est la pointe signifiante qui caractérise l'acte¹³. » Il n'y a pas deux calligraphies identiques, chacune est acte et c'est ce qui fait l'unicité, la singularité de chacune. L'acte dans la calligraphie fait donc fonction de trait unaire : il est signe, marque et trace singulière et unique, support de la lettre, du caractère.

Le ressort comme l'énergie intrinsèque du trait est à la source de la dynamique du tracé, de sa rythmicité, de sa consistance, de son élasticité, de son dessein, de sa précision. Le ressort, je l'entends comme force pulsionnelle qui contourne la demande inconsciente, qui en fait le tour comme un ressort autour de son axe (tout comme la pulsion fait le tour de l'objet sans jamais l'atteindre). C'est ce qui singularise le trait. La gestuelle du calligraphe à travers son corps va appliquer l'encre compressée, réservée dans un pinceau et qui va s'étendre, se libérer sur la feuille. « La psyché, l'âme du calligraphe se transfère au médium, et le tracé se fait du noir le plus épais jusqu'au lavis le plus blanc¹⁴. » Certains grands calligraphes fabriquent eux-mêmes leurs pinceaux afin de singulariser leur ressort plus « en corps ». Le ressort a donc fonction de trait unaire en ce qu'il signe et trace le corps propre de chaque calligraphe.

« Le trait n'est pas une simple ligne. Il est l'incarnation du Souffle. Par ses pleins et ses déliés, par les infinies inflexions qu'il implique, il est à la fois volume et teinte, forme et mouvement. Mieux encore, le calligraphe exige qu'il soit os et muscles, chair et sang¹⁵. »

Lettre calligraphiée comme l'être d'encre. Calligraphie, lieu du trait par excellence.

Il y a une relation unaire à l'ensemble des traits produits avec un pinceau, chaque un est singulier, différent par essence, par nature, *de facto*. Chaque trait est une partie de l'ensemble des traits possibles. Le trait du

12. *Ibid.*

13. E. Porge, « La clinique de l'acte psychanalytique », *La clinique lacanienne*, n° 23, Passer à l'acte, Toulouse, Érès, 2013.

14. F. Cheng, *Et le souffle devient signe, Portrait d'une âme à l'encre de Chine*, op. cit.

15. *Ibid.*

tracé, de la trace encrée, comme une ancre, comme nerf de l'écriture, singularité de l'essence du signifiant, comme la lettre. « Ce nerf dont il s'agit dans la distinction du statut du signifiant¹⁶ », dit Lacan.

Calligraphie...

Nerf, trajet gainé de myéline, tracé encrée, trajet gainé d'encre,

Encre masque du trajet, de l'errance du sujet,

Nerf, lettre encrée, tracée, dit du texte inconscient,

Marque du trait unaire qui le révèle sans le dire encore.

Calligraphie comme instant de vie partagée avec la fibre sensitivo-motrice du calligraphe,

Calligraphie comme geste, support pulsionnel, acte de l'être de la lettre inconsciente.

La calligraphie du Haitang et ses équivoques

春园细雨暮泱泱，韭叶当篱作意长。

chūn yuán xì yǔ mù yāngyāng, jiǔ yè dāng lí zuò yì cháng .

旧约隔年留话久，新蔬一来出泥香。

jiùyuē gé nián liúhuà jiǔ, xīn shū yī lái chū ní xiāng.

梁尘已觉飞江燕，帽影时移乱海棠。

liáng chén yǐ jué fēi jiāng yàn, mào yǐng shí yí luàn hǎitáng.

醉后推敲应不免，只愁别驾恼郎当。

zuì hòu tuīqiāo yīng bù miǎn zhī chóu bié jià nǎo láng dāng.

醉间经海棠树下，时夜禁欲尽。天池山人渭。

zuì jiān jīng hǎitáng shù xià, shí yè jìn yù jǐn. tiān chí shān rén wèi

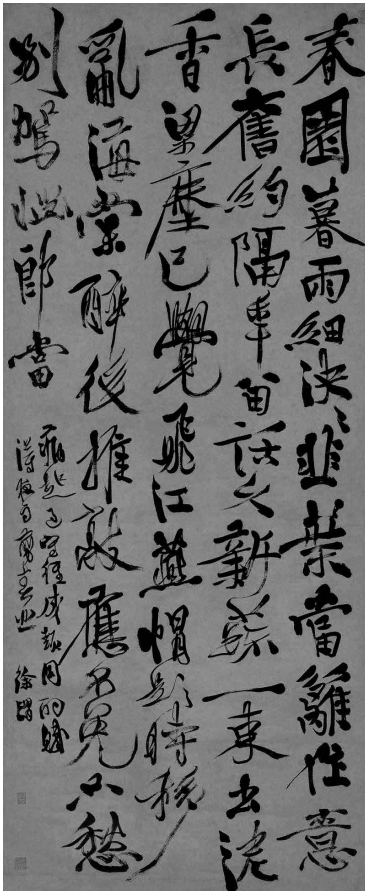
La composition poétique a été transcrite par le peintre sur différents supports : le rouleau ; la forme d'éventail, réservée à l'inscription d'une composition littéraire, surtout poétique, parfois accompagnée d'une peinture au lavis. Les dimensions peuvent varier selon les montages, les circonstances de la composition.

Nous en avons choisi trois versions en semi-cursive (行書). Pas de titre précis pour cette composition sinon la mention d'une forme poétique en sept caractères (七言詩), point que nous n'avons pas jugé utile de développer ici, Lacan ne semblant pas y avoir été particulièrement sensible.

16. J. Lacan, *L'identification*, op. cit., séance du 6 décembre 1961, p. 42.



Xu Wei, *Le Haitang*, éventail sur papier revêtu d'un des sceaux du peintre
徐渭行書七言詩扇面，水墨金箋



Xu Wei, *Le Haitang*,
rouleau sur papier,
166 x 68 cm
徐渭行書立軸直奔



Xu Wei, *Le Haitang*,
Rouleau sur papier, 209,8 x 64,3 cm,
coll. musée du Vieux Palais de Beijing
徐渭《草書七律詩軸》紙本，行草書，纵
209.8厘米，横64.3厘米，北京故宫博物院藏

Lacan choisit une calligraphie particulière, celle du Haitang 海棠. Pourquoi¹⁷ ?

Il n'évoque dans son séminaire que les cinq derniers caractères du troisième vers du poème : 帽影时移乱海棠, *mao* (bonnet), *ying* (l'ombre), *shi* (souvent), *yi* (se mouvoir), *luan* (le désordre), *hai tang* (les fleurs de Haitang). Sa traduction est assez libre : « l'ombre de mon chapeau danse et tremble sur les fleurs du Haitang 海棠 ». Ceci est l'une des traductions possibles, il en existe d'autres. Le chinois n'est pas une langue qui se traduit de façon unanime et définitive.

Si l'on s'approche de la traduction terme à terme, voici ce qui apparaît :

- « l'ombre de mon chapeau » est mis pour « l'ombre du bonnet » ;
- Lacan a utilisé « souvent » et « mouvoir » pour en faire « tremble » ;
- il donne « les fleurs de Haitang » 海棠 pour « le désordre de haitang », 海棠-

Par ailleurs, notons que Guy Sizaret évoque ainsi le caractère 乱 : « *luàn* 乱 qui précède *hàitáng* 海棠 n'est pas n'importe quel "désordre" ; il peut s'agir d'un désordre moral (privé) ou d'un désordre social (environnemental). » Il est intéressant de remarquer, à la suite de notre propos initial, que chaque caractère fait trait unaire et que Lacan en joue : il évoque par exemple « les fleurs de Haitang », mais nous savons par l'analyse de Sizaret qu'un autre sens existe – *luan* 乱 est le désordre mais aussi l'inceste (les amours sauvages). « Les fleurs de Haitang » 海棠 masquent l'inceste, Lacan le savait-il ?

Le masque est comme symbole d'une présence réelle, une signification qui en cache une autre, présence sur fond d'absence, révélation s'il en est du fait qu'il n'y a pas de métalangage. La signification de chaque caractère ne fait que masquer d'autres occurrences. Le caractère est bien lettre en tant qu'essence même du signifiant.

Nous voyons là la proximité étroite entre l'étude d'un texte chinois et une séance de psychanalyse : dans les deux cas, il s'agit d'un déchiffrement (d'un écrit ou d'un récit), axé sur la recherche, l'écoute de la singularité, de la différence qualitative, et qui révèle l'inutilité, voire l'impossibilité d'une quelconque catégorisation ou généralisation.

Pour comprendre ce qu'il en est de cette calligraphie choisie par Lacan, l'étude qu'en a faite Guy Sizaret est précieuse. Je vais donc vous en relater quelques éléments.

Guy Sizaret relève que le mot Haitang 海棠 n'est pas traduit par Lacan. Il en propose les traductions suivantes : *haitang* 海棠 signifie

17. J'ai tenté de contacter F. Cheng, qui serait le seul détenteur d'une réponse à cette question, ce fut sans succès hélas.

pommier sauvage, mais désigne aussi les cognassiers du Japon ; *tang* 棠 est un poirier à feuilles de peuplier. Mais on préfère quand même le pommier, car un conte (cela intéressa un poète), *Le pommier et sa merveilleuse floraison printanière*, raconte qu'aux temps où le tigre fréquentait les collines de Yesangpo, il en descendit pour attaquer un homme de la vallée qui chassait, accompagné de sa fille, une nommée Haitang 海棠. Cette dernière se jeta courageusement sur la bête pour défendre son père. On raconte que les villageois, accourus pour emporter le corps des victimes, virent que des fleurs avaient poussé tout au long du chemin où avait coulé le sang de la fille gouttant des griffures de la bête. Aussi nommèrent-ils ces fleurs les fleurs de Haitang 海棠 et cet endroit la vallée de Haitang 海棠, en souvenir de l'héroïne et de son drame.

Ni la grammaire ni l'écriture ne distinguent vraiment la vallée *des* Haitang 海棠 (vallée des fleurs de Haitang 海棠) et l'éponyme, la vallée *de* Haitang 海棠, on ne sait donc pas s'il s'agit des fleurs ou du nom du lieu.

Ces fleurs qui sont teintées de rouge pâle sur leurs pétales évoquent les fleurs de pommier ; il peut s'agir aussi d'une sorte de pâquerettes aux vives couleurs, seule cette teinte rouge pâle permet la comparaison avec les fleurs en bouton des pommiers sauvages qu'abrite cette vallée. Comme bien des fruitiers sauvages, ils sont souvent épineux et forment des buissons aux branches enchevêtrées. N'étant pas domestiqués ils constituent un rude contraste avec le charme de la floraison du printemps, et cela nous mène à cette connotation de véritable sauvagerie qui accompagne le Haitang 海棠, évoquant l'amour sauvage.

Poursuivant sa recherche sur la signification de ces deux caractères, Guy Sizaret, après s'être penché sur la botanique, puis analysé la place du Haitang 海棠 dans l'œuvre de Xu Wei, a découvert que Haitang 海棠 était aussi le nom d'un typhon particulièrement violent qui avait atteint l'île de Taïwan et la Chine continentale en 2005 ; en sus, l'histoire de la jeune Haitang 海棠 revient dans la critique d'un film de 1949 intitulé *Le crime de Haitang* 海棠.

Combien d'occurrences à ce Haitang 海棠 ! Singulière ambiance...

Haitang 海棠, poirier, typhon, fleur, amour sauvage ou inceste. La spécificité de ce terme, sa différence se marque par l'absence de certitude quant à une définition. On ne saura jamais tout des significations de ce terme.

Dans la séance du 6 décembre 1961, Lacan « pénètre en Chine » par le biais de la calligraphie. Il s'approche ensuite, le 24 janvier 1962, de l'objet central de ce voyage, à savoir le caractère (chinois) lui-même.

Caractère chinois et trait unaire

C'est en montrant à quel point la lettre peut être masquée par le trait et faire signe par le signifiant que Lacan affirme que le caractère chinois n'est pas seulement représentation, pictogramme d'une idée, d'un concept, d'une chose¹⁸. Ce cheminement entre lettre et trait unaire au travers de la calligraphie nous fera comprendre pourquoi Lacan affirma qu'il était lacanien sans doute parce qu'il avait fait du chinois autrefois.

Qu'est-ce, alors, qu'un caractère chinois et pourquoi Lacan a-t-il choisi de l'utiliser ?

La langue chinoise écrite ancienne est un instrument linguistique exceptionnel. C'est le *wenyan* 文言 : la parole *yan* 言 et la trace *wen* 文. Plus qu'une langue écrite, c'est une langue graphique. Le *wenyan* 文言 est le produit de l'invention d'une langue idéographique adaptée à la langue chinoise et de la fabrication d'un système de graphies qui fait du chinois une véritable langue graphique distincte, écrite.

Dans toutes les langues qui possèdent une écriture, se crée un écart entre le maniement de l'oral et les écrits. Une langue parlée est un flux irréversible, l'élocution est hors maîtrise, ce qui échappe ou achoppe ne peut être retenu. L'écrit au contraire peut se reprendre, se travailler, se préciser. En cela il y a un écart de rythmicité, de temporalité entre oral et écrit.

L'oral se dit kouyu 口語 : la parole *yu* 語 (言 *yan* la parole et 吾 moi, je) qui sort de la bouche *kou* 口. L'écrit se dit *shumianyu* 書面語 : la parole *yu* 語, sur le support *mian* 面, du livre *shu* 書. Entre oral et écrit, une grande différence de nature, un seul caractère commun : la parole *yu* 語¹⁹.

Nous allons maintenant nous centrer sur la séance du 24 janvier 1962 au cours de laquelle Lacan va manipuler différents caractères chinois. Il ressort de ses propos que parler c'est apporter de l'eau au moulin. Lacan retient deux caractères parmi d'autres pour étayer ses dires et ce n'est pas pur hasard.

18. J. Lacan, *L'identification*, op. cit., séance du 6 décembre 1961, p. 42 : « J'ai déjà tout de même assez, quelquefois fait allusion au caractère chinois et à son statut pour que vous sachiez que l'appeler idéographique, n'est pas du tout suffisant. »

19. Ce caractère *yu* 語 est considéré comme une clé qui entre dans la composition d'un caractère et dont la graphie est de ce fait modifiée. Le locuteur sait spontanément que c'est de cette place précise qu'il est question.

Le caractère ke 可

L'écriture *ke* en est la romanisation²⁰. Ce caractère porte le troisième ton²¹ et est formé de deux caractères : la bouche, *kou* 口, et *ding* 丁, qui comporte plusieurs sens²² dont le quatrième des dix troncs célestes²³.

Le pictogramme *ding* 丁 remplace un autre caractère dont Lacan parle : *kao* 考, considéré comme une forme archaïque, gutturale, qui n'est plus usitée aujourd'hui mais à laquelle on attribue la propriété de représenter « l'effort que fait le souffle pour s'exhaler²⁴ ». Cela se perçoit dans sa prononciation.

Lacan a bien repéré ce caractère particulier. On le retrouve dans la constitution de nombreux autres caractères, par exemple :

– dans *hao* 号, crier : *kou* 口 la bouche et *kao* 攷 examiner, rechercher, consulter, vérifier...

– dans *ning* 寧, tranquille, calme, paisible, serein : *ning* 寧 le repos et *kao* 可.

Comment est-on passé de *kao* 考 (archaïque) à *ding* 丁 (utilisé aujourd'hui) ? En effaçant un petit coude, le coup de glotte²⁵ (cela s'entend dans la phonétique : *kao* et *ding*).

ke 可 est un verbe (pouvoir, avoir la possibilité de), c'est aussi un adverbe (mais, cependant), également le suffixe -able (par exemple, *ke ai* 可愛, aimable). Le sujet peut quelque chose, en cela ce caractère résonne

20. Romanisation : transcription phonétique en langue latine. Il existe plusieurs systèmes de romanisation (hanyu pinyin, Wade-Giles, Yale, EFEO).

21. Le chinois est une langue tonale. Le ton sert à la distinction des mots. Il s'agit d'un changement de hauteur de prononciation pour une même syllabe. Il y a quatre tons en chinois mandarin : premier ton : plat (assez élevé et égal), deuxième ton : montant (partant d'assez bas et montant), troisième ton : bas (en creux et infléchi), quatrième ton : descendant (haut, bref et descendant). Il existe également un cinquième ton : le ton zéro ou ton léger, la voyelle portant ce ton ne se prononce pas, passe inaperçue à l'oreille.

22. *Ding* a de nombreuses significations : un clou, le confluent d'une rivière, une rue perpendiculaire à une autre, le dard d'un scorpion, le pilon d'un unijambiste, le commandement qui vous fige. C'est également le quatrième des dix troncs célestes qui, combinés avec les douze branches terrestres, permettent le calcul dans le premier système calendaire. À noter que sur les *jiaguwen*, gravures sur os, le caractère *ding* est représenté par un cercle. Cela pour montrer combien les graphies ont évolué.

23. Les tiges célestes (天干, *tiāngān*), également appelés troncs célestes, sont une notion chinoise liée au cycle sexagésimal, un ancien système cyclique de numérotation et de datation encore utilisé en astrologie chinoise. Les tiges célestes sont au nombre de dix et sont associées aux concepts de yin et de yang et aux cinq éléments. Elles sont encore utilisées en Chine et au Japon comme système alphabétique ou système de numérotation, y compris sur les documents légaux.

24. J. Lacan, *L'identification*, op. cit., séance du 24 janvier 1962, p. 98 : « Il semble que ce ne soit pas sans raison que nous puissions nous fier à la racine qu'en donne le commentateur, et qui est bien jolie, c'est à savoir qu'il s'agit d'une schématisation du heurt de la colonne d'air telle qu'elle vient à pousser, dans l'occlusive gutturale, contre la barre que lui oppose l'arrière de la langue contre le palais. »

25. Coup de glotte : dénomination commune d'une consonne dont la description en phonétique articulatoire est l'occlusive glottale sourde.

comme l'avènement du sujet actif, mais aussi de celui qui résiste (mais, cependant) ; il est par ailleurs celui qui est passivé avec le suffixe -able. *ke* 可 se positionne entre actif et passif, ce qui lui confère une position axiale.

ke 可 est une exception parmi les caractères chinois : c'est le seul de toute l'écriture chinoise classique pour lequel la phonétique (sonorité *ke*) correspond à un signe moteur (effort que fait le souffle pour s'exhaler), c'est un coup de glotte et cela signifie la possibilité même de la parole. En cela *ke* 可 a une position centrale.

ke 可 transmet sa phonétique aux caractères qui lui sont articulés. Il est, de ce fait, centre axial pour nombres de caractères.

ke 可 a donc une position axiale dans l'écriture : il allie graphie (coude retourné), phonétique (le son *ke*) et motricité (souffle) et permet donc de lier écriture et oralité.

Par ailleurs, il est remarquable que l'écriture récente *ke* 可, à savoir *ding* 丁 et *kou* 口 rassemblés, constitue elle aussi un caractère axial entre écriture et oralité : *ding* 丁 exprime ce que dessine sa graphie pour certaines occurrences (clou, dard, pilon d'un unijambiste, etc.) et ce qui se dit (un commandement), et *kou* 口, la bouche, exprime par où cela se dit tout en dessinant le pourtour de la cavité buccale.

Le caractère *qi* 奇

qi se prononce *qi* et *ji*. Ce caractère est lui aussi très singulier. Sa partie supérieure, le caractère *da* 大, signifie grand. *Da* provient de *ren* 人 : les deux jambes de l'homme et la barre qui montre les bras écartés en grand. L'agrégat de grand, *da* 大, et de *ke* 可 se lit *qi* 奇.

Lacan se réfère au *Livre des odes* *Shi jing* 詩經²⁶, un des classiques chinois. Le caractère *qi* 奇 ne s'y trouve pas mais on le retrouve comme indicateur phonique dans beaucoup d'autres caractères et poèmes : avec la clé du chien : *yi* 猗, hélas (lyrique), cri d'admiration, beau, verdoyant, tendre, souple, flexible, particule finale.

Étrangement, Séraphin Couvreur, sinologue et lexicologue, mentionne une autre prononciation de ce caractère : *wo* 猗, qui réintroduit un coup de glotte dans la prononciation.

26. Le *Livre des odes* 詩經, aussi appelé *Classique des odes* ou *Les trois cents poésies* 詩三百, est un ouvrage contenant des textes attribués à différents auteurs, l'un des plus acceptés étant Zhou Gongdan 周公旦 selon un autre ouvrage classique de Shangshu 尚書. Les textes ont été composés du début de la dynastie des Zhou de l'Est à la période dite des Printemps et Automnes. Différents commentateurs ont ajouté les remarques de leur érudition, parmi eux Zhu Xi, néo-confucéen qui a vécu sous les Song. Les textes poétiques rassemblés sont au nombre de 300, 305, voire 311 selon des critères d'analyse des différents épigraphistes et hommes de lettres qui se sont penchés sur la question de la cohérence de l'œuvre. Dès la dynastie des Han, ce texte est considéré comme un classique confucéen par les tenants de ce courant philosophico-politique. Les études érudites continuent de faire couler beaucoup d'encre et de susciter de nombreux déroulements d'écran !

Cela ne peut être un hasard si Lacan, là encore, a choisi d'utiliser ces caractères-là²⁷.

On retrouve *qi* 奇, toujours dans le dictionnaire de Séraphin Couvreur :
– avec la clé du bois. Il se prononce *yi* 椅 et signifie siège, chaise (ces objets sont en bois) ;

– avec la clé du métal. Il se prononce *yi* 錡, marmite à trois pieds, ou *qi*, ciseaux ;

– avec la clé de la main. Il se prononce *ji* 掎, tirer ou lier.

Les deux formes que donne Lacan des dérivés phonétiques de *qi* 奇 sont *qi* 騎, clé du cheval, s'installer à califourchon, et *yi* 椅, clé du bois, la chaise.

Il y a quelque quarante mille caractères en Chine – sans tenir compte des mots scientifiques et techniques récents qui nécessitent la fabrication de nouveaux caractères. Alors pourquoi Lacan s'est-il attaché à ces deux-là, *ke* 可 et *qi* 奇 (wo 猯) ? Qu'est-ce qui a motivé sa curiosité ? Ce n'est pas explicité par Lacan dans son séminaire.

Ma deuxième hypothèse est de considérer kao/ke 𠂇/可 et qi/wo 奇/猯 comme deux caractères d'exception dans l'ensembles des caractères chinois classiques.

qi 奇 est exception dans la série des composés où *ke* 可 sert d'indicateur phonétique, il a donc une position unique et axiale.

Les graphies des deux caractères *kao* 𠂇 (*ke* 可) et *qi* 奇 (*wo* 猯) sont également des exceptions car chacune d'elles équivaut à un signe de phonétique motrice, un coup de glotte qui apparaissait dans la forme ancienne *wo* 猯 et disparaît dans la prononciation *qi* 奇, qui apparaissait dans le caractère *kao* 𠂇 et qui disparaît dans le caractère *ke* 可. Ce coup de glotte est un mouvement circulaire qui fait donc béance et permet l'articulation d'une consonne par le passage d'un souffle axial dans la cavité buccale. La notion d'axialité traverse ces deux caractères de façon manifeste.

Ma troisième hypothèse est la prise en compte de la position axiale dans la langue chinoise de ces deux caractères, et de les figurer, de les inscrire dans le centre moteur du moulin, dans la béance où tourne l'arbre de la roue du moulin.

Ainsi, *kao/ke* 𠂇/可 et *qi/wo* 奇/猯 seraient les éléments autorisant la dynamique du moulin.

La quatrième de mes hypothèses est d'entendre l'équivoque entre qi 奇 et qi 气.

27. « On sait de par le livre des Odes que *qi* 奇 est proche de *ke* 可 au moins par ceci qu'il y avait une gutturale dans la langue ancienne *wo* 猯 qui donne l'autre implantation de l'usage de ce signifiant 奇 pour désigner le phonème *qi*. » J. Lacan, *L'identification*, op. cit., séance du 24 janvier 1962, p. 98.

qi 奇 c'est aussi le *qi* 气, le souffle du vide médian. *qi* 气 est un caractère fondamental de la langue et de la culture chinoises. C'est le principe animant l'univers et la vie. Le *qi* 气 circule à l'intérieur du corps (à travers les méridiens) et est présent dans toutes les manifestations de la nature. C'est l'énergie vitale.

Voici l'un des poèmes du premier livre du *Dao De Jing* de Lao Tseu dans lequel il est question du vide médian²⁸ :



道德經 **DAO DE JING** 道經 – DE LA VOIE ET DE LA VERTU
 La dialectique naturaliste et politique de Lao-tseu exposée en 81 textes poétiques et obscurs. Tr. Julien (fr), Waley (en), Wilhelm (de) et Lau (en).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27
 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54
 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81

Daodejing I. 11.

第一十 – SECTION DAO – CHAPITRE XI

無 之 以 爲 用	故 有 之 以 爲 利	當 其 無 有 室 之 用	鑿 戶 牖 以 爲 室	當 其 無 有 器 之 用	埏 埴 以 爲 器	當 其 無 有 車 之 用	三 十 幅 共 一 轂
-----------------------	----------------------------	---------------------------------	----------------------------	---------------------------------	-----------------------	---------------------------------	----------------------------

« Trente rais se réunissent autour d'un moyeu.
 C'est de son vide que dépend l'usage du char.
 On pétrit de la terre glaise pour faire des vases.
 C'est de son vide que dépend l'usage des vases.
 On perce des portes et des fenêtres pour faire une maison.
 C'est de leur vide que dépend l'usage de la maison.
 C'est pourquoi l'utilité vient de l'être, l'usage naît du non-être. »

Déjà là se dit le vide essentiel du moyeu de la roue, entre autres. Le *qi* 气 sera au principe de la dynamique possible dans cette béance. Le *qi* 气 est énergie vitale, axe véritable de la vie, et la rend possible.

Cette hypothèse, fondée donc sur l'équivoque entre *qi* 奇 et *qi* 气, tous deux termes figurant dans le vide autorisant le mouvement du moyeu de la roue, m'induit à trouver un rapport entre le *qi* 气 et l'objet petit (a) : ces deux concepts animent et véhiculent la vie dans soma et psyché (au travers de la pulsion, du fantasme, du symptôme, etc.). L'objet (a) comme cause de désir²⁹, cause et effet d'un manque car le désir est manque, béance. Cette béance qu'est le désir porte en elle une certaine énergie d'appel et fait

28. Lao Tseu, *Dao De Jing*, traduit en français par Stanislas Julien (1797-1873), Paris, Imprimerie royale, 1842, livre 1.

29. *Objet a cause de désir*, séminaire oral d'Erik Porge, séance de décembre 2015.

(effet) demande. Dans le séminaire *L'angoisse* (1962-1963) Lacan dira de l'objet petit (a) qu'il est la réserve dernière de libido³⁰, là encore (en corps) on réalise l'« énergétique » contenu dans ce terme.

Le *qi* 气, souffle, énergie pure, est à l'origine de toute animation possible de l'univers.

Ma cinquième hypothèse : le moulin métaphore de l'inconscient ?

L'arbre du moulin repose sur un creux, un vide, qui seul permet la mise en rotation des battoirs. Ce vide correspondrait à l'ombilic de l'inconscient, l'inatteignable, l'insondable. Y logent les deux caractères *kao* 可 (*ke* 可) et *qi* 奇 (*wo* 猗), axiaux de par la spécificité de leur graphie. Y circule le souffle *qi* 气 qui anime la roue du moulin.

Ce moulin figure pour Lacan *le rapport de la lettre au langage*³¹, sa roue baigne dans lalangue et en est animée. Lalangue est un mot d'esprit de Lacan lors d'une séance de séminaire le 4 novembre 1971. Lalangue fait référence à un babil antérieur à la fixation du mot et du sens, un langage d'avant les mots, d'avant les dénominations. Lalangue est langage d'avant l'entrée dans la langue, d'avant l'entrée dans le symbolique des signifiants. Elle est expression active et vivante de « l'inconscient, ça parle³²... », en l'occurrence, ça parle de lalangue moulinée !

Et de fait, *kao* 可 (*ke* 可) et *qi* 奇 (*wo* 猗) permettent le passage de l'écrit – empreinte inconsciente – à l'oral – parole –, en cela ils induisent une continuité, un rapport entre la lettre et le langage. Ce n'est donc pas par hasard que Lacan, dans la même séance du 24 janvier 1962, après avoir longuement évoqué ces deux caractères (*qi* 奇 ou *wo* 猗, et *ke* 可 ou *kao* 可), en vienne au rapport de la lettre au langage avec cette métaphore du moulin. Le moulin (métaphore de l'inconscient), avec son ombilic (vide, creux sur lequel repose l'arbre du moulin), actionné par le flux (grand Autre, trésor des signifiants, bain de langage), entraînant les battoirs qui scandent ce flux et font remonter à la surface des signifiants ruisselants (signifiant représentant du sujet pour un autre signifiant).

Ce moulin est figuration du rapport de la lettre au langage et fonctionne au travers d'une succession de prélèvements d'éléments (signifiants) du flux (du grand Autre) au un par un : l'eau prélevée du flux y ruisselle inéluctablement en retour, goutte pour goutte, tout comme les

30. J. Lacan, *L'angoisse*, séance du 16 janvier 1963, transcription de M. Roussan, p. 84 : « [...] qu'au niveau de notre sujet analytique, de la source de ce qui subsiste comme corps, qui en partie, pour nous, nous dérobe si je puis dire, sa propre volonté [...] cet objet petit (a), c'est ce roc dont parle Freud, cette réserve dernière irréductible de libido [...] »

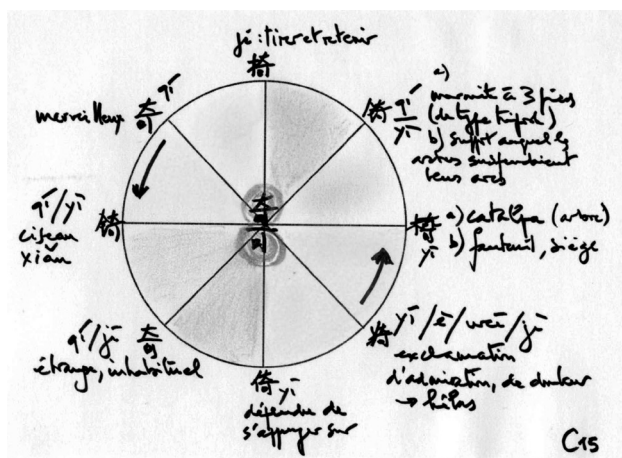
31. J. Lacan, *L'identification*, *op. cit.*, séance du 24 janvier 1962, p. 99.

32. « L'inconscient, ça parle, ce qui le fait dépendre du langage, dont on ne sait que peu : malgré ce que je désigne comme linguisterie pour y grouper ce qui prétend, c'est nouveau, intervenir chez les hommes au nom de la linguistique. La linguistique étant la science qui s'occupe de lalangue, que j'écris en un seul mot d'y spécifier son objet, comme il se fait de toute autre science. » J. Lacan, « Télévision » (1972), dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

signifiants tirés hors du lieu du trésor des signifiants, du grand Autre par le sujet parlant, y retournent, l'un après l'autre, dans l'égrainement des éléments langagiers. S'opère une libération, une ex-sistence furtive du sujet dans le temps de l'écoulement-ruissellement. Nous avons là l'évocation du battement signifiant.

Le moulin des caractères chinois et le moulin de Lacan

Je reproduis ci-dessous le schéma du moulin dont le vide sur lequel repose l'arbre est doté des caractères *qi* 奇 / *wo* 猯 et *ke* 可 / *kao* 𠂇. Ce moulin fait ruisseler les signifiants *yi*, *ji* ou *qi*.



Il y a un lien entre ce moulin et celui évoqué par Lacan imageant « le rapport de la lettre au langage³³ ». Le moulin tourne et les signifiants – caractères – viennent battre l'eau du flux – grand Autre, contexte ou bain langagier – par les battoirs de leur graphisme, la roue faisant remonter par les godets de ses battoirs quelque chose qui ruisselle – un signifiant, une incidence unique qui prend existence de se détacher du flux initial, d'en être tirée et d'y ruisseler en retour. La motricité du moulin est due au mouvement du flux qui entraîne les battoirs fixés sur la circonférence du moyeu, au centre duquel l'arbre repose sur un vide qui permet sa rotation.

qi 奇 (*wo* 猯) et *ke* 可 (*kao* 𠂇) et le souffle *qi* 气 figurent comme éléments moteurs dans le vide sur lequel l'arbre du moulin tourne : ces deux caractères véhiculent ce « coup de glotte » nécessaire à l'articulation de la dynamique qui lui est associée, le souffle fournissant l'énergie. Le vide de la cavité buccale ne peut articuler la parole qu'avec des coups de glotte. C'est la force de la langue chinoise dans laquelle le

33. J. Lacan, *L'identification*, op. cit., séance du 24 janvier 1962, p. 99.

caractère est objet moteur, dynamique, au même titre que le trait unaire est l'essence même du signifiant, sa force motrice et sa dynamique intrinsèque.

Le caractère chinois a des significations si nombreuses qu'on n'est jamais sûr de celle attribuée par l'auteur du texte lu (dans la langue classique). En ce sens, le caractère fait fonction de trait unaire car sa signification réelle, on ne la sait pas, c'est celle du grand Autre, Auteur (avec un grand A) qui précède de beaucoup le sens donné par le sujet, lecteur. C'est le désir de chaque commentateur qui va faire œuvre et poursuivre le déchiffrement de ces textes dits – ouverts – et le plus souvent non ponctués. Le corpus classique chinois est fait de commentaires sur le texte puis de commentaires sur les commentaires. Ça n'a fait que s'ajouter, continuer de tourner. Une histoire d'agrégats, de tournoiement. Les textes sont véritablement moulins.

La métaphore du moulin : rapport de la lettre au langage, véhicule de l'Autre du langage vers l'Autre du corps

Lacan évoque le moulin comme « cette suite d'alternances où le signifiant revient battre l'eau [...] du flux » : le moulin tourne entraînant battoir après battoir dans une « suite d'alternances » b1, b2, b3... bn. Chaque battoir vient battre le flux comme chaque signifiant vient scander, articuler le flux du langage, S1, S2, S3,....Sn.

« Le flux » est flux de langage, flux ambiant, flux des paroles de l'Autre, bain de langage, trésor des signifiants. « Les battoirs de son moulin, sa roue, remontent chaque fois quelque chose qui ruisselle » : les battoirs sont comme autant de signifiants faisant scansion, des scansions signifiantes l'une après l'autre. « Sa roue » communique le sens du tour aux battoirs comme la voix impulse rythme et signification aux signifiants. Sitôt extraite du flux par le battoir émergeant, « remontant chaque fois quelque chose qui ruisselle » : Lacan dit bien quelque chose, de quelle « chose » s'agit-il ? « Pour de nouveau retomber, s'enrichir et se compliquer » : cette chose disparaît de nouveau dans ce flux ; chaque signifiant évoqué aussitôt s'évapore mais laissera trace, écho vocal, qui viendra se mêler au flux d'origine et l'enrichir, « sans que nous puissions jamais à aucun moment saisir ce qui domine, du départ concret ou de l'équivoque » : l'alternance de prélèvements, de ruissellements du flux ne permet pas de distinguer la chose prélevée et ruisselée de la chose du flux initial ; il en va de même pour la voix qui articule/énonce la suite des signifiants dont seule résonne l'empreinte vocale, on ne peut jamais dire si elle est départ concret ou équivoque.

La lettre apparaît ainsi comme cette résonance, cette « ruissellance ». Elle ex-siste à la coupure, elle est sortie, portée ex et hors flux par la scansion du battoir et fait continuité et direction vectorielle car elle porte en elle le trait (unaire). Elle s'efface à peine évoquée dans le flux du discours courant telle une résonance, qui se continue, indissoluble et hâtée. Elle semble de la consistance du souffle *qi* 气.

La lettre habite le flux de façon continue, elle ne se donne à entendre qu'en prenant forme par équivoque, lapsus, rêve, mot d'esprit et autres formations de l'inconscient (dont la calligraphie ?). La lettre, objet insaisissable, objet du désir, forme spécifique de l'objet (a) dans son éphémère et sa résonance, la lettre ici empreinte de l'objet voix. La lettre est expression de l'inconscient et son ex-sistence nous est découverte dans le ruissellement qui provient de la découpe du flux du grand Autre du langage. Sa retombée modifie le flux initial qui d'Autre des signifiants devient langage, Autre du corps puisque modelé et transformé par la lettre.

Je reviens à une question de Lacan dans « La troisième » : « Il n'y a pas de lettre sans de lalangue, c'est un problème, comment est-ce que lalangue ça peut se précipiter dans la lettre ? On n'a jamais rien fait de bien sérieux sur l'écriture. Mais ça vaudrait quand même la peine, parce que c'est là. »

Nous avons précédemment proposé le moulin comme métaphore de l'inconscient, or l'inconscient est le siège de la lettre. Lalangue comme langue de l'inconscient, langage non en corps articulé, langage d'avant la langue. Lalangue comme flux langagier de l'inconscient. Le moulin en prélève des gouttes qui ruissent en retour, pour enrichir le flux initial d'avoir été ainsi extraites par l'articulation des battoirs et de s'être précipitées dans une lettre. Lettre qui fera équivoque ou lapsus, lettre à l'origine même du signifiant.

La sixième et dernière hypothèse sera donc de penser le moulin comme lieu de la précipitation de lalangue dans la lettre.

L'écriture des différents caractères sur le moulin telle qu'induite par les dires de Lacan se lirait ainsi : chaque caractère comme une précipitation en une lettre. Les battoirs de ce moulin articulent l'extraction de la lettre hors lalangue et sont écriture de l'inconscient au travers de l'équivoque, du lapsus, etc.

Bibliographie succincte en dix auteurs

- Séraphin COUVREUR, *Dictionnaire classique de la langue chinoise*, Kuangchi Press, 1966.
- Guy SIZARET, « À propos de ce qu'il y a de chinois dans les séminaires de Lacan. Cf. leçon du 6 décembre 1961 de son séminaire sur l'Identification ». Site : <http://lacanchine.com>
- William G. BOLTZ, « Shuo wen chieh tzu », dans Michael Loewe (ed.), *Early Chinese Texts : A Bibliographical Guide* (Early China Special Monograph Series No. 2), Society for the Study of Early China, and the Institute of East Asian Studies, University of California Berkeley, 1993, p. 429-442.
- Viviane ALLETON, *L'écriture chinoise*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2005.
- François CHENG, *Et le souffle devient signe, Portrait d'une âme à l'encre de Chine*, Paris, L'Iconoclaste, 2014.
- Léon VANDERMEERSCH,
– « Écriture et langue écrite en Chine », dans *Écritures, systèmes idéographiques et pratiques expressives*, Acte du colloque international de l'université Paris VII, Paris, le Sycomore, 1982.
– *Les deux raisons de la pensée chinoise, Divination et idéographie*, Paris, NRF Gallimard, 2013.
– *Études sinologiques*, Paris, PUF, 1994.
- Bernhard KALGREN, *Sound and Symbol in Chinese, 1889-1978*, Hardpress, classics series, adaptation de Ordetoch Pennan I Mittens Rike, publié à Stockholm en 1918.
- James G. CHEVRIER, *Histoire de l'écriture*, Paris, Payot, 1984.
- Jean ALLOUCH, « Lettre pour letter, transcrire, traduire, translittérer », *Littoral*, Toulouse, Érès, août 1984.
- Haiying QIN, *Segalen et la Chine, écriture intertextuelle et transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 2003.