

Psychologie de l'écriture

Études de graphologie

DU MÊME AUTEUR

Adam Mickiewicz, poète national de la Pologne. Étude psychanalytique et caracté-
rologique, Bellarmin, Montréal et Les Belles Lettres, Paris, 1988, 878 p.

Écritures de poètes de Byron à Baudelaire, Dervy-Livres, 1977, 202 p.

Écritures de poètes. Graphologie et Poésie. Deuxième série: de Sully-Prudhomme à
Valéry, Dervy-Livres, 1981, 267 p.

Introduction aux systèmes asservis non linéaires [1977], 2^e éd., Dunod, 1984, 126 p.

Musique et Graphologie. Écritures de compositeurs de Beethoven à Debussy,
Dervy-Livres, 1978, 215 p.

Poésie, Musique et Graphologie. Écritures de poètes et de compositeurs: complé-
ments, Dervy-Livres, 1988, 232 p.

Psychologie de l'écriture. Études de graphologie, Payot, 1969, 270 p. (épuisé).

Notion de système et Signaux déterministes. Transformées et abaques, chapitres 1 et 2
du Précis d'automatique de P. Vidal (réd.), Techniques de l'ingénieur [1982], 2^e
éd., 1986, 40 p.

Types de Jung et Tempéraments psychobiologiques. Expression dans l'écriture.
Corrélation avec le groupe sanguin. Utilisation en psychologie appliquée,
Maloine, Paris et Édisem. Québec, 1978, 196 p.

En collaboration avec F. Lefebvre:

Introduction à la psychologie du Moi. Les seize profils du Moi de Szondi et leur
expression dans l'écriture, Éditions du Mont-Blanc, Genève, 1976, 159 p.; 2^e
éd., Masson, 1989, 188 p.

Dynamique des pulsions. Introduction aux pulsions de Szondi. Leur expression
dans l'écriture, Éditions du Mont-Blanc, Genève, 1980, 235 p.

En collaboration avec M. Clieue:

Calcul matriciel et Introduction à l'analyse fonctionnelle [1979], 4^e éd., Lidec,
Montréal, 1989, en trois tomes:

I: *Matrices. Équations linéaires. Espaces vectoriels. Valeurs et Vecteurs
propres*, 163 p.;

II: *Fonctions de matrices. Espaces métriques. Matrices orthonormales et
contractantes*, 116 p.;

III: *Compléments. Bibliographie*, 124 p.

Calcul matriciel. Exercices et problèmes avec solutions [1984], 2^e éd., Lidec,
Montréal, 1988, 223 p.

La Représentation d'état pour l'étude des systèmes dynamiques, Eyrolles, 1975, en
deux volumes:

I: *Variables et Équations d'état*, 192 p. (épuisé);

II: *Commande et Observation*, 109 p. (épuisé).

Systèmes linéaires. Équations d'état, Eyrolles, 1984, 199 p.

En collaboration avec P. Decaulne et M. Pélegrin:

Dynamique de la commande linéaire [1967], 8^e éd., Dunod, 1989, 524 p.

Introduction aux systèmes asservis extrémaux et adaptatifs, Dunod, 1976, 92 p.

Méthodes modernes d'étude des systèmes asservis, Dunod, 1960, 460 p. (épuisé).

Les Organes des systèmes asservis [1959], 3^e éd., Dunod, 1965, 463 p. (épuisé).

Problèmes d'asservissements avec solutions [1959], 4^e éd., Dunod, 1971, 256 p., en
collaboration avec M. Carpentier (épuisé).

Systèmes asservis non linéaires [1967], 5^e éd., Dunod, 1987, en trois tomes:

I: *Généralités. Méthodes usuelles*, 163 p.;

II: *Problèmes particuliers. Méthodes analytiques*, 151 p.;

III: *Méthode topologique. Stabilité*, 219 p.

Théorie et Calcul des asservissements [1958], 3^e éd., Dunod, 1963, 321 p. (épuisé).

Théorie et Calcul des asservissements linéaires [1967], 8^e éd., Dunod, 1987, 481 p.

Théorie et Technique des asservissements, Dunod, 1956, 703 p. (épuisé).

En collaboration avec S. Węgrzyn, P. Vidal et O. Palusifski:

Introduction à l'étude de la stabilité dans les espaces métriques, Dunod, 1971, 73 p.
(épuisé).

Dr Jean-Charles GILLE-MAISANI

Psychologie de l'écriture

Études de graphologie

L'HARMATTAN

© Éditions Payot, 1978

© L'HARMATTAN 2008
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-06044-9
EAN : 97822960449

AVANT-PROPOS à L'ÉDITION de 1982

La présente édition diffère de la précédente par deux changements: à plusieurs figures sur lesquelles les écritures étaient mal visibles nous avons substitué de meilleures reproductions; d'autre part, la bibliographie a été complétée et mise à jour.

Notre documentation pour ce dernier travail eût été impossible sans l'aide de plusieurs personnes. Nous désirons exprimer notre reconnaissance toute spéciale à Mme Mérida Couillard, responsable du prêt interbibliothécaire à la Bibliothèque des sciences de l'Université Laval à Québec, ainsi qu'à Mme Jeanne Lafontan de Bordeaux-Caudéran, à M. Doris A. Gauthier de Montréal et au professeur Augusto Vels de Barcelone. Nous remercions aussi de leur aide: Mmes Vérona Brunet de Montréal et Heloisa Lourdes A. da Motta de São Paulo; les RR. PP. Roma Lavoie de Montréal, Salvatore Ruzza de Padoue et Lamberto Torbidoni d'Urbino; M. Robert Cauchon de Québec; les professeurs Oskar Lockowandt de Bielefeld et Mauricio Xandré de Madrid. Enfin nous sommes reconnaissant aux bibliothécaires des établissements suivants, où nous avons pu travailler: en Allemagne de l'Est, Deutsche Staatsbibliothek et bibliothèque de l'Université Humboldt à Berlin, Sächsische Landesbibliothek à Dresde, Deutsche Bücherei et bibliothèque de l'Université Karl Marx à Leipzig; en Allemagne fédérale, Universitätsbibliothek à Bonn, Deutsche Bibliothek à Francfort sur le Mein et Bayerische Landesbibliothek à Munich; en Angleterre, British Library à Londres; au Canada, bibliothèques de la ville de Montréal et de l'Université du Québec à Montréal; en Espagne, Biblioteca de la Diputación Provincial et Biblioteca Universitaria y Provincial à Barcelone; aux États-Unis, Library of Congress à Washington; en France, bibliothèques de l'Arsenal, de la Faculté de médecine et du Groupement des graphologues-conseils de France, Bibliothèque nationale et bibliothèque de la Société française de graphologie; en Suisse, bibliothèque du Centre Pestalozzi et Zentralbibliothek à Zurich.

En terminant, nous remercions d'avance tout lecteur qui nous communiquera ses remarques, critiques et suggestions de toute nature.

Québec, octobre 1982.

AVANT-PROPOS

Ce livre constitue la seconde édition, sensiblement doublée, de la première partie de *Psychologie de l'écriture. Etudes de graphologie*, paru en 1969.

La graphologie classique a mis au point une méthode d'examen des écritures, à la fois systématique et souple, qui reste la base de la graphologie, tout comme la clinique est la base de la médecine. Cette méthode n'interprète pas des "signes isolés", mais des caractéristiques d'ensemble de l'écriture. Dans son *ABC de la graphologie* (1929), Crépieux-Jamin décrit cent-soixante-quinze espèces d'écritures.

Nous proposons aujourd'hui une trentaine d'espèces d'écritures nouvelles.

*

Le dessein de notre travail est, en respectant l'esprit qui inspire la méthode jaminienne, de faire bénéficier la graphologie des progrès réalisés par la psychologie au cours des dernières décennies.

1) Les conceptions *psychanalytiques*, avec la "découverte" de l'inconscient par Bergson, Janet et Freud et son exploration par Freud et ses successeurs, ont ajouté à notre représentation de l'homme une dimension nouvelle : la dimension génétique, qui permet une compréhension plus vivante, plus profonde que ne faisait la psychologie classique. Cette révolution a marqué la graphologie comme les autres sciences humaines : on cherche dans l'écriture les relations du Moi et de l'inconscient, on y identifie les fixations et les complexes, à partir de quoi se laisse repenser toute la psychologie différentielle.

2) Le développement des *typologies* a exercé une influence profonde sur la graphologie, singulièrement en France où l'on a dans l'écriture étudié les tempéraments de Galien, les types de Jung, les caractères de Le Senne, les types planétaires (1), les constitutions de Kretschmer, les profils de Szondi et les typologies de Stocker, de Rivère.

(1) Précisons, à l'intention du lecteur non prévenu, que les types dits planétaires constituent un système caractérologique utilisable indépendamment de toute préoccupation ésotérique : ses dénominations mythologiques expriment la dominance des caractères correspondants — la puissance sociale de Jupiter, la combativité de Mars, etc. — d'une façon heureuse, parce que concrète, vivante et riche de toute une culture dont nous sommes les héritiers directs.

3) Le développement des *tests* a également enrichi la graphologie. D'une part, l'interprétation des *dessins* apporte quelques points de vue nouveaux pour l'examen d'une écriture. D'autre part, l'avènement des *méthodes quantitatives* a suscité la naissance de la "graphométrie", branche de la graphologie qui vise une expression quantitative, spécialement apte à permettre des validations objectives (2).

4) Enfin les graphologues de langue allemande ont approfondi certains aspects de la psycho-physiologie du mouvement, notamment la *tension* et sa manifestation dans le graphisme. Ils ont placé au centre de l'étude des écritures la notion de *rythme*, l'envisageant selon les aspects du mouvement, de la forme et de la répartition spatiale.

Notre travail utilise la contribution de la plupart de ces développements à la graphologie. Si l'on est en droit de considérer qu'à l'époque de l'abbé Michon la graphologie était, à beaucoup d'égards, en avance sur la psychologie officielle, aujourd'hui les circonstances sont autres et il serait fort préjudiciable à la graphologie qu'elle s'isolât de l'évolution générale des disciplines psychologiques.

*

Ce livre a été rédigé dans un esprit didactique. Il s'adresse principalement aux graphologues praticiens et aux personnes qui veulent apprendre la graphologie. A leur intention, nous avons détaillé les explications, multiplié les exemples et signalé les "pièges" les plus fréquents. Afin de faciliter aux débutants la lecture, le livre commence par un rappel des notions fondamentales.

D'autre part, à l'intention des lecteurs déjà initiés qui veulent approfondir et faire progresser la science de l'écriture, des passages en petits caractères et des notes en bas de page traitent de considérations théoriques, historiques ou de graphologie comparée, ou proposent des "ouvertures" sur des problèmes généraux de psychologie ou de psychiatrie. La rédaction en est concise et comporte de nombreuses indications bibliographiques (3).

Soulignons que le LECTEUR INTÉRESSÉ SEULEMENT PAR L'APPLICATION PRATIQUE de la graphologie peut sans inconvénient DÉLAISSER les passages composés en PETITS CARACTÈRES et les NOTES en bas de page.

*

Un soin particulier a été apporté au vocabulaire. Pour désigner les caractéristiques de l'écriture, nous avons naturellement adopté la

(2) Le premier et le troisième de ces développements sont reconnus par la psychologie officielle : le freudisme, après de longues polémiques, a conquis des chaires universitaires ; la validation objective que visent les graphométriciens est conforme à la méthodologie de la psychologie expérimentale enseignée dans nos Universités. Les catégories typologiques, en revanche, ne sont pas, de manière générale, pronées dans l'enseignement officiel de la psychologie. On nous permettra de le regretter : les typologies, convenablement maniées, constituent un outil incomparable, par sa souplesse et sa puissance, pour la pratique de la psychologie différentielle.

(3) Les numéros qui désignent les références sont ceux de la Bibliographie placée à la fin de l'ouvrage. Les chiffres en italique indiquent le numéro du volume, les chiffres placés après deux points les numéros de pages. Les abréviations désignant les revues sont expliquées à la section Q de la Bibliographie. L'abréviation *SW* désigne les Oeuvres complètes (*Sämtliche Werke*) de L. Klages (Bouvier, Bonn).

terminologie minutieusement mise au point par Crépieux-Jamin, terminologie qui constitue le bien commun des graphologues francophones. Lorsqu'un mot exceptionnellement est pris dans un sens différent de son acception jaminienne, nous l'indiquons explicitement (4).

A part les désignations nouvelles que le présent livre a pour dessein d'introduire, les termes non jaminien dont nous nous servons à l'occasion se comptent presque sur les doigts :

1) Termes empruntés à des graphologues français : lettre *culbutée* au Dr Carton (réf. B-36 : 107-109/23, 191-194; S-2 : 21); écriture *sur-vitale* ou *sous-vitale*, *geste type* à H. Saint-Morand (B-47 : 13-31, 108-117; C-7 : 251-310); juxtaposition *statique* ou *dynamique* à P. Faideau (*Gr n.* 108 : 3-14, 1967).

2) Termes empruntés à des auteurs allemands : *image anticipatrice* ou *directrice* (Leitbild), *Formniveau*, *rythme*, *renforcement initial*, écriture *linéaire*, *différence de hauteur* entre la zone médiane et les zones extérieures proviennent de L. Klages (C-2 : 53-73, 83-101; C-3 : 40-44, 164-170, 146-148, 170-175); *formes couvertes* ou *trait couvrant* et *appui dévié*, de J. Zinndorf (C-3 : 136; C-4 : 280-283); pour les divers rythmes et la *tension* ou *raideur*, voir chapitre I.D.

3) Termes empruntés au graphologue tchèque R. Saudek : *largeur secondaire*, *contre-dominante* (C-4 : 85; D-26 : 230-234; D-30 : 137-138; E-16 : 143-146).

Le vocabulaire psychologique posait des problèmes plus délicats. En effet, à mesure que se développent les disciplines psychologiques, elles utilisent des vocabulaires techniques (5) dont les mots ont souvent un sens spécial, différent de leur sens dans la langue courante — sens qui ne se laisse préciser qu'au prix de longs développements, représentant un cours complet de psychologie et d'histoire de la psychologie (on s'en convaincra en mesurant le niveau élevé et la dimension importante d'ouvrages qui s'intitulent modestement *Vocabulaire de la psychologie* ou *de la psychanalyse*). L'emploi des termes de psychologie courante (descriptions de conduites, qualités morales) ne pose pas de problèmes pour un lecteur francophone cultivé. Nous avons, en revanche, précisé le sens des termes typologiques (le nerveux de Le Senne n'est pas le nerveux d'Adler ni celui de Carton) et spécifié, lorsque nécessaire, dans quelle acception un tel mot est utilisé. Pour les notions empruntées à la psychiatrie, où la même difficulté existe (les mots *schizophrénie*, *paranoïa* n'ont pas le même sens en France et en Allemagne), nous utilisons la terminologie usuelle des psychiatres français. Pour les notions empruntées à Freud, Abraham et Jung, est adoptée la terminologie d'A. Teillard.

*

En terminant cet avant-propos, ce nous est un bien agréable devoir d'exprimer notre reconnaissance à toutes les personnes qui ont aidé à la mise au point du présent travail.

Le regretté Maurice Delamain, Mmes Nicole Boille, Suzanne Bresard, Béatrice von Cossel, Jeanne Dubouchet, Jacqueline Peugeot et Ania Teillard, Mlle Nancy Samour, MM. Louis Garnier, Doris Gauthier et Oscar del Torre ont bien voulu nous faire part, à propos de la précé-

(4) Par exemple : "écriture rythmée (au sens de Klages)."

(5) Nous employons intentionnellement le pluriel, la multiplicité des terminologies psychologiques reflétant le manque d'unité de "la" psychologie.

dente édition, de leurs observations critiques. Nous les en remercions et avons tâché de tenir compte de leurs remarques.

Nous sommes heureux d'exprimer notre reconnaissance à Mlle Henriette Mathieu, qui nous a permis d'approfondir les notions graphologiques élaborées outre-Rhin et nous a donné les plus précieux conseils pour plusieurs chapitres; à Mmes Gabrielle Beauchâtaud, Suzanne Bresard, Fanchette Lefebure et à M. Oscar del Torre, qui ont accepté de nous conseiller pour les chapitres consacrés aux écritures tranchante, ovoïde, rectiligne et à plusieurs trains, notamment en ce qui concerne le choix des exemples; enfin aux regrettés Marthe Bernson et Édouard de Rougemont, à Mmes Suzanne Chrétien, Beatrice von Cossel, Ilia Frayer, Hélène Virnot, au R.P. Lamberto Torbidoni, à MM. Dieter Gramm, Marco Marchesan, Marcel Meyer, Augusto Vels et J.J. Wittenberg, qui ont bien voulu aider notre travail de documentation.

La mise en forme du manuscrit fut rendue possible par un octroi du Conseil National de la recherche du Canada et grâce à l'appui des autorités de l'Université Laval, notamment du Dr Michel Lecours, directeur du Génie électrique.

Nous sommes également reconnaissant aux éditions Payot de procéder à la présente édition dans les difficiles conditions actuelles.

En terminant, nous remercions d'avance tout lecteur qui nous fera part de ses observations et de ses critiques.

Québec, avril 1976.

Il faut apprendre à voir, à bien voir, à tout voir dans les écritures. La plupart des mauvaises applications de la graphologie proviennent de définitions incomplètes ou inexistantes.

Jules CRÉPIEUX-JAMIN.)

Trois quarts des erreurs de diagnostic proviennent d'un examen incomplet. Le reste est dû soit à un défaut de connaissance, soit à une idée préconçue.

Maurice DEPARIS.)

Écrivant ce livre, nous avons le sentiment d'être fidèle à la pensée du maître de la graphologie française. Dans l'ouvrage qui couronne son œuvre, Crépieux-Jamin écrivait : « Actuellement, environ 175 Espèces sont déterminées; ce nombre n'est pas limitatif et sera certainement accru à mesure que la graphologie se développera. » Nous avons vu dans ces lignes un encouragement à « continuer l'ABC » et présentons ci-après une trentaine d'espèces d'écriture nouvelles, à ajouter aux cent soixante-quinze de Crépieux-Jamin.

Ces « nouvelles » espèces d'écriture ne sont pas de notre invention. Deux ou trois d'entre elles remontent à l'ancienne graphologie, puis ont été injustement oubliées. Certaines ont été identifiées par Crépieux-Jamin, qui les aurait probablement étudiées s'il avait vécu plus longtemps, d'autres par des graphologues de son époque ou postérieurs. Plusieurs de celles qui restent sont utilisées, plus ou moins explicitement, par des graphologues contemporains, sans que nous ayons réussi à leur

attribuer une paternité précise : il s'agit en quelque sorte de notions qui se trouvent « dans l'air » (*).

Notre ambition est de préciser ces notions et de fixer les termes qui les désignent, afin que les graphologues emploient les mots dans la même acception. Crépieux-Jamin attribuait à juste titre la plus grande importance à cet établissement d'un vocabulaire graphologique précis. N'a-t-on pas été jusqu'à dire que « la science est une langue bien faite » ?

1. PROËME : RAPPEL DE LA MÉTHODE JAMINIENNE

La signification d'une espèce d'écriture nouvellement isolée se détermine en conjuguant plusieurs méthodes :

1^o application des diverses approches (psychologie du geste, symbolisme spatial) capables de stimuler l'intuition du graphologue et le conduire à une authentique compréhension (« revivre les mouvements du scribe »);

2^o mise en rapport de l'espèce nouvelle avec les espèces déjà identifiées, spécialement les « grandes espèces », auxquelles elle se rattache et qui commandent sa signification;

3^o observation d'un grand nombre d'exemples dont les scribes sont connus par d'autres voies.

Afin de souligner combien les « espèces nouvelles » que nous présentons sont en continuité avec la graphologie jaminienne classique et s'insèrent facilement dans son cadre si on en a bien compris l'esprit (¹), nous insisterons particulièrement sur le

* Quatre chapitres sont consacrés aux écritures discordante, floue, à plusieurs trains et à rebours, bien qu'elles figurent dans l'ABC. Ces espèces nous ont paru mériter des développements nouveaux assez importants : notre travail se présente, en ce qui les concerne, comme une mise à jour.

(¹ Dès 1887 Crépieux-Jamin écrivait qu'un système graphologique satisfaisant doit être ouvert aux acquisitions ultérieures : « quand on rencontre dans une écriture des signes qui ne sont pas inscrits dans notre nomenclature, il est facile, le plus souvent, de les rapprocher d'autres déjà observés et de leur donner une vraie signification. Les graphologues qui ne s'en tiendraient qu'à la lettre sans saisir l'esprit et la méthode, ne peuvent espérer dépasser la médiocrité. » Réf. B-10, 1^{re} éd., p. 71.

second de ces points. Pour cela nous rappellerons brièvement quelques lignes directrices de la méthode jaminienne. Le présent chapitre peut être délaissé par les graphologues expérimentés. Il s'adresse plus spécialement à ceux de nos lecteurs qui débutent dans l'étude de la psychologie de l'écriture, afin de leur faciliter la lecture de la suite du livre.

A) Il n'y a que des signes généraux dont les modes sont divers.

L'œuvre de Crépieux-Jamin est organisée autour d'une idée centrale : « Il n'y a pas de signes particuliers indépendants, il n'y a que des signes généraux dont les modes sont divers » (2). Tous les graphologues ont lu cette phrase, savent qu'elle marque la fin de la graphologie des « petits signes ». Mais en perçoit-on toujours bien les implications ?

Cette formule exprime la *hiérarchie* des caractéristiques de l'écriture. Au bas de l'échelle se trouvent les *petits signes* isolés, liés à certaines lettres : terminaison en pointe des barres de *t*, interruption dans le tracé des hampes aux lettres *l*, *b*, *h*, etc.; on n'en tient compte que s'ils sont répétés. Ils sont les manifestations de signes plus généraux, les *ESPÈCES*, dont ils constituent les *modes* : par exemple, les barres de *t* pointues sont un mode de l'écriture acérée, aux finales terminées en pointe; les interruptions de hampes sont un mode de l'écriture brisée, qui présente des solutions de continuité dans le tracé des lettres. Le mode « ne vise qu'un détail de l'écriture [...]; chaque fois qu'une indication est assez générale pour s'appliquer à l'écriture entière, c'est une espèce » (B-10 : 88). La notion d'espèce constitue le fondement de la graphologie jaminienne; *définir* une écriture, c'est trouver et classer les espèces qui la caractérisent. Crépieux-Jamin a isolé et étudié cent soixante-quinze espèces.

On conçoit qu'entre les espèces il y ait, encore, hiérarchie selon leur degré de généralité : les signes les plus généraux, véritables syndromes graphiques, sont de *grandes espèces*, dans lesquelles « entrent » la plupart des espèces secondaires, qui en constituent des modes. Ainsi l'espèce inhibée est une grande espèce à laquelle

(2) B-10 : 47. Cette proposition, que Crépieux-Jamin appellera plus tard son fil d'Ariane, apparaît pour la première fois dans l'article « Les lois fondamentales de la graphologie » (*Écr* du 25 janvier 1896, p. 4-9) et dans la quatrième édition (1896, p. 49) de *L'écriture et le caractère*. Dans les éditions précédentes, le chapitre consacré aux signes mentionnait l'existence de signes généraux et particuliers, mais sans l'idée de leur hiérarchisation; Crépieux-Jamin cherchait un principe directeur.

se rattachent les écritures brisée, régressive, retenue, suspendue, ralentie, etc. De même l'écriture montante, l'usage immodéré de majuscules, les grands mouvements étendus, les mots grossissants entrent dans le syndrome général de l'exagération.

Étant donnée une caractéristique de l'écriture, la règle « il n'y a que des signes généraux dont les modes sont divers » prescrit de la rattacher aux allures générales de l'écriture, c'est-à-dire précisément aux grandes espèces dont elle constitue un mode.

★

Expliquons-le sur un exemple. Certains scripteurs donnent à leurs *a* la forme d'un *a* d'imprimerie. A quelles caractéristiques générales de l'écriture convient-il de rattacher ce « signe » ? Cela dépend des cas : cf. fig. 1-1 et 1-2.

1) Dans les écritures 1-1*a*, *b*, d'autres lettres (majuscules, *b*, *r*) sont formées comme des caractères imprimés ; la petitesse du graphisme et surtout la tendance à isoler les lettres rappellent aussi un texte typographié. Ces écritures sont bien ordonnées et claires, les formes des lettres sont simplifiées, l'air circule entre les mots. Les *a* qui nous occupent sont un mode de l'écriture *typographique*, adoptée dans un souci de précision, de clarté.

2) Ailleurs les *a* en forme de lettre imprimée ressortissent à un parti pris, chez le scripteur, de se construire systématiquement une écriture à soi, faisant fi des normes : c'est ce qu'on appelle une écriture *artificielle*. Les figures 1-*c*, 1-*d* et 1-2*a* en montrent des exemples. La première frappe par l'exagération, la seconde par la contrainte (observer le renversement de l'inclinaison, les lettres séparées, les lettres à hampe tracées en deux parties). Dans la troisième règne surtout la fantaisie, par les belles courbes tracées avec aisance.

3) Les écritures 1-2*b* (Edmond Rostand : cf. aussi fig. 17-1) et 9-1 sont, elles aussi, volontairement construites, mais un souci esthétique guide le dessin des lettres, formées avec soin : nous parlerons alors d'écriture *dessinée*. (Le penchant des scripteurs à dessiner se manifeste aussi par la présence d'illustrations accompagnant le texte.)

4) D'autres scripteurs, enfin, enclins à « faire les choses à l'envers », recourent au *a* typographique parce qu'il se trace dans le sens inverse du *a* habituel : il s'agit alors d'écriture *à rebours*. La figure 1-2*c* en donne un exemple : le lecteur rapprochera le bizarre *a* de « postal » du fait que le scripteur trace souvent les points d'*i* avant le corps de la lettre (probablement aux mots *ai*, *bien*, *remercie*, certainement au mot *cordialement*).

Notons que ces quatre cas, isolés par notre explication, se recouvrent parfois dans la pratique. Les écritures 1-3a et 1-3b sont à la fois typographiques et artificielles. L'écriture artificielle 1-2a se rapproche d'une écriture dessinée à cause de l'esthétique des courbes et du trait; l'écriture 32-3a elle aussi, est à la fois artificielle et dessinée. L'écriture dessinée 9-1 présente quelques signes de l'écriture à rebours : accentuation par la pression des tracés horizontaux, au lieu des pleins verticaux; certaines formes de lettres, comme celle des *r*.

Pour montrer la diversité des grandes espèces qui peuvent se manifester par un même signe, nous opposerons les écritures 1-3c et 26-7. La première est un graphisme artificiel, avec la forme des lettres profondément altérée; les *a* relèvent des espèces *imprécise* (ils ressemblent à des *s* ou des *z*) et *discordante* (noter, en particulier, leur élargissement, qui contraste avec le resserrement des *m*, *n*). Dans la seconde, la spontanéité du mouvement domine le souci de formes précises; les lettres de forme imprimée (*a*, *i*, *l*, *r*) viennent justement apporter un élément de précision, mais on ne saurait vraiment parler d'écriture typographique, comme à propos des écritures 1-1a et *b*; cette écriture est, avant tout, variée, inégale.

*

On voit ainsi qu'un même signe relèvera, dans deux écritures, de grandes espèces différentes. Cela conduit au deuxième postulat jaminien : l'interprétation est fonction du milieu.

B) L'interprétation finale est fonction du milieu.

L'ancienne graphologie admettait la constance de la signification des signes graphiques : une écriture inclinée signifiait sensibilité, une écriture montante ambition, une écriture surélevée orgueil. C'est le principe des « signes fixes », sur lequel reposait le *Système de graphologie* de l'abbé Michon ⁽³⁾.

Cette conception, solidaire de toute une psychologie qui régna

⁽³⁾ Michon croyait aux signes fixes (du moins en première approximation : cf. fin de la note 5 ci-dessous), mais non aux signes *isolés*. Il mentionne en effet, dans son dernier livre, une « théorie du signe complexe » (B-6 : 53-55) et déclare explicitement qu'il y a là un immense champ d'investigation et le germe de futurs progrès de la science graphologique.

au milieu du XIX^e siècle⁽¹⁾, est encore vivace dans l'esprit de beaucoup de gens non initiés, qui demandent en toute candeur à un graphologue : « je connais une personne qui fait ses *d* comme ceci, qu'est-ce que cela veut dire ? » Question aussi naïve que de demander à un médecin : « mon fils a mal au ventre, quelle est sa maladie ? » De même que le médecin répondra : « il me faut examiner complètement votre malade et connaître l'histoire de son mal de ventre », de même le graphologue doit, pour se prononcer, examiner l'ensemble de l'écriture, si possible sur plusieurs documents.

A Crépieux-Jamin revient le mérite d'avoir ruiné la conception ancienne du signe fixe en montrant que l'interprétation d'un signe dépend de l'ensemble de l'écriture où se trouve ce signe : « l'interprétation finale est fonction du milieu »⁽²⁾. Cela résulte du principe des signes généraux : selon l'écriture où on l'observe, un même « signe particulier » sera un mode de tel ou de tel *signe général* ou *grande espèce*, par suite l'interprétation sera orientée de façon tout à fait différente.

L'interprétation d'un signe n'a donc rien d'univoque, elle exige que l'on considère l'ensemble de l'écriture : « Tout l'art du graphologue est dans ceci : discerner entre plusieurs significations possibles la plus convenable par rapport au milieu, la plus sûre logiquement, la plus nécessaire psychologiquement⁽³⁾. »

(1) Nous la dénommons aujourd'hui *l'atomisme psychologique*. On s'accorde pour y voir l'influence du modèle physique de la mécanique newtonienne : par analogie, des psychologues de la première moitié du XIX^e siècle ont cherché à reconstituer le psychisme humain à partir de composantes élémentaires. On peut rattacher à ce courant la doctrine associationniste, qui visait à expliquer le fonctionnement de l'esprit par les associations mentales (analogie de la loi physique de l'attraction), la théorie des localisations cérébrales, qui cherchait dans telle zone le siège de telle faculté de l'âme, et (encore qu'elle soit nettement postérieure la réflexologie des disciples de Pavlov, qui prétendent expliquer toute la conduite à partir des réflexes conditionnés. Le *Système* de l'abbé Michon, avec ses *signes fixes*, est imprégné de ces idées. — L'influence sur la psychologie de concepts issus de la physique est fréquente dans l'histoire des idées. Le travail B-78 de M^{me} Dubouchet en est une très belle illustration.

(2) La variabilité des significations parut une idée révolutionnaire à la fin du dernier siècle. On lira avec intérêt les discussions publiées en 1891 dans *Gr* entre Jules Vacoutat [« Fixité du signe », 21 (5) : 150-151, (6) : 158-160 et (9) : 181-182], A. Glardon [21 (6) : 158] et A. Rosenstiehl [21 (8) : 171-173]. Les mises au point de G. Hocetès (Bridier) [« Le cas de M. Vacoutat », 21 (7) : 164-168], puis de P. Humbert [« Théorie des signes », 24 (7) : 455-462, 1894] ont montré les premiers linéaments de cette idée dans l'œuvre de l'abbé Michon, qui avait perçu l'influence des signes les uns sur les autres.

(3) B-34 : 35-36. Ce problème du choix de la signification à retenir dans tel cas est posé exactement de la même façon par les graphologues d'outre-Rhin, qui le désignent par le vocable synthétique *Bedeutungseinschränkung*. Citons par exemple

Revenons aux *a* en forme de lettre imprimée de la section précédente (fig. 1-1 à 1-3). On ne peut les interpréter en eux-mêmes : seule la grande espèce dont ils sont un mode possède une signification. Celle-ci sera orientée : pour l'écriture typographique, vers la culture ; artificielle, vers la recherche d'originalité et parfois le manque de naturel ; dessinée, vers le sens esthétique visuel ; à rebours, vers un jugement très personnel, allant facilement jusqu'à l'esprit faux.

La loi du *milieu graphique* est l'application à l'écriture du principe de la psychologie de la forme, selon lequel dans un ensemble structuré la signification d'un élément dépend de tout l'ensemble Σ . L'application du même principe à l'organisme conduit en médecine à la règle de l'importance du *contexte clinique* : un symptôme pathologique ne peut être interprété qu'en fonction de l'ensemble des signes observés, après un examen complet du patient.

*

Le *milieu graphique*, analogue du contexte clinique, est ainsi constitué par l'ensemble des caractéristiques de l'écriture et c'est lui qui commande l'interprétation de chacune d'elles. Mais comment caractériser pratiquement ce milieu graphique, dont dépend l'essentiel du travail du graphologue ? Ici interviennent les notions de dominante et de synthèse d'orientation.

C) Dominantes.

Le milieu graphique, qui conditionne l'interprétation des signes, est donc l'ensemble des caractéristiques d'une écriture. Dans leur inventaire (qui constitue la *définition* de l'écriture), on place en tête les caractéristiques qui ont le plus de chances de jouer un rôle déterminant dans l'interprétation des signes

Klages : « le travail de diagnostic consiste à trouver, parmi le nombre plus ou moins grand des conditions possibles, celle qui est effectivement présente dans le cas particulier : problème de limitation, de restriction » • Nachtrag zur Theorie des Schreibdrucks •, 1926, *SW* 8 : 118 .

Peut-être la réaction globaliste de la fin du XIX^e siècle contre l'atomisme psychologique fut influencée par la théorie électromagnétique de Maxwell. De toute manière, la notion de forme remonte à Aristote et le jeune Jules Crépieux ne pouvait connaître la Gestalttheorie en 1883, lorsqu'il écrivait ces lignes, qui annoncent déjà la ligne directrice de sa pensée : « L'écriture nous donnant l'ensemble des traits qui composent un être, nous devons *humaniser* nos traductions graphologiques et, lorsque nous trouvons, par exemple, un idiotisme, le mettre en rapport avec le reste du caractère. » Lettre à Gr 13 9 : 70-71.

observés dans l'écriture : ce sont les DOMINANTES du milieu graphique. Dire que « le milieu conditionne l'interprétation » signifie pratiquement que, *pour interpréter un signe, on cherche à quelles dominantes de l'écriture il doit être rattaché.*

La notion de dominante⁽⁸⁾ se trouve en quelque sorte à l'intersection de trois considérations :

a) pour mériter l'épithète de dominante, une caractéristique du graphisme doit y être présente à un degré accentué : écriture très inclinée ou très renversée, très petite, franchement artificielle, etc. ;

b) seules les espèces, de préférence les grandes espèces — et non des modes particuliers —, peuvent être considérées comme des dominantes du milieu graphique ;

c) enfin, parmi les espèces, l'expérience des graphologues a dégagé un certain nombre de privilégiées, qui possèdent une importance particulière du point de vue du diagnostic psychologique : ce sont les *espèces qualitatives*.

Toute grande espèce n'est pas nécessairement qualitative, c'est-à-dire d'une importance majeure pour le diagnostic⁽⁹⁾. Par exemple le fait, pour une écriture, d'être grande concerne toutes ses lettres : c'est une grande espèce, qu'on doit relever et interpréter. Mais on constate ordinairement que son interprétation est beaucoup moins riche que celle d'autres grandes espèces, telles que les écritures inhibée, artificielle.

Il y a là un ensemble de constatations empiriques qui dépassent la pure observation graphique et que la science graphologique a mises en évidence au cours de son développement. De la même

* Terme et notion sont dus à l'abbé Michon qui, dans son dernier livre (B-6 : 149-155), insistait sur l'importance de quelques « signes graphiques de premier ordre qui rendent l'être intime sous ses aspects dominants » et les comparait au « tronc, la partie essentielle de l'être, dont les manifestations accessoires ne sont que les rameaux qui s'y rattachent ». Mais il n'eut pas le temps de développer cette idée. C'est Crépieux-Jamin qui plaça la notion de dominante au cœur de l'étude des écritures. Les graphologues germanophones professent la même doctrine. Citons par exemple H. Pfanne D-83 : 236-237 : « Dans la loi classique de la graphologie selon laquelle il faut posséder l'ensemble avant d'étudier les éléments, le mot « ensemble » ne doit pas être pris à la lettre [...]. Il signifie seulement le (ou les) complexes graphiques auxquels participe un signe donné et qui lui confèrent sa signification. Pour pouvoir interpréter correctement un signe, il est indispensable d'avoir préalablement reconnu ces complexes : sans anticiper sa signification précise, ils indiquent la direction générale de l'interprétation [...]. De toute manière un complexe graphique doit pouvoir s'obtenir sans l'intervention de considérations de psychologie, à partir du seul tableau graphique. »

⁹ Voir par exemple B-31 : 15-17 et M. Delamain, « La définition et sa place dans une méthode synthétique », *Gr* n. 25 : 3-12, 1947, partiellement réimprimé dans les n. 52 : 19-22, 1953 et 105 : 32-34, 1967.

façon, en médecine, les caractères subjectifs d'une douleur abdominale (si elle brûle, tord, serre, chatouille ou gratouille), souvent décrits en détail par le patient, n'ont qu'une faible valeur diagnostique, alors que la localisation de la douleur et son horaire, la souplesse ou rigidité de l'abdomen sont pour le médecin des signes de la plus haute importance.

★

Reprenons maintenant quelques-unes de nos écritures présentant des *a* en forme de lettre imprimée.

Dans l'écriture typographique 1-1*b* dominent l'ordonnance aérée, la simplification, la sécheresse : il s'agit d'un homme cultivé, à l'esprit et à l'expression clairs et précis, mais ayant plus d'intelligence que de cœur.

Dans l'écriture 1-2*c*, les *a* typographiques constituent un mode d'écriture à rebours. Le milieu graphique est désordonné, négligé, discordant de pression (renflements du trait), vitesse et continuité (liaisons et interruptions illogiques, retouches). Il s'agit d'un homme au jugement faux (égocentrisme, manque de discernement), à la conduite incohérente, tantôt méfiant et tantôt imprudent ; d'autre part, impressionnable et sensuel.

Nous avons rattaché les *a* typographiques de l'écriture 1-3*c* aux espèces discordante et imprécise. Le milieu graphique est avant tout discordant, inharmonieux et régressif [observer le renversement de l'inclinaison, l'aplatissement horizontal des oves des *a*, *d*, *o* (auquel participe l'étalement des *a* typographiques) et leur ouverture à gauche]. La fausseté domine le caractère. — Dans l'écriture 26-7, au contraire, simple, spontanée, simplifiée, nuancée, les lettres typographiques sont principalement un mode de l'écriture inégale : vive sensibilité intellectuelle chez une scriptrice honnête, délicate et cultivée.

Les écritures 1-3*a* et *b*, typographiques et artificielles toutes deux, ont des dominantes presque opposées. Celle-là, lente et monotone, provient d'un homme snob, peu intelligent et anormal à plusieurs égards. Celle-ci, évoluée, vivante, inégale et stylisée, provient d'un homme de lettres de grand talent.

D) Synthèses d'orientation.

Quelques grandes espèces qualitatives, en nombre très limité, présentent un intérêt tel que la plupart des graphologues ont l'habitude, en analysant une écriture, de les observer systéma-

tiquement d'emblée et de les placer en tête de la définition de l'écriture. On les appelle *synthèses d'orientation*.

La suite de cette section indique, à propos de chacune d'elles : 1) dans le corps du texte, la référence la plus claire pour le lecteur francophone; 2) en bas de page, les références originelles. Le GRAPHOLOGUE PRATICIEN, que n'intéresse pas l'histoire de la graphologie, PEUT DONC DÉLAISSER LES NOTES EN BAS DE PAGE.

★

Les graphologues français utilisent cinq synthèses d'orientation principales :

1) La synthèse de l'ÉVOLUTION (écritures inorganisée, organisée, combinée, désorganisée) a été mise au point par J. Crépieux-Jamin (B-34 : 37-39; voir aussi A. Lecerf, B-56 : 24-26).

2) Celle de la VITALITÉ (écritures sur-vitale, sous-vitale) est due à H. Saint-Morand (B-47 : 13-31; K-8 : 1-35)⁽¹⁰⁾.

3) L'INÉGALITÉ (écritures monotone, égale, nuancée, inégale, discordante) a été particulièrement étudiée par J. Crépieux-Jamin [B-10 : 221-264⁽¹¹⁾, B-34 : 360-371] et son disciple A. Lecerf (B-56 : 61-71).

4) L'HARMONIE (écritures harmonieuse, inharmonieuse) est une notion centrale de la graphologie jaminienne (B-31 : 111-125, B-34 : 79-92; voir aussi A. Lecerf, B-56 : 72-100)⁽¹²⁾. Crépieux-

⁽¹⁰⁾ Crépieux-Jamin avait déjà étudié les manifestations graphiques de la débilité (B-31 : 177-230) et le Dr Carton celles de l'asthénie (B-36 : 29-36/112-119). Deux articles de B. Isnard, parus dans *G.Sc.*, traitaient de « Force et organisation », « Force du geste graphique » (n. 69/70 : 52-56, 1933 et 71 : 4-5, 1934). La publication princeps d'H. Saint-Morand est l'article « Le diagnostic de l'équilibre », *G.Sc.* n. 77 : 1-10, 1935. En 1942 le graphologue allemand C. Gross écrivit à nouveau sur cette question (D-48 : 27-57). (Signalons au passage que le « niveau vital » (Formniveau de Klages n'a aucun rapport avec la vitalité : cf. ci-dessous.)

⁽¹¹⁾ Chapitre paru pour la première fois dans la 3^e éd., p. 208-249. La rédaction définitive en diffère par l'adjonction de presque tous les passages concernant les inégalités d'épaisseur (p. 227-231) et le gladiolement (231-234) et par quelques modifications insignifiantes (aux p. 231, 254, 257, 258, 262-264).

⁽¹²⁾ Dans les *Mystères*, l'abbé Michon écrivait déjà, à propos des écritures harmoniques et inharmoniques : « c'est ce principe qui est à la base de tout notre procédé de diagnostic sur les écritures » (B-1 : 87-91). Crépieux-Jamin y voit, dès 1885 (B-9 : 53-68), une synthèse d'orientation (« nous attachons à un signe une valeur d'autant plus grande que l'écriture est harmonique » liée aux degrés d'intelligence. *L'écriture et le caractère* (1^{re} éd., p. 154-161, 168-185 — le terme « harmonieuse » ne remplaça « harmonique » qu'après la dixième — développe ce dernier point de vue, tout en soulignant que la notion d'harmonie déborde la seule supériorité intellectuelle (B-10 : 160-167, 172, 214-220). Après quelques discussions [voir par exemple « Les signes de la supériorité » par A. Glardon, *Gr* 22(3 : 232-236, 1892 et la réponse de Crépieux-Jamin, 22 4 : 238-239, 1892], la notion d'harmonie a été adoptée par les graphologues français.

Jamin alla jusqu'à écrire : * l'âme de notre œuvre est dans cette idée. *

Les graphologues germanophones ont initialement admis le concept d'harmonie ¹³ jusqu'à L. Klages, qui reprocha à Crépieux-Jamin de chercher le niveau intellectuel derrière l'harmonie et de confondre celle-ci avec la qualité esthétique de l'écriture ¹⁴). Klages a été suivi par la plupart des auteurs allemands. Cela n'empêche pas les graphologues d'outre-Rhin d'examiner, eux aussi, sans employer le terme * harmonie *) si les signes d'une écriture s'accordent (harmonie) ou sont en dissonance (contre-dominante, discordance) ¹⁵). En fait l'essentiel de la notion d'harmonie — l'accord des éléments entre eux et avec le tout qu'ils constituent — relève d'une idée fort ancienne : le principe de totalité de la philosophie traditionnelle ¹⁶ .

5) Les manifestations graphiques de l'INHIBITION (écriture dynamogénée, écriture inhibée, aux nombreux modes; inhibitions voulue, réflexe, subie), découvertes par les graphologues français de la fin du dernier siècle ¹⁷), ont été étudiées par Crépieux-Jamin (B-34 : 255-261, 373-381) et élevées au rang de synthèse d'orientation par Lecerf (B-45 : 101-134, B-56 : 27-60).

*

Les graphologues germanophones recourent à d'autres synthèses d'orientation. Voici les principales.

1) Le FORMNIVEAU (C-3 : 37-70, C-2 : 83-101), introduit par

¹³) Si on nous demandait l'exposé de la question de l'harmonie le plus clair et le mieux illustré par des écritures graduées de * très harmonieuse * à * très inharmonieuse *, nous recommanderions (à côté d'A. Lecerf, *loc. cit.*) le chapitre que lui consacra la graphologue allemande J. Dilloo (D-8 : 58-72).

¹⁴) D-14i 8 : 50, 1904; D-14 : 138 SW 7 : 157). Ces critiques sont en grande partie pertinentes si on prend à la lettre la formulation de *L'écriture et le caractère*, étape provisoire de la pensée jaminienne. Ce livre est, avec le *Traité pratique*, — les deux furent traduits en allemand et publiés par H. Busse — pratiquement le seul ouvrage de Crépieux-Jamin connu en Allemagne.

¹⁵) Voir, par exemple, Grünwald, D-73 : 24-56, Heiss, D-50 : 245-246 et Müller-Enskat, D-82 : 88-90, 132-134, 271.

¹⁶) Citons saint Thomas d'Aquin : * La beauté d'une partie s'apprécie en fonction du tout. C'est pourquoi saint Augustin dit que toute partie est difforme quand elle ne convient pas au tout. [...] Et le tout ne peut être bien constitué qu'avec des parties qui lui soient proportionnées. * * Le bien et le meilleur ne sont pas considérés de la même manière dans le tout et dans les parties. Dans le tout, le bien est cette intégrité qui ressort de l'ordre et de la disposition des parties entre elles. *

¹⁷) Articles dans *Gr* du Dr Ch. Héricourt [20 11) : 88, 12) : 96-97, 1890 et 21 1) : 106-109, 1891], de J. Crépieux-Jamin [21 1) : 111-112, 1891] et de Leonce Vié [28 2) : 708-709, 3) : 19-23, 1897].

Klages⁽¹⁸⁾, évalue l'originalité vivante d'une écriture, jugée notamment d'après son rythme⁽¹⁹⁾. Klages l'évalue en cinq degrés, de 1 (très élevé) à 5 (très bas), selon l'habitude des écoles en Allemagne.

Il fallut beaucoup de temps pour que les graphologues français adoptassent le Formniveau⁽²⁰⁾. Aujourd'hui ils l'utilisent au moins autant que leurs confrères d'outre-Rhin.

2) Les auteurs postklagésiens ont approfondi la notion de RYTHME. Envisageant l'écriture sous les trois aspects du mouvement, de la forme et de l'espace⁽²¹⁾, ils distinguent trois composantes du rythme (cf. C. de Bose, « Le Rythme dans la méthode du professeur Heiss », *Gr n.* 107 : 15-23, 1967)⁽²²⁾ :

a) un *rythme du mouvement* ou de l'écoulement (Bewegungs-, Ablaufsrythmus), au sein duquel une place spéciale revient au *rythme de base* (Grundrhythmus) de M^{me} Roda Wieser, lequel exprime le degré de vie du trait, apprécié sur les « lettres intermédiaires » (*mnuir*) (R. Wieser, « Le raidissement et le rythme de base », *Gr n.* 101 : 5-16 et 102 : 8-15, 1966; C. de Bose : *Le rythme et les rythmes en graphologie allemande* », *Gr n.* 106 : 2-18, 1967)⁽²³⁾;

⁽¹⁸⁾ D-14i 9 : 93-95, 1905, D-14 : 138-146 (*SW 7* : 157-165). Les passages relatifs au Formniveau de D-18 ont été augmentés à l'occasion des rééditions de 1920 et 1940. Klages est enfin revenu sur la question dans la section 4 de l'article « Randbemerkungen zu Pophals • Psychophysiologie der Spannungsercheinungen in der Handschrift ». (Zugleich ein Beitrag zur Erscheinungswissenschaft) », *ZAP 63* (1 2) : 38-99, 1942; *SW 8* : 478-536 (p. 506-515). — En réalité la notion de Formniveau avait été clairement dégagée, quelques années avant Klages, par la baronne von Ungern-Sternberg (Ob-2 : 86) sous le nom de *style* : une écriture a du style si on ne peut la confondre avec une autre et si elle ne se répète pas — autrement dit, si elle possède originalité et rythme.

⁽¹⁹⁾ Klages a écrit en 1905 et 1910 que « Form » est synonyme d'originalité (Eigenart) et de vie intérieure (inneres Leben) (D-14i : 94; D-14 : 138, *SW 7* : 157), en 1942 que « Formniveau » équivaut à : degré d'originalité, proximité des sources de la vie (Ursprünglichkeit), force du rythme (Stärke des Rhythmus) (article cité à la note précédente, *SW 8* : 513).

⁽²⁰⁾ Les articles par lesquels la baronne Isabelle Ungern-Sternberg fit connaître, de mai à août 1912, les travaux de Louis Klages (*sic*) aux abonnés de *la Graphologie* [42(5-8)] n'éveillèrent guère d'écho. Au congrès de 1928, la communication de Klages fut âprement débattue (R-2 : 50-75). En 1935 un texte de Klages traitant du Formniveau, traduit par A. Ziegler et paru dans *Gr n.* 2 : 18-27, donna lieu à une brève discussion avec F. Baud (n. 4 : 21-24, 1935 et n. 5 : 41-46, 1936).

⁽²¹⁾ Classification due à Gross (D-48 : 17-26), développée notamment par Heiss (D-50) et Knobloch (D-62) et adoptée par à peu près tous les graphologues germanophones.

⁽²²⁾ Voir, par exemple, Heiss, D-50 : 48-53, 163-168, 204-218 ou Müller-Enskat, D-82 : 79-87, 128-130, 270.

⁽²³⁾ R. Wieser, Pb-7 annoncé dans quelques passages de Pb-3, II : 23-24, 64). Le rythme de base, souvent difficile à apprécier — des graphologues allemands de

b) un rythme de création de la forme (Form-, Gestaltungsrythmus);

c) un rythme de répartition spatiale (Raum-, Verteilungsrythmus). Chacun de ces rythmes partiels peut être marqué ou faible, perturbé ou non; leur ensemble constitue le rythme de l'écriture.

La notion de rythme, développée par Klages ²¹ et ses épigones, est une authentique conquête de la graphologie allemande ²². L'« écriture rythmée » de Crépieux-Jamin concerne surtout la pression et n'est pas une espèce qualitative ²³. L'équivalent de l'écriture rythmée au sens de Klages se trouve : en graphologie jaminienne, dans des combinaisons de grandes espèces, telles que : « belle inégalité dans l'harmonie », graphisme à la fois inégal et homogène; chez les auteurs italiens, dans l'écriture « disuguale metodicamente » inégale avec une cohérence interne, personnelle du Père Moretti ²⁷ ou dans la « stilizzazione dinamica » de Mazza Oc-2 : 16.

3) Le Dr Pophal, s'appuyant sur des travaux de physiologie du mouvement, étudie la TENSION ou raideur des écritures et en distingue six degrés [cf. C. de Bose, « La Physiologie du

la classe de Knobloch D-62 : 33-35 et de Pfanne D-83 : 77 le reconnaissent — a donné lieu, dans la littérature de langue allemande, à un grand nombre de commentaires et rapprochements, que M^{me} Wieser a rassemblés dans les annexes à Pb-7 : 276-320 et à D-97 : 111-145. Sur cette question on lira en français, outre les deux articles cités ci-dessus : G. E. Magnat, « La pensée et la méthode de Roda Wieser et la valeur d'efficacité », *Gr* n. 81 : 12-15, 1961; R. P. Seiler, « Activité du séminaire de graphologie de Zurich : conférence de M^{me} Roda Wieser », *Gr* n. 113 : 30-33, 1969.

²¹ Klages emploie pour la première fois le terme, à propos des écritures, en 1905 et 1906 D-14i : 9 : 99, 10 : 59-62. En 1934 il consacre au rythme une monographie *Vom Wesen des Rhythmus*, Kampmann, Kampen, 64 p. rééditée Gropengiesser, Zurich, 1944, 109 p. et *SW*, vol. 3 *Philosophie* : 499-551, 1974), mais non traduite. Rappelons que, pour Klages, le rythme répétition variée, vivante, créatrice s'oppose à la cadence métrique répétition identique, quasi mécanique comme la Vie à l'« Esprit » Geist, c'est-à-dire : à la rationalité. Voir les exposés de Wiersma-Verschaffelt et de Wittenberg dans D-95 : 9-21, 23-40. Sur le rythme, on lira avec intérêt, en français, Léone Bourdel, Jk-Oa : 22-40 et la somme des travaux expérimentaux présentée par Paul Fraisse, *Psychologie du rythme*, P.U.F., 1974.

²² Voir les articles de Guy Delage a « Réflexion sur le rythme dans l'écriture », *Gr* n. 113 : 3-20, 1969 avec les remarques du Père Seiler, n. 114 : 39-41, 1969, et b « Interaction rythme-harmonie », *Gr* n. 122 : 6-26, 1971 avec les remarques de M^{me} B. von Cossel et du R. P. Seiler, *ibid.* 38-39.

²³ B-34 : 569-573; voir aussi Lecerf, B-56 : 49, 67. Notons toutefois, dans l'ABC, une intéressante observation, montrant que Crépieux-Jamin avait eu comme l'intuition du rythme de base de Roda Wieser : « les Espèces d'écriture du Genre Continuité donnent naissance à des rythmes très caractéristiques de la personnalité, d'où l'importance du système des liaisons. »

²⁷ G-8 : 193-210, 536-537 dès 1914, G-2 : 38-39, 114 ; voir aussi I Torbidoni et I. Zanin, G-25 : 118-122.

mouvement et son interprétation graphique (d'après l'œuvre du Professeur R. Pophal) », *Gr* n. 124 : 3-28, 1971] ⁽²⁸⁾ :

I : écriture pré-rythmique (*agitée*, grande, lancée, lâchée, désordonnée, exagérée, *très inégale* avec des *formes imprécises*) :

II : écriture au rythme souple, peu inhibée (*aisée*, *spontanée*, égale, inclinée, en guirlandes, étalée, ample, avec des formes peu précises) ;

III : écriture rythmée, plus ou moins proche de la cadence métrique, utilement inhibée (*ferme*, *sobre*, retenue, rectiligne, aux *formes précises*) ;

IVa : cadence métrique, inhibitions voulues (écriture ferme, voire *rigide*, *anguleuse* ou en arcades, résolue, rectiligne, souvent verticale) ;

IVb : rythme perturbé, inhibitions subies (écriture *sous-vitale*, *inhibée*, inégale, hésitante, retenue, imprécise, souvent renversée, retouchée) ;

V : écriture trop crispée pour être rythmée [*inhibée*, *saccadée*, tourmentée, très inégale de tous les genres avec des troubles de coordination (* cabossages *), des retouches, des formes imprécises].

L'opposition, selon Christiansen et Carnap, des écritures *tendues* et *détendues* (M^{lle} H. Mathieu, Ja-6) ⁽²⁹⁾, encore que s'appuyant sur des prémisses différentes, recoupe pratiquement la gradation de Pophal.

4) Enfin, développant une idée de Heiss, Müller-Enskat utilisent comme synthèse d'orientation les RAPPORTS ENTRE LE MOUVEMENT ET LA FORME : écritures où prédomine celui-là ou celle-ci, écritures où les formes sont portées par le mouvement, écritures où le mouvement n'est pas adéquat à la forme ⁽³⁰⁾. En France, M^{me} S. Bresard a, indépendamment, développé des considérations analogues ⁽³¹⁾.

⁽²⁸⁾ Pophal a exposé la base physiologique de ses travaux dans D-45, puis leur application à l'écriture dans D-58 et, avec plus de considérations neurophysiologiques, dans D-59 ; il a exposé à nouveau la question dans D-88, 3 : 96-137 et y est revenu dans « Die Handschrift als Gehirnschrift », *AG* 16(1) : 23-29, 1965. Son exposé le plus accessible au lecteur connaissant l'allemand, mais ignorant l'anatomie et la physiologie du système nerveux central, est celui de D-58. Un excellent exposé résumé se trouve dans le manuel de H. Pfanne (D-83 : 98-115, 210-212, 252-257, 294-301), qui attribue à la tension pophalienne une importance centrale dans sa méthode d'examen des écritures. Un bon exposé, plus concis, se trouve dans Müller-Enskat, D-82 : 76-79, 127-128, 269.

⁽²⁹⁾ En allemand : D-36 : 31-50.

⁽³⁰⁾ Heiss, D-50 : 100, 171-172, 176-177, 204-207, 210-218 ; Müller-Enskat, D-82 : 90-91, 105-115, 269.

⁽³¹⁾ B-85 : 28-30. Lire aussi Dr J. Rivère, « Signification et valeur de la forme dans l'écriture », *CH* n. 8/9 : 65-72, 1955.

E) Conclusion.

La notion de dominante du milieu graphique et, plus particulièrement, celle de synthèse d'orientation constituent la véritable clef de voûte de la méthode jaminienne : « savoir [la graphologie], c'est envisager continuellement [l'écriture] à travers ses *conceptions synthétiques*, dans sa substance profonde, sous la *protection des grandes idées que réalisent la multitude de ses petites manifestations* : l'inorganisation des tracés ou leur heureuse combinaison, l'harmonie ou le désordre, l'exagération ou la mesure, la clarté ou la confusion, la simplicité ou la complication, la mollesse ou la fermeté, la lenteur ou la vitesse, la continuité ou la discontinuité, l'inégalité ou la monotonie, l'inhibition ou la dynamogénie. Si ce n'est pas tout, l'essentiel est là. » (B-34 : 36.)⁽³²⁾.

C'est dans cet esprit que nous présenterons les « espèces nouvelles » dont la description va suivre. Tout en utilisant des données de la psychologie des dernières décennies, nous resterons fidèle à l'idée directrice de Crépieux-Jamin, en rattachant chaque espèce nouvelle aux grandes espèces dont elle relève et en l'interprétant, à propos de chaque exemple, selon les dominantes du milieu graphique.

⁽³²⁾ Les graphologues d'outre-Rhin sont d'accord là-dessus. Voici par exemple comment Müller et Enskat exposent le rôle des synthèses d'orientation dans l'examen des écritures : « Nous croyons que la méthode la plus saine se limite à l'écriture et renonce à tout ce qui ne se dégage pas de l'écriture elle-même. Or, en établissant les signes graphiques, nous avons trouvé une série de caractéristiques générales (*Ganzheitsmerkmale, übergreifende Befunde* qui *tiennent sous leur dépendance les signes particuliers* : elles contrôlent la façon dont se manifeste chacun des signes isolés et exercent leur influence sur tous les tracés de l'écriture. Ainsi une guirlande reste une guirlande, qu'elle soit raide ou lâche; mais son caractère changera selon la tension de l'ensemble de l'écriture. Être capable d'une telle influence sur toutes les caractéristiques de l'écriture est principalement le fait des cinq variables que nous avons présentées comme susceptibles d'une estimation qualitative : degré de tension de l'écriture, rythme, originalité, homogénéité, prédominance du mouvement sur la forme ou vice versa. Elles sont toutes les cinq largement indépendantes des caractères particuliers de l'écriture et de leurs groupements; mais elles exercent sur eux une action spécifiante. » D-82 : 126.

2. L'ÉCRITURE AÉRÉE *Genre Ordonnance*

L'abbé Michon opposait déjà l'écriture espacée, « où la lumière circule entre les lettres et les mots », — signe de loyauté ¹, de lucidité du jugement (² — à l'écriture tassée, enchevêtrée. Cette opposition fut élevée au rang de synthèse d'orientation par M. Delamain (³ et traduite sous la forme de tableaux à la manière de Klages par P. Faideau ⁴.

L'écriture aérée se caractérise par l'importance harmonieuse des blancs dans la page. Les espaces entre les mots sont assez larges; les lignes, suffisamment séparées les unes des autres pour exclure tout enchevêtrement. Les marges existent, bien proportionnées; des alinéas contribuent à organiser avec clarté l'ensemble de la page. Son antonyme est l'espèce *condensée* ou *compacte*, décrite par Crépieux-Jamin (B-34 : 205-207).

La répartition des blancs et des mots se juge en observant la page écrite à bout de bras; on peut même, pour mieux faire abstraction du contenu de l'écrit, la tenir retournée et la considérer comme un dessin où on observe le rapport entre les masses des mots et l'espace blanc qui les entoure.

L'usage s'est établi de restreindre l'emploi du terme « aéré » à une importance modérée, harmonieusement répartie des blancs. Au-delà, on parle d'écriture *espacée* et, si leur importance est exagérée, d'écriture *très espacée*.

★

L'interprétation de l'écriture aérée est favorable. Elle indique un bon équilibre général, de la retenue dans les contacts avec autrui et avec les choses. Sur le plan intellectuel, elle est un signe majeur de clarté d'esprit; elle dénote un jugement objectif, indépendant et (si le reste de l'écriture le confirme) synthétique (Pulver, K-13 : 17-21). Au point de vue caractérologique, l'espèce

(1) « Écriture du comte de Chambord », *Gr I* (4) : 1, 1871.

(2) A propos des écritures de Berlioz, de Liszt et de Cavour [respectivement *Gr I* (37) : 1, 1872; 3(14) : 107, 1874 et 3(22) : 170-171, 1875]; voir aussi B-4 : 91-92.

(3) « Essai d'orientation psychologique par l'écriture aérée et par l'écriture compacte », *Gr n. 1* : 15-21, 1935.

(4) Seconde partie de « A propos de Klages et de la loi d'expression », *Gr n. 110* : 18-33, 1968.

aérée est plus fréquente chez les types Pensée et Intuition. Caille a montré comment une bonne structuration de la page manifeste une intelligence généralisante K-21 : 90-104 .

Cette interprétation favorable comporte des degrés selon le niveau de l'écriture. Dans un milieu peu évolué, l'écriture aérée s'apparente aux espèces soignée, claire ou même limpide : signe d'équilibre, marque d'un jugement sain, même si l'intelligence n'est que moyenne. L'écriture aérée acquiert sa valeur la plus haute dans un milieu sobre, combiné, inégal et harmonieux, comme chez la plupart des créateurs intellectuels. Il est alors important d'observer et de sentir le rythme des blancs qui se succèdent avec une certaine périodicité (laquelle contribue à l'homogénéité de l'écriture), mais sans régularité excessive : c'est le *rythme de répartition spatiale*, indice d'une personnalité forte, qui s'adapte à sa manière au milieu⁽⁵⁾. En termes jaminien, il s'agit de la manifestation dans le genre Ordonnance de la « belle inégalité dans l'harmonie », marque suprême de la supériorité⁽⁶⁾.

★

L'écriture 2-1 est aérée, presque espacée entre les mots. La clarté, avec quelques simplifications, témoigne d'une bonne instruction. L'écriture en guirlandes, étalée, posée, horizontale, indique un tempérament équilibré, bien féminin : à la fois affective et intellectuelle, active avec ordre. Des inégalités de hauteur (surelévations) et de direction montrent sa sensibilité. L'écriture est verticale, retenue, ovalisée, elle présente une pression légèrement déviée ; l'espacement entre les mots fait partie de ce syndrome d'inhibition : cette femme domine son tempérament actif, sait se comporter comme il convient en toutes circonstances. Dans ce tableau graphique, l'écriture aérée exprime l'équilibre général, avec une touche de retenu.

Le spécimen 2-2 (Fustel de Coulanges) présente une écriture-type de savant⁽⁷⁾. C'est un graphisme exceptionnellement riche,

⁵ Klages C-3 : 28-29; Heiss D-50 : 163-168; Müller-Enskat D-82 : 86-87, 130, 270.

⁶ Un fort rythme spatial peut coexister avec une écriture compacte, comme y insistent justement les graphologues germanophones, notamment Wagner [*Kritik und Fortbildung der Klagesschen Ebenmasslehre*], *ZMK 17* 3 4 : 90-122, 1954, réimprimé dans D-96 : 86-109], Knobloch D-62 : 120 et Müller-Enskat D-82 : 86-87. [Sur l'étude de l'ordonnance dans son ensemble, les exposés les plus clairs en français sont, à notre avis, celui de M^{me} Beauchâtaud B-74 : 73-85 et celui, plus détaillée, d'A. Vels C-7 : 27-46.]

⁷ L'écriture de Fustel de Coulanges a été commentée par Vauzanges Oa-11 : 89.

aux caractéristiques très personnelles. Très clair et homogène, sobre avec des combinaisons, simplifié, il témoigne d'une pensée riche, concentrée, sévère pour elle-même; corrélativement, les finales retenues et quelques angles marquent que le sentiment n'est pas très épanoui. Le calme, la fermeté, le relief indiquent la supériorité générale dans l'équilibre, le jugement objectif et impartial. Les inégalités de direction et continuité, toutefois, dénotent une émotivité point toujours contrôlée, qui s'extériorise par la critique intellectuelle des petites acérations (on sait que Fustel de Coulanges attaquait sans ménagement les théories d'autres historiens et, surtout à la fin de sa vie, était facilement irrité par leurs répliques). Du point de vue des espacements, qui nous occupe ici, cette écriture est juste aérée; dans les mots, elle est plutôt serrée, avec des ovales fermés et un trait lourd : tous ces signes s'associent de façon très homogène pour exprimer la contrainte exercée par l'intelligence sur le rêve et l'imagination.

En langage de types planétaires, Saturne et Soleil dominant : nous sommes en présence de l'homme possédé par la passion de la vérité et de l'approfondissement, du grand travailleur à l'esprit rigoureux (Saturne), dont le sens critique ne tolère aucun flou (Mercure-Mars); Lune est à l'arrière-plan. On comprend dès lors le sérieux, l'austérité même du travail de Fustel de Coulanges, et sa méfiance envers des vues d'ensemble hâtives, exprimée par la célèbre formule : « des années d'analyse pour un jour de synthèse »^(*).

Comme en diffère l'écriture de Guglielmo Ferrero, historien italien surtout connu par ses ouvrages sur l'Antiquité romaine! Elle est très aérée; les blancs qui séparent les mots sont « dynamiques » au sens de P. Faideau : la plume, quittant le papier à la fin d'un mot, amorce déjà la direction du début du mot suivant; autrement dit, les espaces sont « pris dans le rythme » de l'écriture. La grande intelligence, avec un esprit rapide, original et une vaste culture se voit d'emblée sur cette écriture combinée, rapide, mouvementée. La principale différence avec Fustel de Coulanges réside dans la légèreté sautillante de ce graphisme très rythmé (au sens de Klages), très inégal de tous les genres : la pensée sert ici une intuition synthétique très personnelle, qui aime les généralisations et les vastes survols. Ici aussi il y a équilibre général dans la supériorité (écriture en relief, combinée), avec les

(*) Le style de Fustel de Coulanges est le parfait pendant de son écriture : aucune recherche — néanmoins c'est un très grand écrivain par l'expression la plus juste d'une pensée longuement mûrie. Il déclarait en 1875, au début de son cours à la Sorbonne : « Il ne s'agit, dans cette maison, ni de leçons attrayantes ni de beau langage. Un succès de parole serait pour nous un échec. »

signes d'une émotivité imparfaitement maîtrisée écriture sinueuse, surélévations). Le champ de conscience est large (inegalités de tous les genres) : tandis que Fustel eut dès le lycée la vocation de l'histoire et y consacra toute sa vie, Ferrero commença par être criminologiste, puis s'occupa de sociologie et enfin d'histoire.

Les types planétaires éclairent bien cette personnalité où Lune domine écriture très aérée; accentuation élevée, légère, inégale : imagination). Immédiatement après, Soleil synthèse artistique), Mercure brio de l'expression) et Mars passion, prosélytisme) créent des contrastes générateurs d'une œuvre vivante. Terre et surtout Saturne ne sont guère présents. Il y a donc plus de brio que chez Fustel de Coulanges, mais moins de stabilité, de logique et d'austérité dans les exigences du travail. Le graphologue apprendra sans surprise que l'ouvrage en six volumes de Ferrero *Grandeur et décadence de Rome* fut critiqué par les spécialistes pour certaines explications trop hâtives, mais obtint un succès vif et durable auprès du public cultivé à cause du piquant des idées, de la vie des portraits, du style coloré.

L'écriture 2-4 provient du poète Frédéric Mistral⁹⁾. Elle est très aérée, le milieu est riche de caractéristiques d'agréable qualité : limpide, gracieuse, inclinée, aisée avec des inégalités de direction, dimension et vitesse, elle nous dit le sens artistique, la délicatesse et la précision dans le travail. Mistral n'était, d'autre part, pas inattentif à sa renommée signature ornée, tracés amples des *p*, des *f*). Les blancs expriment surtout l'intuition instinctive du type Lune; avec la clarté sereine du graphisme, ils évoquent invinciblement pour nous le ciel de la Provence.

Du point de vue des types planétaires, Lune domine en effet le tableau impondérable des blancs, geste du paraphe), à égalité avec Terre formes simples, jambages, paraphe), ce qui confère le don de la poésie des choses familières. Terre correspond aussi à la précision dans le travail, ennemie de toute dispersion. Soleil (mise en page) et Mars élan de l'inclinaison et des barres de *r*) sont au second plan. Il n'y a carence d'aucun type, la vie affective est épanouie, les échanges riches (écriture inclinée, finales aisées). Le scripteur est un homme remarquablement équilibré, à la fois sensible et actif.

Les fonctions de Jung confirment ce jugement : Mistral était, semble-t-il, un type Sentiment Sensation, mais sans déficience de

⁹⁾ La signature de Mistral a été commentée par Decrespe B-16, 1 : 116, 119), Enigma (B-35 : 92-93) et Sziller-Szokolnik (I-6 : 77); son écriture, par Vauzanges Oa-11 : 41) et Rivère B-73 : face p. 96).

l'intuition ni de la pensée. L'extraversion, attitude principale, et l'introversion alternent dans l'équilibre.

Cela correspond bien à ce qu'on sait de Mistral. Il ne fut pas seulement un poète : il édita le premier dictionnaire de provençal, anima le mouvement littéraire des félibres, lutta pour obtenir en faveur de la Provence une décentralisation respectueuse de ses particularités ; il mourut comme un pontife, presque comme le chef d'un peuple. Cette pluralité de dons se traduit dans la variété de sa poésie, où il sut traduire tous les aspects de sa Provence. Celui de ses poèmes qui a conquis la plus grande renommée en dehors des pays de langue d'oc, *Mirèio*, est une épopée simple et savante, où la vie de tous les jours est décrite tout ensemble avec réalisme et poésie : un tel poème, comme *Hermann et Dorothee* de Goethe, *Pan Tadeusz* de Mickiewicz et *Jocelyn* de Lamartine, ne peut être que l'œuvre d'une personnalité supérieurement équilibrée, capable à la fois de sentir les choses, de les comprendre et de les aimer.

*

Une interprétation théorique de l'écriture aérée est liée à la SIGNIFICATION DES BLANCS dans l'écriture.

Leur importance ne saurait être surestimée. Si on se laisse guider par l'analogie de l'écriture avec le geste (la parole), on verra dans les blancs qui séparent les mots écrits l'homologue des *silences* qui séparent les phrases parlées. Or on sait combien les silences sont riches de valeur expressive⁽¹⁰⁾. Il est dans un dialogue des silences vides (lorsqu'on n'a rien à dire), mais aussi des silences denses : silences riches (lorsqu'on cherche à mettre de l'ordre dans tout ce qu'on a à dire), silences gênés (indiquant qu'un thème émotivement chargé vient d'être touché). Les silences ont autant d'importance que les mots⁽¹¹⁾. Selon la réflexion de Kierkegaard, « un homme est plus homme par les choses qu'il tait que par les choses qu'il dit ».

Les blancs de l'écriture possèdent une valeur analogue. Nous engageons les graphologues à s'exercer à les sentir vivre, autant que le tracé lui-même. Le poète Stéphane Mallarmé qui était fort attentif à l'effet visuel de la composition typographique⁽¹²⁾, écrivait : « L'armature intellectuelle du poème se dissimule [...] dans l'espace qui isole les strophes et parmi les blancs du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers. »

Les graphologues allemands ont approfondi la signification des espace-

⁽¹⁰⁾ Cela vaut aussi en musique, comme nous l'avons rappelé ailleurs « Graphologie et musique », *Gr* n. 99 : 20-35 et 100 : 31-39, 1965 [§6, p. 29]].

⁽¹¹⁾ Voir un ouvrage sur l'entretien psychologique, par exemple R. L. Kahn et C. F. Cannell, *The Dynamics of Interviewing* (Wiley, New York 1957), p. 203-232.

⁽¹²⁾ Voir M. Tavernier, « Disposition et ordonnance des masses écrites dans la page à propos d'une étude sur Stéphane Mallarmé », *Gr* n. 112 : 20-35, 1968.

ments, depuis Paul Wächtler⁽¹³⁾, qui introduisit la notion d'harmonie de la répartition des masses, et Klages⁽¹⁴⁾, qui voit dans l'écriture espacée un désir de clarté intellectuelle point toujours accompagné des capacités correspondantes).

A Lutz Wagner revient le mérite d'avoir différencié la signification des espaces entre les mots et entre les lignes⁽¹⁵⁾. Les autres graphologues germanophones l'ont suivi, sans modification essentielle⁽¹⁶⁾.

L'interruption du tracé entre deux mots est un arrêt qui sépare deux actes de la pensée au lieu de les laisser se succéder immédiatement. Les espacements entre les mots que présente l'écriture aérée expriment donc une organisation mentale capable de retenir le flot des associations spontanées : c'est justement la capacité de réflexion et la pondération du jugement. L'espacement entre les mots indique aussi une prise de distance par rapport à l'objet ; d'où les interprétations : esprit sérieux, critique et, de façon générale, attitude de retenue⁽¹⁷⁾.

Le passage d'une ligne à l'autre est, lorsqu'on écrit, plus conscient que celui d'un mot à l'autre. Il correspond à la volonté organisatrice du sujet, à son attitude envers le monde extérieur. Des lignes espacées signifient ainsi : d'une part, clarté d'expression ; d'autre part, distance, isolement, (à la limite) autisme.

Des hétérogénéités existent parfois au sein d'une écriture : elles expriment des oppositions de la personnalité. Ainsi l'écriture espacée entre les mots mais enchevêtrée s'observe fréquemment chez des scripteurs qui compensent leur solitude interne par une extraversion « inférieure » au sens de Janet : importunité, sans-gêne, souvent influençabilité) ; l'écriture serrée entre les mots mais espacée entre les lignes, chez des sujets qui manifestent leur appétit de contact en milieu de confiance, mais restent réservés avec les étrangers et en public.

En France, P. Faideau a donné une autre interprétation des blancs de l'écriture⁽¹⁸⁾. Il considère non seulement les marges et les espaces entre les

¹³⁾ « Handschrift und Körpergrösse », *GMH* 2 : 17-22, 1898 p. 15-19 dans la réédition de 1907).

¹⁴⁾ D-14i 12 : 71-76, 1908 ; D-14 : 200-204 *SW* 7 : 225-229) ; C-3 : 179-182 section inaltérée aux cours des éditions successives).

¹⁵⁾ « Wortabstand und Zeilenabstand », *ZMK* 16 1) : 18-40, 1940, réimprimé dans D-96 : 69-85.

¹⁶⁾ Par exemple Daïm (D-61 : 151-157), Heiss (D-50 : 148-157), Knobloch (D-62 : 120-121), Pfanne (D-83 : 187-190, 301-306). Voir aussi M. Marchesan G-20 : 107-122).

¹⁷⁾ L'école morettienne a particulièrement étudié les espaces entre les mots dans leurs rapports avec la largeur des lettres et celle des intervalles entre lettres ; une heureuse proportion entre ces trois largeurs caractérise l'écriture *ponderata*. Cf. Moretti (G-2 : 6-7, 16-22 ; G-8 : 159-191, 530-535, 605-607) et Torbidoni-Zanin G-25 : 97-116).

¹⁸⁾ L'idée directrice se trouve indiquée dans « Symbolisme et graphologie », *Cahiers Saint-Irénée* n. 29 : 12-23, 1961. Elle est développée dans « Die weissen Räume innerhalb der Buchstaben », *GSR* 8 5) : 136-154, 1966, travail publié en français dans *AG* « Les blancs à l'intérieur des lettres », juillet 1969 : 53-63) et résumé dans *Gr* n. 107 : 40, 1967.

lignes et entre mots, mais aussi les blancs intérieurs aux lettres. L'homme est un composé ternaire comprenant le corps, l'âme (cœur et pensée) et l'esprit, de même que l'écriture est formée d'un trait, d'un tracé et de blancs. L'étude des blancs en relation avec le reste de l'écriture éclaire les rapports qu'entretient chez le scripteur l'Esprit avec le corps et l'âme. L'écriture aérée apparaît ainsi comme celle où l'Esprit souffle, elle est le signe par excellence d'un heureux équilibre complet. Conception intéressante, parce que synthétique et fondée sur un modèle de personnalité qui tient compte de la dimension spirituelle de l'homme.

On peut y rattacher l'interprétation que donne M^{me} Tavernier des blancs de Mallarmé⁽¹²⁾ : l'importance que leur accordait ce poète exprime son intérêt pour les mystères de l'Inconnaissable⁽¹³⁾. Ainsi l'envahissement du blanc dans le manuscrit de son *Livre* traduit une sorte d'état mystique : « sa personnalité s'est réduite; il n'est plus que celui qui introduit à une réalité qu'il n'a pas créée, mais qu'il fait voir. »

3. L'ÉCRITURE AIGRE (*Genre Forme*)

L'écriture aigre, pour laquelle Crépieux-Jamin laissa un dossier qu'il n'eut pas le temps d'élaborer, présente un aspect général aigu, piquant, homologue dans l'écriture d'une voix criarde, d'un ton désagréable. Elle est anguleuse, sèche, d'aspect cassant, avec des lancements souvent au nord-est ou acérés⁽¹⁾. On la trouve rarement en milieu harmonieux.

L'écriture aigre s'apparente, par son aspect cassant et l'absence de rondeurs, à l'espèce sèche, mais elle y ajoute les lancements en pointe. Lorsqu'elle est étreécie, elle est souvent associée à l'espèce maigre⁽²⁾.

Cette description et ces distinctions permettent d'identifier une espèce nouvelle qui, sans être une grande espèce de la graphologie, peut rendre quelques services en aidant à nuancer des définitions.

(12) Type Lune de la classification planétaire, fonction Intuition de Jung.

(1) Le mot aigre, comme son doublet *dre*, vient du latin *acer* (pointu). Il est apparenté à *acéré* (du latin *acies*, pointe).

(2) Rappelons les définitions jaminienues suivantes : l'écriture sèche est plate, légère, anguleuse; l'écriture maigre est allongée (souvent étreécie, jamais petite), légère, plate, d'aspect sec.

L'interprétation s'orientera vers un caractère désagréable, raisonneur et « critiqueux », contrariant et facilement agressif. Les modalités de ces tendances acides se précisent par le milieu graphique. La clef du caractère se trouve souvent dans les infériorités que décèle l'écriture, spécialement dans ses inhibitions : l'aigreur constitue presque toujours le symptôme et parfois l'exutoire de sentiments de frustration, d'inadaptation, d'insuffisance que ressent le sujet de façon plus ou moins claire.

*

L'écriture 3-1 est aigre, sans être vraiment maigre ni sèche, à cause des inégalités de pression. Conventionnelle, anguleuse (même aux ovales des lettres *o*, *a*, *q*, *d*; observer aussi les petits triangles) avec des harpons aux barres de *t*, elle présente des lignes et finales descendantes, et une tendance au gladiolement. C'est une femme élevée dans les principes d'une autre époque, et peu dégagée de son éducation première — elle s'y accroche plutôt. D'où une certaine maussaderie (on songe à la Tante Inyaplus de Daninos), une tendance à juger l'entourage avec aigreur. Il y a de la distinction, mais aussi de la hargne et de l'entêtement : d'où la possibilité de méchanceté occasionnelle.

Bien différent est le tableau de l'écriture 3-2, aigre, sèche, anguleuse, avec des restes d'écriture conventionnelle. Ici l'écriture est évoluée, mais dans le sens de la complication et de l'exagération, avec des lancements, des surélévations et des majuscules ornées. On notera en particulier les *f* « culbutés », les *p* dont le harpon final amorce un geste en recul. Nous avons affaire à une personne à la fois maussade et exaltée, prétentieuse et intrigante. Elle n'est guère perfectible, car ces défauts de caractère sont liés à une personnalité hystérique et à un tempérament nerveux-sanguin déséquilibré.

On notera, dans ce graphisme, de brèves acérations régressives (*requête*, *prie*, *l'assurance*). Elles sont un « petit signe » classique de méchanceté sournoise. E. Solange Pellat les appelle « griffes félines »⁽³⁾, les graphologues espagnols « trait de scorpion »⁽⁴⁾. Le Dr Carton en a donné une intéressante analyse (B-36 : 148-149/236-237), d'où nous extrayons quelques lignes :

« *Rosserie*. [...] Ce signe se rattache à la fois aux écritures à recul (voir *rétif*), anguleuse, acérée, lancée. Il est à la fois rétif (à recul), sournois (en

⁽³⁾ K-2 : 7-10; K-3 : 42. Voir aussi Curnonsky et Derys, B-42 : 55, 97-100.

⁽⁴⁾ Ras, F-1 : 108-109; Ras et Ladron de Guevara, F-13 : 162. [Sailland (Curnonsky) et M^{me} Ras furent élèves de Solange Pellat.]

zone basse de l'écriture), brusque (anguleux), griffant (appui acéré et lancé). C'est un arrachement qui peut aller de la simple égratignure jusqu'à la blessure. Ce signe se constate particulièrement dans les écritures de femmes ou chez des hommes de caractère féminin. *

Le grand poète Alfred de Vigny a une écriture aigre (fig. 3-3). Elle serait sèche si elle ne présentait des discordances épisodiques de pression; elle est contrainte et anguleuse (voir les *a* et les *o* pointus en bas), homogène, cylindrique avec gladiolement des toutes dernières lettres des mots. Ces caractéristiques montrent en Vigny l'aristocrate distant, honnête avec l'exigence d'un effort qui se soutient dans son rôle à force de volonté, plein d'une aigreur hautaine dont le fiel a de la difficulté à « sortir ». Son écriture devait, avec l'âge, devenir de plus en plus tourmentée et systématisée : cf. fig. 30-2⁽²⁾.

4. L'ÉCRITURE AMPLE (*Genre Forme*)

On appelle écriture ample celle qui présente une expansion, un élargissement des boucles, des ovales et, de façon générale, des courbes de l'écriture. Nous limiterons l'emploi du terme au cas où l'expansion des courbes reste dans les limites de l'harmonie : si elle devient une véritable enflure, on n'a plus affaire à l'écriture ample, mais à l'écriture *gonflée*. D'autre part, nous éviterons de qualifier d'« amples » des écritures vraiment petites.

Les graphologues du XIX^e siècle connaissaient le développement des courbes comme signe d'imagination, de fantaisie⁽¹⁾. Mais c'est Klages qui a élevé l'écriture ample (ou écriture *en surface*,

⁽²⁾ L'écriture de Vigny a été étudiée par Brach (B-64 : 180-181), Caille (Je-4 : 122) et Gille (*Gr* n. 138 : 8-22, 1975; Oa-18 : chap. 4). Des aspects particuliers en ont été commentés par l'abbé Michon (B-4 : 123), M^{me} Ras (F-1 : 101-102), le Dr Rivière (B-73 : 33), M^{me} Lefebure et le Dr Gille (Jh-7 : 76, 81-82).

⁽¹⁾ Michon, B-1 : 206-213. Le chapitre consacré en 1898 par M^{me} Dilloo (D-8 : 33-47) aux scripteurs à l'imagination fantasque constitue une monographie très bien illustrée de l'écriture ample.