

Patrick Dahllet

Itinéraires d'une Composition Croisée Van Ray/Paul Eluard

Le message poétique est le plus souvent légitimement abordé comme système clos de renvois internes (phoniques, prosodiques, syntactiques, sémantiques) qui articulent une rhétorique de l'image, génératrice de glissements de sens, à partir d'une mise en rapport (de similitude, de contiguïté, de contrariété) entre des séries de signifiants textuels. Cet exposé prend le contre-pied de cette attitude: au lieu de rapporter des images à leur socle poétique fondateur, il réfère le poème à une image (au sens d'objet iconique) dans la filiation de laquelle celui-ci se situe explicitement. En effet le corpus-recoré ci-dessous est constitué par un dessin du peintre Van Ray, intitulé "Ci se fabriquent les crayons" et par l'illustration, selon ses propres termes, qu'en a réalisée Paul Eluard dans un poème du même nom (1).

OU SE FABRIQUENT LES CRAYONS



La dernière l'habituelle
A tresser une cordelette
Pour tresser la jambe
La dernière à tressiner
Cet œil déserte

Dans la paume du vif
Le soir vient franchir les genoux
Du sommeil animal

Bonne nuit à la pensée:

Ri j'appelle le silence
Par son plus pour nom.

L'objectif est bien de repérer des itinéraires dans trois directions: -Détermination des axes principaux de distribution de la signification dans le dessin de Ray. -Explicitation, en regard des régularités classiques retenues précédemment, de leurs lieux d'inscription les plus

manifestes dans le poème d'Eluard. - Evaluation géométrique: pour faciliter l'exploitation de cette démarche, on a conservé le cadre méthodologique de son expérimentation en cours, avec un public d'étudiants polonais de 2ème Année de Philologie Romane (UMCS, Lublin).

1. Perception d'un Message Visuel: le Dessin de Man Ray.

1.1. Anticipation intuitive.
 Les interprétations "spontanées" réalisables des étudiants ont permis de reconnaître, sans ambiguïté, la majorité des significations iconiques (i.e. objets dénotés par des unités graphiques simples ou complexes: ex: -arbre féminin) pour ce qu'ils sont: confères (femelle), montagnes, serpent(s), toits, village, etc. Néanmoins la désignation des significés qui semblent faire violence à l'homogénéité de ce premier inventaire de conventions graphiques, ou en relation de contiguïté avec des éléments hétérogènes, a cautionné de multiples variantes:

1. l'étendue centrale, parcourue par le "serpent", a été déchiffrée comme "allieu liquide" (fleuve ou rivière) pendant que le "crajon" n'a jamais été accepté comme tel mais dénommé, suivant les cas, "fusée", "tour", dans la logique d'une synecdoque généralisante, "église", "cathédrale". On ne s'écartera pas que, dans un pays aux pratiques socio-culturelles très largement modelées par la résistance d'une formation religieuse catholique, l'annonce d'un culte de Man Ray ait été comprise comme intégrant un préconstruit religieux, plus précisément motivé par l'épreuve décisive de la Tentation. En effet, confortée par l'intersection en croix du "crajon" et du "serpent", l'option initiale unanime des étudiants est que ce dessin représente la lutte du Bien et du Mal, "le choc de deux mondes: le Bon, symbolisé par l'église, et le Mauvais, symbolisé par le serpent" (citations d'étudiants). La version laïcisée de ce commentaire assemble cette scène à la destruction industrielle (figurée par le serpent) (sic étudiants). De cette synthèse d'une impression collective, il faut retenir l'irréductible équivalence "serpent=Mal" qui, en dépit peut-être des évidences graphiques, mais sous la pression d'un savoir culturel préexistant, attribue au signe "serpent" une fonction éminemment perturbatrice: celle-ci contamine toute la perception de l'image (cf. étudiant: "le fait que le serpent traverse et pénètre la terre démontre son agressivité"). Un déplacement fondamental est ainsi mis en valeur: les constituants de la dénotation visuelle ont été immédiatement reçus en termes iconographiques, i.e. supports amers de connotations fortement culturalisées. L'acquisition de quelques outils de lecture fonctionnelle a été ainsi stimulée par la nécessité de véri-

fier la validité des effets de significations prêtés au dessin.

1.2. Codification et Régularités de l'Image.
 Dans une première étape, on tentera de saisir, au plan du signifiant, les quelques perspectives organisatrices d'une schématisation graphique pour en venir, dans une seconde étape, à circonscrire, au plan du signifié, des modalités de déploiement rhétorique.

1.2.1. L'agencement formel.

1.2.1.1. La disposition géométrique.
 Rabattu (à l'aide d'un calque) sur les lignes de forces qui le partagent, le dessin se présente de la façon suivante:

Trois ensembles ressortent ici: P, A et B.
 - un régime analogique n°1: il est fondé sur la superposition de trois bandes qui distribuent le dessin en trois espaces horizontaux d'importance à peu près égale, soit A+B+C.

On peut ajouter que A et B sont en rapport d'homologation inversée puisque, à la base (a1a2) d'un triangle, située en A dans l'angle supérieur gauche du cadrage, correspond celle d'un autre triangle, interne à C cette fois, située (c2c1) dans l'angle inférieur droit.
 - un triple régime d'opposition:

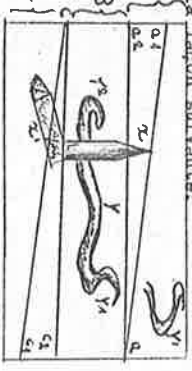
- verticalité/horizontalité + transversalité: entre X (crajon) et la totalité du réseau (y-a1a-a2a-c1c-c2c-)

- rectilignité/obliquité: entre Y (serpent) d'aspect sinusoidal, et le reste du réseau de caractérisation rectiligne (x-a1a-a2a-c1c-c2c-).

- proportionnalité/dysproportionnalité: entre x+y dont les dimensions sont nettement amplifiées et toutes les autres figures restituées, elles, à l'échelle.

- un régime analogique n°2: paradoxalement, les oppositions isolées et indépendantes de x et de y aux éléments d'une configuration analogique initiale (n°1), semblent activer l'occurrence d'une nouvelle formation analogique (soit n°2) regroupant x+y et jouant:





- sur la similitude des proportions propres à x+y (+y').
 - sur la focalisation autour d'un point central constitué par l'intersection de x et de y.
 Ce régime analogique n°2 paraît, en outre, installer par-delà l'homologation primitive des trois espaces horizontaux (A-B-C), une nouvelle homologation fondée sur la redondance des "pils" qui, en B,



parcourent y. de creux symétriques, à ses deux extrémités y1 et y2, et qui, en se reproduisant sur y', jouent ainsi un rapprochement entre A et B non sur la base de leur commune horizontalité, mais sur celle transformée, d'une acception semblable de la sinusoidalité.

1.2.1.2. La combinatoire des valeurs.
 Dans la mesure où la palette du dessin est restreinte (bichromatique) il suffit de noter les contrastes précédents: homologie entre xx' (crayon et nef de l'église) et yy' (serpent en A et B) remarquables par leurs teintes plus foncées (gris/noir); opposition corrélatrice de xx' et yy' aux espaces A/B/C dont les nuances varient du gris pâle au blanc.

Manifestement donc, la géométrie de ce dessin ne se limite pas à l'exploitation d'une catégorie générale d'opposition binaire contrainte (ABC) // discontinuité (xy); cette rupture mobilise, en effet, l'intervention d'une nouvelle continuité (cf. xy et yy').

1.2.2. Rhétorique et effets de sens.
 En retour sur les signifiés lève les dernières ambiguïtés de lecture: B est un milieu solide et non liquide (cf. ); la matière dure (cf. ); appliquée à une masse liquide (cf. ); le grossissement de x. provoque son identification comme "crayon" (cf. ). En somme, contrairement aux premières intuitions, la scène de la tentation ne serait

évoquée ici que latéralement, sur le mode distancé: elle garantit à la fois la lisibilité du dessin (reconnaissance d'un préconstruit) et son dynamisme créateur (non reconduction des emboîtements de ce 1.2.2.1. L'aménagement énonciatif. préconstruit)

Chacun des deux éléments ("crayon", "serpent") contribue de façon décisive à la déstabilisation de l'icongraphie religieuse en question. Fondamentalement l'énoncé "serpent" et "église/crayon" se marque explicitement comme acte d'énonciation: l'"crayon", en tant qu'instrument du dessinateur, réfère l'image au geste inaugural de son énonciation qui en désigne simultanément la facticité; en ce sens peut s'interpréter aussi la contiguïté mimétique de la signature "Jean Ray" et de son environnement graphique. On montrant qu'il est fabriqué (l'interpellation d'une esthétique de l'illusion), le dessin contraindrait son icongraphie-ible à mentionner sa propre icônicité et donc à avouer sa relativité d'objet construit (l'interpellation d'une permanence mythologique): quelque part, le mythe chrétien des origines a aussi été énoncé. Ces glissements se confirment au seuil inférieur de la figuration rhétorique. Si xx' s'apparente à une "image-valise" dont le référent global, transposable en "Crayon" ou "Serpent", ne fait que concaténer

les référents simples des deux signifiants conjoints ici, soit "crayon" et "église", on peut néanmoins admettre que l'emphatisation de l'un des signifiants, soit x, "crayon", assimile, par dérivation synecdochique, l'"église" à un "crayon". Cette procédure buse la métaphore culturelle qui rapproche "église" de "croix" ou de "sacré": il s'agit bien, dans le cas présent, d'une "église" à laquelle ont été prêtés des qualités de "crayon". Par contamination rhétorique externe (le "serpent" est culturellement métaphore figée du Mal et de la tentation, en Occident) et interne (le "serpent" renouvelle l'image au même titre que le "crayon" cf. supra) on peut supposer que y. "serpent" est aussi élément d'une figuration métaphorique. Pourtant le comparé de y. est absent de l'image (métaphore in absentia) et seuls peuvent être relevés, en conséquence, les indices d'une interprétation possible. Détaissant la perspective eschatologique (cf. supra): le continuum mobilise, au sens de "rend mobile", la stratification horizontale, plutôt qu'il ne la détruit, les étudiants ont recueilli trois types d'indices: - encerclement récliproque du "serpent" et du "paysage": y. est à la fois enveloppant et enveloppé, - mouvement descendant de y., du ciel vers la terre, - mouvement interpellateur: y. darde la langue. Rapporté à la pertinence d'un mouvement qui le détache du statisme de l'ensemble, l'élément y. a été finalement décodé comme "représentation pendulaire du temps qui passe" ou comme "bande d'un film, symbole du temps qui ne revient jamais" (cf. étudiants). L'image de Ray focaliserait ainsi une métaphore suspendue (y., en un lieu qui se mentionne réflexivement comme énonciation (x.) para-doxologique (invalidation d'une réception du type "lutte du Bien et du Mal").

2. Le Poème d'Éluard ou la Réécriture d'une Image.
 2.1. La Référentialisation.
 Les étudiants ont facilement trouvé deux groupes d'indices qui rattachent le texte à l'image: le titre bien sûr, qui est repris de Ray, et la présence de termes reproduisant explicitement des signifiants visuels, soit "dessiner" dans le segment n°1 (noté S1), "village" et "animaux", soit "dessiner" dans le segment n°1 (noté S1), "village" et "animaux" (comme hyperonyme de "serpent") dans le segment n°2 (noté S2). On revanche les éléments du système de repérage spatio-temporel ont été investis plus difficilement; on a alors fait le partage entre les déictiques qui renvoient à un extérieur du discours, supposés déjà connus, et ceux qui prennent position en fonction de données internes. A la première catégorie appartendraient les déterminants "la" (dernière) et "l'" (intérieur), "la" (village), "cet" (œil); de la seconde relèveraient "une" (corbelle), "la" (lumière), "des" (graines),

l'eu (silence). On a ainsi remarqué l'intensité particulièrement aiguë de la référentialisation produite par le texte: si le phénomène est assez fréquent en poésie, il atteste visiblement aussi, dans notre cas, la présence de l'image où s'inscrit, en partie au moins, l'univers référentiel du texte. Il est significatif que le texte s'ouvre sur l'émphatisation d'un "fléchage" ("la trépète par l'") et n'éprouve pas le besoin d'"extraire" d'abord du monde, par l'indéfinit "un/une", l'élément "hironde" pour reprendre la terminologie de A. Culicoli. Enfin, au sein de cette surdétermination elle-même, on entrevoit, presque à l'état naissant, la production d'une continuité textuelle spécifique: le déictique "cet" (œil) notamment, consacré à la fois une opération anaphorique intra-discursive (convergences syntaxiques et graphiques plaçant "corbelle" en position d'interprétant cf. infra) et extra-discursive (co-occurrence de la notion de "dessin" dans le texte et dans l'image, entraînant "œil" sur l'horizon de l'image, l'actualisation correspondante d'une double légitimité référentielle ouvre ainsi à la compréhension d'une polyphonie poétique, toujours travaillée par l'écartèlement de ses instances cognitives.

2.2. Processus Interprétatifs.
Si le poème est globalement attentif à la mobilité de y dont le mouvement se retrouve dans la valeur aspectuelle "progressivité" (cf. les syntagmes verbaux "à tresser", "à dessiner" - S1 - "vient manger" - S2 -) l'énonciation de cette reconnaissance s'établit néanmoins sur des propriétés structurelles de y différentes en chacun des segments.

2.2.1. Les circonvolutions de S1.
Manifestement S1 s'étend sur fond de récurrence:
- syntaxique: puisque, selon Z. S. Harris, les séquences qui se présentent dans un environnement identique sont équivalentes, on obtient pour S1 la schématisation suivante: AB(C la dernière / l' "hironde") CD (à tresser / une corbelle) EF (pour retentir / la lumière) AB(C la dernière / l' "hironde" - substantif effacé en surface -) CD (à dessiner / cet œil déserté). On est donc confronté à l'ensembrement d'une plage centrale hétérogène (EF) par une distribution isomorphique de quatre classes d'équivalence binaires (ABCD), symétriques de part et d'autre de EF.
- prosodique: S1 paraît s'ordonner autour de deux couples de consonnes /t//d/ et /s//z/ qui, relativement clairsemées dans les trois premiers vers, se regroupent progressivement jusqu'à baliser très étroitement le dernier (/set/ - /dezerte/). Simultanément chacun de ces sous se combine, alternativement et quasi exclusivement, avec les voyelles /e/ /e/. Les étudiants ont très vite constaté que cette extension d'un

jeu sur les associations d'un nombre réduit de consonnes/voyelles assure par imprégnation la diffusion d'une ondulation sonore à travers S1. On assiste en fait à un entrelacement de sonorités: un réseau "transversal" subdivisé en deux parcours, visuellement parallèles, soit /dérnjdér/ (vers 1) /ymjdér/ (vers 4) et /tfsse/ /desl-ne/ /dezerte/; une troisième diagonale viendrait même symétriquement les croiser, soit /iɔdél/ /kɔrbél/ /œj/ (cf. homophonies graphiques partielles: "delle", "belle", "corbelle", "œil").
- un réseau "horizontal" qui fusionne avec les extrémités du précédent soit /dérnjdér/ /dessine/ /dezerte/.

Il y a littéralement, en S1, tressage acoustique dont les sonorités de /tfsse/, en corrélation avec la répétition de /jdér/, constituent précisément, sans doute, les matrices. Dans l'amusement de /tfsse/ en /dezerte/ et dans cette impression réciproque des sourdes et des sonores (/t//d/, /s//z/), des ouvertures et des fermées (/e//e/), se joue probablement, face à l'ouverture maximale et disjunctive de /œj/ (point d'ancrage de /ymjdér/), le passage incertain du jour à la nuit.
- sémantique: face à une isotopie dominante du type /rotondi té/, pressentie par les étudiants en "tresser, corbelle, œil" (mais graphiquement inscrite aussi en "hironde"), s'ajustent deux autres isotopies, /vacuité/ ("dernière, déserté") et /luminosité/ ("lumière, œil").

Ces trois niveaux transcrivent, chacun en fonction de ses moyens, orïonnellement la perception du mode d'occurrence formelle de y. (sinusoïdal) et de son imbrication transactionnelle (englobant et englobé) à une homologation horizontale préalable (reformulée, au plan de la signification, en une inclusion simultanée de la luminosité /et de la vacuité/ au sein de la /rotondi té/). Au-delà de ce constat d'absorption par S1 du système de dispersion oblique de y, l'imaginaire du groupe a retrouvé dans le choix du terme "hironde" non seulement un point d'accueil possible pour l'élasticité de y. (à sa longueur correspond celle du signifiant /iɔdél/, à ses inflexions celles du vol de l'oiseau), mais encore une projection logique de y. dont les contours rappelleraient ceux d'un oiseau stylisé (cf. S2), connotation elle-même "confirmée" par l'inscription, dans les anfractuosités du flanc rotagnes, d'un oiseau aux ailes déployées, contenu à y'....

2.2.2. La dilatation métrique de S2.
En dehors de la suggestion chromatique (compacité des tons foncés avec les "couleurs" du soir), contrairement à S1, S2 met majoritairement à contribution les signifiés de l'image: à côté des reprises "village"

et "animal", la forme verbale "vient" serait induite par l'avancée continue de y, l'infinitif "manger" par la sortie du dard du "serpent", le substantif "graines" serait connoté conjointement par "village" avec l'appui de la plastique granuleuse de x' ("animal"); la déclivité de y, achèverait, par son rabattement du ciel sur la terre, la confusion du "serpent" de Jay et du "soir" d'Edward. En ce sens, S2 est bien lieu de résolution d'une métaphore suspendue par l'image et se présente, non comme récurrence de valeurs bipolaires (cf. S1), mais comme expansion d'une continuité circulaire:

- syntagme: S2 est développement ininterrompu d'une structure-moyau unique, "le soir vient", avec équivalence éventuelle de deux séquences seulement, "village" et "soir", en position de groupes prépositifs introduits par "du". La progressivité phrasique retrouverait ainsi, en son aboutissement, le profil de son point de départ.

- prosodie: la stabilisation sonore tient à la fréquence des nasales consonantiques (/m//n/) mais aussi vocaliques (/ø//ɛ/) qui, corroborées par d'autres sonores (/v//l//r//j//g//d/), installent un continuum dé-tendu, qualifié par un degré de "douceur" (trait distinctif des sonores qui les oppose à la "force" des sourdes) que, hormis une occurrence de /y/ dans /pom/, vient uniquement altérer la répétition de la sourde /s/ dans /swaz/et/smɛj/. Si cette reprise d'une sourde en tête de vers introduit, plutôt qu'une discontinuité, une distinction dans la totalité sonore, elle est immédiatement résolubée, par son isolement même, sans rupture, dans le reste du réseau.

- sémantique: les deux termes de la métaphore, "soir" et "animal", sont exhibés en S2, mais la base sémantique qui unit leurs sphères de signification respectives, i.e./voracité/, lié au groupe verbal "vient manger les graines", est très directement produite à partir des signifiés de l'image (cf. supra). S'il y a d'abord rupture d'une isotopie /ruralité/ ("soir" prend, littéralement, la place du sujet; +animé//+concret/ attendu, soit "animal" rejeté en fin de S2), celle-ci rétablit sa continuité en démontrant sa capacité à intégrer conjointement, au premier inférior, les sèmes/animalité/et/obscurité/(cf. "du sommeil animal" non équivalence syntagme possible avec "du village" et encaissé à "graines" renvoyant à une signification du type /ruralité/.

En fait S2 recoupe les résultats de notre lecture primative de l'image: le "serpent-soir" n'attaque pas le "village", il est, au contraire, irrigation cyclique (la venue du "soir" annonce aussi sa disparition: "le soir vient" mais "pour" manger les graines du "soir" et, loin d'être

re hors-la-loi (religieuse, morale), il est reconnaissance d'une chaleur sexuelle proclivée, ne serait-ce qu'en s'enracinant dans les évidences discursives du plaisir partagé (cf. "gaine du village" "doulant" "gaine de la nuit" et "graines du sommeil" plus librement, "marchand de sable"). Il y a bien ainsi, dans le texte, comme dans l'image, décalage d'une mémorisation culturelle réglementaire et on se prend à imaginer que cette opération s'est réalisée par simple déplacement d'une con-nivence graphique: au lieu d'informer la graphie initiale de "serpent", les formes en "s" de y1/y' se concilient mimétiquement celle de "soir"...

2.2.3. La mise en abyme.
Il y aurait enfin, au plan de la structuration globale, comme un double rendu de l'image dans le texte. L'image est, une première fois, parcourue par l'ensemble S1/S2. Celui-ci formule une narration possible du récit que confectionneraient les enchevêtrements des énoncés écartelés de l'image (la tombée progressive de la nuit) et assure, en dernière instance, leur connexion en une isotopie du type /rotondité//horizontalité// les plis de y, dévenus "horizontalité", tresser, corbellé, ocellé, se logent dans les creux du "village", dévenus "gaine, graines", où logiquement viendraient s'accumuler les méandres du "soir". En seariant référer simultanément deux signifiés, "horizontalité" et "soir", à un signe visuel unique soit "y.-serpent", le message poétique démultiplié (deux signes s'orientent en un seul) le pouvoir d'interpellation de l'image à laquelle il insuffle une charge d'ambiguïté supplémentaire (résistance du rattachement de "serpent", "horizontalité", "soir", à un même signifiant). En outre S1/S2 reconduisent la narration pour ce qu'elle est dans l'image: non seulement arrêt provisoire d'une diachronie possible, mais aussi mention d'elle-même et de son lieu d'énonciation dans l'ordre du pictural ("dessiner"). Pourtant cette attention à une mise en abyme énonciative, inhérente à l'image, ne se cantonne pas seulement en S1/S2, au titre d'interprétants prioritaires d'une totalité visuelle, mais se reproduit dans l'organisation globale du texte: celui-ci, à son tour, affiche clairement son instance d'énonciation, en fin de parcours (cf. "j'entends" j'appelle"), qui, simultanément, s'approprie (dans une distance du dessin maintenant revenant) la spécificité du dire poétique antérieur et l'installe, au sortir même de cette double postulation, scripturale et vocale ("appelle"), dans le silence de la page blanche (cf. "le plus petit nom" du silence) où, en l'abolition de tout graphique, se porte peut-être aussi le domaine commun du texte et de l'image.

3. Vers une Appropriation Poétique de l'Image.

Au-delà d'une intense stimulation à la prise de parole et d'une confrontation au fonctionnement de deux systèmes sémiotiques (image/poème) pris dans leurs interrelations, l'intérêt pédagogique de ce poème réside de procédures d'équivalence entre langages différents à été d'engager, parallèlement, les étudiants à une pratique poétique du pictural. Celle-ci s'est concrétisée en un dossier réalisé en sous-étapes (3 personnes) et se développant en trois étapes de travail:

- Analyse d'une nouvelle image de Man Ray. - Production d'un texte poétique conçu comme lieu d'investissement de cette intrusion primitive dans le visuel. - Formulation du système de transcription image/texte adopté. Par manque de place, on se contentera de reproduire ci-dessous, face à un dessin de Man Ray et à titre d'information, l'ébauche d'un texte (les dossiers complets seront remis à une date ultérieure) proposé par Iwona Eljas, Bogusława Skowronka et Elżbieta Zdybińska, étudiantes en 2ème Année de Philologie Romane à l'UMCS.

La Main Careesse.

Ce matin
de petit jour
dans le flux de la lumière blanche
lentement

d'échelons en échelons de l'aube

du lilas

du saphir

du bleu

du pourpre

L'impudente madame

tourmentée d'une passion

descend

Et là elle se raréfie

étouffée par les confidences de la nuit

MAINTENANT.....



(1) P. Etnard, Les Mains Libres, Pléiade T.I, Gallimard, Paris, 1971, p.663.

LUBELSKIE MATERIAŁY NEOFILOLOGICZNE — 1983

Véronique Pihiet

La Narration chez Robert Pinget ou la Description du Personnage.

En 30 ans d'activité littéraire, Robert Pinget a produit 13 romans (sans compter Monseigneur Sonze) qui se décomposent en autant d'univers fictionnels et ce, prioritairement, au niveau de l'écriture. Au lieu d'être ordonnés par thèmes les romans (de Pinget) pourraient être classés selon leurs moyens rhétoriques. J'affirme le cri-tique Jacques Roudaut. Il est clair que pour Pinget, la matière des mots, le langage, est de la plus haute importance. Je pourrais des mots semble le fasciner: "j'y pense souvent aux jeux de mots involontaires. Peut-être pas jeux de mots mais rapports, choses qui se ressemblent, qui sont très proches et on ne le sait pas, personne ne le sait, et on les sort comme ça et un monde, un univers entier nous est révélé, des souffres, des enfers". (1) Le langage est une arme à double tranchant: s'il force des analogies perdues à se dire, il fait aussi surgir de l'oubli, de l'inconscient collectif, des peurs ancestrales et des interdits toujours en activité, même camouflés, dans la mémoire humaine. C'est ce pouvoir de la parole qu'instaure d'emblée le premier roman de Pinget, Kahn ou Le Matériau lorsqu'il fait dire au personnage Kahn: "Je vous dit que je suis Kahn. Celui... qui vous habille de toutes ses peaux. Ah! vous en avez encore du chemin à faire. Vous en êtes... tout au début. Kahn aura la vie longue. Il fera le tour du monde, oui monsieur, et sous plusieurs formes à la fois". Il me semble pertinent de proposer une analyse de cette polygraphie croissante du personnage pingetien, pris dans ses avatars linguistiques, à travers précisément le travail sur le langage qui l'édifie. Pour plus de clarté, j'ai découpé l'oeuvre de Pinget en