



HAL
open science

L'ILLISIBLE : ENTRE MUSIQUE ET LITTERATURE

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. L'ILLISIBLE : ENTRE MUSIQUE ET LITTERATURE. L'illisible, Séminaire Laboratoire Forell, Apr 2004, Poitiers, France. hal-02267945

HAL Id: hal-02267945

<https://hal.science/hal-02267945>

Submitted on 20 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COMMUNICATION AU LABORATOIRE FORELL

UNIVERSITE DE POITIERS

AVRIL 2004

« L'ILLISIBLE : ENTRE MUSIQUE ET LITTERATURE »

Si je m'en tiens à la définition de l'illisible telle qu'elle figure dans le Dictionnaire des Littératures de Jacques Demougin, je constate que, tout texte étant lisible dans la mesure où il « fixe, en lui-même, la possibilité de sa réception, de sa lecture », son illisibilité résulterait de « l'inaptitude à maîtriser ses effets », donc inaptitude du texte à contenir sa lettre aux confins de l'univoque, du compréhensible, du non-contingent. « Défaut d'équilibre », poursuit le dictionnaire, en concédant néanmoins qu'il existe cette deuxième forme de l'illisible qui appert du projet esthétique de l'œuvre, du « principe de la création ». Ainsi a-t-on affaire à une déficience de maîtrise d'un côté et une maîtrise complète de l'autre. L'illisibilité serait donc en étroit rapport avec la réception du texte, lequel, à en juger d'après cette définition, pourrait soit mal maîtriser sa lisibilité et décevoir l'horizon d'attente du lecteur, soit maîtriser parfaitement cette mauvaise maîtrise et forclure le texte à bon escient. Sans aller jusqu'à proclamer la possibilité d'une programmation du lisible entièrement maîtrisable, ou simplement entièrement contenue dans le texte, je souhaiterais examiner cette illisibilité qui découle d'un projet esthétique particulier que constitue l'inscription d'une présence

musicale au sein de textes de fiction, afin de démontrer qu'instaurer une telle connivence interartistique, c'est modifier à quelque niveau la lisibilité du texte littéraire. Autrement dit, je tenterai de démontrer que certaines clauses du contrat de lecture qui me paraissent fondamentales se trouvent inopérantes dans le cas des textes qui aspirent à la condition de la musique. En examinant d'abord deux éléments que je me donne comme postulats du lisible, la lettre et la ligne, je chercherai à savoir dans quelle mesure la lecture musicalisée peut vouloir les abolir, la musicalisation détextualisant en quelque sorte la lecture. En deuxième lieu, je tenterai de démontrer qu'une nécessité d'une lecture spécialisée peut mener à une pré-construction de la lisibilité, une proposition d'une grille de lecture par le texte même, comme si le lecteur était d'emblée condamné à ne pouvoir se rendre le texte lisible par lui-même, comme si le texte l'en admettait incapable et lui proposait son assistance. Enfin, j'en viendrai rapidement à une troisième proposition du lisible qui concerne la volonté du texte de rester texte, de demeurer au sein de sa lettre, car en se rapprochant d'autres arts, il convoquerait d'autres modes de son appréhension, autres que le lisible.

I

DEBORDEMENT DES DEUX POSTULATS DU LISIBLE : LA LETTRE ET LA LIGNE

Tout d'abord, deux éléments me paraissent fonder la lisibilité d'un texte : la lettre et la ligne. Leur absence ou partiel déficit octroierait au texte le caractère d'illisible, ou, tout au moins, transformerait sa lisibilité. Les deux dimensions du lisible textuel seraient intimement liées l'une à l'autre, et c'est précisément l'emprunt musical dans la fiction qui éclaterait cette relation. Les textes s'inspirant de formes, de structures ou de techniques musicales, rompraient avec les conventions de lecture, car ils instaureraient des codes de réception s'apparentant à ceux de la musique.

Le premier composant de la lisibilité d'un texte serait sa dimension matérielle, contenue dans son codage. La lettre, tout comme la note en musique, provenant de conventions d'écriture, donc de chiffage, amorce la lisibilité la plus fondamentale, celle qui découle du déchiffrement. L'illisible résulterait à ce niveau spécifique de l'indéchiffable, d'un déficit dans la sphère du codage et du décodage. Le texte s'interdirait non seulement à être déchiffable, mais également à être scriptible (aspect dont on a déjà parlé ici), entravant toute possibilité de sa réécriture, de son appropriation et sa réappropriation. Ou plutôt la réécriture mènerait à la perte d'identité textuelle. Il serait impossible de récrire sans rendre le texte illisible. Il serait intéressant de situer la lisibilité dans ce rapport de lecture – réécriture en relation à la notion goodmanienne d'arts autographiques et allographiques, à savoir ceux qui perdrait leur identité à la réécriture (autographiques : peinture/une performance) et ceux qui seraient rescriptibles

ad infinitum (allographiques : musique et littérature). Ce qui rend ce rapprochement important ici, c'est que, d'une part, d'après Goodman, les arts allographiques se seraient rendus lisibles par le truchement de leur système de notation dans un processus progressif que les autres arts n'auraient pas encore atteint, et, d'autre part, les deux arts concernés par l'écriture et le déchiffrement sont justement les deux arts qui, par leurs relations réciproques, dans le cas précis de la projection de structures, se voient pouvoir influencer mutuellement leur réception.

Je considère le deuxième composant de la lisibilité découler du premier : la ligne, c'est-à-dire la dimension dynamique de la lettre. La lecture étant dans notre culture un processus temporel et linéaire, se déroulant de gauche à droite, une quelconque rupture de sa linéarité ou modification de sa temporalité entraverait, ou pour le moins, changerait la lisibilité du texte. Derechef, le rapprochement de la littérature et de la musique semble révélateur dans la mesure où il s'agit de deux arts appelés communément des arts du temps.

En rattachant ces deux dimensions du lisible, je souhaite démontrer que dans les textes qui revendiquent leur lien de parenté avec la musique au niveau de leur construction, la lisibilité conventionnelle, littéraire et textuelle, semble compromise en tant que telle. Le texte fait appel à une autre façon de lire. Comme dans le cas de l'emprunt d'une structure musicale contrapuntique ou polyphonique, là où est en jeu superposition de plusieurs voix et leur déroulement simultané, le texte littéraire doit partiellement abandonner sa linéarité pour s'emparer de la pluralité, de la simultanéité, de la contingence. De nombreux procédés ont pu voir jour dans des œuvres très différentes. Aldous Huxley traduit la polyphonie dans le Contrepoint par la technique d'alternance de séquences. On pourrait évoquer le roman d'Anthony Burgess, *Napoleon Symphony*, où la volonté de mimer la technique contrapuntique transparait dans plusieurs procédés littéraires différents. Par exemple, l'enchevêtrement de pastiches de styles de divers auteurs britanniques se veut imitatif de la polyphonie

(« aftertase of polyphony »). C'est le quatrième chapitre, analogue au quatrième mouvement de la symphonie beethovenienne, qui se veut créé à l'image de l'œuvre musicale. Mais parmi les différents procédés c'est le recours à la technique typographique qui paraît exiger une lecture particulière, fraternisant avec l'écoute musicale.

La rupture avec la linéarité n'est pas celle de l'anachronie, mais celle de la temporalité de lecture. Le texte n'est pas lisible dans la linéarité conventionnelle, car le lecteur est censé suivre plusieurs éléments à la fois, et ce au niveau le plus fondamental du déchiffrement. Néanmoins, cet écart du lisible, n'est paraît pas entièrement possible non plus. Le texte instaure un vœu d'une nouvelle lisibilité, à la manière de la musique, où il est rare de ne déchiffrer qu'une seule ligne à la fois, mais il reste complètement lisible si l'on rétablit sa linéarité. Il n'a pas à être lu linéairement, mais il n'est lisible que de cette façon, car, citer Barthes « [...] le livre est une messe, dont il importe peu qu'elle soit dite avec piété, pourvu que tout s'y déroule dans l'ordre. » (« Littérature et Discontinu », *Essais Critiques*, 1964, p.177). Il est important de remarquer aussi que le roman n'est pas entièrement écrit dans cette visée polyphonique. Ce ne sont que des fragments d'un texte linéaire qui semble ça et là proposer une lecture plurielle, comme si la rectiligne fourchait ou bifurquait par moments, anéantissant la possibilité de tout lire. On se trouverait devant une contingence, forcés à faire des choix.

Ainsi, on voit que les deux premiers postulats du lisible paraissent partiellement renversés. La lettre dans sa dynamique temporelle conventionnelle se trouve dans une impasse d'une technique musicale qui transparaît ponctuellement dans le roman de Burgess. Avant de considérer un troisième élément du lisible en fonction du musical dans l'œuvre de fiction, je souhaiterais m'arrêter sur la dimension de l'opacité que cette présence peut occasionner : c'est le cas de l'insertion d'une clef de lecture au sein d'un texte musicalisé.

II

LISIBLE PRECONSTRUIT ET LA LECTURE ENTRAVEE

Tout seul, le texte serait illisible, et non seulement parce qu'il a naturellement besoin d'une actualisation par le lecteur, mais, avant tout, parce que ce dernier serait analphabète. Le cas le plus apparent est celui où la connaissance des codes est déficitaire. Celle-ci démontre bien la double dimension du lisible : être analphabète empêche de lire, mais non pas de comprendre, tout comme on peut déchiffrer sans comprendre. Ce degré fondamental de l'illisible proviendrait alors d'un des déficits ou encore il jonglerait à leur croisée. C'est ce que Bertrand GERVAIS désigne par désémotisation, soit parce que la sémiotisation, l'acquisition du code nécessaire, n'a pas encore eu lieu (illisibilité passive), soit parce qu'elle constitue l'effet recherché (désémotisation volontaire, opacité langagière, symptôme d'un mal). Un exemple tiré de l'œuvre de l'auteur américain contemporain, Raymond FEDERMAN, me paraît illustrer bien le cas du lisible découlant de la compétence du lecteur. Au centre de l'écriture de FEDERMAN se trouve la question du bilinguisme, question qui traduit celle de la double identité et qui transparaît dans ses romans tantôt dans des jeux de mots bilingues, lisibles uniquement pour les locuteurs bilingues, tantôt dans des textes entremêlant les deux langues, comme ce texte de fiction, « the Bilingualist », qui aborde ce même enjeu :

To answer the question I'm always asked [voyons réfléchissons] No I do not feel that there is a space between the two tongues that talk in me [oui peut-être un tout petit espace] On the contrary [plus ou moins si on veut] For me the one and

the other seem to overlap [et même coucher ensemble] To want to merge [oui se mettre l'une dans l'autre] To want to come together [jouir ensemble] To want to embrace one another [tendrement] To want to mesh one into the other [n'être qu'une] Or if you prefer [ça m'est égal] They want to spoil and corrupt each other [autant que possible] I do not feel as some other bilingualists have affirmed that one tongue is vertical in me the other horizontal [pas du tout] If anything my tongues seem to be standing or lying always in the same direction [toujours penchées l'une vers l'autre] Sometimes vertically [de haut en bas] Other times horizontally [d'un côté à l'autre] Depending on their moods or their desires [elles sont très passionnées] Though these two tongues in me occasionally compete with one another in some vague region of my brain [normalement dans la partie supérieure de mon cerveau] More often they play with one another [des jeux très étranges] Especially when I am not looking [quand je dors] I believe that my two tongues love each other [cela ne m'étonnerais pas] And I have on occasions caught them having intercourse behind my back [je les ai vues une fois par hasard] but I cannot tell you which is feminine and which is masculine [on s'en fout] Perhaps they are both androgynous [c'est très possible].

Les deux langues semblent se compléter mutuellement. Le texte requiert plus qu'un seul code pour être lisible, une connaissance ou une compétence linguistique précise. Mais une fois cette condition remplie, le texte devient parfaitement lisible.

Cette nécessité d'un savoir préalable peut se manifester en dehors de la surface des codes. Le texte peut requérir une compétence particulière dans un domaine. C'est évidemment le cas des écrits spécialisés dont le lecteur ne serait pas à même d'appréhender le contenu, tout en étant en mesure de les déchiffrer. Dans le cas des textes littéraires, la musicalisation de la fiction nécessite parfois un fort degré de connaissances dans le domaine musical, aspect signalé par Frédérique ARROYAS pour

qui « une lecture qui fait intervenir le domaine de la musique exige la mise en œuvre d'un savoir spécialisé ainsi qu'une certaine sensibilité musicale. » (p.12). On aurait affaire à une lecture spécialisée, faute de quoi la lisibilité d'un tel texte serait entravée, ou, en tout cas, une dimension importante en serait négligée. Comment lire par exemple *Presto con Fuoco* de Roberto COTRONEO, roman entier fondé sur les quelques dernières mesures de la quatrième Ballade en Fa mineur de Frédérique CHOPIN, sans avoir la moindre connaissance de cette dernière ? Comment appréhender une symphonie littéraire comme celle d'Anthony Burgess, sans avoir entendu et réentendu *L'héroïque* de BEETHOVEN ?

Le texte musicalisé paraît pouvoir pallier cet obstacle à la lecture lui-même, en pré-construisant sa lisibilité. La lecture instaurerait un handicap et une entrave que le texte se proposerait de résoudre en assistant le lecteur dans sa lecture. Cela impliquerait l'existence d'une béquille ou d'un étai du lisible. De la même façon que le point d'ironie proposé par Alcanter de Brahm devait signaler et orienter le ton du texte, certains indices textuels pourraient être considérés comme amorces de sa lisibilité. La parabase, comme sortie de la fiction littéraire s'adressant directement au lecteur, recèlerait une fonction phatique, le péri-texte (manifestes, préfaces, paratextes) ainsi que le commentaire métatextuel légitimeraient l'entreprise fictionnelle, d'autres procédés, rappels, résumés, étaieraient la lisibilité. Ainsi le texte mettrait-il en place des signes qui rendrait lisibles d'autres signes, ou qui feraient gage d'univocité, car impliquer la nécessité d'un tel coup de pouce à la lisibilité du texte, c'est admettre sa potentielle illisibilité et l'éventuel incompetence du lecteur. Fonctionne ainsi le métatexte du roman musicalisé, *Contrepoint*, d'Aldous Huxley, publié en 1928. Le journal de Philip Quarles inséré dans le roman dévoile non seulement le lien interartistique du texte, sa « musicalisation », « non pas à la manière symboliste, en subordonnant le sens aux sons, [...], mais sur une grande échelle, dans la construction », mais il légitime également cette même justification :

Introduire dans le roman un romancier. Il servira de prétexte à des généralisations esthétiques, qui pourront être intéressantes, – du moins, pour moi. Il justifiera également des expériences. Des spécimens de son œuvre pourront illustrer d'autres manières, possibles ou impossibles, de raconter une histoire.

Ce passage sensiblement métatextuel oriente la lecture du roman en fonction de la musique. Il garantit sa lisibilité en tant que tel et recèle, en quelque sorte, la clef de sa lecture. Car le rapport entre la musique et le roman paraît s'inscrire doublement dans sa lisibilité. Puisqu'on a affaire à la transposition d'une structure, la composition globale de l'œuvre doit être lue par le biais de la musique, mais celle-ci constitue également une clef métaphorique pour le roman. Autrement dit, si l'on considère la musique comme comparant du roman, sa perte occasionnerait l'anéantissement de sa principale fonction poétique qu'est l'image. C'est là que résiderait le danger de l'illisible. C'est là qu'une assistance à la lecture paraît essentielle.

C'est cette assistance portée au lisible que je souhaite souligner, en recourant au roman musicalisé de l'auteur australien, Frank Hardy, *But the Dead are Many*, publié en 1975. Roman politique et policier, tournant autour de la question de l'appartenance au parti communiste, en Russie comme en Australie, le texte met en scène une enquête sur le suicide du protagoniste principal, enquête qui est moulée dans la complexité de la forme de la fugue, image inséparable de la construction romanesque. Dans le souci de ce lien interartistique, le texte met en place une artillerie d'indices à cette interprétation spécifique, instaurant ainsi une lecture assistée. Dès l'exergue, on a affaire à l'établissement de la définition de cette métaphore de la structure romanesque :

THE FUGUE

The word Fugue derives from the Latin Fuga, meaning flight. In the Fugue, a definite number of voices combine in stating a developing a theme contrapuntally, the interest being cumulative. The theme (or subject) is the main voice which conditions the whole work and attracts other voices which complement it and conflict with it.

Cette inscription fait autorité dans le roman et le lecteur ne pourra l'omettre, dans la mesure où elle se trouve renforcée par les tous sous-chapitres contenant non pas un bref résumé des événements à la manière du roman d'aventure, mais une glose de la structure du roman en fonction de la forme fuguée :

EXPOSITION

In which the main character (or subject) and contributory voices are introduced.

ENTRY OF THE SUBJECT

In which the main theme that conditions and motivates the whole work is introduced by one of the voices.

DEVELOPMENT

In which the theme is elaborated with interplay of voices and subjects by use of contrapuntal devices.

CODA

In which, now that all the variations have been played, the melody seeks to free itself and reach unison in a passage that illuminates and sums up the whole fugue.

Les sous-chapitres constituent une véritable dénudation de la construction romanesque. Le lecteur n'a plus besoin de puiser dans ses connaissances musicales, car celles-ci sont fournies : la structure de la fugue se dénude au fur et à mesure que le texte déploie la sienne.

Transparaît à travers cette volonté d'inscrire dans le texte l'assistance de sa propre lisibilité, l'idée de l'illisible provoquée par l'excès de la spécialisation textuelle. Le texte se situerait, par cette assistance, à la charnière de l'illisible et du trop lisible.

III

LES YEUX RIVES SUR LA LETTRE

Le troisième postulat de la lisibilité que je souhaite souligner réside dans la nature même de la textualité. Pour être lisible le texte devra vouloir rester texte, et l'illisible interviendrait là où le texte se refusera de rester uniquement texte. On voit que, tout en découlant des deux premières dimensions du lisible, cette conception fonctionne non plus dans un rapport résultatif, illisible car indéchiffrable, illisible, car plus linéaire, mais plutôt dans un rapport adversatif, illisible, mais visible, illisible, mais audible. Cette opposition se construit à partir du présupposé que le lisible serait une propriété intimement liée au médium. Ne pas rester texte, donc abandonner sa lisibilité (partiellement ou totalement), serait alors se tourner vers d'autres média, d'autres arts, et se revêtir d'autres qualités, autres que la lisibilité. Dans le cas du texte, il pourrait être non seulement lisible (ou lisible), mais aussi visible (regardable) ou audible (écoutable).

Ce débordement de la lisibilité seule peut s'illustrer dans le cas du rapport lisible-visible par les Calligrammes d'APOLLINAIRE ou encore la topographie dans certains romans postmodernes, tels que *La maison des feuilles* de DANIELEWSKI ou *Quitte ou Double* de FEDERMAN. D'un autre côté, en musique, nous pouvons trouver des exemples de ce dépassement du mode de transmission propre dans l'ancienne *Augenmusik* ou encore chez des compositeurs tels que George CRUMB dont les œuvres se donnent autant à lire qu'à écouter et qu'à contempler.

Un troisième type de débordement d'un mode propre à un art qui retiendra ici notre attention est celui de la présence musicale dans la littérature. Hormis l'emprunt d'une forme musicale précise dans une œuvre de fiction ou de poésie, il va de soi que la littérature explore son potentiel de l'audible, dimension inhérente à ses origines, mais qui se trouve souvent privilégiée dans telle ou telle œuvre. C'est la matérialité du signe

qui prend la plus grande place dans l'œuvre et qui affecte le lisible. Ainsi, je lie ma conception de l'illisible à celle de Bertrand GERVAIS qui la définit « comme une impasse dans la sémiologie, c'est-à-dire comme l'incapacité d'engager ou de maintenir une interprétation, d'activer par conséquent un jeu d'interprétants apte à procéder aux attributions nécessaires entre un signe et son objet. Si le signe résiste à une attribution, il s'impose alors comme seul foyer de l'attention, chose coupée de ce qui doit la compléter dans sa forme accomplie. L'interprétant reste pour ainsi dire les yeux rivés sur le signe, sur sa matérialité même, sans être capable d'aller plus loin. D'où son illisibilité. ». C'est cette situation des yeux rivés sur le signe, mais aussi des oreilles qui sont tendues vers lui, que je souhaite examiner, en postulant tout d'abord que l'inscription de la musique au sein d'un texte instaure une lisibilité spécifique, s'apparentant à l'écoute musicale, et qu'elle matérialise ainsi le signe, en le propulsant à la vue et à l'ouïe, paralysant partiellement les deux régimes de lecture principaux, définis par Bertrand GERVAIS comme lecture-en-progression et lecture-en-compréhension. Le texte s'interdirait d'être moulé dans une simple compréhension, car comme la musique, communément proclamée à ne rien signifier, il s'emparerait de cette jouissance seule de sa matérialité, mais il endiguerait également le flux linéaire, en s'apparentant à l'écriture et l'écoute musicales, faite d'anticipations, de retours, d'échos, pivotant autour d'un élément, défendant toute libération de ce pivot de la gravité verbale.

Je souhaite évoquer ici à titre d'exemple le onzième chapitre, dit « Sirènes », d'Ulysse de Joyce, car ce texte recèle à la fois le cas de l'emprunt d'une forme musicale, si l'on doit en croire Joyce qui mentionnait dans une de ses lettres la forme de la fugue, et l'exemple d'une musicalité textuelle exacerbée (musication). Le chapitre étant précédé par un bref texte composé de courtes phrases, mots ou syllabes, rapprochés les uns des autres par le biais de rimes, d'allitérations, d'assonances, de paronomases, ne donnant à lire au premier abord que comme la poésie sonore, dans sa musicalité et

musicalité seule, et devenant plus compréhensible par la suite à sa confrontation avec le chapitre qui suit. Il peut être alors considéré comme l'écho de ce dernier formé de ses bribes, lesquels n'acquièrent de signification qu'après coup. Maints critiques ont pu y voir la dynamique de la fugue dont les voix apparaissant dans l'exposition seraient reprises, une à une, dans le développement. Ce qui paraît évident, c'est que la lecture de ce chapitre procède par un va-et-vient entre les différents éléments et qu'elle s'apparente par là même à l'écoute musicale en ce que sa progression se fonde sur cette temporalité particulière d'oscillation, d'anticipation, de retour, à la charnière entre la rétention et la protention. C'est donc derechef dans l'impossibilité de lecture purement linéaire et littéraire que résiderait ici l'illisibilité.

Mais d'un autre côté, c'est cet édifice sonore qui se trouve littéralement mis en exergue dans ce chapitre. C'est la voix, la lecture – écoute, la matérialité du signe qui se trouvent privilégiés. On ne peut que trébucher sur la syllabe, s'arrêter et ne plus pouvoir suivre. Parlant de l'écriture joycienne, André TOPIA constate que les « consonnes se rencontrent, se bousculent, s'entrechoquent, s'appellent et se rappellent les unes les autres. Au lieu d'être une coulée fluide, la chaîne verbale se noue en coagulations, en grumeaux, en concrétions, [...]. Les mots ne se font pas oublier, ils ne se neutralisent pas dans une avancée et au profit de cette avancée, mais au contraire ils restent là, d'une existence obstinée. ». Ce non-oubli du sonore, c'est précisément les « yeux rivés sur le signe » dont parle Bertrand GERVAIS. Pour TOPIA la mutuelle subversion des deux pôles, graphique et phonique, dans Ulysse, rendent la lecture impossible. On peut penser à la discontinuité, au silence, à l'arrêt, au trébuchement, mais aussi à l'imprononçable, au bégaiement, à l'indicible. Cet arrêt sur le sonore n'est pas dépourvu d'érotisme du langage qui transparaît dans la figure des Sirènes, dans l'attrait de leur voix, mais aussi dans le « Bilingualist » de FEDERMAN. Démontrée par Derek ATTRIDGE dans son essai « Peculiar language », c'est cette dimension sexuelle, à la

charnière entre le linguistique et le musical, se laissant percevoir dans de nombreux jeux de mots du chapitre joycien, qui détournerait le lisible.

De ce bref examen de l'illisible à la lumière de quelques exemples de fiction musicalisée nous mènent à conclure qu'une telle sororité interartistique effleurerait une double impasse de la lecture. D'une part, l'instauration d'un système complexe d'un art dans un autre requiert un savoir spécifique, pouvant être apporté par le texte même, ce qui implique une illisibilité et une nécessité de lecture assistée, mais par là même cette dimension du trop-lisible, du transparent. Il y aurait, hormis l'illisible car indéchiffrable par manque de code linguistique, l'illisible par manque d'autres codes ou par leur surcroît. D'autre part, l'emprunt ou l'imitation de techniques musicales conduit à une rupture avec la rectiligne de la lecture conventionnelle, proposant un itinéraire multiple. Tel qu'il se donne à lire musicalement, dans la superposition polyphonique, le texte serait illisible, illisible car inexécutable et temporellement impensable. S'ajoute à cette idée de lectures plurielles, l'impasse de la lecture provoquée par un abandon dans le sonore, comme si, pour emprunter les termes à Etienne Souriau, le texte passait de la catégorie de la représentation à celle de la présentation, comme si ne comptait plus

que la lettre et le son. C'est donc une impasse, un arrêt, dans la progression où le lecteur, médusé par le texte, avec ses yeux rivés sur lui, ne pourrait lire « le texte en levant la tête », donc le récrire.