



Transposition

Musique et Sciences Sociales

1 | 2011

Polyphonie et société

L'envers mélodiste d'Unique Eunuque

Unique Eunuque's *melodist reverse*

David Christoffel



Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et
le langage

Édition électronique

URL : <http://transposition.revues.org/144>

DOI : 10.4000/transposition.144

ISSN : 2110-6134

Référence électronique

David Christoffel, « L'envers mélodiste d'Unique Eunuque », *Transposition* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://transposition.revues.org/144> ; DOI : 10.4000/transposition.144

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

© association Transposition. Musique et Sciences Sociales

L'envers mélodiste d'Unique Eunuque

Unique Eunuque's *melodist reverse*

David Christoffel

- 1 Peintre poète, poète peintre : quel sens peut avoir cette apposition, à propos de Picabia ? Suffit-il que, peintre, nous le considérons poète en tant que peintre, histoire de relever la virtuosité d'un Picabia finalement symphoniste des couleurs poétiquement associées. Pour mettre à mal un usage aussi inconsidéré de l'hybridation des genres, nous interrogerons ce terme « symphonie » à propos du peintre, terme curieusement émergent dès lors que la peinture est justement reçue comme poésie. À quel titre ? Pour pouvoir expliciter la part musicale de la poésie de Picabia, d'abord nous faut-il nous départir du réductionnisme phonique, que produit la *doxa* qui tient la poésie Dada pour une activité musicale sur le seul fondement de ses jeux phoniques, assonances, allitérations, bondissements rythmiques, autant de tripotis du signifiant sonore qui, à force d'être pris pour preuve d'une musicalité de la poésie Dada, finissent par empêcher que ladite musicalité soit entendue syntaxiquement y compris¹. C'est pourquoi nous nous sommes donné pour objet d'examiner en quoi Picabia, dans sa poésie, travaille le signe de telle manière que, par jeux d'apposition, suivant des effets de constructions et quelques traits prosodiques, plus que par des jeux de mots et de phonèmes, un mélodisme vient enrichir ses polysémies. « Mélodisme » au sens où le thème est travaillé par ses dispositions. « Suite de sons ordonnés selon les lois du rythme et de la modulation d'où résulte un air agréable à entendre² » : la première définition de la mélodie proposée par le T.L.F., nous permet de dégager une musicalité que seules des manipulations phonétiques, sans incidence sur la construction et, qui plus est, sur les troubles de significations occasionnés, ne sauraient permettre.
- 2 Pour cela, nous procéderons par étapes, de la plus explicite à la plus interprétative, en quelque sorte. D'abord, envisager quelques textes critiques où Picabia revendique lui-même la musique comme l'horizon non seulement de la peinture, mais aussi de la poésie. C'est en approfondissant ces repérages critiques que nous pourrions examiner dans quelle mesure la prosodie si singulière, la manière si propre à Picabia, dans *Unique Eunuque* en particulier, de juxtaposer les mots, dans quelle mesure cette prosodie peut être dite

« mélodiste ». La réversibilité de certains vers ne serait-elle pour autant le fin mot de la musicalité de la poésie de Picabia, à quel titre au juste ne l'est-elle pas ?

Au lieu de se donner des airs

- 3 Pour autant qu'elle lui serve de contre-référence, nous pouvons dire que *Le mariage des abeilles* de Mendelssohn est une œuvre décisive pour Picabia. À plus de dix ans d'intervalle, il s'y réfère chaque fois pour défendre la même idée. En 1913, d'abord, dans le fameux article « Ne riez pas, c'est de la peinture et ça représente une jeune Américaine³ » :

Certaine mélodie de Mendelssohn s'intitule : *Le mariage des abeilles*. Les dieux me sont témoins qu'en cette admirable musique rien ne rappela jamais un frelon. Il ne peut donc s'agir d'une harmonie imitative. Et puis qu'est-ce qu'un hymen d'abeilles ?
- 4 Au lieu de s'inscrire dans quelque débat sur le figuralisme musical ou sur les moyens dont peut réellement disposer un compositeur pour s'y consacrer, l'enjeu de Picabia est de défendre la discontinuité entre le titre et l'œuvre dont elle est le titre. Souvenons-nous de sa protestation virulente, en 1919⁴ quand Sandberg lui demande de retirer leurs titres à deux œuvres, *Parade Amoureuse* et *Muscles brillants*. Picabia préfère alors retirer ses œuvres de l'exposition au Cirque d'hiver. Par solidarité, plusieurs amis de Picabia formulant la même menace, Sandberg finit par céder, quoique très partiellement, puisqu'il fait ensuite coller des bandes de papier sur les titres et inscriptions des tableaux. Mais l'argument construit par Picabia pour « défendre la discontinuité » (entre le titre et l'œuvre) est, en même temps, une manière de problématiser la musique pure, d'accuser d'une impossible figurativité de la musique, la plus figurativement titrée soit-elle. Pour l'y soutenir, la phrase d'Apollinaire dans *Les peintres cubistes* de 1913 : « On doit s'acheminer vers un art entièrement nouveau qui sera à la peinture [...] ce que la Musique est à la Littérature [...] Ce sera de la peinture pure de même que la littérature est de la musique pure. »
- 5 Pour le coup, Picabia tient pour acquis l'absence de frelon dans *Le mariage des abeilles*, sans avoir à entrer dans le détail de la partition de Mendelssohn, en s'en remettant simplement à l'impuissance de la musique à figurer, à pouvoir se faire tout à fait imitative : dès lors, si toutefois nous entendions un frelon, nous ne pourrions entendre jusqu'à l'hymen des abeilles. Tout se passe donc comme si l'impuissance de la musique à figurer n'était pas posée pour être vérifiable (sans quoi, il suffirait de se tordre les oreilles ou de s'agrandir la virtuosité analytique). Au contraire, s'agit-il de faire valoir l'extraordinaire puissance de la musique à produire des questions poétiques telles que, par exemple : sur quel air les abeilles se marient-elles ? En 1924, c'est bien en ces termes que Picabia revient à l'œuvre de Mendelssohn, dans un article sur Satie qu'il présente comme le triple inventeur du *chapeau en acajou massif*, de la *musique d'ameublement*, de la *musique pornographique*. Picabia est sans détour sur l'intérêt de cette œuvre : « pour moi, je vois dans ces trouvailles une réalité combien plus vivante, et tout aussi poétique, que celle que peut admirer un public suggestionné, dans la convention du *Mariage des abeilles*, par exemple⁵. »
- 6 L'ancrage de son argument, vitaliste à souhait, cette référence à « une réalité combien plus vivante » peut rappeler un vers d'*Unique Eunuque*, justement l'une des deux apparitions en nom propre d'un compositeur dans le long poème : « Debussy n'a jamais été vivant⁶ ». De telle sorte que Picabia se réfère souvent à la vie quand il renvoie à la

musique. Et si c'est pour, d'autres fois, parler de non-vie, c'est donc que la musique est essentiellement et littéralement question de vie ou de mort. Aussi, l'autre apparition de compositeur en nom propre apparaît en nom commun :

Gravement vannerie du professeur
 À voix très lente
 Au dessus des humains
 Il mange l'érudition invisible
 Picaflor de plus en plus Chopin⁷

- 7 La musique peut donc être gravement, l'adverbe ayant écho, faut-il entendre la musique « gravement au-dessus des humains » et « gravement vannerie » et « gravement de plus en plus Chopin ». Notons, au compte des indices d'une récurrence du thème de l'impossible figurativité (« L'esprit n'est autre chose qu'une main habile dans un petit vase⁸ »), ce poème dans lequel il n'est évidemment pas question de loque, sauf à bien y regarder, de travers notamment, le premier chapitre des *Râteliers platoniques* (écrits fin 1918 à la mémoire d'Apollinaire) dont le titre rappelle Mendelssohn : *Loque des Abeilles*. Aussi, le pouvoir de connotation de la musique est bel et bien un pouvoir de déstructuration de la figuration qui, surtout, est vie à côté de figure, représentation ou, pour le dire moins philosophiquement, pour le délier mieux vivement, râtelier.
- 8 Mais, aux premières expositions de Picabia, à la galerie Haussmann à Paris, en 1905 et 1907, le directeur du *Figaro illustré*, Roger-Milès préface les catalogues : la première fois, pour faire une biographie de Picabia, la seconde pour répondre aux critiques de contrefaçon qui circulent à propos de Picabia. Pour ce faire, il emploie une terminologie musicale, dont la synthèse de Carole Boulbès, en préambule à la compilation des *Écrits critiques*, suffit à témoigner de l'ambiance rhétorique :
- Picabia est autant dessinateur que coloriste ; c'est un « virtuose » qui compose spontanément des « symphonies » ; « il interprète » la nature mais ne la copie pas car il cherche à exprimer « l'âme de la nature » et refuse le réalisme photographique⁹.
- 9 Roger-Milès parle aussi de Picabia comme d'un « artiste-escrimeur », comme Baudelaire parlait de Delacroix, dans *Le peintre de la vie moderne*, nous rappelle Boulbès. Quant au terme « virtuose » et « symphonies », ils ne sont sûrement pas métaphores en l'air : ainsi, l'association de termes hétérogènes, pour qu'en éclate le pluralisme phonique, faut-il que soit affinée la variété de signification. Car la collusion de termes hétérogènes suppose une charge poétique des différentialités (et c'est bien l'hypothèse que nous entendons travailler ici). C'est-à-dire une attention au fait des rapprochements d'éléments initialement hétérogènes, directement conséquente de la joie de l'incongruité de tels rapprochements.
- 10 L'analogie de la peinture à la musique, lorsqu'il s'agit de parler d'un peintre en symphoniste, cela semble revenir à exalter ce que Rubens et Mendelssohn ont peut-être en commun, la recherche d'une harmonie capable de dépasser l'association de coloris divers. Au contraire (et c'est bien ce qu'il y a de très anti-traditionnel dans l'usage qu'Apollinaire fait du mot *pur* dans *Les peintres cubistes*), c'est dans l'association de matériaux dont l'hétérogénéité n'a pas à être étouffée, que Picabia agit en peinture suivant sa parenté avec la musique, comme en témoigne « Ne riez pas, c'est de la peinture et ça représente une jeune Américaine » :

Udnie n'est pas plus le portrait d'une jeune fille qu'*Edtaonisl* n'est l'image d'un prélat, tels qu'on les conçoit communément. Ce sont des souvenirs d'Amérique, des

évoqueries de là-bas qui, subitement apposés comme des accords musicaux, deviennent représentatifs d'une idée, d'une nostalgie, d'une fugitive impression¹⁰.

- 11 Certes, Debussy fait des *Arabesques* et il ne peut pas être question de comparer l'œuvre de Picabia à toutes les écritures qui procèdent d'une discontinuité, de passages d'une ambiance à une autre, autrement typée, sans forme de procès plus appuyée. Il s'agit plutôt d'interroger comment se singularise et se déploie cette économie de continuité, cette résistance à justifier son titre par l'œuvre ou la suite du poème par ce qui précède immédiatement. De ce point de vue là, nous ne pouvons pas comparer les *Arabesques* de Debussy et les collages de Satie. Dans la *Sonatine bureaucratique*¹¹ par exemple, il suffit de pointer le statut de la citation pour expliciter qu'elle joue différemment de Debussy (où il s'agit jamais que de faire allégeance à ses influences) à Satie (où les citations, à titre contre-référentiel, alimentent une méta-diégèse qui dépasse l'ironie ponctuelle de leur apparition, en tant que telle incongrue).

Certains littérateurs, poètes ou journalistes n'ont qu'un désir, en se servant de mots *sublimes*, c'est d'augmenter leur convention, ainsi qu'on donne du grade au régiment ! Et beaucoup d'entre eux en arrivent à ne plus faire défiler devant vos yeux que *maréchaux* et *généraux* en des phrases comme celle-ci : « Une grande, une immense douleur nous étreint en songeant à l'admirable poète que nous avons perdu irréparablement ; nous ne pouvons trouver de consolation que dans la sublimité de sa mort¹² ».

- 12 Élément déterminant de la prosodie, bien sûr, la ponctuation elle-même contribue à l'alignement des jalons : qu'on entende la solennité du point-virgule après « irréparablement » et l'on se devra de saisir l'absence de signes de ponctuation dans nombre de poèmes de Picabia comme un signe de contre-soin prosodique, d'anti-souci métrique, comment dire ? Nous chercherons, pour mieux le dire, ce que nous pouvons entendre par la notion d'« envers mélodiste », en pointant le poème *Unique Eunuque*, publié au Sans Pareil, à Paris, le 20 février 1920. Quelques semaines après l'épisode du Cirque d'Hiver et les bandelettes de papier de Sandberg, résolument des cache-sexes : « Pine mate » et « Vagin brillant » réapparaissent dans le poème dont le titre joue d'une substitution de voyelles, fait miroiter une homophonie d'ordre érotique. Comme dit Pierre de Massot, c'est un livre « qui doit être lu à l'envers ». Effectivement, l'ordre des mots d'un certain nombre de vers est inversé, il y a comme un passe-temps amoureux, un jeu de positions, mais il n'y a quand même pas *Kâma Sûtra* prosodique, dans la mesure où les positions sont en nombre incalculable, il n'y a pas lieu de chercher à dévider quelque combinatoire. Du point de vue comptable, indépendamment des vers qui, explicitement, ont les mots à l'envers du sens tel « Bicyclette l'horizon vers » pour faire entendre « vers l'horizon bicyclette » (v. 481), en voulant faire le compte des appositions pouvant ainsi rappeler le mode d'association des souvenirs d'Amérique dans *Udnie*, nous avons relevé 86 cas sur les quelques 495 vers dont se compose *Unique Eunuque*. Cela dit, il nous est vite apparu que le nombre des appositions dépend de la part des réversibles, tandis que la part des irréversibles est, constitutivement, approximative. Picabia fait certains vers aussi droits que réversibles : « voix monotone de ministre » (v. 467) fait bien sûr entendre « voix de ministre monotone » sachant qu'en envisageant aussi bien les appositions verticales (que nous comptons pour 28 des 86 cas), quelques vers plus bas (460-453), la réversibilité, pour autant qu'elle est incertaine, est la condition d'admission de cette série de vers pour tout à fait une paratactique :

Paralyse mosquito
Dit manucure prend la banque
Quarante et trente du

Étroit, très nez
 Allongé visage
 Blanc teint
 Néant barbe
 Particulier signe¹³

- 13 Cela dit, pour autant que les réversibilités soient parfois incertaines, il est aussi des appositions qui posent moins une question de renversement que d'ambivalence quant au statut de ses différents agents. En effet, « regard éclair¹⁴ », « bonheur Trésor¹⁵ » « flûtes bousculades¹⁶ », ou « berlingots entrechats¹⁷ » ne posent pas vraiment de question de sens, ne souffrent d'aucune hésitation de signification. Mais certaines appositions telles que « cœur herbes fines¹⁸ », « grandes manœuvres barbaries¹⁹ » ou « patience W.C.²⁰ » opèrent des rapprochements où la répartition du terme associant et du terme associé est d'autant plus trouble que le proche environnement syntaxique est bien aux renversements des phrases. Quoiqu'il en soit, plus que des qualificatifs, même si nous ne savons pas toujours quand sont-ils en premier ou en deuxième, les apposés ont d'autant moins statut d'adjectifs qu'ils ont valeur de définition. Tel est du moins ce que semble attester la permanence du souci définitionnel d'*Unique Eunuque*, « Notre rédemption est un chemin²¹ », « Il existe une histoire / Aussi illimitée que l'univers / Illusions optiques que nous connaissons²² », « les violons sont des coquillages en bois poli²³ » ou « l'intelligence est un procès-verbal²⁴ ». Or, ce sont les moments d'explicites définitions qui sont aussi l'occasion d'affirmer, lors d'appositions verticales (intrinsèquement plus innombrables), que le processus de signification est le lieu d'un trouble – qui est la poésie :

À travers les actes de la vie
 Les générateurs sont des gens²⁵

- 14 Ou

Le mouvement de nos pensées
 Bon voyage femmes honnêtes ou non²⁶

- 15 Ou

Le rêve fait surgir les images en reflet
 La silhouette (c'est ce qui passe, l'indéterminé)
 Le reflet (la silhouette en double)
 Le relief (la stratification des images)²⁷

- 16 Vers la fin du poème, une autre procédure permet l'analogie du poème à l'apposition d'accords musicaux : par irisation de l'allocutaire, il s'agit bien d'hétérogénéiser le statut énonciatif :

Que les premiers balbutiements chassent les heures de sommeil
 Merveilleux concours
 De phrases froides pour s'embrasser
 Chaque tour de roue sous ma fenêtre
 Me donne le désir de ne plus sortir
 Je suis nerveux
 La bonne balaie
 Elle ressemble à une bête pourrie
 La vie est adorable
 Je n'aime pas les inaugurations
 Le ciel est sous mes pieds
 Avec ses richesses Nabuchodonosor
 Tout et rien c'est la même chose
 L'eau de Lourdes peut dépanner une auto

Demi-femme demi-chien demi-bière
 Pine mate
 Et Vagin brillant
 Les aumônes bariolées
 Ont un éperon de bronze
 Tout cela c'est une impression²⁸

Par 3. Par 2.

- 17 La comptabilité des appositions et réversibilités sensibilise à une autre dimension : le nombre d'éléments par apposition peut, de lui-même, entraîner une variation de la densité paratactique. Par exemple, « Bouc asperges presque l'île Bosphore²⁹ » introduit une instabilité forte : « asperges » définit d'autant moins « Bouc » que « presque l'île Bosphore » fait virer le vers dans le domaine de l'énumération. Ce pendant que les appositions ternaires maintiennent une tension dictionnaire, comme si résistait au travers énumératif : « Demi-femme demi-chien demi-bière³⁰ » (trois demis n'ont jamais fait deux ! Statistiquement parlant, nous ne saurions donc parler d'énumération), « monde erreur succès³¹ » ou « pipe revolver fesses nues³² » sont d'un tel dynamisme diégétique : aussi trouble soit la progression narrative, sa vitalité est bien assez notable pour ne pas être assimilée au registre énumératif. Elle nous porte à relever les effets polyphoniques de ce que nous appelions « appositions ternaires » et qui sont encore plus nombreuses verticalement (même si la comptabilité est plus problématique, parce que l'instabilité énonciative toujours possible, quand il y a trois vers plus encore que lorsqu'il y en a deux) :

Le système de l'évocation hardie
 Une voie élective
 École de génie³³

- 18 Ou bien
- Aux visages crispés de rancune
 Faubourg noir
 Les compagnies humaines³⁴
- 19 Là encore, la tension dictionnaire est d'une vitalité qui déborde la capacité prosodique d'une versification sommaire. Autrement dit, s'il s'agit de parler en terme de prosodie, il n'y a pas à se résoudre à quelque mesure constante. Et c'est à ce titre que la piste mélodique nous a semblé plus révélatrice du vitalisme de Picabia, parce que :

Victor Hugo
 Appartient directement
 À l'écho rétroactif du cœur
 Dans un lointain écho sans horizon³⁵

- 20 Ainsi, la capacité de la syntaxe de Picabia à s'entendre mélodique, indécidablement, rétrospectivement et projectivement, à soulever l'écoute du sens (différentiellement), permet au contrepoint des appositions (fracassantes, littéralement), par leur hétérogénéité, de disloquer le dictionnaire, sa force de définition, les fougues de sa verve (et donc les généraux-maréchaux de la musique *pure* – au sens d'Apollinaire, soit contre le sens de Mendelssohn).
- 21 Ainsi, du binaire peintre-poète, nous soumettons le ternaire peintre-poète-musicien. Parce qu'il en va du classement de Picabia dans cette affaire. Parce qu'il nous reste un mot à commenter : le terme « envers » qui, entendons-nous bien, suppose une vision

alternative de l'endroit. Suivant la chronologie de ses protestations, de ses charges, on entend parler de revirements psychologiques³⁶, de la répartition particulière de Picabia, aussi n'entend-on sans doute pas assez l'envers de ces virulences, pour que, dans la hargne, sonne une poésie, faut-il que prévale ce que nous étiquetions « vitalisme », ce qui doit offrir une écoute nouvelle de la musique. Alors que Satie fait musique d'ameublement, Picabia pousse le mélodisme jusqu'à jouir de contiguïtés violentes. Car ce n'est pas parce qu'elle est ameublement que la musique n'est pas importante, au contraire, peut-on lire dans *Unique Eunuque* :

La musique quelle beauté de vapeurs besoin Ses vibrations empanachées illuminent
la route de l'esprit³⁷.

- 22 C'est donc ça : réversiblement, nous appliquons ce qui ressemble alors à une hypothèse : l'esprit n'est jamais que route, si ses illuminations tiennent d'un empanachement de vibrations du besoin dont vapeurs viennent de « quelle beauté » la musique. C'est dire s'il ne faut maréchaliser « Quelle beauté » : si la poésie de Picabia est mélodiste, c'est en tant qu'un ameublement est son envers, en lisant à l'envers : « Mon livre quotidien bonhomme³⁸ » réplique aux « bavardages quotidiens misères³⁹ », puisse-t-il.

BIBLIOGRAPHIE

PICABIA, Francis, *Poèmes*, Paris, Mémoire du Livre, 2002

PICABIA, Francis, *Écrits critiques*, Paris, Mémoire du Livre, 2005

NOTES

1. Sur ce sujet exactement, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Discrètes actualités du poème simultan », in BÉHAR, Henri et DUFOUR, Catherine (dir.), *Dada circuit total, L'Âge d'homme*, « Dossiers H », 2005.
2. <http://atilf.atilf.fr/>
3. *Le Matin*, Paris, 1^{er} décembre 1913, p. 1, repris dans PICABIA, Francis, *Écrits critiques*, Paris, Mémoire du Livre, 2005, p. 53.
4. Cf. PICABIA, Francis, *op. cit.*, p. 64.
5. *Ibid.*, p. 199-200.
6. PICABIA, Francis, *Unique Eunuque*, vers 244.
7. *Ibid.*, v. 204-200.
8. PICABIA, Francis, « Râteliers platoniques », *Poèmes*, Paris, Mémoire du Livre, 2002, p. 135.
9. BOULBÈS, Carole, « Préface », in PICABIA, Francis, *op. cit.*, p. 31-31.
10. PICABIA, Francis, *op. cit.*, p. 57.

11. Œuvre strictement contemporaine de *Chapitres tournés en tous sens*, partition où nous trouvons mention du « chapeau en acajou massif ».
 12. PICABIA, Francis, *Lutte contre la tuberculose* (1921), in *Écrits critiques*, op. cit., p. 87.
 13. PICABIA, Francis, *Unique Eunuque*, v. 460-453.
 14. *Ibid.*, v. 339.
 15. *Ibid.*, v. 269.
 16. *Ibid.*, v. 396.
 17. *Ibid.*, v. 430.
 18. *Ibid.*, v. 412.
 19. *Ibid.*, v. 354.
 20. *Ibid.*, v. 375.
 21. *Ibid.*, v. 84.
 22. *Ibid.*, v. 215-213.
 23. *Ibid.*, v. 44.
 24. *Ibid.*, v. 236.
 25. *Ibid.*, v. 284-283.
 26. *Ibid.*, v. 184-183.
 27. *Ibid.*, v. 303-300.
 28. *Ibid.*, v. 125-106.
 29. *Ibid.*, v. 50.
 30. *Ibid.*, v. 109.
 31. *Ibid.*, v. 384.
 32. *Ibid.*, v. 456.
 33. *Ibid.*, v. 315-313.
 34. *Ibid.*, v. 343-345.
 35. *Ibid.*, v. 235-232.
 36. BOULBÈS, Carole, op. cit., p. 15.
 37. PICABIA, Francis, *Unique Eunuque*, v. 54-53.
 38. *Ibid.*, v. 387.
 39. *Ibid.*, v. 380.
-

RÉSUMÉS

Pour essayer de réaliser ce qui serait une lecture musicale de la poésie de Picabia, il s'agit d'envisager en quels termes et sous quelles conditions le peintre peut revendiquer l'horizon musical de sa poésie et de sa peinture. Après avoir examiné les enjeux qu'il fait porter à la référence à Mendelssohn et l'insistance de Picabia sur l'impossible figurativité de la musique,

nous soulignerons comment se joue, dans la réversibilité de la lecture d'*Unique eunuque* et dans la « densité paratactique » que porte son mélo-vitalisme, l'association de la musique (tant sur le plan formel et dans les décalages de son positionnement générique que d'un strict point de vue thématique), à la déstructuration de la figuration.

INDEX

Mots-clés : figuratif, poésie et musique, réversibilité, apposition, déponctuation, Picabia

Keywords : representation, poetry and music, reversibility, depunctuation