

LA REPRÉSENTATION
CHOIX DE TEXTES LITTÉRAIRES
et THÉORIQUES



MAGRITTE, La Trahison des images (1928-1929)

AUERBACH, *Mimèsis* (1968).

Le réalisme du XIXe siècle, ou l'immanence des représentations

Stendhal et Balzac nous disent très souvent et presque constamment ce qu'ils pensent de leurs personnages et des événements qu'ils racontent. Balzac notamment ne cesse d'accompagner ses récits de commentaires émus, ou ironiques, ou moraux, ou historiques, ou économiques. Très fréquemment aussi, nous apprenons ce que les personnages pensent et ressentent, et souvent d'une manière qui montre que l'auteur s'identifie à eux. Ces deux traits ne se rencontrent pour ainsi dire jamais chez Flaubert. Il tait son opinion sur les personnages et les événements, et lorsque ses personnages s'expriment eux-mêmes, l'auteur ne s'identifie jamais à eux et ne fait rien non plus pour que le lecteur s'identifie à eux. Certes, nous entendons l'auteur ; mais il n'exprime aucune opinion et ne commente pas. Son rôle se borne à sélectionner les événements et à les traduire en mots, avec la conviction que, s'il réussit à l'exprimer purement et totalement, tout événement s'interprétera parfaitement de lui-même ainsi que les individus qui y prennent part, que cette interprétation sera bien meilleure et plus complète que les opinions et les jugements qui pourraient s'y associer. C'est sur cette conviction, sur la profonde confiance en la vérité de la langue lorsqu'elle est utilisée d'une manière scrupuleuse, probe et exacte, que repose la pratique artistique de Flaubert.

C'est là une très vieille tradition, celle du classicisme français. On la trouve déjà dans le vers de Boileau sur Malherbe qui d'un mot mis à sa place enseigna le pouvoir ; des formulations similaires se rencontrent chez La Bruyère, et Vauvenargues a dit : *Il n'y a point d'erreurs qui ne périssent d'elles-mêmes, exprimées clairement*. La confiance de Flaubert dans la langue va encore plus loin que celle de Vauvenargues : il pense que la vérité de l'événement se fait révéler dans l'expression linguistique. Flaubert est un homme qui travaille d'une manière extrêmement consciente et qui, en matière d'art, a porté son sens critique à un degré inhabituel, même en France. Sa correspondance, surtout celle des années 1852 à 1854, au cours desquelles il écrivit *Madame Bovary (Troisième série, in Nouvelle édition augmentée de la correspondance, 1927)*, comporte un grand nombre de déclarations qui nous éclairent sur ses intentions esthétiques. Elles convergent toutes vers une théorie mystique en dernière analyse, mais pratiquement fondée (comme toute vraie mystique) sur la raison, l'expérience et la discipline, une théorie, disons-nous, qui veut que l'esprit s'absorbe en s'oubliant lui-même dans les choses de la réalité, pour les transformer par une chimie merveilleuse et les faire venir à leur pleine maturité dans l'ordre du langage. Ainsi l'écrivain se satisfait entièrement de son objet ; il s'oublie, son cœur ne lui sert plus qu'à sentir celui des autres, et lorsque, au moyen d'une patience fanatique, cette condition est remplie, l'expression parfaite, qui appréhende à la fois pleinement l'objet et le juge impartialement, se présente d'elle-même ; les choses sont vues comme Dieu les voit, dans leur particularité véritable. À cela s'ajoute une conception du mélange des styles qui procède de la même soie mystique et réaliste. Il n'y a pas pour Flaubert des sujets nobles et des sujets bas ; pour lui, la Création est une œuvre d'art sans parti pris, l'artiste réaliste doit imiter les procédés de la Création, et tout objet contient devant Dieu, dans sa particularité, à la fois sérieux et comique, noblesse et bassesse ; s'il est exactement et correctement rendu, le niveau stylistique qui lui convient sera lui aussi exactement atteint ; il n'est besoin ni d'une théorie générale des niveaux stylistiques qui ordonne les sujets selon leur dignité, ni d'aucune analyse où l'auteur commente son objet après l'avoir représenté ; la juste compréhension de l'objet doit résulter de sa représentation même.

MAUPASSANT, Préface de *Pierre et Jean* (1888)

Mais en se plaçant au point de vue même de ces artistes réalistes, on doit discuter et contester leur théorie qui semble pouvoir être résumée par ces mots : « Rien que la vérité et toute la vérité. »

Leur intention étant de dégager la philosophie de certains faits constants et courants, ils devront souvent corriger les événements au profit de la vraisemblance et au détriment de la vérité, car

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence.

Un choix s'impose donc, — ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité.

La vie, en outre, est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates ; elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre faits divers.

Voilà pourquoi l'artiste, ayant choisi son thème, ne prendra dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet, et il rejettera tout le reste, tout l'à-côté.

Un exemple entre mille :

Le nombre des gens qui meurent chaque jour par accident est considérable sur la terre. Mais pouvons-nous faire tomber une tuile sur la tête d'un personnage principal, ou le jeter sous les roues d'une voiture, au milieu d'un récit, sous prétexte qu'il faut faire la part de l'accident ?

La vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L'art, au contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions, savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer.

Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.

J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.

Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race.

Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.

Illusion du beau qui est une convention humaine ! Illusion du laid qui est une opinion changeante ! Illusion du vrai jamais immuable ! Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres ! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière.

BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924)

Le procès de l'attitude réaliste demande à être instruit, après le procès de l'attitude matérialiste. Celle-ci, plus poétique, d'ailleurs, que la précédente, implique de la part de l'homme un orgueil, certes, monstrueux, mais non une nouvelle et plus complète déchéance. Il convient d'y voir, avant tout, une heureuse réaction contre quelques tendances dérisoires du spiritualisme. Enfin, elle n'est pas incompatible avec une certaine élévation de pensée.

Par contre, l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, ma bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas ; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens. L'activité des meilleurs esprits s'en ressent ; la loi du moindre effort finit par s'imposer à eux comme aux autres. Une conséquence plaisante de cet état de choses, en littérature par exemple, est l'abondance des romans. Chacun y va de sa petite « observation ». Par besoin d'épuration, M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution. Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne il se refuserait toujours à écrire : La marquise sortit à cinq heures, mais a-t-il tenu parole ?

Si le style d'information pure et simple, dont la phrase précitée offre un exemple, a cours presque seul dans les romans, c'est, il faut le reconnaître, que l'ambition des auteurs ne va pas très loin. Le caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs notations, me donne à penser qu'ils s'amuse à mes dépens. On ne m'épargne aucune des hésitations du personnage : sera-t-il blond, comment s'appellera-t-il, irons-nous le prendre en été ? Autant de questions résolues une fois pour toutes, au petit bonheur ; il ne m'est laissé d'autre pouvoir discrétionnaire que de fermer le livre, ce dont je ne me fais pas faute aux environs de la première page. Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs :

La petite pièce dans laquelle le jeune homme fut introduit était tapissée de papier jaune : il y avait des géraniums et des rideaux de mousseline aux fenêtres ; le soleil couchant jetait sur tout cela une lumière crue... La chambre ne renfermait rien de particulier. Les meubles, en bois jaune, étaient tous très vieux. Un divan avec un grand dossier renversé, une table de forme ovale vis-à-vis du divan, une toilette et une glace adossées au trumeau, des chaises le long des murs, deux ou trois gravures sans valeur qui représentaient des demoiselles allemandes avec des oiseaux dans les mains - voilà à quoi se réduisait l'ameublement.

Que l'esprit se propose, même passagèrement, de tels motifs, je ne suis pas d'humeur à l'admettre. On soutiendra que ce dessin d'école vient à sa place, et qu'à cet endroit du livre l'auteur a ses raisons pour m'accabler. Il n'en perd pas moins son temps, car je n'entre pas dans sa chambre. La paresse, la fatigue des autres ne me retiennent pas. J'ai de la continuité de la vie une notion trop instable pour égaler aux meilleures mes minutes de dépression, de faiblesse. Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir. Et comprenez bien que je n'incrimine pas le manque d'originalité pour le manque d'originalité. Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuis de ma vie, que de la part de tout homme il peut être indigne de cristalliser ceux qui lui paraissent tels. Cette description de chambre, permettez-moi de la passer, avec beaucoup d'autres.

Holà, j'en suis à la psychologie, sujet sur lequel je n'aurai garde de plaisanter.

L'auteur s'en prend à un caractère, et, celui-ci étant donné, fait pérégriner son héros à travers le monde. Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet. Les vagues de la vie peuvent paraître l'enlever, le rouler, le faire descendre il relèvera toujours de ce type humain formé. Simple partie d'échecs dont je me désintéresse fort, l'homme, quel qu'il soit, m'étant un médiocre adversaire. Ce que je ne puis supporter, ce sont ces piètres discussions relativement à tel ou tel coup, dès lors qu'il ne s'agit ni de gagner ni de perdre. Et si le jeu n'en vaut pas la chandelle, si la raison objective dessert terriblement, comme c'est le cas, celui qui y fait appel, ne convient-il pas de s'abstraire de ces catégories ? « La diversité est si ample que tous les tons de voix, tous les marchers, toussers, mouchers, éternuers... » Si une grappe n'a pas deux grains pareils, pourquoi voulez-vous que

je vous décrive ce grain par l'autre, par tous les autres, que j'en fasse un grain bon à manger ? L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux. Le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments. Il en résulte des exposés de longueur qui ne tirent leur force persuasive que de leur étrangeté même, et n'en imposent au lecteur que par l'appel à un vocabulaire abstrait, d'ailleurs assez mal défini. Si les idées générales que la philosophie se propose jusqu'ici de débattre marquaient par là leur incursion définitive dans un domaine plus étendu je serais le premier à m'en réjouir. Mais ce n'est encore que marivaudage ; jusqu'ici, les traits d'esprit et autres bonnes manières nous dérobent à qui mieux mieux la véritable pensée qui se cherche elle-même, au lieu de s'occuper à se faire des réussites. Il me paraît que tout acte porte en lui-même sa justification, du moins pour qui a été capable de le commettre, qu'il est doué d'un pouvoir rayonnant que la moindre glose est de nature à affaiblir. Du fait de cette dernière, il cesse même, en quelque sorte, de se produire. Il ne gagne rien à être ainsi distingué. Les héros de Stendhal tombent sous le coup des appréciations de cet auteur, appréciations plus ou moins heureuses, qui n'ajoutent rien à leur gloire. Où nous les retrouvons vraiment, c'est là où Stendhal les a perdus.

BARTHES, *Communications* N° 11 (1968).

Dès l'Antiquité, le « réel » était du côté de l'Histoire ; mais c'était pour mieux s'opposer au vraisemblable, c'est-à-dire à l'ordre même du récit (de l'imitation ou « poésie »). Toute la culture classique a vécu pendant des siècles sur l'idée que le réel ne pouvait en rien contaminer le vraisemblable ; d'abord, parce que le vraisemblable n'est jamais que de l'opposable : il est entièrement assujéti à l'opinion (du public) ; Nicole disait : « Il ne faut regarder les choses comme elles sont en elles-mêmes ni telles que les sait celui qui parle ou qui écrit, mais par rapport seulement à ce qu'en savent ceux qui lisent ou qui entendent » ; ensuite, parce qu'il est général, non particulier, ce qu'est l'Histoire, pensait-on (d'où la propension, dans les textes classiques, à fonctionnaliser tous les détails, à produire des structures fortes et à ne laisser, semble-t-il, aucune notation sous la seule caution du « réel ») ; enfin, parce que, dans le vraisemblable, le contraire n'est jamais impossible, puisque la notation y repose sur une opinion majoritaire, mais non pas absolue. Le grand mot qui est sous-entendu au seuil de tout discours classique (soumis au vraisemblable ancien), c'est : *Esto (Soit, Admettons...)*. La notation « réelle », parcellaire, interstitielle, pourrait-on dire, dont on soulève ici le cas, renonce à cette introduction implicite, et s'est débarrassée de toute arrière-pensée postulative quelle prend place dans le tissu structural. Par là même, il y a rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne ; mais, par là même aussi, un nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme (entendons par là tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent).

Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et, avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails », et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier ; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.

Ce nouveau vraisemblable est très différent de l'ancien, car il n'est ni le respect des « lois du genre » ni même leur masque, mais procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression. La désintégration du signe - qui semble bien être la grande affaire de la modernité — est certes présente dans l'entreprise réaliste, mais d'une façon en quelque sorte régressive, puisqu'elle se fait au nom d'une plénitude référentielle, alors qu'il s'agit au contraire, aujourd'hui, de vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la « représentation ».

LA MIMESIS ROMANESQUE

HOMÈRE, *L'Iliade*, chant XVIII, « Le bouclier d'Achille »

[Héphaïstos} jeta dans le feu le bronze dur, l'étain, l'or précieux, l'argent. Il mit ensuite sur son billot une enclume énorme, d'une main prit un marteau puissant et de l'autre des tenailles.

Il fit d'abord un bouclier, grand, robuste, bien ouvré en tous sens. Autour, il jeta une bordure brillante, triple, éclatante, et il y suspendit un baudrier d'argent. Il y avait cinq plaques au bouclier lui-même ; et Héphaïstos y fit maint ornement bien ouvré, avec un art savant.

Il y représenta la terre, et le ciel, et la mer, le soleil infatigable et la lune pleine, et tous les astres qui couronnent le ciel, les Pléiades, les Hyades, Sa Force Orion, et l'Ourse, appelée aussi Chariot, qui tourne sur place et épie Orion, et, seule, est privée des bains de l'Océan.

Il y fit deux villes humaines, belles. Dans l'une, c'étaient noces et festins. Les mariées, de leur appartement, sous les torches flambantes, étaient menées par la ville, et partout l'hyménée s'élevait. De jeunes danseurs tournaient ; au milieu d'eux, des flûtes et des lyres résonnaient. Les femmes, debout, admiraient, chacune devant sa porte. — La foule, sur la place publique, était rassemblée. Une querelle s'y était élevée. Deux hommes se querellaient pour le prix d'un meurtre. L'un affirmait avoir tout donné, et le déclarait devant le peuple, l'autre niait avoir rien reçu. Tous deux s'élançaient vers un témoin, pour en finir. La foule criait, partie pour l'un, partie pour l'autre, soutenant l'un ou l'autre ; des hérauts contenaient la foule. — Les anciens étaient assis sur des pierres polies, dans le cercle sacré. Leurs sceptres étaient aux mains des hérauts dont la voix ébranle l'air. Ils les prenaient ensuite, s'élançaient, donnaient leur avis à tour de rôle. Au milieu étaient déposés deux talents d'or, pour celui qui, entre eux, prononcerait le jugement le plus droit.

Autour de l'autre ville campaient deux armées, brillantes sous leurs armes. L'alternative agréée et offerte par les assiégeants était ou de détruire la ville, ou de partager en deux tous les biens que renfermait la cité charmante. Mais les assiégés n'y cédaient pas encore, et, pour une embuscade, s'armaient en secret. Le rempart, leurs femmes, leurs petits enfants le défendaient - ils s'y dressaient —, et aussi les hommes que tenait la vieillesse. Les autres marchaient ; à leur tête allaient Arès et Pallas Athéné, tous deux en or et d'or vêtus, beaux et grands avec leurs armes, comme des dieux, et très reconnaissables : les soldats, au-dessous d'eux, étaient plus petits. Une fois arrivés au lieu convenable pour l'embuscade, dans le lit du fleuve ou était l'abreuvoir pour tous les troupeaux, ils s'y postaient, couverts de bronze flamboyant. À distance de la troupe se tenaient deux guetteurs, attendant de voir les moutons et les bœufs aux cornes recourbées. Ceux-ci furent bientôt devant eux, suivis de deux pâtres, heureux de jouer de la syrinx : ils ne prévoyaient en rien le piège. Les voyant, les hommes cachés leur coururent sus. Vite, ils coupèrent et cernèrent les bandes de bœufs, et les beaux troupeaux de moutons blancs, et tuèrent là-dessus les bergers.

Les assaillants, apprenant le grand bruit fait autour des bœufs, en avant du lieu d'assemblée, où ils étaient assis, aussitôt, montant sur leurs chars aux chevaux piaffants, y allèrent et arrivèrent à l'instant. Prenant position, ils livraient bataille sur les rives du fleuve ; et les combattants se frappaient les uns les autres, avec leurs piques de bronze.

À eux se mêlaient la Discorde, et le Tumulte, et la Divinité funeste du trépas, qui tenait un homme, vivant, mais récemment blessé, un autre sans blessure, un autre mort, qua travers la mêlée elle tirait par les pieds. Son vêtement, sur ses épaules, était rouge du sang des hommes. Ces personnages se mêlaient comme des hommes vivants ; ils combattaient, ils tiraient à eux les cadavres les uns des autres.

Héphaïstos mettait aussi sur le bouclier une jachère meuble, grasse terre de labour, vaste, qui supporte trois façons. Beaucoup de laboureurs, faisant tourner leurs attelages, les y poussaient çà et là. Quand, ayant fait demi-tour, ils revenaient à la limite du champ, ils prenaient en main une coupe d'un vin doux comme le miel, donnée par un homme qui s'avavançait. Et ils retournaient à leur sillon, impatients d'atteindre la limite de la jachère profonde. Elle noircissait derrière eux, et ressemblait à une terre labourée, bien quelle fut d'or. Et cet ouvrage était une merveille extraordinaire.

Héphaïstos y mettait aussi un domaine royal. Là, des ouvriers moissonnaient, faucilles tranchantes en main. Des javelles, les unes, le long du sillon, drues, tombaient sur la terre ; les autres, des botteleurs les attachaient avec des liens. Trois botteleurs se tenaient là ; derrière eux, des enfants, ramassant les javelles et les portant dans leurs bras, leur en fournissaient sans cesse. Le roi, parmi eux, en silence, tenant son sceptre, était debout sur un sillon, le cœur joyeux. Des hérauts, à l'écart, sous un chêne, s'occupaient du repas. Ayant sacrifié un grand bœuf, ils le préparaient ; et les femmes, pour le dîner des ouvriers, versaient beaucoup de farine blanche,

Héphaïstos y mit aussi, toute chargée de grappes, une vigne, belle, dorée ; des raisins noirs étaient en haut des ceps, que partout redressaient des échelas d'argent. Autour, il traçait un fossé de métal bleu sombre, et, tout le long, une barrière d'étain. Un sentier unique y menait, que suivaient les porteurs, aux vendanges. Des jeunes filles, des jeunes gens, pleins de tendres sentiments, dans des paniers tressés portaient le fruit doux comme le miel. Au milieu d'eux, un enfant, tenant la cithare au son clair, jouait d'une façon charmante, et, sur cet air, chantait un beau linos, d'une voix frêle. Les autres, frappant le sol ensemble, suivaient la cadence de son chant et ses accents grêles, de leurs pieds dansants.

Héphaïstos fit sur le bouclier un troupeau de vaches aux cornes droites. Ces vaches étaient d'or et d'étain ; en beuglant, elles s'élançaient des fumiers vers le pâturage, près d'un fleuve bruyant, près de roseaux flexibles. Des pâtres d'or accompagnaient les vaches ; ils étaient quatre, et neuf chiens aux pieds agiles les suivaient . Terribles, deux lions, au milieu des premières vaches, tenaient un taureau qui mugissait. Lui, avec de longs beuglements, était entraîné ; les chiens les poursuivaient, avec les jeunes gens. Les deux lions, ayant déchiré la peau du grand bœuf, dévoraient les entrailles et le sang noir. Les pâtres en vain les pourchassaient, en excitant leurs chiens rapides. Pour aller mordre les lions, les chiens se dérobaient ; mais, tout près d'eux, ils aboyaient, en les évitant.

Héphaïstos y fit encore un pacage (l'illustre boiteux) dans un beau vallon, un grand pacage de brebis blanches, et des étables, des baraques couvertes, des parcs.

Il y figura, l'illustre boiteux, un chœur varié, semblable à celui qu'autrefois, dans la vaste Cnossos, Dédale exécuta pour Ariane aux belles boucles. Là, des jeunes gens, des jeunes filles valant beaucoup de bœufs, dansaient en se tenant de la main le poignet. Elles portaient des robes de toile fine ; eux étaient vêtus de tuniques bien cousues, brillant du doux éclat de l'huile ; elles portaient de belles couronnes, eux des poignards d'or suspendus à des baudriers d'argent. Tantôt ils couraient en tournant, de leurs pieds exercés, avec beaucoup d'aisance, comme quand, une roue bien commode en main, le potier, assis, essaie si elle tourne bien ; tantôt, au contraire, ils couraient en lignes les uns vers les autres. Une foule entourait ce chœur charmant, avec grand plaisir. Parmi les danseurs chantait un aède divin, qui jouait de la cithare ; et deux bateleurs, dont son chant guidait le rythme, tournaient au milieu.

Héphaïstos mit encore Sa Grande Force le fleuve Océan sur le bord extrême du bouclier solidement fait.

Et quand il eut fabriqué le bouclier grand et robuste, il fabriqua pour Achille une cuirasse, plus brillante que l'éclat du feu ; il fabriqua pour lui un casque épais, adapté à ses tempes, beau, fait avec art, et le surmonta d'un panache d'or ; il fabriqua pour lui des jambarts, avec l'étain qui se modèle bien.

Quand l'illustre forgeron aux bras robustes eut forgé toutes les armes, devant la mère d'Achille il les plaça, les ayant prises. Elle, comme un épervier, sauta de l'Olympe neigeux, emportant les armes éclatantes de chez Héphaïstos.

DIDEROT, Jacques le Fataliste (1796)

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.

Le maître.

C'est un grand mot que cela.

Jacques.

Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet.

Le maître.

Et il avait raison...

Après une courte pause, Jacques s'écria : Que le diable emporte le cabaretier et son cabaret !

Le maître.

Pourquoi donner au diable son prochain ? Cela n'est pas chrétien.

Jacques.

C'est que, tandis que je m'enivre de son mauvais vin, j'oublie de mener nos chevaux à l'abreuvoir. Mon père s'en aperçoit ; il se fâche. Je hoche de la tête ; il prend un bâton et m'en frotte un peu durement les épaules. Un régiment passait pour aller au camp devant Fontenoy ; de dépit je m'enrôle. Nous arrivons ; la bataille se donne.

Le maître.

Et tu reçois la balle à ton adresse.

Jacques.

Vous l'avez deviné ; un coup de feu au genou ; et Dieu sait les bonnes et mauvaises aventures amenées par ce coup de feu. Elles se tiennent ni plus ni moins que les chaînes d'une gourmette. Sans ce coup de feu, par exemple, je crois que je n'aurais été amoureux de ma vie, ni boiteux.

Le maître.

Tu as donc été amoureux ?

Jacques.

Si je l'ai été !

Le maître.
Et cela par un coup de feu ?

Jacques.
Par un coup de feu.

Le maître.
Tu ne m'en as jamais dit un mot.

Jacques.
Je le crois bien.

Le maître.
Et pourquoi cela ?

Jacques.
C'est que cela ne pouvait être dit ni plus tôt ni plus tard.

Le maître.
Et le moment d'apprendre ces amours est-il venu ?

Jacques.
Qui le sait ?

Le maître.
À tout hasard, commence toujours...

Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dîner : il faisait un temps lourd ; son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs ; les voilà fourvoyés. Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet, et le pauvre diable disant à chaque coup : « Celui-là était apparemment encore écrit là-haut... »

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.

BALZAC, *Le Père Goriot* (1835)

Madame Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve-Sainte-Genève, entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marcel. Cette pension, connue sous le nom de la *maison Vauquer*, admet également des hommes et des femmes, des jeunes gens et des vieillards, sans que jamais la médisance ait attaqué les mœurs de ce respectable établissement. Mais aussi, depuis trente ans, ne s'y était-il jamais vu de jeune personne, et, pour qu'un jeune homme y demeure, sa famille doit-elle lui faire une bien maigre pension. Néanmoins,

en 1819, époque à laquelle ce drame commence, il s'y trouvait une pauvre jeune fille. En quelque discrédit que soit tombé le mot drame par la manière abusive et tortionnaire dont il a été prodigué dans ces temps de douloureuse littérature, il est nécessaire de l'employer ici : non que cette histoire soit dramatique dans le sens vrai du mot ; mais, l'œuvre accomplie, peut-être aura-t-on versé quelques larmes *intra muros* et *extra*. Sera-t-elle comprise au delà de Paris ? Le doute est permis. Les particularités de cette Scène pleine d'observations et de couleur locale ne peuvent être appréciées qu'entre les buttes Montmartre et les hauteurs de Montrouge, dans cette illustre vallée de plâtras incessamment près de tomber et de ruisseaux noirs de boue ; vallée remplie de souffrances réelles, de joies souvent fausses, et si terriblement agitée, qu'il faut je ne sais quoi d'exorbitant pour y produire une sensation de quelque durée. Cependant il s'y rencontre çà et là des douleurs que l'agglomération des vices et des vertus rend grandes et solennelles : à leur aspect, les égoïsmes, les intérêts s'arrêtent et s'apitoient ; mais l'impression qu'ils en reçoivent est comme un fruit savoureux promptement dévoré. Le char de la civilisation, semblable à celui de l'idole de Jaggernat, à peine retardé par un cœur moins facile à broyer que les autres et qui enraie sa roue, l'a brisé bientôt et continue sa marche glorieuse. Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : « Peut-être ceci va-t-il m'amuser. » Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être.

Alain ROBBE-GRILLET, *La Jalousie* (1957).

Maintenant l'ombre du pilier — le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit — divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison ; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel. Les murs, en bois, de la maison — c'est-à-dire la façade et le pignon ouest — sont encore protégés de ses rayons par le toit (toit commun à la maison proprement dite et à la terrasse). Ainsi, à cet instant, l'ombre de l'extrême bord du toit coïncide exactement avec la ligne, en angle droit, que forment entre elles la terrasse et les deux faces verticales du coin de la maison.

Maintenant, A... est entrée dans la chambre, par la porte intérieure qui donne sur le couloir central. Elle ne regarde pas vers la fenêtre, grande ouverte, par où — depuis la porte — elle apercevrait ce coin de terrasse. Elle s'est maintenant retournée vers la porte pour la refermer. Elle est toujours habillée de la robe claire, à col droit, très collante, qu'elle portait au déjeuner. Christiane, une fois de plus, lui a rappelé que des vêtements moins ajustés permettent de mieux supporter la chaleur. Mais A... s'est contentée de sourire : elle ne souffrait pas de la chaleur, elle avait connu des climats beaucoup plus chauds — en Afrique par exemple — et s'y était toujours très bien portée. Elle ne craint pas froid non plus, d'ailleurs. Elle conserve partout la même aisance. Les boucles noires de ses cheveux se déplacent d'un mouvement souple, sur les épaules et le dos, lorsqu'elle tourne la tête.

L'épaisse barre d'appui de la balustrade n'a presque plus de peinture sur le dessus. Le gris du bois y apparaît, strié de petites fentes longitudinales. De l'autre côté de cette barre, deux bons mètres au-dessous du niveau de la terrasse, commence le jardin.

Mais le regard qui, venant du fond de la chambre, passe par-dessus la balustrade, ne touche terre que beaucoup plus loin, sur le flanc opposé de la petite vallée, parmi les bananiers de la plantation, on n'aperçoit pas le sol entre leurs panaches touffus de larges feuilles vertes.

Georges PÉREC, *Les Choses* (1965).

L'oeil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit. Les murs seraient des placards de bois clair, dont les ferrures de cuivre luiraient. Trois gravures, représentant l'une Thunderbird, vainqueur à Epsom, l'autre un navire à aubes, le *Ville-de-Montereau*, la troisième une locomotive de Stephenson, mèneraient à une tenture de cuir, retenue par de gros anneaux de bois noir veiné, et qu'un simple geste suffirait à faire glisser. La moquette, alors, laisserait place à un parquet presque jaune, que trois tapis aux couleurs éteintes recouvriraient partiellement.

Ce serait une salle de séjour, longue de sept mètres environ, large de trois. A gauche, dans une sorte d'alcôve, un gros divan de cuir noir fatigué serait flanqué de deux bibliothèques en merisier pâle où des livres s'entasseraient pêle-mêle. Au-dessus du divan, un portulan occuperait toute la longueur du panneau. Au-delà d'une petite table basse, sous un tapis de prière en soie, accroché au mur par trois clous de cuivre à grosses têtes, et qui ferait pendant à la tenture de cuir, un autre divan, perpendiculaire au premier, recouvert de velours brun clair, conduirait à un petit meuble haut sur pieds, laqué de rouge sombre, garni de trois étagères qui supporteraient des bibelots : des agates et des œufs de pierre, des boîtes à priser, des bonbonnières, des cendriers de jade, une coquille de nacre, une montre de gousset en argent, un verre taillé, une pyramide de cristal, une miniature dans un cadre ovale. Puis, loin, après une porte capitonnée, des rayonnages superposés, faisant le coin, contiendraient des coffrets et des disques, à côté d'un électrophone fermé dont on n'apercevrait que quatre boutons d'acier guilloché, et que surmonterait une gravure représentant le *Grand Défilé de la fête du Carrousel*. De la fenêtre, garnie de rideaux blancs et bruns imitant la toile de Jouy, on découvrirait quelques arbres, un parc minuscule, un bout de rue. Un secrétaire à rideau encombré de papiers, de plumiers, s'accompagnerait d'un petit fauteuil canné. Une athénienne supporterait un téléphone, un agenda de cuir, un bloc-notes. Puis, au-delà d'une autre porte, après une bibliothèque pivotante, basse et carrée, surmontée d'un grand vase cylindrique à décor bleu, rempli de jaunes, et que surplomberait une glace oblongue sertie dans un cadre d'acajou, une table étroite, garnie de deux banquettes tendues d'écossais, ramènerait à la tenture de cuir.

Tout serait brun, ocre, fauve, jaune : un univers de couleurs un peu passées, aux tons soigneusement, presque précieusement dosés, au milieu desquelles surprendraient quelques taches plus claires, l'orange presque criard d'un coussin, quelques volumes bariolés perdus dans les reliures. En plein jour, la lumière, entrant à flots, rendrait cette pièce un peu triste, malgré les roses. Ce serait une pièce du soir. Alors, l'hiver, rideaux tirés, avec quelques points de lumière – le coin des bibliothèques, la discothèque, le secrétaire, la table basse entre les deux canapés, les vagues reflets dans le miroir – et les grandes zones d'ombres où brilleraient toutes les choses, le bois poli, la soie lourde et riche, le cristal taillé, le cuir assoupli, elle serait **havre** de paix, terre de bonheur.

LA MIMESIS THÉÂTRALE

RACINE, *Phèdre*, Acte V, scène 6 :

THÉRAMÈNE.

À peine nous sortions des portes de Trézène,
Il était sur son char ; ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés ;
Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes ;
Sa main sur les chevaux laissait flotter les rênes ;
Ses superbes coursiers qu'on voyait autrefois
Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,
L'œil morne maintenant, et la tête baissée,
Semblaient se conformer à sa triste pensée.
Un effroyable cri, sorti du fond des flots,
Des airs en ce moment a troublé le repos ;
Et du sein de la terre une voix formidable
Répond en gémissant à ce cri redoutable.
Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé ;
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
Cependant sur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide ;
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes ;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes,
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux ;
Ses longs mugissements font trembler le rivage.
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage ;
La terre s'en émeut, l'air en est infecté ;
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.
Tout fuit ; et sans s'armer d'un courage inutile,
Dans le temple voisin chacun cherche un asile.
Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,
Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre,
Il lui fait dans le flanc une large blessure.
De rage et de douleur le monstre bondissant
Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
Se roule, et leur présente une gueule enflammée
Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.
La frayeur les emporte ; et, sourds à cette fois,
Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix ;
En efforts impuissants leur maître se consume ;
Ils rougissent le mors d'une sanglante écume.
On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux,

Un dieu qui d'aiguillons pressait leur flanc poudreux.
À travers les rochers la peur les précipite ;
L'essieu crie et se rompt : l'intrépide Hippolyte
Voit voler en éclats tout son char fracassé ;
Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.
Excusez ma douleur : cette image cruelle
Sera pour moi de pleurs une source éternelle.
J'ai vu, seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.
Il veut les rappeler, et sa voix les effraie ;
Ils courent : tout son corps n'est bientôt qu'une plaie.
De nos cris douloureux la plaine retentit.
Leur fougue impétueuse enfin se ralentit :
Ils s'arrêtent non loin de ces tombeaux antiques
Où des rois ses aïeux sont les froides reliques.
J'y cours en soupirant, et sa garde me suit :
De son généreux sang la trace nous conduit ;
Les rochers en sont teints ; les ronces dégouttantes
Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.
J'arrive, je l'appelle ; et me tendant la main,
Il ouvre un œil mourant qu'il referme soudain :
« Le ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.
« Prends soin après ma mort de la triste Aricie.
« Cher ami, si mon père un jour désabusé
« Plaint le malheur d'un fils fausement accusé,
« Pour apaiser mon sang et mon ombre plaintive,
« Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive ;
« Qu'il lui rende... » À ce mot, ce héros expiré
N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré :
Triste objet où des dieux triomphe la colère,
Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.

LA MIMESIS POÉTIQUE

MALLARMÉ, *Crise de Vers* La Revue blanche, septembre 1895.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cene surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.

Les Fleurs (*Poésies*)

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour
Premier et de la neige éternelle des astres
Jadis tu détachas les grand calices pour
La terre jeune encore et vierge de désastres,

Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin,
Et ce divin laurier des âmes exilées
Vermeil comme le pur orteil du séraphin
Que rougit la pudeur des aurores foulées,

L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair
Et, pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un sang farouche et radieux arrose !

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys
Qui roulant sur des mers de soupirs quelle effleure
À travers l'encens bleu des horizons pâlis
Monte rêveusement vers la lune qui pleure !

Hosannah sur le cistre et dans les encensoirs,
Notre Dame, hosannah du jardin de nos limbes !
Et finisse l'écho par les célestes soirs,
Extase des regards, scintillements des nimbes !

Ô Mère qui créas en ton sein juste et fort,
Calice balançant la future fiole,
De grandes fleurs avec la balsamique
Mort Pour le poète las que la vie étiole.

RIFFATERRE, « Le poème comme représentation »

A propos de « Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande » de Victor Hugo, *Les Rayons et les Ombres* (1837) :

J'aime le carillon dans tes cités antiques,
ô vieux pays gardien de tes mœurs domestiques,
Noble Flandre, où le Nord se réchauffe engourdi
Au soleil de Castille et s'accouple au Midi !
Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle,
Que l'œil croit voir, vêtue en danseuse espagnole,
Apparaître soudain par le trou vif et clair
Que ferait en s'ouvrant une porte de l'air.
Elle vient, secouant sur les toits léthargiques
Son tablier d'argent plein de notes magiques,
Réveillant sans pitié les dormeurs ennuyés,
Sautant à petits pas comme un oiseau joyeux,
Vibrant, ainsi qu'un dard qui tremble dans la cible
Par un frêle escalier de cristal invisible,
Effarée et dansante, elle descend des deux ;
Et l'esprit, ce veilleur fait d'oreilles et d'yeux,
Tandis quelle va, vient, monte et descend encore,
Entend de marche en marche errer son pied sonore !

Trois conclusions me paraissent s'imposer. Premièrement, l'efficacité de la mimésis poétique n'a rien à voir avec une adéquation des signes aux choses. À la comparaison du texte avec la réalité, au critère de vérité ou de ressemblance, l'analyste doit donc substituer le critère de surdétermination : pour chaque mot ou groupe de mots, il y a surdétermination lorsque les séquences verbales possibles sont restreintes par les règles combinées de trois structures — celle du code linguistique, la structure thématique, la structure du système descriptif.

Celle du code linguistique se passe de commentaire. En revanche, la manière dont la structure thématique est perçue et identifiée par le lecteur permet de formuler une deuxième conclusion. Elle est perçue à cause des anomalies fonctionnelles que sa présence provoque dans un contexte. Comme le contexte est engendré par un ou plusieurs systèmes descriptifs, le mécanisme de l'anomalie est une interférence de structures. Cette définition s'applique à la majorité des faits que l'on définit d'ordinaire comme des cas de non-grammaticalité. Or on ne peut parler de non-grammaticalité que si l'on détermine au préalable quelle norme est pertinente. La notion d'interférence permet d'éviter ces hypothèses : le contexte, donnant à la fois la règle et sa violation, est pertinent par définition.

L'exemple du boucher montre que l'interférence offre la possibilité de mesurer objectivement l'« audace » de l'image et d'expliquer l'obscurité d'une représentation, en déterminant quelles sont les structures en conflit, sans sortir de l'évidence tangible du texte.

Ma troisième conclusion a trait à ce que j'ai appelé système descriptif. Régulant la répartition et les fonctions de ses composantes, il permet d'imaginer celles qui ne sont pas réalisées dans le texte à partir de celles qui le sont.

Chaque composante peut représenter l'ensemble du système et lui est substituable (par exemple, carillon suffit à évoquer le système « horloge »), substituabilité qui n'est pas altérée par l'emploi du système comme code métaphorique (carillon, « tempus fugit »). Les composantes sont des syntagmes préfabriqués, pour ainsi dire — c'est-à-dire des syntagmes dont les cases lexicales sont déjà remplies. Etant donné un mot dans le système, les mots qu'il engendre ont une probabilité d'occurrence très élevée, accrue encore par les restrictions de choix qu'impose la valorisation. Si le texte est conforme à cette probabilité (séquence tautologique, par exemple), il répond à l'attente du lecteur, et la représentation est vraisemblable et même typique, ou mieux, exemplaire. Si le texte ne se conforme pas à cette probabilité (séquence oxymorique), la représentation semble chargée de signification.

Dans les deux cas, le texte n'est pas simplement découvert à la lecture : il est reconnu, comparé aux phrases stéréotypées qu'il reproduit ou transforme ; la mimésis est donc tout entière perçue non par rapport à des référents ou des signifiés, mais par rapport à des formes verbales, à des mots déjà arrangés en textes. Certes, le modèle idéal de l'ensemble du système est bien un signifié. Mais tout se passe comme si le signifié n'existait dans l'esprit que sous forme de groupes de signifiants, de séquences toutes faites. Si l'on remplaçait le mot qui déclenche le déroulement du système par un synonyme, ce synonyme engendrerait un modèle différent. Cellule n'engendrerait pas, comme le fait cachot, des séquences telles que gémir (pourrir, méditer) sur la paille humide, ou cruche et pain noir.

C'est donc que le pouvoir génératif du mot tient avant tout à ses caractères stylistiques. Considérons enfin le phénomène de la valorisation : à l'axe vertical de la signification normale, elle substitue l'axe horizontal d'une signification par rapport au mot qui a déclenché tout le système. C'est ainsi que l'adjectif invisible ne signifie pas une modalité du cristal, mais indique que le mot cristal est une hyperbole et une métaphore (rendues nécessaires par le symbolisme de carillon) ; que, dans tablier d'argent, notes magiques, oiseau joyeux, les trois adjectifs se rapportent en fait au carillon. La description littéraire de la réalité ne renvoie donc aux choses, aux signifiés, qu'en apparence ; en fait, la représentation poétique est fondée sur une référence aux signifiants.