

QU'EST-CE QUE LE VIRTUEL EN POÉSIE ?

MARIE-CLAIRE ZIMMERMANN

Université de Paris IV-Sorbonne

A Eliane et Jean-Marie Lavaud, pour tout ce qu'ils ont accompli à Dijon et dans l'hispanisme, pour ce qu'ils sont aussi, humainement, pour leur intelligence, leur générosité et leur humour.

Dans ce cadre ouvert qu'est *Hispanística XX*, j'ai toujours abordé le thème proposé comme axe du colloque par le biais de la poésie, qui est l'objet de mes recherches depuis trente cinq ans, qui est aussi ma lecture quotidienne et qui est surtout, à mes yeux, la source d'un plaisir destiné au partage, tant oral qu'écrit. Cependant, le virtuel, est-ce bien là une notion qui concerne le fait poétique ? De prime abord, le mot est au cœur d'une thématique de pointe, à l'aube du troisième millénaire, comme l'écrivait Eliane Lavaud dans une première circulaire qui était très riche de propositions, qui nous incitait à réfléchir et à bien préciser nos choix terminologiques. Mais « virtuel » est également un mot de la scholastique et je suis partie de la définition médiévale afin de mieux comprendre la portée du sens originel. « Virtualis » veut dire : « qui n'est qu'en puissance, sans effet actuel », ce qui signifie : qui est possible, mais uniquement possible, non réalisé, ces deux derniers mots n'étant pas l'équivalent de : non réel ; le virtuel est donc du potentiel réel non réalisé. La consultation des dictionnaires espagnols récemment édités ou réédités m'amène à constater le maintien, pour l'essentiel, de la définition médiévale. Ainsi le *Diccionario general ilustrado de la lengua española*, dans sa nouvelle rédaction, propose-t-il la formule suivante :

virtual (der. del I. *virtus*, *fuerza*, *virtud*) adj. *Que puede producir un efecto. 2 Ús. frecuentemente en oposición a actual, efectivo o real*¹. Le virtuel est ici le contraire d'actuel ; toutefois l'adjectif *real* me paraît discutable si on le traduit par « réel » : il conviendrait plutôt d'y voir un synonyme de « réalisé ». L'on n'entamera pas ici le débat sur le réel et la réalité, qui constituerait un élargissement de ce travail. L'on constatera aussi que les définitions du virtuel ne se fondent que sur la négation, ou sur l'opposition : l'on sait ce que le virtuel n'est pas, mais l'on ignore ce qu'il est. Aussi devra-t-on s'interroger sur ce potentiel qui existe sans se réaliser. Afin d'éviter les ambiguïtés que l'on pressent déjà, dès lors que l'on va émettre un discours sur des phénomènes aussi complexes, l'on partira de quelques propositions théoriques qui portent sur ce genre particulier qu'est la poésie, que l'on va essayer de lire en tant que virtualité.

On admettra initialement² que la poésie est une forme spécifique, différente de celle du roman, qui crée des personnages et un monde, de celle du théâtre, qui est un texte promis à la représentation, avec des acteurs qui sont des corps, sur un espace scénique, tandis que le discours du locuteur poétique — la voix, *el hablante* — passe par un rythme qui est autre que celui de la communication habituelle, du récit et du dialogue théâtral, même s'il y a des rencontres et des interpénétrations des genres. L'on parle ici de l'essence de la poésie, de cette particularité qu'a le lecteur de poésie de devenir le corps d'une voix humaine éternisée dans la mesure où il dit le poème, qui est le corps d'une voix textuelle, autrement dit, d'un lecteur fictif inventé par l'auteur.

On acceptera un deuxième postulat : l'art, de manière générale, est a priori autre que le monde sensible — le monde extérieur —, autre aussi que le monde intérieur-l'imaginaire, l'inconscient. L'art se servant d'un langage qui est son truchement, crée une autre réalité, un autre réel qui est virtuel par rapport au monde extérieur, car même si ce virtuel est plus intense que notre monde, ou peut sembler tel, il est quand même toujours postérieur à l'autre. Il faut naître et vivre pour peindre, écrire ou sculpter

¹ Bibliograf, 1987. p. 1134. La rubrique comporte trois autres éléments définitoires qui ne contredisent pas le terme 2. mais qui devraient donner lieu à une réflexion d'ordre philosophique ou scientifique. donc en marge de la problématique qui est abordée ici : 3. *Práctico en oposición a teórico*. 4. *Implícito, tácito*. 5 *Fís. Que tiene existencia aparente y no real : imagen*.

² Un consensus minimal s'impose ici pour que l'argumentation soit recevable ; il va de soi que ces quelques postulats introducteurs ne seront pas développés mais qu'ils ont fait l'objet de travaux que les poéticiens peuvent consulter aisément. (Bulletins bibliographiques S.H.F.).

et les signes ne seront jamais les choses. Mais l'œuvre d'art, pour exister a besoin d'un support matériel : le tableau est une toile, la sculpture a un volume et le poème a d'abord été gravé sur des pierres puis il s'est inscrit sur le papyrus, le parchemin, le papier. Il s'agit là donc de signes qui réalisent, qui créent un réel que l'on peut appréhender par les sens, et le recueil de poèmes est tout aussi effectif, réel que la fresque ou la statue. Où peut donc se placer ici le virtuel si l'on ne se situe plus par rapport au monde extérieur, mais face à l'œuvre d'art en soi ? C'est maintenant que la spécificité de la poésie va apparaître. En effet, si toute œuvre d'art suscite toutes sortes d'interprétations, de « lectures », donc un champ illimité de virtualités, il n'en reste pas moins que le recueil n'est pas un support comparable à un tableau ou à une sculpture. Même si la poésie moderne mise beaucoup sur la disposition des signes noirs sur l'espace de la page blanche, il n'en a pas toujours été ainsi et il faut tenir compte de l'importance de l'oralité, notamment auprès de vastes publics latino-américains, sensibles à la sonorité du langage, en l'absence de tout support textuel accessible. Enfin, même lorsque le lecteur a le livre sous les yeux, ce ne sont pas ses yeux de chair qui vont lui fournir les clefs de la poéticité. Toute lecture impose un travail mental sur les virtualités du texte poétique, donc des choix, la mémoire de certains mots, des liens entre des formes, la perception d'un rythme qui n'est ni romanesque, ni théâtral³, qui institue un langage autre, avec des images car un poème présente et représente le monde, inventant donc ainsi des images d'espace. Il n'y a pas de poésie sans image, et c'est maintenant que le sujet peut être ciblé : l'image poétique est nécessairement et exclusivement mentale, elle n'existe que dans l'esprit de chaque lecteur, elle est en puissance, non factuelle, donc totalement virtuelle.

L'on se souvient de la définition de l'image virtuelle, en optique et en informatique : « qui a une existence apparente et non réelle »⁴, cependant l'image poétique telle que se la représente le lecteur, si elle est bien une « apparence », une récréation du monde, n'en est pas moins réelle, pour celui qui en est traversé. Cette image intérieure, strictement individuelle, dépend de facteurs complexes : elle est discontinue, intermittente et variera selon nos lectures. On la définira essentiellement par la liberté dont dispose toute vie imaginaire, plus ou moins marquée par la présence de l'inconscient. Quel que soit, aussi, le désir conscient de reproduire

³ Le poétique peut s'instaurer, bien entendu, dans la narration ou le dialogue, mais en ce cas il n'existe que par le surgissement d'un rythme nouveau qui est d'ordre poétique.

⁴ On se reportera à la note 1, cinquième sens.

intérieurement les mêmes images à partir des mots du poème, dans la mesure où elles suscitent du plaisir, le lecteur ne pourra maîtriser l'apparition, la composition et la reprise de ces images. Cette intériorité interdit un véritable rapprochement entre l'image poétique et l'image virtuelle, dite de synthèse, qui est toujours le résultat d'une extériorisation.

Enfin le rapport de l'image poétique au monde extérieur et celui de l'image virtuelle à ce même monde, diffère très sensiblement. D'où part, en effet, l'image virtuelle et que construit-elle ? Elle consiste, par exemple, à proposer une reconstitution de l'abbaye de Royaumont — aujourd'hui disparue — ou bien à faire courir dans une clairière de *Jurassic Park*, de Steven Spielberg, le gallinimus que les hommes n'ont jamais vu. Des éléments ont été rassemblés pour faire exister, virtuellement, un monde oublié ou irrémédiablement perdu. Il semble qu'il y ait là une victoire sur le temps car l'image est durable, reproductible indéfiniment, identique à elle-même. Mais le plaisir que procure cette image est liée à l'idée d'une reconstruction fidèle du référent : l'abbaye, l'animal préhistorique étaient bien ainsi... Et lorsque l'on a retrouvé récemment le colosse immergé dans la baie d'Alexandrie, la joie des archéologues a été d'autant plus vive que la statue de pierre disparue depuis des siècles était « exactement » comme l'image virtuelle que les informaticiens avaient déjà produite auparavant sur leur ordinateur.

Or, l'image poétique étant une représentation d'après des mots, prononcés sur un rythme donné, qui sont eux-mêmes une représentation du monde visible ou bien du monde intérieur du locuteur, cette image, du fait d'être strictement langagière, a des rapports très libres avec le référent qu'elle ne cherche pas à reproduire. Elle est d'emblée virtuelle et, dans un poème, elle engendre d'autres images qui se situent entre le littéral et le figuré, étant entendu que le littéral est déjà toujours du virtuel : passer de la dénotation à la connotation implique, en effet, que l'on a accès à de plus en plus de virtualités.

La théorie, jusqu'ici sèchement énoncée, exige maintenant une illustration qui ne peut se faire que par le retour au texte poétique. Dans quelle mesure la littéralité est-elle virtuelle ? Trois fragments de poèmes fournissent des images que l'on peut qualifier d'objectives puisqu'elles comportent presque exclusivement des substantifs qui se bornent à nommer les choses : dans *Campos de Castilla* d'Antonio Machado,

Qu'est-ce que le virtuel en poésie ?

trepaba por los cerros que habitan las rapaces
aves de altura, hollando las hierbas montaraces
de fuerte olor —romero, tomillo, savia, espliego—⁵

Seguimos. Olivares. Los olivos
están en flor...⁶

dans l'un des poèmes du premier *Cántico* de 1928, de Jorge Guillén,

Castillo en la cima,
Soto, raso, era,
Resol en la aldea,
Soledad, ermita.⁷

il n'y a ici que les fondements génériques des paysages, mais le mouvement du marcheur chez Machado, et celui du regard anonyme chez Guillén, dans la mesure où ils suivent les rythmes respectifs de l'alejandrino, de l'hendécasyllabe et de l'hexasyllabe, suscitent une libre recomposition, riche de virtualités, quelle que soit la fidélité à l'essence de chaque définition.

Cependant, le littéral conduit très vite au figuré, mais simplement pour le traverser. Le poème de Blas de Otero, intitulé « *Espejo de España* » est un exemple de la richesse virtuelle d'un langage sobre, contenu, construit sur des toponymes, mais qui contient toute la douleur latente du moi, prisonnier du silence et cependant capable de sous-entendre toutes les virtualités du dit et du non-dit :

Ávila.
Toledo.
Lágrimas,
de piedra, ardiendo
en la cara

⁵ Antonio Machado, *Poesía y prosa*, Tomo II, Poesías completas, Edición crítica de Oreste Macrí, Espasa Calpe, 1989, p. 493.

⁶ -id- CXXXII, II, p. 563.

⁷ Jorge Guillén, *Cántico*, Seix Barral, 1980, « Relieves », p. 35.

Marie-Claire ZIMMERMANN

del cielo.
Alba
de Tormes. Cierro
los ojos. Pasa
un agua en silencio.
Lenta, ancha
Como el tiempo.
El Toboso. Criptana.
Veo
una mancha,
lejos.
Lanza
y rocín, en sueños,
avanzan.
Oh espejo
de España.
Yermo
yelmo. *Bajada
del Pozo Amargo.*
Cierro
los labios
de la patria.⁸

La représentation immédiate des villes nommées s'associe, selon la culture et la sensibilité du lecteur, à d'autres images, ainsi celle des larmes de pierre qui renvoient analogiquement au visage du ciel ainsi personnifié, donc aussi à celui de l'Espagne virtuelle mais rendue plus que jamais réelle et présente malgré l'interdiction des censeurs.

Cependant, tout cela n'est possible que par le règne des figures de rhétorique qui permettent d'utiliser des comparés perdus ou détournés, non réels ou irréalisables, pour les présenter langagièrement, c'est-à-dire virtuellement, réalisables et réalisés. L'on insistera ici sur le fait qu'il ne s'agit pas, dans les exemples choisis, d'images oniriques ou fantastiques. Le référent n'est pas nié, il demeure à l'arrière-plan, dans les titres le plus souvent, comme signe d'une appartenance du locuteur à ce monde, hic et

⁸ Blas de Otero, *Pido la paz y la palabra*, Editorial Lumen, 2001, p. 21.

nunc, tandis que l'expérience imaginaire, pure virtualité, est une transfiguration liée au langage. Il s'agit, en effet, en poésie, de donner une présence à ce qui est absent, invisible, non perçu, mais la présence ne sera rien de plus que celle des signes langagiers, lus et dits par une voix humaine, virtuelle parce que textuelle.

Deux figures de la virtualité poétique retiennent l'attention, de par le pouvoir qu'elles exercent sur l'imaginaire, de par aussi le haut degré de liberté interprétative qu'elles induisent. Il s'agit de la métaphore et de la prosopopée.

La métaphore est à la fois une représentation et une définition virtuelle. Alors que la comparaison juxtapose deux termes pour mettre en valeur un plus ou moins haut degré d'analogie ou de dissemblance, la métaphore est une substitution qui joue sur la superposition de deux images, qui implique une part d'arbitraire créateur, la perception d'une essence insoupçonnée. La métaphore dévoile, révèle et redéfinit. Si l'on relit le poème IX du deuxième chant de *Canto general*, « Alturas de Macchu Picchu »⁹, l'on constate qu'il y a là une série de comparants juxtaposés par un énonciateur impersonnel, qui tous se rapportent à un comparé non nommé, mais implicite, qui est la ville andine elle-même. Cette litanie nérudienne fait surgir des images qui se fondent sur des métamorphoses, des symbioses ou des alliances entre des règnes différents (animal, végétal, minéral...). Refusant la métaphore comme source de virtualité, Juan Larrea¹⁰ dénonce violemment ces procédures dans un travail très polémique, sous prétexte que ces images ne peuvent ni ne doivent exister, référentiellement, parce qu'elles ne représentent pas fidèlement Macchu Picchu. Même si chaque comparant est, de fait, ce que l'on appelle une image corrigée, dans la mesure où l'un des mots de l'expression contient un signe du comparé, par exemple le récurrent *pedra*, il est certain, malgré tout, que chaque comparant est une virtualité nouvelle, composite, irréalisable, uniquement réelle dans le langage de ce poème.

⁹ Pablo Neruda, *Canto general*, Edición de Enrico Santi, Cátedra, 1998, p. 136-137.

¹⁰ Juan Larrea, *Del surrealismo a Macchu Picchu*, Mexico, 1967. On se reportera au troisième essai, intitulé *Macchu Picchu, piedra de toque*, p. 143, 144 et suivantes.

Águila sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.

.....¹¹

Ces images virtuelles rendent un culte poétique à un lieu sacralisé : leur impact est lié au rythme de l'hendécasyllabe, aux deux types de balancement accentuel qui scandent la représentation. Ce monument langagier anonyme qui crée une beauté inédite de Macchu Picchu précède le retour au silence du locuteur impersonnel, car le poème ne peut être qu'une stèle et l'homme définitivement perdu reste à retrouver. Comment faire ressurgir des marques humaines après une telle escalade d'images virtuelles ?

Dans le texte poétique, à un moment donné, la métaphore cède la place à d'autres figures qui servent à construire d'autres images, également virtuelles, mais le littéral reprend ses droits, tandis que le locuteur personnel tend à réapparaître pour engager le dialogue avec les êtres et les choses. L'autre figure le plus fréquemment associée à la métaphore est la prosopopée, qui consiste à mettre en scène les morts et les inanimés. Les images qu'elle engendre impliquent au départ la plus forte virtualité possible. L'on reprendra ici encore des exemples de *Canto general*. A la fin du chant II le moi interroge un peuple enfoui, des hommes non identifiables, accumulant les questions face au vide absolu. Il proclame l'impossibilité d'un quelconque retour des morts,

No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.¹²

Mais, contradictoirement, alors que les yeux ont été crevés et que les bouches n'existent plus, le locuteur demande à chaque homme, à tous ces hommes de regarder et de parler. L'irréalisable va-t-il se produire ? Une résurrection est-elle envisageable ? Il n'en est pas ainsi car tout passe par le moi immanent qui imagine les mots que dirent jadis les habitants de la

¹¹ Pablo Neruda, *Canto general*, op.cit. p. 136-137.

¹² -id, p. 140.

Qu'est-ce que le virtuel en poésie ?

citée perdue, mais surtout le moi se proclame corps présent, et les lèvres des morts vont parler par le biais de ce corps vivant qui est lui-même bouche, parole et sang.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre¹³.

Toutes ces images à l'impératif, sont absolument virtuelles, le seul garant étant la parole émise à ce mode verbal qui fait exister, être, du simple fait d'être dite. Le moi n'est pas un interprète visionnaire, il ne fait exister les morts que par la seule parole, ici non métaphorique, qui affirme la réalité de ce qui est dit et qui est pure virtualité : la vérité réside donc dans le virtuel, lorsqu'il est de nature poétique.

Le locuteur assume constamment un rôle comparable dans *Canto general*, par le biais d'images virtuelles qui constituent tout un système imaginal. Divers exemples mettent en valeur la plongée du moi dans la matière qui lui transmet peu à peu le langage. Lorsque le locuteur dit :

Yo, incásico del légamo,
toqué la piedra y dije:¹⁴

il transcrit à la fois du possible non effectif et de l'impossible réalisé dans l'affirmation langagière. L'homme enterré dans la pampa s'exprime à la première personne¹⁵ ; le moi qui dort, entouré de terre, boit la terre, imprégné de sperme, et tétant le sang de l'Amérique¹⁶... ; tout ce qui est potentiel se réalise virtuellement non pas pour idéaliser le réel mais pour lui donner sa pleine valeur matérielle, du fait de l'invention d'un nouveau langage.

L'on n'a pas cessé d'insister sur la créativité de la poésie et sur les capacités ou les virtualités du locuteur, toujours fictif, toujours en cours de réalisation. L'on se demandera, pour clore cette recherche ponctuelle, ce

¹³ -id, p. 141.

¹⁴ -id, p. 106.

¹⁵ -id, p. 376.

¹⁶ -id « América », p. 378, « América no invoco tu nombre en vano », p. 379.

qu'est le virtuel lorsque le locuteur fait du langage un métalangage, c'est à dire lorsqu'il parle des virtualités, des pouvoirs de son écriture. Reprenons le cas de *Canto general* plus précisément le premier poème du Chant XII, « Los ríos del canto »¹⁷, qui est adressé au poète vénézuélien Miguel Otero Silva. Dans tout le livre, le locuteur, souvent personnel, joue plusieurs rôles, alternés ou simultanés : chroniqueur, témoin, militant, exilé, voyageur, fugitif... mais il revendique tout autant la fonction de poète, d'homme qui chante, conte, écoute et dit. Parler de poésie ne consiste pas seulement à évoquer les poètes ou le rôle du poète mais aussi à décrypter des images du texte, au fur et à mesure qu'elles se créent, en effectuant sa propre lectures des signes tantôt visibles tantôt invisibles, pour octroyer un sens à ces diverses virtualités et l'on perçoit comment le poème, qui évoque d'abord le monde non encore écrit mais potentiellement susceptible de l'être, se constitue peu à peu écriture déjà faite, pleinement achevée. La première image, apparemment dénotative, d'un référent extérieur, « *Un viajero me trajo tu carta escrita* » (vers 1, p. 505) est aussitôt niée au vers 2, puisque les mots écrits sont invisibles : « *con palabras invisibles sobre su traje, sobre sus ojos* » (vers 2, p. 505). L'image virtuelle fait coexister l'inscription des mots visibles avec des formes /sens invisibles.

La question que le locuteur attribue hypothétiquement à son correspondant, « *Tú me preguntas dónde estoy ?* » (v. 15, p. 505) suscite des images dénotatives d'oiseaux qui volent sous les yeux du moi : « *águilas y petreles, espumas y praderas* » (vers 9, p. 505). Mais ces images sont aussitôt interprétées par le locuteur : « *Parece que...* » (vers 21, p. 506). On dirait que ces oiseaux emportent des lettres, « *las cartas del mundo* », (vers 23, p. 506), mais immédiatement après, les oiseaux, cette fois-ci nommés, *alcatraces*, (ers 24, p. 506) et *gaviotas* (vers 27, p. 506) deviennent langagièrement porteurs, les uns de messages, (« *mensajes* », vers 25, p. 506), les autres au contraire, oublieux de ces messages, car la blancheur des mouettes est ici synonyme d'omission, d'absence de signes. Le locuteur s'affirme alors poète et évoque la coupure qui s'est produite dans son itinéraire, d'abord marqué par la mélancolie puis désormais voué à la véritable poésie, à la fois impure et méticuleuse. Ceci coïncide avec la réception des lettres que les oiseaux apportent et que le locuteur s'attache désormais à traduire, car ces messages portent les marques du monde extérieur d'où ils proviennent : c'est là le sens du

¹⁷ -id- « Carta a Miguel Otero Silva en Caracas » (1949). p. 505-509.

Qu'est-ce que le virtuel en poésie ?

participe *mojadas*, lié à ces *cartas* venues de la mer (vers 54-57, p. 507). Toutes les images dénotatives qui suivent se rapportent à un monde visible, et elles sont autant d'incitations à l'écriture. Pourtant le locuteur-poète n'écrit toujours pas à son ami Otero Silva :

Desde entonces, he ido pensando que alguna vez te escribiría,
(vers 106, p. 508)

.....
me dije : « Ahora », y tampoco comencé a escribirte.
(vers 110, p. 508)

Or, le retour à la fenêtre, donc à la contemplation des oiseaux marins (v. 112) conduit le locuteur à passer insensiblement de l'image dénotée, celle d'un oiseau, à une hyperbole, des milliers d'oiseaux, puis à l'image virtuelle de ces rebords du monde où le moi lit les mots de Miguel Otero Silva, comparables aux siens propres, non seulement ceux qu'il écrit mais ceux dont il rêve, qu'il imagine, toutes les virtualités de sa propre poésie. Les mots sont lus par le biais de la contemplation et non dans les livres seulement. C'est pourquoi le locuteur nérudien décide d'écrire cette lettre, — qui n'est pas une lettre — *esta carta* (vers 116, p. 509), qui est de fait le poème lui-même que le moi achève ici, *que termino aquí* (v. 116- p. 509). Et le poème s'ouvre au dernier vers sur ce monde extérieur de l'image dénotée qui appartient aux deux écrivains :

para mirar por la ventana el mundo que nos pertenece.
(vers 117, p. 509)

L'écriture métalangagière se joue donc constamment sur une succession d'images aux virtualités diverses : possibles, représentables, non représentables mais représentées, toutes porteuses de sens, car le monde visible est riche de virtualités qui, en se traduisant par des mots renvoient à ce même monde visible. Le virtuel reste lié, généralement, au substantif — en poésie et pas uniquement chez Neruda — qui en est le signe essentiel car c'est à partir de lui que se déclenche le travail imaginaire qui engendre l'imaginable, c'est à dire le réel poétique qui a sans cesse à voir avec ce monde qui en est la source. Mais si le lecteur, traversé par toutes ces images virtuelles, est capable de les traduire à son

Marie-Claire ZIMMERMANN

tour par des mots, en ce cas le virtuel s'organise et se simplifie nécessairement, pour donner non pas des images mais un discours sur la poésie qui, à son tour, devrait inciter à une relecture du poème, ce réel graphique qui détient de nouvelles virtualités pour l'imaginaire. Cette communication n'a cherché à être que cela.