



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

7 | 2012
Arqueologías

L'utopie inaugurale ou les prémices du mythe chez Vicente Huidobro

Stéphanie Dumont



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lirico/612>

DOI : 10.4000/lirico.612

ISSN : 2262-8339

Éditeur

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Référence électronique

Stéphanie Dumont, « L'utopie inaugurale ou les prémices du mythe chez Vicente Huidobro », *Cuadernos LIRICO* [En ligne], 7 | 2012, mis en ligne le 11 octobre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/612> ; DOI : 10.4000/lirico.612

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

L'utopie inaugurale ou les prémices du mythe chez Vicente Huidobro

Stéphanie Dumont

Le poète est un païen qui serait Dieu
Saint-Pol Roux

después del diluvio, yo.
Vicente Huidobro

- 1 "J'avance en poésie comme un cheval de trait", disait, de cette façon humble et belle qui était la sienne, le poète québécois Gaston Miron¹. De l'autre côté de l'Atlantique, Boris Vian, livrant à sa manière "le fond de [son] cœur" dans un poème qu'il se dédiait à lui-même, confessait, non sans ironie : "Voilà : / Je serai content quand on dira / Au téléphone -s'il y en a-t-encore / Quand on dira / V comme Vian..."² Dans ces deux passages poétiques, la fonction du discours est la même : il s'agit pour l'écrivain, à sa manière propre, en accord avec son être intime, de se dire poète, de s'inventer et de s'affirmer comme tel : démarche personnelle et toujours singulière de tout homme qui, un jour, décide d'*entrer en poésie*. V comme Vian donc mais aussi comme Vicente, Vicente Huidobro qui esquissait, en guise de signature, un V pareil aux ailes d'un oiseau en plein vol, et dont la personnalité poétique a plus à voir à l'évidence avec un Vian qu'avec un Miron, car c'est avec superbe et orgueil démesuré que Huidobro a agi pour imprimer sa marque, son nom, dans le paysage poétique du début du vingtième. Tout aussi bien entrer en poésie signifia pour Huidobro s'auto-proclamer poète, et pas n'importe lequel : le meilleur, le premier d'une nouvelle ère, le "petit dieu" d'une espèce originale : celle des poètes. Ce penchant obsessionnel à poser et imposer son *moi* de part et d'autre est une des définitions premières par lesquelles Huidobro débute en poésie et commence à se "faire poète". Dès les textes primitifs en effet, l'autorité du yo est notoire. Tout d'abord dans les premiers vers écrits à l'âge de douze ans et portant pour titre : "Eso soy yo" ; puis dans un article autobiographique publié dans le livre d'essais *Pasando y pasando* de 1914 et s'intitulant simplement "Yo", tandis que dans *Vientos contrarios* de 1926, dont est extraite par ailleurs la citation mise en exergue ci-dessus, on peut lire :

En mis primeros años toda mi vida artística se resume en una escala de ambiciones. A los diez y siete me dije : debo ser el primer poeta de América ; luego al pasar de los años pensé : debo ser el primer poeta de mi lengua. Después, a medida que corría el tiempo, mis ambiciones fueron subiendo y me dije : es preciso ser el primer poeta de mi siglo.

- 2 C'est cette même propension à l'égoïsme exacerbé qui fera dire à Huidobro des années plus tard : "Para mí, la poesía que más me interesa comienza en mi generación y para hablar claro, le diré que empieza en mí."³
- 3 Si cette quasi tyrannie de la revendication satisfaite surgit comme un des paramètres incontournables délimitant la personnalité du jeune Huidobro, se pose néanmoins la question des modes d'expression divers sur lesquels se décline l'entrée on ne peut plus remarquable –et remarquable– de Huidobro en poésie. C'est là le grand thème de la recherche qui s'amorce, problématique propre à chaque écrivain en formation et en quête de légitimation de son œuvre et de sa fonction de créateur de mondes.
- 4 A partir d'une étude des dynamiques de production engagées dans plusieurs des textes de la première période huidobrienne comprise entre 1912 et 1925, nous nous proposons de concentrer l'analyse sur deux axes principaux, participant tous deux de façon active à la fondation d'un univers proprement huidobrien. Il s'agira d'une part d'envisager les stratégies d'écriture visant à l'installation d'un idéal poétique réitéré et renforcé au fil des productions, et d'autre part de déterminer les "figures" de poète dans le texte ainsi que les postures imaginaires les plus marquantes d'un yo textuel dans lequel l'auteur se projette et s'invente poète. Ce double examen convoquera autant les textes poétiques que les manifestes de Huidobro qui rythment ces premières années d'écriture et ce pour une raison essentielle : les premiers sont l'illustration des seconds, le tout fonctionnant au sein d'un même système de pensée parfaitement organisé. Tenter de définir les lignes directrices d'un imaginaire qui se met peu à peu en mouvement et en sens, c'est-à-dire en texte, et par lequel l'écrivain commence à procéder à sa propre définition et à s'affirmer pleinement, c'est aussi penser le lien de cohérence et d'unité qui lie des textes en construction à l'Œuvre en devenir. En d'autres termes : envisager dans quelle mesure les premières œuvres déterminent et orientent le ou les sens –à la fois significations et directions– des œuvres ultérieures. Dans cette perspective, les liens sémantiques et conceptuels perceptibles entre les textes primitifs et l'*Altazor* de 1931, œuvre centrale de la production huidobrienne, seront signalés au fil de la lecture. C'est en ce sens aussi que l'imaginaire primitif pose les fondements de ce que l'on peut appeler le "mythe personnel" du poète : projection complexe d'une histoire intime ayant à voir avec la problématique de la construction identitaire de l'écrivain⁴.
- 5 Au cours des treize années de cette première période d'écriture –période que l'on nommera pré-altazorienne non seulement pour une raison chronologique, mais aussi, on vient de le dire, en considération de la position centrale qu'occupe le recueil, œuvre incontournable autour de laquelle tout s'organise et vers laquelle tout converge, figure mythique par antonomase et transposition emblématique de l'écrivain se rêvant Grand Poète Installateur d'un Monde-Poésie⁵–, au cours donc de ces treize années ayant vu paraître treize publications, les perspectives poétiques se sont certes élargies et complexifiées, les horizons se sont ouverts –notamment avec l'arrivée en Europe, à Paris surtout en pleine effervescence avant-gardiste–, les techniques d'écriture ont gagné en diversité et en originalité et les manifestes se sont multipliés servant tous, par une théorie répétée et pensée toujours plus exactement, les essais novateurs que les poèmes-

matières développaient abondamment, ceux surtout empruntant au Cubisme Littéraire ses innovations plastiques⁶. Cependant, dans cette agitation prolifique où les modifications se succèdent à un rythme effréné et où les conflits entre filiation, "affinités électives" –ou "lectives" puisqu'on parle de textes, donc de lectures, de lectures-écritures– et quête de primauté sont patents, il est possible de distinguer une ligne, une parallèle constructrice qui se prolonge et s'affirme d'un recueil huidobrien à l'autre : celle du rêve inaugural porté par la théorie créationniste qui trouve ses premières expressions dès 1916 avec, d'une part, le recueil *Adán*, lequel opère un tournant décisif dans l'acquisition par l'écrivain d'une définition personnelle de ce que doit être le poète et le poème, et, d'autre part, avec, en parallèle, la première publication très controversée de *El espejo de agua* à Buenos Aires⁷ et la conférence donnée par Huidobro –s'apprêtant à quitter le continent sud-américain pour gagner l'Europe– à l'Athénée de la capitale argentine. Conférence au cours de laquelle, selon ses dires dans le manifeste "El Creacionismo" (1925), il fut baptisé du nom de créationniste en raison de la teneur de ses propos :

Pero donde la teoría fue plenamente expuesta fue en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que dicté en junio de 1916. Allí fue donde me bautizaron con el nombre de "creacionista" por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta era crear, la segunda crear y la tercera crear.

- 6 Dans ce même manifeste, le poète explicite l'idée du Créationnisme qu'il aurait commencé à élaborer avant même son départ pour l'Europe :

El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer ; el creacionismo es una teoría estética general que comencé a elaborar hacia 1912 y cuyos primeros tanteos y primeros pasos podrán encontrarse en mis libros y artículos mucho antes de mi primer viaje a París.

En el número 5 de la revista chilena *Musa joven*, escribí :

"El reinado de la literatura ha terminado. El siglo veinte verá nacer el reino de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, o sea de creación, como la llamaron los griegos, aunque ellos no llegaron jamás a realizar su definición."

- 7 Le projet est vaste et pourtant sans grande originalité pour qui se veut poète : donner, ou plus exactement redonner au mot poésie son sens étymologique. Avec en tête le projet poétique le plus ancien qui soit, Huidobro envisage, dans son rêve propre, une entreprise inédite. Cette théorie est son programme, et il la répète, la développe et l'élargit, ainsi par exemple dans un autre manifeste intitulé "La Poesía"⁸ où le rôle prépondérant du poète dans la régénération de la Poésie est clairement formulé :

En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Ésa es la palabra que debe descubrir el poeta.

La Poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio ; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. [...]

El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir. Yo tengo derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris, y el que quiera negarme este derecho o limitar el campo de mis visiones debe ser considerado un simple inepto.

- 8 A la lecture de ces manifestes, dont l'un renforce la vigueur et la conviction du précédent, et pour peu qu'on se plonge suffisamment dans les textes qui les alimentent et les exemplifient, il n'est pas exagéré de dire que l'œuvre entière de Huidobro est la réalisation sans cesse recommencée, sans cesse améliorée –même après les ruines, après les destructions invitant à bâtir à nouveau–, de ce programme même, de ce rêve prolongé

qui est devenu pour le poète la seule réalité palpable sur laquelle construire l'édifice de sa production.

- 9 Oscar Hahn parlait de la "volonté inaugurale" qui préside à l'élaboration de plusieurs textes huidobriens,⁹ en particulier *Adán* –dont il sera question plus largement par la suite– et *Altazor*, le second se détachant, sous bien des aspects, comme la réélaboration perfectionnée du précédent. Cette volonté recouvre en réalité de telles proportions qu'elle peut tout à fait se définir comme "programmation inaugurale" dirigeant chaque production nouvelle du poète. Programmation ou rêve inaugural comme nous l'avons introduit auparavant, déterminant des stratégies de l'inauguralité perceptibles en différents endroits du texte. Pour Huidobro, le poème, qui devient texte-matière redéfinissable et remodelable à l'infini, doit s'inscrire tout entier dans une entreprise révolutionnaire d'édification, dans un faire absolument original et inédit en tout point, ou plus exactement en tout mot. Ainsi se définit l'utopie inaugurale, utopie huidobrienne par excellence. Mais si, en grec, "utopie" signifie "en aucun lieu", ici, c'est bien dans le lieu du texte, espace véritable, concret et matériel (sonore, visuel), presque palpable en somme, c'est donc au sein de cette matière dense que le poète fonde ou tente de fonder son œuvre.
- 10 Comme le dit à propos Huidobro dans le passage cité plus haut de "El Creacionismo", les premières manifestations de l'utopie créationniste se perçoivent dans des œuvres assez primitives appartenant à cette toute première période d'écriture que l'on peut qualifier de formation et de filiation, voire d'imitation –notamment de poètes modernistes et symbolistes tels que Darío, Rimbaud, Verlaine entre autres–, pendant laquelle la prise de distance avec les modèles plus ou moins copiés et l'empreinte plus personnelle ne sont pas encore effectives. Dans certains textes, il se manifeste en effet l'expression d'une volonté de dépassement et d'innovation. C'est le cas par exemple de l'histoire de l'Aigle Bleu dans la "Parábola del Águila Azul" (*Las Pagodas ocultas*, 1914) qui poétise, sous forme de fable, les capacités remarquables du nouveau poète capable de surpasser tous les autres. Car en cet aigle ayant volé au-delà du soleil, vers des hauteurs jamais atteintes auparavant, et dont les ailes, après ce périple vertigineux, se sont colorées de bleu, emblème de la connaissance, du dépassement acquis par une intrépidité inédite, il est assez légitime de voir une transposition du poète rêvant son propre prestige à venir. Cette parabole au sens caché mais, somme toute, relativement accessible, écrite, selon le narrateur-poète, par lui-même pour les *adelantados* "que debiendo nacer en el año tres mil, nacen en el mil novecientos !", est aussi une histoire écrite pour lui-même, de sorte que la figure de l'aigle intrépide –intrépide comme *Altazor* plus tard entreprenant sa chute terrible vers le chaos¹⁰– surgit comme le premier double poétique¹¹ au travers duquel le poète pose une première définition de la fonction-poète qu'il cherche à acquérir et à construire pour lui-même-. En la figure de l'Aigle Bleu débute le rêve inaugural ainsi que la quête identitaire menée poème battant par le jeune Huidobro.
- 11 Parallèlement à cette parabole des premières années de production, et datant de la même période, 1914, le premier manifeste huidobrien intitulé "*Non serviam*" introduit la voix rebelle du poète rejetant les modèles qu'il juge obsolètes et la tradition d'une poésie mimétique débouchant sur une improductivité désolante :

El poeta dice a sus hermanos: "Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar el mundo en sus aspectos, no hemos creado nada." [...]

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura ; seré tu amo. Te servirás de mí, está bien. No quiero y no puedo evitarlo ; pero yo también me serviré de ti. Yo

tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.

12 Huidobro affiche une volonté farouche d'émulation face à la Nature à laquelle il refuse désormais de se soumettre davantage. Il réclame pour le poète l'affranchissement et l'indépendance dans et par l'acte créateur, d'où la nécessité de mettre en place des stratégies d'écriture permettant cet éloignement, cette activité pleine et insoumise. En s'émancipant des vieux modèles, le poète gagne en épaisseur et en crédibilité poétique : il s'écrit lui-même et s'affirme autre, unique en son genre si l'on peut dire. C'est, déjà, le prélude à la future voix altazorienne réclamant la destruction de ce qui ne sert plus à rien, la mise à mort de la vieille poésie déchuée et du poète, vulgaire *manicura de la lengua* (Chant III, *Altazor*).

13 Pour Huidobro, ne plus imiter, ne plus reproduire, c'est assurer le passage de "l'homme-miroir", el *hombre espejo* comme il le nomme lui-même dans "La Creación pura" (1924), à "l'homme-dieu" :

En una conferencia que di en julio de 1916 en el Ateneo Hispanoamericano de Buenos Aires, dije que toda la historia del arte no era más que la historia de la evolución del hombre espejo hacia el hombre-dios, y que estudiando esta evolución se veía claramente la tendencia natural del arte a desligarse cada vez más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad, dejando a la zaga todo lo superfluo y todo lo que pudiera perjudicar su realización perfecta [...]

14 L'entreprise est double mais chacune de ses propositions est inséparable de l'autre : donner au poète la place privilégiée qui doit être la sienne tout en redonnant au faire poétique son sens originel de fabrication, de création pleine. La poésie pure, telle que l'entend Huidobro, est une poésie créée entièrement, indépendante de la réalité environnante : plus la poésie trouve un mode d'expression et d'existence éloigné des données du réel immédiat, plus elle est pure, c'est-à-dire plus elle est poésie, au sens créationniste, ou huidobrien, du terme. C'est en substance la teneur des propos du poète dans le passage cité ci-dessus. Il n'y a pas de poésie véritable sans inédit, donc, forcément, sans rupture, sans rejet des vieux modèles, sans destruction préalable d'un certain monde. Encore une fois, le vertige apocalyptico-génésiq ue sur lequel se développe le poème altazorien trouve ses fondements idéologiques dans ce double discours énergique, frôlant parfois la provocation : celui, théorique, exposé longuement dans les divers manifestes, et l'autre, technique, matériel, mis en texte dans les productions poétiques, l'un validant l'autre de façon continue et parfaitement réversible.

15 C'est ainsi que l'*Adán* de 1916 s'érige comme premier avatar, première expression poétique de cet "homme-dieu" introduit par Huidobro dans "La Creación pura". L'*Adán* huidobrien est d'abord transgression d'un mythe et, de façon parallèle et nécessaire, réécriture d'un autre. Dès le Prologue, Huidobro l'annonce clairement : son Adam est un Adam scientifique n'ayant rien à voir avec celui de la Bible :

Mi Adán, no es el Adán bíblico [...] es el Adán científico. Es el primero de los seres que comprende la Naturaleza, el primero en el cual se despierta la inteligencia y florece la admiración.

A ese primer inteligente y comprensor le doy el nombre bíblico de Adán.

16 Point de chute donc, ni de péché mortel, point de Dieu dans ce paysage inaugural recréé dans son entier par la fantaisie du poète : la figure adamique mise en scène par Huidobro sert un tout autre contexte que celui du mythe judéo-chrétien. Ce qui dévoile aussi un paradoxe –lequel ne sera pas peu fréquent chez Huidobro étant donné l'ampleur de son projet personnel : il y a en effet le postulat très clair d'une rupture avec l'avant –tel qu'il

s'énonçait déjà dans "*Non serviam*"-, refus donc d'un héritage et volonté d'inaugurer un monde, de procéder à une nouvelle genèse, mais dans un même temps et un même mouvement, le poète se sert, comme point d'ancrage à son entreprise de détachement et d'indépendance, de l'héritage le plus ancien qui soit, celui du mythe du premier homme. Bien sûr, Adam n'est pas Adam, mais la déviation, pour être perçue et fonctionner de manière satisfaisante et intelligible, suppose d'abord le partage et l'acceptation d'un héritage, même si celui-ci est refusé. Le recueil concentre ainsi la problématique qui gagnera plus tard en intensité et en expressivité dans *Altazor*, et qui fera conclure certains à l'échec de l'entreprise de rénovation du langage envisagée dans le recueil de 1931. Le désir de rupture, d'une cassure définitive et radicale avec ce qui a précédé, désir propre au rêve inaugural, se voit confronté à la nécessité de s'inscrire dans une certaine filiation. Le personnage altazorien, s'il tente de provoquer la mise à bas de tout un monde et ce qui le supporte, n'en appelle pas moins, par bien des aspects, au souvenir lucide d'un certain Maldoror, abominable de haine et d'instinct de mort envers l'humanité abhorrée de lui.¹² Tandis que de l'autre côté du discours, celui des manifestes, des entrevues diverses, Huidobro avouait vouloir s'inscrire –et qu'on l'y inscrive spontanément– du côté des *poètes maudits*, dont Isidore Ducasse, alias Lautréamont, était, avec Rimbaud –admiré lui aussi par Huidobro– une figure parmi les plus représentatives :

Ser enseñado por los profesores de literatura debe ser agradable para muchos. No lo es para mí. Siempre me ha producido desconfianza la gloria fácil. No puedo negar que mi posición de *poeta maldito* me place profundamente. [...]

Me he complacido en el fondo de mi alma cuando he leído algunas críticas en que se me señalaba como el verdadero *poeta maldito* de mi tiempo. No porque me crea a la altura de aquellos para los cuales se creó este término de *poètes maudits*, esos grandes poetas que fueron Rimbaud y Lautréamont, sino porque ello me presenta como más irreductible. El exigente que exige y no transige.¹³

17 Cette double posture entre l'héritage revendiqué –servant le besoin de légitimation des choix opérés par le poète et la nécessité pour lui de s'inscrire dans le vaste domaine de la littérature, qu'elle soit dite *maudite* ou autre– et la volonté inaugurale, c'est-à-dire le rêve d'une auto-fondation, constitue le grand paradoxe, voire le conflit inséparable de la fonction d'écrivain en quête d'originalité et d'identité. Huidobro, dans cette première période de la recherche, de sa démarche auto-fondatrice, se place clairement dans l'interstice dominé par ce grand paradoxe commun à bien des auteurs, et notamment à ceux des Avant-gardes.

18 Pour en revenir à *Adán* et comme cela a été introduit plus haut, l'utilisation de la figure adamique permet un déplacement d'un mythe à un autre. Pour le comprendre, il faut d'abord rappeler que l'*Adán* de 1916 est considéré comme le premier poème créationniste, marquant un tournant décisif dans la production du poète, et cela en raison de deux événements principaux. Le premier est l'introduction dans la composition métrique d'un fait poétique inédit dans la poésie huidobrienne : l'utilisation du vers libre. Huidobro en parle dans sa Préface, c'est dire l'importance qu'il accorde à cette nouveauté dont il ne souhaite pas qu'elle passe inaperçue. Le vers libre s'est imposé à lui, dit-il, comme la forme la plus à même pour reproduire ses aspirations de grandeur, de liberté toujours plus profondes :

[...] quiero hablar algo sobre el verso libre.

Una vez concebida la idea de mi poema, la primera pregunta que me hice fue sobre el metro en que debía desarrollarlo. Sin vacilar pensé en el verso libre porque si hay un tema que exija esta nueva forma, ese tema es el mío, por su misma primitividad de vida libre. Por otra parte, yo hubiera deseado hacer muy grande, muy fuerte la

creación del poema y ese mismo deseo de grandeza me pedía mayor libertad, absoluta amplitud.

- 19 Le fait est que l'*Adán* huidobrien surgit, par le biais d'un discours sous-jacent, d'un sous-texte intégré dans le texte, comme un hymne au poète nouveau, celui de cette espèce autre dont parle Huidobro en certains passages des manifestes¹⁴, poète au sens plein du terme qui saura engendrer une nouvelle façon de faire le poème. C'est là le second événement, découlant directement du premier, qui l'institue comme poème inaugural du Créationnisme. Toujours dans la Préface, Huidobro cite longuement un passage extrait de *The poet* d'Emerson qu'il prend ici en exemple. On y lit en particulier : "el poeta es el único sabio verdadero ; sólo él nos habla de cosas nuevas", ou encore : "el poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo". Quelques lignes plus haut, Huidobro a déjà précisé : "la idea es la que debe crear el ritmo y no el ritmo a la idea como en casi todos los poetas antiguos". On retrouve à nouveau l'interstice étroit du paradoxe inévitable dans lequel le poète situe son discours : revendication d'un dépassement des traditions désormais stériles accompagnée de la citation-validation du grand poète dont il se réclame. Ces propos de la Préface anticipent clairement sur les idées ultérieures que Huidobro n'aura de cesse de développer et de mettre en pratique dans ses manifestes et recueils à venir ; en substance, le discours sera toujours le même, bien que les techniques d'écriture se diversifient.
- 20 On comprend dès lors que la revisitation du mythe adamique n'est en somme qu'un prétexte, une réécriture servant des fins littéraires bien précises, puisque ce qui se dit, se fait, sous cet *Adán científico* s'éveillant à la vie, découvrant l'origine du monde et ses cycles inépuisables, ce sont les balbutiements premiers d'une écriture nouvelle. Prétexte et donc aussi "pré-texte", c'est-à-dire première ébauche de ce à quoi prétendront les œuvres postérieures, de *El espejo de agua* à *Altazor*. *Adán* se détermine ainsi comme un poème programmatique posant les bases d'une poésie en devenir. De sorte que l'utopie inaugurale, ligne directrice sur laquelle repose l'édifice huidobrien dans son ensemble, trouve en ce recueil primitif sa première forte expression. Et c'est en ce sens aussi que l'*Adán* de 1916 s'impose comme pré-figure de l'*Altazor* de 1931. La proximité des deux créations –que séparent quinze années d'écriture-réécriture– sur le plan du conceptuel et du symbolique en particulier, n'a pas échappé à la critique qui les a réunis comme avatars principaux servant la théorie révolutionnaire de Huidobro. Il est notoire, par exemple, comme l'explique très justement Oscar Hahn, que la "volonté inaugurale" comme il la nomme, constitue le schéma idéologique, mythique, l'énergie créatrice présidant à la structure particulière des deux figures-recueils en question :

El anhelo de primogenitura, de originalidad –en el sentido de origen– ; de ser la fuente, el punto de partida ; el deseo no sólo de poner la primera piedra, sino de ser la primera piedra ; esa voluntad inaugural, es una constante en la obra de Huidobro y se revela explícitamente, asumiendo la forma de un mito adánico. En el poema homónimo, *Adán* es llamado "primera vertiente, manadero / de donde brotan todos los arroyos, / manantial inagotable"; y de manera muy elocuente, por las implicaciones que tiene en el proyecto huidobriano de crear un mundo lingüístico, "primera palabra que hirió el silencio de la Tierra". Análogamente, en el manifiesto "El creacionismo" habla de los que mañana serán "los primeros de esta nueva especie animal, el poeta" ; para culminar en la figura de *Altazor*, que es por cierto el *Adán* de los poetas : el alba de esa especie zoológica. Huidobro se propone ser "el pequeño dios", el hacedor de un cosmos verbal, pero al mismo tiempo quiere ser el primer habitante de ese planeta ; ser, en suma, su creador, su colonizador y su profeta.¹⁵

- 21 Altazor, non pas fils de Dieu mais d'Adán –ayant au préalable pris la place de ce même dieu, devenu donc dieu à la place de dieu, ou poète-dieu–, héritier des mêmes aspirations que son ancêtre, reprend l'habit du poète révolutionnaire appelé désormais mage, *el mago*, par opposition à l'ancien poète qu'il faut tuer –"matemos al poeta que nos tiene saturados", scande la voix altazorienne au Chant III. Le mythe huidobrien, concentré dans la figure altazorienne se déterminant comme réélaboration perfectionnée de la primitive, commence à prendre forme et sens et à se définir à partir des traits constitutifs d'Adán. Le mythe huidobrien/altazorien, c'est le mythe du poète inaugural –ou inauguré, puisque poète se nomme, ou se re-nomme, le mage, le fabricant original d'une ère nouvelle, poète à la place du vieux poète enterré avec la destruction de l'ancien monde dans *Altazor*–, du supra-poète, ou, somme toute, comme l'introduit sans toutefois le nommer Oscar Hahn à la fin de son propos reproduit ci-dessus : *omnipoète*. Omnipoète celui qui s'invente et commence à se définir à la fois en tant que créateur, colonisateur et prophète d'un monde de poésie pure, inédite, indépendante dans sa vérité propre de toute réalité extérieure de laquelle elle s'est affranchie comme s'est affranchi de la Nature-Mère celui qui l'a informée. L'omnipoète, c'est le "faiseur" de mots, de mondes par excellence, détruisant le langage pour mieux le reconstruire dans chacune de ses parties : en *Altazor*, explosion grandiose de l'utopie inaugurale nourrie au fil des recueils, c'est le mythe de l'onomatourge qui s'exprime, cet "artisan" de noms, de mots, dont Genette, relativement au problème posé par le *Cratyle* de Platon, rappelle la signification dans *Mimologiques*,¹⁶ et que Adán avait anticipé dans une genèse recréée à la hauteur de la fantaisie huidobrienne, en étant celui qui, par sa parole dynamique et créatrice de vie, avait fendu le silence originel de la Terre.
- 22 Après la figure adamique ayant érigé l'homme –et par extension le poète dont il est une redéfinition originale selon le système de pensée huidobrien– en nouveau Dieu vivant, illustration du passage de "l'homme-miroir" vers "l'homme-dieu" tel que l'auteur l'exprimait dans "La Creación pura", c'est dans "Arte poética", poème liminaire de *El espejo de agua* fondant explicitement la théorie nouvelle du Créationnisme huidobrien, que se manifeste pour la première fois de façon évidente l'institution du poète en "petit dieu". Tout dans ce poème en est la revendication. On y trouve encore plusieurs références à Emerson et à son essai *The Poet* dont Huidobro s'est déjà largement inspiré pour son *Adán*, tel qu'il l'affirme dans la Préface du livre. Correspondances logiques étant donné que les deux ouvrages datent de 1916 et, par conséquent, participent du même mouvement qui voit la prise d'indépendance du poète face aux anciens modèles et l'affirmation de ses convictions poétiques. De sorte que "Arte poética" s'érige comme la consécration des idées nouvelles de Huidobro sur la confection du poème, et, parallèlement, sur le rôle et la stature du poète. Ainsi, les horizons ouverts par l'espace du poème semblent illimités :

Que el verso sea como una llave
 Que abra mil puertas.
 Una hoja cae ; algo pasa volando ;
 Cuanto miren los ojos creado sea,
 Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra ;
 El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
 El músculo cuelga,
 Como recuerdo, en los museos ;

Mas no por eso tenemos menos fuerza :
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas !
Hacedla florecer en el poema.

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios.

- 23 La prééminence du regard comme acte premier de tout mouvement créateur se perçoit nettement, et le motif revêt toujours la même symbolique forte dans le système de valeurs propre à l'imaginaire huidobrien. Oscar Hahn le fait bien remarquer : le regard neuf qui s'ouvre et découvre les possibilités infinies d'un univers à créer accompagne parfaitement, et en constitue d'ailleurs un des paramètres essentiels, l'utopie de l'inauguralité telle qu'elle s'exprime dans les productions huidobriennes.¹⁷ On le trouve non seulement dans *Adán* : "Adán como el que despierta de un gran sueño/ atónito miraba el universo" (v. 219-220), mais aussi dans son digne successeur *Altazor* qui s'exclame dès l'ouverture du Chant I : "Abrí los ojos en el siglo/ En que moría el cristianismo", ou encore dans le vers initial d'*Ecuatorial* –dont l'année de publication correspond à quelques mois près aux premiers essais altazorien¹⁸ : "Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas". Le regard, concentration intime d'un potentiel dynamique, deviendra souvent, dans les derniers recueils huidobriens où la mort s'installe en thématique dominante, un regard aveugle, vide, ou ravagé par les larmes ou par le souvenir obsédant d'une image sombre inscrite de manière indélébile dans la mémoire visuelle.¹⁹
- 24 "Arte poética", en hymne éloquent au poète créationniste ou inaugural, réinsiste sur le rôle neuf de ce nouveau faiseur de mondes : inventer et non plus imiter, comme il en était déjà question dans "*Non serviam*", inventer afin de se constituer petit-dieu rompant les liens usés avec le mimétisme de la poésie traditionnelle. *El hombre-espejo* est bel et bien devenu *el hombre-dios* de "*La Creación pura*", et c'est justement dans ce même manifeste que Huidobro cite ses sources si l'on peut dire, en indiquant très clairement l'origine de cette représentation du poète-dieu :
- Esta idea del artista creador absoluto, del artista-dios, me fue sugerida por un viejo poeta indígena de la América del Sur (aymará), que dice : "El poeta es un Dios ; no cantes la lluvia, poeta, haz llover."
- 25 Les derniers vers du poème huidobrien sont une réécriture personnelle de l'original. A nouveau se manifeste le paradoxe indépassable : produire de l'original, s'y installer pleinement, tout en se servant d'un héritage, d'un modèle constituant pour le poète à la fois un repère idéologique et une forme de validation pour ses propres théorie et pratique.
- 26 En parallèle avec le poète-créateur ou démiurge, et le complétant parfaitement, se distingue aussi la posture du poète-élu, seul bénéficiaire des choses existantes au monde et de leur essence secrète, seul être capable de modeler des objets nouveaux dans la matière poétique : "Sólo para nosotros /Viven todas las cosas bajo el Sol". Cette position privilégiée est elle aussi une réaffirmation et une consolidation de certaines manifestations du yo poétique inscrites dans des textes primitifs, comme par exemple le poème "*Mis palabras*" du recueil *Las Pagodas ocultas*. Dans ce texte, le moi poétique, revendiquant sa position à part, son statut différent de celui du commun des mortels

l'obligeant à l'éloignement, voire à l'isolement par obligation créatrice –un peu comme el Águila Azul incompris et expulsé de la communauté des aigles après son acquisition d'une connaissance supérieure–, confessait déjà :

Al escribir ya sabía que mis palabras no eran para vosotros.
Mi espíritu ha presentido el advenimiento de la luz. La claridad sonora
que ha de envolverme se acerca ya.
[...]
Por eso no podéis entenderme.
Ya no hay puertas cerradas para mi espíritu, porque ya poseo la suave
tristeza llena de bondad de los profundos.²⁰

- 27 Cependant, le "faire" dont il est question ici, pour Huidobro, ne renvoie qu'à un faire purement métaphorique, n'englobant pas le domaine de la signifiante, à savoir en particulier le rythme accentuel, la prosodie et son sémantisme propre. Huidobro, déployant infatigablement sa théorie du Créacionnisme, mettra toujours l'accent sur la création de l'image, du concept nouveau rapprochant deux objets, deux réalités apparemment sans lien, le poème créé installant ainsi une réalité originale, absolument nouvelle, déliée de toute réalité externe et n'existant que dans et par le poème. Ce par quoi le poème devient un objet pur, un fait nouveau ayant sa propre vérité, sa propre substance intime, différentes de celles du monde réel –c'est toujours le concept de la "Création pure", comme il la nomme ailleurs ; poésie pure, poème créé, autant de variantes pour une pensée unique et persistante :

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia [...] Nada se le parece en el mundo externo ; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. ("El Creacionismo")

- 28 C'est encore le même propos remodelé qui sert les vers liminaires de *Horizon carré* (1917) :

Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante.
Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice.
Faire un POÈME comme la nature fait un arbre.

- 29 Cette définition sans cesse dupliquée du poème pur ou créé selon Huidobro, rappelle somme toute certains propos de Reverdy, de qui Huidobro fut très proche jusqu'à ce que la polémique ne les sépare définitivement²¹ :

Créer l'œuvre d'art qui ait sa vie indépendante, sa réalité, et qui soit son propre but, nous paraît plus élevé que n'importe quelle interprétation fantaisiste de la vie réelle [...]²²

L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.²³

- 30 Les œuvres allant de *El espejo de agua* à *Tout à coup* (1916-1925) seront autant de tentatives de réaliser concrètement les termes de la théorie, avec les différents apports des mouvements d'Avant-garde : jeux verbaux, humour, non-sens, recherche de l'étrangeté, du caractère surprenant et inouï de l'image et du langage, de la métaphore, et cetera. Aussi, si l'institution officielle du poète-dieu se produit avec fréquence dans les nombreux manifestes qui se succèdent²⁴, la réalisation, l'activité concrète du poète converti en petit dieu, ont-elle lieu dans l'espace illimité de ces œuvres au fil desquelles se multiplient les

essais techniques et les concepts originaux devant ouvrir ces "mil puertas" grâce aux clés nouvelles des poèmes.

- 31 Parallèlement aux figures sublimées du poète dans le texte et aux stratégies d'écriture mises en place pour tenter de réaliser le rêve inaugural sur lequel se fonde l'entreprise poétique huidobrienne, se multiplient et se consolident les différentes postures du yo textuel, manifestations idéalisées tout autant que problématiques –notamment le conflit insoluble entre filiation revendiquée et désir obsédant d'une auto-fondation– au travers desquelles l'auteur s'invente omnipoète et légitime son œuvre. C'est ainsi qu'autour de la posture multipliée du poète-dieu gravitent d'autres représentations qui, toutes, héritent des définitions inaugurales du personnage adamique de 1916 : le poète comme prophète, guide des générations à venir, porte-parole des peuples enfouis et, plus largement, de la création entière.
- 32 C'est plus particulièrement dans des productions intégrant les *Poemas árticos* de 1918 et *Automne régulier* de 1925 qu'évoluent ces différentes représentations du poète dont nous nous limiterons à donner ici quelques exemples parmi les plus éloquents. Ainsi dans "Vermouth" des *Poemas árticos*, le sujet adopte une posture atavique qui, par là-même, le fait assumer le rôle de porte-parole de l'humanité toute entière, du passé et des temps à venir :

Llevo los siglos entreabiertos en mis hombros
Llevo todos los siglos y no caigo

[...]

Bebedores de mares y de vidas
Yo os doy mi sangre en hostias líricas

[...]

Los árboles tienen orejas para esta voz que canta

Todos los siglos cantan en mi garganta

- 33 La poésie s'envisage ici comme acte salvateur des générations présentes et futures. En ce sujet devenu christique ("Yo os doy mi sangre en hostias líricas"), sont réunis tous les siècles qu'il porte à bout de voix. Car c'est par sa voix, celle du chant poétique, que s'expriment ensemble tous les hommes de tous les temps. Dans la gorge du poète réside la voix des peuples morts et de ceux à venir. Ici du moins, le poète-dieu s'efface pour laisser place à un poète disons plus humain, en tous les cas moins isolé des hommes puisqu'il en est en somme la réunion en lui seul, puisque sa voix est le chœur multiple des siècles entiers. Le poète s'incarne ici dans une définition nouvelle : celle de médiateur unique de l'humanité par le mot.²⁵
- 34 Dans *Automne régulier*, le texte intitulé "Poète" renouvelle cette même posture du moi atavique se posant en porte-parole par le mot. Cette fois, il s'agit de quelque chose de bien plus vaste encore : la concentration en lui, le poète, de tout processus de création trouvant son apogée dans le mot, dans le chant poétique. Dès lors, la vision du moi poétique qui s'impose ici dépasse celle introduite antérieurement dans "Vermouth" : le sujet endosse, par-dessus son rôle de porte-parole des hommes et de leurs voix, celui de porte-parole de la création entière par son chant propre. Le sujet seul désormais possède le monopole de tout acte créateur :

Tais-toi rossignol au fond de la vie
 Je suis le seul chanteur d'aujourd'hui
 Je vous répète mille fois
 Que mon épaule est lourde de nuages
 Mais j'ai la flûte officielle du chérubin sauvage

- 35 A nouveau le poète glisse vers une attitude égotiste, d'exclusion formelle de tout autre représentant officiel de la poésie. Cette revendication d'un droit de primauté excessif rappelle en écho ces mots de Huidobro, cités en introduction : "[...] a medida que corría el tiempo, mis ambiciones fueron subiendo y me dije : es preciso ser el primer poeta de mi siglo". Mais en plus d'être le premier, il s'agit ici d'être l'unique. Le seul de son temps d'aujourd'hui, le seul de tous les autres temps.
- 36 Dans le texte initial du même recueil s'intitulant justement "Automne régulier", les derniers vers impliquent de même la définition du poète comme voix réunificatrice de chants poétiques pluriels :
- Au fond de mes yeux
 Chantera toujours le poète noyé
- 37 L'image réinsiste sur la convergence dans le poète, ses yeux ou sa voix –qui une fois de plus sont intimement liés, le voir étant la condition première du faire, du chant–, de toute la poésie morte, noyée ou ayant fait naufrage. A l'image de "Vermouth", le sujet se pose en représentant non pas cette fois de l'humanité entière sans distinction mais des poètes déçus.
- 38 Dans ces manifestations successives, le sujet, toujours en quête d'une définition de lui-même et de son chant, oscille entre ouverture à l'homme et à son histoire et repliement sur soi par des revendications presque agressives d'une primauté absolue. La stature du poète telle qu'elle se dresse au travers de ces exemples –et de bien d'autres encore– est aussi impressionnante et imposante que l'ambition et l'idéal qui la stimulent.
- 39 Si l'utopie borgésienne, on le sait, était l'Œuvre totale, l'Écrit unique et intemporel dans lequel l'auteur et son nom n'auraient plus d'existence ni de raison d'être, comme le rappelle Genette dans "L'utopie littéraire" –dans lequel donc le V de Vicente, ou de Vian, ne renverrait à rien d'autre qu'à lui-même–, l'utopie huidobrienne, sur laquelle s'établit essentiellement, en cette première période de fondation(s), le processus de construction d'une identité poétique et la recherche d'une légitimité pour l'homme se fabriquant et se disant poète, cette utopie donc est bien celle de la Poésie comme Monde, Vérité, Parole ou Verbe unique. Celle aussi du poète Auteur remarquable et souverain, grand onomaturge artisan de mondes poétiques : Altazor, l'inoubliable, s'acheminant déjà et s'écrivant comme en prélude.

BIBLIOGRAPHIE

ADMUSSEN, Richard L. et COSTA René de, "Huidobro, Reverdy, and The *editio princeps* of *El espejo de agua*", *Comparative Literature* 24, 2 (1972) : 163-175. Repris dans : René de Costa. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid : Taurus, 1975. 249-264.

- GENETTE, Gérard, "L'utopie littéraire", dans *Figures I*, Paris : Seuil, 1966, p. 123-132.
- GENETTE, Gérard, *Mimologiques*. Paris : Seuil, 1976.
- HAHN, Oscar, "Vicente Huidobro o la voluntad inaugural", *Revista Iberoamericana* n° 106-107 (1979), p. 19-27.
- HAHN, Oscar, *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago de Chile : LOM ediciones, 1998.
- HUIDOBRO, Vicente, *Las pagodas ocultas*, Santiago : Imprenta Universitaria, 1914.
- HUIDOBRO, Vicente, *Pasando y pasando*, Santiago : Imprenta y encuadernación Chile, 1914.
- HUIDOBRO, Vicente, *Adán*, Santiago : Imprenta Universitaria, 1916.
- HUIDOBRO, Vicente, *El espejo de agua*, Buenos Aires : Biblioteca Orión, 1916.
- HUIDOBRO, Vicente, *Horizon carré*, Paris : Editions Paul Birault, 1917.
- HUIDOBRO, Vicente, *Poemas árticos*, Madrid : Imprenta Pueyo, 1918.
- HUIDOBRO, Vicente, *Ecuatorial*, Madrid : Imprenta Pueyo, 1918.
- HUIDOBRO, Vicente, *Automne régulier*, Paris : Librairie de France, 1925.
- HUIDOBRO, Vicente, *Manifestes*, Paris : Editions de la Revue Mondiale, 1925.
- HUIDOBRO, Vicente, *Vientos contrarios*, Santiago : Editorial Nascimento, 1926.
- HUIDOBRO, Vicente, *Altazor o el viaje en paracaídas*, Madrid : Compañía Ibero Americana de Publicaciones, 1931.
- MAURO, Charles. *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris : José Corti, 1963.
- REVERDY, Pierre, "Essai d'esthétique littéraire", *Nord-Sud* n° 4-5, juin-juillet 1917, p. 4-6.
- REVERDY, Pierre, "L'Image". *Nord-Sud* n° 13, mars 1918, p. 3-4.
- YUDICE, George, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires : Editorial Galerna, 1978.

NOTES

1. "Paris", *L'homme rapaillé*, 1970.
2. "Le fond de mon cœur", *Cantilènes en gelée*, 1950.
3. "La poesía contemporánea comienza en mí", *La Nación*. 28 mai 1939, p. 5.
4. L'expression du "mythe personnel" est empruntée au spécialiste de la psychocritique Charles Mauro et à son livre *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963). L'idée d'une situation dramatique sur laquelle débouche la mise à jour de réseaux obsédants et de figures schématisant dans le texte des processus complexes liés à l'inconscient de l'auteur, est celle qu'il faut retenir dans la mesure où elle ouvre sur le lien direct, et toujours problématique, entre celui qui écrit et l'œuvre qu'il est en train d'écrire, c'est-à-dire sur l'acte double de l'écriture, l'écrivain se parlant et se construisant dans le même acte simultané de l'organisation de l'œuvre.
5. La condensation du mythe huidobrien en la figure altazorienne, expression majeure et achevée d'un programme annoncé et mis en œuvre tout au long de la période précédente, mérite un développement conséquent qui ici ne peut tenir, étant donné la nature du sujet traité. Cependant, considérer un avant-Altazor et un après, comme la critique huidobrienne s'accorde à le faire depuis longtemps, est déjà reconnaître largement la place prépondérante du recueil de 31

dans la production huidobrienne et l'intérêt qu'il y a à lire et aborder l'histoire altazorienne comme diégétisation et dramatisation d'un travail de construction d'une identité poétique.

6. Il s'agit des recueils publiés entre 1917 et 1918, entre Paris et Madrid : *Horizon carré*, *Tour Eiffel*, *Hallali*, *Ecuatorial*, *Poemas árticos*. Le Cubisme Littéraire, un des mouvements en -isme caractéristiques de l'Avant-garde parisienne des années 20, est une pratique inspirée des techniques plastiques du Cubisme pictural ; elle envisage ainsi le poème et sa construction comme composition d'un tableau aux matériaux composites. Dans les productions intégrant cette technique, l'espace de la page est utilisé dans son entier, les vers y sont disposés de part et d'autre, certains en majuscules et d'autres en diagonale, disposition spatiale héritant en grande partie du modèle de Mallarmé qui, bien des années plus tôt dans "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1897), avait initié cette révolution dans le faire poétique.

7. Cette controverse, qui a fait couler beaucoup d'encre et dans laquelle se sont complus nombre de critiques, admirateurs et détracteurs du poète, porte sur la soi-disant falsification de la première édition de *El espejo de agua* en 1916. On accusa en effet Huidobro d'avoir antidaté son recueil pour s'octroyer une originalité qui ne lui revenait pas. Pour ses détracteurs, la première version est celle publiée à Paris, en 1917. Relativement à ces accusations, René de Costa et Richard L. Admussen, dans un article de 1972 exposent clairement l'absurdité d'une telle controverse en fournissant les preuves de l'existence d'une première édition de la plaquette en 1916, à Buenos Aires. R. L. Admussen et R. de Costa. "Huidobro, Reverdy, and The *editio princeps* of *El espejo de agua*", repris dans : R. de Costa. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid : Taurus, 1975, p. 249-264.

8. Ce manifeste est un fragment d'une conférence lue à l'Athénée de Madrid en 1921.

9. O. HAHN, *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago de Chile : LOM ediciones, 1998, 19-27.

10. Sous bien des aspects, la figure de l'*Águila Azul* peut se lire comme une anticipation du personnage altazorien avec lequel elle partage plusieurs points communs. Cette confrontation des deux figures, toutes deux transpositions imaginaires et sublimées du poète, intègre la lecture analytique du corpus antérieur au recueil de 31 comme pré-histoire altazorienne, c'est-à-dire comme substrat conceptuel, sémantique et symbolique du futur poème *Altazor*.

11. La figure animale de l'aigle comme double du poète initie la longue série des manifestations du poète-oiseau, incarnation idéalisée du poète la plus abondante –et la plus fluctuante également quant à la valeur du symbole– de l'œuvre huidobrienne.

12. Les points communs entre les deux figures imaginaires sont effectivement nombreux, au-delà de la proximité phonétique des deux noms *Altazor* et *Maldoror* pouvant faire supposer l'influence du second sur le premier. (Voir en particulier G. Yúdice, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires : Editorial Galerna, 1978, p. 158-164).

13. "Interrogación a Vicente Huidobro", *Tierra I* : 4, oct-nov. 1937, p. 19-24.

14. "En dos palabras, y para terminar : los creacionistas han sido los primeros poetas que han aportado al arte el poema inventado en todas sus piezas por su autor. He aquí, en estas páginas sobre el creacionismo, mi testamento poético. Lo lego a los poetas de mañana, a esos que serán los primeros de esta nueva especie animal, el poeta, de esta nueva especie que va a nacer creo que pronto. Hay signos en el cielo" ("El Creacionismo").

15. Hahn, *op. cit.*, p. 33-34.

16. G. GENETTE, *Mimologiques*. Paris : Seuil, 1976, p. 15.

17. Hahn, *op. cit.*, p. 33.

18. Il est admis par la plupart des critiques que les tout premiers manuscrits d'*Altazor* –qui alors avait pour nom *Altazur* et s'envisageait comme un poème en français dont le sous-titre serait "Un voyage en parachute"–, à savoir la Préface et le Chant I, datent en effet de 1919. Le Chant I en particulier, par ses nombreuses références au contexte historique de la guerre 14-18, constitue

un repère assez solide pour situer la période de première écriture aux alentours de 1919. Par la suite, la Préface et le Chant I furent vraisemblablement peu modifiés et en cela s'éloignent de façon notoire de la tonalité et du programme sur lesquels se déroulent les autres Chants, à l'exception toutefois du Chant II, parenthèse laudative destinée à la femme.

19. Notamment dans des poèmes directement liés à l'expérience traumatisante de la guerre 39-45, à laquelle Huidobro participa physiquement et au cours de laquelle il fut blessé gravement à la tête et au visage, en avril et mai 1945.

20. C'est cette même posture qu'adopte Delmira Agustini en formulant le concept de *ultrapoesía* : "El otro, el verdadero, el estupendamente exquisito, [...] es para los otros, los sapientes, los iniciados al supremo misterio de la gustación suprema [...]" ("Fragmento del Cuaderno II del Archivo Delmira Agustini", D. Agustini, *Poesías completas*, Madrid : Cátedra, 1993. p. 356.

21. Il faut rappeler qu'à son arrivée à Paris, fin 1916, Huidobro se lie d'amitié avec le poète français dont il financera les premiers numéros de la revue *Nord-Sud*, en 1917, tout en y apportant une contribution littéraire, jusqu'à la rupture entre les deux poètes suite à la fameuse polémique au sujet du Créacionnisme, chacun revendiquant pour lui-même la paternité du mouvement.

22. P. Reverdy, "Essai d'esthétique littéraire", *Nord-Sud* n° 4-5, juin-juillet 1917, p. 4.

23. P. Reverdy, "L'Image", *Nord-Sud* n° 13, mars 1918, p. 3.

24. Outre "El creacionismo" déjà cité à plusieurs reprises, "La Poesía" se révèle une longue explication de texte sur le même thème : "La Poesía es el lenguaje de la Creación" ; puis, parlant du poète : "Y hay ese Fiat lux que lleva clavado en su lengua". Dans "Manifeste Manifestes" de 1925, Huidobro termine par un éloge au poète Saint-Pol Roux, dit le Magnifique, qu'il acclame comme ayant été "un des rares artistes à vouloir donner au poète tout le prestige de ce mot magique". Saint-Pol Roux plaçait également le poète à une position au moins égale à Dieu, affirmant que le poète poursuivait l'œuvre de création de Dieu et que la poésie n'était que la rénovation de l'archaïque pensée divine (dans *Anciennetés*, 1903).

25. Cette propension du sujet-poète à s'assumer comme *voz de los siglos* n'est pas sans rappeler la posture du *yo nérudien* invitant la voix des morts à parler par sa bouche de poésie dans la section "Alturas de Macchu Picchu" du *Canto General*.

RÉSUMÉS

A partir d'une lecture des recueils « primitifs » du poète chilien Vicente Huidobro, l'analyse vise à établir une cohérence et une unité au sein de la démarche initiale de fondation d'une œuvre. Ces premières productions (1912-1925) développent des stratégies d'écriture renforcées d'un recueil à l'autre, et mettent en scène des figures poétiques à la stature aussi démesurément grandiose que le projet d'écriture qu'elles soutiennent. De ce projet original, l'ambition ou l'utopie « créacionniste », revendiquée dans les nombreux manifestes huidobriens de la période, est la parallèle directrice structurant l'architecture sémantique et conceptuelle des recueils. Ce rêve de l'inauguralité se voit porté plus particulièrement par la figure précoce de *Adán* de 1916, première définition sublimée du Poète « faiseur » de mondes ; un *Adán* qui se détermine aussi comme anticipation de *Altazor* de 1931. Dans ce corpus primitif, c'est l'histoire, ou la pré-histoire d'un mythe en devenir qui commence à s'écrire.

A partir de una lectura de la obra “primitiva” del poeta chileno Vicente Huidobro, el análisis busca establecer la coherencia y la unidad de la primera etapa de constitución de una obra. En estas primeras producciones (1912-1925), Huidobro desarrolla estrategias de escritura que refuerza de un poemario a otro, poniendo en escena figuras poéticas de una estatura tan grandiosa como el proyecto de escritura que ellas animan. La ambición o la utopía “creacionista”, reivindicada en numerosos manifiestos huidobrianos del período, constituye el hilo conductor de este proyecto original, paralelo al que estructura la arquitectura semántica y conceptual de los poemarios. Este sueño inaugural se encarna de manera particular en *Adán* (1916), primera definición sublimada del Poeta “hacedor” de mundos ; un *Adán* que se determina también como anticipación de *Altazor* (1931). Es en este *corpus* primitivo que comienza a escribirse la historia - o la prehistoria - de un mito en perpetua evolución.

Based on a reading of the early poetry collections of Chilean poet Vicente Huidobro, this article aims to show the coherence of Huidobro’s poetic practice in the founding works of his *œuvre*. Successive early works (1912-1925) see the steady development of Huidobro’s writing strategies and the genesis of a series of figures of the poet as disproportionately grandiose as the writing project which they represent. The “creationist” ambition of these works, an ambition which was a feature of the poet’s many manifestos of the period, is the guiding principal governing their semantic and structural architecture. This imaginary beginning or genesis is particularly embodied by the figure of Adán (*Adán*, 1916), the first incarnation of the Poet as creator of worlds, and precursor of the later figure, Altazor (*Altazor*, 1931). These early works can thus be read as a kind history, or pre-history of Huidobro’s later poetic myth.

INDEX

Mots-clés : Huidobro, création pure, Adán, inauguralité, omnipoète

Palabras claves : Huidobro, creación pura, Adán, textos inaugurales, omnipoeta

Keywords : Huidobro, pure creation, Adán, beginnings, omnipoet

AUTEUR

STÉPHANIE DUMONT

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis