

Trans-forme-sens: jeu du bilinguisme et de l'iconicité dans l'écriture «créationniste» de V. Huidobro

Nuria d'Asprer Hernández de Lorenzo

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Data de recepció: 15/9/1999

Résumé

L'iconicité et le bilinguisme caractéristiques de l'écriture de V. Huidobro constituent un phénomène transtextuel fort révélateur sur le plan de la représentation. En partant de l'ancienne écriture pictographique chinoise et de la dislocation moderne de l'espace textuel ou pictural (Mallarmé, Apollinaire, le cubisme), on établit un parcours évolutif dans l'esthétique de Huidobro: l'iconicité la plus directe (calligrammes géométriques et autres), à l'iconicité diffuse des poèmes non-visuels, déplacée au niveau phonique mais dont la trace visuelle reste repérable sous forme d'allusions ou renvois à des poèmes plus iconiques. L'iconicité et le bilinguisme s'intègrent dans l'esthétique «créationniste» dans la mesure où le texte écrit ou réécrit en une langue nouvelle devient un objet créé: acte performatif de la création, plus proche de la figuration que de la représentation. Le jeu des variantes où s'inscrit cette esthétique du fragment, qu'elles soient linguistiques ou plastiques, confirme l'argument de Mallarmé/Blanchot quant au caractère incomplet des langues prises une à une. La démarche interdisciplinaire de Huidobro se place sous le signe d'une traduction en acte où différents langages —visuels, linguistiques, musicaux— se rencontrent et se «traisent» pour créer un sens nouveau.

Mots clé: bilinguisme, iconicité, créationnisme, traduction intersémiotique, texte scriptible.

Abstract

Iconicity and bilingualism in V. Huidobro's writing constitute a very significant transtextual phenomenon as far as representation is concerned. With ancient chinese pictographical script and the modern dislocation of textual or pictorial space (Mallarmé, Apollinaire, cubism) as our points of reference, we sketch a path of aesthetic evolution in Huidobro: from direct iconicity (geometrical and other calligrams), to the fuzzy iconicity of non-visual poems —displaced to the phonetic level, its visual origin remains identified by allusions or references to more iconic poems. Iconicity and bilingualism are key elements in the «creationist» aesthetics, insofar as the text once written or rewritten in a different language becomes a created object: this performative act of creation is more related to figuration than to representation. The play of variants, whether linguistic or plastic, that frames the aesthetics of fragmentation, confirms Mallarmé/Blanchot's argument about the incompleteness of languages taken one by one. The interdisciplinary practice of Huidobro should be considered in the perspective of a translation «in act», in which different languages —visual, linguistic, musical— meet and «translate» each other in order to produce a novel meaning.

Key words: bilingualism, iconicity, creationism, intersemiotic translation, writerly text.

Sommaire

1. Fragments, cubisme, iconicité

L'écriture de V. Huidobro a été à juste titre mise en rapport avec le cubisme. Dans *Ecuatorial*, qu'il dédie à P. Picasso, et dans *Poemas árticos* (1918), il applique les techniques du cubisme littéraire acquises un an auparavant dans l'entourage de Juan Gris et du groupe «Nord-Sud» à Paris. En fait, les poèmes d'*Horizon carré* (1917), comme la plupart de ceux écrits en français vers la même époque, étaient déjà de véritables transcriptions lyriques d'images cubistes de Picasso ou de Juan Gris¹. Ceci nous mène d'emblée à considérer toute l'écriture de Huidobro sous le signe d'une *traduction généralisée*², celle qui va du déplacement interlinguistique au déplacement intersémiotique et qui se nourrit d'un déploiement interactif constant.

Huidobro attribue une certaine paternité, hétérogène, de son esthétique à Góngora, à Mallarmé, à Rubén Darío, à Apollinaire, et même à certains poètes orientaux, en particulier chinois³. En effet, dans des poèmes apparemment vides, prodiges d'antirhétorique et d'une concentration et d'un équilibre essentiels, selon Gerardo Diego⁴, la disposition fragmentaire des vers, les espaces blancs qui tiennent lieu de ponctuation, renvoient au geste mallarméen du *coup de dés*. Mais le souci formel dont témoigne cette écriture nettement visuelle renvoie plus encore aux formes d'écriture pictographique, telle l'écriture idéographique chinoise. La disposition typographique de ses poèmes fait d'eux des signifiants-signes ou, dans la terminologie de Meschonnic, des *formes-sens*, un peu à la manière des idéogrammes, qui loin d'inscrire la parole orale, traduisent les idées et se placent sous l'angle de la figuration plutôt que de la représentation.

L'iconicité chez Vicente Huidobro doit être considérée comme un phénomène fragmentaire et étagé, associé d'une part à une pratique interdisciplinaire fortement influencée par la peinture et par les tendances esthétiques du moment (surtout celle d'Apollinaire avec les *calligrammes*), et, d'autre part, au bilinguisme, par lequel l'auteur explore les voies d'une écriture nouvelle: le «créationnisme», dont le but

1. César González Ruano: *Veintidos retratos de escritores hispanoamericanos*. Madrid, Cultura Hispánica, 1952.
2. G. Banu applique ce terme à la démarche globale d'A. Vitez dans: *Antoine Vitez, le devoir de traduire*. Éd. Climats et Maison Antoine Vitez, Études réunies et présentées par Jean-Michel Déprats, Montpellier, 1996. (G. Banu: «Aujourd'hui je traduis du grec» p. 11-19).
3. Carlos Vattier: «Con Vicente Huidobro (1941)» *Hoy* (Santiago de Chile), X, 512, 11 de septembre de 1941.
4. Gerardo Diego: «Vicente Huidobro (1893-1948)» dans *Revista de Indias* (Madrid), VII, 33-34, juillet-décembre, 1948.

principal serait l'effort créateur visant à rendre réel ce qui n'existe pas, à créer du nouveau. En écrivant en français, dans une langue nouvelle, Huidobro entreprend certes de créer un nouvel objet, mais ce qui nous intéresse surtout, ce sont les possibilités que ce type d'écriture en langue étrangère ouvre sur le plan esthétique par rapport à l'iconicité. Il faut rattacher bilinguisme, écriture en français, autotraduction, au procédé cubiste, en ce qu'il a de fragmentaire. Ces «fragments», cet ensemble créatif pluridimensionnel fait de textes tantôt en espagnol, tantôt en français, de textes présentés en miroir, de poèmes visuels ou «poèmes peints», alternant avec des peintures d'artistes d'avant-garde, ainsi que la fondation de la revue pluridisciplinaire et plurilingue *Creación/Création*.(1921-1924)... relèvent d'un projet d'art total. En quelque sorte c'est aussi le but du cubisme pictural: d'aboutir par la fragmentation à montrer l'objet dans toutes ses dimensions simultanément. Le calligramme «Moulin» est présenté avec le poème «Moulin» (1921)⁵, puis s'y ajoute la traduction en espagnol que l'auteur en fait.

2. «Créationnisme», bilinguisme, iconicité

Il y a une relation très étroite entre le «Créationnisme» conçu par Huidobro et l'iconicité dans le sens le plus large: celle de ses calligrammes, que nous dénommerons «iconicité directe», mais aussi celle, «indirecte», qui caractérise ses écrits non visuels. Pour Huidobro le texte écrit en langue étrangère se détache, devient un objet créé, épuré et fonctionnant comme une image. D'autre part, la langue étrangère permet de reproduire une sensation de nouveauté primordiale. Dans *Altazor* Huidobro en vient à dire:

Se debe escribir en una lengua que no sea materna⁶.

C'est d'ailleurs ce qu'il fait dès son arrivée à Paris en 1916 et qui le conduira à ne plus séparer le bilinguisme de sa démarche créative.

La traduction de certains de ses poèmes de langue espagnole, que Huidobro entreprend à cette époque, s'intègre précisément dans une pratique d'écriture. Huidobro apporte du nouveau à *Nord-Sud*, dans une large mesure grâce à la traduction. Au sujet de celle de certains poèmes de *El espejo de agua*, Cedomil Goic observe que les poèmes, une fois déplacés en langue française, s'adaptent aux nouvelles formes en vigueur et gagnent en fraîcheur⁷. Mais, sans doute l'expérience de la langue nouvelle, est-elle aussi déterminante.

5. En mai 1922, La Galerie G. L. Manuel Frères organise au Théâtre Édouard VII une exposition à Huidobro où on présente 13 calligrammes, écrits sur feuilles cartonnées en couleurs, et on joint au catalogue-invitation une feuille imprimée contenant un poème visuel «Moulin»: sur un côté on respecte la norme typographique, et sur l'autre on met en relief l'aspect visuel. (Voir: note au poème «Moulin» dans Vicente Huidobro, *Obra selecta*, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 238.)
6. Voir «Prefacio» d'*Altazor* dans Vicente Huidobro: *Altazor seguido de Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1996, p. 57.
7. Voir: Cedomil Goic: «Vicente Huidobro: datos biográficos» dans René de Costa: *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Madrid: Taurus, 1975, p. 39.

Cette pratique impliquerait de la sorte un certain «retour aux origines» supposées iconiques du langage et serait à mettre en rapport avec la volonté moderne de briser la spécificité des médias par leur croisement dans une même production esthétique. On veut encore déstabiliser le phonocentrisme propre de l'écriture alphabétique.

Le qualificatif de «creacionista» d'abord appliqué à Huidobro en 1916, est revendiqué en 1925 quand il écrit le texte de synthèse «El Creacionismo» destiné, semble-t-il, à sa publication dans *Manifestes*⁸. Le «creacionismo» oppose l'acte créateur aux commentaires et à la poésie «autour de», *sic*. Mieux encore, il oppose création à représentation:

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, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos⁹.

Ceci n'empêche pas le «poème créationniste» d'avoir recours aux éléments venant de la poésie traditionnelle, il les réinvente. Il aura aussi recours à la langue étrangère, soit pour réinventer un objet poétique qui sera très proche de l'image, soit pour revenir, par la suite, à sa propre langue et l'imprégner des traces de cette langue étrangère. L'on observera que les textes écrits en français semblent plus proches de l'image, plus simples; et ceux écrits plus tard en espagnol manifestent une plus grande complexité aboutissant souvent à un paroxysme du langage; mais ceci, justement, en raison du jeu du bilinguisme et de l'iconicité sous-jacents.

Franchir les barrières, ce n'est pas seulement une gnose¹⁰ c'est un acte politique:

Los poetas, hasta hoy, han cantado la vida. Ya la han cantado demasiado. Ahora se trata de hacerla poética, de *modificarla*¹¹, de crear una vida nueva¹².

Ceci n'est pas loin du sens qu'A. Berman attribue à la traduction: de «féconder le Propre par la médiation de l'Étranger», «d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement»¹³. Sans doute, la perspective de Huidobro peut-elle être rapprochée de certains des futurs présumés de la *déconstruction*, et à présent l'on comprend mieux que l'iconicité et le bilinguisme constituent chez lui un phénomène trans-textuel d'une portée universelle.

8. Voir: Vicente Huidobro, *Obra selecta*, «El Creacionismo», p. 306-315.

9. *Ibid.*, p. 307.

10. «Yo siempre he proclamado el acto de penetración al interior de las realidades, el rompimiento de la corteza de los aspectos, para descubrir la última esencia. La poesía de los adentros y no de los afueras (...).» Cité par C. Vattier. Voir *infra*.

11. La cursiva es nuestra.

12. Documentation présentée par Carlos Vattier dans «Con Vicente Huidobro» *Hoy* (Santiago de Chile), X, 512, 11 de septembre de 1941.

13. A. Berman: *L'Épreuve de l'étranger*. Paris: Tel, Gallimard, 1984, p. 16.

3. Iconicité directe dans les calligrammes

Dans l'esthétique de Huidobro, l'iconicité suit un parcours évolutif qu'on pourrait *grosso modo* résumer en 3 phases:

1. Premiers textes calligrammatiques (1912-13): «Triángulo armónico», publié pour la première fois sous le titre «Japonería» (voir annexes), «Fresco Nipón», «Nipona», «Capilla aldeana». Il y a rupture formelle par rapport à la modalité symboliste-moderniste, tout en conservant la même syntaxe, le même lexique et les mêmes motivations. Il convient de remarquer, toutefois, l'introduction de l'élément géométrique et l'adhésion thématique et rhétorique du poème à la forme géométrique choisie. La disposition graphique du poème constitue, de la sorte, une extension visuelle de son contenu, comme le remarque René de Costa au sujet de «Capilla aldeana»¹⁴.
2. À Paris (à partir de 1917 et jusqu'aux années 20), dans l'entourage des artistes cubistes et dadaïstes, Huidobro introduit la couleur dans son écriture visuelle, il en vient à appeler ses calligrammes: «poèmes peints»; il collabore avec des peintres (Delaunay, Arp, Picasso...), il conçoit des livres-objets, s'investit dans les publications d'avant-garde les plus notoires. Les formes de ses calligrammes deviennent plus souples, plus dynamiques: il commence à pratiquer la reprise intertextuelle de certains éléments et à développer le jeu des variantes —soit linguistiques, soit formelles— d'un même calligramme. L'iconicité directe de ses premiers calligrammes cède de plus en plus la place à des textes marqués plus indirectement par l'iconicité; elle rendra nécessaire un travail de lecture complexe qui considère le phénomène iconique dans sa globalité. Huidobro travaille déjà à *Altazor*, qui ne verra le jour qu'en 1931.
3. (Après les années 30) L'iconicité ne se manifeste qu'indirectement, et l'iconicité phonique l'emporte de plus en plus sur l'iconicité visuelle. Dans les textes les moins visuels, elle se manifeste par des répétitions, par un rythme accéléré et une multiplication massive de jeux du langage. L'abandon de la concision cubiste ouvre la voie à un ludisme assez proche des textes dadaïstes, ou de l'écriture automatique, par moments; mais chez Huidobro, l'afflux et les associations d'images relèvent d'une élaboration technique consciente et volontaire. Le jeu iconique se situe désormais sur un plan subliminal: les restes visuels sont épars, repérables sous forme d'allusions, de renvois à des calligrammes précédents. Dans *Altazor* les mots inventés ou transformés, les constructions parataxiques, aboutissent parfois à un paroxysme expressif, débouchant souvent sur le symbolisme phonétique propre de l'onomatopée.

L'iconicité directe du jeune Huidobro, fonctionne programmatiquement et permet d'identifier *a posteriori* les traits d'iconicité diffuse dans d'autres textes moins marqués iconiquement.

Dans le calligramme «Moulin» (voir annexes), par exemple, l'on voit que l'iconicité directe produite par le dessin du moulin, constitue le moteur du déploie-

14. R. de Costa: *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 42.

ment intertextuel. Elle entraîne une lecture à contre-courant de textes plus discursifs. Dégager le processus génératif du texte permettra de comprendre une construction de sens étagée et déployée vers l'infini; en d'autres termes: le texte scriptible, jamais définitif et dont le sens s'actualise par les relations intertextuelles en jeu.

D'un côté, la figuration de l'objet (le moulin) renvoie, avant toute lecture, à la ligne circulaire imaginaire tracée par les ailes du moulin, d'autant plus que cette circularité est soulignée par la circonférence qui unit les ailes, et par les flèches reliant les phrases qui forment le cadre et qui indiquent un ordre de lecture circulaire. Sans doute la sémantique verbale le confirme, car il s'agit du cercle des saisons, de la vie. Si nous mettons l'accent sur la circularité, c'est surtout pour des raisons formelles et opératoires. Car la trace courbe invisible sur le calligramme «moulin» semblerait avoir été déplacée mallarméennement, rendue visible, sur le calligramme «Un astre a perdu son chemin», qui fait partie de la même série de «poèmes peints». En outre il est facile d'identifier une correspondance entre le dessin de l'étoile et celui des ailes du moulin. Mais le phénomène intertextuel va bien plus loin: dans *Altazor*, qui n'est pas un poème visuel, le «moulin» d'images produit par les jeux vertigineux du langage, contient le mot «moulin» faisant l'objet d'une série de répétitions:

Jugamos fuera del tiempo
 Y juega con nosotros el molino de viento
 Molino de viento
 Molino de aliento
 Molino de cuento... (V, 239-243).

Ceci, loin d'être un phénomène isolé, s'intègre dans l'interactivité fondamentale de l'oeuvre de Huidobro et confirme sa nature *dework in progress*.

Le «moulin» exerce une fonction dynamique qu'on pourrait appeler motrice de création: sa rentabilité sur le plan de la réécriture le montre clairement. Il suffit d'observer les différentes versions du «Moulin»: d'une part le calligramme, avec la disposition spatiale du texte figurative de l'objet; d'autre part le poème «Moulin», reproduisant le même texte mais avec une présentation plus conventionnelle; enfin le poème dans sa version espagnole. Et le texte «Le Moulin» serait, en définitive, l'ensemble de ces versions, qui de quelque manière se complètent par les différents «langages» —visuel, textuel...— qu'elles apportent et qu'aucune d'entre elles ne possède entièrement. C'est un peu le sens que Blanchot attribue à la traduction lorsqu'il dit, après Mallarmé, que «prises une à une, les langues sont incomplètes»¹⁵. Mais les variantes relèvent surtout du phénomène de *traduction généralisée* que nous évoquons plus haut, elles interviennent dans l'interprétation globale en faisant émerger diverses parcelles du sens, jamais épuisé, car se constituant par un processus interprétatif en chaîne, une sémiose.

15. Voir «Traduire» dans *L'Amitié*. Paris: NRF, Gallimard, 1971, p. 69-73.

4. Iconicité diffuse dans *Altazor*: jeu intertextuel

À l'oritagne de la montazon
 Une hironline sur sa mandodelle
 Décrochée le matin de la lunaille
 Approche approche à tout galop
 Déjà vient vient la mandodelle
 Déjà vient vient l'hirondoline
 Déjà s'approche oche oche l'hibonbelle
 Déjà s'approche l'hironselle
 Déjà s'approche l'hironfrêle
 L'hirongrêle
 L'hironduelle
 Avec les yeux ouverts l'hirongéle
 Avec ses ciseaux coupant la brume l'hironaile
 L'hironciel
 L'hironmiel
 La belle hironréele
 Et la nuit rentre ses ongles comme le léopad
 Elle approche l'hirontelle
 Qui a un nid dans chacune de deux chaleurs
 Tel que moi je l'ai dans les quatre horizons
 Déjà s'approche l'hironfrêle
 Et les vagues se dressent sur la pointe de leurs pieds
 Déjà s'approche l'hibonbelle
 Et la tête de la montagne sent un étourdissement
 Elle vient l'hironruelle
 Et le vent s'est fait parabole des sylphides en orgie
 Se remplissent de notes les fils téléphoniques
 Le couchant s'endort avec la tête cachée
 Et l'arbre avec le pouls enfiévré
 Mais le ciel préfère le rodogno
 Son enfant gâté le rorégnol
 Sa fleur de joie le romignol
 Sa gorge de nuit le rossolgnol
 Le rolagnol
 Le rossignol
 Et tout l'espace tiédit dans sa langue de tralali lilo
 Tralilo lali
 Avale les étoiles pour ta toilette
 Toutes les petites et même l'étoilon
 Trariri raro
 Toutes les belles planètes que mûrissent dans les planetiers
 Mais je n'achète pas d'étoiles dans la nuiterie
 Ni de vagues nouvelles dans la mererie
 Trararo rire¹⁶

16. Fragment du chant IV d'*Altazor*, publié originellement dans *Transition*, Paris (juin, 1930).

Voici le fameux fragment du Chant IV que Huidobro réécrivit en espagnol pour l'intégrer à la version définitive d'*Altazor*. Ce poème, qui devait être écrit en français et s'intituler *Voyage en parachute*, ou *Les Chants de l'Astrologue*, constitue un travail de synthèse condensant la plupart des techniques développées par Huidobro au fil des années. *Altazor* constitue un projet de longue haleine, par lequel Huidobro se proposait de résoudre des problèmes d'ordre esthétique assez durs, qui s'étaient manifestés dans *Ecuatorial* (1918), en réussissant à obtenir dans un texte long la même force produite par la cascade d'images des textes courts¹⁷. Autrement dit, il cherchait à produire un poème total¹⁸. Ceci expliquerait sa nécessité d'écrire alternativement en français et en espagnol: une langue, ou un certain procédé, entraînant l'élan générateur de l'autre. *Altazor*, même en espagnol s'avère un poème profondément plurilingue. De même que l'iconicité, la langue française y est en solution. La version unilingue permet d'identifier les différentes couches, traces de la suture et du métissage.

La comparaison des versions permet de constater que la langue française (ou l'entre-deux) a servi d'inspiration, même si le principe d'assemblage reste le même d'un texte à l'autre.

Mais le ciel préfère le rodognol	Pero el cielo prefiere el rodoñol
Son enfant gâté le roregnol	Su niño querido el torreñol
Sa fleur de joie le romignol	Su flor de alegría el romiñol
Sa peau de larme le rofagnol	Su piel de lágrima el rofañol
Sa gorge de nuit le rossolgnol	Su garganta nocturna el rosolñol
Le rolagnol	El rolañol
Le rossignol	El rosiñol

Le «fragno» «rosiño» comble l'incapacité de la langue espagnole de produire l'image iconique agglutinante (le rossignol instrument de musique), car «ruiseño» ne s'intégrerait pas dans le principe structurant du texte qui est la gamme musicale (autre qu'il évoquerait une impertinente seigneurie). Il faut une lecture analytique pour identifier les notes, cela correspond à ce que nous appelions iconicité indirecte. En effet, la lecture ne s'arrête pas sur ce passage ni sur ce poème, l'iconicité traverse les textes, de telle sorte que la gamme musicale émergeant du rossignol revoie à une autre gamme/échelle bien plus marquée iconiquement: celle du poème «Tour Eiffel» publié en 1918, où Huidobro chantait la liberté en associant la Tour Eiffel à une immense volière (voir annexes).

L'apparence anachronique d'*Altazor* relève d'un souci de la quête du sens dans un espace peuplé d'obstacles; de là une oeuvre en progression discontinue, une oeuvre ouverte où la progressive désarticulation en vient à constituer l'unité. Autrement dit, *Altazor* est dans son ensemble un signifiant-signé — à commencer par le titre; il y a symbiose entre la forme et le sens du poème.

17. Voir introduction de R. de Costa pour l'édition d'*Altazor* et *Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1996, p. 14.

18. L'idée d'un total est présente dans toute l'oeuvre de Huidobro. Dans le manifeste «Total» on la retrouve lorsqu'il appelle à la nécessité d'un «esprit synthétique» d'un «homme total».

La transformation textuelle procède à un rythme galopant pour mieux s'accorder à la transformation effective du monde thématisée à partir du Chant I par le refus de Dieu, de la guerre et de toutes les forces qui font obstacle à la liberté. Le poète dans un élan prométhéen se substitue à Dieu en créant son texte, et met en oeuvre une figuration quasi performative de la création:

Silencio la tierra va a dar a luz un árbol (I: 642, 651)

Silencio

Se oye el pulso del mundo como nunca pálido

la tierra acaba de alumbrar un árbol (I: 682-684)

La création de l'arbre est un exemple clef du phénomène «créationniste»: l'arbre non seulement il traverse le texte d'*Altazor*, mais il donne lieu à un déploiement intertextuel arrivant jusqu'à *Ver y palpar* (1941), lequel contient un «poema para hacer crecer los árboles». Mais à partir du Chant III, la création opérera moins sur un plan conceptuel que textuel. Elle va consister en une désarticulation du langage, qui augmente progressivement et qui culmine avec le cri de la fin du Chant VII:

Ai a i ai a i i i i o ia (VII: 66)

Ce cri qui clôt le poème, traduit l'aboutissement de la désarticulation: la mort du langage; mais aussi, la culmination du plaisir textuel et sa limite: le commencement d'un ordre nouveau au-delà du langage. Si le cri est de l'iconique à l'état pur, il est universel et se passe de traduction.

5. Traduction en acte et transformation: le texte scriptible

La traduction chez Huidobro va bien au delà du simple déplacement interlinguistique. Nous avons pu observer qu'elle constitue un phénomène dominant inhérent à sa démarche créative:

Traduction entre les langues lorsqu'il s'auto-traduit, soit de l'espagnol, soit du français; mais, aussi, traduction intersémiotique opérant une fusion de médias différents. On le voyait déjà lorsqu'il faisait intervenir l'image, soit par le dialogue entre son texte et les illustrations de peintres, soit par le déplacement/traduction de ses textes non-visuels vers des formes plus iconiques ou *vice versa*. Mais on voit encore la marque d'une traduction intersémiotique dans les correspondances qu'il pratique entre musique et littérature dans certains textes où il applique les techniques de Satie, ou de Schönberg; ou entre cinéma et littérature, telle la version filmique du *Cagliostro* (1923) qu'il nommera roman filmique; enfin, dans le poème en prose *Temblor de cielo*, qui résulte d'une transfiguration du roman de *Tristan et Iseut*, ou plus exactement, de l'opéra de Wagner. Ce texte nous permet aussi de placer le pastiche sous l'angle de la traduction et d'envisager une «mise en scène» du poème en prose, à situer par rapport au phénomène intertextuel dominant mais, surtout, à celui d'une «traduction» intersémiotique.

La traduction, au sens le plus large, est au service de la transformation, de la création de l'objet nouveau. Il s'agit d'une transformation à grande échelle: dans *Altazor*, outre les phénomènes de traduction interne, il conviendrait de considérer les différentes versions auxquelles ce texte donne lieu et qui nous mènent à envisager une capacité motrice de traduction: celles de Fernand Verhesen, de Pierre Lartigue, de Gérard de Cortanze, etc. Les traductions corroborent le caractère inachevé de l'oeuvre et la nécessité d'un travail successif de transformations afin d'actualiser son sens potentiel; mais cette capacité motrice de traduction renvoie à la capacité motrice de création dans *Altazor*, mettant en relief sa portée épistémologique.

La *traduction généralisée* que nous évoquions au commencement, correspondrait à cette dynamique de traduction en acte, où le sens se produit par poussées, sans jamais aboutir à son épuisement. Il convient de rattacher cette démarche fondamentale à un projet esthétique, et de rappeler que Huidobro opère aussi un lien entre toutes les avant-gardes. Son écriture de synthèse: symboliste, futuriste, cubiste, dadaïste, s'intègre dans un projet d'art total. Mais il n'en reste pas là: sa vision globale embrasse aussi bien l'homme. Car l'homme, tout comme la poésie, doit être total. Ainsi, l'autonomie de l'art qu'il prône va de pair avec celle de l'homme, c'est la condition de la liberté. De là son engagement esthétique et idéologique profond, qui va de son adhésion artistique aux tendances les plus extrêmes, à sa militance politique nettement orientée à gauche.

Toujours du côté de l'invention qui transforme, le changement des formes que

Huidobro poursuit chercherait à libérer l'homme de la prison du langage en le réconciliant avec son passé préalphabétique, du temps où l'écriture était pictographique et universelle:

Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas.

(...)

La poesía creacionista adquiere proporciones internacionales, pasa a ser la Poesía, y se hace accesible a todos los pueblos y razas, como la pintura, la música o la escultura.

(*El Creacionismo*)

MOLINO

El viento más que un susurro es potente

Gira gira gira
Molino que mueles los horas
Pronto será la primavera
Y sembrará tus alas cubiertas de flores

Gira gira gira
Molino que mueles los días
Pronto será el otoño
Y sembrará frutos en tu seno

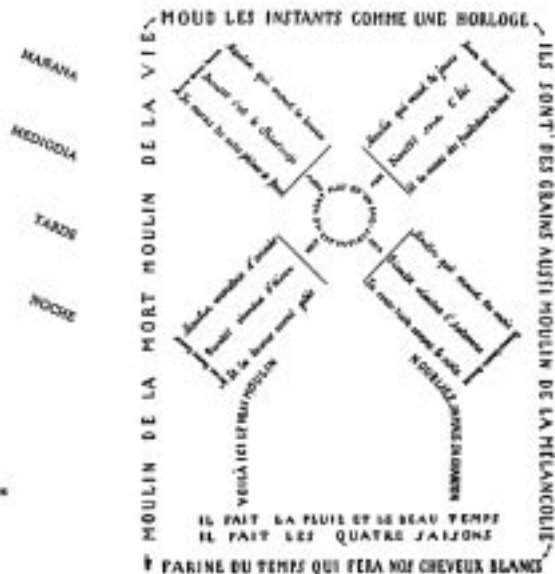
Gira gira gira
Molino que mueles los meses
Pronto vendrá el invierno
Y sembrará nieve en tu cruz

Gira gira gira
Molino molidor de años
Pronto vendrá el invierno
Y se helarán sus lágrimas

He aquí el verdadero molino
No civiliza jamás su molino
El hace lluvias y hace el buen tiempo
El hace los cuatro estaciones

Molino de la muerte Molino de la vida
Muele los instantes como un reloj
Entes también sus gracias Molino de la melancolía
Hartos del tiempo que pondrá nuestros cabellos blancos

MOULIN



UN ASTRE A PERDU SON CHEMIN

LA LUNE ET NON BALLOU
SE
DECONFLENT LENTEMENT

NOIRISE
NOIRISE
NOIRISE

ICI C'EST LA Vallée DES LARMES ET L'ASTRONOME

TRIANGULO ARMONICO

These
La bella
Cesàri primera
Es una hermosa estrella
Es una estrella japonesa.
These es la ruda divina flor de Kioto
Y cuando para vibrar en su palanquín
Parece un tímpano vivo, parece un pálido loto
Arroscado una made de seda del imperial jardín.
Toda la adorna como a una diosa, todas hasta el Mikado
Pero ella avisa por entre todos indifferen
De noche se sabe que hay su amor logrado
Y siempre está despierta, está despierta,
Es una Ofuda japonesa
Que a las flores avisa
Lota y toriwa
Tribunales
Buu.

HIFONA

Vos
Flor rara
De aquí es de
Que Jansen Yoshivara.
Vos realpolitik japonesa
Que vagamos juntos nuestro anhelo
Cabe el maravilloso anaque de tarapasa
Bajo un cielo que extiende el país de cada de su raíz,
Deje que los
Te miro solito
Que se extirpan
Por un único
Briatá dento.
Oh! Dájeme así
Mientras lo veo
Como un blacut.
Son los ojos dos guras ovaladas y amorosas
Es la nariz amarillo y algo curvado
Y frena los cráneos leucosomas
De un fútilo y raro amaselo
Mira albas y albosas
Sobre el pinquá
Las rosas
TE.

FRESCO HIFON

Casada al morir el sol dice la nieve del Postyama
Los paisajes nipones en su cervino copio,
Siempre el alar que el cometen derrama
Los vagos, dulces mellos del opio.
Vos el campo lemana
La pagoda muda
Dando charmas
Budia.
Siempre
La vos viva
El dulce lemana
De las cuerdas de la diva,
Como una pálida flor muerta
Encarada en un raro mundo de fud
Una princesa cruzó en su rápido ghirika
Y algo el canto de un ala melódica de Anayui.

TOUR SIFFEL

Tour Eiffel
Guitare du ciel
Ta télégraphie sans fil
Autre les mots
Comme un voler les abelles
Pendant la nuit
La Seine ne coule plus
Télescope en clair
TOUR SIFFEL
Et c'est une route de mont
Ou un escalier de nuit
Au fond du Troube
Une anagrade aux puits en fil de fer
Falsai au toit de rouge
Mon petit garçon
Pour monter à la Tour Eiffel
Ou monte sur une chemin

Do
re
mi
fa
sol
la
si
do

Nous sommes en haut
Un aiseau chante C'est le vent
Dont les ailes De l'Europe
Télégraphiques Le vent électrique
Là-haut
Les oiseaux s'envolent
Ils ont des ailes mais ils ne chantent pas
Jacqueline Fille de France
Qu'en-ce que tu vois là-haut
La Seine dort
Sous l'ombre de ses ponts
Je vais tourner la Terre
Et je secoue mon chélon
Vers toutes les mers
Sur le chemin
De tes parfums
Toutes les abelles et les paroles s'en vont.

Sur les quatre horizons
Qui n'a pas entendu cette chanson
JE SUIS LA REINE DE L'AUTRE DES PÔLES
JE SUIS LA REINE DES VENTS QUI SE FAIT TOUT LES AUTUMES
ET TOUTE PLEINE DE MOIR
JE MARCHÉ DE LA MER DE CETTE MER
SANS MA TÊTE UN CORSAIR CHANTÉ TOUJOURS L'AMER
C'est comme ça qu'on jour le Tour m'a porté
Tour Eiffel
Volière du monde
Chante Chante
Sonnet de Paris
Le glas pendu au milieu du vide
Et l'affiche de France
Le jour de la Victoire
Tu la reconstruis aux étoiles