

Démosthène Agrafiotis (26/12/1946, Karpenissi, Grèce)

D'un entretien bilingue

Artiste grec prolifique et polymorphe, auteur d'une œuvre immense constituée d'essais, poèmes, peintures, performances, en plus de son enseignement universitaire et de son travail d'éditeur, c'est avec la plus grande joie que nous lui proposons l'entretien qui suit.

1) Dans votre ouvrage « *N,ÃO* », édité par la *Confraria do Vento* (Rio), en 2022, vous faites référence, vous rendez hommage dans la préface, à Haroldo de Campos créateur, avec Décio Pignatari et Augusto de Campos, du Mouvement de Poésie Concrète dans les années 50 au Brésil.

Vous aviez rencontré Haroldo à l'occasion du 2^{ème} Festival de Poésie, à Cogolin, organisé par Julien Blaine, Nanni Balestrini, Jean-Jacques Viton et Liliane Giraudon (6-12/7/1985) et vous avez établi avec lui un dialogue qui allait durer très longtemps.

Vous comparez, de façon hyperbolique, son discours « torrentiel » de l'époque au son des « tambours originaires de la Forêt Amazonienne ». Tous deux vous avez partagé votre amour pour l'*Illiadé* qu'Haroldo a fini par traduire en portugais avant de vous retrouver à Delphes en 2001, un peu avant sa mort.

Voici ma première question : du point de vue de l'écriture poétique, quels sont les aspects de votre travail, en particulier dans ce « *N,on* » qui aurait dû être un « *Ou,i* » et que je lis en portugais, qui vous rapprochent de la poétique d'Haroldo de Campos, s'il y en a ? Quels sont les aspects dialogiques que vous trouvez dans les deux écritures ?

Haroldo de Campos, on le sait, n'a pas toujours été un poète « concret » ou concrétiste, mais par rapport aux *Galaxies*, son œuvre majeure, par exemple, voyez-vous des aspects prosodiques, diégétiques qui vous auraient marqué ?

J'admire Haroldo de Campos pour sa capacité de cultiver le un et le multiple à la fois, pour son audace poétique de traverser des archipels de langues et de cultures et pour sa sagesse de tester les différentes formes d'écriture poétique. Les « Galaxies » sont la preuve absolue de son expérimentation multidisciplinaire et interdisciplinaire. Mon inspiration, mon dialogue avec son œuvre est permanent et toujours fécond. Il est clair que de Campos est un poète capable d'utiliser et de mobiliser plusieurs instruments de l'expression poétique avec une liberté extraordinaire en tenant compte de son projet spécifique d'écriture. Cette leçon est à mon avis fondamentale et mon ambition reste toujours la même : suivre ses conquêtes et ses promesses. En d'autres termes, j'aimerais observer son trajet et ses sillages en tant que grand poète et non pas en tant que poète « concret » où « expérimental », où « maître de traduction ».

Pour la production de mes livres poétiques j'applique la règle suivante : chaque livre est unique – pour chaque livre j'essaie d'inventer une articulation différente de mots et d'images. Même la forme matérielle de chaque livre varie énormément. Matérialité du livre et pratiques poétiques s'articulent chaque fois au nom d'une invention exigeante. Pour le livre « N,ÃO », mon effort a été orienté vers une exploration des structures élémentaires de la poésie - paraphrasant le titre du livre de Claude Lévi-Strauss. Dans cette perspective j'ai entrepris d'utiliser de manière libre les tactiques qui provenaient de la poésie concrète et visuelle ainsi que du minimalisme tel qu'il est élaboré par les musiciens et les artistes visuels. Aussi, j'ai tenté de promouvoir une poétique des lettres sans détruire les mots utilisés pour construire les vers. Par ailleurs j'ai formaté des micro-galaxies sans trahir une certaine complexité.

2) Comment vous situez-vous, toujours en rapport, ou en opposition, avec les poètes concrétistes brésiliens sur le poème « bref », qui est la forme dominante de votre recueil ? Ou bien, est-ce qu'elle vous vient de votre expérience japonaise, comme celle d'Haroldo dans *Yugen*?

Vous avez de très jolis poèmes brefs qui saisissent l'instant du réel ou de la langue qui me font penser à cela :

tempos

enxurrada ao invés da

maravilha de outra língua

pantomima

o alarido

s.

*Par rapport au « poème bref » mon point de départ était l'économie expressive de la poésie Japonaise et non pas la structure du Haiku. Plus précisément, je considère qu'il n'est pas possible d'écrire des poèmes Haiku en dehors de la langue japonaise pour une raison simple : la différence entre une langue syllabique (le Japonais) et une langue alphabétique (le Grec). Dans mon livre *Monogatari II, Bibliothèque, Athènes, 2018 – poèmes en Grec, Anglais et Japonais et photographies prises au Japon*, les poèmes sont brefs (mais pas en forme de Haiku) et se sont en effet mes photographies qui sont les équivalents des poèmes Haiku. Dans ce sens, la brièveté joue un rôle de contrainte expressive pour arriver vers l'intensité et à un effet de « trou noir poétique ». Un autre aspect provient du fait que la langue Japonaise emploie les idéogrammes chinois (kanji) et que les poètes chinois sont obligés de connaître au moins*

25000 idéogrammes, c'est-à-dire que la poésie chinoise est la poésie qui garde une dimension iconique, tandis que les systèmes d'écriture alphabétique sont basés sur la métamorphose du son des mots grâce à un nombre limité de lettres. Mes poèmes reconstruisent la dimension iconique dans leur forme entière – une sorte de retour du refoulé iconique sur le champ linguistique. On peut dire que chaque poème de « N,ÃO » est un hyper-idéogramme d'un univers non linguistique mais poétique.

3) Pouvez-vous définir le lien qui unit la poésie écrite qui reste dans les livres, à la performance ? Est-ce que le corps, la gestuelle, la voix complètent le poème, l'excluent-ils, ou bien ajoutent une nouvelle dimension au fait poétique ?

Je pourrais proposer une taxinomie pour la production de poèmes par rapport à leur potentiel performatif.

I - Poèmes écrits en tenant compte exclusivement de leur place au sein d'un livre.

II - Poèmes écrits en tenant compte d'une présentation orale ou d'une lecture « classique ».

III - Poèmes écrits à travers un processus performatif – par exemple, mon livre « 1/3 maintenant » (voir “1/3 now”, BlazeVOXbooks, NY, U.S.A, 2012) Le livre est composé de poèmes que j'ai écrits dans la durée d'une minute, une heure, un jour, une semaine, un mois, un an. Je considère que le processus d'écriture est une performance de longue durée qui aboutit à la production de mes poèmes.

IV - Poèmes construits en vue d'une lecture performative et/ou en vue de former un élément constitutif d'une œuvre intermédia.

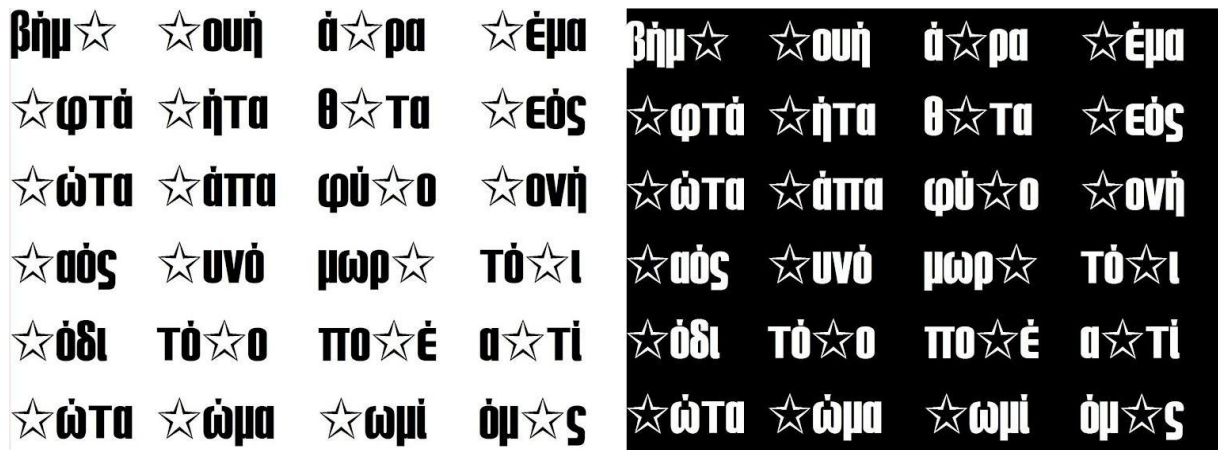
Le livre « N,ÃO » appartient à la catégorie IV car les poèmes sont déjà en dialogue avec mes dessins, le regard du lecteur oscille entre le « voir » et le « lire » et l'esthétique typographique se trouve en opposition avec l'esthétique du geste qui conduit au dessin. Par leur formes minimales et géométriques, ces poèmes sont offerts pour une composition musicale. Le compositeur grec Dimitris Kamarotos en a déjà utilisé quelques-uns lors d'une performance intermédiaire.

4) En fait, je ne connais pas beaucoup d'artistes qui auraient une si grande variété de moyens d'expressions telles que vous mettez au service de l'art. En outre, vous êtes un spécialiste de nouvelles technologies. Dans quelle mesure employez-vous des moyens

technologiques à vos œuvres plastiques, performances ? Je trouve ici un bel hommage à Haroldo de Campos, qui rappelle son poème « Omega ».

“Présence, Absence”

Lex-Icon Blog Project Post 13: Demosthenes Agrafiotis



Hommage à Haroldo de Campos,

From the series : “*Heavenlies, earthlies*”.

Computer design, printing on plastic material, various dimensions, 2004.

“*Heavenlies and earthlies*” was dedicated to the exploration of the differences and complementarities between the visuality and meaning generation functions of the writing systems. The stars replace the letters in a Greek alphabetical order. (Solo exhibition, Diana Gallery, Athens, 2004).”

Il est bien connu que les soi-disant nouvelles technologies (systèmes informatiques, intelligence artificielle, nanotechnologies, robotique...) ont un impact multiple et dramatique sur la vie socio-culturelle aussi bien au niveau global qu’au niveau local-glocal. L’art et la poésie en tant que pratiques à la fois individuelles et collectives se trouvent en multiples interactions avec les nouveaux systèmes technologiques. Deux enjeux émergent à cause de la position dominante que tiennent les nouvelles technologies. Le premier serait de voir comment utiliser leurs potentialités techniques pour la construction des poèmes en élargissant la notion-même de poème (vidéo-poème, photo-poème, 3D-poème (voir la Collezione Luigi Bonotto-<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/agrafiotisdemosthenes/unique/8866.html>)). Le deuxième serait lié à la situation suivante : étant donné que les nouvelles technologies déterminent le support des mots et des images, il est clair que le dit, le visible, le prononçable, le représentable... se trouvent dans un état instable et incertain à cause des changements continuels au niveau technologique ; la question suivante se poserait donc : la poésie

est-elle capable d'affronter d'une manière critique et frontale cette galaxie communicationnelle dominée par les systèmes technologiques complexes, sophistiqués et contrôlés par des sociétés globales hyperpuissantes ?

Dans mon travail, j'ai fait appel aux nouvelles technologies (informatique, vidéo, systèmes digitaux...) pour la production des œuvres intermédiaires ; cependant, ma préoccupation est centrée sur l'exploration de réponses (im)possibles à la question ci-dessus. Il est clair que mon œuvre « présence, absence » est élaborée avec des systèmes iconographiques informatisés en posant une question au sujet du destin des alphabets dans un monde hyperdigitalisé, en faisant un hommage à l'œuvre (sémiologique et concrétiste) de Haroldo de Campos.

5) Voici ma dernière question : si je compare les deux versions de votre poème, la portugaise et la française, je ne peux pas juger de leur exactitude sans connaître (hélas !) le grec. Il me semble, néanmoins, distinguer des différences, et non pas des moindres, même si la signification générale est conservée.

La première, la plus évidente, concerne la *différence de visée*, qui conditionnera toutes les autres et dont j'en donne ici quelques exemples.

Car, si la traduction française me paraît juste, elle apparaît comme très littérale, la précision primant sur la « poétique ». Ce n'est pas le cas de la traduction brésilienne, où le traducteur Alipio Carvalho Neto¹ se permet quelques « entorses » au signifié, au détriment de la « forme », comme pour le titre, « N,ÃO » (non), qui est l'antiphrase du grec « ν,αι » (oui), son vrai sens, pour une raison phonoprosodique.

Pour ce traducteur, en effet, on remarque des effets sonores visant « l'isomorphisme » cher à Haroldo de Campos. C'est le cas du maintien d'une teinte grecque, lorsque cela est possible : « ochla, mochla/ sichla e zichla » (p. 25) que la traductrice française traduit plutôt par imitation « otle, potle/etle, detle » (p. 10) sans que cela fasse « grec »².

D'un autre côté, le traducteur brésilien, quitte à modifier légèrement le sens des mots, opte pour une empreinte phonoprosodique (la forme) plus nette, comme dans « manso, manso/manso passeio matutino/amansando uns/mansos enfim. » (p. 41) avec prédominance des sonorités « man » que la traductrice française traduit par « doucement, doucement/journées de balade/ adoucissement des uns/ autres sans douceur » (p. 18), dans des formulations correctes sans doute, mais un peu longues.

Alicio a donc une tendance à privilégier les sonorités, échos, allitérations, comme dans : « em nome do café/ e da anoréxica natureza//expulsão /pulsão// coleção/ de olhares oblíquos » (p. 65) dans une séquence en -ão, interrompue par

¹ Alipio Carvalho Neto, « N,ÃO » de Démosthène Agrafiotis, R.J., Confraria do Vento, 2022.

² « Ou,i » de Démosthène Agrafiotis, tr. Claire Benedetti et l'auteur, Bordeaux, Editions de l'Attente, 2005.

un segment contrasté. De même, notera-t-on ici un certain goût pour un vocabulaire savant (« anoréxica »), que l'on retrouve dans d'autres poèmes, comme : « pertence/ sem que comece// continuidade// biomático maneirismo// a esperança de que o inverno resite/ conduz ao estilo// que/ que, onde ?// Como ?// a ação/ avaliação/ do destino ou barragem. » (p.79). On pourrait songer à l'aspect quelque peu baroquisant de certains poèmes d'Haroldo de Campos. Chez la traductrice française, on trouve « quête lexicale quasi viscérale » pour le même segment.

Cette tendance à l'abstraction se vérifie également dans le poème : « com o signo desaparecem » (p. 87)...qu'en français est remplacé par : « avec les gestes disparaissent » (p. 41), qui change la teneur du poème.

La tendance à une certaine « étrangeté » qui est notable dans le poème : « *la maison// os condutores// pressupõem/periracemas papiricos poéticos/ prisões/ penas// comestíveis// especiarias* » (p. 139) où Alipio introduit un hypotexte brésilien en citant *Peri* et *Iracema*, les héros indigènes du romantique José de Alencar (XIX^{ème} siècle) dans une sorte d'allitération explosive. La traduction française utilise trois mots : « courtoisie/recueillement/mépris » (p. 67).

Au vu de ces quelques différences, on aimerait interroger l'auteur sur sa préférence : correction X invention ? Ou alors penser, comme Walter Benjamin, que les langues se complètent et que la traduction est le seul moyen pour atteindre, selon le philosophe allemand, « la langue pure ».

Le titre de mon livre « ν,αι » en Grec est conçu par le fait que la première lettre du premier mot du premier poème du livre est le « ν » (« n » en alphabet latin) et les deux dernières lettres du dernier mot du dernier poème du livre est « αι » (« ai » en alphabet latin). En Grec, le livre s'expand entre le « ν » et le « αι » et si l'on écrit ces deux extrêmes en les unifiant, apparaît alors le mot « ν,αι » semblant au mot « vai » (« oui » en français). Voilà donc pourquoi il est difficile de traiter une traduction du titre – soit selon la signification du mot apparu soit en joignant la première et les deux dernières lettres du livre dans la langue à être traduite.

Avec l'exemple ci-dessus, je voudrais démontrer la difficulté de traduire mon livre. Le traducteur du même livre en Japonais Hejime Ishida est resté presque un an en Grèce pour accomplir ce travail. Il a affronté la difficulté majeure pour ne pas dire absolue : comment traduire mes poèmes basés sur une esthétique de la lettre dans une langue qui ne possède que des syllabes. Il a été obligé d'inventer des schèmes et des formes visuelles pour trouver des équivalences. A la fin, il a écrit un texte dans lequel il raconte son aventure-traduction. Comme conclusion de son article il a mis la phrase « grâce à ce travail de traduction, j'ai compris la langue japonaise ». Les tâches de la traductrice du texte vers le français (Claire Benedetti) et du traducteur du texte vers le portugais (Alipio Carvalho Neto) sont tous les deux aussi extrêmement difficiles.

Il est évident que Claire Benedetti (qui est par ailleurs aussi traductrice de textes littéraires du portugais en français) a essayé de rester fidèle aux significations des poèmes tandis que Alipio Carvalho Neto (poète et musicien) a mis l'accent sur le son et le rythme que les poèmes dégagent. La traductrice cultive une sorte de respect pour le sens original, tandis que le traducteur tente de donner une allure performative à sa traduction, d'où sa liberté inventive pour le titre « N,ÃO » au lieu de « s,im », comme un hommage à Louis Zukofsky.

Inês Oseki-Dépré
Aix-en-Provence, décembre 2022.