



HAL
open science

Michèle Métail : poésie publique

Anne-Christine Royère

► **To cite this version:**

Anne-Christine Royère. Michèle Métail : poésie publique. Olivier Penot-Lacassagne; Gaëlle Théval. Poésie & performance, Éditions nouvelles Cécile Defaut, pp.233-246, 2018, 978-2-35018-392-3. hal-02149632

HAL Id: hal-02149632

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02149632>

Submitted on 10 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Michèle Métail : poésie publique

Anne-Christine Royère
Université de Reims Champagne-Ardenne

Poésie sonore, OULIPO et musique électroacoustique

Michèle Métail entre en poésie en 1973 dans l'émission radiophonique de Georges Charbonnier « Art, création, méthode »¹. En 1975, elle fait la connaissance de Pierre Garnier, Henri Chopin et Bernard Heidsieck qui présentent des œuvres visuelles dans le cadre de l'exposition qu'elle organise lors du festival *Musique dans la rue* à Aix-en-Provence. Elle participe en 1976 à l'exposition conçue par ce dernier à la galerie Annick Le Moine, *Panorama de la poésie sonore internationale* et, en novembre 1979, aux *Concerts manifestes* donnés à la Porte de la Suisse pour la publication de *Poésie sonore internationale* de Chopin. Néanmoins M. Métail refuse de voir qualifiée sa poésie de « sonore » : « Plus que l'aspect sonore, écrit-elle, c'est la notion de SYSTÈME de contrainte (*sic*), qui est à la base de mon travail »². S'appliquant à la langue comme sujet à part entière de l'investigation poétique, la pratique de la contrainte la rapproche effectivement des préoccupations de l'OuLiPo qu'elle intègre en 1975 pour s'en éloigner en 1998.

Ni totalement sonore, ni intégralement oulipienne la poésie de Michèle Métail trouve, en amont de ces deux références majeures, dans la musique électroacoustique quelques-uns de ses principes créatifs. Initiée à cet art à l'École de musique de Pantin, elle l'étudie au Conservatoire de musique de Vienne en 1972-1973. Elle suit les activités du Groupe d'Études et de Réalisations Musicales (GERM), fondé par Pierre Mariétan en 1966, notamment les répétitions de *Momente* de Stockhausen et de *In C* de Terry Riley, qui lui fournissent les modalités de composition et d'exécution de son poème infini, *Compléments de noms*, commencé en 1972. Du compositeur allemand, elle retient les notions de « réservoir » formel (*Speicher*) et d'« insertion » sonore (*Einschub*) ; du minimaliste américain, celle de « modulation ». Ainsi, comme *In C*, *Compléments de noms* est-il fondé sur une structure modulaire évolutive dont le modèle est le mot allemand « Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitän » (« Le capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur du Danube »). Infini, il fonctionne par ajout en tête de vers d'un nouveau substantif alors que le dernier tombe, les dictionnaires étant les « réservoirs » dans lesquels il puise sa matière. À la « modulation » sémantique du mot, dont le sens se répète et s'érode en fonction de sa position syntaxique, s'ajoute celle due à la répétition phonique, « insertion » parasitaire venant brouiller la linéarité de la signification, et enfin celle, plus générale, du sémantisme du poème, qui évolue au gré des mots entrants. Enfin, ses lectures se voient librement appliquer, comme l'exécution des 53 modules de *In C*, les paramètres du son : intensité (volume), tempo (vitesse) et ton (caractère).

Venue à la poésie sonore et à l'OuLiPo via la musique électroacoustique, Michèle Métail partage néanmoins avec la première « un objectif commun : le souci majeur de rendre le texte "public" »³, comme l'affirme Heidsieck, qui fonde sa poésie sur l'« action » visant à sortir le poème

¹ France Culture, émissions des 23 mars et 11 mai 1973.

² M. Métail, « Michèle Métail : la poésie publique », programme des *Rencontres internationales de poésie sonore*, Le Havre, Rennes, Paris, 25 janvier-2 février 1980, qu'elle a organisées avec Heidsieck.

³ « La poésie sonore : c'est ça + ça » [1983], *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 256.

du livre pour le « dresser [...], debout face au public »⁴. Celle de M. Métail semble pour sa part davantage obéir au principe de relation. L'abandon en 1982 de l'appellation « Hors-texte »⁵ pour celle de « Publication orale » détourne en effet l'attention portée au « document [...] hors pagination intercalé dans un livre » vers l'oralité comme moyen « de faire connaître quelque chose à tous »⁶, induisant de fait une réflexion sur la mise en relation comme manière de rendre l'œuvre publique. C'est cette manière que nous étudierons, en nous arrêtant sur les deux principales formes de lectures publiques pratiquées par M. Métail : les publications orales et les conférences-performances. Pour analyser en quoi elles instaurent une poétique de la mise en relation avec l'auditeur-spectateur, nous nous intéresserons successivement aux formes, aux dispositifs et aux supports qu'elles mobilisent.

Les paramètres de lecture des publications orales de *Compléments de noms* : de l'inscription dans le lieu à la mise en relation avec l'auditeur-spectateur

Si l'écriture de *Compléments de noms* repose sur la contrainte, il en va de même de sa lecture, qui constitue pour Michèle Métail, « le stade ultime de l'écriture »⁷, c'est-à-dire la publication proprement dite. À l'instar d'Heidsieck, elle conçoit son poème comme une « partition »⁸ à implémenter, les grilles de lecture qu'elle lui applique lui permettant de passer de son statut de « réalisation » à celui de son « implémentation », de son « fonctionnement », pour reprendre Nelson Goodman⁹. Utilisant les paramètres du son, les grilles de lecture proposent une « approche musicale de la voix parlée »¹⁰ exploitant le décalage entre la signification des mots et la manière de les dire. La voix et ses effets rythmiques, ainsi déconnectés des affects liés à une expressivité convenue, pour ne pas dire théâtrale, font saillir la matérialité sonore du langage, mettant en crise ses pratiques discursives codifiées.

Mais si les passages de *Compléments de noms* ne sont publiés qu'une fois exécutés, cet achèvement n'est pas partout identique. Comme le souligne Michèle Métail :

Chaque lecture était une situation unique dans un lieu différent avec des conditions spécifiques. À quoi bon se déplacer, si c'était pour présenter d'une ville à l'autre le même texte, lu de la même manière. Ne pas faire de différence entre Le Havre et Avignon me paraissait inconcevable, je n'étais pas dans un travail d'acteur en tournée¹¹.

Ainsi conçues, en particulier au cours de la première décennie de *Compléments de noms*, les grilles de lecture visent-elles à créer une communauté éphémère « propre au jour et au lieu »¹², cette

⁴ *Id.*, « Voix ? Voie ! » [1992], *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 311.

⁵ Qu'elle applique à ses lectures publiques suivie d'un numéro d'ordre. Voir *Le Cahier du Refuge*, n° 214, Centre International de poésie Marseille, 2012, p. 7.

⁶ « Hors-texte » et « Publication », *Le Trésor de la Langue Française informatisé*.

⁷ *Le Cahier du Refuge*, n° 214, *op. cit.*, p. 7.

⁸ Voir Jean-Pierre Bobillot, « Bernard Heidsieck et le concept de “poème-partition” : un tournant médiopoétique », dans *Bernard Heidsieck, Les Tapuscrits : Poèmes-Partitions, Biopsies, Passe-Partout*, Dijon, Les Presses du Réel, coll. Villa Arson (Nice), 2013, p. 1168-1173 et, du même auteur, *Bernard Heidsieck Poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, en particulier p. 36-75.

⁹ « L'implémentation dans les arts », *L'Art en théorie et en action*, trad. et postf. par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Gallimard, Folio, 1984, p. 63.

¹⁰ M. Métail, « Mots à tout vent », *Cahiers art et science*, n° 3, 1996, Université Bordeaux 1, éd. Confluences, p. 14.

¹¹ « REALPOETIK – de la radicalité à la réalité », communication prononcée lors du sommet franco-allemand, du 19 au 21 avril 2013 à la Künstlerhaus d'Edenkoben.

¹² Michel Giroud, dépliant de la manifestation *Rencontres internationales de poésie sonore*, réf. cit.

inscription du texte dans le lieu étant une des manières, pour la lecture, d'être publique. À Avignon en août 1979, M. Métail explique avoir appliqué au poème « les relevés météorologiques annuels de la ville », les millimètres pluviométriques donnant la longueur des séquences textuelles pour lesquelles les températures « indiquaient les différents tons, la vitesse du vent, le débit et la pression atmosphérique, les nuances »¹³.

PUBLICATION ORALE EN AOUT A AVIGNON.
GRILLE DE LECTURE :

MOIS	Mm d'eau = nbre de vers	Nuance	Débit	Ton
Août	20 vers n° 3793 à 3812	P	andante	apassionato
Septembre	44 3813 à 3856	F	largo	a paciere
Octobre	57 3857 à 3913	FFF	allegro	senza spirito
Novembre	84 3914 à 3997	MF	prestissimo	doloroso
Décembre	88 3998 à 4086	F	allegro	furioso
Janvier	76 4087 à 4162	FFF	andante	furioso
Février	57 4163 à 4219	F	prestissimo	furioso
Mars	88 4220 à 4307	P	andante	doloroso
Avril	59 4308 à 4366	PPP	allegro	senza spirito
Mai	42 4367 à 4408	PPP	andante	senza spirito
Juin	38 4409 à 4446	MF	lento	a paciere
Juillet	19 4447 à 4465	MF	largo	apassionato

[Fig. 1] Paramètres de lecture pour une lecture à Avignon en août 1979, dans « Mots à tout vent », *Cahiers art et science*, n° 3, 1996, Université Bordeaux 1, éd. Confluences, p. 16

Néanmoins l'application des grilles de lecture s'assouplit au fil des ans, déplaçant son centre de gravité de l'inscription dans le lieu à la relation avec l'auditeur-spectateur, notamment grâce au jeu sur la nuance qui permet, par exemple, de débiter une publication orale dans le chuchotement le plus ténu. Cette pratique est particulièrement sensible dans « De langage à langue »¹⁴ : le public s'installe alors que Michèle Métail est sur scène, dans la pénombre, chuchotant le poème. La lecture et l'éclairage en crescendo permettent de signifier le caractère infini du poème et surtout, pour le poète, de percevoir le moment où le public devient attentif. C'est l'instant même où le poème fonctionne, où il entre dans son processus de publication, car ce qui se joue dans ce contact soudain aigu entre le poème et le public, c'est véritablement un échange, la création d'un espace communautaire. L'entrée inchoative dans la parole pour le poète et dans l'écoute pour le public rend ainsi sensible la co-création d'un espace-temps commun, au-delà du clivage institutionnel, symbolique et physique qu'est la scène.

¹³ « Les paramètres des *Publications orales* », publié sous le titre « I parametri delle "pubblicazioni orali" », dans *Le arti del suono*, anno III – n° 5, 2012, p. 87-94.

¹⁴ Voir la vidéo captée lors des Rencontres internationales d'art performance (RIAP) à Québec en 2002 : <https://www.youtube.com/watch?v=tABd7Zusoqw>

Les dispositifs des publications orales : entre lectures publiques et « “performances” à connotation poétique »¹⁵

Les publications orales mettent par ailleurs en place un dispositif¹⁶ associant généralement lecture en direct, bandes sonores et diaporama qui, dans leurs dimensions technique, pragmatique et symbolique tendent à proposer à l’auditeur-spectateur une expérience sensible du langage, lui permettant notamment d’expérimenter et d’interroger les mécanismes de la production du sens. C’est le cas pour « Les troubles du langage »¹⁷ qui met en tension lecture de mots incomplets et diaporama montrant des enseignes de magasins auxquelles manquent une ou plusieurs lettres. Les deux média, qui entretiennent une relation plus structurelle que sémantique, texte et enseignes ne coïncidant pas, interrogent par leur interaction les capacités de compensation sensorielle dans la saisie du sens, l’œil étant plus vélocité que l’oreille à contrebalancer l’absence de la lettre.

Le dispositif peut également faire jouer lecture *live* et bandes sonores préenregistrées, rappelant celui largement investi par Heidsieck. Michèle Métail a recours à cette polyphonie pour ses publications orales multilingues, comme « No man’s langue », écrit en 2003 à l’occasion du 30^{ème} anniversaire de *Compléments de noms*. Lu pour la première fois au Centre Pompidou le 30 avril 2003, « No man’s langue » est un voyage entre le français et l’allemand exploitant notamment les mots introduits par les huguenots français persécutés qui, au XVII^e siècle, se réfugièrent à Berlin et dans sa région. Ses paramètres de lecture reposent sur les caractéristiques paysagères du Danube, chaque séquence textuelle étant approximativement « proportionnelle à la longueur kilométrique de chaque tronçon décrit »¹⁸. Le final coïncide avec l’entrée dans le delta du fleuve, et superpose à la lecture en direct de mots allemands, celle, diffusée sur CD, des mêmes mots en français. La disjonction accentuelle fait davantage qu’attirer l’attention sur la matérialité sonore des mots, elle introduit l’altérité dans l’identité, vacillement subtil du lien acquis entre le son et le sens. Comme l’eau du fleuve se mêle à la mer, les deux langues se mélangent dans un decrescendo laissant place soit à la diffusion de la valse de Strauss « Le beau Danube bleu », soit à des bruits aquatiques prélevés *in situ* par M. Métail. Ce dispositif est complété par un rouleau de lecture bleu dactylographié, rappelant mimétiquement à échelle réduite le cours du Danube, annonçant métonymiquement la valse finale et matérialisant, par son déroulement au fil de la lecture, la temporalité de l’exil dans la langue. Ainsi la polyphonie souligne-t-elle l’étrangeté de la langue, en mettant en scène l’hétérogénéité des prononciations. Mais elle historicise cet arbitraire, en le réinscrivant dans l’histoire des hommes et des lieux, car elle rend sensible, auditivement et visuellement, une aire géographique et ses transferts linguistiques.

Certaines publications orales, associant lecture et action, sont qualifiées par Heidsieck de « “performances” à connotation poétique ». C’est le cas de « Pôle position », qui commence par l’agitation d’un drapeau à damier et le bruit d’une course automobile préenregistrée avant de s’achever dans un retentissant coup de frein. Entre temps M. Métail effectue la lecture de cet extrait

¹⁵ Heidsieck, « La poésie sonore : c’est ça + ça », *Notes convergentes, op. cit.*, p. 263.

¹⁶ Selon Bernard Vouilloux, « un dispositif est un agencement résolument hétérogène d’énoncés et de visibilités qui lui-même résulte de l’investissement d’un ensemble de moyens appelé à fonctionner stratégiquement au sein d’une situation (d’un champ de forces) donnée ». Il articule, selon Philippe Ortel, trois niveaux : technique, pragmatique et symbolique. Voir « Du dispositif » et « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par P. Ortel, Paris, L’Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 28 et 39.

¹⁷ Publication orale des vers 6373 à 6489 de *Compléments de noms* consacrés aux « Mots incomplets ».

¹⁸ Grille de lecture, document personnel de M. Métail.

de *Compléments de noms* « en imitant le ton d'un commentateur sportif »¹⁹. L'action est collective pour « Recto tono », publication orale d'un passage du poème en ancien français, auquel sont appliquées les conventions de la lecture monastique au moyen-âge (« voix monotone et horizontale »²⁰), avec pour seules variations le débit et l'intensité. Au cours d'un repas médiéval, M. Métail, en robe de bure, lit sur scène, où se trouve une partie du public, pendant que défile un diaporama présentant « des fragments d'architecture religieuse moyenâgeuse »²¹ en relation structurelle avec le texte. Éloignées par leurs univers, ces deux publications orales, en exhibant « des types de verbalisation plus ou moins *stéréotypées* »²², révèlent la dimension culturelle de toute lecture.

Les dispositifs des publications orales ont donc pour fonction d'indexer le langage en tant que système de signes, de rites et de conventions. Ils proposent à l'auditeur-spectateur une expérience de l'arbitraire de la langue, mais lui signifient aussi que c'est dans cet arbitraire que se dit l'essentiel de l'homme et de son histoire, si bien que la déconstruction langagière se met paradoxalement au service d'une construction. Plaçant le langage au rang des activités humaines, les publications orales de *Compléments de noms* présentent une histoire culturelle de la langue et de la lecture, une sorte d'« anthropologie historique du langage » en actes, pour reprendre Henri Meschonnic²³.

Les conférences-performances : les agencements d'un didactisme performatif

Le travail sur les X commence le 22 juin 1994 lorsque Michèle Métail note son premier chiasme, du grec *khiasmos*, signifiant « croisement », d'où ce terme générique. Depuis, la collecte se poursuit dans trois directions : celle des chiasmes rhétoriques, celle d'un matériau relatif à la lettre « X », et celle de photographies personnelles de « X » inscrits dans le paysage et révélés par le cadrage, nommées « paysages inscrits »²⁴. Cette collection textuelle et visuelle est la matière première des conférences-performances, qui associent diaporama, lecture et bandes-son, dispositif auquel s'ajoute parfois la musique *live*. Alors que les publications orales s'appuient sur la phase préalable d'écriture de *Compléments de noms*, la conférence-performance est une « œuvre ouverte ». N'ayant pas de « direction structurale donnée », elle élabore « sa propre forme, sans être déterminé[e] par une *nécessité* dérivant de l'organisation même de l'œuvre »²⁵, agencant provisoirement les éléments collectés qui rejoindront ensuite la masse du matériau-source. Avec elle, coïncident plus étroitement, diachroniquement et synchroniquement parlant, le « processus de réalisation [...] et d'implémentation »²⁶ de l'œuvre. La conférence-performance, forme banale et

¹⁹ « Pôle position », document personnel de M. Métail. Le texte a été lu le 9 juin 1986 au Centre culturel Suisse à Paris lors du festival *Polyphonix 10*. Voir *Polyphonix*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, éditions Léo Scheer, Polyphonix, 2002, p. 219 et p. 236-237.

²⁰ « Recto-ono. Compléments de noms. Publication orale vers 6499 à 7208 », dactylogramme de présentation, non daté. La lecture eut lieu le 30 août 1984 à Trébeurden, en clôture d'une semaine d'ateliers d'écriture et de musique dirigés en collaboration avec Louis Roquin dans le théâtre du C.C.A.S, Village de vacances de la Caisse Centrale d'Activité Sociale.

²¹ *Ibid.*, « texte et images obéissent à des contraintes analogues : alternance, intersection, variation, répétition... ».

²² Pierre Roger Léon, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité* [1993], Paris, Armand Colin, 2005, p. 164.

²³ *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

²⁴ *Le Cahier du Refuge* n° 180, *op. cit.*, p. 7.

²⁵ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* [1962], Paris, Gallimard, Folio essais, 1979, p. 17, 18.

²⁶ « Dans les arts d'exécution (*performing arts*), les processus de réalisation (*execution*) et d'implémentation sont temporellement entrelacés », N. Goodman, *L'Art en théorie et en action*, *op. cit.*, p. 65.

souple d'interaction discursive, modélise néanmoins un type de relation spécifique avec le public. Elle implique en effet d'une part la reconnaissance des indices d'autorité qu'elle distille en tant qu'« exposé didactique qui s'adresse à un public cultivé »²⁷ et qui contribuent à forger la posture du conférencier, d'autre part son identification en tant que « performance », c'est-à-dire en tant qu'action poétique. De fait, la conférence-performance connaît deux dispositifs majeurs soulignant tantôt sa dimension didactique, tantôt sa valeur performative.

La volonté d'instaurer un certain partage du savoir s'accompagne de la mise en scène des indices propres à l'univers du conférencier. La posture assise à une table²⁸ ou debout devant un pupitre²⁹, la lecture de feuilles dactylographiées, l'usage du diaporama présentant photographies personnelles, croquis et reproductions de tableaux sur lesquels figurent des X (comme ceux d'Antoni Tàpies ou de Jiří Kolář), le recours aux citations comme arguments d'autorité ou encore la présentation d'objets (une boîte de crochets X, par exemple) en guise d'exemples concrets, contribuent tous à créer l'espace discursif d'interaction propre à la conférence. Actions et visuels sont ici soumis à la perspective pédagogique : les gestes montrent les objets plus qu'ils ne soulignent un code langagier, les images ont un lien non plus structurel mais illustratif avec le propos. Le langage n'est plus exhibé en tant que système de signes, comme dans les publications orales, il véhicule l'histoire ancienne et actuelle de la lettre X, tout particulièrement dans sa dimension de « “marqueur” de la rébellion, de l'opposition au système ». La découverte de « l'existence d'une génération X chez les sociologues » et de son « “ode” qu'est devenue la chanson de Nirvana [*Smells Like Teen Spirit*, Nervermind, 1991] »³⁰ a en effet conduit M. Métail à l'utiliser en final de certaines conférences-performances³¹. Dans une telle économie, il revient à la lecture de marquer la dimension poétique de la conférence en soulignant, grâce aux modulations vocales, les opérations de sélection, de montage et de collage citationnels, afin de mettre en valeur non seulement l'hétérogénéité des éléments prélevés, mais aussi la construction réflexive qui les a rassemblés.

La conférence-performance exploite également la mise en espace de ses matériaux propres, non seulement parce qu'elle se met en scène, mais aussi parce qu'elle s'épanouit dans le cadre de ses propres expositions. Dans ces contextes, la conférencière se tient debout, parfois sur une estrade, pour lire un rouleau, utilisant éventuellement un diaporama montrant exclusivement ses photographies de « paysages inscrits ». Ce fut le cas pour *Play X*, donnée au festival international de poésie à Rotterdam avec les musiciens Lukas Simmonis et Henk Bakker en juin 2013, où l'association de la lecture avec une musique *live* contribuait, grâce au travail collaboratif, à la mise en espace de l'œuvre sur scène. Au couple lecture-diaporama s'ajoutait le travail croisé des deux musiciens, retravaillant en direct des samples préenregistrés ainsi que leur voix qui, en *live*, venait faire écho à celle de M. Métail, exploitant ainsi spatialement les potentialités de la notion de croisement. En revanche, lors de l'exposition à la Stifterhaus (Linz, Autriche), la conférence-performance *X-mal*, réalisée devant un kakémono présentant en langage des signes photographié un

²⁷ « Conférence », *Le Trésor de la Langue Française informatisé*.

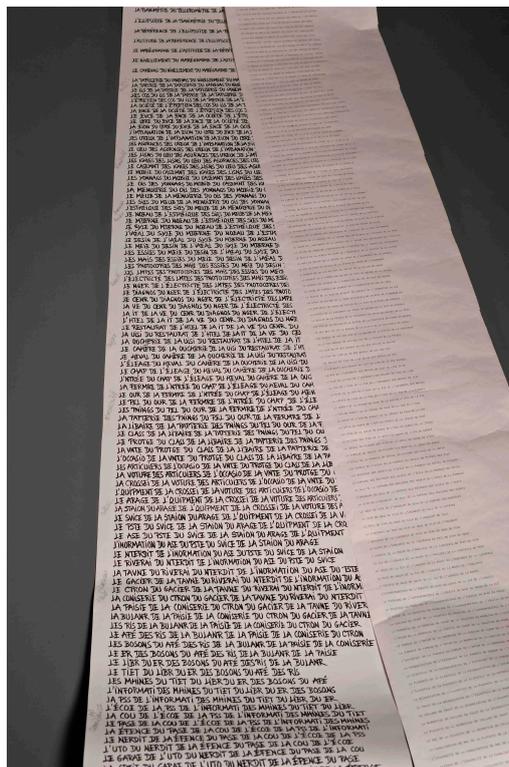
²⁸ « Attention : croisement (Chiasme, une collection) », première conférence-performance, mercredi 3 décembre 1997, Maison des écrivains, Paris.

²⁹ « Signe multiplicatif », 27 janvier 2010, École des Beaux-arts de Lyon.

³⁰ Entretien personnel avec M. Métail.

³¹ Par exemple celle donnée au Centre International de poésie à Marseille pour le vernissage de son exposition du Gigantexte n° 6 *X-libris* le 29 mai 2009 (« Signe multiplicatif. Conférence-performance ») et celle donnée au Théâtre de l'Union à Limoges le 15 mars 2014 (« Attention : Croisements ! »).

proverbe allemand relatif à la lettre X³², a délaissé le diaporama pour recourir au rouleau sur lequel M. Métail a peint ce qui était destiné à être vu par le public, créant ainsi un rouleau à double sens de lecture, orné d'une vingtaine d'interventions graphiques. La lecture est alors littéralement partagée, le rouleau devenant, selon l'expression de Donald Winnicott, une « aire transitionnelle d'expérience »³³, matérialisant l'espace intersubjectif reliant le poète aux auditeurs-spectateurs. Au cœur de cette relation du poème avec son public, les supports jouent donc un rôle stratégique, sur lequel, en guise d'ouverture, il est indispensable de s'arrêter.



[Fig.2] « Les troubles du langage », publication orale issue d'un passage de *Compléments de noms* consacré aux « Mots incomplets » (vers 6373 à 6489), rouleaux tapuscrits et manuscrit. Après les premières lectures sur classeur en 1980, M. Métail opte pour le rouleau tapuscrit en 1989-1990, puis pour le rouleau calligraphié, en 2005-2006 © Michèle Métail

Les supports imprimés au cœur de la pratique et de la poétique des lectures publiques

La pratique et la poétique de la lecture publique de M. Métail ont évolué au gré des supports et des postures qu'ils induisent. À ses débuts, ils s'apparentent, diaporama excepté, à ceux de la lecture de poésie :

Sur la scène [...] dans le noir, assise devant une petite table, Michèle Métail lit. Une mini-lampe, sur la table, éclaire les *Compléments de noms*, son texte. [...] Sur le fond de scène sont projetées de grandes photos d'Enseignes incomplètes, de Mots écorchés, [...] auxquels manquent une lettre, une syllabe³⁴.

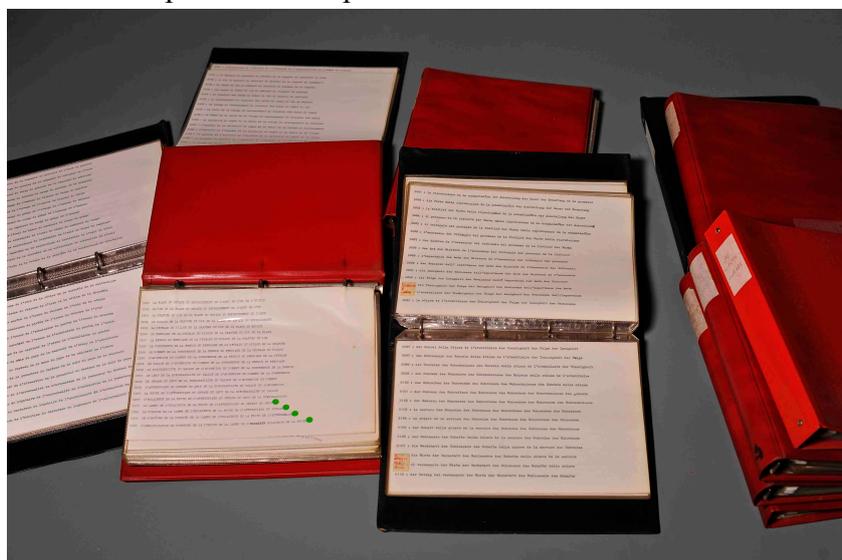
³² « Ein X für ein U vormachen » : « Prendre des vessies pour des lanternes ». L'exposition eut lieu du 28 mars au 15 avril 2012 à la Stifterhaus et la Maerz Galery.

³³ « Cette troisième aire a été opposée, d'une part, à la réalité psychique intérieure ou personnelle et, d'autre part, au monde existant dans lequel vit l'individu, monde qui peut être objectivement perçu. », D. Winnicott, « La localisation de l'expérience culturelle », *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient ; 26 », 1971, p. 143.

³⁴ Heidsieck, « La poésie sonore : c'est ça + ça », *Notes convergentes, op. cit.*, p. 262.

Les feuilles de format A4 tapuscrites « glissé[es] dans une pochette en plastique sur laquelle étaient collées des étiquettes avec les indications de lecture »³⁵ sont remplacées par des rouleaux dactylographiés sur des machines à petit puis à large chariot et plus tard, les rouleaux encreurs se faisant rares, par des rouleaux « calligraphiés à l'encre de Chine et au pinceau »³⁶, dont certains, depuis les années 2009-2010 sont peints, mêlant interventions graphiques et expressions en lettres pochoirs.

Cette évolution médiologique est celle d'une verticalisation des supports et des postures de lecture. Elle contribue à la promotion visuelle du support et à la ritualisation de sa monstration. Les rouleaux sont en effet souvent enveloppés dans des tissus japonais, les furoshiki, à la fois pragmatiques dans leur fonction de protection durant le transport, et esthétiques, en raison de leur décoration. Le poème se transporte et se transmet, cette passation étant mise en exergue par l'ouverture du furoshiki sur scène, comme en un rituel dont la signification collective est celle d'un passage à l'acte de la publication et d'une entrée dans son espace propre, devenant ainsi le point nodal de la rencontre entre le poème et son public.



[Fig. 3] Classeurs de *Compléments de noms*, utilisés pour les lectures publiques entre 1973 et la fin des années 1980 © Michèle Métail

³⁵ *Le Cahier du Refuge*, n° 214, *op. cit.*, p. 10.

³⁶ M. Métail, « REALPOETIK – de la radicalité à la réalité », *réf. cit.*