



**HAL**  
open science

# Poésie, “matière d’images” : les Gigantextes de Michèle Métaïl

Anne-Christine Royère

► **To cite this version:**

Anne-Christine Royère. Poésie, “matière d’images” : les Gigantextes de Michèle Métaïl. Textimage : revue d’étude du dialogue texte-image , 2017, Poésie et image à la croisée des supports, 8. hal-02159271

**HAL Id: hal-02159271**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02159271v1>**

Submitted on 18 Jun 2019

**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

## Poésie, « matière d'images »<sup>1</sup> : les *Gigantextes* de Michèle Métail - Anne-Christine Royère

---

*Toute matière est matière à lecture*<sup>2</sup>

Se déployant dans le sillage des « poésies expérimentales »<sup>3</sup> concrètes, visuelles et sonores nées dans les années 1950-1960, la poésie de Michèle Métail frappe par sa singularité. Tout d'abord, elle est multilingue et multiculturelle. Ses études en musique électroacoustique à la Hochschule für Musik de Vienne en 1972-1973 et sa thèse de doctorat, consacrée à la poésie combinatoire chinoise ancienne<sup>4</sup>, lui ont permis d'apprendre l'allemand et le chinois, deux langues qu'elle traduit et qui innervent sa création poétique<sup>5</sup>. Mais sa singularité vient également de sa double appartenance à la poésie sonore et à l'OULIPO, qu'elle intègre en 1975 sur proposition de Raymond Queneau pour s'en éloigner en 1998. Si elle a publié six recueils poétiques dans La Bibliothèque Oulipienne de 1982 à 1990, il faut voir plus largement son attachement au groupe dans son goût pour l'écriture à contraintes. Son travail d'érudition sur la poésie combinatoire chinoise n'est pas sans parenté avec celui de Jacques Roubaud sur « l'art des troubadours »<sup>6</sup> et, comme elle l'affirme elle-même : « plus que l'aspect sonore, c'est la notion de SYSTÈME de contrainte qui est à la base de mon travail »<sup>7</sup>. De fait, les liens de M. Métail avec la poésie sonore se tissent concomitamment à ceux qu'elle noue avec l'OULIPO. En octobre 1975, elle participe à la première manifestation publique de l'OULIPO au festival *Europalia 75 France* au studio du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Cette même année, elle fait la connaissance d'Henri Chopin, Pierre Garnier, François Dufrêne et Bernard Heidsieck lors de la manifestation *Hors textes*, « exposition de poésie visuelle et de partitions » qu'elle organise dans le cadre du festival « Musique dans la rue » à Aix-en-Provence. En janvier-février 1980, elle co-organise avec B. Heidsieck les Rencontres internationales de poésie sonore. Ses

---

<sup>1</sup> *Matière d'images* est le titre du *Gigantexte* n° 3 (1996).

<sup>2</sup> P. Castellin, *Doc(k)s*, n° 80, 1986, 4<sup>e</sup> de couverture.

<sup>3</sup> P. Castellin, *Doc(k)s mode d'emploi. Histoire, formes & sens des poésies expérimentales au XX<sup>e</sup> siècle*, Romainville, Al Dante, 2002.

<sup>4</sup> *Poétique curieuse dans la Chine ancienne. Etude des poèmes de formes variées*, soutenue à l'INALCO en juin 1994. De cette thèse sont notamment issus : *Le Vol des oies sauvages. Poèmes chinois à lecture retournée (III<sup>e</sup> siècle - XIX<sup>e</sup> siècle)*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2011 et *La Carte de la sphère armillaire de Su Hui : un poème chinois à lecture retournée du IV<sup>e</sup> siècle*, Courbevoie, Théâtre typographique, 1998.

<sup>5</sup> M. Métail, *2888 Donauverse. Aus einem unendlichen Gedicht*, Vienne, Korrespondenzen, 2006. « No man's langue », qui explore les emprunts lexicaux de l'allemand au français, a été lu le mercredi 30 avril 2003 au Centre Pompidou (Paris). *Voyage au Pays de Shu* (Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2004), associe une anthologie de poésie chinoise (du IV<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle) et un récit de voyage sur les traces du poète Lu You ; *La Route de cinq pieds* (Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2009) relate huit voyages en Chine en 2970 vers de cinq pieds et a donné lieu à de nombreuses lectures publiques.

<sup>6</sup> J. Roubaud, *La Fleur inverse : l'art des troubadours*, Paris, Belles Lettres, « Architecture du verbe ; 2 », 1994.

<sup>7</sup> M. Métail, « Michèle Métail : la poésie publique », présentation figurant sur le programme des *Rencontres internationales de poésie sonore*, Le Havre, Rennes, Paris, du 25 janvier au 2 février 1980.

« publications orales »<sup>8</sup>, mode de diffusion privilégié de *Compléments de noms*, signent cette appartenance. Enfin, l'originalité de sa poésie tient au fait qu'elle explore la contiguïté sonore, visuelle et textuelle des arts poétiques et plastiques. La photographie accompagne, sous forme de diaporama, ses lectures publiques, mais entre aussi en résonance structurelle avec le texte publié en volume ; l'écriture manuscrite calligraphiée côtoie parfois, dans les rouleaux destinés aux lectures publiques, des pochoirs ou des insertions peintes à l'acrylique.

Ainsi, l'attention que porte cette poésie à la fois sonore et visuelle à la matérialité textuelle, graphique et acoustique du langage est-elle inséparable du travail sur les supports qui l'accueillent : elle est « matière d'images », non seulement parce qu'elle travaille la « matière visuelle »<sup>9</sup> du texte, mais aussi parce qu'elle expérimente les potentialités poétiques du support. C'est tout particulièrement le cas pour la « série d'œuvres de grandes dimensions »<sup>10</sup>, regroupées sous le titre générique de *Gigantextes*, chacune étant datée, numérotée et titrée. Commencés à l'orée des années 1980, les *Gigantextes* offrent à l'écrit de nouveaux supports, permettant à « l'espace habituellement dévolu au texte » ainsi déplacé, de s'élargir pour se situer « au point d'articulation entre le visible et le lisible, entre le texte et l'image qu'il génère »<sup>11</sup>. Cette poésie intermédiaire<sup>12</sup> entretient un triple rapport à l'image : elle travaille la visualité de l'écrit, que l'on pourrait qualifier de lisualité<sup>13</sup> ; elle associe sur divers supports texte et image dans une perspective iconotextuelle<sup>14</sup> ; elle oriente la lisibilité de l'œuvre vers la visibilité en choisissant l'exposition comme mode de publication<sup>15</sup>. « Matière d'images », les *Gigantextes* opèrent des transferts médiatiques, sémiotiques et institutionnels de l'écrit, convoquant l'histoire de ses usages et de ses supports, transposant ses codes langagiers et déplaçant ses modes de réception.

---

<sup>8</sup> M. Métail nomme « publications orales » ses lectures publiques pour souligner leur intention poétique de « faire connaître au public par la parole », dans « L'infini moins quarante annuités. *Compléments de noms* 1972-2012 », *Le Cahier du Refuge*, n° 214, Centre international de poésie Marseille, septembre 2012, p. 7.

<sup>9</sup> M. Métail, *Gigantextes*, document personnel de l'auteur.

<sup>10</sup> M. Métail, « L'infini moins quarante annuités », art. cit., p. 11.

<sup>11</sup> M. Métail, *Gigantextes*, réf. cit.

<sup>12</sup> Voir D. Higgins, « Horizons. Poétique et théorie des techniques intermédiaires », *Poésure et peinture – d'un art, l'autre*, Marseille, Musées de Marseille / Paris, Réunion des Musées nationaux, 1993, p. 546.

<sup>13</sup> Voir D. Gullentops, *Poétique du lisuel*, Paris, éditions Paris-Méditerranée, 2001.

<sup>14</sup> Opposant les régimes texte/image de l'illustration et de la légende à celui de l'iconotexte, Alain Montandon définit celui-ci comme « une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable », dans A. Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 5.

<sup>15</sup> Concernant les problématiques liées à la poésie exposée, nous renvoyons à notre article : « [Les expositions rétrospectives de poésie au musée \(XX<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles\). De la "muséalie" à l'"expoésie"](#) », *Interférences littéraires - Littéraire interférenties*, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », M.-C. Régner (dir.), n° 16, septembre 2015 (consulté le 13 décembre 2016).

## Le livre « matière d'images »



Fig. 1. M. Métail, *Folio*, *Gigantexte n° 1*, 1979

Certains *Gigantextes* reposent sur une transmédialité, dans le sens où ils opèrent un transfert des données historiques et culturelles du livre, compris comme moyen de diffusion et support de l'écrit, dans un dispositif<sup>16</sup> multimédial. C'est le cas du *Gigantexte n° 1*, *Folio* (fig. 1), que Michèle Métail conçoit en 1979 comme le « "prototype" d'un livre géant »<sup>17</sup> constitué de 144 carnets de 21 pages chacun, disposés dans une casse mesurant 2,50 m de long et 1 m de haut et prenant pour modèle celle que possèdent les imprimeurs pour ranger les caractères typographiques. Le texte est constitué de 21 expressions contenant le mot « livre », spatialisées sur les carnets, une lettre occupant « la dimension de 6 carnets (2 en largeur et 3 en hauteur) ». Ces lettres collées sur les carnets « sont découpées dans des papiers de 6 couleurs différentes : vert, bleu, jaune, violet, rouge, marron plus le blanc et le noir pour les pages de garde »<sup>18</sup>. Ainsi, chacune des 21 expressions se détache-t-elle en une seule couleur sur un fond lui-même coloré et uni et il faut tourner 144 pages pour en lire une nouvelle. Cependant, le feuilletage des pages induit des mélanges de couleurs et par conséquent d'expressions dans la mesure où, dès qu'une troisième couleur apparaît, c'est pour signaler une variation textuelle imprévue, des « combinaisons latentes »<sup>19</sup> du texte. A partir de « livre d'images », par exemple, il est possible d'obtenir « livre de rage », « ivre de rage », « livre mage » etc., mais tout aussi bien une sorte de pixellisation généralisée de la casse. La promotion de la visualité du texte contribue alors à mettre en scène non seulement les conditions concrètes et dynamiques de toute lecture, à savoir le feuilletage des pages, mais aussi la productivité du texte et sa lisibilité, c'est-à-dire son

<sup>16</sup> Selon Bernard Vouilloux, « un dispositif est un agencement résolument hétérogène d'énoncés et de visibilité 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 Ph. Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008, pp. 28-39.

<sup>17</sup> M. Métail, *Gigantextes*, réf. cit.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> M. Métail, « Publication orale, publication sur toile », *L'un pour l'autre, les écrivains dessinent*, Paris, Buchet-Chastel, IMEC éd., « Les Cahiers dessinés », 2008, p. 167.

intelligibilité, oscillant entre repli et dépli du sens, au gré du processus combinatoire qui l'anime.

L'exposition de *Folio* s'accompagne donc d'une installation, voire d'une performance, comme ce fut le cas lors de sa première présentation publique le 15 novembre 1979, dans le cadre de la manifestation organisée à la Porte de la Suisse à Paris, à l'occasion de la publication de *Poésie sonore internationale* d'Henri Chopin. *Folio* était dissimulé derrière des paravents pendant qu'un diaporama montrait d'abord la casse pixellisée, dans une pure illisibilité inaugurale, puis s'arrêtait sur la première expression lisible, mimant ainsi l'avènement du sens par l'acte même du feuilletage des pages. Les paravents étaient ensuite enlevés et Michèle Métail, aidée de Louis Roquin, tournait les 144 pages pour qu'apparaisse une autre expression liée au livre. Le diaporama reprenait ensuite son défilement. Accompagnant l'ensemble, *Bibliographie*, une bande-son composée par Louis Roquin, laissait entendre le bruit de pages tournées, initialement feuille à feuille puis avec des modulations de volume et de vitesse. Cette scénographie multimédiale faisant jouer différents moyens de diffusion (l'audiovisuel et le corporel) et leurs supports respectifs (les carnets, la casse, le diaporama, la bande-son, les gestes) déployait et exhibait concrètement l'acte et les gestes de la lecture qui, ainsi passée à la loupe, révélait tout aussi bien l'engagement du corps par le geste et par l'ouïe, que la décomposition-recomposition du sens en jeu dans son action même.



Fig. 2. M. Métail, *Matière d'images*, *Gigantexte n° 3*, 1996



**Fig. 3.** M. Métail, *Les Lettres sont des insectes pris dans le filet des mots*, *Gigantexte n° 4*, 1997

Le *Gigantexte n° 3, Matière d'images* (**fig. 2**, 1996) active quant à lui différemment l'histoire des supports de l'écrit, en s'inscrivant dans la lignée du travail typographique des avant-gardes futuristes et dadaïstes. Ce qui est « matière d'images », c'est la lettre, ici exploitée dans sa dimension typographique, alors que les 26 feuilles de papier kraft goudronné du *Gigantexte* renvoient, par leur nombre, aux lettres de l'alphabet. Ces feuilles sont autant d'affiches réalisées à l'aide d'« un "pochoir industriel", dont les lettres servent à identifier les caisses d'emballage pour le transport »<sup>20</sup>. Le texte, consacré à la typographie, utilise celle-ci de manière expressive, joue sur la taille et la couleur de la police comme sur la linéarisation/délinéarisation des mots. Pour autant, ces affiches ne sont pas nécessairement destinées à être placardées, leur première exposition en janvier 1997 relevant, comme *Folio*, de la performance. Elles étaient en effet manipulées et lues par Michèle Métail au cours d'une lecture publique<sup>21</sup> que Louis Roquin accompagnait d'un gong d'1,20 m de diamètre.

C'est aussi l'histoire des matérialités du livre et de l'écrit que convoque le *Gigantexte n° 4, Les Lettres sont des insectes pris dans le filet des mots* (**fig. 3**, 1997). Ce livre en trois dimensions renferme en effet un poème consacré aux 26 lettres de l'alphabet dont le modèle est celui des *carmina figurata*<sup>22</sup>, poèmes spatialisés médiévaux qui incluent un second texte, souvent imprimé en rouge, dans le premier. Il est constitué de 27 boîtes à papillons avec couvercle vitré, dont la première, à l'instar d'un livre, porte le titre. Jouant uniquement des tensions entre le langage verbal et le langage visuel, sa forme est davantage intermédiaire que multimédiale. Elle renvoie à la fois au poème-tableau ou poème-objet et aux expositions entomologiques telles qu'elles se pratiquent dans les musées d'histoire naturelle ou dans les cabinets de curiosité, confrontant alors l'histoire du livre avec celle d'autres espaces institutionnels publics ou privés. Chaque vers du poème est épinglé sur le velours noir d'une des 26 boîtes à papillons qui contient 25 lettres noires et une rouge, celle suggérée par le vers

<sup>20</sup> M. Métail, *Gigantextes*, réf. cit.

<sup>21</sup> Le 11 janvier 1997 à la bibliothèque municipale de Montreuil, dans le cadre de l'exposition *Ecritures*.

<sup>22</sup> Voir A. Coron, « Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés », dans *Poésure et peinture – d'un art, l'autre*, op. cit., p. 28 et suiv.

sous forme de rébus. Ainsi le dernier vers « à l’horizon verbal de l’inconnue », évoque la lettre Z, épinglée en rouge, qui est à la fois la dernière des trois inconnues en mathématiques et la dernière lettre de l’alphabet, constituant ainsi doublement un « horizon » des langages ; le second vers « Double objet du cri recommencé » évoque la lettre B, épinglée en rouge, en faisant référence au « Bis », etc. Les lettres partiellement délinéarisées dans l’espace de la boîte sont néanmoins « prises dans le filet des mots » du poème, alors que la variation sur les couleurs invite à une double lecture : celle rapide de l’alphabet en rouge et celle plus lente du poème-rébus.

En transférant la publication du poème hors du livre, les *Gigantextes* interrogent non seulement la lisibilité du texte par sa visualité/lisualité et sa mise en performance mais aussi le processus de signification par la démultiplication de ses modalités de saisie. Celui-ci, sorti du livre conçu comme médium et comme institution, ne fonctionne que dans un contexte d’exposition où son dispositif parfois intermédial est le plus souvent multimédial.

### Le langage « matière d’images »



Fig. 4. M. Métail, *Zone pavillonnaire*, *Gigantexte n° 2*, 1981

Les *Gigantextes* ont une autre façon d’envisager les transferts de l’écrit hors du livre, en inscrivant le texte poétique dans un code de communication autre que le langage conventionnel attendu. Le prototype du genre est le *Gigantexte n° 2*, *Zone pavillonnaire* créé juste après *Folio*. Il « dresse la liste de 29 expressions courantes dans lesquelles apparaît le mot “pavillon” »<sup>23</sup> pour les transposer sur toile dans le code international des signaux

<sup>23</sup> M. Métail, *Gigantextes*, réf. cit. La liste commence par les expressions suivantes : « pavillon alphabétique », « pavillon de chasse », « pavillon de banlieue », « pavillon de l’oreille »...

maritimes (fig. 4, 1981). La liste anaphorique, visuellement convertie, joue sur le retour et la variation des signes, au gré de la modulation sémantique des compléments du nom « pavillon », le lecteur étant invité à la décrypter à l'aide d'une légende placée en tête du parcours. Comme *Folio*, *Zone pavillonnaire* s'intéresse à l'acte de lecture, cependant, en exhibant le code en tant que tel, il incite le lecteur à refaire le chemin qu'il pensait avoir depuis longtemps accompli, celui de l'apprentissage langagier, dans la mesure où l'œuvre n'est achevée que s'il en a déchiffré le code.

Entre 2010 et 2014 d'autres *Gigantextes*, ajoutant au transfert médiatique le transfert sémiotique, traduisent dans des codes divers (langue des signes, braille, code binaire, morse) une phrase dont le contenu sémantique entretient une relation ludique avec le code dans lequel elle s'exprime. C'est le cas du *Gigantexte n° 13*, diffusé d'octobre 2014 à mai 2015 au fort de Niolon à Marseille, où les architectes Catherine Rouan et Stéphane Raguenet avaient conçu un « Phare bleu » destiné à diffuser des textes poétiques en morse lumineux. Celui de Michèle Métail, *Traversée*, est, comme *Compléments de noms*, un texte infini, traduisant en morse « Un paysage s'épelle au long cours, au long court », faisant jouer les mots avec le principe du code, « les deux mots long et court pouvant se répéter *ad libitum* en se décomposant eux-mêmes selon le code morse »<sup>24</sup>. *Traversée* se distingue néanmoins de *Zone pavillonnaire* en ce qu'il cherche la congruence entre un contenu sémantique, un code langagier et un « espace spatialisant » conçu comme « moyen par lequel la disposition des choses devient possible », c'est-à-dire prennent sens, et non plus simplement comme « milieu dans lequel se disposent les choses »<sup>25</sup>. Dès lors le texte gagne son statut d'« inscription », dans le sens où, pour reprendre les termes de la définition, il est une « indication écrite placée en un lieu apparent »<sup>26</sup>, lequel en détermine la forme, les fonctions et les valeurs. Ainsi, la transposition sémiotique déplace les enjeux d'une poésie intermédiaire et multimédia vers le lieu dans laquelle celle-ci prend place, d'où les affinités de ces *Gigantextes* avec certaines propositions formelles de l'art contemporain : le happening et l'installation.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> M. Merleau-Ponty oppose sur ces principes « espace spatialisé » et « espace spatialisant » dans *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, NRF, 1945, pp. 281-282.

<sup>26</sup> Selon la définition du *Trésor de la langue française informatisé*.





Fig. 5. M. Métail, *Œ*, *Gigantexte n° 10*, 2010

Le *Gigantexte n° 9*, *Handwort*, réalisé lors d'une résidence à la Maison des artistes d'Edenkoben d'août à décembre 2010, réinvestit les principes de « Tour de main », texte composé « d'expressions usuelles contenant le mot sourd ou muet en alternance »<sup>27</sup> traduites en langue des signes dessinée, et exposé accompagné d'un document permettant son déchiffrement à la Galerie Facchetti (Paris) en novembre 1976, lors de « La Fête de la lettre ». Mais il le fait d'une toute autre manière :

J'ai repris l'idée de l'alphabet des sourds-muets, et durant plusieurs mois, j'ai abordé des gens au hasard en leur montrant une lettre de cet alphabet, leur demandant de la reproduire. Il en ressort une collection de photos qui constitue une sorte de portrait des habitants. De même que l'écriture manuscrite nous identifie, les lettres sont ici interprétées par chacun, avec plus ou moins d'exactitude<sup>28</sup>.

Cette inscription dans le paysage ressort du happening en ce qu'il requiert la coparticipation d'un public. Le travail est réalisé *in situ*, le paysage servant de lieu d'inscription, c'est-à-dire de support et d'arrière-plan au langage qui s'y déploie. Dans une telle économie, le *Gigantexte* est double : dans l'action proprement dite et dans la trace photographique qui en résulte. Exposées, ces photographies adoptent la disposition spatiale linéaire caractéristique du texte écrit, rappelant, comme le document nécessaire à la compréhension du code, que le langage demeure la problématique sous-tendant le protocole qui les a vus naître.

Le *Gigantexte n° 10*, *Œ*<sup>29</sup> traduit en braille « Voir un jardin dans l'œil de la lettre » sous forme d'installation paysagère, M. Métail s'inspirant du jardin sec du monastère Tōfukuji à Kyoto, « créé en 1938 par l'architecte Shigemori Mirei » et composé de « sept piliers de

<sup>27</sup> M. Métail, *Gigantextes*, réf. cit. Voir également le catalogue de l'exposition *Première fête de la lettre*, Galerie Paul Facchetti, du 2 au 27 novembre 1976.

<sup>28</sup> M. Métail, *Gigantextes*, réf. cit. La version française du *Gigantexte*, *Autographe*, a été publiée dans *Doc(k)s*, 2015, 4<sup>e</sup> série, n° 21/22/23/24, pp. 128-135.

<sup>29</sup> Il connaît, comme le *Gigantexte n° 9*, une version allemande, *Pfälzer Garten*, réalisée lors de la résidence d'artiste à Edenkoben.

fondation en pierre, disposés d'après la constellation de la Grande Ourse »<sup>30</sup>. Les 31 lettres de la phrase sont transcrites en braille, sur une matrice de six points sur deux colonnes, réalisés ou non en relief. Cette matrice est transposée en six cercles concentriques « tracés dans le sable », « occupés ou non par un cylindre »<sup>31</sup> en bitume, équivalent du pilier de fondation, selon la lettre qu'ils représentent (**fig. 5**). Toutes les lettres sont ainsi réalisées sur du sable, excepté le « E » du mot « œil », qui se transforme en « jardin d'eau » par évocation d'un souvenir d'enfance, M. Métail prenant au sens propre la présence du « E » dans l'eau/o. Le rapport au texte subsiste : la surface de chaque lettre-jardin est conçue comme une page agrandie (1 m x 1,50 m) et leur présentation linéaire atteint 45 m. Le dispositif rappelle ainsi le texte écrit dont elles procèdent, que le promeneur-lecteur est invité à déchiffrer à l'aide d'un document. La version photographique, trace de l'installation, peut être exposée selon les mêmes principes. Au format 20 x 30 cm, elle est une version réduite du *Gigantexte*-installation, puisqu'elle mesure environ 7,50 m de long, constituant une sorte de « petit *Gigantexte* ».

Enfin, le *Gigantexte n° 11, Octets : La Frontière* (2011) recourt au système binaire, qui permet de coder les lettres à partir d'une série de zéros et de uns (par exemple A = 01000001). Ce système étant à l'origine du code barre, M. Métail traduit la phrase « Les lettres posent des jalons dans l'espace de la langue » par un code binaire spatialisé sous forme de barres de bois de 3 m de hauteur, blanches pour les 0 et noires pour les 1. Ainsi, chaque lettre est-elle composée de 8 barres de bois, l'installation se déployant linéairement sur 21 m pour des barres de 28 mm de diamètre séparant « l'espace en deux : l'ici où se trouve le visiteur (...) et l'autre côté où il ne peut accéder »<sup>32</sup> du fait de la barrière de la langue, concrètement représentée. Le binarisme du code est aussi celui de l'espace d'exposition, et c'est d'ailleurs en ce sens qu'il s'agit d'une installation : l'espace où se trouve le visiteur est blanc, noir au-delà de la barrière, « l'interstice entre chaque lettre permet[tant] de jeter un œil de l'autre côté »<sup>33</sup>, et notamment de voir l'adverbe « LA », comme un ailleurs inaccessible, un accès au sens toujours obliéré par la langue.

Ainsi, en codant le texte dans un autre système de signes, lui-même souvent déconnecté de ses supports usuels et de ses usages habituels, les *Gigantextes* proposent au lecteur-spectateur une expérience de l'arbitraire de la langue. Mais au delà de cette expérience vieille comme le monde<sup>34</sup>, le fait de fournir au lecteur un mode d'emploi est une façon de « rémunérer le défaut des langues ». De même, leur passage d'un dispositif inter et multi-médial dans un « espace spatialisé » à une installation dans un « espace spatialisant » installe les *Gigantextes* dans un espace qui n'est plus seulement physique ou esthétique, mais aussi celui dans lequel une

---

<sup>30</sup> M. Métail, « *Œ* – Gigantexte 10 », *Grumeaux 4*, « Occuper la page », Caen, Editions Nous, 2014, p. 146.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> M. Métail, *Gigantextes*, réf. cit.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Voir G. Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, éd. du Seuil, « Points Essais », n° 386, 1999.

conscience s'exerce à confronter et articuler les éléments du poème auxquels il accorde leur poids de réel face à l'arbitraire des signes. Ainsi, en contextualisant le langage, les *Gigantextes* invitent-ils le lecteur à participer à son fonctionnement, esthétiquement, intellectuellement et physiquement, par ses déplacements au sein de l'œuvre. Par les relations sensorielles, conceptuelles et culturelles qu'ils instaurent entre lui et le monde, ils le convient à le regarder en tant que représentation langagière : nous sommes toujours et partout dans le langage, semble nous dire Michèle Métail, et c'est d'ailleurs tout l'intérêt d'être au monde. Dès lors l'arbitraire des codes signifie la prise de distance nécessaire à la lisibilité, en ce qu'elle permet justement la dialectique du sensible et de l'intelligible qui fonde la compréhension. Les *Gigantextes* contribuent par ailleurs à rapprocher la poésie des arts plastiques, en l'occurrence une sorte de *land art* qui se verrait appliquer des problématiques langagières. Du *land art*, ils ont en effet bien des caractéristiques : l'usage d'éléments naturels et le travail *in situ* ; l'exposition dans des lieux non-institutionnels ; l'utilisation de la photographie comme trace de l'œuvre ; la considération du paysage non plus comme objet d'une représentation, mais comme support et médium de l'œuvre.

### **L'œuvre « matière d'images »**

Les *Gigantextes*, en mettant en crise le langage, les supports traditionnels de l'écrit et le milieu institutionnel qui le diffuse, conduisent à une remise en cause de la notion d'œuvre. Ils s'opposent de manière évidente à la fermeture de l'œuvre que caractérise la « forme symbolique »<sup>35</sup> du livre : leur poésie, essentiellement « contextuelle »<sup>36</sup>, est vouée aux scénographies et lieux d'implémentation changeants, impliquant une vision renouvelée de l'œuvre. Certains *Gigantextes*, dépassant inter et multi-médialité revêtent une dimension hypermédiale, dans le sens où ils connaissent des supports, des formes et des moyens de diffusion variés, si bien qu'ils constituent non pas une œuvre en eux-mêmes, mais incarnent une potentialité éphémère de l'œuvre, laquelle, pour être saisie, enjoint de répondre au rébus médiatique qui la constitue.

---

<sup>35</sup> Voir M. Melot, « [Le livre comme forme symbolique](#) », conférence tenue dans le cadre de l'Ecole de l'Institut d'histoire du livre, 2004 (consulté le 13 décembre 2016).

<sup>36</sup> Voir l'article de D. Ruffel, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, « La Littérature exposée », n° 160, décembre 2010, pp. 61-73.



**Fig. 6.** M. Métail, *X-libris*, *Gigantexte n° 6*, 2009



**Fig. 7.** M. Métail, *Forêt de stèles*, *Gigantexte n° 5*, 2007-2008



**Fig. 8.** M. Métail, *Le Cours du Danube*, *Gigantexte n° 12*, 2012

Extrêmement labile, *X-libris* (*Gigantexte n° 6*, 2009)<sup>37</sup> fonctionne comme l'implémentation passagère d'une œuvre que l'on peut légitimement qualifier d'« ouverte », pour reprendre les réflexions d'Umberto Eco. Il est le fruit d'une double collection, textuelle et visuelle, commencée en juin 1994 et fondée sur le chiasme comme figure de style et comme schématisation visuelle conforme à son étymologie (« croisement »). La première compile les chiasmes langagiers ; la seconde est constituée de photographies de « paysages inscrits »<sup>38</sup> dont le cadrage révèle des chiasmes visuels en forme de « X », au même titre que le prélèvement textuel révèle la figure de style. Cadrage poétique et cadrage photographique ont un même but : souligner le potentiel de divulgation du chiasme, la contrainte de cette vision resserrée offrant par surprise une nouvelle densité au monde et au langage. Cette double collection ne connaît par ailleurs aucune mise en forme préalable à son exposition ou à sa lecture publique. Or l'absence de « direction structurale donnée » permet, selon U. Eco, d'« agir sur la structure même de l'œuvre »<sup>39</sup>. Ainsi, l'œuvre se remet-elle en jeu à chacune de ses activations/expositions, « l'accrochage proposé n'[étant] qu'une éventualité parmi une infinité d'autres »<sup>40</sup>. Au Centre international de poésie à Marseille, en mai-juin 2009, 100 photographies de chiasmes étaient accompagnées de 100 citations (**fig. 6**). A Linz, en Autriche, du 28 mars au 15 avril 2012, la double collection a été exposée dans deux galeries. A la Stifterhaus, des kakémonos présentaient des mosaïques de photographies de X, d'inscriptions

<sup>37</sup> Pour une analyse de ce *Gigantexte*, lire l'article de J. Barda, « "Un X d'entre les livres", ou comment sortir du livre : le gigantexte *X-libris* de Michèle Métail », pp. 211-225, dans I. Chol et J. Khalfa (dir.), *Les Espaces du livre/Spaces of the Book : Supports et acteurs de la création texte/image (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) / Materials and Agents of the Text/Image Creation (20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> Centuries)*, actes du colloque international, Trinity College, Cambridge, 6-7 septembre 2013, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Editions Peter Lang, « European connections », vol. 37, 2015.

<sup>38</sup> M. Métail, « *X-Libris*. *Gigantexte n° 6* », *Le Cahier du refuge n° 180*, Centre international de poésie Marseille, mai 2009, p. 7.

<sup>39</sup> U. Eco, *L'Œuvre ouverte* [1962], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1979, pp. 17, 15.

<sup>40</sup> M. Métail, « *X-Libris*. *Gigantexte n° 6* », art. cit., p. 11.

en langue des signes sur fond paysager et des chiasmes rhétoriques. A la Maerz Galerie parallèlement aux 20 photographies accrochées en compagnie de 20 dizains, défilaient, sur 4 écrans placés en X, exploitant spatialement le principe même de l'œuvre, 100 photographies regroupées par thèmes (X dans des paysages – X avec personnages – X matières) ainsi qu'une sélection de 100 chiasmes.

Le *Gigantexte n° 5, Forêt de stèles* (2007-2008) est quant à lui la « publication sur toile »<sup>41</sup> d'un poème, *La Route de cinq pieds*, dont les nombreuses « publications orales » ont précédé celle en livre. Avatar d'une œuvre aux ramifications médiatiques nombreuses, il « privilégie l'aspect visuel de l'écriture manuscrite »<sup>42</sup>, s'inspirant de la tradition calligraphique chinoise et de ses supports : les forêts de stèles, les falaises gravées et les *dazibao*, ces journaux à grands caractères placardés aux murs des villes chinoises. Ce qui intéresse en effet Michèle Métail, c'est la transposition des modalités matérielles et culturelles de l'écrit et les effets engendrés en matière de signification. Le poème est ainsi manuscrit sur 210 toiles peintes en gris formant 55 stèles. Explicités par des cartels, des idéogrammes calligraphiés à l'acrylique rouge (noms de lieux, publicités, reproductions d'œuvres calligraphiques illustres) ponctuent le texte avec lequel ils sont en rapport. Une 56<sup>e</sup> stèle reproduit le mot « Yan » (« parole ») calligraphié par Wang Xizhi au IV<sup>e</sup> siècle. Au pied de celle-ci, la suite du poème, lue par Michèle Métail, est diffusée sur CD, la voix venant prolonger le geste de l'écriture manuscrite et calligraphiée (**fig. 7**). La diversité des techniques convoquées démultiplie les modalités de saisie de l'œuvre : le texte manuscrit en français lisible de près, disparaît de loin dans le gris de la toile avant de resurgir dans le présent de la parole ; les idéogrammes, visibles de loin, sont illisibles pour beaucoup de visiteurs, à moins qu'ils ne s'approchent des cartels. Ainsi l'exposition modélise une expérience spatio-temporelle du voyage entre deux langues, nous invitant à en explorer les strates technico-culturelles, paraissant nous dire que la lisibilité, et partant la signification, est une question d'accommodation du regard et de l'écoute pour qui sait s'ouvrir à l'altérité.

Reprenant les contraintes d'écriture de *Compléments de noms*, le *Gigantexte n° 12, Le Cours du Danube* (2012), a été écrit à l'occasion du 40<sup>e</sup> anniversaire du poème. Composé de 2 888 vers, nombre coïncidant avec la longueur kilométrique du fleuve, il a par ailleurs une œuvre jumelle écrite en allemand, *2 888 Donauverse* (2006). Comme *Forêt de stèles* il occupe l'espace en signifiant le voyage et l'écoulement du temps : les cinq lés de papier à dessin de 10 m de long chacun associent aux vers calligraphiés des reproductions de panneaux de signalisation, logos, graffiti, éléments d'équipement fluvial peintes à l'acrylique et disposées d'après le cours du Danube (**fig. 8**). Le rouleau se décrypte alors comme une carte, qu'une « Légende » mise à disposition explicite. Le visiteur peut à loisir longer les berges du

<sup>41</sup> M. Métail, « Publication orale, publication sur toile », *L'un pour l'autre, les écrivains dessinent*, op. cit., pp. 167-168.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 168.

*Gigantexte* comme il le ferait de celles du fleuve, la variation d'échelle des éléments visuels traduisant la proximité ou l'éloignement des rives. Son parcours le conduit ainsi d'un panneau photographique présentant en langue des signes sur fond paysager les noms pris par le fleuve au gré des pays qu'il traverse, à cinq boîtes bleues en bois figurant sa source, en passant par des galets posés pour rappeler la civilisation préhistorique qui peuplait ses rives et se servait de galets comme outils. Ce dispositif favorisant les jeux d'échos fait de l'organe de la préhension le lieu d'une saisie matérielle, sensuelle et intellectuelle du monde : le paysage figuré et calligraphié dans le rouleau s'incarne dans le paysage réel des photographies ; la main scriptrice du rouleau se présente dans la photographie pour écrire le texte au cœur du monde ; la gestuelle manuelle renvoie à celle, ancestrale, qui façonne, en même temps que la langue, les objets du monde.

*X-libris*, *Forêt de stèles* et *Le Cours du Danube* ont donc en commun d'être des actualisations transitoires d'une œuvre connaissant d'autres modalités de publication et qui devient, de fait, hypertextuelle et hypermédiale, c'est-à-dire fondée sur des liaisons interactives textuelles et médiatiques. Le lecteur est dès lors invité à naviguer dans ses actualisations variées pour déchiffrer le rébus hypermédial qu'elle constitue.

Si les *Gigantextes* sont « matière d'images » et que « toute matière est matière à lecture », selon la formule de Philippe Castellin, alors ils sont bien tout à la fois « texte[s] à regarder » et « image[s] à lire »<sup>43</sup>. Déplaçant et agrandissant l'espace traditionnellement et culturellement dévolu au texte, ils articulent en effet littéralité langagière et matérialité médiatique en ce qu'ils promeuvent la lisualité de l'écrit (*via* l'écriture manuscrite, la calligraphie ou encore les caractères d'affiche), la visualité iconotextuelle (*via* l'utilisation du collage, des insertions à l'acrylique au fil du texte) et l'existence sensible du médium comme élément de la signification. Cette réflexion sur leur inscription sensible est parente d'une conception élargie de l'œuvre, davantage *work in progress* que forme close au sens stabilisé par la clôture de ses supports, sollicitant par son intermédialité, son intersémiotité et ses rébus médiatiques, la participation active du lecteur. S'ils trouvent une partie de leurs origines dans la pratique de l'écriture à contraintes, leur sortie hors du livre non seulement redonne au poème une pragmatique revivifiant son étymologie, *poïen*, mais aussi l'inscrit au cœur du monde et des activités humaines, en sollicitant une mémoire culturelle de la langue et de la lecture, de leurs usages et de leurs supports.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 167.