

# « Écrire le paysage, voir le son : traduction, transposition dans *Le Paysage après Wang Wei* de Michèle Métail »

Anne-Christine Royère s'entretient avec Michèle Métail

Michèle Métail, dont l'œuvre se déploie à l'intersection des travaux de l'OuLiPo et des poésies visuelle et sonore, entretient des liens privilégiés avec la langue et la culture chinoises. En 1985 elle accomplit son premier voyage en Chine. Depuis cette date, elle en a effectué sept autres sur les traces des lettrés chinois, deux à Taïwan et trois au Japon. De cet arpentage paysager et littéraire sont nés de nombreux livres : *La carte de la sphère armillaire de Su Hui : un poème chinois à lecture retournée du IV<sup>e</sup> siècle* et *Le Vol des oies sauvages*<sup>1</sup>, issus de sa thèse de doctorat dirigée par François Cheng et soutenue en 1994 ; *64 poèmes du ciel et de la terre* ; *Voyage au pays de Shu*.

<sup>1</sup> Respectivement Courbevoie, Théâtre typographique, 1998 et Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2011.

*Anthologie : journal 1170-1998 ; La Route de cinq pieds<sup>2</sup> ; Pierres de rêve avec paysage opposé et Le Paysage après Wang Wei. Vingt vues à traits superposés (Chine 2011)<sup>3</sup>.*

Ce dernier relate le voyage de Michèle Métail sur les traces du poète, peintre et musicien Wang Wei. Dans la seconde partie du volume, elle traduit et commente les quarante quatrains issus du *Recueil de la rivière Wang (Recueil de la rivière de la Jante)* que Wang Wei et son poète et ami Pei Di écrivirent « en écho à une vaste fresque » que Wang Wei « peignit sur les murs de sa maison et qui décrivait les paysages qui l'entouraient<sup>4</sup> ». Dans la première partie, elle compose vingt poèmes, « vingt vues », qui relatent son propre voyage « jusqu'au bord de la rivière Wang » et du domaine de Wang Wei dont les paysages inspirèrent sa fresque et ses vingt poèmes (fig. 1).

<sup>2</sup> Tous ont été édités par Tarabuste (Saint-Benoît-du-Sault) en 2000, 2004 et 2009.

<sup>3</sup> Nantes, LansKine, 2019 et 2021.

<sup>4</sup> Michèle Métail, *Le Paysage après Wang Wei, Vingt vues à traits superposés (Chine 2011)*, Paris, Éditions LansKine, 2021, p. 7. À écouter : « Sur les traces de Wang Wei », dans *Poésie et ainsi de suite*, prod. Manou Farine, France Culture, 1<sup>re</sup> diffusion le 15 janvier 2022. Document en ligne : <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/poesie-et-ainsi-de-suite/sur-les-traces-de-wang-wei-4581638>>

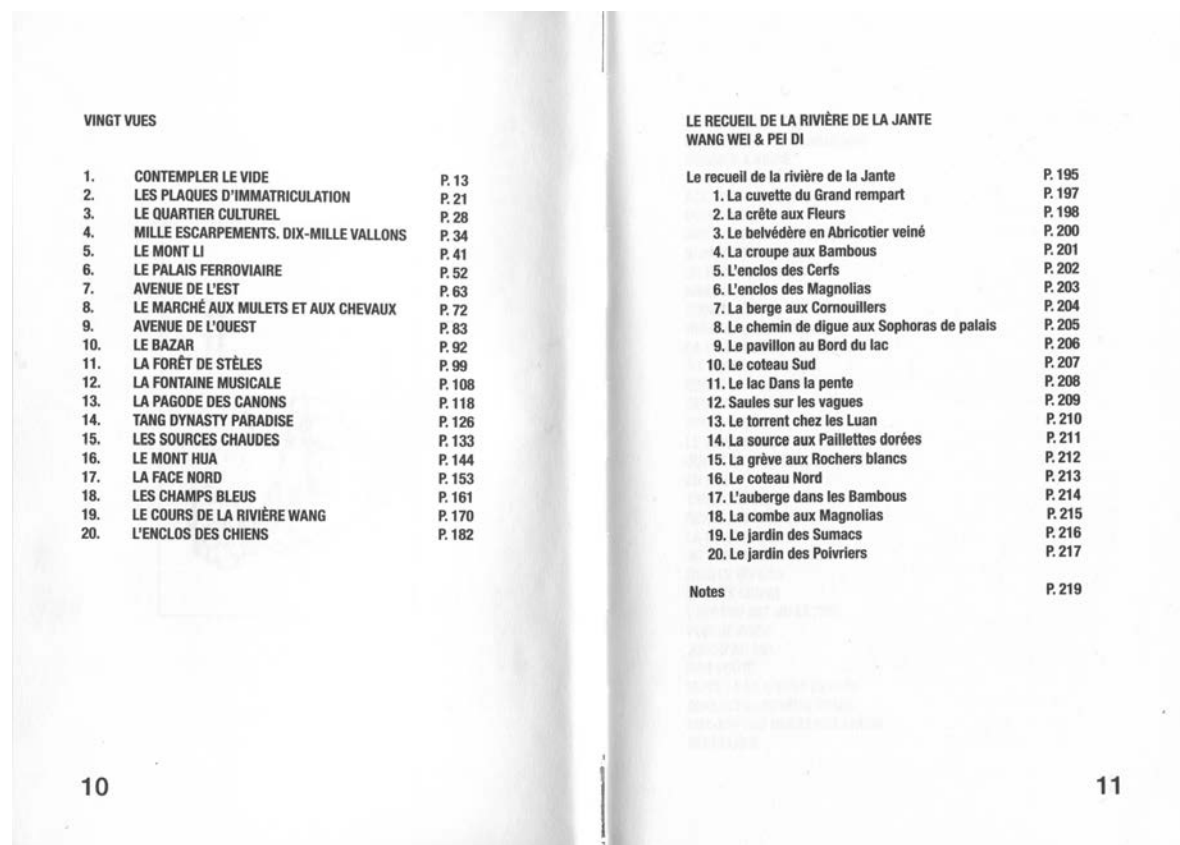


Fig. 1: Michèle Métail, *Le Paysage après Wang Wei. Vingt vues à traits superposés* (Chine 2011), Paris, Éditions LansKine, 2021, sommaire.

## A.-C. R.

*Le Paysage après Wang Wei*, livre que vous avez publié chez LansKine en 2021, est sous-titré « Vingt vues à traits superposés ». Pourriez-vous déployer le sens, voire les sens, de ce sous-titre ?

## M. M.

Wang Wei était peintre, calligraphe, musicien et poète, un artiste complet en quelque sorte, qui vécut au VIII<sup>e</sup> siècle, la période la plus féconde de la dynastie chinoise des Tang. Il fut le créateur de la peinture de paysage monochrome, qui utilise les mêmes outils que l'écriture, à savoir le pinceau et l'encre, dite de Chine, ainsi que la soie ou le papier. Or pour rendre les formes du paysage, certains peintres ont employé la technique des *rides* (*cun*), c'est-à-dire des successions de traits plus ou moins longs et épais, dont la répétition finit par dessiner une montagne avec ses failles et ses plissements, des rochers ou tout autre motif (fig. 2).



Fig. 2 : Wang Gai, [芥子园画传], Manuel de peinture du jardin grand comme un grain de moutarde, Beijing Pékin, People's Fine Arts Press, vol. 1, 1679, p. 146.

Ces rides portent toutes un nom et sont répertoriées dans les traités de peinture. Wang Wei était fonctionnaire impérial, il avait acquis un domaine dans les monts du Sud, à une cinquantaine de kilomètres de la capitale Chang'an (actuelle Xi'an) au bord de la rivière Wang (le mot s'écrit différemment du nom du poète et signifie « jante »). Il avait réalisé sur un mur de sa maison une grande fresque paysagère de ce site, qu'il avait accompagnée de vingt quatrains. En partant sur ses traces en 2011, dans le but de découvrir son domaine, ou du moins l'environnement qui avait inspiré cette œuvre, j'ai conçu un récit à partir de vues sur la Chine actuelle. J'ai longuement cherché quelle forme lui donner. J'ai commencé par un texte en prose, dont je n'étais pas satisfaite. Je voulais coller au plus près l'œuvre picturale de Wang Wei. Finalement j'ai décidé de me limiter à vingt vues, référence au nombre de quatrains et j'ai imaginé de transposer la technique des rides au mode d'écriture, en jouant sur cet aspect parfois inachevé, sur les cassures brutales, alors que le trait pourrait se prolonger. Le récit se construit donc à partir de la superposition de segments syntaxiques, dont l'accumulation crée des images. Ces lignes de sens sont fragmentées, brisées, elles génèrent un style heurté. D'ailleurs en peinture, l'une des catégories de rides s'appelle « taillée à la hache » !

### **A.-C. R.**

Vous avez écrit un récit de votre voyage en vingt vues et y avez adjoint deux traductions des quatrains de Wang Wei et ceux de Pei Di. Pourquoi ces confrontations multiples ?

## M. M.

Le livre se divise en deux parties, mon récit en vingt vues et dans une seconde partie, je propose une nouvelle traduction des poèmes de Wang Wei, accompagnés de ceux de son ami Pei Di, poète mineur, qui était son voisin et avec lequel il randonnait. Je parle de nouvelle traduction, car si j'ai échoué à pénétrer sur le domaine qui est désormais un terrain militaire, en revanche j'ai pu acquérir des documents qui traitent, notamment, de la géomorphologie du lieu. J'ai ainsi pu éclaircir des problèmes de traduction, par exemple le nom du « Lac dans la pente », toponyme qui d'ordinaire n'est jamais traduit. Wang Wei occupe une place prépondérante dans le recueil, les poèmes de Pei Di ne l'égalent en rien, mais ils sont importants dans la confrontation que l'on peut faire de l'ensemble avec la peinture, car ils livrent quelques points de repères dans le paysage.

En fait ces deux parties proposent deux visions, la poésie classique sert de guide pour appréhender la Chine d'aujourd'hui. J'avais déjà suivi cette démarche en 1998, lorsque je suis partie sur les traces du poète Lu You en prenant pour guide le journal de voyage qu'il avait écrit en 1170 et en rassemblant une anthologie poétique, *Voyage au pays de Shu*<sup>5</sup>. Ces deux livres à la structure identique confrontent poésie et réel, tissent des liens entre passé et présent et dans le cas de Wang Wei entre poésie et image.

<sup>5</sup> Michèle Métail, *Voyage au pays de Shu*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2004.

## A.-C. R.

Le *Recueil de la rivière de la Jante* (751-753) est composé de vingt quatrains auxquels est associée une cartographie de son domaine près de Lantian, que Wang Wei avait initialement peinte sur un mur de sa maison. Pouvez-vous nous expliquer la genèse et les effets de sens de la réunion sur rouleau de ce « relevé topographique<sup>6</sup> » avec les vingt quatrains ? Autrement dit, quels sont les rapports entretenus entre écriture et paysage ?

## M. M.

La fresque originale peinte par Wang Wei a disparu, probablement lors des destructions occasionnées par la proscription du bouddhisme dans la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle, certaines sources évoquent une copie sur rouleau. La source la plus ancienne actuellement disponible est un estampage d'après des stèles gravées, réalisé au seizième siècle par Guo Shiyuan d'après une copie du rouleau original de Wang Wei par Guo Zhongshu (918-978). Les copies de copies sont très fréquentes en Chine. L'une de ces versions est conservée au musée du Palais à Taipei, mais dans mon livre, je renvoie le lecteur au site Internet de l'université de Chicago qui a mis en ligne un estampage réalisé d'après la stèle datant du IX<sup>e</sup> siècle, estampage que l'on peut faire défiler sur l'écran<sup>7</sup>. Il est ainsi possible de lire les poèmes dans le paysage. Les quatrains portent tous un titre, qui désigne un lieu précis du domaine de l'auteur : La crête aux Fleurs, le Belvédère en abricotier veiné, l'enclos des

<sup>6</sup> M. Métail, *Le Paysage après Wang Wei*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>7</sup> Wang Wei, Wangchuan Villa, rubbing, Ming (1368-1644), 31,8 × 825,5 cm, University of Chicago, East Asian Library. Document en ligne : <<https://scrolls.uchicago.edu/view-scroll/65>>

Magnolias... la mise en regard du texte et de l'image permet d'entrer dans la peinture, de la parcourir comme une promenade.

Au fur et à mesure que le rouleau peint défile, on constate que les poèmes apportent des éléments d'une autre nature, qui ne sont pas représentés. Par exemple dans le premier poème « La cuvette du grand rempart », nous voyons effectivement un mur d'enceinte et quelques saules chétifs, mais le poème introduit une dimension temporelle en évoquant une anecdote historique. Le poème 5 est intitulé « L'enclos des cerfs ». Le rouleau représente un espace délimité dans lequel quelques cerfs et biches sont rassemblés. Le poème lui, parle de tout autre chose, il n'est pas descriptif. Il traite d'une perception sonore de manière très intemporelle, que chacun de nous a déjà pu vivre :

la montagne est vide personne en vue  
seules des voix en écho retentissent<sup>8</sup>

Ce distique est très intéressant car il mêle deux sens : la vue et l'ouïe. Il est malheureusement impossible de rendre, dans la traduction, l'effet subtil du déplacement dans l'espace entre les vers un et deux. Je n'ai pas reproduit les textes originaux dans le livre, car je craignais que cela rebute le lecteur, mais nous pouvons suivre dans cet exemple, ce qui se joue dans l'écriture :

空山不見人  
kong shan bu jian ren  
*vide montagne pas voir homme*

<sup>8</sup> M. Métail, *Le Paysage après Wang Wei, op. cit.*, p. 202.



但聞人語響

dan wen ren yu xiang

*mais entendre homme parole résonner*

Le caractère *ren* [人] qui signifie « homme » occupe la cinquième position dans le premier vers et la troisième dans le deuxième. À travers ce glissement du signe, nous assistons au changement de perception qui, de l'œil passe à l'oreille. En français, nous ne pouvons employer ce même mot « homme » pour signifier l'absence dans le premier vers et la présence dans le suivant, nous disons plus volontiers « il n'y a personne mais nous entendons quelqu'un », l'image d'une silhouette humaine qui passe d'un vers à l'autre nous échappe, car nous ne pouvons conserver le même mot. Ce distique exprime aussi la pensée bouddhique de la présence dans la non-présence et ce n'est pas un hasard si le poème commence par vide.

Dans le deuxième vers, trois caractères comportent des éléments qui se réfèrent au son :

耳 er = l'oreille dans la partie centrale du deuxième caractère 聞

言 yan = la parole, dans la partie gauche du troisième caractère 語

音 yin = le son, dans la partie inférieure du dernier caractère 響

Le lecteur chinois perçoit immédiatement ce jeu sur les signes, qui complète, renforce le sens.

Les textes travaillent donc un tout autre registre que la peinture, ils ne sont pas illustratifs, ils élargissent la représentation et ouvrent à de nouvelles significations.

Plusieurs poèmes du recueil de Wang Wei contiennent aussi des références à l'histoire, à la mythologie, au taoïsme etc., ce qui introduit une dimension temporelle, une strate supplémentaire dans la représentation. Le poète marche dans le paysage mais aussi sur les traces de prédécesseurs, il a en tête les œuvres poétiques et philosophiques qui fondent le savoir lettré. Les niveaux de lecture sont multiples entre peinture et poésie.

### **A.-C. R.**

Vous dites que, pour « L'enclos des cerfs », on voit littéralement le caractère *ren* (« homme ») se déplacer d'un vers à l'autre. Est-ce à dire que le quatrain constitue en lui-même un paysage, que l'écriture organise un paysage à voir ? Y a-t-il d'autres exemples parmi les vingt quatrains ? Le son, de la même manière, y serait-il à voir ?

### **M. M.**

Les poèmes de Wang Wei sont un autre mode de représentation que la peinture, mais les enjeux sont les mêmes, ils concernent la perception face au paysage, les sensations ressenties. Le poème à travers la structure des caractères permet d'introduire des éléments qui renforcent le sens et d'évoquer des perceptions impossibles à rendre en peinture, comme la présence de voix humaines. La poésie classique nous en offre de très nombreux exemples à travers l'emploi de caractères comportant un même radical. L'écriture chinoise comprend 214 radicaux, c'est-à-dire des éléments graphiques simples, parfois issus des pictogrammes primitifs qui entrent dans la formation de caractères plus complexes. Ils permettent de classer les mots dans les dictionnaires, à l'instar de notre ordre alphabétique. Je viens de décrire, dans ce

deuxième vers, des mots qui se rapportent au sonore, ce sont tous des radicaux. Leur présence est subtile. Cette intrication entre sens des mots et pouvoir de suggestion de l'écriture fait de ce cinquième poème du recueil un chef-d'œuvre. La langue dépouillée est d'une grande clarté, c'est encore l'un des poèmes anciens les plus connus en Chine, douze siècles après sa composition.

Dans ce recueil, le poème 13 « Le torrent chez les Luan » est également remarquable. Il se focalise sur le bruit de l'eau, à la fois celui de la pluie et celui du torrent. Le mot « torrent » qui apparaît dans le titre : *lai* 瀨 est construit en trois parties, celle de gauche représente le radical de l'eau sous la forme de trois gouttes 氵.

Le premier vers commence par une onomatopée, qui contient dans sa partie droite le radical du vent, *feng* 風 qui amène les deux mots suivants : la pluie d'automne. Une image surgit aussitôt, les bourrasques de vent sous une pluie battante.

颯颯秋雨中

sa sa qiu yu zhong

chhh automne pluie dans

Chhh sous la pluie d'automne

Puis le radical de l'eau apparaît dans quatre caractères sur cinq dans le deuxième vers, c'est une réelle immersion :

淺淺石溜瀉

jian jian shi liu xie

rapide (pour un cours d'eau) pierre couler s'écouler

Deux caractères sont répétés au début du second vers, parallélisme avec l'onomatopée du premier vers. Les deux derniers mots sont eux des synonymes qui expriment l'idée d'écoulement. Au milieu le mot « pierre » 石 symbolise ce qui est dur, qui ne bouge pas alors que tout s'agite autour dans le torrent. D'ailleurs selon la cosmologie chinoise la pierre est Yang, principe masculin et l'eau Yin, principe féminin. Le poète nous offre donc une image parfaite, équilibrée :

Chch sous la pluie d'automne

D'une traite il dévale entre les rochers

Les ondulations rebondissent se chevauchent

L'aigrette blanche effrayée de nouveau se pose<sup>9</sup>

L'écriture de Wang Wei est très imagée. Le bruit de l'eau est partout présent. D'ailleurs le poète des Song Su Dongpo disait de Wang Wei que ses poèmes étaient des peintures et ses peintures des poèmes. C'est l'une des caractéristiques de son œuvre, peut-être en rapport avec ses qualités d'« artiste complet ».

## A.-C. R.

Concernant les quatrains de Wang Wei, vous écrivez, dans *Le Paysage après Wang Wei*, qu'ils sont « traités en plans fixes<sup>10</sup> », ce qui semble indiquer qu'ils constituent avant tout une unité visuelle représentant une étendue spatiale.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 210. La traduction s'accompagne du commentaire suivant : « *Sasa* dit l'onomatopée, comment traduire le bruit blanc de l'eau ? ».

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 195.

## M. M.

Lorsque je parle de plans fixes, c'est à mettre en relation avec la peinture qui est panoramique, une vision lointaine vue en plongée. En réalité, les proportions ne sont pas respectées, certains éléments présents dans les poèmes comme la chaumière (poème 8, « Le chemin de digue aux sophoras de palais<sup>11</sup> ») révèlent des détails d'une manière peu réaliste, ils apparaissent comme des gros plans, des effets zoom, insérés dans un plan large. Deux plans se superposent. Le premier distique du poème 5 cité plus haut, correspond à une vue panoramique, le poète semble contempler la montagne dans sa totalité, il nous incite à balayer le paysage du regard pour trouver d'où proviennent les voix. Le second distique au contraire opère un effet zoom :

返景入深林

fan ying ru shen lin

retourner ombre pénétrer profond forêt

復照青苔上

fu zhao qing tai shang

de nouveau éclairer vert mousse dessus

<sup>11</sup> Un commentaire accompagne la traduction de ce poème : « Des rochers hérissés forment un rempart naturel contre la montée des eaux. Les sophoras plongent leurs racines dans les anfractuosités. Coiffe haute, longue barbe, un personnage, hôte ou visiteur, se tient debout dans la pièce. Une table carrée, deux serviteurs. Maison dissimulée à l'ombre des *Sophora Japonica*, ces gardiens de palais ou arbres aux pagodes. Les feuilles se replient le jour, s'étalent la nuit. », *ibid.*, p. 205.

Les rayons du soleil couchant pénètrent la forêt profonde

Jettent de nouveau leur lumière sur les mousses vertes

On entre là dans le microcosme. Les mousses vues de très près sont semblables à une forêt. Elles évoquent aussi une odeur d'humus, qui renvoie à un sens supplémentaire, celui de l'olfaction. On remarquera au passage que le verbe pénétrer, faire retour 入 s'écrit en deux traits comme homme 人, mais en sens inverse. Visuellement le poème multiplie les axes de déplacements. Dans plusieurs autres poèmes du recueil, des lignes verticales se dessinent, lorsqu'il s'agit de monter et redescendre un lieu tel La crête fleurie et des lignes transversales, lorsqu'est évoquée la traversée du lac.

### **A.-C. R.**

La prosodie génère également des effets rythmiques et sonores qui sont aussi des effets de sens. Est-ce le cas dans les quatrains de Wang Wei ?

### **M. M.**

Comme dans la poésie occidentale, le découpage du vers génère des effets rythmiques. Nous sommes ici en présence de vers pentasyllabiques, vers impair, qui se divise en 2 + 3 syllabes.

Une autre dimension échappe à la traduction, l'alternance tonale. Le chinois, ancien comme moderne, est une langue à tons, mais il existait davantage de tons dans la langue ancienne, un peu comme dans le Cantonais aujourd'hui. De plus nous ne savons plus prononcer l'un d'eux : le ton rentrant. La prononciation des mots a varié. Selon l'usage, la transcription que je donne est en mandarin actuel, mais nous savons par exemple que le mot blanc *bai*

白 se prononçait autrefois *bo*. Les anciens dictionnaires de rimes sont d'ailleurs d'une grande utilité en la matière, puisqu'ils renseignent sur cette prononciation oubliée des mots. Par ailleurs les tons ne sont pas graphiquement marqués, un même caractère, selon sa signification, peut se prononcer différemment et ne pas avoir le même ton.

À l'époque de Wang Wei de nouvelles formes poétiques virent le jour avec la « poésie de style nouveau » dans lesquelles les tons furent regroupés en deux catégories : plat et oblique qui alternaient selon des schémas préétablis, un peu comme des longues et des brèves. La déclamation d'un poème était donc déjà musicale par son accentuation. Cette poésie ancienne était chantée, avec des reprises. Songeons en Occident à l'époque des troubadours. Wang Wei écrivit des musiques sur ses poèmes, l'une d'elle est d'ailleurs conservée, si célèbre que différentes versions sont disponibles sur YouTube<sup>12</sup>.

Curieusement les Chinois n'étaient pas conscients de parler une langue à tons, c'est l'introduction du bouddhisme et la traduction des écrits bouddhiques à partir du sanskrit qui provoqua cette prise de conscience. Ainsi de nouvelles formes poétiques émergèrent et furent particulièrement en vogue à l'époque de Wang Wei. Lui-même écrivit son recueil de quatrains en suivant ce « style moderne » qui atteignit son apogée durant le VIII<sup>e</sup> siècle. À la fin de la dynastie Tang, vers le X<sup>e</sup> siècle, des poèmes plus longs apparurent, « les poèmes à chanter » qui étaient écrits sur des airs et des schémas imposés, nombre et longueur des vers, en renonçant à l'isométrie. Les titres sont conservés, par exemple « Sur l'air de Pusa man », repris dans de très nombreux poèmes, mais la musique est malheureusement perdue.

<sup>12</sup> « Three Variations on the Yang Pass » ou « Yangguan Sandie ».

Cette évolution des genres poétiques est la conséquence des invasions barbares, par lesquelles de nouveaux instruments et de nouvelles musiques pénétrèrent la Chine. Dans le cas du *Recueil de la rivière de la Jante*, nous ne savons pas si Wang Wei avait composé une musique d'accompagnement. Les poèmes étaient probablement inscrits sur la fresque d'origine. Le vide du ciel qui occupe une place importante dans les peintures, laisse un espace propice à une inscription. Toutefois, il serait hasardeux de l'affirmer.

### **A.-C. R.**

La première partie de *Paysage après Wang Wei*, comprend « vingt vues », celles du paysage contemporain que vous avez arpenté en 2011 alors que vous étiez partie sur les traces de Wang Wei. Vous avez fait le choix de l'écriture en lettres capitales sans empattements, en romain ou en italique. Pourriez-vous nous expliquer ce choix et le rapport qu'il peut avoir d'une part avec les rides et d'autre part avec les traits des caractères chinois ?

### **M. M.**

Les rides sont des traits, les lettres capitales me permettent de tracer sur la page, ce que j'appelle des « traits signifiants ». Les livres imprimés en chinois présentent aussi ce type d'alignement de caractères. Écrire en capitales supprime les hampes et les jambages de notre alphabet, qui perturbent la linéarité. Le dispositif est similaire à celui du chinois ; de loin il génère un effet visuel de lignes parallèles. J'ai utilisé les capitales dans plusieurs recueils, clairement sous l'influence de l'écriture chinoise. En renonçant à la distinction entre majuscules et minuscules, je retrouve un fondement de l'écriture chinoise : chaque caractère s'inscrit dans un carré. Ce principe vaut pour



l'écriture dite régulière, car les calligraphes ont développé différents styles d'écriture, dont certains échappent à cette régularité, comme « l'écriture d'herbe ». Par ailleurs l'influence de la langue chinoise est perceptible à travers l'emploi fréquent du verbe à l'infinitif (le verbe ne se conjugue pas en chinois) (fig. 3).

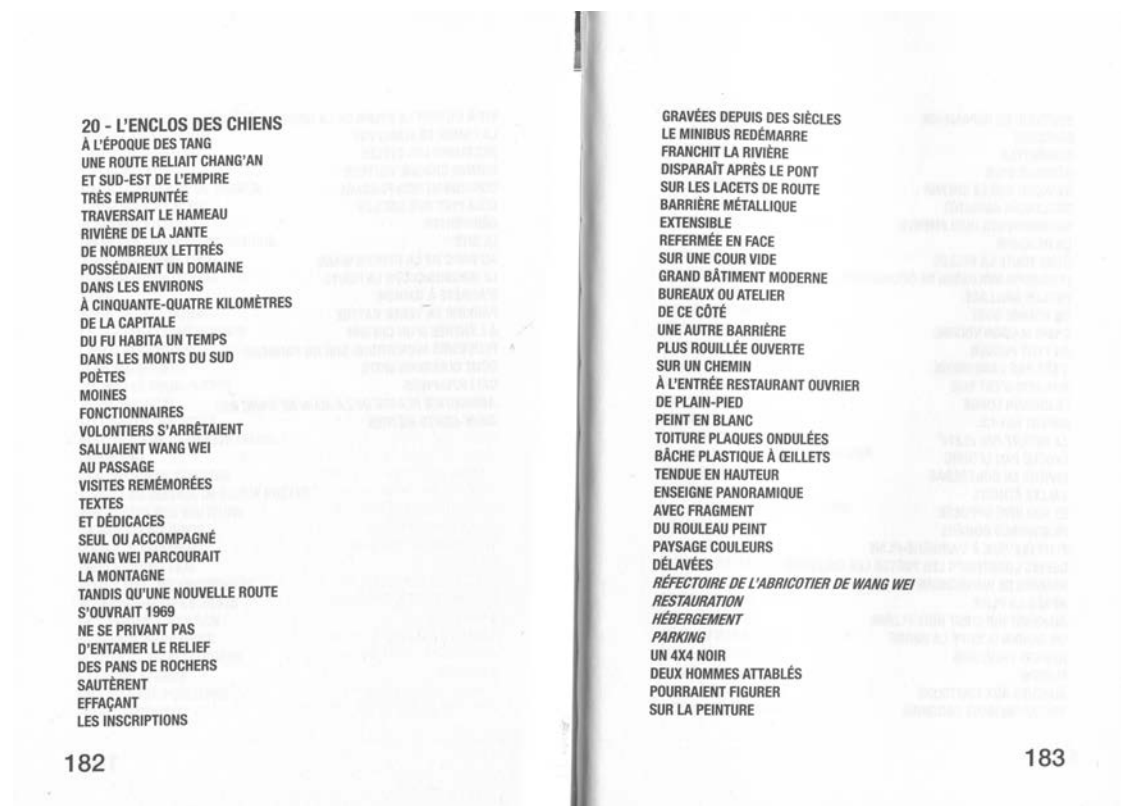


Fig. 3 : Michèle Métail, « 20 – L'ENCLOS DES CHIENS », Le Paysage après Wang Wei, Paris, Éditions LansKine, 2021, p. 182-183.

## A.-C. R.

Le *Recueil de la rivière de la Jante* fut une fresque avant d'être recopié par Wang Wei sous forme de rouleau dont le déploiement est horizontal. Vos publications orales<sup>13</sup> de *Paysage après Wang Wei* s'effectuent sur des rouleaux de lecture au déploiement vertical qui confrontent les deux systèmes d'écriture en réservant la calligraphie en noir pour le français et la calligraphie en couleur ou au pochoir sur aplats colorés pour le chinois. Avez-vous pensé aux effets d'échos entre le rouleau de Wang Wei et les vôtres ? Ils sont en effet plus imagés que ceux de *La Route de cinq pieds*, qui dialoguent également avec la Chine dans une même perspective d'écart culturel, mais ne comportent pas d'insertions visuelles.

## M. M.

*La Route de cinq pieds*<sup>14</sup> existe sous trois formes : un livre, des rouleaux de lecture et un *Gigantexte*, le numéro 5, intitulé « Forêt de stèles<sup>15</sup> » (2007-2008) d'après le nom d'un célèbre musée lapidaire à Xi'an. Seul le texte des deux premiers voyages, 1985 et 1987, sur un ensemble de neuf, est calligraphié sur toile avec un fond imitant la pierre. Il comporte de nombreuses insertions peintes en rouge, parfois en blanc, qui sont des mots

<sup>13</sup> Concernant le mode de diffusion de ses textes, M. Métail estime que « la projection du mot dans l'espace représente le stade ultime de l'écriture », l'oralité est donc son mode privilégié de publication. Voir *Le Cahier du Refuge*, n° 214, septembre 2012, p. 7.

<sup>14</sup> Michèle Métail, *La Route de cinq pieds (1985-1987)*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2009.

<sup>15</sup> Michèle Métail, *Forêt de stèles*, Gigantexte n° 5, 2007-2008. 210 toiles composant un ensemble de 55 + 1 stèles, 50 × 250 cm et un dispositif audio.

chinois en rapport avec le contenu du texte (toponyme, publicité, slogan etc.). L'ensemble mesure 15 mètres de long sur 2,50 mètres de haut et a déjà été exposé à deux reprises<sup>16</sup>. La dernière stèle, isolée, s'intitule « Stèle de parole » (fig. 4, 5, 6) ; elle représente ce mot et surtout elle ne comporte plus de texte, celui-ci est enregistré et diffusé dans l'exposition. On passe donc du texte écrit au texte proféré. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas réalisé de rouleaux de lecture « enluminés », mais il n'est pas exclu que je le fasse un jour.



Fig. 4: Michèle Métail, Forêt de stèles, Gigantexte n° 5; *Trans-positions* (Bernard Heidsieck, Michèle Métail, Louis Roquin), 12 septembre – 30 septembre 2009, La Coopérative, Centre d'art et de littérature, Montolieu © Michèle Métail.

<sup>16</sup> Musée de la Vallée de la Creuse (Éguzon-Chantôme), exposition personnelle, 6 – 29 mars 2009 ; *Trans-positions* (Bernard Heidsieck, Michèle Métail, Louis Roquin), La Coopérative, Centre d'art et de littérature (Montolieu), 12 septembre – 30 novembre 2009.

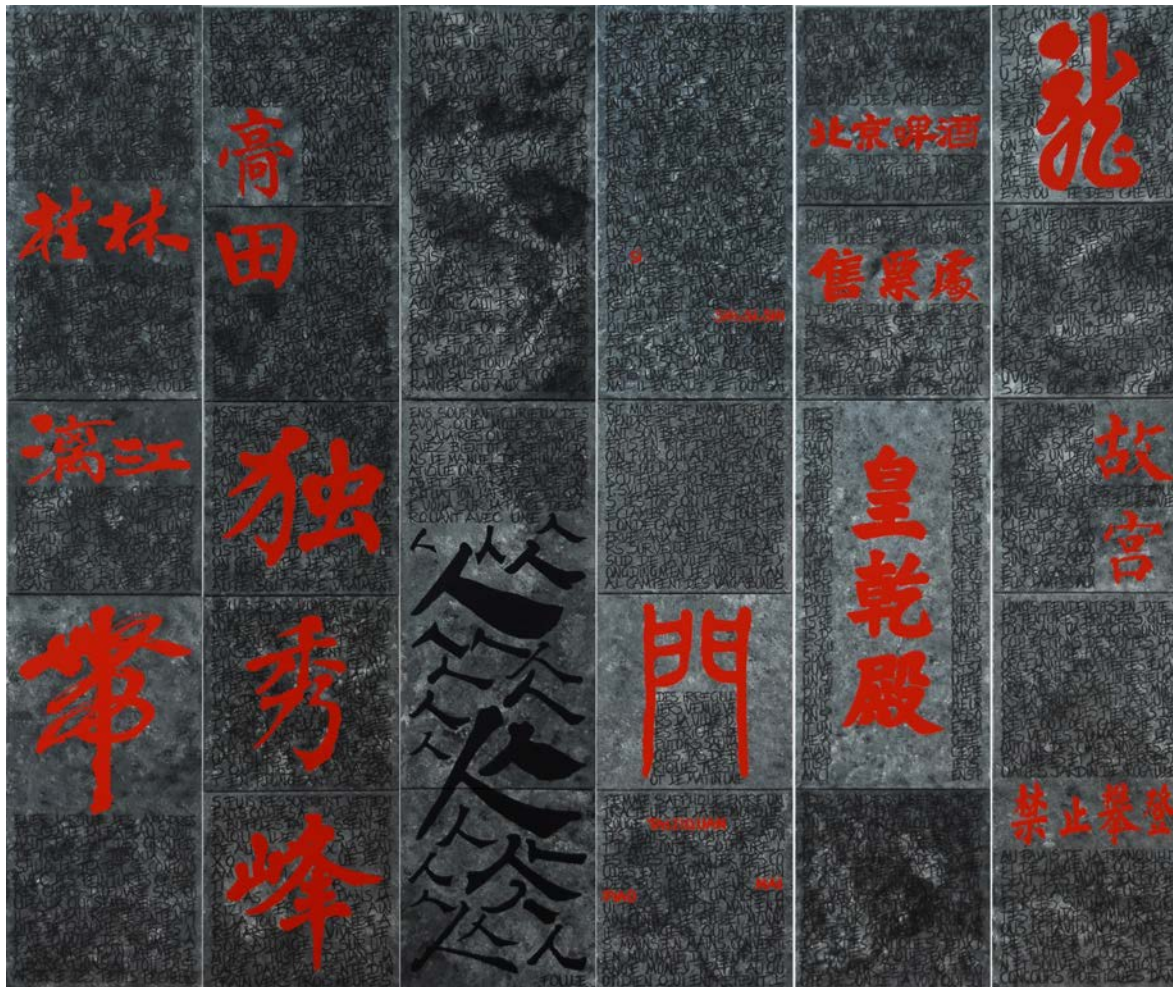


Fig. 5 : Michèle Métail, Forêt de stèles, Gigantexte n° 5, 12 septembre – 30 novembre 2009, détail des stèles 7 à 12, La Coopérative, Centre d'art et de littérature, Montolieu © Michèle Métail.





*Fig. 6 : Michèle Métail, Forêt de stèles, Gigantexte n° 5, 6 – 29 mars 2009 vue d'ensemble avec la « Stèle de parole », musée de la Vallée de la Creuse, Éguzon-Chantôme, exposition personnelle © Michèle Métail.*

Dans « Forêt de stèles » l'œuvre qui s'appréhende à la fois comme image et comme texte, jeu entre visible et lisible, ne propose qu'un seul sens de lecture. En revanche de nombreux rouleaux présentent un double sens de lecture, comme ceux réalisés à partir de deux chapitres du *Paysage après Wang Wei*. Le texte que je lis est à l'endroit pour moi, les insertions peintes



que je ne lis pas, sont orientées vers le public. Pour les comprendre, le public reçoit d'ailleurs à l'entrée une feuille de « Légendes » avec les traductions et les explications. C'est une façon d'insister sur ce dispositif propre à la publication orale qui place poète et public en vis-à-vis, une façon de dire « je sais que vous êtes là », d'insister sur l'interaction entre nous<sup>17</sup> (fig. 7).

Fig. 7: Michèle Métail, « Avenue de l'est », Le Paysage après Wang Wei, rouleau de lecture, 2019. Le caractère en doré sur fond noir signifie « longévité », les autres, d'après des relevés effectués sur des affiches placardées, « destruction » © Michèle Métail.

<sup>17</sup> Voir Anne-Christine Royère, « Michèle Métail : poésie publique », dans Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle Théval (dir.), *Poésie & Performance*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2018, p. 233-246.

L'idée du rouleau est apparue dans mon travail dès 1973 avec le Poème infini *Compléments de noms*<sup>18</sup> que j'avais commencé à écrire au stylo à encre sur des rouleaux de papier peint. Le texte se mêlait donc à des motifs kitsch de paysage. Puis j'ai réalisé des rouleaux dactylographiés avant de passer aux rouleaux manuscrits et peints. Il est évident que cette évolution s'est produite sous influence directe de la culture chinoise, de la calligraphie que j'ai étudiée. Ils offrent une double perception, celle de l'image et celle du texte qui est proféré. Ces rouleaux « enlumines » concernent aussi le Poème infini, les 2888 vers du *Cours du Danube*<sup>19</sup> ont été calligraphiés avec de nombreuses insertions peintes sur cinq lés de papier à dessin de 10 mètres de long chacun. En 2022, invitée par le Festival international de poésie de Berlin à rédiger un « Discours sur la poésie », je l'ai lu en public à partir d'un rouleau très décoré qui mesurait 17 mètres de long. Donc cette pratique déborde largement les seuls textes sur la Chine.

## A.-C. R.

Alors que le *Recueil de la rivière de la Jante* associe écriture et peinture de paysage, vos rouleaux intriquent deux systèmes d'écriture, alphabétique et

<sup>18</sup> *Compléments de noms* a pour premier vecteur de diffusion la radio. En 1975 ont lieu les premières lectures *live*. À partir des années 1980, le poème est publié par extraits en revues, dans des ouvrages collectifs ou des anthologies, plus rarement en CD. Voir Anne-Christine Royère (dir.), Michèle Métail. *La poésie en trois dimensions*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Al Dante. Études », 2019, p. 399-423. Sa structure syntaxique comprend à six modules nominaux par ligne ; l'ajout en tête de ligne d'un nouveau substantif alors que le dernier tombe garantit un nombre constant de « compléments de noms » et une génération potentiellement infinie du poème.

<sup>19</sup> Michèle Métail, *Le Cours du Danube, en 2888 kilomètres/vers... l'infini*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Al Dante. Les irréciliables », 2018.

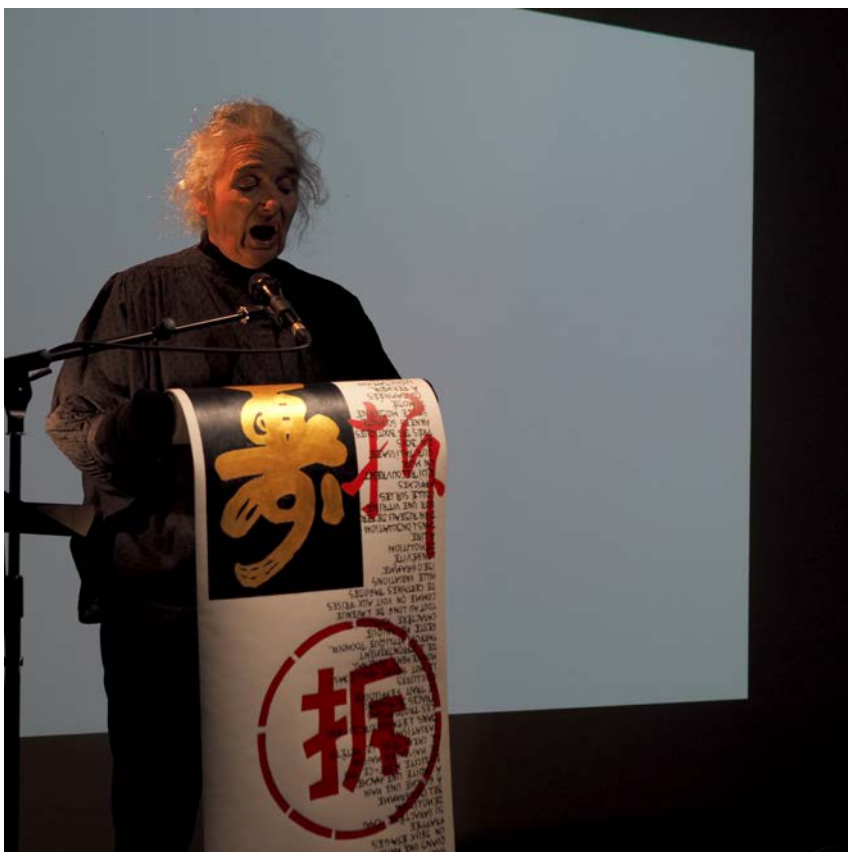
sinographique. Ce double système d'écriture dessine-t-il une cartographie ? Qu'apporte sa prise en charge gestuelle et orale ? La considérez-vous comme une écriture en soi ?

## M. M.

Dans le cas des rouleaux de lecture du *Paysage après Wang Wei*, on peut parler de cartographie car j'ai reproduit des toponymes, des plaques de rue, des enseignes. Il en va de même avec les rouleaux du *Cours du Danube* qui reproduisent des panneaux de signalisation de la navigation fluviale, des noms de ville, des indications kilométriques, autant d'éléments bien réels que je collecte au cours de mes voyages. On pourrait presque évoquer la poésie visuelle, avec cette reprise de signes existants, transposés sur le papier, peints à l'acrylique et qui tranchent sur le noir de l'écriture manuscrite. Parfois l'écriture recouvre le signe peint qui apparaît alors en filigrane. La notion d'inscription du texte dans le paysage m'occupe d'ailleurs dans de nombreuses œuvres, dont certaines recourent à la photo.

Quant à l'oralité, elle commence dès la phase d'écriture. J'écris à haute voix. Jusqu'à présent, j'ai toujours porté moi-même mes textes en public (fig. 8). Le timbre de la voix, les intonations, les modulations sont des identifiants pour chacun d'entre nous, il en va de même de l'écriture manuscrite. Il me semble que les deux se complètent à travers cette pratique du rouleau de lecture dans lequel le volume du texte devient perceptible. À la fin d'une lecture publique, le rouleau est étalé sur la scène, il prend de la place, s'est replié ou s'est lové, il prend une forme que je ne contrôle pas, il devient un objet en lui-même et plus uniquement le support d'un texte.





*Fig. 8 : Michèle Métail, Le Paysage après Wang Wei, publication orale pour le vernissage de l'exposition Michèle Métail. Topo/Phono/Graphes, 29 février – 21 avril 2020, Centre international de poésie Marseille : Cipm, Marseille © Laurent Sanchez.*