

P  
RÉ  
FAC  
E

## Poésie : Travaux publics. Entretien

Michèle Métail & Anne-Christine Royère

**ANNE-CHRISTINE ROYÈRE** — Vous entrez en poésie en 1973 en participant à quatre reprises à l'émission de Georges Charbonnier, *Art, méthode, création*, pour évoquer le procédé de la liste dans *Compléments de noms*, le prototype du quadrillage dans la construction du graphe du « poème topographique » *Forêt de Compiègne* et enfin la poésie phonétique. En quoi cette série d'émissions fut-elle fondatrice pour votre œuvre ?

**MICHÈLE MÉTAIL** — La rencontre avec Charbonnier fut déterminante car il était un formidable analyste. Aujourd'hui je lui emprunte volontiers son terme de « méthode » sur lequel il mettait l'accent dans ses émissions. Il a immédiatement saisi la double construction de *Compléments de noms* : d'une part la lecture verticale, en continu, offrant une liste de mots qui s'enchaînent par concaténation, par association d'idées. Je l'ai baptisée depuis « à vers repliés ». Et d'autre part la lecture horizontale par six unités qui inverse l'ordre de ces mots et procède plus lentement, en déployant le vers. Cinq vers sont ainsi nécessaires pour *expulser* chaque nouveau mot introduit. Cette idée de renversement m'était inspirée par le sérialisme musical dans lequel j'étais plongée à Vienne. Charbonnier était au fait des idées structuralistes, des questions de forme. Il pensait dans la transversalité, abordant aussi bien la littérature que la musique et les arts plastiques et nous avons trouvé là des centres d'intérêt communs qui nous ont rapprochés jusqu'à sa mort en 1990. Cette double lecture mise en évidence lors de la première émission portait en germe une part essentielle de mon travail de création et de recherche, qui m'occupe encore aujourd'hui. D'ailleurs le poème chinois à lecture retournée de Su Hui, objet de ma thèse, se lit selon des combinaisons de lectures verticales, horizontales et diagonales. Quant au poème topographique, il réorganise la géographie sous forme de listes en regroupant les noms

de lieu par affinités linguistiques. D'autres textes : *Porte-à-porte* ou *Entrez/Sortez*, se fondaient également sur des listes et je les ai très tôt rassemblés sous ce titre générique. Depuis, le goût de l'énumération ne m'a jamais quittée.

Puis à l'occasion de l'émission consacrée à la poésie phonétique, je cherchais à me procurer l'intégralité de la *Ursonate* de Schwitters, dont je n'avais que des extraits. Charbonnier me conseilla de m'adresser à François Le Lionnais dont il me communiqua le numéro de téléphone. Je suis allée le voir chez lui, route de la Reine à Boulogne-Billancourt. Je n'y ai pas trouvé la *Ursonate* mais ce fut mon premier contact avec l'Oulipo, sur le lieu de ses réunions. Le Lionnais était curieux de savoir ce que j'écrivais, je lui ai montré les premiers vers de *Compléments de noms* et le *Poème topographique*. Il les transmit aux autres membres lors d'une réunion. Queneau m'écrivit et m'invita à le rencontrer dans son bureau de la rue Sébastien Bottin, chez Gallimard. Les connexions se sont faites ainsi, en quelques mois, très simplement.

A.-C. R. — Les dictionnaires, en tant que source documentaire, sont essentiels dans la genèse de *Compléments de noms*. Cependant, comme en témoignent vos lectures dans l'émission de Claude Royet-Journoud, *Poésie ininterrompue*, du 10 au 17 décembre 1978, ils ne sont pas exempts de littérature. Vous avez en effet lu côte à côte des extraits de *Compléments de noms* et des extraits du *Dictionnaire du Scrabble* par Annie Carillon et Béatrice de Goutel (Paris, 1976) ou encore, en hommage à Bernard Heidsieck, des extraits du *Lexique des noms indiens en Amérique* par B. Assiniwi (Ottawa, 1973, t. 1, « Noms géographiques »). Pourriez-vous nous expliquer votre rapport au dictionnaire et ce parti pris de lecture pour le moins audacieux ?

M. M. — Lorsque j'avais 6 ou 7 ans, mes parents m'offrirent un premier dictionnaire : *Mon Larousse en images*. Il demeura mon livre de chevet des années durant. Le soir je reliais les mots entre eux en inventant des histoires. D'emblée j'ai considéré le dictionnaire comme un livre à part entière et non comme un simple outil. *Compléments de noms* est indissociable des dictionnaires. Tout d'abord je me suis très vite aperçue que je devais dresser la liste des mots employés afin de ne pas les réutiliser. Je composais donc un lexique, par ordre alphabétique avec le

numéro du vers, comme une seconde version du texte. Et surtout le recours à de multiples dictionnaires s'imposa afin d'explorer des champs lexicaux particuliers, tels que les patois, les argots de métier, les langues techniques, avec le désir de sortir de l'oubli des substantifs, de *passer en bouche* tous ces mots qui furent un jour inventés et prononcés par des hommes. Dans certains cas ils marquent un moment de l'histoire, comme l'argot des poilus de la guerre 1914-1918 que Gaston Esnault rassembla dès 1919. Aujourd'hui je possède des centaines de dictionnaires, de lexiques, dans plusieurs langues, dont quelques pièces rares.

En 1978 lorsque Royet-Journoud m'invita pour une semaine de *Poésie ininterrompue*, comme c'était la règle, je devais lire 50 % de mes textes et 50 % de textes d'autres auteurs. Je choisis de lire exclusivement des extraits de dictionnaires, dont certains sont constitués de simples listes de mots sans aucune définition (dictionnaire du Scrabble, des rimes...). Les dictionnaires offrent la langue à l'état brut. Je les abordais comme des poèmes phonétiques et j'avais même choisi un extrait de l'annuaire des abonnés au téléphone ! Choix disruptif dans le contexte de l'époque, qui portait une part évidente de provocation. Je voulais me démarquer d'un certain académisme. Personne ne me prit au sérieux, sauf Altagor qui m'envoya une lettre enthousiaste !

A.-C. R. — Vous avez mentionné l'importance de la « méthode » dans votre travail. À la fin des années 1970, vous désigniez cette « méthode » comme un « système de contraintes ». Bernhard Metz souligne cependant dans son article le fait que vos « contraintes » sont plus ludiques, moins rigoureuses et plus libres que celle de l'Oulipo. « Méthode », « contrainte » « protocole », peut-être ? Quel terme vous semble le plus approprié pour désigner spécifiquement votre approche du langage ?

M. M. — Ces termes ne recouvrent pas exactement les mêmes choses. La méthode désignerait plutôt l'ensemble du processus créatif qui peut englober des éléments obéissant ou non à une contrainte. Il y a d'ailleurs un magnifique ouvrage de Jiří Kolář qui s'intitule *Dictionnaire des méthodes* dans lequel il explique ses divers procédés de création. Un protocole établirait, je crois, une marche à suivre définie en amont, en précisant toutes les étapes *a priori*. En fait mes textes se construisent durant le temps de leur écriture et même de leur lecture parfois,

puisqu'elles phases de réécriture sont fréquentes après une première présentation en public. Je m'aperçois, après bientôt cinq décennies, que ma méthode, ma manière de procéder est toujours identique. J'en ai pris conscience récemment. Il faut du recul pour en juger et un minimum d'expériences. Elle s'applique quel que soit le type de textes : ceux qui ont pour objet le langage, les codes de communication comme ceux qui relèvent d'un travail sur le paysage.

*Compléments de noms* est né au bord du Danube, au moment où je découvris une enseigne de la très officielle DDSG (Compagnie des voyages en bateau à vapeur du Danube), faisant revenir en mémoire le mot à rallonge qui constitue le premier vers du poème (*der Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitän*). De très nombreuses œuvres ont été initiées durant la marche, fruit de l'immersion dans un environnement : les enseignes incomplètes, les miroirs de rue à Taïwan, les groupes de cinq personnes en Chine, le mont Ventoux dont l'exploration m'a menée jusqu'au Japon, sans oublier les multiples traversées de Berlin. Parcourir un dictionnaire est aussi une forme de déambulation. Des mots accrochent l'œil, des rapprochements s'imposent et tout à coup, il s'agit de circuler en suivant un fil conducteur comme on le ferait dans la traversée d'un paysage. Par exemple avec les mots venant du français introduits dans la langue allemande. Certains d'entre eux témoignent d'un pan de l'histoire. Lorsque les Huguenots persécutés se sont réfugiés à Berlin, ils introduisirent un mode de vie, des jeux, des recettes, des techniques artisanales inconnus en Prusse et par conséquent le vocabulaire qui les désigne. Que l'on trouve à Berlin une *Chausseestraße* ou un *Schloß Bellevue* est plus qu'une curiosité toponymique. Alors la méthode devient pour ainsi dire archéologique, il s'agit de fouiller dans les strates des dictionnaires pour en exhumer des objets particuliers, significatifs.

Dans tous les cas l'expérience sensible, la perception attise la curiosité et conduit à délimiter un champ d'investigation, une forme de cadrage qui permet d'échapper au flux d'informations chaotiques en se centrant sur des éléments précis. Commence alors la collecte des matériaux – les rushes – qu'il faudra ensuite trier, assembler. Ce peut être une liste de substantifs qui se rattachent à un domaine spécifique à intégrer dans *Compléments de noms*. Ou bien des photos de reflets prises à Berlin, qui initieront une forme fixe dans la partie « Cadastre » de

*Toponyme : Berlin*. Faut-il appeler « contrainte » le seul fait de photographier des reflets ? En revanche, que les tirages photos (format 10 x 15) de ces reflets soient transposés en poème de dix vers de quinze lettres chacun, relève de la contrainte. J'ai employé l'expression « format photo » précisément pour insister sur le fait que la forme poétique découle de l'image, qu'elle est en adéquation avec elle. Le cadrage, le format sont essentiels, ils permettent d'inventer une langue. En ce cas la syntaxe heurtée, déformée, résulte du nombre limité de lettres. Elle fait écho aux reflets sur les parois de verre, qui renvoient des images altérées, aux lignes brisées.

En 1979 nous avons fondé une association avec Louis Roquin, « System'Art », afin de proposer des œuvres, musicales, plastiques, poétiques, soumises effectivement à des règles strictes d'écriture, de composition. Nous allions dans la mouvance des recherches de l'époque, comme les manifestations « Art et ordinateur », « Art et mathématique ». Nous voulions aussi nous démarquer d'une certaine vision de la poésie, celle de l'angoisse de la page blanche, alors très répandue. Nous étions au contraire dans l'enthousiasme de la création, dans le débordement même. Ce titre était donc volontairement provocateur. Nous ne l'avons pas employé très longtemps. « Les arts contigus » qui suivit quelques années plus tard, reflète bien mieux notre position. Durant les premières années de participation à l'Oulipo, j'étais très engagée dans cette démarche radicale. Une évolution a commencé de se produire au milieu des années 1980 avec l'étude du chinois et les premiers voyages dans le pays. Je me suis alors effectivement quelque peu « libérée » de la contrainte.

A.-C. R. — Concomitamment cette « méthode » est l'indice certain d'un refus de tout subjectivisme souligné entre autres par Gaëlle Théval et Jeff Barda, lequel suggère un rapprochement entre *Cent vues du Japon* et *Dépôts de savoir & de technique* de Denis Roche. Vous qualifieriez-vous d'objectiviste ?

M. M. — Oui peut-être. *Cent vues du Japon* est un assemblage de bribes de perceptions, de flashes comme on en perçoit au cours d'un déplacement, lorsque quelque chose émerge d'un flot continu d'informations. Cette continuité est rendue par l'écriture sans séparation

entre les mots de cent fragments en 99 lettres plus une esperluette et le texte accompagne une série de cent photos. L'ensemble a pris forme durant un séjour au Japon, j'avoue ne pas avoir pensé à Denis Roche. Le choix de l'esperluette me parut évident comme repère visuel entre les fragments, signe à la fois de leur séparation et de leur liaison. Nous lui avons d'ailleurs consacré un livre avec Louis Roquin, intitulé *L'Un l'autre : esperluette*, dans lequel nous l'envisagions comme un idéogramme. Le rapprochement avec Roche est très pertinent. Seule une personne extérieure est à même de percevoir ces affinités.

J'ai toujours tenté d'effacer la personne, le sujet, face à ce qui était observé. Toutefois lorsqu'un photographe cadre, il opère un choix qui est très personnel, même s'il ne se met pas au premier plan. Lorsque je parcours la Chine et prends des notes, qui permettront ensuite d'écrire *La Route de cinq pieds*, ce que j'observe, ce que je retiens, est le fruit d'un cadrage et il n'est pas neutre non plus.

Je suis toujours frappée de voir combien les différents amis qui viennent à la maison remarquent des choses différentes dans un même paysage. Un compositeur comme Pierre Mariétan va s'attacher à l'environnement sonore avec les effets d'écho, de proximité ou d'éloignement du son en fonction du relief. Paul-Armand Gette ne lèvera pas le nez du lit du Gardon, car il analyse la nature des galets et devant une roche métamorphique se posera la question de la présence d'anciens volcans à proximité, et Bernard Rival, en botaniste averti, nommera toutes les fleurs sauvages qui poussent au bord du chemin. Au final, ce sont trois paysages différents, bien que chaque observateur fasse des remarques objectives à travers une grille de lecture qui lui est propre. Ce qui confirme par ailleurs que le paysage est bien une invention, voir Anne Cauquelin !

A.-C. R. — En parlant de déambulation, vous faites un parallèle entre le paysage et la langue. Vous suggérez l'idée que le paysage, comme la langue, n'est jamais donné, que tous deux sont le fruit d'une construction intellectuelle couplée avec une mise en forme singulière de leur *pratique*, au sens le plus incarné du terme. Quels rapports langue et paysage entretiennent-ils dans vos textes ? Et corollairement quelles relations unissent vos textes et les nombreuses photographies de paysage que l'on rencontre dans vos livres comme dans vos « Publications orales » ?

M. M. — Les flâneurs berlinois se sont déjà attachés à lire la ville. J'adopte cette même attitude par exemple, avec les enseignes incomplètes présentées dans le passage de *Compléments de noms* intitulé « Les Troubles du langage ». La collecte de photos offrant des mots déformés par absence de certaines lettres génère le texte, mais autant l'œil est capable de reconnaître un mot écrit auquel il manque une ou plusieurs lettres, autant l'oreille se trouve confrontée à une langue dépourvue de sens, proche du borborygme. Texte et image se télescopent.

Ce rapport entre texte et photographie prend des aspects différents selon les œuvres, mais il n'est jamais illustratif. Il s'agit plutôt de deux approches qui évoluent indépendamment l'une de l'autre. La vaste collection de formes en X photographiées dans les paysages les plus divers existe de manière autonome. Parfois des photos seules furent publiées. À travers l'association de certaines d'entre elles avec des chiasmes rhétoriques ou des définitions incluant la lettre X (deux collections textuelles que j'enrichis parallèlement à la collection photographique), l'X photographié se charge de sens. Du sens s'inscrit dans le paysage.

L'emploi et le détournement des divers codes de communication relèvent du même objectif. Dans le *Gigantexte 10* : Æ les lettres de l'alphabet braille sont interprétées à la manière d'un jardin sec japonais. Le texte est à la fois visible et lisible, comme vous le rappelez dans votre article. De même dans le *Gigantexte 9* j'ai photographié *in situ* des mains d'inconnus que j'abordais dans la rue, leur demandant de reproduire une lettre de l'alphabet des sourds-muets, sans qu'ils aient connaissance du texte qui serait écrit par la suite. L'arrière-plan des photos révèle le paysage environnant.

Dans le cas de *Chine : la preuve par cinq*, j'ai rassemblé des photos de groupes de cinq personnes prises au hasard de mes déplacements en Chine et à Taïwan, puis je les ai placées en regard de listes de cinq éléments tirées de la tradition philosophique chinoise — opposant ainsi monde ancien et monde contemporain. Le texte incite à regarder la photo différemment, opérant un détournement de l'image, avec parfois un effet comique.

D'une autre manière les panneaux de signalisation, présents dans certaines œuvres, inscrivent du sens dans le paysage. Leur signification s'énonce clairement par le langage, dans tous les codes : de la route, de

la navigation... et les couleurs sont elles-mêmes signifiantes : rouge pour les interdits, bleu pour les autorisations. Parfois ils recourent directement au langage non *crypté*, par exemple des interdictions de jouer relevées dans des squares ou sur des esplanades. Rassemblées sous le titre « À l'air libre », les mots pointent alors la contradiction.

Dans toutes les œuvres qui associent texte et photos, j'ai toujours commencé par la photo sans savoir quel serait le texte, ni même s'il y en aurait un qui lui serait associé. Deux ans se sont écoulés entre les photos prises d'un fragment de paysage berrichon et leur mise en relation avec les hexagrammes du Yijing, puis l'écriture d'un texte (*64 poèmes du ciel et de la terre*). Le cadrage photographique délimite un *périmètre* et donne à voir. Écrire un texte en définissant un périmètre permet de travailler la langue d'une autre manière. Par exemple dans *Les Horizons du sol* qui est un panorama sur la ville de Marseille, le texte est constitué d'une seule phrase, sans ponctuation, qui court d'une page à l'autre. Il commence par « L'OBSERVATEUR LIMITE SON POINT DE VUE À LA LIGNE », mais ces lignes sont mesurées, calibrées. Au nombre de 24 par page, elles comportent 48 lettres. En résidence à Marseille en 1998, j'avais 48 ans et je suis partie de l'idée – erronée! – que l'alphabet provençal comptait 24 lettres (il en compte en fait 25). Ce rapport du simple au double me plaisait et il convenait au format du livre, imposé, lui, par la collection du CipM. Peu importe l'erreur, le choix de 48 lettres par ligne, en proscrivant toute coupure de mots, influait sur la construction, le vocabulaire employé. De plus chaque page correspond à un zoom sur un fragment du panorama urbain. Lorsque j'évoque la géologie ou le marégraphe, c'est aussi un champ sémantique particulier qui est convoqué. Paysage et langue s'interpénètrent.

Dans plusieurs œuvres sur le paysage associant texte et photos, comme *Paysages empruntés* ou *Pierres de rêve*, le texte représente le hors-champ de l'image avec deux modalités de perception : une vision globale, immédiate pour la photo et une vision progressive, plus lente par le biais du texte avec la question sous-jacente de savoir si ce dernier peut ou non faire image.

A.-C. R. — Vos propos mettent clairement en évidence une série d'opérations (collectionner, coder, lister, cadrer, voire zoomer, mesurer, calibrer, chiffrer) que vous pratiquez sur le langage, comme on mènerait

des opérations sur le terrain. Pourrait-on dire qu'elles participent d'une tentative de déconstruction du langage qui aurait pour conséquence d'en rendre sensibles les registres et les rouages ?

M. M. — Mes premiers écrits, très radicaux, sont tous le fruit d'une déconstruction. C'était une question théorique très en vogue dans les années 1970. Étudiante à Vincennes, j'ai subi l'influence des divers mouvements intellectuels qui bouleversaient les modes de pensée. *Compléments de noms* traite des substantifs, *La Main chaude* des seuls verbes, *Dialogue* et *Interrogatoire* sont des « poèmes-ponctuation » qui renoncent totalement aux mots. La collection des expressions d'usage, dont un mot évoque une partie du corps (au sens propre ou figuré), sert de réservoir pour inventer des *Portraits-robots*, qui se déconstruisent à la lecture laissant de nouveau à disposition un *fonds* permettant de recommencer, sous une autre forme. C'est une œuvre ouverte. Toutes ces techniques sont issues des modèles proposés alors par les sciences humaines.

Dans un premier temps le travail porte donc bien sur la déconstruction, mais elle n'est pas une finalité en soi. Une fois les éléments isolés, sélectionnés, vient la phase de construction, d'architecture du texte. C'est la manière de procéder d'un documentariste qui accumule les rushes, les sélectionne pour aboutir au montage final. Pour ma part, à l'origine le modèle est emprunté à la musique électroacoustique qui opère de la même manière. Avant l'arrivée des ordinateurs, les studios disposaient de plusieurs magnétophones. Après la phase d'enregistrement, la bande pouvait être découpée pour isoler une séquence. Diverses manipulations permettaient de transformer la nature du son : le transposer en variant la vitesse de défilement de la bande, supprimer son attaque, le faire entendre à l'envers, le réinjecter en passant devant plusieurs têtes de lecture afin de le superposer à lui-même, des motifs étaient mis en boucle. Ensuite venaient le montage de ces divers éléments et le mixage final.

A.-C. R. — Ce principe radical de déconstruction, théoriquement datable comme vous le soulignez, n'est cependant pas, comme on se plaît parfois à le caricaturer, un pur formalisme. On perçoit dans vos œuvres, et notamment dans celles figurant dans la bibliographie sous l'intitulé

« écriture documentée », une grande érudition. Celle-ci s'exprime tout particulièrement dans vos œuvres en relation avec la Chine et le Japon, comme l'ont montré Marie Laureillard et Marianne Simon-Oikawa. Comment combinez-vous cette méthode de déconstruction et votre goût manifeste pour la mémoire des langues et la culture matérielle de l'écrit ?

M. M. — La rubrique « Érudition » figure à l'ordre du jour des réunions de l'Oulipo. Un membre communique sur un « plagiaire par anticipation » ou sur une forme fixe qu'il a découverts. Des modèles du passé sont ainsi réactualisés, comme la sextine ou les épithalames chez Perec. C'était un moment que j'appréciais particulièrement. J'ai évoqué l'érudition au sujet de *Compléments de noms* avec la recherche de substantifs dans des dictionnaires spécialisés. L'emploi de figures de rhétorique, comme la paronomase qui fonde un passage, se rattache aussi à l'érudition, une érudition réinvestie, transposée dans la création. Dans les textes ultérieurs, il ne s'agit pas tant de déconstruire que d'assembler des éléments divers, d'inventer une cohérence, de tisser un lien entre passé et présent, d'interroger la mémoire d'un lieu. Cette préoccupation nécessite le recours à des documents, à des témoignages. Elle est sans doute née lors de mes premiers contacts avec la Chine. Après deux années d'études, j'ai effectué mon premier voyage dans ce pays en 1985. Il sortait à peine de l'ère Mao, dont les traces étaient encore perceptibles. J'étais nourrie de culture classique. L'immersion brutale dans un pays alors en voie de développement fut un choc, de plus dans une société qui avait tenté d'éradiquer les fondements de sa propre civilisation. J'ai commencé à observer la Chine contemporaine avec attention, à m'intéresser à son devenir, à tenter de comprendre ses excès. Tout cela passe évidemment par l'enquête, la lecture.

Après plusieurs voyages, lorsque je suis partie sur les traces du poète Lu You en 1998, je pris pour guide le journal de voyage qu'il écrivit en 1170. Durant trois mois, j'ai suivi le parcours de 3 000 kilomètres qu'il avait accompli d'est en ouest, en passant par les lieux qu'il mentionnait. Ce fut une formidable expérience que j'ai renouvelée en 2011 en prenant cette fois une suite de vingt poèmes de Wang Wei décrivant le lieu où il vécut en Chine centrale au VIII<sup>e</sup> siècle de notre ère. Des documents anciens m'incitèrent à visiter des lieux dans lesquels

je ne serais jamais allée s'il n'y avait eu cet impératif littéraire. Au cours des voyages je rassemble toutes sortes de matériaux, visuels, sonores, des documents historiques. Tous ne seront pas utilisés, loin de là, mais ne sachant pas encore à quoi ressemblera l'objet final, j'ai besoin du fruit de cette vaste collecte dans laquelle je pourrai piocher selon le devenir du texte. Si elle était menée avec plus de rigueur scientifique, ma démarche serait anthropologique. Je m'installe dans le voyage, tous sens ouverts sur l'extérieur. Mené de la sorte, le voyage devient si passionnant que lorsqu'il prend fin, j'éprouve un sentiment de vide, plus rien ne semble se passer. Ensuite les choses remontent peu à peu, mais une longue période de décantation est nécessaire avant d'écrire. Elle dure parfois plusieurs années.

Lorsque j'aborde la phase de construction du texte, dont la structure est en quelque sorte *polyphonique*, associant ces diverses strates, mettant en relation des éléments disparates, j'ai besoin de m'imposer un cadre, une limite car je dispose de trop de matériaux. J'ai souvent recours à la série numérique. Certains nombres *fétiches* se retrouvent dans plusieurs œuvres. Tout d'abord 26, que je surnomme le *nombre d'or de la poésie*, car issu de l'alphabet. Ainsi dans *Voyage au pays de Shu*, je me suis cantonnée à 26 chapitres correspondant à 26 lieux traversés en suivant les traces de Lu You. Le livre est à double entrée : d'un côté un journal de voyage et de l'autre, une anthologie poétique des textes collectés sur place, car le voyage s'est construit sur cet aller-retour entre poésie et paysage. Les intitulés des chapitres sont les mêmes dans les deux parties. 26 se retrouve dans plusieurs *Gigantextes*, dans *Mandibule, mâchoire* (26 poèmes de 26 vers). Dans *Le Paysage après Wang Wei* qui prend donc pour modèle le recueil de vingt poèmes sur vingt sites différents, le livre compte naturellement 20 chapitres, 20 vues correspondant à 20 lieux retenus dans la Chine d'aujourd'hui et qui entretiennent un rapport géographique et historique avec le poète du VIII<sup>e</sup> siècle.

Dans le cas du Japon, ce sont les estampes de paysage, les *Trente-six vues du mont Fuji* de Hokusai qui donnèrent la mesure. Quant aux séries en cent vues pratiquées notamment par Hiroshige, elles furent transposées à la fois dans le texte et dans le nombre d'images de *Tôkaidô Lines*.

Je m'attache à ce que la forme soit signifiante. Dans *La Route de cinq pieds*, la métrique pentasyllabique est celle de la poésie chinoise ancienne. Elle se réfère aussi aux cinq éléments de la cosmologie sur

lesquels se fondent le poème de Su Hui et le recueil *Chine : la preuve par cinq*. Une mesure du passé pour regarder le présent. Fond et forme sont interdépendants.

Les textes les plus récents sur le paysage ne sont pas poétiques, mais ils sont en « prose calibrée ». J'ai donc employé l'expression « écriture documentée » pour les désigner. « Écriture » souligne l'attention portée à la question formelle qui fut déterminée en lien avec le paysage regardé. « Documentée » se réfère au film documentaire dont j'utilise les méthodes (j'admire beaucoup les montages de Chris Marker par exemple). De plus « documentée » rappelle l'existence de deux formes littéraires : le théâtre documentaire allemand, étudié en tant que germaniste à Vincennes et la littérature de reportage, née en Chine vers 1930, découverte un peu plus tard au cours de mes études sinologiques. L'écriture documentée couvre le double aspect de création littéraire et de recours à des éléments préexistants. Elle se démarque de la fiction en apportant cette dose d'érudition qui rend crédible le témoignage, mais elle ne prétend pas à la rigueur journalistique du documentaire ou du reportage. Le montage permet d'insérer des références au passé, d'établir des comparaisons, de créer des rencontres, des télescopes qui expriment – peut-être – une vision, un point de vue.

A.-C. R. — Depuis le début de cet entretien, nous parlons d'œuvres sans nous arrêter spécifiquement sur leur mode de publication. Il faut pourtant souligner le fait que pendant des décennies vous avez refusé non seulement la publication livresque, mais aussi les enregistrements de vos lectures publiques. Peut-on voir dans ce refus une volonté de renouveler la réception *in situ* du texte poétique ? Il me semble en effet que vos œuvres plastiques et vos « Publications orales » ne cessent d'inventer des formes d'interactions avec le lecteur, l'auditeur, le spectateur.

M. M. — Le refus de publier est né au départ d'une position « politique », que je pourrais rattacher à la mouvance de l'Internationale Situationniste. Chaque lecture devait être unique, éphémère, sans trace d'aucune sorte. Il fallait inventer de nouveaux modes de diffusion, de nouveaux rapports avec le lecteur-spectateur, loin de l'establishment littéraire. Par ailleurs ma proximité avec le GERM (Groupe d'études et de

réalisations musicales) fondé par Pierre Mariétan m'a confortée dans cette approche. Le groupe réunissait des compositeurs, dont Louis Roquin, qui étaient aussi des instrumentistes et ils interprétaient eux-mêmes leurs œuvres, rarement éditées, parfois nées d'une proposition verbale réalisée sur-le-champ. Ils firent de multiples concerts hors des salles habituellement consacrées à la diffusion de la musique. Ils jouaient également John Cage, qui s'est beaucoup attaché à sortir la musique de son carcan institutionnel. Ces diverses influences m'ont conduite à la *Publication orale*, comme s'il s'agissait d'une évidence. De plus dans *Compléments de noms*, issu d'un modèle musical (*In C* de Terry Riley), seule la superposition de *Grilles de lecture* fondées sur les paramètres du son rend compte de l'intégralité du projet. Le texte écrit a le statut d'une partition qui doit en passer par l'interprétation. Il est certain que la lecture publique offre une troisième dimension. Ce que j'ai résumé par l'expression « La projection du mot dans l'espace représente le stade ultime de l'écriture ». Il est possible de jouer à la fois avec le lieu, son architecture, son acoustique et d'établir une relation particulière avec le public. Faire entrer celui-ci alors que la lecture a déjà commencé, en chuchoté, sans qu'il s'en aperçoive, procéder à un long crescendo jusqu'à ce qu'un léger voisement attire l'attention de certains, provoquant immédiatement le silence, illustre cette idée de *Poème infini*.

Depuis quelques années certains supports de lecture sont conçus dans deux sens. Le texte que je déroule est à l'endroit pour moi et à l'envers côté public, mais il est entrecoupé d'insertions peintes qui, elles, sont tournées vers le public et que je vois à l'envers ou d'éléments graphiques qui ne sont pas prononcés mais lus directement par lui. Comme avec la lecture dans un miroir, c'est une manière d'inscrire la lecture dans un rapport à double sens, de souligner l'importance du public, c'est une figure chiasmique fondée sur l'échange.

A.-C. R. — Cette figure du chiasme, qui est au cœur du dispositif de lecture de *Pierres de rêve avec paysage opposé*, est aussi au principe d'une collection que vous avez commencée en 1994 autour de la lettre X. Seriez-vous d'accord pour dire que cette collection, toujours en chantier, constitue à bien des égards le pendant de *Compléments de noms* ?

M. M. — Oui, ce rapprochement est très juste. Les deux projets sont infinis et par conséquent ouverts. Ils évoluent au gré des découvertes et suivent des orientations non envisagées au départ. Ils se construisent en se faisant, prennent en compte l'auto-apprentissage. Ils collent à ma vie, représentent peut-être un «dépassement de l'art» pour citer Guy Debord. *Compléments de noms* n'a certes pas évolué en tant que forme, puisqu'il se compose toujours de vers de six unités et que l'exploration des langues en demeure l'objectif, mais les dispositifs de sa *Publication orale* restent ouverts : variété des supports de lecture, dialogue avec l'image, insertion de prélèvements sonores. *Le Gigantexte 12, Le Cours du Danube* dont vous avez parlé dans un article, montre la divergence opérée à partir de cette matrice *originelle*, qui devient une forme réticulaire, englobant plusieurs collections parallèles, comme celle des suites de compléments de noms débusquées dans des appellations officielles, des intitulés.

Quant au travail sur la lettre X, les différents titres (*Attention croisement, X d'entre les livres, X-Libris, X-Play, Signe multiplicatif...*) et les différents modes de réalisation (conférence, conférence-performance, performance, exposition, diaporama...) attestent que rien n'est définitivement fixé. Ce projet cristallise l'ensemble de mes préoccupations : l'érudition, la collection, la rhétorique, le ready-made, le centon, la forme poétique (dizains), l'inscription dans le paysage, le plurilinguisme, le rapport texte-image... et chaque nouvelle occurrence de cette lettre numérale m'oblige à reconsidérer l'ensemble car l'éclairage change. Si dans *Compléments de noms*, j'observe le monde à travers le prisme des substantifs, l'histoire des mots, l'étymologie, la rhétorique, avec les X, le champ s'est considérablement élargi. Il s'agit presque là encore d'une enquête à caractère ethnologique. D'ailleurs voici une dizaine d'années, consciente de la difficulté à gérer deux projets infinis en parallèle, j'avais décidé d'arrêter ces diverses collections autour de l'X, mais la profusion des sollicitations fut trop grande. L'X est emblématique du vingtième siècle comme tend à le démontrer mon projet. Il prolonge ses ramifications au vingt et unième selon un processus dynamique qui ouvre sur de multiples champs. Je me sens donc en prise directe avec mon époque à travers cette manière de voir le monde, ce qui est tout simplement passionnant !

1

# R EN CONT RE S