



HAL
open science

Répétitions et variations dans les listes vi-lisibles de Michèle Métail

Charlène Clonts

► **To cite this version:**

Charlène Clonts. Répétitions et variations dans les listes vi-lisibles de Michèle Métail. Formes poétiques contemporaines, FPC, 3e série, 2020, 15, pp.55-65. hal-02141641

HAL Id: hal-02141641

<https://hal.science/hal-02141641>

Submitted on 29 May 2020

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.

*

Répétitions et variations dans les listes vi-lisibles de Michèle Métaïl

CLONTS Charlène

Université de Pau et des Pays de l'Adour

ALTER (Arts / Langages : Transitions et Relations)

Lus pour la première fois en 1973, puis publiés à partir de 1983, les vers du *Cours du Danube*¹ de Michèle Métaïl s'inscrivent dans une pratique à contrainte oulipienne. L'auteure écrit ainsi : « Pour éviter l'effet kyrielle en accumulant simplement de nouveaux substantifs, il fallait se donner une règle². » De la sorte, elle conserve « une structure isométrique³ » grâce à la suppression d'une unité qui se produit en même temps que l'introduction d'une autre. L'évocation de la kyrielle en tant que repoussoir de la méthode d'écriture à contrainte du recueil peut paraître étonnante. De fait, la définition de la kyrielle implique la répétition de paroles, d'êtres ou de choses dans une « longue suite ou série⁴ ». Le *Trésor de la Langue Française* lui donne pour synonyme le mot « litanie ». On évoque aussi la rime kyrielle⁵ et le jeu des kyrielles⁶. L'étymologie fait apparaître le lien entre la litanie et la kyrielle par le biais de l'ancien français⁷ *kiriele* (« litanie » au XII^e siècle) et *quirielle* (« suite, série » au XV^e siècle). Le *Larousse* précise son lien avec la formule chrétienne *kyrie eleison*⁸. Ainsi, c'est peut-être moins l'effet de répétition que Michèle Métaïl souhaite éviter : il s'agirait davantage de s'éloigner de la forme religieuse de la répétition qu'est la litanie ou du simple jeu d'enfant qu'est celui des kyrielles, tout en reprenant certains procédés comme le montre l'extrait suivant :

1630	l'hôtesse du hall de l'accueil du visiteur de la foire de l'empoigne
1629	la cordialité de l'hôtesse du hall de l'accueil du visiteur de la foire
1628	l'entente de la cordialité de l'hôtesse du hall de l'accueil du visiteur
1627	le double de l'entente de la cordialité de l'hôtesse du hall de l'accueil
1626	la collusion du double de l'entente de la cordialité de l'hôtesse du hall
1625	le préjudice de la collusion du double de l'entente de la cordialité de l'hôtesse
1624	la victime du préjudice de la collusion du double de l'entente de la cordialité ⁹

Le poème (dans sa version publiée aux Presses du réel en 2018) est une succession de nombres (les 2888 kilomètres du Danube) auxquels s'ajoutent des séries de groupes nominaux (GN) suivis de compléments du nom (CDN). Partant du CDN « de l'infini » et par un jeu circulatoire, les CDN défilent sur le vers avant de disparaître. On forme alors une énumération, dans le sens de « liste » ou « état énumérant tous les éléments d'un ensemble », et d'après

¹ Michèle Métaïl, *Le Cours du Danube en 2888 kilomètres/vers... l'infini*, Les Presses du réel, coll. « Al Dante / Les Irréconciliables », 2018, s.p. (sauf la « Préface », 11 p.). On se référera toujours à cette édition du poème, sauf mention contraire.

² Michèle Métaïl, « Préface », *Le Cours du Danube*, *ibid.*, p. 8

³ *Ibid.*

⁴ D'après le *Trésor de la Langue Française*, article « kyrielle ».

⁵ « Répéter un même vers à la fin de chaque couplet », *TLF*.

⁶ « Jeu consistant à enchaîner des mots ou groupes de mots de telle manière que la dernière syllabe de celui qui précède soit reprise comme première syllabe de celui qui suit », *TLF*.

⁷ D'après le *TLF*.

⁸ D'après le *Larousse*, article « kyrielle ».

⁹ Michèle Métaïl, *Le Cours du Danube*, *op. cit.*, s.p.

l'étymologie latine *enumerare* dans le sens de « compter », « dénombrer¹⁰ ». Le complément « de l'infini » constituerait ainsi le pivot de l'énumération ou l'hyperonyme, même s'il disparaît tout naturellement en raison de la méthode de constitution du texte, après l'apparition de six unités, réitérant la concaténation du mot allemand *Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitän* (à l'origine des premiers vers de *Compléments de noms*, débutés à Vienne en 1972). Le point de départ est donc la liste ou *a priori* le « degré zéro de la description¹¹ », autrement dit la « suite linéaire de propositions descriptives¹² ».

Le sémème du pivot de cette longue liste est aussi présent dans le sous-titre du recueil sous la forme « vers... l'infini ». Les points de suspension fournissent des indications quant à l'appréhension du syntagme et de la notion d'« infini » qu'il véhicule. De fait, le signe de ponctuation a ici une fonction conative puisqu'il propose au lecteur de compléter la préposition. Cependant, le GN attendu après la préposition ne reste pas en suspens. A la suite de l'indication kilométrique du titre, on pourrait attendre une indication géographique. A défaut, on trouve une indication spatiale et temporelle sans bornes. Il s'agit ainsi d'une « lecture déviante¹³ » parce que les points de suspension donnent une valeur humoristique à la chute. L'infini de la pratique poétique des compléments du nom chez Michèle Métail s'éloigne ainsi du sens étymologique d'*enumerare*, en ce que la succession des vers (sous toutes ses formes, avec la pratique scénique récurrente, la publication en allemand, la publication en français ou les nouveaux fragments créés pour des circonstances diverses comme l'hommage à Bernard Heidsieck) n'a pas pour objectif d'être dénombrée.

La performance scénique en est le *medium* privilégié car « l'aspect éphémère du processus évoque métaphoriquement l'écoulement du fleuve¹⁴ ». L'infini (spatial et temporel) trouve sa concrétisation dans le cours du Danube lui-même, tandis que la méthode d'écriture suggère le flux aquatique. De la sorte, chaque vers appartient à un ensemble archimorphologique nommé « Cours du Danube » et qui le dépasse, en même temps que le flux verbal et kilométrique du *Cours du Danube* appartient à l'ensemble archilexématique plus vaste que serait l'infini (de la création de l'artiste mais aussi spatial et temporel). Reprenant les termes de Madeleine Frédéric, on pourrait dire que l'énumération de Michèle Métail est « l'expression analytique d'un ensemble référentiel », « réalisée au travers d'une suite (...) de syntagmes homofonctionnels¹⁵. » Si l'on s'appuie uniquement sur ce constat, on peut en déduire que la liste poétique fonctionne alors selon un mode duel qui est indiqué par la relation synecdotique établie entre le titre du recueil et le poème, mais aussi entre chaque nombre et le vers qui lui correspond. Cependant, la pratique orale de Michèle Métail et l'humour évoqué plus haut signalent déjà que l'auteure crée un cadre pour mieux s'en affranchir.

En effet, il ne s'agit pas véritablement d'une forme canonique de l'énumération : on ne peut ainsi établir de lien immédiat entre « la délivrance du permis du conducteur de la voiture¹⁶ » et le cours du Danube ou l'infini. Il en va de même pour le vers « le commerce du fonds de l'archive de la conservation du manuscrit de l'enluminure¹⁷ » ou pour tant d'autres vers encore. S'il est difficile d'établir un lien sémantique entre certains compléments et le titre du recueil, la progression thématique entraîne pourtant l'élaboration d'un réseau par association : en

¹⁰ D'après le *TLF*, articles « énumération » et « énumérer ».

¹¹ Madeleine Frédéric, « Les Travaux du groupe μ : amers pour la stylistique ? », *Protée*, numéro « Le Groupe μ entre rhétorique et sémiotique », vol. 38, n° 1, printemps 2010, p. 92.

¹² Jean-Michel Adam, Françoise Revaz, « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », *Langue française*, numéro « Structurations de textes : connecteurs et démarcations graphiques », n° 81, 1989, p. 66.

¹³ Jacques Dürrenmatt, *La Ponctuation en français*, Ophrys, coll. « L'Essentiel français », Paris, 2015, p. 94.

¹⁴ Michèle Métail, « Préface », *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ Madeleine Frédéric, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶ Michèle Métail, *Le Cours du Danube*, *op. cit.*, s.p., km. 2877.

¹⁷ *Ibid.*, km. 2207.

quelques vers successifs, on passe ainsi aisément de « la délivrance du permis » à « la préfecture de la délivrance », puis au « chef-lieu de la préfecture¹⁸ », etc. De même, jouant sur la polysémie, le terme « postillon » crée une connexion humoristique entre les mots « diligence » et « hygiaphone¹⁹ » ; ou encore le GN « l'attaque de la diligence » fait appel à « l'indien²⁰ », suivant le poncif cinématographique du western. La méthode de création met donc en place des relations autres. Michèle Métaïl les résume ainsi : « Le choix du nouveau mot à introduire se fondait sur l'association d'idées, sur les expressions d'usage mais aussi sur la transposition de figures de rhétorique ou de figures de style²¹. »

Les réseaux de cette première cartographie²² du texte sont par ailleurs resserrés vers à vers grâce à la répétition de la préposition « de » (« du »). Tout d'abord la présence de déterminants (notamment d'articles définis) dans la construction du complément déterminatif souligne l'existence d'une occurrence particulière du référent. On trouve ainsi des GN qui ne considèrent pas le référent à un niveau général comme « le plan de la séquence²³ » (et non « un plan de séquence », voire « un plan-séquence »), « le tambour de la broderie²⁴ » (et non « un tambour de broderie »), « le diagnostic de la précocité²⁵ » (et non « un diagnostic de précocité »), « la foire de l'empoigne²⁶ » (et non « la foire d'empoigne »), etc. L'effet de particularisation contraste avec certaines « expressions d'usage²⁷ » utilisées dans le poème. Il procède d'un détournement répété des expressions couramment employées dans le discours informatif et critique, comme le montrent les suivantes : « le match du nul²⁸ », « l'ironie du sourire²⁹ », « le mandat de l'arrêt³⁰ », « l'industriel du complexe³¹ », « le salaire de la misère³² », etc. On voit aussi comment la poète renverse littéralement les composantes de certaines expressions figées comme « sourire d'ironie » ou « complexe industriel ». On joue alors avec le fait que la préposition « de » instaure généralement « un rapport de catégorisation discursive entre un nom à valeur générale classifiante et le référent particulier désigné par son complément³³ » (c'est-à-dire un montage). En même temps, le principe du renversement poétique déstabilise les discours préétablis et les expressions fixées par avance, et instaure de la sorte un discours critique (c'est-à-dire un démontage). Observant la pratique de Michèle Métaïl, on pourra dire avec Olivier Quintyn qui évoque les formes collagistes du XX^e siècle que

le sens ne se délivre que de façon processuelle, avec la nécessité de réinventer, chaque fois, les rapports des parties et du tout, mais dans une distance lucide aussi bien vis-à-vis des stratégies d'éclatement que de celles de synthèse. C'est un dispositif critique *dénaturalisant* – d'abord par rapport aux méthodes de

¹⁸ *Ibid.*, kms. 2876-2874.

¹⁹ *Ibid.*, km. 2864.

²⁰ *Ibid.*, km. 2962.

²¹ Michèle Métaïl, « Préface », *op. cit.*, p. 8.

²² Michèle Métaïl parle d'« échelle » pour évoquer l'équivalence kilomètre/vers. Voir l'écran de présentation de la performance de l'artiste lors de l'hommage à Bernard Heidseick, *Enregistrement de l'événement*, Centre Pompidou, Paris, 16 septembre 2015, 24'31.

²³ Michèle Métaïl, *Le Cours du Danube*, *op. cit.*, km. 2831.

²⁴ *Ibid.*, km. 2826.

²⁵ *Ibid.*, km. 2817.

²⁶ *Ibid.*, km. 1630.

²⁷ Michèle Métaïl, « Préface », *op. cit.*

²⁸ Michèle Métaïl, *Le Cours du Danube*, *op. cit.*, km. 2567.

²⁹ *Ibid.*, km. 2524.

³⁰ *Ibid.*, km. 2506.

³¹ *Ibid.*, km. 2494.

³² *Ibid.*, km. 2470.

³³ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, coll. « Quadrige », Paris, 1994, p. 188.

production du sens dans une œuvre, ensuite vis-à-vis des objets du monde et des idéologies qu'il détourne³⁴.

Ainsi, l'usage répété de la préposition « de » (« du ») et donc du complément déterminatif effectue aussi une liaison entre les GN à l'intérieur du vers. Tout en matérialisant des paliers syntaxiques (un GN soumis à un autre GN) qui sont davantage disjonctifs que ne le serait l'emploi d'un adjectif, la préposition sert de point d'appui à chaque nouvelle unité. Elle est alors conjonctive, au sens (large) où elle met en relation des syntagmes et articule le vers. De fait, la *Grammaire méthodique* indique que le groupe prépositionnel (GP) est toujours « postposé au nom qu'il détermine et dont il restreint l'extension³⁵ ». Dans le *Cours du Danube*, l'enchaînement des GP produit un maillage du texte dont les prépositions constituent les charnières. Cet enchaînement rappelle que le GP est à la fois GN, c'est-à-dire récursif. Il souligne aussi l'effet de *matriochka* produit par le texte, autrement dit l'enchâssement d'un GN dans un GP, qui est simultanément un GN auquel est postposé un autre GP, et ainsi de suite. Ainsi, la liste est établie par l'auteure en suivant une structure fondatrice et mécanique d'insertion et d'éviction, mais aussi en tissant des relations par la répétition de la préposition dans toutes les « séries homologiques³⁶ » du poème. Cette répétition ne lisse pas le vers et ne le rompt pas non plus : elle souligne sa progression par à-coups comme en un graphe. De la sorte, la neutralité habituelle de la préposition dans un discours courant et homogène est transformée en une activité de bifurcation et de renomination/reconfiguration incessante dans un texte poétique hétérogène. De fait, d'un embrayeur à l'autre, et suivant une construction propre au récepteur, des liens s'établissent avec des discours (re)connus et détournés/inversés. On voit comment le texte s'éloigne progressivement de l'énumération canonique. On pourrait donc comparer les procédés de l'écriture de Michèle Métail à la méthode du *sampling* en musique qui « opère des resémantisations de formes existantes », comme l'écrit Olivier Quintyn. A propos de cette même méthode, le critique ajoute :

elle insère et retravaille des corps étrangers dans un contexte représentationnel donné, non seulement pour troubler le rapport entre le réel et sa figuration, mais aussi pour élargir le champ assigné à la relation esthétique, désormais obligée de tenir compte de mécanismes d'intégration et d'introjection d'habitus de lecture, de décodage et de perceptions exogènes³⁷.

Ainsi, à la manière de la musique électro-acoustique, la répétition des composantes linguistiques de la langue et/ou des langues chez Michèle Métail, mais aussi les images et lexiques qu'elles véhiculent, sont minées par une variation continue qui les détachent de l'*habitus*. La structure répétitive du *Cours du Danube* masque donc des relations dynamiques entre ses constituants.

En dehors de la reprise lexicale de la préposition « de » qui produit aussi de la variation, les répétitions formelles (dans le sens où elles sont liées à la forme ou au format de transmission de l'œuvre de l'artiste) sont nombreuses. Elles coïncident tout d'abord avec des répétitions sémantiques, lorsqu'un mot en appelle un autre qui appartient à la même isotopie³⁸. Dans ce cas, ce sont les ajouts par association qui permettent d'échapper au retour infini du même. On trouve aussi des reprises lexicales différées puisque chaque unité se répète en se déplaçant sur

³⁴ Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Al Dante/Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », Marseille, 2007, pp. 85-86. C'est le critique qui souligne.

³⁵ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *op. cit.*, p. 187.

³⁶ Madeleine Frédéric, *op. cit.*

³⁷ Olivier Quintyn, *op. cit.*, p. 20.

³⁸ Michèle Métail souligne ainsi l'emploi qu'elle fait du dictionnaire : pour éviter de se répéter, pour utiliser certains lexiques spécifiques et pour « passer en bouche » des termes peu usités. Voir Anne-Christine Royère (dir.), Interview de Michèle Métail, *Michèle Métail – La Poésie en trois dimensions*, Les Presses du Réel, Marseille, 2019, p. 11.

le vers. On voit comment cela fait aussi circuler le sens en créant des relations entre le syntagme qui se déplace et celui qui est introduit. Les répétitions isosyllabiques créent quant à elle un rythme de lecture par la reprise quasi-continue du schéma 4/4/4/4 pour les CDN. Cependant, ce schéma est souvent interrompu par une unité de cinq syllabes ou de trois syllabes. Enfin, des répétitions suprasegmentales se mettent en place au travers des paronomases, mais celles-ci permettent la circulation des sonorités entre des groupes sans lien évident. Les listes de Michèle Métail paraissent donc aléatoires, en-dehors de l'emploi d'une méthode pour structurer le texte. Pourtant, la combinaison des répétitions et des variations fait apparaître « des procédures de mise en séquence³⁹ ». La mise en séquence n'a pas pour origine l'enchaînement d'arguments (origine causale) ou l'enchaînement chronologique d'une narration ou d'une explication. Partant d'un « plan de texte⁴⁰ », elle a pour origine un ordre topologique et numérique (les kilomètres), ainsi qu'un ordre combinatoire (répétition/variation) dont le « procédé de sériation⁴¹ » produit des niveaux de lecture différents qui s'embranchent ou se croisent.

Si la saturation des répétitions (qui apparaissent comme une perturbation de l'expression du sens et rejoignent la fonction critique du texte) est un fait dans la liste poétique de Michèle Métail, elle est en même temps une dissolution du temps qu'elle étire ou suspend provisoirement. Ce constat est fortement perceptible lors des performances scéniques de l'artiste qu'elle nomme « Publications orales⁴² ». Chaque performance n'est pas exactement la même. Véhiculé par des types de *medium* différents (livre avec photographies prises tout au long du Danube, scène, enregistrement), le texte enchaîne aussi la répétition et la variation dans le mode de transmission de la poésie, et participe à la création d'une redondance, qui est toujours et jamais la même. Comme c'est le cas dans de nombreuses autres performances de Michèle Métail, la lecture du 16 septembre 2015⁴³ reprend ainsi des procédés de la musique. Elle débute notamment selon un mode chuchoté où l'on entend seulement des bruits de bouche, puis progresse vers le hurlement avant de revenir aux chuchotements, rappelant ainsi les *poèmes-partitions* de Bernard Heidsieck. En outre, le *tempo* ralentit progressivement afin d'atteindre celui d'un débit compréhensible pour le public. À l'écoute de la performance, et de manière alternative, le public se détache du sens des mots et se recentre sur les sonorités, sur le retour des unités et sur les procédés repris au « sérialisme musical⁴⁴ », en particulier à Terry Riley avec l'œuvre *In C*, comme le précise Michèle Métail interviewée par Anne-Christine Royère. Ce tournoiement de la langue poétique permet un détachement de la part du récepteur. Il peut alors se rapprocher parfois de la répétition hallucinatoire chez Gérard de Nerval, évoquée par Slaheddine Chouachi et Alain Montandon comme ce qui « enfonc[e] le sujet dans une spirale abréactive [qui] lui fait perdre son identité, [et qui] engage dans la porosité progressive un moi qui finit par perdre toute consistance⁴⁵. » L'effet produit par la lecture du *Cours du Danube* ressemble en cela à l'effet produit par les processions litaniques⁴⁶ qui ont pour but un engagement dans une grande communion où les répétitions fondent l'oubli de soi. Si l'on

³⁹ Jean-Michel Adam, Françoise Revaz, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Michèle Métail, « Préface », *op. cit.*, p. 9.

⁴³ Michèle Métail, *Le Cours du Danube – Linz – Wien – Budapest*, lors de l'*Hommage à Bernard Heidsieck*, Centre Pompidou, Paris, 16 septembre 2015, 1:43:18, <https://www.centrepompidou.fr/>

⁴⁴ Anne-Christine Royère (dir.), Interview de Michèle Métail, *ibid.*, p. 9 et p. 21.

⁴⁵ Slaheddine Chaouachi, Alain Montandon, « Préface », *La Répétition*, Clermont-Ferrand, éd. Association des Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, CRLMC, coll. « Littératures », 1994, p. XI.

⁴⁶ L'*Encyclopédie Larousse* définit ainsi la litanie : « Prière dialoguée, soit chantée, soit parlée, consistant en une série, parfois longue, de courtes invocations, auxquelles il est répondu par une même formule de demande et de louange. Le mot a désigné d'abord toute supplication répétée (*Kyrie eleison*), puis les processions où se chantaient de telles supplications (*litanies des rogations*), enfin la forme même des prières à répétition, d'où son acception actuelle généralisée. »

excepte l'aspect religieux et la réponse à voix haute du public qu'impliquent les origines de la litanie, la réception et la communion de l'auditoire avec l'artiste sont néanmoins semblables dans les effets qu'ils produisent. Cherchant un devenir-forme pour son œuvre par des voix nouvelles qui se veulent infinies (les *Compléments de noms* se développent encore sous des formes diverses depuis 1972), Michèle Métail produit un discours continu qui est le propre du Verbe et de l'Être, et qui n'est donc pas uniquement un accès au même ou au soi-même. C'est un phénomène identique qui se produit avec les traductions du texte dans des langues différentes, lues simultanément par la poète, par l'actrice et chanteuse Anne-Sophie Roessler et par la chercheuse oulipienne Camille Bloomfield : la performance 2888⁴⁷ met ainsi explicitement en scène cette intersubjectivité, voire cette interculturalité avec le mélange des langues (anglais, français, allemand). Véritable mise en abyme extériorisée, ce processus sériel dans le processus sériel ménage en tous les cas un espace pour une reformulation d'une langue à l'autre (la traduction n'étant jamais répétition identique), voire pour une allophonie.

En effet, la lecture du texte par Michèle Métail peut produire chez l'auditeur le même effet que l'écoute d'un discours allophone, notamment par le détachement du sens qui intervient lorsque la concentration s'affaiblit. Le flux sonore qui se déplace entre l'artiste et le public, mais aussi le flux continu des langues et de la langue poétique, sont aussi matérialisés à l'écrit par l'absence de ponctuation. La déponctuation permet d'ouvrir davantage la signifiante du texte en insistant sur la circulation sémantique, lexicale et sonore. Elle s'associe à l'absence de majuscules qui font du vers une ligne qui se déroule sans saillie dans le haut de casse. Henri Meschonnic considère que la disparition de la ponctuation noire dans la poésie moderne « visualise tantôt un théâtre mental, tantôt une primauté du rythme, une libération de l'oralité⁴⁸ ». Le recueil *Le Cours du Danube* est ainsi à la jonction des deux *visualisations* décrites par Henri Meschonnic, à la fois matérialisation d'un flux de la langue et production d'un rythme. Le poème sériel n'obéit donc pas à la logique syntaxique d'une phrase canonique mais plutôt à une logique rythmique qui opère des déplacements dans l'appréhension sémantique du texte, tout en produisant ainsi un certain sens, parfois humoristique. De fait, de manière générale, le rythme est le « retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant⁴⁹ ». Les différents types de répétitions dans le recueil et hors du *codex* créent eux-mêmes cet infini retour des choses, organisé selon des règles très précises. Si le texte s'éloigne de la versification traditionnelle, on a vu qu'il employait d'autres formes de répétitions pour marquer la cadence du rythme. Comme l'écrit Henri Meschonnic à propos de la poésie moderne et contemporaine, « en réduisant ou en annulant le mètre et la rime, le vers libre a montré la ligne, puisque c'est tout ce qu'elle gardait du vers. [...] La mise en lignes fait un rythme », ce qui a « autonomisé l'aspect visuel du poème, et du vers (...), et déplacé la poésie traditionnelle vers davantage d'oralité⁵⁰. » Ce sont les marqueurs de cadence, les répétitions, qui instaurent un rythme qui éloigne le texte du *degré zéro*.

Le blanc de la page a aussi son importance pour organiser l'espace. L'étymologie du mot « liste » indique d'ailleurs que le mot italien *lista* a pour sens « bordure »⁵¹. De fait, en même temps qu'il cerne tout le pourtour des traces de l'écriture, le blanc s'introduit entre les nombres et les vers comme un intervalle, à la fois repère topographique (nombre de kilomètres) et typographique (césure entre deux systèmes sémiotiques). Horizontalement et verticalement, le blanc est bien plus qu'un séparateur de mots. Il est ponctuation et remplace la virgule en tant que signe habituellement employé pour créer une liste horizontale, ou se substitue au tiret

⁴⁷ Michèle Métail, 2888, soirée poétique *Poésie infinie* organisée par Anne-Christine Royère, Paris, Centre Pompidou, 23 mai 2019.

⁴⁸ Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, p. 254.

⁴⁹ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 3^{ème} édition augmentée, Paris, PUF, 1981, p. 978.

⁵⁰ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 600-607.

⁵¹ D'après le *TLF*, article « liste ».

généralement employé pour une liste verticale. Mieux, la ponctuation blanche a absorbé le signe de ponctuation habituel qui indique graphiquement qu'il s'agit d'une liste. En outre, complétant la ponctuation blanche, les déterminants et les prépositions prennent alors la fonction de séparateurs qui aurait pu être supportée par la virgule, même si ce type de séparation conserve ses ambiguïtés comme on l'a vu précédemment. Evoquant l'absence de virgule dans certains manuscrits (notamment du XVIII^e siècle) qui comportent des listes, Jacques Dürrenmatt montre que la représentation procède « par saisie d'ensemble d'un espace non décomposable dont l'écriture, un peu à la façon du tâtonnement si caractéristique de la communication orale, s'efforce de préciser la teneur. » Il ajoute que cela rend compte « de la manière brutale dont surgit le souvenir⁵². » Pour ce qui est de Michèle Métail, si le tâtonnement est caractéristique d'une forme d'oralité, en relation avec la part biographique qui relie l'auteure au Danube, on dira néanmoins qu'il l'est aussi d'une forme de pensée qui procède par association, rendant perceptible la fulgurance de l'avènement d'une idée ou d'une association. Alors, la ponctuation blanche n'obtient pas seulement une fonction séparatrice, mais bien une fonction conjonctive en ce qu'elle crée en même temps une continuité, du liant entre des syntagmes *a priori* sans relation évidente (blanc entre les mots), tout en permettant la lecture même du texte (blanc interne aux mots). Enfin, le blanc de fin de vers et le blanc entre les nombres et les vers sont les éléments mêmes qui permettent de parler du texte de Michèle Métail en terme de « liste ». De la sorte, l'organisation du texte en lignes et en nombres, séparés par une ponctuation blanche et ondulant sur la page tels les « méandres⁵³ » du Danube rappellent que le rythme se rattache à la forme. De fait, dans les *Problèmes de linguistique générale*, Émile Benveniste démontre que le $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ de la Grèce antique « désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide⁵⁴ ». Le poème et sa forme (au sens large, incluant le *medium* : le poème ondulateur sur la page du recueil, la performance scénique qui implique des nuances vocales et le corps de l'artiste, le rouleau peint dévoilé au public) mettent aussi en scène leur propre production. Le brouillage des délimitations grammaticales ou plutôt leur circulation, mais aussi la multiplication des moyens de diffusion et des formats de parution, signalent l'existence d'un méta-sens infini. En ce qu'elle segmente et jointe, la matérialité du texte, ou sa *visibilité*⁵⁵, a donc une place majeure dans la construction poétique des listes du *Cours du Danube*. A la fois liste, kyrielle, litanie, mais dans un sens à moduler, le texte de Michèle Métail propose une reformulation à saisir entre les vers. En effet, la liste poétique y est une expansion du titre qui ne se fait pas complètement à un niveau référentiel mais plutôt à un niveau métasémique. Il ne s'agit plus uniquement d'évoquer le Danube mais, par une poétique de la suggestion, de renouveler la manière de poser la question du temps qui passe, de la langue et de l'espace poétiques.

Ainsi, le long poème du *Cours du Danube* constitue une liste au sens de « suite continue, hiérarchisée ou non de noms [...] ou de signes généralement présentés en colonne⁵⁶. » Comme l'indique la relation d'un titre à son œuvre, il s'agit aussi d'une « énumération, suite de descriptions permettant d'identifier quelque chose » et, par métonymie, du « support matériel sur lequel est inscrit la liste⁵⁷ ». La liste a alors une structure double qui est à la fois de l'ordre

⁵² Jacques Dürrenmatt, *La Ponctuation en français*, Paris, Ophrys, coll. « L'Essentiel français », p. 45.

⁵³ Lors de sa performance du 16 septembre 2015, au Centre Pompidou, Michèle Métail fait paraître le sous-titre « Méandres » sur l'une des diapositives qui accompagne sa lecture.

⁵⁴ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966, p. 333.

⁵⁵ Jacques Anis, « Pour une graphématique autonome », *Langue française*, n° 59, « Le Signifiant graphique », éd. Jacques Anis, Paris, Larousse, 1983, pp. 31-44. Voir aussi Jean-Michel Adam, Françoise Revaz, « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », *Langue française*, n° 81, Paris, Larousse, 1989, pp. 59-98 (plus particulièrement p. 63). Enfin, voir Jacques Anis, « Les Linguistes français et la ponctuation », *L'Information grammaticale*, n° 102, 2004, p. 9.

⁵⁶ D'après le *TLF*, article « liste ».

⁵⁷ *Ibid.*

du dit et du montré. Car comme l'écrit Marc Dominicy, « si la nomenclature s'impose comme un pré-requis nécessaire à la réussite d'une description conceptuelle, celui qui s'en tiendrait à la lecture descriptive, obtenue par le traitement *on line*, d'une énumération poétique la jugerait automatiquement "pauvre" et "défectueuse"⁵⁸ ». De fait, on l'a vu, l'aspect référentiel du titre du recueil de Michèle Métail est insuffisant pour constituer le pivot véritable du poème car le traitement immédiat du texte empêche le lecteur (ou l'auditeur) d'associer la liste infinie du *Danube* et sa description par des syntagmes qui n'ont *a priori* pas de lien évident. Les percepts restent inanalysés par le récepteur, tandis que les concepts implicites à l'organisation du texte dans l'espace prennent progressivement consistance : c'est ce qui constitue une poétique de la suggestion chez Michèle Métail. On pourra donc conclure avec Marc Dominicy, qui analyse la poétique de l'évocation, que « les parallélismes éligibles, et donc *a priori*, de l'organisation poétique se soustraient au traitement phonologique et morphosyntaxique » ; de même, « les déviations et les ruptures ou défauts de pertinence ne sont pas résolubles par le traitement sémantico-pragmatique⁵⁹ ». La diversité du *medium* chez Michèle Métail participe aussi à la déviation du mode habituel de production du sens, puisqu'elle permet une alternance de répétitions et de variations qui est doublée d'un renversement de la signification à proprement parler vers la signifiante. Enfin, elle laisse au récepteur la possibilité de basculer depuis la tentative de cognition vers la perception auditive ou visuelle, d'une façon empirique (sensible) ou d'une manière plus hallucinatoire (onirique). Ainsi, par un phénomène qui est aussi épistémique, le Danube devient le fleuve même d'Héraclite pour lequel on ne peut se baigner deux fois dans la même eau.

⁵⁸ Marc Dominicy, *op. cit.*, p. 291.

⁵⁹ Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 245.