

Jean Tardieu : une leçon d'écriture jubilatoire

Françoise Weck

1. La mise en scène d'une écriture

L'œuvre de Jean Tardieu - œuvre mal connue, voire méconnue - offre cependant à ses lecteurs fervents un plaisir lectoral rare : le lecteur a le sentiment d'avoir reçu, dans la jubilation, une magistrale leçon d'écriture. L'œuvre affiche ses contraintes, dévoile ses procédures de composition et propose une vaste réflexion sur la langue, sur l'écriture poétique et sur le code langagier original qu'elle met en œuvre. Cette œuvre présente donc une forme de générosité car elle est soucieuse de son lecteur, soucieuse de partager avec lui, les difficultés et les secrets de l'écriture, mais elle se préoccupe aussi de lui procurer la jouissance du texte littéraire. Comment une œuvre, aussi explicitement centrée sur sa facture et ses procédures, peut-elle constituer cependant un objet artistique à part entière et offrir les plaisirs spécifiques de la lecture du littéraire ? C'est cet apparent paradoxe qu'il nous faut interroger.

Le discours critique qui entoure l'œuvre de Tardieu témoigne d'ailleurs d'un certain malaise lectoral. Ce discours s'est en effet focalisé, le plus souvent, - malgré les mises en garde réitérées du poète dans un abondant discours préfaciel qui proclame la primauté des mots et de la forme - sur les thématiques mondaines du poète Tardieu : fascination pour le néant, goût pour l'absurde, interrogation sur la présence et l'absence, sens aigu du contradictoire ..., tous thèmes caractéristiques de la modernité et qui ne constituent pas la véritable originalité du poète. L'hyperconstruction - affichée et revendiquée - dérange donc encore les habitudes lectorales et interroge les représentations usuelles de l'écriture poétique.

Nous voudrions pour notre part, en sélectionnant quelques domaines de réflexion particuliers, mettre à jour les mécanismes originaux qui fondent cette écriture. Il s'agira, plus précisément, d'évaluer d'abord la dimension métatextuelle de l'œuvre et de mettre à jour ses potentialités didactiques : si elle se préoccupe de guider son lecteur, elle lui offre aussi la possibilité d'apprentissages scripturaux. Le texte exhibe, en effet, sa règle d'écriture et permet donc, au lecteur qui le souhaite, de s'en saisir et de l'expérimenter.

Notre questionnement portera ensuite sur l'articulation entre l'artistique et le didactique dans cette œuvre originale : le texte peut constituer la base d'apprentissages langagiers mais il est aussi un objet artistique à part entière; le travail critique est sollicité mais le plaisir caractéristique du texte littéraire - retour du semblable, échos phoniques et visuels... - est pleinement convoqué. Il semble bien que la possibilité d'une parfaite superposition du didactique et de l'artistique soit à chercher dans la dimension métatextuelle de l'œuvre qui comporte à la fois des potentialités poétiques et didactiques. Cela nous permettra de définir le plaisir spécifique du texte à contraintes et plus précisément, comme c'est le cas chez Tardieu, du texte dont les contraintes comportent une coloration didactique : elles offrent au lecteur l'occasion d'une réflexion sur la langue, elles lui suggèrent une réécriture, une collaboration, donc de possibles apprentissages scripturaux.

Nous nous proposons maintenant de faire quelques incursions dans l'œuvre de Tardieu pour repérer des modes de fonctionnement textuel caractéristiques.

2. Donner la formule du texte

Le titre du poème, ou une expression dense placée en son cœur, proposent - de façon plus ou moins explicite - la *formule* de l'écriture. Le plaisir du décryptage s'ajoute alors au plaisir du rythme et de la musique des mots : le lecteur doit détecter puis utiliser cette *clé* du texte, pour mieux lire, mais aussi éventuellement pour écrire.

- La formule sonore du texte

Le poème « Mon pays de fleuves cachés » (*La Part de l'ombre, NRF Poésie/Gallimard*, p. 211) dissimule en son sein sa formule-clé. Le texte célèbre le pays natal du poète, « entre Nantua et Bellegarde » :

« « Simandre-sur Suran ! Lalleyriat ! » criait l'employé du train, entre Nantua et Bellegarde (...) »

D'autres noms de mon pays me reviennent avec leur sonorité acide, qui rafraîchit la mémoire ... Demain comme hier, je veux aller, le cœur battant respirer ma jeunesse dans le fort parfum des sifflantes, sauvages près, torrents sinueux, scieries de sapins, près de ce lieu profond où, célébrant ses my stères, le Rhône autrefois di sparai ssait, cheval fantôme, sous les pierres tombales de son lit. Mais rajeuni, sacré par la nuit de ses gouffres, il surgissait plus loin, piaffant au soleil (...) ». ¹

La formule du texte est donc « le fort parfum des sifflantes », tout y est dit du travail de saturation du texte par le phonème [s]. Il est vrai par ailleurs que la traduction de l'auditif en olfactif - « le parfum » - exprime aussi la dimension mémorielle du travail d'écriture : le parfum, très immatériel, connote la souvenance et l'adjectif « fort » souligne la prégnance de ces images sonores.

Ce qui est suggéré ici, c'est le fait que des « sonorités acides » peuvent être le noyau de l'écriture et qu'elles constituent la formule scripturale du souvenir : manipuler les « sifflantes » c'est découvrir la clé du travail mémoriel.

- La formule rythmique du texte

Le texte donne alors à voir et à entendre sa formule rythmique inductrice. L'affichage de la règle est plus subtil, la sagacité du lecteur davantage requise. Le poème « Neige soleil » en est un bel exemple. Il est engendré par « un rythme sans figure » associé au souvenir d'un voyage en train de Paris à Milan. Le rythme se matérialise, dès l'initiale, par la typographie :

« Blanc bleu »

Les deux vers suivants doublent puis quadruplent ce rythme initial :
« blanc dans le bleu
pâle et blanc dans le bleu »

Né du cahot du voyage ferroviaire, le rythme duel se propage et donne le branle au texte :

« Bleu pâle je dors bleu
pâle je veille
bleu de soleil je suis je vis
(...) »

le train court vers le terme
tout s'affirme et s'enfuit. »

Plus loin le texte confirme l'hypothèse lectorale : le poème est bien né d'un rythme :
« j'aime ce rythme sans figure
tant qu'il bat mon cœur bat
(...) »

L'engendrement du texte puis sa construction, par propagation du rythme binaire, prennent une autre visibilité quand le texte s'auto-désigne - « ce rythme sans figure ». La contrainte s'affiche ici implicitement : le texte doit épouser continûment le rythme duel, ce tempo fondamental de la vie, tempo qui ne figure rien que lui-même. La poésie naît donc d'un « rythme sans figure » et s'embarrasse peu de référents mondains, c'est ce que nous enseignent ce texte tout en nous berçant maternellement sur une cadence familière :

« je suis je vis longeant ma mort
célébrant un temps menacé
chantant la gloire d'un souffle »

- La formule syntaxique du texte

La formule d'auto-représentation du texte peut consister en une équation syntaxique. Elle indique alors la dominante scripturale, la thématique formelle. C'est le cas dans « A propos de montagnes » (*La Part de l'ombre*, NRF Poésie/Gallimard, p. 209) : le poème célèbre la magie de la montagne qui permet « l'élan ascensionnel ». Cette formule n'est donnée qu'à la fin du texte et, au-delà de son sens mondain, elle offre un sens connoté de nature métatextuelle en révélant le schéma syntaxique qui régit le texte : il dessine en effet une sorte d'*ascension* syntaxique en prenant appui sur la *prise* de l'outil subordonnant *si* :

« Si alors en fermant les yeux (l'homme) perd un instant le souvenir et l'appréciation physique des niveaux, si sa joue est seulement flattée d'une caresse de l'air (...), le sentiment de son poids et même de son volume disparaît peu à peu, le plaisir perd tout contour, plus rien ne subsiste qu'un élan ascensionnel ² qui se prolonge au repos et communique à l'homme, pourtant alourdi par la pesanteur de ses souliers, des illusions musculaires d'oiseau. »

La longue phrase se construit d'abord sur le tremplin des conditionnelles puis se stabilise, en « altitude », au moyen de trois indépendantes qui se prolongent grâce à des relatives. La phrase est ascension syntaxique, « élan ascensionnel », elle est la traduction scripturale des « illusions musculaires d'oiseau ».

- La figure rhétorique du poème

Le poème « Figures de la mort » (*La Part de l'ombre*, NRF Poésie/Gallimard) se présente comme la chronique d'une victoire, victoire de l'écriture sur la prégnance des images de la mort. Au-delà de son sens mondain, le titre donne la formule de la thématique formelle du texte : substituer, à l'imagerie traditionnelle, des figures rhétoriques neuves qui déjouent les pièges de la figuration ordinaire de la mort; ainsi le texte *défigure* la mort. Le poème déroule les représentations successives de la mort pour la reléguer enfin dans un passé inoffensif. Pour l'enfant la mort est d'abord celle des autres :

« Les guerres éclataient. Mon corps d'enfant recevait au milieu
des jeux le contre-coup de mille et mille atroces blessures.

Mais défigurée par le temps, bientôt la mort n'était plus celle des autres. »

Elle devient ensuite la mort de tous puis la mort de soi qui est dans *demain* :
« Elle était bien, à ce moment, exilée dans cette masse d'obscurité, à ce commencement de l'obscurité, le terme au-delà duquel on ne peut plus imaginer quoi que ce soit qui nous ressemble. »

Elle réintègre ensuite le temps de la vie - le temps d'aujourd'hui - qu'elle longe comme « une colline longeant la colline ». L'étape scripturale finale la rejette enfin dans un « hier » :

« Ni plus tard ni maintenant, mais hier ! Puisque sa vraie nature est ce qui n'est plus, où donc serait-elle mieux pour ne plus être, sinon dans ce temps effacé (...) ? »

On comprend mieux alors ce cri de victoire du scripteur :
« A présent le sol glisse, emportant toutes les formes par la rencontre défaites (...) »

Le travail textuel était donc bien annoncé de façon programmatique par le titre : le texte inventorie les images de la mort pour les « défaire » et leur substituer une image purement poétique : « (...) la mort est passée, (...) elle n'est jamais que révolue (...) ».

Ce qui est suggéré ici à l'adresse du lecteur c'est bien le pouvoir de l'écriture, la force de proposition de la rhétorique : elle *refigure* le réel à sa guise.

3. Afficher un dispositif spatial

- S'appuyer sur un appareillage adverbial élémentaire

Le texte peut être engendré par la simple gestuelle de l'écriture, la disposition des signes sur la page blanche, une mise en espace de quelques mots-outils. Ces inducteurs spatiaux sont explicitement donnés à voir comme autant de tremplins possibles de l'écriture.

Le poème « Automne à Cogolin » (*l'Accent grave et l'accent aigu, Formeries, Poésie/Gallimard, p. 73*) exhibe le dispositif initial qui informe une rêverie vespérale, il s'agit d'un très simple appareil adverbial :

« Là le soir qui vient

Ici une fenêtre

Plus près la pluie

Plus loin une lampe

(...) »

La mise en page cerne le lieu de l'écriture, la pièce où travaille le poète, et le texte va naître de cet ancrage topographique très précis. La méditation scripturale s'appuie sur l'étroite et précise délimitation des adverbes spatiaux élémentaires, puis, du topographique, elle va vers le temporel :

« Ma voix que j'entends mal
répète encore ces mots :
ICI LÀ-BAS
TOUJOURS JAMAIS »

Le soulignement par la majuscule ne laisse aucun doute sur le désir de donner de la visibilité à l'opération scripturale ; une autre forme de soulignement, dont la dimension métatextuelle est plus affichée, intervient alors pour dire la modestie du projet d'écriture et son efficience :

« sur le point de saisir
sur le point de sauver
(...)
un objet sans valeur et sans
prix
(...)
peu de chose pour tout. »

- Livrer les griffonnages distraits du poète à l'écrivain

Le poème « Nocturne » (*L'Accent grave et l'accent aigu*, Poésie/Gallimard, p. 101) indique son origine en décrivant la disposition sur la page de quelques mots inducteurs :

« Les mots
 un essaim
 d'astres
une une feuille
plume
La nuit s'éclaire au centre
(...) »

Le « Nocturne » est en gestation « au centre » d'un dispositif langagier et typographique d'une grande simplicité : il prend simplement soin d'éviter un lieu textuel pour y placer le groupe nominal inducteur - « un essaim d'astres ».

Dans le poème « Le fleuve Seine » (*Dialogues typographiques, L'Accent grave et l'accent aigu*, Poésie/Gallimard, p. 43), les secrets de la gestation poétique nous sont livrés explicitement à l'initiale - ce ne sont qu'humbles griffonnages qui anticipent, sur la page, l'écriture et la mettent en branle :

« En haut et à gauche de la
page.
Un épais carré noir. Des
épis
dressés. A coude à coude.
Depuis un ans, deux ans
peut-
être je suis aux prises avec
cette
multitude obscure. Oui,
dans le
coin à gauche et en haut de
la

page, il y a une foule
immobile,
(...) »

De ce « carré noir » initial - griffonnage rêveur - va surgir un dialogue méditatif autour du destin de la masse, éphémère et toujours renouvelée, des vivants : un discours philosophico-historique d'une riche teneur naît d'un gribouillis informe.

4. Expérimenter les outils syntaxiques de l'utopie textuelle

Les textes expérimentent ostensiblement des structures syntaxiques particulières dont ils dévoilent le sens et les pouvoirs. Les titres programmatiques affichent de façon impertinente la contrainte textuelle : il faut exploiter toutes les virtualités des structures syntaxiques nommées. C'est le cas pour deux poèmes qui s'intitulent « Comme si... » et « Quand bien même » *Variations sur deux locutions mallarméennes (Le Fleuve caché NRF Poésie/Gallimard, p. 183, 185).*

Le poème « Comme si... » constitue un édifice qui doit être observé du point de vue de son *bâti*, des matériaux de son édification. En voici la charpente :

« Comme si les cailloux roulaient sans mon regard
(...)
comme si je n'étais pas né pour savoir
(...)
comme si
(...)
comme si
j'allais d'un pas de père ardent et calme
(...)
comme si j'étais là pour toujours ! »

La structure syntaxique signifie le texte : elle pose une utopie tout en suggérant l'imposture. Le texte bâtit une fiction sans en être dupe : il ne croit qu'en sa capacité de bâtir des fictions, celle par exemple d'une non-existence - « comme si je n'étais jamais venu dans ce royaume!... » - ou d'une vie éternelle - « comme si j'étais là depuis l'aurore de ce monde ».

La contrainte - édifier tout un poème sur cette locution - est aussi leçon d'écriture : elle prouve combien cette structure est apte à bâtir l'inouï, à proposer des utopies textuelles audacieuses.

« Quand bien même » construit différemment le virtuel, la locution feint en effet d'écarter l'improbable qu'elle pose cependant :

« Quand bien même je verrais de mes yeux
les routes de la terre se lever dans le ciel
(...)
Quand bien même j'entendrais le soleil
(comment, lui ? oui le soleil le soleil)

me parler à voix basse m'appeler par mon nom
(...) »

L'utopie est construite grâce à une locution fanfaronne qui fait mine de la rejeter, et la chute du poème - « je croirai toujours à la sainte Réalité » - ne change rien à l'affaire car la brèche est désormais ouverte sur l'irréalité.

5. Manipuler le signe algébrique de la négation

Les textes tardiviens expérimentent toutes les formes et tous les degrés de la négation car le poète est fasciné par les pouvoirs exorbitants de cette modeste « clé » qui peut dénier aux objets leur existence ou annuler à sa guise les propositions langagières : le mécanisme de la négation est sûrement un des outils linguistiques les plus spectaculaires. Le plus souvent l'exercice est annoncé dans le titre; l'outil peut être la locution négative *ne...pas*, la forme forte *non*, mais aussi la préposition soustractive *sans* ou l'adjectif indéfini *aucun*; certains adverbess substantivés peuvent aussi être mis à l'épreuve pour signifier le quasi-rien : *le très peu*, *le presque pas*.

- Expérimenter l'efficacité de la négation simple

L'outil le plus simple, la négation *ne...pas*, *ne...rien*, devient efficace s'il envahit le texte en lui donnant une coloration entièrement négative : l'univers langagier peut en effet choisir, à sa guise, de se formuler en positif ou en négatif. La curieuse conjugaison de « l'indicatif néant » (« le tombeau de Monsieur Monsieur », *Le fleuve caché*, Poésie/Gallimard, p. 118) le prouve bien :

« (...)
Nous ne sommes pas nés
nous n'avons pas grandi
nous n'avons pas rêvé
nous n'avons pas dormi
nous n'avons pas mangé
nous n'avons pas aimé.

Nous ne sommes personne
et rien n'est arrivé. »

Le poème « Aucun lieu » (*Formeries, L'accent grave et l'accent aigu*, Poésie/Gallimard, p. 69) propose un exercice virtuose de dénégation, le titre - « Aucun lieu » - l'annonce d'ailleurs de façon péremptoire : l'adjectif indéfini *aucun* y joue pleinement son rôle d'exclusion de *l'un*. Le co-texte répond bien au programme annoncé :

« Aucun lieu

Il n'y a
aucun lieu
ici
ni ailleurs.

Ici n'existe pas.
Ailleurs n'est pas.
Nous n'avons rien
à chercher.
Attendre est vain.
(...) »

L'abus des formes négatives permet d'atteindre à l'écriture du « vain » - dans son sens étymologique de *vide*. Le texte exhibe les outils langagiers de l'évidement, appuyés par de courtes indépendantes sans répliques.

Le poème « Complainte du verbe être » (*L'Accent grave et l'accent aigu*, Poésie/Gallimard, p. 117) outre encore l'expérimentation puisque les formes positives et négatives sont juxtaposées sur la ligne. Si le titre se focalise sur la forme verbale - *être* -, c'est que ce verbe rend le jeu plus spectaculaire encore : *être* a beau nommer l'existant, c'est la négation qui décide de cette existence en dernier recours.

« Je serai je ne serai plus je serai ce caillou
toi tu seras moi je serai je ne serai plus
quand tu ne seras plus tu seras
ce caillou. »

Le texte, qui sait aussi user de l'ambiguïté du sens d' *être* selon qu'il est ou non accompagné d'un attribut, joue à la roulette russe l'être et le non-être. L'exercice - systématiser l'alternance du positif et du négatif - est assez exemplaire pour devenir, à son tour, consigne d'écriture et contrainte séduisante, et il en est de même quand il va plus loin encore, à partir d'une autre contrainte - juxtaposer tous les temps du verbe sur la ligne -, dans la déconstruction poétique du temps :

« Bientôt hier demain tout de suite
déjà je suis j'étais je serai
cet objet trouvé inerte oublié »

- Tester la force du *non*

L'adverbe *non* dans sa rapide et brutale efficacité - ce peut être un mot-phrase - mérite aussi une expérimentation systématique. Le poème « Interrogations et négations » la met en œuvre en évaluant aussi l'efficacité d'un usage conjoint de la négation et de l'interrogation :

« Vous ? Moi ?
Non, personne
personne jamais
non vraiment personne jamais.
(...)
Non vraiment personne jamais
nulle part
rien ni personne
(...) »

L'inventaire des formes de la négation est quasi systématique : pronoms et adjectifs indéfinis de la quantité zéro - *personne, rien, nul* -, adverbe de temps - *jamais* -, conjonction négative - *ni*. Dans cette surenchère, c'est l'adverbe *non* qui démontre le mieux sa radicalité et son pouvoir de couperet.

- Démontrer la force du soustractif *sans*

Le poème « Litanie du sans » (*Da Capo*, NRF Gallimard, p. 27) exploite la force d'exclusion de la préposition *sans*; le but est d'atteindre au « rien », ce dernier terme étant tour à tour utilisé comme adverbe ou substantivé :

« Et sans visage et sans image
et sans entendre
sans rien attendre

partout ce rien
(...)

Sans les merveilles
sans les désastres
plus rien qui vaille
(...)

Et sans rien d'autre
que le même
et qui s'en va
et qui revient
et qui s'en va. »

La préposition *sans* construit un univers de la soustraction, du manque, un univers *par défaut* qui est plus angoissant encore que l'univers du vide. Ce *manque* est surtout celui d'un élément « autre que le même », élément qui permettrait un vrai départ, au lieu de la stagnation - traduite par le piétinement langagier : « et qui s'en va / et qui revient... ». L'humble préposition *sans* acquiert ici ses lettres de noblesse et son pouvoir de néantisation est magistralement démontré : la contrainte d'écriture peut être aussi opératoire dans le champ du didactique.

6. Un nouveau plaisir du texte : l'articulation du didactique et de l'artistique

- La dimension métatextuelle du texte tardivien

L'œuvre de Tardieu est le lieu d'une théâtralisation permanente du langage : les textes offrent, continûment, une dimension commentative et réflexive qui concerne la langue en général - le *métatextuel général* -, mais aussi le traitement particulier du code verbal, les opérations langagières singulières qui caractérisent chaque texte - le *métatextuel particulier* -.

Ces formes de commentaire peuvent être explicites - nous avons vu le rôle que peuvent jouer l'annonce du titre ou les propos ouvertement réflexifs - ; on parle alors de *métatextuel dénoté*. Le texte peut aussi s'auto-désigner implicitement sur le mode du

métatextuel connoté : ainsi les textes tardiviens parlent du monde mais se signifient aussi continûment sur le mode de la connotation. Cette dimension connotative caractérise plus particulièrement le texte littéraire.

- Du métatextuel au poétique

Les recherches actuelles, et en particulier les travaux de Claudette Oriol-Boyer, ont permis de préciser la nature de la fonction poétique - théorisée par Jakobson - et d'y voir une actualisation de la fonction métatextuelle. En effet, les redondances, les parallélismes qui caractérisent le texte poétique sont significatifs : par « une distribution non aléatoire des ressemblances »³ le texte se désigne lui-même implicitement sur le mode du métatextuel connoté et suggère au lecteur la « recherche de structurations translinéaires »⁴. Si « la poéticité d'un texte se fonde, d'abord, sur le retour réglé, dans l'espace-temps scriptural, des éléments issus des divers paradigmes, à partir desquels se constitue le code du texte », le texte poétique ne se livrera qu'en dévoilant son code, et ce dévoilement, qui s'opère sur le mode de la connotation, constitue un commentaire implicite sur lui-même. Métatextualité et poéticité ont donc partie liée.

- Du métatextuel au didactique

Par sa dimension métatextuelle, le texte devient « une formidable machine à produire du sens »⁵, et ce *sens* concerne aussi le texte produit. Cette dimension métatextuelle impose au lecteur une intense activité métalinguistique, métadiscursive et métapragmatique; elle exige donc de lui qu'il devienne un « décrypteur » : de nouveaux modes de lectures sont requis qui conduisent à une réception productive, à un *lire pour écrire*. La dimension métatextuelle d'un texte peut donc constituer la base d'apprentissages lecturaux et scripturaux - nous avons vu plus haut combien cela se vérifie pour les textes tardiviens. La dimension métatextuelle d'une écriture offre donc des virtualités didactiques que certaines œuvres hyperconstruites assument sciemment.

- La superposition du didactique et du poétique

La véritable originalité de l'œuvre de Tardieu réside dans la superposition du didactique et du poétique. En effet, le métatextuel dénoté, lieu d'une *didacticité première*⁶ (la leçon d'écriture est explicite) est pris dans du poétique - il offre tous les plaisirs de lecture du texte littéraire -, et le métatextuel connoté - lieu d'une *didacticité seconde* (la leçon d'écriture est implicite) - travaille dans le même sens que le dénoté puisqu'il parle aussi, implicitement, de l'écriture : ce qui porte le poétique véhicule aussi le didactique. Le plaisir du littéraire - la saisie du réseau des ressemblances : les échos phoniques et visuels, les parallélismes et les redondances - se double donc du plaisir de l'intelligence et de la connivence. En nous révélant ses contraintes d'écriture, le poète inclut le travail critique dans l'expérience esthétique; il provoque, pour le plus grand plaisir du lecteur, une osmose entre l'objet artistique et sa conscience critique, il partage généreusement non seulement un plaisir d'écrire mais un savoir-écrire et un pouvoir-écrire.

Bibliographie

Les carnets du CEDISCOR n° 1 « Un lieu d'inscription de la didacticité : les catastrophes naturelles dans la presse quotidienne ». Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, janvier 1993.

Les carnets du CEDISCOR n° 2 « Discours d'enseignement et discours médiatiques, pour une recherche de la didacticité ». Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 1994.

Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale I*, Editions de Minuit, Paris 1979.

Essais de linguistique générale II, Editions de Minuit, Paris 1991.

Kerbrat-Orecchioni Catherine, *La Connotation*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 1977.

Kerbrat-Orecchioni Catherine, « Le Texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », revue *Texte* n°1, « L'auto-représentation : le texte et ses miroirs », Trinity College, Toronto, 1982.

Magné Bernard, « Le métatextuel », *TEM* n° 5 « Textes pour enfants », Atelier du Texte, Grenoble, printemps 1986.

Magné Bernard, « Le métatextuel », *TEM* n° 6 « Ecrire avec Lahougue », Atelier du Texte, Grenoble, hiver 1986.

Oriol-Boyer Claudette, *L'écriture du texte, théorie, pratique, didactique*, Thèse d'état, université de Paris VII, 1989.

Oriol-Boyer Claudette, « Manifestations métatextuelles de la fonction poétique : le parallélisme », *TEM* 8/9, Grenoble, 1990.

Oriol-Boyer Claudette, « Ambiguïté et fonction poétique », *TEM* 10/11, Grenoble, hiver 1991, printemps 1992.

Rey-Debove Josette, « Notes sur une interprétation autonymique de la littérarité : le mode du « comme je dis » », *Littérature* n° 4, Larousse, 1971.

Weck Françoise *La didacticité du texte littéraire : l'exemple de Jean Tardieu*, Thèse sous la direction de Claudette Oriol-Boyer, Grenoble III, 1997.

1 C'est moi qui souligne.

2 C'est moi qui souligne.

3 Claudette Oriol-Boyer « Manifestation métatextuelle de la fonction poétique: le parallélisme » T.E.M, juillet 1990, n°8/9, Université de Grenoble III.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 Nous empruntons cette terminologie aux travaux du CEDISCOR - Centre de recherches sur la didacticité des discours ordinaires, Université de la Sorbonne nouvelle (voir les références bibliographiques).

