

## Prolégomènes à la notion d'archétype poétique

*Chaos, idéaux et verticalité*

## Prolegomena to the Notion of Poetic Archetype

*Chaos, Ideals and Verticality*

**Mahieddine Islam BELAÏD**

Auteur correspondant, Laboratoire URNOP – Alger 2, Université Mostefa Benboulaïd Batna 2 (Algérie), [mahieddine.belaid@univ-batna2.dz](mailto:mahieddine.belaid@univ-batna2.dz)

Date de soumission : 08.12.2021 – Date d'acceptation : 20.01.2022 – Date de publication : 30.01.2022

**Résumé** — Plusieurs causes sont à l'origine du déclin de l'enseignement de la littérature – et des disciplines connexes qui s'y rapportent – au sein des départements de lettres et de langues en Algérie. On accuse traditionnellement l'évolution technocratique de cette société du moindre effort où le divertissement meuble le quotidien du plus grand nombre. On parle également des crises socio-économiques qui nous enlissent dans un rapport de consommation effrénée et nous astreignent à une focalisation permanente sur la survie. Enfin, certains théoriciens dénoncent les réseaux sociaux ; véritables armes de contrôle et de manipulation des masses, ils nivelleraient constamment vers le bas. Et si la solution se trouvait du côté de cette même littérature ? Et si la poétique, discipline qui traite de la littérarité, nous permettait de fuir ce chaos, de renouer avec des idéaux et de restaurer une verticalité ?

**Mots-clés** : *poétique, création, littérarité, modèles, préceptes.*

**Abstract** — Several causes are at the origin of the decline of literature teaching (and related disciplines) within departments of letters and languages in Algeria. The technocratic evolution of this society is traditionally accused of the slightest effort where entertainment occupies the daily life of the majority of people. We also talk about the socio-economic crises that bog us down in a relationship of unbridled consumption and force us to a permanent focus on survival. Finally, some theorists denounce social media; real weapons of control and manipulation of the masses, they would constantly level down. And what if the solution lies in this threatened literature itself? What if poetics, a discipline that deals with literature, allowed us to escape this chaos, reconnect with ideals and restore verticality?

**Keywords**: *Poetics, Creation, Literature, Models, Principles.*

### Introduction

La littérature n'intéresse plus ; le livre de chevet s'est progressivement éclipsé, à la place, on a allumé nos smartphones et assurément éteint nos cerveaux. Désormais, au sein de cette institution élitaires qu'est l'université, ne seront enseignés que des exemples brefs de littérature épurée de toute historicité, ne seront disséminés que des fragments de contes, des extraits de nouvelles, des tranches de polars, des bouts d'articles divers, des modes d'emploi, des notices, des prescriptions. C'est ce qui a cours à l'université. Tout cela a radicalement remplacé des littératures fondamentales et fondatrices comme celles d'Homère, d'Horace, de Virgile, de Dante, de Shakespeare, de Molière, de Rousseau. Une majorité d'étudiants et d'enseignants de

lettres ne voit pas la différence entre les écrits d'un Paulo Coelho et les tirades de Pierre Corneille, la plupart liraient le Faust de Goethe comme ils survoleraient une recette de cuisine. Quelques-uns ne pourraient soutenir une dictée sans commettre une faute d'orthographe ou de syntaxe... à chaque phrase ! Cet article propose le concept d'archétype poétique pour un enseignement hiérarchisé de la littérature en Algérie.

L'enseignement de la littérature à l'université en Algérie est anarchique, c'est entendu. Au sens étymologique du terme, le principe qui soutient et accompagne la fréquentation de la littérature est absent, alors même que l'on parle de l'ensemble des textes qui représente sans aucun doute l'apothéose du génie humain. Un tel patrimoine devrait être célébré avec une déférence toute particulière. Hélas ! Trop souvent, la littérature est traitée comme une succession monotone de phrases sur une surface plane. Alors qu'il s'agit bien plus d'une géographie, d'une géologie, d'une spéléologie. Parfois, on aspire à des cours magistraux empreints de récits mythologiques et autres merveilles littéraires, malheureusement, au moment même où il y a effleurement d'un début d'expérience littéraire, il est immédiatement interrompu par les complexifications intempestives de la théorie littéraire, par les « *approches* », par les « *compétences* », par le pédagogisme, la course aux évaluations et aux réunionites, par l'imitation éhontée des programmes du primaire et du secondaire. Une logorrhée de néologismes – qui ne dit plus grand-chose – meuble les études des langues et des lettres. Des logorrhées qui ne se font l'écho que de laïus dont on ne retient généralement que l'argument d'autorité. Argument, du reste, bien connu des universitaires et craint du plus grand nombre : « *J'emploie des mots compliqués, donc je sais* ». Il semblerait que la société des *diplômés analphabètes* (Goldmann, 2014, p. 9) dont parlait Lucien Goldmann se soit imposée à nous, il n'est plus besoin d'une étude en double aveugle pour le confirmer. Tout cela est évidemment très délicat, voire dangereux, dans la mesure où les départements de lettres sont justement chargés d'étudier et d'expliquer les textes littéraires. C'est finalement la problématique centrale que nous tenterons d'éclairer à travers cet article à l'aspect fatalement pamphlétaire, considérant la nature du sujet traité.

La préparation d'un texte littéraire s'apparente à la préparation d'un bon café ou d'un bon thé. Faire du café, en Algérie, est à la portée de tous. Savoir préparer du thé ne se rencontre que rarement, notamment, dans les villes du sud. Mais concocter un breuvage qui nourrira des générations au fil des siècles est quasiment impossible. Et pourtant, il est des écrivains qui choisissent soigneusement leurs fèves ou leurs feuilles, ça leur prend beaucoup de temps : *la manière de moudre, l'eau qui s'y prête, la meilleure méthode pour préparer et mettre sur le feu. Mais quel feu ? Quelle eau ? Quelles fèves ? Quelles températures ? Quels ustensiles ? Quelles conditions pour gérer le tout et pour quels résultats ?* L'époque ne sera peut-être pas disposée à goûter cette ambrosie. On constate néanmoins qu'avec le temps certaines concoctions deviennent incontournables, on ne peut s'en passer et on s'en délecte régulièrement : Hésiode, Eschyle, Euripide, Ovide, Rabelais, La Fontaine, Voltaire. *Qu'ont ces auteurs de si spécial ? Y a-t-il un savoir-faire qui les rassemble ?* Les grecs anciens

parlaient de la ποιητική τέχνη (*Poïètikè tékhne*) ou la technique de fabrication, autrement dit, la possibilité de dégager des règles générales et communes pour qu'il y ait création littéraire. Nous devrons d'abord délimiter le champ d'application de la poétique, c'est-à-dire de poser d'abord la question « *Qu'est-ce ?* », ce sera l'aspect définitionnel, puis de poser la question du « *comment ?* », c'est l'aspect fonctionnel, pour qu'enfin nous ayons la possibilité d'entrevoir la notion d'archétype poétique, soit l'aspect structural<sup>1</sup>.

## 1. La poétique ou l'étude de la littéarité

La poétique s'occupe de la littéarité. Elle traite de fragments textuels qui recèlent des effets, des procédés et des tournures propres à ce qu'il convient d'appeler : la littéarité. Elle ambitionne avant tout de « *répondre à la question : Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?* » (Meschonnic, 1970, p. 18). L'autre discipline qui s'en rapproche est la stylistique. Elle a le style pour objet d'étude. Elle traite aussi des effets usités par l'auteur sur le texte, mais, tout au long de son œuvre. En d'autres termes, il peut y avoir littéarité dans une seule phrase, alors que pour qu'il y ait style, on doit sentir le souffle pressant ; la voie tracée par l'écrivain au fil de sa création, cette voix insistante, unique, inouïe, qui murmure sa différence page par page. Pour reprendre la perspective d'Henri Meschonnic, « *étudier le style d'un écrivain, c'est étudier un univers fermé-ouvert, langage à tous, langage unique* » (Meschonnic, 1970, p. 11)

Meschonnic considère la littéarité comme « *la spécificité de l'œuvre comme texte ; ce qui le définit comme espace littéraire orienté, c'est-à-dire une configuration d'éléments réglée par les lois d'un système* » (Meschonnic, 1970, p. 174). Nous souscrivons parfaitement à cette définition que nous tenterons néanmoins d'éclaircir et d'agrémenter par d'autres points de vue. Roman Jakobson, quant à lui, se pose la question de la poéticité<sup>2</sup> :

*« Comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur » (Jakobson, 1977, p. 45-46).*

Ce mot niché dans un système poétique est à lui seul une véritable histoire littéraire. Il a son propre poids, sa propre valeur, ses propres saveurs, sa propre démarche au sein de cet « *ensemble de procédés déformants* » (Jakobson, 1977, p. 34). À l'opposé, ces mots que nous employons au quotidien ne s'intègrent que dans un processus fonctionnel : articles, notices, modes d'emploi, communiqués de presse, instructions administratives, demandes diverses, etc., tous ces genres et types de productions

---

<sup>1</sup> Qui sera développé dans un prochain article.

<sup>2</sup> Entendre *littéarité*.

verbales n'ont d'autres prétentions qu'un pragmatisme des plus directs et un conformisme structurant la reproduction et permettant la préservation de nos équilibres sociaux. Vincent Jouve, quant à lui, prend l'acception la plus générale de la poétique : « *l'étude des procédés internes du texte littéraire* » (Jouve, 2013, p. 7). Dans « *texte littéraire* », on signale généralement la poésie, le théâtre, le roman et tous les genres de récits qui en dérivent, mais il faut également inclure le conte, la fable, la nouvelle, le pamphlet.

Roman Jakobson fait cependant remarquer, avec un certain humour, que même dans le tramway « *des plaisanteries [sont] fondées sur les mêmes figures que la poésie lyrique la plus subtile<sup>3</sup>, et [que] les potins sont souvent composés selon les lois qui régissent la composition des nouvelles à la mode, ou du moins (suivant le niveau intellectuel du potineur) celles de la saison passée* » (Jakobson, 1977, p. 33). Indirectement, Meschonnic nous donne la réponse pour surmonter cette apparente contradiction, il affirme qu'on « *ne lit pas avec les mots des autres* » (Meschonnic, 1970, p. 11). Effectivement, au sein d'un même système, avec la même charge sémantique pour chaque mot, chaque phrase, chaque tournure, il ne peut y avoir de littéarité que s'il y a dépassement de ce pragmatisme conformiste dont nous parlions. En revanche, lorsque nous nous trouvons face à une œuvre régie par des lois intimes, un rythme secret, des combinaisons savamment et patiemment confectionnées, nous sommes acculés à l'interprétation littéraire pour pouvoir percer les rouages, la mécanique, l'archéologie discrète de l'écrivain, de son œuvre, de ses mots.

## 2. L'interprétation littéraire

Paul Zumthor établit cette distinction entre « lecture » et interprétation. Il confirme que c'est « *cette dialectique production-produit-consommation qui pose problème. Il affirme qu'elle est faussée en ce que le premier et le dernier de ces termes impliquent deux historicités différentes ?* » (Zumthor, 2000, p. 20). Zumthor prendra donc la lecture comme « *une acceptation bienveillante, une imprégnation et comme une découverte initiatique* » et considérera que l'interprétation implique la lecture mais la dépasse dans le sens où :

*« Elle bascule dans une sorte d'agressivité conquérante, de volonté d'appropriation active et dominatrice. La lecture est immédiate ; l'interprétation, médiante, c'est-à-dire rapportée à une réalité d'un autre ordre. La lecture est contact avec un fait ou une série de faits premiers ; l'interprétation est constitutive d'un fait second » (Zumthor, 2000, p. 20).*

Ici, nous retiendrons la notion d'historicité. Dans la vie courante, il y a simultanément des historicités dans l'interaction verbale, alors que dans le cas de l'écriture, il y a

---

<sup>3</sup> Voir l'excellente prestation du youtubeur MAC LETHAL au cours de laquelle il commande une pizza en rappant. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=L5Y3hNWpJBE>, visionnée le 28/02/2020, 17 millions et 629828 de vues à 11 h 47.

différence<sup>4</sup>, le message y est différé ; il est différencié dans la mesure où il y a esthétisation et appropriation de la langue par le littéraire. C'est pour cette raison que la lecture d'un texte littéraire suppose toujours son interprétation. Nous devons aller à la recherche de la réalité de l'auteur, de la hiérarchie sémantique de ses mots, des choix syntaxiques qu'il privilégie par rapport à d'autres, de l'organisation intime qu'il instille, délicatement, dans et à travers la langue.

Par ailleurs, Paul Zumthor concède également que « *la capacité d'étirement du texte a des limites, au-delà desquelles tout craque, et il n'y a plus de communication possible* » (Zumthor, 2000, p. 19). Une plateforme commune est donc nécessaire ; un terrain d'entente s'impose ; l'interprétation a des limites, celles-ci sont fixées par la recherche du lecteur de cette atmosphère qu'a respirée l'écrivain et qui s'exhale à travers son œuvre. **On lit un communiqué de presse ; j'interprète la Saison en enfer.** L'interprétation est foncièrement subjective et médiante ; le lecteur confronte sa mélodie du moment à la symphonie composée au préalable par l'écrivain. La décomposition de cette macrostructure qu'est l'œuvre implique nécessairement une orchestration différente de celle conduite par l'auteur. Conclusion, dès que le mot est couché sur le papier, il entre dans une autre dimension, il échappe à tout le monde ; et à l'auteur et aux lecteurs. Il se métamorphose, il acquiert un nouveau statut dans cette organisation instable, mouvante, en cours<sup>5</sup>. Jakobson confirme, il juge que :

*« La poéticité n'est qu'une composante d'une structure complexe, mais une composante qui transforme nécessairement les autres éléments et détermine avec eux le comportement de l'ensemble » (Jakobson, 1977, p. 45-56.)*

Cette composante qui déséquilibre le mot pour qu'il bascule du « *non-littéraire* »<sup>6</sup> au « *littéraire* », c'est précisément ce dont traite la poétique. En outre, la problématique centrale ou la finalité de cette discipline pourrait également être : Peut-on extraire des procédés récurrents en comparant certains textes reconnus et certifiés comme « *littéraires* » et à partir desquels nous parviendrons à concevoir des critères de litté-  
rarité ?

En parlant de la poésie, qui est traditionnellement considérée comme la forme la plus élevée<sup>7</sup> de la litté-  
rarité<sup>8</sup>, Rainer Maria Rilke dans sa première *Lettre à un jeune poète* s'écrie : « *Presque tout ce qui arrive est inexprimable et s'accomplit dans une région*

---

<sup>4</sup> Du verbe *différer*.

<sup>5</sup> D'où les relectures, l'œuvre engendrant de nouvelles significations car les lecteurs la revisitent sous de nouvelles perspectives.

<sup>6</sup> Avec prudence, on peut aussi dire : « *sous-littéraire* » ou « *paralittéraire* ».

<sup>7</sup> « *Le vers est donc esthétiquement plus riche que la prose ; il met en harmonie des éléments plus nombreux. Il contient en somme plus de beauté... Il restera la forme d'art la plus admirable dont le poète puisse revêtir sa pensée.* ». Propos d'Étienne SOURIAU rapportés par Albert DION dans *Poétique et Rhétorique* (1912). [Disponible en ligne].

<sup>8</sup> Poéticité pour certains théoriciens qui distinguent la poésie de la prose dans l'étude du caractère littéraire d'une œuvre.

que *jamaïs parole n'a foulée* » (Rilke, 1929, p. 8). Effectivement, s'aventurer dans l'écriture, c'est essayer de figer le vivant. Et ce n'est certainement pas par hasard que la littérature emploie souvent les récits - pour se mouvoir dans le temps et dans l'espace - les métaphores, les analogies, et, par-là, toutes les figures de style qui pourraient rendre le texte plus dynamique. Du reste, cela explique le succès des écritures scénaristiques dans les différentes paralittératures auprès du grand public.

Intuitivement ou consciemment, les écrivains comprennent la complexité de cette problématique et tentent d'y remédier. Ces écrivains sont comme les architectes, nous dit Paul Zumthor, ils essaient par « *un lent et pénible travail manuel, soumis à l'irrécusable sanction de l'équilibre des formes et des poids* » (Zumthor, 2000, p. 45), de rendre l'indicible évocateur, cela suppose une extension sans fin de l'interprétation du texte ; les articles, les mémoires, les thèses et autres exégèses universitaires en sont la preuve vivante. Ces « *procédés déformants* » (Jakobson, 1977, p. 34) dont parlait Jakobson impliquent certes des techniques pour déstabiliser le lecteur, mais cela implique aussi des choix. Et qui dit choix, dit inclusions, mais dit aussi exclusions.

### 3. La création littéraire

Tout écrivain privilégie des formes d'expression aux dépens d'autres formes. Jakobson précisera à ce sujet que :

*« Toute composition poétique significative, qu'elle résulte de l'improvisation ou soit le fruit d'un long et pénible travail, implique un choix orienté du matériel verbal. C'est en particulier quand on compare les variantes existantes d'un poème que l'on peut se rendre compte de la pertinence pour l'auteur du cadre phonématique, morphologique et syntaxique » (Jakobson, 1977, p. 109-110).*

Après la cohérence globale, le rythme, le calcul et « *l'équilibre des formes et des poids* » (Zumthor, 2000, p. 45), vient la sonorité du mot, « *le mot phonétique, plus exactement [le mot] euphonique* » (Jakobson, 1977, p. 29). Jakobson insiste sur ce critère pour l'identification de la littéarité. Ensuite, vient la morphologie, c'est-à-dire, l'apparence du mot. Enfin, viendra la syntaxe ou la mise en relation et l'organisation du plus petit ensemble jusqu'au plus grand ensemble de mots. Ce dernier critère est également décisif. Il permettra la déconstruction du dire courant, quotidien, utilitaire. Une nouvelle texture et de nouvelles formes seront ainsi élaborées pour produire un écart par rapport à la norme en vigueur. Sans dépaysement du lecteur, point de littéarité. Une forme qui s'intègre parfaitement dans la société sans susciter de polémiques et sans titiller les susceptibilités a très peu de chances de perdurer. Buffon, dans son *Discours* pour l'Académie, l'affirme :

*« Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité : la quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes ne sont pas de sûrs garants de l'immortalité. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même » (Buffon, 1753).*

Dans « *bien écrits* », nous comprenons non seulement la déférence que l'écrivain témoigne respectueusement aux formes supérieures qui précèdent et cadrent son art, mais également, le perfectionnement de sa technique pour l'imposer comme nouvelle supériorité. Ce qui implique justement l'écart convoité par tous les écrivains qui ont quelque chose de nouveau à dire<sup>9</sup>. L'acte de création est ainsi un éternel dépassement des canons esthétiques. Il implique une obéissance studieuse à un idéal familier en même temps qu'une insoumission audacieuse pour imposer un idéal inachevé, probablement en cours de consécration. Insoumission qui peut facilement dégénérer en surenchère inféconde dans l'acte de création littéraire<sup>10</sup>.

L'écrivain tente de polir la pierre pour soutenir l'édifice qu'est l'œuvre, de la pierre brute à la pierre taillée, puis polie, ciselée ; il compte y graver ses motifs, cherchant une place pour chaque chose et chaque chose à sa place, il tente d'accorder le son à la sémantique et d'ajuster la syntaxe à son ambiance. Dans son texte, l'écrivain incorpore l'immensité de son « *moi* » si particulier<sup>11</sup> et le mot ressuscite. Ou plutôt, le mot se régénère et régénère à son tour ce nouvel écosystème, sa nouvelle demeure, au sein de laquelle il arbore de nouveaux atours qui nous feraient oublier son accoutrement de tous les jours et les tenues qu'il a pu revêtir pour d'autres écrivains.

#### 4. Le mot poétique

À l'instar de la peinture, de la musique ou de la sculpture, la littérature naît d'un « *travail habile de fabrication à partir de matériaux spécifiques en vue de produire des objets de contemplation* » (Milly, 2010, p. 3-4) ; la littérature ne se conçoit qu'avec des détours et des débordements – apparemment insignifiants – qui prennent leurs significations dans la totalité : totalité d'une phrase mélodieuse ou d'un paragraphe rythmé, logique immanente d'un texte qui possède son propre moyen de locomotion (langage unique) en plus d'être véhiculé par le langage de tous. Toute littérature est donc une superposition du langage de l'écrivain sur le langage commun en vue de produire un effet sur le lecteur.

Ce déploiement inédit que produit l'écrivain consiste en un débordement. Déborder pour dire l'objet et ainsi mieux le cerner. Certes, il s'agit d'user de tours et d'astuces pour dérouter le lecteur, mais s'en servir pour mieux saisir cet objet. La métaphore de Louis-Ferdinand Céline du « *bâton dans l'eau* » prend ici tout son sens. Par effet de réfraction optique, le bâton plongé dans l'eau paraît cassé ; Céline nous dit qu'il faut d'abord l'incliner pour l'immerger, ainsi paraîtra-t-il droit. Céline déforme la phrase pour qu'elle se redresse ; elle touchera le lecteur si elle échappe à l'usage courant. Pour produire de l'effet, il faut bousculer l'ordre, rafraîchir cette langue usuelle, trop usitée, fanée. Une phrase entendue par tous et dont nous usons tous les

---

<sup>9</sup> Voir *Écrivains et style* d'Arthur SCHOPENHAUER disponible sur :

<https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/parerga-et-paralipomena.html>

<sup>10</sup> On reconnaît la maîtrise de LA FONTAINE, on ignore la bouffonnerie du lettrisme.

<sup>11</sup> Sa sensibilité, ses expériences, ses représentations, ses espoirs, ses faiblesses, etc.

jours perd de sa fraîcheur, elle s'étiole ; on n'y accorde plus tellement d'importance et son efficacité se réduit à sa simple compréhension par l'auditeur.

Néanmoins, la tentation de céder à la facilité de faire de jolies phrases prend le pas sur la création littéraire et l'on sombre dans la rhétorique<sup>12</sup>, le discours pompeux, précieux, trop beau pour être vrai et donc : mensonger, ennuyeux, voire, ridicule. Nous affirmons donc que Paul Verlaine, dans son *Art poétique*, nous parlait de grandiloquence et non d'éloquence, peut-être pour le respect de ses vers ennéasyllabes, mais surtout parce qu'il savait que la poésie a toujours eu pour objet de dessiner les contours, d'exprimer la nuance, et non de persuader, de poser des sentences.

De même que le mot « *pain*<sup>13</sup> » a sa propre valeur et son propre poids sous la plume de Rimbaud au 19<sup>e</sup> siècle, de même, du mot « *sublime*<sup>14</sup> » jaillissait un halo que probablement seuls les penseurs du 17<sup>e</sup> siècle ou du 18<sup>e</sup> siècle entrevoyaient. Par ailleurs, de nos jours<sup>15</sup>, le mot pandémie suscite certainement un frisson particulier. Associer ces mots pour produire cet impact s'avère être très compliqué. Jean-Paul Sartre semble toucher cette complexité du mot poétique :

*« Le mot poétique est un microcosme. [...] Et quand le poète joint ensemble plusieurs de ces microcosmes, il en est de lui comme des peintres quand ils assemblent leurs couleurs sur la toile ; on croirait qu'il compose une phrase, mais c'est une apparence : il crée un objet. Les mots-choses se groupent par associations magiques de convenance et de disconvenance, comme les couleurs et les sons, ils s'attirent, ils se repoussent, ils se brûlent et leur association compose la véritable unité poétique qui est la phrase-objet » (Sartre, 2008, p. 13).*

Conscient de la problématique, Sartre confirme dans ce passage qu'une association en littérature est un objet à prendre avec précaution ; l'interprétation, répétons-le, est donc inévitable, irréductible, indépassable. Au-delà de leurs signifiants et de leurs signifiés, les mots nous évoquent des situations, une culture, une atmosphère, des objets, une nostalgie, une histoire personnelle que tout un chacun se raconte :

*« Florence est ville et fleur et femme, elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois. Et l'étrange objet qui paraît ainsi possède la liquidité du fleuve, la douce ardeur fauve de l'or et, pour finir, s'abandonne avec décence et prolonge indéfiniment par l'affaiblissement continu de l'e muet son épanouissement plein de réserves. À cela s'ajoute l'effort insidieux de la biographie. Pour moi, Florence est aussi une certaine femme, une actrice américaine qui jouait dans les films muets de mon enfance et dont j'ai tout oublié, sauf qu'elle était longue comme un long gant de bal et toujours un peu lasse et toujours chaste, et toujours*

---

<sup>12</sup> Au sens de démagogie, de grandiloquence, de verbiage.

<sup>13</sup> *Le lourd pain blond* dans le poème « Les effarés » d'Arthur RIMBAUD.

<sup>14</sup> La conception de BOILEAU sur le sujet est différente de celle de KANT par exemple.

<sup>15</sup> Nous sommes en 2022.



*mariée et incomprise, et que je l'aimais, et qu'elle s'appelait Florence »*  
(Sartre, 2008, p. 13).

Certains, confrontés à ce mot « *Florence* », n'y verront qu'un prénom semblable à tant d'autres, c'est pourquoi le talent du littérateur consistera en l'introduction de quelques « *principes actifs* » pour que la phrase ait un impact et nous oblige à l'attention, à la reconsidération, peut-être à l'admiration. Comment produire cet impact considérant les divers halos qui entourent déjà ces mots ? Les grands auteurs, depuis Homère, se sont aventurés dans les dédales de ce labyrinthe d'une complexité abyssale. Pour nous expliquer leur atroce labeur<sup>16</sup>, certains l'ont fait dans des « *arts poétiques* », ergo : la création considérée comme technique, comme savoir transmissible. Ce ne sera probablement qu'à travers ces *arts poétiques* que la littérature pourra réinstaurer et restaurer son ministère au cœur de l'université.

## Conclusion

**Peut-on, finalement, déduire des critères objectifs d'identification de la littérarité ?**

Nous répondons par la négative. Il n'existerait donc pas de moyen fiable de faire le tri, de séparer le bon grain de l'ivraie, d'établir une hiérarchie entre la littérature et les textes qui prétendent s'en réclamer. Néanmoins, s'il est impossible d'établir des critères objectifs pour « *les procédés spécifiquement littéraires* » (Jouve, 2013, p. 7), nous avons la chance de comparer les différents points de vue de quelques grands penseurs sur la question afin qu'ils nous donnent des indices et des pistes de recherche pour comprendre l'étendue du champ littéraire.

L'archétype poétique est justement cet ensemble de recommandations mis en forme, généralement, dans des essais sur la littérature. Il nous permet d'établir un ordre des priorités, un classement hiérarchique des œuvres dites littéraires. Pour trouver ces recommandations, il conviendra de se plonger dans les textes qui parlent de la littérature, soit l'éventualité de pouvoir déduire, par des rapprochements et des comparaisons<sup>17</sup>, cet ensemble de règles que partagent les écrivains dont le processus de création se trouve dans des traités, des essais et, surtout, dans des arts poétiques. Ainsi, d'Aristote jusqu'à Raymond Queneau en passant par Horace, Jérôme Vida ou Jules de *La Mesnardière* (« *On ne lit guère plus Rampale et Mesnardière* », disait Boileau), on pourra aisément constater ces lois relatives à la *poïesis*. Cette somme de préceptes dictée par ces maîtres difficilement contestables représente ce que nous appelons l'archétype poétique.

---

<sup>16</sup> Expression que nous empruntons à Gustave FLAUBERT.

<sup>17</sup> *Toute la science n'est que comparative*, dit le Pr Didier Raoult le 02 mai 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TZQcoj4xaWM>, visionnée le 15/03/2021, 865124 vues à 10 h 33.

## **Références bibliographiques**

1. ARISTOTE, *La poétique* (335 av. J.-C.), Traduit et commenté par Charles BATTEUX, dans : *Les quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Boileau*, Brest, Imprimerie de Michel : imprimeur du Roi et libraire, 1822.
2. BAUDELAIRE, C. (1846). *Conseils aux jeunes littérateurs*, [Disponible en ligne].
3. BOILEAU-DESPRÉAUX, N. (s.d.), *Œuvres complètes (tome IV, Correspondance)*, Paris, Par J.J. Blaise, Librairie de S.A.S. Madame la Duchesse d'Orléans Douairière, 1821. [Disponible en ligne].
4. BUFFON, G.-L. L. (1753). *Discours sur le style*. [Disponible en ligne].
5. GOLDMANN, L. (2014). *Sciences humaines et philosophie*, Delga.
6. HORACE, *L'Art poétique ou Épître aux Pisons* (s.d.), Trad. Leconte de Lisle (1873).
7. JAKOBSON, R. (1977). *Huit questions de poétique*, Seuil.
8. JARRETY, M. (2003). *La poétique*, PUF.
9. JOUVE, V. (2013). *Poétique du roman*, Armand Colin.
10. LA MESNARDIÈRE, H. J. P. de, *La poétique* (1639), Paris, édition critique par Jean-Marc CIVARDI, éd. Honoré Champion, 2015.
11. MESCHONNIC, H. (1970). *Pour la poétique I*, Gallimard.
12. MILLY, J. (2010). *Poétique des textes*, Armand Colin.
13. RILKE, R. M. (1929). *Lettre à un jeune poète*. [Disponible en ligne]. URL : [https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Rilke\\_Lettres\\_a\\_un\\_jeune\\_poete](https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Rilke_Lettres_a_un_jeune_poete)
14. SARTRE, J.-P. (2008). *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, Coll. « Folio Essais ».
15. ZUMTHOR, P. (2000). *Essai de poétique médiévale*, Seuil..

## **Pour citer cet article**

Mahieddine Islam BELAÏD, « Prolégomènes à la notion d'archétype poétique. Chaos, idéaux et verticalité », *Paradigmes*, vol. V, n° 01, janvier 2022, p. 95-104.