



WACŁAW RAPAK

Université Jagellonne

 <https://orcid.org/0000-0003-1441-8187>

## Quelques réflexions sur le récit: variantes canonique *vs* modernes

Some thoughts on storytelling: canonical *vs* modern variants

### Abstract

The object of the reflections I shall engage in is the story and storytelling in its canonical variant, which our civilization inherited from Greek antiquity, as well as the modern variants of this narrative category. What the article is not about is the story as an epic genre or subgenre, even if there are important common points between the category in question and the (sub)genre in its various manifestations. Drawing on a number of sources, from Aristotle to Genette and Gefen, this article brings together relevant notions, conceptions and their implementations, and concludes with some pertinent examples.

*Key words:* story, storytelling, tradition, modernity, concepts of the story, realizations

Les réflexions que je me propose de faire dans le cadre de mon article se situent dans la perspective d'une puissante tradition littéraire qui constitue un point de référence incontournable pour toute esquisse d'une (r)évolution de cette forme narrative qu'est le récit. Forme, elle reste en une relation directe avec la catégorie narratologique qui, dans notre tradition, littéraire fait remonter à Aristote et à sa *Poétique*. Mon objectif n'est pas de reconstruire une (r)évolution de la catégorie en question, tâche impossible, non plus d'assurer le passage d'une tradition grecque, celle de la *mimèsis*, vers des modifications qu'apportent les modernités de notre époque, mais, plutôt, tâche modeste, d'essayer d'opposer quelques principaux traits du premier avatar du récit, que l'on dit canonique, à certains de ses avatars modernes.

Selon les propositions de Gérard Genette faites dans *Fiction et diction* (Genette, 1991), nuancées plus tard dans son article « Fiction ou diction » (Genette, 2003), la distinction est à faire entre fiction (qui n'est autre que contenu) et diction qui

recouvre les réalités textuelles de la forme. Il n'est pas sans importance que Genette, cette fois-ci, dans « Fiction ou diction » rappelle que « dans l'œuvre de fiction, l'action fictionnelle fait partie, et Aristote (qui, je le rappelle, nomme *mimèsis* ce que nous nommons fiction) pense qu'elle fait l'essentiel de l'acte créateur ; inventer une intrigue et ses acteurs est évidemment un art » (Genette, 2003, p. 133). On se souvient de ce passage de la *Poétique* d'Aristote où celui-ci par une double généralisation valorise explicitement la fiction :

Il est donc clair d'après cela que le poète doit être poète d'histoires plutôt que de vers, d'autant qu'il est poète en raison de l'imitation et qu'il imite des actions. Et au cas où il compose un poème sur des événements qui ont eu lieu, il n'en est pas moins poète : car rien n'empêche que certains événements qui ont eu lieu soient de nature telle qu'il est vraisemblable qu'ils aient lieu : c'est pour cette raison qu'il en est le poète (Aristote, 1990, p. 99).

Ainsi le poète, « artisan » de fables » / « poète d'histoires plutôt que de vers », demeure « mimète » aussi bien quand il imite les actions que quand il relate celles du passé. Fiction, histoire, action, noeud d'intrigues au caractère dynamique reviennent donc à mettre en évidence la dominante de la théorie aristotélicienne. Dans ces remarques générales je tiens à noter que c'est seulement depuis la *Poétique* d'Aristote que le récit – catégorie ou forme narrative, non pas genre ou sous-genre épique – devient, comme le formule, dans sa *Stylistique de la prose*, Anne Herschberg Pierrot, « transgénérique » (Herschberg-Pierrot, 1993, p. 15). Le transfert historique se fait du dramatique à l'épique, tous deux étant les grands genres littéraires ayant une longue tradition qui remonte à l'Antiquité grecque.

Ayant libéré cette catégorie narratologique des contraintes imposées par Platon, pour qui la seule poésie dramatique, *lexis* et non pas *diegesis*, avait les vertus mimétiques, Aristote accorde à la poésie épique ainsi valorisée une dimension mimétique nouvelle. Alexandre Gefen note à ce propos que « [l]a représentation littéraire, la *mimèsis* des anciens, ce n'est donc pas le récit plus "les discours" : c'est le récit, et seulement le récit » (Gefen, 2003, p. 99). La diégèse, au départ en Grèce domaine du rhapsode (TLFi)<sup>1</sup>, plus tard, de par une identification fausse, domaine de l'auteur, pour nous à présent celui du narrateur, donne au récit ses lettres de noblesse<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Selon *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, étymologiquement le terme grec *rhapsode* signifie : « qui coud ou ajuste des chants ». Derrière l'on trouve « la métaphore du tailleur » que certains spécialistes appliquent tant aux récits homériques que ceux des troubadours et trouvères.

<sup>2</sup> La *mimèsis* et son équivalent moderne qu'est « représentation » posent naturellement des problèmes ontologiques sur leur rapport à la réalité, à l'imitation de celle-ci, pour le récit sur le rapport mots / signes et réalité. Ces problèmes exigerait une autre présentation. Il est à poser comme hypo-

Si, dans l'interprétation de Genette *mimèsis* est fiction, si, dans celle d'Alexandre Gefen *mimèsis* est récit, j'en déduis qu'ainsi le récit est une catégorie non seulement fondamentale, mais en même temps générale, où cette unité indivisible qu'est le récit épique comprend narration (forme) et fiction (contenu). La *mimèsis*, d'essence et de nature fictionnelle, reste donc synonyme de *diégèse*.

Une « tradition moderne » – qui en garde les traits de base, et qui, dans le cadre de celle-ci, depuis les récits médiévaux jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle (siècle des changements fondamentaux) – nous a laissé en héritage ce modèle où la perspective du narrateur omniscient, omniprésent et impersonnel demeure – même si elle manifeste quelques symptômes de crise – toujours de référence. Pour le modèle que j'évoque (omniscience, omniprésence, impersonnalité<sup>3</sup> comme prérogatives du narrateur) la formule de Gustave Flaubert, « l'auteur dans son œuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, visible nulle part », reste en vigueur<sup>4</sup>. Même si cela pourrait être pris pour une généralisation abusive, il est à en déduire encore un autre modèle où le récit épique dans sa version canonique – que, *nota bene*, « tradition moderne » continue à réaliser – se résume en la triple structure d'un « il-autrefois-ailleurs ». Cela dit, pour la clarté des contrastes que j'essaie de mettre en évidence, je tiens à dire qu'à partir du tournant du siècle XIX<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> les modernités et modernismes subissent une (r)évolution pour passer du modèle traditionnel d'un « il-autrefois-ailleurs » vers un « je-ici-maintenant », où les deux pronoms personnels renvoient à la narration, tandis que les quatre adverbes à la fiction.

Je tiens à rappeler que la théorie aristotélicienne, par ailleurs dite souvent doctrine, avait imposé pour plusieurs siècles à la pratique et à la perception de la poésie épique d'autres critères de perfection du récit. Toujours dans son sens aristotélicien pris pour canonique, il est indispensable pour les « poètes d'histoires » d'agencer les histoires « comme dans les tragédies en forme de drame, autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin, pour que, pareille à un être vivant qui est un et forme un tout, elle procure le plaisir qui lui est propre » (Aristote, 1990, p. 123). Je ne fais ici que signaler cet aspect « morphologique » du canon poétique directeur d'Aristote – lequel, fait penser à la *Morphologie du conte* de Vladimir Propp – pour souligner l'importance stratégique de l'idée d'« agencement des actions accomplies » et sa dimension

---

thèse qu'à la représentation canonique (*mimèsis* II) succède la re-présentation moderne qui impose une nouvelle conception des activités mimétiques.

<sup>3</sup> La formule « il était une fois » permet d'expliquer cette impersonnalité que le pronom « il » introduit. Cette formule, je la dis « magique ».

<sup>4</sup> Flaubert qui, à cet égard, perpétue cette « tradition moderne », rêve en même temps d'un « livre sur rien » et, par là, inaugure une modernité romanesque où ce n'est plus le contenu qui forme la forme mais, d'une façon qui lui est propre, la forme contribue à former le contenu.

pragmatique. Paul Ricoeur, que cite Jean-Michel Adam, reformule et résume cette idée d'Aristote pour dire que « [l]a mise en intrigue consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontées, qui font de la fable une histoire “complète et entière”, ayant commencement, milieu et fin » (Ricoeur, 1986, p. 13 ; Adam, 2001, p. 49). La version canonique du récit mimétique ne serait complète sans un autre élément structurant important qui est « une limite qu'implique la nature même de l'objet ». Aristote précise que

pour ce qui est de l'étendue, le plus long est le plus beau, tant que l'ensemble demeure parfaitement clair ; pour fixer rapidement une limite, l'étendue qui permet le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur à travers une série d'événements se succédant selon la vraisemblance ou la nécessité, offre une limite satisfaisante (Aristote, 1990, p. 97).

La morphologie de cette unité formelle bien organisée d'un tout bien délimité, dynamique, vraisemblable et nécessaire, impose à cet « être vivant » qu'est dans cette conception le récit une ontologie particulière. Sans doute, reste-t-elle fondamentalement autre que celle du réel, pourtant, dans sa structure interne, elle semble imiter les principes que l'on prend, même à présent, pour fondateurs de notre perception de la réalité. C'est certes la chronologie et la causalité qui sont en jeu. La formulation lapidaire d'Alexandre Gefen met en évidence que la *mimèsis* aristotélicienne, différente de celle de Platon, on le sait, propre non seulement au récit dramatique, mais aussi au récit épique, est « une opération de médiation, universelle et naturelle à la fois ». Qui plus est, dans le même paragraphe Gefen note qu'une telle opération de médiation est « [p]osée comme un processus psychologique fondamental et spécifique [qui] entr[e] en œuvre non seulement dans l'expérience esthétique mais aussi dans toute connaissance... » (Gefen, 2003 p. 18). C'est dans le cadre d'une telle « tradition moderne » que le modèle canonique du récit trouve ses réalisations les mieux connues et reconnues. Étiqueté réaliste, il connaît son apogée en France au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est Honoré de Balzac qui, dans sa Préface au *Cabinet des Antiques*, fournit, une belle « défense et illustration » de la doctrine réaliste. Il y parle du « fait vrai » et constate que « La plupart des livres dont le sujet est entièrement fictif, qui ne se rattachent de près ou de loin à aucune réalité, sont mort-nés ; tandis que ceux qui reposent sur des faits observés, étendus, pris à la vie réelle, obtiennent les honneurs de la longévité » (Balzac, 1839, p. 12). L'ambition du grand écrivain de « faire concurrence à l'état civil » est devenu emblématique. Dans les démonstrations scolaires on recourt aussi parfois aux métaphores de la fenêtre ou du miroir. Comme le fait, le cas est bien connu, Stendhal dans *Le Rouge et le noir* pour présenter – en une mise en abyme métatextuelle – son idée sur le romanesque où « Un roman est un

miroir que l'on promène le long d'un chemin ». Le récit canonique, une unité triple interchangeable – *mimèsis* ↔ fiction ↔ récit – reste toujours au service de ce que l'on appelle l'illusion du vrai ou l'illusion d'authenticité.

Si l'enjeu en est stratégique et l'histoire fort complexe qui, par ailleurs, va jusqu'au roman expérimental de Zola et bien au-delà – « *habent sua fata libelli* » –, il est à noter, chose bien connue, voire banale, mais digne, me semble-t-il, d'être reprise qu'à la même époque, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment de l'apogée du réalisme dans toutes ses manifestations, *nota bene*, tant littéraires que picturales, quelques changements se produisent. Même si la peinture ne paraît pas rester en une relation d'interdépendance directe avec le récit épique, dans mes présentations je consacre beaucoup d'attention à l'avènement de l'impressionnisme pictural. Dans le présent article je me limite pourtant à noter qu'Eugène Boudin, l'un des précurseurs français du mouvement en question, fait ses débuts au moment où – autour de 1855 – l'apogée du réalisme pictural (Gustave Courbet) et du réalisme romanesque (de Gustave Flaubert jusqu'au naturalisme) se manifeste tout en montrant des parallélismes de fond. À noter encore que de l'avis de plusieurs spécialistes, l'impressionnisme inaugure – au départ imperceptiblement pour la majorité de ses contemporains – une « crise de la représentation ». Épistémologique, esthétique et éthique, elle est le résultat d'une remise en question radicale de la *mimèsis* qu'accompagne certes celle de la triple unité du vrai, du beau et du bon. Le résultat final en est, dans la suite d'une telle (r)évolution, l'apparition d'une nouvelle *épistémè* et, par conséquent, de nouveaux paradigmes modernes (Kuhn, 1968).

La représentation canonique que notre civilisation a hérité de l'Antiquité grecque rationaliste commence à accepter des modifications radicales dans les formes du récit dominantes jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Les signes précurseurs en sont ceux qu'avait introduits le Romantisme, dont « la poétique du fragment » que Maurice Blanchot définit comme première parmi toutes les modernités postérieures. Sa formule révélatrice à cet égard est « [l]a discontinuité ou la différence comme forme –, question et tâche que le romantisme allemand et en particulier celui de l'Athenaeum a non seulement pressenties, mais déjà clairement proposées, avant de les remettre à Nietzsche et, au-delà de Nietzsche, à l'avenir » (Blanchot, 1969, p. 527). Dans son article publié dans la revue *Cahiers de narratologie* Mihaela Marin semble reprendre cette idée fondamentale, quand elle dit que « [d]ans cette nouvelle démarche de la pensée, la position paradoxale du fragment – appartenant à l'achevé et à l'inachevé simultanément – ne tient pas tout simplement de la représentation logique et géométrique des faits ». Dans la suite de son raisonnement elle ajoute qu'« au-delà de la situation purement philosophique, cette contradiction au niveau des concepts, la tension créée entre la réalité infinie, innommable, et le langage comme instrument

de connaissance deviennent le signe d'une tension plus profonde, manifestée dans plusieurs symptômes de la modernité ». Selon Mihaela Marin toujours, c'est ainsi que « [l]e fragment et la vision fragmentaire ne sont en fait, à la fin de ce siècle troublé, que l'analogue formel qu'on pourrait rattacher à un mal d'être dans le temps, à ce sentiment d'inquiétude de la disparition des mondes familiers, à la mémoire essayant de refaire et de fixer les choses telles qu'elles étaient « autrefois », et qu'elles ne seront plus jamais » (Marin, 2001, p. 8).

C'est à partir de là que la représentation, dont la peinture impressionniste et le récit (jusqu'au monologue intérieur), changent de forme pour – quelques décennies plus tard – changer, l'une et l'autre, de statut ontologique. De nouvelles perspectives s'ouvrent pour amener le récit vers ce que la critique nomme aujourd'hui la re-présentation à opposer à la représentation dite ici canonique. Ce qui, dans le cadre d'une telle (r)évolution, devenait petit à petit son nouvel objet de représentation, c'est tout ce qui était jusqu'à cette époque-là « irreprésenté » car « irreprésentable » (Nycz, 1998). Selon Wolfgang Welsch, la conscience nouvelle qu'il y avait derrière était celle « qu'aucune représentation n'est suffisante, finale et définitive » (Welsch, 1998, p. 440–441). D'où « la crise de la représentation traditionnelle », d'où, à l'autre bout, l'importance grandissante d'une « poétique des approximations » ou de celle des croquis.

Revenir encore à l'impressionnisme et à sa signification historique me permet de compléter cette présentation générale par un autre trait de cette modernité en train de se faire au tournant du siècle que le récit épique semble partager<sup>5</sup>. Ce n'est certes pas l'histoire de ce grand mouvement artistique qui m'intéresse, mais l'essence du tout nouveau geste créateur inauguré par Eugène Boudin, continué plus tard par Édouard Manet, Claude Monet. Il me faut préciser que c'est l'impression elle-même qui se trouve au centre de nos propos. Devenue une catégorie philosophique capitale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, faisant partie du « tournant antipositiviste », valorisée par « la philosophie de la vie » (*Die Lebensphilosophie*), l'impression est prise pour un élément fondamental des données primaires de l'expérience vitale humaine. Dans son article de 2010, Jean-Claude Gens distingue quatre aspects dans la vision diltheyenne de la notion de vie. Je n'en cite que trois que je crois les plus significatifs pour mon propos. C'est que :

1. La vie n'est jamais ce qu'elle est que pour la conscience, vie en tant qu'elle est vécue. Elle n'est rien d'être mais pur relationnel, pensée en termes d'excitation et de mobilité. Wilhelm Dilthey est le premier à voir la représentation non plus

<sup>5</sup> Et le récit dramatique qui semble « impressionniste » dans le théâtre symboliste. La critique l'est non seulement dans ce que l'on nomme « critique impressionniste ». La « philosophie de la vie » pour ne pas chercher plus loin.

en aptitudes ou facultés mais en termes de mode de comportement. Cette vision influencera considérablement Martin Heidegger.

2. La vie se caractérise par la mobilité de son déploiement. La vie a pour corrélat le monde. Il n'y a de monde que vécu. La texture du monde est celle de ces configurations signifiantes. Wilhelm Dilthey qualifie ce monde de « monde de l'esprit » qui de ce fait possède des configurations toujours singulières et changeantes au cours du temps.
3. L'expression Vie traduit pour nous ce qui est le plus connu, le plus intime, mais aussi le plus obscur (abyssal). La vie excède toujours ce que la conscience peut apprécier, elle est une énigme non pas théorique, mais une énigme qui importe pour un vivant ». (Gens, 2010, p. 67)

Les représentants de cette philosophie c'est, évidemment, Friedrich Nietzsche, cité ci-dessus, Wilhelm Dilthey, que nomme Jean-Claude Gens dans la citation que je viens de faire, Henri Bergson, à qui « la philosophie de la vie » doit la nouvelle conception du temps humain (« la durée ») et de la mémoire. Dans son ouvrage sur « les modalités du modernisme », Włodzimierz Bolecki insiste sur le versant littéraire de l'impressionnisme ainsi défini qui, selon lui, va du modernisme jusqu'au Nouveau Roman. Il le présente comme un des traits principaux d'un « style », comme il le nomme, et d'une catégorie esthétique (« *wrażeniowość* »<sup>6</sup>) que, selon lui toujours, les lettres modernes perpétuent jusqu'aujourd'hui (Bolecki, 2012, p. 102). Il me semble certain qu'à l'origine d'un tel « style », du « style impressionniste », représentatif pour toute la « phénoménologie littéraire »<sup>7</sup>, reste le monologue intérieur. Édouard Dujardin, à qui revient le prestige d'être inventeur de ce style nouveau, révolutionnaire, encouragé par Valéry Larbaud, quarante-quatre ans après la publication de son roman *Les lauriers sont coupés*, publie, après coup, un essai qui porte le titre *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* (Dujardin, 1931). Dans sa forme complète, rarement citée, ce titre fait clairement allusion à l'histoire de la reconnaissance du rôle qu'avait joué James Joyce dans la carrière du « style », c'est-à-dire du nouveau procédé littéraire proposé par Édouard Dujardin.

J'ai encore à revenir sur le nouveau geste créateur inauguré par les peintres impressionnistes et à souligner que les parallélismes ne sont nullement formels, évidemment, les matières de tous ses arts sont toutes différentes, mais un essentiel parallélisme du geste créateur. Je ne fait que citer un passage que l'on dit stratégique pour ce nouveau procédé littéraire :

<sup>6</sup> Selon Bolecki, l'impressionnisme, « *wrażeniowość* », en tant que catégorie, a pour traits principaux absence de médiation, immédiateté, une certaine instantanéité.

<sup>7</sup> Ce qui explique que certains critiques aient associé l'impressionnisme pictural, littéraire, voire musicale à la philosophie de la vie et appelé ce style de créativité « phénoménologie ».

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression de «tout venant». (Dujardin, 1931, p. 58–59)

Dujardin ajoute que «[l]a différence ne consiste pas en ce que le monologue traditionnel exprime des pensées moins intimes que le monologue intérieur, mais en ce qu'il les coordonne, en démontre l'enchaînement logique». C'est «le flux ininterrompu des pensées» qui fait entrer dans les avatars postérieurs du monologue intérieur (dit, par exemple, par Dorrit Cohn, monologue autonome, par Gérard Genette, le discours immédiat, par Alain Rabaté la parole intérieure), des modifications radicales. La force en est que, par conséquent, le récit moderne dans ses formes multiples, son contenu, équivalent de *mimèsis*, cesse de suivre la logique canonique où la chronologie et la causalité régissent la structure interne de la fiction. De la fiction qui, chez Aristote, on l'a dit, équivaut à la *mimèsis* (élément fondamental de la triple unité *mimèsis* ↔ fiction ↔ récit), l'évolution va tout d'abord aux structures toutes nouvelles que caractérisent la logique associative (associations d'idées) secondée par une immédiateté et, au niveau de la structure, une tendance plus ou moins visible à la parataxe, le cheminement nous amène d'Édouard Dujardin par Marcel Proust à, par exemple, Marguerite Duras.

De toutes ces caractéristiques celle qui reste sans doute fondamentale car essentielle du point de vue du geste créateur est l'intériorisation de la parole littéraire avec toutes ses conséquences dont une qui me semble importer plus que les autres. C'est la poétisation des récits de cette mouvance moderne et moderniste qui, par ailleurs, s'avère par nombre de points parallèle et similaire à la prosaïsation du langage dit, selon les usages traditionnels, poétique, lui aussi en pleine (r)évolution. Parmi d'importantes conséquences de ce geste créateur impressionniste aux contours tellement larges<sup>8</sup> il y a une crise dont, dans son article, Martin Jay parle en termes d'un abandon du traditionnel «paradigme du perspectivisme cartésien» (Jay, 1998, p. 315) qui, *nota bene*, n'est autre que celui du premier rationalisme européen. Cette rencontre de la nouvelle *épistémè* où la primauté de l'expérience, l'intériorisation de la parole littéraire, la perspective «détranscendentalisée» concourent à former les conditions pour que le récit moderne, non seulement littéraire, puisse se faire à la première personne grammaticale sans le *dictat* de la *mimèsis* canonique. Est-il possible de dire que cette tendance naturelle de l'homme d'imiter le réel disparaît ?

<sup>8</sup> Ce sont l'intériorisation et la «poétique de l'expérience» qui fondent ce geste créateur.

Étant négative, la réponse à une telle question exigerait une autre communication. Elle viserait une argumentation où, évidemment, le nouveau réalisme, « l'art non mimétique », ne rompt pas d'avec le réalisme dans ses sens modernes. Les œuvres représentatives restent réalistes parce qu'elles expriment l'attitude de leurs auteurs face à la réalité. Le langage artistique sert à faire émerger de nouvelles réalités. L'exemple majeur en est Marcel Proust et sa conception de la nouvelle écriture, du récit moderne / moderniste. Ce Proust qui, on le sait, dans son essai *Contre Sainte-Beuve* l'explique et, contre « la méthode sainte-beuvienne », dit qu'elle

méconnait ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir (Proust, 1965, p. 157–158).

La voie aux autres modernités du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> est large ouverte. Leurs caractéristiques composent une riche variété de formes d'expression, de narration, de re-présentation où le récit subit d'importantes modifications. Ses réalisations proposent diverses variantes dont celle de Marcel Proust, celles d'André Gide, d'André Malraux, de Louis-Ferdinand Céline, de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus inaugurent chacune une poétique originale. Ce qui me semble commun à celles que je mentionne et à celles qui suivent reste, à part différente, une autoconscience des créateurs d'une autonomie de leurs récits par rapport à la réalité. Dans la majorité de cas la nouvelle *mimèsis* retrouve ses traits essentiels dans une autoréférentialité et une autotélicité relatives. À commencer par le récit autothématisque, ou le récit dans le récit, dit métarécit, où la frontière entre la prose fictionnelle et non-fictionnelle connaît une première grande remise en question. Une des conséquences en est sans doute une dévalorisation de la fiction.

## Bibliographie

- Adam, J.-M. (2001). *Les textes : types et prototypes, Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Nathan. (3. éd. revue et corrigée)
- Aristote. (1990) *Poétique*. Edition des Belles Lettres, Librairie Générale Française.
- Balzac, H. (1839). Préface. In *Cabinet des Antiques* (p. 1–14). Paris : Hippolyte Souverain.
- Bolecki, W. (2012). *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Instytut Badań Literackich PAN.

- Dujardin, É. (1931). *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris : Albert Messein éditeur.
- Gefen, A. (2003). *La mimèsis*, Flammarion. (2<sup>e</sup> édition corrigée).
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Editions du Seuil.
- Genette, G. (2003). Fiction ou diction. *Poétique*, 2(134), p. 133.
- Gens, J.-Cl. (2010). L'Herméneutique diltheyenne des mondes de la vie. *Philosophie*, 108, 67.
- Herschberg-Pierrot, A. (1993) *Stylistique de la prose*. Éditions BELIN.
- Jay, M. (1998). Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona. In R. Nycz (Dir.) *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Universitas.
- Kuhn, Th. (1968). *Struktura rewolucji naukowych* (H. Ostromęcka, Trad.). Warszawa.
- Kuźma E. (Dir.). (1998). *Literatura wobec niewyrażalnego*. IBL PAN.
- Marin, M. (2001). Fragment romantique et perspective narrative dans la poétique naturelle. *Cahiers de Narratologie*, p. 8, <https://journals.openedition.org/narratologie/10222>.
- Nycz, R. (1998). „Wyrażanie niewyrażalnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia). In W. Bolecki, E. Kuźma (Dir.), *Literatura wobec niewyrażalnego*. PAN.
- Proust, M. (1965). *Contre Sainte-Beuve*. Éditions Gallimard. VIII «La méthode de Sainte-Beuve», p. 157.
- Rabaté, A. (2001) Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue. *Langue française*, 132, 72–95.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action*. Esprit/Seuil.
- Welsch, W. (1998). Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej. In R. Nycz (Dir.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Universitas.
- TLFi. (s.d.). Rhapsode, *Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://stella.atilf.fr>, consulté le 20 octobre 2025.

### Notice bio-bibliographique

Wacław Rapak, professeur à l'Université Jagellonne, romaniste, son domaine de recherche est la littérature française moderne et contemporaine. Auteur d'une étude sur Maurice Blanchot, de deux études consacrées à l'œuvre de Henri Michaux, de plusieurs articles sur les lettres françaises. Adresse électronique : waclaw.rapak@uj.edu.pl.