

Québec français



Le cas du journal fictif L'hybride romanesque comme phénomène de dynamique intergénérique

Manon Auger

Number 138, Summer 2005

Évaluer pour apprendre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55451ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

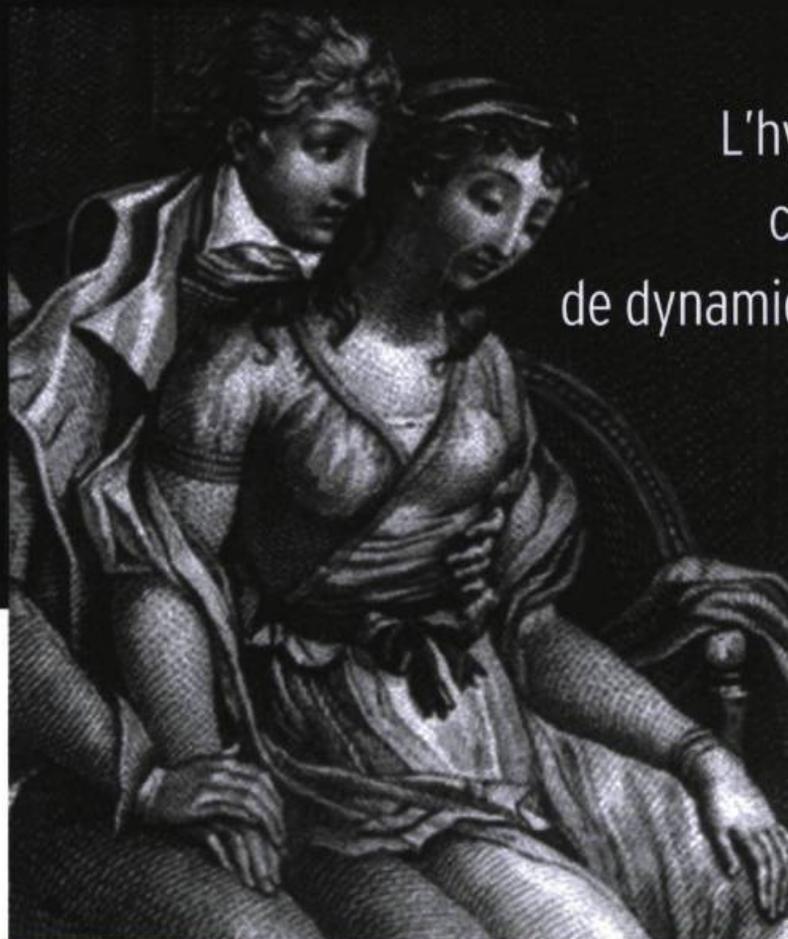
1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Auger, M. (2005). Le cas du journal fictif : l'hybride romanesque comme phénomène de dynamique intergénérique. *Québec français*, (138), 34–38.

Le cas du journal fictif



L'hybride romanesque
comme phénomène
de dynamique intergénérique

>>> MANON AUGER*

Les travaux récents en théorie des genres l'ont bien montré, la poétique générique - entendue ici comme une entreprise de classification et de codification des genres - n'est jamais parvenue à établir des règles définitionnelles et catégorielles strictes¹, en partie parce que l'appréhension des genres littéraires comme acte communicationnel est forcément en constante mutation, mais peut-être également parce que les frontières entre les genres sont loin d'être étanches. Au contraire, ceux que nous reconnaissons aujourd'hui comme étant les quatre grands genres littéraires (roman, théâtre, essai, poésie) ne font pas que chapeauter toute une série de sous-genres. Ils sont également, et ont toujours été, des ensembles mouvants constitués plus ou moins arbitrairement au fil de la production littéraire et, conséquemment, au fil de l'histoire littéraire.



LES LIAISONS DANGEREUSES (LACLOS, 1782)

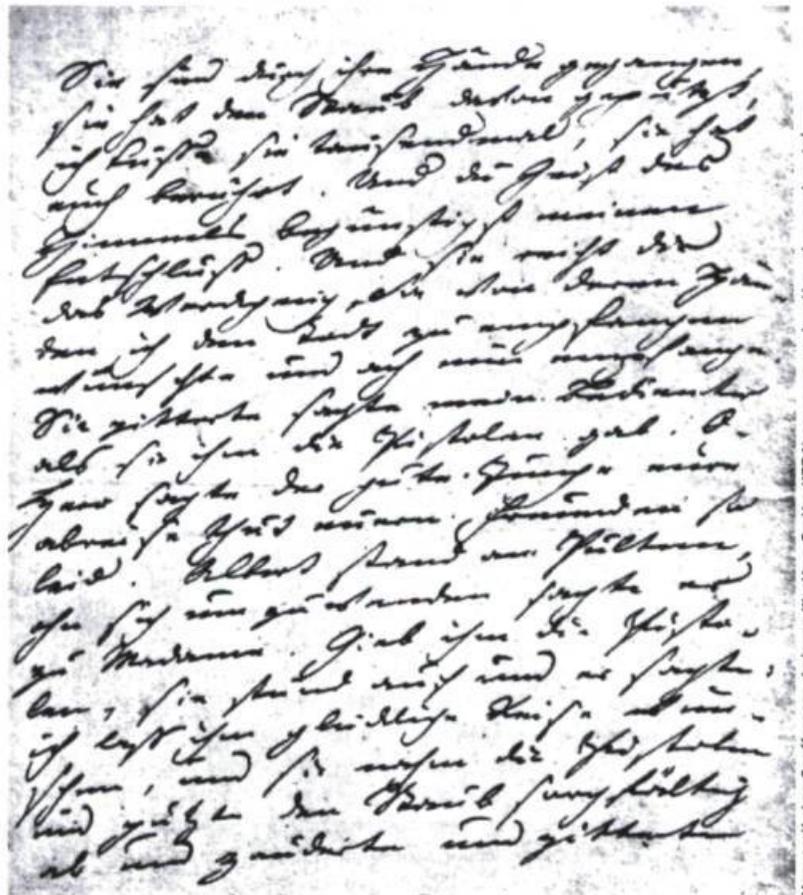
À cet égard, le phénomène de l'hybridation générique, qui « consiste en la combinaison de plusieurs traits hétérogènes mais reconnaissables, hiérarchisés ou non, en un même texte² », constitue sans doute un des phénomènes les plus riches et les plus signifiants de l'histoire des genres. Ayant donné lieu à des formes désormais reconnues comme autonomes, telles la prose poétique, l'auto-fiction ou même la tragi-comédie au théâtre, il apparaît que

ce phénomène est particulièrement déterminant dans l'histoire du roman. En effet, ce dernier, offrant aux écrivains une grande liberté dans le choix des thèmes, du style, de la structure et de la forme, a souvent été reconnu comme le genre protéiforme par excellence qui, pouvant tout englober, ne sait trop par quoi ni comment se définir. Toutefois, cette ambiguïté fondamentale du roman – qui en constitue par ailleurs la force et la richesse – réside sans doute dans cette capacité qu'il a d'inclure dans sa logique narrative à peu près tous les autres genres, canoniques ou non, littéraires ou non, qui relèvent du récit ou du discours, et même, dans les pratiques contemporaines, tout ce qui est de l'ordre du scriptural ou du pictural (publicité, photographie, dessin, etc.)³. Dans une perspective d'étude de la dynamique intergénérique, le journal fictif constitue un cas intéressant non seulement parce que la rencontre d'un genre fictionnel (le roman) et d'un genre factuel (le journal intime) n'est pas sans conséquence sur la composition, l'organisation et la réception de l'œuvre en question, mais également parce que cette forme est si bien ancrée dans la tradition littéraire actuelle que l'on prend aujourd'hui à peine conscience des enjeux sur lesquels une telle forme hybride prend appui.

Le journal fictif est un exemple type de ce que Michal Glowinski nomme la *mimésis formelle* qui consiste en « une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires⁴ ». Selon Glowinski, trois caractéristiques essentielles sont au fondement de la *mimésis formelle*. D'abord, il doit y avoir une certaine *tension*, qui est la résultante de l'incorporation des règles du genre imité par le genre imitant. C'est de cette tension que découle la nécessaire *imitation* qui, pour devenir opérante, doit se faire – structurellement parlant – sous le mode de la confrontation : « L'imitation ne se réduit pas à l'exercice d'un choix ; c'est la collision violente de règles hétérogènes⁵ ». Puisque les choix opérés par la narration répondent à des stratégies énonciatives et discursives qu'il faut pouvoir repérer et comprendre, c'est cette « collision violente » qui permet à la *signification*, troisième caractéristique de la *mimésis*, de s'élaborer.

Le romanesque et l'autobiographique

De façon générale, c'est par une étude historique du narrateur intradiégétique et autodiégétique (donc, du « je ») dans le roman que l'on peut distinguer le début d'un rapport dialogique ambigu entre le romanesque et l'autobiographique, dialogisme qui trouve sa source la plus importante au XVIII^e siècle, qui s'est élaboré de façon marquée au XIX^e siècle et qui est plus que jamais présent dans les écritures contemporaines⁶. Jusqu'à la deuxième moitié du XVIII^e siècle, en France, le roman était reconnu comme un genre peu sérieux, destiné davantage à divertir, et qui relevait la plupart du temps de l'épopée ou du récit d'aventures. On doit à certains auteurs plus ou moins influencés par la philosophie du siècle des Lumières les premiers romans à caractère autobiographique ou personnel. On peut penser aux *Confessions* de Rousseau (1782-1789) – dont on a fait le précurseur de l'autobiographie –, mais plus encore à des œuvres qui se donnent d'entrée de jeu (ou presque) comme des fictions, telles *La Vie de Marianne* de Marivaux (1731-1741), roman qui emprunte la forme des mémoires, ou *Les Liaisons dangereuses* de Laclos (1782), roman épistolaire reconnu comme le chef-d'œuvre du genre. Si on considère souvent que *Les Souffrances du jeune Werther* de l'écrivain allemand Goethe (1774) – roman épistolaire constitué sous forme d'échange monologique parce que le destinataire est absent de l'intrigue – est un précurseur du journal fictif, c'est que l'avènement des sous-genres du roman-mémoires et du roman épistolaire a préparé un terrain favorable à l'éclosion et à la réception du roman autobiographique et du roman-journal qui, peu à peu, ont supplanté les deux premiers pour devenir des techniques romanesques privilégiées par les écrivains. Ces formes, tout comme la pratique diaristique, s'inscrivent admirablement au sein des idéaux thématiques et esthétiques de la génération romantique et seront ainsi tout particulièrement foisonnantes au XIX^e siècle, même si elles sont loin de se réduire à un seul courant esthétique.



L'introduction des formes autobiographiques (non encore reconnues comme « genres littéraires ») au sein du système romanesque marque non seulement un changement important dans la conception de l'individu au sein de la société (il devient un sujet agissant à part entière et non plus une simple représentation de celle-ci), mais également une transmutation du rôle dévolu au roman.

Mais pourquoi les formes autobiographiques ont-elles été imitées par le roman ? À l'époque, il s'agissait d'abord pour le roman de contrer le discrédit d'invéraisemblance dont il était affublé. « Genre en mal de légitimation⁷ », il doit lutter contre son propre mode d'élaboration, le romanesque. Dès lors, l'emploi de procédés spécifiques à des formes d'écrits autobiographiques (donc théoriquement non fictifs) devient un usage courant et fort commode pour bien des auteurs. En prétendant que la forme de l'écrit garantit son authenticité, plusieurs romanciers tentent donc d'assurer une crédibilité au roman, même si, dès qu'intégrés à la forme romanesque, ces procédés deviennent presque instantanément une convention du genre. Toutefois, la fonction des formes de l'autobiographique au sein de la forme romanesque dépasse rapidement ce premier souci de légitimation pour faire émerger d'autres formes de questionnements dans les productions du XIX^e et XX^e siècles, cette fois esthétiques, ontologiques et éthiques, et tenter, par le biais de la forme, une esquisse de réponse.

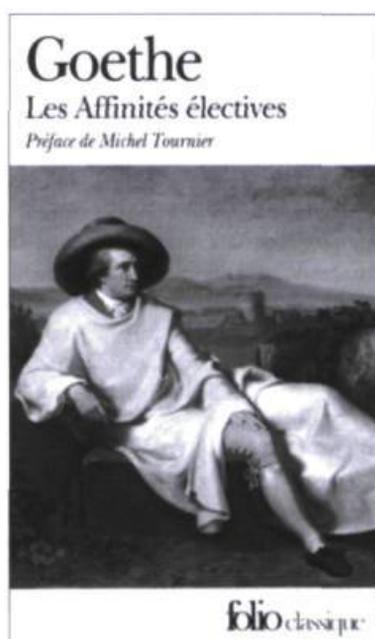
Quoi qu'il en soit, cette ouverture du système romanesque à des formes voisines pose avec acuité le problème de la porosité des frontières entre les genres. Comme l'affirme Sébastien Hubier : « On [a] [...] tout intérêt à considérer comment le roman à la première personne peut imiter autobiographies et journaux intimes, ce qui revient, entre autres choses, à mettre au jour la tension qui existe entre la représentation du vrai et l'évocation du faux, entre la stylisation de la réalité et celle du fantasme, entre le désir de totalité et un certain amour de la fragmentation⁸ ». Historiquement, ces tensions prennent corps dès l'éclosion des genres de l'autobiographique, ce qui fait que la codification de ces pratiques n'est pas étrangère non plus à la façon dont le roman les a mises en scène. Le processus de légitimation pourrait donc être à double sens, comme en témoignent les rapports complexes entre journal réel et journal fictif. S'il est difficile de reconstituer l'histoire du journal réel puisqu'il s'agit d'une pratique privée, on trouve néanmoins des échos de la pratique diaristique par l'étude du journal fictif. Par exemple, si l'on peut se procurer en 1810 une édition française des *Affinités électives* de Goethe, roman dans lequel on retrouve un journal fictif, est-ce dire que la pratique diaristique est déjà fortement ancrée dans les mœurs ou, au contraire, que la façon dont les romanciers ont mis en scène des journaux a contribué à instaurer les bases de cette pratique au sein de l'imaginaire collectif ?

Signification et subversion

Schaeffer a identifié le procédé qui conduit à l'identification générique comme relevant d'une dichotomie entre généricité auctoriale et généricité lectoriale. Il s'agit, en fait, de comprendre comment, d'une part, l'auteur contribue à programmer la réception de l'œuvre au moyen d'éléments paratextuels et textuels et, d'autre part, comment cette réception de la désignation générique se modifie selon le contexte socio-historique du lecteur. Il s'agit donc de tenir compte de la complexité pragmatique des genres et du caractère équivoque de la désignation générique. Au moment de la genèse d'un texte, l'auteur ne peut déterminer la nature générique de celui-ci qu'au moyen d'une tradition antérieure – ce qui fait que la généricité auctoriale est stable –, mais dès qu'il se retrouve au sein de l'espace et du marché littéraire, il interagit avec d'autres textes et contribue ainsi à exemplifier un genre ou un autre, et cette exemplification relève nécessairement du contexte de réception – ce qui fait que la généricité lectoriale est variable. Le cas d'*Angéline de Montbrun* de la romancière Laure Conan⁹ explique bien la pertinence de ces notions. Lorsqu'on y regarde de près, on constate que la mention « journal » n'apparaît jamais ; le narrateur hétérodiégétique désigne les écrits d'Angéline comme des « pages intimes » (p.80) et l'auteur les identifie comme des « feuilles détachées » (p. 81) Pourtant, il ne fait pas de doute pour les lecteurs actuels qu'il s'agit d'un « journal », ou

mieux, d'une « fiction diaristique ». L'écart entre la généricité auctoriale et la généricité lectoriale force donc à considérer que notre définition du genre « journal » est tributaire d'une plus ou moins importante tradition.

Pourtant, offrir une définition exhaustive du journal intime est un exercice plus complexe qu'il n'y paraît *a priori* tant cette pratique d'écriture est ouverte à toute sorte de variations thématiques et formelles. Ainsi, il semble quelque peu paradoxal de pouvoir identifier d'emblée un texte comme « journal » sur la simple foi des indices formels que sont les déictiques, indicateurs de la situation de l'énonciateur (« je-ici-maintenant »). À cet égard, il est tentant d'affirmer, à l'instar de Béatrice Didier, que « le mot "journal" suppose seulement une pratique au jour le jour¹⁰ ». Si cette définition est pour le moins réductrice à l'égard du journal réel, nous nous permettrons de l'appliquer, comme point de départ, au journal fictif. Par définition toujours, le journal intime est une forme ouverte et fragmentée, dépouillée de romanesque, et s'oppose au roman, forme fermée et complète, qui présente une situation nécessairement fictive. C'est toutefois sur le plan pragmatique que se situe l'essentiel de la différence entre journal « réel » et journal « fictif ». On remarque d'abord que l'acte communicationnel qu'est le roman englobe celui du journal intime et que le pacte de



lecture proposé présente le texte comme une fiction, puisque la désignation générique « roman » domine celle de « journal » et nécessite un mode de lecture spécifique qui doit pouvoir être reconnu pour que la *signification* opère. En passant par le biais d'un regard subjectif, le roman qui emprunte une forme autobiographique place donc le lecteur dans une position particulière, qui plus est parce que cette « fenêtre ouverte » sur l'intimité d'un personnage lui octroie un rôle de « voyeur », et cela est tout particulièrement patent dans le cas du journal intime, censé demeurer un objet privé.

Ainsi, alors que l'auteur du roman n'est nullement assimilable à celui du journal, le pacte autobiographique, tel que défini par Philippe Lejeune¹¹ et qui garantit la concomitance de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, n'est pas valide, mais doit en revanche être assuré à l'intérieur du cadre romanesque. La prise en charge de la narration du journal est le fait d'un personnage que le lecteur appréhendera comme tel, c'est-à-dire qu'il ne prendra pour vraies les assertions qu'il fait que dans la mesure où elles sont cohérentes par rapport à la « vérité » de la « fiction » racontée. Pour que le journal soit reçu comme fictif, donc, il ne peut se présenter sans cadre, c'est-à-dire qu'en tant que signifié, il a invariablement besoin du signifiant qu'est le roman pour élaborer le sens, et vice-versa. Toutefois, plusieurs types de « contrats » peuvent se présenter soit dans le texte lui-même, soit dans le paratexte si, par exemple, il y a un fragment de journal à l'intérieur d'une narration ou si un journal occupe tout l'espace romanesque et est présenté par une instance tout aussi fictive que le narrateur, « l'éditeur ». Ce dernier procédé, nommé « mise en scène éditoriale »¹², instaure une dimension ludique au contrat de lecture et joue avec les conventions de la fiction, puisqu'il sert souvent à établir « l'authenticité » du texte, à présenter son auteur et à justifier les lacunes du journal ou les modifications qui ont été nécessaires pour le présenter au lecteur dans sa forme actuelle.

Sur le plan narratologique, il est un peu plus difficile de distinguer entre journal réel et journal fictif, puisque les caractéristiques suivantes peuvent s'appliquer tant à l'un qu'à l'autre. Pour qu'il y ait journal à l'intérieur d'un roman, le personnage-

narrateur doit d'abord être dans une situation de coupure, soit spatiale, psychologique ou symbolique, coupure souvent liée à un moment de crise ; il a besoin de communiquer certains faits ou certaines idées, mais ne peut ou ne veut les partager avec personne. La perspective du narrateur par rapport aux événements narrés est également déterminante ; elle introduit un type de narration que Genette nomme « intercalée » et qui se définit comme étant le type « *a priori* le plus complexe, puisqu'il s'agit d'une narration à plusieurs instances, et que l'histoire et la narration peuvent s'enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première¹³ ». Alors que le roman s'écrit généralement d'une façon rétrospective, la place du narrateur dans le journal suppose une proximité du sujet avec les événements, proximité qui peut permettre au roman de répondre à diverses stratégies discursives, dont celle de faciliter l'identification et celle de créer un effet de suspense et de rendre le drame particulièrement sensible, puisque ni le narrateur, ni le personnage, ni le lecteur n'ont une vue d'ensemble sur le récit qui se déroule. Le journal fait donc plus que rattacher son sujet dans un présent énonciatif, il l'engage aussi dans un processus d'écriture qui n'est pas sans conséquence sur sa conception des événements et qui l'oblige à produire un récit quasi simultané où faits et narration des faits se chevauchent. De cette façon, l'écriture acquiert une fonction performative et le roman, s'il veut se doter de cette fonction, peut recourir au journal et inscrire explicitement la pratique d'écriture dans la trame narrative, soit par des déictiques ou encore par la présence de l'objet journal qui peut lui-même finir par jouer un rôle dans l'intrigue.

En théorie, donc, le roman peut imiter tous les codes du journal intime et on ne peut distinguer un journal fictif d'un journal réel qu'au moyen du paratexte. En pratique, toutefois, – c'est-à-dire dès que l'on procède à une lecture un tant soit peu attentive – il apparaît qu'« en tant que forme extrinsèque, le journal connote des valeurs qui sont mises en œuvre dès qu'on l'inscrit de façon explicite dans le roman¹⁴ » et qu'une certaine subversion des codes se trouve mise en jeu et semble même nécessaire. La *signification* résultant de la mimésis formelle s'élabore non pas au sein d'un mariage entre deux genres littéraires, mais dans la subordination ou la « mise en service » des conventions du journal à celles du roman. L'hybridité procéderait donc d'une sorte de hiérarchisation plus ou moins déterminante : d'une part, parce que les composantes du genre imité ne deviennent plus compromettantes dès qu'on les inscrit dans un autre système (elles se chargent d'une signification nouvelle) et, d'autre part, parce que si un roman tentait d'imiter en tous points la poétique diaristique, cela reviendrait à subordonner ses propres codes à ceux du journal et ainsi à obéir à une sorte de travestissement générique qui mettrait à mal ses propres dispositifs textuels et pragmatiques. La tentative serait pour le moins intéressante, mais constituerait une sorte d'aporie puisque la seule transgression serait celle de « l'authenticité ». Une telle pratique interactionnelle entre deux formes génériques relèverait d'un processus de *transposition*, qui aboutirait soit « à l'émergence d'une nouvelle variation générique », soit à « l'introduction d'une nouvelle appellation¹⁵ ».

Mais si le champ d'investigation *stricto sensu* du roman présente parfois quelques lacunes qui l'amènent à se tourner vers d'autres genres, nous sommes obligée d'admettre que le roman dispose d'une force d'attraction qui lui permet d'inclure dans sa logique narrative des techniques et des procédés qui ne lui appartiennent pas en propre et de les subvertir de telle façon qu'ils deviennent autres et nécessitent dès lors un mode de lecture particulier. Puisque c'est la mention générique « roman » qui domine sur celle de « journal », l'horizon d'attente du lecteur sera inévitablement conditionné par elle. Par exemple, ce dernier n'admettrait sûrement pas un journal fictif qui, à l'image de son double réel, puiserait sans cesse dans la réflexion, le quotidien et la répétition pour se construire, ne se contenterait de reproduire que certaines parties de dialogue, laisserait des blancs importants, des intrigues inachevées ou, pire, le journal inachevé avant que la « crise » (indispensable à l'introduction du journal) ne se soit résolue à l'intérieur même de ses pages : parce que « le lecteur sait qu'il lit un roman [cela] le conduit à imposer une causalité à la succession [et] à chercher du sens dans la contingence artificielle d'un univers fictif¹⁶ ». Le romancier, conscient de cet « horizon d'attente », n'oublie donc pas qu'il écrit d'abord un roman et qu'une certaine *romanisation*

du journal s'avère essentielle pour en assurer la réussite sur le plan de l'intrigue et la cohérence sur le plan pragmatique. La presque inévitable division du récit en chapitres et la mention « Journal de » sont sans doute les marques textuelles les plus importantes de fictivité ; mais la reproduction complète et fidèle de dialogues, la longueur irréaliste de certaines entrées et l'importance accordée aux seuls détails qui finiront par acquérir une signification dans l'intrigue sont des signaux, voire des « anomalies » par rapport à la vraisemblance, que le lecteur d'un journal fictif acceptera de bonne grâce, preuve que, d'un point de vue formel, on peut facilement distinguer le réel du fictif. À cet égard, le journal fictif est un très bon exemple de l'impossibilité de créer une mimésis formelle parfaite, car toute mimésis entraîne un effet fictionnel et manifeste une constante tension entre imitation et invention. « Un roman qui prend pour modèle à imiter la structure du journal intime [...], explique Glowinski, fictionnalise cette structure, et, en conséquence, fait apparaître des caractéristiques différentes de celles que manifestaient le modèle dans son domaine d'origine¹⁷ ». Le passage du journal authentique au journal dans le roman laisse donc invariablement des traces très nettes sur ce dernier.

Éléments de conclusion

La hiérarchisation qui nous est apparue ici comme inhérente au processus d'hybridation trouve son aboutissement dans une autre classification : le journal fictif est un « hypogénre » par rapport au roman, qui lui est un « hypergénre » de « l'archigénre » que constitue l'épique. Si « l'hypogénre » qui nous a servi d'exemple ici est une variante d'un autre « hypergénre » (le journal intime) et qu'il obéit dès lors à une dynamique différente, l'autorité du journal intime en tant que genre ne se voit en rien contestée, bien au contraire. Par exemple, comme nous l'avons évoqué, on peut supposer que le recours au journal fictif comme procédé romanesque ait à son tour servi à codifier la pratique diariste, alors en émergence au début du XIX^e siècle. Qui plus est, il n'est pas rare de retrouver des techniques propres au roman (comme l'introduction de dialogues) à l'intérieur même de journaux intimes. Ainsi, il ne serait pas faux de parler d'une sorte de coexistence « pacifique » entre les deux genres et même d'un phénomène de dynamique intergénérique qui aurait informé plus ou moins simultanément les deux pratiques. Ainsi, l'étude d'un genre ne peut se faire sans la compréhension des autres genres qui gravitent autour de lui.

S'il paraît probant qu'une dynamique générique a toujours été à l'œuvre au sein de l'espace littéraire, il apparaît également que cette dynamique a été le moteur d'échanges (de procédés ou de techniques) entre divers genres qui ont pu influencer la conception, la définition et surtout la pratique des formes impliquées dans le processus. Ainsi, des textes qui ne semblent pas se situer sur la même chaîne littéraire présentent pourtant une parenté qui peut être d'ordre formel, thématique ou autre, parenté qui, nous semble-t-il, instaure un dialogue entre les genres convoqués sur les possibilités et les limites de chacun d'eux. Interpellant et interrogeant les notions de « mimésis », de « fiction », voire de « littérarité », les échanges entre un genre fictionnel et un genre factuel obligent à considérer qu'au cœur des diverses manifestations discursives de toute la littérature se crée un réseau d'échanges prolifique.

* Doctorante à l'Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 C'est la thèse que défend Jean-Marie Schaeffer en mettant au jour dans son étude le « caractère illusoire de toute tentative de classification systématique des genres », dans *Du'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p. 29.
- 2 Robert Dion, Frances Fortier, Elisabeth Haghebaert, « La dynamique des genres », dans *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, « Les cahiers du CRILCO », 2001, p. 353
- 3 La réflexion n'est pas nouvelle : déjà, en 1934, Mikhaïl Bakhtine affirmait : « Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique. » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 141.)
- 4 Michal Glowinski, « Sur le roman à la première personne », dans *Poétique*, n° 72, novembre 1987, p. 500.
- 5 *Ibid.*
- 6 Les origines des premières formes romanesques au « je » remontent bien sûr à une période antérieure et s'inscrivent plus ou moins dans la tradition du roman picaresque. Toutefois, c'est plus particulièrement l'incorporation des formes des mémoires historiques au sein du roman qui marquent une étape décisive dans le croisement de l'autobiographique et du romanesque. Voir, à ce sujet : René Démoris, *Le roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Paris, Armand Colin, 1975.
- 7 Alain Viala, « Mimésis », dans Aron, Saint-Jacques, Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 374.
- 8 Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 87.
- 9 Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque Québécoise », 1990.
- 10 Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 8.
- 11 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1975.
- 12 On doit cette dénomination à Yasusuke Oura. Voir « Roman journal et mise en scène "éditoriale" », dans *Poétique*, n° 69, 1987, p. 5-20.
- 13 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 229.
- 14 Jean-Louis Major, « Journaux fictifs/fiction diaristique », dans *Voix et Images*, 58, 1994, p. 204
- 15 Voici la définition que donnent Dion, Fortier et Haghebaert, *op.cit.*, p. 353 : « La différenciation procède d'une dérivation à partir de genres existants – ou du moins la perception qu'on en a – et aboutit tantôt à l'émergence de nouvelles variations génériques [...], tantôt à l'introduction de nouvelles appellations [...]. Cette différenciation peut être effectuée au moyen d'un retour à l'origine ou à la définition stricte du genre, d'une accentuation d'un trait générique particulier (accentuation éventuellement parodique) ou, au contraire, de la négation d'un élément définitionnel du genre, pour n'évoquer que ces quelques possibilités ».
- 16 Valérie Raoul, *Le journal fictif dans le roman français*, Paris, PUF, 1999, p. 105.
- 17 Michal Glowinski, *op. cit.* p. 500.