DÉPARTEMENT DES ARTS, LANGUES ET LITTÉRATURES
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

L'écrivain·e à la radio : l'émission *Plus on est de fous, plus on lit !* comme prisme d'images auctoriales co-construites (août 2019-juin 2020)

Par Judith Haviernick
Bachelière ès arts (études littéraires et culturelles)

Mémoire présenté pour l'obtention de la
Maîtrise ès arts (études françaises)

Sherbrooke
Janvier 2022

Composition du jury

L'écrivain·e à la radio : l'émission *Plus on est de fous, plus on lit !* comme prisme d'images auctoriales co-construites (août 2019-juin 2020)

Judith Haviernick

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pier Luneau, directrice
Arts, langues et littératures, Université de Sherbrooke

Josée Vincent, examinatrice
Arts, langues et littératures, Université de Sherbrooke

Marie-Ève Carignan, examinatrice
Communication, Université de Sherbrooke

REMERCIEMENTS

Je tiens en tout premier lieu à exprimer toute ma reconnaissance envers ma directrice, Marie-Pier Luneau, grâce à qui ce projet n'aurait pas vu le jour. Sa rigueur n'a d'égal que sa bienveillance et sa disponibilité, qui m'auront aidée à rédiger ce mémoire en pleine pandémie. Sa confiance en mon projet et ses précieux conseils m'ont permis de pousser mes réflexions, de grandir comme chercheure et, surtout, d'avoir du plaisir à le faire.

Je remercie également mes évaluatrices, Josée Vincent et Marie-Ève Carignan, pour leur lecture attentive. Leur expertise complémentaire et leurs commentaires judicieux ont encadré mes analyses et les ont enrichies.

Ce mémoire a également bénéficié de l'apport financier du Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec (GRELQ), de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Sherbrooke, ainsi que du Fonds Antoine-Sirois en littérature.

En plus de m'offrir des opportunités de travail, le GRELQ m'a permis de rencontrer des collègues de travail incroyables m'ayant soutenue tout au long de cette aventure, dont mes « idoles », Karol'Ann et Maxime, toujours disponibles pour répondre à mes (innombrables) questions et m'encourager.

Je tiens à remercier mes ami·e·s, qui m'ont vue embarquer dans ce projet en ne doutant jamais que j'y arriverais. Leur soutien, des encouragements aux moments de fous rires, ont ajouté tant de couleurs à mes années de maîtrise.

Merci, enfin, à ma famille, tout particulièrement à ma mère et mon frère, mes piliers. Merci pour tout, je ne serais pas là sans vous.

RÉSUMÉ

Partie prenante de la vie littéraire contemporaine, l'entretien d'auteur·trice a longtemps été réduit à son caractère commercial. Pourtant, les visées promotionnelles de l'entretien ne se résument pas à de simples considérations matérielles : l'entretien d'auteur·trice, par ses traits littéraires, constitue un espace de performance discursive propice à l'édification d'une image auctoriale.

Ce mémoire propose d'analyser la co-construction de l'image auctoriale dans le champ littéraire québécois en prenant comme objet d'études *Plus on est de fous, plus on lit !*, émission radiophonique diffusée sur les ondes d'ICI Radio-Canada. Conjuguant des théories d'analyse discursive et de sociologie littéraire, ce mémoire se penche sur dix entretiens afin de relever les modalités de construction des images auctoriales en circulation, depuis l'entrée en littérature jusqu'à la consécration, mobilisées à la fois par l'animatrice Marie-Louise Arsenault et les écrivain·e·s invité·e·s. En effet, l'entretien suppose une double auctorialité, en ce sens que l'image auctoriale se forme dans l'interaction entre la personne interviewée et la personne qui interviewe. Je formule l'hypothèse que, loin d'être récusé par les écrivain·e·s, le rapprochement entre le biographique et l'œuvre transparaît dans le discours des auteur·trice·s interviewé·e·s, cette rhétorique semblant participer d'une garantie d'authenticité de la démarche artistique de l'auteur·trice dans la mesure où l'authenticité demeure une vertu cardinale de la vocation littéraire.

Le premier chapitre est consacré à la présentation de l'animatrice et de l'émission, c'est-à-dire du contexte discursif dans lequel les interlocuteur·trice·s interagissent. Ce panorama met en exergue le capital symbolique dont jouit Arsenault et la place privilégiée qu'occupe l'émission dans le paysage littéraire québécois, tous deux entrant en jeu dans les entretiens analysés.

Les trois chapitres subséquents sont réservés à l'analyse de l'image des auteur·trice·s interviewé·e·s, regroupé·e·s en fonction de leur position dans le champ littéraire. Y sont donc successivement étudiées les images auctoriales de primo-autrices, d'auteurs établis et d'écrivains consacrés. Si les primo-autrices, placées sous le sceau de la découverte, sont fortement soumises par l'animatrice au régime vocationnel, les auteurs établis bénéficient pour leur part d'une position d'autorité, consolidée par leur statut de professeurs, systématiquement souligné par l'animatrice. Ces entretiens gravitent largement autour de la littérature et, plus précisément, de son pouvoir sur l'imaginaire auquel adhèrent les auteurs interviewés, qui intègrent différentes formes d'indétermination à leur posture. Enfin, les entretiens d'écrivains consacrés admettent une individualité accrue, puisqu'ils s'inscrivent dans le prolongement de l'œuvre des écrivains, dont le capital symbolique leur octroie un pouvoir discursif leur permettant de contrôler davantage l'image auctoriale produite au terme de l'entretien.

Ce mémoire jette la lumière sur l'entretien d'auteur·trice, objet auquel personne ne s'est à ce jour intéressé comme genre spécifique dans le champ littéraire québécois, en questionnant le potentiel de ce dispositif et l'influence des intervieweur·euse·s dans la construction d'une image auctoriale.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **3**

RÉSUMÉ **4**

TABLE DES MATIÈRES **5**

INTRODUCTION **6**

Objectifs et hypothèses 10
État de la question 14
Cadre théorique 21
Corpus et méthodologie 28

CHAPITRE 1 ..... ***33***

PLUS ON EST DE FOUS, PLUS ON LIT ! : **CONTEXTE DISCURSIF ET POSITION DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE** ***33***

L'animatrice Marie-Louise Arsenault : analyse de la trajectoire médiatique 35
Plus on est de fous, plus on lit ! : une émission littéraire « inclusive » 40
Portrait statistique de l'auteur·trice invité·e 44
Corpus restreint : présentation des auteur·trice·s retenu·e·s 51

CHAPITRE 2 ..... ***54***

NÉGOCIATION DE L'IMAGE DU·DE LA PRIMO-AUTEUR·TRICE : S'AFFIRMER COMME AUTEUR·TRICE LORSQUE L'ON EST INCONNU (OU NON) DU PUBLIC . ***54***

L'entretien typique du ou de la primo-auteur·trice 56
i. Le « récit des origines », un récit vocationnel 57
ii. Négociation : redéfinition de la vocation littéraire 65
L'entretien du primo-auteur·trice connu·e;: entre ethos préalable et nouvelle image auctoriale 74

CHAPITRE 3 ..... ***80***

SINGULARISER LA PROFESSIONNALISATION DE L'ÉCRITURE : L'ENTRETIEN DE L'AUTEUR·TRICE ÉTABLI·E ***80***

Dawson : « Le récit de soi est alors récit de sortie » 82
Poulin : marcher sur un « fil tendu » 89
DesRochers : « l'état d'être québécois » 95

CHAPITRE 4 ..... ***103***

« DANS LE MONDE DE… » : L'ENTRETIEN DE L'AUTEUR·TRICE CONSACRÉ·E ***103***

Rabagliati : Paul et moi 106
Corriveau : « Ma tête et mon univers » 114
Laferrière : « Tout est de moi sauf le code barre » 121

CONCLUSION ***130***

BIBLIOGRAPHIE ***144***

ANNEXES ***152***

Annexe 1 : Corpus large 153
Annexe 2 : Corpus restreint 163
Annexe 3 : Grilles d'analyse 164

INTRODUCTION

"The problem with the interview society is its (i.e., our) tendency to forget that the 'self' that emerges in interviews is in fact a construction[1]"

Hérité de l'interview née dans la presse américaine au XIXe siècle, l'entretien constitue désormais une pratique répandue au sein de la population auctoriale, fortement soumise à une exigence d'existence publique. Originalement, l'interview du XIXe siècle s'apparente à ce que l'on nomme aujourd'hui *reportage*, en ce sens qu'elle vise à récolter des informations sur le terrain, directement auprès de témoins[2], afin de nourrir la crédibilité d'une presse reposant de plus en plus « sur des faits, des événements vérifiés à la source[3]. » Coïncidant avec le développement des technologies liées aux transports et à la communication, cette formule journalistique est rapidement récupérée dans le champ littéraire, remplaçant certaines formes alors en usage :

> L'interview d'écrivains s'avère l'héritière de la vogue des portraits littéraires dans les journaux, mode qui date des années 1830, qui a perduré tout au long du XIXe siècle sous des paradigmes divers, comme la visite au grand écrivain par exemple, et qui s'affaiblit dans la presse au moment où elle est relayée par l'interview[4].

Toutefois, comme le soulève Marie-Ève Thérenty, l'entretien d'écrivain·e·s semble « quasiment oxymorique (pourquoi demander de la parole à l'homme de l'écrit ?)[5]. » En fait, nombre de chercheur·e·s, dont Galia Yanoshevsky, Marie-Ève Thérenty et Martine Lavaud, stipulent que l'entretien d'écrivain·e·s s'avérerait un évènement en soi, dans la mesure où la rencontre entre la personne qui interviewe et l'auteur·trice interviewé·e produit l'information, là où une interview

---

[1] A. MASSCHELEIN, C. MEURÉE, D. MARTENS et S. VANASTEN. "The Literary Interview: Toward a Poetic of a Hybrid Genre", *Poetics Today,* [En ligne], vol. 35, nº1–2, 2014, p. 9, URL : https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article-pdf/35/1-2/1/459291/PT351-2_01Masschelein_Fpp.pdf (Page consultée le 20 juin 2020).

[2] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire : anatomie d'un genre*, Coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », vol. 72, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 20.

[3] M. LAVAUD et M.-È. THÉRENTY. « Avant-propos », *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, sous la direction de Sylvie Triaire, Marie Blaise et Marie-Ève Thérenty, Coll. « Des littératures », 9–10, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004, URL : https://books.openedition.org/pulm/299 (Page consultée le 18 mars 2021).

[4] M. LAVAUD et M.-È. THÉRENTY. « Avant-propos », […].

[5] M. LAVAUD et M.-È. THÉRENTY. « Avant-propos », […].

avec le grand public permet de traiter d'une quelconque actualité : « On assiste donc à la création d'un événement purement médiatique, fabriqué pour le média par le média[6]. » Par la suite, « [d]ans le registre de l'interview, le comble de cet affolement médiatique est représenté par la montée en puissance à partir de 1891 de l'enquête littéraire, de la collection de paroles d'écrivains autour d'un événement ou d'une question-prétexte[7]. »

Mesurant la portée de ce nouveau genre, plusieurs journalistes, tels Jules Huret et Frédéric Lefèvre, lui infléchissent une autre dimension : « Il [l'entretien] se dégage de l'enquête d'opinion ou d'actualité, et tend à devenir une enquête d'*identité* […] L'intervieweur ne vient plus recueillir quelques propos, quelques opinions, à la sauvette : il se transforme en connaisseur d'hommes[8]. » Dans son ouvrage *L'Entretien littéraire*, Yanoshevsky inscrit résolument l'entretien dans l'espace autobiographique de l'écrivain·e, à la faveur d'un glissement qui s'est opéré dès la fin du XIXe siècle en France[9].

Ainsi, l'entretien littéraire se situe entre « l'enquête, le portrait[10] », entre la littérature et le biographique : « L'entretien suppose en effet une négociation qui touche non seulement aux modalités de l'interaction verbale […] mais aussi aux enjeux qui découlent de la rencontre entre différents types de discours, en l'occurrence les discours journalistique et littéraire[11]. » Les frontières brouillées de l'entretien d'auteur·trice·s ont longtemps compromis son appartenance à la littérature, appartenance également fragilisée par l'avènement de la radio et, plus tard, de la télévision : à moins d'être transcrit et publié, l'entretien se soustrait au circuit traditionnel du livre,

---

[6] M. LAVAUD et M.-È. THÉRENTY. « Avant-propos », […].
[7] M. LAVAUD et M.-È. THÉRENTY. « Avant-propos », […].
[8] Lejeune cité par J. ROYER. « De l'entretien », *Études françaises*, [En ligne], vol. 22, n°3, 1986, p. 118, DOI : https://doi.org/10.7202/036906ar (Page consultée le 4 mars 2021).
[9] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 28.
[10] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 23.
[11] D. MARTENS et C. MEURÉE. « L'intervieweur face au discours littéraire : stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], vol. 12, 2014, DOI : https://doi.org/10.4000/aad.1639, p. 2 (Page consultée le 6 juin 2020).

ce qui explique l'intérêt tardif qu'il suscite dans les études littéraires. Quoi qu'il en soit, les chercheur·e·s s'étant intéressé·e·s à l'entretien relèvent maintenant son rôle nodal dans l'élaboration d'une posture et d'une image auctoriale[12].

Bien que l'entretien comporte des visées promotionnelles indéniables qui le maintiennent « à bonne distance de ce foyer de légitimation que constitue, parmi d'autres, la pratique de genres prestigieux[13] », Yanoshevksy avance que cette promotion ne recèle pas seulement une valeur économique ou commerciale, mais également artistique. Relevant les traits proprement littéraires de l'interview d'auteur·trice·s, tels que son auctorialité[14] et sa force de création d'« inédits[15] », Yanoshevksy érige l'entretien en véritable performance littéraire, où l'écrivain·e peut non seulement diffuser certaines interprétations de son œuvre — élevant sa voix parmi celles des critiques afin de conserver son autorité sur celle-ci[16] —, mais également son propre être créateur :

> l'interview d'auteurs est littéraire quand l'écrivain exploite l'interview pour construire des identités alternatives en y élaborant certains aspects de son récit de vie (Gary, Bashevis Singer), ou quand il utilise l'interview comme un espace de performance de sa personne, sa poétique ou ses théories (Dali)[17].

Autrement dit, l'entretien apparaît comme un espace de triple promotion : la personne interviewée peut y mettre de l'avant son œuvre, ses idées et, plus encore, sa personne. Dans cette optique, l'entretien constitue un outil inestimable dans l'édification d'une posture auctoriale : mu·e par des motivations créatrices, l'auteur·trice interviewé·e peut mettre sa posture à l'épreuve[18]. Dès lors, les

---

[12] Les concepts de posture et d'image auctoriale seront définis dans le cadre théorique.
[13] D. MARTENS et C. MEURÉE. « Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain », *Poétique*, [En ligne], n°177, 2015, URL : https://www.cairn.info/revue-poetique-2015-1-page-113.htm, p. 113 (Page consultée le 8 juin 2020).
[14] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 200.
[15] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 15.
[16] Le fait d'être auteur·trice octroie toutefois une voix distincte, puisqu'un lien intime interdit aux critiques de relier l'œuvre à son auteur·trice : si ce rapport de paternité peut nourrir l'autorité de l'écrivain·e, il peut tout autant la rendre suspecte, précarisant l'objectivité de l'auteur·trice.
[17] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 229.
[18] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 197.

médias « relayent au public[19] » une image de soi qui « identifie l'auteur dans le champ et formate l'horizon de réception[20] », fournissant un matériau riche pour qui s'intéresse aux théories auctoriales.

Ainsi, il importe de se demander comment, dans l'horizon actuel, l'écrivain·e se présente dans les médias et quelles images auctoriales en découlent. Par quels mécanismes l'auteur·trice se met-iel en scène hors de son œuvre, voire hors de l'écriture ? En fait, se met-iel réellement en scène ? Quelle part la question autobiographique occupe-t-elle dans les entrevues ? Et dans quelle mesure la personne qui interviewe, engagée dans un processus de médiation, participe-t-elle à la construction de l'image de son invité·e ? Dans le cadre de mon mémoire, je me pencherai sur ces questions, en m'intéressant plus particulièrement à l'émission québécoise *Plus on est de fous, plus on lit !* et aux images auctoriales qui se dégagent des entretiens que conduit l'animatrice, Marie-Louise Arsenault.

OBJECTIFS ET HYPOTHÈSES

Mon objectif principal consiste à analyser la construction de l'image auctoriale dans l'espace médiatique québécois, terrain d'observation très peu exploré jusqu'à maintenant. Plus précisément, ce mémoire vise à cerner les grandes tendances posturales qui sillonnent le champ littéraire québécois contemporain. Je ne dresserai donc pas un seul portrait-type centralisant les traits les plus récurrents de la présentation auctoriale, mais étudierai plutôt les entretiens de différents auteur·trice·s dont je dégagerai les modalités posturales spécifiques. Autrement dit, il s'agit d'établir une typologie des postures auctoriales québécoises telles qu'elles apparaissent dans

[19] J. MEIZOZ. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine Érudition, 2007, p. 18.
[20] J. MEIZOZ. *Postures littéraires* […], p. 31.

l'interview radiophonique, travail qui n'a jamais été réalisé auprès d'un bassin d'écrivain·e·s distinct·e·s. En effet, quelques chercheur·e·s se sont penché·e·s sur un·e seul·e auteur·trice ou sur des groupes délimités, mais personne ne s'est proposé d'analyser la question à travers un dispositif médiatique réunissant une pluralité d'écrivain·e·s. Mes recherches permettraient alors de tracer des corrélations ou de relever des oppositions entre des auteur·trice·s d'horizons variés, et donc en apparence incompatibles, dessinant par le fait même une vision élargie tenant compte du spectre des modes de présentation de soi possibles, en fonction du stade dans la trajectoire étudiée.

Pour ce faire, je souhaite me concentrer sur le discours des auteur·trice·s, c'est-à-dire sur la construction orale, discursive de la posture. Si plusieurs théoricien·ne·s tels Roland Barthes et Alain Robbe-Grillet, ironiquement largement interviewés, déplorent la performance orale à laquelle se prêtent les écrivain·e·s[21], l'oral lève toutefois les contraintes qui pèsent sur l'écrit. Oscillant entre des modalités écrites et orales[22], l'entretien combine « préparation[23] », pratique inhérente à l'écriture, et « improvisation[24] », caractéristique de la conversation, dont l'entretien est un simulacre. Lors de l'entretien, les auteur·trice·s peuvent alors déployer de nouvelles ressources dans l'édification de leur posture auctoriale. Or, ces ressources ne sont pas le seul fait de la personne interviewée : comme le suggère le terme « conversation », l'entretien s'érige autour des interventions de plusieurs personnes qui participent toutes de la construction de l'image auctoriale. À partir de cette prémisse théorique, mon mémoire vise à évaluer également l'apport de l'auteur·trice et de la personne menant l'interview dans la fabrication de l'image auctoriale. Directement confrontée à une instance externe, la personne interviewée façonne son ethos dans le but de négocier une nouvelle représentation ou, au contraire, d'entériner les identités qu'on lui

[21] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 81.
[22] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 107.
[23] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 31.
[24] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 31.

octroie. De ce fait, l'ethos discursif[25] « est toujours une réaction à l'ethos préalable[26] » ; les interventions des auteur·trice·s ne peuvent donc pas être pleinement soupesées sans regard au contexte dans lequel elles s'insèrent.

Tel que mentionné précédemment, nombre de chercheur·e·s considèrent l'entretien comme un prolongement moderne des pratiques autobiographiques littéraires, stipulant que les médias tentent presque immanquablement de tisser un « lien indissoluble[27] » entre l'auteur·trice et son œuvre, rejetant par le fait même la rupture entre l'entité qui écrit et l'entité sociale[28], et énoncée d'abord par Proust :

> Toute la rhétorique de l'interview repose sur cette démarche, appuyée sur des présupposés plus ou moins explicites selon les cas, tendant à suggérer que « l'intimité » d'un homme célèbre découvrirait sa « vérité » et par-delà, dans le cas du moins de l'écrivain, que la personnalité d'un homme expliquerait son œuvre[29].

Je formule toutefois l'hypothèse que, loin d'être récusé par les écrivain·e·s, le rapprochement entre le biographique et l'œuvre transparaît dans le discours des personnes interviewées. En effet, cette rhétorique semble participer d'une garantie d'authenticité de la démarche artistique de l'auteur·trice, dans la mesure où l'authenticité demeure une vertu cardinale édifiant la vocation littéraire[30].

Cependant, il serait juste de supposer que les auteur·trice·s interviewé·e·s redéfinissent ce *topos* vocationnel. Selon Nathalie Heinich, le régime vocationnel se fonde, en opposition au régime

---

[25] Les concepts d'ethos et d'ethos discursif seront définis dans le cadre théorique.
[26] R. AMOSSY. *La présentation de soi. Éthos et identité verbale*, Coll. « L'interrogation philosophique », Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 75.
[27] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 34.
[28] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 11.
[29] M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN. « Du feuilleton à l'interview : une littérature en décadence ? », *L'interview d'écrivain : figures bibliques d'autorité*, [En ligne], Coll. « Collection des littératures », nº9-10, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004, URL : https://books.openedition.org/pulm/302 (Page consultée le 11 juillet 2020).
[30] N. HEINICH, *Être écrivain. Création et identité*, Coll. « Armillaire », Paris, La Découverte, 2000, 372 p.

professionnel qui promeut le travail et l'apprentissage[31], sur l'inspiration, la « conversion[32] » et, surtout, le don. Gisèle Sapiro remet en question cette dichotomie, affirmant que « [l]a conception vocationnelle de l'art n'oppose cependant pas le don au travail ni à l'apprentissage comme en témoignent le nombre incalculable d'heures et l'effort que Flaubert investit dans son œuvre, ce dont il ne se cache pas dans sa correspondance[33]. »

Suivant ce postulat, je crois que, dans une tentative de singularisation, plusieurs auteur·trice·s opèreront une rupture, partielle ou complète, entre le don et la vocation. En effet, ces *topoï* ont des racines très anciennes, remontant au moins au XIXe siècle, si bien qu'ils semblent aujourd'hui avoir atteint le statut de « cliché » dont prennent acte les écrivain·e·s de l'extrême-contemporain. Dans son article « De cueilleur de cerises à écrivain : la figure du primo-romancier sur les sites d'éditeurs au Québec[34] », Marie-Pier Luneau a su démontrer, notamment, comment certain·e·s écrivain·e·s s'amusaient à mettre ces discours à distance dans leurs notices biographiques. Il y a lieu de penser que ce rejet des clichés du don et de la vocation, qui briment l'unicité de l'auteur·trice, sera transposé dans les entretiens. À mon sens, les auteur·trice·s alimenteront cette rupture en revendiquant le travail que requiert le processus d'écriture, tels la nécessité du retravail du texte, la collaboration avec la maison d'édition et l'investissement émotionnel et temporel.

Enfin, dernier objectif, je souhaite contribuer à la reconnaissance, en tant qu'objet de recherche, de l'entretien littéraire, qui, « [a]u Québec, […] a mis du temps à se faire valoir[35]. »

---

[31] N. HEINICH, *Être écrivain* […], p. 64.
[32] N. HEINICH, *Être écrivain* […], p. 64.
[33] G. SAPIRO. « La vocation artistique entre don et vocation », *Acte de la recherche en sciences sociales*, [En ligne], n°168, 2007, URL : https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2007-3-page-4.htm, p. 7 (Page consultée le 23 février 2021).
[34] M.-P. LUNEAU. « De cueilleur de cerises à écrivain : la figure du primo-romancier sur les sites d'éditeurs au Québec », *Voix et images*, n° 129, 2018, p. 93-111.
[35] J. ROYER. « De l'entretien » […], p. 122.

Discrédité dans les études, relégué au paratexte, snobé par certain·e·s écrivain·e·s[36], l'entretien littéraire s'est imposé comme élément constitutif de la vie littéraire moderne et contemporaine. Toutefois, "[t]his increasing prominence of the literary interview has not quite been matched by the research about the literary interview[37]". Comme en témoigne le flou terminologique qui l'entoure, l'entretien se voit par exemple refuser l'étiquette de genre, refus qui annihile ultimement son potentiel littéraire, une caractéristique que j'espère, au contraire, mettre en relief.

ÉTAT DE LA QUESTION

Puisque les postures auctoriales qui seront analysées se situent au carrefour des discours médiatique et littéraire, il convient de résumer les recherches portant sur la structure et les traits formels de l'entretien littéraire pour mieux mesurer les différentes interventions des interlocuteur·trice·s.

Afin de saisir les particularités de l'entretien littéraire, je me baserai principalement sur les travaux de Galia Yanoshevsky, pionnière dans la théorie sur l'entretien littéraire. Si l'entretien a été étudié par d'autres chercheur·e·s, telles Rebecca Roach et Dorothy Speirs, Yanoshevksy s'est pour sa part consacrée aux spécificités de l'entretien d'auteur·trice·s. En plus d'avoir dirigé le numéro *L'entretien littéraire*[38], un des rares collectifs sur le sujet, Yanoshevsky a publié l'ouvrage *L'entretien littéraire : anatomie d'un genre*[39] (2018), dans lequel elle décortique le fonctionnement et l'histoire du genre. Comme l'indique le titre du livre, Yanoshevksy conçoit l'entretien comme un objet littéraire en soi, affirmant que sa littérarité réside également dans ses caractéristiques

---

[36] "some authors saw it as a threat to the 'purity' of literary genius". Voir A. MASSCHELEIN, C. MEURÉE, D. MARTENS et S. VANASTEN. "The Literary Interview […]", p. 15.
[37] A. MASSCHELEIN, C. MEURÉE, D. MARTENS et S. VANASTEN. "The Literary Interview […]", p. 11.
[38] « L'entretien littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], vol. 12, 2014, URL : https://journals.openedition.org/aad/1622 (Page consultée le 3 juin 2020).
[39] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire : anatomie d'un genre*, Coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », vol. 72, Paris, Classiques Garnier, 2018, 391 p.

médiatiques, et non pas uniquement dans sa dimension biographique, comme le suppose Jean Royer : « menée à bout, l'interview devient une sorte d'autobiographie littéraire. C'est d'ailleurs au départ le but que poursuit le journaliste : retracer le portrait de l'écrivain, ou plutôt provoquer ses confidences jusqu'à l'autoportrait[40]. »

Comme tout genre littéraire, l'entretien mobilise un horizon d'attente. D'une part, Yanoshevsky avance que l'entretien évoque un « rite de sincérité[41] » entre la personne interviewée et l'audience, dont la personne qui interviewe se fait porte-parole[42]. Autrement dit, la personne animatrice ne doute pas des propos de ses invité·e·s, bien que les auteur·trice·s puissent déroger au pacte de confiance. En effet, l'entretien, hors de l'écriture, laisse entendre dans l'imaginaire social que l'écrivain·e s'extrait de la fiction et qu'iel se présente, contrairement à son habitude, sans artifices. Cette conception, toutefois, relève elle-même de la fiction : "This rhetoric and structure, so central to the interview, which promotes the apparently interior, original, private or difficult to access, I call the 'fictions of access'[43]", mentionne à ce propos Roach. L'expression *fictions of access* résume efficacement la croyance en la véracité de la performance littéraire et orale de l'auteur·trice, véracité sans laquelle la valeur et l'utilité de l'entretien seraient sévèrement contestées. En d'autres termes, c'est pour le bon déroulement de l'entretien que les interlocuteur·trice·s doivent inspirer de manière réelle ou feinte une certaine disponibilité intellectuelle, voire émotionnelle. Toujours est-il que la sincérité de l'auteur·trice n'est pas inhérente à sa parole : elle se mesure à la poétique de l'écrivain·e[44]. Dès lors, Yanoshevsky remet

---

[40] J. ROYER. « De l'entretien » […], p. 120.
[41] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 169.
[42] P.-M. HÉRON. « De l'impertinence dans les interviews d'écrivain : l'exemple de la série radiophonique *Qui êtes-vous ?* (1949-1951) », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], vol. 12, 2014, DOI : https://doi.org/10.4000/aad.1706, p. 9 (Page consultée le 4 juin 2020).
[43] R. ROACH. *Transatlantic Conversations—The Art of the Interview in Britain and America,* Thèse (Ph.D. English Langage and Literature), Université d'Oxford, 2014, p. 23.
[44] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 169.

en cause la scission entre l'inscripteur comme énonciateur dans le texte et la personne civile, pour reprendre les termes de Dominique Maingueneau, prônant la figure unie de l'« écrivain », « l'instance qui intervient dans l'institution littéraire et qui ne cesse de gérer son "image d'auteur"[45] ». Par le fait même, la théoricienne « met en cause le partage entre "texte" et "contexte", encore largement accepté dans les études littéraires[46] », contribuant à la légitimation des discours médiatiques auctoriaux. Considérant que je me concentre sur des entretiens de personnes invitées à discuter de leur plus récent ouvrage, il va sans dire que les échanges médiatiques graviteront autour de la littérature. Dans cette optique, je privilégierai le terme *entretien*. Une autre raison qui m'amène à privilégier ce terme réside dans sa polysémie : en plus de se rapporter à une discussion structurée, le mot « entretien » revêt le sens « de tenir, de conserver en bon état[47] », et l'entretien implique des stratégies[48] qui modèlent la présentation auctoriale dans l'espace public afin d'orienter l'image qui en résulte.

D'autre part, Yanoshevsky décèle la scénographie plutôt précise à laquelle se conforme la structure de l'entretien. Définie par Maingueneau comme une « scène narrative construite par le texte […] à la fois produit et condition de l'œuvre[49] », la scénographie de l'entretien induit non seulement un pacte de sincérité entre les participant·e·s, mais également une distribution des rôles discursifs. En effet, une des principales particularités de l'entretien réside dans sa double

---

[45] D. MAINGUENEAU. « Yanoshevsky, Galia. 2018. L'entretien littéraire. Anatomie d'un genre (Paris : Classiques Garnier) », *Argumentation et Analyse du discours*, [En ligne], n°22, 2019, DOI : https://doi.org/10.4000/aad.3375 (Page consultée le 11 mai 2020).

[46] D. MAINGUENEAU. « Yanoshevsky, Galia […] ».

[47] « Entretien », *Larousse*, [En ligne], URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/entretien/30081 (Page consultée le 5 août 2020).

[48] La notion de stratégie réfère « aux différents choix et prises de position qui rythment la trajectoire d'un agent au cœur de l'univers des lettres. L'étude de la stratégie fait intervenir trois principaux paramètres : l'espace des positions possibles, les dispositions (ou habitus) déjà acquises et les prises de position (donc les choix) que l'agent effectue. La notion de stratégie littéraire n'est intelligible qu'*a posteriori*, par l'observation historique et la mise en relation minutieuse d'une trajectoire et des états successifs du champ. » M.-P. LUNEAU. « Stratégie », *Lexique Socius*, [En ligne], s. d., URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/53-strategie (Page consultée le 20 avril 2022).

[49] D. MAINGUENEAU. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192.

auctorialité : “How accustomed we are to considering the author as a single, imposing figure, despite postmodern attempts to destabilise it, is indicated precisely in this critical discomfort with the interview[50]”. Traditionnellement attribué à un·e seul·e auteur·trice, le discours littéraire se voit désormais régi par au moins deux agent·e·s — la personne interviewée et la personne qui interviewe —, à qui peuvent se joindre des invité·e·s multiples, comme des critiques, un public, un·e·coanimateur·trice ou même d’autres écrivain·e·s interviewé·e·s. Dès lors, cette auctorialité plurielle implique une division de la parole chez les participant·e·s, division toutefois inégale. En effet, plusieurs analyses pragmatiques d’entretiens, dont celles de Yanoshevksy et d’Elda Weizman, dénotent une « asymétrie discursive[51] » : dirigeant l’entretien, la personne qui interviewe occupe une position discursive supérieure, tandis que la personne interviewée, confrontée aux questions de l’intervieweur·euse, occupe une position discursive inférieure[52]. Cette division leur octroie respectivement un « pouvoir discursif[53] » et un « pouvoir social[54] » et dicte les conduites à adopter relativement à « la répartition des tours de parole, [aux] formes des questions et des réponses [et] [aux] termes d’adresse[55]. » Traditionnellement attribué à l’intervieweur·euse, « [l]e rôle discursif […] est préalablement défini par le contrat de communication qui exige, par exemple, qu’il soit suffisamment informé, qu’il pose des questions, qu’il dirige l’entretien[56]. » Le pouvoir discursif correspond donc au contrôle qu’exerce un·e

---

[50] R. ROACH. *Transatlantic Conversations* […], p. 35.
[51] E. WEIZMAN. « “Ami et ennemi, frère et déserteur” : une grille de positionnements complexe », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], vol. 12, 2014, DOI : https://doi.org/10.4000/aad.1712 (Page consultée le 18 mai 2022).
[52] G. YANOSHEVSKY. *L’entretien littéraire* […], p. 4.
[53] E. WEIZMAN. « “Ami et ennemi, frère et déserteur” […] ».
[54] E. WEIZMAN. « “Ami et ennemi, frère et déserteur” […] ».
[55] E. WEIZMAN. « “Ami et ennemi, frère et déserteur” […] ».
[56] E. WEIZMAN. « Positionnement par le défi : les négociations des rôles dans l’interview télévisée », *Questions de communication*, [En ligne], vol. 9, 2006, p. 137, URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7926 (Page consultée le 19 avril 2022).

interlocuteur·trice sur le déroulement de l'entretien et, par extension, sur les interventions discursives de l'autre. Dans cette optique :

> [l]e rôle de l'interviewé est double : sous l'angle discursif, il est censé répondre aux questions de l'intervieweur, donner des informations, exprimer ses opinions, se laisser être dirigé ; et dans son rôle social, en revanche, c'est son idéologie, ses convictions qui sont censées être mises en œuvre[57].

Autrement dit, le pouvoir social, traditionnellement détenu par la personne interviewée et corrélée à son capital symbolique, renvoie à l'autorité qu'incarne la personne, dans la mesure où ses paroles sont acceptées comme vraies, voire comme principales vérités admises dans l'entretien. L'expérience et le point de vue d'une personne à qui l'on reconnaît un pouvoir social suffisant teintent ainsi l'entièreté de l'entretien, et les opinions des autres participant·e·s s'articulent autour de ceux-ci. Si l'intervieweur·euse peut poser les mêmes questions à tou·te·s les personnes interviewé·e·s, ce sont donc les réponses de ces dernières qui créent l'évènement médiatique et le caractérisent, le singularisent.

L'entretien s'articule donc autour d'une mise en scène, d'un code presque théâtral que le terme scénographie, sous-entendant l'attribution de rôles à jouer, traduit pleinement. Cependant, cette relation est sujette aux négociations : « le positionnement est dynamique et négociable, puisqu'il se fait dans l'interaction qui, elle, se développe et se modifie au fur et à mesure[58]. » Bref, « l'entretien serait donc un genre institué qui tolère une certaine marge d'individualité sans toutefois remettre en cause la scène générique[59] », résume Yanoshevsky. Cette « certaine marge d'individualité[60] » peut être exploitée à diverses fins : non seulement la flexibilité autorisée par la scénographie peut favoriser la collaboration entre les participant·e·s, mais elle permet tout autant

---

[57] E. WEIZMAN. « Positionnement par le défi […] », p. 137.
[58] E. WEIZMAN. « "Ami et ennemi, frère et déserteur" […] ».
[59] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 9.
[60] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 9.

de déjouer les stratégies de son interlocuteur·trice. Voilà pourquoi il importe, tel que mentionné précédemment, de prendre en considération les interventions de chaque participant·e.

De plus, Sylvie Triaire, Marie Blaise et Marie-Ève Thérenty ont co-dirigé un ouvrage collectif sur le sujet, *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*[61], publié aux Presses universitaires de la Méditerranée. Comme la plupart des travaux sur l'entretien littéraire, les articles adoptent un point de vue spécifique, portant soit sur les apparitions médiatiques d'écrivain·e·s donné·e·s, un pan de l'histoire de l'entretien littéraire ou encore sa mise en livre. Ces études, de même que les autres citées précédemment, corroborent les observations de Yanoshevsky en ce qui a trait à la structure de l'entretien d'auteur·trice·s et alimenteront également ma réflexion.

Au Québec, toutefois, aucune étude ne porte sur les entretiens d'écrivain·e·s à la radio. Geneviève Chailler a néanmoins consacré son mémoire de maîtrise, déposé en 2014, à l'émission littéraire télévisuelle *Sous la couverture*, dans lequel elle étudie la place du livre à la télévision, les particularités de l'émission de même que son contenu[62]. Pour ce faire, elle se penche autant sur les chroniques que sur les entretiens avec des écrivain·e·s invité·e·s, auxquels elle réserve tout au plus une quinzaine de pages. Dans celles-ci, Chailler brosse un portrait statistique des auteur·trice·s, les classant selon le genre littéraire de leur œuvre, leur genre et leur nationalité. Sans réellement creuser les postures des écrivain·e·s invité·e·s, Chailler relève la tendance des chroniqueur·euse·s et de l'animatrice Suzanne Lévesque à tisser des liens entre l'œuvre et son auteur·trice, pratique récurrente en entretien : « Avec l'auteur de fiction, surtout, c'est le phénomène d'identification immédiate aux personnages qui est principalement interrogé[63]. » Si Chailler n'étudie pas

---

[61] *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, sous la direction de Sylvie TRIAIRE, Marie BLAISE et Marie-Ève THÉRENTY, Coll. « Des littératures », 9–10, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004, URL : https://books.openedition.org/pulm/299 (Page consultée le 18 mai 2021).

[62] G. CHAILLER. *La promotion du livre à la télévision de la Société Radio-Canada : le cas du magazine littéraire* Sous la couverture, Mémoire (M. A.), Université de Sherbrooke, 2014, 184 p.

[63] G. CHAILLER. *La promotion du livre à la télévision de la Société Radio-Canada* […], p. 122.

expressément la présence auctoriale, elle cite tout de même quelques échanges qui trahissent la propension des écrivain·e·s à adhérer à cette veine biographique, une fois celle-ci initiée par l'animatrice.

Il existe également quelques études portant sur les postures médiatiques d'écrivain·e·s québécois·e·s ciblé·e·s, c'est-à-dire des personnes ayant une carrière assez prolifique pour accumuler les apparitions médiatiques tels Simon Boulerice[64] et Dany Laferrière[65]. De plus, quelques typologies posturales ont été effectuées au Québec, par exemple chez les primo-auteur·trice·s. Je retiens à ce propos l'article précédemment cité de Luneau, « De cueilleur de cerises à écrivain : la figure du primo-romancier sur les sites d'éditeurs au Québec[66] », dans lequel la chercheure distingue quatre différentes figures auctoriales dépeintes dans les notices biographiques tirées des sites des maisons d'édition : le bourlingueur qui, « en parfait dilettante, fait du roman comme il fait autre chose, il n'est pas écrivain à tout prix[67] », l'aspirant écrivain chez qui on promeut l'« alliance de l'intelligence et du sens artistique[68] », le romancier populaire dont « le fondement de la figure est l'accessibilité[69] » et l'écrivain amateur pour qui « l'activité littéraire se pratique en parallèle avec autre chose[70] » bien qu'il « refus[e] de hiérarchiser les activités pratiquées[71]. » Ces études, qui portent sur des préoccupations connexes, me permettront d'encadrer ma réflexion.

---

[64] J. DICKSON. *Écrire transsexuel : une étude de la posture littéraire de Simon Boulerice*, Mémoire (M. A.), Université de York, 2018, 95 p.
[65] N. GAILLE. *L'activité littéraire de Dany Laferrière. Médiatisation et posture d'auteur*, Mémoire (M. A.), Université Laval, 2016, 103 p.
[66] M.-P. LUNEAU. « De cueilleur de cerises à écrivain : la figure du primo-romancier sur les sites d'éditeurs au Québec », *Voix et images*, n°129, 2018, p. 93-111.
[67] M.-P. LUNEAU. « De cueilleur de cerises à écrivain […] », p. 103.
[68] M.-P. LUNEAU. « De cueilleur de cerises à écrivain […] », p. 105.
[69] M.-P. LUNEAU. « De cueilleur de cerises à écrivain […] », p. 106.
[70] M.-P. LUNEAU. « De cueilleur de cerises à écrivain […] », p. 108.
[71] M.-P. LUNEAU. « De cueilleur de cerises à écrivain […] », p. 109.

CADRE THÉORIQUE

Puisque la présence auctoriale dans les médias suscite un intérêt croissant dans les études littéraires, intérêt décuplé par l'avènement des réseaux sociaux, plusieurs angles d'analyse s'offrent à moi. Dans le cadre de mon mémoire, je conjuguerai des notions de sociologie littéraire et d'analyse du discours afin de cerner les mécanismes de fabrication de la figure auctoriale dans les entretiens radiophoniques québécois.

La notion de posture occupera une place déterminante dans mes travaux. D'abord théorisée par Alain Viala, la posture renvoie à « la façon d'occuper une position[72] » dans le champ littéraire. Au fil du temps, cette notion a été reprise par nombre de théoricien·ne·s, notamment par Jérôme Meizoz dans *Postures littéraires* (2007). Étoffant la définition dudit concept, Meizoz étudie les postures de plusieurs écrivain·e·s, dont Charles-Ferdinand Ramuz et Louis-Ferdinand Céline, afin d'examiner les « modalités de l'auto-création[73] » auctoriale. L'expression « auto-création » employée par Meizoz illustre le travail d'élaboration que suppose l'adoption d'une posture, travail induit par l'exigence d'existence publique qui plane sur la population auctoriale :

> l'auteur moderne sait plus qu'en tout autre temps qu'il entre en littérature sous le regard d'autrui. Dès ses premières expériences littéraires, il est confronté aux enjeux de la présentation de soi. L'instance qui énonce apparaît sous divers visages construits à la fois dans le texte et par les conduites de l'auteur sur la scène publique[74].

Dès lors, la posture « constitue l'identité littéraire construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public[75]. » Par le fait même, la notion de posture se voit annexer par Meizoz une composante médiatique réfléchie dans l'image de soi[76].

---

[72] A. VIALA. « Sociopoétique de Le Clézio », *Approches de la réception*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 216.
[73] J. MEIZOZ. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine Érudition, 2007, p. 11.
[74] J. MEIZOZ. *Postures littéraires* […], p. 187.
[75] J. MEIZOZ. *Postures littéraires* […], p. 18.
[76] J. MEIZOZ. *Postures littéraires* […], p. 15.

L'« auto-création » mène donc à une reconnaissance — au sens littéral du terme, non pas symbolique — qui « identifie l'auteur dans le champ et formate l'horizon de réception[77]. » Ainsi, « [s]ur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de sa *persona*, sa posture[78]. »

Bien que l'on prête presque systématiquement des stratégies à l'adoption des postures auctoriales, toute posture ne repose pas sur des intentions volontaires ou réfléchies, plusieurs artistes ayant inconsciemment intériorisé les « règles du jeu », pour reprendre l'expression bien connue de Pierre Bourdieu, ou ne disposant tout simplement pas de stratégie. Toutefois, Meizoz stipule que, « [p]lus s'impose le tout-médiatique, plus les chances s'élèvent néanmoins que certains choix posturaux soient construits, élaborés réflexivement[79]. » Ainsi, dans le cadre d'entretiens à vaste diffusion, il serait juste de croire que les interventions des invité·e·s sont, dans une certaine mesure, portées par une rhétorique visant à produire certains effets sur l'auditoire. De surcroît, l'interdiscursivité constitutive de l'entretien trahit l'inscription d'une posture dans un champ déterminé. Tel que mentionné, Meizoz soutient que la posture auctoriale se module en fonction de la position d'un·e agent·e et, par conséquent, relativement aux autres positions qu'actualise l'ensemble du champ littéraire. En d'autres mots, « la posture n'est signifiante qu'en relation avec la position réellement occupée par un auteur dans l'espace des positions littéraires du moment[80]. » Il spécifie également que toute posture est sujette à évolution, car les positions des agent·e·s dans le champ littéraire varient constamment. Reprenant la théorie du champ littéraire de Bourdieu, Meizoz considère en effet la posture comme mouvante, s'insérant dans une trajectoire :

> En mettant en relation [la] trajectoire [d'un auteur] et les diverses postures (ou la continuité dans une même posture, ce qui est possible – et qui, pour le dire en

[77] J. MEIZOZ. *Postures littéraires* […], p. 31.
[78] J. MEIZOZ. *Postures littéraires* […], p. 19.
[79] J. MEIZOZ. *Postures littéraires* […], p. 19.
[80] J. MEIZOZ. *Postures littéraires* […], p. 21.

> passant, fait sans doute la “marque” spécifique d’un écrivain, cette propriété de se distinguer qu’on attribue aux plus notoires) qui s’y manifestent, on dégagera la logique d’une stratégie littéraire[81].

Ainsi, l’adoption, consciente ou non, d’une posture, traduit la poursuite d’objectifs chez les agent·e·s afin d’évoluer dans le champ littéraire ou, au contraire, de conserver une position jugée favorable. De ce fait, les ethè — j’y reviendrai — d’un·e auteur·trice sont constamment remaniés conjointement à la posture. Bien que mes propres analyses ne s’échelonnent pas sur une série d’interventions médiatiques d’une même personne, cette considération me permettra d’évaluer plus justement les comportements et dires des écrivain·e·s interviewé·e·s, en cernant par exemple l’ethos préalable, parfois pierre d’assise de l’entretien, que l’intervieweur·euse projette sur son invité·e.

Au fil de ses analyses, Meizoz constate également que la posture se décline de manière plurielle chez une même personne, en ce sens qu’elle transparaît autant dans la corporalité, par exemple dans l’habillement, que dans le discours. Selon Meizoz, le discours renvoie à la notion d’ethos discursif, qui serait une composante parmi d’autres de la posture[82]. Plus précisément, l’ethos discursif tel que défini par Aristote « se rapporte à l’image de soi que construit l’orateur désireux d’agir sur sa parole[83]. » Toutefois, puisque Meizoz semble assimiler les notions de posture et d’image dans le second volume de *Postures littéraires* dans lequel il approfondit, voire revisite, le concept — confondant ainsi présentation et représentation —, je me baserai sur les travaux de Ruth Amossy en ce qui a trait à l’analyse du discours.

---

[81] J. MEIZOZ. *Postures littéraires* […], p. 16.
[82] Meizoz emprunte à ce propos la théorie de Maingueneau : « Issu d’une analyse interne, la notion d’ethos discursif concerne le discours de l’inscripteur. » Voir J. MEIZOZ. « Ce que l’on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d’auteur », *Argumentation et Analyse du discours*, vol. 3, 2009, DOI : https://doi.org/10.4000/aad.667 (Page consultée le 8 juin 2020).
[83] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 17.

Pour Amossy, l'ethos renvoie à la présentation de soi, expression qui donne son titre au livre dans lequel la chercheure réfléchit aux mécanismes discursifs de la construction d'une image. Ainsi, l'ethos n'égale pas l'image auctoriale produite qui, une fois projetée dans l'espace public, n'appartient pas à l'auteur·trice, qui ne peut régir que son ethos. Plus encore, « l'autonomie [de cette nouvelle image dans la sphère publique] n'est que partielle[84] », puisqu'elle s'inscrit dans une série d'images offertes par un·e écrivain·e lors de ses diverses apparitions médiatiques. Autrement dit, des représentations « dériv[ant] d'une histoire conversationnelle ou textuelle[85] » teintent déjà les auteur·trice·s qui se présentent en entretien. Conjuguées notamment aux « statut[s] institutionnel[s] et soci[aux][86] » des auteur·trice·s, ces images préexistantes participent à la constitution de l'ethos préalable, c'est-à-dire « l'image d'une figure publique ou d'une personnalité célèbre qui défraie la chronique dans les médias et dans les conversations. C'est alors la réputation personnelle du sujet parlant […] qui oriente *a priori* la façon dont il sera perçu[87]. » En effet, la personne qui interviewe infléchit le déroulement de l'entretien en fonction de l'image qu'elle attribue par anticipation à son invité·e : « si l'écrivain peut entériner de bonne grâce l'ethos qui lui est proposé, il peut aussi le mettre en doute, le corriger, le rejeter ou encore renvoyer une image alternative, éventuellement défavorable[88]. » Dès lors, « il apparaît clairement que la présentation de soi repose toujours sur une négociation d'identité à travers laquelle le locuteur tout à la fois se pose, et tente de s'imposer ou, tout au moins, de faire partager ses façons de voir.[89] » En un mot, l'image de soi découle de l'interprétation des autres agent·e·s du champ littéraire, des médias au lectorat. De ce fait, des images multiples, même contradictoires, peuvent être attribuées à un·e

[84] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 75.
[85] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 73.
[86] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 73.
[87] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 73.
[88] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 132.
[89] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 130.

même locuteur·trice, voire à un seul de ses comportements. L'ethos et l'image auctoriale tels que conçus par Amossy se distinguent alors, car l'un renvoie au processus de création, tandis que l'autre se forme dans la réception :

> Elle [image d'auteur] comporte deux traits distinctifs : (1) elle est construite dans et par le discours, et ne se confond en rien avec la personne réelle de l'individu qui a pris la plume ; il s'agit de la représentation imaginaire d'un écrivain en tant que tel. (2) Elle est essentiellement produite par des sources extérieures et non par l'auteur lui-même : il y a représentation de sa personne, et non présentation de soi. C'est en quoi elle se distingue de l'*ethos* discursif, ou image de soi que le locuteur produit dans son discours.[90]

À l'instar de Meizoz, Amossy avance que, si l'auteur·trice se positionne par rapport aux autres agent·e·s de son époque, « la présentation de soi n'est pas seulement affaire de négociation immédiate : elle est aussi tributaire du champ, de ses règles et de sa structure au moment de l'échange[91]. » Autrement dit, les anciens états du champ littéraire fournissent également des modèles posturaux. Constamment renouvelé par des révolutions, « *modèle* de l'accès de l'existence dans le champ[92] », le champ littéraire s'édifie sur des luttes pour le pouvoir de conservation ou de subversion des règles qui transforment le paysage littéraire et, par conséquent, modifient la distribution du capital dans le champ : « il s'engendre dans le combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser l'état présent[93]. »

Dans la conception bourdieusienne, la structure dualiste consolidée lors de l'autonomisation du champ littéraire perdure : au pôle économique, « faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres[94] », s'oppose la sphère symbolique, « fondée sur la reconnaissance

---

[90] R. AMOSSY. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, vol. 3, 2009, DOI : https://doi.org/10.4000/aad.662 (Page consultée le 3 juillet 2020).
[91] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 88.
[92] P. BOURDIEU. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Coll. « Points », Éditions du Seuil, 1998 (1992), p. 210.
[93] P. BOURDIEU. *Les règles de l'art* […], p. 261.
[94] P. BOURDIEU. *Les règles de l'art* […], p. 236.

obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l'"économie" (du "commercial")[95]. » Selon Bourdieu, cette division du champ littéraire agit également « comme une structure mentale[96] » et est donc largement intériorisée par les agent·e·s littéraires. Cette homologie structurale et mentale influencerait considérablement les représentations publiques de l'auteur·trice, qui puise dans une tradition afin de modeler son image. Si Bourdieu suggère que le champ littéraire accuse un mouvement répétitif, presque cyclique, en diachronie[97], certains chercheur·e·s soutiennent le contraire, telle Sapiro qui étudie le renversement instauré par le « développement du marché du livre[98] » dans le champ littéraire français au XVIIIe siècle. Comme le formule Luneau, « n'y a-t-il pas lieu d'essayer de repenser des positions qui permettraient qu'à l'intérieur d'un même sous-champ, d'autres "espaces des possibles" soient définis, commandant des nuances ?[99] »

C'est ce constat qui m'amène à analyser les manifestations des différents *topoï* soulevés par Nathalie Heinich, car, ironiquement, plusieurs stéréotypes se dégagent des observations de la chercheure sur la prétendue et répandue singularité auctoriale, corroborant ainsi les théories de Meizoz et d'Amossy. Dans son ouvrage *Être écrivain*[100], Heinich cherche à définir les conditions qui forment l'identité auctoriale dans sa pluralité. Pour ce faire, elle mène une enquête auprès de 30 auteur·trice·s. Malgré les horizons variés des personnes interviewées, Heinich trace plusieurs corrélations entre les réponses des participant·e·s. La singularité de l'auteur·trice s'avère un thème récurrent, voire englobant dans les entretiens menés par Heinich. Censément proportionnelle à la

---

[95] P. BOURDIEU. *Les règles de l'art* […], p. 235.
[96] P. BOURDIEU. *Les règles de l'art* […], p. 207.
[97] P. BOURDIEU. *Les règles de l'art* […], p. 207.
[98] G. SAPIRO. « La vocation artistique […] », p. 6.
[99] M.-P. LUNEAU. « "Tant d'amour à donner" : Le biographique, l'œuvre, et la figure de l'auteur Harlequin », *COnTEXTES*, [En ligne], vol. 3, 2008, DOI : https://doi.org/10.4000/contextes.2413 (Page consultée le 20 février 2021).
[100] N. HEINICH. *Être écrivain. Création et identité*, Coll. « Armillaire », Paris, La Découverte, 2000, 372 p.

grandeur et à l'authenticité de l'œuvre, la singularité agit comme un gage de distinction au sein de la communauté littéraire hérité de l'esthétique romantique et se déclinant en une multitude de caractéristiques. Parmi la pluralité des *topoï* s'enracinant dans le régime de singularité, Heinich décèle deux thèmes alimentant les propos des écrivain·e·s interviewé·e·s anonymement : l'originalité et l'indétermination. Ces deux concepts seront explicités en profondeur dans les chapitres qui suivent. La théorie d'Heinich sur la figure auctoriale, théorie également développée dans *L'élite artiste*[101], servira donc de pierre d'assise aux réflexions sur les images auctoriales qui se dégagent des entretiens analysés.

Il faut également définir ici le terme stéréotype dans l'acceptation d'Amossy, c'est-à-dire dans une optique non péjorative. Omniprésent dans tout discours, le stéréotype facilite les constructions identitaires, agissant comme un « modèle culturel entériné[102] » que la reprise « d'un ou deux traits typiques perm[et] en général de reconstruire[103]. » Par conséquent, le stéréotypage permet de se conformer aux attentes interactionnelles de certaines situations, tel l'entretien ; Amossy nomme plus spécifiquement ce dernier phénomène « ethos typifié[104]. » Compte tenu de ce qui précède, les auteur·trice·s interviewé·e·s, placé·e·s dans une scénographique définie, s'inspirent des nombreux stéréotypes du monde artistique et médiatique afin de bâtir leur ethos. L'emprunt de stéréotypes constitue une stratégie permettant d'orienter plus efficacement les images de soi véhiculées dans le champ littéraire : « L'essentiel est, en l'occurrence, que l'ethos se construit à partir d'une représentation préexistante qui fait partie d'un imaginaire collectif[105]. » Toutefois, les stéréotypes peuvent nuire, par exemple lorsqu'ils s'actualisent dans l'ethos préalable

---

[101] N. HEINICH. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, NRF, Paris, Gallimard, 2005, 370 p.
[102] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 46.
[103] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 47.
[104] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 50.
[105] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 48.

et infléchissent les « représentations sociales[106] » que les interlocuteur·trice·s se forgent les un·e·s des autres. Dès lors, cette tendance néfaste à la généralisation et à la réduction excessives pousse plus d'un·e intervieweur·euse à calquer certains stéréotypes sur les auteur·trice·s invité·e·s, qui peuvent tout autant s'enliser dans les stéréotypes.

Enfin, tel qu'illustré à plusieurs reprises, la dynamique interactionnelle de l'entretien m'oblige à prendre en considération la théorie des champs de Bourdieu. J'ancrerai donc mes analyses dans un cadre d'interprétation sociologique reflétant les relations, actuelles et intergénérationnelles, qui conditionnent la fabrication de l'image auctoriale.

CORPUS ET MÉTHODOLOGIE

Afin de cerner les différentes modalités de présentation auctoriale mobilisées lors de l'entretien littéraire, je me pencherai sur l'émission culturelle québécoise *Plus on est de fous, plus on lit !,* diffusée quotidiennement sur la chaîne radiophonique principale de Radio-Canada depuis 2011. Plus particulièrement, j'analyserai la dernière année de production complète au moment de mes recherches, soit celle du 19 août 2019 au 19 juin 2020, ce qui me permettra de récolter des données sur la construction de l'image auctoriale contemporaine. Outre son accessibilité sur Internet, cette émission destinée à la littérature répond aux divers critères de sélection que pose la recherche proposée.

En premier lieu, la nature radiophonique de l'émission me permet de me concentrer sur la construction discursive de l'image de soi. Dans les entretiens analysés, la presque totalité des éléments physiques est éludée. À moins d'une description verbale, l'absence de visuel, visuel dont

[106] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 73.

prive la radio, provoque un déplacement de la corporalité sur la voix de l'écrivain·e, qui, exacerbée, assume l'entière apparence de l'auteur·trice :

> La radio, qui s'adresse à un public d'aveugles, confère une présence toute particulière à l'élocution, au rythme de l'expression, à la marque de l'accent, enfin, qui a comme particularité d'être professionnellement interdit à l'intervieweur, là où il peut constituer une forme de signature pour l'homme de lettres ou de culture.[107]

Non seulement l'attention massivement accordée à la voix souligne la « forme conversationnelle[108] » de l'entretien induite par sa double auctorialité, mais elle oblige à prendre en considération tous les aspects du discours auctorial : « le niveau de langage, le choix des mots, l'usage d'expressions toutes faites, le rythme, l'humour […][109] », tous composent l'ethos discursif d'un·e auteur·trice. Autrement dit, dans ce contexte, la posture auctoriale transparaît autant dans le *dit* que le *dire* :

> En effet, l'image de soi peut découler du dit ; ce que le locuteur énonce explicitement sur lui-même en se prenant comme thème de son propre discours. En même temps, elle est toujours un résultat du dire : le locuteur se dévoile dans les modalités de sa parole, même lorsqu'il ne se réfère pas à lui-même[110].

Dans cette optique, le *dire* redouble de valeur, puisque toute variation de la voix est soumise au *dit*. Je décèlerai ainsi toute hésitation, toute intonation offrant des clefs d'interprétation aux dires des auteur·trice·s, en plus de recueillir leurs propos.

En second lieu, cette émission me permet d'analyser un échantillon varié d'écrivain·e·s : que ce soit pour revisiter un classique, monter des prestations ou discuter de l'actualité littéraire d'ici et d'ailleurs, l'animatrice Marie-Louise Arsenault reçoit des personnes de tous les horizons, dont bien sûr des auteur·trice·s. Cette variété, inhérente à la formule de l'émission, favorise

---

[107] J. MEIZOZ et F. VALLOTTON. « L'émission littéraire en Suisse romande (1960-1990) : médiatisation, formats, postures », *Komodo 21*, [En ligne], n°8, 2018, URL : http://komodo21.fr/lemission-litteraire-suisse-romande-1960-1990-mediatisation-formats-postures/ (Page consultée le 11 juin 2020).
[108] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 77.
[109] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 36.
[110] R. AMOSSY. *La présentation de soi* […], p. 113.

l'hétérogénéité des auteur·trice·s invité·e·s. Ainsi, Arsenault accueille autant des auteur·trice·s émergent·e·s que des écrivains·e·s plus consacré·e·s, qu'iels soient poètes ou bédéistes. Enchevêtrant production restreinte et production grand public, l'émission offre un panorama littéraire plus large que d'autres plateformes médiatiques québécoises, constituant un choix davantage approprié pour mon mémoire. De plus, l'animatrice, qui œuvre dans l'espace culturel québécois depuis 20 ans, connaît les codes qui régissent le champ littéraire, ce qui ajoute à la valeur analytique de l'émission ; comme il en sera question dans le premier chapitre, elle jouit elle aussi d'un capital symbolique qui entre en jeu dans les entretiens.

Considérant que *Plus on est de fous, plus on lit !* est en ondes tous les jours de semaine durant environ 10 mois, j'ai restreint mon corpus aux entretiens où des auteur·trice·s évoluant dans le champ littéraire québécois viennent présenter leur plus récente œuvre, publiée ou en voie de l'être. Cette décision s'appuie sur mes hypothèses de recherche, à savoir que la personne qui interviewe et la personne interviewée co-construisent un discours biographique auquel elles rapportent la poétique de l'auteur·trice, suivant l'approche de « l'homme et l'œuvre ». Ainsi, les entretiens analysés porteront réellement sur l'invité·e dont la présence, je le rappelle, « cré[e] [un] événement purement médiatique, fabriqué pour le média par le média[111]. » Pour cette même raison, je ne retiendrai que les auteur·trice·s d'œuvres de fiction, soit le roman, la poésie, le théâtre, la nouvelle et la bande dessinée. Par le fait même, je ne m'intéresserai pas aux entretiens réalisés avec des essayistes, dont les œuvres s'éloignent de la fiction. Afin de déterminer à quel genre appartiennent les œuvres présentées, je me fierai à l'étiquette apposée par l'équipe de *Plus on est de fous, plus on lit !*

[111] M. LAVAUD et M.-È. THÉRENTY. « Avant-propos », […].

En appliquant ces critères dans la période donnée, j'obtiens 79 entretiens, dont la durée moyenne est de 12 minutes, qui composeront mon corpus large (voir Annexe 3). Après une première écoute de mon corpus large, je retiens dix entretiens dans mon corpus restreint, dont les critères de sélections et la division seront expliqués au chapitre 1. Ces entretiens sont réalisés avec Lorrie Jean-Louis, Virginie Savard, Marie-Pier Lafontaine, Rima Elkouri, Nicholas Dawson, Mathieu Poulin, Jean-Simon DesRochers, Michel Rabagliati, Hugues Corriveau et Dany Laferrière (voir Annexe 2). C'est dans le corpus restreint que j'observerai comment s'articulent les *topoï* identitaires théorisés par Heinich, considérant cette fois le *dire* et le *dit*, tel que mentionné précédemment. Dès lors, j'étudierai les manifestations des *topoï* dans la présentation de soi, principalement celles de la singularité (voir Annexe 1), et ce, dans le discours séparé et conjoint de l'auteur·trice et de l'animatrice, afin de déterminer les modalités de co-fabrication auctoriale mobilisées en entretien propres à chaque position auctoriale dans le champ littéraire.

Considérant le peu d'analyses portant sur les entretiens d'auteur·trice·s à la radio, voire les entretiens d'auteur·trice·s, dans les études québécoises, ce mémoire contribuera à l'avancement des connaissances sur cet objet littéraire encore marginalisé, relégué au paratexte : tout en participant au rayonnement du genre au Québec, mes recherches permettront de révéler le potentiel de l'entretien comme objet d'études sur la figure auctoriale, dont l'évolution à l'époque de l'extrême-contemporain pourra de surcroît être évaluée. L'originalité de ce mémoire réside dans l'appréhension de l'entretien radiophonique d'écrivain·e par le dispositif d'une seule émission, ce qui permet de réinterroger les modalités de construction d'une légitimité littéraire, depuis l'entrée en littérature jusqu'à la consécration, via le panorama que dressent les auteur·trice·s du corpus restreint.

Ces dernier·ère·s seront réparti·e·s, en fonction de leur position dans le champ littéraire, en trois catégories, qui correspondent à trois chapitres du mémoire : d'une part, je me pencherai sur l'image auctoriale des primo-autrices Jean-Louis, Savard, Lafontaine et Elkouri ; j'étudierai ensuite les entretiens d'auteurs dits établis, soit Dawson, Poulin et DesRochers ; je terminerai enfin avec les entretiens des auteurs consacrés Rabagliati, Corriveau et Laferrière. Avant de plonger dans les analyses discursives, il convient toutefois d'offrir une présentation détaillée de l'émission *Plus on est de fous, plus on lit !*, c'est-à-dire du contexte discursif dans lequel les interlocuteur·trice·s, interagissent. Le premier chapitre s'y attèlera, en plus de définir au plus près les critères de sélection des entretiens.

CHAPITRE 1
Plus on est de fous, plus on lit ! : contexte discursif et position dans le champ littéraire

Conjuguant entretiens de fond et divertissements littéraires, l'émission radiophonique *Plus on est de fous, plus on lit !* est diffusée sur la chaîne ICI Radio-Canada Première depuis août 2011, du lundi au vendredi de 13h00 à 15h00. Bien que les cotes d'écoute de l'émission pour l'année 2019-2020 demeurent inconnues, des données récoltées les années antérieures reflètent la place de choix qu'occupe *Plus on est de fous, plus on lit !* dans le paysage culturel québécois : un sondage Numéris portant sur la période du 28 novembre 2016 au 26 février 2017 révèle que *Plus on est de fous, plus on lit* connaît cette année-là une popularité croissante : « Entrée l'automne dernier au quatrième rang du top 5 des émissions de début d'après-midi, *Plus est de fous, plus on lit !* passe en troisième place avec ses 28 860 auditeurs/minute (soit + 30 % d'une saison à l'autre)[112]. » L'émission d'Arsenault figure encore, deux ans plus tard, parmi les cinq émissions de radio diffusées en après-midi les plus écoutées, comptant en moyenne 23 900 auditeur·trice·s/minute[113], selon un sondage Numéris portant sur la période du 26 août 2019 au 24 novembre 2019. Comptant plus de 19 000 abonné·e·s sur Twitter, près de 50 000 abonné·e·s sur Facebook et 10 000 abonné·e·s sur Instagram, l'émission serait « actuellement la seule émission consacrée à la littérature, bien peu présente à la radio ou à la télé[114]. » Élaborée par Marie-Louise Arsenault, la formule de *Plus on est de fous, plus on lit !*, « où s'amalgament brillamment pétillant et profondeur[115] », distingue l'émission des médias littéraires tels que France

---

[112] S. VALLET. « Sondage Numéris. Record d'écoute pour ICI Radio-Canada Première », *La Presse*, [En ligne], 9 mars 2017, URL : https://plus.lapresse.ca/screens/5f45846a-473a-46b7-9b1f-8cd74dbfb529__7C___0.html (Page consultée le 23 décembre 2021).

[113] M. GROGUHÉ. « Sondages Numeris : le 98,5 FM se maintient, *À la semaine prochaine* surprend », *La Presse*, [En ligne], 5 décembre 2019, URL : https://www.lapresse.ca/arts/2019-12-05/sondages-numeris-le-98-5-fm-se-maintient-a-la-semaine-prochaine-surprend (Page consultée le 23 décembre 2021).

[114] C. GUY. « Marie-Louise Arsenault. L'Athlète de la littérature », *La Presse*, [En ligne], 5 octobre 2020, URL : https://www.lapresse.ca/arts/2020-10-05/marie-louise-arsenault/l-athlete-de-la-litterature.php (Page consultée le 14 juin 2021).

[115] K. TREMBLAY. « Conversation de salon avec Marie-Louise Arsenault », *La Tribune*, [En ligne], 23 mai 2020, p. M8-M9, URL : https://nouveau-eureka-cc.ezproxy.usherbrooke.ca/Document/View?viewEvent=1&docRefId=0&docName=news%C2%B720200525%C2%B7TVE%C2%B71d2636422ab0ba4e448caeead622e067&docIndex=29 (Page consultee le 25 mai 2020).

Culture ou l'ancienne Chaîne culturelle, qui relèvent davantage du magazine culturel. Il convient alors de définir la place de *Plus on est de fous, plus on lit !* dans le milieu littéraire québécois afin de cerner le contexte discursif dans lequel les écrivain·e·s sont interviewé·e·s, de même que la position de l'animatrice, Marie-Louise Arsenault, dans le champ littéraire.

L'ANIMATRICE MARIE-LOUISE ARSENAULT : ANALYSE DE LA TRAJECTOIRE MÉDIATIQUE

Née à Chibougamau en 1968, Marie-Louise Arsenault est détentrice d'un baccalauréat en communications, avec une spécialisation en journalisme et production télévisée, de l'Université du Québec à Montréal. Elle entame sa carrière médiatique en co-animant l'émission *Génération T* sur la chaîne télévisuelle TVA. De 1995 à 1998, Arsenault occupe le poste de reporter pour *Flash*, émission culturelle diffusée sur la chaîne télévisuelle TQS, aujourd'hui connue sous le nom Noovo. Longtemps animée par Patricia Paquin, à laquelle se joignaient des personnalités aujourd'hui bien connues telles qu'Isabelle Racicot, Pierre Brassard, Patrick Marsolais, Chloé Boissonnault et Alain Dumas, cette ancienne quotidienne dédiée à l'actualité artistique d'ici et d'ailleurs entremêle interviews, reportages et couverture d'évènements culturels, permettant à Arsenault d'étendre ses compétences journalistiques.

C'est en 1999 qu'Arsenault fait son entrée à la Société Radio-Canada, où elle anime chaque dimanche *Jamais sans mon livre*, émission télévisuelle traitant, comme l'indique son titre, de littérature, et réunissant des invité·e·s de tous les horizons dans une ambiance chaleureuse : « Je veux créer la connivence, mettre mes invités à l'aise. Il faut que ça se passe comme un bon souper entre amis. J'aime la convivialité et le fait de provoquer des rencontres et des discussions

animées[116] », soutient Arsenault à ce sujet. Au début des années 2000, la journaliste anime également l'émission *Écran Libre* à Télé-Québec. En 2002, Arsenault développe avec Monique Gignac une émission intitulée *Toute le monde tout nu* qui porte sur « le corps humain et le culte des apparences[117]. » Toutefois, l'équipe d'ICI Radio-Canada refuse le concept et Arsenault se consacre à d'autres projets. Le concept de l'émission est pourtant récupéré en 2004 par ICI Radio-Canada et, si Arsenault n'anime pas l'émission, elle est néanmoins créditée comme conceptrice[118]. Entretemps, la journaliste fait le saut à la radio publique, maintenant à la barre de l'émission *Le Mélange des Genres* avec Mario Girard sur Ici Radio-Canada[119]. De 2002 à 2004, les co-animateur·trice·s se retrouvent une fois par semaine à Ottawa afin de discuter de « leurs passions, leurs goûts, leurs intérêts et leurs préoccupations[120] », bref d'une pléthore de sujets, en compagnie d'invité·e·s et de chroniqueur·euse·s, parfois de renommée internationale.

Durant l'été 2011, elle anime chaque dimanche *On aura tout lu*, revue de l'actualité du livre, de même que *Carnets d'Amérique*[121], autre émission culturelle grâce à laquelle elle traverse le Canada avec son co-animateur Jean Fugère à la rencontre d'écrivain·e·s, de poètes, de dramaturges et d'acteur·trice·s pour « pren[dre] le pouls littéraire du pays[122]. » Elle se voit alors offrir

---

[116] ANONYME. « Marie-Louise Arsenault : Les livres la font vibrer de plaisir », *Le Soleil*, [En ligne], 13 décembre 2001, p. B4, URL : https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2900736?docsearchtext=marie-louise%20arsenault (Page consultée le 12 mai 2021).
[117] H. DUMAS. « *Tout le monde tout nu* : créée par et pour … Marie-Louise Arsenault », *La Presse*, [En ligne], 14 avril 2005, p. 5, URL : https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2201232?docsearchtext=marie-louise%20arsenault (Page consultée le 12 mai 2021).
[118] H. DUMAS. « *Tout le monde tout nu* […] », p. 5.
[119] M.-È. BOUCHARD. « Marie-Louise Arsenault présentera ses passions. Co-animatrice de l'émission "Le mélange des genres" à 90,7 FM », *Bonjour dimanche*, [En ligne], 7 septembre 2002, p.A13, URL : https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2633615?docsearchtext=marie-louise%20arsenault (Page consultée le 12 mai 2021).
[120] M.-È. BOUCHARD. « Marie-Louise Arsenault présentera ses passions […] », p. A13.
[121] « De l'Acadie au Manitoba, en passant par plusieurs régions du Québec et l'Ontario, les animateurs Marie-Louise Arsenault et Jean Fugère embarquent dans une rutilante voiture rouge pour effectuer un voyage au cœur de la littérature canadienne. Ils explorent neuf destinations en rencontrant des auteurs, des chanteurs, des poètes et des comédiens. Sur un ton rafraîchissant et empli d'humour, *Carnets d'Amérique* prend le pouls littéraire du pays en nous dépaysant à souhait. » Voir ICI RADIO-CANADA. « Carnets d'Amérique », *Ohdio*, [En ligne], n. d., URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/grandes-series/181/carnets-damerique#a-propos (Page consultée le 20 mai 2021).
[122] ICI RADIO-CANADA. « Carnets d'Amérique […] ».

l'animation d'une émission littéraire quotidienne à la Première Chaîne radio de Radio-Canada par Anne Sérode, directrice de ladite chaîne. Interpellée par l'aspect du direct, l'animatrice, ayant démontré à maintes reprises son intérêt pour la littérature ainsi que sa connaissance du milieu culturel, accepte de relever le défi :

> J'aime la radio et c'est une chance exceptionnelle de faire du direct […]. On a alors un contact direct avec l'auditoire et on peut instaurer un vrai dialogue avec les gens. [...] Je trouve aussi que la littérature permet d'aborder tous les sujets, l'amour, la mort, la politique, l'économie, les relations hommes-femmes, la religion comme de la science, bref, tous les sujets, de partout au pays et dans le monde, avec de la profondeur, ce qui est rare maintenant dans nos médias[123].

Plus encore, on lui confie la conception de l'émission, avec pour seule consigne de « parler de littérature sous toutes ses formes, avec de la musique[124]. » En collaboration avec Marie-Claude Beaucage, réalisatrice de l'émission *Christiane Charrette en direct* diffusée sur ICI Radio-Canada de 1995 à 1998, Arsenault met alors au point l'émission *Plus on est de fous, plus on lit !* Cette nouvelle émission est appelée à remplacer le magazine littéraire dominical *Vous m'en lirez tant*, animé par Lorraine Pintal de 2008 à 2011, retiré des ondes plus tôt la même année. Arsenault accueille donc plusieurs de ses collègues de *Vous m'en lirez tant*, comme Biz, Daniel Turcotte et Jici Lauzon[125]. Il est à noter que *Plus on est de fous, plus on lit !* a engendré des projets connexes, dont la parution du recueil *L'abécédaire du féminisme*, co-dirigé par Arsenault et Noémie Désilets-Courteau, recherchiste à *Plus on est de fous, plus on lit !*, en 2016. Inspiré du segment homonyme créé en 2013 à l'émission, cet ouvrage collectif réunit les textes des

---

[123] Arsenault cité par S. BAILLARGEON. « Elle en lira tant ! », *Le Devoir*, [En ligne], 28 juin 2011, URL : https://www.ledevoir.com/culture/medias/326357/elle-en-lira-tant (Page consultée le 6 mai 2021).
[124] C. GUY. « Marie-Louise Arsenault. […] ».
[125] N. COLLARD. « Marie-Louise Arsenault. Les mots pour le dire », *La Presse*, [En ligne], 13 août 2001, p. 3, URL : https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2415470?docsearchtext=marie-louise%20arsenault (Page consultée le 12 mai 2021).

25 participantes invitées sur le plateau pour réfléchir à différents aspects du féminisme, mouvement idéologique qui transparaît largement dans le discours de l'animatrice.

Depuis 2017, Arsenault anime également l'émission d'information *Dans les médias*, présentée à Télé-Québec. Entourée de ses collaborateur·trice·s, dont Arnaud Granata et Noémi Mercier, l'animatrice reçoit chaque semaine une nouvelle personnalité afin de discuter des évènements ayant marqué l'actualité, « en les traitant via les images fortes vues tant à la télévision et dans la publicité que sur les médias sociaux[126]. » Ainsi, Arsenault se penche sur le traitement médiatique réservé aux images, révélant sa maîtrise des rouages journalistiques. *Dans les médias* récolte trois prix à la 35e édition des Prix Gémeaux en 2020, remportant les catégories « Meilleure réalisation », « Meilleur magazine d'intérêt social » et « Meilleure animation »[127]. Cette émission traduit de nouveau l'intérêt de l'animatrice pour une multitude d'enjeux sociaux et, bien sûr, médiatiques :

> On jase autant, à sa table, de téléréalité avec Marie-Élaine Thibert que de l'engouement des journalistes pour le hockeyeur Alexis Lafrenière, de l'image des politiciens, du projet de loi C- 10 sur les géants du web, du marketing de peur ou des coulisses du procès Rozon. Sophie Lorain s'y est brillamment exprimée sur l'avenir de la télé québécoise, et Marina Orsini, sur la nudité à l'écran[128].

Dans la même optique, Arsenault anime lors de l'été 2020 *Métier : journaliste*, série d'entretiens réalisés avec des journalistes aguerri·e·s comme « Chantal Hébert, Michel C. Auger, Isabelle Richer, Christine Ockrent, Bertrand Raymond, Céline Galipeau, Francine Pelletier, de

---

[126] P.-Y. ROBERT. « Dans les médias : un panel d'experts aguerris », *Infopresse*, [En ligne], 21 août 2017, URL : https://www.infopresse.com/article/2017/8/21/dans-les-medias-emission-images-tele-quebec-must-media-infopresse (Page consultée le 13 mai 2021).

[127] V.-L. CARDINAL. « "J'ai eu la chance de continuer à travailler" – Marie-Louise Arsenault », *Le Journal de Montréal*, [En ligne], 9 octobre 2020, URL : https://www.journaldemontreal.com/2020/10/09/jai-eu-la-chance-de-continuer-a-travailler---marie-louise-arsenault (Page consultée le 13 mai 2021).

[128] M.-J. R. ROY. « Selon Marie-Louise Arsenault : une période faste pour la série dans les médias », *Le Journal de Québec*, [En ligne], 1er février 2021, p. 32, URL : https://nouveau-eureka-cc.ezproxy.usherbrooke.ca/Search/ResultMobile/0 (Page consultée le 12 mai 2021).

même que Michèle Ouimet[129]. » Durant une heure, Arsenault s'enquiert de la carrière de ses invité·e·s, réfléchissant aux divers défis du journalisme et plus largement de l'industrie médiatique, qui traverse une crise en raison de la baisse des revenus publicitaires dont souffrent les médias locaux et régionaux, menacés de fermer leur porte sans un soutien fédéral et provincial suffisant[130].

Outre l'animation, Arsenault réalise quelques documentaires, dont *Patrick Huard, portrait d'une première fois*, produit à TVA en 2007, et *Les leçons de Denise Filiatrault*, documentaire en deux parties diffusé sur ICI Radio-Canada en 2011. Surtout connue pour son travail à la télévision et à la radio, que ce soit à TVA, Télé-Québec, TQS ou ICI Radio-Canada, Arsenault a également œuvré dans les médias écrits, publiant des textes dans différentes revues dont *Elle Québec*, *Clin d'œil*, *Châtelaine,* en plus de tenir pendant cinq ans une chronique sur les médias dans les journaux *ICI* et *24 Heures*.

En 2019, Arsenault se voit décerner le Prix Bibliothèque et Archives Canada, distinction qui « récompens[e] des Canadiens remarquables qui ont contribué de façon exceptionnelle à la création et à la promotion du patrimoine culturel, littéraire et historique de notre pays[131]. » Cette reconnaissance, attribuée tout autant à des auteur·trice·s, professeur·e·s, politicien·ne·s et collectionneur·euse·s, atteste de la position privilégiée qu'occupe Arsenault dans le champ culturel québécois, le talent de l'animatrice ayant été encensé à de nombreuses reprises.

---

[129] M. GIRARD. « Dans la tête des journalistes », *La Presse*, [En ligne], 6 juillet 2019, URL: https://www.lapresse.ca/actualites/2019-07-06/dans-la-tete-des-journalistes (Page consultée le 13 mai 2021).

[130] R. PIRRO. « Médias : la crise des médias ne s'estompe pas, selon une nouvelle étude », *La Presse*, [En ligne], 9 août 2019, URL : https://www.lapresse.ca/affaires/medias/2019-08-09/medias-la-crise-ne-s-estompe-pas-selon-une-nouvelle-etude (Page consultée le 13 mai 2021). Voir aussi J. RICHER. « Crise des médias: Québec doit "assurer la liberté de la presse" », *Le Soleil*, [En ligne], 4 juillet 2019, URL : https://www.lesoleil.com/affaires/crise-des-medias-quebec-doit-assurer-la-liberte-de-la-presse-b9a5db4ed81def1d02d3c757df849971 (Page consultée le 14 mai 2021).

[131] CANADA, BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA. *Prix Bibliothèque et Archives Canada*, [En ligne], 21 juillet 2020, URL : https://www.bac-lac.gc.ca/fra/a-notre-sujet/propos-collection/fondation/remise-prix/Pages/default.aspx (Page consultée 21 mai 2021).

Il serait juste d'affirmer qu'Arsenault adopte une posture engagée, et ce, à plusieurs égards ; en plus de promouvoir la culture nationale, la journaliste développe des réflexions sur des préoccupations sociales variées, du féminisme à la place des médias dans la société actuelle. Cette tension se fait ressentir à *Plus on est de fous, plus on lit !*, notamment dans les entretiens que dirige l'animatrice, qui n'en demeure pas moins une émission avec un « côté rock[132] » : oscillant entre art et actualité, l'émission s'articule autour d'une formule « moderne, audacieuse, éclectique et ludique[133] » qui attire les lecteur·trice·s, mais également les non-lecteur·trice·s.

Le parcours de Marie-Louise Arsenault montre donc que l'animatrice jouit d'une grande crédibilité dans le milieu. Caractérisée par la polyvalence mais aussi par une grande expérience des médias et du monde de la culture, sa trajectoire est celle d'une animatrice réputée et respectée, ce dont atteste concrètement l'obtention du prestigieux prix Bibliothèque et Archives Canada. En somme, qu'elles soient consacrées ou nouvellement entrées dans le champ, les personnes qui viennent s'asseoir à sa table pour un entretien sont placées devant une animatrice dotée d'un important capital symbolique.

PLUS ON EST DE FOUS, PLUS ON LIT ! **: UNE ÉMISSION LITTÉRAIRE « INCLUSIVE »**

Tel que mentionné, *Plus on est de fous, plus on lit !* s'est fait remarquer pour son ambiance décontractée, qui admet néanmoins un ton plus critique lorsque le sujet le requiert. La formule, qui relève davantage du « talk-show[134] », s'explique par la programmation initiale de l'émission, à laquelle était au départ réservée une heure chaque soir de la semaine.

---

[132] C. GUY. « Marie-Louise Arsenault. […] ».

[133] ICI RADIO-CANADA. Plus on est de fous, plus on lit!*, 10 ans de littérature pour tous*, [En ligne], 25 septembre 2020, URL : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1736475/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit-10-ans (Page consultée le 15 mai 2021).

[134] K. TREMBLAY. « Marie-Louise Arsenault à micro ouvert », *La Tribune*, [En ligne], 5 août 2018, URL : https://www.lesoleil.com/arts/marie-louise-arsenault-a-micro-ouvert-b1d0a77bb6f883dc11b9caa78ab2f5cd (Page consultée le 14 mai 2021).

Dès lors, Arsenault désirait produire une émission s'adressant à une large audience, alliant littérature et variétés, comme en témoigne le cabaret et les prestations du vendredi. Toutefois, après un an, l'émission doit être déplacée en après-midi en raison de coupures dans le monde culturel sous le gouvernement Harper[135]. Arsenault conserve néanmoins la formule conviviale de l'émission, qu'elle souhaite débarrasser d'un certain élitisme associé à ces types de productions culturelles :

> Il y en a tellement eu, des émissions remplies de gens qui parlent pointu, qui parlent entre eux, qui se redorent de leur culture. Ils gardaient ça entre leurs mains, comme un pouvoir qui leur appartenait, et pour moi, ce genre d'attitude-là, c'est criminel. Ça ne nous empêche pas, cela dit, de faire une heure au complet sur la philo. Moi, je tiens pour acquis que les gens sont intelligents et que si tu leur parles avec un ton inclusif, ils vont te suivre. Faut pas être snob, mais ça ne nous empêche pas de placer la barre haute[136].

Ainsi, *Plus on est de fous, plus on lit !* s'éloigne des formes les plus fermées d'émissions culturelles, destinées à un cercle d'initié·e·s. Bien qu'elle entretienne une certaine pudeur autour de sa vie privée, Arsenault, élevée par un père minier et une mère femme au foyer[137], affirme « v[enir] d'une classe populaire[138] », d'où son désir de rejoindre une large portion de la population : « Toute ma vie, je me suis dit : "Sois inclusive", aussi bien sur le fond que dans le ton et la manière[139] », déclare Arsenault dans un entretien accordé à l'occasion du dixième anniversaire de *Plus on est de fous, plus on lit !*, dont le titre réitère la volonté d'inclusion et d'humour que revendique l'animatrice. Le concept même de « talk-show littéraire », qui constitue un genre en soi dans la catégorie des émissions littéraires, traduit ce penchant inclusif. Troquant la version plus élitiste des émissions culturelles pour une formule plus médiatique, l'émission présente des segments comme le cabaret

---

[135] C. GUY. « Marie-Louise Arsenault. […] ».
[136] Arsenault citée par D. TARDIF. « L'arrière-boutique. Le show de Marie-Louise Arsenault », *Lettres québécoises*, n°175, automne 2019, p. 77.
[137] Arsenault citée par D. TARDIF. « L'arrière-boutique […] », p. 77.
[138] ICI RADIO-CANADA. Plus on est de fous, plus on lit ! […].
[139] ICI RADIO-CANADA. Plus on est de fous, plus on lit ! […].

du vendredi, où des comédien·ne·s reconnu·e·s, telle Anne Dorval, interprètent des extraits de pièces de théâtre ou lisent des poèmes et des musicien·ne·s livrent des prestations musicales. Assumant dès lors une double fonction de promotion culturelle et de divertissement, l'émission abolit la frontière entre lecteur·trice·s et non-lecteur·trice·s et s'adresse à une plus large audience, séduite par l'ambiance décontractée et parfois festive qui règne sur le plateau.

La posture d'Arsenault s'avère donc doublement engagée, puisque la journaliste exploite son espace discursif non seulement pour traiter d'enjeux sociaux, mais également pour démocratiser l'accès à la littérature, à la culture et à l'information. Dans plus d'un entretien, l'animatrice affirme que son audience n'est pas uniquement composée d'amateur·trice·s de littérature — « Je ne lis pas, mais je vous écoute[140] », se serait-elle souvent fait dire — et manifeste sa confiance dans le désir d'apprentissage de l'auditoire. Plus encore, la journaliste se définit elle-même comme « une lectrice "comme les gens"[141] », n'ayant pas étudié en littérature. Si elle témoigne de sa fidélité envers ses origines « populaires », Arsenault n'est toutefois pas une lectrice comme les autres : évoluant depuis près de 30 ans dans l'univers culturel, la journaliste bénéficie d'un accès privilégié aux acteur·trice·s de la scène littéraire. De ce fait, la posture « populaire » de l'animatrice — qui détient, rappelons-le, un diplôme universitaire —, s'ancre largement dans le rôle d'intermédiaire[142] qu'elle assure entre le milieu lettré et le public, l'animatrice revendiquant ouvertement l'inclusivité de sa démarche médiatique.

Cette démocratisation du public se double, selon l'animatrice, d'une ouverture au sein de la population auctoriale, c'est-à-dire d'une « explosion » de la littérature à l'époque contemporaine :

---

[140] C. GUY. « Marie-Louise Arsenault. […] ».
[141] K. TREMBLAY. « Marie-Louise Arsenault […] ».
[142] Selon Pierre-Marie Héron, l'intervieweur se fait porte-parole de l'audience auprès de la personne interviewée lors de l'entretien. Voir P.-M. HÉRON. « De l'impertinence dans les interviews d'écrivain : l'exemple de la série radiophonique Qui êtes-vous ? (1949-1951) », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], vol. 12, 2014, p. 9, DOI : https://doi.org/10.4000/aad.1706 (Page consultée le 4 juin 2020).

> Nous sommes entrés en ondes en août 2011 au même moment où a convergé ce que je considère comme une nouvelle parole. Il y a toute une génération qui a émergé, très polymorphe. Des gens qui écrivent du théâtre, de la poésie, des romans, de la bande dessinée, qui font du rap ! On a vraiment profité de cette explosion-là. Ce que j'ai vu, c'est une parole prise par des artistes qui ne s'exprimaient peut-être pas dans d'autres générations. Avant, par exemple, les acteurs n'écrivaient pas, les gens restaient dans leurs rôles[143].

Dans cette optique, l'émission est constituée d'une multitude de segments visant à explorer les différentes formes que revêt la littérature, telle que définie par l'équipe de *Plus on est de fous, plus on lit !*, et de nouveaux segments s'ajoutent chaque saison. Autrement dit, la formule de *Plus on est de fous, plus on lit !* repose sur une certaine flexibilité lui permettant de suivre l'évolution de la culture, artistique et sociale. Par exemple, en 2019, des segments tels que *Le club BD*, *Portrait de penseurs*, *Le poème de la semaine avec Jean-Paul Daoust*, *L'actualité vue par les livres*, *On a vu*, *Qu'est-ce que ça veut dire* ou encore *Le monde vu par* et *Ça nous intéresse* permettent de traiter respectivement, mais pas uniquement, de bandes dessinées, de philosophie, de poésie, de l'inter-influence entre actualité et littérature, de séries télévisées et films, de mots mis en lumière par les débats sociaux, enfin d'enjeux de toutes sortes. Bien sûr, plusieurs segments sont dédiés à la littérature ; les entretiens sélectionnés dans le cadre de ce mémoire sont notamment tirés des segments *Dites-nous tout ; Morceau choisi ; Je l'ai écrit, je vous le lis* et *On en parle*, qui introduisent différemment l'œuvre discutée. Par conséquent, Arsenault reçoit des personnalités de tous les horizons, côtoyant sur un même plateau des artistes, qu'ils soient auteur·trice·s, musicien·ne·s ou comédien·ne·s, et des spécialistes de différentes sciences, anthropologues, sociologues, philosophes, politologues et journalistes : « J'ai toujours pensé qu'on pouvait être exigeant avec un auditoire. À *Plus on est de fous*, on n'a jamais nivelé par le bas et les auditeurs sont au rendez-vous[144] », avance Arsenault. Mentionnons également que l'émission se situe dans

---

[143] C. GUY. « Marie-Louise Arsenault. […] ».
[144] K. TREMBLAY. « Marie-Louise Arsenault […] ».

une idéologie plutôt de gauche, en adéquation avec la posture de l'animatrice et, par le fait même, la visée inclusive de l'émission.

Plus on est de fous, plus on lit ! investit donc un créneau plutôt singulier dans le paysage culturel : résolument inclusif, ce « talk-show » littéraire occupe une position privilégiée dans le champ littéraire québécois, attestée notamment par la longévité de l'émission et par ses cotes d'écoute. Si l'émission bénéficie de la notoriété d'écrivain·e·s établi·e·s, il serait juste de croire qu'elle opère simultanément un transfert de capital symbolique auprès des auteur·trice·s émergent·e·s reçu·e·s sur le plateau, l'émission jouissant à la base du capital symbolique d'une animatrice qui connaît une ascension dans le champ culturel toute sa carrière durant. Cette dynamique transactionnelle traduit la position de l'émission au centre du circuit littéraire, et non en marge.

PORTRAIT STATISTIQUE DE L'AUTEUR·TRICE INVITÉ·E

De la publication dominante de romans et de recueils de poésie à l'effervescence du milieu éditorial québécois en passant par la nouvelle vitrine offerte aux primo-auteur·trice·s, les 79 entretiens retenus dans le corpus large reflètent plusieurs tendances du champ littéraire québécois. Il convient de brosser un portrait statistique de l'auteur·trice invité·e à discuter de sa dernière œuvre dans le contexte discursif précédemment dépeint, en se basant sur le corpus large composé de 79 auteur·trice·s — deux entretiens étant réalisés en duo et deux auteurs s'y trouvant à deux reprises.

Se situant en majorité entre 30 (37 %) et 50 ans (18 %), l'auteur·trice invité·e à *Plus on est de fous, plus on lit !* peut tout autant être un auteur qu'une autrice. En effet, une parité homme-femme presque totale est respectée, consciemment ou non, par l'équipe de l'émission au cours de la saison 2019-2020. Si plus du tiers des invité·e·s sont dans la trentaine, les écrivain·e·s

invité·e·s couvrent toutes les tranches d'âge adulte : six d'entre eux·elles ont entre 20 et 29 ans, tandis que six autres se situent entre 70 et 89 ans.

Âge / Genre	20-29	30-39	40-49	50-59	60-69	70-79	80-89	Total
Femme	4	17	8	5	4	1	0	39
Homme	2	12	7	8	6	4	1	40
Total	6	29	15	13	10	5	1	79

Tableau 1. Répartition des auteur·trice·s invité·e·s à *Plus on est de fous, plus on lit !*, saison 2019-2020, en fonction du genre et de l'âge.

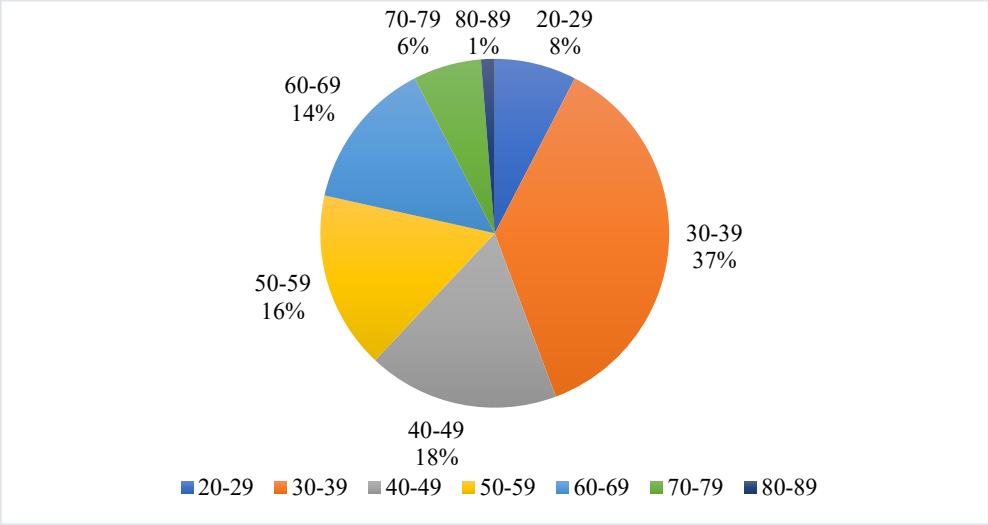

Tableau 2. Âge des auteur·trice·s invité·e·s à *Plus on est de fous, plus on lit !*, saison 2019-2020, tous genres confondus.

L'âge est, règle générale, relatif à la position des auteur·trice·s dans le champ littéraire. Par exemple, cinq des six écrivain·e·s qui ont entre 20 et 29 ans sont des primo-auteur·trice·s, tandis que le plus âgé, Gilles Archambault, est celui qui compte le plus d'œuvres à son actif, soit plus de 40 livres ; c'est spécifiquement sur son expérience, à la fois littéraire et personnelle, que l'interroge Arsenault dans le seul segment intitulé *J'avoue que j'ai vécu* dans le corpus large. À la lumière de

ces données, il apparaît qu'Arsenault, si elle reçoit des invité·e·s de tout âge, interviewe plus particulièrement des écrivain·e·s entre 30 et 39 ans, réitérant son désir d'offrir une vitrine à cette « génération qui a émergé, très polymorphe[145] » portée par les plus jeunes.

Ce sont les auteur·trice·s qui ont préalablement publié entre 5 et 9 œuvres qui sont les plus invité·e·s sur le plateau (25 %). Cette catégorie comprend une forte hétérogénéité : s'y trouvent autant des écrivain·e·s consacré·e·s suivant un rythme de production plus lent, que de jeunes auteur·trice·s versant davantage dans la sphère de grande production, d'où un nombre plus élevé d'œuvres. Il en va de même en ce qui a trait aux personnes ayant publié entre 10 et 19 œuvres (12,5 %). Ces dernières s'avèrent toutefois plus âgées, quoique celles qui publient entre autres du théâtre et de la littérature jeunesse se situent dans les intervalles d'âges inférieurs. Au total, 40 auteur·trice·s reçu·e·s interviewé·e·s (50,6 %) ont publié au moins cinq livres avant leur passage sur le plateau, ce qui accroît ultimement le pouvoir de légitimation de l'émission : plus celle-ci reçoit des écrivain·e·s connu·e·s, plus elle agit comme pourvoyeur de légitimité face aux nouveaux entrants que sont les primo-auteur·trice·s.

Il est à noter que l'émission accueille nombre de primo-auteur·trice·s (22 %). Ces primo-auteur·trice·s peuvent avoir écrit, voire publié auparavant, que ce soit au sein de revues littéraires, de journaux, d'essais ou d'ouvrages collectifs. Dans le corpus étudié est considéré primo-auteur·trice celui ou celle qui publie son premier livre de fiction et qui fait donc son entrée comme romancier·ère, poète, bédéiste ou nouvelliste, même s'iel évolue préalablement dans l'espace littéraire. Si, tel que mentionné, plusieurs sont parmi les plus jeunes invité·e·s reçu·e·s — cinq sont âgé·e·s de 20 à 29 ans et sept, de 30-39 ans —, les primo-auteur·trice·s plus âgé·e·s sont, pour la plupart, déjà reconnu·e·s au sein du champ culturel, telles l'actrice Catherine Trudeau

[145] C. GUY. « Marie-Louise Arsenault. […] ».

venue présenter son premier livre, une œuvre jeunesse, la journaliste Rima Elkouri ou encore l'horticultrice et conférencière Marthe Laverdière. Ainsi, l'émission participe au décloisonnement du statut d'auteur·trice, qui ne provient plus nécessairement du champ littéraire. L'hétérogénéité des auteur·trice·s invité·e·s, issu·e·s de domaines et positions variés, reflète une « explosion » auctoriale encouragée par la multiplication des maisons d'édition. Ainsi, l'émission contribue à la démocratisation du statut auctorial en promouvant la porosité entre les catégories professionnelles, qui relèvent généralement des lettres ou des arts. En effet, dix auteur·trice·s proviennent d'autres milieux de la littérature : en plus de Trudeau, Elkouri et Laverdière, le journaliste Daniel Lessard, la chorégraphe Marie Chouinard, le peintre Marc Séguin, l'acteur Patrice Godin ou encore les chanteur·euse·s et musicien·ne·s Zachary Richard, Chantal Archambault et Michel-Olivier Gasse sont invité·e·s à l'émission comme auteur·trice·s. Cette ligne éditoriale diversifie le contenu de l'émission tout en limitant la prise de risques : en recevant des personnalités d'abord connues hors du milieu littéraire et qui traversent les frontières auctoriales, *Plus on est de fous, plus on lit !* opère un transfert de capital symbolique et attire un auditoire plus large qui déborde du lectorat. L'émission se fait donc inclusive à deux égards, c'est-à-dire autant chez le public que la population auctoriale.

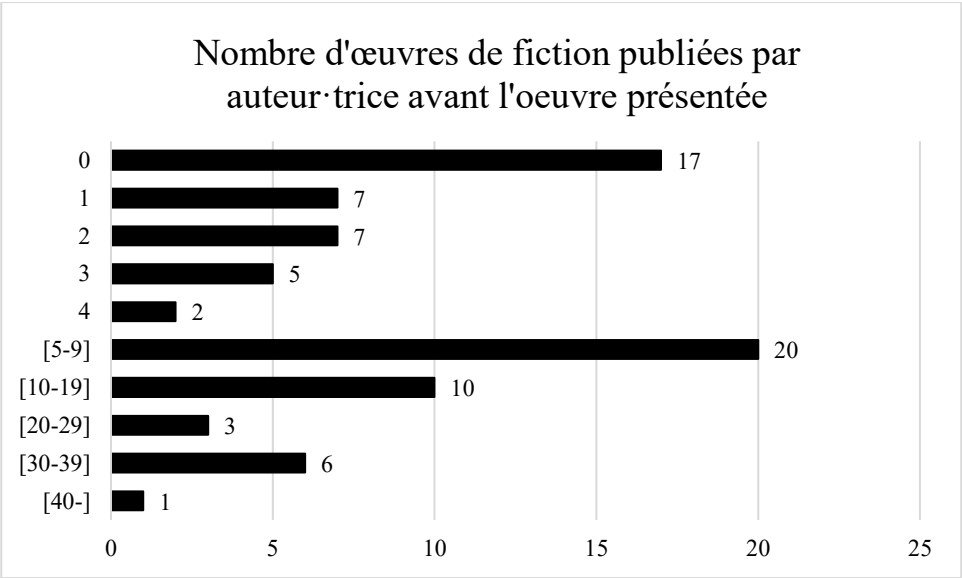

Tableau 3. Nombre d'œuvres de fiction publiées par les auteur·trice·s invité·e·s avant leur apparition à *Plus on est de fous, plus on lit !*, saison 2019-2020.

Sans surprise, la majorité des écrivain·e·s reçu·e·s publient un roman (58%), genre littéraire le plus populaire en Occident. La poésie, genre généralement doté d'un fort capital symbolique, occupe également une place considérable dans le corpus, représentant 20% des œuvres présentées, tandis que les pièces de théâtre composent 10% du corpus médiatisé. Des extraits de ces dernières sont presque systématiquement joués non seulement par les dramaturges, mais également par des acteur·trice·s et comédien·ne·s présent·e·s sur le plateau au moment de l'entretien, ce qui instaure une ambiance plus décontractée. Les bandes dessinées et les romans graphiques, genres qui gagnent en reconnaissance notamment grâce à des prix littéraires plus récents (Prix Bédélys, Prix Doug-Right), représentent 5% des œuvres, suivis des recueils de nouvelles (3,5%). Les rares œuvres divergeant de ces quatre catégories littéraires, c'est-à-dire un recueil de contes et un livre-disque, se positionnent à la dernière place.

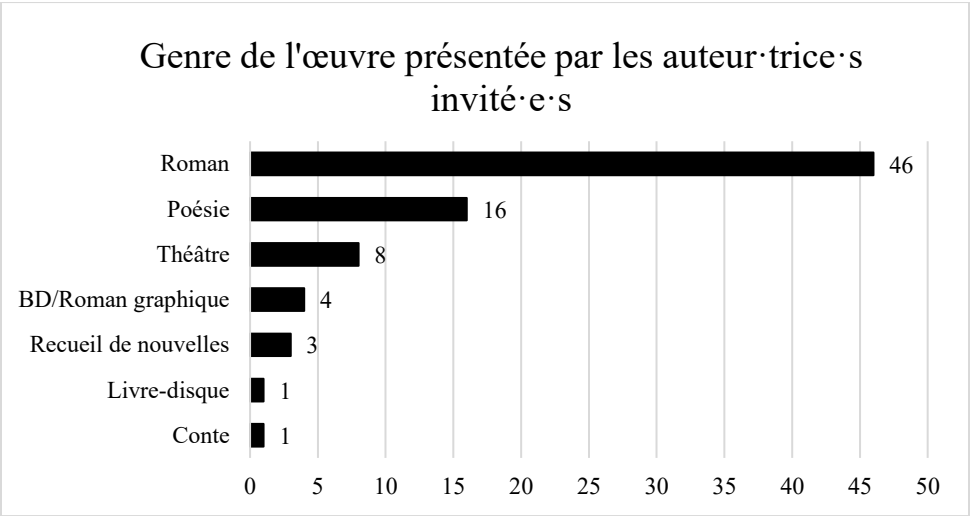

Tableau 4. Genre de l'œuvre présentée par les auteur·trice·s invité·e·s à *Plus on est de fous, plus on lit !*, saison 2019-2020.

Il est à noter que les bédéistes et nouvellistes reçus à l'émission sont des auteur·trice·s préalablement consacré·e·s, comme Sophie Bienvenu, Dany Laferrière, Hugues Corriveau et Michel Rabagliati. De même, les auteur·trice·s publiant un conte et un livre-disque, respectivement Fred Pellerin et le groupe Saratoga, duo composé par les musicien·ne·s Michel-Olivier Gasse et Chantal Archambault, sont précédé·e·s par leur réputation, d'où la visibilité que reçoivent leurs œuvres dans les médias, bien qu'elles s'écartent des créneaux littéraires traditionnels. Pellerin, conteur, chanteur, auteur et scénariste connu au Québec et en France, cumule plusieurs prix littéraires dans toutes ses sphères d'activités et a reçu des honneurs couronnant l'ensemble de sa carrière, tels qu'un doctorat *honoris causa* de l'Université Laval en 2014 ou le titre de Compagnon de l'Ordre des arts et des lettres du Québec en 2015[146]. Similairement, Saratoga s'est mérité trois nominations au gala de l'ADISQ pour ses deux albums, dont Révélation de l'année en 2017[147] et Gasse compte déjà deux romans à son actif au moment de son passage à l'émission. Leur notoriété, inversement proportionnelle à celle des genres pratiqués, contrebalance la singularité des œuvres,

[146] « Pellerin, Fred », *L'infocentre littéraire des écrivains québécois*, [En ligne], 15 décembre 2021, URL : http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/pellerin-fred-1524/ (Page consultée le 11 juin 2021).
[147] « Saratoga », *Disqu-O-Québec*, [En ligne], n. d., URL : http://disqu-o-quebec.com/Artistes/S/saratoga.html (Page consultée le 11 juin 2021).

là où les primo-auteur·trice·s invité·e·s publient des romans et de la poésie, à l'exception du nouvelliste Éric LeBlanc, finaliste pour le Prix de la création poésie d' ICI Radio-Canada et semi-finaliste dans la catégorie « Nouvelle » en 2017 s'étant auparavant illustré dans différents festivals de poésie. Nonobstant la fenêtre médiatique qu'offre l'émission à une littérature en effervescence, les auteur·trice·s invité·e·s possèdent donc un certain capital symbolique. En effet, nombre d'entre eux·elles sont depuis longtemps consacré·e·s ; pensons entre autres à Louise Dupré, Dany Laferrière, Larry Tremblay, Michel Tremblay, Marie Laberge ou encore Hugues Corriveau. Et, bien que l'émission porte attention à une « nouvelle parole » littéraire, les primo-auteur·trice·s et écrivain·e·s s'éloignant du roman et de la poésie invité·e·s à l'émission sont également reconnu·e·s dans une certaine mesure par l'institution littéraire : plusieurs ont été encensé·e·s par la critique avant leur apparition médiatique, sont en lice pour des récompenses littéraires ou se voient décerner des prix à la fin de l'année.

En contrepartie, les maisons d'édition représentées par les auteur·trice·s invité·e·s couvrent un large spectre. D'Atelier 10 à Libre Expression, cette distribution correspond à la production éditoriale québécoise : les maisons maintenant un rythme d'édition plus rapide, telles que Leméac et Boréal, comptent en moyenne quatre romans dans le corpus large, tandis que les plus petites structures éditoriales en portent un ou deux. L'étude statistique ne révèle donc pas une majorité écrasante de maisons comme Boréal, Leméac, Le Quartinier ou Alto, mais, à l'inverse, un équilibre entre les différentes maisons d'édition québécoises. Par conséquent, les écrivain·e·s qu'interviewe l'animatrice débordent des cercles fermés d'intellectuel·le·s : qu'Arsenault reçoive une écrivaine comme Marthe Laverdière, horticultrice qui publie son premier roman aux Éditions de l'Homme, traduit la visée inclusive de *Plus on est de fous, plus on lit !* et son refus de l'élitisme littéraire. L'« explosion » qu'a connue la littérature au Québec dans les années 2010 et à laquelle s'intéresse Arsenault se dégage de la pluralité de maisons représentées à l'émission. L'ouverture de *Plus on*

est de fous, plus on lit ! à une « nouvelle parole » réside donc à la fois dans un élargissement de l'identité auctoriale et dans une représentativité du paysage éditorial québécois.

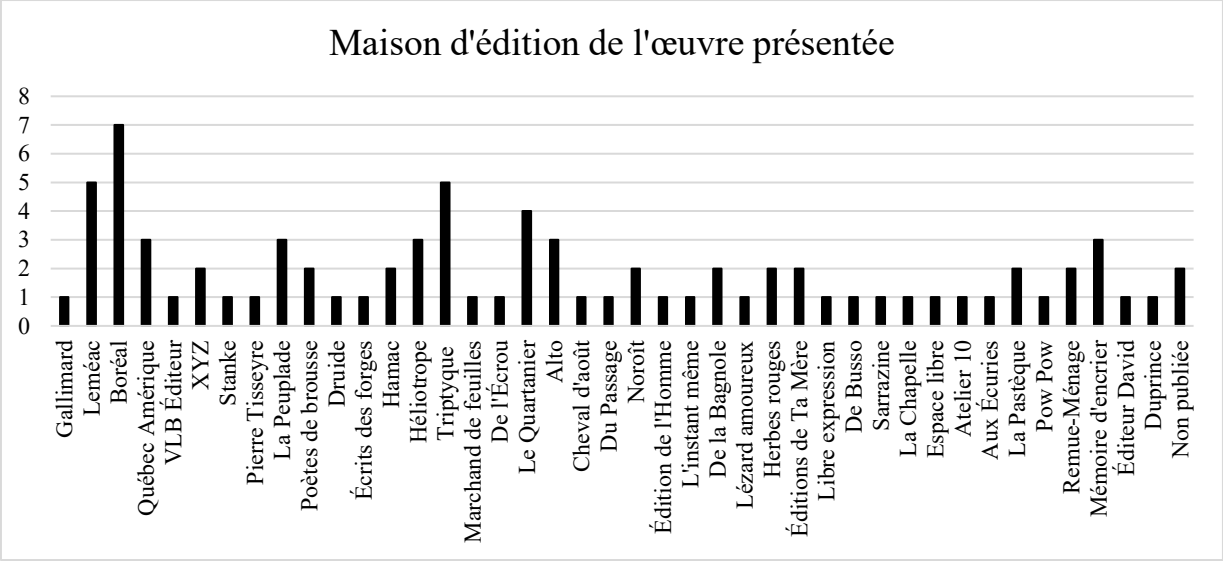

Tableau 5. Maison d'édition de l'œuvre présentée par les auteur·trice·s invité·e·s à *Plus on est de fous, plus on lit !*, saison 2019-2020.

Attentive à l'effervescence du champ littéraire québécois, l'équipe de *Plus on est de fous, plus on lit !* reçoit, somme toute, majoritairement des écrivain·e·s ayant déjà publié au moins une œuvre et accueille des auteur·trice·s de tous les horizons — et de toutes les maisons d'édition —, dont plusieurs écrivain·e·s consacré·e·s. L'émission contribue de ce fait à la légitimité des auteur·trice·s interviewé·e·s : combinée au fort capital symbolique de l'animatrice elle-même, l'émission participe aux transferts de capitaux symboliques pour les plus jeunes auteur·trice·s. C'est donc dire qu'il n'existe pas un seul portrait-type chez les écrivain·e·s invité·e·s, mais bien des portraits-types aux frontières flexibles et « inclusives ».

CORPUS RESTREINT : PRÉSENTATION DES AUTEUR·TRICE·S RETENU·E·S

Parmi les 79 entretiens composant le corpus large, dix ont été retenus en fonction des tendances démographiques et littéraires détaillées ci-haut dans le but de former un corpus restreint

représentatif. Cette représentativité n'est toutefois pas totale, puisque certains entretiens ont été choisis en fonction de critères qualitatifs : j'ai privilégié les entretiens dont le contenu se prêtait davantage à l'analyse, notamment les entretiens plus longs, ce qui excluait par conséquent des entretiens réalisés avec certaines autrices correspondant aux critères quantitatifs. La parité homme-femme n'est donc pas observée dans le corpus restreint (six hommes vs. quatre femmes). De surcroît, les quatre écrivaines du corpus restreint sont des primo-autrices. Dès lors, chaque chapitre regroupe des écrivain·e·s du même genre, ce qui cimente la cohésion des groupes auctoriaux étudiés.

Il n'en demeure pas moins que le corpus restreint miroite certaines grandes lignes du corpus large. En effet, quatre entretiens sont réalisés avec des écrivain·e·s âgé·e·s entre 30 et 39 ans, tranche qui représente 36,71% du corpus large ; deux entretiens, avec des écrivain·e·s âgé·e·s entre 40 et 49 ans (17,72% du corpus large) ; un entretien, avec un écrivain âgé entre 50 et 59 ans (16,46% du corpus large) ; un entretien, avec un écrivain âgé entre 60 et 69 ans (13,92% du corpus large) ; un entretien, avec une écrivaine âgée entre 20 et 29 ans (7,59% du corpus large) ; un entretien, avec un écrivain âgé entre 70 et 79 ans (6,33%).

De ces dix auteur·trice·s, toutefois, cinq publient un roman (58,28% du corpus large) et deux publient de la poésie (20,26% du corpus large), ce qui respecte jusque-là les proportions du corpus large. Toutefois, deux entretiens sont respectivement réalisés avec un bédéiste et un auteur de roman graphique (5,04% du corpus large), tandis qu'un entretien est réalisé avec un nouvelliste (3,80% du corpus large). Bien que les dramaturges représentent 10,13% du corpus large, aucun entretien retenu dans le corpus restreint n'est réalisé avec un·e auteur·trice de théâtre. Le corpus restreint s'avère somme toute plutôt homogène, non seulement en ce qui a trait aux catégories génériques — 70% des auteur·trice·s interviewé·e·s écrivent un roman ou de la poésie —, mais également en ce qui a trait aux catégories professionnelles. En effet, à l'exception d'Elkouri et de

Rabagliati, respectivement journaliste et graphiste, les auteur·trice·s se conforment à des avenues professionnelles similaires, dans la mesure où iels évoluent, dans le cadre de leurs études ou de leur carrière, au sein de l'univers littéraire. Cette homogénéité permettra de dégager des tendances plus facilement, de même que d'assoir mes résultats de recherches sur des échantillons plus représentatifs.

Afin de rendre compte de l'édification des postures auctoriales aussi bien par les écrivain·e·s que l'animatrice, le corpus restreint sera divisé en trois catégories, qui correspondront aux différents chapitres de ce mémoire, selon la position qu'occupent les auteur·trice·s dans le champ littéraire au moment de l'entretien. La position des écrivain·e·s est mesurée en fonction de critères objectifs : le nombre de publications, le nombre de prix littéraires et honneurs reçus, la publication en format de poche, les traductions à l'étranger et les tirages. D'une part, j'analyserai les entretiens réalisés avec des primo-autrices, soit Lorrie Jean-Louis, Virginie Savard, Marie-Pier Lafontaine et Rima Elkouri. Tel que mentionné plus haut, certaines de ces primo-autrices ont écrit auparavant, mais font leur entrée comme autrice de fiction lors de la saison 2019-2020. D'autre part, je me pencherai sur l'image auctoriale de l'auteur dit établi, auteur ayant déjà publié et obtenu un ou deux prix littéraires au cours de sa carrière. Cette catégorie comprend Nicholas Dawson, Mathieu Poulin et Jean-Simon DesRochers. Enfin, j'étudierai la construction posturale des auteurs dits consacrés, en ce qu'ils comptent plusieurs publications à leur actif, ont obtenu plusieurs prix littéraires nationaux ou ont été traduits ou publiés en format poche. Cette troisième catégorie réunit Michel Rabagliati, Hugues Corriveau et Dany Laferrière. De primo-autrice à véritable monument littéraire, le corpus restreint de ce mémoire se concentre volontairement sur les discours associés à une définition plus étroite de la littérature. Ce ne sont pas les images auctoriales de tou·te·s les auteur·trice·s qui seront analysées, ce sont surtout, sauf exception, celles des écrivain·e·s en devenir, établi·e·s ou consacré·e·s.

CHAPITRE 2
Négociation de l'image du·de la primo-auteur·trice : s'affirmer comme auteur·trice lorsque l'on est inconnu (ou non) du public

Malgré son nom en apparence univoque, la catégorie de la primo-autrice comprend deux types d'écrivaines : la première provient du champ littéraire, où elle peut déjà avoir fait son entrée via de précédentes publications dans des revues ou encore des soirées littéraires ; la seconde vient d'un milieu autre que la littérature, qu'il s'agisse de la musique, du journalisme, du sport, de la science, de la philosophie, de la politique ou encore de l'anthropologie. Ainsi, les deux types de primo-autrices publient un premier livre et acquièrent le statut d'écrivaine, mais certaines sont déjà connues du public, que ce soit en littérature ou non. Ces dernières greffent alors la fonction d'autrice à leurs autres activités, pour lesquelles le public les reconnaît parfois davantage.

Les quatre autrices retenues dans cette première catégorie reflètent ces deux tendances : si Virginie Savard, Lorrie Jean-Louis et Marie-Pier Lafontaine — deux poètes et une romancière — sont révélées au public grâce à leur premier livre, Rima Elkouri est quant à elle déjà connue de l'animatrice, puisqu'elle œuvre dans le milieu journalistique depuis presque 20 ans. Dès lors, Arsenault traite les autrices de manière distincte, notamment selon leur degré expérience avec les instances médiatiques, forcément moindre pour certaines d'entre elles. Dans un entretien accordé à Dominique Tardif, l'animatrice admet effectivement que l'équipe de *Plus on est de fous, plus on lit !* déploie certaines stratégies pour interviewer les primo-auteur·trice·s :

> Comme on fait beaucoup d'entrevues avec des gens qui n'en ont jamais donné de leur vie, on a établi un modus operandi : on les invite le lundi, puisque autour de la table sont rassemblés les membres du club de lecture, des personnes qui savent qu'elles sont là pour être généreuses avec l'invité[148].

Les différentes approches de l'animatrice serviront de division au présent chapitre, car elles infléchissent largement le déroulement de l'entretien, les discussions qu'Arsenault amorce et, par le fait même, la négociation de l'image auctoriale des invitées. Dans cette optique, j'analyserai

[148] Arsenault citée par D. TARDIF. « L'arrière-boutique […] », p. 76.

d'abord les entretiens réalisés avec Jean-Louis, Savard et Lafontaine, qui s'articulent autour du registre vocationnel, et me pencherai ensuite sur l'entretien d'Elkouri, qui s'appuie sur le degré de fiction de ses différents textes afin de négocier son nouveau statut auctorial, lequel est à certains moments compromis par son ethos préalable de journaliste.

L'ENTRETIEN TYPIQUE DU OU DE LA PRIMO-AUTEUR·TRICE

Comme pour tous les entretiens (à de rares exceptions près), Arsenault présente l'auteur·trice invité·e en indiquant sa date et son lieu de naissance. Pour les primo-auteur·trice·s, toutefois, la présentation ne s'arrête pas là :

> Il y a une façon d'interviewer les nouveaux venus : on leur fait raconter d'où ils viennent — qui sont vos parents ?, quand vous étiez petit, est-ce qu'il y avait des livres chez vous ? — ça les rend intéressants. C'est beaucoup par ces récits de vie que les auditeurs arrivent à s'identifier à des gens qu'ils ne connaissent ni d'Ève ni d'Adam. C'est sûr que si on commence par poser une question hyper littéraire à quelqu'un qui n'a jamais fait d'entrevue, ça peut être un peu corrosif. Faut pas oublier qu'on fait une émission grand public, pas une émission pour des doctorants en littérature. Tant mieux s'ils nous écoutent, mais ce n'est pas ça, notre élan premier[149].

Concise, cette réponse résume pertinemment l'enjeu des entretiens de primo-auteur·trice·s : encore inconnu·e·s du public, ces dernier·ère·s doivent se plier aux codes médiatiques d'une émission qui se veut grand public tout en arborant un statut auctorial nouvellement acquis et mis en relief par le passage sur le plateau de *Plus on est de fous, plus on lit !*, qui occupe, tel qu'illustré dans le premier chapitre, une position privilégiée dans le paysage culturel. Dès lors, les interlocutrices ici étudiées naviguent entre découverte et monstration de leur légitimité littéraire, qui s'incarne dans leur

[149] Arsenault citée par D. TARDIF. « L'arrière-boutique […] », p. 76.

authenticité, deux axes qui s'enchevêtrent tout au long des entretiens, et ce, autant dans le discours de l'animatrice que dans celui des autrices interviewées.

i. Le « récit des origines », un récit vocationnel

Interviewant de nouvelles figures auctoriales, Arsenault doit présenter ces acteur·trice·s du champ littéraire à un public hétérogène, qui n'est pas toujours au fait de l'actualité littéraire et des dernières publications. Pour ce faire, l'animatrice adopte une formule similaire dans les entretiens : elle se concentre d'abord sur la personne derrière l'œuvre, familiarisant l'audience avec un·e auteur·trice qui lui est parfois inconnu·e. Ainsi, l'animatrice retrace d'abord le « récit des origines » des invité·e·s, menant un entretien plus biographique que littéraire, ne dirigeant la conversation sur l'œuvre que par la suite.

Dans cette optique, les premières minutes de l'entretien gravitent autour de l'enfance de l'écrivain·e, dans laquelle l'animatrice découvrirait les éléments clefs de son identité auctoriale : « Quel genre d'enfance vous avez eue[150] ? », lance directement Arsenault à Jean-Louis. On peut même entendre une des questions énumérées dans l'entretien avec Tardif telle quelle dans l'entretien avec la poète : « Est-ce qu'il y avait des livres à la maison ? Est-ce que la littérature était là déjà dès l'enfance[151] ? », demande Arsenault. Comme mentionné par l'animatrice, cette démarche vise essentiellement à familiariser l'audience avec un·e nouvel·le auteur·trice, ce qu'admet explicitement Arsenault dès la première minute d'un des entretiens : « Virginie, on apprend à vous connaître aujourd'hui[152]. » L'intervieweuse place le·la primo-auteur·trice sous le

---

[150] M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis : La femme cent couleurs », *Plus on est de fous, plus on lit !* Montréal, ICI Radio-Canada, 14 mai 2020, Émission de radio, 0:28, URL : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/463300/rattrapage-du-jeudi-14-mai-2020 (Page consultée le 11 février 2021)
[151] M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 0:53.
[152] M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite : Entrevue avec Virginie Savard », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 20 mai 2020, Émission de radio, 0:49, URL : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/463708/rattrapage-du-mercredi-20-mai-2020 (Page consultée le 11 février 2021).

signe de la découverte, de la nouveauté et le·la met de l'avant afin de dévoiler la personne derrière l'œuvre. Considérant que la radio prive l'audience de la dimension visuelle, le·la primo-auteur·trice se voit donc associé·e non pas à son image, mais à son récit de vie, dont Arsenault révèle les points saillants ; l'auditoire apprend par exemple que Jean-Louis a deux langues maternelles[153] et que Savard a traversé une phase « emo[154] » au secondaire. Si ces éléments ne sont pas sans lien avec les œuvres des autrices, l'animatrice accentue d'emblée leur originalité, promouvant de ce fait la singularité des poètes : gage de distinction au sein de la communauté littéraire hérité de l'esthétique romantique, la singularité s'incarne notamment dans l'« impératif d'originalité[155] », qui repose sur une « exigence de personnalité[156] » propre au monde artistique et à laquelle Arsenault soumet fortement ses invitées. L'unicité des primo-autrices que promeut, voire construit l'animatrice distingue Savard et Jean-Louis et favorise par le fait même la reconnaissance des nouvelles agentes dans le champ littéraire. Arsenault inscrit donc l'entretien dans l'espace autobiographique des primo-autrices, suivant en cela la tendance de « l'homme et l'œuvre[157] », pratique récurrente en entretien :

> Toute la rhétorique de l'interview repose sur cette démarche, appuyée sur des présupposés plus ou moins explicites selon les cas, tendant à suggérer que « l'intimité » d'un homme célèbre découvrirait sa « vérité » et par-delà, dans le cas du moins de l'écrivain, que la personnalité d'un homme expliquerait son œuvre[158].

Compte tenu de ce qui précède, l'animatrice effectue une lecture foncièrement vocationnelle de la vie des primo-autrices, réitérant les rapprochements entre la personne et sa trajectoire littéraire. La fonction d'identification du discours biographique se double alors d'une fonction légitimatrice,

---

[153] Jean-Louis citée par M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 2:00.
[154] Savard citée par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 1:29.
[155] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 176.
[156] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 177.
[157] J. MEIZOZ. *Postures littéraires* […], p. 35.
[158] M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN. « Du feuilleton à l'interview […] ».

ancrée dans le régime vocationnel qu'Arsenault projette sur ses invitées : l'ancienneté d'une trajectoire, qui se manifeste dès l'enfance, traduirait la précocité du talent littéraire de l'invitée et, par le fait même, son authenticité. Comme le souligne Arsenault, Savard et Jean-Louis ont commencé à écrire dès leur jeune âge : « On raconte dans votre biographie que vous avez commencé à écrire dès l'âge de 10 ans, c'est jeune ça. Qu'est-ce que vous écriviez à 10 ans, Lorrie[159] ? », demande l'intervieweuse à une des poètes. Ce talent, révélé dès l'enfance, témoignerait selon le discours d'Arsenault du don de ses invitées, *topos* récurrent en régime vocationnel : « C'est dans la vocation que le don trouve son prolongement : par elle, le sujet investit son don, le reconnaît, et le projette dans l'avenir comme le principe de ce qui, jusqu'à sa mort, dirigera son activité — écrire —, voire définira son identité — être écrivain[160]. » L'évocation d'un don étaie en outre la singularité des autrices : « le monde de la création littéraire est particulièrement soumis à l'exigence de singularité, dont une déclinaison essentielle est le don — imprévisible, exceptionnel, personnel, passif et foncièrement inéquitable[161]. » L'exceptionnalité du don — « le propre du don en effet est de n'être pas imparti à quiconque : il sélectionne, du simple fait qu'il n'est pas donné à tout un chacun[162] » — reflèterait parallèlement l'exceptionnalité des invitées ; la singularité auctoriale, précédemment esquissée en introduction d'entretien, recèle également une valeur littéraire, artistique.

Ayant largement intériorisé les penchants biographiques du régime de singularité, l'animatrice tisse donc des liens entre la vie des primo-autrices et leurs parcours littéraires, en cernant par exemple l'éveil des invitées à la littérature, leurs premiers contacts avec l'écriture : « En fait, vous avez raconté avoir commencé à écrire de la poésie à l'école secondaire. Quel genre

---

[159] Jean-Louis citée par M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 2:14.
[160] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 181.
[161] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 181.
[162] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 180.

d'adolescente vous étiez[163] ? », demande Arsenault à Savard. Lorsque cette dernière répond qu'elle était une adolescente « torturée[164] », « en crise[165] », l'animatrice suggère : « La poésie, ça servait d'exutoire, ça servait de canal à ces émotions-là, à ce trop-plein d'émotions-là ? Comment on se réfugie dans la poésie ? Parce qu'on en lit, Virginie[166] ? » Savard acquiesce : « Ah oui, on en lit, on en écrit, on écoute les paroles des chansons et les paroles ont plus d'impact que la musique à cette époque-là. En fait c'est beaucoup par les chansons en fait que je suis venue à la poésie pis ensuite par la poésie elle-même[167]. »

Cette approche biographique se manifeste dans le traitement réservé aux études des invitées, forme de capital à la fois symbolique et social en ce qu'elles attestent de l'investissement artistique des autrices et du sérieux de leur vocation. Si Arsenault mentionne régulièrement les études, littéraires ou non, des écrivain·e·s reçu·e·s à l'émission, l'animatrice questionne davantage les primo-autrices sur les raisons les ayant motivées à étudier en lettres, ne s'enquérant de leur sujet d'études que par la suite : « Vous avez fait des études de maîtrise en littérature à l'Université Laval. Qu'est-ce qui vous a amenée à étudier la littérature ? Est-ce que vous vous souvenez de cette impulsion-là[168] ? », demande l'animatrice à Savard. Cette dernière avoue :

> J'ai toujours beaucoup aimé la littérature. En fait, quand j'étais toute petite, je faisais des histoires et ma mère en faisait des recueils qu'elle offrait pour la famille à Noël et qu'elle appelait « Mes histoires à moi ». Donc c'est une histoire d'amour de très longue date avec la littérature. J'ai fait un petit crochet par la technique de scène, mais je suis revenue rapidement à la littérature[169].

---

[163] M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 1:20.
[164] Savard citée par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 1:35.
[165] Savard citée par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 1:43.
[166] M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 1:46.
[167] Savard citée par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 1:57.
[168] M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 0:51.
[169] Savard citée par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 0:59.

Similairement, Arsenault questionne Jean-Louis sur le changement de direction de son parcours étudiant, la poète ayant, telle Savard, dérivé vers la littérature après quelques détours : « Est-ce qu'il y avait des livres à la maison ? Parce que vous allez faire des études d'histoire, de philosophie, mais une maîtrise en littérature, hein, Lorrie ? Est-ce qu'il y avait des livres à la maison, est-ce que la littérature était là déjà dès l'enfance[170] ? » Jean-Louis retrace son intérêt pour la littérature dans l'environnement même où elle a grandi, dans sa famille :

> En fait, il y en avait, je me rappelle d'un livre, mais il était en espagnol. Ensuite, il y avait des romans-photos, mais des livres, il y en avait… c'était pas dans, dans la maison qu'il y avait des livres. Les livres, c'étaient mon père et ma mère, c'étaient eux les livres. […] Ils nous racontaient des histoires, mais c'était une façon de, de vivre qui était très littéraire, c'est-à-dire que, on raconte des histoires, on… on imite les gens, euh on fait les sons, il y a... comment dire, il y avait pas… j'avais pas un besoin de livres, c'était comblé par les histoires qui étaient racontées[171].

Malgré une absence de livres dans sa jeunesse, Jean-Louis rattache néanmoins la littérature à son enfance, par l'entremise de ses parents qui, sans nécessairement faire lire leur fille, ont mobilisé chez elle un véritable imaginaire littéraire, voire un mode de vie littéraire que l'autrice aurait ensuite conservé dans sa vie adulte. Cette dernière récupère donc la veine biographique de l'animatrice et l'adapte en fonction de ses souvenirs de jeunesse, comme quoi la trajectoire auctoriale se dessine dès l'enfance, que les premières années de vie comprennent l'essence même de l'écrivaine. En d'autres termes, Jean-Louis se réapproprie le discours vocationnel de l'animatrice, fortement assimilé par la poète, pour mettre en relief l'authenticité de sa carrière littéraire, voire sa validité bien qu'elle n'ait pas grandi dans une maison remplie de livres. La posture de Jean-Louis étaie la prédominance du *topos* vocationnel dans les récits biographiques d'auteur·trice·s, comme s'il ne pouvait être récusé, et trahit la conscience des écrivain·e·s de la

---

[170] M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 0:53.
[171] Jean-Louis citée par M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis[…] », 1:04.

charge symbolique de ce discours dans le monde médiatique et artistique, qu'iels y adhèrent ou non.

Même Lafontaine, qui n'est pas autant interrogée sur son enfance pour des raisons qui seront exposées plus loin, relie ses études littéraires à son milieu familial lorsque Arsenault « entre dans la partie psychologisante, maladroite de l'entrevue[172] » :

> Puis de manière tout à fait personnelle, moi c'est l'instruction. Aller à l'université, ça m'a donné accès à des textes féministes, ça m'a donné… on m'a appris à développer ma pensée. C'était un premier lieu où j'ai pu… pour moi c'est mon premier lieu d'existence, c'est l'université, c'est un milieu de bienveillance. J'aime bien dire que l'UQÀM, c'est ma maison, donc ça a passé vraiment beaucoup par l'instruction parce qu'on nous montre autre chose du monde, donc on m'a montré autre chose du monde que l'univers de la famille[173].

Tandis que Savard et Jean-Louis inscrivent leur trajectoire littéraire dans la continuité de leur enfance, ou de leur adolescence, Lafontaine la situe plutôt en opposition avec son environnement familial. Ce discours l'éloigne de la vocation, dans la mesure où la romancière délaisse l'aspect intrinsèque de la vocation artistique, voire sa gratuité. Plus encore, Lafontaine intellectualise son parcours : les études littéraires lui permettent de trouver ce qui manquait à son enfance, dont cette « bienveillance[174] » absente de son monde. Dès lors, l'autrice troque l'authenticité qu'assoit l'appel de la littérature dès un jeune âge pour une crédibilité fondée sur une démarche intellectuelle et réflexive. Lafontaine adopte alors une posture que l'on pourrait qualifier d'anti-vocationnelle : elle admet que son enfance ne contient pas les éléments précurseurs de sa carrière, mais bien les lacunes l'ayant, en contrepartie, conduite à la littérature par le biais des études et d'un accès tardif à des

---

[172] M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* : Entrevue avec Marie-Pier Lafontaine », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 23 septembre 2019, Émission de radio, 7:44, URL : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/443959/audio-fil-du-lundi-23-septembre-2019 (Page consultée le 28 janvier 2021).
[173] Lafontaine citée par M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 8:17.
[174] Lafontaine citée par M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 8:30.

théories féministes et, donc, à de nouvelles façons de penser. Nonobstant cette divergence, les études témoignent dans les deux cas de l'engagement des autrices envers la littérature, à laquelle elles ont dédié plusieurs années de leur vie afin de l'étudier.

Dès lors, deux tendances posturales se dégagent des entretiens des primo-autrices, confrontées aux questions biographiques — et parfois personnelles — de l'animatrice. D'un côté, Savard et Jean-Louis récupèrent le discours vocationnel que projette sur elles Arsenault et jouent le jeu du questionnaire identitaire. Les deux primo-autrices co-construisent, consciemment ou non, un discours vocationnel amorcé par Arsenault : elles retracent dans leur propre famille, leur propre enfance, l'intérêt qu'elles portent aujourd'hui à la littérature, attestant de la sincérité de leur trajectoire et, par le fait même, du bien-fondé de leur statut auctorial. De ce fait, les deux poètes s'inscrivent discursivement dans un régime de singularité qui corrobore la visibilité que leur accorde leur passage sur le plateau. De l'autre, Lafontaine subvertit ce discours vocationnel : si l'autrice tire de son enfance le matériau de son premier roman, elle signale que sa famille ne lui a pas fourni l'environnement nécessaire au développement d'un intérêt pour la littérature, à l'inverse des parents de Jean-Louis qui ont inculqué à cette dernière une « façon de vivre qui était très littéraire[175]. » C'est donc en réaction à son milieu familial que Lafontaine a poursuivi des études littéraires et lu des textes féministes, instaurant une rupture entre sa famille et sa carrière. Ces écarts posturaux traduisent l'apport de l'animatrice dans la négociation de l'image auctoriale : Arsenault projette largement le *topos* vocationnel sur ses invitées afin de les rendre intéressantes à l'auditoire. Toutefois, lorsqu'Arsenault ne peut creuser le récit de vie d'une invitée, telle Lafontaine, l'autrice se soustrait à la relecture vocationnelle de son parcours et contrôle ainsi davantage la

[175] Jean-Louis citée par M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 1:29.

co-construction de l'image auctoriale qu'elle diffuse à l'émission, qui prend dans ce cas-ci des teintes plus académiques, plus intellectuelles.

La promotion des primo-autrices est d'autant plus visible dans les entretiens qu'Arsenault recourt à des sources externes pour sanctionner le talent de ses invitées. Outre la mention des études littéraires, forme de consécration extérieure qui confirme les compétences littéraires des primo-autrices, l'animatrice réfère à d'autres agent·e·s du champ littéraire. À cet égard, elle cite une critique « dithyrambique[176] » du recueil de Savard écrite par Hugues Corriveau, « un écrivain, un poète important au Québec […] que nous [l'équipe de *Plus on est de fous, plus on lit !*] connaissons aussi dans ses fonctions de critique comme étant quelqu'un d'assez féroce[177] » : « Je le cite dans *Le Devoir*, quelques jours après la parution de votre recueil : "Rarement ai-je été aussi stupéfié par la qualité intrinsèque d'un premier recueil, rarement ai-je senti une pareille intelligence du vers libre"[178] », lit Arsenault. Similairement, Arsenault convoque ses collègues pour encenser le roman de Lafontaine : « C'est un des livres les plus réussis, mais aussi les plus dérangeants qu'on a pu lire avec l'équipe au cours de notre existence, ça fait 9 saisons déjà. C'est extraordinairement réussi[179]. » Il s'opère ainsi un « transfert de grandeur entre un petit auteur inconnu et un grand critique bien en vue : la grandeur de l'auteur est alors augmentée par celle de son admirateur[180]. » De ce fait, des facteurs intrinsèques et extrinsèques convergent pour mettre en valeur les invitées, qui ne sont donc pas dépeintes comme de simples coups de cœur de l'animatrice, et, ultimement, pour justifier leur place à l'émission afin de les faire découvrir au public.

---

[176] M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 2:18.
[177] M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 2:22.
[178] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 2:33.
[179] M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 1:09.
[180] P VERDRAGER. « Comment lit-on un "premier roman"? », *Premiers romans 1945-2003*, sous la direction de Marie-Odile André et Johan Faerber, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 25.

Tel que mentionné par l'animatrice, l'approche biographique permet également d'alléger le contenu de l'entretien pour l'auditoire qui, comme le répète Arsenault, compte des gens qui ne lisent pas nécessairement. Au-delà des discours sur la vocation se cache également une stratégie purement communicationnelle : rendre les autrices plus accessibles, voire attachantes, pour l'auditoire en versant par moments dans le *human interest*. Toutefois, accessibilité ne rime pas avec légèreté : une fois un portrait sommaire de l'autrice brossé, l'animatrice présente les livres publiés, déplaçant la conversation de l'autrice à l'œuvre. C'est à ce moment que les primo-autrices, qui ont jusqu'à présent corroboré le discours biographique, voire vocationnel d'Arsenault, engagent une négociation de leur image auctoriale : elles se réapproprient un certain contrôle sur cette dernière grâce à leur autorité sur leur œuvre, autorité dont s'alimente leur pouvoir discursif.

ii. Négociation : redéfinition de la vocation littéraire

Si l'animatrice place jusque-là les primo-autrices sous le sceau de la singularité, de l'élection et de l'exceptionnalité, les autrices s'écartent davantage de ce discours dans la seconde partie de l'entretien, qui porte sur l'œuvre ; ce n'est qu'après avoir présenté les invitées qu'Arsenault dirige l'entretien sur l'œuvre publiée, pourtant raison de la présence des primo-autrices à l'émission. Sans réfuter leur vocation, celles-ci revendiquent néanmoins le travail littéraire et les sacrifices qu'exige l'écriture. Dès lors, elles incorporent une dimension active à leur arrivée à la littérature, dimension qui s'oppose à la passivité du don, rejetant en quelque sorte la gratuité de la réussite littéraire dans la mesure où la vocation, si elle s'est manifestée tôt dans la vie des autrices, a été accompagnée d'un apprentissage. Dans le cas des présents entretiens, cet apprentissage revêt plusieurs formes, dépassant parfois la simple formation académique.

Mais, bien sûr, l'apprentissage et le travail reposent largement sur les études, qui auraient facilité l'accès au titre d'autrice selon le discours des invitées. Afin de faire le pont entre l'écrivaine

et l'œuvre publiée, Arsenault rebondit souvent sur les études universitaires de ses invitées lorsque le sujet rejoint celui du livre. Informant le public que le mémoire de maîtrise de Jean-Louis porte sur « le corps noir et l'intersubjectivité[181] », l'animatrice demande : « Qu'est-ce que ça veut dire, ça, Lorrie Jean-Louis[182] ? » La poète, qui conversait jusqu'à maintenant d'un ton léger, se lance alors dans des explications soutenues :

> Ça veut dire d'interroger la place du corps dans la narration. L'intersubjectivité, c'était vraiment de questionner entre sujets, c'est-à-dire que la fascination que j'avais avant, c'était de dire bon le corps noir c'est une surface, ce n'est pas un sujet, c'est vraiment une… un mur [Arsenault laisse échapper un soupir d'étonnement]. Alors de questionner l'intersubjectivité, c'est compte-tenu que c'est vraiment un discours, une narration qui fait croire aux gens que c'est une surface, que ce ne sont pas des personnes qui ont une subjectivité, qui ont une intériorité. Je voulais questionner dans euh… la, la narration des trois textes que j'ai étudiés comment le corps noir était traité, c'est-à-dire que, quand le personnage était noir, est-ce qu'on, est-ce que le, le corps noir était séparé du personnage, c'est-à-dire est-ce qu'on avait une subjectivité qui était complètement loin de, de… de, du préjugé, de tout ce qu'on peut mettre sur une surface qui est noire et qui existe et qui se meut. Eh ben voilà, c'était vraiment d'interroger [Arsenault lui coupe la parole][183].

Ce discours académique détone foncièrement avec le récit des origines de l'autrice, qui avouait avec humour quelques instants plus tôt avoir eu une enfance « libre[184] » durant laquelle elle « [a] mangé beaucoup de bonbons[185] », et trahit son statut d'universitaire, loin de la jeune enfant qui écrivait des poèmes « sur l'arrivée du printemps[186]. » En effet, l'autrice dévoile une partie de son processus d'écriture, puisqu'elle traite des recherches sur lesquelles s'appuient entre autres ses poèmes. Troquant les blagues pour un vocabulaire académique, Jean-Louis adopte dès lors une posture où se côtoient accessibilité et intellectualité, deux pôles d'une même quête de

---

[181] M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 2:54.
[182] M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 2:57.
[183] Jean-Louis citée par M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 3:01.
[184] Jean-Louis citée par M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 0:33.
[185] Jean-Louis citée par M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 0:44.
[186] Jean-Louis citée par M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 2:24.

reconnaissance : l'humour et la légèreté introduisent agréablement l'autrice auprès d'un auditoire élargi et renforcent la véracité de sa passion, là où l'intellectualité atteste de son éducation, du pendant actif de sa vocation littéraire. Complémentaires, ces discours s'adaptent aux codes discursifs de l'émission, dans la mesure où ils sont formulés à des moments distincts de l'entretien, suivant la division personne/œuvre de l'intervieweuse. Fluctuante, la posture de Jean-Louis produit une image auctoriale complexe, multidimensionnelle qui touche à différents fondements de son identité auctoriale, conjuguant vocation et intellectualité pour en assurer l'authenticité.

Tandis que Jean-Louis continue d'expliquer ses recherches, Arsenault lui coupe la parole et dirige la conversation sur le recueil de poésie de l'autrice, « où il est question du corps, du corps noir, du corps de la femme, Lorrie Saint-Louis [*sic*]. On dit souvent qu'être femme et noire, c'est la pire des choses, aux États-Unis notamment[187] », conclut l'animatrice. Cette dernière recentre ainsi l'entretien sur les enjeux sociaux auxquels se rapportent les recherches de la poète, en adéquation avec la formule médiatique de l'émission et la posture de l'animatrice, qui demeure très proche de l'actualité autant littéraire que sociale pour rejoindre un auditoire élargi. S'ensuit une discussion sur la situation socio-économique des femmes racisées au Québec, cette fois menée par l'autrice :

> L. J.-L. : Oui, aux États-Unis, mais disons qu'au Québec, les choses ne sont pas non plus roses, pour une femme noire.
> [Silence]
> M.-L. A. : Qu'est-ce que vous voulez dire ?
> L. J.-L. : Ce que je veux dire, c'est que euh, souvent, ce que j'ai remarqué, c'est qu'il y a toujours un éloignement, c'est-à-dire qu'on va dire qu'aux États-Unis, c'est difficile, à tel endroit c'est difficile, puis ça, ça rassure les gens, mais ils regardent pas dans leur rétroviseur, ils regardent pas plus proche, c'est-à-dire que, quand je dis plus proche, ici au Québec, quand on regarde la situation, les femmes noires et les femmes racisées, c'est-à-dire peut-être des femmes du Maghreb, des femmes qui ont des traits asiatiques, alors quand on regarde leur

[187] M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 5:24.

> situation sociale et économique, elle est défavorable. On les voit pas, on les entend pas[188].

Si cet échange, bien qu'il s'éloigne de la littérature, signale le pouvoir social de l'invitée, en ce qu'il ancre l'œuvre dans une réalité au cœur du discours social, il permet avant tout de modifier l'ethos discursif de l'autrice : l'animatrice extrait son invitée du jargon universitaire pour la ramener dans l'espace de vulgarisation accessible et grand public que se veut *Plus on est de fous, plus on lit !* Arsenault récupère même le discours de Jean-Louis pour faire un lien avec la pandémie de Covid-19 ; un œil toujours tourné vers son auditoire, Arsenault rapproche Jean-Louis de ce dernier, projetant par conséquent une image auctoriale plus engagée qu'intellectuelle dans la sphère publique. Une tension entre les régimes de singularité et de communauté se dessine donc dans le discours de l'animatrice : si le premier se rapporte à l'autrice, à la personne, le second permet en contrepartie de situer l'œuvre littéraire dans le paysage culturel québécois.

La négociation de l'image auctoriale paraît d'autant plus lorsque la scénographie typique de l'entretien est bousculée. La scénographie de l'entretien telle que définie par Yanoshevsky et détaillée en introduction se voit exacerbée dans les entretiens avec les primo-autrices, où les participantes respectent la distribution des rôles discursifs ; la nouveauté des autrices que promeut Arsenault met en relief son propre pouvoir discursif. Toutefois, l'animatrice sait s'adapter lorsque l'entretien le requiert, comme c'en est le cas dans l'entretien avec Lafontaine. Compte tenu du sujet délicat du roman, qui traite de la violence vécue par l'autrice dans son enfance, Arsenault invite Lafontaine à l'interrompre au besoin et lui confère de ce fait un pouvoir discursif légèrement accru. Pour les mêmes raisons, l'animatrice ne retrace pas son récit des origines comme elle le fait pour Savard et Jean-Louis — outre lui demander comment elle a pu « se remettre de ça

[188] M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 5:48.

[maltraitance][189]. » Omettant cette partie de la recette de l'entretien typique du ou de la primo-auteur·trice en raison de l'omniprésence du biographique, Arsenault s'enquiert dès la première minute du doctorat en littérature de l'écrivaine, qui porte sur « le traitement juridique et imaginaire de la violence faite aux femmes, dans l'ambiguïté dans la construction des figures meurtrières[190]. » Lorsque l'animatrice aborde ensuite l'œuvre, elle avoue :

> C'est difficile pour moi de faire cet entretien-là, parce que, comme intervieweuse, quand on est face à des gens comme ça, dont on sait qu'une partie donc du corps d'un récit est de l'autofiction, donc qu'il y a une partie du réel quand même qui est impliquée, c'est difficile parce qu'on a peur d'être impudique, on a peur de poser des questions qui vont heurter, d'aller dans des zones délicates en fait[191].

Dès lors, l'entretien porte presque entièrement sur le roman, bien qu'Arsenault questionne l'autrice sur les motivations derrière l'écriture. Toutefois, la romancière, au lieu d'offrir des explications plus personnelles, soulève le « pouvoir [de la littérature] sur l'inconscient, sur l'imaginaire[192] » et dit écrire les choses « [p]our les faire exister[193] » et dénoncer la violence faite aux femmes et aux enfants. Devant cette réponse métalittéraire, l'animatrice insiste pour trouver « l'intention[194] » d'écriture, qu'elle soit « colère[195] » ou « vengeance[196]. » Si l'autrice confirme que la colère est bien le « moteur derrière l'écriture[197] », elle instaure néanmoins une rupture entre sa narratrice et elle :

> La vengeance, c'est sûr qu'elle participe à l'intérieur du récit, donc la narratrice elle pense qu'en écrivant sur les abus qu'elle a vécus dans l'enfance, ça va tuer son père. Donc le simple geste d'écriture pour elle serait suffisant à tuer sa famille au complet, parce que l'interdit fondamental dans cet univers-là, c'est bien de raconter[198].

---

[189] M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 7:43.
[190] M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 0:14.
[191] M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 1:33.
[192] Lafontaine citée par M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 12:32.
[193] Lafontaine citée par M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 5:28.
[194] M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 6:45.
[195] M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 6:46.
[196] M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 6:47.
[197] Lafontaine citée par M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 6:55.
[198] Lafontaine citée par M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 7:00.

Cette rupture identitaire freine d'emblée l'élan biographique de l'animatrice. En fait, l'autrice revendique la part de fiction de son texte à plusieurs reprises, notamment lorsque Chantal Maillé, également reçue sur le plateau cette même journée, inscrit Lafontaine dans « le mouvement de la culture du témoignage[199] » que portent Christine Angot, Annie Ernaux et Nelly Arcan. Lafontaine se dégage cependant de cette filiation, préservant par le fait même sa singularité auctoriale, et rejette même le terme « témoignage » : « La vérité ne m'intéresse pas en fait dans le texte, c'est la réalité qui m'intéresse, c'est la justesse des images[200]. » Plus encore, Lafontaine dit inclure une dimension féministe à son livre, puisqu'elle considère l'autofiction comme un « geste qui est politique[201] » dans la mesure où sa narratrice, ce « je » dont l'autrice s'éloigne, recèle un travail qui permet de « fai[re] exister [la violence faite aux femmes] dans la tête de gens[202]. » Le détachement biographique de l'autrice, qui s'inscrit explicitement dans l'autofiction, son point de vue extériorisé, le détail dans la construction de ses personnages et son vocabulaire soigné cultivent une image auctoriale outillée, professionnelle qui intellectualise, voire politise les affects reliés à la violence subie dans sa jeunesse. À l'instar de Jean-Louis, Lafontaine adopte une posture d'universitaire dont l'intellectualité est de surcroît supportée par l'adhésion de son œuvre dans le discours social. En effet, le discours des autrices s'accompagne d'une réflexion critique sur le racisme et le féminisme et leurs liens avec la littérature, réflexion à la fois nourrie par l'animatrice et les invitées. L'image d'universitaire se double alors d'un engagement qui consolide non seulement la position sociale de Lafontaine et de Jean-Louis, mais également l'authenticité de leur trajectoire : consciente de la formule grand public de son émission, Arsenault tisse des liens entre la vie des invitées, victimes de racisme et de misogynie, et leurs sujets études. L'autorité des

---

[199] Chantal Maillé citée par M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 9:35.
[200] Lafontaine citée par M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 10:15.
[201] Lafontaine citée par M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 7:24.
[202] Lafontaine citée par M.-L. ARSENAULT. « L'autofiction *Chienne* […] », 7:38.

autrices sur leurs œuvres s'alimente d'une exigence de vécu qui assoit plus solidement leur statut auctorial nouvellement acquis.

Sans surprise, la négociation de l'image auctoriale s'opère largement sur la formation académique, la valeur d'un diplôme étant objectivement reconnue et peu remise en question. Cette voie représente cependant un lieu commun susceptible d'heurter la singularité auctoriale :

> On aime sourire à ceux auxquels tout sourit. Très nombreux sont, en effet, ceux qui tombent sous le charme de cette alliance improbable de « l'intelligence » — dûment attestée par les diplômes les plus sélectifs — et du sens artistique — sans lequel cette « intelligence » risque de rester grisâtre. Toutefois, la certification par le diplôme reste ambivalente car si celui-ci peut être qualifiant, dès lors qu'il est supposé rendre compte des compétences intellectuelles d'un auteur, il peut être aussi disqualifiant, dès lors qu'on y voit une désingularisation des qualités. C'est pourquoi on aime aussi beaucoup, à l'autre bout du spectre des diplômes, le récit des écrivains « venus de nulle part » et dont les premiers pas dans le genre romanesque sont immédiatement couronnés de succès[203].

Or, la négociation de l'image auctoriale peut également reposer sur un apprentissage personnel, hors de l'institution scolaire qui menace de « désingulariser » les auteur·trice·s. Les épreuves personnelles peuvent tout autant influencer la pratique d'écriture d'un·e écrivain·e, qui expérimente avec de nouvelles modalités d'écriture, repense son art. C'est cette forme de travail que revendique Savard : à l'inverse de Lafontaine, qui se dégage de sa narratrice, Savard aborde ouvertement la dépression ayant inspiré son recueil de poésie. Dans son élan social, Arsenault inclut l'audience dans cette expérience pourtant intime, généralisant une poésie de l'intériorité :

> Le recueil a été écrit en deux temps : pendant une dépression et, l'autre moitié du recueil, en thérapie. À quel moment avez-vous senti que vous pourriez écrire quelque chose à partir de cette expérience-là, qui est très tétanisante ? Il y a des gens qui nous écoutent qui sont en dépression, il y a des gens qui nous écoutent qui ont fait des dépressions au cours de leur vie[204].

---

[203] P. VERDRAGER. « Comment lit-on un "premier roman ? […] », p. 30.
[204] M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 3:38.

Arsenault, un œil constamment tourné vers le public, tente de nouveau de capter l'intérêt de ce dernier et de le rejoindre, mais Savard recentre la conversation sur sa propre expérience. Elle explique que « cette maladie-là affecte beaucoup la manière dont on perçoit le monde, pis il y a beaucoup de ça qui est venu entrer dans l'écriture[205]. » Apprentissage est alors synonyme d'expérience, expérience qui se manifeste jusque dans la corporalité de l'autrice. Ancienne *emo* « torturée[206] », « en crise[207] » ayant souffert de dépression, l'autrice réitère l'ancien *topos* du corps souffrant : « J'écris beaucoup dans la première partie du recueil à partir de mon corps parce qu'il y a une… il y a une façon d'habiter le corps et le lieu qui change quand notre esprit veut pas être là en fait[208]. » L'écriture sert à extérioriser un mal, voire un mal-être habitant l'autrice. Celle-ci détaille son processus d'écriture, affirmant que la thérapie l'a aidée à recommencer à écrire après une période d'inactivité où elle en était incapable[209]. L'apprentissage résulte non pas d'une formation académique, mais d'un travail intime visant à récupérer le matériau et les outils pour écrire, pour « transférer ces perceptions-là en quelque chose d'intelligible[210]. » La poète souligne elle-même l'aspect « cliché » de sa posture : « Cette expérience-là a contribué à, c'est un cliché, mais à me rendre ce que je suis maintenant[211]. » Ainsi, Savard adopte la posture du poète maudit, en ce que les difficultés qu'elle a traversées l'ont sculptée comme autrice ; la personne qui s'exprime apparaît donc encore plus authentique, sans masque, ce qui n'est pas sans confirmer la véracité de sa trajectoire littéraire. Cette posture réfère au pacte d'authenticité tel qu'énoncé tout d'abord par Montaigne dans ses *Essais*, et maintes fois repris depuis : « Je suis moi-même la

[205] Savard citée par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 4:24.
[206] Savard citée par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 1:35.
[207] Savard citée par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 1:43.
[208] Savard citée par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 4:32.
[209] Savard citée par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 4:49.
[210] Savard citée par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 5:19.
[211] Savard citée par M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 8:42.

matière de mon livre[212]. » Si la posture du poète maudit concorde au genre littéraire pratiqué par l'autrice, cette dernière l'actualise selon les stigmas actuels sur les troubles de santé mentale.

Bref, la figure du ou de la primo-auteur·trice résulte d'une négociation entre vocation et apprentissage, la première étant davantage formulée par l'animatrice et, la seconde, par les autrices. Cette dualité légitime doublement les primo-autrices : amenées à la littérature, elles avouent néanmoins s'être munies des ressources nécessaires à la réalisation de leur vocation, révélée dès l'enfance pour la plupart d'entre elles. Quoique cette intellectualité soutienne le statut auctorial des invitées, Arsenault insiste sur les motivations ou inspirations des autrices afin de recentrer les entretiens sur la figure auctoriale et retenir l'intérêt d'un auditoire varié. Si l'animatrice éloigne la conversation de la littérature pour rapprocher les écrivaines du public, ces dernières demeurent les figures d'autorité : leur pouvoir social est accru par l'enchâssement de leurs œuvres dans un discours social plus large et par leurs expériences personnelles, mises en lumière par Arsenault. Leurs postures conjuguent alors intériorité et extériorité dans une double optique de valorisation littéraire et de promotion au sein du paysage culturel. Cette dualité se manifeste également dans les entretiens des primo-auteur·trice·s déjà connu·e·s du public, c'est-à-dire que l'on retrouve des éléments de consécration à la fois internes et externes, également convoqués par les différent·e·s interlocuteur·trice·s. Toutefois, plusieurs éléments sont tus par l'animatrice, tel le récit des origines, puisqu'Arsenault ne place plus l'écrivain·e sous le signe de la découverte, mais plutôt celui de l'ancienneté de son parcours professionnel.

[212] MONTAIGNE, Avis au lecteur des *Essais*, éd. A. Micha, GF Flammarion, t. 1, p. 35 (orthographe modernisée).

L'ENTRETIEN DU PRIMO-AUTEUR·TRICE CONNU·E : ENTRE ETHOS PRÉALABLE ET NOUVELLE IMAGE AUCTORIALE

Journalistes, éditeur·trice·s, chorégraphes, acteur·trice·s ou encore peintres, certain·e·s invité·e·s reçu·e·s par Arsenault proviennent d'autres milieux que la littérature, mais publient également des œuvres de fiction auxquelles s'intéresse la critique. Iels acquièrent alors le statut d'auteur·trice·s, et c'est sous cette nouvelle identité qu'iels se présentent à l'émission. Comment la négociation de la figure auctoriale s'articule-t-elle à l'ombre de cette double identité, dans la mesure où le· la primo-auteur·trice est susceptible d'opérer un transfert de légitimité — et compose avec une image publique préalable parfois sans lien avec la littérature ?

Si Arsenault rappelle les informations biographiques de presque tou·te·s ses invité·e·s, soit la dyade date et lieu de naissance, l'animatrice retrace chez les primo-auteur·trice·s le récit des origines et en fait une lecture vocationnelle, comme mentionné précédemment. Cette formule est toutefois altérée dans le cas des primo-auteur·trice·s déjà connu·e·s : Arsenault ne relate pas l'arrivée de l'écrivain·e à la littérature pour s'intéresser plus rapidement à l'œuvre présentée, renonçant à certains égards à l'approche biographique destinée à capter l'attention du public devant des personnalités qui lui sont inconnues. Arsenault n'en délaisse pas complètement la présentation biographique de son invité·e : elle l'ajuste simplement en fonction de l'œuvre. Ainsi, dans le cas de Rima Elkouri, chroniqueuse à *La Presse* depuis 2001 et dont le premier roman, *Manam*, traite du génocide arménien, Arsenault mentionne les origines familiales de l'autrice qui, comme le personnage du roman, a des racines arméniennes. C'est donc la « mixité[213] » de l'autrice que met en relief Arsenault, qui analyse la carrière en journalisme d'Elkouri sous le même angle ;

[213] M.-L. ARSENAULT. « Le récit *Manam* : Entrevue avec Rima Elkouri », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 30 octobre2019, Émission de radio, 0:23, URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/446867/audio-fil-du-mercredi-30-octobre-2019 (Page consultée le 29 janvier 2021).

l'animatrice fait le pont entre le racisme que subit la chroniqueuse en tant que femme racisée à *La Presse* et la violence qu'ont connue les Arménien·ne·s et que découvre le personnage de *Manam* tout au long de son voyage en Turquie. Pour ce faire, Arsenault se base sur un article de Chantale Guy au sujet de la carrière d'Elkouri, affirmant notamment que cette dernière « [est] la chroniqueur de *la Presse* qui reçoit le plus grand nombre de messages haineux[214]. » Associant la primo-autrice à l'actualité, Arsenault ne retient que les éléments biographiques qui ratifient l'autorité d'Elkouri sur son sujet d'écriture, et non sur sa trajectoire littéraire. Ainsi, au lieu de citer des critiques pour entériner le talent de la primo-autrice comme elle le fait avec Savard, l'intervieweuse se concentre plus largement sur le sujet de l'œuvre pour conférer une autorité à Elkouri, autorité dès lors circonscrite dans la mesure où elle se base sur les connaissances sociales, politiques et historiques de l'autrice. Dans la même veine, Arsenault mentionne le passage de la chroniqueuse à l'émission en 2015 dans le cadre du 100e anniversaire de commémoration du génocide arménien, pour lequel Elkouri a produit « une série de reportages pour *La Presse*[215]. » Arsenault compare à ce moment la protagoniste de *Manam* à l'autrice : « elle va décider de retourner en Turquie, après la mort de sa grand-mère, comme vous avez pu le faire aussi, chercher ce qui s'est passé[216]. » L'intervieweuse interroge Elkouri sur son voyage et, plus précisément, sur ce qu'elle a pu découvrir grâce aux témoignages de descendant·e·s des survivant·e·s qu'elle a rencontré·e·s.

Ainsi, cette brève présentation biographique, orientée non pas vers une vocation littéraire, mais vers l'identité ethnique de l'autrice, renferme une exigence de vécu qu'Elkouri alimente parallèlement. Bien que sa « mémoire familiale [soit] essentiellement pour [elle] […] une mémoire

---

[214] M.-L. ARSENAULT. « Le récit *Manam* […] », 0:45.
[215] M.-L. ARSENAULT. « Le récit *Manam* […] », 7:03.
[216] M.-L. ARSENAULT. « Le récit *Manam* […] », 7:27.

heureuse[217] » omettant l'histoire du génocide, Elkouri habite pleinement sa position d'immigrante de troisième génération, insistant sur son héritage :

> On réalise qu'on est héritier de cette, d'une mémoire tragique. Donc, ben chez moi, ça a suscité un désir donc de savoir d'abord, d'essayer de comprendre, même si je crois que c'est impossible de, de, de comprendre des atrocités pareilles, comment on peut en arriver là, et, donc, il y avait pour moi en fait une forme de, souvent ce sont les petits-enfants de survivants, surtout pour le génocide arménien, je crois que c'est encore plus que pour d'autres génocides plus récents parce que ce génocide-là est encore nié et donc en parler c'est aussi dangereux, même encore aujourd'hui pour les gens qui sont en Turquie[218].

La trajectoire de l'autrice n'est donc pas sanctionnée par une vocation littéraire, mais par un récit familial qui justifie ultimement son arrivée à la littérature. Si les autres primo-autrices puisent aussi dans leurs expériences personnelles pour écrire, Arsenault trace ici le chemin inverse : l'intérêt pour la littérature précède les sujets d'écriture chez Savard et Jean-Louis, là où Elkouri écrirait en raison de « cette volonté chez les petits-enfants souvent de lever le silence, d'aller voir ce qu'il y a dessous et savoir en fait bon, qu'est-ce qu'[ils] doi[vent] en tirer, [eux], petits-enfants, qu'est-ce qu'[ils] peu[vent] tirer de ça[219]. » Le récit vocationnel, s'il en est un, est alors renversé par l'animatrice.

Arsenault souligne dès lors l'authenticité du roman d'Elkouri, insistant que l'autrice « invent[e] une fiction dont des bribes sont issues de [sa] propre histoire, celle de [ses] ancêtres[220]. » Sans évacuer une certaine forme d'apprentissage permise par la collecte d'informations sur le terrain, Arsenault dévie de la formation académique pour corroborer le statut auctorial de son invitée — dont la carrière en journalisme requiert qui plus est une certaine maîtrise de la langue et

---

[217] Elkouri citée par M.-L. ARSENAULT. « Le récit *Manam* […] », 4:44.
[218] Elkouri citée par M.-L. ARSENAULT. « Le récit *Manam* […] », 6:00.
[219] Elkouri citée par M.-L. ARSENAULT. « Le récit *Manam* […] », 6:48.
[220] M.-L. ARSENAULT. « Le récit *Manam* […] », 7:13.

de l'écriture. En fait, l'animatrice présente Elkouri comme une spécialiste de son sujet plutôt qu'une spécialiste de la littérature. L'image de « spécialiste » du génocide arménien est en outre renforcée par la discussion sur l'islamophobie et la xénophobie qui s'ensuit, de même que les nombreuses questions historiques et factuelles que l'animatrice pose au sujet du génocide à son invitée. En effet, Arsenault interroge par exemple Elkouri sur les racines mêmes du conflit[221]. L'intervieweuse ne réserve *in fine* qu'une minute au roman, et ce, en conclusion d'entretien : « Pourquoi un roman, Rima[222] ? », lance Arsenault. Concise, cette question trahit l'image préalable que l'animatrice a intégrée à l'endroit de son invitée, soit une image de reporter, de chroniqueuse dont l'écriture s'éloigne forcément de la fiction. Toutefois, Elkouri se dégage de cette figure :

> Parce que je trouvais que c'était la meilleure forme pour rendre compte de la complexité des choses, donc cette histoire-là, oui donc c'est librement inspiré de l'histoire de la famille, mais pas uniquement. Il y avait beaucoup de trous de mémoire dans mon histoire familiale donc je les ai comblés avec une mémoire collective, j'ai rencontré les derniers survivants du génocide arménien ici même à Montréal, il y a 5 ans, et donc j'ai été très marquée par ces rencontres-là, des gens de 104 ans, 105 ans, 106 ans […] Je trouvais que, pour rendre vraiment compte de la complexité de l'histoire, la fiction était le meilleur véhicule. Je voulais être libre, je voulais aussi avoir une certaine distance, une mise à distance qui, je crois, permet d'aller plus en profondeur, d'aller creuser[223].

La liberté et la « distance » que réclame Elkouri provoquent une rupture entre les différents textes de l'autrice et, par le fait même, entre ses différentes images publiques. Bien qu'elle convoque sa démarche de reporter lorsqu'elle dit avoir rencontré les dernier·ère·s survivant·e·s du génocide, l'autrice fait principalement valoir la dimension fictive qu'elle a insufflée à son roman, reléguant le travail journalistique au second plan. Dès lors, l'ethos de la primo-autrice produit une image publique alternative, voire complémentaire à celle qu'Arsenault lui appose : sans récuser la véracité de son récit, Elkouri parvient ultimement à s'imposer comme romancière au terme de l'entretien,

---

[221] M.-L. ARSENAULT. « Le récit *Manam* […] », 9:21.
[222] M.-L. ARSENAULT. « Le récit *Manam* […] », 11:52.
[223] Elkouri citée par M.-L. ARSENAULT. « Le récit *Manam* […] », 11:55.

alors qu'Arsenault la reçoit davantage comme une journaliste — cette image trahissant pertinemment la dimension spécialiste qu'infléchit l'animatrice à l'exigence de vécu qu'elle projette sur son invitée. Autrement dit, Elkouri se construit une posture auctoriale de façon somme toute réceptive, mais parfois réfractaire en déplaçant la négociation de l'image auctoriale sur le rapport entre les formes que prennent ses textes et leur degré de fiction.

***

Malgré les différentes ressources déployées par les primo-autrices, une tension se fait ressentir entre les postures qu'édifient les invitées et l'image que l'animatrice projette de ces dernières. Plus précisément, l'enjeu premier des entretiens des primo-autrices réside dans le rapport à l'auditoire qui, tel qu'illustré dans le précédent chapitre, déborde des cercles littéraires et ne connaît donc pas nécessairement les nouvelles figures auctoriales du champ littéraire québécois. Et, inversement, les primo-autrices s'avèrent parfois moins familières avec l'orientation inclusive de l'émission qu'Arsenault incarne dans ses différentes interventions : bien qu'elle réserve des traitements distincts aux primo-autrices, l'animatrice tente de rendre ses invitées intéressantes, voire attachantes, afin de rejoindre un auditoire large et varié, soumis au principe médiatique désormais répandu du *human interest*. Pour ce faire, Arsenault verse largement dans la dimension biographique du parcours des autrices ; non seulement elle adopte un registre vocationnel signalé par la reconstitution d'un récit des origines — récit contenant vraisemblablement les éléments fondateurs des trajectoires littéraires —, mais elle accorde également une place non négligeable à l'exigence de vécu régnant dans le monde artistique.

Il serait faux de croire que ce discours biographique, quoique cliché, est le seul fait de l'animatrice : les écrivaines y adhèrent, telles Savard et Jean-Louis qui co-construisent le récit vocationnel de l'animatrice, puisqu'il sous-tend l'authenticité de leur statut auctorial. Néanmoins, les primo-autrices se rapproprient un plus grand contrôle sur leur image en en déplaçant la

négociation sur leurs œuvres, gage de leur investissement littéraire. Par exemple, Elkouri défend la part de création de son roman afin de le séparer du reste de sa production écrite, exempte de fiction, et se dégage par le fait même de son image journalistique, fortement intériorisée par l'animatrice. Pour leur part, Jean-Louis et Lafontaine rebondissent sur leurs études littéraires, lieu privilégié de monstration de légitimité littéraire, dans la mesure où elles adoptent une posture d'universitaire qui leur confère une autorité sur leur sujet d'écriture et un pouvoir social accrus. Dès lors, l'animatrice rapporte constamment les études des primo-autrices à leur expérience personnelle et au discours social, situant l'œuvre dans le paysage socio-culturel. Ces interventions permettent à la fois de capter l'intérêt du public et d'humaniser les autrices, en en freinant les élans académiques qui creusent l'écart entre les invitées et le public. Nouvellement autrices, les invitées tanguent donc entre l'orientation grand public de l'émission et la quête de légitimité qu'elles entament, enjeu fondamental pour tout·e écrivain·e désireux·euse de s'insérer dans la sphère symboliquement reconnue du champ littéraire.

CHAPITRE 3
Singulariser la professionnalisation de l'écriture : l'entretien de l'auteur·trice établi·e

Sans être des *superstars* littéraires, les écrivains retenus dans le deuxième chapitre se sont taillé une place considérable dans le milieu culturel : comptant plus d'une publication à leur actif et parfois récompensées par des prix, ils occupent une position mitoyenne dans le champ littéraire et peuvent ainsi être qualifiés d'écrivains établis. Dans le cadre du mémoire, cette position est surtout définie par des critères disqualifiants : est jugé écrivain·e· établi·e tout·e auteur·trice n'étant pas primo-auteur·trice, n'ayant pas été traduit·e ou publié·e en format de poche et n'ayant pas été décoré·e par de hauts honneurs tels que le prix du Gouverneur général. Trois auteurs ont été retenus en fonction de ces critères : Nicholas Dawson, Mathieu Poulin et Jean-Simon DesRochers.

Tous professeurs de littérature, ces derniers adoptent une posture qui renvoie à leur position dans le champ littéraire : ils marchent sur un « fil tendu[224] » que trahissent leurs œuvres, l'ambiguïté dont elles font état renvoyant à leur propre indétermination identitaire. Selon Nathalie Heinich, la singularité auctoriale se double fréquemment d'une indétermination identitaire qui, en plus d'agir comme moteur de création[225], permet « d'échapper aux standards et aux normes communes, à la prévisibilité et aux déterminations[226]. » Contrecarrant toute réduction symbolique heurtant la singularité auctoriale, l'indétermination « est commune au monde vocationnel des écrivains et des artistes à l'époque moderne, où prime une exigence d'authenticité qui va souvent de pair avec le refus de l'attachement[227]. »

Bien que les auteurs retenus se soustraient aux catégories préétablies, ils cochent toutefois tous une même case : celle de se montrer comme écrivains établis, comme spécialistes de la littérature. Autrement dit, les auteurs établis performent ce « refus de l'attachement » à une

---

[224] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* : Entrevue avec Mathieu Poulin », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 2 décembre 2019, Émission de radio, 4:42, URL : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/449490/rattrapage-du-lundi-2-decembre-2019 (Page consultée le 1er février 2021).
[225] D. MAINGUENEAU. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 90.
[226] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 82.
[227] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 82-83.

exception près : ils adhèrent pleinement au pouvoir de la littérature. Cette image d'écrivain établi, qui s'appuie sur le double statut d'auteur-professeur des invités, est fortement alimentée par l'animatrice, qui délaisse l'aspect « découverte » des entretiens. Arsenault troque ainsi son récit des origines pour se concentrer plus longuement sur l'œuvre publiée, sujet qui permet de co-construire plus aisément une image d'écrivain établi. Si l'animatrice délaisse son discours vocationnel et biographique avec les écrivains établis, comment parle-t-on alors des œuvres ? Et quels effets sur l'image de l'écrivain en résultent ?

Afin de rendre compte du déplacement de la négociation de l'image auctoriale qui s'opère chez les auteur·trice·s invité·e·s à *Plus on est de fous, plus on lit !* qui ne sont ni des primo-auteur·trice·s, ni des écrivain·e·s consacré·e·s, je me pencherai consécutivement sur les entretiens de Dawson, de Poulin et de DesRochers pour y étudier l'indétermination des auteurs et leur adhésion inconditionnelle au monde de la littérature, qui s'exprime largement à travers leur posture de professeur.

DAWSON : « LE RÉCIT DE SOI EST ALORS RÉCIT DE SORTIE[228] »

Quoique l'animatrice plonge plus rapidement dans le livre, les auteurs invités doivent tout de même être présentés au grand public, dans une formule plus courte. Réitérant la dyade année et lieu de naissance, Arsenault questionne d'emblée Dawson sur l'exil de sa famille, qui a quitté le Chili sous le régime Pinochet, alors que l'auteur était âgé de quatre ans[229]. Arsenault lui demande ainsi « quel regard [il] port[e] sur ce pays-là[230] », et Dawson répond :

---

[228] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* : Entrevue avec Nicholas Dawson », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 11 février 2020, Émission de radio, 12:04, URL : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/454771/rattrapage-du-mardi-11-fevrier-2020 (Page consultée le 4 février 2021).
[229] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 0:50.
[230] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 0:32.

> C'est un pays qui m'habite beaucoup, mais j'ai dû quand même construire cette relation au pays. Pendant très longtemps, ça me disait pas grand-chose en fait, puis éventuellement, j'avais 17 ans, on est retourné. À partir de ce retour-là, j'ai commencé à construire tout un récit identitaire par rapport au Chili que je continue à construire encore aujourd'hui, sur mon travail littéraire, mais aussi de façon très identitaire[231].

La présentation auctoriale de Dawson n'est pas sans rappeler celle d'Elkouri, où Arsenault insiste sur les origines de l'écrivaine, qui traite du génocide arménien dans son premier roman. De surcroît, les propos d'Arsenault, tout comme ceux de Dawson et d'Elkouri, s'inscrivent dans la mouvance des revendications identitaires, du discours sur la diversité et l'inclusion. En ce sens, le contenu de l'entretien ne relève pas que du biographique ; il renvoie aussi aux débats sociaux actuels, exemplifiant l'orientation grand public de l'émission.

Toutefois, ce même récit de l'exil sert deux propos différents dans les entretiens. S'il permet de conférer une autorité à une primo-romancière doublée d'une journaliste qui évoque directement ces questions dans son livre, l'animatrice exploite en contrepartie le récit des origines de Dawson afin de relever l'indétermination de son invité : l'« ambiguïté[232] » mise en exergue par l'animatrice renvoie directement à l'indétermination familiale de l'auteur, partagé entre deux pays, deux récits identitaires. Si l'indétermination auctoriale repose parfois sur les frontières confuses de la définition d'écrivain, un déplacement de ce *topos* s'opère aujourd'hui sur les questions « des choix sexuels, du sport, du loisir, de la confession religieuse, de l'engagement politique[233]… », c'est-à-dire sur des questions identitaires de tout genre. En d'autres termes, compte tenu de l'importance accordée à la biographie de l'auteur dans les entretiens, il serait juste d'affirmer qu'Arsenault récupère la double citoyenneté de son invité afin de souligner la singularité de ce dernier dans le paysage littéraire québécois, dans la mesure où la singularité, tel que mentionné

---

[231] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 0:44.
[232] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 3:28.
[233] D. MAINGUENEAU. *Le discours littéraire* […], p. 83.

plus haut, s'incarne entre autres par un flottement identitaire permettant de résister aux réductions symboliques.

C'est dans cette même optique qu'Arsenault mentionne ensuite les études littéraires de l'auteur, dont le mémoire de maîtrise prend la forme d'un recueil de poésie sur l'exil et le déracinement, et la première œuvre de l'auteur, *Animitas*. Dès lors, Arsenault réitère le *topos* de l'exil, enjeu central durant tout l'entretien. Or, cette fois, le discours de l'animatrice produit une homologie identitaire et littéraire, timidement amorcée par Dawson avant que l'animatrice ne l'interroge plus longuement sur la situation sociale du Chili, secoué par une crise socio-politique. Cette homologie renforce d'autant plus l'authenticité de la trajectoire auctoriale de l'auteur, qui stipule :

> J'ai toujours travaillé sur l'exil à partir, quand je vous parlais du fait que il y a tout un récit qui s'est construit à partir du Chili, c'est pas tant à partir du pays en tant que tel que de ma relation à l'exil, ma relation à l'adaptation au pays, mon rapport aux langues, principalement c'est par ça que je suis entré à la poésie, sur mon rapport à l'espagnol et au français, au fait d'écrire dans une langue qui n'est pas ma langue maternelle, mais de mieux maîtriser cette nouvelle langue que ma langue maternelle. Puis éventuellement ça s'est déplié autrement là, mais c'est par la poésie que je suis entré [se fait couper la parole][234].

Ainsi, cette dualité ethnique, métaphorisée par la tension entre deux langues, est également constitutive de la posture auctoriale de l'auteur, qui nourrit parallèlement l'indétermination qu'Arsenault soulève. En effet, la posture de Dawson repose grandement sur son statut d'immigrant, et plus précisément d'immigrant de « deuxième génération d'exil[235]. » L'écrivain dit pouvoir se considérer comme tel en raison de sa « mémoire trouée[236] », en ce sens qu'il :

> [a] besoin des récits des autres, des parents, des grands frères, des grandes sœurs, pour remplir ces trous-là et prendre tout pour du *cash* finalement parce que il y a pas de façon d'évaluer la véracité de ce qu'on nous dit et de dire « bon ben,

[234] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 2:08.
[235] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 2:54.
[236] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 3:04.

> peut-être que c'est mes souvenirs, peut-être ce sont des autres, peut-être c'est des photos, peut-être ce sont des films que j'ai vus quand j'étais petit etc. »[237]

Arsenault acquiesce d'emblée, déplorant cette « mémoire à laquelle on ne peut pas vraiment faire confiance[238]. » Tandis que l'animatrice creuse davantage l'indétermination identitaire de son invité — « est-ce que je m'inscris dans le pays où je vis, jusqu'à quel point je m'attache à mes racines[239] ? » —, l'auteur, conscient à l'instar de Lafontaine de la force des discours sur l'imaginaire, dévie la discussion sur son travail littéraire, où il transpose son indétermination :

> Ben en fait, ce que ça crée, c'est que ça fictionnalise tout. Et pour l'écrivain, c'est vraiment l'fun, c'est vraiment intéressant, parce que à partir du moment où on peut pas faire confiance à tout, même aux discours super nationalistes et à l'histoire officielle disons, ben ça fait en sorte qu'après ça, moi je peux prendre tout ça et accoler à ça mes histoires, mes inventions, mes récits que j'écris et tout devient un peu une sorte de fiction qui permet de réévaluer nos positions sociales, nos positions nationales, nos positions[240].

Autrement dit, Dawson avoue jouer avec les frontières brouillées de sa propre identité pour écrire ; il s'approprie des imaginaires — celui de sa famille, celui du récit national chilien — dans sa démarche artistique et admet par le fait même la double construction de sa posture auctoriale. Cette « fictionnalisation » de la réalité, le rapport trouble entre la fiction et la réalité avec lequel Dawson joue, renforce l'autorité auctoriale de l'écrivain : celui-ci énonce explicitement la suprématie de l'imaginaire sur le réel, défendant la possibilité d'une réalité construite par les récits, ce qui souligne en soubassement l'importance de son propre travail d'écrivain.

Dawson réitère en outre cette suprématie à travers l'enseignement de la littérature. Questionné par l'animatrice sur le peu de participation des personnes racisées aux cours de littérature optionnels, Dawson, ancien professeur de littérature au niveau collégial, dénonce le

---

[237] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 3:08.
[238] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 3:25.
[239] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 3:31.
[240] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 3:36.

« récit historique […] de la littérature qui est en fait un récit super colonial, qui est un récit super eurocentré, et donc nécessairement super blanc[241] », récit que seule une « volonté politique de département[242] » permettrait de réformer. L'auteur explique ensuite le cursus composé par les quatre cours de littérature obligatoires[243], montrant comment cette division exclut tout un pan de l'histoire littéraire et s'adresse à la fraction dominante de la population. Conjuguée à la question de l'animatrice, cette réponse consolide l'image d'auteur confirmé de Dawson : non seulement ce dernier réaffirme le pouvoir de la littérature sur la réalité, mais son discours lui confère de surcroît une autorité par le truchement de son statut de professeur de littérature. Ainsi, l'autorité auctoriale de Dawson découle non seulement de sa démarche artistique, mais également de la posture de professeur qu'il adopte durant l'entretien et que corrobore l'animatrice. Attentive, Arsenault ponctue les explications de son invité de « hum » et de « oui », affichant ouvertement son accord avec l'auteur : « il faut moderniser la façon dont on enseigne aussi[244] », commente l'animatrice. Elle cite aussi à ce sujet une lettre publiée par Dawson en 2017 dans *Le Devoir* où il « dénon[çait] le manque de diversité dans le milieu littéraire québécois[245]. » Interrogé sur ce manque de diversité, l'auteur précise :

> Très souvent, dans les palmarès, dans les palmarès disons *Les meilleurs livres de l'année* ou bon, peu importe, même dans les productions des maisons d'édition, on vise un peu un genre de parité homme-femme — on est encore pas là —, […] mais c'est souvent l'angle mort, les personnes racisées. Et ça fait qu'on a des belles listes, surtout à la fin de l'année, au moment où les prix littéraires sont donnés, au moment où on doit faire des palmarès pour Noël, on a des belles listes complètement blanches, et c'est un peu insultant, parce que y'a, y'a des personnes racisées qui écrivent au Québec, y'en a vraiment beaucoup[246].

---

[241] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 5:46.
[242] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 5:40.
[243] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 5:17.
[244] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 6:23.
[245] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 6:33.
[246] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 6:42.

Par ses différentes lettres, Dawson dit non seulement vouloir « critiquer ce manque de représentation, et aussi […] responsabiliser les personnes en situation de pouvoir : les profs, les directeurs/directrices littéraires, les éditeurs/éditrices, les journalistes[247]. » Encore une fois, l'auteur renouvelle sa confiance dans le pouvoir des mots, par lequel passe principalement son engagement social.

« Préoccupé par plein de choses[248] », Dawson adopte une posture engagée à plusieurs égards, autant en entretien que dans ses différents textes, posture qui s'articule principalement autour du rapport réalité/fiction. En présentant la double origine de son livre inspiré de sa dépression, *Désormais ma demeure*, l'écrivain avoue avoir voulu non seulement combattre le « sentiment d'enfermement en soi énorme[249] » que provoque la maladie, mais également explorer celle-ci « comme un phénomène politique, comme un phénomène social[250]. » Soulignant que son invité fait de l'autofiction, Arsenault lui demande : « Pourquoi vous dites que c'est politique, la dépression ? Moi je trouve ça intéressant quand même comme constat[251] », ce à quoi Dawson répond :

> N. D. : On vit dans un monde ultracapitaliste qui nous oblige à nous individualiser et donc toutes sortes d'affections peuvent être créées dont on peut pas parler parce que c'est pas à la mode, parce que c'est pas cool, c'est pas beau, c'est pas bien, euh…
> M.-L. A. : Pourtant les gens sont de plus en plus dépressifs. La consommation de psychotropes a augmenté de façon exponentielle, notamment chez les très jeunes d'ailleurs, depuis une vingtaine d'années.
> N. D. : Et on individualise le problème ! Lorsque quelqu'un est en dépression, on va dire : "je suis en dépression, je vais aller voir un psy, je vais prendre des pilules, tout va bien, mais je demeure seul dans ça". Il y a peu de réseaux qui se créent autour de ce problème, qui est un problème social[252].

---

[247] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 7:32.
[248] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 6:25.
[249] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 9:01.
[250] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 9:10.
[251] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 9:44.
[252] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 9:52.

Plus précisément, l'auteur réfléchit à ce que, « politiquement, ça veut dire de souffrir de dépression lorsqu'on est un écrivain, lorsqu'on est en couple, lorsqu'on est homosexuel, lorsqu'on est pas blanc, lorsqu'on fait partie d'une certaine classe sociale, etc.[253] » S'il avoue en « parle[r] peu dans [s]on texte[254] », Dawson explique sa démarche d'écriture, dont la complexité est multipliée par sa propre posture de professeur et d'étudiant au doctorat.

En contrepartie, l'écrivain dit traiter beaucoup plus dans son œuvre de « l'idée qu'on peut s'inscrire dans une lignée de gens dépressifs, sans… sans se suicider finalement. Ça peut être *empowering* de se dire "on est ensemble là-dedans"[255]. » Autrement dit, Dawson s'inscrit dans une filiation de gens dépressifs, il abolit les barrières sociales qui isolent les gens souffrant de troubles de santé mentale, au contraire de Savard qui se recentre quant à elle sur sa propre expérience. Via son œuvre, il donne vie à ces « affections » à contre-courant de la culture capitaliste, qu'il exprime dans une énumération ironique de phrases au « je » : « Le récit de soi est alors aussi récit de sortie[256] », peut-on entendre dans l'extrait qu'il lit à l'émission. Comme le soulève Arsenault, Dawson cite dans cette optique plusieurs artistes ayant également souffert de dépression, telle Gloria Anzaldúa — corrigeant au passage son anglicisme alors qu'il présente la démarche de cette dernière[257]. En plus de s'opposer à Savard, la posture de l'auteur s'éloigne aussi de celle de Lafontaine, qui rejetait la filiation littéraire que traçaient l'animatrice et Chantal Maillé entre les œuvres d'Arcan, d'Ernaux, d'Angot et la sienne. De ce fait, Dawson re-singularise sa propre figure : par cette posture subversive, Dawson dit prêter une valeur positive à une identité marginale,

---

[253] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 9:16.
[254] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 10:30.
[255] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 10:36.
[256] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 12:05.
[257] Dawson cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 11:23.

ou plutôt marginalisée. En un mot, l'auteur opère un glissement symbolique en replaçant les personnes dépressives au sein de la population dont elles sont habituellement exclues.

Nonobstant l'indétermination de l'auteur, reflétée jusque dans son œuvre — qualifiée de « livre hybride[258] » par l'intervieweuse et de surcroît publiée dans la collection « Queer » de Triptyque[259], l'œuvre combine essais, photos, récits de soi et poèmes, se soustrayant aux catégories genresques de l'institution littéraire et confirmant l'indétermination de son auteur —, Dawson adhère pleinement à la littérature, au pouvoir des mots et de la fiction. En un mot, le rapport réalité/fiction que cultive l'écrivain n'est pas seulement rapporté au biographique, comme il l'est dans les entretiens des primo-autrices, mais plutôt au pouvoir de la littérature. Cette appartenance ouverte au monde littéraire supporte l'image d'auteur établi que Dawson projette. La posture aucto-professorale de l'écrivain lui confère donc une position d'autorité, qu'Arsenault étaie dans un rapport de connivence en orientant davantage l'entretien sur le livre et la littérature, que ce soit en interrogeant son invité sur sa carrière en enseignement ou ses différents écrits.

POULIN : MARCHER SUR UN « FIL TENDU[260] »

D'emblée qualifié d'« écrivai[n] psychotroniqu[e][261] » par l'animatrice, Poulin projette une image auctoriale dont Arsenault relève l'ambiguïté dès l'introduction : Arsenault affirme que son invité, professeur de littérature au Cégep Ahuntsic depuis 2009, « n'ét[ait] pas particulièrement intéressé par la littérature, […], jusqu'au jour où, raconte-on, un professeur de cégep [l']a obligé à lire *Prochain épisode* d'Hubert Aquin[262]. » Poulin précise :

---

[258] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 8:30.
[259] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 13:02.
[260] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT, Marie-Louise. « Le roman *La lutte* […] », 4 :42.
[261] M.-L. ARSENAULT, Marie-Louise. « Le roman *La lutte* […] », 4:24.
[262] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 0:15.

> En fait, il y avait plusieurs professeurs qui m'avaient obligé à lire des livres auparavant. Cela dit, je ne les lisais pas, j'ai toujours écrit sans faire de fautes, donc ça me permettait de me faufiler quand même, de réussir mes cours. Cela dit, j'ai eu à faire un exposé oral sur Hubert Aquin, donc ça a changé un petit peu la donne, dans la mesure où, si j'avais pas lu, ben je me serais humilié devant la classe au complet. Et donc, j'ai fait un effort de lecture et j'ai vraiment eu un choc, un choc esthétique, c'est la première fois que je lisais un texte qui, dont l'incompréhension, plutôt que de me frustrer, me donnait envie d'en comprendre plus et donc, suite à ça, ben je suis allé étudier en littérature à l'université éventuellement et je suis moi-même devenu professeur de français au collégial[263].

Cette brève présentation biographique, où l'animatrice relève l'« ironie[264] » de l'arrivée de l'auteur à la littérature, signale d'emblée l'indétermination académique que Poulin arbore durant le reste de l'entretien. D'un côté, l'arrivée « accidentelle » de ce dernier à la littérature s'oppose aux récits vocationnels prisés dans le monde artistique ; le *topos* du hasard, de l'imprévisible, redouble l'indétermination de l'auteur. De l'autre, l'auteur souligne sa facilité à écrire sans erreur malgré son désintérêt premier pour la lecture, comme s'il était en quelque sorte prédestiné à réussir ou qu'il possédait un don qui ne demandait qu'à être dévoilé. Le discours de l'auteur révèle un paradoxe qui renvoie mêmement au régime vocationnel et à son contraire. Poulin récuse ainsi certains lieux communs de la vocation, qui ont désormais atteint le statut de cliché désingularisant.

Rebondissant sur l'anecdote d'Hubert Aquin pour discuter du principe des lectures obligatoires, l'animatrice demande à son invité s'il parvient à trouver les étudiant·e·s qui, comme lui, ne lisent pas les œuvres. Arsenault s'enquiert ensuite de la carrière de professeur de Poulin, qui « considère que c'est quand même un défi qui est assez intéressant, assez important aussi[265]. » Questionné par l'animatrice sur les défis que pose le fait d'enseigner à beaucoup de personnes qui, obligées de suivre des cours de formation générale, « rentrent à reculons dans la classe[266] », Poulin

---

[263] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 0:25.
[264] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 1:03.
[265] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 2:09.
[266] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 2:25.

affirme entre autres qu'il faut « trouver un juste milieu entre des livres qui risquent de, disons, de plaire à la majorité mais leur donner aussi l'occasion de, de justement vivre des chocs esthétiques comme ça avait été le cas avec moi et Hubert Aquin[267] », auteur qu'il remet constamment au programme. Passionné, l'écrivain s'exprime avec une autorité qui signale d'entrée de jeu l'identité de professeur dans laquelle il est fortement ancré. C'est donc un auteur, mais également un professeur qui parle, et ce, tout au long de l'entretien.

Si cette présentation biographique offre les premiers indices de l'indétermination auctoriale de Poulin, celle-ci réside principalement dans sa démarche de création et ses recherches. Professeur de littérature au cégep et « grand consommateur de culture populaire[268] », l'écrivain « [a] toujours pris grand plaisir à, disons, intellectualiser peut-être un peu trop des éléments de culture populaire[269]. » Arsenault rappelle à l'audience que, dans son premier roman, Poulin « tent[ait] de convaincre [ses] lecteurs que Michael Bay est le dernier des grands philosophes[270]. » Amateur de cinéma, l'auteur s'est d'abord intéressé à cette discipline en raison des films de Bay, célèbre réalisateur américain de *blockbusters* comme *Armageddon* (1998) ; ce n'est que lors de ses études en cinéma que Poulin dit avoir compris pourquoi Bay ne figure pas dans le canon cinématographique. Il reprend néanmoins cette idée dans son premier roman : « Et si les universités avaient mal compris, si on était passé à côté du message de Michael Bay et que ça serait en fait le plus grand philosophe depuis Platon[271] ? », spécule-t-il, dévoilant par le fait même la démarche derrière l'écriture — « C'est intéressant[272] », commente Arsenault. Ce renversement symbolique

[267] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 2:57.
[268] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 4:36.
[269] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 4:30.
[270] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 4:12.
[271] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 5:47.
[272] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 5:51.

traduit l'indétermination académique de l'écrivain, qui croise deux cultures traditionnellement opposées, symbolisée par le rapprochement entre Platon et Bay :

> J'essaye de me tenir sur un fil tendu entre est-ce que l'intellectualisation, la sur-analyse que j'en fais, est-ce qu'elle est véritablement sérieuse ou est-ce que c'est un gag, est-ce que c'est plus de l'ordre du défi, et je crois que c'est ce qui me stimule moi-même lors de l'écriture[273].

Ce « fil tendu » traduit pertinemment la posture auctoriale de Poulin : intégrant la culture populaire dans la culture lettrée, l'auteur exploite une démarche d'universitaire. Il adopte par le fait même une posture de professeur, utilisant des éléments de la culture populaire pour les analyser avec les outils les plus raffinés de la culture lettrée. Par ce mélange à la fois inattendu et savant, Poulin montre toute son originalité et son ouverture d'esprit : en résistant aux classements traditionnels imposés par le monde lettré, il affiche une résistance à la stéréotypie, mais non pas à l'institution littéraire à laquelle il adhère pleinement. C'est par le refus des évidences que se traduit son indétermination académique.

Outre la littérature et le cinéma, l'auteur se passionne pour la lutte, l'un des grands emblèmes de la culture populaire. Arsenault informe l'audience que Poulin co-anime un balado dédié à la lutte produit par le Réseau des sports (RDS) et fait jouer un court extrait à l'émission. Sans s'y attarder longuement, l'animatrice souligne néanmoins la « référence à l'histoire, à la construction narrative[274] » qu'y fait l'auteur, qui emploie pour commenter un match des termes tels que « montée dramatique[275] », « construction[276] » et « histoire[277] ». Selon Poulin, la lutte ne serait en fait qu'« une façon de raconter des histoires qui était différente[278] » : « Je viens de la littérature, je me suis beaucoup intéressé au cinéma, et là je me suis dit : "C'est intéressant la lutte professionnelle

---

[273] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 4:41.
[274] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 7:27.
[275] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 7:15.
[276] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 7:18.
[277] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 7:11.
[278] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 11:59.

dans la mesure où on regarde un match et, sans utiliser le langage, on se fait raconter une histoire qui transparaît seulement avec le physique"[279]. » De nouveau, Poulin se tient sur un « fil tendu » et érige un sport en récit avec les outils du littéraire, avec la démarche de l'universitaire. Il affirme avoir voulu transposer ce type de narration dans le roman qu'il vient présenter, dont le protagoniste reflète en outre l'indétermination de son auteur : décrit comme un « pseudo-intellectuel[280] » ayant de la facilité à l'école, le protagoniste abandonne son doctorat en linguistique pour poursuivre sa passion, la lutte professionnelle. Cette figure de « pseudo-intellectuel » fait largement écho à la propre posture de Poulin, dont le protagoniste pourrait même être le pendant hors de l'institution littéraire et académique. Arsenault souligne ensuite que le protagoniste, nommé Étienne Renaud, se crée un personnage de lutte, le « Professeur Douleur[281] » : « Professeur Douleur a un vrai discours sur l'éducation, il harangue les foules de cette façon-là[282] », précise-t-elle. Ainsi, l'animatrice souligne que Poulin intègre à même son œuvre un discours sur l'éducation par l'entremise de son personnage, ce qui conforte la figure de professeur de l'auteur via l'autorité que Poulin transmet à son personnage, son pendant fictif.

Dans son œuvre, Poulin explore de surcroît « toute la métaphore de la réalité[283] » sur laquelle repose la lutte, qui « est une mise en scène[284] » où les lutteur·euse·s s'inventent des personnages et où les combats sont arrangés, mais « on décide d'y croire[285]. » L'animatrice ajoute que ce « discours sur le rapport que nous avons avec la fiction et la réalité[286] » est d'autant plus intéressant puisqu'« on vit dans un monde à l'heure actuelle où on sait plus ce qui est vrai et ce qui est faux

[279] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 12:02.
[280] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 7:44.
[281] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 8:43.
[282] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 8:55.
[283] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 10:52.
[284] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 10:56.
[285] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 12:32.
[286] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 12:27.

aussi[287]. » D'accord avec l'animatrice, Poulin avance que « c'est le récit qui prime dans notre réalité[288] » :

> Il y a tellement de subjectivités qui sont différentes que, pour réussir à comprendre le monde dans lequel on vit, on a pas le choix de se raconter des histoires ou d'adhérer à des histoires qui nous sont racontées, bon de différentes façons, par les médias notamment. Et j'ai passé beaucoup de temps en fait lorsque j'écrivais ce roman-là à lire les commentaires sur Internet. On entend souvent "il ne faut pas lire les commentaires", je me disais "non c'est important de le faire par honnêteté intellectuelle" et j'ai passé beaucoup de temps notamment sur les pages de Fox News par exemple, et j'étais [rires d'Arsenault] … des heures de plaisir, et en fait c'est que, ce qui me frappait, c'est à quel point ces gens-là avaient une vision du monde, j'allais dire une vision de la réalité mais disons vision du monde, qui était diamétralement opposée de la mienne et eux étaient persuadés que c'est moi qui comprenais pas. Et bon, initialement bon, je me suis pompé, on s'entend, j'étais fâché, mais j'ai fini par me dire "Et si c'étaient eux qui avaient raison ?" Je le crois pas, mais je me suis dit il faut quand même admettre cette possibilité-là et bon c'est une des choses que j'ai voulu exploiter ici[289].

En fait, la démarche artistique de Poulin sur Internet découle de la même question que son premier roman : et si l'histoire qu'il connaissait, qu'on lui avait apprise, était fausse ? Ce constat n'est pas sans rappeler l'entretien de Dawson, dont le rapport à son pays d'origine s'est construit via les histoires de sa famille, les discours nationaux ou encore les films et photographies. Dès lors, Poulin adopte une posture semblable à Dawson en adhérant, comme il le mentionne, à des histoires et, par conséquent, au pouvoir de l'imaginaire sur le réel. S'il se soustrait aux classements littéraires traditionnels et arbore son indétermination académique, Poulin ne remet pas en question l'institution littéraire, la suprématie de la littérature.

Qu'il traite de lutte ou des films de Michael Bay, celui qui fait lire Hubert Aquin chaque année à ses groupes s'inscrit pleinement dans la littérature. Adoptant une posture de professeur, Poulin exploite des outils de recherche pour ses analyses et ses romans, explique les démarches

---

[287] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 12:32.
[288] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 12:38.
[289] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 12:41.

très académiques sur lesquelles s'appuient ses œuvres, voire intègre un discours sur l'éducation à même son roman comme le signale l'animatrice. Manifestant à plusieurs reprises son accord avec son invité, cette dernière corrobore l'image auctoriale que projette Poulin dans un rapport de connivence affiché : elle concentre l'entretien sur les œuvres de ce dernier, sa carrière d'enseignant — « On enseigne quoi, on enseigne comment[290] ? » —, bref sur la littérature et l'écriture. Elle confirme de ce fait l'image d'auteur établi de son invité et lui confère une autorité auctoriale non négligeable.

DESROCHERS : « L'ÉTAT D'ÊTRE QUÉBÉCOIS[291] »

Tandis que Dawson et Poulin publient des œuvres qui reflètent leur indétermination respective, DesRochers met en scène dans son dernier roman, *Les limbes*, un personnage qui semble de prime abord très éloigné de son auteur. En effet, DesRochers décrit le protagoniste du roman, un « p'tit crack[292] » nommé Michel Best, de la façon suivante :

> Il fait partie de tous les mondes, sans en faire partie réellement. Il est pas à l'orphelinat, donc il est pas baptisé, ce qui fait qu'il est d'ores et déjà condamné aux limbes […] Il se rend compte un peu que les limbes, c'est un peu l'état dans lequel il reste pris : il devient policier sans être réellement policier, il devient felquiste sans être réellement felquiste parce que policier, il devient mafieux mais toujours en étant policier. C'est un homme de toutes les vies sans aucune vie réelle[293].

Non équivoque, cette description trahit le flou identitaire du personnage, qui évolue dans différents cercles sociaux en apparente inadéquation. L'indétermination identitaire du personnage n'est toutefois pas sans lien avec l'image auctoriale de DesRochers, qui avoue faire de son roman *Les*

---

[290] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 2:44.
[291] DesRochers cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* : Entrevue avec Jean-Simon DesRochers », Plus *on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 26 septembre 2019, Émission de radio, 4:22, URL https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/444243/audio-fil-du-jeudi-26-septembre-2019 (Page consultée le 28 janvier 2021).
[292] DesRochers cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes*[…] », 3:25.
[293] DesRochers cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 3:38.

limbes — titre en soi évocateur — « une certaine métaphore de ce qu[’][il] considère être l’état québécois en général, pas de l’État québécois en tant qu’état, mais l’état d’*être québécois*[294]. » En fait, l’indétermination de Best reflète l’indétermination qui habite DesRochers, dans la mesure où l’auteur assimile son identité à une identité collective, métaphorisée par le personnage. Cette assimilation se produit via l’emploi répétitif du « nous » ou du « on » : « Nous sommes toujours un peu dans les limbes de quelque chose d’un point de vue identitaire, on est toujours dans un flottement, on est, oui, ceci cela[295] », affirme DesRochers à propos du peuple québécois. Outre cette énumération, il s’approprie explicitement l’identité québécoise : « C’est l’identité qui est un peu la nôtre et je crois que ça commence à nous définir un peu étrangement, ce flou[296]. » Il s’opère alors un syllogisme qui permet de relier le personnage à son auteur et, par le fait même, l’indétermination de l’un à celle de l’autre. L’animatrice nourrit également la comparaison, rapprochant dès les premières secondes de l’entretien son invité de la situation politique québécoise :

> M.-L. A : Sur ce plateau avec nous : Jean-Simon DesRochers [salutations], né le 1er novembre 1976, à Montréal. C’est l’année des Olympiques.
> J.-S. D. : C’est pas ma faute, j’ai pas choisi [rires d’Arsenault].
> M.-L. A : L’année de l’élection du Parti Québécois.
> J.-S. D : J’ai pas choisi ça non plus, mais je m’en plains pas[297].

L’identité de DesRochers déborde d’emblée des frontières auctoriales : l’*être auteur* comprend l’*être québécois*.

Arborant cette indétermination collective, DesRochers déclare que le roman a été « conçu un peu dans cette idée-là d’un certain désir d’émancipation en rapport à un état qui ne se concrétise jamais et qui reste toujours un éternel projet auquel on croit plus ou moins, avec plus ou moins

---

[294] DesRochers cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 4:20.
[295] DesRochers cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 4:27.
[296] DesRochers cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 5:29.
[297] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 0:07.

d'enthousiasme[298] » ; « limbes », « flottement », autant de synonymes d'indétermination qu'emploie DesRochers pour décrire l'identité nationale, identité à laquelle il s'assimile discursivement. L'animatrice renchérit alors : « Est-ce que c'est grave ? Parce qu'on pourrait dire que c'est une identité qui peut-être est floue, mais est-ce qu'on pourrait voir là-dedans le contraire d'une crispation identitaire qui peut aussi être un défaut[299]. » Arsenault relève ainsi la valeur positive de l'indétermination collective que représente l'auteur, qui ne « voi[t] pas ça comme un défaut[300] » non plus. En fait, l'auteur revendique la flexibilité de l'identité nationale, considérant que ce flou représente « peut-être un avantage à une époque où les identités devront s'adapter à beaucoup de phénomènes[301] » : « On est dans une identité floue, mais qui est fluide parce qu'elle est floue[302] », affirme-t-il, répétant son appartenance via le « on », équivalent oral du « nous ». Autrement dit, la situation politique du Québec, cet entre-deux, « cet état qui ne se concrétise jamais », recèle une potentialité identitaire que l'auteur transpose et exploite dans son roman, d'où les multiples — et incomplètes — vies du personnage. Se réappropriant l'indétermination québécoise, c'est-à-dire son indétermination, l'auteur s'octroie par le fait même une liberté de création. En plus de jongler entre les références au Parti québécois et au Red Light montréalais, véritable « Las Vegas[303] » de l'époque, l'auteur avoue s'être amusé à fictionnaliser des personnes réelles, telles que Monica la Mitraille et Gaston Miron, dans son roman :

> J.-S. D : L'imaginaire d'un écrivain, c'est ça : donc on invite des gens parfois qui ont réellement existé et avec qui on aurait peut-être voulu avoir une conversation…
> M.-L. A. : Ça doit être dur d'ailleurs, ça, de camper des personnages qui ont réellement existé, parce qu'on est confronté à l'imaginaire des lecteurs, qui est habité par les mêmes personnages. C'est pas trop compliqué ?

---

[298] DesRochers cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 5:02.
[299] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 5:16.
[300] DesRochers cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 5:27.
[301] DesRochers cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 5:50.
[302] DesRochers cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 5:46.
[303] DesRochers cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 6:51.

> J.-S. D : Je les nomme pas tout à fait, mais je les nomme pas tout à fait… Donc je les nomme pas par leurs noms, ce qui fait que je laisse aux lecteurs et aux lectrices le soin de s'approprier ce personnage. Et quiconque comprend et connaît les codes va faire : "Ah, d'accord". J'aime bien être un peu plus subtil dans ce traitement-là[304].

Le fait que DesRochers désire que son lectorat interprète le roman redouble l'indétermination de l'écrivain, en ce sens que l'auteur veut que le public puisse s'approprier l'imaginaire qu'il souhaite, qu'il vive et se réapproprie l'indétermination avec lui. Se dessine ainsi une tension entre la réalité et la fiction dans le discours de DesRochers qui, à l'instar de Dawson et de Poulin, adhère au pouvoir de la littérature, à sa suprématie dans notre rapport au monde. Le refus de DesRochers de vouloir imposer un imaginaire précis au lectorat confère de surcroît un caractère sacré et intouchable à cet imaginaire.

Cet échange dénote également la posture de chercheur érudit qu'adopte DesRochers, et ce, dès le début de l'entretien. Questionné par l'animatrice sur ses recherches doctorales, l'auteur se place en opposition à Bakhtine en ce qui a trait à la construction des personnages dans la fiction : « Je suis arrivé à une autre forme de conclusion, qui n'en est pas une, qui est une conclusion ouverte qui est un peu comme… bon je suggère fortement, disons, qu'on doit écouter notre texte quand on écrit[305] », dit DesRochers. Invitant le lectorat à faire de même, DesRochers montre non seulement que son roman s'appuie sur une démarche réfléchie, mais il renouvelle ouvertement le pouvoir de l'imaginaire sur la réalité : l'écrivain doit écouter ses propres textes, comme s'ils étaient dotés d'une vie indépendante du désir de l'écrivain lui-même. DesRochers déplace de ce fait la négociation de son image auctoriale sur son identité d'écrivain, l'éloignant de son statut de professeur d'université qui pourrait délégitimer son travail d'auteur. En effet, il serait juste d'affirmer que les écrivain·e·s-professeur·e·s souffrent d'un déficit de capital symbolique en raison

---

[304] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 7:59.
[305] DesRochers cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 1:33.

du danger que représente l'académisme sur l'image auctoriale[306] ; toute la « matière grise » de l'intellectuel ternirait alors la superbe de l'auteur, puisque ce dernier n'est pas purement écrivain. Dès lors, DesRochers n'insiste pas sur son parcours académique, résistant d'ailleurs quelque peu à expliquer sa thèse en plus de s'opposer à Bakhtine. Si la posture de professeur d'université conforte le discours de DesRochers, ce dernier privilégie *in fine* son identité d'écrivain.

Arsenault nourrit parallèlement l'autorité auctoriale de DesRochers. Après que ce dernier a lu un extrait de son œuvre, l'animatrice demande à son invité s'il a « fait beaucoup de recherches[307] » pour dépeindre le Red Light montréalais, et DesRochers répond :

> J.-S. D : Énormément !
> M.-L. A : Bon, qu'est-ce que vous avez appris ?
> J.-S. D : Tellement de choses, trop pour les mettre dans un roman, j'ai peut-être… mais ça, c'est ma manie. Je fais toujours plus de recherches. Mes recherches sont plus volumineuses que mes livres, ce qui en dit long parfois.
> M.-L. A : Ouais parce qu'il est assez volumineux ce livre-là, quand même. Vous faites pas des petits livres, vous.
> J.-S. D : C'est un de mes petits, en fait[308].

Ces recherches trahissent de nouveau le statut de professeur de l'écrivain et assoient l'autorité auctoriale de ce dernier, multipliée par la grosseur de son roman. Complice, Arsenault confirme avec humour la longueur du roman et renforce de ce fait l'image érudite de son invité, qu'elle traite alors comme un spécialiste du Red Light montréalais. Par ses recherches, par sa posture d'auteur universitaire, DesRochers itère de surcroît son appartenance à l'institution littéraire, dont il récupère les outils et la théorie dans son travail d'écrivain.

Bref, les images de chercheur et d'auteur sont en lutte tout au long de l'entretien de DesRochers ; spécialiste de Bakhtine, l'écrivain assimile à une identité d'auteur une posture académique. Ainsi, il s'établit d'abord et avant tout comme auteur érudit, reléguant l'identité de

---

[306] P. VERDRAGER. « Comment lit-on un "premier roman ? […] », p.30.
[307] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 9:52.
[308] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Les limbes* […] », 9:54.

professeur de littérature au second plan ; s'il s'exprime avec l'autorité et les ressources d'un universitaire, il parle somme toute de son œuvre d'auteur. Même l'indétermination collective de DesRochers est réinvestie dans son travail littéraire : défendant le « flou » identitaire québécois, l'auteur s'inspire de cette flexibilité pour écrire et projeter une nouvelle image du Québec. Dès lors, l'auteur souscrit à plusieurs égards au pouvoir de la littérature, des récits sur l'imaginaire. Arsenault participe à la construction de cette image auctoriale dans une relation de complicité : elle questionne largement son invité sur ses recherches — qu'elles se destinent à son doctorat ou à la création du roman — pour pousser la réflexion sur la littérature.

***

Lorsque l'animatrice reçoit des écrivains qui ont une expérience de publication avérée, l'entretien ne porte pas le sceau de la découverte comme c'est le cas pour les entretiens de primo-autrices ; le récit des origines est abrégé, parfois inexistant, ce qui laisse davantage de temps pour présenter leurs œuvres, principalement les milieux qu'ils impliquent et les personnages plutôt marginaux qui y sont dépeints. Ces discussions permettent aux invités de s'affirmer comme écrivains établis : encouragés par l'animatrice, ils parlent beaucoup, dans une position d'autorité que leur confère leur statut de professeurs de littérature, de leur démarche d'écriture — une démarche solide, reposant souvent sur les outils et le vocabulaire d'une forte culture lettrée — et de leur vision de la littérature. À cet égard, les trois auteurs soulèvent le rapport fiction/réalité, qui, contrairement à ce qui est exposé au chapitre précédent, n'est pas rapporté à des questions strictement biographiques, mais bien à la grande question du « pouvoir de la littérature », que les auteurs traitent de dépression, de lutte ou du Red Light montréalais. Malgré les aspects différenciés que revêt l'indétermination chez chaque auteur, ces derniers manifestent leur pleine adhésion à la littérature, ce qui, par effet de concaténation, assoit leur autorité : si l'imaginaire prime sur le réel, et si les écrivain·e·s sont les artisans de l'imaginaire, le travail des écrivain·e·s s'avère donc

essentiel. Cette adhésion au pouvoir de la littérature sur le réel stabilise l'indétermination des écrivains, qui n'est pas sans comporter des dangers sur l'identité auctoriale :

> c'est pourquoi la volonté de maintenir l'indétermination, en se tenant à distance du danger de détermination extérieure, n'est vivable que dans un point d'équilibre, fragile, entre l'aliénation que constitue la définition de soi par la conformation à une instance extérieure à soi-même, et le danger de dissolution qu'implique l'absence de tout modèle référentiel[309].

Autrement dit, cette posture permet de contrebalancer les pendants négatifs de l'indétermination, toutefois nécessaire à la monstration d'une singularité dans la mesure où l'indétermination serait à l'auteur·trice ce que l'« intraduisibilité[310] » est au texte littéraire. En effet, le·la grand·e écrivain·e, en plus de produire une « grande œuvre », « crée une œuvre de sa propre personne[311]. » Par conséquent, « en se détachant de toute mise en équivalence avec autrui[312] », Dawson, Poulin et DesRochers affirment leur singularité auctoriale : « La réduction au général est bien la forme première de toute violence en régime de singularité[313]. »

L'autorité des auteurs est de surcroît corroborée par l'animatrice, qui devient complice de ses invités dans un rapport de connivence plutôt affiché : elle ponctue leurs discours de marqueurs d'approbation tels que « ça c'est vrai ! », « ça c'est intéressant ! », les questionne sur la littérature et leur accorde somme toute un plus grand pouvoir discursif qu'aux primo-autrices. Arsenault n'opère plus de tentative de transfert de capital symbolique chez ses invités et est donc plus effacée dans les entretiens avec des auteurs établis ; le degré d'intervention — et le type d'intervention — de l'animatrice varie proportionnellement au capital symbolique de ses invité·e·s. Selon cette logique, qu'en est-il auprès des écrivain·e·s consacré·e·s, dont le capital symbolique est d'emblée

---

[309] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 88.
[310] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 178.
[311] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 178.
[312] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 179.
[313] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 277.

mis en exergue par l'animatrice ? La scénographie de l'entretien y est-elle exacerbée ou, au contraire, l'expérience des auteur·trice·s avec les médias facilite-t-elle les interactions ? En fait, ces entretiens laissent place à une plus grande individualité, ce qui donne lieu à des discussions très différentes, dans la mesure où l'univers littéraire des trois auteurs étudiés occupe une place prépondérante.

CHAPITRE 4
« DANS LE MONDE DE… » : L'ENTRETIEN DE L'AUTEUR·TRICE CONSACRÉ·E

Le dernier chapitre de ce mémoire est consacré aux « superstar[s][314]» littéraires, c'est-à-dire aux auteur·trice·s consacré·e·s et reconnu·e·s dans le champ littéraire québécois, voire dans l'ensemble du paysage culturel et médiatique. Les personnalités comprises dans cette catégorie ont connu des succès symboliques et commerciaux importants : couronnées de prix littéraires ou de distinctions prestigieuses, elles ont vendu des milliers d'exemplaires de leurs œuvres, qui ont été traduites ou publiées en format de poche, voire étudiées dans les différentes institutions académiques québécoises. Autrement dit, ces écrivain·e·s occupent une position privilégiée dans le champ littéraire, signalée par différents critères objectifs et quantifiables. Trois auteurs ont été retenus en fonction de ces critères : Michel Rabagliati, Hugues Corriveau et Dany Laferrière, d'ailleurs interviewé à deux reprises durant l'année de production étudiée.

Déjà, ces auteurs s'éloignent des autres écrivain·e·s étudié·e·s dans ce mémoire (presque tou·te·s poètes et romancier·ère·s), par le genre littéraire qu'ils pratiquent : Rabagliati est bédéiste, Corriveau publie un recueil de nouvelles et Laferrière présente un roman illustré rédigé à la main, en lettres cursives. La sous-représentativité de ces genres à l'émission dénote d'emblée le renom des auteurs : tel que mentionné dans le premier chapitre, seul·e·s les auteur·trice·s ayant un capital symbolique proportionnel à l'unicité de leur objet littéraire sont invité·e·s à l'émission, c'est-à-dire que, plus leur capital symbolique est grand, plus iels peuvent présenter des œuvres sortant des sentiers battus.

Au fil de leur carrière, Rabagliati, Corriveau et Laferrière ont non seulement consolidé leur position dans le champ littéraire, mais ils se sont parallèlement bâti un ethos préalable qui, conjugué à leur réputation, influence largement le déroulement des entretiens. En effet, l'audience plonge

---

[314] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* : Entrevue avec Michel Rabagliati », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 5 novembre 2019, Émission de radio, 0:10, URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/447327/audio-fil-du-mardi-5-novembre-2019 (Page consultée le 29 janvier 2021).

réellement dans l'univers des auteurs interviewés, comme si ces derniers, portés par la puissance de leur « grande œuvre », incarnaient leur propre littérature. L'entretien devient donc un prolongement direct de l'œuvre et de la *persona* des auteurs, qui renégocient par le fait même la scénographie de l'entretien en démontrant un pouvoir discursif supérieur à celui des auteurs établis et des primo-autrices étudié·e·s dans les chapitres précédents, et donc une autorité supérieure.

Ces ethos préalables, toutefois, divergent grandement, dans la mesure où les trois auteurs incarnent des imaginaires distincts qu'ils réactualisent de concert avec l'animatrice. Si Rabagliati fait de sa banalité le vecteur de sa singularité, Corriveau, par sa double posture d'auteur-critique, réinvestit pour sa part certains paradigmes de la malédiction littéraire telle qu'étudiée par Pascal Brissette[315], en arborant sa solitude et son univers littéraire glauque. Enfin, Laferrière, véritable phénomène littéraire international, personnifie pleinement ce que Nicolas Gaille nomme dans son mémoire l'« érudit agréable[316] », entremêlant humour et savoir. C'est dans ce troisième entretien que la scénographie bascule davantage : l'animatrice limite ses interventions et écoute l'auteur, même lorsque la conversation s'éloigne de l'œuvre publiée.

Quels éléments Arsenault et ses invités mobilisent-iels dans la co-construction du monde littéraire que les auteurs transposent dans leur entretien ? Comment ces différents univers infléchissent-ils l'image auctoriale des trois écrivains ? Dans quelle mesure la scénographie de l'entretien est-elle renégociée et quels impacts cette renégociation engendre-t-elle sur l'image auctoriale ? Pour étudier les différents univers érigés par les interlocuteur·trices, je me pencherai successivement sur les entretiens de Rabagliati, de Corriveau et de Laferrière, c'est-à-dire de l'auteur le plus « banal » au plus « exceptionnel » aux yeux de l'animatrice.

---

[315] P. BRISSETTE. *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux,* Coll. « Socius Montréal », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 410 p.
[316] N. GAILLE. *L'activité littéraire de Dany Laferrière. Médiatisation et posture d'auteur*, Mémoire (M. A.), Université Laval, 2016, 103 p.

RABAGLIATI : PAUL ET MOI

Auteur de la série autobiographique *Paul* pour laquelle il a reçu nombre de distinctions, dont le Prix Bédélys en 2002, le Prix Dought-Wright à trois reprises (2006, 2013 et 2014) et l'insigne de l'Ordre des arts et des lettres du Québec en 2017[317], Rabagliati instaure d'emblée une ambiance décontractée sur le plateau. Tandis qu'Arsenault avance durant l'introduction que Rosemont est un « personnage principal[318] » de l'œuvre de son invité, ce dernier dément avec humour de fausses rumeurs circulant à son sujet, mais qui soulignent en contrepartie sa sédentarité : « J'ai pas bougé de Rosemont [rires]. Non, c'est comique, c'est que je m'attendais à, des fois on dit : "Ah il a voyagé, il a vécu trois ans au Sénégal". Non, c'est pas vrai, j'ai toujours été à Rosemont. Là je suis à Ahuntsic quand même, gros voyage [rires][319]. » Cette brève interaction résume parfaitement l'image auctoriale qui se dégage de l'entretien, en ce sens que Rabagliati érige paradoxalement sa singularité auctoriale sur une forme de banalité, à contre-courant de plusieurs *topoï* auctoriaux :

> Ainsi celui qui a conscience du stéréotype marquant les représentations communes de l'écrivain peut paradoxalement re-singulariser, par le refus du terme, un statut qui, marqué comme singulier, a été désingularisé par le marquage, autrement dit par la généralisation d'un stéréotype de singularité. C'est dans le refus du stéréotype, fût-il de singularité, que peut se maintenir, malgré la désingularisation qu'opère par définition tout stéréotypage, une singularité, d'autant plus essentielle qu'elle touche non seulement ceux qui, de l'extérieur, se font une image de l'écrivain, mais aussi ceux qui, de l'intérieur, doivent composer avec cette image[320].

Rabagliati déplace donc la négociation de sa singularité auctoriale sur une non-exceptionnalité assumée, ce qui le distingue, on le verra, des autres auteurs étudiés dans le présent chapitre — et de ceux·celles étudié·e·s dans les autres. Il se présente à l'émission comme une personne parmi

---

[317] M. RABAGLIATI. *Michel Rabagliati : Potins et ragots*, [En ligne], n. d., URL : http://www.michelrabagliati.com/Potins_et_ragots.html (Page consultée le 12 novembre 2021).
[318] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 0:17.
[319] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 0:19.
[320] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 275.

tant d'autres, comme un simple citoyen devant déposer un chèque à la banque ou composer avec une rupture amoureuse, sujet de son dernier album :

> C'est un livre sur la solitude et sur le deuil un peu. Il [le personnage de Paul] est isolé, t'sais. Il est vraiment dans un espèce de *no man's land*, dans une sorte de vie blanche là où il se passe pas grand-chose. Il essaie de continuer à vivre après [grande respiration]… On sent que… c'est les contre-coups d'une rupture. T'sais j'ai été marié 30 ans quand même, fait que ça a été une très, très longue relation. Et puis là, il se retrouve là… tout se déglingue un peu autour de lui[321].

D'entrée de jeu, Rabagliati passe indifféremment du « je » au « il », Paul, sans réellement faire de distinction entre son personnage et lui. L'auteur admet de surcroît qu'il ne « voulai[t] surtout pas parler de rupture, parce que, bon, t'sais, ça c'est plus *touché*, tu vois […] C'est comme… r'garde, ça sert à quoi de raconter ça de toute façon, toutes les ruptures sont comme banales. Quand un couple se dégonfle, ben ça se dégonfle[322]. » Rabagliati explique alors le « petit truc[323] » qu'il a trouvé pour dépeindre la situation sans s'y attarder : « Il [le personnage de Paul] regarde une photo chez sa mère, on le voit lui et Lucie quand ils étaient jeunes. Il la repose pis là il a la face longue qui dit "okay, d'accord, là on vient de comprendre". Il dit zéro parole pis on comprend tout de suite, dès les premières pages[324]. » En banalisant les ruptures amoureuses, l'auteur banalise par le fait même sa propre expérience, renforçant la banalité autour de laquelle s'articule sa posture.

Plus encore, Rabagliati parsème son œuvre de moments de tous les jours qu'il cite à l'émission, comme écouter *Les belles histoires des pays d'en haut* seul en mangeant du *Chef Boyardee*[325]. L'auteur avoue illustrer la solitude de Paul, et par extension la sienne, avec plusieurs « symboles[326] » tirés du quotidien, telle une piscine à l'eau « trouble[327] » que Paul n'arrive pas à

---

[321] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 3:35.
[322] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 12:53.
[323] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 13:14.
[324] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 13:15.
[325] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 13:14.
[326] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 4:23.
[327] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 4:03

« éclaircir, ça va avec son esprit aussi qui, qu'il est pas capable d'éclaircir[328]. » Par le partage de références communes avec le public, le bédéiste cherche à créer une proximité avec celui-ci dans son œuvre :

> J'ai pensé au lecteur en faisant ça. Je voulais pas faire un journal personnel non plus, je voulais… j'ai essayé de trouver des angles de vue qui étaient susceptibles d'intéresser un lecteur. Tsé, ça c'est toujours mon *goal* quand je commence un livre, c'est pas un journal personnel, j'espère que le lecteur va avoir du plaisir[329].

Par la mention de son « *goal* » et des ressources littéraires qu'il emploie pour y arriver, Rabagliati réitère cet effet de proximité dans sa posture auctoriale, ce qui favorise tout autant l'identification de l'audience. Cette identification est, en fait, signalée dès l'introduction par l'intervention d'une tierce interlocutrice : alors que Rabagliati raconte une anecdote à propos de sa caisse populaire à Rosemont, Monique Polak, invitée sur le plateau la même journée, ajoute que « [c]'est la même chose à Notre-Dame-de-Grâce[330]. » Dans cette optique, l'extrait choisi pour une lecture — lecture qui frôle les deux minutes, temps plutôt long comparé au reste du corpus — appuie la banalité qu'arbore l'auteur et, conséquemment, la fonction d'identification de cette même banalité : Paul « fait ce que beaucoup de gens qui […] écoutent [l'émission] ont fait, c'est-à-dire qu'il tente de s'inscrire sur un site de rencontre[331] », affirme Arsenault. Le désir de Rabagliati que son lectorat ait « du plaisir » renforce également le lien entre celui-ci et son lectorat, comme si le bédéiste avait toujours un œil tourné vers le public. Ainsi, « [t]out le monde peut se reconnaître dans ce que [Rabagliati] [a] raconté[332] » dans son œuvre et, plus encore, dans la personne derrière le micro.

Il est aussi à noter que Rabagliati s'exprime dans un registre de langue familier, voire ponctue son discours de quelques sacres et anglicismes, au contraire de Dawson qui corrige son propre

---

[328] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 4:05.
[329] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 14:29.
[330] Polak citée par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 2:10.
[331] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 9:17.
[332] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 9:17.

anglicisme. En outre, les conversations se terminent souvent sur une note d'humour poussée par l'écrivain, malgré les sujets plus difficiles que survole l'album. L'auteur tisse ainsi un lien de connivence non seulement avec Arsenault, mais également avec l'audience : l'humour qu'utilise Rabagliati tout au long de l'interview rend ce dernier encore plus accessible et humain, surtout lorsqu'il use d'autodérision, comme s'il réfutait en quelque sorte son pouvoir social pour faire figure d'invité « comme tout le monde ». Cette double accessibilité, à la fois personnelle et discursive, agit dès lors comme une garantie d'authenticité de la démarche artistique de l'écrivain, mais également de l'image que ce dernier projette hors de son œuvre. La bande dessinée elle-même supporte par ailleurs cette authenticité, dans la mesure où il s'agit du tome dans lequel Rabagliati « parle le plus de [lui][333]. » Cette déclaration crée une intimité sur le plateau, entre l'intervieweuse et l'interviewé, et confère à ce dernier une image dénuée d'artifices via l'assimilation Paul-Michel qui se trace tout au long de l'entretien : « Le personnage est très à nu, je suis assez à nu. Je me montre pas mal : c'est ma maison à Ahuntsic, l'intérieur, le chien, etc.[334] », dit Rabagliati, qui s'ouvre énormément au sujet de sa propre vie auprès du lecteur. S'« [i]l y a quelque chose de très impudique à se servir de sa vie[335] », d'être « vraiment dans l'autobiographie[336] », l'animatrice juge que, « en étant aussi impudique, [il] [est] peut-être encore plus touchant qu[']][il] l'[a] jamais été[337] », c'est-à-dire que c'est grâce à cette sincérité que le lectorat est touché. Accessible, attachant, touchant, Rabagliati semble se présenter à l'émission sans masque, tel qu'il est et se dépeint dans ses bandes dessinées. Cette « mise à nu » évoque le « don entier » de soi de l'écrivain,

[333] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 14:26.
[334] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 13:49.
[335] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 13:43.
[336] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 13:47.
[337] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 14:20.

qui invite chaleureusement l'audience dans son univers littéraire, mais aussi personnel, les deux étant de toute façon présentés comme à peu près équivalents.

Si l'animatrice corrobore pleinement l'authenticité de son invité, elle n'adhère en contrepartie que partiellement à la mise en discours de la banalité de celui-ci. D'un côté, elle humanise son invité — dont elle ne liste pas les nombreuses distinctions littéraires en introduction, contrairement à sa formule habituelle —, que ce soit en riant de son autodérision ou en l'assimilant au protagoniste. Plus d'une fois, elle cherche à cerner les passages du livre inspirés de sa vie réelle ; « Est-ce que vous avez vraiment un voisin aussi envahissant ?[338] », lui demande-t-elle lorsque l'auteur parle de celui qu'il appelle Lefuneste en référence à *Achille Talon*. D'un autre côté, elle entérine le statut d'écrivain de Rabagliati et contribue à sa consécration. Elle inscrit par exemple Rabagliati dans la filiation d'Uderzo[339], les deux bédéistes dessinant les villes avec force détails. Rabagliati rejette, en toute modestie, cette comparaison, vantant le travail du « virtuose[340] » qui, contrairement à lui, dessinait en perspective. Plus encore, l'animatrice propose des interprétations littéraires soutenues de la bande dessinée, notamment en ce qui a trait au personnage d'Aline, la mère de Paul, qui décède d'un cancer, telle la mère de Rabagliati. En deuil, ce dernier en profite pour creuser ce personnage et « c'était quoi [s]a relation avec elle aussi[341] », une relation « correcte[342] » mais sans plus. Tandis que le bédéiste s'en tient à la description de sa mère, Arsenault avance :

> C'est l'histoire du Québec que vous racontez à travers votre propre histoire et celle de votre famille, parce qu'on voit que c'est une femme qui est née en 1935, qui fera pas de grandes études, c'est le sort que l'on réservait aux femmes à l'époque. Elle va se marier très jeune, elle va travailler dans une usine [une manufacture, corrige Rabagliati], elle va avoir deux enfants pis elle va profiter

---

[338] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 13:56.
[339] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 0:43.
[340] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 1:10.
[341] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 4:54.
[342] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 5:05.

> des Trente glorieuses parce que, là, malgré le fait que c'est pas des gens qui ont pas beaucoup d'argent, ils vont avoir accès à des voitures, à des appareils électroménagers[343].

L'auteur rebondit ensuite :

> Elle sort de ça, elle sort de la pauvreté, une famille de 17, pis pour elle avoir une laveuse-sécheuse automatique, c'est le boute. Moi, je l'ai sentie quand même très heureuse là-dedans. Dans ma jeunesse, je me rappelle d'elle contente d'être dans la modernité. Il y avait rien de vieux chez nous, jamais de vieilles photos, vieux trucs de famille, tout ça a été jeté, là t'sais[344].

Sans récuser la thèse de l'animatrice, Rabagliati se concentre plutôt sur ses souvenirs d'enfance, se réfugiant de nouveau dans sa banalité et renouant son lien de proximité avec l'audience. Il est néanmoins placé sous une nouvelle lumière jetée par l'animatrice, qui élève symboliquement l'image auctoriale de son invité en analysant l'œuvre de telle façon.

C'est ce même type d'intervention que pratique Arsenault par rapport à l'humeur irritable de Paul : « Il reste quand même qu'il fait des observations très, très justes. Bon, l'obsession de la technologie, le fait que les gens sont rivés sur leur téléphone[345] », avance-t-elle à propos du « fantasme d'agressivité[346] » de Paul devant l'utilisation des cellulaires dans les transports en commun. Sans creuser réellement l'analyse de l'animatrice, Rabagliati renchérit :

> C'est drôle, mais j'y pense à tous les jours quand je suis dans le métro. Si jamais quelqu'un pognait les téléphones de tout le monde pis les sacrait par la fenêtre, qu'est-ce qui arriverait, t'sais. On se ferait, quelqu'un se ferait déchiqueter complètement. J'pense qu'il y aurait un gros, gros carnage là. Les gens y tiennent tellement, c'est comme, c'est chaud dans leurs mains. C'est leur bébé, là. C'est leurs enfants, je pense qu'ils tiennent peut-être… c'est leurs enfants pis après ça c'est le téléphone, je pense[347].

---

[343] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 5:33.
[344] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 5:54.
[345] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 11:55.
[346] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 12:13.
[347] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 12:18.

C'est toutefois l'animatrice qui trace le lien de causalité entre cette « obsession » et la solitude, ce à quoi acquiesce l'auteur. Or, il défend avoir « illustré [s]a solitude[348] » et avoir « appuyé là-dessus parce qu['][il] [est] en train de vivre ça[349]. » Ainsi, Rabagliati rapporte plutôt la discussion sur soi et resserre de nouveau l'homologie Paul-Michel, redoublant, encore une fois, d'authenticité.

Bien que Rabagliati ne développe pas les analyses de l'animatrice, son discours trahit parfois son statut auctorial, voire son statut de bédéiste. « Admirateur d'André Franquin, c'est le père de Spirou, de Gaston Lagaffe[350] », l'auteur fait plusieurs références au monde de la bande dessinée durant l'entretien, tel que mentionné précédemment. Il connaît le travail de dessinateur d'Uderzo, surnomme son voisin Lefuneste, avance que Paul « est passé de Tintin au Capitaine Haddock[351] », bref son travail recèle une intertextualité qui se reflète dans sa posture et qui confirme son appartenance au monde bédéesque. Rabagliati fait plus largement référence au paysage littéraire québécois : non seulement il compare sa mère à « Denise Filiatrault dans son dernier rôle au cinéma[352] », mais il dessine aussi dans *Paul à la maison* le Salon du livre où Paul, maintenant auteur de bande dessinée, fréquente Michel Tremblay ; « J'ai appris ça à Michel hier, il était ravi de savoir qu'il était dessiné dans votre ouvrage ![353] » mentionne Arsenault, qui a interviewé le dramaturge la veille de l'entretien. Ce commentaire produit un transfert de capital symbolique : qu'un auteur comme Michel Tremblay, véritable monument québécois, soit « ravi » d'être inclus dans le travail de Rabagliati traduit la position qu'occupe le bédéiste dans le champ littéraire, à savoir une position consacrée et symboliquement reconnue. Rabagliati avoue ensuite avoir « bien

---

[348] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 12:48.
[349] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 12:50.
[350] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 1:27.
[351] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 11:44.
[352] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 5:17.
[353] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 8:28.

aimé dessiner le Salon du livre[354] », laissant en définitive à l'animatrice le rôle de souligner son statut auctorial de « superstar. »

Foncièrement humain, Rabagliati converse sur son quotidien, évoque des souvenirs d'enfance dans un rapport de connivence ouvert avec l'animatrice. Si Rabagliati verse dans l'autobiographie dans son dernier ouvrage, il intègre une banalité patente à sa posture qui n'est pas sans rappeler le personnage de Paul ; cette correspondance entre l'auteur et son personnage sous-tend l'authenticité de ce dernier. L'audience peut ainsi se reconnaître dans l'image que projette l'auteur et plonger dans l'intimité qui se crée sur le plateau. Cette volonté d'identification, typique des auteur·trice·s grand public, n'est pas sans rappeler « la posture du gars ordinaire[355] » que décèle Luneau chez l'écrivain André Mathieu : Luneau postule que « cette posture du "gars ordinaire" sert, pour le romancier populaire, à ne pas rompre son alliance de première importance avec son public, qui incarne, bien plus que les institutions littéraires, le véritable pourvoyeur de reconnaissance[356]. » Néanmoins, une tension entre banalité et exceptionnalité se fait ressentir durant l'entretien : l'animatrice insiste parfois sur le capital symbolique de l'auteur, que ce dernier ne nie pas. Toutefois, il déplace la négociation de son image auctoriale sur l'univers bédéesque, de Tintin à ses propres *strips*. Rabagliati convoque ainsi son univers littéraire à même l'entretien et réitère sa proximité avec le lectorat dans les médias.

---

[354] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 8:31.
[355] M. -P. LUNEAU. « La misère des riches. Réflexions sur la malédiction littéraire en régime de grande diffusion », *Deux siècles de malédiction littéraire*, sous la direction de P. Brissette et M.-P. Luneau, Coll. « Situations », Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 263.
[356] M. -P. LUNEAU. « La misère des riches […] », p. 263.

CORRIVEAU : « MA TÊTE ET MON UNIVERS[357] »

Corriveau occupe une position « étonnante[358] » dans le champ littéraire québécois : écrivain dont le travail lui a valu deux fois le Prix Alfred-Desrochers — « ça, c'est très prestigieux[359] », commente l'animatrice —, cinq nominations au Prix du Gouverneur général et plus encore[360], Corriveau est également critique littéraire depuis plus de 35 ans[361]. L'inconfort lié à cette double position d'auteur-critique est signalé dès le début de l'entretien par l'auteur lui-même, ce sur quoi rebondit Arsenault : « T'sais on se fait des ennemis, on peut supposer[362] », dit-elle. Corriveau s'exclame alors en riant : « Pensez-vous ![363] » Questionné par l'animatrice sur les inconvénients concrets d'être critique « dans un petit territoire comme le Québec[364] », l'auteur avoue notamment être absent des réseaux sociaux « parce qu['] [il]aurai[t] été littéralement obsédé par ce qu'on allait dire des critiques qu[']][il] faisai[t][365]. » Le métier de critique entraîne chez Corriveau un isolement par rapport à la communauté, *topos* récurrent dans le monde de la création où domine le régime de singularité :

> "Être seul", "être le seul" ou "la seule" : la proximité sémantique entre l'expression de la solitude et l'expression de la singularité n'est pas à négliger. Car l'une et l'autre sont intimement liées : le détachement des liens avec autrui entrave l'assimilation aux formes communes, en même temps que l'expérimentation de voies inédites fait obstacle à leur assimilation par autrui[366].

---

[357] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* : Entrevue avec Hugues Corriveau », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 22 octobre 2019, Émission de radio, 6 :46, URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/446232/audio-fil-du-mardi-22-octobre-2019 (Page consultée le 28 janvier 2021).
[358] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 3:31.
[359] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 1:36.
[360] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 1:28.
[361] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 2:08.
[362] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 2:10.
[363] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 2:12.
[364] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 3:27.
[365] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 2:39.
[366] N. Heinich. *Être écrivain* […], p. 131.

L'auteur admet avoir été boudé, avoir eu des rencontres malencontreuses et que, dans l'ensemble, « ça a été terrible[367] », mais qu'il continuait « par passion[368] » : « J'aime la littérature québécoise, je l'ai aimée toute ma vie. Il m'a semblé qu'une société ne pouvait pas survivre sans sa critique, une vie littéraire ne peut pas survivre sans sa critique[369]. » Ainsi, « la solitude apparaît […] comme une quasi-obligation professionnelle[370] » induite par la position de critique ; Corriveau s'est « totalement interdi[t] cette dimension moderne de la société[371] » pour le bien de la littérature québécoise, pour que sa « passion » puisse « survivre ». La solitude revêt une valeur sacrificielle qui va de pair avec l'exigence artistique et qui participe de l'image auctoriale de Corriveau :

> Ce renoncement au monde, indissociable de la compulsion à créer, fait de la vocation une expérience potentiellement sacrificielle, en vertu de quoi l'artiste est grand non seulement par la qualité de ses œuvres mais par l'intensité de ses souffrances, conformément à la figure du saint[372].

Il en va de même en ce qui a trait à l'enseignement : longtemps professeur de littérature, Corriveau n'aimait pas enseigner par « angoisse de perdre [s]on temps[373] », comme si l'enseignement enlevait du temps pour l'écriture, activité jugée plus valable. Contrairement aux écrivains du chapitre précédent, l'auteur présente l'enseignement comme un moindre mal pour « gagner [sa] vie[374] », et « ne croi[t] pas à la vocation[375]. » Il se dit néanmoins « vraiment très bon prof[376] » car « passionné[377] », réitérant sa passion pour la littérature québécoise qui lui permet de surmonter certaines difficultés, et appuyant au passage son capital symbolique. Autrement dit, l'exigence des

---

[367] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 3:06.
[368] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 3:08.
[369] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 3:10.
[370] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 127
[371] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 2:36.
[372] N. HEINICH. *L'Élite artiste* […], p. 91.
[373] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 1:04.
[374] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 1:16.
[375] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 1:12.
[376] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 0:50.
[377] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 0:56.

sacrifices de l'auteur est proportionnelle à sa passion pour la littérature et, de ce fait, à la grandeur de sa propre image auctoriale.

Cet isolement semble « l'effet d'un travail de singularisation, d'auto-exclusion, de marginalisation[378] » de l'écrivain, l'engagement littéraire se mesurant entre autres par la solitude de l'artiste comme le stipule Heinich. À cet égard, Corriveau réactualise le mythe du poète maudit, cet être créateur tourmenté évoluant en marge de la société qui symbolise la malédiction littéraire : « La notion de poète maudit implique en effet que l'artiste se définisse dans un rapport d'exclusion vis-à-vis d'un groupe dominant, d'une communauté persécutrice : le maudit a besoin d'un opposant innombrable, le plus souvent incarné par "la société"[379]. » Plus largement, Corriveau puise dans différents paradigmes de la malédiction littéraire, et c'est durant la discussion sur l'œuvre de l'auteur que cette posture prend tout son sens :

> M.-L. A. : Moi, je vous ai lu dans un roman précédent. On parlait de l'ambiance que vous instaurez euh… roman qui est paru en 2015, Hugues Corriveau, *Les enfants de Liverpool* où il était, ce roman-là était inspiré d'un fait divers horrible. […] Deux jeunes garçons qui avaient tué un bébé de… il avait 2 ans […] Déjà on est dans un univers sordide, une critique d'une certaine façon par l'histoire que vous allez raconter, de ce que c'est la vie en Occident, Hugues, les dérives de ce que c'est la banlieue, la petite misère, la noirceur des sociétés qui se veulent étincelantes, là. Ça a l'air d'être un univers que vous aimez explorer, parce que le nouveau roman est, en fait c'est un recueil de nouvelles, est campé dans les États-Unis, mais les États-Unis de l'envers du rêve américain. Qu'est-ce que vous aimez gratter, euh, dans ces univers assez glauques, assez noirs, assez déprimants, Hugues ?
> H. C. : Je peux pas répondre à ça. J'ai l'impression que chaque écrivain doit écrire ce qu'il porte en lui. Il y a pas à avoir la nostalgie de, de, des romans heureux. Mon univers, depuis mon enfance et depuis le fait que, c'est devenu très à la mode de le dire, mais j'ai eu une enfance où j'ai été terriblement harcelé. Alors j'ai dû me défendre contre, contre les autres pour arriver au monde et me mettre au monde. Donc, d'une certaine façon, c'est quelque chose qui est dans ma tête et mon univers[380].

---

[378] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 133.
[379] P. BRISETTE. *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, coll. « Nouvelles études québécoises », Montréal, Fides, 1998, p. 67.
[380] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 5:16.

D'emblée, Arsenault questionne l'univers littéraire « glauqu[e]» dans lequel son invité nage, assombrissant soudain l'ambiance sur le plateau. Créant un parallèle entre l'entretien et l'œuvre, elle plonge par le fait même l'audience dans l'univers « noir » et « déprimant » de Corriveau, dont la réponse révèle un mal-être à l'origine de cette noirceur. Outre les sacrifices qu'exige sa « passion », Corriveau se place discursivement à l'extérieur d'une société qu'il dépeint tristement. Le harcèlement vécu par l'auteur durant son enfance évoque directement le *topos* de la persécution, qui constitue avec la pauvreté et la mélancolie les trois vecteurs de la malédiction littéraire selon Brissette[381] :

> Plus rapidement que la mélancolie ou la pauvreté, auxquelles se rattachent maints discours dépréciatifs et représentations dévalorisantes, la persécution tend à s'imposer comme un indicateur du mérite et du génie dans les milieux cultivés européens. Dès l'Antiquité, la persécution est tenue pour l'épreuve qui permet aux hommes de s'illustrer, de manifester devant les dieux et la postérité de leur valeur, leur force et leur sagesse[382].

Brandissant son unicité, Corriveau se serait alors inventé en opposition aux autres, hors des contraintes sociales qui le restreignaient. Enfance torturée, défense contre les autres, auto-engendrement ; autant de *topoï* qui illustrent le détachement de l'écrivain. L'intervention de l'animatrice insiste également sur la marginalité de l'auteur : non seulement la gradation d'Arsenault — « assez glauques, assez noirs, assez déprimants » — traduit l'inconfort ou du moins l'incompréhension de l'animatrice face à l'univers de son invité, mais elle dénote la reprise par Corriveau de certains traits constitutifs de la figure du poète maudit.

En fait, la posture de l'auteur s'articule largement autour de l'opposition intérieur/extérieur, opposition dans laquelle Corriveau entraîne le public. D'abord confrontée à l'image auctoriale sombre qu'édifient Arsenault et Corriveau, l'audience est ensuite invitée à adopter la même

---

[381] P. BRISSETTE, *La malédiction littéraire* […], p. 178.
[382] P. BRISSETTE. *La malédiction littéraire* […], p. 143.

position que l'auteur lors de l'écriture de son œuvre. Ayant découvert le travail de Gregory Crewdson, photographe américain, Corriveau s'est inspiré de ses photographies pour écrire les différentes nouvelles qui composent son dernier recueil : « Gregory Crewdson ne veut rien imposer au regardant. Alors il fixe une image, on est incapable de savoir pourquoi il a photographié ça, qu'est-ce qu'il a nous proposé. C'est le regardant qui fait son histoire à partir de l'image[383] », explique l'écrivain. Ainsi, l'œuvre de Crewdson laisse place à l'interprétation, et l'auteur assume dès lors une position de témoin qui souligne sa propre exclusion, sa propre marginalité. Corriveau décrit ensuite le travail de Crewdson, qui prend des « photos extrêmement intimes, par exemple un homme presque nu dans un lit, la caméra se trouve dans le couloir on est dans la porte et on voit cet homme, et par le reflet d'un miroir, il y a un jeune garçon de 8 à 10 ans, prostré sur une chaise, c'est tout[384]. » L'animatrice avance alors que « ça laisse présager bien des choses[385] », se prêtant au jeu d'interprétation de Corriveau. L'auteur mentionne également une photo où :

> la fille est sur les genoux de sa mère, sa mère a les seins nus et on voit que la porte-patio est à demi ouverte, c'est l'hiver, ça n'a aucun sens, et on voit des pas dans la neige. Simplement les pas qui sortent ou qui rentrent dans la pièce, Il ne dit rien, Gregory Crewdson, il ne fait que cette photo. Faites-en ce que vous voulez, rêvez à partir de là[386].

Par de telles descriptions, Corriveau lasse planer de nombreux non-dits et invite l'audience à interpréter les images capturées par Crewdson. L'auteur le dit lui-même : « je suis sûr que, autour de la table, il y aurait pas la même histoire pour personne[387]. » Autrement dit, Corriveau invite l'animatrice et le public à reproduire sa démarche de création, c'est-à-dire à se placer hors de la

---

[383]Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 8:34.
[384] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 7:59.
[385] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 8:18.
[386] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 11:58.
[387] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 8:20.

scène, hors de l'objet étudié, démarche qui s'apparente à celle de Crewdson : « il ne se préoccupe absolument pas de la situation[388] », affirme Corriveau avec admiration à propos d'un accident d'autobus photographié par l'artiste.

Si ce passage transpose l'espace de création de l'écrivain à l'émission, ce sont les diverses remarques d'Arsenault sur le travail de Crewdson qui permettent pleinement de restaurer l'imaginaire glauque de Corriveau. Alors que ce dernier décrit l'œuvre du photographe, Arsenault stipule à plusieurs reprises que l'« atmosphère générale est assez triste[389] », que les photographies ont quelque chose de « mélancolique[390] », « inquiétant[391]. » Son discours gravite largement autour de la « solitude[392] », de la « mélancolie[393] », de la « tristesse[394] » que renferme l'œuvre de Crewdson et qui se font également ressentir dans le recueil de Corriveau :

> Donc, des gens qui sont un peu esseulés. La vie en commun a comme disparu, on pourrait dire ça de l'ensemble des histoires aussi là, et pis il y a souvent une sexualité, bon parfois consentie, mais triste, parfois on sait pas trop si c'est consenti, de l'inceste aussi au sein de certaines familles, là. Pourquoi ça, Hugues Corriveau ?[395]

Cette question, en apparence toute simple, traduit de nouveau l'incompréhension de l'animatrice face aux sombres tableaux attirant Corriveau. Tel que souligné par Arsenault, le travail des deux hommes se ressemble à plusieurs égards, puisque Crewdson s'intéresse aux « aspects marginaux[396] », ce pour quoi l'auteur avoue avoir « instantanément eu le coup de foudre[397]. » L'écrivain peut, dès lors, embrasser cette marginalité et en repousser les limites : « Ah ben

---

[388] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 10:19.
[389] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 9:01.
[390] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 9:07.
[391] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 9:08.
[392] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 10:02.
[393] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 10:03.
[394] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 10:04.
[395] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 10:50.
[396] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 11:18.
[397] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 7:42.

l'inceste, mais c'est moi qui l'ai vu, hein ![398] », répond-il en réitérant qu'il écrit ce qu'il porte en lui, là où quelqu'un d'autre verrait autre chose. Aussi, l'absence de « vie en commun » dans l'œuvre que relève l'animatrice trahit de nouveau la thématique du retrait de la société chez Corriveau, qui réactualise par cette solitude affichée le *topos* de la mélancolie théorisé par Brissette. Ainsi, la marginalité de l'auteur s'avère toujours en filigrane durant l'entretien qui, par les sujets délicats dont traitent Corriveau et Arsenault et l'ambiance sobre qui règne sur le plateau, restitue l'univers noir de l'auteur.

Fantôme des réseaux sociaux, enfant harcelé et écrivain autoengendré, Corriveau réactualise à plusieurs égards le très ancien mythe de la malédiction littéraire en fonction des conventions sociales contemporaines. Incarnant pleinement son propre univers littéraire, l'auteur adopte une posture qui gravite largement autour du *topos* de la solitude, du détachement face aux autres ; il se concentre donc sur sa propre intériorité pour écrire. Il revendique de ce fait une forme de marginalité, de surcroît amplifiée par l'animatrice qui questionne constamment les recoins les plus obscurs de la trajectoire de son invité ; querelles de critique, intérêt pour « l'envers du rêve américain » ou écriture à contraintes, Arsenault confronte Corriveau aux difficultés qu'il s'impose et endure, pour s'adonner à sa « passion ». L'entretien creuse alors l'univers glauque de Corriveau, dont les réponses étoffées laissent entrevoir les sombres coulisses.

[398] Corriveau cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Dérives américaines* […] », 11:06.

LAFERRIÈRE : « TOUT EST DE MOI SAUF LE CODE BARRE[399] »

Interviewé à deux reprises durant l'année de production étudiée, Laferrière compte parmi les personnalités les plus reconnues du paysage littéraire québécois. L'introduction de l'animatrice se fait transparente à ce propos : « Écrivain de renommée internationale, membre de l'Académie française, gagnant du Prix Médicis étranger en 2009 pour le très, très beau roman *L'énigme du retour*[400] », énumère-t-elle d'entrée de jeu. Comptant plus de 30 œuvres à son actif, Laferrière détient un capital symbolique aussi élevé qu'irréfutable signalé tout au long de l'entretien — d'une durée de 21min 42sec, il s'avère le plus long du corpus large —, autant par ses propres interventions que celles de son interlocutrice.

Multipliant les apparitions médiatiques depuis le début de sa carrière, Dany Laferrière a été le sujet de différentes analyses posturales, dont les travaux de recherches de Nicolas Gaille. Dans son mémoire de maîtrise, paru en 2016, ce dernier décèle déjà la posture d'« érudit agréable » qu'adopte l'écrivain dans l'espace public, c'est-à-dire que, bien que Laferrière soit porteur d'un vaste savoir débordant des frontières nationales et artistiques, il ne communique pas ses connaissances de façon corrosive, conjuguant érudition et affabilité :

> De fait, l'érudition de Laferrière ne peut être comprise que comme une *érudition agréable* ; le second terme fait plus qu'insister sur le talent de conteur et l'humour qui caractérisent l'écrivain, il relativise, atténue, la portée du premier terme, étant entendu que l'érudition (seule) est définie comme un « savoir approfondi fondé sur l'étude des sources historiques, des documents, des textes ». Ainsi, Laferrière ne se présente pas comme un érudit à la Marguerite Yourcenar, par exemple, où l'écrivain impressionne par le caractère exhaustif de son savoir (historique) – ou, autres exemples, Régine Robin et Hubert Aquin (érudition dans la théorie littéraire), Jules Verne (érudition scientifique) – ; il remplit plutôt, en quelque sorte, une « fonction-érudit » dans

[399] Laferrière cité par M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* : Entrevue avec Dany Laferrière », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 19 novembre 2019, Émission de radio, 0:55, URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/448473/rattrapage-du-mardi-19-novembre-2019 (Page consultée le 31 janvier 2021).
[400] M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 0:08.

> un champ médiatique québécois réceptif à une érudition qui se décline sous un mode convivial, imprégné d'humour[401].

C'est cette même dynamique qui est en jeu à *Plus on est de fous, plus on lit !*, et ce, dès le début de l'entretien. Venu présenter *Vers d'autres rives*, une œuvre cursive, Laferrière répond en plaisantant à l'animatrice, qui lui demande s'il s'agit bel et bien de son écriture, que « tout est de [lui], sauf le code barre[402]. » Troquant les blagues pour une première réflexion sur notre société et son rapport à la technologie, il ajoute ensuite : « c'est l'idée de la main, c'est-à-dire de reprendre cet outil magnifique qui a coûté des millénaires et qui est tout chargé d'expérience de la vie humaine, et je crois qu'elle survivra à l'ordinateur[403]. » Il est à noter que ce changement de ton s'opère subitement, sans avertissement, comme si ces pointes de sagesse ne se trouvaient jamais très loin dans l'esprit de l'auteur.

En plus de faire référence à une pléthore d'artistes dans son œuvre et dans l'entretien — Jorge Luis Borges, Wilson Bigaud, Hector Hyppolite, Louisiane St-Laurent, Carl Brouard, lequel est cité de mémoire —, Laferrière ponctue son discours de plusieurs observations de ce genre, stipulant notamment qu'« un être humain, quel qu'il soit, n'a que trois ou quatre récits dans sa vie[404] », ce à quoi acquiesce immédiatement l'animatrice. Dans la même veine, Laferrière explique durant plusieurs minutes les différences entre les conditions des personnes racisées à Montréal et celles dans le sud des États-Unis, où il a vécu auparavant. Toutefois, au fil de ses exemples, l'auteur extrapole de plus en plus jusqu'à formuler de véritables théories sur le rapport de l'être humain au territoire :

> Donc, si nous regardons les villes, nous arpentons les villes, nous circulons les villes de manière, croyant que c'est tout à fait spontané et naturel, alors que nous sommes arpentés. En fait, quand on parlera de colonisation […], on verra bien

---

[401] N. GAILLE. *L'activité littéraire de Dany Laferrière* […], p. 39.
[402] Laferrière cité par M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 0:55.
[403] Laferrière cité par M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 1:06.
[404] Laferrière cité par M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 5:49.

> que le geste humain est tout à fait codé et que nous sommes codés d'avoir un ADN qui est lié à toutes les formations qu'on nous a transmises et au fil du temps[405].

Discourant longuement sur le racisme, Laferrière se prononce enfin sur la colonisation : « On vous dit que le dictateur vous envoie en exil, et non, non. Le dictateur *croit* m'envoyer en exil, mais, moi, je suis en voyage. Je peux renouveler la question. Et puis aussi, je crois que lui est en exil de la vie. Je le mets en exil. Il peut pas quitter le palais, sinon il est en danger[406] » Aussi surprenante que sage, cette réponse subvertit une réalité en en renversant la logique, ce qui adoucit tout autant le ton de l'auteur que sa posture d'intellectuel ; Laferrière peut ainsi traiter de sujets plus délicats sans alourdir, ni par le *dit* ni par le *dire*, l'entretien, et préserver par conséquent son image d'« érudit agréable ». Récurrentes, les théories émises par Laferrière trahissent de surcroît l'autorité auctoriale qui lui est accordée et toute l'estime que lui porte l'animatrice, qui l'écoute attentivement et manifeste constamment son accord. L'écrivain « performe son érudition[407] » et fait figure d'autorité non seulement en littérature, mais en matière sociale de toute sorte.

Si Laferrière déploie l'étendue de ses connaissances lors des entretiens, citant promptement différents artistes ou formulant des théories sur divers phénomènes sociaux, il fait donc preuve d'un humour et d'une chaleur qui contrebalancent les possibles déplaisirs de l'érudition. L'auteur oscille constamment entre ces deux pôles, engendrant tour à tour l'admiration et le rire sur le plateau. Outre de nombreuses blagues, dont quelques exemples ont été offerts, l'« une des modalités singulières de l'humour dont fait preuve Laferrière est en effet la mobilisation d'épisodes autobiographiques et d'anecdotes liées à l'enfance[408]. » Par exemple, lors de la discussion sur le racisme, Laferrière affirme que la dernière étape de la colonisation serait la délivrance de la

---

[405] Laferrière cité par M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 17:44.
[406] Laferrière cité par M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 19:52.
[407] N. GAILLE. *L'activité littéraire de Dany Laferrière* […], p. 41.
[408] N. GAILLE. *L'activité littéraire de Dany Laferrière* […], p. 34.

personne colonisatrice[409], concluant avec une anecdote personnelle qui provoque le rire de l'animatrice : « Alors chaque fois que je prends le métro à Paris, il y a toujours un qui vient me toucher : "Vous savez, c'était pas ma faute, hein, si les Français étaient allés coloniser Haïti !" [rires] J'ai dit : "Mais écoute, ça fait 200 ans, ça va." "Oui oui, mais je tiens quand même à vous le dire !"[410] »

En fait, l'entretien est un véritable tissu de souvenirs, puisque l'œuvre publiée par Laferrière repose sur « cette idée de raconter une vie à partir des émotions sans mettre de dates ou de faits très précis[411]. » Comparant sa démarche à la pensée d'un enfant, qui « enlève l'émotion du cadre[412] », Laferrière dit avoir également « recours à des peintres cognitifs haïtiens qui sont si proches de cette manière de faire, de ces couleurs, de cette floraison de choses[413]. » « C'est une éducation picturale, en fait, à laquelle vous nous convoquez[414] », affirme l'animatrice. Discutant de certains passages du livre, Arsenault revient donc sur des moments de la vie de son invité qui, tel que mentionné par Gaille, mobilise ses souvenirs :

> M.-L. A. : Le premier poète que vous rencontrez d'ailleurs, c'est votre mère qui vous dit « Lui, c'est un poète. » Vous avez quel âge quand elle vous dit ça ?
> D. L. : Ho là, on allait à la messe de dimanche alors, parce que je me suis affranchi de la messe de dimanche, la messe de 4h00 avec, du matin, avec ma mère assez vite, donc ça pourrait mettre une date. Mais on allait là, et puis ma mère qui, qui… je ne sais pas, je ne sais pas ce qu'elle avait en tête…
> M.-L. A. : Il s'appelle Carl Brouard, c'est ça ?
> D. L. : Oui, il s'appelle Carl Brouard. Je sais pas ce que ma mère avait en tête, mais elle a regardé avec dédain, cet homme qui, enfin, qui se vautrait dans sa pisse et la boue du marché Salomon, en me disant tout bas, en sifflant comme elle me le faisait quand elle était pas contente : "c'est un poète". Et je me suis dit, j'ai regardé le type, il était assis les fesses à l'air, un adulte, sur un morceau de carton et autour de lui c'était la poussière noire des marchands de charbon et

---

[409] Laferrière cité par M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 20:53.
[410] Laferrière cité par M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 21:02.
[411] M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 3:59.
[412] Laferrière cité par M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 4:19.
[413] Laferrière cité par M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 4:36.
[414] M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 5:56.

> je me suis dit : « C'est ça que j'aimerais être. Un type qui n'est pas obligé d'aller à la messe de 4h00 » [rires][415].

De nouveau, Laferrière termine son histoire sur une note humoristique, et la chute ironique du récit provoque l'hilarité sur le plateau. Par ses anecdotes, Laferrière affiche, dans sa posture d'« érudit agréable », une fausse naïveté qui le rend accessible et sympathique aux yeux du public. Outre quelques considérations métatextuelles en début d'émission, la conversation gravite largement autour des souvenirs de l'auteur, qui enchaîne les anecdotes durant l'entretien, où se côtoient alors des dictateurs, des militant·e·s politiques, des poètes et des peintres d'Haïti, mais aussi la mère de l'auteur, sa fille ou encore sa grand-mère, la fameuse Da que le public connaît grâce à ses œuvres.

Dès lors, une homologie se trace entre la structure de l'entretien et celle de l'ouvrage présenté par l'auteur : toutes deux s'érigent sur les souvenirs de Laferrière, qui les convoque sans ordre précis. L'entretien s'inscrit dans le prolongement de l'œuvre, comme si l'auteur opérait un glissement hors de l'écriture ; l'entretien, rappelons-le, « engendre par la force du dialogue non seulement des aveux mais des inédits[416] », en ce sens que la parole permise par l'entretien recèle une force de création qu'exploite pleinement Laferrière. Bien sûr, la forte nature autobiographique de l'entretien plonge l'audience dans le monde de l'écrivain, mais la porosité entre ces deux discours transpose carrément l'univers littéraire de Laferrière à l'émission. Autrement dit, autant le contenu que la forme de l'entretien suggèrent la continuité de l'œuvre hors de l'objet-livre.

Si les interventions de l'animatrice ont été peu analysées jusqu'à présent, c'est en fait qu'elles se font beaucoup moins nombreuses que dans les autres entretiens étudiés ou, assurément, beaucoup moins variées. Outre les questions servant à diriger l'entretien, elles se résument largement à des rires, des marqueurs d'approbation (« oui », « bien sûr », « c'est vrai que […]») et

---

[415] M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 6:03.
[416] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […] », p. 128.

des compliments (« le très, très beau roman *L'énigme du retour*[417] », « moi j'ai eu les larmes aux yeux quand j'ai lu ça, dès le départ[418] »). Ce type d'interventions signale fortement la position de l'écrivain dans le champ littéraire québécois, tout en modifiant la scénographie de l'entretien. Tel que mentionné plus haut, c'est en compagnie de Laferrière que la scénographie de l'entretien se voit le plus bousculée tant la notoriété de l'auteur est grande. Essentiellement, la distribution des rôles discursifs est à la fois exacerbée et renégociée : exacerbée, d'une part, par l'écart entre le pouvoir social de l'auteur et celui de l'animatrice, écart creusé par tous les compliments qu'adresse cette dernière à son invité ; renégociée, d'autre part, puisque le pouvoir social de Laferrière accroît son pouvoir discursif. On pourrait presque avancer que l'entretien est une présentation de l'auteur, un monologue où intervient peu l'animatrice — qui semble presque assumer une position de fan —, ce qui permet à Laferrière d'être érudit là où elle s'assure au contraire que les primo-autrices demeurent sur un terrain plus accessible. À un seul moment Arsenault va à l'encontre des propos de son invité, qui tait la douleur vécue par sa mère après le départ de son père :

> Mais avec un mot, là, une description d'une photographie, vous évoquez quand même une grande, grande souffrance, celle de voir son mari partir et de ne jamais le voir revenir pour des raisons politiques, Dany. Vous évitez de répondre [hésitation] un peu à ma question, mais il reste quand même qu'il y a ça dans le livre[419].

Il est à noter qu'Arsenault oriente aussitôt la discussion sur un autre passage du livre, ne répétant pas sa question. Cette interaction laisse croire que, non seulement Laferrière détient un pouvoir discursif supérieur aux autres invité·e·s en raison de son renom, mais que l'animatrice elle-même réduit son propre pouvoir discursif par respect pour son invité : « La performance littéraire est aussi déterminée par le statut de l'œuvre : aux grandes œuvres on recherche des performances

---

[417] M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 0:15.
[418] M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 2:50.
[419] Laferrière cité par M.-L. ARSENAULT. « *Vers d'autres rives* […] », 15:28.

distinguées et aux textes scandaleux, des performances déshonorantes[420] », stipule Yanoshevsky. L'hésitation qu'Arsenault laisse échapper traduit de surcroît la prudence avec laquelle elle s'exprime. Tout en accordant l'espace discursif à Laferrière pour reconstituer son univers littéraire, ce remaniement de la scénographie participe de la grandeur de l'invité.

En un mot, Laferrière incarne la littérature : par sa maîtrise indéniable des codes médiatiques, l'écrivain fait de l'entretien un espace de performance littéraire où il réitère sa position privilégiée dans le champ littéraire. Adoptant une posture d'« érudit agréable », Laferrière s'affirme comme auteur consacré par l'entremise de récits livrés avec un mélange singulier d'éloquence et d'humour, ainsi que d'une intertextualité et d'un savoir qui témoignent mêmement de son intellect et de son expérience. L'attitude de l'animatrice tout au long de l'entretien met en exergue l'exceptionnalité de l'image projetée par l'auteur : ses interventions permettent la plupart du temps de corroborer les dires de l'auteur ou d'encenser son travail. Dès lors, l'image auctoriale de Laferrière dégage quelque chose de vénérable, voire mythique, tant le respect et l'admiration de l'animatrice sont tangibles durant l'entretien. Ainsi, l'invité et l'animatrice, via des ressources distinctes et une complémentarité discursive presque totale, convoquent le riche univers de l'auteur et perpétuent la grandeur qui précède Laferrière. Finalement, considérant la longueur exceptionnelle de l'entretien, combinée au fait que l'animatrice demeure en grande partie silencieuse, l'Académicien aura été l'écrivain qui, dans tout le corpus, aura le moins co-construit son image. Le temps de parole qui lui est imparti lui confère un contrôle exceptionnel de celle-ci.

***

[420] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […] », p. 163.

Banalité, malédiction, exceptionnalité… Quoique très différentes, les postures de Rabagliati, de Corriveau et de Laferrière renvoient toutes, à l'instar de celle de Savard, au pacte d'authenticité énoncé par Montaigne et cité précédemment : « Je suis moi-même la matière de mon livre[421]. » Certes, ces trois entretiens plongent l'audience « dans le monde » des auteurs interviewés, dont les postures s'articulent autour de topiques permettant de transposer leur univers littéraire à la radio : humour, solitude et « érudition agréable », autant de *topoï* qui font de l'entretien le prolongement de l'œuvre des auteurs dans l'espace médiatique. Mais, plus encore, ces univers, ces « mondes », se superposent à la vie des écrivains. En effet, de nombreuses corrélations sont tracées entre la vie des invités et leur univers littéraire, même lorsque celui-ci s'éloigne de l'autofiction ou de l'autobiographie : Rabagliati adopte une posture de « gars ordinaire », comme son personnage, ce qui lui permet de réitérer sa proximité avec le public ; Corriveau met de l'avant sa marginalité en réactualisant à plusieurs égards la malédiction littéraire, ce qui justifierait son écriture « glauque », « sombre » ; Laferrière ponctue l'entretien de souvenirs d'enfance entremêlés de pointes de sagesse et d'érudition qui font de lui l'incarnation même de sa littérature. Là où elle servait à accorder du capital symbolique aux primo-autrices via la reconstitution d'un récit des origines ou à conférer une autorité accrue aux auteurs établis en proclamant le pouvoir de la fiction sur la réalité, la question du biographique s'inscrit ici dans la découverte de la « vérité » de l'auteur consacré, dans la mesure où, tel que mentionné, « la personnalité d'un homme expliquerait son œuvre[422]. »

Si les *topoï* de la vocation et de l'indétermination sont évacués des discours des auteurs et de l'animatrice, il n'en demeure pas moins que la singularité des écrivains consacrés est alimentée par une « exigence de personnalité. » Selon Heinich, la singularité s'incarne dans l'« impératif

[421] MONTAIGNE. Avis au lecteur des *Essais* […], p. 35.
[422] M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN. « Du feuilleton à l'interview […] ».

d'originalité[423] » propre au monde artistique, l'originalité reposant elle-même sur une « exigence de "personnalité"[424]. » Autrement dit, l'originalité d'un·e auteur·trice provient de sa propre singularité, qu'iel transpose dans son écriture. Dès lors, la singularité d'un·e écrivain·e se rattache à sa poétique, à laquelle doivent donc correspondre les réponses données en entretien pour être jugées authentiques. Ainsi, plus un·e auteur·trice souligne l'originalité de son œuvre, plus iel met théoriquement sa propre singularité en exergue, entretenant le lien persistant entre le biographique et l'artistique. C'est la même dynamique qui s'opère en ce qui a trait à Rabagliati, ouvertement « non singulier » : plus il souligne la banalité de son œuvre — « toutes les ruptures sont comme banales[425] », soutient-il —, plus il met en relief sa propre banalité, et donc sa propre singularité dans un renversement axiologique.

Somme toute, l'animatrice tolère une plus grande marge d'individualité dans les entretiens avec les auteurs consacrés. Par exemple, le temps de parole d'Arsenault est inversement proportionnel au degré de consécration de son invité, renégociation scénographique particulièrement apparente dans l'entretien avec Laferrière. Malgré sa discrétion, l'animatrice nourrit l'univers des auteurs : elle questionne Rabagliati sur son quotidien, confronte Corriveau sur l'intérêt qu'il porte aux portraits sombres de la société et invite Laferrière à creuser les anecdotes dont il traite dans son livre. Cette posture d'intervieweuse accentue dès lors la grandeur des invités, qui contrôlent davantage leur image auctoriale, d'où la disparité entre les postures d'auteurs consacrés.

---

[423] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 176.
[424] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 177.
[425] Rabagliati cité par M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 13:05.

CONCLUSION

Pourquoi, donc, demander à l'homme ou la femme de lettres de prendre la parole, demandait Thérenty. Par ses modalités orales, l'entretien radiophonique offre un espace de performance à l'auteur et cette « performance ne se limite jamais totalement à la posture médiatique ou à la construction de l'image de soi dans un but de *marketing*. Au contraire, tout geste, toute parole de l'écrivain, et tout *setting* peuvent être ramenés à la poétique de l'écrivain·e par l'esthétique du spectacle[426]. » Se concentrant sur cet objet encore ignoré qu'est l'entretien d'auteur·trice, ce mémoire cherchait à questionner cette « performance » de l'écrivain·e dans les médias, plus précisément à en révéler le potentiel dans la construction d'une image auctoriale. Quelles ressources l'auteur·trice mobilise-t-iel hors de l'écriture et, surtout, face à un·e autre agent·e ? En effet, l'intervieweur·euse assume le rôle d'intermédiaire entre l'auteur·trice et le public, mais dans quelle mesure participe-t-iel à la construction de l'image de son invité·e ? Quelles images auctoriales se dégagent de ces interactions, qui s'inscrivent au carrefour de la littérature et du médiatique ? Et quelle place y occupe le biographique, véritable rhétorique de l'entretien résistant à la rupture proustienne entre la personne qui écrit et l'entité sociale ?

Devant les lacunes des recherches québécoises portant sur l'entretien d'auteur·trice, mon mémoire visait à analyser la co-construction de l'image auctoriale par la dyade formée de l'écrivain·e et de l'intervieweur·euse dans notre paysage culturel, en prenant comme sujet les entretiens réalisés par l'animatrice Marie-Louise Arsenault auprès d'écrivain·e·s publiant une œuvre de fiction dans le cadre de l'émission *Plus on est de fous, plus on lit !* lors de la saison 2019-2020. Plus précisément, il s'agissait d'étudier la construction orale de l'image auctoriale, c'est-à-dire l'ethos discursif des auteur·trice·s, et les ressources permises par la forme conversationnelle de l'entretien mobilisées à la fois chez l'animatrice et ses invité·e·s.

---

[426] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 194.

Je formulais comme hypothèse principale que les auteur·trice·s, loin de récuser le discours biographique, exploitent au contraire ce très ancien filon afin d'assoir leur authenticité, vertu cardinale du pacte de lecture qui assure au public, dans la plus grande transparence, une garantie de « vérité ». Toutefois, je supposais que le *topos* même de la vocation serait redéfini par les écrivain·e·s, notamment via la rupture entre le don et la vocation, dans une optique de singularisation. Pour ce faire, les auteur·trice·s mettraient de l'avant le travail et les sacrifices qu'exige l'écriture, s'éloignant de la passivité du don.

Après un recensement d'articles journalistiques portant sur l'émission, j'ai cerné dans le premier chapitre le contexte discursif dans lequel les interlocuteur·trice·s échangent, soit un espace revendiquant haut et fort son inclusivité. En effet, l'animatrice souhaite s'adresser à l'ensemble de la population dans une émission aux airs de *talk-show*, allant à contre-courant des formules plus élitistes qu'adoptent traditionnellement les émissions culturelles. Toutefois Arsenault n'a pas peur « de placer la barre haute[427] » : littérature, philosophie, économie, politique… elle traite de nombreuses disciplines derrière son micro, engageant des réflexions parfois plus intellectuelles avec ses invité·e·s. Adoptant une posture populaire, voire engagée, l'animatrice tente donc de démocratiser l'accès à l'information et à la culture via un véhicule médiatique qu'elle souhaite délester d'un certain snobisme. Dans la même veine, *Plus on est de fous, plus on lit !* offre une vitrine à la « nouvelle parole[428] » ayant marqué la littérature québécoise dans la dernière décennie. Dès lors, Arsenault reçoit des écrivain·e·s de tout horizon, dont une étude statistique a permis de brosser le portrait-type. En effet, cette étude révèle que, durant l'année 2019-2020, plus de 40 maisons d'édition sont représentées à l'émission, ce qui témoigne de l'ouverture de *Plus on est de fous, plus on lit !* envers le *boom* éditorial que connaît le Québec au tournant des années 2000.

---

[427] Arsenault citée par D. TARDIF. « L'arrière-boutique […] », p. 77.
[428] C. GUY. « Marie-Louise Arsenault. […] ».

C'est donc dire que l'émission se penche sur les nouvelles mouvances du champ littéraire québécois comme sur les plus anciennes, via des auteur·trice·s issu·e·s d'un large spectre. Bien que l'émission s'intéresse aux différentes tendances littéraires, force est d'admettre que, si des écrivain·e·s de milieux variés sont interviewé·e·s, les genres qui y sont représentés sont généralement le roman et la poésie ; les invité·e·s s'écartant de ces catégories possèdent déjà un capital symbolique, en littérature ou dans un autre domaine. De cette présentation factuelle de l'émission se dégage un constat : l'animatrice elle-même jouit d'un important capital symbolique qui, conjugué à la présence répétée d'écrivain·e·s ayant déjà publié et donc potentiellement connu·e·s, renforce le potentiel consacrant dans l'émission. D'ores et déjà, il serait juste d'avancer que *Plus on est de fous, plus on lit !* est susceptible d'incarner, par ces deux vecteurs, un pourvoyeur de légitimité non négligeable dans le monde littéraire québécois.

En fonction de ce panorama ont été établis les critères de sélection des dix entretiens composant mon corpus restreint, auxquels les trois chapitres suivants sont dédiés. Interrogeant différent·e·s auteur·trice·s situé·e·s à différents moments de leur trajectoire, ce mémoire a permis d'identifier les modalités de construction des images auctoriales en circulation, depuis l'entrée en littérature jusqu'à la consécration, en combinant des théories d'analyse de discours et de sociologie littéraire.

L'entretien des primo-autrices s'articule largement autour d'un « récit des origines », auquel Arsenault infléchit une dimension vocationnelle, dimension également nourrie par les invitées : depuis leur enfance, forcément remplie d'histoires ou de livres, elles aiment lire et écrire des récits. Servant à faire découvrir de nouvelles figures auctoriales à l'auditoire, ce récit des origines assure une fonction de légitimation, dans la mesure où la vocation, manifestée très tôt par le don, témoigne de l'authenticité d'un statut auctorial nouvellement acquis. En revanche, le discours vocationnel peut être subverti, comme en témoigne la posture de Lafontaine qui, à l'inverse de Jean-Louis et

de Savard, avoue trouver dans la littérature les éléments manquants de sa jeunesse. Cette subversion, néanmoins, illustre le poids symbolique accordé aux récits d'arrivée à la littérature. Outre le registre vocationnel de l'animatrice, les études des primo-autrices constituent un lieu privilégié de monstration d'une légitimité littéraire. L'animatrice mentionne immanquablement la formation de ses invitées, qui mettent alors de l'avant le travail et les sacrifices qu'exige l'écriture. L'image auctoriale des primo-autrices se situe ainsi entre l'apprentissage et la vocation, *topos* redéfini par les invitées qui renégocient la passivité du don. C'est donc dans ces entretiens que l'on ressent une plus grande inadéquation entre le discours des écrivaines et celui de l'animatrice, qui soumet plutôt ses invitées au principe du *human interest*. Il en va de même lorsque la primo-autrice provient d'un autre milieu que la littérature, telle Elkouri. Chroniqueuse à *La Presse*, cette dernière doit composer avec son ethos préalable de journaliste, sur lequel insiste fortement Arsenault : le statut de journaliste d'Elkouri éclipse ainsi celui d'autrice durant la majorité de l'entretien. Pour faire valoir ce dernier, Elkouri défend la liberté de création qu'elle s'est octroyée durant l'écriture de son roman, ce qui provoque une rupture entre son travail littéraire et son travail journalistique, exempt de fiction. Bref, c'est dans ces entretiens qu'une tension se fait le plus ressentir entre le discours des primo-autrices et celui de l'animatrice : si les premières soulignent leur légitimité auctoriale et leur singularité, la seconde les place sous le sceau de la découverte, dont une déclinaison essentielle est le biographique. Les primo-autrices semblent se plier au jeu du biographique, fortement instillé par l'animatrice, qui garde un contrôle relativement serré de ces entretiens.

Consacré aux entretiens d'auteurs établis, soit des écrivains ayant une expérience de publication avérée mais qui ne sont pas, pour reprendre l'expression d'Arsenault, des

« superstar[s][429]» littéraires, le troisième chapitre montrait comment ces auteurs souscrivent au pouvoir de la littérature sur le réel et sur l'imaginaire. Ses invités étant déjà reconnus pour leur travail littéraire, l'animatrice oriente plus rapidement l'entretien sur l'œuvre des écrivains, qui peuvent donc davantage expliquer leur démarche d'écriture ; les trois écrivains empruntent les outils de la culture lettrée ou universitaire pour en discuter, même si le sujet de leurs œuvres s'en éloigne. À l'instar des primo-autrices, les auteurs établis déplacent donc la négociation de leur image sur le travail derrière l'écriture, niant la passivité de la vocation littéraire. C'est ainsi que Dawson, Poulin et DesRochers soulèvent le rapport fiction/réalité qui, selon eux, domine dans le rapport au monde d'une société donnée. Participant à la construction de l'image de ses invités, Arsenault ne rapporte pas constamment ce rapport fiction/réalité à un discours biographique, mais laisse plutôt les auteurs réitérer leur adhésion au pouvoir de la littérature. Ce faisant, elle promeut le pouvoir social de ses invités, également accru par le pouvoir discursif qu'elle leur accorde. Cette adhésion au pouvoir de la littérature stabilise par le fait même l'indétermination des invités, signalée dès la présentation biographique. En effet, Dawson, Poulin et DesRochers revendiquent via leurs postures différentes formes d'indétermination — familiale, académique et collective —, se soustrayant par conséquent à de possibles réductions identitaires susceptibles d'heurter leur singularité auctoriale. Bénéficiant de la collaboration entre les interlocuteur·trice·s, les images auctoriales qui s'en dégagent recèlent donc une autorité qui confirme la position favorable que les écrivains se sont taillée dans le champ littéraire. Ce sont ces entretiens, somme toute, qui gravitent le plus autour de la littérature parmi l'ensemble du corpus restreint : loin d'être placés sous le signe de la découverte comme les primo-autrices, les auteurs établis s'expriment, dans une position d'autorité supportée par leur statut de professeurs, sur la littérature et ses enjeux, à la fois artistiques

[429] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 0:10.

et sociaux. C'est donc dans ces entretiens que le discours biographique est le plus tenu à distance, au profit du renforcement de l'*illusio*, d'une adhésion au pouvoir de la littérature. Par exemple, DesRochers s'avoue surpris de parler de sa thèse de doctorat sur Bakhtine durant l'entretien censé être dédié à son plus récent roman. Déjà connus, les écrivains établis réécrivent les scripts sous la forme de l'indétermination et insistent sur leur œuvre qui, elle, reste à être reconnue. Autrement dit, ces écrivains doivent dépasser l'étape du jeune auteur divertissant à la radio, qui suscite la curiosité et est présenté comme la découverte du mois, pour céder le plus de place possible à leur œuvre.

Le quatrième chapitre révélait pour sa part que, chez les auteurs consacrés, l'entretien s'inscrit pleinement dans le prolongement de l'œuvre présentée, tout en réaménageant une large place au biographique. Projetés par leur capital symbolique, Rabagliati, Corriveau et Laferrière détiennent un pouvoir discursif accru à l'émission, ce qui déséquilibre la scénographie traditionnelle de l'entretien. En effet, si l'animatrice encense à plusieurs reprises le talent de ces écrivains, ses interventions s'avèrent nettement moins nombreuses et moins variées que dans les autres entretiens. Dès lors, les écrivains contrôlent davantage leur image auctoriale et adoptent des postures qui renvoient directement à leur univers littéraire et font, parallèlement, référence à leur propre biographie : Rabagliati se présente comme un « gars ordinaire[430] », Corriveau actualise plusieurs éléments de la malédiction littéraire et Laferrière — qui exerce un contrôle presque total sur son image — incarne, par son érudition et ses nombreuses anecdotes, son œuvre littéraire et sa grandeur. Si ces postures diffèrent grandement, les univers que sollicitent les auteurs doublent tous leur vie : « Loin de dégrader, l'interview sacraliserait en hissant la personne de l'écrivain à la hauteur de son œuvre[431]. » L'image auctoriale des invités se rapporte donc directement à leur

[430] M. -P. LUNEAU. « La misère des riches […] », p. 263.
[431] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 207.

poétique en répondant à « l'exigence de "personnalité"[432] » qui pèse sur les auteurs consacrés, ces auteurs que l'on espère aussi grands que leur œuvre. Ainsi, si le biographique s'était éclipsé dans les entretiens avec des écrivains établis après avoir occupé une place significative dans les entretiens des primo-autrices, il revient en force dans le discours des auteurs consacrés, qui semblent volontiers parler de leur vie. Puisque le capital symbolique de ces écrivains déteint fortement sur leur œuvre, qui n'a alors pas besoin d'être reconnue comme celle des auteurs établis, la seule signature de l'auteur consacré permet d'élever l'œuvre parmi les grands titres de l'année. Il importe donc que la personne derrière la signature, gage de valeur littéraire à elle seule, soit également associée à une forme de grandeur, que les performances médiatiques permettent d'entretenir.

En analysant des entretiens tous tirés de *Plus on est de fous, plus on lit !*, ce mémoire s'est penché sur plusieurs trajectoires auctoriales via le dispositif d'une seule émission, et par conséquent d'une seule animatrice, restituant pleinement le pouvoir au médiateur culturel. Ainsi, ces recherches ont permis de confirmer que la construction d'une image auctoriale n'est pas le seul fait de l'écrivain·e : en comparant des entretiens avec des auteur·trice·s situé·e·s à différentes étapes d'une trajectoire littéraire, les analyses discursives que regroupe ce mémoire soulignent le rôle éminent de l'intervieweuse dans l'édification de l'image auctoriale de ses invité·e·s. Peu importe la posture qu'adopte l'auteur·trice interviewé·e, l'œuvre publiée ou les sujets qui sont discutés en ondes, les interventions d'Arsenault modèlent sans exception l'image auctoriale projetée au terme de l'entretien. Cette influence, toutefois, varie selon les personnalités reçues sur le plateau ou, plus précisément, selon la réputation qui précède — ou non — ces dernières. En effet, le temps de parole d'Arsenault s'avère inversement proportionnel au capital symbolique de ses invité·e·s ; par

[432] N. HEINICH. *Être écrivain* […], p. 177.

exemple, le temps de parole de Savard occupe 46,4 %, de l'entretien, tandis que celui Laferrière s'élève à 77,5 % de l'entretien[433]. Bien qu'un écart de plus de 30% sépare ces temps de parole, il est à noter que les interventions de la primo-autrice représentent près de la moitié de l'entretien ; Arsenault, en phase avec son désir d'inclusivité, offre aux nouveaux entrants un réel espace discursif.

Il n'en demeure pas moins que la présence de l'animatrice se fait nettement plus ressentir dans les entretiens avec les primo-autrices qu'avec les écrivains consacrés, bien que celles-là opèrent, à différents égards, des tentatives de singularisation. Toutefois, si les auteur·trice·s mettent de l'avant différents éléments posturaux, leurs réactions aux interventions de l'animatrice présentent aussi certaines similitudes, dans la mesure où les interventions de l'animatrice elles-mêmes se recoupent lorsque ses invité·e·s se trouvent à des stades similaires dans leur trajectoire littéraire. Confrontées à un récit des origines reconstitué par l'animatrice, les primo-autrices, par exemple, réfutent partiellement la passivité de la vocation littéraire en traitant de leurs études et de leurs recherches, tandis que les auteurs établis, questionnés par Arsenault sur leur carrière en enseignement, insistent sur leur identité d'auteur, bénéficiant néanmoins de cette aura de professeur que projette sur eux l'animatrice. L'absence d'interventions d'Arsenault dans les entretiens ne signifie pas pour autant que l'animatrice n'exerce aucune influence sur l'image de ses invité·e·s. Au contraire, sa retenue ajoute à la grandeur des auteurs consacrés, qui jouissent d'une plus grande liberté leur permettant de personnifier leur propre poétique et d'habiter plus pleinement l'espace de performance discursive que leur confère l'émission. Selon le stade de leur carrière, Arsenault réserve des traitements différenciés à ses invité·e·s, qui, en fonction de leur pouvoir discursif, se réapproprient un certain contrôle sur la construction de leur image. C'est

[433] Ces données excluent le temps de lecture d'extraits des œuvres présentées.

pourquoi les images auctoriales divergent davantage dans les entretiens d'auteurs consacrés, là où celles des primo-autrices se conforment aux mêmes modalités de présentation : le capital symbolique des invité·e·s détermine le pouvoir discursif qu'iels possèdent, dans une renégociation de la scénographie axée sur le pouvoir social.

Quoique les écrivain·e·s mobilisent des ressources variées dans l'édification de leur posture, une constante se dégage des dix entretiens analysés : le biographique s'avère toujours omniprésent, prêt à faire irruption à tout moment, quoiqu'il se manifeste différemment et à différents degrés, en fonction des interventions de l'animatrice. Dans les entretiens de primo-autrices, celle-ci reconstitue le récit des origines de ses invitées, tel que mentionné plus haut : « Quel genre d'enfance vous avez eue[434] ? », « Quel genre d'adolescente vous étiez[435] ? », autant de questions posées par Arsenault pour trouver la source de l'intérêt pour la littérature. Mais, plus encore, le biographique déborde de la présentation des invitées, surtout lorsque celles-ci publient des romans : alors, l'animatrice tend à associer les autrices à leurs personnages. Évoqué explicitement, le biographique demeure donc à plus petite échelle, concentré sur la personne de l'écrivaine. Cette inflexion est particulièrement visible lorsqu'Arsenault insiste pour trouver le moteur personnel de création derrière l'œuvre de Lafontaine, alors que cette dernière évoque le pouvoir de la littérature sur l'imaginaire comme motif. Au contraire, dans les entretiens d'auteurs établis, Arsenault laisse les auteurs traiter de ces considérations métalittéraires. Des questions identitaires, qui révèlent l'indétermination des écrivains, sont également soulevées — les études sont mentionnées, l'arrivée à la littérature, parfois rocambolesque, est résumée —, mais elles sont plutôt rapportées à l'œuvre : « Vous vous servez de votre vie comme matière à l'écriture[436] », dit Arsenault à Dawson. Enfin,

---

[434] M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 0:28.
[435] M.-L. ARSENAULT. « Formes subtiles de la fuite […] », 1:24.
[436] M.-L. ARSENAULT. « Le roman *Désormais, ma demeure* […] », 8:38.

une telle présentation est absente des entretiens d'auteurs consacrés : outre les liens qui se tissent entre l'œuvre et la vie des invités, Arsenault ne creuse pas le récit de l'« avant-écriture ». Il n'en demeure pas moins que la fibre biographique se fait ressentir. En ouvrant les portes de leur univers à l'auditoire, les écrivains font preuve d'une transparence, feinte ou réelle, qui révèle leur « vérité[437] », nulle autre que celle qui expliquerait leur œuvre : « Il y a là une véritable mystique de l'interview où se révèlerait l'absolu d'une présence totale, de toute l'œuvre dans l'instant présent de la voix[438]. »

Compte tenu de ce qui précède, il serait juste de supposer que, à la radio, le récit biographique agit comme vecteur d'identification, à défaut du visuel dont prive ce medium. Le nom assume donc l'entière fonction d'identification, remplaçant en quelque sorte l'image physique, corporelle de l'auteur·trice. Conséquemment, Arsenault exacerbe la fonction de reconnaissance et de repérage que remplit le nom des primo-autrices, qui ne peuvent compter que sur leur discours pour se faire connaître, voire reconnaître, et délaisse davantage cet aspect chez les auteur·trice·s ayant plus d'expérience avec les instances médiatiques. L'entretien s'inscrit-il ainsi toujours dans l'espace autobiographique de l'auteur·trice ou existe-il une corrélation entre cette rhétorique et l'ancienneté des agent·e·s dans le paysage culturel ? Les limites imparties à ce mémoire ne permettent pas de répondre à cette question complexe, dont la réponse exigerait de réexaminer le corpus restreint. En effet, ce dernier, par la représentativité des invité·e·s à laquelle il se conforme, repose largement sur la position des écrivain·e·s dans le champ littéraire. Une réorganisation du corpus en fonction d'autres paramètres serait nécessaire pour déterminer si d'autres variables entrent en jeu dans ce penchant biographique, notamment le genre littéraire pratiqué. En effet, tout porte à croire que l'animatrice identifie les personnages de romans et de bandes dessinées à leurs auteur·trice·s. Tel

---

[437] M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN. « Du feuilleton à l'interview […] ».
[438] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 207.

que mentionné plus haut, l'animatrice mentionne que Léa, la narratrice de *Manam*, voyage en Turquie « comme [Elkouri] [a] pu le faire aussi[439] » ou encore demande à Rabagliati s'il a véritablement un voisin comme celui de Paul[440]. Ancienne rhétorique médiatique, cette tendance serait-elle plutôt liée à des phénomènes externes à l'entretien, dont le *boom* qu'a connu l'autofiction au Québec au tournant des années 2000 ? En effet, plusieurs auteur·trice·s du corpus restreint, voire du corpus large, versent dans l'autofiction. Répond-on alors à la littérarité du médiatique ou s'agit-il, au contraire, d'une nouvelle « approche médiatique de la littérature[441] » ?

Par ailleurs, le fait d'avoir regroupé les auteur·trice·s par moments dans leur trajectoire a été très opératoire pour déceler les techniques récurrentes de l'animatrice, mais a pu avoir pour effet de gommer les particularités des entretiens au sein d'un même chapitre, ce qui s'avère particulièrement manifeste dans le cas des auteurs consacrés : l'adhésion la plus entière de l'animatrice au « monde » de Laferrière contraste énormément avec son incompréhension de celui de Corriveau. Cet exemple, qui n'invalide en rien mon analyse, illustre que, malgré certaines forces structurantes, chaque entretien rejoue et remodèle des dynamiques qui lui sont propres.

Une autre question, au terme de ce mémoire, retient mon attention. Presque l'entièreté des entretiens sont traversés de part à part par l'humour, en partie attribuable à l'animatrice et au format de l'émission — dont le titre lui-même est forgé sur l'expression « Plus ou est de fous, plus on rit » —, mais endossé systématiquement par les auteur·trice·s, qui se trouvent à jouer le rôle de saltimbanques[442]. Quelle est la fonction de l'humour dans les entretiens d'auteur·trice·s au Québec, et surtout, quels en sont les effets sur les images auctoriales ? Malgré les horizons variés des

---

[439] M.-L. ARSENAULT. « Le récit *Manam* […] », 7:31.
[440] M.-L. ARSENAULT. « *Paul à la maison* […] », 13:56.
[441] D. BÉLANGER. « L'autofiction contestée. Le romancier fictif et l'autarcie littéraire », *Voix et Images*, [En ligne], vol. 40, n°3, printemps-été 2015, p. 115-130, DOI : https://doi-org.ezproxy.usherbrooke.ca/10.7202/1032638ar (Page consultée le 15 décembre 2021).
[442] J. Starobinski. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Coll. « Art et artistes », Paris, Gallimard, 2004, 128 p.

personnes interviewées, celles-ci ponctuent presque immanquablement leur propos de blagues : de Lorrie Jean-Louis qui avoue avoir « mangé beaucoup de bonbons[443] » à Laferrière qui plaisante dès la première minute qu'il n'a pas pu faire le code barre de son livre, en passant par Poulin qui raconte en riant qu'un de ses étudiant·e·s lui a avoué ne pas avoir lu le livre évalué[444] ou encore par Corriveau dont l'humour sarcastique correspond à la posture, les interlocuteur·trice·s partagent souvent des moments de rire sur le plateau. « L'entretien littéraire, libéré de l'austérité réservé parfois à l'exposition écrite permet — par la vivacité de la conversation — une transmission agréable des idées à l'auditeur[445] », soutient Yanoshevsky. Cette « transmission agréable » est-elle destinée à prévenir toute dérive intellectuelle ? Si *Plus on est de fous, plus on lit !* adopte une formule plus légère de *talk-show* qui encourage l'humour et la légèreté, André Belleau postulait déjà, il y a près de 40 ans :

> Q: Les écrivains (québécois) sont-ils des intellectuels?
> R : Oui, mais l'idéologie de leur société leur défend de l'avouer[446].

L'intellectualité des images auctoriales analysées dans ce mémoire se voit à plusieurs reprises contrebalancée, par l'action de l'animatrice ou des auteur·trice·s mêmes, voire des autres invité·e·s sur le plateau — l'exemple par excellence étant Laferrière —, par l'humour. L'analyse d'un seul dispositif médiatique ne permet pas de confirmer ou d'infirmer si le constat de Belleau s'applique également à l'extrême-contemporain, mais il y a lieu de se demander si cette omniprésence de l'humour constitue un trait propre à l'entretien québécois.

---

[443] Jean-Louis citée par M.-L. ARSENAULT. « Lorrie Jean-Louis […] », 0:44.
[444] Poulin cité par M.-L. ARSENAULT. « Le roman *La lutte* […] », 1:26.
[445] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 89.
[446] A. BELLEAU. « Les écrivains québécois sont-ils des intellectuels? », *Liberté*, [En ligne], vol. 25, n°1, 1983, p. 86-88, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1983-v25-n1-liberte1031765/30413ac/ (Page consultée le 14 décembre 2021).

Enfin, j'avais comme objectif de participer à la valorisation de l'entretien comme objet de recherches et j'espère, au terme de ce mémoire, en avoir révélé le potentiel, qui dépasse l'édification d'une image auctoriale. Véritable espace de performance littéraire, l'entretien peut-il, *in fine*, être considéré un genre en soi ? Difficile de se prononcer alors qu'il fait timidement son entrée dans les études universitaires, mais il s'agit certainement, comme le défend Yanoshevsky, d'« *une forme de vie* qui donne lieu à de nouvelles idées, répétant, enrichissant ou redéfinissant le sens d'une œuvre, et où s'élabore une poétique spécifique dans l'interaction entre les interlocuteurs[447]. »

[447] G. YANOSHEVSKY. *L'entretien littéraire* […], p. 203.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

ARSENAULT, Marie-Louise. « Lorrie Jean-Louis : La femme cent couleurs », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 14 mai 2020, Émission de radio (8min 40sec). URL : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/463300/rattrapage-du-jeudi-14-mai-2020 (Page consultée le 11 février 2021).

ARSENAULT, Marie-Louise. « Formes subtiles de la fuite : Entrevue avec Virginie Savard », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 20 mai 2020, Émission de radio (9min 10sec). URL : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/463708/rattrapage-du-mercredi-20-mai-2020 (Page consultée le 11 février 2021).

ARSENAULT, Marie-Louise. « L'autofiction *Chienne* : Entrevue avec Marie-Pier Lafontaine », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 23 septembre 2019, Émission de radio (12min 57sec). URL : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/443959/audio-fil-du-lundi-23-septembre-2019 (Page consultée le 28 janvier 2021).

ARSENAULT, Marie-Louise. « Le récit *Manam* : Entrevue avec Rima Elkouri », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 30 octobre2019, Émission de radio (13min 04sec). URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/446867/audio-fil-du-mercredi-30-octobre-2019 (Page consultée le 29 janvier 2021).

ARSENAULT, Marie-Louise. « Le roman *Désormais, ma demeure* : Entrevue avec Nicholas Dawson », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 11 février 2020, Émission de radio (13min 06sec). URL : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/454771/rattrapage-du-mardi-11-fevrier-2020 (Page consultée le 4 février 2021).

ARSENAULT, Marie-Louise. « Le roman *La lutte* : Entrevue avec Mathieu Poulin », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 2 décembre 2019, Émission de radio (13min 40sec). URL : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/449490/rattrapage-du-lundi-2-decembre-2019 (Page consultée le 1er février 2021).

ARSENAULT, Marie-Louise. « Le roman *Les limbes* : Entrevue avec Jean-Simon DesRochers », Plus *on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 26 septembre 2019, Émission de radio (11min 42sec). URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/444243/audio-fil-du-jeudi-26-septembre-2019 (Page consultée le 28 janvier 2021).

ARSENAULT, Marie-Louise. « *Paul à la maison* : Entrevue avec Michel Rabagliati », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 5 novembre 2019, Émission de radio (14min 56sec). URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/447327/audio-fil-du-mardi-5-novembre-2019 (Page consultée le 29 janvier 2021).

ARSENAULT, Marie-Louise. « Le roman *Dérives américaines* : Entrevue avec Hugues Corriveau », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 22 octobre 2019, Émission de radio (12min 55sec). URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/446232/audio-fil-du-mardi-22-octobre-2019 (Page consultée le 28 janvier 2021).

ARSENAULT, Marie-Louise. « *Vers d'autres rives* : Entrevue avec Dany Laferrière », *Plus on est de fous, plus on lit !*, Montréal, ICI Radio-Canada, 19 novembre 2019, Émission de radio (21min 42sec). URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/448473/rattrapage-du-mardi-19-novembre-2019 (Page consultée le 31 janvier 2021).

Ouvrages théoriques

AMOSSY, Ruth. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], vol. 3, 2009. DOI : https://doi.org/10.4000/aad.662 (Page consultée le 3 juillet 2020).

AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi. Éthos et identité verbale*, Coll. « L'interrogation philosophique », Paris, Presses universitaires de France, 2010, 225 p.

ANONYME. « Marie-Louise Arsenault : Les livres la font vibrer de plaisir », *Le Soleil*, [En ligne], 13 décembre 2001, p. B4. URL : https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2900736?docsearchtext=marie-louise%20arsenault Page consultée le 12 mai 2021).

BAILLARGEON, Stéphane « Elle en lira tant ! », *Le Devoir*, [En ligne], 28 juin 2011. URL : https://www.ledevoir.com/culture/medias/326357/elle-en-lira-tant (Page consultée le 6 mai 2021).

BÉLANGER, David. « L'autofiction contestée. Le romancier fictif et l'autarcie littéraire », *Voix et Images*, [En ligne], vol. 40, n°3, printemps-été 2015, p. 115-130. DOI : https://doi-org.ezproxy.usherbrooke.ca/10.7202/1032638ar (Page consultée le 15 décembre 2021).

BELLEAU, André. « Les écrivains québécois sont-ils des intellectuels? », *Liberté*, [En ligne], vol. 25, n°1, 1983, p. 86-88. URL : https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1983-v25-n1-liberte1031765/30413ac/ (Page consultée le 14 décembre 2021).

BOUCHARD, Marie-Ève. « Marie-Louise Arsenault présentera ses passions. Co-animatrice de l'émission "Le mélange des genres" à 90,7 FM », *Bonjour dimanche*, [En ligne], 7 septembre 2002, p.A13. URL : https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2633615?docsearchtext=marie-louise%20arsenault (Page consultée le 12 mai 2021).

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Coll. « Points », Éditions du Seuil, 1998 (1992), 568 p.

BRISETTE, Pascal. *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, Coll. « Nouvelles études québécoises », Montréal, Fides, 1998, 223 p.

BRISSETTE, Pascal. *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux,* Coll. « Socius Montréal », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 410 p.

CANADA, BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA. *Prix Bibliothèque et Archives Canada*, [En ligne], 21 juillet 2020. URL : https://www.bac-lac.gc.ca/fra/a-notre-sujet/propos-collection/fondation/remise-prix/Pages/default.aspx. (Page consultée le 21 mai 2021).

CARDINAL, Victor-Léon. « "J'ai eu la chance de continuer à travailler" – Marie-Louise Arsenault », *Le Journal de Montréal*, [En ligne], 9 octobre 2020. URL : https://www.journaldemontreal.com/2020/10/09/jai-eu-la-chance-de-continuer-a-travailler---marie-louise-arsenault (Page consultée le 13 mai 2021).

CHAILLER, Geneviève. *La promotion du livre à la télévision de la Société Radio-Canada : le cas du magazine littéraire* Sous la couverture, Mémoire (M. A.), Université de Sherbrooke, 2014, 184 p.

COLLARD, Nathalie. « Marie-Louise Arsenault. Les mots pour le dire », *La Presse*, [En ligne], 13 août 2001, p. 3. URL : https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2415470?docsearchtext=marie-louise%20arsenault (Page consultée le 12 mai 2021).

DICKSON, James. *Écrire transsexuel : une étude de la posture littéraire de Simon Boulerice*, Mémoire (M. A.), Université de York, 2018, 95 p.

DUMAS, Hugo. « *Tout le monde tout nu* : créée par et pour … Marie-Louise Arsenault », *La Presse*, [En ligne], 14 avril 2005, p. 5. URL : https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2201232?docsearchtext=marie-louise%20arsenault (12 mai 2021).

« Entretien », *Larousse*, [En ligne]. URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/entretien/30081 (Page consultée le 5 août 2020).

GAILLE, Nicolas. *L'activité littéraire de Dany Laferrière. Médiatisation et posture d'auteur*, Mémoire (M. A.), Université Laval, 2016, 103 p.

GIRARD, Mario. « Dans la tête des journalistes », *La Presse*, [En ligne], 6 juillet 2019. URL : https://www.lapresse.ca/actualites/2019-07-06/dans-la-tete-des-journalistes (Page consultée le 13 mai 2021).

GROGUHÉ, Marissa. « Sondages Numeris : le 98,5 FM se maintient, *À la semaine prochaine* surprend », *La Presse*, [En ligne], 5 décembre 2019. URL : https://www.lapresse.ca/arts/2019-12-05/sondages-numeris-le-98-5-fm-se-maintient-a-la-semaine-prochaine-surprend (Page consultée le 23 décembre 2021).

GUY, Chantal. « Marie-Louise Arsenault. L'Athlète de la littérature », *La Presse*, [En ligne], 5 octobre 2020. URL : https://www.lapresse.ca/arts/2020-10-05/marie-louise-arsenault/l-athlete-de-la-litterature.php (Page consultée le 14 juin 2021).

HEINICH, Nathalie. *Être écrivain. Création et identité*, Coll. « Armillaire », Paris, La Découverte, 2000, 372 p.

HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, NRF, Paris, Gallimard, 2005, 370 p.

HÉRON, Pierre-Marie. « De l'impertinence dans les interviews d'écrivain : l'exemple de la série radiophonique *Qui êtes-vous ?* (1949-1951) », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], vol. 12, 2014. DOI : https://doi.org/10.4000/aad.1706 (Page consultée 4 juin 2020).

ICI RADIO-CANADA. « Carnets d'Amérique », *Ohdio*, [En ligne], n. d. URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/grandes-series/181/carnets-damerique#a-propos (Page consultée le 20 mai 2021).

ICI RADIO-CANADA. Plus on est de fous, plus on lit!*, 10 ans de littérature pour tous*, [En ligne], 25 septembre 2020. URL : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1736475/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit-10-ans (Page consultée le 15 mai 2021).

LAVAUD, Martine et Marie-Ève THÉRENTY. « Avant-propos », *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, sous la direction de Sylvie Triaire, Marie Blaise et Marie-Ève Thérenty, Coll. « Des littératures », 9–10, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004. URL : https://books.openedition.org/pulm/299 (Page consultée le 20 février 2021).

« L'entretien littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], vol. 12, 2014. URL : https://journals.openedition.org/aad/1622 (Page consultée le 14 juin 2021).

L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité, sous la direction de Sylvie TRIAIRE, Marie BLAISE et Marie-Ève THÉRENTY, Coll. « Des littératures », 9–10, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004. URL : https://books.openedition.org/pulm/299 (Page consultée le 18 mars 2021).

LUNEAU, Marie-Pier. « “Tant d’amour à donner” : Le biographique, l’œuvre, et la figure de l’auteur Harlequin », *COnTEXTES*, [En ligne], vol. 3, 2008. DOI : https://doi.org/10.4000/contextes.2413 (Page consultée le 20 février 2021).

LUNEAU, Marie-Pier. « La misère des riches. Réflexions sur la malédiction littéraire en régime de grande diffusion », *Deux siècles de malédiction littéraire*, sous la direction de P. Brissette et M.-P. Luneau, Coll. « Situations », Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, 321 p.

LUNEAU, Marie-Pier. « De cueilleur de cerises à écrivain : la figure du primo-romancier sur les sites d’éditeurs au Québec », *Voix et images,* n°129, 2018, p. 93-111.

LUNEAU, Marie-Pier. « Stratégie », *Lexique Socius*, [En ligne], s. d. URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/53-strategie (Page consultée le 20 avril 2022).

MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d’énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 272 p.

MAINGUENEAU, Dominique. « Yanoshevsky, Galia. 2018. *L’entretien littéraire. Anatomie d’un genre* (Paris : Classiques Garnier) », *Argumentation et Analyse du discours*, [En ligne], vol. 22, 2019. URL : https://doi.org/10.4000/aad.3375 (Page consultée le 11 mai 2020).

MARTENS, David et Christophe MEURÉE. « L’intervieweur face au discours littéraire : stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], vol. 12, 2014. DOI : https://doi.org/10.4000/aad.1639 (Page consultée le 6 juin 2020).

MARTENS, David et Christophe MEURÉE. « Ceci n’est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l’entretien d’écrivain », *Poétique*, [En ligne], n°177, 2015, p. 113-130. URL : https://www.cairn.info/revue-poetique-2015-1-page-113.htm (Page consultée le 8 juin 2020).

MASSCHELEIN, Anneleen, Christophe MEURÉE, David MARTENS et Stéphanie VANASTEN. “The Literary Interview: Toward a Poetic of a Hybrid Genre”, *Poetics Today*, vol. 35, nº1–2, 2014, p. 1–50. URL : https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article-pdf/35/1-2/1/459291/PT351-2_01Masschelein_Fpp.pdf (Page consultée le 20 juin 2020).

MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, Éditions Slatkine Érudition, 2007, 210 p.

MEIZOZ, Jérôme. « Ce que l’on fait dire au silence : posture, ethos, image d’auteur », *Argumentation et Analyse du discours*, vol. 3, 2009. DOI : https://doi.org/10.4000/aad.667 (Page consultée le 8 juin 2020).

MEIZOZ, Jérôme et François VALLOTTON. « L'émission littéraire en Suisse romande (1960-1990) : médiatisation, formats, postures », *Komodo 21*, [En ligne], n°8, 2018. URL : http://komodo21.fr/lemission-litteraire-suisse-romande-1960-1990-mediatisation-formats-postures/ (Page consultée le 11 juin 2020).

MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise. « Du feuilleton à l'interview : une littérature en décadence ? », *L'interview d'écrivain : figures bibliques d'autorité*, [En ligne], Coll. « Collection des littératures », nº9-10, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004. URL : https://books.openedition.org/pulm/302 (Page consultée le 11 juillet 2020).

MONTAIGNE. Avis au lecteur des *Essais*, éd. A. Micha, GF Flammarion, t. 1 (orthographe modernisée).

« Pellerin, Fred », *L'infocentre littéraire des écrivains québécois*, [En ligne], 15 décembre 2021. URL : http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/pellerin-fred-1524/ (Page consultée le 11 juin 2021).

PIRRO, Raphaël. « Médias : la crise des médias ne s'estompe pas, selon une nouvelle étude », *La Presse*, [En ligne], 9 août 2019. URL : https://www.lapresse.ca/affaires/medias/2019-08-09/medias-la-crise-ne-s-estompe-pas-selon-une-nouvelle-etude (Page consultée le 13 mai 2021).

RICHER, Jocelyne. « Crise des médias: Québec doit "assurer la liberté de la presse" », *Le Soleil*, [En ligne], 4 juillet 2019. URL : https://www.lesoleil.com/affaires/crise-des-medias-quebec-doit-assurer-la-liberte-de-la-presse-b9a5db4ed81def1d02d3c757df849971 (Page consultée le 14 mai 2021).

ROACH, Rebecca. *Transatlantic Conversations—The Art of the Interview in Britain and America,* Thèse (Ph. D. English Langage and Literature), Université d'Oxford, 2014, 363 p.

ROBERT, Pierre-Yves. « Dans les médias : un panel d'experts aguerris », *Infopresse*, [En ligne], 21 août 2017. URL : https://www.infopresse.com/article/2017/8/21/dans-les-medias-emission-images-tele-quebec-must-media-infopresse (Page consultée le 13 mai 2021).

ROY, Marie-Josée R. « Selon Marie-Louise Arsenault : une période faste pour la série dans les médias », *Le Journal de Québec*, [En ligne], 1er février 2021, p. 32. URL : https://nouveau-eureka-cc.ezproxy.usherbrooke.ca/Document/View?viewEvent=1&docRefId=0&docName=new (Page consultée le 12 mai 2021).

ROYER, Jean. « De l'entretien », *Études françaises*, [En ligne], vol. 22, n°3, 117–124. DOI : https://doi.org/10.7202/036906ar (Page consultée le 4 mars 2021).

SAPIRO, Gisèle. « La vocation artistique entre don et vocation », *Acte de la recherche en sciences sociales*, [En ligne], n°168, 2007, p. 4-11. URL : https://www.cairn.info/revue-actes-d

e-la-recherche-en-sciences-sociales-2007-3-page-4.htm (Page consultée le 23 février 2021).

« Saratoga », *Disqu-O-Québec*, [En ligne], n. d. URL : http://disqu-o-quebec.com/Artistes/S/saratoga.html (Page consultée le 11 juin 2021).

STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Coll. « Art et artistes », Paris, Gallimard, 2004, 128 p.

TARDIF, Dominic. « L'arrière-boutique. Le show de Marie-Louise Arsenault », *Lettres québécoises*, n°175, automne 2019, p. 76-77.

TREMBLAY, Karine. « Marie-Louise Arsenault à micro ouvert », *La Tribune*, [En ligne], 5 août 2018. URL : https://www.lesoleil.com/arts/marie-louise-arsenault-a-micro-ouvert-b1d0a77bb6f883dc11b9caa78ab2f5cd (Page consultée le 14 mai 2021).

TREMBLAY, Karine. « Conversation de salon avec Marie-Louise Arsenault », *La Tribune*, [En ligne], 23 mai 2020, p. M8-M9. URL : https://nouveau-eureka-cc.ezproxy.usherbrooke.ca/Document/View?viewEvent=1&docRefId=0&docName=news%C2%B720200525%C2%B7TVE%C2%B71d2636422ab0ba4e448caeead622e067&docIndex=29 (Page consultée le 25 mai 2020).

VALLET, Stéphanie. « Sondage Numéris. Record d'écoute pour ICI Radio-Canada Première », *La Presse*, [En ligne], 9 mars 2017. URL : https://plus.lapresse.ca/screens/5f45846a-473a-46b7-9b1f-8cd74dbfb529__7C___0.html (Page consultée le 23 décembre 2021).

VERDRAGER, Pierre. « Comment lit-on un "premier roman"? », *Premiers romans 1945-2003*, sous la direction de Marie-Odile André et Johan Faerber, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 21-30.

VIALA, Alain. « Sociopoétique de Le Clézio », dans Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 139-298.

WEIZMAN, Elda. « Positionnement par le défi : les négociations des rôles dans l'interview télévisée », *Questions de communication*, [En ligne], vol. 9, 2006. URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7926 (Page consultée le 19 avril 2022).

WEIZMAN, Elda. « "Ami et ennemi, frère et déserteur" : une grille de positionnements complexe ». *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], vol. 12, 2014. DOI : https://doi.org/10.4000/aad.1712 (Page consultée le 6 juin 2020).

YANOSHEVSKY, Galia. « L'entretien littéraire — un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], vol. 12, 2014. DOI : https://doi.org/10.4000/aad.1726 (Page consultée 3 juin 2020).

YANOSHEVSKY, Galia. *L'entretien littéraire : anatomie d'un genre*, Coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », vol. 72, Paris, Classiques Garnier, 2018, 391 p.

ANNEXES

ANNEXE 1 : CORPUS LARGE

AOÛT 2019				
Date	Invité·e	Œuvre discutée	Genre	Segment
20/08/19	Jean-François Chassay	*Les lieux du combat* (Leméac, 14/09/19)	Recueil de nouvelles	*Pourquoi j'écris*
20/08/19	Karine Rosso	*Mon ennemie Nelly* (Hamac, 19/08/19)	Roman	*Dites-nous tout*
27/08/19	Naomi Fontaine	*Shuni* (Mémoire d'encrier, 04/09/19)	Récit	*Dites-nous tout*
29/08/19	Catherine Mavrikakis	*L'annexe* (Héliotrope, 26/09/19)	Roman	*Dites-nous tout*

SEPTEMBRE 2019				
Date	Invité·e	Œuvre discutée	Genre	Segment
02/09/19	Damien Blass	*L'enlèvement* (Triptyque, 06/08/19)	Roman	*Dites-nous tout*
03/09/19	Robert Lalonde	*Fais ta guerre, fais ta joie* (Boréal, 03/09/19)	Roman	*Dites-nous tout*
03/09/19	Daniel Leblanc-Poirier	*Zoo* (Éditions de l'Écrou, 12/08/19)	Poésie	*Morceau choisi*
11/09/19	Marie Chouinard	*Zéro douze* (Éditeur du Passage, 09/09/19)	Poésie	*Dites-nous tout*
16/09/19	Larry Tremblay	*Le deuxième mari* (Alto, 16/09/19)	Roman	*Dites-nous tout*

19/09/19	Catherine Lemieux	*Une affection rare* (Triptyque, 17/09/18)	Roman	*Dites-nous tout*
23/09/19	Marie-Pier Lafontaine	*Chienne* (Héliotrope, 09/09/19)	Roman (autofiction)	*Dites-nous tout*
24/09/19	Audrée Wilhelmy	*Blanc résine* (Leméac, 18/09/19)	Roman	*Dites-nous tout*
26/09/19	Jean-Simon DesRochers	*Les limbes* (Les Herbes rouges, 03/09/19)	Roman	*Morceau choisi*
27/09/19	Martine Audet	*La société des cendres* (Noroît, 19/08/19)	Poésie	*Le poème de la semaine avec Jean-Paul Daoust*
30/09/19	Serge Lamothe	*Oshima* (Alto, 26/08/19)	Roman	*Dites-nous tout*

OCTOBRE 2019				
Date	Invité·e	Œuvre discutée	Genre	Segment
07/10/19	Marie Laberge	*Traverser la nuit* (Québec Amérique, 30/09/19)	Roman	*Dites-nous tout*
10/10/19	Vanessa Bell	*De rivières* (La Peuplade, 07/10/19)	Poésie	*Morceau choisi*

16/10/19	Catherine Trudeau	*Bérénice* (Éditions de la Bagnole, 14/10/19)	Roman	*Dites-nous tout*
22/10/19	Hugues Corriveau	*Dérives américaines* (Druide, 09/09/19)	Recueil de nouvelles	*Dites-nous tout*
22/10/19	Gabrielle Lisa Collard	*La mort de Roi* (Cheval d'août, 15/10/19)	Roman	*Dites-nous tout*
22/10/19	Daniel Lessard	*La Dalle des morts* (Pierre Tisseyre, 08/10/19)	Roman	*Le monde vu par*
25/10/19	Kim Thúy	*Le poisson et l'oiseau* (Éditeur de la Bagnole, 28/10/19)	Roman	*Je l'ai écrit, je vous le lis*
25/10/19	Philippe Drouin	*Kate et Anna font de la musique* (Herbes rouges, 09/09/19)	Poésie	*Le poème de la semaine avec Jean-Paul Daoust*
30/10/19	Rima Elkouri	*Manam* (Boréal, 30/09/19)	Roman	*Dites-nous tout*
30/10/19	Patrick Nicol	*Les manifestations* (Le Quartanier, 30/09/19)	Roman	*Morceau choisi*
31/10/19	Mani Soleymanlou	*Zéro* (La Chapelle. 11/11/19)	Théâtre	*On en parle*

NOVEMBRE 2019				
Date	Invité·e	Œuvre discutée	Genre	Segment
01/11/19	David Paquet	*Le poids des fourmis* (Théâtre Denise-Pelletier, 19/11/19)	Théâtre	*Je l'ai écrit, je vous le lis*
04/11/19	Michel Tremblay	*Le cœur en bandoulière* (Leméac, 12/02/20)	Roman hybride (théâtre)	*Dites-nous tout*
05/11/19	Michel Rabagliati	*Paul à la maison* (La Pastèque, 14/11/19)	Bande dessinée	*Dites-nous tout*
05/11/19	Fred Pellerin	*Un village en trois dés* (Sarrazine, 04/11/19)	Conte	*Dites-nous tout*
07/11/19	Hector Ruiz	*Racines et fictions* (Noroît, 04/10/19)	Poésie	*Morceau choisi*
12/11/19	Emmanuel Kattan	*L'attrapeur d'âmes* (Leméac, 23/10/19)	Roman	*Pourquoi j'écris*
13/11/19	Élise Turcotte	*L'apparition du chevreuil* (Alto, 15/10/19)	Roman	*Dites-nous tout*
18/11/19	Michèle Plomer	*Habiller le cœur* (Marchand de feuilles, 07/10/19)	Roman	*Dites-nous tout*
19/11/19	Dany Laferrière	*Vers d'autres rives* (Boréal, 11/11/19)	Roman illustré	*Dites-nous tout*

20/11/19	Saratoga (Michel-Olivier Gasse et Chantal Archambault)	*Ceci est une espèce aimée* (Duprince, 19/11/19)	Recueil des textes de l'album et textes inédits	*Morceau choisi*
21/11/19	Zachary Richard	*Zuma 9* (Écrits des Forges, 03/09/19)	Poésie	*Le monde vu par*
25/11/19	Andrée A. Michaud	*Tempêtes* (Québec Amérique, 23/09/19)	Roman	*Dites-nous tout*
26/11/19	Annie Lafleur	*Ciguë* (Le Quartanier, 03/09/19)	Poésie	*Morceau choisi*

DÉCEMBRE 2019				
Date	Invité·e	Œuvre discutée	Genre	Segment
02/12/19	Mathieu Poulin	*La lutte* (Éditions de Ta Mère, 04/11/19)	Roman	*Dites-nous tout*
09/12/19	Alexandre Fontaine Rousseau	*La pitoune et la poutine* (Pow Pow, 04/11/19)	BD	*Dites-nous tout*
10/11/19	Salomé Assor	*Un* (Poètes de brousse, 07/10/19)	Roman	*Morceau choisi*

JANVIER 2020				
Date	Invité·e	Œuvre discutée	Genre	Segment
15/01/20	Paul Kawczak	*Ténèbre* (La Peuplade, 20/01/20)	Roman	*Morceau choisi*

20/01/20	Dany Boudreault	*Corps célestes* (Le Quartanier, 27/01/20)	Théâtre	*Dites-nous tout*
23/01/20	Marie-Christine Lemieux-Couture	*Tourner sur soi en technicolor* (Remue-Ménage, 11/11/2019)	Collage/ poésie	*Dites-nous tout*
24/01/20	François Ruel-Côté	*Poisson glissant* (Théâtre Aux Écuries, 28/01/20) *Écrite en collaboration*	Théâtre	*Je l'ai écrit, je vous le lis*
28/01/20	Sophie Bienvenu	*Traverser l'autoroute* (La Pastèque, 14/01/20)	Roman graphique	*Dites-nous tout*
31/01/20	Marie-Renée Lavoie	*Diane demande un recomptage* (XYZ, 29/01/20)	Roman	*Je l'ai écrit, je vous le lis*

FÉVRIER 2020				
Date	Invité·e	Œuvre discutée	Genre	Segment
03/02/20	Louise Dupré	*Théo à jamais* (Héliotrope, 27/01/20)	Roman	*Dites-nous tout*
11/02/20	Nicholas Dawson	*Désormais ma demeure* (Triptyque, 10/02/20)	Roman	*Morceau choisi*
12/02/20	Mauricio Segura	*Viral* (Boréal, 10/02/20)	Roman	*Dites-nous tout*

12/02/20	Jean-Pierre Gorkynian	*Tireur embusqué* (Mémoire d'encrier, 27/01/20)	Roman	*On en parle*
17/02/20	Gabriel Osson	*Le jour se lèvera* (Éditeur David [Ontario] 20/01/20)	Roman	*Dites-nous tout*
21/02/20	François Godin	*Lignes d'effondrement* (Le Lézard amoureux, 20/01/20)	Poésie	*Le poème de la semaine avec Jean-Paul Daoust*
26/02/20	Catherine Perrin	*Trois réveils* (XYZ, 26/02/20)	Roman	*Dites-nous tout*
28/02/20	Mathieu Quesnel	*Trip* (Espace libre, 06/03/20)	Théâtre	*Je l'ai écrit, je vous le lis*

MARS 2020				
Date	Invité·e	Œuvre discutée	Genre	Segment
02/03/20	Véronique Marcotte	*La géographie du bonheur* (Québec Amérique, 24/02/20)	Roman	*Dites-nous tout*
05/03/20	Martin Talbot	*Trop-plein* (Stanké, 24/02/20)	Roman	*Morceau choisi*
09/03/20	Alexandra Tremblay	*L'épidémie de VHS* (Del Busso, 17/02/20)	Roman	*Dites-nous tout*

16/03/20	Mathieu Arsenault	*La morte* (Le Quartanier, 02/03/20)	Roman	*Dites-nous tout*
24/03/20	Lili Boisvert	*Anan : Le prince* (VLB Éditeur, 15/06/20)	Roman	*Morceau choisi*
27/03/20	Anne-Marie Olivier	*Maurice* (À l'instant même, 23/03/20)	Théâtre	*Je l'ai écrit, je vous le lis*

AVRIL 2020				
Date	Invité·e	Œuvre discutée	Genre	Segment
14/04/20	Patrice Godin	*Les chiens* (Libre expression, 21/09/20)	Roman	*Dites-nous tout*
15/04/20	Fanny Britt et Alexia Bürger	*Lysis* (Atelier 10, 25/02/20)	Théâtre	*On en parle*
16/04/20	Perrine Leblanc	*Gens du Nord* (Gallimard, 2021)	Roman	*Le monde vu par*
23/04/20	Carolanne Foucher	*Deux et demie* (Éditions de Ta Mère, 16/03/20)	Poésie	*Morceau choisi*

MAI 2020				
Date	Invité·e	Œuvre discutée	Genre	Segment
14/05/20	Lorrie Jean-Louis	*La femme cent couleurs* (Mémoire d'encrier, 01/06/20)	Poésie	*Morceau choisi*

20/05/20	Virginie Savard	*Formes subtiles de la fuite* (Triptyque 06/01/20)	Poésie	*Morceau choisi*
26/05/20	Marthe Laverdière	*Les collines de Bellechasse. Éva* (Édition de l'Homme, 18/05/20)	Roman	*Morceau choisi*
28/05/20	Danny Plourde	*Les boucliers humains* (Poètes de brousse, 09/03/20)	Poésie	*Morceau choisi*
29/05/20	Nathalie Doummar	*Coco & Sissi* (Remue-Ménage, 01/06/20)	Théâtre	*Je l'ai écrit, je vous le lis*

JUIN 2020				
Date	Invité·e	Œuvre discutée	Genre	Segment
01/06/20	Louis Hamelin	*Les crépuscules de la Yellowstone* (Boréal, 01/06/20)	Roman	*Dites-nous tout*
05/06/20	Éric LeBlanc	*Le bleu des garçons* (Hamac,17/02/20)	Recueil de textes	*Je l'ai écrit, je vous le lis*
08/06/20	Marc Séguin	*Jenny Sauro* (Leméac,13/06/20)	Roman	*Dites-nous tout*

09/06/20	Louis Hamelin	*Les crépuscules de la Yellowstone* (Boréal, 01/06/20) *2e partie de l'entretien du 1er juin*	Roman	*Dites-nous tout*
10/06/20	Gilles Archambault	*Sourire en coin ou les ruses de l'autodérision* (Boréal, 01/06/20)	Roman	*J'avoue que j'ai vécu*
12/06/20	Kristina Gauthier-Landry	*Et arrivées au bout nous prendrons racine* (La Peuplade, 08/06/20)	Poésie	*Je l'ai écrit, je vous le lis*
16/06/20	Dany Laferrière	*L'exil vaut le voyage* (Boréal, 15/06/20)	Roman dessiné	*Dites-nous tout*
18/06/20	Virginie Blanchette-Doucet	*Les champs penchés* (Non publié encore, mais nouveauté)	Roman	*Morceau choisi*

Total : 79 entretiens

ANNEXE 2 : CORPUS RESTREINT

Date	Invité·e	Œuvre discutée	Genre	Segment
14/05/20	Lorrie Jean-Louis	*La femme cent couleurs* (Mémoire d'encrier, 01/06/20)	Poésie	*Morceau choisi*
20/05/20	Virginie Savard	*Formes subtiles de la fuite* (Triptyque 06/01/20)	Poésie	*Morceau choisi*
23/09/19	Marie-Pier Lafontaine	*Chienne* (Héliotrope, 09/09/19)	Roman (autofiction)	*Dites-nous tout*
30/10/19	Rima Elkouri	*Manam* (Boréal, 30/09/19)	Roman	*Dites-nous tout*
11/02/20	Nicholas Dawson	*Désormais ma demeure* (Triptyque, 10/02/20)	Roman	*Morceau choisi*
02/12/19	Mathieu Poulin	*La lutte* (Éditions de Ta Mère, 04/11/19)	Roman	*Dites-nous tout*
26/09/19	Jean-Simon DesRochers	*Les limbes* (Les Herbes rouges, 03/09/19)	Roman	*Morceau choisi*
05/11/19	Robert Rabagliati	*Paul à la maison* (La Pastèque, 14/11/19)	Bande dessinée	*Dites-nous tout*
22/10/19	Hugues Corriveau	*Dérives américaines* (Druide, 09/09/19)	Recueil de nouvelles	*Dites-nous tout*
19/11/19	Dany Laferrière	*Vers d'autres rives* (Boréal, 11/11/19)	Roman illustré	*Dites-nous tout*
				Nombre d'entretiens : 10

ANNEXE 3 : GRILLES D'ANALYSE

Auteur·trice interviewé·e :
Œuvre présentée (genre et maison d'édition) :
Date et heure de l'entretien :
Durée de l'entretien :
Segment de l'émission :
Lien :

Présentation de l'auteur·trice		
Questions	Discours de l'auteur·trice interviewé·e	Discours de l'animatrice (et des invité·e·s)
Informations biographiques (date et lieu de naissance, âge, origines, famille/enfants, etc.)		
Études (littéraires ou non)		
Métier(s) pratiqué(s)		
Justification de l'intérêt pour la littérature (enfance, influences, livres/auteur·trice·s marquant·e·s, etc.)		
Entrée dans le champ littéraire		
Trajectoire dans le champ littéraire (œuvres précédentes/primo-auteur·trice, prix et distinctions, autres genres pratiqués, etc.)		
Rapport à la littérature (gratuité/pureté vs. discours économique)		

Rapport à l'écriture (régime professionnel vs. régime vocationnel, besoin d'écrire, etc.)		
Filiation littéraire		
Liens avec la tradition (classique vs. avant-garde)		
Discours sur la singularité (don, solitude, etc.)		
Discours sur l'indétermination		
Discours sur l'originalité (exigence de vécu, etc.)		
Respect de la scénographie de l'entretien (type d'interventions, temps de parole, etc.)		
Ressources mobilisées (registre de langue, humour, intonation, rythme, etc.)		
Rapport aux médias		
À propos d'enjeux sociaux		
Autres intérêts/loisirs		
Sociabilité		

Présentation de l'œuvre		
Questions	Discours de l'auteur·trice interviewé·e	Discours de l'animatrice (et des invité·e·s)
Description de l'œuvre		
Personnages (s'il a lieu)		
Inspirations/motivations pour l'écriture de l'œuvre discutée		
Public visé		
À propos de la pratique d'écriture (compromis, sacrifice, conditions spatio-temporelles, etc.)		
À propos de son style		
Liens biographiques		
Vision de l'œuvre		
Place de l'œuvre dans le champ littéraire (sphère de production restreinte vs. sphère de grande production)		

Composition de l'entretien (repères temporels)	
Temps	Déroulement