

**Lettres québécoises**  
La revue de l'actualité littéraire



---

**Vivre de sa plume au québec**  
Entrevue avec Madeleine Ouellette-Michalska romancière,  
poète et essayiste

---

Numéro 45, printemps 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/39342ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce document

(1987). Vivre de sa plume au québec : entrevue avec Madeleine Ouellette-Michalska romancière, poète et essayiste. *Lettres québécoises*, (45), 12-14.

---

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1987

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# VIVRE DE SA PLUME AU QUÉBEC

Entrevue de **Gérald Gaudet**  
avec **Madeleine Ouellette-Michalska**  
romancière, poète et essayiste

— Il y a quelques années, les auteur(e)s publiaient deux ou trois livres dans leur vie et ne se sentaient pas obligé(e)s de revenir souvent comme cela se passe aujourd'hui. Comment vous expliquez-vous cela?

— Peut-être parce qu'on est dans une société de surproduction. Il faut produire vite et beaucoup sinon on est vite oublié. Mais peut-être qu'aussi il y a l'accroissement du besoin chez l'auteur(e): plus on écrit, plus on veut écrire. Au début on écrit alors qu'on a un tout autre métier. À mesure que le temps évolue, que l'écriture devient plus expérimentée, plus alerte, c'est normal que les livres soient produits à un rythme plus rapide. Évidemment je n'approuve pas la surproduction qui n'a rien à voir avec la nécessité profonde de l'écriture.

— Quelle est cette nécessité profonde?

— C'est de témoigner de l'existence. Quand je dis *témoigner*, je ne veux pas dire *prendre partie pour*. On «prend partie pour» dès qu'on fait une phrase. Je prends partie dès que j'existe. Comme pour tous les arts, la nécessité profonde, c'est faire de l'amour, de la tendresse, de la vie. C'est aussi faire de la violence. C'est révéler tous les aspects conflictuels de l'existence et les laisser agir. Au moment de la lecture, ils sont réactivés et réinvestis de tout leur potentiel de vie et de celui que porte chaque lecteur et chaque lectrice.

— On dit que les Québécois ne lisent pas leur littérature. Comment vous l'expliquez-vous? Pourquoi y a-t-il cette espèce de refus?

— Refus ou méconnaissance. On fonctionne dans une économie post-coloniale avec des mentalités post-coloniales. C'est-à-dire qu'on peut à peine chez soi maîtriser son propre marché. On le sait bien, notre marché est occupé par les multi-nationales étrangères qui utilisent les anciens créneaux coloniaux pour écouler leurs produits. En 1984 on a acheté pour 35 millions de livres français et on en a vendu pour 3 000 000\$.

«Notre marché souffre de cette concurrence. Déjà on n'est qu'un petit cinq millions et on possède à peine la capacité de produire et de diffuser nos produits culturels à l'intérieur de nos frontières. On ne possède pratiquement pas celle de les diffuser à l'extérieur. L'ONU a dit que pour avoir une littérature nationale il faut un bassin de population minimal de dix millions. On est donc dans une frange dangereuse. Les monopoles ont les moyens de s'imposer, de s'emparer des média grâce à notre complaisance et d'étaler leur production non seulement dans les secteurs commerciaux mais également dans les pages des cahiers culturels. Parfois on ouvre nos quotidiens et on se croirait dans un pays d'Afrique où il n'y a pas d'édition. Nos auteurs et notre littérature sont comme

devenus invisibles. Cela fait aussi partie d'un retour à la droite. Chaque fois que cela se produit, on remarque un fléchissement de l'identité. Qui est-on? Qui sert-on? Qui dessert-on? On ne le sait trop, mais dès qu'il y a fléchissement de l'identité, les autres en profitent pour prendre la place inoccupée.

«Par ailleurs il y a une mutation du marché. Comme tout le monde on est à la phase post-industrielle et l'industrie du livre, même si elle est l'industrie la plus ancienne, c'est celle qui, aujourd'hui, est la plus menacée, entre autres par les médias audio-visuels. Aussi, elle cherche des moyens de se renouveler. Elle finit par croire qu'elle occupe la part minimale du marché et comme dans cette phase post-industrielle on tente constamment de réinvestir le marché par une surproduction et par la multiplication des objets offerts, même si on ne surproduit pas, le marché du livre vient à s'aligner sur celui du magazine. À chaque mois, cela change, donc il faut faire de la place dans les librairies pour les nouveaux étalages. Et on range les productions. Les librairies n'ont plus de place pour se constituer des fonds. Ce ne sont pas de toute façon des entreprises humanitaires, ce sont des entreprises commerciales qui font circuler ce qui sort sur le marché.

«Au Québec, le marché du livre occupe seulement 8% des industries culturelles. Une économie post-coloniale va de pair avec un esprit qui est tout aussi post-colonial, c'est-à-dire qui cherche son



Madeleine Ouellette-Michalska Photo: Athé

identité, ses modèles. Est bon ce qui vient d'ailleurs. C'est l'histoire du fromage d'Oka face au fromage Kraft. Quand ça dit partout: Kraft c'est bon, le fromage d'Oka, on ne le connaît pas ou on le connaît peu. C'est réservé à un petit groupe. Il est difficile de se reconnaître dans ses oeuvres si on ne sait pas qui on est. Quand on est imprécis, on l'est tout autant face à ses productions.

«Il y a un autre facteur qui a peut-être joué et dont on ne parle jamais: l'unisexe des programmes. L'institution littéraire — qui accrédite les oeuvres, qui fabrique les anthologies, les histoires littéraires... — est majoritairement occupée par des hommes qui connaissent peu la littérature des femmes, donc qui attendent que les femmes aient reçu de grands prix internationaux pour en parler ou qui excluent de leurs champs d'analyse ce qui est contraire à leurs intérêts ou à leur vue de monde. Un monde qui a fonctionné sur un mode unisexe depuis les Grecs, donc depuis 3 000 ans, ne se met pas à fonctionner sans résistance d'une façon mixte. Cet unisexe a l'inconvénient de présenter en littérature, particulièrement dans le roman, des situations et des personnages lorsqu'offerts par des auteurs

masculins dits traditionnels — cela change beaucoup dans la fantasmagorie des 30 ans en montant — qui sont d'une morbidité, d'une violence sexuelle telles que les filles ont du mal à se reconnaître. Comment le pourraient-elles?»

— **Mais un facteur qui a sans doute joué, c'est le très grand décalage qu'il y a entre le lecteur moyen et la lectrice moyenne, et les auteur(e)s qui ont transformé rapidement la littérature en 20 ou 25 ans. Les lecteurs et les lectrices n'ont pas forcément suivi, d'autant plus qu'on ne retrouve pas ici une tradition de lecture.**

— Oui, mais il me semble que là où il y a une économie du livre qui est forte, une pondération se fait entre les mouvements expérimentaux en littérature et la ligne que j'appellerais de la continuité narrative. Je pense que le sort de la poésie c'est de toujours rester destinée à une élite. Ici on peut se permettre toutes les sortes d'extravagance puisque la sanction du marché ne vient pas. On sait bien qu'en France et aux États-Unis, les mouvements expérimentaux occupent une place marginale dans les médias destinés

au large public. Ici, comme il n'y a pas de sanction du marché et que tout le système d'accréditation — les prix, les bourses de travail — fonctionne en vase clos, on peut voir des auteur(e)s passer leur vie à écrire des livres à tirage confidentiel.

«Si on avait un marché, on dirait quelque part qu'il y a un illogisme ou une disproportion entre la place qu'occupe la modernité et son importance réelle, qu'il y a quelque chose d'excessif non pas dans le fait de tenter de nouveaux modes d'expression mais de tenter de les imposer comme les seuls qui conviennent à l'époque. Forcément le public ne peut pas suivre... le large public qui est déjà difficile à avoir pour une littérature qui fonctionne avec des manières plus aisément compréhensibles. Il me semble que l'effet mode joue beaucoup. C'est comme pour l'histoire: plus les racines sont courtes, plus il est facile de s'en couper, plus il est facile de dire à chaque génération: on liquide tout, on part à zéro. Ici, comme notre histoire est courte, on s'imagine qu'une décennie peut être la totalité d'une histoire littéraire. Au contraire, c'est un petit maillon qui s'ajoute à ce qui était déjà là. Ce n'est pas une explosion, c'est la continuité d'un mouvement qui existait déjà.»

— **Quand l'écrivain(e) intervient comme critique littéraire dans les médias ou comme conférencier(e) dans une rencontre publique, ne permet-il/elle pas que des liens s'établissent avec un plus large public puisqu'il/elle décrit des préoccupations contemporaines?**

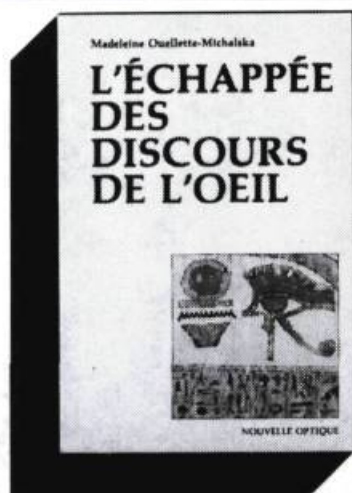
— Je ne suis pas sûr qu'aujourd'hui le large public connaît mieux ses auteur(e)s et sa littérature qu'en 1960. Entre le large public et le livre s'est introduit un appareil technocratique qui crée des modes de rencontre qui a priori paraissent intéressants. Mais j'ai assisté à des rencontres où j'aurais pu vendre des frites et des hot-dogs, et j'aurais eu la même audience. C'était lancé à tout hasard dans des publics non-informés.

— **L'écrivain(e) aujourd'hui doit faire des efforts pour aller vers les gens.**

— Les rencontres avec le public, elles sont intéressantes, nécessaires, mais elles obligent à un retour en arrière qui brise un cycle quasi biologique. Au moment où on écrit — particulièrement dans le roman —, c'est tout un processus du corps que l'on traverse: on est amené à passer à travers tous les cycles de la vie des personnages, ce qui nous conduit vers une maturation intérieure énorme. Quand le roman est fini, c'est comme mettre au monde un enfant, c'est complet. Mais la mise en marché oblige à revenir en arrière et à expliquer toutes les étapes de gestation, ce qui est très difficile puisqu'on est déjà ailleurs. On doit faire l'effort parce que le public est là, dans le livre qu'on lui offre. Mais c'est extérieur au travail profond, intime, qu'est le travail d'écriture.

— **L'écrivain(e) met beaucoup de son temps, mais est-ce qu'il/elle gagne beaucoup?**

— Les libraires vendent pour 80 000 000\$ de livres, c'est-à-dire sept millions d'exemplaires et demi. Mais on va parfois dans des librairies dites agréées et les livres québécois font une ou deux étagères. Elles sont en paix puisqu'elles sont ainsi accréditées et qu'elles peuvent vendre à la collectivité, aux bibliothèques, aux maisons d'enseignement, aux organismes gouvernementaux ou para-gouvernementaux. Et même à Québec, tout près du parlement, la loi 51 est constamment violée. Dans les vitrines, souvent même à l'époque du Salon international du livre, les grandes librairies n'affichent que du livre français. Que devient le livre québécois?



«Or, nos industries culturelles, qui à elles seules font l'équivalent de la chimie, du textile, du meuble, totalisent 16 ou 17 milliards de dollars en gros. Mais l'artiste, qu'il ou elle fasse des livres, de la danse ou du théâtre... gagne dans la majorité des cas moins de cinq mille dollars chaque année. C'est-à-dire qu'ils ou elles gagnent trois fois moins qu'un pompiste, quatre fois moins que le journaliste qui vient faire des entrevues (rires), quatre fois moins que le fonctionnaire qui empilera les demandes de bourse. Celui ou celle qui supporte l'industrie culturelle est celui ou celle qui en profite le moins. Mais ce serait faux d'imaginer qu'on gagne beaucoup moins que l'écrivain moyen américain. En France, c'est un peu la même chose. Alors même si les écrivain(e)s appartiennent à des industries culturelles fortes, cela ne signifie pas qu'ils/elles gagnent beaucoup. Je me souviens que Benezoglio, avant qu'il ne reçoive le Fémina, il avait le même tirage que moi. Quand il avait vendu cinq mille exemplaires, il était content. Cela fait un trois ou quatre mille dollars pour un livre sur lequel il aura travaillé deux ou trois ans. Cela ressemble à notre situation.

«Comment se fait-il que celui ou celle qui investit son travail dans l'industrie culturelle en tire si peu profit? Comment essayer de réduire l'écart entre ceux qui font le produit et qui fournissent la matière culturelle, et ceux qui la gèrent, l'administrent, la commercialisent? J'ai abordé ces questions dans un livre que j'ai intitulé: *L'Amour de la carte postale / impérialisme culturel et différences*. Autrefois, certains écrivains — j'utilise le masculin à bon escient — vivaient grâce au mécénat privé surtout en Italie à la Renaissance, grâce au mécénat public dans les régimes monarchiques.

Avec le capitalisme qui est notre régime actuel on fonctionne selon les règles de l'économie marchande: le livre est évalué selon les coûts de production mais non selon sa valeur réelle derrière laquelle se retrouve l'artiste. Si le danseur ou la danseuse était évaluée d'après ses années de formation, cela coûterait cher à chaque pas de danse. Cela veut dire que toute matière première investie dans une forme de création — pour le livre, la matière première ce n'est pas la langue, c'est le corps qui utilise ce code qui est la langue — est tenue pour négligeable. Il me semble que tout ce qui utilise le corps comme matière première est peu rémunéré. Ce qui rapporte, c'est ce qui travaille à la commercialisation de cette matière première. Tout ce qui a pour théâtre le lieu domestique où le temps est la valeur des tâches accomplies on reste dans l'ineffable. C'est le cas du travail de l'écrivain(e). C'est un travail qui est domestique et qui devient public dès qu'il est commercialisé. Mais tout ce qui a l'amour comme forme de gratification, et Dieu sait si les écrivain(e)s font leurs choses avec amour, finit par avoir dans ces modes d'économie comme sa gratification dite naturelle. Et puis nos économies marchandes sont nées en pays largement puritains: puisque ça fait tant plaisir, il faut les punir (rires), donc ne pas les payer.

«Il est bien possible qu'il n'y ait aucun système économique qui soit capable de considérer la valeur réelle du travail de l'artiste. Ce n'est pas que je veux promouvoir la bohème artistique, libertaire, une sorte de missionnariat grandiose, mais il me semble que la création excède la fabrication, la production. L'artiste a ou donne accès à quelque chose qui est beaucoup plus grand que lui ou qu'elle. Ce quelque chose peut être de l'ordre d'une matérialité non chiffrée, non codée. Comme nos économies cherchent à tout quantifier, il est entendu que l'on va évaluer ce qu'on juge essentiel et poser des jugements de valeur sur le reste. Tout ce qui fait partie de l'environnement du corps est en général assez peu payé. La mise au monde du corps ou son entretien, cela n'a pas de prix. Tout comme le plaisir ou l'érotisme non commercialisés. C'est un excès dont on ne sait pas trop quoi faire sinon le sublimer et dire: c'est de l'art. Mais cela ne nous empêche pas d'écrire, on reste éperdument épris d'écriture... justement parce que cela déborde ce qui est de l'ordre de la production.» □