

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

**Fonctions et rôles des festivalier·ière·s au cœur du  
festival littéraire Les Correspondances d'Eastman**

Par Mylène Fréchette  
Bachelière ès arts (études littéraires et culturelles)

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

Sherbrooke  
Juin 2020

Composition du jury

**Fonctions et rôles des festivalier·ière·s au cœur du  
festival littéraire Les Correspondances d'Eastman**

Mylène Fréchette

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

Anthony Glinoe, directeur  
Arts, langues et littératures, Université de Sherbrooke

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

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

## REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mon directeur, Anthony Glinoyer, pour sa rigueur et ses commentaires justes et pertinents. Merci pour ton exigence et ta confiance, qui ont su pallier la mienne dans les moments plus difficiles et qui m'ont permis d'amener ce mémoire plus loin.

Je tiens à remercier mes deux examinatrices, Marie-Pier Luneau et Josée Vincent, qui ont porté un grand intérêt à mes recherches dès leurs balbutiements. Merci pour votre lecture attentive et vos conseils judicieux, qui m'ont accompagnée tout au long de la rédaction.

Merci au Fonds de la recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) pour son apport financier et au Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec (GRÉLQ) pour son soutien logistique et matériel, et pour l'expérience et les connaissances qu'il m'a permis d'acquérir.

Je remercie également toute l'équipe des Correspondances d'Eastman, en particulier le directeur général, Raphaël Bédard-Chartrand, pour son accueil chaleureux et sa grande ouverture. Merci infiniment de m'avoir ouvert les portes du festival en VIP et d'avoir répondu à mes questions à toute heure du jour !

Merci à Raphaël Bédard-Chartrand, Étienne Beaulieu, Jacques Allard, Nicole Fontaine, Stéphanie Boulay, Dominic Tardif et aux sept festivalières et festivaliers anonymes d'avoir accepté ma demande pour une entrevue et d'avoir pris le temps de me partager votre vision et votre expérience des Correspondances d'Eastman. Si ce mémoire m'a permis d'approfondir mes connaissances du milieu littéraire québécois, il m'a surtout amenée à faire des rencontres marquantes.

Un merci tout spécial à mes parents, qui m'ont encouragée de façon inconditionnelle dans mes études et qui n'ont jamais remis en question mes choix scolaires et professionnels, et ce même s'ils ne comprenaient pas vraiment à quoi je passais mes journées.

Merci à Chanel, Max, Karo et tou·te·s mes collègues du GRÉLQ pour leur soutien moral et leurs encouragements. Merci également à ma sœur, mon frère, ma famille et mes ami·e·s pour avoir écouté mes incertitudes et mes angoisses (presque) toujours sans lever les yeux au ciel.

Enfin, merci de tout cœur à toi, Yan, pour ta présence rassurante, ton calme, ta patience et ton amour.

## RÉSUMÉ

Les festivals littéraires constituent un objet d'étude encore peu exploité de nos jours, surtout dans la francophonie. Apparus en Angleterre au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, ces nouveaux lieux de sociabilité littéraire représentent une occasion privilégiée pour les lecteur·trice·s de rencontrer des écrivain·e·s, dans une ambiance souvent plus décontractée que celle des salons du livre ou des rencontres en librairie. Le festival Les Correspondances d'Eastman, fondé en 2003 dans un village des Cantons-de-l'Est, se distingue des autres événements littéraires en proposant non seulement des entrevues d'auteur·trice·s et des lectures publiques, mais des activités plaçant en leur cœur la création littéraire sous la forme de l'épistolaire (jardins d'écriture, ateliers d'écriture). En dehors de cette spécificité, le festival eastmanoïse a établi sa renommée en misant sur son cadre régional et son inscription dans la nature, qui confèrent à ses activités une ambiance propre à la détente et à l'introspection. Aux dires de certain·e·s, cette ambiance particulière favoriserait une proximité, voire une intimité entre le public et les écrivain·e·s invité·e·s.

Ce mémoire de maîtrise propose d'étudier le festival littéraire Les Correspondances d'Eastman en adoptant la perspective de ses festivalier·ière·s. Il s'agit de comprendre quelle place occupent les festivalier·ière·s au sein de cette manifestation littéraire publique et de rendre compte de leurs expériences aux Correspondances d'Eastman de la façon la plus englobante possible, en analysant leurs attentes et leurs motivations à l'égard de l'événement, leurs critères d'appréciation ainsi que leurs comportements sur le site du festival. Ce mémoire se divise en trois chapitres. Le premier vise à définir l'objet du festival en général et du festival littéraire en particulier, et à rendre compte de l'évolution des Correspondances d'Eastman depuis leur toute première édition. Le second chapitre s'intéresse de près aux festivalier·ière·s des Correspondances d'Eastman, autant d'un point de vue quantitatif (portrait sociodémographique) que qualitatif (expériences et moments forts). Le troisième et dernier chapitre est consacré aux rapports entre les festivalier·ière·s – qui sont des lecteur·trice·s et/ou des écrivain·e·s amateurs – et les écrivain·e·s invité·e·s sur le site de l'événement. De façon générale, notre étude démontre que, si bon nombre d'éléments entrent en ligne de compte dans l'expérience des festivalier·ière·s aux Correspondances d'Eastman, c'est la rencontre avec les écrivain·e·s qui se retrouve au cœur de cette expérience.

**Mots-clés** : festival littéraire ; Les Correspondances d'Eastman ; médiatisation des écrivain·e·s ; relation entre écrivain·e·s et lecteur·trice·s ; écrivain·e·s amateurs ; écrivain·e·s professionnel·le·s.

## TABLE DES MATIÈRES

|  |           |
|--|-----------|
| <b>REMERCIEMENTS.....</b>  | <b>3</b>  |
| <b>RÉSUMÉ.....</b>   | <b>4</b>  |
| <b>INTRODUCTION.....</b>   | <b>7</b>  |
| Problématique, objectifs et hypothèses .....   | 18        |
| Cadre théorique.....   | 22        |
| Corpus et méthodologie.....  | 25        |
| Plan du mémoire.....   | 28        |
| <b>CHAPITRE 1 : QU’EST-CE QU’UN FESTIVAL LITTÉRAIRE ? UNE ÉTUDE DU<br/>FESTIVAL LES CORRESPONDANCES D’EASTMAN.....</b> | <b>30</b> |
| 1.1 Survol des caractéristiques et des rouages des festivals littéraires .....   | 30        |
| 1.1.1 Bref historique des festivals.....   | 30        |
| 1.1.2 Qu’est-ce qu’un festival ? Éléments de définition.....   | 37        |
| 1.1.3 Proposition de définition du festival littéraire .....   | 41        |
| 1.1.4 L’apparition des festivals littéraires.....  | 46        |
| 1.1.5 Fonctions du festival littéraire dans le champ littéraire .....  | 48        |
| 1.1.6 Les festivals des Correspondances.....   | 50        |
| 1.2 Le festival Les Correspondances d’Eastman.....   | 52        |
| 1.2.1 Contexte de fondation du festival .....  | 52        |
| 1.2.2 Évolution des Correspondances d’Eastman (2003-2020).....   | 57        |
| 1.2.3 Particularités des Correspondances d’Eastman .....   | 70        |
| <b>CHAPITRE 2 : LES FESTIVALIER·IÈRE·S DES CORRESPONDANCES<br/>D’EASTMAN.....</b>                                      | <b>75</b> |
| 2.1 Qui sont les publics des festivals culturels et littéraires ? .....  | 75        |
| 2.1.1 Portrait sociodémographique des visiteur·euse·s de festivals culturels.....                                      | 75        |
| 2.1.2 Les pratiques littéraires des festivalier·ière·s .....   | 88        |
| 2.1.3 Pratiques littéraires sur le site des Correspondances d’Eastman .....  | 98        |
| 2.2 Les expériences des festivalier·ière·s aux Correspondances d’Eastman.....  | 106       |
| 2.2.1 Avant-propos théorique .....   | 106       |
| 2.2.2 Motivations et attentes des festivalier·ière·s.....  | 110       |

|   |            |
|---|------------|
| 2.2.3 Perceptions et appréciations des Correspondances d'Eastman.....   | 116        |
| 2.2.4 Comportements et attitudes des festivalier·ière·s aux Correspondances d'Eastman...                      | 131        |
| <b>CHAPITRE 3 : DES FESTIVALIER·IÈRE·S AUX ÉCRIVAIN·E·S. RAPPORTS ET<br/>INTERACTIONS À L'ŒUVRE.....</b>      | <b>138</b> |
| 3.1 Les rapports entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s invité·e·s .....                            | 139        |
| 3.1.1 Proximité entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s .....  | 139        |
| 3.1.2 La distance entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s .....                                      | 148        |
| 3.1.3 Proximité et distance : l'exemple des brunchs littéraires.....  | 153        |
| 3.1.4 Des rencontres déterminantes .....  | 155        |
| 3.2 Écrivain·e·s, les festivalier·ière·s ? .....  | 165        |
| 3.2.1 Amateur·trice·s et professionnel·le·s : comment les départager ?.....                                   | 165        |
| 3.2.2 Rôles et statuts des écrivain·e·s amateurs et professionnel·le·s aux Correspondances<br>d'Eastman ..... | 170        |
| 3.2.3 D'un·e écrivain·e à l'autre : les ateliers d'écriture .....   | 176        |
| 3.2.4 Les concours d'écriture.....  | 186        |
| <b>CONCLUSION.....</b>  | <b>194</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>  | <b>204</b> |
| <b>ANNEXE I .....</b>   | <b>214</b> |
| <b>ANNEXE II.....</b>   | <b>218</b> |
| <b>ANNEXE III .....</b>   | <b>219</b> |
| <b>ANNEXE IV.....</b>   | <b>225</b> |
| <b>ANNEXE V .....</b>   | <b>234</b> |
| <b>ANNEXE VI.....</b>   | <b>235</b> |
| <b>ANNEXE VII.....</b>  | <b>236</b> |
| <b>ANNEXE VIII .....</b>  | <b>237</b> |
| <b>ANNEXE IX.....</b>   | <b>240</b> |
| <b>ANNEXE X .....</b>   | <b>241</b> |
| <b>ANNEXE XI.....</b>   | <b>242</b> |

## INTRODUCTION

Le Festival cinéma du monde de Sherbrooke, le Festival de la chanson de Tadoussac, le Festival du cochon de Sainte-Perpétue, le Festival de chasse de La Tuque, le Festival du blé d'Inde de Saint-Célestin... Les festivals sont tellement ancrés dans la culture occidentale qu'on ne se rend même plus compte à quel point on les retrouve partout. Au Québec, jusqu'au plus petit patelin comme Saint-Georges-de-Windsor – village reculé de l'Estrie où a grandi l'autrice de ce mémoire – possède son propre festival. Si Montréal s'enorgueillit d'être la « capitale mondiale des festivals » (Baillargeon, 2005), certains penseurs, comme Philippe Muray, voient d'un mauvais œil l'« ère hyperfeste » (Baillargeon, 2005) dans laquelle nous vivons ; Alain Roy, directeur de la revue littéraire *L'Inconvénient*, va jusqu'à dire que « [l]e pullulement des festivals est une nouvelle forme de pollution urbaine » (dans Baillargeon, 2005). Reste que la culture du festival semble s'être durablement implantée dans la vie des Québécois·e·s. L'onde de choc provoquée par l'annulation de l'ensemble des festivals estivaux en 2020, en raison de la pandémie de COVID-19, le montre bien<sup>1</sup>.

Une véritable « festivalomanie » (Boogaarts, 1992) s'est emparée de l'Europe et de l'Amérique du Nord dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, époque qui a vu le nombre de festivals exploser. Aucun secteur des arts et de la culture n'a été oublié par ce phénomène : même la littérature, « *the least spectacular of all art forms* » (Ommundsen, 2009 : 22), est célébrée à travers des manifestations festivières, et ce depuis maintenant plusieurs décennies. Apparus au milieu du XX<sup>e</sup> siècle en Angleterre, les festivals littéraires se sont en effet rapidement répandus un peu

---

<sup>1</sup> Voir Stéphanie Morin (2020). « Les grands événements culturels de l'été annulés », Montréal, *La Presse*, [En ligne], <https://www.lapresse.ca/arts/202004/10/01-5268868-les-grands-evenements-culturels-de-lete-annules.php> (Page consultée le 30 avril 2020) ; Steve Turcotte, Paule Vermot-Desroches et Martin Lafrenière (2020). « Un été à oublier », Trois-Rivières, *Le Nouvelliste*, [En ligne], <https://www.lenouvelliste.ca/actualites/un-ete-a-oublier-70c1e7d4e0864c5d0a1a19ed67cad357> (Page consultée le 30 avril 2020).

partout dans le monde, y compris dans la francophonie, où ils ont vu le jour au tournant des années 1980. Parmi ces festivals littéraires francophones, on compte Les Correspondances d'Eastman, établies à Eastman, dans les Cantons-de-l'Est. Mis sur pied en 2003, ce festival a été conçu suivant le modèle des Correspondances de Manosque, elles-mêmes fondées en 1999 dans la commune de Manosque, située dans le sud de la France, à près de 800 km de Paris.

Comme le festival de Manosque et quelques autres festivals consacrés à l'épistolaire, Les Correspondances d'Eastman se distinguent des autres événements littéraires québécois en incitant les visiteur·euse·s à s'adonner à l'écriture de lettres, dans des jardins prêtés et aménagés par les citoyen·ne·s du village. En mettant de l'avant le genre de la correspondance, qui est à la portée de tou·te·s et qui représente une voie d'accès facile à la création littéraire, Les Correspondances d'Eastman se veulent un organe de démocratisation de la littérature. Dans le but d'encourager le plus grand nombre à prendre la plume, le papier, les enveloppes et l'envoi des lettres par la poste sont entièrement défrayés par le festival. La programmation propose également des ateliers d'écriture animés par des professionnel·le·s ainsi que deux concours d'écriture, destinés respectivement aux élèves des écoles primaires de la région d'Eastman et à l'ensemble des auteur·trice·s amateurs de la province.

En plus du volet dédié à l'écriture par les festivalier·ière·s, Les Correspondances d'Eastman offrent, comme la plupart des événements littéraires, des activités consacrées à la lecture et aux réflexions intellectuelles et littéraires, tels que les sentiers de lecture, lors desquels un·e écrivain·e ou un·e comédien·ne procède à la lecture d'extraits choisis, ainsi que les grandes entrevues et les cafés littéraires, qui présentent des discussions entre un·e animateur·trice et un·e ou plusieurs écrivain·e·s. Ces dernières activités sont celles qui attirent la plus grande partie du public des Correspondances d'Eastman. Elles sont par ailleurs suivies d'une séance de dédicaces, qui

représente une occasion de rencontre plutôt informelle entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s invité·e·s.

En accordant une place de choix non seulement aux écrivain·e·s, qui sont mis·e·s en vedette dans presque toutes les activités de la programmation, mais aussi aux festivalier·ière·s, qui sont invité·e·s à prendre une part active dans le déroulement des activités, Les Correspondances d'Eastman représentent un lieu privilégié autant pour les professionnel·le·s de l'écriture que pour les non-initié·e·s. En effet, les écrivain·e·s retirent de leur participation au festival une compensation financière ainsi qu'une importante visibilité, entre autres. Les festivalier·ière·s, pour leur part, vivent une expérience agréable combinant le plaisir d'acquérir des connaissances, de faire de nouvelles rencontres et de profiter d'une ambiance de délasserment, en plus de côtoyer de près certaines vedettes du monde littéraire. Comme tout festival littéraire, Les Correspondances d'Eastman incarnent d'une certaine façon l'obsession grandissante qu'entretiennent les lecteur·trice·s quant à la médiatisation des écrivain·e·s, lequel·le·s doivent faire de nombreuses apparitions publiques à la suite de la publication d'un livre, de peur de passer sous le radar. Il n'y a aucun doute que les festivals littéraires contribuent à alimenter le système de vedettariat littéraire, car ils organisent un événement d'envergure, s'étalant sur plusieurs jours, autour de la figure des écrivain·e·s. Les écrivain·e·s invité·e·s à ces festivals sont amené·e·s à se présenter publiquement, à rencontrer leurs lecteur·trice·s et, de ce fait, à déployer des aptitudes parfois éloignées de la création littéraire. Les festivals littéraires sont donc des événements tout indiqués pour la construction et la mise en scène de la personnalité publique des écrivain·e·s. Conséquemment, la relation qui s'établit entre les écrivain·e·s et leur public en est forcément influencée : les festivalier·ière·s, croyant avoir accès à la personne « réelle » de l'écrivain·e, sont en réalité confronté·e·s à leur image publique.

## État de la question

Les festivals littéraires, apparus au milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, se sont multipliés dans les dernières décennies et se sont aujourd'hui imposés comme une forme populaire et omniprésente de médiatisation de la littérature, à laquelle de plus en plus de recherches sont consacrées. Dans l'une des premières études qualitatives d'envergure sur le sujet, *Literary Festivals and Contemporary Book Culture* (2018), Millicent Weber circonscrit l'objet du festival littéraire à partir de la définition donnée par Alessandro Falassi dans *Time out of Time: Essays on the Festival*, essai fondateur paru en 1987 :

*A festival is an event or series of events that is celebratory in nature; it is organised and structured; frequently containing elements of ritual; it happens over a designated period of time and is generally recurrent; and it is produced by and for a community that recognises a particular shared purpose or interest* (Weber, 2018 : 6).

Suivant la définition proposée par Falassi, Weber identifie de façon plus spécifique les caractéristiques propres aux festivals littéraires :

*Literary festivals, then, are festivals that in addition incorporate literary culture into their constitution. They work as a celebration of literary culture; they frequently occur at a time which is of literary significance [...]; they integrate aspects of literary culture into their organisation and events; and/or they address a specific community that is defined through engagement with literary culture* (Weber, 2018 : 6-7).

Cette large acception permet d'inclure dans la catégorie des festivals littéraires des événements variés, qui se rejoignent non pas par la forme qu'ils empruntent – certains festivals littéraires se déroulent entièrement sur des plateformes numériques, comme le #TwitterFiction Festival – mais par le sujet auquel ils sont dédiés. La plupart des festivals littéraires ont en commun de mettre à l'avant-plan les écrivain·e·s, mais aussi de valoriser « *the pursuit of pleasure through intellectual discourse [and] the performance of the written word through recitation* » (Giorgi, 2011a : 38).

---

<sup>2</sup> Le premier festival littéraire, le Cheltenham Literature Festival, a été fondé en Angleterre en 1949 (Weber, 2018 : 5).

Dans le préambule de l'enquête menée en 2011 par Gisèle Sapiro et son équipe sur le site des Correspondances de Manosque, il est précisé que les festivals littéraires remplissent diverses fonctions : une fonction économique, en faisant la promotion d'objets culturels et en assurant un revenu additionnel aux écrivains ; une fonction culturelle, en faisant découvrir l'actualité littéraire ; une fonction politique, en participant à la démocratisation de la culture et/ou en suscitant des débats sur des enjeux sociaux ; et une fonction rituelle, en « confort[ant] ce que Bourdieu appelle l'*illusio*, à savoir la croyance dans la valeur de la littérature » auprès d'un « public de profanes » (Sapiro (dir.), 2012 : 1). Toujours selon Sapiro, les festivals se distinguent des autres manifestations littéraires par leur programmation, qui établit un fil conducteur entre les différentes activités proposées, mais aussi « par leur format, le temps accordé à la discussion et à la lecture en public, le cadre convivial [et] la dimension festive, qui donne son contenu à la notion de “festival” » (Sapiro (dir.), 2012 : 2).

Selon le type d'activités proposées et le public ciblé, les festivals littéraires tendent soit à reproduire, soit à altérer les tensions entre la culture lettrée et la culture populaire. Wenche Ommundsen (2009) et Millicent Weber (2018) perçoivent les festivals littéraires comme des microcosmes du champ littéraire, qui reproduisent sa structure et les tensions entre la culture populaire et la culture bourgeoise. Selon ces deux chercheuses, les festivals littéraires mettent de l'avant des valeurs à la fois marchandes et culturelles, et promeuvent à la fois le divertissement et la culture littéraire. Dans la même veine, Liana Giorgi considère que les festivals littéraires contribuent à l'hybridation des publics de la culture, car ils proposent une diversité d'activités allant au-delà de « *the rigid distinctions implied in the high- versus low-brow classification* » (2011a : 43).

Plusieurs études ont été réalisées sur le profil sociodémographique des participant·e·s de festivals culturels français, que ce soit de musique, de danse ou de littérature (Négrier *et al.*, 2010 ; Sapiro (dir.), 2012 ; Sapiro *et al.*, 2015 ; Picaud, 2017). Ces études font le constat que les publics des festivals culturels disposent en moyenne d'un haut degré de scolarisation, d'une profession intellectuelle supérieure et d'un revenu élevé. De manière générale, les publics des festivals, majoritairement composés de femmes et de personnes de plus de 50 ans, sont lettrés et fortement dotés en capital social, culturel et économique. En ce qui a trait à leurs pratiques culturelles, les visiteur·euse·s du festival littéraire Les Correspondances de Manosque se distinguent de la moyenne nationale française par leur intensité et leur fréquence. L'enquête de Sapiro (2012) révèle que le tiers des festivalier·ière·s entretient une pratique d'écriture, sous la forme d'un journal intime ou de la création littéraire. Selon l'étude réalisée par Wenche Ommundsen (2009) auprès de 755 visiteur·euse·s de festivals littéraires australiens, ce sont 59 % des festivalier·ière·s qui pratiquent la création littéraire (fiction, poésie) ou l'écriture diariste.

Malgré l'imposant capital culturel des festivalier·ière·s, et le statut de lecteur·trice·s et d'auteur·trice·s que partagent certain·e·s participant·e·s, une différenciation des rôles est opérée entre les professionnel·le·s du milieu du livre et les festivalier·ière·s sur le site des festivals littéraires. Le festival Les Correspondances de Manosque est parlant à cet égard étant donné que, bien que les festivalier·ière·s soient invités à écrire eux-mêmes et elles-mêmes pendant la durée du festival, ils et elles ne dépassent jamais le statut d'écrivain·e·s amateurs : « les seuls espaces du festival ouverts au public en qualité d'écrivains sont les lieux de discussion informelle [...] et les écritoires, reléguant publiquement l'écriture des festivaliers à la sphère privée et paralittéraire des correspondances » (Sapiro *et al.*, 2015 : 130). De plus, même lorsque les écrivain·e·s et les festivalier·ière·s occupent la même position de spectateur·trice·s, le statut de chacun·e au sein du

festival demeure bien campé, puisque les professionnel·le·s du livre refusent d'être considéré·e·s comme de simples membres du public :

Lorsqu'ils écoutent une rencontre, ils le font bien en tant que professionnels, groupe construit en opposition aux "*publics*". L'enjeu soulevé ici par cette (non) appartenance semble bien être la distinction d'avec le profane, et en particulier le *lector*, par opposition à l'*auctor* (Picaud, 2017 : 9).

Les visiteur·euse·s des festivals culturels ne correspondent pas tou·te·s au profil dominant du ou de la festivalier·ière esquissé ci-haut. Les publics varient selon « les types de spectacles, leur esthétique, leur tarification, leur localisation dans le temps et l'espace » (Négrier *et al.*, 2010 : 79). Les Correspondances de Manosque, par exemple, en organisant des activités dans des « lieux mixtes, qui mettent en jeu un rapport moins direct et codifié au littéraire » (Sapiro *et al.*, 2015 : 130), attirent un certain nombre de visiteur·euse·s moins doté·e·s en capital littéraire et culturel. Ces festivalier·ière·s, présent·e·s sur le site presque par hasard, font partie des « non-publics » (Picaud, 2017) du festival. Malgré leur intérêt pour l'événement, ceux-ci et celles-ci ne se sentent pas autorisé·e·s à faire partie du public, étant donné leur manque de familiarité avec la culture littéraire légitime et leur faible capital culturel et littéraire. Ces festivalier·ière·s semblent conscient·e·s de l'important capital culturel dont disposent la majorité des participant·e·s, ce qui ne les empêche pas d'assister aux activités. Ceux-ci et celles-ci tendent toutefois à demeurer en retrait ; ils et elles ne se sentent pas à l'aise de participer activement à la rencontre, par exemple en questionnant les écrivain·e·s, geste qui « requiert [...] des dispositions scolastiques et un sentiment de légitimité culturelle » (Sapiro *et al.*, 2015 : 126).

L'expérience des visiteur·euse·s sur le site des festivals culturels a été traitée par plusieurs chercheur·euse·s dans les dernières années, surtout dans le monde anglophone. Il ressort de ces études que la possibilité de côtoyer des artistes – des comédien·ne·s, des danseur·euse·s ou des écrivain·e·s, selon le type de festival fréquenté – et de les rencontrer personnellement constitue un

aspect des plus appréciés de ces festivals<sup>3</sup>. En effet, parmi les motivations à assister à un festival culturel, on retrouve avant tout celles relatives à l'offre artistique, qui inclut les activités contenues dans la programmation et les artistes qui y participent, puis celles relatives à « l'attractivité du lieu » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 86). La présence physique des artistes et leur proximité avec le public rendent possible une interaction entre ces deux agent·e·s. Trois types de proximité entre artistes et spectateur·trice·s sont à l'œuvre lors d'un festival culturel : la proximité physique et sociale, rendue possible par le partage d'un même espace, sans qu'il y ait distinction nette entre les groupes<sup>4</sup>, et la proximité symbolique, qui advient lorsque le public a le « sentiment de faire soi-même acte de création » (Sizorn dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 : 159) par sa participation au festival.

Différentes raisons poussent les visiteur·euse·s à vouloir rencontrer les artistes. Certain·e·s festivalier·ière·s témoignent d'une grande curiosité envers les artistes, qui revêtent pour eux et elles un caractère « exotique » (Sizorn dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 : 157). Le festival représente pour eux et elles l'occasion de découvrir un monde inconnu, qui leur semble parfois inaccessible, en ayant la chance d'« interroger [les artistes] sur leurs processus de création, sur leurs techniques, ainsi que sur leurs conditions de travail et de vie » (Sizorn dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 : 157). Dans le cas précis du festival littéraire, une des motivations des festivalier·ière·s à rencontrer les écrivain·e·s est de participer, aux côtés de professionnel·le·s de l'écriture, à une expérience de cocréation ou de collaboration. Selon, Katya Johanson et Robin Freeman (2012), cette expérience est rendue possible par l'existence d'une communauté

---

<sup>3</sup> 63 % des répondants de l'enquête d'Ommundsen (2009) et 74 % des répondants de l'enquête de Sapiro (2012) ont affirmé qu'ils assistaient à un festival littéraire dans le but de voir les écrivain·e·s.

<sup>4</sup> Il arrive toutefois que des artistes refusent cette proximité avec le public : « l'attitude des auteur·e·s varie en fonction de leur capital symbolique, de leur fidélité au festival, de leur familiarité avec les organisateurs et de leur distance sociale par rapport au public » (Sapiro (dir.), 2012 : 25).

regroupant des écrivain·e·s amateurs et professionnel·le·s. De plus, pour les festivalier·ière·s qui disposent d'un important capital littéraire et culturel, le fait de partager des connaissances avec des professionnel·le·s du livre crée « un sentiment d'appartenance » (Sapiro *et al.*, 2015 : 126) à une communauté regroupée autour de l'amour de la littérature, ce qui joue un rôle majeur dans l'expérience de ces participant·e·s<sup>5</sup>. Pour eux et elles, le festival littéraire agit comme « un lieu d'accumulation et de valorisation » (Sapiro *et al.*, 2015 : 111) du capital littéraire, car il permet de découvrir de nouvelles œuvres et des écrivain·e·s émergent·e·s, et de mettre en évidence leurs connaissances. Les rencontres et les discussions avec les écrivain·e·s sont donc centrales dans l'expérience d'un festival littéraire. Lors de ces rencontres, les festivalier·ière·s apprécient particulièrement l'impression d'authenticité et de sincérité qui se dégage des écrivain·e·s. En analysant les émotions exprimées par les visiteur·euse·s du Melbourne Writers Festival<sup>6</sup>, Beth Driscoll a notamment remarqué que les plus fortes émotions positives des festivalier·ière·s sont ressenties en lien avec « *[a] perceived intimacy with writers* » (Driscoll, 2015 : 868).

Tout en favorisant l'activité solitaire qu'est l'écriture, le festival littéraire agit comme un lieu de sociabilité : le public s'y rend souvent en couple ou en famille<sup>7</sup>, et l'ambiance favorise les discussions entre inconnu·e·s. Le contexte social dans lequel s'inscrit le festival influence la réception des activités et les interprétations qui en sont tirées. De même, l'emplacement de l'événement produit un impact non négligeable sur l'expérience des participant·e·s. Par exemple, une scène aménagée en pleine nature, dans une ville isolée des grands centres, tend à améliorer l'expérience du public et à accroître le sentiment de communauté parmi les participant·e·s, d'autant

---

<sup>5</sup> Selon Wenche Ommundsen (2009), la motivation à se rendre à un festival naît d'abord du désir d'appartenir à une communauté.

<sup>6</sup> L'analyse était basée sur 189 tweets et 921 réponses à un sondage mené par Driscoll.

<sup>7</sup> En moyenne, seuls 13 % des festivalier·ière·s fréquentent les festivals culturels en solitaire, mais la proportion augmente lorsque l'événement a lieu dans une grande ville (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010).

plus que le bois est un lieu « à forte charge symbolique » qui agit comme un « dispositif d'invitation et d'ambiance » (Lefèvre dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 : 71-72).

En prenant en compte les différents facteurs d'influence intervenant dans l'expérience des festivalier·ière·s, Millicent Weber (2018) propose un schéma d'analyse selon lequel l'expérience des spectateur·trice·s se déploie en quatre dimensions<sup>8</sup>. D'abord, la dimension esthétique inclut l'appréciation des qualités artistiques de l'œuvre et de la forme dans laquelle elle est présentée. Ensuite, la dimension cognitive ou analytique a trait à l'intérêt des spectateur·trice·s envers le contenu intellectuel de l'œuvre, ainsi qu'à la stimulation intellectuelle qui en découle. La dimension affective, réfère quant à elle à l'engagement émotif des spectateur·trice·s à l'égard de l'œuvre présentée. Enfin, la dimension sociale comprend le sentiment de faire partie d'une communauté et la possibilité d'interagir avec les autres membres du public. Dans l'évaluation de son expérience, chaque festivalier·ière accorde une importance différente à chacune de ces dimensions, ce qui fait que toute expérience est unique, d'autant plus qu'elle varie selon les attentes, les connaissances et les valeurs de chacun. Weber distingue également deux catégories de motivations incitant les visiteur·euse·s à se rendre au festival, soit les motivations internes, relatives à la satisfaction personnelle et à un désir de vivre une expérience « *engaging, enjoyable* » (2018 : 88), et les motivations externes, qui naissent d'un désir de « *self-interested advancement through the accumulation of cultural and social capital relevant to their personal and professional lives* » (2018 : 88). Parmi ces motivations, on retrouve des expériences relevant des domaines social et affectif, par exemple observer les autres spectateur·trice·s, partager une expérience commune et interagir avec des gens ayant les mêmes intérêts, et des expériences relevant des domaines culturel

---

<sup>8</sup> Wenche Ommundsen (2009) fait un constat semblable, en affirmant que, dans le cadre d'un festival littéraire, l'implication des festivalier·ière·s s'observe sur les plans physique, émotif, intellectuel et social.

et littéraire, par exemple développer son appréciation des œuvres et acquérir de nouvelles connaissances. Pour que l'expérience des festivalier·ière·s soit perçue positivement, elle doit combler à la fois des motivations internes et des motivations externes. Weber insiste sur le fait qu'il n'existe pas d'expérience typique ni de festivalier·ière typique, bien qu'on observe certaines tendances générales dans l'expérience des festivalier·ière·s.

De leur côté, Barbara Évrard et Hakim Ferradji (dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008) conceptualisent l'expérience des festivalier·ière·s selon leur usage du programme. Ils identifient trois types de festivalier·ière : « l'hyperorganisé », qui prévoit son séjour d'avance et sélectionne avec minutie les activités auxquelles il assistera, dans l'objectif de maximiser sa présence au festival<sup>9</sup> ; le « flâneur », qui consulte très peu ou pas du tout le programme, se contentant de déambuler dans les rues, en s'arrêtant aux spectacles qui suscitent son intérêt, et en n'assistant parfois à aucun spectacle ; et les festivalier·ière·s qui, à mi-chemin entre ces deux figures, font le choix d'une « semi-liberté » (2008 : 60), en prenant connaissance du programme mais en se laissant tout de même guider par le hasard de leurs déambulations.

Les festivals littéraires constituent donc un objet d'étude complexe sur lequel de nombreux·ses chercheur·euse·s se sont penché·e·s. Néanmoins, les recherches menées jusqu'ici sur les festivals littéraires se sont principalement limitées au portrait socio-démographique des festivalier·ière·s. Pour ce qui est des études s'intéressant aux attentes, aux motivations et aux comportements des festivalier·ière·s, celles-ci ont surtout été réalisées dans un milieu anglo-saxon, soit en Angleterre et en Australie (Ommundsen, 2009 ; Giorgi, 2011 ; Johanson et Freeman, 2012 ; Driscoll, 2015 ; Weber, 2018). À partir des constats de ces études et des schémas d'analyse qu'elles proposent,

---

<sup>9</sup> Ce type de festivalier·ière est très rare selon l'enquête de Négrier, Djakouane et Jourda (2010) : seulement 5 % des festivalier·ière·s assistent à plus de la moitié des spectacles offerts et près de 40 % assistent à un seul spectacle lors de leur visite.

nous souhaitons jeter un nouvel éclairage sur les expériences des festivalier·ière·s, en nous penchant sur la façon dont ces expériences s'inscrivent dans un milieu québécois, plus précisément dans le cadre du festival littéraire estrien Les Correspondances d'Eastman.

### **Problématique, objectifs et hypothèses**

Étant donné la rareté des études sur les festivals littéraires francophones et leurs publics, il y a lieu, dans un premier temps, de se demander ce qu'est un festival littéraire et, dans un second temps, de s'interroger sur les façons dont cette manifestation littéraire, dans le cas particulier du festival Les Correspondances d'Eastman, influence et module les comportements de ses participant·e·s, leur conception de la littérature et leurs relations avec les autres acteur·trice·s du milieu littéraire. Il s'agira non seulement d'étudier les fonctions du festival dans le champ littéraire, mais également de comprendre comment s'articulent les expériences qu'en font les festivalier·ière·s, qu'ils et elles pratiquent la création littéraire ou non sur le site du festival. Quels sont les rapports qui se tissent entre les festivalier·ière·s et les professionnel·le·s du livre sur le site des Correspondances d'Eastman ? Quels rôles et fonctions chacun·e occupe-t-il·elle à l'intérieur de cette manifestation littéraire ? Le festival eastmanoï tend-il à rapprocher ou à distancier, sur les plans physique et symbolique, le groupe des festivalier·ière·s et celui des écrivain·e·s ? Les activités mettant en jeu la création littéraire créent-elles des tensions entre les « professionnel·le·s » et les « amateur·trice·s » ? Quels mécanismes permettent aux Correspondances d'Eastman de consolider l'existence professionnelle des écrivain·e·s tout en facilitant l'accès aux pratiques littéraires ?

S'ils sont parfois considérés comme une manifestation de « l'*entertainment* littéraire » (Ruffel, 2010 : 62) relevant de la simple activité promotionnelle, les festivals littéraires n'en constituent pas

moins un sujet d'étude riche et complexe, parce qu'ils témoignent de l'état du champ littéraire et de ses rapports avec la société. En réunissant divers agent·e·s du champ littéraire et en les faisant interagir dans un lieu plus ou moins clos, les festivals littéraires agissent comme un microcosme du champ, dans lequel apparaissent les tensions entre les agent·e·s. Les festivals littéraires trouvent leur réelle originalité en mettant au cœur de ces interactions les lecteur·trice·s, qui ont peu souvent l'occasion de se mêler aux agent·e·s de la chaîne du livre. Étudier le fonctionnement des festivals littéraires et les rapports qu'ils induisent entre les écrivain·e·s et le public est donc un moyen privilégié pour appréhender la perception des lecteurs·trice·s à l'égard de l'univers littéraire, dont ils ont habituellement exclu·e·s, et pour comprendre comment les formes de socialisation littéraire transforment les pratiques culturelles du lectorat.

Trois objectifs principaux ont sous-tendu la rédaction de ce mémoire. Celui-ci vise d'abord à proposer une définition du festival littéraire et à étudier les fonctions que ce type d'événement occupe dans le champ littéraire, notamment en ce qui a trait à la professionnalisation du métier d'écrivain·e et à la démocratisation de l'accès à la littérature. Une fois que nous aurons tracé un portrait plus large des festivals littéraires, nous souhaitons mettre en lumière les particularités du festival Les Correspondances d'Eastman. Notre second objectif est de présenter le plus fidèlement possible le portrait des festivalier·ière·s des Correspondances d'Eastman, autant en ce qui a trait à leurs caractéristiques sociodémographiques et à leurs pratiques littéraires qu'à leurs expériences concrètes sur le site du festival. Quel genre d'individus (capital culturel, économique, social, etc.) compose le groupe des festivalier·ière·s ? Quelles sont leurs motivations à se rendre aux Correspondances d'Eastman ? Comment leur participation aux différentes activités s'organise-t-elle ? Quels sont les éléments qui agissent sur leur appréciation de leurs expériences au festival ?

Comment leurs attitudes et leurs comportements influencent-ils le déroulement des activités de la programmation ?

Enfin, notre troisième objectif est de proposer une analyse approfondie des relations qui se nouent entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s lors des Correspondances d'Eastman, selon les différentes activités proposées par le programme. Comment les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s interagissent-ils·elles dans le lieu particulier que sont Les Correspondances d'Eastman ? Comment s'organisent les rapports entre ces deux groupes dans le cadre du festival eastmanoïse ? De quel ordre sont leurs échanges, et en quoi ces échanges sont-ils significatifs dans leurs expériences du festival ? Considérant qu'aucune étude sur les festivals littéraires ne s'est spécifiquement intéressée à la coprésence d'écrivain·e·s amateurs et d'écrivain·e·s professionnel·le·s lors de tels événements, nous nous attacherons plus spécifiquement à comparer les rôles endossés par les écrivain·e·s professionnel·le·s et les écrivain·e·s amateurs, et à étudier la nature de leurs rapports dans le cadre des Correspondances d'Eastman.

Quelques hypothèses se rattachent à ces trois objectifs. La première est que le festival littéraire, en tant que lieu de socialisation réunissant des participant·e·s de différents horizons, représente une occasion privilégiée pour les lecteur·trice·s et les acteur·trice·s moins reconnu·e·s du champ littéraire de fréquenter les « célébrités » du monde littéraire et d'intégrer un univers qui pourrait leur sembler inaccessible. Il semblerait, d'un côté, que la période estivale pendant laquelle se déroule le festival et le décor champêtre qui l'accueille participent à l'abaissement des frontières entre les différent·e·s participant·e·s, qu'ils et elles soient des écrivain·e·s invité·e·s ou des visiteur·euse·s. D'un autre côté, en tant qu'instance du champ littéraire, les festivals littéraires reproduisent nécessairement les hiérarchisations propres au champ littéraire. En ce sens, ils opéreraient une distinction entre les écrivain·e·s professionnel·le·s dont les œuvres sont parues

chez des éditeurs reconnus et ceux et celles dont les œuvres ont été publiées par des éditeurs mineurs ou auto-éditées<sup>10</sup>, mais aussi entre les écrivain·e·s professionnel·le·s et les festivalier·ière·s, dont une certaine partie pratique la création littéraire en amateur. De ce fait, le dispositif du festival instaurerait une hiérarchie entre les différent·e·s participant·e·s, non seulement selon leur statut au sein de l'événement, mais aussi selon leur position dans le champ littéraire.

Nous posons comme seconde hypothèse que le festival Les Correspondances d'Eastman se distingue principalement des autres manifestations littéraires par l'intérêt qu'il témoigne envers les écrivain·e·s amateurs : en organisant des concours d'écriture, en proposant des ateliers de création et en aménageant des jardins spécialement dédiés à l'écriture de lettres, Les Correspondances d'Eastman encouragent l'ensemble des festivalier·ière·s à expérimenter l'art d'écrire et à mettre à profit leur potentiel de créativité. Au sein de cette manifestation littéraire, les festivalier·ière·s endossent un rôle complexe et multiple, étant donné qu'ils et elles agissent à la fois en tant que récepteur·trice·s des œuvres et/ou des discours des écrivain·e·s invité·e·s, et en tant que créateur·trice·s de leurs propres textes. Bien que l'activité des festivalier·ière·s se réduise la plupart du temps à l'écoute attentive du discours qui leur est proposé, ils et elles sont parfois invité·e·s à prendre eux-mêmes et elles-mêmes la plume. Dans ces moments, leur statut se rapprocherait de celui de l'écrivain·e invité·e. Par ailleurs, on peut penser que le fait que le festival se déroule dans un milieu régional contribue à rejoindre un nouveau public, moins familier avec les manifestations littéraires, celles-ci ayant souvent lieu dans les grands centres. Pour toutes ces raisons, le festival s'inscrirait dans une visée de démocratisation de la littérature. Bien que différentes formes de

---

<sup>10</sup> Le festival opère une distinction entre les différent·e·s acteur·trice·s du monde du livre dès l'établissement de sa programmation : en évitant d'inviter des écrivain·e·s publiant dans des maisons d'édition moins reconnues ou ayant recours à l'auto-édition, le festival consolide la vision légitimiste de l'écrivain·e véhiculée par l'institution littéraire.

proximité entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s s'observent bel et bien sur le site des Correspondances d'Eastman, notamment lorsqu'ils et elles se rompent à l'écriture, précisons que l'hypothèse selon laquelle les deux groupes partageraient un statut similaire au sein de l'événement ne s'est pas vérifiée entièrement.

Notre troisième et dernière hypothèse soutient que les rapports entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s invité·e·s sont avant tout de nature conviviale, tout en étant centrés sur les pratiques littéraires. D'un côté, l'atmosphère qui règne aux Correspondances d'Eastman semble propice aux confidences et au partage d'expériences personnelles. D'un autre côté, la programmation promeut des discussions axées sur les dimensions esthétiques, stylistiques et techniques de la littérature, plutôt que sur la vie privée des écrivain·e·s. On peut donc penser que les échanges entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s, qui relèvent parfois de l'ordre de l'émotif, parfois de l'ordre du cognitif, s'inscrivent dans différents registres, mais demeurent toujours en lien avec la littérature. Nous posons aussi l'hypothèse que les festivalier·ière·s ne forment pas un groupe homogène d'individus – ils et elles ne partagent pas les mêmes caractéristiques ni le même capital culturel, économique et social –, ce qui influence le type de rapports que chacun·e entretient avec les écrivain·e·s invité·e·s sur le site des Correspondances d'Eastman.

### **Cadre théorique**

Ce mémoire a pour objectif d'offrir une étude approfondie des festivalier·ière·s des Correspondances d'Eastman, qui endossent différents rôles durant les festivités, et des rapports qu'ils et elles entretiennent avec les écrivain·e·s professionnel·le·s dans le cadre du festival. Pour ce faire, nous optons pour une diversité d'approches théoriques qui se rattachent aux différentes

approches sociales des pratiques littéraires et culturelles. Les principaux outils théoriques qui soutiennent ce mémoire se rapportent aux études sur les spectateur·trice·s de théâtre, à la sociologie de la profession d'écrivain·e et des pratiques littéraires en amateur, ainsi qu'aux études sur les festivals culturels et leurs publics, surtout celles qui sont précisément axées sur les festivals littéraires. En nous situant au carrefour de ces différentes approches et en empruntant des outils conceptuels aux unes et aux autres, nous croyons être en mesure de rendre compte de la complexité des festivals littéraires et des rapports que ces lieux de socialisation littéraire induisent entre les différent·e·s participant·e·s.

Tout d'abord, les études sur les publics de théâtre (Bennett, 1998 ; Reason, 2004 ; Rancière, 2008 ; Radbourne, Glow et Johanson (dir.), 2013 ; Heim, 2016), qui abordent notamment les interactions possibles entre la scène et la salle, sont utiles pour définir les rôles endossés et les comportements adoptés par les festivalier·ière·s lors des activités de la programmation. Sachant que l'activité des spectateur·trice·s et leurs rapports avec les comédien·ne·s lors d'une sortie au théâtre peuvent être mis en parallèle avec l'activité des festivalier·ière·s et leur relation avec les écrivain·e·s sur le site d'un festival littéraire, il apparaît intéressant de se pencher sur les mécanismes de réception qui s'opèrent chez les spectateur·trice·s ainsi que le lien qui se crée entre le public et les comédien·ne·s pendant et après la représentation. Une attention particulière est également portée aux attentes, aux motivations et aux comportements des spectateur·trice·s de théâtre. De façon plus globale, le modèle d'analyse développé par ce champ d'études, qui vise à appréhender les représentations théâtrales du point de vue des spectateur·trice·s, nous a inspiré à mettre au cœur de notre mémoire les expériences des festivalier·ière·s, qui sont souvent relégué·e·s au second plan, plutôt que celles des écrivain·e·s, qui disposent déjà d'une grande visibilité au sein de l'événement.

Ensuite, les travaux consacrés aux écrivain·e·s professionnel·le·s et aux écrivain·e·s amateurs (Heinich, 2000 ; Mouaci, 2001 ; Lahire, 2006 ; Poliak, 2006 ; Flichy, 2010 ; Habrand, 2016 ; Sapiro et Rabot (dir.), 2017 ; Luneau, 2018) nous ont aidé à mettre en relief les pratiques associées à la profession d'écrivain·e et celles associées à l'écriture en amateur. Il est possible, en ce sens, d'identifier les éléments qui rapprochent les écrivain·e·s professionnel·le·s et les écrivain·e·s amateurs, et ceux qui les distinguent, sans pour autant les considérer comme deux groupes complètement opposés, mais plutôt comme des agents dont les pratiques se situent sur un continuum (Mouaci, 2001 ; Lahire, 2006). Selon ce point de vue, les écrivain·e·s professionnel·le·s et les écrivain·e·s amateurs évolueraient dans un même espace. Or, la porosité des frontières du champ littéraire fait en sorte qu'il est à la fois difficile de se considérer pleinement comme un·e écrivain·e – aucun diplôme ni marque de reconnaissance ne permet de confirmer formellement l'identité d'écrivain·e, contrairement à l'identité de médecin, par exemple – et pratiquement impossible de se sentir totalement exclu·e de cet univers – des institutions littéraires sont spécialement dédiées à la reconnaissance des écrivains amateurs, comme le montre Claude Poliak (2006). Il est à noter qu'un certain nombre d'écrivain·e·s amateurs ne recherchent pas la reconnaissance littéraire et s'adonnent plutôt à ce que Tanguy Habrand nomme les « loisirs créatifs » (2016), qui correspondent à une pratique d'écriture comportant une dimension créative mais qui n'est pas destinée à la publication. Les individus s'adonnant aux loisirs créatifs sont qualifiés de « scripteurs qui ne prennent en compte ni l'état de la littérature, ni les contraintes de la publication » (Habrand, 2016), ce qui explique pourquoi leurs œuvres demeurent à l'état de manuscrits.

Plus largement, les travaux de Pierre Bourdieu (1992) sur le champ littéraire permettent de mieux comprendre la position et les fonctions qu'occupent les festivals littéraires dans le champ. Le

concept de capital développé par Bourdieu est notamment invoqué à plusieurs reprises tout au long du mémoire afin de questionner les rapports de pouvoir à l'œuvre entre les différent·e·s participant·e·s des Correspondances d'Eastman, et plus précisément ceux ayant trait aux écrivain·e·s professionnel·le·s et aux auteur·trice·s amateurs.

Finalement, les études sur les festivals culturels et leurs publics (Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 ; Ommundsen, 2009 ; Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 ; Giorgi, 2011 ; Johanson et Freeman, 2012 ; Sapiro (dir.), 2012 ; Sapiro *et al.*, 2015 ; Picaud, 2017 ; Mayer, 2018 ; Weber, 2018) jettent un éclairage sur la façon dont fonctionne un festival culturel ou littéraire, d'un point de vue technique et symbolique, et sur la façon dont les rapports entre les actant·e·s de la chaîne du livre s'organisent au sein d'un tel événement. Ces études permettent en outre de cerner les profils socio-démographique et culturel, les pratiques littéraires et culturelles, les motivations, les comportements ainsi que les expériences des publics des festivals culturels en général ; ces éléments propres aux festivalier·ière·s un peu partout dans le monde seront mis en lien avec ceux qui caractérisent les visiteur·euse·s des Correspondances d'Eastman.

### **Corpus et méthodologie**

Afin de dresser un portrait général des festivals littéraires – premier objectif –, nous avons fait dans un premier temps une synthèse des différentes propositions théoriques des chercheur·euse·s spécialisé·e·s dans l'étude des festivals. À partir de cette synthèse, nous proposons une définition plus précise de notre objet d'étude, le festival Les Correspondances d'Eastman, en analysant ses particularités dans le paysage littéraire québécois et son évolution au fil du temps. Pour ce faire, nous avons dépouillé les (maigres) archives conservées au bureau des Correspondances d'Eastman,

qui contiennent, pour chaque édition du festival – de sa fondation en 2003 jusqu’à sa plus récente édition en 2019 –, une copie papier du programme, du rapport d’activités et du dossier de presse. Nous avons également mené des entrevues auprès de deux membres fondateurs du festival, Jacques Allard et Nicole Fontaine, et de deux membres du comité organisateur actuel, soit le directeur général, Raphaël Bédard-Chartrand, et le directeur de la programmation, Étienne Beaulieu, dans le but de mieux comprendre le contexte de fondation et les modes de fonctionnement des Correspondances d’Eastman ainsi que les valeurs défendues par l’organisme et les objectifs qu’il poursuit<sup>11</sup>.

Pour présenter un portrait le plus fidèle possible de la clientèle des Correspondances d’Eastman – second objectif –, nous avons étudié les données récoltées par le biais d’un sondage réalisé auprès des festivalier·ière·s de la 17<sup>e</sup> édition, en août 2019, et avons mené des entrevues avec un échantillon de sept festivalier·ière·s, à propos de leur perception et de leur expérience du festival. Grâce à une entente avec l’équipe des Correspondances d’Eastman, nous avons bénéficié d’un accès illimité aux résultats du sondage mené sur le site du festival entre le jeudi 8 août et le dimanche 11 août 2019, ce qui nous a permis de dresser un portrait statistique de la clientèle de cet événement littéraire et d’identifier certaines de leurs pratiques littéraires, à l’intérieur et à l’extérieur du festival. Pour mieux comprendre les expériences vécues par les différent·e·s festivalier·ière·s et en livrer une étude qualitative approfondie, nous avons réalisé six entrevues individuelles<sup>12</sup> semi-dirigées auprès de sept festivalier·ière·s, parmi lesquelles se trouvait une bénévole. À la dernière question du sondage, « Souhaitez-vous participer à une entrevue en lien avec votre expérience au festival Les Correspondances d’Eastman ? Les informations recueillies

---

<sup>11</sup> Voir les guides d’entrevue en Annexe I.

<sup>12</sup> Toutes les entrevues ont été menées de façon individuelle, à l’exception d’une entrevue réalisée auprès d’un couple de festivalier·ière·s.

seront utilisées dans le cadre d'un mémoire de maîtrise en études françaises (Université de Sherbrooke) », une trentaine de festivalier·ière·s, dont certain·e·s sont également impliqué·e·s en tant que bénévoles, ont répondu « Oui ». Parmi ces volontaires, sept ont été rencontré·e·s en entrevue. Le recrutement de ces personnes a été effectué par courriel, étant donné que nous avons accès à l'adresse courriel de chaque répondant·e dans les résultats du sondage. Selon la préférence et la disponibilité des participant·e·s, trois entrevues ont été effectuées par téléphone, et trois ont été réalisées en personne, dans des cafés de Sherbrooke et d'Eastman. Lors de la sélection des participant·e·s pour les entrevues, nous nous sommes assurée de sélectionner un échantillon le plus représentatif possible de la clientèle du festival, à partir des informations contenues dans les résultats du sondage (sexe, âge, domaine professionnel, lieu de résidence, pratiques d'écriture et de lecture, etc.). Étant donné que quelques personnes contactées ne nous ont jamais donné de réponse, et qu'il est fort possible que les personnes disposées à faire une entrevue représentaient une frange particulièrement engagée du public des Correspondances d'Eastman, l'échantillon formé ne prétend pas être véritablement représentatif de l'ensemble des festivalier·ière·s eastmanois·e·s.

Dans un dernier temps, pour analyser les interactions entre festivalier·ière·s et écrivain·e·s sur le site du festival et pour comparer les rôles et fonctions que chacun·e occupe au sein de cet événement – troisième objectif –, nous nous sommes appuyée sur les propos recueillis en entrevue, mais aussi sur nos observations personnelles réalisées sur le site du festival au cours des trois dernières éditions (2017, 2018 et 2019), lors desquelles nous étions présente à titre d'observatrice non participante, pour les besoins de la présente recherche. En 2017, nous avons uniquement observé le café littéraire du jeudi 10 août et la cérémonie d'ouverture, elle aussi tenue le jeudi, tandis que notre observation en 2018 et 2019 s'est déployée intensivement sur les quatre journées

de festivités, de façon à assister au plus grand nombre d'activités possible, y compris les animations jeunesse. Les données d'observation ont surtout été recueillies par prise de note, et quelques photographies ont été prises afin d'illustrer lesdites notes. À partir de ces notes, nous nous sommes appliquée à faire ressortir les particularités des rapports entre les écrivain·e·s et les festivalier·ière·s. Nous avons étudié plus spécifiquement l'occupation de l'espace par chaque catégorie de participant·e, les échanges survenus lors de la séance de questions et les interventions spontanées du public lors des entrevues. Les sujets abordés – et la façon dont ils sont abordés – ainsi que l'aménagement du site ont également été pris en compte en tant que facteur d'influence des rapports qui se nouent entre écrivain·e·s et festivalier·ière·s dans le cadre des Correspondances d'Eastman. Les propos recueillis lors de deux entrevues additionnelles, respectivement menées auprès de Stéphanie Boulay, porte-parole de la 16<sup>e</sup> édition (2018), et de Dominic Tardif, animateur aux Correspondances d'Eastman depuis 2013, viennent étayer le point de vue externe de la chercheuse et le point de vue très personnel des festivalier·ière·s en rapport avec les interactions entre les écrivain·e·s et leur public sur le site du festival eastmanois.

## **Plan du mémoire**

Le premier chapitre de ce mémoire propose un tour d'horizon de l'objet d'étude, en abordant de façon générale la définition des festivals et leur évolution depuis l'Antiquité grecque, avant de s'intéresser aux festivals littéraires, plus précisément ceux consacrés au genre de l'épistolaire, ainsi qu'au contexte ayant mené à leur apparition. Ce chapitre traite également du cas de figure qui nous intéresse principalement dans ce mémoire, soit celui des Correspondances d'Eastman, en présentant son contexte de fondation, son évolution entre 2003 et 2019 et les éléments qui le distinguent des autres événements littéraires québécois. Les chapitres suivants s'attachent de plus

près à la figure des festivalier·ière·s et à leurs rapports avec les écrivain·e·s invité·e·s dans le cadre du festival eastmanois. Entièrement consacré à la figure des festivalier·ière·s des Correspondances d'Eastman, le deuxième chapitre vise à brosse le portrait de la clientèle de ce festival, en comparaison avec celle des autres festivals culturels, et à étudier les attentes, les motivations, les perceptions, les pratiques, les comportements et les expériences du public lors des Correspondances d'Eastman. Enfin, le troisième chapitre s'articule autour des interactions entre festivalier·ière·s et écrivain·e·s, en abordant les occasions de rencontre entre les différent·e·s participant·e·s et en accordant une attention particulière aux activités mettant en jeu des rapports directs entre les écrivain·e·s professionnel·le·s et les écrivain·e·s amateurs.

## CHAPITRE 1 : QU'EST-CE QU'UN FESTIVAL LITTÉRAIRE ? UNE ÉTUDE DU FESTIVAL LES CORRESPONDANCES D'EASTMAN

Apparus en Europe au milieu du XX<sup>e</sup> siècle et popularisés au Québec au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, les festivals littéraires sont une forme de médiatisation de la littérature largement répandue de nos jours, mais ils demeurent méconnus d'un point de vue théorique. Il apparaît en ce sens primordial de circonscrire et de définir ce qu'est un festival littéraire avant de proposer une analyse détaillée du festival Les Correspondances d'Eastman. Dans ce chapitre, nous dresserons d'abord un historique succinct des festivals, depuis leur apparition jusqu'à leurs manifestations les plus récentes. Ensuite, nous définirons précisément l'objet du festival, et plus particulièrement celui du festival littéraire, notamment celui consacré aux correspondances. Après avoir traité de l'apparition des festivals littéraires et de leurs fonctions dans le champ littéraire, nous aborderons le cas précis des Correspondances d'Eastman, en présentant le contexte de fondation du festival ainsi que son évolution au fil des années. Nous nous pencherons enfin sur les particularités du festival eastmanois par rapport aux autres manifestations littéraires existant au Québec.

### **1.1 Survol des caractéristiques et des rouages des festivals littéraires**

#### *1.1.1 Bref historique des festivals*

L'histoire des festivals est particulièrement riche, ce dont témoigne l'évolution du terme lui-même, qui ne s'est véritablement implanté dans l'usage français qu'en 1830. Selon le Trésor de la langue française informatisé, le terme « festival » tel qu'on l'emploie aujourd'hui est un emprunt au mot anglais « *festival* », qui était utilisé depuis le XVI<sup>e</sup> siècle pour référer à une « période de fête, [un] jour de fête » ou encore à une « fête musicale » et, par extension, à une « série de manifestations

musicales ; série de représentations artistiques ». Présent dans l'usage anglais depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, le terme « *festival* » y était d'abord apparu sous la forme d'un adjectif signifiant « de fête ». Cet adjectif provenait de l'ancien français « festival » (XII<sup>e</sup> s.), synonyme de « joyeux, solennel », lui-même dérivé du latin « *festivus* », signifiant « où il y a fête, divertissant ». Ce bref parcours étymologique éclaire non seulement les liens étroits entre le festival et la fête, mais il met en évidence le mouvement de singularisation qu'a connu le terme « festival », par rapport à la fête, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le type particulier de fête qu'est le festival se retrouve sous diverses formes dans presque toutes les cultures humaines (Falassi, 1987 : 1). Par conséquent, il est difficile de cerner avec précision ses origines. Il semblerait que les premières manifestations festivières, à l'époque simplement désignées comme des « fêtes », remontent à l'Antiquité grecque. En effet, le calendrier des cités grecques comptait un très grand nombre de fêtes religieuses et civiques facilitant, entre autres, la division de l'année et le maintien de l'ordre social. Pour les citoyens, de tels événements représentaient des moments de repos, étant donné que le travail était suspendu durant les festivités. Tous les membres de la cité – hormis les esclaves – se réunissaient et prenaient part aux fêtes, qui constituaient « des temps de rupture, de détournement de l'ordre social » (Garat, 2005 : 266). De cette époque, on retient notamment les Grandes Dionysies<sup>13</sup>, importantes fêtes annuelles qui combinaient, pendant six jours, des cérémonies religieuses et des concours théâtraux auxquels participait l'ensemble de la population. Au fil des ans, la place du volet théâtral au sein des Grandes Dionysies est devenue de plus en plus importante, ce qui laisse présager la naissance des festivals proprement artistiques, au XVIII<sup>e</sup> siècle. Du côté de l'Antiquité romaine, ce n'était pas la fonction

---

<sup>13</sup> Les Grandes Dionysies sont apparues à Athènes au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. et ont perduré pendant plusieurs siècles. On leur doit de grandes œuvres de la littérature occidentale, telles que les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide.

religieuse ni culturelle qui primait dans les festivals, mais bien la fonction politique et sociale : constitués avant tout comme des moments de divertissement, les festivals étaient mis en place par les autorités dans le but de prévenir les rébellions et de garder le contrôle sur la population.

Au Moyen Âge, le théâtre s'est à nouveau retrouvé au cœur des festivals. Prenant naissance dans les églises, ceux-ci servaient à marquer les moments importants du calendrier chrétien, par exemple la naissance et la résurrection du Christ. Ces fêtes religieuses ont bientôt investi la rue, sous la forme de processions théâtrales lors desquelles des centaines d'acteur·trice·s amateur·trice·s présentaient des scènes tirées de l'imaginaire chrétien. Appelées Mystères, ces grandes fêtes collectives ressemblaient à plusieurs égards aux Grandes Dionysies de l'Antiquité grecque, ne serait-ce que par leur volonté de rassembler l'ensemble de la population. Les festivals de la Renaissance, pour leur part, ont rompu avec la tradition participative, en octroyant au peuple le simple rôle de spectateur. Jusqu'à la Révolution française, les festivals étaient très souvent tenus à la Cour et s'adressaient avant tout à un public d'aristocrates et de courtisan·e·s. Mettant en vedette les membres de la famille royale, ils prenaient soit la forme de processions (entrées dans la ville, célébration d'un mariage ou d'une naissance), soit la forme de spectacles de ballet ou d'opéra dans lesquels on représentait le roi lui-même. Ces spectacles visaient à mettre en évidence la grandeur et la gloire du dirigeant, « *often through intricate analogies with mythological characters* » (Klaic, 2014 : 5).

Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, les festivals représentaient des moments de célébration à caractère rituel, servant à ponctuer le cours du temps et à souligner les moments marquants de l'année. Dès leur apparition, les festivals se sont situés à la croisée des sphères religieuse, politique, sociale et culturelle, et ont rempli des fonctions à la fois sociales et symboliques. D'un côté, ils contribuaient à la création d'une identité collective et au renforcement de la cohésion sociale, en incitant chaque

membre de la population à se sentir non pas comme « un individu isolé qui cherche son bonheur personnel, mais [comme] un individu social qui communique et partage avec les autres » (Buttin, 2000 : 127). Les festivals permettaient de consolider les liens qui unissaient les membres d'une même communauté et de mettre de l'avant une identité qui leur était propre, tout en leur offrant « *an important occasion for a unique experience in their social lives* » (Arcodia et Whitford, 2006 : 3). De plus, comme ils étaient ancrés dans les croyances idéologiques et religieuses de la communauté dans laquelle ils prenaient place, les festivals donnaient à voir la vision du monde de cette communauté. Les différents rites qui structuraient leur déroulement témoignaient en ce sens de la façon dont une société concevait et appréhendait le monde. Par ailleurs, étant donné qu'ils mettaient de l'avant la vitalité d'une communauté, les festivals agissaient comme de « *symbolic affirmations of a community's continuity and welfare* » (Klaic, 2014 : 3). D'un autre côté, les festivals assuraient le contrôle sur le peuple en associant le pouvoir en place, que ce soit celui de l'Empire romain, de l'Église ou de la monarchie. Dans certains cas, la liberté d'action des participant·e·s au sein des festivités était limitée par les rituels et les codes imposés par les dirigeants.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, les festivals ont connu un glissement important. Bien qu'ils aient toujours comporté une certaine part de célébration culturelle – que ce soit par le biais de chants, de danses ou de concours de différents genres (lyrique, musical, théâtral, etc.) –, de plus en plus de festivals ont été consacrés à des manifestations d'ordre artistique, quitte à évacuer complètement le côté rituel et religieux des festivités. Ce changement s'est amorcé en Allemagne, où ont émergé de nouveaux festivals prenant la forme d'une série de concerts musicaux qui s'échelonnaient sur plusieurs jours. Surtout destinés à la bourgeoisie des villes, qui y recherchait un moyen de se distinguer et de rehausser son statut social, ces festivals se présentaient comme des événements

dédiés à l'avancement des arts musicaux, sacrés ou profanes, et présentaient souvent un hommage à un compositeur choisi<sup>14</sup>. S'inscrivant en opposition avec les manifestations aristocratiques, ces nouveaux festivals voulaient rejoindre un large public, en présentant des œuvres musicales qui ne nécessitaient pas de connaissances approfondies pour être appréciées, et refusaient d'arborer le faste propre aux festivités des nobles. Des festivals de musique de ce genre ont essaimé rapidement dans différents pays européens et, à compter du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en Amérique du Nord<sup>15</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, « l'éveil du sentiment national » (Autissier, 2008 : 24) dans les pays européens a favorisé l'émergence de nouveaux festivals, où les manifestations patriotiques<sup>16</sup> – par exemple des cortèges commémorant les moments marquants de l'histoire de la patrie – côtoyaient les représentations artistiques, très souvent musicales. De plus en plus de villes se sont dotées de leur propre festival dans le but d'établir leur renommée et celle de leur pays. Durant près de deux siècles, la musique a monopolisé le secteur festivalier : ce n'est qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle que d'autres formes artistiques ont été investies par des festivals, où l'on retrouvait parfois plusieurs arts qui cohabitaient, tels que le théâtre, la danse et la musique. Malgré cette apparition de nouvelles formes d'art au sein des festivals, la musique est demeurée l'art le plus prisé par les festivals – et l'est encore de nos jours.

La fin de la Deuxième Guerre mondiale a coïncidé avec un nouvel essor dans le secteur des festivals. Selon Anne-Marie Autissier, l'année 1945 marque l'apparition d'une « deuxième génération de festivals » (2008 : 29) qui a renouvelé le contenu, les fonctions et les visées de ces

---

<sup>14</sup> À cette époque, nombreux ont été les festivals organisés en l'honneur de Georg Friedrich Haendel, par exemple les Birmingham Musical Festivals (1768), les Haendel Commemorations (1784) et les York Musical Festivals (1791). Les premiers festivals en Amérique du Nord ont également été créés en son honneur (Autissier, 2008 : 24).

<sup>15</sup> Le premier festival américain a été créé à Boston en 1857 (Autissier, 2008 : 24).

<sup>16</sup> Voir George L. Mosse (1975). « Public Festivals: Foundations and Development », dans *The Nationalization of the Masses*, New York, Howard Fertig, p. 73-99 et Charles Rearick (1977). « Festivals in Modern France: The Experience of the Third Republic », *Journal of Contemporary History*, vol. 12, n° 3, p. 435-460.

événements. Les traumatismes causés par la guerre ont donné naissance à un désir de mettre en évidence « *the values of culture against hatred, brutality and persecution* » (Klaic, 2014 : 11). Suivant une volonté de célébrer la créativité humaine et de la rendre accessible à une large frange de la population, les dernières années de la décennie 1940 ont été marquées par un mouvement de démocratisation de la culture, qui a conduit, entre autres, à la création d'une foule de nouveaux festivals dédiés aux arts et à la culture. De grands festivals, qui ont joué un rôle fondateur dans l'évolution des pratiques artistiques et dans l'implantation durable des festivals culturels, ont été établis directement au sortir de la guerre. Pensons notamment au Festival de Cannes<sup>17</sup> pour le cinéma et au Festival d'Avignon<sup>18</sup> pour le théâtre, qui « constituent de véritables institutions » et qui sont « parvenu[s] à asseoir une légitimité auprès des professionnels de l[eur] discipline » (Collard, Goethals et Wunderle, 2014 : 30).

À partir de ce moment, le secteur festivalier a connu un développement exponentiel, la forme du festival étant « mobilisé[e] par l'ensemble des secteurs artistiques et culturels » (Poirrier, 2012), tels que le cinéma, l'opéra, les arts visuels, la littérature et même la gastronomie. De nouvelles pratiques artistiques, telles que la musique rock et la danse contemporaine, ont intégré à leur tour le circuit des festivals dans les années 1960 et 1970, cherchant à y acquérir une légitimité. De la même manière que les prix<sup>19</sup>, les festivals se sont érigés comme des institutions disposant d'un pouvoir de distribution du capital symbolique parmi les artistes, mais aussi d'un pouvoir de

---

<sup>17</sup> Sous l'impulsion de Philippe Erlanger, le Festival de Cannes devait tenir sa première édition en 1939, mais celle-ci avait dû être annulée en raison de la guerre. Le festival, toujours actif en 2020, a officiellement été mis sur pied en 1946 par Jean Zay et Albert Sarraut.

<sup>18</sup> Fondé en 1947 par Jean Vilar, le Festival d'Avignon est considéré comme « l'une des plus importantes manifestations internationales du spectacle vivant contemporain » (Festival d'Avignon). Il a célébré sa 73<sup>e</sup> édition en 2019.

<sup>19</sup> Voir James English (2005). *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 409 p.

prescription<sup>20</sup> et, conséquemment, d'un rôle de premier plan quant à la promotion des produits culturels. En effet, au moment de bâtir la programmation d'un festival, le comité organisateur est amené à opérer une sélection parmi une panoplie d'artistes, ce qui tend à rehausser le statut des personnes choisies. De plus, quantité de festivals remettent eux-mêmes des prix à certains artistes invités ; dans ces cas, les festivals agissent comme une instance de légitimation et de consécration à la fois en attribuant une distinction à un·e artiste et en sélectionnant les membres du jury.

Signe de leur institutionnalisation, les festivals se sont peu à peu standardisés, autant sur le plan de leur programmation que sur celui de leur format. De ce fait, ils constituaient de moins en moins « des lieux privilégiés pour la nouveauté, l'initiative et l'improvisation » (Boogaarts, 1992 : 118). En réaction à ce mouvement, plusieurs artistes émergents ont mis sur pied des *off*-festivals, c'est-à-dire de petites structures festivalières évoluant en parallèle avec les festivals établis et présentant un fort penchant expérimental et critique (Klaic, 2014 : 22). Les *off*-festivals, qui ont continué d'émerger au cours du XXI<sup>e</sup> siècle, se distinguent notamment par leur programmation audacieuse, mettant en vedette des artistes peu ou pas connus, et par leur volonté de se réinventer.

L'implantation de plus en plus répandue des politiques culturelles par les gouvernements, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, a accéléré le développement du secteur festivalier, dont les manifestations s'inscrivaient à la fois comme « un lieu de la médiation culturelle, un espace des pratiques et des sociabilités culturelles, et un élément central de l'économie des arts et de la culture » (Poirrier, 2012). De nos jours, la popularité des festivals semble avoir atteint son apogée. Si les festivals sont encore aujourd'hui l'occasion de célébrer les arts et la culture, ils sont aussi devenus, dans la plupart des cas, des entreprises commerciales et touristiques visant à stimuler

---

<sup>20</sup> Voir Judith Mayer (2018). « Festival et prescription littéraire : l'exemple des Correspondances de Manosque », dans *Prescription culturelle : avatars et médiamorphoses*, Brigitte Chapelain et Sylvie Ducas (dir.), coll. « Papiers », Villeurbanne (France), Presses de l'Essib, p. 221-235.

l'économie locale et à (re)valoriser le territoire dans lequel ils sont implantés. Selon Dragan Klaic, chercheur spécialisé dans l'étude des festivals, « *the very notion of the festival has become quite problematic because it is used for any package of cultural events, condensed into two-three days* » (Klaic, 2014 : 32). La variété de manifestations rassemblées sous l'appellation « festival » rend sa définition particulièrement difficile. Il est donc primordial d'identifier les éléments qui permettent d'affirmer qu'un événement correspond bel et bien à un festival.

### *1.1.2 Qu'est-ce qu'un festival ? Éléments de définition*

Il convient d'abord de différencier fêtes et festivals, dont les origines sont communes et qui, pour cette raison, se confondent souvent<sup>21</sup>. Isabelle Garat propose une distinction assez nette entre ces deux formes d'événements festifs, en associant les fêtes à une manifestation plus traditionnelle, qui « renvoi[e] à la représentation du rapport culture/nature, à la sacralisation, à la commémoration » (Garat, 2005 : 271), et les festivals aux séries de « spectacles nombreux et de qualité » (Garat, 2005 : 272) qui se sont multipliés durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les festivals mettent donc à l'avant-plan une visée avant tout artistique, tandis que les « formes contemporaines du populaire » que sont les fêtes se fondent « souvent sur une tradition locale réinventée, culturelle ou non » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 30). D'un côté, les festivals font appel « à un niveau généralement élevé de professionnalisme » (Di Méo, 2005 : 228) et s'inscrivent dans une logique régionale, nationale ou même internationale. De l'autre côté, les fêtes se distinguent par leur

---

<sup>21</sup> Notons que la distinction entre ces deux formes demeure théorique et ne s'applique pas toujours en pratique : « la différence [entre un festival en particulier et la fête en général] fait et fera toujours problème, tout comme la vision cohérente d'une culture se heurtera toujours à la diversité de ses acceptions et de ses frontières légitimes » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 31).

ancrage dans « un espace public inclusif, indifférencié, gratuit » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 30) et par les activités plutôt rudimentaires qu'elles proposent :

[L]a fête se réfère plutôt à une activité récréative très localisée [...]. Elle donne lieu à des formes collectives d'amusements telles que les défilés et les parades, les travestissements et les bals, les rencontres de rue accompagnées de chants, de musique (fanfares, orchestres et bandas) et de beuveries... (Di Méo, 2005 : 228).

Suivant cette définition, les fêtes correspondent davantage aux célébrations collectives telles qu'elles avaient cours à l'Antiquité et au Moyen Âge, alors que les festivals se rattachent plutôt aux séries de manifestations artistiques qui ont émergé en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans cette optique, ce n'est qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'on puisse véritablement parler de « festivals ».

Malgré la transformation importante qu'a connue le festival dans son histoire – celui-ci est progressivement passé d'un événement « marqueur d'une identité communautaire » à une « célébration publique thématique » (Fabry, 2012 : 20)<sup>22</sup> –, la nature de l'événement est restée sensiblement la même, dans la mesure où, indépendamment de la forme qu'il revêt, le festival est fondamentalement un phénomène social et éphémère marqueur d'un temps de célébrations. En effet, on retrouve au cœur de tout festival les quatre caractéristiques essentielles à la célébration selon Charles Arcodia et Michelle Whitford : « (1) *performance of cultural symbols*, (2) *entertainment*, (3) *undertaken in a public place*, and (4) *community participation* » (Arcodia et Whitford, 2006 : 13). Par ailleurs, on remarque deux façons possibles d'intégrer les célébrations au cœur d'un festival, au sens où celui-ci peut s'attacher à célébrer une forme d'art, par le biais des activités présentées, ou, de façon plus immersive, inviter les festivalier·ière·s à participer à une

---

<sup>22</sup> L'idée du festival comme marqueur d'une identité communautaire n'est pas totalement disparue. Nombre de festivals contemporains jouent un rôle important dans l'identité de la communauté qui l'héberge. Par exemple, l'implantation des Correspondances d'Eastman a modifié de façon importante « l'ADN culturel » (Trudeau, 2017) de la communauté eastmanoise. Le village est décrit de nos jours comme « le village littéraire des Cantons-de-l'Est » (Tourisme Cantons-de-l'Est, 2020).

célébration qui touche à l'artistique. Plusieurs manifestations festivières présentées ci-haut, telles que les Grandes Dionysies et les Mystères, s'inscrivent dans cette idée d'une célébration au départ religieuse qui est devenue au fil du temps une pratique artistique.

Dans l'avant-propos de leur étude sur les publics de 49 festivals français, Emmanuel Négrier, Aurélien Djakouane et Marie Jourda définissent le festival comme étant « une forme événementielle tout à fait singulière associant un lieu<sup>23</sup>, une programmation, des rituels et l'ambition d'acquérir une renommée susceptible de l'inscrire dans l'histoire » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 33). Cherchant à tracer les contours de la notion de festival, Nathalie Fabry identifie pour sa part trois éléments constitutifs d'un festival : un lieu, un produit culturel et de l'interactivité. Pour qu'il y ait festival, il doit donc y avoir un partage culturel entre deux groupes – l'un qui se produit, l'autre qui regarde – dans un lieu où ces deux groupes sont amenés à cohabiter. En plus de ces trois indicateurs, quelques éléments sont essentiels pour circonscrire l'objet du festival. Pour commencer, notons qu'une des propriétés essentielles du festival est de regrouper sous la même bannière une pluralité d'activités, plutôt que de se concentrer sur une seule manifestation d'envergure. Selon Vicki Ann Cremona, « *the wide range of aesthetic and artistic possibilities it [the festival] offers* » (Cremona, 2007 : 5) correspond au principe de base de tout festival et lui donne sa nature distinctive par rapport à n'importe quel autre événement culturel. Dans la même optique, Henri Schoenmakers propose de concevoir le festival comme un méta-événement, c'est-à-dire comme « *an event consisting of single events* » (Schoenmakers, 2007 : 28).

---

<sup>23</sup> Un festival est indissociable du lieu dans lequel il est implanté, d'autant plus que les festivités prennent souvent place dans « des lieux marquants (arènes, parcs, sites historiques, etc.) » (Fabry, 2012 : 20). Or, de plus en plus de festivals se déroulent entièrement sur le web, comme le #TwitterFiction Festival. Nous utilisons donc le terme « lieu » dans une acception plus large, qui englobe les plateformes numériques.

Le festival, que ce soit par le biais de sa thématique ou de son organisation logistique, crée un effet de cohésion entre ces différents événements, *a priori* distincts les uns des autres.

Le festival se caractérise également par son rapport au temps : il se déroule toujours sur une période donnée – qui peut varier entre deux jours et plusieurs semaines –, souvent pendant la saison estivale, et de façon récurrente, hormis quelques exceptions<sup>24</sup>. La temporalité du festival lui confère un caractère distinctif, car il « s’inscrit dans le temps court de l’événement » (Goetschel et Hidirolou, 2013 : 12) et instaure une « temporalité hors du temps<sup>25</sup> » (Falassi, 1987), c’est-à-dire un rapport au temps hors du commun pour les participants, qui se consacrent pendant un temps donné à des activités exclues de leur cadre quotidien. Étant donné cette temporalité particulière, les festivals « ne nécessitent pas [...] une infrastructure compliquée » (Boogaarts, 1992 : 116), celle-ci étant louée pour une courte période de temps, ou encore destinée à être démontée une fois l’événement terminé, puis entreposée jusqu’à la prochaine édition. Éphémères jusque dans leurs installations, les festivals représentent « des temps non durables [...] et] font l’objet d’une communication fondée sur la rareté, la non reproductibilité » (Garat, 2005 : 278). Par ailleurs, l’idée de communauté est centrale pour tout festival, et ce depuis ses débuts : il s’agit d’un événement produit par et pour une collectivité partageant un objectif ou un intérêt commun (Weber, 2018 : 6). Bien que les festivals d’aujourd’hui ne poursuivent pas nécessairement l’objectif de resserrer les liens entre les membres d’une communauté, comme c’était le cas pour les fêtes anciennes, « ils participent d’une expérience commune à tous les citoyens et ainsi apportent leur pierre à la construction de l’identité urbaine » (Silvanto, 2008 : 122). Enfin, qu’il s’inscrive dans un cadre religieux ou profane, un festival contient souvent des éléments propres au rituel,

---

<sup>24</sup> Nous pensons par exemple au mytique Festival de Woodstock, dont une seule édition s’est tenue en 1969.

<sup>25</sup> Cette expression est une traduction libre tirée de l’ouvrage *Time out of Time* d’Alessandro Falassi.

notamment lors des cérémonies d'ouverture et de fermeture, qui rythment sa durée. La particularité de la forme festivalière réside en outre dans « son orientation fondamentale vers la célébration et son caractère emprunt [*sic*] de rituel et de symbolisme » (Fabry, 2012 : 23).

Pour terminer, soulignons que « la concentration dans le temps » (Collard, Goethals et Wunderle, 2014 : 14), le caractère rituel du festival ainsi que son format particulier agissent de façon à susciter, chez les différent·e·s participant·e·s, « des expériences originales, à la fois émotionnelles et discursives » (Fabiani, 2012). Prendre part à un festival, en effet, ne correspond pas simplement à consommer un objet culturel, mais bien à entrer en dialogue avec ses créateur·trice·s, de façon concrète. Le festival est marqué par la dynamique d'interactivité, et souvent de convivialité, qu'il permet entre les spectateur·trice·s et les artistes, et entre les différents participant·e·s. En ce sens, il est aussi un « [l]ieu de rencontres, pouvant susciter débats et forum » (Poirrier, 2012). La façon dont s'organisent les différentes interactions « entre les lieux, les acteurs, les artistes et, plus largement, l'organisation » est ce qui permet de « form[er] l'identité de l'événement » (Collard, Goethals et Wunderle, 2014 : 15) et de donner un caractère unique à chaque festival.

### *1.1.3 Proposition de définition du festival littéraire*

À la lumière de cette série de caractéristiques propres au festival, il apparaît qu'un festival littéraire n'est rien d'autre qu'un festival – avec tous les éléments que cela comporte – qui s'emploie à célébrer les diverses facettes de la littérature. Cette définition est toutefois insuffisante pour marquer la distinction entre les festivals littéraires et les autres manifestations littéraires publiques, telles que les salons et les foires du livre. Nous nous emploierons donc, dans les pages qui suivent, à identifier ce qui fonde la particularité des festivals littéraires, par rapport aux autres événements

qui célèbrent eux aussi la littérature et qui concordent à première vue avec la définition du festival proposée ci-dessus.

Certaines chercheuses se sont penchées sur la question épineuse de la définition du festival littéraire. La plupart d'entre elles s'accordent sur le fait que les rencontres entre les écrivain·e·s et les lecteur·trice·s constituent le cœur des festivals littéraires, qui ne pourraient exister sans la coprésence de ces deux acteur·trice·s du monde du livre. Millicent Weber s'inscrit dans le sillage du théoricien Alessandro Falassi et propose que les festivals littéraires

*work as a celebration of literary culture; they frequently occur at a time which is of literary significance [...]; they integrate aspects of literary culture into their organisation and events; and/or they address a specific community that is defined through engagement with literary culture* (Weber, 2018 : 7).

Quant à elle, Liana Giorgi affirme que le festival littéraire correspond à « *a serial-event structure of literary meetings combining public and commercial interests with the social event culture* » (Giorgi, 2011a : 42). Selon ces définitions, qui se veulent très englobantes, les salons et les foires du livre correspondraient en tous points à des festivals littéraires. Dans le préambule de son étude sur le festival Les Correspondances de Manosque, Gisèle Sapiro stipule pour sa part que le format du festival littéraire « désign[e] les rencontres publiques où les œuvres littéraires sont lues, commentées et discutées par des spécialistes, auteur·trice·s, critiques, éditeurs, traducteurs » (Sapiro (dir.), 2012 : 1). Encore une fois, cette définition s'applique à bien d'autres types de manifestations littéraires. Sapiro approfondit sa définition et situe la particularité des festivals littéraires dans leur programmation<sup>26</sup>, qui établit un fil conducteur entre les différentes activités proposées, mais aussi dans « leur format, le temps accordé à la discussion et à la lecture en public, le cadre convivial [et] la dimension festive » (Sapiro (dir.), 2012 : 2). En ce sens, ce seraient la

---

<sup>26</sup> La programmation n'est pas exclusive aux festivals littéraires, étant donné que de plus en plus de salons et de foires du livre se dotent chaque année d'un thème et d'une programmation.

structure et l'ambiance des festivals littéraires, et non leur contenu, qui leur donneraient un caractère particulier.

Sapiro considère que les festivals littéraires tendent à évacuer leur fonction économique au profit de leurs fonctions culturelles et littéraires, tandis que « la fonction économique prévaut dans les salons et foires du livre » (2012 : 1). Les foires littéraires sont principalement axées sur le développement du marché du livre ; au moment de leur création, elles étaient fermées au grand public et « uniquement destinées aux professionnels de l'édition soucieux d'acheter et de vendre des droits, d'envisager des traductions et de préparer des co-éditions » (Rohou, 1969). Les écrivain·e·s et les lecteur·trice·s se situent en marge de cette manifestation littéraire qui accorde la plus grande place aux « principaux intervenants du marché du livre, à savoir les distributeurs, les éditeurs, les imprimeurs, les auteurs<sup>27</sup>, et des métiers connexes comme la gravure, la reliure ou l'illustration » (Loicq et Aron, 2014 : 294). Les salons du livre ont également vu le jour avec pour objectif de stimuler l'économie du livre et de promouvoir le travail de ses agent·e·s, principalement celui des éditeur·trice·s et des écrivain·e·s. Les foires et les salons du livre agissent en ce sens comme des événements qui « témoignent de l'importance du livre comme valeur marchande » (Loicq et Aron, 2014 : 295). Cela dit, contrairement aux foires du livre, les salons accordent une place de choix aux auteur·trice·s, dont la présence est primordiale pour la tenue de l'événement. Les salons constituent une occasion privilégiée pour les lecteur·trice·s de rencontrer les écrivain·e·s – ils et elles sont présent·e·s pour dédicacer leurs livres et, dans certains cas, pour participer à des tables rondes – mais aussi pour les auteur·trice·s de « mettre des visages » (Stéphanie Boulay, entrevue, 11 août 2018) sur leur lectorat et de discuter des différentes interprétations de leur œuvre.

---

<sup>27</sup> Notons que les auteur·trice·s, acteur·trice·s de premier plan des festivals littéraires, sont nommé·e·s en dernier dans cette énumération des intervenant·e·s du marché du livre présents aux foires.

Il demeure que les salons du livre constituent avant tout des lieux de vente : ce ne sont pas tous les écrivain·e·s dont on retrouve les livres sur les étagères qui sont sur place.

Comme les foires et les salons du livre, les festivals littéraires mettent à l'honneur le livre et les agent·e·s qui participent à sa confection, surtout les écrivain·e·s, qui tendent à être élevé·e·s au rang de vedettes dans le cadre de ces événements. Pour se démarquer des foires et des salons du livre, les festivals littéraires mettent l'accent sur les occasions uniques de partage et d'échanges qu'ils créent entre les écrivain·e·s et leurs lecteur·trice·s. La présence des écrivain·e·s dans un milieu convivial et dynamique qui préconise les discussions intellectuelles plutôt que les transactions économiques constituerait dès lors une des particularités du festival littéraire : « *It [the literary festival] thrives as a kind of de-industrialisation ritual, in which the “disembodied” and depersonalised commodity of the book, the packaged and boundaried text, is sheeted back to physical presence, and is finally authenticated by the reassuring presence of the author* » (Meehan, 2005). Les festivals littéraires représentent également des occasions pour les écrivain·e·s de côtoyer des gens qui évoluent dans le même monde qu'eux et qui comprennent leur réalité. Aux dires de l'écrivaine et comédienne Francine Ruel, les festivals diffèrent des salons du livre justement par le fait qu'ils donnent l'occasion aux écrivain·e·s d'échanger avec leurs collègues : « C'est très rare, ce genre de rencontres. Dans les salons du livre, on a beaucoup de contacts avec le public, mais on n'a jamais le temps de se voir entre auteurs » (Francine Ruel dans Bellerive, 2006).

L'idée selon laquelle les festivals littéraires seraient dénués de tout intérêt économique nous apparaît toutefois fortement idéalisée, voire déconnectée de la réalité. Ce genre de discours est typique dans l'univers des festivals, qui ont tendance à camoufler leur « aspect consommatoire [...] derrière l[eur] importance sociale » (Garat, 2005 : 283). Peut-être la dimension marchande est-elle

moins flagrante dans les festivals littéraires que dans les foires et les salons du livre, mais il demeure que les festivals représentent l'occasion de vendre des centaines, voire des milliers d'exemplaires, selon l'ampleur de l'événement. En effet, dans la plupart des cas, une ou plusieurs librairies sont installées sur le site afin que les festivalier·ière·s puissent se procurer les ouvrages écrits par les auteur·trice·s invité·e·s. Les festivals littéraires entraînent également des retombées économiques indirectes pour les écrivain·e·s et leur maison d'édition : étant donné qu'une campagne de médiatisation est articulée autour du festival, de son programme et des auteur·trice·s invité·e·s, on peut penser que les ventes de livres sont en croissance non seulement pendant les festivités, mais aussi avant et après l'événement. Par ailleurs, bien que les festivals ne représentent pas officiellement un lieu destiné à cette fin, ils conduisent parfois les professionnel·le·s du livre (éditeur·trice·s, écrivain·e·s, illustrateur·trice·s, etc.) à signer des contrats. Rappelons également que les foires et les salons du livre sont de plus en plus nombreux à élaborer une programmation détaillée, comprenant notamment des spectacles littéraires, des animations jeunesse ainsi que des conférences et tables rondes orientées autour d'un même thème.

En somme, les festivals littéraires, les salons du livre et les foires du livre apparaissent comme trois lieux de socialisation littéraire très près les uns des autres<sup>28</sup>, qui poursuivent plus ou moins les mêmes objectifs, soit animer la vie littéraire et promouvoir la littérature et ses acteur·trice·s, mais en empruntant des stratégies différentes. Si les foires du livre priorisent la vente de droits et les salons du livre, la vente de livres, c'est l'animation littéraire qui est placée au cœur des festivals littéraires et qui constitue la raison d'être première de ces événements. Bien que la façon dont ces différentes manifestations littéraires évoluent tend à réduire l'écart, déjà mince, qui les sépare, les

---

<sup>28</sup> Dans la notice sur les foires du livre contenue dans *Le dictionnaire du littéraire*, par exemple, Aline Loicq et Paul Aron parlent indifféremment des salons et des foires du livre, sans les distinguer. Ils n'abordent toutefois pas le sujet des festivals littéraires.

festivals littéraires continuent de se distinguer des foires et des salons du livre en mettant l'accent sur les festivalier·ière·s, plutôt que sur les éditeur·trice·s ou les auteur·trice·s.

#### *1.1.4 L'apparition des festivals littéraires*

Le festival identifié comme le tout premier à avoir été entièrement dédié à la littérature est le Cheltenham Literature Festival, fondé en Angleterre en 1949 et toujours actif de nos jours (Weber, 2018). Si l'on exclut quelques tentatives éphémères, ce festival est demeuré pendant près de 20 ans le seul événement de son genre dans le monde. Bien que quelques festivals littéraires aient émergé dans les années 1960 et 1970, principalement en Australie et au Royaume-Uni, ce n'est qu'à partir des années 1980 que cette forme de médiatisation de la littérature est devenue véritablement populaire dans l'univers anglo-saxon. En France, les premiers festivals littéraires, qui avaient fait leur apparition dans les années 1970 et 1980, demeuraient des cas d'exception. Ils étaient souvent constitués autour de genres « situés aux marges de l'institution littéraire » (Sapiro (dir.), 2012 : 1), tels que la bande dessinée<sup>29</sup> et le polar<sup>30</sup>, dans un but avoué de les légitimer. Il a fallu attendre les années 1990 pour voir apparaître les premiers festivals francophones consacrés à la littérature générale. Il n'était pas rare que ceux-ci soient combinés avec d'autres arts, ce qui permettait d'attirer un plus large public. L'un des premiers festivals de ce genre, Étonnants Voyageurs, a été établi à Saint-Malo en 1990 et présentait quelques activités cinématographiques au sein de sa programmation orientée principalement vers les littératures d'Orient, d'Amérique latine et d'Afrique. À partir de ce moment, la forme du festival littéraire a connu une expansion rapide, à

---

<sup>29</sup> Le premier festival francophone consacré à la bande dessinée, sis à Toulouse, a été actif de 1973 à 1981. Il a été suivi en 1974 du Salon international de la bande dessinée d'Angoulême, connu depuis 1996 sous le nom du Festival international de la bande dessinée et toujours en activité en 2020.

<sup>30</sup> C'est à Reims, en 1979, qu'est apparu le premier festival francophone dédié au polar. Le Festival international du roman et du film policiers, disparu en 1986, était à la fois consacré aux œuvres cinématographiques et littéraires.

tel point qu'en 2014, on dénombrait plus de 450 festivals littéraires, et ce uniquement dans le monde anglophone (Weber, 2018). Parmi ceux-ci, les plus populaires attirent des foules de près de 100 000 personnes (Sapiro, 2016). Une fois cette vogue durablement implantée en Europe, on a vu apparaître quelques festivals littéraires sur le territoire québécois. Parmi ceux-ci, on retrouve le Festival international de la poésie de Trois-Rivières, fondé en 1985 par Gaston Bellemare, le Festival international de littérature, mis en place par l'Union des écrivaines et des écrivains québécois (UNEQ) à Montréal en 1994, et Québec en toutes lettres, créé à Québec en 2010 par l'Institut canadien de Québec. Ces trois festivals sont toujours en activité de nos jours.

La combinaison de divers facteurs permet d'expliquer la constitution de ces nombreux festivals littéraires et la montée fulgurante de leur popularité. D'abord, la mise en place de tels festivals n'est pas étrangère à la multiplication des stratégies promotionnelles déployées par l'industrie du livre, dont les agent·e·s visaient à rejoindre un large public par l'organisation d'événements de grande envergure. Ensuite, l'établissement de politiques culturelles encourageant la lecture et l'émergence d'un groupe d'intermédiaires culturel·le·s, dont le travail consiste à mettre la population en contact avec les produits culturels et leurs créateur·trice·s, a contribué au développement des activités littéraires publiques :

Depuis les années 1960, des objectifs de démocratisation et d'ouverture à de nouveaux publics, qui passent par l'augmentation de l'offre (capacité, nouveaux lieux, événements) et l'extension du champ des expressions culturelles soutenues par les pouvoirs publics, ont modifié l'intervention de ceux-ci dans le domaine culturel. Ce grand mouvement de démocratisation et de soutien accru par les pouvoirs publics est l'une des raisons de la multiplication des événements culturels<sup>31</sup> ces dernières décennies (Collard, Goethals et Wunderle, 2014 : 52).

---

<sup>31</sup> Les auteurs considèrent les festivals comme une partie importante de la vaste catégorie des événements culturels.

Par ailleurs, la naissance des festivals littéraires découle en partie de la « festivalomanie<sup>32</sup> » (Boogaarts, 1992) qui a marqué le monde occidental dans les années 1980 et 1990 : le succès remporté par les nombreux festivals culturels, surtout ceux consacrés à la musique et au cinéma, ont eu un effet d'entraînement non négligeable dans la création de nouveaux festivals, en l'occurrence littéraires. Enfin, l'évolution des exigences des lecteur·trice·s, pour qui rencontrer les auteur·trice·s a acquis de plus en plus d'importance, pourrait expliquer pourquoi d'importantes manifestations publiques sont consacrées à la littérature, un art qui, dans la société occidentale actuelle, est plutôt associé à des pratiques solitaires, voire intimes.

#### *1.1.5 Fonctions du festival littéraire dans le champ littéraire*

Forme assez récente de médiatisation de la littérature, les festivals littéraires nécessitent l'intervention d'une panoplie d'agent·e·s, ce qui les amène à occuper des rôles et des fonctions variés au sein du champ littéraire. De manière générale, les festivals littéraires remplissent trois types de fonctions : économique (promouvoir les objets littéraires et assurer un revenu supplémentaire aux écrivain·e·s et aux autres agent·e·s du marché du livre), culturelle (faire découvrir au public l'actualité littéraire) et politique (participer à la démocratisation de la culture et/ou susciter des débats sur des enjeux sociaux). Une fonction plutôt symbolique s'ajoute aux précédentes, étant donné que les festivals littéraires ont aussi pour fonction de « conforter ce que Bourdieu appelle l'*illusio*, à savoir la croyance dans la valeur de la littérature », auprès d'un « public de profanes » (Sapiro (dir.), 2012 : 1). N'oublions pas que, pour les festivalier·ière·s, les festivals littéraires remplissent une fonction qui peut paraître très simple, mais qui n'est pas

---

<sup>32</sup> Par « festivalomanie », nous référons au phénomène de l'apparition massive d'un très grand nombre de festivals, provenant de différents secteurs culturels, durant une courte période de temps.

négligeable pour autant, soit celle du divertissement. En effet, les visiteur·euse·s qui fréquentent les festivals littéraires le font principalement pour passer du bon temps tout en participant au fait littéraire.

Selon Liana Giorgi (2011a), les festivals littéraires ont ceci de particulier qu'ils proposent des activités allant au-delà de la distinction rigide entre les arts « élevés » et les arts « bas » ou « populaires ». Ce faisant, ils attirent autant des spécialistes de littérature que des néophytes en la matière et contribuent à l'hybridation des publics de la culture, plutôt qu'à sa fragmentation. Dans la même optique, Jean-Louis Fabiani avance que les festivals culturels « sont supposés apporter un mode de relation moins élitiste que les institutions pérennes entre la culture légitime et le grand public » (Fabiani, 2012). Il apparaît ainsi que les festivals littéraires représentent à eux seuls un écosystème complexe réunissant des professionnel·le·s du livre, qui visent l'avancement de leur situation professionnelle et l'accumulation de capital (symbolique et économique), et différents types de public, allant des plus « profanes » au plus connaisseur·euse·s, ceux-ci fréquentant l'événement pour des raisons liées à leur divertissement et à leur épanouissement intellectuel. En somme, par leur mise en avant de valeurs à la fois économiques et artistiques, les festivals littéraires témoignent de la tension inhérente au champ littéraire qui oppose la culture populaire et la culture bourgeoise (Ommundsen, 2009).

À l'aide de la théorie du champ littéraire de Pierre Bourdieu, Millicent Weber (2018) construit un modèle permettant de définir la place complexe qu'occupent les festivals littéraires dans le champ. Considérant que les festivals littéraires sont situés à l'intersection entre la culture littéraire et le divertissement, Weber les conceptualise comme des instances qui reproduisent en miniature la structure du champ littéraire et les tensions qui le caractérisent. En effet, les contradictions entre la littérature « pure », dénuée de toute destination marchande, et la valeur commerciale accolée à

l'objet-livre est mise en évidence au sein des festivals littéraires, qui constituent à la fois le terrain de discussions et réflexions intellectuelles et un lieu de consommation destiné à un large public. De même, au sein de ces festivals, les divers agent·e·s en présence sont placé·e·s en situation de compétition pour l'obtention de différentes formes de légitimité. Par ailleurs, ces agent·e·s accèdent à une reconnaissance de leur statut grâce à leur présence au festival. Weber propose en ce sens que les festivals littéraires agissent à la fois comme une instance du champ littéraire disposant d'un pouvoir de légitimation et comme un microcosme de ce même champ.

### *1.1.6 Les festivals des Correspondances*

Certains types de festivals littéraires se démarquent davantage au sein des manifestations littéraires, que ce soit par leur thématique ou leur structure. C'est le cas des festivals consacrés aux correspondances, qui se distinguent principalement de deux façons. Premièrement, ceux-ci visent à célébrer un secteur très précis de la production littéraire, celui relevant du genre épistolaire. La thématique qui lie les différentes activités du programme se révèle donc assez étroite. Comme tout festival littéraire, ces festivals accordent une place de choix à l'oralité, mais le font en respectant leur thématique épistolaire, ce qui oriente la nature des activités proposées. Sont ainsi organisées des lectures théâtralisées de correspondances, fictives ou réelles, et des discussions d'écrivain·e·s à propos de la pratique épistolaire. Deuxièmement, ces festivals demandent bien souvent une implication concrète de la part des visiteur·euse·s, à tel point que l'apport des festivalier·ière·s compose à lui seul un volet essentiel de l'événement, celui de l'écriture. En effet, la plupart des festivals littéraires dédiés aux correspondances aménagent des espaces pour la création littéraire et incitent les festivalier·ière·s à prendre eux-mêmes la plume pendant leur visite.

Deux festivals français sont identifiés comme les fondateurs du genre : les Nuits de la correspondance<sup>33</sup>, fondées à Grignan en 1996 par Bruno Durieux pour souligner le tricentenaire du décès de Madame de Sévigné, et Les Correspondances de Manosque, mises sur pied en 1999 par Olivier Adam et Olivier Chaudenson, anciens animateurs du festival de Grignan. Ces derniers ont apporté une dimension nouvelle à la thématique de la correspondance, en lui donnant une acception plus large : « à la signification épistolaire première [...] s’ajoute celle de la mise en relation de deux auteurs contemporains lors de rencontres-débats, d’un auteur et d’un comédien lors de lectures en scène, ou de différents médias artistiques, la littérature et la musique en particulier » (Sapiro, 2016 : 112). Quatre ans après la fondation du festival de Manosque, l’idée est reprise au Québec, dans le village d’Eastman, pour former Les Correspondances d’Eastman. Tous trois tenus durant la saison estivale, les festivals de Grignan, de Manosque et d’Eastman, qui sont toujours actifs en 2020, se déroulent dans un cadre régional<sup>34</sup> et proposent des activités littéraires en plein air. Une myriade de sites, indifféremment appelés chambres d’écriture, jardins d’écriture ou écritaires selon les festivals, sont aménagés dans le but d’encourager les festivalier·ière·s à se rompre à l’écriture épistolaire et à visiter les lieux enchanteurs de la région accueillant l’événement. Les petites communautés<sup>35</sup>, dont plusieurs membres sont impliqués dans la tenue de l’événement, tendent à accentuer le charme associé au séjour des festivalier·ière·s. Ces festivals proposent en outre un double effet de décentralisation : géographique, en s’éloignant des grands centres, et littéraire, en s’intéressant à la correspondance, genre peu légitime aux yeux de l’institution littéraire<sup>36</sup>. Les festivals dédiés aux correspondances ont obtenu un succès considérable

---

<sup>33</sup> Aujourd’hui connues sous le nom du Festival de la Correspondance de Grignan.

<sup>34</sup> Les communes de Grignan et de Manosque sont toutes deux situées à plus de 650 km au sud de Paris, tandis qu’Eastman se trouve à environ 110 km de Montréal.

<sup>35</sup> Grignan compte 1500 habitant·e·s et Manosque, 21 000. Le village d’Eastman a 2000 habitant·e·s.

<sup>36</sup> Si « nombre de critiques considèrent qu’il est possible de lire la correspondance comme un texte littéraire et de la soumettre à la même analyse que celui-ci [...], d’aucuns considèrent que la lettre privée ne peut être assimilée à la littérature, puisqu’elle ne fait pas “œuvre” » (Bernier, 2014 : 150).

auprès du public, tant les locaux que les touristes, à tel point que leur format a été exporté un peu partout dans le monde. Parmi les descendants des festivals de Grignan et de Manosque, hormis Les Correspondances d'Eastman, on retrouve par exemple le Festival delle Corrispondenze, fondé en 2012 à Monte del Lago (Italie), les Correspondances de Tanger (Tunisie), qui semblent avoir existé le temps d'une seule édition, en 2012, et le récent festival Lettres de Soie, créé en 2017 à Mase (Suisse).

## **1.2 Le festival Les Correspondances d'Eastman**

### *1.2.1 Contexte de fondation du festival*

Comme il en a été question plus haut, le festival Les Correspondances d'Eastman, situé dans les Cantons-de-l'Est, s'inscrit dans la filiation directe des Correspondances de Manosque. C'est au cours d'un séjour en France, en 2002, que l'écrivaine et comédienne Louise Portal, résidant à Eastman depuis 1996, a découvert l'existence du festival de Manosque, par le biais de Robert Desbiens, directeur du Centre culturel canadien à Paris (Vanasse, 2005). De son côté, Jacques Allard, professeur à l'Université du Québec à Montréal, avait fait l'acquisition d'une résidence secondaire à Eastman en 1996. Une fois à la retraite, en 1999, il avait eu l'idée d'organiser une fête littéraire afin d'animer la région, mais surtout de désennuyer l'animateur en lui : « j'étais vice-président de l'Académie [des lettres du Québec], directeur littéraire chez Hurtubise, j'avais de quoi m'occuper déjà, mais ici [à Eastman], je trouvais qu'il n'y avait rien. D'une certaine façon, je m'ennuyais sur le plan culturel, ici confiné, en Estrie » (Jacques Allard, entrevue, 17 février 2020). Allard va même jusqu'à affirmer que le village d'Eastman était à cette époque un « désert culturel » (Jacques Allard, entrevue, 17 février 2020), ce qui l'a incité à mettre sur pied un événement plaçant en son cœur la lecture et l'écriture. Allard avait fait part de son projet à son amie Louise Portal,

dont les romans étaient publiés chez Hurtubise HMH. De retour au Québec, celle-ci lui a donc partagé sa découverte, et les deux acolytes se sont inspirés du modèle original des Correspondances de Manosque pour doter leur village de son propre festival littéraire. Jacques Allard, qui portait le titre de président fondateur du festival, était en charge de bâtir la programmation, tandis que Louise Portal, désignée comme cofondatrice et « muse » (Desmeules, 2004 ; Giguère, 2004) de l'événement, endossait le rôle de porte-parole.

En novembre 2002, Allard a recruté Nicole Fontaine, fonctionnaire retraitée du gouvernement fédéral<sup>37</sup> et présidente de la Société d'embellissement du village d'Eastman, afin qu'elle se joigne à l'équipe et qu'elle l'assiste dans l'établissement de la programmation. Le comité fondateur comptait en outre l'avocat Philippe-Denis Richard et la gestionnaire d'événements culturels Line Richer, qui agissait comme directrice générale de l'organisme et qui était la seule employée salariée de l'organisation. Ensemble, les cinq fondateur·trice·s ont établi le « seul festival littéraire estival en Amérique du Nord » (Lévesque, 2012). La Société des Nuits d'Eastman<sup>38</sup>, chargée d'organiser Les Correspondances d'Eastman, a été fondée le 7 décembre 2002 et a été officiellement reconnue comme un organisme sans but lucratif le 13 janvier 2003. Elle était pilotée par un conseil d'administration regroupant les cinq fondateur·trice·s ainsi que la musicologue et musicienne Sylvie Teste. La première édition du festival Les Correspondances d'Eastman a été lancée le vendredi 22 août 2003.

---

<sup>37</sup> Pendant près de 20 ans, Nicole Fontaine a successivement occupé les postes de directrice de l'information et de secrétaire générale au sein de différents ministères du gouvernement fédéral. Elle a pris sa retraite en 1990 et s'est installée à Eastman en 1997.

<sup>38</sup> Dans un but d'uniformisation, elle sera renommée la Société des Correspondances d'Eastman en 2007.

Dans une entrevue accordée en 2016 à la revue *Lettres québécoises*, le directeur général actuel du festival, Raphaël Bédard-Chartrand, offrait une version quelque peu romancée du contexte de fondation :

Tout aurait commencé au Marché Fontaine, la petite épicerie locale, il y a de cela une quinzaine d'années. Jacques Allard, président fondateur des Correspondances, aurait croisé Louise Portal, par hasard dans les allées, et lui aurait tout bonnement offert de créer une fête des lettres au village. Elle aurait accepté spontanément. Nicole Fontaine, grande amie de Jacques, s'est jointe à l'équipe et tous ensemble ils ont jeté les bases de ce qui est devenu un événement incontournable en matière de littérature québécoise et francophone (Raphaël Bédard-Chartrand dans Beaulieu, 2016 : 19).

En mettant l'accent sur le caractère spontané et convivial de la genèse de l'entreprise, ce récit de fondation exprime l'essence du festival, qui vise à se distinguer par son esprit de communauté. L'image d'un événement littéraire accessible à tous et enraciné dans sa communauté – les origines du festival sont ancrées dans « la petite épicerie locale » – se retrouve jusque dans l'histoire de la fondation du festival, qui véhicule l'idée que le fait littéraire peut naître et se développer dans un cadre régional et informel<sup>39</sup>.

Plusieurs objectifs, qui ont rapidement surpassé le simple souhait de dynamiser la vie culturelle à Eastman, sous-tendaient la mise en place du festival. Les membres du comité fondateur avaient comme buts premiers de « de revaloriser en région le texte littéraire, l'écrivain littéraire » (Jacques Allard, entrevue, 17 février 2020) et de faire découvrir aux festivalier·ière·s « ce que pouvait être l'expérience littéraire » (Nicole Fontaine, entrevue, 5 mars 2020). Depuis leur fondation, Les Correspondances d'Eastman se veulent une fête populaire<sup>40</sup> et s'engagent dans un mouvement de

---

<sup>39</sup> Bien que les deux fondateurs rencontrés – Jacques Allard et Nicole Fontaine – font allusion à cet épisode de l'épicerie, avec quelques différences, on ne trouve aucune trace de ce récit dans les articles de l'époque. Il est donc permis de croire que ce récit a été établi *a posteriori*.

<sup>40</sup> Au départ, Les Correspondances d'Eastman étaient publicisées comme une fête : « la grande fête des lettres », « une fête de l'écriture à la portée de tous », ou encore « une fête unique de la correspondance au Québec » (Programme, 2003). Jacques Allard évitait l'appellation « festival » parce qu'elle pouvait faire référence à n'importe quel événement estival, culturel ou non. Ce n'est qu'à partir de 2016, sous l'impulsion de Raphaël Bédard-Chartrand, que l'étiquette « festival » a été accolée aux Correspondances d'Eastman, pour des raisons de marketing.

démocratisation de la littérature, en encourageant le commun des mortels à pratiquer l'écriture littéraire, par le biais de la correspondance, une « forme d'écriture qui est à la portée de tout le monde » (Jacques Allard dans Desmeules, 2004) et qui, selon Jacques Allard, constitue « la voie idéale pour amener le plus de gens possible à la littérature » (dans Desmeules, 2004). Le festival invite les visiteurs à intégrer l'univers plus ou moins clos du milieu littéraire et à rencontrer ses plus illustres acteurs – les écrivain·e·s –, de façon à abolir toute hiérarchie : « [le comité organisateur] veut en fait tuer cette distance que les gens peuvent avoir avec les auteurs, les écrivains et les écrivaines » (Raphaël Bédard-Chartrand dans Cholette, 2019 : 7 min. 50).

Au départ, pour mener à bien ses activités, le festival s'est adjoint deux commanditaires majeurs, Postes Canada et Quebecor, et a reçu l'appui financier et/ou symbolique de divers organismes : le ministère des Affaires étrangères et du Commerce international, le fonds de promotion de la Francophonie, le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec, Les Correspondances de Manosque, le Consulat général de France à Québec, le Centre culturel canadien en France et 19 autres partenaires mineurs. De nos jours, Les Correspondances d'Eastman disposent d'un financement composé à environ 40 % de subventions<sup>41</sup>, 30 % de financement commandité et 30 % de revenus autonomes, qui « incluent la soirée bénéfice, les activités de financement (vente de livres, vente de produits, etc.), les ventes de billets et [...] de stylo-passeports, etc. » (Raphaël Bédard-Chartrand, entrevue, 10 février 2020). Parmi les commanditaires principaux du festival, on retrouve encore aujourd'hui Quebecor, désigné comme le « présentateur officiel » (Raphaël Bédard-Chartrand, entrevue, 10 février 2020) de l'événement. Depuis 2013, les tables rondes et les entrevues d'auteur·trice·s sont accueillies par la Terrasse

---

<sup>41</sup> Depuis 2017, le festival est reconnu comme un événement touristique et reçoit des fonds du ministère du Tourisme du gouvernement du Québec. Les autres organismes subventionnaires principaux sont le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec, la municipalité d'Eastman et la MRC de Memphrémagog.

Québecor et, depuis 2014, une aire de pique-nique et de repos, l'Espace Hydro-Québec, est mise à la disposition des festivaliers au sortir de la Terrasse. Outre le Chapiteau d'accueil et l'Espace jeunesse, situés au centre du village, l'emplacement occupé par la Terrasse Québecor et l'Espace Hydro-Québec constitue probablement le lieu le plus achalandé du festival (voir le plan en Annexe II). Constamment à la recherche de nouveaux partenaires, Les Correspondances d'Eastman sont également commanditées par Desjardins, le Groupe HMM, les Éditions Le Robert, les magasins Léon<sup>42</sup> et une foule d'autres entreprises ou organismes de petite ou moyenne taille, dont la plupart sont implantés sur le territoire des Cantons-de-l'Est.

Bien que le festival se déclare « apolitique » (Raphaël Bédard-Chartrand, entrevue, 10 février 2020), il demeure que l'implantation d'un festival littéraire francophone dans le village d'Eastman, dont les racines sont anglophones, s'inscrivait dans une visée de défense et de mise en valeur de la langue française dans un milieu toujours majoritairement anglophone. L'organisation n'a toutefois pas tourné le dos à la culture anglophone, qui fait partie de l'histoire des Cantons-de-l'Est : quelques écrivain·e·s de langue anglaise, par exemple Louise Penny<sup>43</sup> en 2011, ont été invité·e·s à participer – en français – aux activités du festival. De plus, des liens ont été bâtis avec les communautés environnantes, notamment en 2009, avec l'implantation d'un versant anglophone du festival, *Letters from Knowlton*, dans un village voisin, à la suite d'une proposition de la ville de Lac-Brome. Produit par les Correspondances d'Eastman, ce projet-pilote a été réalisé par un nouveau comité organisateur<sup>44</sup>, distinct de celui des Correspondances d'Eastman, présidé par Philip

---

<sup>42</sup> En date du 29 janvier 2020. Voir Les Correspondances d'Eastman, « Partenaires », *Les Correspondances d'Eastman*, [En ligne], <https://www.lescorrespondances.ca/a-propos/partenaires> (Page consultée le 29 janvier 2020).

<sup>43</sup> La participation de Louise Penny renforçait du même coup l'aspect communautaire de l'événement, étant donné que les romans policiers de cette autrice ont pour cadre le village de Knowlton, situé dans la région d'Eastman.

<sup>44</sup> Outre le président, le comité était composé de Line Richer (directrice générale), Nicole Fontaine (conseillère littéraire), Sylvie Chartrand (coordonnatrice), Joseph Singerman (communications marketing), Kate Wisdom, Jacques Lecours, Nicole Taillon, Françoise Desjardins, Danny McAuley, Natacha Racicot et Jana Valasek (Les Correspondances d'Eastman, 2009).

Lanthier, professeur retraité du Collège Champlain de Lennoxville. En mettant en place un tel événement, les organisateurs visaient à « développer de nouvelles activités » en s'appuyant sur « la constance et la qualité des réalisations antérieures » (Rapport d'activités, 2009 : 11) du festival eastmanoï. L'événement de deux jours, qui rassemblait trois tables rondes, une performance musico-littéraire et un micro ouvert, mettait à disposition 11 chambres et jardins d'écriture, dans lesquels plus de 200 lettres ont été écrites (Rapport d'activités, 2009 : 11). Cette édition satellite du festival est devenue indépendante dès l'année suivante et a pris le nom de *Knowlton Literary Festival*, toujours actif en 2019.

### 1.2.2 Évolution des Correspondances d'Eastman (2003-2020)

Dès leur première édition, qui mettait en vedette 28 écrivain·e·s et comédien·ne·s, Les Correspondances d'Eastman ont attiré plus de 3000 visiteur·euse·s et ont présenté, dans 98 % des cas, des spectacles littéraires et des lectures publiques à guichets fermés<sup>45</sup> (Rapport d'activités, 2003, n. p.). Étant donné l'engouement suscité par le spectacle « Mon cher Gaston : correspondance de Gaston Miron – Claude Haeffely », présenté par Robert Lalonde, une supplémentaire a été ajoutée au programme à la dernière minute. L'écriture de lettres n'était pas en reste : quelque 1500 missives, écrites par 600 épistoliers, ont été envoyées partout à travers le monde, aux frais du festival<sup>46</sup>. Le volet épistolaire, qui encourageait les festivalier·ière·s à créer aux côtés d'artistes et d'écrivain·e·s reconnu·e·s, était au cœur de l'événement, présenté comme « une invitation toute simple à écrire, en partant de cette forme si ordinaire, si commode, de la

---

<sup>45</sup> Cela représente un peu plus de 1000 billets vendus (Rapport d'activités, 2003, n. p.) pour les huit activités payantes de la programmation.

<sup>46</sup> Une entente avec Postes Canada permettait au festival d'envoyer gratuitement toutes les lettres. La société fédérale a toutefois retiré son appui en 2012.

lettre » (Rapport d'activités, 2003, n. p.). Une dizaine de chambres et de jardins d'écriture ont été dispersés un peu partout dans le village ; grâce à la participation des citoyen·ne·s et des commerçant·e·s d'Eastman qui, encore aujourd'hui, défraient entièrement l'aménagement de leur terrain et « invitent [les passant·e·s] dans leur univers » (Raphaël Bédard-Chartrand, entrevue, 10 février 2020), les festivalier·ière·s disposaient de lieux particulièrement enchanteurs pour trouver l'inspiration. L'année suivante, le succès des Correspondances d'Eastman ne s'est pas démenti : le nombre de visiteur·euse·s a grimpé à 5000 et plus de 2000 lettres ont été mises à la poste.

Bien que Les Correspondances d'Eastman soient rapidement parvenues à se tailler une place parmi les nombreuses activités littéraires offertes au Québec, il semble que la fréquentation du festival ait connu une diminution dès sa troisième année d'existence. La multiplication des événements littéraires dans la province, ou encore le retrait de Jacques Allard et de Louise Portal du comité organisateur, en 2006, pourraient expliquer cet essoufflement. Selon Nicole Fontaine, la popularité de Louise Portal constitue l'une des sources possibles du succès du festival. Étant donné que les statistiques concernant l'achalandage des Correspondances d'Eastman entre 2003 et 2013 sont soit incomplètes, soit manquantes<sup>47</sup>, il est difficile d'esquisser un portrait fidèle de l'évolution de la fréquentation du festival. Si on compare l'affluence des deux premières éditions – environ 3000 et 5000 festivalier·ière·s – avec le nombre de billets vendus<sup>48</sup> annuellement entre 2014 et 2019 – qui oscille entre 1450 et 2150, pour une moyenne de 1800<sup>49</sup> –, il apparaît à première vue que le festival

---

<sup>47</sup> Nous avons eu accès aux rapports de ventes uniquement pour les années 2014 à 2019, inclusivement. Les statistiques des années 2003 à 2013 sont tirées des rapports d'activités de chaque édition et constituent des estimations : l'organisation des Correspondances d'Eastman considère que les festivalier·ière·s « déambulateurs » et ceux et celles participant aux activités gratuites, qui ne sont pas comptabilisé·e·s dans les ventes de billets, représentent une grande proportion de leur clientèle, ce qui tend à faire gonfler les chiffres.

<sup>48</sup> Le nombre de billets vendus englobe les activités payantes (cafés littéraires, entrevues et spectacles) ainsi qu'une partie des stylos-passeports (ceux vendus en ligne), qui donnent accès aux jardins d'écriture.

<sup>49</sup> Sur ce nombre, impossible de savoir combien il y avait de spectateur·trice·s. Un·e seul·e spectateur·trice pouvait représenter plusieurs billets vendus, l'organisation ne comptabilisant pas les client·e·s, mais bien les billets.

ait perdu de nombreux·ses fidèles avec les années. Cela dit, ces chiffres ne réfèrent pas tout à fait à la même réalité et peuvent difficilement être mis en comparaison. D'une part, on ignore de quelle façon les statistiques liées à l'achalandage ont été comptabilisées en 2003 et 2004. Le rapport d'activités de la première édition mentionne que plus de 1000 billets ont été vendus. Or, dans un article du *Devoir*, Christian Desmeules rapporte que « plus de 3000 personnes ont circulé dans le village » (Desmeules, 2004) lors de la première édition du festival, et en 2004, l'organisation estimait le nombre de visiteur·euse·s à « près de 5000 », soit « [d]eux fois plus que l'an dernier ! » (Rapport d'activités, 2004, n. p.), ce qui représenterait plutôt 2500 festivalier·ière·s en 2003. Non seulement il existe un flottement quant à l'achalandage, mais il n'est expliqué nulle part pourquoi une telle différence s'observe entre le nombre de billets vendus et la quantité estimée de visiteur·euse·s. D'autre part, les données concernant les éditions les plus récentes ne prennent en compte ni les festivalier·ière·s participant aux activités gratuites, ni ceux et celles faisant l'acquisition d'un stylo-passeport directement sur le site, ni ceux et celles venu·e·s tout simplement déambuler dans le village spécialement pour l'occasion. Par ailleurs, le volet jeunesse, qui attire un nouveau public composé de jeunes familles et qui propose des activités entièrement gratuites depuis 2013, a considérablement agrandi la part prise par la clientèle non comptabilisée dans la vente de billets.

À en croire l'estimation réalisée par l'organisation en 2018, c'étaient plus de 6500 festivalier·ière·s qui étaient attendu·e·s, alors qu'environ 1900 billets ont été vendus ; les participant·e·s circulant à l'extérieur des activités payantes représenteraient en ce sens plus de 75 % de l'ensemble des festivalier·ière·s. Il est toutefois impossible de savoir dans quelle mesure les chiffres avancés par l'organisation se rapprochent du nombre réel de festivalier·ière·s. Le moyen le plus sûr d'observer la fluctuation du nombre de visiteur·euse·s est de comparer les rapports de vente des six dernières

années, qui constituent les seuls chiffres vérifiables auxquels nous ayons eu accès. Ce faisant, on remarque un regain de l'achalandage : ayant atteint un creux en 2015 avec 1450 billets, les ventes annuelles du festival avoisinent les 2000 billets depuis 2017.

La troisième édition des Correspondances d'Eastman, en 2005, voit apparaître l'idée d'un thème venant structurer les activités de la programmation et instaurer un lien entre elles, au-delà du concept de l'échange épistolaire et de la correspondance entre les arts et les artistes. L'établissement d'un thème différent à chaque année fait en sorte que le festival s'éloigne progressivement de la seule thématique de l'épistolaire : si les activités des deux premières éditions se rattachaient toutes, de près ou de loin, aux correspondances, celles des années subséquentes sortent de plus en plus du cadre imposé par le modèle manosquin. La sélection du thème fédérateur revient au directeur ou à la directrice de la programmation, qui doit ensuite le faire approuver par le conseil d'administration. Au fil des ans, des thématiques aussi variées que le rêve (2005), le voyage (2008), les commencements et recommencements (2013), l'enfance (2015) et la francophonie (2017) sont explorées (voir Tableau I). Dans les thèmes des dernières années, on remarque une volonté de présenter en alternance des sujets concrets, ancrés dans la réalité du milieu du livre, et d'autres plus abstraits, proprement littéraires. Par exemple, l'édition de 2018 avait pour thème « Les coulisses de la littérature » et abordait d'un point de vue assez pragmatique les processus d'édition et le métier d'écrivain·e, tandis que le thème de l'année suivante, « Le ravissement », inspiré du roman *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, référait à un terme au sens glissant, ce qui a donné lieu à des discussions souvent métaphoriques.

**Tableau I**

Liste des porte-parole et des thèmes (2003-2020)

| <b>Année</b>       | <b>Porte-parole</b>                                      | <b>Thème</b>                          |
|--------------------|--|---------------------------------------|
| 2003               | Louise Portal  | s.o.                                  |
| 2004               | Louise Portal  | s.o.                                  |
| 2005               | Louise Portal  | Rêver le monde                        |
| 2006               | Francine Ruel  | Et pourquoi pas le bonheur            |
| 2007               | Francine Ruel  | Voyage au pays de la mémoire          |
| 2008               | Danièle Bombardier                                       | Tout un voyage                        |
| 2009               | Danièle Bombardier<br>Invité d'honneur : Marc Lévy       | Nos Amériques                         |
| 2010               | Danièle Bombardier<br>Invité d'honneur : Dany Laferrière | Rencontres inespérées                 |
| 2011               | Pascale Montpetit  | Les commencements-<br>recommencements |
| 2012               | Louise Portal<br>Invité d'honneur : Hervé Foulon         | Le bal des lettres et des arts        |
| 2013               | David Goudreault et Francine Ruel                        | Belles lettres rebelles               |
| 2014               | Kim Thúy   | Le monde et moi                       |
| 2015               | Kim Thúy   | Enfances                              |
| 2016               | Thomas Hellman   | Habiter le paysage                    |
| 2017               | Dany Laferrière  | Archipels francophones                |
| 2018               | Stéphanie Boulay   | Les coulisses de la littérature       |
| 2019               | Christian Bégin<br>Porte-parole jeunesse : Sonia Sarfati | Le ravissement                        |
| 2020 <sup>50</sup> | Biz  | Révoltes                              |

Après avoir participé à l'élaboration des trois premières éditions du festival, Jacques Allard et Louise Portal se retirent du comité organisateur en 2006, mais conservent leur poste au sein du conseil d'administration<sup>51</sup>. La programmation est désormais l'œuvre de Line Richer, directrice générale et directrice de la programmation, et de Nicole Fontaine, cofondatrice et conseillère

<sup>50</sup> La 18<sup>e</sup> édition, qui devait avoir lieu du 6 au 9 août 2020, a dû être annulée en raison de la pandémie de COVID-19. L'organisation a annoncé la nouvelle le 9 avril 2020, plusieurs mois après avoir dévoilé le thème et le porte-parole de la 18<sup>e</sup> édition.

<sup>51</sup> Jacques Allard et Louise Portal feront un bref retour au sein du comité organisateur en 2012, afin de souligner le 10<sup>e</sup> anniversaire des Correspondances d'Eastman. En 2020, Jacques Allard faisait toujours partie du conseil d'administration en tant que président fondateur. Louise Portal, quant à elle, a quitté le conseil d'administration en 2008, en conservant le poste symbolique de « muse fondatrice » (Programme, 2008).

littéraire du festival. Quant au rôle de porte-parole, c'est l'écrivaine et comédienne Francine Ruel<sup>52</sup> qui en prend la responsabilité, en 2006 et 2007. Les trois éditions subséquentes auront pour tête d'affiche l'autrice, journaliste et animatrice Danièle Bombardier, membre du conseil d'administration de la Société des Correspondances d'Eastman.

Au tournant des années 2010, la direction des Correspondances d'Eastman connaît deux changements successifs, ce qui accélère l'évolution du festival et, conséquemment, modifie son image au sein de la communauté littéraire et artistique. En 2012, Line Richer, qui assurait la direction générale de l'événement depuis sa toute première édition, cède le flambeau à son adjointe Sarah Fortin<sup>53</sup>. Parmi les réalisations de la nouvelle directrice générale, mentionnons dès 2013 le regroupement des installations du festival au centre du village et la mise sur pied d'un volet jeunesse<sup>54</sup>, qui propose des animations gratuites, telles que des lectures et des rencontres d'auteur·trice·s, spécialement conçues pour les enfants. L'ajout de ce volet, qui vise à attirer les jeunes familles et à faire naître l'amour de la lecture et de l'écriture chez les plus petit·e·s, constitue une opportunité pour le festival d'investir un des secteurs les plus rentables du milieu du livre québécois et de diversifier son public. De son côté, Bruno Lemieux, professeur de littérature au Cégep de Sherbrooke et cofondateur du Prix littéraire des collégiens, hérite de la tâche d'orchestrer la programmation du festival en 2013 et 2014. Sous sa direction, les genres de la bande dessinée et du blogue sont introduits aux Correspondances d'Eastman, par le biais des cafés littéraires « Entre

---

<sup>52</sup> Au moment de son apparition au festival en 2006, Francine Ruel avait publié cinq romans, dont le premier titre de sa trilogie sur le bonheur, *Et si c'était ça, le bonheur ?* (Libre Expression, 2005), qui s'est vendu à plus de 60 000 exemplaires.

<sup>53</sup> Spécialisée en gestion d'événement, Sarah Fortin avait intégré l'équipe en mai 2010 en tant que coordonnatrice et adjointe à la direction générale. Elle a été promue directrice générale au printemps 2012, poste qu'elle a quitté en décembre 2014, après avoir supervisé trois éditions du festival.

<sup>54</sup> Quelques éditions précédentes des Correspondances d'Eastman avaient proposé des activités pour les enfants, mais Sarah Fortin a innové en organisant tout un volet spécialement dédié à un public jeunesse. Le volet jeunesse, financé en grande partie par Diane Tétreault (membre du conseil d'administration des Correspondances d'Eastman) et Philippe-Denis Richard (cofondateur du festival), dispose de sa propre programmation et d'un chapiteau réservé à ses animations.

images et mots : BD et roman graphique<sup>55</sup> » et « Bla bla blogue : le monde à l'heure d'internet<sup>56</sup> ». En 2013, Lemieux actualise également le concours d'écriture, connu depuis 2003 sous l'appellation « concours de la Poste restante », en le renommant « concours de l'Interlettre ». La même année, l'organisation se dote de son propre chapiteau – la Terrasse Québecor –, qui remplace le théâtre La Marjolaine pour la présentation des entrevues et des tables rondes d'auteur·trice·s. Installée dans un terrain vacant, près d'un boisé, cette nouvelle « salle » constitue un espace à part, exclusivement conçu pour les activités du festival, et permet d'ancrer davantage Les Correspondances d'Eastman dans la nature. D'une dimension de 2400 pieds carrés, le chapiteau, dans lequel peuvent s'installer quelque 150 spectateur·trice·s, permet d'augmenter de 20 % la capacité d'accueil du festival<sup>57</sup>. Cette acquisition, de même que la tenue des spectacles du soir au Cabaret Eastman plutôt qu'à La Marjolaine, permet de rapprocher géographiquement les activités, étant donné que La Marjolaine était plutôt isolée des autres sites de l'événement (voir le plan en Annexe II). L'organisation souhaite ainsi optimiser l'expérience des festivalier·ière·s en facilitant les déplacements entre chaque activité, bien qu'un service de navettes soit en place depuis 2005.

C'est une équipe encore une fois renouvelée qui réalise la 13<sup>e</sup> édition des Correspondances d'Eastman. Tous deux engagés par l'organisme en janvier 2015, Raphaël Bédard-Chartrand<sup>58</sup> à la direction générale et Étienne Beaulieu<sup>59</sup> à la direction littéraire apportent « une deuxième jeunesse » (Delgado, 2015) à l'événement. Aux dires de Bédard-Chartrand, qui occupe toujours le

---

<sup>55</sup> Cette activité, tenue le dimanche 11 août 2013, rassemblait les bédéistes Michel Rabagliati, Maryse Dubuc et Marc Delafontaine.

<sup>56</sup> Caroline Allard et Catherine Voyer-Léger participaient à ce café littéraire du samedi 10 août 2013.

<sup>57</sup> En 2019, la Terrasse Québecor pouvait accueillir jusqu'à 250 personnes (Rapport de ventes, 2019).

<sup>58</sup> Au moment de son entrée dans l'équipe, Raphaël Bédard-Chartrand complétait une maîtrise en création littéraire à l'Université de Sherbrooke, sous la direction de Christiane Lahaie, parallèlement à des études en stratégies d'affaires et gestion des organisations.

<sup>59</sup> Détenteur d'un doctorat en littérature de l'Université McGill, d'un postdoctorat en cinéma de l'Université de Chicago et d'un postdoctorat en histoire de la littérature et des idées de l'Université de Montréal, Étienne Beaulieu est écrivain et professeur de littérature au Cégep de Drummondville.

poste de directeur général, « il y avait des défis à relever et un changement de vision [à entreprendre] » (Raphaël Bédard-Chartrand, entrevue, 10 février 2020) au moment de son arrivée au sein du comité. Ce dernier prend notamment en charge le rétablissement des finances : il lui semble important d'éponger le déficit, bien que mineur, afin de pouvoir inviter des auteur·trice·s venu·e·s de l'extérieur du Québec<sup>60</sup> et d'offrir le meilleur accueil possible à tou·te·s les artistes. Suivant le mouvement entamé par Sarah Fortin et Bruno Lemieux, les nouveaux venus travaillent à professionnaliser le festival et à en moderniser l'image, notamment en développant le volet jeunesse, en misant davantage sur les spectacles multidisciplinaires et en variant le profil des auteur·trice·s invité·e·s.

À cet égard, l'arrivée de Beaulieu dans l'équipe du festival ne passe pas inaperçue. Dans un article du *Devoir*, Jérôme Delgado souligne l'effort de renouvellement et d'innovation dont fait preuve le nouveau directeur de la programmation : « Les Correspondances d'Eastman n'auront jamais été si près de jouer les défricheurs. "Il paraît que la moyenne d'âge des écrivains invités n'avait jamais été si basse", dit Étienne Beaulieu » (Delgado, 2015). Dès sa première année à la barre de la programmation, Beaulieu porte en effet la moyenne d'âge à 49 ans<sup>61</sup> en invitant autant des jeunes auteur·trice·s que des écrivain·e·s reconnu·e·s, que ce soit pour animer un atelier d'écriture, présenter une lecture publique ou participer à une entrevue<sup>62</sup>. Ce rajeunissement des invité·e·s perdure durant les éditions subséquentes : entre 2017 et 2019, la moyenne d'âge oscille entre 46 et 51 ans. Dans la même optique, le directeur de la programmation attache une grande importance à

---

<sup>60</sup> La dimension internationale, qui était présente aux débuts du festival, grâce aux liens créés avec Manosque, a dû être abandonnée dans les années suivantes en partie pour des raisons financières.

<sup>61</sup> Cette moyenne considère uniquement l'âge des écrivain·e·s invité·e·s.

<sup>62</sup> 43 % des auteur·trice·s invité·e·s en 2015 avaient publié moins de 5 livres, tandis que 32 % en avaient publié plus de 15. De même, 46 % des écrivain·e·s au programme avaient fait leur entrée dans le milieu littéraire après 2004.

la proportion hommes/femmes. Au total, ce sont 83 autrices (52,5 %) qui ont été invitées à une ou plusieurs activités des Correspondances d'Eastman depuis 2015.

Si la diversité des auteur·trice·s est avérée sur le plan de l'âge et du sexe des participant·e·s, celle-ci n'est cependant pas au rendez-vous sur le plan de leur origine ethnique<sup>63</sup>. En effet, entre 2017 et 2019, Les Correspondances d'Eastman ont reçu très peu d'écrivain·e·s racisé·e·s : près du quart (24,7 %) des invité·e·s des trois dernières années sont originaires de l'extérieur du Québec ou sont né·e·s de parents immigrant·e·s, et seulement 4 % sont des autochtones du Québec<sup>64</sup>. Parmi ceux-ci et celles-ci, 19 % ne sont pas d'origine caucasienne, ce qui laisse croire que Les Correspondances d'Eastman sont majoritairement axées sur la promotion de la littérature québécoise. De plus, l'édition de 2017, dont le thème, « Archipels francophones », appelait à une présence accrue des auteur·trice·s francophones hors Québec, teinte les résultats. Si on exclut les invité·e·s de cette édition, la représentativité des auteur·trice·s racisé·e·s aux Correspondances d'Eastman chute à 5 %.

Au fil de leur mandat, Bédard-Chartrand et Beaulieu mettent en œuvre différentes stratégies dans le but d'étendre la portée du festival et de rallier le plus de gens possible autour de l'amour des mots. Le comité instaure par exemple un rabais étudiant de 50 % sur les cafés littéraires et les grandes entrevues, en plus de développer le créneau de la littérature pour les adolescent·e·s, en créant le volet « Raconter entre deux âges<sup>65</sup> », en 2016. De plus, on observe un souci croissant pour la diversification du format des spectacles du soir et du profil des artistes qui s'y produisent. À compter de 2014, la programmation présente non seulement des productions destinées à un public

---

<sup>63</sup> Voir les tableaux en Annexe IV pour la liste des auteur·trice·s invité·e·s (nom, sexe, date et lieu de naissance, etc.) aux Correspondances d'Eastman entre 2017 et 2019.

<sup>64</sup> De ce nombre, on compte deux fois la même invitée, Joséphine Bacon, en 2015 et en 2019.

<sup>65</sup> Ce volet est renommé « Les apprentis bouquineurs » en 2018.

lettré, telles que des lectures théâtralisées et/ou mises en musique, mais aussi des concerts musicaux à l'intention d'un public élargi, pas nécessairement familier avec la production littéraire. Sans appartenir à l'*underground* musical, les têtes d'affiche de ces spectacles grand public sont pour la plupart des artistes émergent·e·s dont les textes comportent une dimension littéraire importante, par exemple Émile-Proulx-Cloutier (2014), Fanny Bloom (2015), Les sœurs Boulay (2017) et Salomé Leclerc (2019). Dans une même volonté de ratisser plus large, un volet hors-saison est établi en 2016. Poursuivant l'objectif de « s'engager dans une action régionale de revalorisation de l'écriture et de la lecture » (Raphaël Bédard-Chartrand dans Paradis, 2020) et de dynamiser le milieu culturel estrien, Les Correspondances sortent d'Eastman proposent chaque année une série de cinq à six spectacles musico-littéraires gratuits, offerts dans différentes municipalités des Cantons-de-l'Est. La stratégie derrière ces spectacles interdisciplinaires, qui mettent en vedette un·e chanteur·euse bien connu·e aux côtés d'un·e artiste – souvent un·e poète – qui l'est moins, est de rejoindre les adeptes de musique pour mieux les amener à découvrir la littérature : en se déplaçant pour assister à un concert de musique, les spectateur·trice·s reçoivent par la bande « de la littérature par la gueule » (Raphaël Bédard-Chartrand, entrevue, 10 février 2020).

Parallèlement à ces nouveautés, Les Correspondances d'Eastman conservent les activités ayant fait leurs preuves, telles que les grandes entrevues et les cafés littéraires. Les grandes entrevues, qui affichent souvent complet, continuent de présenter des figures largement appréciées du grand public et des passionné·e·s de littérature, par exemple Michel Rabagliati (2015) et David Goudreault (2019). Les directeurs visent ainsi à attirer un nouveau public, tout en continuant à « faire plaisir » à ce qu'ils considèrent comme leur « base » (Raphaël Bédard-Chartrand, entrevue,

10 février 2020), composée majoritairement de femmes d'âge mûr<sup>66</sup>. Les stratégies visant à faire mieux connaître le festival et à élargir son public semblent porter fruit : en 2019, plus de 2000 billets ont été vendus ; pour la même édition, le nombre total de festivalier·ière·s était estimé entre 5000 et 7500 personnes<sup>67</sup>.

Les changements survenus au sein de l'équipe de direction se perçoivent non seulement dans les activités proposées, mais aussi dans la sélection des porte-parole. Alors que seulement trois personnes s'étaient partagé le rôle de porte-parole pendant les huit premières éditions du festival, on retrouve, à compter de 2011, une nouvelle tête d'affiche à chaque année, à une exception près<sup>68</sup>. La plupart des personnalités désignées comme porte-parole du festival sont des célébrités évoluant à l'intersection des mondes littéraire, culturel et médiatique. Parmi les figures publiques ayant endossé ce rôle, on retrouve par exemple l'écrivaine d'origine vietnamienne Kim Thúy<sup>69</sup> (2014 et 2015), l'écrivain et académicien Dany Laferrière<sup>70</sup> (2017), l'écrivaine et autrice-compositrice-interprète Stéphanie Boulay<sup>71</sup> (2018) et l'animateur et comédien Christian Bégin<sup>72</sup> (2019). Ces choix illustrent une volonté de mettre en vedette autant des écrivain·e·s reconnu·e·s que de jeunes auteur·trice·s, mais surtout d'« attirer les médias » (Étienne Beaulieu, entrevue, 11 février 2020)

---

<sup>66</sup> Selon les résultats du sondage mené auprès de 73 festivalier·ière·s en août 2019, 51 % des festivalier·ière·s étaient âgés de 61 ans et plus, et 75 % étaient des femmes. Voir le chapitre 2 pour un profil plus détaillé des festivalier·ière·s.

<sup>67</sup> Comme nous l'avons expliqué plus haut, il est possible que l'estimation de l'organisation soit plus ou moins éloignée du nombre réel de visiteur·euse·s, étant donné qu'aucune mesure ne permet de calculer le nombre de festivalier·ière·s participant aux activités gratuites.

<sup>68</sup> Kim Thúy a agi comme porte-parole pendant deux éditions successives, en 2014 et 2015. Voir le Tableau I (p. 61) pour la liste complète des porte-parole du festival.

<sup>69</sup> Comptant plus de 16 000 abonnés sur sa page Facebook, Kim Thúy est autrice de trois romans et récipiendaire du prix du Gouverneur général en 2010 pour *Ru* (Libre Expression, 2009).

<sup>70</sup> Auteur d'une trentaine de livres, Dany Laferrière a reçu le prix Médicis en 2009 pour son roman *L'énigme du retour* (Boréal, 2009) et a été admis à l'Académie française en 2013. Plusieurs universités du Canada, de la France et des États-Unis lui ont octroyé un doctorat *honoris causa*.

<sup>71</sup> Membre du duo Les sœurs Boulay, récipiendaire du Félix du meilleur groupe de l'année en 2017, Stéphanie Boulay a fait paraître un roman chez Québec Amérique en 2016 et un album jeunesse chez Fonfon en 2018.

<sup>72</sup> Connu avant tout pour ses talents de comédien et d'animateur – son travail à l'émission *Curieux Bégin* lui a valu le prix Gémeau de la meilleure animation pour une émission de services, un magazine ou une émission culturelle, en 2013 –, Christian Bégin a aussi écrit des textes dramatiques et participé à quelques recueils littéraires collectifs.

en mettant de l'avant un « A médiatique » (Étienne Beaulieu, entrevue, 11 février 2020), c'est-à-dire une figure très connue du grand public. Le festival s'assure ainsi de rejoindre un public plus vaste, et pas seulement le cercle restreint des mordus de littérature : « Le choix d'une tête d'affiche peut être déterminant, car celle-ci permet parfois à elle seule d'attirer le public suffisant pour que l'événement soit financièrement viable » (Collard, Goethals et Wunderle, 2014 : 94). On observe une constante dans le profil des personnalités sélectionnées qui, bien qu'elles attirent les foules, ne s'inscrivent pas pour autant dans la culture de masse et cumulent plutôt capital économique et capital symbolique. En effet, bien qu'ils tendent du côté grand public, les différents porte-parole qui se sont succédé disposent d'un capital symbolique non négligeable : ils bénéficient d'une importante reconnaissance de la part des institutions littéraires et artistiques, comme le démontrent les prix et les distinctions qu'ils se sont vu accorder. Dany Laferrière constitue à cet égard l'exemple parfait d'un auteur ayant obtenu une consécration de la part du milieu littéraire – il a été admis à l'Académie française en 2013 –, tout en rejoignant un vaste public – vendus à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires, ses livres figurent souvent sur les listes de *best-sellers* au Québec (Beuve-Méry, 2009). En 2017, le festival n'a pas hésité pas à miser sur la notoriété et le capital symbolique de son porte-parole : dans le programme, chacune des quatre activités qui le mettait en vedette annonçait : « Dany Laferrière de l'Académie française » (Programme, 2017).

La diversification de la programmation, quoiqu'elle ait engendré plusieurs retombées positives pour le festival, a également fait en sorte de reléguer au second plan la forme de la correspondance, qui est pourtant à l'origine de la fondation de l'événement. Disparues de la programmation entre 2014 et 2016, les productions mettant en scène une correspondance y réapparaissent en 2017, mais représentent seulement le quart des spectacles offerts au programme. À titre comparatif, la première édition du festival avait présenté cinq spectacles littéraires, parmi lesquels on retrouvait quatre

lectures de correspondances, ce qui correspondait à 80 % de la programmation. De même, la place dévolue au volet épistolaire est de plus en plus secondaire au sein des Correspondances d'Eastman. Alors que les visiteur·euse·s des cinq premières éditions avaient produit en moyenne 2000 lettres par année, le festival est passé en 2013 sous le cap des 1000 missives envoyées annuellement à la poste. Cette mise en périphérie graduelle de la thématique épistolaire a notamment provoqué une distinction de plus en plus grande entre Les Correspondances d'Eastman et son équivalent français : à Manosque, le volet « correspondances » est demeuré au cœur de la programmation du festival. À titre d'exemple, à Manosque en 2011, 60 % des festivalier·ière·s « avaient envoyé une lettre à partir des écritoires ou s'apprêtaient à le faire » (Sapiro (dir.), 2012 : 15), totalisant un envoi postal de 15 000 lettres (Sapiro (dir.), 2012 : 2).

Victime de l'ère numérique et de l'accélération de la vie d'aujourd'hui, qui priorise l'instantanéité et la productivité au détriment de la lenteur et de la contemplation<sup>73</sup>, le festival d'Eastman est forcé de déployer de nouveaux moyens pour inciter les festivalier·ière·s à visiter les jardins et à prendre la plume. Depuis 2013, de plus en plus d'activités gratuites, telles que des ateliers d'écriture et des lectures publiques, sont offertes dans les jardins afin d'amener les gens à découvrir ces lieux. Dans le but d'encourager les festivalier·ière·s à fréquenter le circuit des lettres, l'organisation a notamment mis sur pied le concours « Passeport-Jardin Hydro-Québec », en 2019. Les gens ayant visité au moins cinq jardins différents pendant la durée du festival couraient la chance de gagner « un magnifique séjour de deux jours pour deux personnes à la Baie-James » (Programme, 2019),

---

<sup>73</sup> Benoit Melançon stipule que la « nouvelle temporalité » instituée par la communication électronique, « est un présent perpétuel [...] qui n'a plus grand-chose à voir avec ce que Birkerts appelle le temps profond ("*deep time, duration time*") » (Melançon, 1996 : 28). Selon le directeur général des Correspondances d'Eastman, l'accélération de la vie et l'accès aux outils technologiques font en sorte que « les gens ne prennent plus nécessairement le temps de s'asseoir et de juste contempler la nature » (Raphaël Bédard-Chartrand, entrevue, 10 février 2020).

d'une valeur de 4500 \$. Une soixantaine de festivalier·ière·s ont répondu à l'appel (Rapport d'activités, 2019 : 12).

Malgré une nette diminution de l'achalandage dans les jardins d'écriture, le volet épistolaire demeure important pour le festival, étant donné qu'il s'agit de sa « pertinence » (Étienne Beaulieu, entrevue, 11 février 2020), d'un point de vue historique<sup>74</sup>, et même de son « âme » (Raphaël Bédard-Chartrand, entrevue, 10 février 2020). Carnet d'adresses en main, certain·e·s touristes se rendent expressément aux Correspondances d'Eastman pour contempler les jardins, parfois même avec l'intention de tous les fréquenter, et quelques festivalier·ière·s de longue date « ont des jardins fétiches » (Raphaël Bédard-Chartrand, entrevue, 10 février 2020). Il va sans dire que les paysages de la région d'Eastman et l'immersion dans la nature que promettent les jardins d'écriture incitent certain·e·s habitant·e·s de milieux urbains à fréquenter le festival. En effet, le village d'Eastman, au cœur des Cantons-de-l'Est, correspond en tous points à un lieu de villégiature pour les citoyen·e·s : entouré de montagnes, de forêts et d'étendues d'eau, Eastman est situé à 110 km de la ville de Montréal et à 265 km de la ville de Québec.

### *1.2.3 Particularités des Correspondances d'Eastman*

Campées dans un décor champêtre, Les Correspondances d'Eastman se démarquent des autres festivals littéraires d'abord et avant tout grâce à leur inscription dans un lieu régional et à la tenue des activités en plein air, durant la saison estivale. Le cadre extérieur dans lequel se déroule le festival estrien lui permet de se distinguer des nombreux autres événements littéraires ayant lieu au Québec, ceux-ci prenant place surtout dans les milieux urbains et dans des salles intérieures. En

---

<sup>74</sup> Étienne Beaulieu considère toutefois que les jardins d'écriture sont de moins en moins pertinents, notamment à cause des avancées technologiques, et relèvent aujourd'hui du folklore (Étienne Beaulieu, entrevue, 11 février 2020).

plus d'amener les festivalier·ière·s à découvrir des paysages foncièrement différents de ceux qu'on retrouve dans les villes, le cadre propre aux Correspondances d'Eastman instaure une ambiance décontractée et une impression de délasserment, autant pour les visiteur·euse·s que pour les auteur·trice·s invité·e·s. Aux yeux de Dany Laferrière, porte-parole de l'événement en 2017, le simple nom d'Eastman « rime avec plaisir et vacances » (Gagnon, 2017). Dans la même veine, l'auteur vedette Marc Lévy, invité d'honneur du festival en 2009, semble avoir particulièrement apprécié sa visite à Eastman. Celui-ci considère en effet que « le fait d'être à l'extérieur, ça donne un côté [...] plus convivial » et confère une « échelle humaine » (Marc Lévy dans Folie-Boivin, 2009) aux rapports entre les individus. Cette intimité est sans doute liée à la communauté qui accueille l'événement et qui s'y implique année après année : « C'est une communauté tout entière qui croit en l'événement, qui attend l'événement, qui prépare ses vacances en conséquence » (Raphaël Bédard-Chartrand, entrevue, 10 février 2020). Grâce au travail d'une centaine de bénévoles et de nombreux·ses citoyen·ne·s et commerçant·e·s qui aménagent leur terrain spécialement pour la venue des festivalier·ière·s, le village « devient littérature au mois d'août » (Dany Laferrière dans Gagnon, 2017) et revêt une sorte d'aura : « On dirait qu'il y a un cercle enchanté autour du village qui [...] fait mieux sentir la poésie » (Pascale Montpetit dans La Presse canadienne, 2011). En somme, l'emplacement géographique, l'inscription dans un petit village caractérisé par un esprit de camaraderie ainsi que les activités proposées, qui encouragent à réfléchir et « à prendre son temps » (Raphaël Bédard-Chartrand dans Cholette, 2019 : 6 min. 42), sont autant de facteurs qui distinguent Les Correspondances d'Eastman de leurs compétiteurs et qui accentuent, sur le site du festival, l'impression d'évoluer hors du temps.

Les Correspondances d'Eastman sont bien connues du milieu littéraire québécois non seulement pour le lieu enchanteur qui les accueille, mais aussi pour leurs activités, dont les plus courues sont

les cafés littéraires, qui existent depuis 2004, et les grandes entrevues, implantées dans la programmation en 2009. Parmi la panoplie d'activités offertes dans la programmation du festival, deux ressortent du lot par leur caractère original : le circuit des lettres, au cœur du festival depuis sa fondation, et les brunchs littéraires, une nouveauté de 2017. Le circuit des lettres, composé d'une dizaine de jardins d'écriture dans lesquels les festivalier·ière·s sont invité·e·s à écrire sous la forme épistolaire, constitue la plus grande particularité des Correspondances d'Eastman dans le paysage littéraire québécois. Très peu de contraintes sont associées à cette activité mariant la création littéraire à la contemplation de la nature : chaque festivalier·ière est libre d'organiser ses séances d'écriture de la façon dont il ou elle le souhaite, et celles-ci peuvent s'étendre sur toute la durée du festival, les jardins étant ouverts du jeudi au dimanche, entre 10 h et 17 h. Le circuit des lettres a obtenu un franc succès dès la première année d'existence du festival : « Ce qui a beaucoup séduit, au départ, c'est l'écriture des lettres, la participation, le fait que ce soit un festival immersif, intégrant les participants » (Jacques Allard, entrevue, 17 février 2020). Malgré l'omniprésence de la technologie dans notre quotidien, cette activité parvient encore aujourd'hui à accrocher quelques fidèles, notamment grâce au moment d'introspection<sup>75</sup> qu'elle permet.

Les brunchs littéraires<sup>76</sup>, quant à eux, mettent en vedette un·e écrivain·e d'assez grande notoriété, par exemple Michel Rabagliati (2017), Kim Thúy (2018) ou Joséphine Bacon (2019), qui discourt sur différents aspects de son parcours d'auteur·trice et sur sa conception de la littérature pendant que les spectateur·trice·s dégustent leur petit déjeuner. Seule une trentaine de personnes peut assister au brunch, en raison de l'exiguïté du bistro Les Trois Grâces, ce qui crée d'emblée une

---

<sup>75</sup> Selon Benoit Melançon, ce qui distingue la lettre manuscrite du courriel réside justement dans l'idée d'introspection : « ostentatoirement efficace, la communication électronique est tendue vers un objectif, pas vers l'introspection » (Melançon, 1996 : 31).

<sup>76</sup> Chaque année depuis 2017, deux brunchs littéraires, qui présentent chacun un écrivain différent, sont mis au programme. Auparavant, il s'agissait plutôt de soupers littéraires.

rareté : le spectateur ou la spectatrice a le sentiment de prendre part à un moment unique. De même, le fait de combiner une activité littéraire avec un acte quotidien tout à fait banal, celui de déjeuner, instaure une ambiance de proximité entre les écrivain·e·s et le public. Les deux groupes sont ainsi rapprochés à la fois sur le plan symbolique et sur le plan physique.

Aux Correspondances d'Eastman, comme dans la plupart des festivals littéraires, les logiques économique et culturelle propres au milieu littéraire sont amenées à se rencontrer. Aux dires de l'ancienne directrice générale, Line Richer, les écrivain·e·s sont invité·e·s non pas à parler de leurs livres, mais bien à « échanger sur un thème précis » (Line Richer dans Lemay, 2011). Dans la même optique, le festival souhaite non pas « mettre de l'avant le côté commercial [de la littérature], mais plutôt [...] vendre le livre, les histoires, les récits, les partages, la poésie et ce qui fait vibrer, en-dedans » (Raphaël Bédard-Chartrand dans Cholette, 2019 : 8 min. 58). De cette façon, le festival se positionne en rupture avec les événements commerciaux de grande envergure comme les séances de signature dans les librairies, ce qui n'est pas sans rappeler le discours idéalisateur des festivals littéraires lorsqu'ils sont comparés aux salons et foires du livre. Malgré tout, Les Correspondances d'Eastman ne ferment pas les yeux devant les enjeux économiques touchant de près les auteur·trice·s et les autres acteur·trice·s du monde du livre. Souhaitant participer activement à la valorisation de la profession d'écrivain·e, le festival se targue de traiter les auteur·trice·s invité·e·s comme de réel·le·s professionnel·le·s, notamment en respectant la charte salariale de l'UNEQ<sup>77</sup>. Par ailleurs, une séance de dédicaces est organisée après chaque entrevue – y compris dans le volet jeunesse – afin d'encourager les rencontres, mais aussi la vente de livres. L'édition de 2018 des Correspondances d'Eastman, qui avait pour thème « Les coulisses de la littérature », représente à

---

<sup>77</sup> Le directeur-général du festival n'a pas précisé le montant exact remis aux écrivain·e·s. Si l'on se réfère à la grille tarifaire de l'UNEQ, en date du 1<sup>er</sup> avril 2020, le cachet remis pour la participation à une table-ronde d'une durée de 60 minutes devait être de 125 \$ pour chaque paneliste et de 240 \$ pour l'animateur·trice. Pour une rencontre, une causerie ou une lecture d'une durée de 60 minutes, le montant remis à l'écrivain·e devait plutôt s'élever à 225 \$.

cet égard une volonté de démystifier le métier d'écrivain·e : plusieurs tables rondes abordaient les conditions matérielles de la vie des écrivain·e·s, dont la plupart sont forcé·e·s à occuper un second métier pour gagner leur vie. Ce faisant, le festival Les Correspondances d'Eastman présentent à leur public une vision plus large de la littérature, où les exigences économiques et artistiques se répondent.

## **CHAPITRE 2 : LES FESTIVALIER·IÈRE·S DES CORRESPONDANCES D’EASTMAN**

La plupart des festivals s’inscrivent dans un mouvement de démocratisation de l’accès à la culture. Il y a donc lieu de se demander si ces événements parviennent réellement à attirer le grand public, ou si leurs participant·e·s demeurent cantonné·e·s à une frange étroite de la population. C’est pourquoi nous proposons d’aborder, dans ce deuxième chapitre, la composition des publics des festivals culturels en général et du festival Les Correspondances d’Eastman en particulier. Dans un premier temps, nous nous demanderons qui sont les visiteur·euse·s de ces festivals, d’un point de vue sociodémographique, et quelles sont leurs pratiques culturelles et littéraires, en comparaison avec celles de la population dans son ensemble. Dans le cas du festival eastmanoïse, nous nous pencherons plus précisément sur les pratiques littéraires des festivalier·ière·s sur le site du festival et sur les rapports personnels et professionnels qu’ils et elles entretiennent avec le milieu littéraire. Dans un second temps, nous nous intéresserons à l’expérience des festivalier·ière·s aux Correspondances d’Eastman, en analysant leurs motivations à se rendre au festival, leurs attentes et leurs perceptions à l’égard de l’événement, ainsi que leurs attitudes et leurs agissements sur le site du festival.

### **2.1 Qui sont les publics des festivals culturels et littéraires ?**

#### *2.1.1 Portrait sociodémographique des visiteur·euse·s de festivals culturels*

Suivant la montée en popularité des festivals culturels, plusieurs études leur ont été consacrées dans le but de mieux circonscrire ce type d’événements et d’évaluer ses impacts sur la société, que ce soit d’un point de vue économique, politique ou culturel. Liées notamment aux enjeux de la

démocratisation culturelle et du renouvellement des publics de la culture, quelques-unes de ces études se sont attachées à relever les caractéristiques sociodémographiques des publics des festivals culturels, qui « constituent une microsociété qui se forme et se déforme suivant un calendrier bien précis » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 33). Certain·e·s chercheur·euse·s, comme Emmanuel Négrier, Aurélien Djakouane et Marie Jourda, dont les recherches étaient basées sur 49 festivals français de danse et de musique, ou encore Wenche Ommundsen, qui a sondé 755 visiteur·euse·s de neuf festivals littéraires australiens, se sont intéressé·e·s aux publics d'un large corpus de festivals, tandis que d'autres se sont concentré·e·s sur les visiteur·euse·s d'un festival en particulier. C'est le cas de Gisèle Sapiro et de son équipe, qui ont étudié le cas précis du festival littéraire Les Correspondances de Manosque, en prêtant une attention particulière aux « caractéristiques sociodémographiques du public des festivaliers et [à] leurs pratiques du festival, en relation avec leurs autres pratiques culturelles » (Sapiro (dir.), 2012 : 2).

Qu'elles soient basées sur un ou plusieurs festivals, ces études parviennent sensiblement au même constat : « Comme pour l'accès à la culture en général, le public des événements [culturels]<sup>78</sup> est plus diplômé que la moyenne de la population et appartient aux couches sociales moyennes à supérieures » (Collard, Goethals et Wunderle, 2014 : 99). En effet, les publics des festivals culturels disposent globalement d'un haut degré de scolarisation<sup>79</sup>, d'une profession intellectuelle supérieure<sup>80</sup> et d'un revenu élevé<sup>81</sup>. De manière générale, les membres du public des festivals

---

<sup>78</sup> Les auteur·trice·s considèrent les festivals comme une partie importante de la catégorie des événements culturels.

<sup>79</sup> L'enquête de Négrier, Djakouane et Jourda stipule que 71,6 % des festivalier·ière·s sont diplômé·e·s de l'enseignement supérieur (2010 : 68). Dans l'enquête de Sapiro, ce sont 80 % des enquêté·e·s qui possèdent un diplôme de niveau supérieur au baccalauréat (2012 : 10).

<sup>80</sup> Plus de la moitié des visiteur·euse·s de festivals culturels font partie des « catégories professionnelles correspondant à un niveau élevé de diplôme » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 70). Aux Correspondances de Manosque, « le domaine d'activités le plus représenté est l'enseignement et la recherche » (Sapiro (dir.), 2012 : 9).

<sup>81</sup> En sachant que « 2000 € représentait à peu près, en 2008, le revenu moyen des ménages salariés » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 75), la majorité des spectateur·trice·s de festivals culturels en France disposent d'un revenu plus élevé que la population moyenne : seuls 32,2 % « dispos[e]nt de revenus inférieurs ou égaux à 2000 € » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 76).

culturels sont lettrés et fortement dotés en capital social, culturel et économique, ce qui met en évidence le « caractère inégal de l'accès à la culture » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 79) et, dans une certaine mesure, l'échec des politiques de démocratisation culturelle dans le sillage desquelles s'inscrivent plusieurs festivals. Les chercheur·euse·s observent également une majorité de femmes<sup>82</sup> et de personnes de plus de 50 ans<sup>83</sup> dans l'assistance des festivals culturels. À Manosque, 60 % des visiteur·euse·s ont un·e conjoint·e. La question de la situation matrimoniale n'a pas été posée dans l'enquête de Négrier, Djakouane et Jourda, mais il est tout de même indiqué que 76,3 % des festivalier·ière·s proviennent d'un ménage composé d'au moins deux personnes (2010 : 76). En ce qui a trait à la provenance du public des festivals, celui-ci est, en général, « majoritairement local<sup>84</sup> [30,1 %] et départemental [24,3 %] » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 102). Ce constat est également vrai pour le public des Correspondances de Manosque, dont le tiers réside dans le département Alpes Haute-Provence, où se situe la ville de Manosque (Sapiro (dir.), 2012 : 5).

En terminant, précisons que ce portrait statistique ne prend pas en compte chacun des membres du très large public que regroupe l'ensemble des festivals culturels. En effet, les publics varient selon « les types de spectacles, leur esthétique, leur tarification, leur localisation dans le temps et l'espace » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 79), mais aussi « selon les types d'événement considérés (grand public ou public spécialisé, voire pointu ; événement attirant la grande foule ou s'adressant à un public limité) et les motivations des spectateurs » (Collard, Goethals et Wunderle,

---

<sup>82</sup> L'enquête de Négrier, Djakouane et Jourda révèle que 59,7 % des visiteur·euse·s de festivals de musique et de danse sont des femmes (2010 : 66). Aux Correspondances de Manosque, 7 festivalières sur 10 sont des femmes (Sapiro (dir.), 2012 : 8) et, dans les festivals littéraires australiens, les femmes forment 77 % de la clientèle (Ommundsen, 2009 : 28).

<sup>83</sup> La moyenne d'âge des publics des festivals culturels étudiés par Négrier, Djakouane et Jourda est de 50,8 ans et la médiane, de 52,8 ans (2010 : 67). L'enquête de Sapiro révèle la même moyenne d'âge (51 ans) et une médiane légèrement plus élevée (56 ans) (2012 : 7). Ommundsen observe un public relativement jeune, composé à 37 % de personnes âgées entre 46 et 60 ans, et à 27 % de personnes de plus de 60 ans (2009 : 27).

<sup>84</sup> Le public local englobe « toutes les communes faisant partie d'une intercommunalité institutionnelle : communauté de communes, d'agglomération ou communauté urbaine » (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 100).

2014 : 99). Il ne faut pas oublier que, même au sein d'un seul festival, plusieurs variations sont observables quant au profil des visiteur·euse·s, qui ne recherchent pas nécessairement les mêmes expériences et qui disposent chacun·e d'un bagage culturel qui lui est propre.

Au-delà de ce portrait général, il convient de se demander si les caractéristiques présentées ci-haut s'appliquent aux festivalier·ière·s des Correspondances d'Eastman. D'un point de vue statistique, qui sont les participant·e·s du festival eastmanois ? Pour répondre à cette question, nous nous appuyerons sur un sondage mené par Les Correspondances d'Eastman auprès de leur public lors de la 17<sup>e</sup> édition du festival, en 2019. Entre le jeudi 8 août 2019 et le dimanche 11 août 2019, 74 questionnaires ont été collectés par une bénévole attitrée à ce poste, directement sur le site de l'événement<sup>85</sup>. Le sondage rassemblait 31 questions à choix multiples ou à réponse courte, réparties en quatre sections : 1) Informations sociodémographiques (âge, sexe, niveau de diplôme, catégorie socioprofessionnelle, revenu annuel et situation matrimoniale) ; 2) Enfants et famille (âge des enfants, activités du volet jeunesse) ; 3) Habitudes culturelles (pratiques de lecture et d'écriture, sorties culturelles, etc.) ; 4) Expérience aux Correspondances d'Eastman (activités favorites, attraits du festival, rapports avec les écrivain·e·s invité·e·s, appréciation de l'expérience, etc.).

Étant donné le faible nombre de répondant·e·s ayant assisté au volet jeunesse, les cinq réponses collectées dans l'Espace jeunesse n'ont pas été prises en compte. Conséquemment, lorsque nous parlons des festivalier·ière·s, nous excluons les participant·e·s des activités jeunesse, ceux-ci et celles-ci constituant une clientèle tout à fait autre qui ne peut être confondue avec les participant·e·s des autres activités (cafés littéraires, grandes entrevues, spectacles, ateliers et jardins d'écriture, etc.). Notons que les répondant·e·s du sondage constituent un échantillon empirique somme toute

---

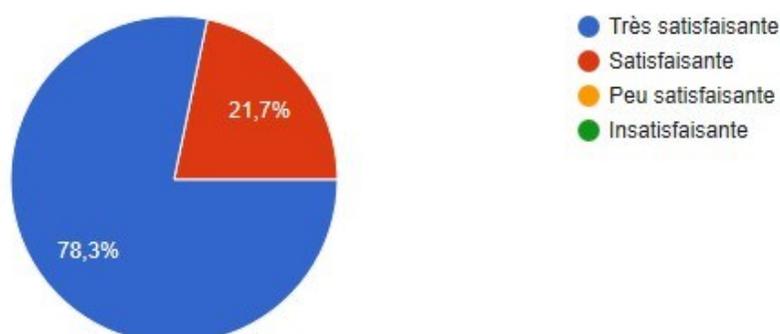
<sup>85</sup> 34 questionnaires ont été remplis avant ou après un café littéraire ou une entrevue, 16 dans un jardin d'écriture, 16 avant un spectacle du soir, 5 dans l'Espace jeunesse et 3 dans un espace intermédiaire entre différents sites.

faible, qui ne prétend pas à la représentativité des festivalier·ière·s des Correspondances d'Eastman. La plupart des personnes sondées témoignaient d'une grande ouverture envers l'organisation et d'une appréciation fortement positive du festival (voir Figure I), ce qui a pu biaiser les données récoltées. Celles-ci présentent tout de même un grand nombre de similarités avec les résultats des études de plus grande envergure sur les publics des festivals, ce qui laisse croire que les résultats du sondage sont fiables.

**Figure I**

Globalement, comment décririez-vous votre expérience au festival des Correspondances d'Eastman?

69 réponses



Sans surprise, les résultats du sondage mené auprès des festivalier·ière·s à Eastman nous apprennent que 54 % d'entre eux et elles ont plus de 60 ans, et que 75 % sont des femmes. D'abord, les visiteur·euse·s qui détiennent un diplôme de niveau universitaire sont fortement majoritaires (74 %) au sein du public<sup>86</sup>. En ce qui a trait au domaine professionnel, les milieux de la santé et de l'enseignement sont les plus représentés : respectivement 23 % et 22 % des répondant·e·s

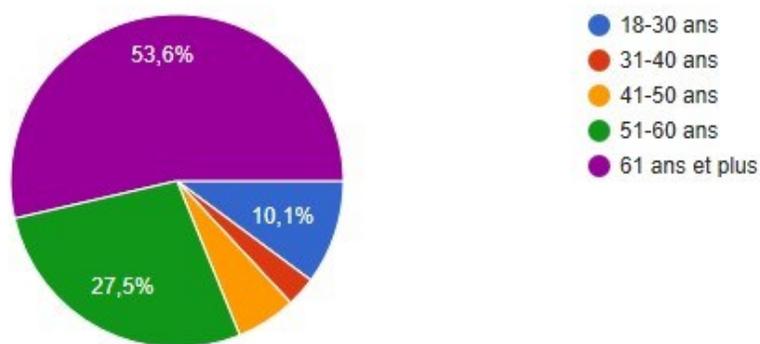
<sup>86</sup> 35 % ont complété un baccalauréat, 33 %, une maîtrise et 6 %, un doctorat.

travaillent, ou ont travaillé, dans ces domaines. Seulement 12 % des festivalier·ière·s sondé·e·s œuvrent, ou ont œuvré, comme professionnel·le·s dans les secteurs de la littérature et de la culture. Ensuite, les revenus annuels moyens des ménages sont assez partagés<sup>87</sup> : 29 % des personnes sondées gagnent moins de 50 000 \$ par année, tandis que 23 % ont un revenu de plus de 100 000 \$. La majorité (35 %) dispose d'un revenu variant entre 50 000 \$ et 99 999 \$ par année, ce qui correspond à la moyenne québécoise<sup>88</sup>. Pour ce qui est de la situation matrimoniale, 43,5 % des enquêté·e·s ont un·e conjoint·e ; 29 % sont célibataires, 20 % sont divorcé·e·s et 6 % sont veuf·ve·s<sup>89</sup>.

**Figure II**

Dans quel groupe d'âge vous trouvez-vous?

69 réponses



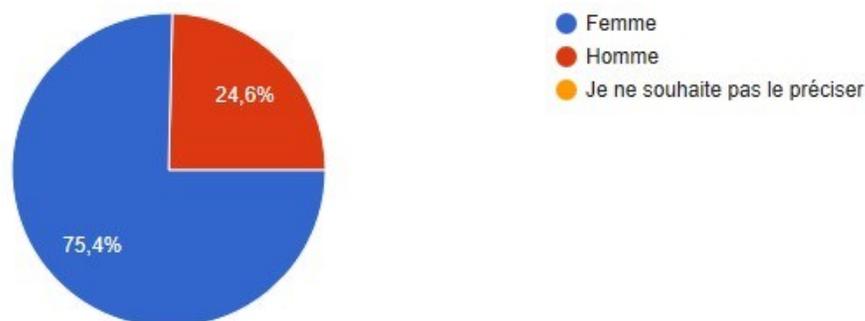
<sup>87</sup> 13 % des répondant·e·s ont préféré ne pas répondre à la question.

<sup>88</sup> Au Québec, en 2017, on calculait à 62 800 \$ le revenu total médian des ménages et à 78 300 \$ leur revenu total moyen (Gouvernement du Québec, 2019).

<sup>89</sup> 1,4 % des répondant·e·s ont préféré ne pas répondre à la question.

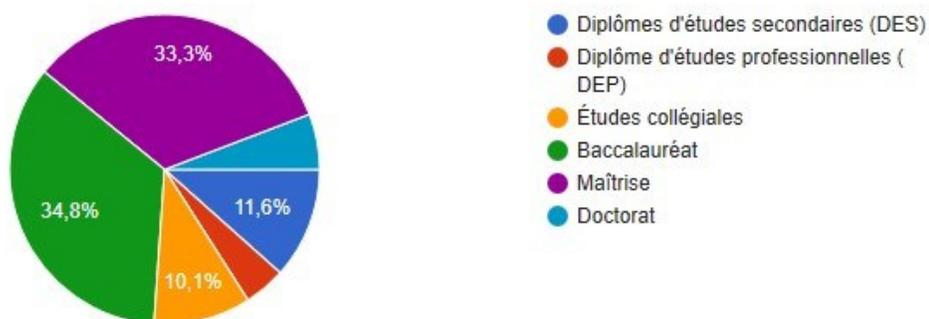
De quel sexe êtes-vous?

69 réponses



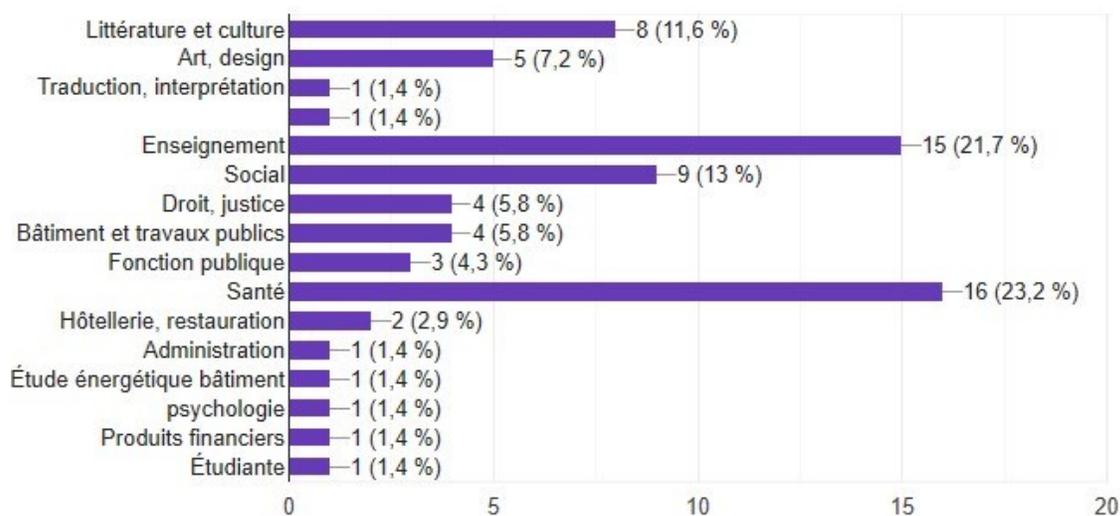
Quel est le plus haut niveau d'études que vous avez complété?

69 réponses



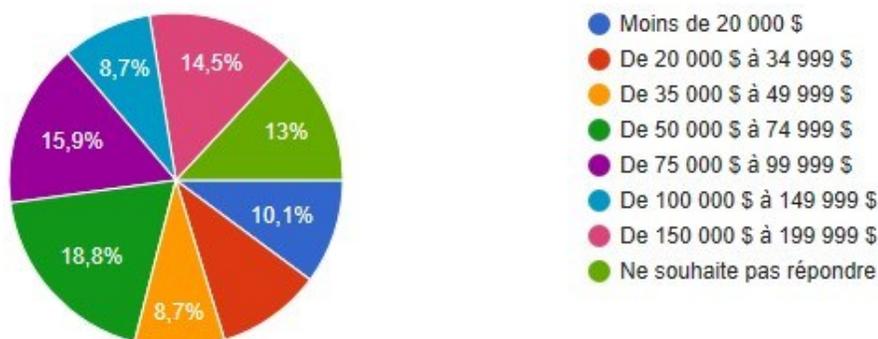
Lequel des énoncés suivants décrit le mieux votre domaine professionnel?

69 réponses



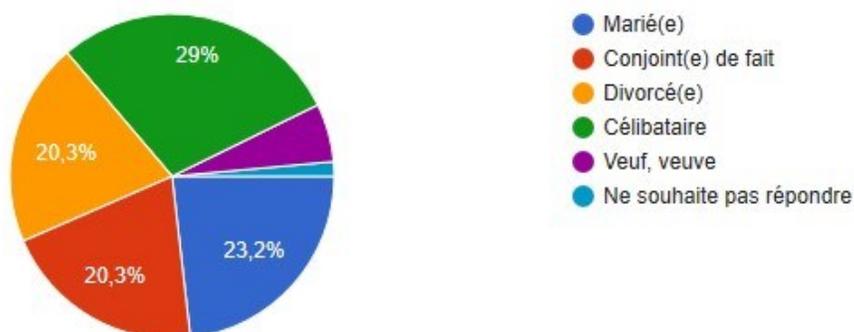
Quel est le revenu moyen annuel de votre ménage?

69 réponses



Quelle est votre situation conjugale?

69 réponses



Par ailleurs, la plupart des festivalier·ière·s résident à proximité d'Eastman ou de Montréal : ils et elles proviennent en majorité de l'Estrie (26 %), de Montréal (19 %) et de la Montérégie (16 %). Un faible pourcentage des visiteur·euse·s sont originaires de régions plus éloignées, comme le Saguenay–Lac-Saint-Jean (4 %), ou même de l'extérieur du Québec (4 %). Deux études de provenance, basées respectivement sur 665 et 754 codes postaux, ont été réalisées en 2015 et en 2018 auprès de la clientèle des Correspondances d'Eastman. Les données, recueillies par des bénévoles sur les différents sites du festival, ont été analysées par la firme Robert Harmegnies Marketing. Étant donné que ces études ont bénéficié de l'expertise d'une firme spécialisée en

études de provenance ainsi que d'un taux de réponse beaucoup plus important que le sondage cité plus haut, le degré d'exactitude des résultats est probablement plus élevé. La première enquête, en 2015, révélait que 32 % de l'achalandage était « local » (visiteur·euse·s résidant à moins de 40 km de l'événement et dormant à leur lieu de domicile habituel), 42 % était « touristique » (visiteur·euse·s déclarant avoir séjourné une nuit ou plus à l'extérieur de leur lieu de domicile habituel) et 26 % était « excursionniste » (visiteur·euse·s résidant à plus de 40 km de l'événement et dont la visite représentait un aller-retour dans une même journée). La deuxième enquête, en 2018, indiquait pour sa part que l'achalandage était composé de locaux à 42 %, de touristes à 46 % et d'excursionnistes à 12 %. Bien que le pourcentage alloué à chaque catégorie diffère de façon plus ou moins considérable en 2015 et en 2018, il demeure que les touristes représentent la plus grande part des festivalier·ière·s des Correspondances d'Eastman, suivis de près par l'achalandage local. Dans les deux cas, la très grande majorité des festivalier·ière·s sont originaires de l'Estrie, de la Montérégie et de Montréal. Les deux études évaluent à moins de 2 % la part prise par les touristes hors Québec.

**Figure III**

Dans quelle région résidez-vous?

69 réponses

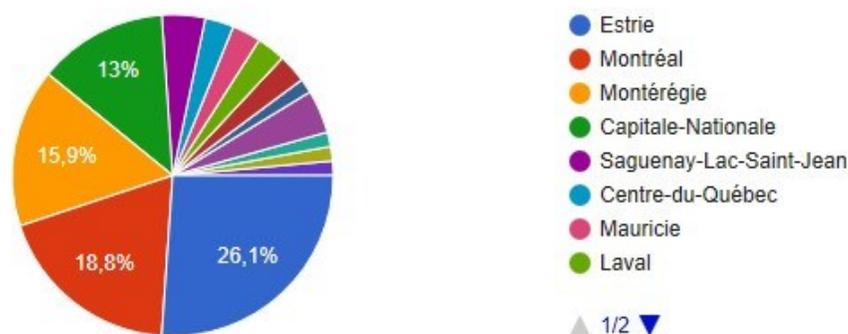


Figure IV : Résultats des études de provenance

## Présentation des résultats

### Provenance générale

Tableau 2 Répartition de l'achalandage du festival selon les indicateurs de performance du ministère du Tourisme (MTO)

| Les Correspondances d'Eastman<br>RÉPARTITION DE L'ACHALANDAGE        |                     |   |
|--|---------------------|---|
|  | Nb. visites<br>2015 | Ratio nb. visites /<br>Achalandage<br>total |
| Achalandage total <sup>(1)</sup> déclaré par l'événement             | 4 597               | 100,00%                                     |
| Codes postaux fournis incluant les mentions textes de pays étrangers | 665                 | 14,47%                                      |
| <b>Achalandage local <sup>(2)</sup></b>                              | <b>1 484</b>        | <b>32,28%</b>                               |
| <b>Achalandage touristique <sup>(3)</sup></b>                        | <b>1 937</b>        | <b>42,14%</b>                               |
| Touristes québécois  | 1 891               | 41,14%                                      |
| Touristes hors Québec  | 46                  | 1,00%                                       |
| Canada hors Québec   | 29                  | 0,63%                                       |
| États-Unis   | 6                   | 0,13%                                       |
| Autres pays  | 11                  | 0,24%                                       |
| <b>Achalandage excursionniste <sup>(4)</sup></b>                     | <b>1 176</b>        | <b>25,58%</b>                               |

<sup>(1)</sup> Les données sur l'achalandage du festival sont non validées selon les méthodes reconnues par le ministère du Tourisme et ont été fournies par le festival lui-même.

<sup>(2)</sup> Résidant à moins de 40 km de l'événement sans nuitée.

<sup>(3)</sup> Visites dont le répondant a déclaré avoir séjourné une nuit ou plus à l'extérieur de son lieu de domicile habituel.

<sup>(4)</sup> Visites dont le répondant réside à plus de 40 km lors d'un déplacement aller-retour dans une même journée.

- 665 codes postaux et mentions textes valides<sup>8</sup> pour 14,47 % de l'achalandage total ont été considérés dans les résultats de votre étude de provenance.
- 32,28 % de votre clientèle est considérée comme « locale » avec 1 484 visites dont les répondants demeurent à moins de 40 km de votre événement.
- 1 937 visites pour 42,14 % de votre achalandage ont été désignées comme touristiques.
- La provenance générale des touristes (100 %) est présentée à la figure 2 de la page suivante. Ainsi, 97,63 % de votre tourisme provient de la province de Québec pour 41,14 % de votre achalandage.
- Votre tourisme hors Québec représente 1 % de l'achalandage total avec l'équivalent de 46 visites. Cette clientèle hors Québec est composée de quelques touristes canadiens hors Québec (29), américains (6) et de touristes en provenance de l'étranger (11).
- 25,58 % de votre clientèle est considérée comme excursionniste avec 1 176 visites.

<sup>8</sup> Il survient toujours des pertes parmi les codes postaux recueillis sur le terrain : une erreur du visiteur sur son propre code postal, une mauvaise inscription par le sondeur ou une mauvaise transcription dans la base de données sont des phénomènes qui peuvent causer de 3 à 10 % de rejet des codes postaux.

*Provenance de la clientèle québécoise par région économique*
**Tableau 7 Distribution de la clientèle québécoise par région économique**

| <i>Correspondances d'Eastman</i>                  |                         |                             |                                    |   |                             |  |
|---|-------------------------|-----------------------------|------------------------------------|---|-----------------------------|--|
| <b>Provenance au Québec par région économique</b> |                         |                             |                                    |   |                             |  |
| <b>RÉGIONS ÉCONOMIQUES (QUÉBEC)</b>               | <b>Nb. Visites 2015</b> | <b>Ratio visites RE (%)</b> | <b>Visites RE/ total (%) 4 597</b> | <b>NB. Nuitées - visites recensées 2015</b> | <b>Ratio nuitées RE (%)</b> | <b>Ratio Nuitées / Nuitées totales (1 937)</b> |
| Estrie  | 1 454                   | 31,93%                      | 31,62%                             | 94  | 4,97%                       | 4,85%  |
| Montérégie  | 1 244                   | 27,33%                      | 27,06%                             | 481   | 25,44%                      | 24,83%   |
| Montréal  | 990                     | 21,76%                      | 21,54%                             | 691   | 36,57%                      | 35,70%   |
| Capitale-Nationale                                | 209                     | 4,58%                       | 4,54%                              | 159   | 8,42%                       | 8,22%  |
| Laurentides                                       | 195                     | 4,28%                       | 4,24%                              | 142   | 7,52%                       | 7,35%  |
| Lanaudière  | 117                     | 2,57%                       | 2,55%                              | 66  | 3,48%                       | 3,40%  |
| Chaudières-Appalaches                             | 75                      | 1,64%                       | 1,62%                              | 75  | 3,94%                       | 3,85%  |
| Centre-du-Québec                                  | 52                      | 1,15%                       | 1,13%                              | 17  | 0,89%                       | 0,87%  |
| Mauricie  | 49                      | 1,09%                       | 1,07%                              | 49  | 2,61%                       | 2,55%  |
| Bas-Saint-Laurent                                 | 41                      | 0,90%                       | 0,89%                              | 28  | 1,46%                       | 1,42%  |
| Abitibi-Témiscamingue                             | 40                      | 0,88%                       | 0,87%                              | 33  | 1,77%                       | 1,72%  |
| Laval   | 38                      | 0,83%                       | 0,82%                              | 25  | 1,34%                       | 1,30%  |
| Outaouais   | 30                      | 0,67%                       | 0,66%                              | 13  | 0,67%                       | 0,65%  |
| Saguenay-Lac-Saint-Jean                           | 11                      | 0,24%                       | 0,24%                              | 11  | 0,58%                       | 0,56%  |
| Nord-du-Québec                                    | 7                       | 0,15%                       | 0,15%                              | 7   | 0,36%                       | 0,35%  |
| Gaspésie/Iles-de-la-Madeleine                     | 0                       | 0,00%                       | 0,00%                              | 0   | 0,00%                       | 0,00%  |
| Côte-Nord   | 0                       | 0,00%                       | 0,00%                              | 0   | 0,00%                       | 0,00%  |
| <b>Québec Total</b>                               | <b>4 552</b>            | <b>100,00%</b>              | <b>99,01%</b>                      | <b>1 891</b>                                | <b>100,00%</b>              | <b>97,63%</b>                                  |

- 31,62 % de votre achalandage provient de l'Estrie, la région où se déroule votre événement.
- Les régions de la Montérégie et de Montréal sont des bassins de clientèle importants pour votre événement en représentant 24,83 % et 35,70 % de votre tourisme.

## Présentation des résultats

### Provenance générale

Tableau 2 Répartition de l'achalandage du festival selon les indicateurs de performance du ministère du Tourisme (MTO)

| Les Correspondances d'Eastman<br>RÉPARTITION DE L'ACHALANDAGE  |                     |   |
|--|---------------------|---|
|  | Nb. visites<br>2018 | Ratio nb. visites /<br>Achalandage<br>total |
| Achalandage total <sup>(1)</sup> déclaré par l'événement   | 6 655               | 100,0%                                      |
| Codes postaux fournis incluant les mentions textes de pays étrangers   | 754                 | 11,3%                                       |
| <b>Achalandage local <sup>(2)</sup></b>  | <b>2 800</b>        | <b>42,1%</b>                                |
| <b>Achalandage touristique <sup>(3)</sup></b>  | <b>3 080</b>        | <b>46,3%</b>                                |
| <b>Touristes québécois</b>   | <b>2 975</b>        | <b>44,7%</b>                                |
| <b>Touristes hors Québec</b>   | <b>105</b>          | <b>1,6%</b>                                 |
| <i>Canada hors Québec</i>  | 74                  | 1,1%  |
| <i>États-Unis</i>  | 17                  | 0,3%  |
| <i>Autres pays</i>   | 14                  | 0,2%  |
| <b>Achalandage excursionnistes <sup>(4)</sup></b>  | <b>775</b>          | <b>11,6%</b>                                |
| <sup>(1)</sup> Les données sur l'achalandage du festival sont non validées selon les méthodes reconnues par le ministère du Tourisme et ont été fournies par le festival lui-même. |                     |   |
| <sup>(2)</sup> Résidant à moins de 40 km de l'événement sans nuitée.   |                     |   |
| <sup>(3)</sup> Visites dont le répondant a déclaré avoir séjourné une nuit ou plus à l'extérieur de son lieu de domicile habituel.   |                     |   |
| <sup>(4)</sup> Visites dont le répondant réside à plus de 40 km lors d'un déplacement aller-retour dans une même journée.  |                     |   |

- 754 codes postaux et mentions textes valides<sup>7</sup> ont été considérés dans les résultats de l'étude de provenance, comptant pour 11,3 % de l'achalandage total de votre événement.
- 42,1 % de votre clientèle demeure à moins de 40 km de l'événement et est donc considérée comme « locale » (2 800 visites).
- 46,3 % de l'achalandage est dit « touristique » (3 080 visites).
- 96,6 % de votre achalandage touristique provient de la province de Québec, comptant pour 44,7 % de votre achalandage total (2 975 visites) (fig. 2). Votre tourisme hors Québec représente 1,6 % de l'achalandage total (105 visites). Cette clientèle hors Québec provient principalement des Canadiens des autres provinces pour 1,1 %.
- 11,6 % de votre clientèle est considérée comme « excursionniste » (775 visites).

<sup>7</sup> Il survient toujours des pertes parmi les codes postaux recueillis sur le terrain : une erreur du visiteur sur son propre code postal, une mauvaise inscription par le sondeur ou une mauvaise transcription dans la base de données sont des phénomènes qui peuvent causer de 3 à 10 % de rejet des codes postaux.

Provenance de la clientèle québécoise par région économique

Tableau 7 Distribution de la clientèle québécoise par région économique

| <i>Les Correspondances d'Eastman</i>       |                  |                      |                             |                                      |                      |   |
|--|------------------|----------------------|-----------------------------|--------------------------------------|----------------------|---|
| Provenance au Québec par région économique |                  |                      |                             |                                      |                      |   |
| RÉGIONS ÉCONOMIQUES (QUÉBEC)               | Nb. Visites 2018 | Ratio visites RE (%) | Visites RE/ total (%) 6 655 | NB. Nuitées - visites recensées 2018 | Ratio nuitées RE (%) | Ratio Nuitées / Nuitées totales (3 080) |
| Estrie                                     | 2 868            | 43,8%                | 43,1%                       | 220                                  | 7,4%                 | 7,1%                                    |
| Montréal                                   | 1 520            | 23,2%                | 22,8%                       | 1 278                                | 42,9%                | 41,5%                                   |
| Montréal                                   | 1 178            | 18,0%                | 17,7%                       | 679                                  | 22,8%                | 22,0%                                   |
| Capitale-Nationale                         | 427              | 6,5%                 | 6,4%                        | 417                                  | 14,0%                | 13,5%                                   |
| Lanaudière                                 | 142              | 2,2%                 | 2,1%                        | 128                                  | 4,3%                 | 4,2%                                    |
| Laurentides                                | 117              | 1,8%                 | 1,8%                        | 56                                   | 1,9%                 | 1,8%                                    |
| Centre-du-Québec                           | 92               | 1,4%                 | 1,4%                        | 32                                   | 1,1%                 | 1,0%                                    |
| Mauricie                                   | 69               | 1,0%                 | 1,0%                        | 54                                   | 1,8%                 | 1,7%                                    |
| Laval                                      | 40               | 0,6%                 | 0,6%                        | 23                                   | 0,8%                 | 0,7%                                    |
| Chaudière-Appalaches                       | 39               | 0,6%                 | 0,6%                        | 39                                   | 1,3%                 | 1,3%                                    |
| Saguenay-Lac-Saint-Jean                    | 23               | 0,4%                 | 0,3%                        | 23                                   | 0,8%                 | 0,7%                                    |
| Outaouais                                  | 17               | 0,3%                 | 0,3%                        | 17                                   | 0,6%                 | 0,6%                                    |
| Nord-du-Québec                             | 11               | 0,2%                 | 0,2%                        | 11                                   | 0,4%                 | 0,4%                                    |
| Bas-Saint-Laurent                          | 0                | 0,0%                 | 0,0%                        | 0                                    | 0,0%                 | 0,0%                                    |
| Gaspésie/Îles-de-la-Madeleine              | 0                | 0,0%                 | 0,0%                        | 0                                    | 0,0%                 | 0,0%                                    |
| Côte-Nord                                  | 0                | 0,0%                 | 0,0%                        | 0                                    | 0,0%                 | 0,0%                                    |
| Abitibi-Témiscamingue                      | 0                | 0,0%                 | 0,0%                        | 0                                    | 0,0%                 | 0,0%                                    |
| <b>Québec Total</b>                        | <b>6 545</b>     | <b>100,0%</b>        | <b>98,3%</b>                | <b>2 975</b>                         | <b>100,0%</b>        | <b>96,6%</b>                            |

- 43,1 % de votre achalandage total provient de l'Estrie et celui-ci génère 7,1 % de votre tourisme.

### 2.1.2 Les pratiques littéraires des festivalier·ière·s

Certains éléments sociaux qui caractérisent les visiteur·euse·s de festivals culturels, soit l'accumulation de plusieurs années de scolarité et d'un capital culturel important, correspondent aux conditions favorisant un meilleur accès à la culture et, conséquemment, une plus grande consommation de produits culturels. Il s'agit également des caractéristiques sociales attribuées aux grand·e·s lecteur·trice·s, c'est-à-dire aux individus « qui lisent 50 livres et plus par année » (Garon, 2004 : 247). En ce qui a trait à l'importance de leurs pratiques culturelles, les visiteur·euse·s de festivals tendent donc à se retrouver au-delà de la moyenne nationale. De même, il n'est pas rare qu'ils et elles évoluent dans le milieu artistique (musique, danse, théâtre, etc.), le plus souvent en tant qu'amateur·trice·s<sup>90</sup> (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010 : 97).

Suivant la même logique, les participant·e·s de festivals littéraires se démarquent par l'intensité et la force de leurs habitudes littéraires. La majorité sont de grand·e·s lecteur·trice·s : à Manosque, 34 % lisent au moins un livre par semaine et 33 % en lisent deux par mois (Sapiro (dir.), 2012 : 32). L'enquête réalisée par Wenche Ommundsen révèle que 80,5 % des festivalier·ière·s lisent plus de 10 livres par année. Étant donné qu'aucun choix de réponses ne permettait d'inscrire au-delà de 10 livres, plusieurs répondant·e·s ont tenu à préciser, dans le formulaire, qu'ils et elles lisaient annuellement plus de 50 livres, ou même plus de 100 livres (Ommundsen, 2009 : 25). Soulignons également que, lorsque les festivalier·ière·s sont interrogé·e·s sur leurs genres littéraires de prédilection, ils et elles mentionnent peu les ouvrages de grande diffusion, contrairement à la population en général. Le sondage d'Ommundsen révèle que, en ce qui a trait aux ouvrages de

---

<sup>90</sup> À ce sujet, voir Stephanie E. Pitts (2013). « Chapter 6. Amateurs as Audiences: Reciprocal Relationships between Playing and Listening to Music », dans Jennifer Radbourne, Hilary Glow et Katya Johanson (dir.), *The Audience Experience: a Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts*, Bristol/Chicago, Intellect, p. 83-93.

fiction, les festivalier·ière·s se procurent principalement des œuvres de « littérature<sup>91</sup> » (74 %) et de « fiction australienne » (63 %) (Ommundsen, 2009 : 25). Pour les genres non fictionnels, ils et elles préfèrent les biographies ou autobiographies (63 %), les ouvrages historiques (47 %) et les livres de voyage (44 %) (Ommundsen, 2009 : 26)<sup>92</sup>. Pour leur part, 70 % des personnes enquêtées à Manosque placent le roman – autre que policier ou d’espionnage – parmi leurs trois genres littéraires favoris. Près de la moitié indique les œuvres de la littérature classique française ou étrangère, et le tiers désigne les polars ou les romans d’espionnage (Sapiro (dir.), 2012 : 32). Bien que la poésie ne soit pas souvent citée par les répondant·e·s (24 % chez Ommundsen et 18 % chez Sapiro), cela correspond tout de même à un taux de lecteur·trice·s beaucoup plus important que dans la population en général : en France, la poésie fait partie des genres littéraires préférés de moins de 10 % des citoyen·ne·s (Sapiro (dir.), 2012 : 32).

Du côté des pratiques d’écriture, il apparaît que le tiers des festivalier·ière·s à Manosque entretient une pratique d’écriture dans un journal intime et que 20 % d’entre eux et elles s’adonnent à la création littéraire, que ce soit sous la forme de poèmes, de romans ou de nouvelles (Sapiro (dir.), 2012 : 36). Dans l’enquête d’Ommundsen, cette statistique grimpe à 59 %. Parmi les amateur·trice·s de création littéraire, 30 % écrivent de la fiction, 22 % de la poésie et 15 % se rompent à l’écriture journalistique (Ommundsen, 2009 : 28).

L’intensité des pratiques de lecture et d’écriture des visiteur·euse·s de festivals littéraires est également avérée dans le cas des Correspondances d’Eastman : selon le sondage mené par l’organisation, 30 % des festivalier·ière·s lisent moins de 10 livres par année et 42 % en lisent plus de 20. À titre comparatif, une enquête de l’Observatoire de la culture et des communications du

---

<sup>91</sup> Cette catégorie regroupe les ouvrages de fiction, à l’exception des genres populaires tels que les romans policiers et de science-fiction. Les autres choix de réponses proposés étaient : « Crime », « Sci-fi/fantasy », « Poésie » et « Autre ».

<sup>92</sup> Les autres choix de réponses proposés étaient : « Philosophie », « Science » et « Autre ».

Québec (OCCQ) menée en 2009<sup>93</sup> nous apprend que 16 % des Québécois·e·s ne lisent jamais de livres, que ce soit en format papier ou numérique ; 25 % en lisent rarement, 27 %, assez souvent et 32 %, très souvent (Gouvernement du Québec, 2011). Pour ce qui est du nombre de livres lus chaque année, plus de la moitié des Québécois·e·s (51,5 %) en lisent moins de 10, et le quart (26 %) en lit plus de 20. Lorsqu'on leur demande quels genres d'ouvrages ils et elles lisent le plus souvent, les Québécois·e·s répondent en très grande majorité le roman (48 %). Plus précisément, 34 % de ceux et celles qui lisent des romans préfèrent les romans policiers ou d'aventure ; 17 % les romans fantastiques ou de science-fiction ; 12,5 % les romans sociaux ou historiques ; 10 % les romans sentimentaux ; 9 % les romans de littérature générale (classiques, littérature expérimentale). Dans la liste des genres littéraires préférés des Québécois·e·s, les biographies et autobiographies arrivent en seconde place avec un taux de 17 %. La poésie représente une minime proportion ; elle n'apparaît même pas dans les choix de réponses et se mêle avec les 14 % de la catégorie « Autres ». Dans l'étude de 1999, dans laquelle figurait la poésie, 1,5 % des répondant·e·s l'avaient indiqué parmi les deux genres qu'ils et elles lisaient le plus souvent (Garon, 2004 : 253).

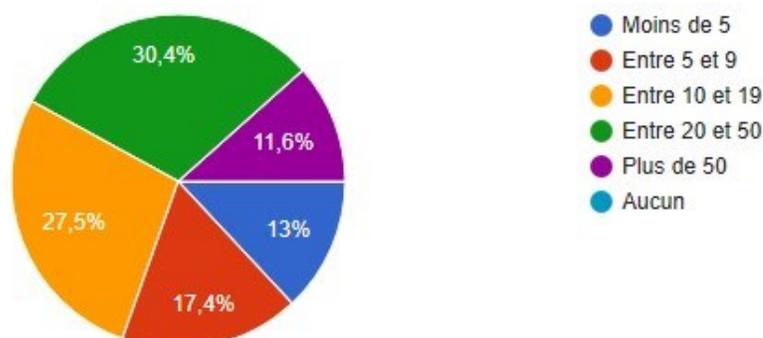
---

<sup>93</sup> Une enquête sur les pratiques culturelles au Québec a aussi été menée en 2014, mais le taux de réponse global, qui se situe à 15 % après révision, a été jugé insuffisant. L'OCCQ recommande de ne pas inférer les données à la population québécoise et d'éviter les comparaisons. C'est pourquoi nous utilisons plutôt l'étude de 2009.

Figure V

Combien de livres lisez-vous en moyenne par année?

69 réponses



On ignore quels sont les genres littéraires de prédilection de l'ensemble des festivalier·ière·s puisqu'aucune question dans le sondage n'y faisait allusion. Des entrevues que nous avons menées auprès de sept festivalier·ière·s choisi·e·s pour former un échantillon aussi représentatif que possible de l'ensemble des répondant·e·s<sup>94</sup> permettent toutefois de constater certaines tendances en lien avec les goûts du public des Correspondances d'Eastman. Pendant les entrevues, la majorité des festivalier·ière·s (5 sur 7) ont affirmé être des adeptes de romans. Sur ce nombre, quatre lisent des romans de littérature générale<sup>95</sup>, que ce soient des classiques ou des productions contemporaines, et deux lisent des romans policiers ou d'aventure. Près de la moitié (3 sur 7) s'est dit intéressée par la poésie, et une festivalière compte les biographies parmi ses lectures de choix. La plupart des gens rencontrés prêtent une attention particulière à la qualité de l'écriture et

<sup>94</sup> Étant donné les refus que nous avons reçus, il a été impossible de former un échantillon véritablement représentatif. Il est donné de croire que les personnes disposées à faire une entrevue représentent une frange particulièrement engagée du public des Correspondances d'Eastman, dont les pratiques littéraires sont plus intenses que la moyenne. Voir le portrait statistique des festivalier·ière·s interviewé·e·s en Annexe III.

<sup>95</sup> Dans cette catégorie, nous regroupons tous les ouvrages romanesques qui ne correspondent pas à un type précis de romans, par exemple les romans historiques, policiers, fantastiques, sentimentaux, etc.

témoignent d'une volonté de varier leurs lectures et d'être à l'affût de l'actualité littéraire, en lisant de nouvelles parutions québécoises et européennes. Par exemple, la Festivalière<sup>1</sup> nous a confié que, dans ses choix de lecture, elle « essaie vraiment de [s]'ouvrir à la littérature en général, mais aussi de découvrir des talents » (Festivalière<sup>1</sup>, entrevue, 24 février 2020). Dans un autre ordre d'idées, trois festivalier·ière·s interviewé·e·s ont affirmé qu'ils et elles préféreraient les essais à la fiction, dans l'optique d'acquérir des connaissances, qu'elles soient historiques, sociologiques ou philosophiques, par le biais de leurs lectures. Ce rapide panorama met en évidence les distinctions entre les préférences littéraires de la clientèle des Correspondances d'Eastman et celles de la population en général : les quatre festivalières et trois festivaliers rencontré·e·s sont attiré·e·s par des genres littéraires qui suscitent très peu d'engouement auprès de l'ensemble des Québécois·e·s, comme la poésie et l'essai.

Par ailleurs, on peut supputer que les visiteur·euse·s des Correspondances d'Eastman apprécient le genre de livres présenté dans la programmation du festival, c'est-à-dire surtout des romans de littérature générale – dont la plupart sont publiés chez des éditeurs reconnus pour la qualité littéraire de leurs ouvrages, tels que Leméac et Boréal –, des recueils de poésie et des essais, trois genres principalement destinés à un lectorat lettré (voir Tableaux II). Le directeur de la programmation considère notamment que le public des Correspondance d'Eastman est composé de « lecteurs super exigeants [qui] s'attendent à découvrir des écrivains de grande valeur » (Étienne Beaulieu, entrevue, 11 février 2020). Lors des trois dernières éditions, si l'on recense les ouvrages des écrivain·e·s invité·e·s à la programmation principale<sup>96</sup>, seules 16 publications sur 101 appartenaient aux genres considérés comme populaires (roman policier, roman de science-fiction,

---

<sup>96</sup> La programmation principale inclut les cafés littéraires, les grandes entrevues, les brunchs littéraires, les coquetels littéraires et les classes de maître. Nous excluons les spectacles de nos statistiques puisqu'ils mettent peu souvent en scène un·e écrivain·e.

roman sentimental, roman historique, roman graphique et livre pratique). Cette sélection restreinte d'œuvres de grande diffusion présente surtout « la frange la plus légitime de la littérature de genre, à savoir le polar “intellectuel” et le roman graphique » (Sapiro *et al.*, 2015 : 109). Quelques ouvrages sont notamment parus à l'enseigne d'éditeurs reconnus et ont été primés par l'institution littéraire. Nous pensons par exemple au roman de science-fiction *De synthèse* de Karoline Georges, publié chez Alto, qui s'est mérité le prestigieux prix littéraire du Gouverneur général en 2018.

## Tableaux II

Genres littéraires et maisons d'édition<sup>97</sup> les plus représentés en 2017 :

| Genre littéraire          | Nbre      | %    |
|---------------------------|-----------|------|
| Poésie                    | 10        | 31,3 |
| Roman litt. générale      | 8         | 25   |
| Essai                     | 4         | 12   |
| Nouvelles                 | 3         | 9,4  |
| Récit                     | 3         | 9,4  |
| Autobiographie/biographie | 1         | 3,1  |
| Roman graphique           | 1         | 3,1  |
| Roman historique          | 1         | 3,1  |
| Théâtre                   | 1         | 3,1  |
| <b>Total</b>              | <b>32</b> |      |

| Maisons d'édition                      | Nbre | %    |
|--|------|------|
| Mémoire d'encrier                      | 4    | 12,5 |
| Boréal                                 | 3    | 9,4  |
| Perce-Neige                            | 3    | 9,4  |
| Éditions du Noroît                     | 2    | 6,3  |
| Éditions du Seuil                      | 2    | 6,3  |
| <b>Au total : 23 maisons d'édition</b> |      |      |

<sup>97</sup> Seules les maisons d'édition représentées par deux auteur·trice·s ou plus sont intégrées dans le tableau.

Genres littéraires et maisons d'édition les plus représentés en 2018 :

| Genre                    | Nbre      | %    |
|--------------------------|-----------|------|
| Roman litt. générale     | 12        | 37,5 |
| Essai                    | 9         | 28,1 |
| Jeunesse                 | 4         | 12,5 |
| Roman policier           | 3         | 9,4  |
| Livre pratique           | 2         | 6,3  |
| Roman de science-fiction | 1         | 3,1  |
| Roman sentimental        | 1         | 3,1  |
| <b>Total</b>             | <b>32</b> |      |

| Maisons d'édition                      | Nbre | %    |
|--|------|------|
| Leméac                                 | 3    | 9,4  |
| Chauve-souris                          | 2    | 6,25 |
| Somme toute                            | 2    | 6,25 |
| VLB                                    | 2    | 6,25 |
| Hamac                                  | 2    | 6,25 |
| Le Quartanier                          | 2    | 6,25 |
| Québec Amérique                        | 2    | 6,25 |
| <b>Au total : 23 maisons d'édition</b> |      |      |

Genres littéraires et maisons d'édition les plus représentés en 2019 :

| Genre                     | Nbre      | %    |
|---------------------------|-----------|------|
| Poésie                    | 12        | 31,6 |
| Roman litt. générale      | 11        | 28,9 |
| Essai                     | 4         | 10,5 |
| Récit                     | 2         | 5,3  |
| Livre pratique            | 2         | 5,3  |
| Roman historique          | 2         | 5,3  |
| Autobiographie/biographie | 2         | 5,3  |
| Nouvelles                 | 1         | 2,6  |
| Roman de science-fiction  | 1         | 2,6  |
| Jeunesse                  | 1         | 2,6  |
| <b>Total</b>              | <b>38</b> |      |

| Maisons d'édition                      | Nbre | %    |
|--|------|------|
| Le Quartanier                          | 4    | 11,1 |
| Éditions du Noroît                     | 3    | 8,3  |
| Atelier 10                             | 2    | 5,6  |
| Hamac                                  | 2    | 5,6  |
| Leméac                                 | 2    | 5,6  |
| Marchand de feuilles                   | 2    | 5,6  |
| Triptyque                              | 2    | 5,6  |
| Alto                                   | 2    | 5,6  |
| Poètes de brousse                      | 2    | 5,6  |
| <b>Au total : 26 maisons d'édition</b> |      |      |

Dans la même veine, la majorité des auteur·trice·s invité·e·s aux Correspondances d'Eastman entre 2017 et 2019 sont affilié·e·s à des maisons d'édition disposant d'un fort capital symbolique dans le champ littéraire québécois, que ce soient des maisons plutôt récentes ou établies depuis plusieurs décennies. Au cours des trois dernières éditions, les maisons d'édition les plus représentées aux Correspondances d'Eastman étaient Le Quartanier<sup>98</sup> et Hamac<sup>99</sup> avec chacune six auteur·trice·s, ainsi que Mémoires d'encrier<sup>100</sup>, les Éditions du Noroît<sup>101</sup> et Leméac<sup>102</sup> avec chacune cinq écrivain·e·s. Il apparaît ainsi que « la représentation des maisons d'édition ne correspond pas au volume de leur production, mais reflète plutôt le capital symbolique qu'elles ont accumulé dans le domaine littéraire » (Sapiro *et al.*, 2015 : 117), comme c'est le cas également à Manosque. En effet, Le Quartanier et Mémoire d'encrier, par exemple, sont de petites structures éditoriales qui comptent environ 5 employé·e·s et qui publient annuellement entre 20 et 30 titres, incluant les rééditions et les traductions. Il demeure que, parmi la trentaine d'ouvrages publicisés chaque année au festival, plus de 20 éditeurs sont représentés. Il est donc rare qu'une seule maison d'édition voie trois auteur·trice·s ou plus de son catalogue être invité·e·s à une même édition des Correspondances d'Eastman. En ce sens, le festival contribue à faire connaître de nouveaux écrivain·e·s, mais aussi de petits éditeurs, tels que Del Busso éditeur, le Cheval d'août et les Éditions de Ta Mère.

Pour revenir aux habitudes littéraires des festivalier·ière·s, ceux-ci et celles-ci se distinguent de la moyenne québécoise par leur penchant pour la création littéraire et leur fréquentation assidue

---

<sup>98</sup> Annie Lafleur en 2017 ; Daniel Grenier en 2018 ; William S. Messier, Catherine Lalonde, Mathieu K. Blais et Michaël Trahan en 2019.

<sup>99</sup> Rodney Saint-Éloi en 2017 ; Fanie Demeule, Lynda Dion et Maxime Olivier Moutier en 2018 ; Nicholas Giguère et Jean-Guy Forget en 2019.

<sup>100</sup> Romain Cruse, Joséphine Bacon, Natasha Kanapé Fontaine et Ouanessa Younsi en 2017 ; Joséphine Bacon en 2019. Notons que l'édition de 2017 était consacrée aux « Archipels francophones », ce qui explique l'engouement pour la maison d'édition Mémoire d'encrier, qui a fait de son créneau les littératures francophones hors-Québec.

<sup>101</sup> Bruno Lemieux et Martine Audet en 2017 ; Gabrielle Giasson-Dulude, Isabelle Dumais et Jonathan Charrette en 2019.

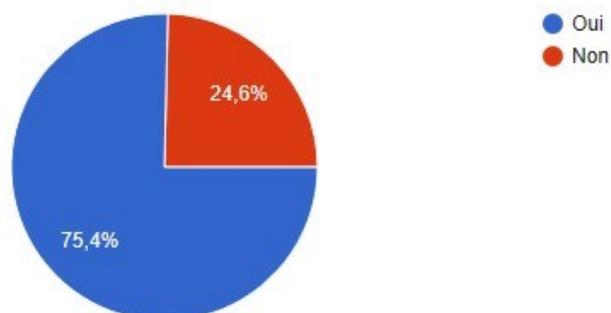
<sup>102</sup> Kiev Renaud en 2017 ; July Giguère et Yvon Rivard en 2018 ; Claire Varin et Biz en 2019.

d'événements littéraires. D'une part, 61 % des personnes sondées sur le site du festival eastmanois affirment écrire dans leurs temps libres. De ce nombre, 27,5 % le font souvent et 33 %, parfois. De plus, 32 % des répondant·e·s participent à des ateliers d'écriture en dehors des Correspondances d'Eastman. En comparaison, 24,5 % de la population québécoise pratique en amateur l'écriture de poèmes, d'histoires, de romans ou d'un journal personnel (Gouvernement du Québec, 2011). Parmi ces gens, 8,5 % la pratiquent rarement, 8 % la pratiquent quelquefois et 8 % la pratiquent souvent. D'autre part, les trois quarts des festivalier·ière·s participent à plus d'un événement littéraire par année et 60 % se considèrent comme des habitué·e·s de ce genre d'événements. Ils et elles sont nombreux·ses à fréquenter couramment les salons du livre (62 %), les lancements de livre (34 %) et les soirées de poésie ou de slam (30 %). Pour ce qui est des Québécois·e·s, seulement 15 % d'entre eux et elles visitent un salon du livre au moins une fois par année (Gouvernement du Québec, 2011). On remarque au final que le public des Correspondances d'Eastman ressemble à celui des festivals culturels en général : majoritairement féminin, il est composé en grande partie de personnes assez âgées et fortement instruites, dont les pratiques littéraires et culturelles dépassent celles de la population moyenne.

Figure VI

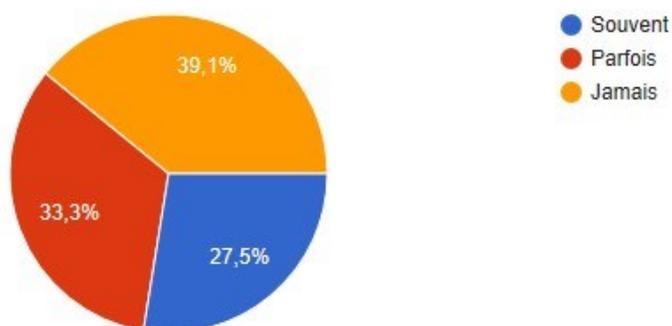
Avez-vous fréquenté un autre événement littéraire dans la dernière année? (ex. : salon du livre, lancement, soirée de poésie, atelier d'écriture, etc.)

69 réponses



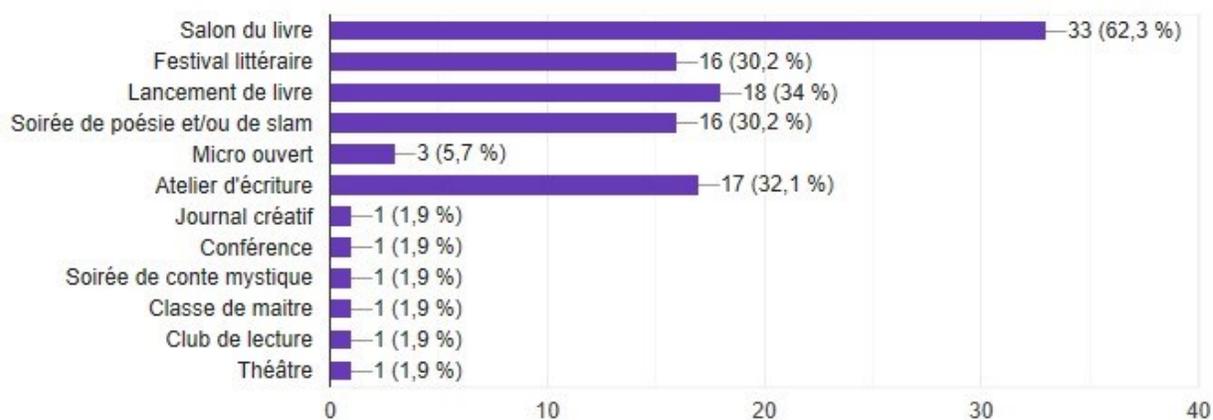
Écrivez-vous des textes de création dans vos temps libres?

69 réponses



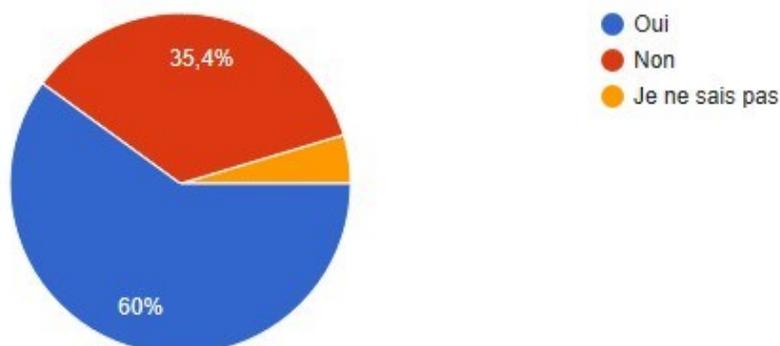
Quel(s) type(s) d'événement littéraire fréquentez-vous le plus souvent?

53 réponses



Vous considérez-vous comme un(e) habitué(e) des événements littéraires et culturels?

65 réponses



### 2.1.3 Pratiques littéraires sur le site des Correspondances d'Eastman

Maintenant qu'il a été montré que les festivalier·ière·s entretiennent pour la plupart des pratiques littéraires beaucoup plus intenses que la moyenne provinciale, il est intéressant de se pencher sur leurs pratiques littéraires sur le site des Correspondances d'Eastman. Bien qu'il soit plutôt difficile d'évaluer une telle chose, nos observations sur le terrain en 2017, 2018 et 2019 ainsi que les entrevues menées auprès de sept festivalier·ière·s constituent un bon indicateur des pratiques littéraires privilégiées pendant une visite au festival. Étant donné que le festival constitue avant tout un lieu de socialisation s'érigant à l'encontre du caractère habituellement « *invisible and private* » (Ommundsen, 2009 : 21) de la littérature, les activités littéraires qui prévalent sur le site sont surtout celles impliquant un échange entre plusieurs personnes. Les festivalier·ière·s apprécient particulièrement les réflexions et les discussions intellectuelles qui adviennent des rencontres avec les écrivain·e·s<sup>103</sup>. Ils et elles assistent au festival en partie pour approfondir leurs connaissances littéraires et pour échanger avec des passionné·e·s de littérature, que ce soient des

<sup>103</sup> Voir la partie 2 du présent chapitre pour plus de détails sur l'appréciation des festivalier·ière·s.

auteur·trice·s ou d'autres visiteur·euse·s, ce que nous étudierons plus en détails dans la deuxième partie du chapitre. Le fait de poser des questions, de poursuivre les discussions à la suite d'une table ronde ou simplement de réfléchir aux questions soulevées lors des entrevues constituent autant de pratiques littéraires ayant cours sur le site du festival.

Bien que plusieurs festivalier·ière·s se procurent des livres directement auprès du libraire officiel de l'événement<sup>104</sup>, au chapiteau d'accueil et à l'Espace Hydro-Québec, peu de gens lisent lors de leur visite au festival, et ce n'est qu'une minorité qui profite des jardins et des ateliers pour écrire. En effet, 22 % des personnes sondées affirment être intéressé·e·s par les ateliers d'écriture proposés par le festival, et le tiers projette de fréquenter les jardins d'écriture. Or, de ce nombre, on ignore combien y sont réellement allé·e·s et combien se sont adonné à la création littéraire dans ces espaces. La création littéraire est donc loin de rejoindre la majorité des festivalier·ière·s, qui préfèrent les grandes entrevues (70 % planifient y assister) et les cafés littéraires (56,5 % veulent y participer). Au nombre de leurs activités favorites, seulement 12 % des répondant·e·s font figurer les jardins d'écriture et 10 % indiquent les ateliers d'écriture<sup>105</sup>. Néanmoins, ceux et celles qui fréquentent les jardins d'écriture accordent une grande importance à cette activité dans leur expérience du festival.

---

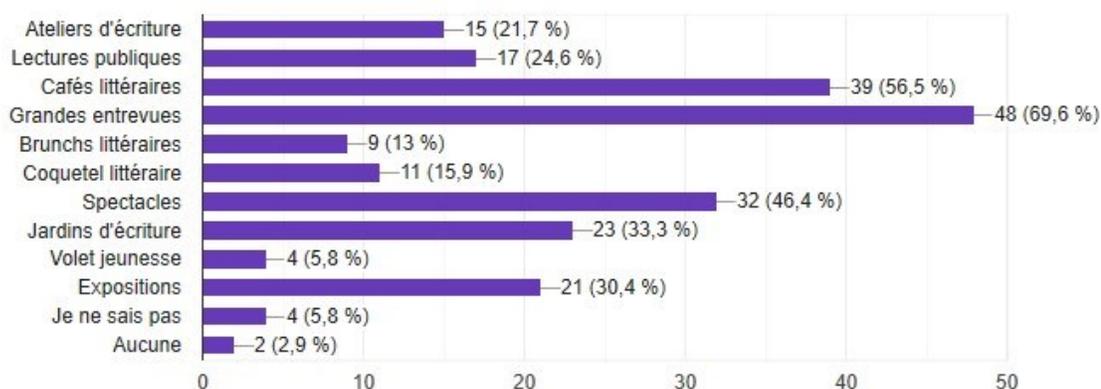
<sup>104</sup> Il a été impossible d'obtenir des chiffres sur les ventes de livres sur le site de l'événement, mais nous avons pu observer qu'après chaque activité, une foule de personnes se pressaient au chapiteau de la Biblairie GGC, d'autant plus lorsque les activités mettaient en vedette des auteur·trice·s reconnu·e·s. Voir la photo en Annexe V.

<sup>105</sup> Voir au chapitre suivant pour une étude des ateliers d'écriture.

Figure VII

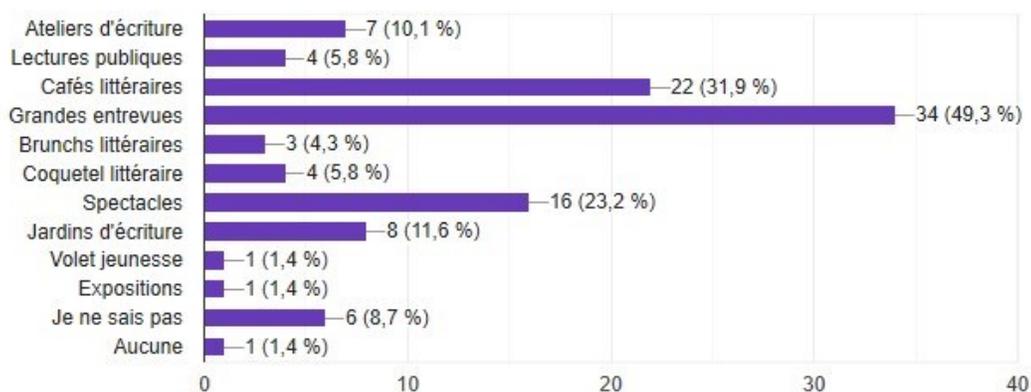
Quelles sont les activités auxquelles vous planifiez participer et/ou auxquelles vous avez participé?

69 réponses



Quelle est votre activité préférée?

69 réponses



Parmi les sept festivalier·ière·s interviewé·e·s, seulement deux personnes s'étaient déjà installées dans les jardins pour écrire. Pour le Festivalier2, la visite des jardins constitue une sorte de rituel ayant cours depuis la toute première édition du festival, en 2003. Envoyant une dizaine de lettres chaque année, ce festivalier profite des installations des Correspondances d'Eastman pour écrire à ses sœurs, ses cousin·e·s et ses ami·e·s du Maine, aux États-Unis, qui, tous les ans, attendent une lettre de lui. La visite dans les jardins représente une occasion particulière pour le Festivalier2,

étant donné qu'il s'agit du seul échange épistolaire qui déroge de l'habituel courriel, dans lequel il est incapable de « créer la même émotion qu'avec un crayon » (Festivalier2, entrevue, 25 février 2020). Après avoir rédigé toutes les lettres qu'il avait prévu envoyer, le Festivalier2 ne quitte pas les jardins pour autant, mais se concentre plutôt sur « l'écriture artistique : soit de la poésie, soit un roman ou une nouvelle qu'[il a] entrepris » (Festivalier2, entrevue, 25 février 2020). Pour la Festivalière6, au contraire, ce n'est pas la création littéraire ni l'écriture de lettres qui l'attirent dans les jardins, mais plutôt le calme de l'endroit. Celle qui évite habituellement d'écrire, à cause de ses difficultés avec la grammaire, se « laisse imprégner par la place » (Festivalière6, entrevue, 3 mars 2020) et, guidée par son inspiration du moment, écrit quelques lettres. Moins méthodique que le Festivalier2, la Festivalière6 ne fréquente pas les jardins chaque année et, lorsqu'elle le fait, ne sait pas d'avance à qui elle enverra une lettre.

Plus de la moitié des gens rencontrés lors des entrevues ignoraient l'existence des jardins d'écriture avant leur arrivée sur le site et ne les ont pas fréquentés, principalement par manque de temps. Cela dit, presque tou·te·s ont affirmé être intéressé·e·s à les visiter. Par exemple, lors d'une promenade dans le village, le Festivalier5 s'est « imaginé en train d'écrire » (Festivalier5, entrevue, 26 février 2020) dans les jardins, mais n'a pas été en mesure de le faire puisqu'il ne connaissait l'adresse de personne. Il a souligné ne pas s'être assez préparé pour sa visite et compte rediriger le tir dans l'éventualité d'une prochaine visite. Une seule festivalière interviewée n'a pas aimé son expérience dans les jardins d'écriture, qui ne l'ont « absolument pas inspirée » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020). Cette dernière préfère les activités interactives desquelles elle peut retirer un apprentissage, plutôt qu'une pratique contemplative et « symbolique » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020) telle que celle préconisée dans les jardins d'écriture :

Si je sentais vraiment une révélation et l'envie d'écrire à quelqu'un – je n'ai jamais écrit, parce que le déclic ne se faisait pas –, je trouverais ça intéressant, mais... De mon côté, ça ne l'a pas provoqué. [...] C'est assez personnel, je pense. Je suis peut-être quelqu'un de trop « pratico-pratique ». Je ne me laisse peut-être pas assez emporter. [...] Je devrais plus me laisser emporter par la nature, mais ce n'est pas mon tempérament (Festivalière<sup>7</sup>, entrevue, 10 mars 2020).

Il apparaît en ce sens que, peu importe ce qu'en disent les organisateurs, les jardins d'écriture ne sont pas nécessairement des lieux attrayants pour l'ensemble des festivalier·ière·s. Comme nous l'avons rapidement esquissé, il existe diverses façons d'expérimenter les jardins. Précisons que ce ne sont pas tou·te·s les festivalier·ière·s qui s'y installent pour écrire. En effet, plusieurs y vont pour se reposer, pour profiter de l'ambiance paisible – parfois renforcée par la présence d'une harpiste<sup>106</sup> –, ou encore pour entendre la lecture de textes littéraires.

Le fait d'écouter des lectures publiques constitue un autre type de pratique littéraire qui rejoint un public assez restreint : l'assistance des « sentiers de lecture<sup>107</sup> » varie habituellement entre 15 et 50 spectateur·trice·s, selon la notoriété de la tête d'affiche – un·e écrivain·e ou un·e comédien·ne –, mais aussi selon les conditions météorologiques puisque l'activité se déroule la plupart du temps à l'extérieur. Par exemple, en 2019, une quinzaine de personnes étaient présentes à la Chambre du pont couvert lors de la lecture de Cécile A. Holdban, une poète française d'origine hongroise, tandis qu'au-delà de 30 festivalier·ière·s ont assisté, sous une averse, au sentier de lecture de l'écrivaine sherbrookoise Véronique Grenier, au Portage des mots. En 2018, la lecture de l'autrice et comédienne Sophie Faucher au Portage des mots avait rassemblé, sous un ciel ensoleillé, une cinquantaine de festivalier·ière·s, ce qui constitue une foule record pour ce type d'activités. La faible popularité des sentiers de lecture, une activité pourtant très peu coûteuse, dans laquelle le matériau poétique est mis à l'avant-plan, montre que le public des Correspondances d'Eastman

<sup>106</sup> Il est prévu qu'une harpiste soit présente chaque jour dans un jardin différent, de 10 h à 11 h.

<sup>107</sup> Les différents types de lectures publiques (un auteur·trice lisant des extraits ses propres textes ; un·e auteur·trice ou un·e comédien·ne lisant des extraits de textes qui l'ont marqué·e) sont rassemblés sous cette appellation depuis 2016.

souhaite avant tout entendre les écrivain·e·s à propos de leur parcours et de leurs processus d'écriture, plutôt qu'avoir un contact direct avec les œuvres littéraires. Selon Étienne Beaulieu, le petit public qui assiste aux lectures publiques est composé de « gens beaucoup plus touchés par le contenu et le sens de la littérature que par le vedettariat [littéraire] » (Étienne Beaulieu, entrevue, 11 février 2020). Il demeure que les auteur·trice·s vedettes permettent de rejoindre un plus large public et de « rempli[r] les coffres de l'événement » (Étienne Beaulieu, entrevue, 11 février 2020), sans quoi Les Correspondances d'Eastman pourraient difficilement perdurer.

Les festivalier·ière·s sont généralement de grand·e·s consommateur·trice·s de culture et de littérature, ce qui implique que la visite des Correspondances d'Eastman est loin de représenter leur seule pratique littéraire dans l'année. Comment leur participation au festival eastmanoïse se situe-t-elle par rapport à leurs autres pratiques littéraires ? Dans son étude sur les liens entre les festivals littéraires et la culture littéraire contemporaine, Millicent Weber (2018) avance que l'expérience d'un festival précis s'inscrit dans un continuum entre les pratiques littéraires passées et présentes de chaque festivalier·ière et que, par conséquent, elle ne doit pas être étudiée comme une occasion unique.

Grâce à nos entrevues, nous avons pu observer que la majorité des festivalier·ière·s entretiennent, à l'extérieur d'Eastman, des pratiques de socialisation construites autour de la lecture et de l'écriture. Par exemple, la Festivalière<sup>1</sup> forme avec ses amies une sorte de club de lecture, dans le cadre duquel elles « s'échange[nt] des livres et, en même temps, en discute[nt] » (Festivalière<sup>1</sup>, entrevue, 24 février 2020). Le Festivalier<sup>2</sup>, quant à lui, affectionne particulièrement les lieux publics, tels que les cafés, pour aller lire et écrire tout en étant entouré. Il participe également aux ateliers d'écriture proposés par le Salon du livre de l'Estrie. Enfin, pour le couple que forment la Festivalière<sup>3</sup> et le Festivalier<sup>4</sup>, qui lisent en moyenne trois heures par jour, aller aux

Correspondances d'Eastman correspond à un « prolongement de [leur] quotidien », étant donné que les auteur·trice·s les accompagnent tous les jours par le biais de leurs lectures. Le fait de se rendre à Eastman pour voir et entendre les écrivain·e·s correspond pour le couple à un prolongement, dans le sens où la rencontre est la même, mais elle « est plus palpable » (Festivalière<sup>3</sup>, entrevue, 26 février 2020). En somme, les rapports que les festivalier·ière·s entretiennent avec le milieu littéraire sont multiples, mais sont avant tout liés à leurs relations et à leur épanouissement personnels. Bien que la majorité des visiteur·euse·s ne disposent pas d'une formation littéraire, ils et elles sont pour la plupart impliqué·e·s personnellement dans la communauté littéraire, que ce soit en tant que lecteur·trice·s, auteur·trice·s ou commentateur·trice·s.

Selon les observations de Weber, les professionnel·le·s du livre présent·e·s sur le site d'un festival littéraire à titre de festivalier·ière·s s'impliquent de façon plus active que les membres du public en général. Comme nous l'avons mentionné plus haut, ce n'est qu'une faible proportion des festivalier·ière·s des Correspondances d'Eastman qui appartient aux secteurs de la littérature et de la culture en tant que professionnel·le·s (12 %). Nous n'avons malheureusement pas eu la chance de rencontrer, lors des entrevues, un·e festivalier·ière œuvrant professionnellement dans le milieu littéraire. La Festivalière<sup>7</sup>, qui travaille dans une bibliothèque, ne se considère pas comme une professionnelle du domaine de la littérature, car ses tâches relèvent plutôt de la logistique de location des salles. Étant donné que les bibliothèques s'inscrivent dans le milieu du livre, nous considérons tout de même que la Festivalière<sup>7</sup> fait partie de ce milieu professionnel. De plus, elle connaît très bien l'univers des festivals culturels, pour avoir déjà travaillé à l'organisation de festivals de musique. Or, à son avis, son parcours professionnel ne change rien à son expérience ni à sa perception des Correspondances d'Eastman.

Selon les propos récoltés lors de l'entrevue, l'implication de la Festivalière7 ne semble pas particulièrement intense par rapport à celle des autres festivalier·ière·s rencontré·e·s. Elle a agi en tant que bénévole à une édition, afin de « mieux découvrir le festival » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020) et de se rapprocher des livres et du contenu, mais a été déçue par son expérience et n'a pas renouvelé son implication : « J'ai réalisé que je préférais avoir tout ce temps pour aller écouter les cafés littéraires » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020). Par ailleurs, elle assiste en moyenne à six ou sept activités réparties sur deux jours, mais limite sa participation aux cafés littéraires, aux grandes entrevues et aux spectacles. Elle ne visite pas les jardins d'écriture, ne participe pas aux ateliers de création littéraire et ne se souvient pas d'avoir déjà posé une question au sortir d'une activité. Pour toutes ces raisons, son implication ressemble à celle de plusieurs autres, qui sont surtout attiré·e·s par les discussions entre les écrivain·e·s et par les prestations musicales. Weber précise toutefois que plusieurs festivalier·ière·s dont la profession n'est pas liée au domaine du livre peuvent avoir une implication active, par exemple en approfondissant auprès de leur entourage les réflexions amorcées lors du festival. À la lumière de nos entrevues, il apparaît que ce ne sont pas forcément les professionnel·le·s du secteur de la littérature qui composent le public le plus impliqué ni le plus actif des Correspondances d'Eastman ; ce sont aussi des personnes issues de différents milieux professionnels, pour qui la lecture et l'écriture occupent une place privilégiée.

## 2.2 Les expériences des festivalier·ière·s aux Correspondances d'Eastman

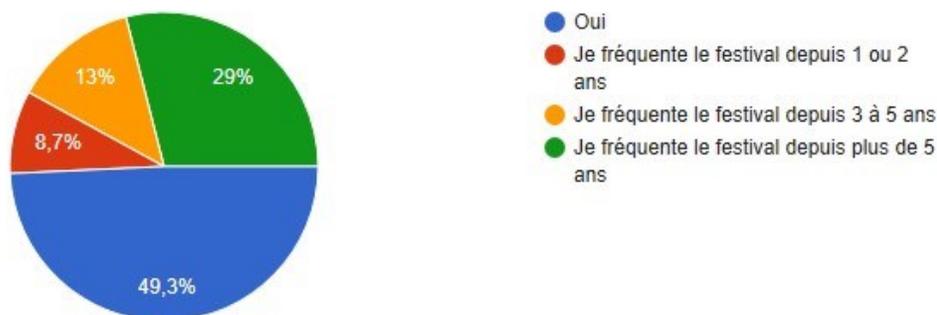
### 2.2.1 Avant-propos théorique

Comme il en a été question au chapitre précédent, les éléments constitutifs des festivals tendent à faire vivre des moments uniques aux participant·e·s, qui baignent, quelques jours, dans un univers éloigné de leur quotidien. À cause de la temporalité hors du commun qu'ils instaurent et du lieu dans lequel ils sont ancrés, les festivals engendrent des comportements particuliers chez les gens qui y prennent part : « *At festival times, people do something they normally do not; they abstain from something they normally do; they carry to the extreme behaviors that are usually regulated by measure; they invert patterns of daily social life* » (Falassi, 1987 : 3). Lors de leur visite, les festivalier·ière·s sont influencé·e·s par des phénomènes d'inversion, d'intensification, d'intrusion et d'abstinence par rapport à leurs pratiques et leurs comportements habituels. L'effet de ces quatre phénomènes peut se faire sentir de façon plus ou moins intense, selon la nature – rituelle ou non – de l'événement. Bien que la part prise par la dimension rituelle aux Correspondances d'Eastman soit très faible, le rituel est présent à Eastman dans la mesure où la moitié des festivalier·ière·s en font un événement récurrent (voir Figure VIII). Cela dit, les phénomènes observés par Falassi y sont peu visibles. On remarque tout de même, au sein du festival littéraire eastmanoïse, certains comportements propres aux « *four cardinal points of festive behavior* » (Falassi, 1987 : 3), par exemple le fait qu'une personne ne pratiquant habituellement pas la création littéraire participe à un atelier d'écriture, ce qui est lié au phénomène d'intrusion. On peut également voir, dans les interactions entre les participant·e·s, une volonté d'inverser les statuts d'auteur·trice et de lecteur·trice, bien que cette inversion soit loin d'être aussi marquée que dans les carnivals.

Figure VIII

S'agit-il de votre première visite au festival? Sinon, depuis combien de temps fréquentez-vous l'événement?

69 réponses



En réfléchissant aux comportements adoptés par les spectateur·trice·s de théâtre à l'intérieur et à l'extérieur de la structure festivalière, Henri Schoenmakers en est venu à identifier trois fonctions endossées par les festivalier·ière·s, selon leur implication dans l'événement et leur compréhension de celui-ci<sup>108</sup>. D'abord, le ou la spectateur·trice (« *spectator* ») participe à un événement spécifique du festival. Sa fonction se limite à celle d'un·e auditeur·trice : il ou elle écoute, regarde et applaudit. Ensuite, le « *theatregoer*<sup>109</sup> » correspond à celui ou celle dont la participation au festival a été planifiée : il ou elle a consulté la programmation, acheté ses billets et organisé sa sortie pour finalement se présenter sur le site du festival. Enfin, le « *festival participant* » constitue un type de festivalier·ière particulièrement conscient·e de l'entité plus large que représente le festival : « *The festival participant, who is theatregoer and spectator as well, is not only able to judge the*

<sup>108</sup> Ces catégories sont inspirées des concepts de « *theatregoer* » et de « *onlooker* » développés par Erving Goffman. Voir Erving Goffman (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Cambridge, Harvard University Press, 586 p.

<sup>109</sup> Pour mieux représenter la réalité des Correspondances d'Eastman, nous utiliserons plutôt le terme « *festival-goer* » proposé par Millicent Weber (2018 : 72).

*performance as a piece of art made by the theatre makers, but he is able too to judge the performance as an act of selection and programming of the festival organisers* » (Schoenmakers, 2007 : 30). Cette participant·e est non seulement conscient·e des influences du festival sur les contextes social, politique et culturel, mais aussi du rôle que lui-même ou elle-même joue au sein de l'événement.

La perception englobante du festival fonctionne chez le *festival participant* de façon à influencer son interprétation et son évaluation des activités présentées, ainsi que les émotions qu'il ou elle ressent au fil de ces activités. Son expérience sur le site en sera donc intensifiée. Les trois fonctions des festivalier·ière·s théorisées par Schoenmakers mettent en évidence les différents niveaux d'implication possibles au sein d'un festival : « *the more events festival attendees take part in, the more they shift from being theatregoers to becoming festival participants, developing and integrating their different experiences into the experience of the festival as a whole* » (Cremona, 2007 : 5). Soulignons en terminant que ces catégories ne sont pas exclusives les unes des autres ; elles s'expriment parfois de façon simultanée chez un·e même visiteur·euse.

De façon plus précise, des recherches ont été menées dans les festivals littéraires afin de dégager les principaux éléments intervenant dans l'expérience du public. L'étude de Katya Johanson et Robin Freeman sur le Eye of the Storm Writers Festival, situé en Australie, présente cinq facteurs qui influencent l'expérience des visiteur·euse·s. Premièrement, les festivalier·ière·s souhaitent vivre une expérience « *distinct from the everyday consumption of industrial products* » (Johanson et Freeman, 2012 : 312), en ayant entre autres la possibilité de rencontrer les écrivain·e·s. Deuxièmement, la composante sociale du festival, qui permet de faire de nouvelles rencontres et de tisser des liens avec autrui, a un impact positif sur les participant·e·s. Troisièmement, le public recherche une expérience de collaboration avec les artistes ; cette expérience est rendue possible

par l'existence d'une communauté artistique regroupant des écrivain·e·s amateurs et professionnel·le·s, qui partagent « *knowledge, advice and feedback* » (Johanson et Freeman, 2012 : 313). Quatrièmement, l'authenticité et la sincérité des écrivain·e·s, qui se doivent de mettre de l'avant les qualités littéraires de leur œuvre plutôt que leur valeur marchande, jouent un rôle crucial dans l'expérience des festivalier·ière·s. Finalement, il ne faut pas négliger l'importance de l'emplacement du festival : une scène aménagée dans la nature tend à améliorer l'expérience du public et à accroître le sentiment de communauté.

Soulignant les écueils de la recherche de Johanson et Freeman, qui limitent leurs observations à un événement en particulier, Millicent Weber a développé un schéma d'analyse pouvant s'appliquer à n'importe quel festival littéraire. Ce schéma permet d'étudier l'expérience des festivalier·ière·s à la lumière de quatre dimensions : esthétique, cognitive, sociale et affective. Dans l'évaluation de son expérience, chaque festivalier·ière accorde une importance différente à chacune de ces dimensions, ce qui fait que toute expérience est unique, d'autant plus qu'elle varie selon les attentes, les connaissances et les valeurs de chacun·e. Selon le schéma proposé, la dimension esthétique inclut l'appréciation des qualités artistiques de l'œuvre et de la forme dans laquelle elle est présentée, tandis que la dimension cognitive ou analytique a trait à l'intérêt des spectateur·trice·s envers le contenu intellectuel de l'œuvre, ainsi qu'à la stimulation intellectuelle qui en découle. La dimension sociale comprend quant à elle le sentiment de faire partie d'une communauté et la possibilité d'interagir avec les autres membres du public. Enfin, la dimension affective réfère à l'engagement émotif des spectateur·trice·s à l'égard de l'œuvre présentée. Par ailleurs, selon le cadre théorique développé par Schoenmakers, trois facteurs intensifient l'expérience émotionnelle des festivalier·ière·s : le concept du « *flow* », qui indique qu'une personne vit une expérience extrêmement positive grâce à un sentiment de complétude

(« *wholeness* ») ; l'« *excitation transfer* », processus par lequel la stimulation liée à une expérience émotionnelle est transférée à une autre expérience, même si celle-ci n'a aucun lien avec la précédente ; et l'« *affiliation* », qui recoupe la dimension sociale puisqu'elle correspond au « *process whereby we want to have emotional contact with other persons* » (Schoenmakers, 2007 : 35).

Cette brève présentation montre à quel point les facteurs qui entrent en ligne de compte dans l'appréciation de l'expérience des festivalier·ière·s sont multiples. N'oublions pas que ces facteurs d'influence revêtent une importance différente pour chacun·e des visiteur·euse·s. Les outils théoriques présentés ci-haut, combinés aux résultats du sondage et aux propos recueillis lors des entrevues, seront utiles pour mieux comprendre comment les festivalier·ière·s expérimentent Les Correspondances d'Eastman et pour identifier les éléments qui rendent leur visite agréable ou non.

### 2.2.2 Motivations et attentes des festivalier·ière·s

Avant d'étudier l'expérience des festivalier·ière·s sur le site des Correspondances d'Eastman, il convient de s'interroger sur les raisons qui les ont incité·e·s en premier lieu à s'y rendre. En effet, les éléments que les festivalier·ière·s jugent les plus attrayants façonnent leurs attentes envers le festival et interviennent dans leurs expériences au sein de celui-ci. Pour identifier ces éléments, nous nous baserons sur les réponses à la question « Qu'est-ce qui vous a attiré au premier abord aux Correspondances d'Eastman ?<sup>110</sup> » et sur les entrevues menées auprès de sept festivalier·ière·s. Comme plusieurs études l'ont déjà constaté<sup>111</sup>, ce sont les écrivain·e·s et les artistes invité·e·s qui

---

<sup>110</sup> Les personnes sondées pouvaient répondre à cette question à réponse courte en identifiant plusieurs éléments différents.

<sup>111</sup> Voir Wenche Ommundsen (2009). « Literary Festivals and Cultural Consumption », *Australian Literary Studies*, vol. 24, n° 1, p. 19-34 ; Katya Johanson et Robin Freeman (2012). « The reader as audience: The appeal of the writers' festival to the contemporary audience », *Continuum*, vol. 26, n° 2, p. 303-314 ; Gisèle Sapir (dir.) (2012). *L'écrivain-*

attirent le plus grand nombre de visiteur·euse·s au festival : 43 % des répondant·e·s du sondage ont mentionné cet élément dans leur réponse. Quatre personnes ont précisé qu'elles étaient venues voir un·e ou des artistes en particulier : Louis-Jean Cormier ; Lise Bissonnette et Dany Laferrière ; David Goudreault et Christian Bégin ; et Salomé Leclerc. Pendant les entrevues, trois personnes – dont un couple – nous ont confié avoir été attiré·e·s par une écrivaine en particulier, en l'occurrence Joséphine Bacon. Ces trois festivalier·ière·s n'étaient pas des habitué·e·s des Correspondances d'Eastman, mais connaissaient le festival pour avoir lu à son sujet dans les journaux. C'est principalement la présence de Joséphine Bacon à Eastman qui les a convaincu·e·s d'assister à l'événement :

F3 : On a dit : « Non, c'est assez, là! On va aller la voir, Joséphine Bacon ». On s'est déniaisés.

MF : Est-ce que c'est Joséphine Bacon qui vous a fait dire « cette fois, je me déplace »?

F3 : Oui. Et aussi...

F4 : Benoit Côté.

F3 : Oui, il y a un jeune écrivain, Benoit Côté, ça nous intéressait parce qu'on le connaît indirectement. (Festivalière<sup>3</sup> et Festivalier<sup>4</sup>, entrevue, 26 février 2020).

Outre les artistes que les festivalier·ière·s connaissent personnellement, le ou la porte-parole, les invité·e·s des grandes entrevues ainsi que les têtes d'affiche des spectacles du soir sont les artistes les plus susceptibles d'attirer les foules, étant donné qu'ils et elles sont, en règle générale, bien connu·e·s du grand public. Cela montre que les célébrités du monde littéraire et culturel ont un rôle important à jouer dans le recrutement de nouveaux visiteur·euse·s aux Correspondances d'Eastman.

---

*e à la rencontre de son public. Enquête sur le public du festival Les Correspondances de Manosque*, Paris, Centre européen de sociologie et de science politique, 38 p. ; Millicent Weber (2018). *Literary Festivals and Contemporary Book Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 272 p.

Le système de vedettariat du monde littéraire est intimement lié à l'existence même du festival, dans le sens où « *[t]he cult of literature is always, in some sense, the cult of the author* » (Ommundsen, 2007: 251), ce qui est d'autant plus frappant dans un lieu où les auteur·trice·s sont présent·e·s en chair et en os. Précisons toutefois que les vedettes issues de l'univers littéraire constituent un type particulier de célébrités : « *literary celebrity is a part of the wider celebrity system that strategically sets itself apart from "big name" celebrity through the recognition of literary achievements* » (Stewart, 2009 : 46). En ce sens, pour qu'un·e écrivain·e atteigne le statut de célébrité, il ou elle doit non seulement obtenir un certain succès commercial, mais aussi se distinguer par la qualité de ses réalisations littéraires, celle-ci pouvant se mesurer par différents types de distinction, comme voir son ouvrage figurer dans les recensions critiques des médias ou être étudié dans les universités, ou encore recevoir un prix littéraire (Moran, 2000 : 6)<sup>112</sup>.

Bien que la majorité des gens sont attirés aux Correspondances d'Eastman par la notoriété des artistes invité·e·s, il demeure que les activités proposées et leur contenu revêtent une grande importance pour les festivalier·ière·s. Étant donné le statut particulier des célébrités littéraires, qui doivent, pour mériter ce titre, faire valoir leurs aptitudes littéraires – comparativement à d'autres célébrités qui présentent parfois un « *empty cultural signifier* » (Stewart, 2009 : 43) –, le festival est loin d'être un lieu privilégié pour les « *usual topics of celebrity gossip – personal appearance, lifestyle sexual relations and anything that can be construed as scandal* » (Ommundsen, 2007 : 244). En effet, la plupart des activités des Correspondances d'Eastman donnent lieu à des échanges intellectuels entre les écrivain·e·s, célèbres ou non, ce qu'apprécient particulièrement les visiteur·euse·s : « tu as l'impression d'aller vraiment dans le fond du sujet, j'aime ça »

---

<sup>112</sup> Selon une étude de Graeme Turner, « *the best way for an Australian writer to be recognized, even in Australia, is for her or him to have received notice overseas* » (Ommundsen, 2007 : 247). Ce constat s'applique bien à la situation québécoise en rapport avec celle de la France. Nous n'avons qu'à penser à Dany Laferrière, qui est devenu particulièrement célèbre après son élection à l'Académie française, en 2015.

(Festivalière6, entrevue, 3 mars 2020). La programmation est d'ailleurs le deuxième élément le plus souvent cité, après les artistes invité·e·s, en tant que principal attrait du festival<sup>113</sup>. Cinq personnes ont indiqué qu'une activité en particulier les avait interpellées : le spectacle de Louis-Jean Cormier, le spectacle *L'amour fou au temps des catastrophes*, le concours de l'Interlettre, les jardins d'écriture et les ateliers d'écriture. Selon la typologie de Schoenmakers, ces festivalier·ière·s s'inscrivent dans les rôles du *spectator* et du *festival-goer*, plutôt que dans celui du *festival participant*, car ils et elles perçoivent les activités de manière individuelle, et non comme un tout qui donne forme au festival. On remarque que ces visiteur·euse·s ont tendance à assister à un nombre limité d'activités et à s'investir dans un seul volet du festival, soit celui de la création littéraire ou celui des spectacles du soir, ce qui limite leurs chances d'atteindre le sentiment du *flow* par le biais de leur participation aux Correspondances d'Eastman.

L'importance accordée aux activités de la programmation met en évidence la part considérable que prennent les dimensions esthétique et cognitive dans les attentes des festivalier·ière·s. En se rendant au festival, ceux-ci et celles-ci recherchent une expérience qui leur permette d'assister à des œuvres aux qualités littéraires et artistiques prédominantes – que ce soient les spectacles du soir ou les lectures publiques –, mais aussi d'apprendre des choses, notamment grâce au contenu intellectuel des tables rondes et des entrevues. Notons que, dans le sondage, un certain nombre de personnes ont mentionné que l'intérêt envers la littérature (14 %), les thèmes abordés (5 %) ou la curiosité intellectuelle (5 %) – trois motifs ayant trait aux dimensions esthétique et cognitive – les ont incitées à participer au festival.

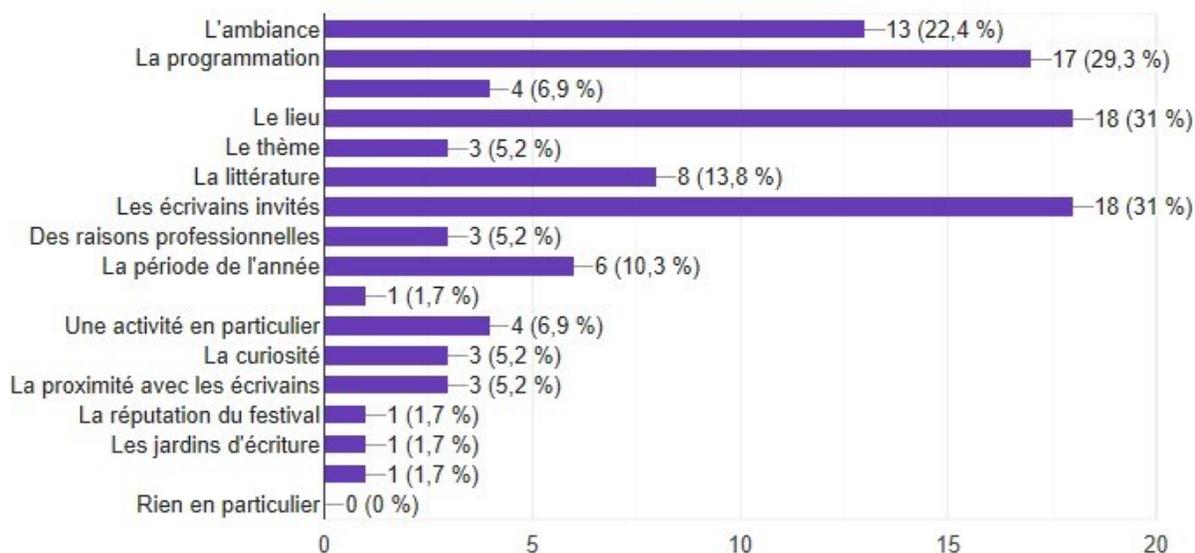
---

<sup>113</sup> 36 % des répondant·e·s considèrent que la programmation fait partie des attraits les plus importants du festival.

Figure IX

Qu'est-ce qui vous a attiré au premier abord aux Correspondances d'Eastman? (ex. : lieu, ambiance, période de l'année, écrivains invités, programmation, etc.)

58 réponses



Dans la même optique, trois festivalier·ière·s interviewé·e·s se sont rendu·e·s aux Correspondances d'Eastman d'abord et avant tout parce qu'ils et elles étaient intéressé·e·s par les thèmes proposés et par la formule du festival, qui consiste à rassembler plusieurs écrivain·e·s et à les amener à échanger en profondeur sur un sujet en particulier. Pour ces festivalier·ière·s, ce ne sont donc pas les écrivain·e·s présent·e·s qui font une différence – le Festivalier5, qui a assisté à deux cafés littéraires en 2019, ne connaissait aucun·e des auteur·trice·s invité·e·s –, mais bien les sujets et les thématiques abordés. À cet égard, la Festivalière7, qui fréquente les Correspondances d'Eastman depuis 2011, précise que « si le sujet des cafés littéraires [1] intéressait très peu, [elle] ne sai[t] même pas si [elle] irai[t] [au festival] » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020), alors qu'elle se considère comme une fidèle. En somme, le fait que les écrivain·e·s proposent des réflexions approfondies, tout en restant accessibles au public, convainc certain·e·s visiteur·euse·s

de se rendre à Eastman, comme en témoigne une des réponses au sondage, selon laquelle la « vulgarisation des sujets sans superficialité » (R15) constitue le plus grand atout du festival.

Mis·e·s à part les écrivain·e·s et les activités au programme, le lieu dans lequel sont implantées Les Correspondances d'Eastman (31 %) et l'ambiance qui les caractérisent (22 %) constituent deux facteurs qui encouragent l'adhésion des festivalier·ière·s. Dans les réponses aux sondages, un qualificatif mélioratif est souvent accolé à ces éléments. On retrouve par exemple la mention de « la beauté des lieux » (R44), du « décor champêtre » (R28), du « lieu enchanteur » (R15) et de « l'ambiance chaleureuse » (R48). Les visiteur·euse·s qui sont attiré·e·s par le lieu ou par l'ambiance s'attendent ainsi à bénéficier de l'atmosphère qui règne dans le village d'Eastman pour atteindre un état d'esprit propice à la « rêverie, [à la] philosophie [et aux] échanges » (R66), ce qui tend à modifier leurs perceptions, comme nous le verrons plus loin.

Par ailleurs, la proximité des festivités constitue un attrait non négligeable pour les habitant·e·s de la région puisqu'ils et elles ont peu souvent l'occasion de prendre part à des événements littéraires d'envergure sans s'éloigner de leur domicile. L'implication de la Festivalière6 aux Correspondances d'Eastman, par exemple, est intimement liée à son statut de citoyenne d'Eastman. En effet, celle-ci a d'abord participé à l'événement en visitant les jardins d'écriture, par curiosité pour la cour arrière de ses voisins<sup>114</sup>, et en se promenant dans le village ; elle a ensuite intégré l'équipe en tant qu'employée, puis bénévole. Son sentiment d'appartenance pour le village d'Eastman, combiné à l'aspect communautaire du festival, se retrouve donc à l'origine de sa participation à l'événement. Pour terminer, soulignons que d'autres éléments plutôt mineurs agissent de façon à attirer les festivalier·ière·s aux Correspondances d'Eastman, soit la période

---

<sup>114</sup> Elle dit à la blague vouloir visiter les jardins pour « “scèner” chez les voisins » (Festivalière6, entrevue, 3 mars 2020).

estivale, qui est synonyme de vacances pour plusieurs (10 %), les raisons professionnelles (5 %), l'occasion de socialiser (3 %) ainsi que la renommée du festival (2 %).

### *2.2.3 Perceptions et appréciations des Correspondances d'Eastman*

Les différentes motivations des festivalier·ière·s à participer aux Correspondances d'Eastman nous informent sur leurs attentes à l'égard de leurs expériences, mais nous en disent très peu sur la façon dont celles-ci se concrétisent. Une fois que les visiteur·euse·s sont sur place, quels sont les éléments qui interviennent dans leur appréciation du festival ? Pendant leur visite, quelles perceptions entretiennent-ils·elles à l'égard des Correspondances d'Eastman et de leurs expériences sur le site ? À la lumière des entrevues menées avec sept festivalier·ière·s, nous avons pu identifier un certain nombre de facteurs qui influencent leurs expériences, que ce soit de façon positive ou négative. Un des éléments les plus récurrents lors des entrevues relève de la qualité des échanges entre les écrivain·e·s lors des cafés littéraires et des grandes entrevues.

Il apparaît que la dimension cognitive revêt une importance capitale pour la majorité des visiteur·euse·s, qui placent au cœur de leurs expériences les sujets abordés ainsi que la façon dont ils sont traités dans les activités de la programmation. Aux dires de plusieurs festivalier·ière·s, Les Correspondances d'Eastman sont précédées d'une réputation de qualité, justement parce qu'elles promeuvent un niveau intellectuel élevé lors des discussions, qui sont non pas axées sur la promotion des livres, mais bien sur « des questions qui dépassent la simple littérature » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020). Selon l'animateur et journaliste Dominic Tardif<sup>115</sup>, il s'agit

---

<sup>115</sup> Détenteur d'un baccalauréat en littérature de l'Université de Sherbrooke, Dominic Tardif est journaliste littéraire, notamment pour *Le Devoir*. Il anime des cafés littéraires et des grandes entrevues aux Correspondances d'Eastman depuis 2013.

d'un des éléments principaux qui distingue Les Correspondances d'Eastman des autres types d'événements littéraires :

[Dans les lancements et les salons du livre], il y a l'idée qu'on fait la promotion de quelque chose, ce qui n'est pas grave du tout, mais il faut vendre un livre, il faut parler de ce livre-là. Tandis qu'aux Correspondances, il y a quand même une sorte de liberté. On peut réfléchir un peu plus large (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020).

Pour cette raison, même les visiteur·euse·s qui lisent peu, comme le Festivalier<sup>5</sup> et la Festivalière<sup>7</sup>, trouvent leur compte dans les activités du festival : « ce sont toujours les livres qui sont le point de départ [des échanges]. Ce que j'aime bien, c'est qu'on ne reste pas du tout là-dessus » (Festivalière<sup>7</sup>, entrevue, 10 mars 2020).

Bien que les festivalier·ière·s s'entendent pour dire que, la plupart du temps, les échanges entre les écrivain·e·s sont d'une grande qualité, plusieurs facteurs entrent en ligne de compte dans leur appréciation des tables rondes et des entrevues. D'abord, les sujets abordés doivent être « travaillés » (Festivalier<sup>2</sup>, entrevue, 25 février 2020), dans le sens où ils doivent être traités en profondeur tout en n'étant pas trop hermétiques – rappelons que le public des Correspondances d'Eastman « est très, très, très cultivé, mais [...] n'est pas un public de spécialistes » (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020). Les spectateur·trice·s ne se satisfont pas de sujets traités en superficie ni de discussions creuses. La Festivalière<sup>7</sup> nous a notamment confié qu'elle n'est pas du tout attirée par les brunchs littéraires, qu'elle perçoit comme une activité informelle lors de laquelle l'écrivain·e est moins bien encadré·e que lors des cafés littéraires et des grandes entrevues. En résumé, elle est d'avis que les brunchs littéraires ne présentent pas « assez de contenu pour [elle] » (Festivalière<sup>7</sup>, entrevue, 10 mars 2020). Selon Dominic Tardif, le rôle d'un animateur lors d'une entrevue est précisément de « créer une structure » (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020) et de s'assurer que plusieurs questions aient été abordées pendant la discussion. Ce dernier considère

également que le fait que les auteur·trice·s aient « réfléchi à la question en amont » (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020) aide à rendre les entrevues beaucoup plus intéressantes.

Ensuite, la thématique englobant les différents éléments de la programmation joue un rôle important dans le traitement des sujets, car elle permet à ceux-ci de se déployer dans plusieurs activités : « Le thème se suit dans les trois cafés littéraires dans la même journée, je trouve que [...] ça devient logique. Il y a un fil » (Festivalier2, entrevue, 25 février 2020). Dans les réflexions qu'ils proposent, certains cafés littéraires « creus[ent] le précédent » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020), ce qui instaure un sentiment de cohérence dans les expériences des spectateur·trice·s. De ce fait, les festivalier·ière·s se rapprochent du statut de *festival participant*, car ils et elles adoptent une vision d'ensemble de leur visite aux Correspondances d'Eastman, plutôt que d'appréhender chaque activité de façon isolée. À ce sujet, il est intéressant de souligner que, dans les questions adressées aux auteurs, il n'est pas rare que des spectateur·trice·s opèrent « des liens entre différentes tables rondes » (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020). Ce réflexe, sans doute lié à la formation universitaire de la plupart des festivalier·ière·s, témoigne d'un niveau élevé d'implication dans les activités des Correspondances d'Eastman. Pour parvenir à tisser des liens entre différentes réflexions proposées par les auteur·trice·s invité·e·s, un·e visiteur·euse doit en effet avoir assisté à plusieurs activités, en plus d'avoir usé d'une écoute active durant celles-ci, par exemple en prenant des notes.

Cette implication active des membres du public des Correspondances d'Eastman, qui se remarque notamment lors de la période de questions, laisse deviner la soif de connaissances qui les habite, ce qui se confirme dans les propos des festivalier·ière·s interviewé·e·s. Un autre facteur primordial dans l'expérience des festivalier·ière·s a effectivement trait aux apprentissages qu'ils et elles retirent de leur visite au festival. Pour près de la moitié des festivalier·ière·s rencontré·e·s, la

priorité n'est pas de rencontrer les écrivain·e·s, mais bien d'acquérir de nouvelles connaissances : « Si je suis allée écouter une entrevue et que j'ai trouvé la personne sympathique, ça ne me suffit pas, il faut quand même qu'elle m'apporte du contenu » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020). Un moment de la grande entrevue avec Joséphine Bacon, tenue le samedi 10 août 2019, a particulièrement marqué les spectateur·trice·s<sup>116</sup> : lors de la période de questions, l'ethnolinguiste José Mailhot, qui était assise dans la salle, a été amenée à raconter le processus de standardisation de l'orthographe innu, un projet auquel elle a collaboré dans les années 1990. Cette intervention a été grandement appréciée par les festivalier·ière·s, qui, pour poursuivre la discussion et en connaître davantage sur ce sujet méconnu, ont adressé quelques questions à José Mailhot plutôt qu'à Joséphine Bacon. Selon la Festivalière1, bien qu'ils ne s'inscrivaient pas à proprement parler dans le thème de la littérature, les propos de José Mailhot étaient tout à fait pertinents, et les questions qui ont suivi ont « enrich[i] cette belle séquence » (Festivalière1, entrevue, 24 février 2020). Cet épisode témoigne en outre du désir des festivalier·ière·s d'en apprendre plus sur les autres cultures, ce qui dépasse leur simple intérêt pour les célébrités littéraires et leurs œuvres. On remarque en ce sens que la dimension cognitive s'incarne parfois dans la rencontre concrète avec autrui.

Par ailleurs, le public est souvent mis à contribution dans les échanges, étant donné que le festival « favorise les rencontres entre les auteurs et le public » et « donne l'occasion aux auteurs [...] d'amener une réflexion à propos de leurs livres avec d'autres auteurs et avec le public » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020). En donnant l'occasion aux spectateur·trice·s de découvrir de nouvelles œuvres et des auteur·trice·s émergent·e·s, mais aussi d'entrer en contact avec les écrivain·e·s, le festival s'érige comme « un lieu d'accumulation et de valorisation de ce

---

<sup>116</sup> Sur les sep festivalier·ière·s rencontré·e·s, quatre nous ont parlé de ce moment.

capital [littéraire] » (Sapiro *et al.*, 2015 : 111), ce qui est d'autant plus vrai pour les visiteur·euse·s qui disposent d'emblée d'un capital considérable. Les Correspondances d'Eastman constituent en effet un lieu privilégié pour mettre de l'avant ses connaissances littéraires.

Enfin, la possibilité « d'avoir accès à un regroupement de gens qui discutent autour d'un sujet » (Festivalier5, entrevue, 26 février 2020) constitue un facteur important dans l'expérience des festivalier·ière·s, qui sont confronté·e·s à différentes perspectives sur une même thématique, ce qui permet d'alimenter et d'approfondir les échanges. D'un côté, Les Correspondances d'Eastman représentent un espace de débats : la Festivalière3 apprécie que les écrivain·e·s ne soient pas complaisant·e·s et se permettent d'afficher leurs désaccords. D'un autre côté, lorsque les opinions ou les caractères des invité·e·s sont trop divergents, les discussions sont entravées, comme l'a remarqué le Festivalier5 pour le café littéraire « Paradoxes du ravissement<sup>117</sup> », réunissant Catherine Lalonde, Françoise de Luca, Clara Morency et Sophie Bienvenu. Bien que cela donne lieu à certains accrochages, le fait de « confront[er] les idées et [de] s'élev[er] sur des idées » (Festivalier5, entrevue, 26 février 2020) constitue l'un des attraits les plus importants du festival, selon le Festivalier5. Celui-ci apprécie surtout « le côté du travail intellectuel » des Correspondances d'Eastman et va jusqu'à dire que le festival constitue, dans son ensemble, « la contemplation de l'intellectuel, de l'intellectualité » (Festivalier5, entrevue, 26 février 2020).

Cette prédilection pour la dimension intellectuelle de l'événement met en évidence le statut accordé aux invité·e·s durant leur séjour : ceux-ci et celles-ci ne revêtent pas seulement la cape de l'écrivain·e, mais aussi celle de l'intellectuel·le en tant que figure publique<sup>118</sup>. En effet, le dispositif du festival, qui met à l'avant-plan les écrivain·e·s – y compris ceux et celles qui ne sont pas

---

<sup>117</sup> Ce café littéraire, animé par Dominic Tardif, avait lieu le samedi 10 août 2019.

<sup>118</sup> La figure publique de l'intellectuel·le est attribuée à « *someone who chooses to speak, and who has the power to speak about ideas and how they have been circulated* » (Stewart, 2009 : 50).

particulièrement connu·e·s –, octroie un pouvoir et une légitimité accrus aux invité·e·s : « *[festivals] are popular cultural sites that nevertheless elevate public intellectuals for their insight and ability to comment on society's more complex issues* » (Stewart, 2009 : 52). La perception, souvent idéalisée, que les festivalier·ière·s entretiennent à l'égard des écrivain·e·s tend à renforcer la position de supériorité accordée aux auteur·trice·s, ce dont nous parlerons plus en détails dans le chapitre suivant. Soulignons en terminant que les essayistes, souvent invité·e·s aux Correspondances d'Eastman entre 2017 et 2019<sup>119</sup>, sont plus à même d'endosser la figure publique de l'intellectuel·le, étant donné qu'ils et elles sont porté·e·s à aborder, dans leurs ouvrages mais aussi dans les discussions auxquelles ils et elles participent, « *a wide range of topical issues* » (Stewart, 2009 : 52).

La prédominance de la dimension cognitive dans l'expérience des festivalier·ière·s tend à amoindrir l'importance accordée à la dimension sociale, étant donné que les réflexions intellectuelles peuvent sans problème se réaliser en solitaire : « il y a des activités qu'on peut faire seuls, et ça va être autant nourrissant que si on était accompagnés » (Festivalière1, entrevue, 24 février 2020). Or, la dimension cognitive recoupe à certains moments la dimension sociale, par exemple dans l'action de partager avec autrui les connaissances acquises durant les entrevues et d'en discuter avec son entourage, que ce soit pendant ou après la visite. Même lorsqu'ils et elles ne sont pas accompagné·e·s, les festivalier·ière·s ne sont jamais vraiment seul·e·s, étant donné qu'ils et elles sont amené·e·s à entrer en contact avec les autres participant·e·s. La visite des Correspondances d'Eastman ne correspond pas nécessairement à une sortie pour un couple ou des

---

<sup>119</sup> Voir les tableaux en Annexe IV. Le directeur de la programmation, lui-même essayiste et directeur d'une maison d'édition spécialisée dans l'essai, ne cache pas sa préférence pour l'essai littéraire. Il tente tout de même d'inviter des auteur·trice·s œuvrant dans différents genres littéraires.

ami·e·s, mais à « une rencontre avec des gens », ou même à « une aventure, un dépaysement » (Festivalière3, entrevue, 26 février 2020).

Dans certains cas, la rencontre s'observe de façon concrète, dans le sens où il y a un réel contact avec les autres. Le Festivalier2, par exemple, profite de sa présence sur le site des Correspondances d'Eastman pour « apprendre à connaître » (Festivalier2, entrevue, 25 février 2020) les bénévoles et converser avec les différent·e·s participant·e·s à propos de leurs « dernières lectures » (Festivalier2, entrevue, 25 février 2020). De ces rencontres – qui sont facilitées par un intérêt commun envers la littérature – sont parfois issues des relations à long terme. La Festivalière7 apprécie également l'occasion d'entrer en contact avec d'autres passionné·e·s de culture : « Ce n'est pas que je cherche spécialement à rencontrer les gens, mais... Je veux dire, partager avec des gens qui ont le même intérêt, les mêmes questions, je trouve ça fort intéressant » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020). En ce sens, la dimension sociale de l'expérience des festivalier·ière·s permet d'enrichir la dimension cognitive, car les réflexions personnelles se voient bonifiées par les rencontres avec les autres participant·e·s.

Lors de la période de questions prévue à la fin de chaque entrevue et table ronde, l'intervention des quelques spectateur·trice·s qui prennent le micro constitue un autre type de contact – plus ou moins direct – entre les festivalier·ière·s. Comme nous l'avons déjà mentionné, le public des Correspondances d'Eastman est composé en grande partie de gens cultivés, disposant d'un capital culturel et littéraire imposant, ce qui peut paraître intimidant pour certain·e·s, d'autant plus que ce sont souvent les personnes les mieux disposées à le faire qui prennent la parole publiquement. De ce fait, la plupart des festivalier·ière·s avec qui nous avons discuté ont tendance à amoindrir leur propre importance par rapport à celle des autres participant·e·s. La Festivalière3 et le Festivalier4

vont jusqu'à accorder une nette supériorité aux autres festivalier·ière·s, en les envisageant comme une figure de référence se rapprochant de celle de l'auteur·trice :

MF : Donc, vous trouvez que les festivaliers ont posé des bonnes questions?

F3 : Ah, oui! Il y avait des participants là-bas, oh, d'une qualité! Hein?

F4 : Oh mon Dieu!

F3 : Des gens, vraiment, qui ont des connaissances!

F4 : Tu te laisses imprégner, *t'sais*, tu ouvres tes pores, et ça pénètre.

F3 : Ah oui, de très bons festivaliers. Ils n'étaient pas là pour rien.  
(Festivalière<sup>3</sup> et Festivalier<sup>4</sup>, entrevue, 26 février 2020).

Cet échange met en évidence l'apport des autres festivalier·ière·s dans l'expérience des visiteur·euse·s, qui peut devenir aussi important que celui des écrivain·e·s invité·e·s. Grâce à la pertinence de leurs interventions, les festivalier·ière·s font bénéficier l'ensemble des spectateur·trice·s de leurs connaissances, ce qui ajoute une plus-value à leur expérience, autant dans sa dimension sociale que cognitive.

Dans une autre optique, lorsqu'un groupe de spectateur·trice·s assiste, dans le même espace-temps, à une même activité, il advient « *[a] shared familiarity with the event* » (Reason, 2004), ce qui tend à rapprocher les membres du public les uns des autres. Cela démontre que le contact entre les festivalier·ière·s peut aussi se manifester de façon subtile, voire de façon tout à fait abstraite. En effet, même s'ils et elles ne se parlent pas, les spectateur·trice·s d'une même activité ont le sentiment d'être uni·e·s avec ceux et celles qui les entourent : « *Attending a performance is a social event, resulting not just in an awareness of others, but also in an awareness of the personal responses of others* » (Reason, 2004). Les salles dans lesquelles l'éclairage permet d'observer les autres spectateur·trice·s, comme c'est le cas à la Terrasse Québecor, favorisent notamment la création de liens entre les membres du public (Brown, 2013). À cet égard, la Festivalière<sup>3</sup> a

apprécié ce contact indirect avec les festivalier·ière·s qui l'entouraient : « J'observais les gens qui étaient là et je me disais que ce n'était pas pour rien qu'ils étaient là : il y a un intérêt. [...] C'est beau, parce que... Ce n'est pas une masse, mais c'est un groupe de personnes qui s'assemblent pour partager une passion » (Festivalière3, entrevue, 26 février 2020). La Festivalière3 évoque le simple fait d'avoir regardé les autres festivalier·ière·s comme un beau souvenir de son passage au festival. L'intérêt et l'attention démontrés par les autres spectateur·trice·s ont eu un impact positif sur sa propre appréciation de l'activité.

Étant donné que les activités des Correspondances d'Eastman se déroulent en direct et ne sont pas enregistrées, certain·e·s festivalier·ière·s ressentent le besoin de parler de leur expérience avec d'autres personnes qui l'ont également vécue, ce qui leur permet de s'en remémorer les moments marquants. Lorsqu'ils et elles interprètent les propos des invité·e·s de la même façon ou ont été marqué·e·s par les mêmes réflexions, les spectateur·trice·s ont d'autant plus le sentiment d'avoir partagé une expérience commune. Au-delà de ce partage, quelques-un·e·s ressentent une connexion unissant les spectateur·trice·s. La Festivalière3 envisage que les Correspondances d'Eastman créent « une communion entre personnes intéressées par un même sujet » (Festivalière3, entrevue, 26 février 2020). Cette affirmation rejoint les propos de Biz, porte-parole désigné pour la 18<sup>e</sup> édition<sup>120</sup>, qui compare les membres du public aux « neurones d'un même cerveau » (Biz, cérémonie de clôture, 11 août 2019).

L'ambiance particulière des Correspondances d'Eastman contribue à faire advenir ce sentiment de communion. Le fait de « baigner dans cette atmosphère d'écriture, avec les gens qui la font » (Festivalier4, entrevue, 26 février 2020), représente un élément marquant pour les festivalier·ière·s, étant donné que cela surdétermine le sentiment de vivre une expérience hors du quotidien. Cette

---

<sup>120</sup> La 18<sup>e</sup> édition, qui devait avoir lieu du 6 au 9 août 2020, a été annulée en raison de la pandémie de COVID-19.

atmosphère opère un rapprochement entre les différent·e·s participant·e·s et facilite du même coup le contact avec les auteur·trice·s, ce que le Festivalier<sup>2</sup> considère comme « magique » (Festivalier<sup>2</sup>, entrevue, 25 février 2020). Pour la Festivalière<sup>1</sup>, l'ambiance propre au village d'Eastman est imprégnée de poésie et de littérature, et s'incarne de façon concrète, sensorielle : « il y avait comme une odeur d'écriture et de poésie. Ça fait drôle comme comparaison, mais le senti n'était pas juste émotionnel : il y avait l'odeur du papier et de l'encre » (Festivalière<sup>1</sup>, entrevue, 24 février 2020). Le fait que la visite aux Correspondances d'Eastman soit associée à une odeur rend l'expérience de la Festivalière<sup>1</sup> particulièrement tangible. De plus, cela montre bien l'influence que peut avoir l'ambiance dans les perceptions des festivalier·ière·s. Bien que cela ne se manifeste pas souvent de façon aussi concrète, l'ambiance teinte nécessairement les expériences des festivalier·ière·s, qui sont porté·e·s à apprécier davantage une activité lorsqu'ils et elles se sentent entouré·e·s d'une aura particulière, comme en témoigne la Festivalière<sup>7</sup> lorsqu'elle dit que le « mélange de nature, de culture et de mots [aux Correspondances d'Eastman] est absolument magique » (Festivalière<sup>7</sup>, entrevue, 10 mars 2020).

Comme l'ont remarqué Katya Johanson et Robin Freeman au festival Eye of the Storm, le fait que les Correspondances d'Eastman soient campées en plein air, dans la nature, constitue un facteur d'appréciation important pour les festivalier·ière·s, et ce pour diverses raisons. En premier lieu, les festivalier·ière·s apprécient que le festival soit éloigné des centres urbains et que la majeure partie des activités se déroulent à l'extérieur, parce que cela renforce leur sentiment d'être en vacances. De ce fait, ils et elles ont tendance à être dans de bonnes dispositions : « Il n'y a personne qui sembl[e] être là pour bougonner » (Festivalier<sup>5</sup>, entrevue, 26 février 2020). Les festivalier·ière·s sont en effet décrit·e·s comme étant « gentil·le·s [et] détendu·e·s » (Festivalière<sup>6</sup>, entrevue, 3 mars

2020). Le cadre particulier du festival a donc un impact significatif sur la dimension sociale des visiteur·euse·s, dans l'optique où il facilite les contacts harmonieux entre les participant·e·s.

L'impression d'être en vacances est d'autant plus présente pour les festivalier·ière·s qui participent au festival pendant plus d'une journée et qui logent dans les Cantons-de-l'Est spécialement pour l'occasion. Par exemple, la Festivalière7, qui séjourne à Eastman chaque année pendant au moins deux jours, profite de son passage à la campagne pour faire différentes activités de plein air :

Eastman, j'y suis allée plusieurs fois à vélo. Entre deux conférences je vais me baigner dans le lac, après on va souper sur une terrasse. Enfin, c'est tout ça qui est charmant. Je loge dans le coin. C'est enchanteur. Ça favorise l'écriture, alors qu'à Montréal, le salon du livre, c'est à la Place Bonaventure. On sort de là fatigués, mal, enfin, brûlés. Ce n'est pas du tout la même chose, alors qu'on sort d'Eastman complètement énergisés (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020).

Pour cette festivalière, ce ne sont pas uniquement les activités de la programmation qui façonnent l'expérience des Correspondances d'Eastman, mais bien l'ensemble des éléments qui entourent son séjour. Grâce au charme du village et aux possibilités qu'il recouvre, la visite de la Festivalière7 au festival eastmanois représente bien plus qu'une sortie culturelle : il s'agit pour elle, entre autres choses, de découvrir les attraits de la région et de se reposer. La région touristique des Cantons-de-l'Est et ses paysages sont donc loin d'être étrangers au succès remporté par les Correspondances d'Eastman. Plusieurs festivalier·ière·s prennent le temps de se balader dans le village durant leur visite, afin de découvrir la communauté eastmanoise et de s'imprégner de l'ambiance festive. L'inscription de la littérature dans le paysage eastmanois, par exemple dans le Portage des mots<sup>121</sup> et le circuit littéraire du Lac d'Argent<sup>122</sup>, contribue en outre à enrichir leur passage à Eastman.

---

<sup>121</sup> Le Portage des mots, qui fait partie du circuit des jardins d'écriture des Correspondances d'Eastman, est composé de « sentiers forestiers parsemés d'installations s'inspirant de la littérature » (Programme, 2019).

<sup>122</sup> Le circuit littéraire est composé de 12 panneaux littéraires écrits par des auteur·trice·s de la région, tels que Denise Neveu, Jacques Allard, Nicole Fontaine et Michèle Plomer.

En second lieu, les activités se tiennent hors des salles de spectacle conventionnelles – sauf pour les spectacles du soir, qui sont présentés au Cabaret Eastman –, ce qui modifie, souvent de façon positive, les perceptions des festivalier·ière·s. Ceux-ci et celles-ci ont tendance à être « beaucoup plus ouverts à aller écouter des choses qui [leur] sont méconnues » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020). Selon la Festivalière1, le dispositif des Correspondances d'Eastman instaure « un contexte ambiant qui favorise la communication, la communion, avec l'artiste qu'on va entendre, avec ce qu'on va découvrir », ce qui « prédispose encore plus à une écoute » (Festivalière1, entrevue, 24 février 2020). Même dans les moments où la météo n'est pas clémente, les festivalier·ière·s apprécient l'aspect plein air du festival. Aux dires de la Festivalière1, la forte pluie ne parvenait pas à altérer l'ambiance du festival. Au contraire, un des moments marquants de son expérience est d'avoir assisté à la grande entrevue avec Joséphine Bacon pendant un orage particulièrement violent : « on ne pouvait pas mieux demander qu'un orage [...] avec du tonnerre, un petit manque d'électricité à un moment donné » (Festivalière1, entrevue, 24 février 2020). Un orage qui éclate en pleine entrevue témoigne du caractère imprévisible du moment, et donne aux spectateur·trice·s le sentiment de partager un instant d'intimité avec la poète assise sur la scène. En effet, il advient « *a sense of the intimate experience [when] something special and unrepeatabe, unique to the individuals involved, [happens]* » (Gomme, 2015 : 286). D'une certaine façon, les aléas météorologiques mettent de l'avant l'aspect convivial de l'événement ainsi que la cordialité des rapports entre les participant·e·s : tou·te·s, sans exception, se retrouvent les pieds dans la boue, ce qui favorise « la délicatesse entre les gens » (Festivalière3, entrevue, 26 février 2020), qui sont amenés à s'entraider.

En dernier lieu, les festivalier·ière·s qui s'adonnent à la création littéraire profitent du décor ambiant pour stimuler leur pratique d'écriture. En effet, pour certain·e·s, la beauté des paysages et

les installations dans la nature sont associées à l'inspiration poétique : « Je pense que l'avantage des Correspondances d'Eastman, c'est que ça permet l'inspiration. La nature, c'est vraiment beau. [...] Je verrais mal Les Correspondances d'Eastman dans une ville. Tu vois la montagne, la rivière, le lac, ça, c'est vraiment fantastique ! » (Festivalier2, entrevue, 25 février 2020). Dans une enquête menée auprès d'écrivain·e·s amateurs français·e·s, Claude Poliak relève par ailleurs que plusieurs d'entre eux et elles opèrent un lien entre la nature et l'inspiration (Poliak, 2006 : 53). Il y a donc lieu de croire qu'un certain nombre de visiteur·euse·s sont interpellé·e·s spécifiquement par cet aspect des Correspondances d'Eastman. Rappelons tout de même que, dans les faits, ce n'est qu'une faible proportion des festivalier·ière·s qui visitent les jardins d'écriture.

En somme, la participation aux Correspondances d'Eastman naît d'un intérêt à faire des découvertes sur le plan littéraire, mais aussi sur les plans social et géographique. L'appréciation des visiteur·euse·s par rapport à leurs expériences atteint son apogée lorsque ces trois désirs sont comblés. Le moment fort du Festivalier2, parmi tous ses souvenirs du festival, coïncide notamment avec une expérience réunissant les éléments littéraire, social et géographique : il s'agit d'une activité de la toute première édition du festival, en 2003, lors de laquelle les festivalier·ière·s étaient invité·e·s à se promener « de village en village [pour] écrire des lettres » (Festivalier2, entrevue, 25 février 2020). Le Festivalier2 avait profondément aimé ce rallye d'écriture, car il lui avait permis de découvrir les villages environnant Eastman et de « connaître des artisans de la place » (Festivalier2, entrevue, 25 février 2020), en plus de lui donner l'occasion d'écrire.

Parmi les quatre dimensions incluses dans le schéma de Weber, la dimension affective est celle qui a été abordée le moins souvent lors des entrevues. Or, lorsqu'ils et elles étaient questionné·e·s sur les moments forts ayant marqué leurs différentes visites des Correspondances d'Eastman, les festivalier·ière·s se remémoraient principalement des moments chargés d'émotions. La dimension

affective, qu'on pourrait croire plutôt secondaire dans les expériences des festivalier·ière·s, revêt une importance capitale à long terme. Dans certains cas, l'émotion éprouvée lors du festival était si forte qu'elle a resurgi lors des entrevues. C'est ainsi que le Festivalier4, en tentant d'exprimer ce qu'il a ressenti en voyant Joséphine Bacon entrer sous le chapiteau pour son entrevue, était pratiquement incapable de parler tant il était ému. Pour cet enseignant à la retraite, qui a été confronté à la réalité autochtone en travaillant à Sept-Îles, la façon de marcher de la poète innue rejoignait une grande sensibilité sur la culture autochtone : « De voir ses pas, comment elle marchait... Il me semble qu'on remontait à des centaines d'années » (Festivalier4, entrevue, 26 février 2020). Le Festivalier4 voyait ainsi, en Joséphine Bacon, le symbole de tout un peuple, de « ce qu'il a été et [de] ce qu'il cherche à redevenir » (Festivalier4, entrevue, 26 février 2020), ce qui l'a profondément remué.

Ce festivalier n'est pas le seul à faire montre d'une grande sensibilité à l'égard des questions autochtones. La Festivalière6 compte parmi ses moments forts l'activité « Wapikoni Mobile : La voix des jeunes des Premières Nations », tenue en 2009. La projection de films réalisés par de jeunes autochtones avait ému la Festivalière6, qui avait été impressionnée par la résilience des cinéastes amateurs ; celle-ci était émotive « de voir les jeunes parler de leur vie et de voir qu'ils aient fait quelque chose avec ça » (Festivalière6, entrevue, 3 mars 2020). La Festivalière6 considère qu'« [o]n [les Blancs] a tellement profité d'eux [les autochtones] qu'il n'y a plus de confiance possible » (Festivalière6, entrevue, 3 mars 2020). On dénote de la culpabilité et de l'impuissance dans ses propos, ce qui n'est probablement pas étranger à son émotion. De plus, il a été démontré par Antonin Serpereau, docteur en communication, que les films du Wapikoni Mobile « mobilisent de manière importante les émotions pour étayer leur démonstration » (Serpereau, 2011 : 372), ce qui contribue à accentuer les sentiments éprouvés par les spectateur·trice·s lors du

visionnement. Dans la même veine, le café littéraire « La clinique derrière le livre » (12 août 2018), auquel participaient des auteur·trice·s pratiquant également le métier de psychiatre ou de psychanalyste<sup>123</sup>, abordait des sujets parfois difficiles à traiter, soit ceux de la santé mentale et de la souffrance humaine. La pratique de l'une des panelistes, Marie-Ève Cotton, auprès des communautés inuites du Nunavik, a suscité des interventions très émotives dans l'assistance. Durant la période de questions, un homme profondément ému du témoignage de la docteure Cotton parvenait difficilement à s'exprimer. On ressentait chez lui une grande sensibilité, mêlée d'un sentiment de culpabilité, par rapport à la situation des autochtones.

Les émotions vécues par les festivaliers sur le site des Correspondances d'Eastman ne sont pas seulement liées à des enjeux sociaux, mais aussi à des préoccupations personnelles. Pour quelques personnes, la participation au festival résulte d'un besoin de combler un vide émotionnel. C'est le cas du Festivalier5, qui a été interpellé par le thème de deux cafés littéraires abordant « la dualité entre le bonheur et le malheur [...], entre la mélancolie et le sublime » (Festivalier5, entrevue, 26 février 2020). Il assistait à ces activités dans le but de trouver des réponses à ses questions existentielles : « Je cherchais vraiment, à ce moment-là, à avoir des éclaircissements [...] par rapport à certaines significations de la vie » (Festivalier5, entrevue, 26 février 2020). Pour la Festivalière7, originaire de Belgique, les moments d'émotion proviennent surtout des témoignages d'auteur·trice·s qui lui rappellent sa propre trajectoire de vie :

J'ai assisté à une conférence au sujet de l'immigration. Je pense qu'il y avait des témoignages, j'en avais les larmes aux yeux. [...] Évidemment, ça réfère à mon histoire personnelle, mais... Je sais qu'il y a quelques entrevues, comme ça, où j'avais des frissons dans le dos. C'était thérapeutique (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020).

---

<sup>123</sup> Maxime Olivier Moutier, Marie-Ève Cotton, Nicolas Lévesque et Mari Mari.

Pour ces deux festivalier·ière·s, la participation aux Correspondances d'Eastman représente une façon possible de régler certains problèmes personnels, et les artistes invité·e·s incarnent une figure de référence qui dépasse leur statut d'écrivain·e·s et d'intellectuel·le·s, allant parfois jusqu'à endosser un rôle de philosophe, ou même de thérapeute aux yeux du public.

#### *2.2.4 Comportements et attitudes des festivalier·ière·s aux Correspondances d'Eastman*

La présentation des attentes et des perceptions des festivalier·ière·s à l'égard de leurs expériences aux Correspondances d'Eastman nous amène finalement à étudier la façon dont ils et elles se comportent sur le site du festival<sup>124</sup>. Étant donné que des facteurs variés interviennent dans les expériences des visiteur·euse·s, et que ceux-ci et celles-ci n'y accordent pas tou·te·s la même importance, les attitudes et les comportements des festivalier·ière·s varient nécessairement. Or, quelle que soit l'activité à laquelle ils et elles prennent part, les visiteur·euse·s demeurent actif·ve·s. Tandis que certaines activités requièrent la participation concrète du public, par exemple le coquetel littéraire du vendredi 9 août 2019 pendant lequel les spectateur·trice·s devaient écrire un poème collectif, d'autres activités demandent aux festivalier·ière·s une implication plus subtile, s'incarnant par une écoute attentive. En effet, le silence ne reflète pas forcément un état d'inactivité chez les spectateur·trice·s. Selon Jacques Rancière, l'association entre le regard, l'écoute et la passivité ne va pas de soi. Au contraire, l'écoute et le regard traduisent bien souvent une activité intellectuelle et cognitive, les spectateur·trice·s agissant comme « des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé » (Rancière, 2008 : 19). Le fait d'écouter attentivement les

---

<sup>124</sup> Étant donné que plusieurs activités des Correspondances d'Eastman se déroulent de façon simultanée, nous n'avons pas pu assister à l'ensemble des activités pour y observer les comportements des participant·e·s. Par ailleurs, nous avons été en mesure d'observer uniquement les attitudes et les comportements qui se manifestent de façon plus évidente, comme les pleurs, le rire et la prise de parole. Notre recherche comporte donc inévitablement des lacunes sur le plan de l'analyse des comportements des festivalier·ière·s.

auteur·trice·s, dans un lieu dédié à la réflexion intellectuelle, implique un acte de réception et d'interprétation complexe chez les festivalier·ière·s, en plus d'instaurer une complicité entre les écrivain·e·s et le public, qui sont investi·e·s dans une forme de « *communal dialogue* » (Johanson et Freeman, 2012 : 311). En outre, la profondeur d'un silence témoigne parfois de l'implication hors du commun des spectateur·trice·s : « Des fois, il y a des silences, quand quelqu'un raconte quelque chose d'un peu plus profond, personnel. Il y a un silence qui s'impose. Dans ces moments-là, on est en mesure de bien constater à quel point le public est avec nous » (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020).

Aux Correspondances d'Eastman, particulièrement lors des ateliers d'écriture, mais aussi lors des entrevues, des tables rondes et des lectures publiques, il n'est pas rare de voir les spectateur·trice·s muni·e·s de leur carnet de notes. Deux jeunes filles, rêvant de devenir romancières, prenaient même des notes pendant une activité jeunesse animée par Sonia Sarfati, en 2019. La qualité d'écoute « ahurissante » (Étienne Beaulieu, cérémonie de clôture, 11 août 2019) du public pendant les activités du festival est par ailleurs soulignée chaque année par le comité organisateur. De même, plusieurs auteur·trice·s et animateur·trice·s présent·e·s à la 17<sup>e</sup> édition, tels que Jérémy Laniel, Vanessa Bell, Biz et Christian Bégin, se sont dits surpris·e·s par l'« écoute palpable » (Biz, cérémonie de clôture, 11 août 2019) dont les spectateur·trice·s font preuve, ce qui s'observe rarement dans une assistance nombreuse. À cet égard, le public des Correspondances d'Eastman est précédé d'une réputation de qualité : selon Vanessa Bell, animatrice du café littéraire « Mélancolies d'aujourd'hui<sup>125</sup> », l'auditoire s'est montré « curieux, brillant, attentif », ce qu'elle

---

<sup>125</sup> Ce café littéraire était présenté le samedi 10 août 2019 et rassemblait les écrivain·e·s Catherine Voyer-Léger, Éric Dupont, Jonathan Charrette et Benoit Côté.

résume en disant qu'il a été « égal au public des Correspondances » (Vanessa Bell, café littéraire, 10 août 2019).

Bien que les festivalier·ière·s partagent la caractéristique d'être particulièrement attentif·ive·s, il demeure que leurs attitudes et leurs comportements varient selon les activités auxquelles ils et elles participent, mais aussi selon le lieu dans lequel celles-ci se déroulent. Comme nous l'avons vu plus haut, certaines activités, par le sujet qu'elles abordent, sont plus propices que d'autres à émouvoir le public. Par exemple, la lecture publique de Sophie Faucher dans le Portage des mots, tenue le samedi 11 août 2018, a provoqué des émotions, autant chez la performeuse que chez les spectateur·trice·s. Pendant sa lecture, la comédienne s'est révélée grandement émue par le thème de la mère, qui instaurait un fil narratif entre les différents extraits qu'elle avait choisis. À un certain moment, l'artiste était si émue qu'elle a dû arrêter sa lecture, le temps de se ressaisir. Le contexte de la forêt, qui instaure un sentiment de communion parmi l'assistance – d'autant plus que les spectateur·trice·s étaient disposé·e·s en cercle autour de Sophie Faucher<sup>126</sup> – a contribué à communiquer cette émotion chez les membres du public et à exacerber l'intensité du moment. On remarque par ailleurs que les réactions émotives chez les spectateur·trice·s sont parfois suscitées par un effet de mimétisme : lorsque la personne à l'avant-plan laisse paraître ses émotions, les membres du public sont plus portés à être émus, eux aussi.

Une scène semblable s'est produite pendant la grande entrevue avec Arlette Cousture, le dimanche 11 août 2019, lors de laquelle Marie-Thérèse Fortin était présente sur scène pour lire des extraits de l'œuvre de l'autrice. Pendant la lecture d'un passage des *Filles de Caleb*, le public a pu voir Arlette Cousture pleurer, par nostalgie de son premier roman, publié en 1985. Plus tard, lors de la séance de questions, une femme a également fait montre de son émotion lors de son intervention,

---

<sup>126</sup> Voir la photo en Annexe VI.

qui s'apparentait davantage à un hommage qu'à une question. La festivalière était visiblement émue de rencontrer Arlette Cousture, qui lui avait fait aimer la lecture à l'époque des *Filles de Caleb*, alors qu'elle ressentait le besoin d'entendre les histoires des femmes et de se reconnaître dans celles-ci. Les exemples de Sophie Faucher et d'Arlette Cousture montrent que la réception des spectateur·trice·s tend à être influencée lorsque les artistes invité·e·s laissent transparaître leurs émotions. Il apparaît aussi que les lectures publiques sont les activités les plus propices à l'épanchement, étant donné qu'en tant que « performance[s] complète[s] » (Zumthor, 1990 : 76), elles mettent à profit non seulement l'entendement cognitif et littéraire, mais aussi les perceptions sensorielles – l'ouïe, la vue et parfois même le toucher – des auditeur·trice·s, ce qui résulte souvent d'une plus forte émotion dans l'assistance. De surcroît, dans les cas où ce sont des écrivain·e·s qui communiquent leur émoi, celui-ci paraît d'autant plus authentique pour le public puisque ce ne sont pas des personnages, mais bien des personnes réelles qui le ressentent.

Cela dit, les attitudes et les comportements des festivalier·ière·s ne dépendent pas toujours de ceux des auteur·trice·s. Certain·e·s participant·e·s des Correspondances d'Eastman témoignent d'agentivité, par exemple dans leur façon d'intervenir de façon spontanée dans les rencontres d'auteur·trice·s, sans attendre que l'animateur·trice leur donne la parole. Ce comportement s'observe beaucoup plus fréquemment dans les activités qui rassemblent une assistance peu nombreuse et qui se déroulent dans un lieu où l'espace de l'artiste et celui du public ne sont pas délimités de façon nette, comme les brunchs littéraires et les lectures publiques. Le sentier de lecture de Cécile A. Holdban a notamment donné lieu à ce type d'échanges directs et spontanés : réuni·e·s dans un pont couvert, la quinzaine d'auditeur·trice·s qui assistaient à la lecture bénéficiaient d'une proximité accrue avec la poète, ce qui a favorisé les conversations informelles. À la fin de l'activité, un festivalier a proposé d'allouer une période de temps aux questions du

public, alors que le festival ne prévoit habituellement pas de telles séances lors des lectures publiques. Cette initiative montre que certain·e·s festivalier·ière·s sont à l'aise de prendre des libertés avec le déroulement prévu à la programmation. Dans de tels cas, un renversement partiel s'opère entre l'écrivain·e invité·e et les festivalier·ière·s, ceux-ci et celles-ci prenant, dans une moindre mesure, le contrôle de l'activité.

De la même façon, la grande entrevue avec Arlette Cousture a permis de mettre en évidence l'agentivité des festivalier·ière·s, qui se montrent capables de tenir tête aux écrivain·e·s invité·e·s lorsqu'ils et elles sont en désaccord avec leurs propos. Après qu'Arlette Cousture ait affirmé qu'elle souhaitait arrêter d'écrire, parce que le métier d'écrivain·e était trop peu reconnu au Québec et qu'il était trop difficile de vivre de sa plume, plusieurs personnes ont pris la parole dans le but de convaincre l'autrice invitée de la valeur primordiale de la littérature dans notre société. Une grande partie des interventions durant la période de questions de cette entrevue ont ainsi pris la forme de commentaires insistant sur la vitalité du milieu littéraire et sur la présence d'un lectorat au Québec. Une femme a notamment affirmé que, grâce à son travail de bibliothécaire, elle pouvait certifier que les jeunes et les moins jeunes fréquentaient bel et bien les bibliothèques, et donc qu'il existait réellement des lecteur·trice·s présent·e·s pour apprécier le travail des écrivain·e·s.

Soulignons en terminant que le rire, qui représente l'une des principales façons pour les spectateur·trice·s de manifester leur appréciation du moment, est loin d'être absent des activités du festival littéraire. Le cadre estival des Correspondances d'Eastman, qui favorise une ambiance détendue, convient assez bien à des propos humoristiques, ce qui n'empêche pas les écrivain·e·s d'aborder des enjeux sensibles, lorsque le sujet s'y prête. Dans une visée de combiner le divertissement aux exigences cognitives des festivalier·ière·s, plusieurs entrevues allient l'humour et la réflexion intellectuelle : « Il n'y a pas de feux d'artifice et de *show* son et lumières, mais il

faut quand même que ce soit divertissant. Je pense que c'est ça, l'enjeu, il faut que ce soit intéressant et, si ça peut être divertissant à certains moments, c'est *cool* aussi » (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020). Les spectateur·trice·s, qui répondent en très grand nombre aux activités mettant à l'avant-plan des écrivain·e·s reconnu·e·s pour leur jovialité et leur sens de l'humour, tels que Kim Thúy et David Goudreault, semblent apprécier la teneur légère que prennent par moments les discussions. Selon Dominic Tardif, les réactions du public, quelles qu'elles soient, en disent long sur l'intérêt de l'auditoire envers l'activité : « Il n'y a rien de pire que quand on est en train de perdre le monde... Il y a juste un petit fond sonore qui s'installe, *t'sais*, de monde qui fouille dans son sac ou qui jase entre eux » (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020). On remarque en ce sens que, bien qu'ils et elles demeurent la plupart du temps assez discret·ète·s, les festivalier·ière·s des Correspondances d'Eastman disposent d'un réel pouvoir au sein du festival. Leurs réactions et leurs interventions, qui vont parfois dans le même sens que celles des artistes invité·e·s, mais quelquefois dans un tout autre sens, orientent dans une certaine mesure le déroulement des discussions et, plus largement, celui des activités.

En guise de conclusion, les visiteur·euse·s des Correspondances d'Eastman sont attiré·e·s au festival d'abord et avant tout par la présence d'écrivain·e·s et d'artistes d'exception, qui sont parfois des personnalités publiques reconnu·e·s à l'extérieur du milieu littéraire. Dans une moindre mesure, leur visite est aussi motivée par les activités de la programmation et par le cadre de plein air qui fonde la particularité du festival et qui facilite les contacts avec les célébrités présentes sur le site. Les festivalier·ière·s d'Eastman, qui disposent en général d'un haut degré de scolarisation et qui nourrissent des habitudes culturelles et littéraires considérablement plus élevées que la moyenne québécoise, apprécient principalement la qualité des sujets abordés en entrevue ainsi que la teneur intellectuelle des échanges entre les écrivain·e·s. Les informations recueillies lors des

entrevues nous apprennent que trois éléments d'appréciation jouent un rôle de premier plan dans les expériences des visiteur·euse·s aux Correspondances d'Eastman : les apprentissages et les réflexions en lien avec la littérature, que ce soit sur le plan de la lecture ou de l'écriture ; les relations établies avec les membres d'une communauté rassemblée une passion commune, qui inclue au premier chef les écrivain·e·s, mais aussi les animateur·trice·s, les autres festivalier·ière·s et les bénévoles ; la découverte de la région touristique des Cantons-de-l'Est et, plus précisément, des charmes propres au village d'Eastman. Signe de l'importance qu'il accorde au contenu intellectuel, le public des Correspondances d'Eastman témoigne d'une grande écoute lors des activités du festival. Les attitudes et les comportements des festivalier·ière·s, qui se remarquent surtout lorsque ceux-ci et celles-ci prennent la parole ou laissent voir leurs émotions, sont souvent influencés par les réactions des artistes invité·e·s, ce qui ne signifie pas pour autant qu'ils et elles ne disposent d'aucune agentivité lors des rencontres, celles-ci étant organisées de façon à faire participer les spectateur·trice·s.

### **CHAPITRE 3 : DES FESTIVALIER·IÈRE·S AUX ÉCRIVAIN·E·S. RAPPORTS ET INTERACTIONS À L'ŒUVRE**

Les Correspondances d'Eastman sont un lieu de socialisation littéraire impliquant la coprésence de deux groupes distincts, soit celui des professionnel·le·s de la littérature, expert·e·s dans leur domaine, et celui des lecteur·trice·s. Pendant les quatre journées de festivités, ces deux groupes sont amenés à interagir, parfois en conservant une distance physique ou symbolique, d'autres fois en abolissant toute distance. Ce chapitre propose d'étudier la complexité des rapports entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s invité·e·s au festival eastmanoïse, en abordant les types de rapports qui découlent de la coprésence des deux groupes. Dans la première partie, nous nous intéresserons à l'aspect paradoxal des rapports entre écrivain·e·s et festivalier·ière·s, qui sont à la fois amicaux, voire intimes, et hiérarchisés. Le festival instaure une proximité entre les auteur·trice·s et le public, tout en établissant une distance entre les participant·e·s. Nous nous pencherons notamment sur les moments forts pour les festivalier·ière·s, qui découlent souvent des rencontres avec les écrivain·e·s. La deuxième partie, consacrée à la figure des écrivain·e·s amateurs, abordera plusieurs questions : en quoi les apprenti·e·s écrivain·e·s se distinguent-ils·elles des écrivain·e·s invité·e·s ? Quels statuts endossent-ils·elles au sein du festival ? En quoi les statuts respectifs des amateur·trice·s et des professionnel·le·s influencent-ils leurs rapports ? Pour terminer, nous proposerons l'étude approfondie de deux activités offertes par le festival, soit les ateliers d'écriture et les concours d'écriture, en portant une attention particulière aux interactions entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s.

### 3.1 Les rapports entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s invité·e·s

#### 3.1.1 Proximité entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s

Comme nous l'avons signalé au chapitre précédent, la possibilité de rencontrer et de fréquenter des écrivain·e·s constitue l'un des aspects les plus appréciés par les festivalier·ière·s dans leur expérience des Correspondances d'Eastman. Pour plusieurs, la visite du festival correspond à une façon de rendre la littérature plus concrète, grâce à la présence des auteur·trice·s : « ce qui fait événement, ce n'est pas le livre à part entière, mais l'écrivain venu personnellement le représenter » (Clerc, 2010 : 10). Conséquemment, les activités les plus populaires auprès des festivalier·ière·s sont celles qui mettent en vedette des écrivain·e·s, surtout si elles présentent des célébrités du monde littéraire. Près de la moitié (49 %) des personnes sondées en 2019 ont affirmé que les grandes entrevues faisaient partie de leurs activités favorites ; 32 % d'entre eux et elles ont indiqué les cafés littéraires et 23 %, les spectacles du soir<sup>127</sup>.

Certain·e·s festivalier·ière·s témoignent d'une grande curiosité envers les écrivain·e·s, qui revêtent pour eux et elles un caractère « exotique », voire « excentrique, hors normes, marginal » (Sizorn dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 : 157). Pour une partie des visiteur·euse·s, le festival représente l'occasion de découvrir un monde qui leur est inconnu, et qui leur semble parfois inaccessible, en ayant la chance de rencontrer les écrivain·e·s et de « les interroger sur leurs processus de création, sur leurs techniques, ainsi que sur leurs conditions de travail et de vie » (Sizorn dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 : 157). Pour d'autres festivalier·ière·s, qui connaissent bien le milieu littéraire, ou même qui en font partie<sup>128</sup>, Les Correspondances d'Eastman leur permettent plutôt d'approfondir leurs connaissances de ce milieu et de créer de nouveaux liens

---

<sup>127</sup> Voir la Figure VII à la p. 100.

<sup>128</sup> Soulignons que le milieu littéraire en est un particulièrement perméable : les individus qui gravitent autour de ce milieu ne se situent pas clairement à l'intérieur ou à l'extérieur de celui-ci. Il est impossible de déterminer avec exactitude qui appartient au milieu littéraire et qui en est totalement exclu·e. Voir la partie 3.2.1.

avec ses acteur·trice·s de premier plan. C'est le cas du Festivalier<sup>2</sup>, qui est membre de l'Association des auteurs et auteurs de l'Estrée et qui connaît personnellement quelques-un·e·s des écrivain·e·s invité·e·s au festival. Enfin, peu importe leur niveau d'appartenance à l'univers littéraire, l'ensemble des festivalier·ière·s profitent de différentes occasions de rencontres, plus ou moins informelles, avec les auteur·trice·s professionnel·le·s. Nous pensons par exemple à la période de questions qui suit les entrevues, aux séances de dédicaces ainsi qu'aux rencontres fortuites, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur du site du festival.

Les rapports privilégiés que permettent Les Correspondances d'Eastman avec les écrivain·e·s représentent un élément central dans l'expérience des festivalier·ière·s, qui se déplacent principalement pour « côtoyer des auteurs » (Festivalière<sup>3</sup>, entrevue, 26 février 2020). Selon la plupart des personnes rencontrées lors des entrevues, la formule du festival facilite un contact direct et convivial avec les écrivain·e·s, ce qui apparaît d'autant plus évident lorsqu'on la compare avec celle des salons du livre, où « il y a tellement de monde et où ça va vite » (Festivalière<sup>1</sup>, entrevue, 24 février 2020). Au contraire, Les Correspondances d'Eastman incitent à la réflexion et à la contemplation, voire à la lenteur : la foule est moins dense, l'ambiance est « plus détendue, plus aérée » (Festivalière<sup>6</sup>, entrevue, 3 mars 2020), et l'événement est « plus facile d'accès » (Festivalière<sup>6</sup>, entrevue, 3 mars 2020). Tous ces éléments favorisent une cordialité dans les interactions entre les participant·e·s, qu'ils et elles soient des festivalier·ière·s, des écrivain·e·s ou des animateur·trice·s.

Cette cordialité naît en grande partie d'un sentiment de proximité qui lie les participant·e·s. Selon Magali Sizorn, qui a étudié le festival français Viva Cité, dédié aux arts de la rue, trois formes de proximité peuvent advenir de la rencontre entre les festivalier·ière·s et les artistes au sein d'un festival culturel dont les activités prennent place dans des salles non conventionnelles : les

proximités physique, sociale et symbolique. La proximité physique s'instaure dès qu'il y a partage d'espace entre les artistes et le public, surtout s'il n'y a pas de frontière définie entre l'espace alloué à chacun de ces deux groupes. Le type d'espace investi par le festival joue un rôle primordial dans les rapports entre les participant·e·s. L'implantation des activités dans la rue ou dans la nature, par exemple, « amenuise la distance physiquement établie entre les acteurs et les spectateurs » (Sizorn dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 : 158) tout en diminuant l'importance accordée aux artistes, ce qui participe à la fois des proximités physique et sociale. Toujours selon Sizorn, il y a proximité sociale lorsque les artistes se montrent accessibles, « abordables et attentifs à l'autre » (Sizorn dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 : 158). La proximité sociale s'installe dès le moment où les festivalier·ière·s ne perçoivent plus de différences majeures entre leurs comportements, leur statut, et ceux des artistes. La proximité symbolique, quant à elle, naît du fait que, dans certains spectacles, les festivalier·ière·s se sentent eux-mêmes et elles-mêmes devenir des artistes : « [l]a participation aux déambulations et spectacles s'accompagnerait ainsi d'un sentiment de faire soi-même acte de création » (Sizorn dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 : 159), sentiment qui rapproche de façon symbolique les spectateur·trice·s des acteur·trice·s.

Bien que le festival Les Correspondances d'Eastman soit foncièrement différent de Viva Cité, notamment parce qu'il ne présente pas le même type d'artistes ni d'activités, il donne lieu aux mêmes formes de proximité entre les artistes et le public. À Eastman, la proximité physique se remarque par la configuration des sites du festival, qui ne prévoit aucun espace, si ce n'est la scène, qui soit entièrement réservé aux écrivain·e·s invité·e·s. Le partage d'un espace commun fait sentir aux festivalier·ière·s qu'ils et elles font partie du même groupe que les écrivain·e·s, ce qui résulte d'une proximité non seulement physique, mais aussi sociale. De plus, quelques lieux de repos sont

aménagés autant à l'intention des auteur·trice·s invité·e·s que des visiteur·euse·s. Le coin lounge, par exemple, permet aux participant·e·s du festival de manger, de boire un verre et de discuter. Nouveauté de 2017, cet endroit d'échanges est propice aux rencontres entre les festivalier·ière·s, mais aussi aux rencontres entre les professionnel·le·s du livre et les visiteur·euse·s. Situé dans l'Espace Hydro-Québec, tout juste à côté de la table réservée aux séances de dédicaces, le coin lounge encourage les membres du public à entrer en contact avec les écrivain·e·s, puis à entretenir des rapports conviviaux avec eux et elles.

Dans la même optique, le fait que les différents sites du festival sont dispersés aux quatre coins de la municipalité favorise l'établissement d'une proximité physique, dans le sens où « le festival organise un grand espace scénique où artistes et spectateurs peuvent se croiser » (Carpentier dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 : 99). Par exemple, il est possible pour un·e touriste de rencontrer par hasard un·e écrivain·e sur le trottoir ou dans un commerce du village, puis de nouer une conversation avec lui :

[I]l y a toutes sortes d'écrivains qui sont aux Correspondances : des gens célèbres et moins célèbres. Avoir l'occasion de croiser Dany Laferrière, Kim Thúy, ou je ne sais pas qui d'autre au café Les Trois Grâces, ou juste d'amorcer une conversation avec ces gens-là à brûle-pourpoint, je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de festivals littéraires qui permettent ça (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020).

Pour les lecteur·trice·s, qui ont tendance à percevoir les écrivain·e·s – surtout ceux et celles qui sont célèbres – comme des êtres inaccessibles, ce type d'expérience revêt un caractère tout à fait singulier, d'autant plus qu'il donne l'impression d'avoir accès non pas à la personnalité publique de l'auteur·trice, comme c'est le cas lors des activités de la programmation, mais bien à sa personnalité « réelle ». Ce genre de rencontre, qui se déroule à l'extérieur du cadre du festival, correspond à un « *unique, unplanned instant of meeting that cannot be programmed into the performance* » (Gomme, 2015 : 297), ce qui tend à rehausser le niveau d'appréciation des

festivalier·ière·s quant à leur expérience. Le festival met ainsi en place une « atmosphère d'authenticité qui permet des rencontres originales et quelquefois improbables » (Fabiani, 2012).

L'accessibilité des écrivain·e·s invité·e·s, qui gravitent autour des installations du festival, constitue un autre élément très positif pour les visiteur·euse·s : « Je voyais des gens, justement, qui allaient leur parler [aux écrivain·e·s] après [les cafés littéraires], et je trouvais ça intéressant de pouvoir avoir accès à eux, comme ça, sans retenue » (Festivalier5, entrevue, 26 février 2020). Les deux tiers des répondant·e·s du sondage ont dit avoir discuté avec un·e ou des écrivain·e·s invité·e·s et, dans les entrevues, les festivalier·ière·s sont nombreux·ses à mentionner la facilité avec laquelle ils et elles peuvent entrer en contact avec les écrivain·e·s sur le site des Correspondances d'Eastman, ce qui témoigne d'une proximité sociale à l'œuvre entre les deux groupes<sup>129</sup>. Pour le Festivalier2, « l'ambiance des Correspondances permet de créer ce lien-là [avec les écrivains] » (Festivalier2, entrevue, 25 février 2020). Quelques-un·e·s se disent même surpris·e·s de constater que les auteur·trice·s sont en réalité « du vrai monde » (Festivalière3, entrevue, 26 février 2020), qui présente en somme peu de différences avec les lecteur·trice·s. En plus de permettre au groupe des festivalier·ière·s de se reconnaître, à certains égards, dans la figure des écrivain·e·s, la proximité sociale instaure une « *egalitarian nature* » (Johanson et Freeman, 2012 : 312) dans les interactions entre les auteur·trice·s et le public. L'animateur Dominic Tardif résume bien la proximité sociale qui advient sur le site du festival eastmanois, en disant qu'« aux Correspondances, il y a comme un moment de détente, [...] au sens où nous sommes tous sur le même pied d'égalité » (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020).

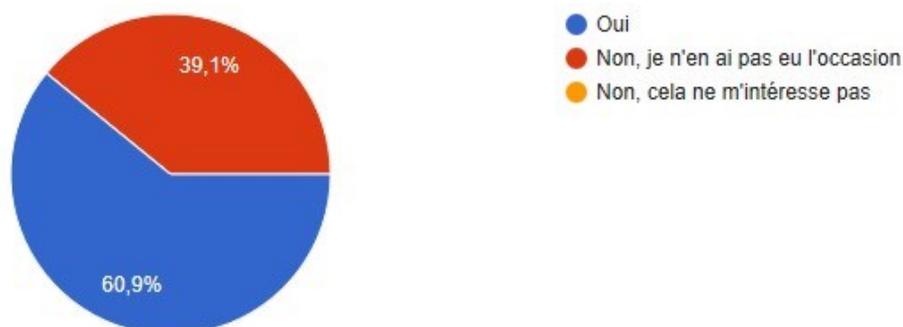
---

<sup>129</sup> Cinq des sept festivalier·ière·s interviewé·e·s ont mentionné la facilité d'accès des écrivain·e·s aux Correspondances d'Eastman. Deux personnes ne croient toutefois pas que les écrivain·e·s soient plus accessibles au festival eastmanois que dans les autres événements littéraires.

Figure X

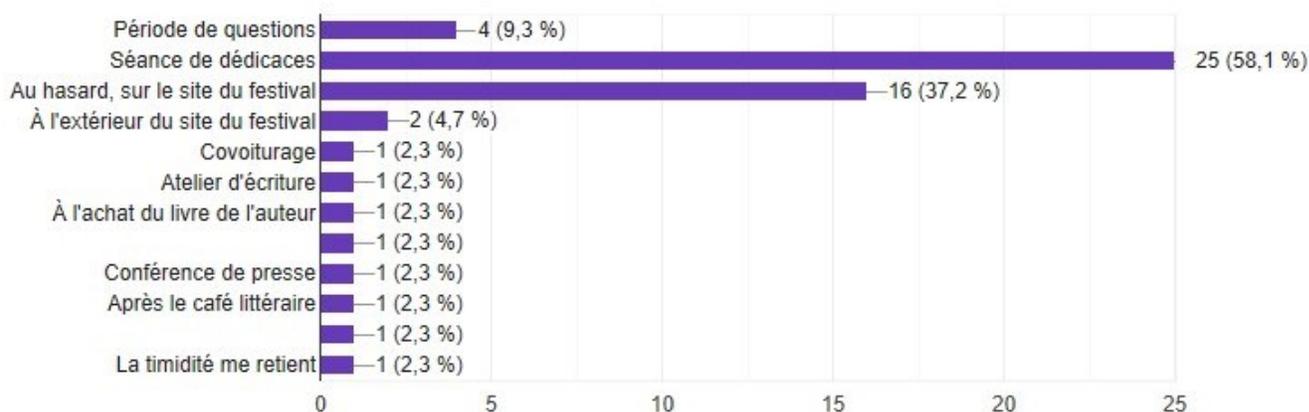
Avez-vous discuté avec un(e) ou des écrivain(e)s invité(e)s au festival?

69 réponses



Dans quel contexte avez-vous discuté avec un(e) écrivain(e) invité(e)?

43 réponses



Enfin, la proximité symbolique, plus subtile, s'observe essentiellement de deux façons aux Correspondances d'Eastman. Premièrement, par leur présence et leur écoute active lors des activités de la programmation ainsi que par leur contribution à faire avancer les réflexions lors des entrevues, les festivalier·ière·s s'inscrivent, aux côtés des auteur·trice·s, comme les

cocréateur·trice·s d'une performance<sup>130</sup>. Étant donné que toute performance nécessite « la présence concrète de participants impliqués dans [un] acte [de communication] de manière *immédiate*<sup>131</sup> » (Zumthor, 1990 : 54-55), les spectateur·trice·s font partie intégrante de la performance, d'autant plus que leurs réactions influencent les artistes. Selon Caroline Heim (2016), chercheuse spécialisée dans les études sur les publics de théâtre, les membres du public peuvent endosser différents rôles pendant une représentation, dont celui de cocréateur·trice·s. Selon le niveau d'implication des spectateur·trice·s, ce rôle peut prendre soit la forme de la participation, qui implique un comportement concret de leur part, par exemple le fait de rire ou de commenter la performance ; soit la forme de la collaboration, qui advient lorsqu'ils et elles sont conscient·e·s de jouer un rôle dans la performance ; soit la forme de la transformation, c'est-à-dire lorsqu'ils et elles se sentent transporté·e·s hors de leur vie quotidienne (Heim, 2016). Bien que le rôle de cocréateur·trice·s demeure assez abstrait, il fait en sorte de rapprocher les spectateur·trice·s des artistes invité·e·s, en leur octroyant à chacun·e, au sein de la rencontre, un statut similaire et équivalent.

Deuxièmement, les festivalier·ière·s et les auteur·trice·s se rejoignent, sur le site des Correspondances d'Eastman, par deux pratiques qui leur sont communes, soit celles de l'écriture et de la lecture. En effet, un certain nombre d'activités encouragent les lecteur·trice·s à s'adonner à la création littéraire, tandis que quelques écrivain·e·s se mettent en scène en tant que lecteur·trice·s, à l'occasion des sentiers de lecture. On assiste donc, dans une certaine mesure, à un renversement des rôles dévolus à chacun·e au sein du festival littéraire eastmanois, ce qui instaure une proximité symbolique entre les auteur·trice·s et le public. Plus encore, en dehors des activités

---

<sup>130</sup> Nous envisageons le concept de la performance de façon très large, en nous basant sur la définition qu'en donne Richard Schechner : « *a performance is an activity done by an individual or group in the presence of and for another individual or group* » (Schechner, [1977] 2003 : 22) – l'action pouvant se limiter à une prise de parole.

<sup>131</sup> Souligné dans le texte.

de la programmation, les écrivain·e·s et les festivalier·ière·s endossent le même statut, celui de visiteur·euse du village d'Eastman, ou même celui de simple passant·e (Sapiro (dir.), 2012 : 24). Dans ces moments, il n'y a plus de réelle distinction entre les deux groupes, qui n'en forment alors qu'un seul.

Par ailleurs, plusieurs auteur·trice·s invité·e·s revêtent le rôle de spectateur·trice·s lorsqu'ils et elles ne se produisent pas eux-mêmes et elles-mêmes devant le public. Comme les écrivain·e·s ont accès gratuitement à tous les cafés littéraires et grandes entrevues, certain·e·s intègrent l'assistance, allant souvent jusqu'à formuler des questions pendant la période accordée aux interventions du public. Par exemple, lors de la période de questions du café littéraire « Écrire et éditer<sup>132</sup> », le vendredi 10 août 2018, l'autrice et éditrice Dominique Demers a interrogé les panelistes à propos des ressources disponibles pour les apprenti·e·s auteur·trice·s souhaitant publier un livre. Pendant son intervention, elle n'a pas précisé son identité ni son statut au sein du festival. Ce faisant, elle a agi en tant que simple spectatrice, et non en tant qu'écrivaine invitée, bien que plusieurs personnes l'aient probablement reconnue lors de sa prise de parole. Cet exemple démontre que les frontières entre le rôle d'auteur·trice invité·e et de festivalier·ière ne sont pas tout à fait étanches dans le cadre des Correspondances d'Eastman. Soulignons également que Stéphanie Boulay, qui a assisté à plusieurs activités en tant que spectatrice, se percevait elle-même comme une festivalière en 2018, alors qu'elle était porte-parole de l'événement (Stéphanie Boulay, entrevue, 11 août 2018). Dans la même veine, avant le coup d'envoi du coquetel littéraire<sup>133</sup>, l'écrivaine Kim Thúy a aidé à servir le repas aux spectateur·trice·s. On observe en ce sens que les rôles sont loin d'être figés, les

---

<sup>132</sup> La table ronde réunissait Mylène Bouchard, directrice littéraire des Éditions La Peuplade, Alain Farah, écrivain affilié à la maison d'édition Le Quartanier, et Anne-Brigitte Renaud et Michèle Plomer, fondatrices des Éditions Chauve-souris, spécialisées dans la littérature pour la jeunesse.

<sup>133</sup> L'activité du coquetel littéraire, tenue le vendredi 9 août 2019 à 17 h 30, réunissait Christian Bégin, Kim Thúy et Véronique Grenier, qui partageaient des « anecdotes savoureuses » (Programme, 2019) pendant que les spectateur·trice·s profitaient de « bouchées gastronomiques » (Programme, 2019).

auteur·trice·s invité·e·s empruntant par moments des caractéristiques accolées à l'activité de festivalier·ière, ou même de bénévole.

Il arrive que les rapports entre les écrivain·e·s et le public sur le site des Correspondances d'Eastman convoquent simultanément les proximités physique, sociale et symbolique. Les conversations informelles entre les festivalier·ière·s et les professionnel·le·s du livre, lors des rencontres au coin lounge ou ailleurs dans le village, en sont de bons exemples. Les multiples formes de proximité à l'œuvre entre les écrivain·e·s et les visiteur·euse·s dans de telles situations sont symptomatiques de la dimension humaine et sociale au cœur de l'expérience des festivalier·ière·s, qui recherchent une familiarité dans leurs rapports avec les écrivain·e·s. Lors de ces interactions amicales, s'ils et elles sont traité·e·s avec un grand respect, les écrivain·e·s ne sont pas pour autant placé·e·s sur un piédestal. Par exemple, durant la période de questions du public de la grande entrevue avec Joséphine Bacon, le samedi 10 août 2019, une spectatrice lui a avoué avoir une folle envie de l'appeler « grand-mère ». Cette intervention montre que la festivalière a ressenti un lien filial avec l'écrivaine, ce qui témoigne d'un respect profond, mais aussi d'une grande proximité, voire d'une familiarité avec la poète innue. Dominic Tardif, qui a assisté à de nombreuses rencontres entre auteur·trice·s et festivalier·ière·s, lors des entrevues, mais aussi dans des lieux plus informels comme le café Les Trois Grâces, a notamment observé que les membres du public font montre d'un « mélange de respect et de joie » (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020) lorsqu'ils discutent avec une personnalité du monde littéraire. Ces rencontres s'inscrivent souvent de façon durable dans la mémoire des festivalier·ière·s, qui sont nombreux et nombreuses à se remémorer, parmi les moments forts de leurs expériences aux Correspondances d'Eastman, des interactions avec des écrivain·e·s qu'ils et elles admirent.

### 3.1.2 La distance entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s

Tel que mentionné ci-haut, certaines situations aux Correspondances d'Eastman permettent aux visiteur·euse·s d'entretenir des rapports de proximité, voire de partager une intimité avec les écrivain·e·s invité·e·s. Malgré tout, le traitement réservé aux auteur·trice·s agit de façon à les distinguer de la masse des festivalier·ière·s. Ce faisant, les relations entre les écrivain·e·s et le public sont marquées par « a “pull between hierarchy and equality”<sup>134</sup> » (Moran, 2000 : 8). En effet, pour toutes les raisons mentionnées ci-dessus, les écrivain·e·s font partie intégrante du public – ce qui fait naître des rapports d'égalité parmi les participant·e·s –, mais leur statut au sein de l'événement les distingue tout de même du public – ce qui instaure une différenciation entre les participant·e·s.

Lors des activités de la programmation, deux types de distance, soit une distance physique et une distance symbolique, sont à l'œuvre entre celui ou celle qui parle, l'écrivain·e professionnel·le, et ceux et celles qui écoutent, les festivalier·ière·s. En plus de se distinguer physiquement de la masse de spectateur·trice·s, par leur occupation de l'espace – ils et elles sont placé·e·s sur une scène légèrement surélevée, à l'avant –, les écrivain·e·s invité·e·s se différencient du public par leur statut professionnel. Selon une bénévole rencontrée en 2017, les auteur·trice·s aiment particulièrement être invité·e·s aux Correspondances d'Eastman parce qu'ils et elles y sont reçu·e·s en tant qu'écrivain·e·s et entièrement reconnu·e·s comme tel·le·s, notamment dans les rencontres où ils et elles sont principalement questionné·e·s sur leurs œuvres et sur leur pratique d'écriture. Une invitation au festival confirmerait ainsi leur statut d'écrivain·e : « mis·e en scène comme écrivain·e, il ou elle est auteur·e dans le regard des autres, ce qui l'autorise à se voir et à se dire lui-

---

<sup>134</sup> Voir Joshua Gamson (1994). *Claims to Fame: Celebrity in Contemporary America*, Berkeley, University of California Press, 270 p.

même ou elle-même auteur·e » (Rabot dans Sapiro et Rabot (dir.), 2017 : 293-294). À cet égard, le directeur général de l'événement considère qu'il est primordial d'accueillir les écrivain·e·s comme de véritables artistes professionnel·le·s, en leur offrant un cachet considérable et en défrayant leur hébergement, leurs repas et leurs déplacements (Raphaël Bédard-Chartrand, entrevue, 10 février 2020). Cette attention de l'organisme est particulièrement appréciée par les invité·e·s, que ce soient les animateur·trice·s ou les écrivain·e·s :

Souvent, dans le monde littéraire, les écrivains, les animateurs, les animatrices, on va se faire proposer d'animer des trucs pour pas grand-chose, sinon bénévolement. Aux Correspondances, ce n'est pas ça du tout : on est bien accueillis, c'est-à-dire qu'on est logés, on prend soin de nous, on nous donne un *per diem* pour nous nourrir, et on a un cachet qui est substantiel (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020).

Un des éléments principaux qui établit une distance entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s a trait à la transaction monétaire : les visiteur·euse·s se déplacent et paient un prix d'entrée plutôt élevé<sup>135</sup> « pour assister à une conversation » (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020) entre auteur·trice·s. Dans le cadre d'un événement mettant en vedette des professionnel·le·s de l'écriture, l'argent agit comme un « symbole des rapports sociaux qui par sa médiation s'instituent » (Féménias dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 : 207). La transaction monétaire tend à influencer les rapports entre la personne qui paie et celle qui est payée, et à accentuer la distinction entre écrivain·e·s et spectateur·trice·s. En ce sens, la présence des festivalier·ière·s sous le chapiteau renforce à elle seule le statut distinct dont bénéficient les écrivain·e·s professionnel·le·s.

La perception idéalisée qu'entretiennent certains membres du public par rapport aux écrivain·e·s constitue un autre élément de taille qui crée une distance entre les écrivain·e·s et les festivalier·ière·s. Si certain·e·s visiteur·euse·s, comme le Festivalier2, se sentent tout à fait à l'aise

---

<sup>135</sup> En 2019, le prix d'entrée pour les cafés littéraires et les grandes entrevues, d'une durée approximative d'une heure, était de 24 \$ pour les client·e·s régulier·ière·s et de 12 \$ pour les étudiant·e·s. L'ensemble des activités jeunesse étaient gratuites, et les lectures publiques et les ateliers d'écriture étaient accessibles avec le stylo-passeport, vendu 14 \$.

auprès des écrivain·e·s et se considèrent comme leur égal·e, plusieurs les voient plutôt comme des figures de référence. Les propos tirés des entrevues montrent en effet qu'une certaine supériorité sur le plan intellectuel est accordée aux écrivain·e·s, étant donné qu'ils et elles sont en mesure d'apporter des réflexions approfondies sur divers sujets, et ainsi de nourrir les spectateur·trice·s d'un point de vue cognitif. Le Festivalier<sup>5</sup> considère que les auteur·trice·s disposent d'une véritable expertise, dont il peut bénéficier en assistant aux activités du festival : « Je trouvais ça intéressant de pouvoir y aller et que ça soit quatre panelistes qui écrivent, qui font ça de leur vie, penser aux mots, penser à des phrases, penser à tout ça... De voir comment, eux, ils voyaient ça [la dualité entre la mélancolie et le sublime] » (Festivalier<sup>5</sup>, entrevue, 26 février 2020).

Cette tendance à idéaliser la figure de l'écrivain·e, qui rend les invité·e·s intimidant·e·s aux yeux d'une partie du public, transparaît dans les rapports entre les participant·e·s. D'une part, la déférence dont la majorité des festivalier·ière·s font preuve à l'égard des auteur·trice·s invité·e·s contribue à magnifier leur statut au sein du festival : « Les gens s'adressent avec une espèce de révérence, que je trouve presque comique, aux écrivains. [...] Les gens sont vraiment très, très révérencieux, très, très polis et généreux » (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020). Bien que certaines interventions indiscrettes ou inappropriées soient parfois inévitables lors de la séance de questions, celles-ci se font assez rares, aux dires des personnes rencontrées en entrevue<sup>136</sup>. Dominic Tardif précise que, lors des activités qu'il a animées aux Correspondances d'Eastman, il n'est « jamais arrivé que quelqu'un pose une question qui dépassait vraiment la ligne et qu'[il] doive recadrer » (Dominic Tardif, entrevue, 20 mars 2020). D'autre part, certain·e·s festivalier·ière·s évitent d'entrer en contact avec les écrivain·e·s invité·e·s, parce qu'ils et elles ne se sentent pas à

---

<sup>136</sup> Une seule festivalière a mentionné que les questions du public n'étaient pas toujours pertinentes – « il y en a qui répètent exactement ce qu'on vient de dire » (Festivalière<sup>6</sup>, entrevue, 3 mars 2020) –, mais qu'elles le sont de manière générale.

la hauteur d'interagir avec eux et elles. On observe en ce sens que l'admiration de certain·e·s festivalier·ière·s envers les écrivain·e·s entrave les rapports de proximité entre les deux groupes. Selon l'étude menée par Adeline Clerc au Salon du livre de Nancy en 2008 et 2009, le facteur principal qui freine les interactions entre auteur·trice·s et lecteur·trice·s dans les manifestations littéraires publiques a trait au statut supérieur accordé aux écrivain·e·s par les lecteur·trice·s :

La peur de se sentir ridicule, de dire des choses inintéressantes alors que la personne qui se trouve face à eux est considérée comme un être supérieur – et ce, malgré la volonté des organisateurs de créer un dispositif favorisant une rencontre « naturelle » – sont les éléments récurrents qui justifient cette gêne [de rencontrer physiquement les auteurs] (Clerc, 2010 : 19).

On retrouve la même timidité aux Correspondances d'Eastman, où quelques festivalier·ière·s ne sont pas à l'aise de prendre la parole devant « des gens qui ont tellement réalisé dans leur vie qu'ils sont invités à parler, à travers de leurs œuvres, d'un sujet » (Festivalier5, entrevue, 26 février 2020). À ce sujet, n'oublions pas que le fait de questionner les écrivain·e·s « requiert [...] des dispositions scolastiques et un sentiment de légitimité culturelle » (Sapiro *et al.*, 2015 : 126), surtout lorsque l'intervention est faite devant un public nombreux, par exemple durant la séance de questions des grandes entrevues, où l'assistance avoisine parfois les 200 spectateur·trice·s. Dans de telles situations, la difficulté d'entrer en contact avec les écrivain·e·s est exacerbée parce qu'il s'agit de vedettes littéraires, qui attirent de grandes foules et qui suscitent l'intérêt non seulement des festivalier·ière·s, mais aussi des organisateur·trice·s et des journalistes : « Les écrivains, comme je te dis, ils ne sont pas faciles d'approche, à moins d'avoir de jeunes inconnus. Tout le monde se “garroche”, à commencer par le CA [conseil d'administration], les journalistes » (Festivalière6, entrevue, 3 mars 2020). La tête d'affiche de la grande entrevue du 8 août 2019, David Goudreault, avait d'ailleurs été présentée par l'animateur comme une « rock star littéraire » (Jérémy Laniel, grande entrevue, 8 août 2019). Cette figure illustre bien l'ampleur de la popularité de ces écrivain·e·s, qui renforce leur caractère inaccessible aux yeux de certain·e·s festivalier·ière·s.

La plupart des festivalier·ière·s interviewé·e·s ont mentionné être plus à l'aise de discuter avec les écrivain·e·s seul·e à seul·e ou en petit groupe, dans des circonstances informelles comme les séances de dédicaces. La distance physique qui sépare les spectateur·trice·s des écrivain·e·s joue parfois un rôle décisif dans les possibilités d'interactions : « Peut-être que si j'avais été proche, à l'avant, j'aurais été curieuse de lui poser une question [à Joséphine Bacon]. [...] Puis, pour Benoit [Côté], je crois qu'on en a posé une, parce qu'on était à la première rangée » (Festivalière3, entrevue, 26 février 2020). Les propos de la Festivalière3 montrent que, plus la distance physique séparant les participant·e·s est réduite, plus les festivalier·ière·s seront porté·e·s à s'adresser aux auteur·trice·s. Parmi les sept festivalier·ière·s rencontré·e·s en entrevue, deux personnes ont tout de même témoigné de leur embarras à approcher les auteur·trice·s, et ce peu importe le contexte. La Festivalière6 nous a confié qu'elle « ne [s]e sen[t] pas capable de discuter avec eux [les écrivains] parce qu[']elle n'[a] pas assez de connaissances littéraires » (Festivalière6, entrevue, 3 mars 2020). Bien qu'elle soit une grande lectrice, cette festivalière ne s'autorise à parler de littérature qu'avec ses proches. Elle a cité en exemple la romancière magogoise Michèle Plomer, avec qui elle entretient des liens d'amitié et à qui elle aime poser des questions sur son processus de création. Certain·e·s envisagent en ce sens les interactions avec les écrivain·e·s comme un exercice mettant en évidence leurs lacunes, ce qu'ils et elles préfèrent éviter.

Par ailleurs, à cause de la vision idéalisée entretenue à l'égard des écrivain·e·s, les contacts avec les invité·e·s prennent parfois une importance démesurée aux yeux des visiteur·euse·s. Par exemple, le Festivalier4 a été très ému lorsque Benoit Côté, un écrivain faisant partie de son cercle élargi de connaissances, lui a fait signe de venir le rejoindre à sa table. Ce geste, assez banal à première vue, revêtait une signification particulière aux yeux du Festivalier4, qui ne se sentait pas autorisé à aller vers l'écrivain. Celui-ci s'est donc senti privilégié d'être interpellé par un écrivain

et de pouvoir partager son repas avec lui, à tel point que cet événement figure parmi ses deux moments forts de son expérience aux Correspondances d'Eastman. Cette anecdote met en évidence la valeur accordée aux écrivain·e·s, qui sont considéré·e·s par certain·e·s comme un groupe à part, auquel les festivalier·ière·s ne peuvent pas se mêler. Une partie des festivalier·ière·s se contentent d'assister aux échanges de ce groupe, sans y prendre part : « J'aime cet univers [littéraire], j'aimerais en faire partie [...], mais on dirait que je suis un *outsider*. J'aime ça le regarder de l'extérieur » (Festivalier5, entrevue, 26 février 2020). L'incursion de ces participant·e·s dans le milieu littéraire, bien que celui-ci ne soit pas étanche, est alors limitée, car ils et elles ne bénéficient pas d'un contact direct avec les écrivain·e·s, qui sont les principaux acteur·trice·s de cet univers hermétique.

### 3.1.3 Proximité et distance : l'exemple des brunchs littéraires

L'activité des brunchs littéraires, que nous avons brièvement décrite au premier chapitre, illustre bien la complexité des rapports entre les festivalier·ière·s et les auteur·trice·s, qui tendent à être rapproché·e·s et éloigné·e·s à la fois sur le site des Correspondances d'Eastman. La configuration du bistro Les Trois Grâces, qui accueille l'activité, fait en sorte de rapprocher les participant·e·s les un·e·s des autres, c'est-à-dire non seulement les spectateur·trice·s, mais aussi l'écrivain·e invité·e, puisque tou·te·s partagent le même espace restreint. Le fait que les membres de l'assistance disposent de peu d'espace provoque dès le départ « *a closer relationship with those around that will cause reactions to a performance to be magnified* » (White, 2013 : 136), ce qui favorise leur appréciation du moment et contribue à rendre leur expérience unique. L'étroitesse de la salle et le nombre restreint de spectateur·trice·s instaurent une intimité appuyée par le ton de la confession employé par l'écrivain·e. Cette atmosphère de proximité, qui naît aussi du fait que

l'écrivain·e ne siège pas sur une scène, mais plutôt au même niveau que les festivaliers, favorise les interventions spontanées du public, durant l'activité, et les discussions amicales, lors de la période de questions. Une fois le brunch terminé, certain·e·s festivalier·ière·s vont même jusqu'à manifester leur affection envers l'écrivain·e invité·e par le biais de bises et d'embrassades<sup>137</sup>, les contacts physiques agissant de façon à abolir toute distance, du moins physique, entre les deux parties. L'écrivain·e se distingue tout de même du lot par la position qu'il ou elle occupe dans l'espace, étant donné qu'il ou elle est placé·e à l'avant. De plus, les invité·e·s des brunchs littéraires sont pour la plupart des auteur·trice·s établi·e·s qui disposent d'une reconnaissance importante du milieu littéraire et d'une grande popularité auprès du public élargi. Dans certains cas, on peut même parler de célébrités, comme pour Kim Thúy, tête d'affiche au brunch littéraire du dimanche 12 août 2018, qui est bien connue à l'extérieur du cercle des adeptes de littérature<sup>138</sup>. Le statut particulier des invité·e·s au sein du milieu littéraire et culturel québécois tend ainsi à instaurer une distance symbolique entre l'écrivain·e et le public.

Lors de la séance de questions du brunch littéraire avec Dominique Demers, le samedi 11 août 2018, les festivalier·ière·s se sont surtout intéressé·e·s à la démarche d'écriture de l'autrice, la plupart souhaitant recevoir des conseils pour nourrir leur propre pratique. Le fait qu'une grande proportion des festivalier·ière·s se prêtent eux-mêmes ou elles-mêmes à la création littéraire, de façon amateur ou professionnelle, expliquerait « *why so many questions to authors at festivals are "how to" questions, asking them to describe their techniques, work habits and dealings with agents and publishers* » (Ommundsen, 2009 : 28). Dans cette optique, les écrivain·e·s invité·e·s se démarquent nettement des spectateur·trice·s grâce à leur expérience de l'écriture et du métier

---

<sup>137</sup> Voir la photo en Annexe VII.

<sup>138</sup> À titre d'exemple, en 2019, la page Facebook de l'autrice était suivie par plus de 16 000 abonné·e·s.

d'écrivain·e, dont ils ou elles font bénéficier l'auditoire. On peut donc dire que l'activité du brunch littéraire instaure une proximité entre l'écrivain·e et son public, tout en accordant au premier un statut distinct. Comme nous l'avons évoqué plus haut, les festivalier·ière·s jouent un rôle important dans cette distanciation, étant donné que leur façon de se comporter tend à accorder une certaine supériorité aux écrivain·e·s invité·e·s. Le fait de demander des conseils d'écriture, par exemple, instaure un rapport semblable à celui de l'élève vis-à-vis de l'enseignant·e.

### *3.1.4 Des rencontres déterminantes*

Les lieux de socialisation tels que les festivals littéraires permettent à deux agent·e·s situé·e·s aux extrémités de la chaîne du livre, les auteur·trice·s et les lecteur·trice·s, de se rencontrer concrètement, et plus seulement par le truchement de l'objet-livre ou des médias. Il importe donc d'étudier les rapports entre les écrivain·e·s et le public sur le site d'un festival littéraire en allant au-delà de la dualité entre la proximité et la distance. Les occasions de rencontre propres aux manifestations littéraires publiques comme les salons du livre et les festivals littéraires permettent à une relation plutôt abstraite – celle propre à la communication littéraire<sup>139</sup>, où auteur·trice et narrateur·trice se confondent parfois – de se matérialiser :

Les salons du livre incarnent et, d'une certaine manière, actualisent leur image [des écrivains], vue à la télévision, ou encore leur voix entendue sur les ondes. En somme, ils donnent à ces personnages une consistance réelle, si bien qu'une relation de parité s'instaure entre le lecteur et l'écrivain, chacun visualisant l'autre. [...] La figure de l'écrivain, tout comme celle du lecteur, se trouvent alors prises dans un procédé de « monstration », chacun se dévoilant à l'autre (Clerc, 2010 : 12).

Les festivals littéraires, de la même façon que les salons du livre, placent les écrivain·e·s et les lecteur·trice·s dans une situation de découverte réciproque. En effet, les rencontres publiques

---

<sup>139</sup> Voir Ioana Vultur (2014). « La littérature comme forme de communication », *Hermès*, n° 70, p. 140-143.

organisées par les festivals amènent les lecteur·trice·s à confronter leur vision de l'auteur·trice – souvent idéalisée – à sa personne réelle, et vice-versa, ce qui amène parfois des situations de « désenchantement (déception) » ou d'« enchantement (admiration) » (Clerc, 2010 : 7). Le cas échéant, les rencontres s'érigent comme des moments marquants, autant pour les lecteur·trice·s que pour les auteur·trice·s.

Du côté des auteur·trice·s, qui écrivent en ayant en tête un lecteur modèle<sup>140</sup>, par définition inaccessible, les rencontres permettent de concrétiser l'image qu'ils et elles se font de leur lectorat, ou du moins d'une partie de celui-ci. Les festivals et les autres manifestations littéraires publiques représentent en ce sens une occasion pour les écrivain·e·s de « tâte[r] le pouls de [leur] public » (Stéphanie Boulay, entrevue, 11 août 2018) et de jeter un œil nouveau sur leur production, grâce aux interprétations proposées par les différent·e·s lecteur·trice·s. Alors que la lecture correspond à un acte de réception plus ou moins passif, étant donné que l'écrivain·e détient le contrôle sur la communication, les rencontres publiques mettent de l'avant les lecteur·trice·s comme des producteur·trice·s de sens, qui nourrissent l'écrivain·e « en lui apportant des témoignages sur sa réception, en le poussant à une démarche réflexive et en l'amenant à aller encore plus loin que dans son texte écrit » (Rabot dans Sapiro et Rabot (dir.), 2017 : 227). L'écrivaine et doctorante Catherine Voyer-Léger a notamment souligné, lors de sa participation au café littéraire « Mélancolies d'aujourd'hui », le 10 août 2019, l'importance d'écouter ce que les lecteur·trice·s ont à dire, dans le sens où leurs propos révèlent souvent aux auteur·trice·s des sens nouveaux, qui ne se retrouvaient pas au départ dans le projet d'écriture.

---

<sup>140</sup> Voir Umberto Eco (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, coll. « Le Livre de poche », Paris, Grasset et Fasquelle, 315 p.

Les rencontres entre auteur·trice·s et lecteur·trice·s, surtout celles qui ne sont pas limitées dans le temps, qui vont au-delà d'une rapide dédicace et qui autorisent des conversations élaborées, mettent en évidence l'impact d'une œuvre dans la vie des gens. Dans certains cas, les écrivain·e·s vont jusqu'à recevoir des confidences intimes de la part du public :

Les gens se sont identifiés au narrateur de ton histoire et, quand ils te parlent, c'est à ce narrateur-là qu'ils parlent. Je trouve ça intéressant, parce qu'il n'y a pas de filtre. Souvent, les gens vont se livrer complètement : ils vont pleurer et dire des secrets, des choses qu'ils n'ont jamais dites à personne (Stéphanie Boulay, entrevue, 11 août 2018).

Lors de telles rencontres, la relation qui s'établit entre les écrivain·e·s et leurs lecteur·trice·s se « situ[e] sur le double terrain de l'émotion et de l'échange intellectuel » (Rabot dans Sapiro et Rabot (dir.), 2017 : 216), ce qui accentue le caractère amical, et parfois intime, de leurs rapports. En établissant de telles relations avec les auteur·trice·s, où les rapports émotifs et cognitifs se mêlent, les festivalier·ière·s se sentent davantage intégré·e·s à la communauté littéraire et développent « un sentiment d'appartenance à une “communauté émotionnelle” (au sens wébérien<sup>141</sup>) d'amoureux de la littérature » (Sapiro *et al.*, 2015 : 126). Ce type particulier de relation qui se noue avec les écrivain·e·s professionnel·le·s rejoint toutes les dimensions de l'expérience des festivalier·ière·s selon le schéma développé par Millicent Weber (2018) – soit les dimensions cognitive, affective, sociale et esthétique<sup>142</sup> –, ce qui surdétermine l'importance d'une telle rencontre pour les lecteur·trice·s. Les entrevues menées auprès des festivalier·ière·s le confirment : aux Correspondances d'Eastman, les contacts avec les écrivain·e·s invité·e·s, aussi minimes soient-ils, produisent un impact considérable dans les expériences des visiteur·euse·s, quitte à devenir marquantes ou même inoubliables pour certain·e·s.

---

<sup>141</sup> Voir Max Weber (2003). *Économie et société*, coll. « Agora. Les classiques », Paris, Pocket, 2 vol.

<sup>142</sup> Voir Chapitre 2.

Pour quelques festivalier·ière·s, ce n'est pas la rencontre avec les écrivain·e·s qui est importante, mais bien leurs œuvres ainsi que les réflexions qu'ils et elles ont à apporter. Il demeure que la plupart des visiteur·euse·s assistent aux activités des Correspondances d'Eastman dans la visée de voir des auteur·trice·s, ou encore dans l'espoir de les rencontrer personnellement, voire de nouer des relations durables avec eux et elles. En effet, les lecteur·trice·s ont l'impression d'établir un contact plus « authentique, [...] efficace, voire [...] démocratique » (Baetens, 2016 : 83) en ayant directement accès à la personne « intime, “réelle”, voire “naturelle” » (Clerc, 2010 : 6) de l'auteur·trice, plutôt qu'à son œuvre écrite. Si certaines personnes se contentent de regarder les écrivain·e·s de loin et de les écouter parler pendant les entrevues et les tables rondes, tou·te·s ne se satisfont pas d'une rencontre à distance avec les invité·e·s. Différents types de contact sont recherchés par les festivalier·ière·s auprès des écrivain·e·s, que ce soit un échange succinct lors d'une dédicace ou une discussion approfondie et personnelle avec un·e écrivain·e. Or, peu importe la forme et la durée du contact avec l'écrivain·e, il en advient un sentiment d'intimité, qui rend la rencontre spéciale aux yeux des festivalier·ière·s :

Que la conversation entre un visiteur-lecteur et un écrivain dure quelques secondes – équivalentes au temps que prend la dédicace et l'achat d'un livre – ou avoisine les trente minutes, il n'en demeure pas moins que le sentiment qui prime est celui de l'exclusivité, celui d'un moment intime, personnel partagé entre deux individus (Clerc, 2010 : 12).

Pour plusieurs festivalier·ière·s, le désir de connaître les écrivain·e·s se réalise dans le simple fait de les voir « en vrai », sans qu'il y ait nécessairement de contact direct avec eux et elles. La configuration des sites du festival est notamment conçue de façon à ce que les écrivain·e·s invité·e·s soient constamment offert·e·s aux regards du public, tout en étant mêlé·e·s à la foule, ce qui donne l'impression d'une proximité accrue entre les festivalier·ière·s et les auteur·trice·s. L'Espace Hydro-Québec, dans lequel sont réunis l'Espace lounge, la Biblairie GGC et le service de restauration, constitue un lieu qui favorise particulièrement la proximité entre le groupe des

auteur·trice·s et celui des festivalier·ière·s. La Festivalière<sup>3</sup> et le Festivalier<sup>4</sup> ont fait référence à cet espace à maintes reprises durant leur entrevue. La plupart des moments forts du couple ont pris place dans cet espace, où les deux festivalier·ière·s ont eu la chance de côtoyer de près certain·e·s écrivain·e·s invité·e·s. Parmi ces moments marquants, retenons celui où le couple était assis à proximité de Joséphine Bacon, à l'heure de l'apéro :

[Ê]tre assise à côté de Joséphine Bacon, prendre un verre de vin blanc... Dans ma vie, je n'oublierai jamais ça. J'ai adoré ce qu'elle a dit sur scène, j'ai bu ses mots... Mais de savoir que je pouvais être assise à côté d'elle et qu'elle était toute simple [...]. Pour moi, c'était un beau moment, vraiment (Festivalière<sup>3</sup>, entrevue, 26 février 2020).

Selon ce témoignage, la simple possibilité d'être assise près de la poète innue, sans même qu'il y ait de contact avec elle, constitue une expérience mémorable, qui surpasse celle d'assister à l'entrevue. La rencontre s'incarne alors dans un « simple contact visuel » (Clerc, 2010 : 12), rendu possible par la présence physique de l'écrivaine sur le site du festival. La Festivalière<sup>3</sup> considère par ailleurs que les écrits et les interventions médiatiques d'un·e auteur·trice ne suffisent pas à bien le ou la connaître. Pour ce faire, il importe en effet d'avoir accès à sa personne physique : « [Nos attentes étaient] de la connaître un peu mieux [Joséphine Bacon], parce qu'on la connaissait par ses paroles, ses mots, dans des livres et dans ce qu'on entendait à la radio. Je voulais la voir et l'entendre » (Festivalière<sup>3</sup>, entrevue, 26 février 2020). En somme, pour la Festivalière<sup>3</sup>, l'expérience aux Correspondances d'Eastman se veut d'abord et avant tout une occasion de voir une écrivaine qu'elle admire non seulement pour son écriture, mais aussi pour ce qu'elle est en tant qu'être humain. Ce faisant, cette festivalière agit davantage comme une « *fan* », car son « intérêt se porte surtout sur la personne qui l'a produite [l'œuvre] » (Clerc, 2010 : 7), et non sur l'œuvre en soi. De ce point de vue, les écrivain·e·s invité·e·s au festival incarnent véritablement le statut de célébrités, car ils et elles sont estimées autant – ou même plus, selon les cas – pour ce qu'ils et elles sont que pour leurs réalisations.

Bien que les contacts visuels permis par cette proximité ajoutent du relief à l'expérience des festivalier·ière·s, le fait de parler directement aux auteur·trice·s rend cette expérience encore plus spéciale pour les visiteur·euse·s. Plusieurs festivalier·ière·s rencontré·e·s en entrevue insistent sur l'importance d'échanger et d'entretenir des contacts humains avec les écrivain·e·s, sans avoir l'impression de côtoyer une figure supérieure. Ces rencontres, qui mettent en jeu des rapports plus intimes, donnent l'impression aux festivalier·ière·s de découvrir personnellement l'auteur·trice et ses qualités humaines :

Sa fierté est toute là, et son humilité aussi. Alors, de la découvrir [Joséphine Bacon] un petit peu plus à proximité comme être humain, j'ai trouvé ça vraiment [enrichissant]... Et les deux dédicaces très personnalisées me montraient que c'est une femme, une autrice qui a tellement de sensibilité. En peu de mots, elle comprend (Festivalière1, entrevue, 24 février 2020).

Les rencontres lors desquelles les festivalier·ière·s ont le temps de discuter avec les écrivain·e·s impliquent un rapport particulier entre les deux parties, car elles convoquent simultanément la personne de l'auteur·trice comme être humain et comme expert·e dans le domaine de l'écriture. De ce fait, les festivalier·ière·s se sentent à la fois rapproché·e·s et éloigné·e·s de cette figure : ils et elles peuvent mesurer leurs ressemblances avec les auteur·trice·s, mais continuent à les élever à un rang supérieur, du fait de leurs aptitudes littéraires et de leur statut de personnalité publique. Nombre de festivalier·ière·s placent effectivement une grande admiration dans la figure de l'écrivain·e et, par conséquent, tendent à idéaliser les membres de la communauté littéraire. Or, lorsqu'ils et elles sont amené·e·s à côtoyer les écrivain·e·s de près, les festivalier·ière·s sont souvent charmé·e·s par l'humilité et la simplicité affichée par les écrivain·e·s. Le fait que les écrivain·e·s adoptent un tel comportement tend à les rendre faciles d'approche pour le commun des mortels. En plus de l'humilité et de la simplicité, la sincérité est l'une des qualités les plus recherchées et appréciées par le public eastmanoïse :

En ce qui concerne madame Bacon, elle est pareil quand elle s'adresse à un auditoire – sa grande simplicité et son petit sens de l'humour – que lorsqu'elle s'adresse individuellement [aux lecteurs]. Ça m'a frappée. Ça fait partie des grandes personnes : il n'y a pas de personnage. Biz, je le voyais échanger avec les gens. Grande simplicité lui aussi. Tu sens que son intérêt pour les jeunes n'est pas factice ; il est franc (Festivalière1, entrevue, 24 février 2020).

Comme le souligne la Festivalière1, les visiteur·euse·s des Correspondances d'Eastman souhaitent avoir accès à la « vraie » personne de l'auteur·trice, et non à un personnage. Cette affirmation rejoint les propos de la Festivalière6, qui « n'aime pas [s]e faire manipuler » (Festivalière6, entrevue, 3 mars 2020) par des écrivain·e·s qui tentent d'émouvoir leur public à tout prix, en surjouant la carte des émotions durant une lecture publique ou une entrevue<sup>143</sup>. Cela démontre que, pour la majorité des festivalier·ière·s, il importe que les écrivain·e·s invité·e·s montrent au public leur personnalité « réelle » et fasse preuve de sincérité dans leurs émotions et leurs propos, plutôt que de se mettre en scène. Les rencontres individuelles constituent à cet égard un moyen pour vérifier la sincérité des auteur·trice·s, en comparant leurs agissements devant un public à ceux devant une personne seule. Bien qu'il soit impossible pour les visiteur·euse·s de réellement connaître les écrivain·e·s invité·e·s – ces écrivain·e·s sont en constante représentation, car ils et elles promeuvent une image précise d'eux-mêmes et d'elles-mêmes durant le festival –, l'impression de faire face à une personne sincère, dont l'attitude et le propos ne changent pas selon le contexte, est suffisante pour améliorer l'expérience des festivalier·ière·s. Cette expérience est d'autant plus positive lorsque les écrivain·e·s témoignent d'un intérêt envers leurs interlocuteur·trice·s. En somme, étant donné que les lecteur·trice·s « ont tendance à juger les écrivains, en premier lieu, pour leur comportement, leur manière d'être en public et non pour leurs écrits ou leurs compétences littéraires » (Clerc, 2010 : 9), les qualités humaines déployées par les auteur·trice·s invité·e·s aux Correspondances d'Eastman influencent l'appréciation des

---

<sup>143</sup> La Festivalière6 donne l'exemple de Louise Portal, qui « part à pleurer » (Festivalière6, entrevue, 3 mars 2020) souvent lors de ses apparitions au festival.

festivalier·ière·s, autant en ce qui a trait à leurs expériences du festival qu'à leur lecture de l'œuvre de ces écrivain·e·s.

La simplicité, l'humilité et la sincérité dont font preuve la majorité des écrivain·e·s permettent également aux festivalier·ière·s de se reconnaître dans ces figures qu'ils et elles croyaient supérieures, ce qui constitue un facteur d'appréciation majeur des rencontres. Une festivalière rencontrée sur le site en 2019 nous a d'ailleurs confié que c'est en prenant conscience de leur intérêt commun pour la lecture, l'écriture et la bonne nourriture qu'elle était parvenue à faire tomber les barrières qu'elle s'était créées entre les écrivain·e·s et elle. Celle qui se contentait au départ de visiter les jardins d'écriture, parce qu'elle était trop intimidée à l'idée de discuter avec les écrivain·e·s, se sent plus à l'aise d'aller vers eux et elles depuis qu'elle a constaté leurs ressemblances. On observe en ce sens que Les Correspondances d'Eastman participent, dans certains cas, à démystifier la figure de l'écrivain·e aux yeux du grand public. Cette démystification opère toutefois dans le seul temps et le seul lieu du festival ; une fois l'événement passé, l'écrivain·e redevient un être à part.

Les contacts visuels et les conversations brèves et informelles avec les écrivain·e·s invité·e·s constituent un facteur d'appréciation majeur pour les festivalier·ière·s eastmanois·e·s. Il faut tout de même préciser qu'un petit nombre de visiteur·euse·s ne se contentent pas de ce genre de rapports et amènent la rencontre avec les écrivain·e·s à un tout autre niveau de proximité. C'est le cas du Festivalier2, qui considère que la rencontre avec un·e auteur·trice doit se réaliser dans une activité sociale et amicale :

F2 : Des fois, je ne connais pas un auteur, puis là j'apprends à le connaître et je vais aller prendre un café avec lui ou avec elle.

MF : Donc, pour vous, découvrir un auteur, ce n'est pas seulement découvrir ce qu'il écrit, mais vraiment entrer en contact avec la personne derrière le livre...

F2 : Oui, entrer en contact avec la personne et en même temps avoir cette expérience de connaître l'auteur. Des fois on prend une bière, des fois un café, et on parle de ce qu'on fait. C'est vraiment intéressant (Festivalier2, entrevue, 25 février 2020).

La façon dont le Festivalier2 souhaite entrer en contact avec les auteur·trice·s dépasse le cadre des activités des Correspondances d'Eastman, où des rôles – même s'ils ne sont pas figés – demeurent dévolus aux écrivain·e·s et aux festivalier·ière·s. En voulant apprendre à connaître les écrivain·e·s par le biais de sorties amicales, le Festivalier2 envisage non pas une rencontre entre un·e auteur·trice et un lecteur, mais bien une rencontre entre deux personnes liées par un intérêt commun. Il conçoit en ce sens les rencontres avec les auteur·trice·s de la même façon que les rencontres avec les bénévoles et les autres festivalier·ière·s. Ce genre de rencontres amicales avec les écrivain·e·s tend à placer les deux parties sur un pied d'égalité, ce qui est facilité par l'appartenance du Festivalier2 à l'univers littéraire estrien<sup>144</sup>. Le Festivalier2 précise que ces rencontres ont souvent lieu pendant la fin de semaine du festival, à Eastman, mais qu'elles se déroulent parfois à un autre moment, surtout si les auteur·trice·s résident dans la région des Cantons-de-l'Est. Dans de tels cas, la rencontre sort véritablement du cadre du festival pour s'inscrire dans la vie quotidienne des participant·e·s, ce qui limite d'autant plus les distinctions à l'œuvre entre l'écrivain·e et le festivalier.

En terminant, soulignons qu'un autre type de rencontre, qu'on pourrait qualifier de symbolique, advient lorsque, au gré des discussions d'une table ronde ou d'une entrevue, les spectateur·trice·s en viennent à se reconnaître dans la personne ou dans le parcours d'un·e écrivain·e. La Festivalière7, qui est née en Europe et qui réside aujourd'hui à Montréal, a vécu cette forme particulière de rencontre à quelques reprises, lorsque des auteur·trice·s témoignaient de leur récit d'immigration ou abordaient des thèmes liés à l'exil, tels que « l'identité, la double identité [et] le

---

<sup>144</sup> Bien qu'il n'ait publié aucun livre, le Festivalier2 est membre de l'Association des auteures et auteurs de l'Estrie.

retour chez soi » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020). Pour ce qui est de la Festivalière6, qui a suivi une formation universitaire en arts visuels, c'est par leurs processus de création qu'elle s'est reconnue chez les écrivain·e·s :

MF : Qu'est-ce que vous aimez le plus dans ces tables rondes ?

F6 : C'est le cheminement de l'artiste, ses angoisses, ses bons coups... De voir que, finalement, la création se rejoint partout, que ce soit visuel ou littéraire.

MF : Donc de vous reconnaître dans le parcours d'un autre artiste.

F6 : Oui (Festivalière6, entrevue, 3 mars 2020).

Dans ces moments, sans même discuter avec les auteur·trice·s ni les rencontrer personnellement, les festivalier·ière·s ressentent une connexion avec eux et elles. Ce type de rencontres participe de la proximité ressentie entre les festivalier·ière·s et les auteur·trice·s invité·e·s, et favorise l'abaissement des barrières entre ces deux groupes. Dans la même veine, certain·e·s visiteur·euse·s apprécient lorsque les échanges permettent une incursion dans la fabrication du texte littéraire : « Ils [les écrivains] nous apportaient un approfondissement de la littérature : Comment elle s'écrit ? [...] Comment ça passe ? Qu'est-ce qu'ils traversent comme émotions ? » (Festivalier4, entrevue, 26 février 2020). En étant informé·e·s sur leurs processus d'écriture, les spectateur·trice·s ont le sentiment de se rapprocher de la réalité des écrivain·e·s, ce qui instaure une forme de proximité symbolique entre les deux groupes.

En résumé, les différentes occasions de rencontre entre les auteur·trice·s et le public qu'organisent Les Correspondances d'Eastman agissent tout à la fois de façon à rapprocher et à distancier les deux groupes. Rappelons que la distance entre les écrivain·e·s et les festivalier·ière·s ne naît pas seulement du traitement réservé à chacun des participant·e·s par les animateur·trice·s et le comité organisateur du festival, mais aussi du comportement adopté par les festivalier·ière·s à l'égard de la figure souvent idéalisée que représentent les écrivain·e·s aux yeux du public. Différents types

de proximité sont tout de même à l'œuvre sur le site du festival : la proximité physique, issue de la coprésence des deux groupes dans un même espace non délimité ; la proximité sociale, qui advient quand les écrivain·e·s semblent faciles d'accès, par l'impression de sincérité et d'humilité qu'ils et elles dégagent ; et la proximité symbolique, qui naît du partage d'un même rôle ou d'une même pratique créative. Il est à noter que chaque visiteur·euse ressent différemment, et à divers degrés, ces formes de proximité. Certaines personnes considèrent qu'un simple contact visuel avec un·e écrivain·e relève d'un acte de proximité, ce qui explique pourquoi le public tend à ressentir davantage les effets de la proximité que ceux de la distance avec les auteur·trice·s invité·e·s. Enfin, les propos tirés de nos entrevues nous permettent d'affirmer que les rencontres avec les écrivain·e·s, peu importe la forme qu'elles revêtent, occupent une place centrale dans la visite des festivalier·ière·s, car elles leur donnent le sentiment de partager une intimité avec la personne « réelle » de l'auteur·trice, ce qui correspond pour eux et elles à une expérience hors du commun.

### **3.2 Écrivain·e·s, les festivalier·ière·s ?**

#### *3.2.1 Amateur·trice·s et professionnel·le·s : comment les départager ?*

Avant d'analyser les interactions entre les auteur·trice·s amateurs et professionnel·le·s sur le site des Correspondances d'Eastman, il est important de départager ces deux catégories d'écrivain·e·s, qui sont moins étanches qu'on pourrait le penser. En effet, le milieu littéraire est marqué par la perméabilité de ses frontières : la séparation des expert·e·s et des amateur·trice·s de l'écriture ne s'opère pas de façon nette, étant donné que les écrivain·e·s partagent une activité somme toute commune et facilement accessible pour toute personne ayant reçu une éducation de base : « Si l'écriture donne une telle impression de (trompeuse) facilité, c'est fort probablement parce que son matériau est le langage, la langue maternelle : un matériau dont tous ont fait l'apprentissage, et que

plusieurs estiment maîtriser » (Bordeleau, 1996 : 11). Contrairement à d'autres secteurs d'activité, le caractère professionnel de la pratique d'écriture ne peut se mesurer par les revenus qui en sont tirés, ce qui rend la distinction entre professionnel·le·s et amateur·trice·s d'autant plus ambiguë. La porosité des frontières du milieu littéraire fait en sorte que, pour quelqu'un qui entretient une pratique d'écriture, il est à la fois difficile de se considérer pleinement comme un·e écrivain·e et pratiquement impossible de se sentir totalement exclu·e de l'univers littéraire. C'est pourquoi Bernard Lahire propose de concevoir l'« espace symbolique et social dédié à la littérature » (Lahire, 2010 : 22) comme un sous-champ littéraire, au sein duquel on observe un « continuum<sup>145</sup> » (Lahire, 2006 : 39), plutôt qu'une coupure nette, entre les écrivain·e·s amateurs et les écrivain·e·s professionnel·le·s, qui partagent d'ailleurs plusieurs points<sup>146</sup>.

Malgré le flottement qui persiste dans la définition d'un·e amateur·trice et d'un·e professionnel·le de l'écriture, un certain nombre d'éléments permettent de se proclamer écrivain·e et d'être reconnu·e comme tel·le dans l'espace public. Selon la sociologue Nathalie Heinich, un individu devient écrivain dès le moment où ses écrits sont publiés chez un éditeur<sup>147</sup>, son nom étant apposé sur un livre qui circule dans la sphère publique. La transformation d'« un acte (“j'écris”) en identité (“je suis écrivain”) » (Heinich, 2000 : 68) serait ainsi rendue possible par le travail d'édition, qui

---

<sup>145</sup> Dans la même optique, Aude Mouaci parle d'un « continuum de situations intermédiaires » (Mouaci, 2001 : 332) entre les auteur·trice·s amateurs et professionnel·le·s.

<sup>146</sup> Lahire propose les termes de « jeu littéraire » pour désigner ce sous-champ, étant donné que la très grande majorité des écrivain·e·s n'y occupent pas une place permanente : ceux-ci et celles-ci sont souvent dans l'obligation de recourir à un second emploi pour subvenir à leurs besoins, ce qui les empêche de se consacrer pleinement à l'écriture. Ils et elles sont donc amené·e·s à œuvrer simultanément dans différents univers professionnels. Notons que les « incertitudes tant esthétiques qu'économiques » (Lahire, 2010 : 22-23) propres au jeu littéraire « laiss[e]nt nombre de créateurs dans un état de doute permanent quant à leur existence en tant que tel » (Lahire, 2010 : 23), ce qui agit de façon à brouiller les frontières entre les professionnel·le·s et les amateur·trice·s. Par ailleurs, selon Claude Poliak, qui a mené une enquête auprès d'écrivain·e·s amateurs ayant participé au concours d'écriture de nouvelles organisé par France Loisirs en 1990, les amateur·trice·s et les professionnel·le·s « partagent non seulement des représentations très proches de ce qui “fait” l'écrivain, mais aussi des raisons qui les ont conduits à écrire » (Poliak, 2006 : 121).

<sup>147</sup> Précisons toutefois que d'importantes hiérarchies sont à l'œuvre entre les différentes maisons d'édition et que « la publication n'est légitimée à désigner un écrivain que si elle n'est déterminée par aucun critère autre que la qualité du texte » (Heinich, 2000 : 71), ce qui disqualifie les éditeurs dits « commerciaux » dans la désignation d'un·e écrivain·e.

permettrait à l'identité d'écrivain·e de se matérialiser : « le livre objective, littéralement, cet accès à l'identité d'écrivain que représente la publication » (Heinich, 2000 : 219). Or, la publication à compte d'éditeur est loin d'être le seul facteur intervenant dans la consolidation de l'identité d'écrivain·e. D'autres « preuves sociales d'une existence en tant qu'écrivain » (Lahire, 2006 : 213) fonctionnent elles aussi de façon à mettre au jour l'identité d'un·e écrivain·e. Parmi ces preuves sociales, on retrouve la reconnaissance de la part des institutions littéraires, qui se manifeste notamment « à travers la réception critique et les prix » (Sapiro dans Sapiro et Rabot (dir.), 2017 : 44), mais aussi l'investissement dans des activités connexes à l'écriture, telles que les lectures publiques et les festivals littéraires. Si ce type d'activités avaient déjà cours depuis plusieurs décennies lors de la parution de l'ouvrage d'Heinich, en 2000, il va sans dire que leur importance a pris de plus en plus d'ampleur au fil du XXI<sup>e</sup> siècle, parallèlement à la prolifération des festivals littéraires. Conséquemment, la participation à ces activités tend à jouer un rôle de plus en plus important dans la désignation des écrivain·e·s professionnel·le·s.

Bien qu'elle place la publication à compte d'éditeur comme la preuve indéniable de l'identité d'écrivain·e, Heinich propose que cette identité advient en trois moments. En premier lieu, l'identité d'écrivain·e naît de la perception qu'un·e auteur·trice a de lui-même ou d'elle-même : la première étape pour devenir écrivain·e, c'est donc de se percevoir soi-même comme tel·le. De ce point de vue, toute personne pratiquant la création littéraire, qu'elle ait publié ou non, peut se définir comme un·e écrivain·e. Cela dit, l'identité d'écrivain·e issue de l'« autoperception » (Heinich, 2000 : 70) est rarement entérinée par le regard public. En deuxième lieu, l'identité d'écrivain·e est atteinte grâce à la « représentation » (Heinich, 2000 : 70) d'un individu, c'est-à-dire dans sa façon de « se dire » écrivain·e et de s'exposer publiquement comme tel·le. Ce n'est qu'au troisième moment, celui de la reconnaissance, que l'identité d'écrivain·e est validée par le public et par

l'institution littéraire, ceux-ci ayant le pouvoir de désigner qui est écrivain·e et qui ne l'est pas. Notons que la majorité des preuves sociales d'existence en tant qu'écrivain·e, dont la publication, relèvent de ce troisième moment.

Les amateur·trice·s, de leur côté, ont très peu accès à l'existence publique en tant qu'écrivain·e·s que permettent entre autres la publication, les recensions critiques et les invitations aux événements littéraires<sup>148</sup>. Le fait de n'avoir publié aucun ouvrage auprès d'un éditeur établi va souvent de pair avec une absence de reconnaissance de la part de l'institution littéraire, ce qui fait en sorte que les auteur·trice·s amateurs ne sont pas considéré·e·s à part entière comme des écrivain·e·s. Cantonné·e·s aux moments de l'autoperception, et parfois de la représentation, ils et elles n'existent comme écrivain·e·s que pour eux-mêmes ou elles-mêmes, ou tout au plus pour un petit groupe de personnes. Par-delà l'absence de reconnaissance de leur identité, les amateur·trice·s trouvent leur spécificité dans le fait qu'ils et elles se situent dans un entre-deux : « L'amateur se tient à mi-chemin de l'homme ordinaire et du professionnel, entre le profane et le virtuose, l'ignorant et le savant » (Flichy, 2010 : 11). Selon le sociologue Patrice Flichy, la figure de l'amateur·trice – peu importe son domaine d'activité (musique, photographie, littérature, etc.) – se distingue des professionnel·le·s en partie par « sa plus faible compétence » (Flichy, 2010 : 12), mais surtout par la forme de son engagement, qui dépend des goûts et des choix personnels de l'individu et qui n'est pas soumis à « la contrainte d'un emploi ou d'une institution » (Flichy, 2010 : 12). Les amateur·trice·s disposeraient ainsi d'une plus grande liberté dans leur pratique. Cette façon de différencier amateur·trice·s et professionnel·le·s souligne la singularité de la création littéraire :

---

<sup>148</sup> Les apprenti·e·s écrivain·e·s ont accès à la publication, mais souvent par le recours à des procédés dévalorisés dans le champ littéraire, comme l'auto-édition, ce qui ne leur octroie aucune reconnaissance de la part de l'institution.

qu'elle soit faite de façon professionnelle ou amateur, la pratique de l'écriture implique toujours une part de liberté et est rarement soumise à la contrainte d'un emploi.

Toujours selon Flichy, le groupe des amateur·trice·s se construit en opposition à celui des professionnel·le·s en parvenant à maîtriser une pratique sans le recours à une formation spécialisée ; les amateur·trice·s détiendraient plutôt une « “expertise ordinaire” [...] acquise peu à peu, jour après jour, par la pratique et l'expérience » (Flichy, 2010 : 11). Si l'on se fie à cette définition, bon nombre d'écrivain·e·s professionnel·le·s pourraient être considéré·e·s comme des amateur·trice·s. Le cas particulier de l'écriture littéraire, avec toutes les nuances qui s'imposent, échappe donc à l'étude sociologique de Flichy, notamment en ce qui a trait à la liberté dans la pratique et à l'acquisition d'une expertise en dehors des institutions spécialisées : « au contraire d'autres professions, celle d'écrivain impose une “exigence de vécu”, qui “distingue les artistes des universitaires, les auteurs des commentateurs, les aventuriers des fonctionnaires” » (Heinich dans Luneau, 2018 : 104). La condition particulière de la profession d'écrivain·e qu'est l'« exigence de vécu » fait en sorte que nul « droit d'entrée codifié » (Stiénon, 2008) n'y garantit l'accès : un·e auteur·trice peut écrire de façon professionnelle sans avoir suivi de formation<sup>149</sup>, et nombreux·ses sont les auteur·trice·s formé·e·s en création littéraire qui ne sont pas considéré·e·s comme des écrivain·e·s professionnel·le·s, faute d'avoir publié<sup>150</sup>. Cette ambiguïté dans la formation des écrivain·e·s – beaucoup moins institutionnalisée que celle des peintres et des musicien·ne·s, qui disposent de leur propre « école spécialisée<sup>151</sup> » (Lahire, 2010 : 23) – fait en sorte de brouiller la

---

<sup>149</sup> Les formations spécialisées en création littéraire, apparues au Québec il y a une cinquantaine d'années, ne constituent pas une voie obligatoire pour les écrivain·e·s. Certain·e·s considèrent même que le métier d'écrivain·e comme une vocation qui « ne s'apprend pas » (Gouvernement du Québec, 2011b : 45). Reste que, selon les chiffres de 2010, plus de la moitié des écrivain·e·s québécois·e·s (53,7 %), détiennent un diplôme universitaire en lettres (Gouvernement du Québec, 2011b : 46).

<sup>150</sup> En 1996, moins de 5 % des étudiant·e·s ayant suivi un programme universitaire en création littéraire avaient publié un livre (Bordeleau, 1996 : 12).

<sup>151</sup> La première école des beaux-arts au Québec a été ouverte en 1922, plus d'un siècle après l'ouverture de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, fondée en 1817. Le Conservatoire de musique et d'art dramatique du

ligne séparant les écrivain·e·s professionnel·le·s des écrivain·e·s amateur·trice·s. Malgré ce brouillage, une invitation à un festival tel que Les Correspondances d'Eastman agit de façon à confirmer l'identité d'écrivain·e et contribue en ce sens à départager les professionnel·le·s des amateur·trice·s. Il y a donc lieu de croire que la sélection opérée par le festival fait en sorte d'instaurer une distinction entre les auteur·trice·s amateurs et les écrivain·e·s professionnel·le·s, ces dernier·ière·s occupant une place de choix au sein du festival.

### *3.2.2 Rôles et statuts des écrivain·e·s amateurs et professionnel·le·s aux Correspondances d'Eastman*

En tant que « manifestation culturelle où “amateurs” et “professionnels”, écrivains connus et inconnus, sont conduits à se côtoyer » (Poliak, 2006 : 244), Les Correspondances d'Eastman font partie des « points de passage » (Poliak, 2006 : 244) qui relient les univers littéraires professionnel et amateur. Bien qu'ils et elles soient réunis au cœur d'un même événement littéraire, les auteur·trice·s amateurs et professionnel·le·s n'entretiennent pas forcément des rapports égaux au sein de celui-ci. Au contraire, étant donné que le festival littéraire reproduit à petite échelle les tensions propres au champ littéraire, les relations entre les participant·e·s tendent à être hiérarchisées, en regard de leur statut au sein de l'événement ainsi que de leur position dans le champ littéraire<sup>152</sup>. Une forme de compétition entre les participant·e·s se met en place sur le site du festival :

*Literary festival are spaces in which authors and readers identify themselves and one another and in which these authors and readers, alongside publishers, festival directors, governments,*

---

Québec a quant à lui été créé en 1942, alors que le Conservatoire de musique de Paris était en activité depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. À titre comparatif, ce n'est qu'au tournant des années 1960 que les premiers programmes universitaires de création littéraire se sont implantés, d'abord aux États-Unis, puis au Québec (Deschênes Pradet, 2011 : 116).

<sup>152</sup> Les rapports hiérarchisés s'observent non seulement entre écrivain·e·s et festivalier·ière·s, mais aussi entre les différent·e·s écrivain·e·s invité·e·s. Nous laissons toutefois cette question de côté.

*and sponsors, compete for legitimacy through the acquisition of cultural, social, and economic capital* (Weber, 2018 : 32).

Fort·e·s du capital symbolique hérité de leur affiliation avec une maison d'édition reconnue<sup>153</sup>, les écrivain·e·s invité·e·s bénéficient d'une forte légitimité aux côtés des festivalier·ière·s et des auteur·trice·s amateurs. Leur participation aux Correspondances d'Eastman leur permet de surcroît d'obtenir une plus grande reconnaissance de la part de l'institution littéraire et d'accumuler du capital symbolique et économique :

[Les festivals littéraires] ont pour les auteurs débutants une fonction de reconnaissance et de légitimation, et, pour les auteurs établis ou en voie de consécration, d'entretien et de consolidation de leur capital symbolique. [...] Certains festivals [...] y voient également une source nouvelle et complémentaire de rémunération pour les écrivain·e·s, dont les interventions sont rétribuées en droits d'auteur (Sapiro *et al.*, 2015 : 110).

Pour leur part, les festivalier·ière·s retirent de leur participation au festival du capital social, en fréquentant des auteur·trice·s professionnel·le·s, et du capital littéraire<sup>154</sup>, en découvrant « de nouvelles œuvres de la littérature contemporaine, préalablement distinguées par des intermédiaires reconnus au sein du champ littéraire » (Sapiro *et al.*, 2015 : 111). Comme nous le verrons plus loin, une infime minorité des auteur·trice·s amateurs présent·e·s sur le site des Correspondances d'Eastman parviennent à accumuler du capital symbolique et économique, par le biais de leur participation au concours d'écriture. Il va sans dire que la reconnaissance symbolique et

---

<sup>153</sup> Comme nous l'avons évoqué au chapitre précédent, bien que certain·e·s auteur·trice·s invité·e·s aux Correspondances d'Eastman s'inscrivent dans le pôle de grande production, la majorité d'entre eux et elles sont affilié·e·s à des éditeurs appartenant au pôle de production restreinte. Pour consulter la liste des écrivain·e·s et des maisons d'édition, voir l'Annexe IV.

<sup>154</sup> Selon Gisèle Sapiro et son équipe, le capital littéraire « se caractérise par des pratiques culturelles régulières centrées sur la littérature (lecture d'œuvres et de critiques, connaissance des auteurs, fréquentation d'événements littéraires), et nourries par des dispositions liées à la formation et/ou l'activité exercée (professeur·e de français, bibliothécaire) » (Sapiro *et al.*, 2015 : 111).

économique<sup>155</sup> attribuée aux écrivain·e·s amateurs est considérablement moins importante que celle accordée aux écrivain·e·s invité·e·s.

Par leur formule, qui « met en interaction écriture et lecture » (Jacques Allard, entrevue, 17 février 2020), Les Correspondances d'Eastman constituent un lieu privilégié autant pour les auteur·trice·s professionnel·le·s et amateurs que pour les lecteur·trice·s. Réuni·e·s par la création littéraire, les écrivain·e·s invité·e·s et les festivalier·ière·s fréquentant le circuit des lettres apparaissent comme des créateur·trice·s pendant leur séjour au festival. L'ensemble des participant·e·s ne sont pas pour autant traité·e·s de la même façon, étant donné que l'instance de légitimation que sont Les Correspondances d'Eastman agit différemment sur la figure des écrivain·e·s professionnel·le·s et sur celle des écrivain·e·s amateurs. Le statut de chacun·e au sein de l'événement – invité·e ou visiteur·euse – influence en outre leur expérience du festival ainsi que les comportements qu'ils et elles adoptent sur le site.

D'un côté, le festival reconnaît « le statut professionnel d'un auteur » (Seiler-Juilleret dans Sapiro et Rabot (dir.), 2017 : 245), en le rémunérant de façon adéquate, et revalorise l'activité des écrivain·e·s, en mettant en place un « dispositif événementiel au sein duquel ils·elles jouent un rôle central, actif et artistique » (Seiler-Juilleret dans Sapiro et Rabot (dir.), 2017 : 255). Les Correspondances d'Eastman accordent une grande importance aux écrivain·e·s invité·e·s, qui sont placées au cœur de l'événement, à tel point qu'ils et elles y évoluent en tant que vedettes. Une photo de chaque artiste invité·e est notamment reproduite dans le programme, ce qui permet aux festivalier·ière·s de reconnaître les écrivain·e·s – y compris les moins connu·e·s – même lorsqu'ils et elles ne sont pas sur scène.

---

<sup>155</sup> La reconnaissance économique, une bourse de 500 \$, est attribuée à un·e seul·e participant·e du concours d'écriture de l'Interlettre. Voir la partie 3.2.4.

Du fait de leur position de vedettes, les écrivain·e·s invité·e·s sont l'objet des regards de l'ensemble des participant·e·s du festival. L'image qu'ils et elles projettent d'eux-mêmes et d'elles-mêmes apparaît donc cruciale, car elle influence directement la perception des festivalier·ière·s à leur égard, mais aussi à l'égard de leur production littéraire<sup>156</sup>. Agissant comme des promoteur·trice·s de leur propre œuvre et de leur image professionnelle, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur des activités de la programmation, les écrivain·e·s invité·e·s aux Correspondances d'Eastman sont amené·e·s à mettre en scène leur propre personne. Comme l'a montré Judith Mayer dans son étude sur Les Correspondances de Manosque, les comportements d'un·e écrivain·e sur le site du festival sont pensés dans l'optique de constituer ou d'entretenir son « image de marque » (Mayer, 2018 : 229). Qu'il ou elle soit en séance de dédicaces ou en balade dans les rues du village, un·e écrivain·e « reste le porte-parole de son œuvre pendant toute la durée de la manifestation » (Mayer, 2018 : 229). Dès lors, le statut de l'auteur·trice invité·e, même lorsqu'il se mêle à la foule en tant que spectateur·trice, demeure foncièrement différent de celui des festivalier·ière·s. Malgré l'apparence de vacances des Correspondances d'Eastman, la présence d'un·e auteur·trice au festival ne représente pas un simple divertissement, mais bien une partie intégrante de son métier : les écrivain·e·s sont de plus en plus poussé·e·s à faire des apparitions médiatiques, celles-ci permettant de « prolong[er] l'existence d'un livre dans l'espace public par-delà sa durée de vie en librairie » (Sapiro dans Sapiro et Rabot (dir.), 2017 : 76).

D'un autre côté, par l'aménagement de jardins d'écriture, l'organisation d'ateliers d'écriture et la mise en place de concours de création littéraire, Les Correspondances d'Eastman promeuvent un accès généralisé à l'écriture et encouragent la pratique de la création littéraire en amateur.

---

<sup>156</sup> Les lecteur·trice·s ont tendance à assimiler les écrivain·e·s aux narrateur·trice·s de leurs livres, ce qui fait en sorte que la façon dont un·e auteur·trice se comporte a des répercussions directes sur la perception que les lecteur·trice·s entretiennent à l'égard de leurs œuvres.

L'ensemble des festivalier·ière·s, sans exception, sont invité·e·s à s'adonner à l'écriture de lettres, peu importe leur formation, leurs connaissances et leurs aptitudes littéraires. Selon Stéphanie Boulay, porte-parole de la 16<sup>e</sup> édition, en 2018, cette facette du festival permet d'« aller chercher le créateur en chaque personne » (Stéphanie Boulay, entrevue, 11 août 2018). Le festival met ainsi de l'avant une « vision “démocratique” du don et de la vocation », selon laquelle « chacun serait doté des mêmes talents créateurs, d'un même potentiel de créativité qui ne demanderaient qu'à s'exprimer » (Poliak, 2006 : 53). À cet égard, le choix de la correspondance comme genre littéraire de prédilection n'est pas anodin :

[L]a lettre, c'est le contact, l'entrée la plus intime qu'on puisse avoir dans l'expression littéraire. C'est peut-être l'entrée la plus facile à populariser, à exploiter dans un festival populaire. C'est inclure les participants dans notre processus, c'est une forme de démocratisation, bien sûr. L'objectif était là. Mais il y avait aussi l'objectif d'une intimité provoquée au départ dans la participation des festivaliers, qui pouvaient confronter leur écriture, leur intimité, leurs fantasmes aussi, leur inventivité, à celle des écrivains patentés, les écrivains professionnels (Jacques Allard, entrevue, 17 février 2020).

La forme épistolaire, qui peut remplir une double visée – utilitaire et artistique –, facilite un premier contact avec la création littéraire puisqu'elle est à la portée de tou·te·s. Au même titre que le journal intime, les correspondances font partie des genres littéraires situés à la jonction entre l'écrit ordinaire et l'écrit littéraire, car elles peuvent servir de moyen de communication tout en étant « investies d'intentions esthétiques » (Poliak, 2006 : 201). Comme l'indique Jacques Allard, président fondateur des Correspondances d'Eastman, le festival incite les visiteur·euse·s à écrire des lettres non seulement dans le but de favoriser l'accès à l'écriture pour le plus grand nombre, mais aussi d'accentuer l'effet de proximité ressenti par les festivalier·ière·s à l'égard des écrivain·e·s professionnel·le·s, les deux groupes étant rapprochés par le partage d'une même pratique intimiste.

Si certain·e·s festivalier·ière·s des Correspondances d'Eastman se perçoivent comme des écrivain·e·s, il demeure que seul·e·s les écrivain·e·s invité·e·s ont véritablement accès à la reconnaissance de leur identité sociale par l'institution littéraire. Comme à Manosque, où « les seuls espaces du festival ouverts au public en qualité d'écrivains sont les lieux de discussion informelle [...] et les écritoirs, reléguant publiquement l'écriture des festivaliers à la sphère privée et paralittéraire des correspondances » (Sapiro *et al.*, 2015 : 130), les festivalier·ière·s eastmanois·e·s ne dépassent jamais le statut d'écrivain·e·s amateurs. Par conséquent, malgré l'intérêt démontré par l'organisation envers les auteur·trice·s amateurs, la distinction entre les amateur·trice·s et les professionnel·le·s est loin d'être abolie au sein festival. À ce sujet, rappelons que les festivalier·ière·s déboursent une somme d'argent pour assister aux Correspondances d'Eastman, tandis que les écrivain·e·s invité·e·s sont payé·e·s pour y participer, ce qui instaure dès le départ une différence indéniable dans le statut de chaque participant·e.

Au final, il apparaît clair que les écrivain·e·s invité·e·s endossent un rôle et un statut privilégiés au sein des Correspondances d'Eastman, et ce malgré la place offerte aux écrivain·e·s amateurs dans la programmation. Cette différence notable dans le statut de chacun·e a nécessairement des répercussions sur les relations entre les auteur·trice·s et le public. Comment la distinction entre amateur·trice·s et professionnel·le·s se traduit-elle dans les interactions entre les participant·e·s ? Quels sont les comportements adoptés par les amateur·trice·s en présence des professionnel·le·s ? De quelle façon leur différence de statut se manifeste-t-elle dans le traitement qui leur est réservé ? Pour répondre à ces questions, nous étudierons en détails deux activités proposées par Les Correspondances d'Eastman qui impliquent des rapports plus ou moins directs entre les auteur·trice·s amateurs et les écrivain·e·s professionnel·le·s, c'est-à-dire les ateliers d'écriture et les concours de création littéraire.

### 3.2.3 D'un·e écrivain·e à l'autre : les ateliers d'écriture

Depuis 2015, des ateliers d'écriture sont intégrés à la programmation des Correspondances d'Eastman<sup>157</sup>. Ces ateliers explorent divers thèmes et formes littéraires, tels que la publication à compte d'auteur<sup>158</sup>, les cartes postales en haïsha<sup>159</sup> et la chanson<sup>160</sup>. La plupart des thématiques et des genres littéraires retenus s'apparentent aux écrits ordinaires, comme la correspondance, et se rattachent au pôle amateur de la création littéraire, en demeurant très près du quotidien. L'atelier animé par Jason Roy, le jeudi 9 août 2018, proposait d'enseigner aux participant·e·s « l'art de terminer un récit ou une correspondance de façon à laisser une empreinte durable chez le lecteur » (Programme, 2018). Parmi les exemples mis à profit par l'animateur, on retrouvait une correspondance racontant les péripéties de vacances gaspésiennes ; les participant·e·s pouvaient se reconnaître dans un tel récit anecdotique, ce qui facilitait l'écriture de leur propre texte épistolaire.

Les ateliers, qui attirent des « gens qui ne sont pas nécessairement écrivains, mais qui se sont toujours sentis une espèce de fibre d'écriture » (Étienne Beaulieu, entrevue, 11 février 2020), visent à rendre la création littéraire le plus accessible possible pour tou·te·s les festivalier·ière·s, peu importe leur bagage de connaissances. Depuis 2015, quatre ateliers d'écriture ont notamment été organisés en collaboration avec la Fédération québécoise du loisir littéraire (FQLL), dont la mission est d'« [o]ffrir au grand public l'accès à toutes formes de l'expression littéraire dans un contexte de loisir, d'éducation et de perfectionnement » (Fédération québécoise du loisir littéraire, 2020). Nathalie Benoît, fondatrice de l'entreprise Les Cantons de lettres et animatrice de l'atelier d'écriture du jeudi 10 août 2017, considère par ailleurs que ce genre d'activités permet aux

---

<sup>157</sup> Au départ, un seul atelier était proposé chaque année. Depuis 2017, ce sont trois ateliers d'écritures qui sont organisés annuellement.

<sup>158</sup> Atelier d'écriture avec Carole Miville le samedi 11 août 2018, à 17 h 30.

<sup>159</sup> Ateliers d'écriture présentés par la Fédération québécoise du loisir littéraire le jeudi 4 août 2016, à 9 h 30 (animation de Diane Robert), et le jeudi 10 août 2017, à 10 h (animation de Diane Descôteaux).

<sup>160</sup> Atelier d'écriture animé par Claude Lebrun le jeudi 9 août 2018, à 18 h.

participant·e·s d'entrer en contact avec une pratique qui ne leur est pas nécessairement familière, et surtout de rencontrer des gens qui partagent un même intérêt :

Ces rencontres amicales permettent l'échange. Les participants sont invités à partager à voix haute ce qu'ils ont couché sur papier. "C'est important le partage, la communication, l'aspect social de l'activité, mentionne Mme Benoît. Il y a des gens qui n'ont jamais écrit et qui veulent tenter l'expérience, des gens qui écrivent à temps perdu. Tout le monde y trouve son compte" (Blanchard, 2017).

Les ateliers d'écriture ne se limitent donc pas à un lieu d'apprentissage de nouvelles techniques d'écriture. Ils représentent un endroit où les écrivain·e·s amateurs de tous les horizons peuvent se réunir et échanger sans se sentir jugé·e·s, tout en étant accompagné·e·s par un·e professionnel·le.

Situés en marge de la programmation principale<sup>161</sup>, les ateliers d'écriture attirent un petit public : 22 % des festivalier·ière·s sondé·e·s en 2019 ont dit y avoir participé ou avoir planifié d'y participer, et seulement 10 % comptent cette activité parmi leurs favorites. Pour ce qui est des sept festivalier·ière·s rencontré·e·s en entrevue, bien qu'ils et elles soient cinq à pratiquer la création littéraire dans leurs temps libres, aucun·e ne prend part aux ateliers d'écriture pendant son séjour aux Correspondances d'Eastman. Le Festivalier<sup>2</sup> s'intéresse pourtant de près aux ateliers d'écriture, mais n'y participe pas sur le site du festival, principalement à cause de l'horaire. Il a toutefois précisé qu'il assistait ponctuellement à ce genre d'activités en dehors du festival, afin d'enrichir sa pratique d'écriture grâce aux techniques narratives utilisées par des écrivain·e·s professionnel·le·s : « Comment décrire un personnage ? Comment écrire un début de roman ? » (Festivalier<sup>2</sup>, entrevue, 25 février 2020). La Festivalière<sup>7</sup>, elle non plus, n'a jamais pris part aux ateliers organisés par le festival eastmanoï. Elle nous a confié sa déception à l'endroit des ateliers

---

<sup>161</sup> Dans la version imprimée du programme, les cafés littéraires, grandes entrevues, spectacles, coquetels et brunchs littéraires sont tous regroupés dans les premières pages et se retrouvent également dans le sommaire des activités, qui inclut les animations jeunesse, à l'endos du dépliant. Les ateliers d'écriture, les animations dans les jardins et les expositions sont quant à eux placés dans une section à part réservée aux activités incluses avec le stylo-passeport.

auxquels elle a participé en dehors des Correspondances d'Eastman : « Par expérience, les cours que j'ai faits en dehors d'une formation en tant que telle ne m'ont pas spécialement convaincue. Je voudrais que ce soit plus dirigé » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020). La Festivalière7 n'a pas apprécié les ateliers d'écriture, car ils ne lui ont pas apporté un apprentissage suffisant, à tel point qu'elle les perçoit comme « une perte de temps » (Festivalière7, entrevue, 10 mars 2020). Nous n'avons pas abordé le sujet des ateliers d'écriture avec les autres festivalier·ière·s interviewé·e·s, qui en étaient pour la plupart à leur première visite du festival et qui ont participé uniquement aux cafés littéraires, aux grandes entrevues et aux spectacles. Plusieurs ignoraient même l'existence des ateliers d'écriture organisés par Les Correspondances d'Eastman. Étant donné que le sujet des ateliers a été très peu traité lors des entrevues, nous étudierons les interactions entre les animateur·trice·s et les festivalier·ière·s en nous appuyant principalement sur nos observations personnelles lors de quatre ateliers d'écriture animés par l'auteur estrien Jason Roy (2018), la poète d'origine hongroise Cécile A. Holdban (2019), l'écrivain montréalais Jean-Christophe Réhel (2019) et l'auteur sherbrookoïse William S. Messier (2019)<sup>162</sup>.

Durant un atelier d'écriture, les festivalier·ière·s, qui endossent la plupart du temps les rôles de lecteur·trice·s et de spectateur·trice·s, se font à leur tour écrivain·e·s, ce qui implique des rapports complexes entre les participant·e·s. Les propos du Festivalier2 et de la Festivalière7, même s'ils ne réfèrent pas précisément aux ateliers organisés par Les Correspondances d'Eastman, font ressortir l'importance accordée à la figure de l'animateur·trice lors d'une telle activité. Les festivalier·ière·s apprécient lorsque l'animateur·trice d'un atelier de création se pose en pédagogue : ils et elles recherchent une figure de référence dotée d'une expertise en matière de

---

<sup>162</sup> Nous n'avons assisté que partiellement aux ateliers de Cécile A. Holdban et de Jean-Christophe Réhel, tandis que nous avons observé les ateliers de Jason Roy et de William S. Messier du début à la fin.

littérature et d'écriture, qui soit en mesure de guider les participant·e·s dans leur écriture et de partager ses connaissances avec eux et elles. Ce constat laisse deviner les rapports différenciés à l'œuvre entre l'animateur·trice, qui s'impose comme un mentor « investi par le groupe d'un statut spécial, d'une "aura" » (Marquis et Guy, 2007 : 29), et les participant·e·s, qui sont des apprenti·e·s écrivain·e·s en quête d'apprentissage. Lorsque les écrivain·e·s animent des ateliers de création, ils et elles endossent un rôle similaire à celui d'un·e professeur·e, puisque les ateliers tendent à reproduire les codes pédagogiques propres au milieu scolaire. De la même façon qu'un·e enseignant·e, l'animateur·trice occupe d'entrée de jeu un statut privilégié au sein de l'atelier, dans le sens où il ou elle en contrôle le déroulement, en plus d'être le ou la seul·e à se tenir à l'avant, ou encore au centre des participant·e·s : l'attention est tournée vers lui ou elle. Bien que l'animateur·trice ne soit pas nécessairement perçu·e comme un·e véritable enseignant·e par les festivalier·ière·s, une dynamique pédagogique s'installe bel et bien entre l'animateur·trice et les apprenant·e·s, ce qui accroît la distinction entre les deux groupes.

Lors des quatre séances auxquelles nous avons assisté, l'animateur·trice a débuté l'atelier d'écriture par une présentation de son parcours, en mettant de l'avant ses réalisations dans le monde littéraire, par exemple sa formation universitaire en littérature, ses différentes publications, que ce soit dans des revues littéraires ou sous forme de volumes, et les prix littéraires qu'il ou elle a obtenus. Ce type de préambule agit de façon à marquer l'appartenance professionnelle de l'animateur·trice au milieu littéraire et à souligner son expertise dans un domaine qui, pour la majorité des festivalier·ière·s, se résume à une activité de loisir. De ce fait, une distinction s'opère entre l'écrivain·e, dont le travail est reconnu par l'institution littéraire, et les festivalier·ière·s, dont la pratique demeure bien souvent cantonnée aux « loisirs créatifs » qui, selon Tanguy Habrand (2016), constituent un type particulier de pratiques littéraires s'inscrivant hors du circuit

traditionnel de l'édition. Comportant une dimension créative et artistique, l'activité d'écriture propre aux loisirs créatifs n'aboutit toutefois pas à un projet publié. C'est donc principalement la façon de concevoir la pratique d'écriture et les visées poursuivies par celle-ci qui séparent les deux groupes. Contrairement aux écrivain·e·s invité·e·s, qui consacrent une grande partie de leur vie à l'écriture et dont les projets circulent dans l'espace public<sup>163</sup>, plusieurs festivalier·ière·s considèrent la création littéraire comme un simple passe-temps et ne voient pas nécessairement la publication comme un objectif à atteindre.

Prenons l'exemple de l'atelier d'écriture du samedi 10 août 2019, animé par William S. Messier, lors duquel la dizaine de participant·e·s se sont tour à tour présenté·e·s au reste du groupe, en précisant les raisons les ayant poussé·e·s à écrire. Diverses motivations à l'écriture ont été invoquées par les festivalier·ière·s : ceux-ci et celles-ci s'adonnaient à la création littéraire par défi personnel, par amour pour la lecture et l'écriture, par plaisir, pour se comprendre, pour combiner son goût de parler et d'écouter, pour faire parler son cœur... Lors de leur présentation, quelques-un·e·s ont mentionné avoir déjà publié<sup>164</sup>, tandis que plusieurs ont manifesté leur indécision par rapport à un projet de publication, ou carrément leur refus de publier. On remarque dans ces propos une attitude tout à fait différente de celle de l'écrivain·e professionnel·le, pour qui la publication à compte d'éditeur constitue la voie à suivre pour être reconnu·e publiquement en tant qu'écrivain·e et pour être invité·e dans des manifestations littéraires telles que Les Correspondances d'Eastman.

---

<sup>163</sup> Bien qu'une faible proportion (22 %) des animateur·trice·s embauché·e·s par Les Correspondances d'Eastman entre 2017 et 2019 n'étaient pas eux-mêmes ou elles-mêmes écrivain·e·s, les deux tiers travaillaient exclusivement dans le milieu du livre ou de la littérature (édition, traduction, enseignement, etc.). En 2019, Jean-Christophe Réhel gagnait même sa vie grâce à sa pratique d'écriture et aux activités qui y étaient liées. Pour plus de détails sur le profil des animateur·trice·s, voir les tableaux en Annexe VIII.

<sup>164</sup> Sur les neuf participant·e·s, deux avaient déjà publié un livre. Une personne avait déjà collaboré à des recueils collectifs, mais n'était pas certaine de vouloir publier d'autres textes.

Précisons toutefois que ce ne sont pas tou·te·s les écrivain·e·s ayant animé des ateliers d'écriture au festival eastmanois qui disposent d'une grande reconnaissance de la part du milieu littéraire. En effet, lorsque le directeur de la programmation sélectionne les animateur·trice·s des ateliers de création, celui-ci ne priorise pas leur notoriété. Il s'assure plutôt d'inviter des personnes qui « amène[nt] une manière de faire des ateliers d'écriture complètement différente » (Étienne Beaulieu, entrevue, 11 février 2020) de celles qui ont déjà été présentées au festival, puisque les participant·e·s des ateliers sont souvent les mêmes festivalier·ière·s qui reviennent année après année. Contrairement aux invité·e·s de la programmation principale, les animateur·trice·s des ateliers d'écriture ne sont pas tou·te·s des écrivain·e·s : deux animatrices, Nathalie Benoit en 2017 et Claude Lebrun en 2018, n'ont fait paraître aucun livre et se présentent respectivement comme une organisatrice d'événements littéraires<sup>165</sup> et une *coach* d'écriture<sup>166</sup>. Par ailleurs, les animateur·trice·s ayant déjà publié ne sont pas pour autant reconnu·e·s à part entière comme des écrivain·e·s professionnel·le·s. Comme le montrent les tableaux en Annexe VIII, les maisons d'éditions auxquelles ils et elles sont affilié·e·s ne leur confèrent pas toutes une légitimité et un prestige considérables dans le champ littéraire. Pour la publication de leur plus récent ouvrage avant leur participation au festival, deux animateur·trice·s avaient même eu recours à l'auto-édition, une pratique « souvent entachée d'une image dévalorisante » (Bossier, 2019 : 11) aux yeux de la sphère de production restreinte, dans laquelle évolue la majorité des écrivain·e·s de la programmation principale. On remarque en ce sens que certain·e·s animateur·trice·s n'évoluent pas très loin du pôle amateur de la littérature, ce qui les rapproche des festivalier·ière·s.

---

<sup>165</sup> Nathalie Benoit sur *LinkedIn* : <https://www.linkedin.com/in/nathalie-benoît-599157127/?originalSubdomain=ca>.

<sup>166</sup> Notice de Claude Lebrun sur le site *Espace Souffle et Matière* : <https://ateliermitage.weebly.com/claude-lebrun.html>.

Invité à animer un atelier d'écriture en 2018, Jason Roy est un bon exemple de ces auteur·trice·s situé·e·s aux limites des univers professionnel et amateur. Celui-ci est formé en études littéraires<sup>167</sup>, possède sa propre notice biographique sur la plateforme en ligne *L'infocentre littéraire des écrivains québécois (L'Île)*, pilotée par l'Union des écrivaines et des écrivains québécois, et s'est vu décerner quelques distinctions littéraires mineures<sup>168</sup>. Avant son apparition au festival, il avait auto-édité ses trois ouvrages à l'enseigne des Éditions JR, participé à un recueil de nouvelles collectif publié chez Christophe Chomant Éditeur et fait paraître quelques nouvelles dans des revues universitaires de création littéraire, telles que *Moebius* et *Le Pied*. Le parcours de Jason Roy, qui frôle les « frontières du champ littéraire » (Poliak, 2006 : 11), ressemble à plusieurs égards à celui des écrivain·e·s amateurs et d'un certain nombre de festivalier·ière·s prenant part aux ateliers d'écriture. À titre d'exemple, un participant de l'atelier animé par William S. Messier se définissait comme un auteur : il avait publié quelques titres et animait lui-même des ateliers d'écriture. Il y a fort à parier qu'aux yeux de ce genre de participant·e·s, impliqué·e·s dans le milieu littéraire en tant qu'écrivain·e·s, l'autorité des animateur·trice·s tels que Jason Roy se consolide plus difficilement au sein d'un atelier d'écriture. Il demeure que l'animateur·trice, peu importe son parcours et ses accomplissements dans le milieu littéraire, se retrouve en situation de pouvoir et de responsabilité envers les festivalier·ière·s parce qu'il ou elle a été choisi·e par le comité organisateur du festival pour occuper la position d'enseignant·e plutôt que celle d'apprenant·e. Par ailleurs, chaque participant·e, selon ses propres réalisations littéraires et sa conception personnelle de ce qui « fait » l'écrivain·e, entretient une vision différente de l'animateur·trice et de son

---

<sup>167</sup> Il a complété un certificat en création littéraire et un baccalauréat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, ainsi qu'une maîtrise en études françaises, profil création littéraire, à l'Université de Sherbrooke.

<sup>168</sup> Il a reçu en 2016 une mention spéciale de la bourse de création des Écrivains Francophones d'Amérique. En 2017, il a obtenu le prix littéraire Le Passeur, remis par la FQLL ainsi que la deuxième place du concours de nouvelles « Écrire au musée », organisé par l'ambassade de France près le Saint-Siège, à Rome.

ascendant sur le groupe. La position de l'écrivain·e et de chaque festivalier·ière au sein du champ littéraire ainsi que la vision de chacun·e par rapport à ce qui définit l'identité d'écrivain·e font partie des facteurs qui modulent les rapports – plus ou moins hiérarchisés – entre les individus au cours d'un atelier d'écriture.

La dynamique à l'œuvre entre l'animateur·trice et le groupe est également influencée par la façon dont l'atelier est orchestré, notamment dans l'attitude de l'animateur·trice et dans sa manière de présenter les exercices. Étant donné que les ateliers d'écriture visent à enseigner certains procédés littéraires aux participant·e·s, l'activité se rapproche plus ou moins d'un cours de niveau collégial ou universitaire, selon les choix pédagogiques de l'animateur·trice. Or, dans les cas où l'animateur·trice reproduit trop fidèlement les codes propres au milieu scolaire, la proximité entre les participant·e·s tend à être limitée. Par exemple, Jason Roy a distribué aux participant·e·s de son atelier un document théorique semblable à des notes de cours, ce qui a fait en sorte de délimiter clairement les rôles dévolus à chacun·e, soit celui qui enseigne, et ceux et celles qui apprennent. William S. Messier, au contraire, a proposé aux participant·e·s de voir l'atelier d'écriture non pas comme un exercice scolaire, mais plutôt comme un « exercice thérapeutique » permettant de « calmer les angoisses » (William S. Messier, atelier d'écriture, 10 août 2019). Le fait d'accoler une visée émotive à l'activité a instauré d'emblée une proximité entre les membres du groupe, d'autant plus qu'ils et elles avaient accès à l'intimité des participant·e·s, par le biais de leurs écrits.

L'ensemble des animateur·trice·s ont tout de même fait preuve d'une volonté de rendre leur atelier « dynamique et interactif » (Jason Roy auteur, publication Facebook, 1<sup>er</sup> août 2018). William S. Messier, qui considère l'écriture comme un « processus collectif » (William S. Messier, atelier d'écriture, 10 août 2019), a accordé une grande importance aux échanges entre les différents membres du groupe, et ce tout au long de l'atelier. À la fin de l'exercice, chaque festivalier·ière

était invité·e à lire son texte à voix haute, à la suite de quoi l'animateur mettait en relief les aspects intéressants de l'extrait. On observait cette même recherche d'interaction lors de l'atelier de la veille, malgré la trentaine de participant·e·s rassemblé·e·s autour de l'animateur, Jean-Christophe Réhel<sup>169</sup>. Lors de son introduction, ce dernier a précisé qu'il n'était pas un conférencier et que, pour lui, un atelier d'écriture devait prendre la forme d'une « discussion avec l'interlocuteur » (Jean-Christophe Réhel, atelier d'écriture, 9 août 2019), et non d'un monologue.

Les échanges entre les participant·e·s se retrouvent au cœur des ateliers d'écriture, qui donnent accès à la réception immédiate des textes littéraires par un petit groupe de personnes. La dynamique participative propre aux ateliers d'écriture permet non seulement d'enrichir le processus de création mais aussi de développer un sentiment d'appartenance à un groupe formé d'écrivain·e·s novices ou expérimenté·e·s. À la demande des festivalier·ière·s, l'atelier avec William S. Messier a été rallongé de 30 minutes pour permettre l'écriture d'un second exercice, ce qui témoigne de l'enthousiasme des participant·e·s et de l'esprit de communauté qui s'est rapidement créé entre les membres du groupe. Enfin, on remarque que, plus les échanges entre l'animateur·trice et les membres du groupe sont fréquents au cours de la séance, plus l'impression de tisser une relation significative avec l'écrivain·e professionnel·le et de faire partie du même groupe que lui ou elle sera renforcée (Marquis et Guy, 2007 : 29).

Pour continuer, le lieu dans lequel l'atelier prend place et la façon dont les deux groupes l'occupent ont des répercussions sur la hiérarchisation des rapports entre le maître ou la maîtresse et les apprenti·e·s. Aux Correspondances d'Eastman, lorsque la température est clémente, les ateliers de création se déroulent en plein air, dans les jardins d'écriture. Ces lieux non cloisonnés amènent les festivalier·ière·s et l'animateur·trice à partager le même espace, ce qui participe d'une proximité

---

<sup>169</sup> Voir la photo en Annexe IX.

accrue entre les deux groupes, autant d'un point de vue physique que symbolique. De plus, la forêt, et plus largement la nature instaurent un sentiment de communion et de convivialité parmi les participant·e·s : l'espace du bois est si éloigné « du cadre de l'art "académique" » qu'il est considéré par les festivalier·ière·s comme « plus permissif [...] et] plus démocratique » (Lefèvre dans Féménias, Roland et Lefèvre (dir.), 2008 : 83). Les espaces informels que sont les jardins favorisent en ce sens les échanges amicaux et rendent plus perméables les barrières symboliques entre l'animateur·trice et les auteur·trice·s amateurs. Le partage d'un tel espace facilite en outre l'établissement d'un climat de confiance mutuelle, ce qui tend à rapprocher les participant·e·s. En cas de pluie, l'atelier est toutefois tenu dans une salle communautaire, ce qui amoindrit le caractère extraordinaire de l'activité et tend à placer l'animateur·trice dans le rôle d'un·e enseignant·e. Or, comme nous avons pu l'observer lors de l'atelier animé par William S. Messier, le déroulement de l'atelier dans une salle intérieure n'empêche pas la création d'un lien de proximité entre les membres du groupe.

Peu importe le lieu où se déroule l'atelier, la disposition des tables ou des chaises influence la relation entre les participant·e·s. En effet, lorsque les membres du groupe sont placés en rangée, comme dans une salle de classe, l'impression d'être à l'école, en situation d'apprentissage, est renforcée<sup>170</sup>. Dès lors, le partage du savoir devient davantage unidirectionnel, allant de l'animateur·trice vers les apprenti·e·s. Inversement, le simple fait de placer les participant·e·s en cercle instaure une certaine convivialité au cœur de l'atelier et amoindrit la différenciation opérée

---

<sup>170</sup> Cette impression peut autant survenir lors d'un atelier à l'intérieur qu'à l'extérieur. Elle risque toutefois d'être moins forte en plein air, étant donné que l'environnement s'éloigne de celui d'une salle de classe. Voir les photos en Annexe X.

entre l'écrivain·e professionnel·le et les écrivain·e·s amateurs, si bien que l'animateur·trice se fond parfois dans la masse des participant·e·s, surtout s'il ou elle se soumet aux exercices proposés<sup>171</sup>.

Le survol des différents ateliers d'écriture organisés par Les Correspondances d'Eastman depuis 2017 montre que la distinction entre les écrivain·e·s professionnel·le·s et les écrivain·e·s amateurs, bien qu'elle varie selon les cas, tend à être moins marquée dans les ateliers d'écriture que dans les cafés littéraires et les grandes entrevues, qui présentent sur scène des écrivain·e·s reconnu·e·s. Les ateliers d'écriture, surtout lorsqu'ils ont lieu dans les jardins, impliquent en effet des rapports moins codifiés entre auteur·trice·s et festivalier·ière·s que les activités de la programmation principale. L'ensemble des participant·e·s, y compris l'animateur·trice, en sont donc rapproché·e·s. Rappelons néanmoins que, durant un atelier, la nature des rapports entre l'animateur·trice et les participant·e·s dépend en grande partie du parcours de chacun·e, ainsi que de la conception des festivalier·ière·s par rapport à la pratique d'écriture et à l'identité d'écrivain·e. Chaque participant·e entretient donc une perception différente de l'animateur·trice, ce qui n'est pas sans influencer le type de relation nouée avec ce·tte dernier·ière.

### *3.2.4 Les concours d'écriture*

En parallèle à la mise en place des jardins et des ateliers d'écriture, Les Correspondances d'Eastman encouragent la création littéraire par la tenue de deux concours implantés dès la première édition du festival, en 2003 : le concours d'écriture des élèves de l'école du Val-de-Grâce et de l'école Brassard-Saint-Patrice<sup>172</sup>, et le concours d'écriture de l'Interlettre<sup>173</sup>. Comme son nom

---

<sup>171</sup> Voir la photo en Annexe XI.

<sup>172</sup> Lors de la première édition, l'ensemble des élèves de la Commission scolaire des Sommets pouvait participer au concours.

<sup>173</sup> Au départ nommé concours de la Poste restante, celui-ci a été rebaptisé concours de l'Interlettre en 2013.

le laisse deviner, le premier concours s'adresse aux élèves de deux écoles primaires situées dans la région d'Eastman. Quelques semaines avant la fin de l'année scolaire, « le temps de deux matinées » (Rapport d'activités, 2019 : 19), un·e auteur·trice associé·e au volet jeunesse des Correspondances d'Eastman se déplace dans les classes afin de donner des ateliers de création spécialement conçus pour le concours. À l'aide d'un·e écrivain·e professionnel·le, qui les guide dans ce processus, les élèves sont amené·e·s à prendre la plume afin de rédiger un court texte épistolaire, à l'intention de la personne, de l'objet, ou même du concept de leur choix. Dans le cadre de ce concours, des auteur·trice·s tel·le·s que Yara El-Ghadban (2017), Brigitte Vaillancourt (2018) et Pierre Labrie (2019) ont aidé les jeunes d'Eastman et de Magog à se familiariser avec l'écriture littéraire en empruntant la forme de la correspondance. Les gagnant·e·s, sélectionné·e·s par le ou la responsable des ateliers, sont dévoilé·e·s lors de la cérémonie d'ouverture des Correspondances d'Eastman, pendant laquelle l'écrivain·e ayant chapeauté le concours procède à la lecture des lettres lauréates. Les jeunes lauréat·e·s, qui ont « la chance d'entendre leur texte lu devant les 150 personnes rassemblées » (Rapport d'activités, 2019 : 16), sont ensuite invité·e·s à l'avant pour recevoir leur prix, un sac-cadeau comprenant quelques livres. Cinq élèves sont récompensé·e·s chaque année.

La relation entre les auteur·trice·s en herbe et les écrivain·e·s professionnel·le·s issue du concours des écolier·ière·s ressemble à plusieurs égards à celle entre un·e enseignant·e et ses élèves, compte tenu des codes pédagogiques utilisés dans les ateliers d'écriture et de l'écart entre l'âge des participant·e·s et celui de l'écrivain·e – qui exacerbe la nature hiérarchisée de leurs rapports –, sans compter qu'ils et elles entrent en contact dans un cadre scolaire. Or, le caractère parfois intime des lettres écrites par les jeunes agit de façon à instaurer une proximité entre les deux groupes. Le responsable du concours en 2019, Pierre Labrie, a notamment souligné que les élèves ont rédigé

« des lettres poétiques, parfois engagées, intimes ou touchantes » (dans Trudeau, 2019), ce qui lui a rendu la tâche difficile pour la sélection des lauréat·e·s. Par ailleurs, comme la cérémonie d'ouverture du festival a lieu durant la période estivale, synonyme de congé scolaire pour les enfants, une rupture est bel et bien effectuée entre l'univers scolaire et la participation au concours d'écriture. Le Parc du Temps qui passe, jardin d'écriture qui accueille la cérémonie d'ouverture, incite en outre la proximité entre les divers participant·e·s, quel que soit leur rôle au sein du festival.

Le concours d'écriture de l'Interlettre est de plus grande envergure, étant ouvert à tou·te·s<sup>174</sup>. En revanche, des frais de participation de 10 \$ s'appliquent pour l'envoi de chaque texte. Promouvant la forme épistolaire, ce concours invite les écrivain·e·s de partout au Québec à soumettre une lettre de moins de 500 mots, sur un thème imposé. Par exemple, en 2018, les participant·e·s devaient « écrire une lettre à un destinataire précis soit pour louer un auteur·e, exprimer un commentaire sur un personnage ou simplement raconter l'histoire bouleversante d'un roman québécois récemment paru » (Programme, 2018). L'ensemble des créations reçues sont d'abord évaluées par un comité de présélection<sup>175</sup>, qui choisit 12 lettres finalistes. Les cinq gagnant·e·s sont ensuite déterminé·e·s par un jury formé de trois écrivain·e·s reconnu·e·s, qui sont souvent des invité·e·s du festival. Kim Thúy, Marc Lévy, Simon Boulerice et Yves Beauchemin font partie des auteur·trice·s ayant présidé le jury du concours de l'Interlettre au fil des ans. Lors de la dernière édition, en 2019, le jury était présidé par le dramaturge et romancier Michel Tremblay<sup>176</sup>, lui-même assisté d'Arlette Cousture, largement connue pour sa série *Les filles de Caleb*, et de Véronique Drouin, une écrivaine pour la jeunesse établie en Estrie qui s'est dit « honorée » de siéger sur un

---

<sup>174</sup> Les participant·e·s ne sont pas particulièrement nombreux·ses : en 2019, 83 textes avaient été soumis au concours de l'Interlettre, ce qui représentait une augmentation de la participation ; 43 lettres avaient été envoyées en 2018.

<sup>175</sup> En 2019, le comité de présélection était formé de Raymond Boulianne, responsable du concours, de Marie Robert, présidente du conseil d'administration de la Société des Correspondances d'Eastman, et de Fauve Jutras, adjointe-coordonnatrice des Correspondances d'Eastman et gagnante du concours de l'Interlettre en 2018.

<sup>176</sup> Michel Tremblay était toutefois absent de la cérémonie.

jury « entre un monument et une légende » (Véronique Drouin, cérémonie de clôture, 11 août 2019). Dans la promotion du concours, le festival table particulièrement sur les prix offerts aux lauréat·e·s, mais aussi sur son « jury d'exception » (Les Correspondances d'Eastman, publication Facebook, 18 juillet 2019). La notoriété des membres du jury accorde en effet davantage de crédibilité au concours et, conséquemment, plus de prestance aux gagnant·e·s. Aux dires de Raymond Boulianne, responsable du concours, « les auteurs aiment être lus et évalués par des auteurs connus » ; ils et elles « participent [au concours de l'Interlettre] pour le plaisir de l'écriture et l'évaluation par un jury de qualité » (Raymond Boulianne, cérémonie de clôture, 11 août 2019).

Tout comme les élèves d'Eastman et de Magog, les participant·e·s du concours de l'Interlettre n'ont pas besoin d'être physiquement présent·e·s au festival pour prendre part à l'activité, étant donné que leur création épistolaire doit être acheminée à l'organisation avant la mi-juillet<sup>177</sup>. Il est tout de même intéressant de se pencher sur la façon dont ces écrivain·e·s amateurs sont traité·e·s dans le cadre des Correspondances d'Eastman, par rapport aux écrivain·e·s invité·e·s. Contrairement à ces dernier·ière·s, une fois leur texte écrit et envoyé, les participant·e·s du concours ne jouent pas un rôle de premier plan au sein du festival. Seul·e·s les cinq finalistes retenu·e·s disposent d'une certaine visibilité pendant les festivités : leur création est lue par des écrivain·e·s ou des comédien·ne·s professionnel·le·s lors de la cérémonie de clôture<sup>178</sup>. Bien qu'ils et elles soient invité·e·s sur scène après les lectures, les écrivain·e·s amateurs primé·e·s sont présent·e·s au festival uniquement à titre de spectateur·trice·s, et non à titre d'auteur·trice·s invité·e·s. Il est à noter que certain·e·s finalistes ne se déplacent même pas sur le site du festival et

---

<sup>177</sup> Avant la refonte du concours, en 2013, les participant·e·s devaient écrire leur lettre sur le site du festival, puis les soumettre à la poste restante, ce qui donnait très peu de temps au jury pour évaluer les textes et sélectionner les gagnant·e·s.

<sup>178</sup> Lors des deux dernières éditions, les lettres gagnantes ont été lues par Maude Guérin, comédienne, et Christian Vézina, comédien (2018), et par Christian Bégin, porte-parole, Sonia Sarfati, porte-parole jeunesse, et Marie-Thérèse Fortin, comédienne (2019).

n'assistent pas à la cérémonie de clôture. Il arrive également qu'un des membres du jury, comme Michel Tremblay en 2019, ne soit pas présent lors de la remise des prix.

Durant la cérémonie de clôture, les gagnant·e·s qui sont présent·e·s n'entrent pratiquement pas en contact avec les écrivain·e·s professionnel·le·s, hormis ceux et celles qui leur remettent leur prix. Les rapports que les lauréat·e·s du concours entretiennent avec les écrivain·e·s invité·e·s sur le site des Correspondances d'Eastman sont donc brefs et impersonnels : nulle discussion informelle ne peut être amorcée entre les deux groupes, étant donné que la remise de prix se déroule devant public et qu'elle a lieu le dimanche en fin d'après-midi, tout juste avant la clôture des festivités et le retour à la maison des participant·e·s. Il demeure que les auteur·trice·s amateurs peuvent expérimenter différentes formes de proximité avec les écrivain·e·s professionnel·le·s, dont une proximité symbolique, étant donné que leur travail d'écriture est récompensé publiquement, ce qui représente une première étape pour la professionnalisation de leur pratique. Rappelons toutefois que les participant·e·s défraient 10 \$ pour être admissibles au concours, ce qui les différencie des écrivain·e·s invité·e·s, dont la présence aux Correspondances d'Eastman est rémunérée.

En gage de la qualité de leur plume, les auteur·trice·s des cinq lettres retenues par le jury reçoivent « des livres dédicacés des membres du jury, de petits cadeaux, leurs lettres sont lues devant public lors de la cérémonie de clôture des Correspondances et elles sont affichées ci-dessous [sur le site web du festival] » (Les Correspondances d'Eastman, 2018). Une bourse de 500 \$ est remise à l'auteur·trice du meilleur texte, dont la version audio est diffusée sur la plateforme web *La Fabrique culturelle*. Depuis 2019, un prix coup de cœur du public, en collaboration avec la station radiophonique Rythme FM, est également remis à un·e lauréat·e, qui se mérite une nuitée pour deux personnes au Manoir Hovey. Les finalistes bénéficient donc d'une reconnaissance

symbolique de la part du festival, à laquelle s'ajoute une reconnaissance financière pour le ou la grand·e gagnant·e.

En proposant ces deux concours de création littéraire, Les Correspondances d'Eastman récompensent le travail des écrivain·e·s amateurs de toutes les générations et encouragent leur reconnaissance, en plus de leur offrir une plateforme de diffusion. Le festival s'érige en ce sens comme une instance de consécration « en simili » (Poliak, 2006 : 52), c'est-à-dire une instance plus ou moins externe au champ littéraire qui s'octroie le pouvoir d'accorder à des auteur·trice·s amateurs le titre d'écrivain·e. Cela dit, la plateforme de diffusion offerte aux écrivain·e·s primé·e·s s'inscrit « aux frontières du champ littéraire » (Poliak, 2006 : 221), étant donné qu'elle s'éloigne du moyen de diffusion traditionnel du milieu littéraire, c'est-à-dire la publication sous forme de livre auprès d'un éditeur reconnu, qui concrétise l'identité d'écrivain·e (Heinich, 2000). La diffusion des textes via une plateforme web, et non par le biais d'une maison d'édition, souligne la distinction entre les lauréat·e·s du concours et les professionnel·le·s invité·e·s au festival, qui ont tou·te·s publié au moins un titre chez un éditeur littéraire établi. Les écrivain·e·s invité·e·s à faire partie du jury se distinguent d'autant plus du lot, étant donné que la tâche de sélection qui leur est échue leur « confère un pouvoir de consécration » (Sapiro dans Sapiro et Rabot (dir.), 2017 : 72), ce qui n'est pas à portée de main pour les auteur·trice·s amateurs.

Les concours d'écriture organisés par Les Correspondances d'Eastman revêtent tout de même une importance particulière pour la communauté eastmanoise, étant donné qu'ils représentent une plateforme privilégiée pour découvrir de nouvelles voix littéraires locales. En effet, toutes les lettres écrites dans le cadre du concours des écolier·ière·s proviennent des jeunes de la région et, chaque année, un certain nombre de gagnant·e·s du concours de l'Interlettre sont originaires des Cantons-de-l'Est. Comme les citoyen·ne·s eastmanois·e·s forment la plus grande proportion du

public des cérémonies d'ouverture et de clôture du festival, il n'est pas étonnant que les spectateur·trice·s manifestent leur contentement lorsque les lauréat·e·s font partie de leur communauté. À cet égard, la Festivalière<sup>6</sup> se souvient d'avoir été touchée lorsqu'une de ses cousines a remporté le grand prix du concours de l'Interlettre :

On ne savait pas qu'elle avait soumis un texte. On était tous à l'église : ma mère, mes frères. Ils lis[ai]ent le texte et je me dis[ais] : "C'est Thérèse, ça". Elle écrivait sur sa tante – pas sa mère – mais sa tante Thérèse [...]. Plus ça allait, [plus] je [me] disais : "Coudonc, c'est Thérèse, ça". Elle a gagné le premier prix pour ça. C'est une cousine qui a des problèmes de santé mentale, mais plus émotifs, si tu veux. Alors on était vraiment contents qu'elle gagne le premier prix (Festivalière<sup>6</sup>, entrevue, 3 mars 2020).

Cette anecdote met en lumière l'importance des petites structures littéraires situées en marge de l'institution, surtout dans un milieu régional, où peu de ressources sont mises à la disposition des auteur·trice·s amateurs. La mise sur pied de tels concours d'écriture permet à des personnes défavorisées, que ce soit d'un point de vue social, économique ou culturel, d'obtenir une reconnaissance et de remporter des honneurs littéraires qui ne leur seraient pas accessibles autrement. Il apparaît que les deux concours d'écriture pilotés par Les Correspondances d'Eastman servent d'abord et avant tout la mission du festival de « [s]'engager dans une action régionale de revalorisation de l'écriture et de la lecture » (Les Correspondances d'Eastman, 2019), et moins une visée de nourrir un sentiment de proximité entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s invité·e·s.

En somme, bien qu'un certain flottement dans la distinction entre professionnel·le·s et amateur·trice·s persiste dans le milieu littéraire, on observe qu'un statut et un traitement tout à fait différents sont dévolus aux auteur·trice·s faisant partie du groupe des écrivain·e·s invité·e·s aux Correspondances d'Eastman – les professionnel·le·s – et ceux et celles faisant partie du groupe des festivalier·ière·s – les amateur·trice·s. Si certain·e·s visiteur·euse·s ont le sentiment de se tenir sur un pied d'égalité avec les écrivain·e·s invité·e·s, il demeure qu'une distinction assez claire est faite

entre chaque groupe de participant·e sur le site du festival, y compris entre les écrivain·e·s professionnel·le·s et les auteur·trice·s amateurs. En effet, quelles que soient les circonstances qui mènent les festivalier·ière·s à interagir avec les écrivain·e·s invité·e·s, on remarque – au-delà de la proximité ressentie par le public – une hiérarchisation dans leurs rapports. À cet égard, les ateliers d'écriture s'érigent comme un cas particulier, où les différences entre chaque groupe sont amoindries, sans être complètement abolies. Le fait que les animateur·trice·s des ateliers ne soient pas tou·te·s des écrivain·e·s reconnu·e·s par l'institution littéraire facilite les rapprochements entre la figure des écrivain·e·s invité·e·s et celle des auteur·trice·s amateurs. Malgré tout, les exemples invoqués ci-haut montrent que la reconnaissance accordée aux auteur·trice·s amateurs est loin d'égaliser celle accordée aux écrivain·e·s invité·e·s, qui tendent à être perçu·e·s comme des figures de référence, voire comme des guides, par le groupe des festivalier·ière·s.

## CONCLUSION

Basé sur l'hypothèse que Les Correspondances d'Eastman contribuent à la professionnalisation du métier d'écrivain·e tout en facilitant l'accès à la création littéraire pour les non-initié·e·s, notre mémoire visait principalement à concevoir les types de relations s'établissant entre les festivalier·ière·s – que ce soient des écrivain·e·s amateurs ou non – et les écrivain·e·s invité·e·s sur le site du festival eastmanois. Par cette étude, nous souhaitons définir l'objet du festival littéraire et étudier le profil des festivalier·ière·s ainsi que leurs pratiques, avant de décortiquer les fonctions et les rôles dévolus à chacun des deux groupes dans le cadre des Correspondances d'Eastman, qui articulent la présence active des écrivain·e·s et l'écriture par les festivalier·ière·s. Quelle place occupent les festivalier·ière·s au sein de cet événement littéraire ? Comment les fonctions et les rôles propres à chacun·e interviennent-ils dans la nature des rapports entre les écrivain·e·s et le public ? En quoi les notions de proximité et de distance avec les écrivain·e·s, comprises dans un sens physique et symbolique, ont-elles un rôle à jouer dans les expériences des festivalier·ière·s à Eastman ? Voilà quelques-unes des questions auxquelles nous avons cherché à répondre.

S'ils sont relativement nombreux dans le monde anglo-saxon, les travaux portant sur les festivals littéraires sont rares dans le monde francophone et encore inexistant au Québec. La plupart des recherches consacrées à cet objet d'étude s'intéressent surtout aux fonctions des festivals littéraires au sein de la société et au portrait socio-démographique des personnes qui y participent. Un certain nombre de recherches se sont tout de même penchées sur les attentes, les motivations et les comportements des festivalier·ière·s en Australie et en Grande-Bretagne. Or, il apparaît capital de mener des études similaires dans la francophonie, et plus précisément au Québec. Premier à prendre

pour objet d'étude un festival littéraire québécois dans une perspective sociologique<sup>179</sup>, ce mémoire a permis de mettre en lumière les rapports des festivalier·ière·s avec les écrivain·e·s invité·e·s ainsi que leurs expériences au sein d'un tel événement, et ce dans un milieu québécois. Notre étude, centrée sur un seul festival, ne se veut toutefois pas un portrait englobant des expériences de l'ensemble des festivalier·ière·s québécois·e·s. La clientèle que nous avons étudiée en est une de niche, dans le sens où elle est fortement scolarisée et entretient des pratiques littéraires assidues, ce qui n'est peut-être pas le cas des membres du public de tous les festivals littéraires au Québec. Pour pouvoir rendre compte de façon plus précise de l'expérience des Québécois·e·s lors des festivals littéraires, il faudrait mener une étude comparative entre plusieurs événements de ce genre, tenus dans différentes régions de la province et présentant des thématiques diverses. Il demeure que notre mémoire pose un premier jalon dans l'étude des festivals littéraires au Québec, en plus de jeter un éclairage nouveau sur les rapports entre les écrivain·e·s et le lectorat québécois au sein des lieux de sociabilité littéraire.

Notre premier chapitre a permis de circonscrire l'objet d'étude complexe qu'est le festival littéraire, en exposant d'abord les origines de la tradition des festivals en Occident. Les festivals s'inscrivent en effet dans le prolongement des fêtes religieuses et civiques qui existent depuis l'Antiquité grecque. Bien qu'elles aient évolué au fil des siècles, dans leurs thématiques, leurs structures et leurs objectifs, ces fêtes n'ont connu un profond changement qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, moment où le terme « festival » a fait son apparition. Dans les siècles suivants, mais surtout à compter de la fin de la Seconde Guerre mondiale, les festivals ont investi tous les secteurs artistiques et culturels, de

---

<sup>179</sup> À notre connaissance, en date de mai 2020, un seul autre mémoire de maîtrise avait pour objet d'étude un festival littéraire québécois. Il s'agit d'une étude sur l'inscription de la poésie dans le paysage urbain à l'occasion du Festival international de poésie de Trois-Rivières, réalisée à l'Institut d'urbanisme de l'Université de Montréal. Voir Magali Cochard (2007). « Trois-Rivières et le Festival International de la Poésie : L'inscription de la poésie dans la ville industrielle », mémoire de maîtrise (M. A.), Université de Montréal, 165 f.

la musique à l'art visuel, en passant par la gastronomie et la littérature. À la suite de ce panorama historique, le chapitre proposait une définition des festivals culturels, avant de cerner plus précisément les caractéristiques des festivals littéraires. Bien que le terme « festival » regroupe une foule d'événements souvent très différents les uns des autres, un certain nombre d'éléments sont communs à l'ensemble des festivals : l'inscription dans un temps et un lieu donnés ; la récurrence de l'événement ; le regroupement d'une pluralité d'activités au sein d'une seule bannière ; la mise à l'avant-plan d'un produit culturel ; l'interactivité entre les participant·e·s, souvent lié·e·s par un attachement à une même communauté ; et la part de rituel dans le déroulement. Les festivals littéraires, pour leur part, présentent les mêmes caractéristiques, celles-ci étant orientées de façon à célébrer toutes les facettes de la littérature. Les principales caractéristiques des festivals littéraires sont de mettre à l'avant-plan les écrivain·e·s, mais surtout de permettre les rencontres entre les participant·e·s dans un milieu dédié aux réflexions intellectuelles plutôt qu'aux transactions économiques. Or, n'oublions pas que, tout comme les salons et les foires du livre, les festivals littéraires poursuivent également un but économique par le biais de la vente d'ouvrages, mais aussi par le biais de retombées indirectes pour les maisons d'édition et leurs auteur·trice·s, qui se font connaître d'un nouveau public en étant présent·e·s à de tels événements. De plus, les foires et les salons du livre sont de plus en plus nombreux à se doter d'une programmation élaborée qui rassemble des activités telles que des conférences, des tables rondes et des animations jeunesse. Les distinctions entre ces trois types d'événements littéraires, dans leurs évolutions respectives, sont donc mouvantes.

En faisant un survol des différents types de festivals ayant eu cours depuis l'Antiquité grecque et en présentant quelques-uns des festivals littéraires apparus dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le premier chapitre a permis de mieux situer le festival Les Correspondances d'Eastman dans la

tradition festivalière et de faire ressortir ses particularités dans le paysage littéraire québécois. Le festival eastmanoïis, fondé en 2003, reproduit le modèle du Festival de la Correspondance de Grignan et des Correspondances de Manosque, tous deux consacrés à la forme épistolaire. Outre leur inscription dans un milieu régional, ces trois événements se distinguent des autres festivals littéraires en incitant les festivalier·ière·s à prendre la plume lors de leur visite, et ce dans un contexte de plein air. Pour le moment, le volet de l'écriture épistolaire est ce qui rend Les Correspondances d'Eastman uniques dans le milieu littéraire québécois. En effet, aucun autre festival littéraire au Québec ne propose des activités centrées sur l'écriture de lettres. Il demeure que le volet épistolaire du festival eastmanoïis a considérablement perdu de son importance au fil des éditions et que seule une faible proportion des festivalier·ière·s visite encore les jardins d'écriture.

Le second chapitre s'est intéressé de plus près au profil des personnes qui forment le public des festivals culturels et littéraires, et plus précisément aux caractéristiques socio-démographiques et culturelles de la clientèle des Correspondances d'Eastman. En moyenne, les visiteur·euse·s de festivals culturels sont assez âgé·e·s, fortement scolarisé·e·s et bien doté·e·s en capital économique et culturel. On observe également que les femmes sont majoritaires au sein de ce public qui entretient des pratiques culturelles et littéraires beaucoup plus intenses que celles de la population moyenne. Comme en témoigne le sondage mené à Eastman en 2019, le public des Correspondances d'Eastman ne fait pas exception à ces caractéristiques générales. Pour la plupart des visiteur·euse·s d'Eastman, une visite au festival constitue un prolongement de leurs activités quotidiennes, étant donné qu'ils et elles sont déjà impliqué·e·s, souvent de façon personnelle, dans la communauté littéraire. L'importance que les festivalier·ière·s accordent à la littérature dans leur quotidien se répercute dans leur expérience des Correspondances d'Eastman, où ils et elles cherchent avant tout

à approfondir leurs connaissances littéraires et à discuter avec d'autres passionné·e·s de littérature. Peu de festivalier·ière·s lisent ou écrivent sur le site du festival eastmanois, qui représente plutôt un lieu privilégié pour des pratiques de socialisation autour de la littérature.

Afin de donner à voir le portrait le plus englobant possible des expériences des festivalier·ière·s aux Correspondances d'Eastman, le deuxième chapitre s'est penché sur leurs motivations à se rendre au festival, sur leurs attentes et leurs perceptions à l'égard de l'événement ainsi que sur leurs attitudes et leurs comportements lors des activités. Deux éléments principaux attirent les visiteur·euse·s aux Correspondances d'Eastman, soit la présence d'écrivain·e·s ou d'artistes reconnu·e·s et la programmation, qui propose des activités divertissantes amenant le public à réfléchir à divers sujets et enjeux, tels que la situation des écrivain·e·s au Québec et les rapports entre autochtones et allochtones dans notre société. Principalement attiré·e·s par les vedettes du milieu artistique et littéraire, les festivalier·ière·s eastmanois·e·s recherchent une expérience qui soit non seulement amusante, mais aussi enrichissante sur les plans littéraire, culturel et intellectuel. Ensuite, les éléments qui interviennent dans l'appréciation des festivalier·ière·s sur le site des Correspondances d'Eastman sont d'abord et avant tout liés à la dimension cognitive de leur expérience : ils et elles accordent une grande importance aux sujets abordés, à la qualité et à la profondeur des échanges entre les écrivain·e·s ainsi qu'aux apprentissages qu'ils et elles retirent de leur participation aux activités. D'autres facteurs entrent en ligne de compte dans l'appréciation des visiteur·euse·s, notamment les liens sociaux qui se tissent au sein de la communauté littéraire rassemblée par le festival (écrivain·e·s, animateur·trice·s, lecteur·trice·s, bénévoles, etc.), l'ambiance décontractée qui règne au village et les charmes touristiques propres à la région d'Eastman. La visite des Correspondances d'Eastman représente une triple découverte : littéraire, sociale et géographique. Pour une grande partie des festivalier·ière·s, le point nodal de l'expérience

au festival eastmanoïis demeure la possibilité de rencontrer les écrivain·e·s invité·e·s et d'entrer directement en contact avec eux et elles. Enfin, le comportement des festivalier·ière·s diffère selon chaque individu et chaque activité, mais on observe une tendance à l'écoute attentive à l'égard de ceux et celles qui parlent. Si certains sujets sont propices à émouvoir les spectateur·trice·s, quitte à les faire verser quelques larmes, le rire et le silence respectueux sont les comportements les plus fréquemment observés pendant les activités des Correspondances d'Eastman. Bien que la proportion des membres du public à prendre la parole soit minimale – chaque période de questions autorise environ cinq interventions –, les festivalier·ière·s qui le font témoignent d'une volonté d'affirmer leur point de vue, même si celui-ci va à l'encontre de l'opinion énoncée par les écrivain·e·s invité·e·s.

Pour refléter l'importance accordée par les festivalier·ière·s à la rencontre avec les écrivain·e·s invité·e·s, le troisième et dernier chapitre a été entièrement consacré aux interactions entre les écrivain·e·s et les festivalier·ière·s. Nous nous sommes efforcée de mettre en lumière les rapports de proximité et de distance qui s'établissent entre les écrivain·e·s et les festivalier·ière·s pendant les festivités, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur des activités de la programmation. D'un côté, en mettant en place différentes occasions de rencontre plus ou moins informelles entre les invité·e·s et le public (période de questions, séance de dédicaces, rencontres fortuites sur le trottoir ou dans les commerces du village, etc.), Les Correspondances d'Eastman instaurent une proximité physique entre les participant·e·s, qui se sentent rapproché·e·s du fait qu'ils et elles partagent de façon indifférenciée un même espace. Deux autres types de proximité – sociale et symbolique – sont aussi à l'œuvre sur le site du festival, dans l'optique où les festivalier·ière·s perçoivent un rétrécissement de la distance séparant leur statut de celui des écrivain·e·s, les deux groupes étant amenés à établir des relations cordiales et à prendre part à une même pratique créative pendant les

festivités. De l'autre côté, une distance physique et symbolique s'impose parfois dans la relation entre les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s, ces dernier·ière·s étant placé·e·s sous les projecteurs, à l'avant de la salle. La distance symbolique naît principalement du traitement réservé aux écrivain·e·s, que ce soit de la part du comité organisateur ou du public, qui tend à les placer sur un piédestal. On observe par exemple que la plupart des festivalier·ière·s idéalisent, à quelque degré, la figure des écrivain·e·s. Dans certains cas, ce sont donc les festivalier·ière·s eux-mêmes et elles-mêmes qui érigent des barrières entre leur personne et celle des invité·e·s. Malgré cette distance entre les deux groupes, la majorité des festivalier·ière·s ressentent une intimité avec les écrivain·e·s, surtout lorsque ceux-ci et celles-ci font montre de qualités humaines telles que l'humilité et la sincérité. Pour bon nombre de visiteur·euse·s, les moments les plus marquants de leur passage aux Correspondances d'Eastman ont trait à la rencontre avec un·e ou plusieurs écrivain·e·s, que cette rencontre se réalise dans un contact visuel, une conversation élaborée ou une rapide dédicace.

À la fin du troisième chapitre, nous nous sommes intéressée à la coprésence des écrivain·e·s professionnel·le·s et amateurs sur le site des Correspondances d'Eastman, en nous demandant si la relation entre ces deux groupes d'écrivain·e·s différait de celle entre les écrivain·e·s invité·e·s et l'ensemble du public. Il faut dire d'emblée que les distinctions entre les professionnel·le·s et les amateur·trice·s de l'écriture sont loin d'être tranchées au sein du champ littéraire, notamment parce que les marques de reconnaissance de l'identité d'écrivain·e ne sont pas clairement déterminées. Contrairement à un·e avocat·e qui passe le Barreau et qui obtient ainsi son adhésion officielle à la profession, une personne détenant une formation en création littéraire n'est pas pour autant reconnue comme un·e écrivain·e professionnel·le. Or, il apparaît que les distinctions entre les écrivain·e·s professionnel·le·s et amateurs sur le site des Correspondances d'Eastman sont assez

claires. En effet, une étude des relations entre les participant·e·s des activités dédiées à la création littéraire, en l'occurrence les ateliers et les concours d'écriture, a permis de montrer que, si Les Correspondances d'Eastman mettent de l'avant une volonté de démocratiser l'écriture littéraire en invitant sa clientèle à s'y prêter, les relations entre écrivain·e·s invité·e·s et amateurs demeurent marquées par la différence de statut de chacun·e au sein du festival. Bien que la proximité entre les participant·e·s est souvent exacerbée dans les ateliers d'écriture, lors desquels les membres du groupe sont amenés à interagir et à partager une certaine intimité, le traitement réservé aux écrivain·e·s amateurs est foncièrement différent de celui accordé aux écrivain·e·s invité·e·s, lequel·le·s disposent d'une visibilité plus grande, et surtout d'un capital symbolique et économique beaucoup plus important. L'exemple des concours d'écriture le montre bien : rares sont les apprenti·e·s écrivain·e·s qui accumulent véritablement du capital symbolique et économique par leur participation aux Correspondances d'Eastman.

De façon générale, ce mémoire nous a appris que les festivalier·ière·s des Correspondances d'Eastman constituent un public exigeant en ce qui a trait au contenu des activités mais loin d'être insensible au système de vedettariat littéraire. Malgré les nombreux commentaires que nous avons reçus à propos de la qualité littéraire et intellectuelle des activités proposées par le festival, qui organise des discussions de fond entre les écrivain·e·s et des performances basées sur des textes de qualité, il demeure que les festivalier·ière·s apprécient au plus haut point la possibilité de côtoyer de près et de voir « en vrai », et non par le biais des médias, des célébrités et des personnalités publiques qu'ils et elles admirent. Se présentant comme un festival qui vise avant tout à « [d]onner le goût d'écrire et de lire » (Les Correspondances d'Eastman, 2019) à l'ensemble de la population québécoise, Les Correspondances d'Eastman agissent davantage comme un événement qui consolide l'amour de la littérature auprès d'un public déjà conquis, celui-ci se déplaçant surtout

dans le but d'entrer en contact avec des figures qui font office de références pour eux et elles : les écrivain·e·s.

Les festivalier·ière·s et les écrivain·e·s invité·e·s occupent une place centrale dans la constitution d'un festival littéraire, d'où notre décision de les placer au cœur de notre mémoire. Néanmoins, n'oublions pas qu'une foule d'autres participant·e·s interviennent dans le déroulement des Correspondances d'Eastman, ceux-ci et celles-ci agissant parfois de façon à influencer les relations qui se tissent entre les écrivain·e·s et le public. Nous pensons au premier chef au comité organisateur, qui oriente les discussions par ses choix d'invité·e·s et de thématiques, mais aussi aux animateur·trice·s, qui constituent des intermédiaires dans les interactions entre les écrivain·e·s invité·e·s et les festivalier·ière·s. De quelle façon les animateur·trice·s interviennent-ils·elles dans la relation de proximité entre les écrivain·e·s et le public ? Quel rôle sont-ils·elles amené·e·s à endosser au sein du festival Les Correspondances d'Eastman ? Notre étude montre que, en tant que médiateur·trice·s, les animateur·trice·s des cafés littéraires et des grandes entrevues ont un rôle important à jouer, car ils et elles déterminent dans une certaine mesure le type de contact qui s'établit entre les auteur·trice·s et le public, mais aussi l'ambiance – agréable ou non, décontractée ou tendue – qui s'instaure au fil d'une activité.

Livrer les résultats d'une recherche sur les interactions entre les participant·e·s d'un festival littéraire nous semble aujourd'hui presque anachronique, tellement les choses ont changé depuis que nous avons entrepris ce projet d'étude. Dans la foulée de la pandémie de COVID-19 et des mesures de confinement qui y sont rattachées, nombre de questions se posent pour les comités organisateurs de festivals. Comment Les Correspondances d'Eastman, qui misent avant tout sur la proximité entre les différent·e·s participant·e·s pour attirer leur clientèle, parviendront-elles à promouvoir leurs activités à la suite de la crise qui affecte présentement le secteur des arts et de la

culture ? De quelle façon les contacts intimes entre les écrivain·e·s et leur public pourront-ils se concrétiser dans un contexte de distanciation physique ? Comment les nouvelles configurations du festival littéraire modifieront-elles les rapports que le lectorat entretient avec les écrivain·e·s ? Il y a fort à parier que les bouleversements majeurs qui frappent actuellement notre société amèneront, pour les lecteur·trice·s et les amateur·trice·s de littérature, une redéfinition des occasions de sociabilité littéraires et de la « rencontre » avec les écrivain·e·s. Les rapports entre les écrivain·e·s et les lecteur·trice·s sont amenés à évoluer au même gré que la société dans laquelle ils prennent place. C'est pourquoi nous croyons que notre étude s'inscrit à un moment charnière de l'évolution de la relation entre les écrivain·e·s et leur public. Bien qu'il soit consacré à un festival littéraire en particulier, notre mémoire permet de prendre le pouls des pratiques de socialisation littéraire telles qu'elles avaient cours à la fin de la décennie 2010, à un moment où les exigences du lectorat par rapport à la rencontre avec les écrivain·e·s avaient peut-être atteint leur apogée. Nul doute que l'année 2020 marquera un tournant dans les habitudes et les pratiques du lectorat et que les attentes de celui-ci ne seront plus les mêmes dans la prochaine décennie.

## BIBLIOGRAPHIE

### Articles de journaux et de périodiques, communiqués de presse et documents d'archives :

Archives des Correspondances d'Eastman, Eastman, 2003-2019.

BAILLARGEON, Stéphane (2005). « La fièvre de l'hyperfestif », *Le Devoir*, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/societe/84969/la-fievre-de-l-hyperfestif> (Page consultée le 7 mai 2020).

BEAULIEU, Isabelle (2016). « Festivals littéraires au Québec. Pour la suite du monde », *Lettres québécoises*, n° 164, p. 16-21.

BEUVE-MÉRY, Alain (2009). « Dany Laferrière, Prix Médicis pour “L'Énigme du retour” », *Le Monde*, [En ligne], [https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/05/dany-laferriere-prix-medicis-pour-l-enigme-du-retour\\_1263203\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/05/dany-laferriere-prix-medicis-pour-l-enigme-du-retour_1263203_3260.html) (Page consultée le 20 février 2020).

BLANCHARD, Karine (2017). « Les Cantons de lettres : la littérature en avant-plan », *La Voix de l'Est*, [En ligne], <https://www.lavoixdelest.ca/archives/les-cantons-de-lettres-la-litterature-en-avant-plan-aec978cc8eacdab5a9c5ee2a9bbba44a> (Page consulté le 21 avril 2020).

CHOLETTE, Marc-Olivier (2019). « Entrevue avec Raphaël Bédard-Chartrand pour Les Correspondances d'Eastman », *Le Towski*, Radio CFAK, [En ligne], 11 min., <https://cfak883.usherbrooke.ca/podcast/entrevue-avec-raphael-bedard-chartrand-pour-les-correspondances-deastman-6-aout-2019/> (Page consultée le 4 décembre 2019).

LES CORRESPONDANCES D'EASTMAN (2019). « À propos », *Les Correspondances d'Eastman*, [En ligne], <https://www.lescorrespondances.ca/a-propos> (Page consultée le 4 décembre 2019).

LES CORRESPONDANCES D'EASTMAN (2018). « Concours de l'Interlettre 2018 », *Les Correspondances d'Eastman*, [En ligne], <https://www.lescorrespondances.ca/archives/coups-de-coeur-2018> (Page consultée le 18 mars 2020).

LES CORRESPONDANCES D'EASTMAN (2009). « Letters from Knowlton – Les Correspondances d'Eastman à Knowlton 1<sup>re</sup> édition, les 1<sup>er</sup> et 2 août 2009 », *Les Correspondances d'Eastman*, [En ligne],

<https://www.lescorrespondances.ca/Archives/archives/2009/111-letters-from-knowlton.html>  
(Page consultée le 6 mars 2020).

DELGADO, Jérôme (2015). « À Eastman, les Correspondances voient jeune », *Le Devoir*, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/lire/446397/a-eastman-les-correspondances-voient-jeune> (Page consultée le 4 décembre 2019).

DESMEULES, Christian (2004). « Eastman en toutes lettres », *Le Devoir*, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/lire/61353/eastman-en-toutes-lettres> (Page consultée le 4 décembre 2019).

FOLIE-BOIVIN, Émilie (2009). « Marc Lévy, citoyen du monde », *Le Devoir*, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/lire/262037/marc-levy-citoyen-du-monde> (Page consultée le 4 décembre 2019).

GAGNON, Jean-François (2017). « Les Correspondances d'Eastman sans frontières », *La Tribune*, [En ligne], <https://www.latribune.ca/arts/les-correspondances-deastman-sans-frontieres-536132e20d83141f7e4af3e850612329> (Page consultée le 4 décembre 2019).

GIGUÈRE, Élise (2004). « Louise Portal : la muse des Correspondances d'Eastman », *Voir*, [En ligne], <https://voir.ca/livres/2004/08/12/louise-portal-la-muse-des-correspondances-deastman/> (Page consultée le 23 janvier 2020).

LEMAY, Daniel (2011). « Revenir embelli des Correspondances d'Eastman », *La Presse*, [En ligne], <https://www.lapresse.ca/arts/201107/29/01-4422030-revenir-embelli-des-correspondances-deastman.php> (Page consultée le 6 décembre 2019).

LÉVESQUE, François (2012). « Dix ans de correspondances à Eastman. Le festival Les Correspondances d'Eastman ouvre ses jardins aux passionnés de lettres », *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/livres/356014/dix-ans-de-correspondances-a-eastman> (Page consultée le 4 décembre 2019).

PARADIS, Josée-Anne (2017). « Les Correspondances sortent d'Eastman », *Les libraires*, [En ligne], <https://revue.leslibraires.ca/actualites/le-monde-du-livre/les-correspondances-sortent-d-eastman> (Page consultée le 4 décembre 2019).

LA PRESSE CANADIENNE (2011). « Correspondances d'Eastman : le plaisir de recommencer pour une neuvième fois », *Le Devoir*, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/324665/correspondances-d-eastman-le-plaisir-de-recommencer-pour-une-neuvieme-fois> (Page consultée le 6 décembre 2019).

SERGENT, Julie (2005). « Les Correspondances d'Eastman », *Entre les lignes*, vol. 1, n° 4, p. 5.

TRUDEAU, Patrick (2019). « Eastman s'endimanche pour ses Correspondances », *Le Reflet du Lac*, [En ligne], <https://www.lerefletdulac.com/2019/08/09/eastman-sendimanche-pour-ses-correspondances/> (Page consultée le 27 avril 2020).

TRUDEAU, Patrick (2017). « Eastman a développé son ADN culturel avec les Correspondances », *Le Reflet du Lac*, [En ligne], <https://www.lerefletdulac.com/2017/09/02/eastman-a-developpe-son-adn-culturel-avec-les-correspondances/> (Page consultée le 27 janvier 2020).

VANASSE, André (2005). « Les Correspondances d'Eastman », *Lettres québécoises*, n° 120, p. 58.

### **Ouvrages de référence, articles théoriques et autres documents :**

ARCODIA, Charles et Michelle WHITFORD (2006). « Festival Attendance and the Development of Social Capital », *Journal of Convention & Event Tourism*, vol. 8, n° 2, p. 1-18.

AUTISSIER, Anne-Marie (2008). « Une petite histoire des festivals en Europe, du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours », dans *L'Europe des festivals : de Zagreb à Edimbourg, points de vue croisés*, Anne-Marie Autissier (dir.), Toulouse/Paris, Éditions de l'attribut/Culture Europe international, p. 21-41.

BAETENS, Jan (2016). *À voix haute. Poésie et lecture publique*, Bruxelles, Impressions nouvelles, 185 p.

BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 275 p.

BERNIER, Marc André (2014). « Correspondance », dans *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), 3<sup>e</sup> édition augmentée et actualisée, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, p. 150-151.

- BOOGAARTS, Inez (1992). « La festivalomanie. À la recherche du public marchand », *Les Annales de la recherche urbaine*, n<sup>os</sup> 57-58, p. 115-119.
- BORDELEAU, Francine (1996). « La formation de l'écrivain », *Lettres québécoises*, n<sup>o</sup> 82, p. 11-14.
- BOSSER, Sylvie (2019). « L'auto-édition : un vecteur de bibliodiversité ? », *Bibliodiversity*, n<sup>o</sup> 5, p. 4-14.
- BOURDIEU, Pierre ([1992] 2015). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, 567 p.
- BROWN, Alan (2013). « Chapter 4. All the World's a Stage: Venues and Settings, and Their Role in Shaping Patterns of Art Participation », dans *The Audience Experience: a Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts*, Jennifer Radbourne, Hilary Glow et Katya Johanson (dir.), Bristol/Chicago, Intellect, p. 49-66.
- BUTTIN, Anne-Marie (2000). *La Grèce classique*, coll. « Guide Belles-Lettres des civilisations », Paris, Les Belles Lettres, 271 p.
- CLERC, Adeline (2010). « Entre artiste idéalisé et personne incarnée : les figures de l'écrivain nées des rencontres avec les lecteurs. Une étude dans un salon du livre », *Terrains & travaux*, n<sup>o</sup> 17, p. 5-21.
- COLLARD, Fabienne, Christophe GOETHALS et Marcus WUNDERLE (2014). « Les festivals et autres événements culturels », *Dossiers du CRISP*, n<sup>o</sup> 83, p. 9-115.
- CREMONA, Vicki Ann (2007). « Introduction – The festivalising process », dans *Festivalising!: theatrical events, politics and culture*, Temple Hauptfleisch et al. (dir.), Amsterdam/New York, Rodopi, p. 5-13.
- DESCHÊNES Pradet, Maude (2011). « *La corbeille d'Alice* (roman) suivi de *Les éléphants à l'université* (essai). Comment la création littéraire est entrée à l'université et a modifié le paysage littéraire nord-américain », mémoire de maîtrise (M.A.), Université Laval, 174 f.
- DI MÉO, Guy (2005). « Le renouvellement des fêtes et des festivals, ses implications géographiques », *Annales de géographie*, n<sup>o</sup> 643, p. 227-243.

- DRISCOLL, Beth (2015). « Sentiment Analysis and the Literary Festival Audience », *Continuum*, vol. 29, n° 6, p. 861-873.
- FABIANI, Jean-Louis (2012). « Les Festivals dans la sphère culturelle publique en France », *Territoires contemporains*, [En ligne], n° 3, [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals\\_societes/JL\\_Fabiani.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/JL_Fabiani.html) (Page consultée le 8 janvier 2020).
- FABRY, Nathalie (2012). « Les festivals : contours de la notion, enjeux économiques et touristiques », *Juristourisme*, n° 143, p. 20-23.
- FALASSI, Alessandro (1987). « Festival: Definition and Morphology », dans *Time out of Time: Essays on the Festival*, Alessandro Falassi (dir.), Albuquerque, University of New Mexico Press, p. 1-10.
- FÉDÉRATION QUÉBÉCOISE DU LOISIR LITTÉRAIRE (2020). « Qui sommes-nous ? », *Fédération québécoise du loisir littéraire*, [En ligne], <http://fqll.ca/qui-sommes-nous/> (Page consultée le 16 avril 2020).
- FÉMÉNIAS, Damien, Pascal ROLAND et Betty LEFÈVRE (dir.) (2008). *Un festival sous le regard de ses spectateurs. Viva Cité, le public est dans la rue*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 208 p.
- FESTIVAL D'AVIGNON. « Le projet artistique », *Festival d'Avignon*, [En ligne], <https://www.festival-avignon.com/fr/le-projet-artistique> (Page consultée le 24 janvier 2020).
- FLICHY, Patrice (2010). *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Éditions du Seuil et La République des Idées, 100 p.
- FRÉCHETTE, Mylène (2020). « Le festivalier : lecteur, auteur et créateur de sens », *Cahiers de la Société bibliographique du Canada/Papers of the Bibliographical Society of Canada*, à paraître.
- GARAT, Isabelle (2005). « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale », *Annales de géographie*, n° 643, p. 265-284.

- GARON, Rosaire (2004). « Chapitre 16. 20 ans de lecture de livres au Québec », dans *État des lieux du livre et des bibliothèques*, Québec, Institut de la statistique du Québec/Observatoire de la culture et des communications du Québec, p. 247-267.
- GIORGI, Liana (2011a). « Between Tradition, Vision and Imagination. The Public Sphere of Literature Festivals », dans *Festivals and the Cultural Public Sphere*, Gerard Delanty, Liana Giorgi et Monica Sassatelli (dir.), New York, Routledge, p. 29-44.
- GIORGI, Liana (2011b). « A Celebration of the Word and a Stage for Political Debate: Literature Festivals in Europe Today », dans *European Arts Festivals. Strengthening Cultural Diversity*, Luxembourg, Publications Office of the European Union, p. 11-23.
- GOETSCHER, Pascale et Patricia HIDIROGLOU (2013). « Introduction. Le festival, objet d'histoire », dans *Une histoire des festivals, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Anaïs Fléchet *et al.* (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, p. 7-15.
- GOMME, Rachel (2015). « Not-so-close Encounters: Searching for Intimacy in One-to-one Performance », *Participations*, vol. 12, n° 1, p. 281-300.
- GOVERNEMENT DU QUÉBEC (2019). « Revenu », *Institut de la statistique du Québec*, [En ligne], <https://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/conditions-vie-societe/revenu/revenu/index.html> (Page consultée le 4 mars 2020).
- GOVERNEMENT DU QUÉBEC (2011a). *Les pratiques culturelles au Québec en 2009*, Québec, Gouvernement du Québec, ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, p. 66-98, 171-188.
- GOVERNEMENT DU QUÉBEC (2011b). *Les écrivains québécois*, Québec, Gouvernement du Québec, Institut de la statistique du Québec, 81 p.
- HABRAND, Tanguy (2016). « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, [En ligne], vol. 8, n° 1, automne 2016, <https://doi.org/10.7202/1038028ar> (Page consultée le 4 mars 2020).
- HEIM, Caroline (2016). *Audience as Performer. The Changing Role of Theatre Audiences in the Twenty-First Century*, Londres/New York, Routledge, 190 p.

- HEINICH, Nathalie (2000). *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, 367 p.
- JOHANSON, Katya et Robin FREEMAN (2012). « The Reader as Audience: The Appeal of the Writers' Festival to the Contemporary Audience », *Continuum*, vol. 26, n° 2, p. 303-314.
- KLAIC, Dragan (2014). « A Historical Perspective », dans *Festivals in Focus*, Budapest, The Budapest Observatory, p. 3-34.
- LAHIRE, Bernard (2006). *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions la découverte, 620 p.
- LAHIRE, Bernard (2010). « Publicisation de la littérature et frontières invisibles du jeu littéraire », *Littérature*, n° 160, p. 20-29.
- LOICQ, Aline et Paul ARON (2014). « Foires du livre », dans *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), 3<sup>e</sup> édition augmentée et actualisée, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, p. 294-295.
- LUNEAU, Marie-Pier (2018). « De cueilleur de cerises à écrivain. La figure du primo romancier sur les sites d'éditeurs au Québec », *Voix et Images*, vol. 43, n° 3, p. 93-111.
- MARQUIS, André et Hélène GUY (2007). *L'atelier d'écriture en questions. Du désir d'écrire à l'élaboration du récit*, coll. « Alias poche », Montréal, Éditions Alias, 203 p.
- MEEHAN, Michael (2005). « The Word Made Flesh: Festival, Carnality and Literary Consumption », *TEXT. A Journal of Writing and Writing Courses*, [En ligne], n° 4, <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue4/meehan.htm> (Page consultée le 16 janvier 2020).
- MELANÇON, Benoit (1996). *Sevigne@Internet. Remarques sur le courrier électronique et la lettre*, coll. « Les grandes conférences », Montréal, Fides, 57 p.
- MORAN, Joe (2000). *Star Authors. Literary Celebrity in America*, Londres, Pluto Press, 187 p.
- MOUACI, Aude (2001). *Les poètes amateurs. Approche sociologique d'une conduite culturelle*, coll. « Logiques sociales », Paris, L'Harmattan, 368 p.
- NÉGRIER, Emmanuel, Aurélien DJAKOUANE et Marie JOURDA (2010). *Les publics des festivals*, Paris, Éditions Michel de Maule/France Festivals, 287 p.

- OMMUNDSEN, Wenche (2007). « From the Altar to the Market-Place and Back Again: Understanding Literary Celebrity », dans *Stardom and Celebrity: A Reader*, Sean Redmond et Su Holmes (dir.), Londres, SAGE Publications, p. 244-255.
- OMMUNDSEN, Wenche (2009). « Literary Festivals and Cultural Consumption », *Australian Literary Studies*, vol. 24, n° 1, p. 19-34.
- PICAUD, Myrtille (2017). « Définitions concurrentes et caractéristiques “du public” au festival littéraire de Manosque », *Interrogations*, n° 24, 11 p.
- POIRRIER, Philippe (2012). « Introduction : les festivals en Europe, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles, une histoire en construction », *Territoires contemporains*, [En ligne], n° 3, [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals\\_societes/P\\_Poirrier\\_intro.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html) (Page consultée le 8 janvier 2020).
- POLIAK, Claude (2006). *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, coll. « Études Sociologiques », Paris, Économica, 305 p.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 145 p.
- REASON, Matthew (2004). « Theatre Audiences and Perceptions of “Liveness” in Performance », *Participations*, vol. 1, n° 2, [En ligne], [http://www.participations.org/volume%201/issue%202/1\\_02\\_reason\\_article.htm](http://www.participations.org/volume%201/issue%202/1_02_reason_article.htm) (Page consultée le 15 mai 2019).
- ROHOU, Guy (1969). « Le Premier festival international du livre à Nice », *Bulletin des bibliothèques de France*, [En ligne], n°s 9-10, <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1969-09-0389-003> (Page consultée le 14 janvier 2020).
- RUFFEL, David (2010). « Une littérature contextuelle », *Littérature*, n° 160, p. 61-73.
- SAPIRO, Gisèle (dir.) (2012). *L'écrivain-e à la rencontre de son public. Enquête sur le public du festival Les Correspondances de Manosque*, Paris, Centre européen de sociologie et de science politique, 38 p.
- SAPIRO, Gisèle *et al.* (2015). « L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance. Le cas des Correspondances de Manosque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°s 206-207, p. 108-137.

- SAPIRO, Gisèle (2016). « The Metamorphosis of Modes of Consecration in the Literary Field: Academies, Literary Prizes, Festivals », *Poetics*, n° 59, p. 5-19.
- SAPIRO, Gisèle et Cécile RABOT (dir.) (2017). *Profession ? Écrivain*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 366 p.
- SCHECHNER, Richard ([1977] 2003). *Performance Theory*, Londres/New York, Routledge, 407 p.
- SCHOENMAKER, Henri (2007). « Festivals, Theatrical Events and Communicative Interactions », dans *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*, Temple Hauptfleisch *et al.* (dir.), Amsterdam/New York, Rodopi, p. 27-37.
- SERPEREAU, Antonin (2011). « Pratiques médiatiques alternatives et espaces publics. Le cas du Wapikoni Mobile », thèse de doctorat (Ph. D.), Université du Québec à Montréal, 466 f.
- SILVANTO, Satu (2008). « La participation des habitants aux festivals : le cas d'Helsinki », dans *L'Europe des festivals : de Zagreb à Edimbourg, points de vue croisés*, Anne-Marie Autissier (dir.), Toulouse/Paris, Éditions de l'attribut/Culture Europe international, p. 113-124.
- STEWART, Cori (2009). « The Culture of Contemporary Writers' Festival », thèse de doctorat (Ph. D.), Queensland University of Technology, 197 f.
- STIÉNON, Valérie (2008). « Des “univers de consolation”. Note sur la sociologie des écrivains amateurs », *COntEXTES*, [En ligne], <https://journals.openedition.org/contextes/2933> (Page consultée le 15 avril 2020).
- TOURISME CANTONS-DE-L'EST (2020). « Eastman. À l'ombre de l'Orford », *Cantons-de-l'Est*, [En ligne], <https://www.cantonsdelest.com/coeursvillageois/45090/eastman> (Page consultée le 27 janvier 2020).
- TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ (1994). « FESTIVAL, subst. masc. », *Trésor de la langue française informatisé*, [En ligne], <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2724048720> (Page consultée le 20 février 2020).

WEBER, Millicent (2018). *Literary Festivals and Contemporary Book Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 272 p.

WHITE, Gareth (2013). *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*, New York, Palgrave Macmillan, 224 p.

ZUMTHOR, Paul (1990). *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, 129 p.

## ANNEXE I

### Guide d'entrevue (festivalier·ière·s et bénévoles)

#### 1. Situation sociodémographique

- a. Quelles sont vos caractéristiques sociodémographiques : âge, sexe, origines familiales, lieu de résidence et de travail, etc. ?
- b. Quelles sont vos caractéristiques professionnelles : types de formation et niveau de scolarité, métier exercé, situation économique, etc. ?
- c. Comment décririez-vous vos habitudes culturelles et littéraires : fréquence et intensité des activités de lecture et d'écriture, fréquence des sorties culturelles, intérêt envers les événements culturels, formations artistiques et/ou littéraires, etc. ?

#### 2. Expérience du festival

Quelle expérience générale avez-vous du festival : combien de fois y êtes-vous allé·e, vous considérez-vous comme un·e habitué·e, à combien d'activités en moyenne assistez-vous à chacune de vos visites, etc. ?

Comment décririez-vous votre expérience de la dernière édition du festival ? Pourquoi ?

Quelle sont votre perception et vos attentes relativement à :

- a. Le festival en général (description globale du festival) ;
- b. La programmation et les activités proposées ;
- c. La présence des écrivain·e·s ;
- d. L'organisation et l'aménagement du site ;
- e. Le volet « création littéraire » (écriture de lettres dans les jardins, ateliers d'écriture).

Pouvez-vous nous parler plus en détails des sujets suivants :

- a. Attraites principaux du festival ;
- b. Moments forts de la visite (positifs ou négatifs) ;
- c. Relation avec les écrivain·e·s invité·e·s – écrivain·e·s préféré·e·s, célèbres, découvert·e·s pendant le festival, etc. – (contact avec eux et elles, discussions, dédicaces) ;
- d. Relation avec les autres participant·e·s – ami·e·s, famille, inconnu·e·s – (discussions, débats).

#### 3. Implication bénévole

- a. Depuis combien de temps êtes-vous bénévole pour Les Correspondances d'Eastman ?
- b. Pour quelle(s) raison(s) êtes-vous bénévole pour le festival ?
- c. Quel est votre poste de bénévole ? Si vous vous impliquez depuis plusieurs années, occupez-vous le même poste ?
- d. Êtes-vous bénévole pour un autre événement littéraire ? Si non, pourquoi avoir choisi Les Correspondances d'Eastman ?
- e. Avez-vous assisté à une activité en tant que festivalier·ière ou êtes-vous présent·e sur le site du festival uniquement en tant que bénévole ? Pourquoi ?

Guide d'entrevue (membres fondateurs et membres du comité organisateur actuel)

1. Situation sociodémographique

- a. Quelles sont vos caractéristiques sociodémographiques : âge, sexe, origines familiales, lieu de résidence et de travail, etc. ?
- b. Quelles sont vos caractéristiques professionnelles : types de formation et niveau de scolarité, métier(s) exercé(s), situation économique, etc. ?
- c. Comment décririez-vous vos habitudes culturelles et littéraires : fréquence et intensité des activités de lecture et d'écriture, fréquence des sorties culturelles, intérêt envers les événements culturels, formations artistiques et/ou littéraires, etc. ?

2. Contexte de fondation [pour les membres fondateurs uniquement]

Pouvez-vous nous raconter comment le festival Les Correspondances d'Eastman est né ?

Quel rôle avez-vous joué dans la fondation du festival ?

Quels étaient les objectifs sous-jacents à la fondation du festival ? Quelles étaient les lignes directrices qui ont permis de mener le projet à terme ?

Selon vous, en mettant sur pied un tel festival à Eastman, qu'avez-vous apporté au paysage littéraire estrien et québécois ?

Le succès que le festival a rencontré vous a-t-il étonné ? À votre avis, qu'est-ce qui explique que Les Correspondances d'Eastman suscitent un engouement encore aujourd'hui ?

3. Expérience du festival

Pouvez-vous nous parler des sujets suivants :

- a. Lignes directrices dans la création du festival (valeurs, objectifs de l'événement) ;
- b. Processus d'organisation du festival : comment s'organisent les différentes étapes menant à la création de chaque édition (choix du thème et du porte-parole, établissement de la programmation, partage des tâches, partenariats, etc.) ? ;
- c. Clientèles visées, promotion du festival, financement de l'événement ;
- d. Relation avec les écrivain·e·s invité·e·s (attitude des écrivain·e·s invité·e·s – comment envisagent-ils·elles leur statut de professionnel·le·s au sein de l'événement ?) ;
- e. Relation avec le public (clientèle et bénévoles).

Quelle sont votre perception et vos attentes relativement à :

- a. Le festival en général (description globale du festival, similarités et différences avec les autres événements littéraires, comme les salons du livre et les soirées de poésie) ;
- b. L'évolution du festival depuis sa fondation ;
- c. Le volet « jardins d'écriture » ;
- d. L'aménagement du site ;
- e. Les retombées de l'événement dans la communauté et plus largement dans le paysage littéraire estrien et québécois.

## Guide d'entrevue (porte-paroles, écrivain·e·s invité·e·s et animateur·trice·s)

### 1. Situation sociodémographique

- a. Quelles sont vos caractéristiques sociodémographiques : âge, sexe, origines familiales, lieu de résidence et de travail, etc. ?
- b. Quelles sont vos caractéristiques professionnelles : types de formation et niveau de scolarité, métier(s) exercé(s), situation économique, etc. ?
- c. Comment décririez-vous vos habitudes culturelles et littéraires : fréquence et intensité des activités de lecture et d'écriture, fréquence des sorties culturelles, intérêt envers les événements culturels, formations artistiques et/ou littéraires, etc. ?

### 2. Rôle au sein du festival

- Selon vous, quel rôle endossez-vous au sein du festival ? Quelle sont les différences, à votre avis, entre le rôle d'écrivain·e invité·e et celui de porte-parole ?
- Comment vous situez-vous par rapport aux autres participant·e·s ou ancien·ne·s porte-parole du festival ? Quels éléments nouveaux apportez-vous aux Correspondances d'Eastman ?
- Que signifie, pour vous, le fait d'être invité·e aux Correspondances d'Eastman ou d'être nommé·e porte-parole du festival ?
- Croyez-vous que votre participation aux Correspondances d'Eastman entraîne certaines responsabilités ?
- Sentez-vous que vous devez adopter un comportement différent lors de vos interventions publiques en tant qu'écrivain·e, dans un festival spécifiquement dédié à la littérature, par rapport à vos apparitions publiques dans des événements plus généraux ?

### 3. Expérience du festival

Quelle expérience générale avez-vous du festival : combien de fois y êtes-vous allé·e, pour combien d'éditions avez-vous été porte-parole, vous considérez-vous comme un·e habitué·e, avez-vous une relation de proximité avec les membres du comité organisateur ?

Quelle expérience précise avez-vous eue du festival cette année : à quelle(s) activité(s) avez-vous participé en tant qu'écrivain·e invité·e, avez-vous assisté ou participé à des activités en tant que spectateur·trice pendant votre séjour au festival ? Si oui, lesquelles ? Êtes-vous intervenu·e en tant que spectateur·trice ?

Quelle sont votre perception et vos attentes relativement à :

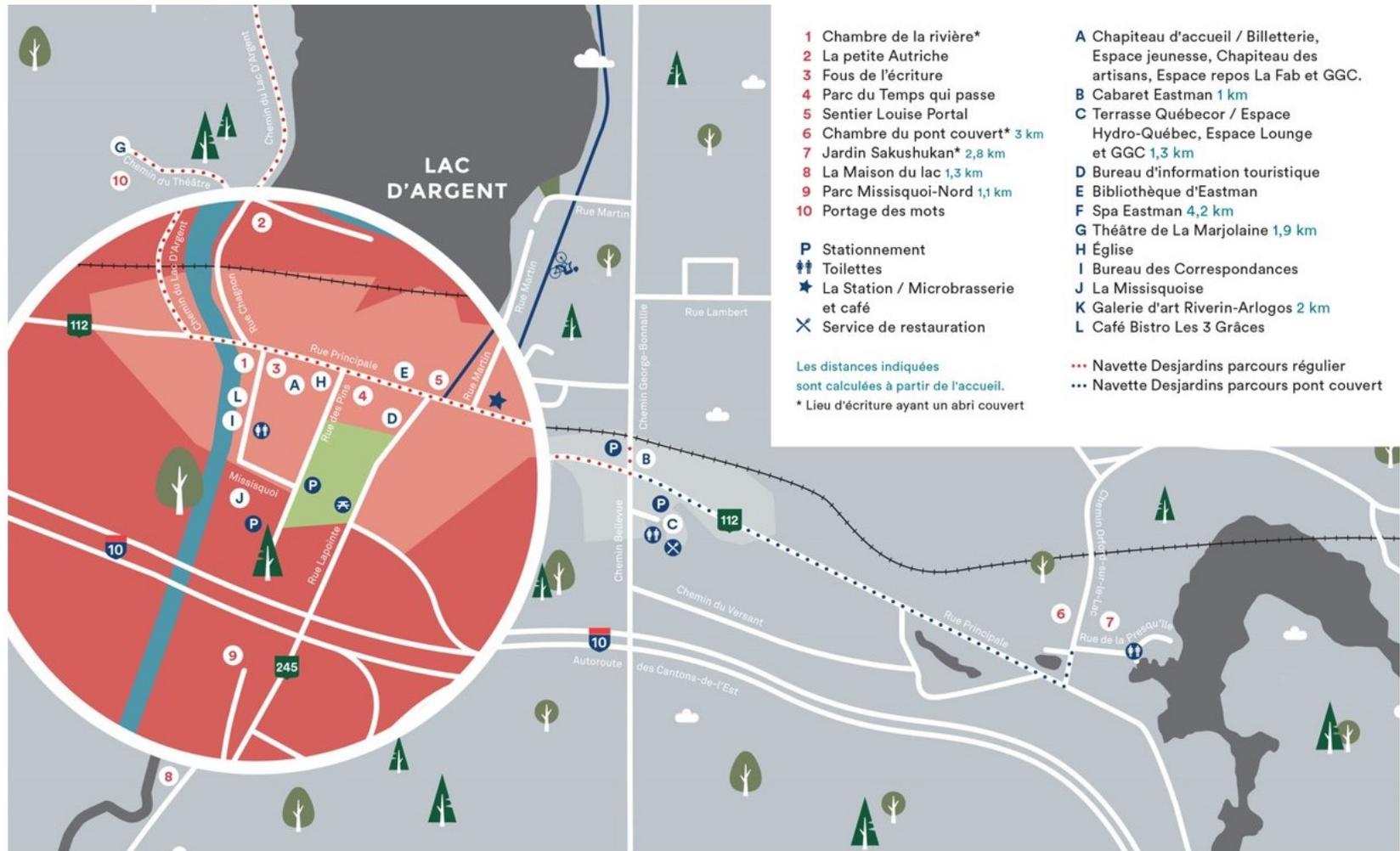
- a. Le festival en général (description globale du festival, similarités et différences avec les autres événements littéraires, comme les salons du livre et les soirées de poésie) ;
- b. L'accueil qui vous est réservé sur le site ;
- c. La programmation et les activités proposées ;
- d. La proximité avec le public ;
- e. L'organisation et l'aménagement du site ;

- f. Le volet « création littéraire » (écriture de lettres dans les jardins, ateliers d'écriture) : avez-vous fréquenté les jardins et/ou écrit des lettres ?

Pouvez-vous nous parler plus en détails des sujets suivants :

- a. Attraites principaux du festival ;
- b. Activités favorites et activités moins appréciées ou jamais visitées (en tant qu'écrivain·e invité·e, mais aussi en tant que visiteur·euse) ;
- c. Relation avec les spectateur·trice·s/lecteur·trice·s (discussions, dédicaces, contacts ou non avec eux et elles) ;
- d. Relation avec les autres participant·e·s – festivalier·ière·s, éditeur·trice·s, libraires, organisateur·trice·s, etc. – (discussions, débats, ententes conclues sur le site).

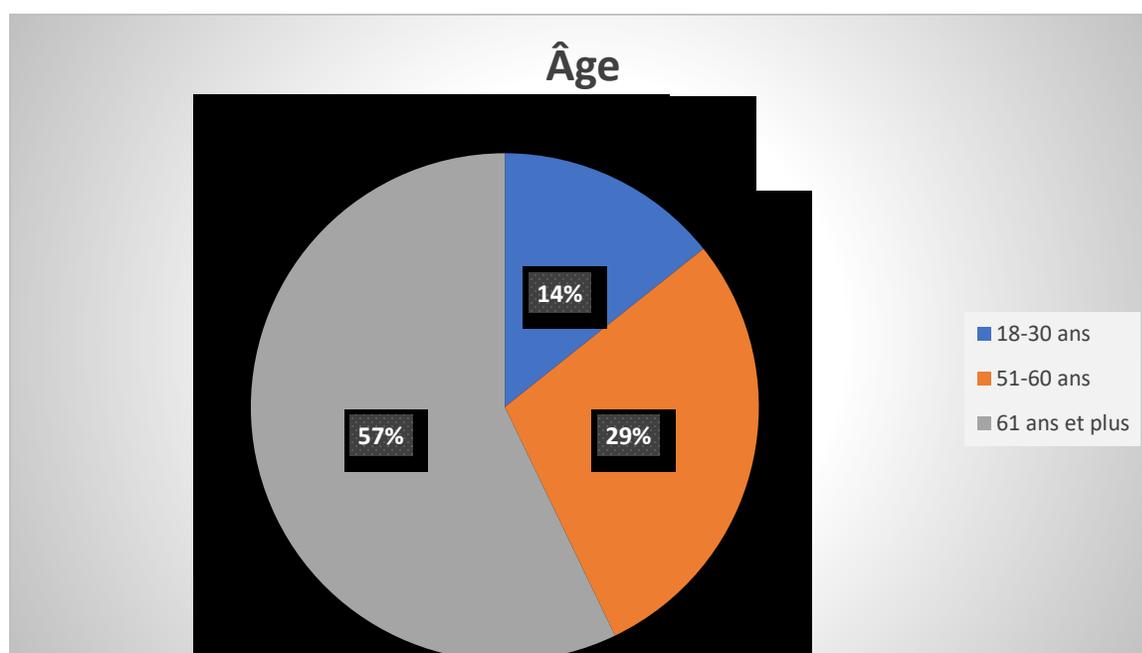
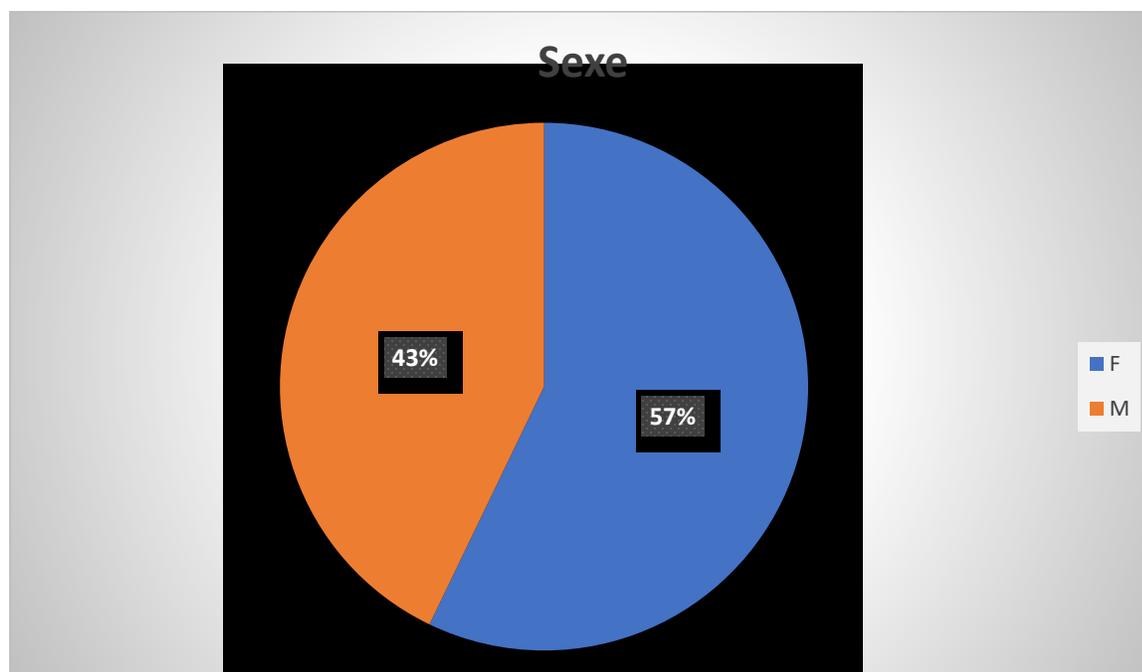
## ANNEXE II

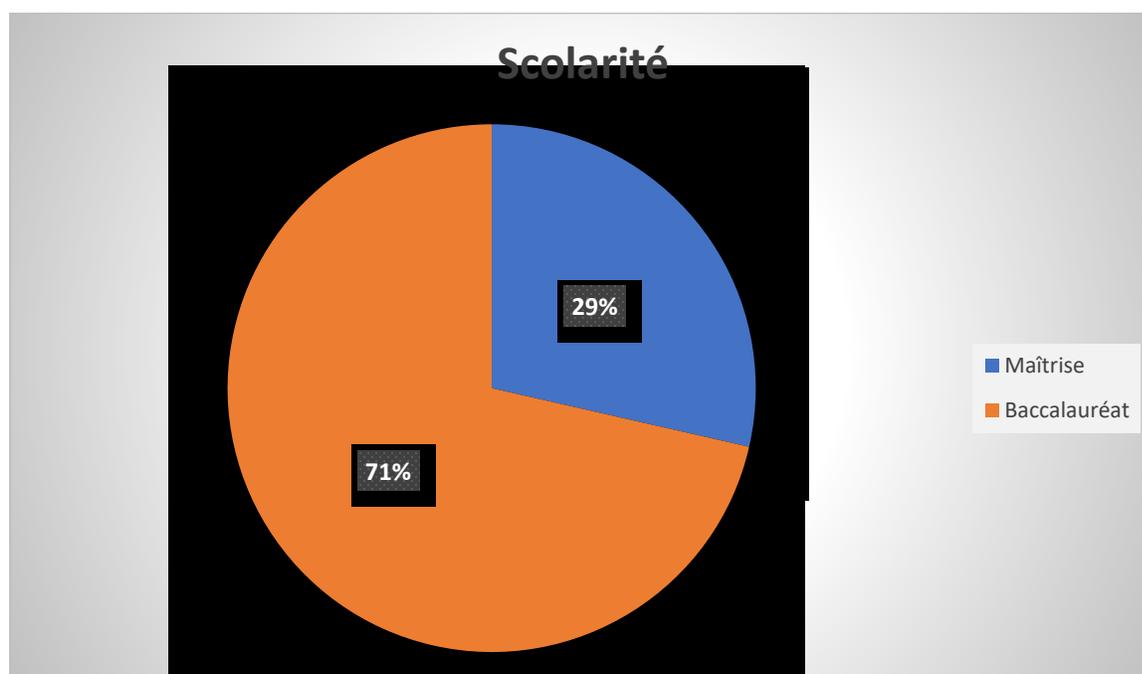
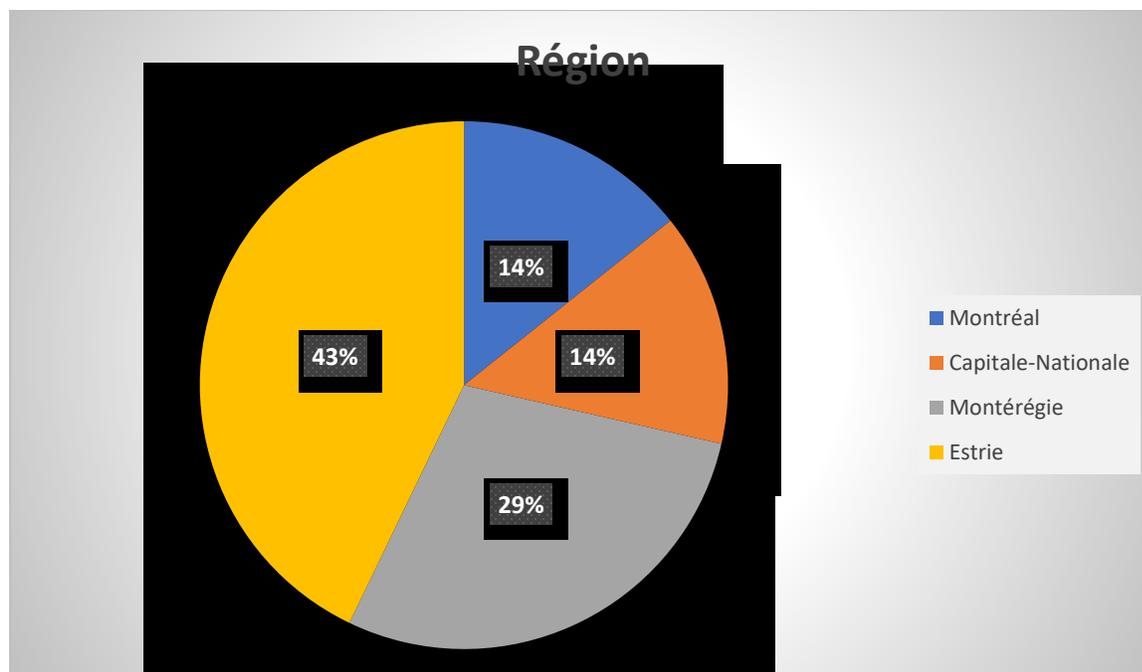
Plan du site des Correspondances d'Eastman<sup>180</sup>

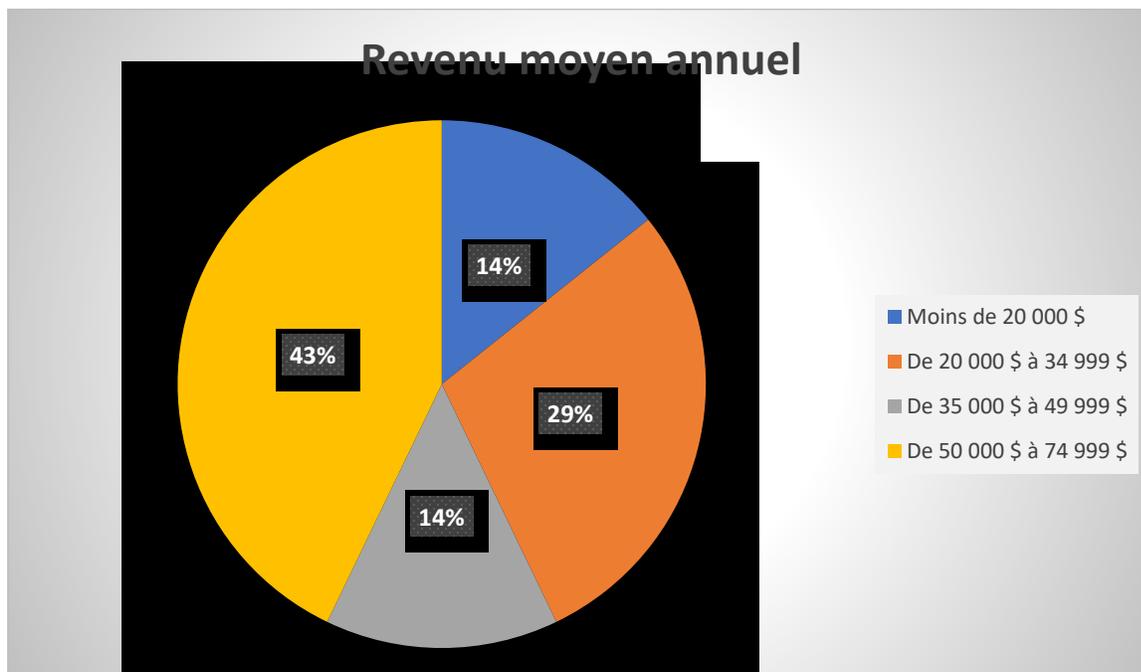
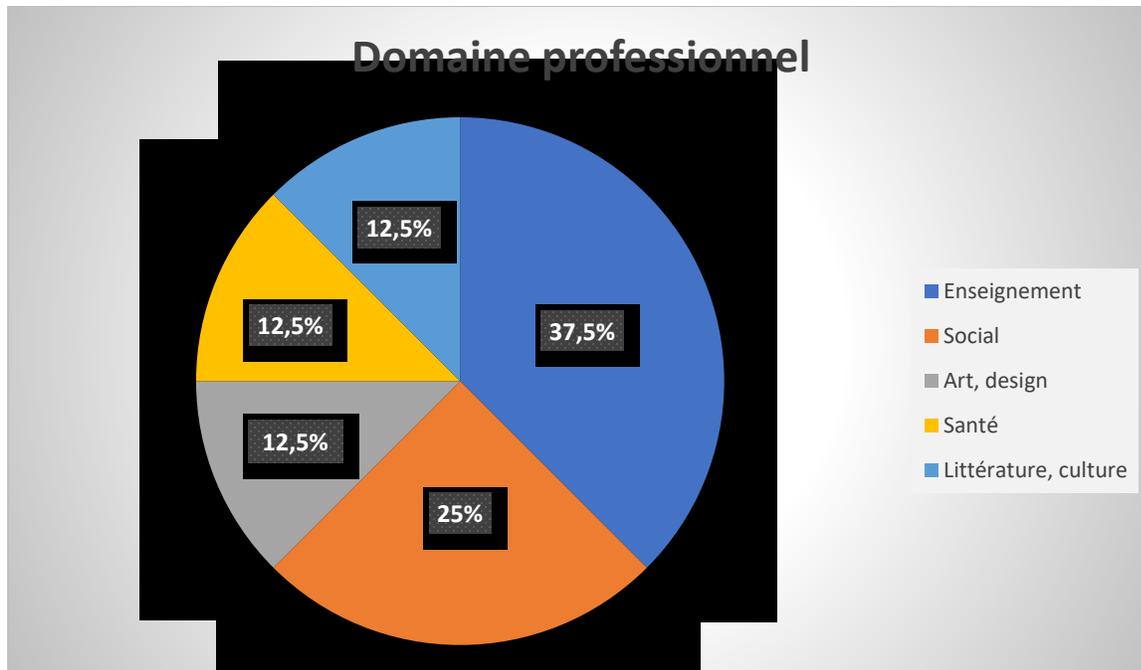
<sup>180</sup> Tiré du site web des Correspondances d'Eastman, « Nous joindre », *Les Correspondances d'Eastman*, [En ligne], <https://www.lescorrespondances.ca/nous-joindre> (Page consultée le 29 janvier 2020).

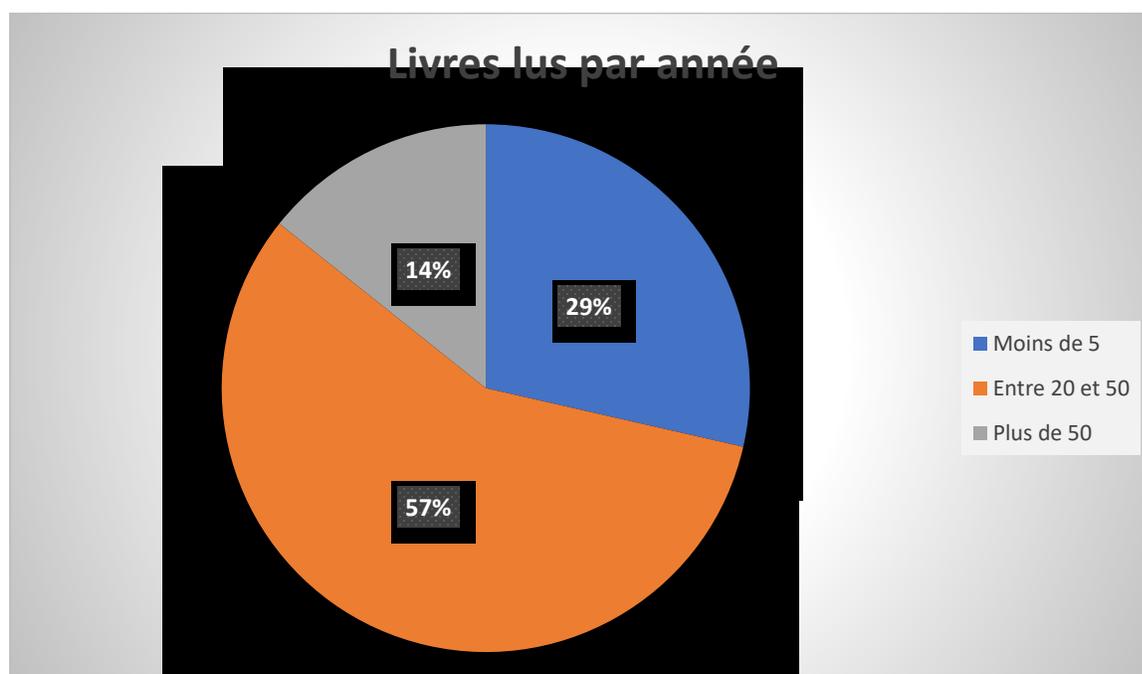
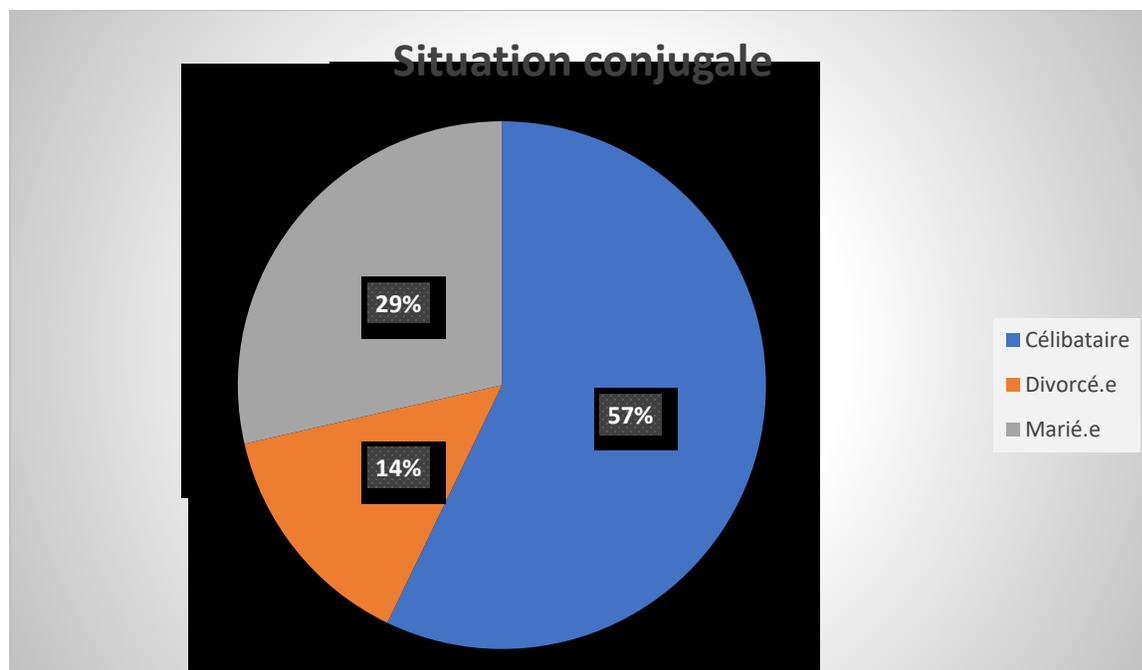
## ANNEXE III

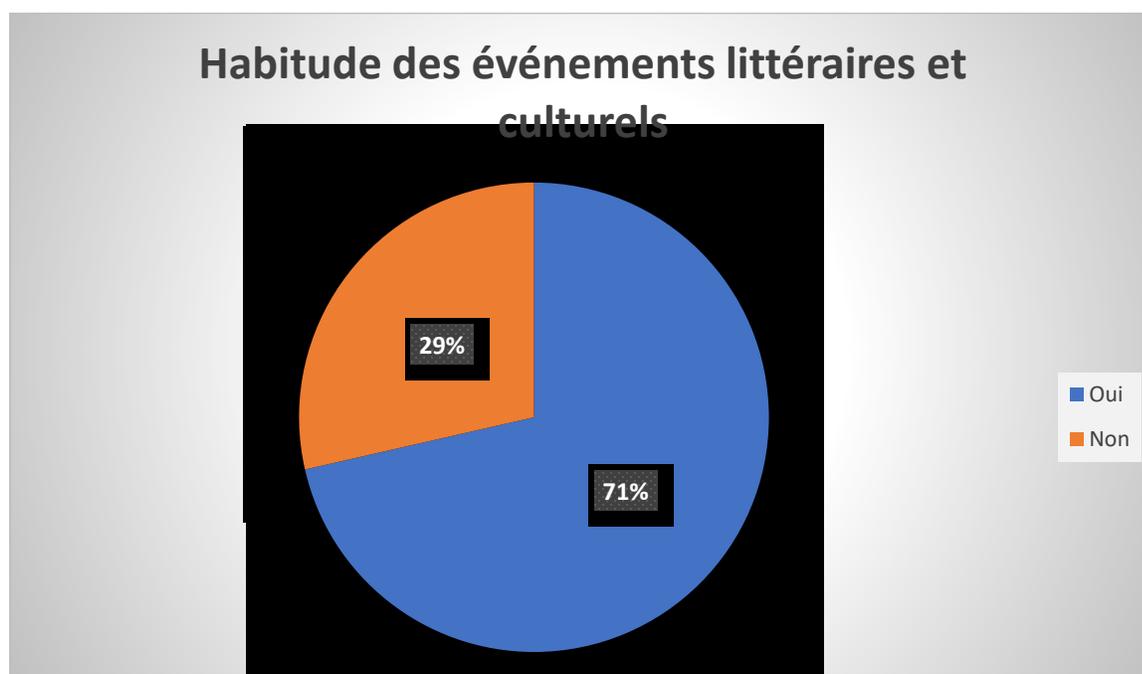
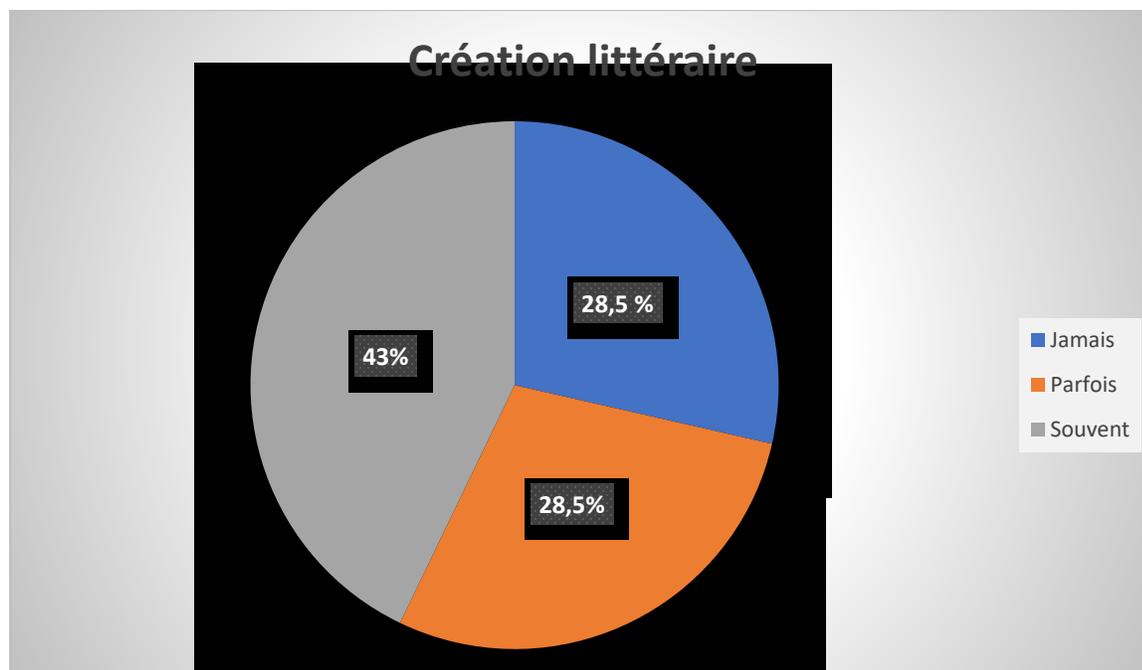
Portrait statistique des sept festivalier·ière·s interviewé·e·s



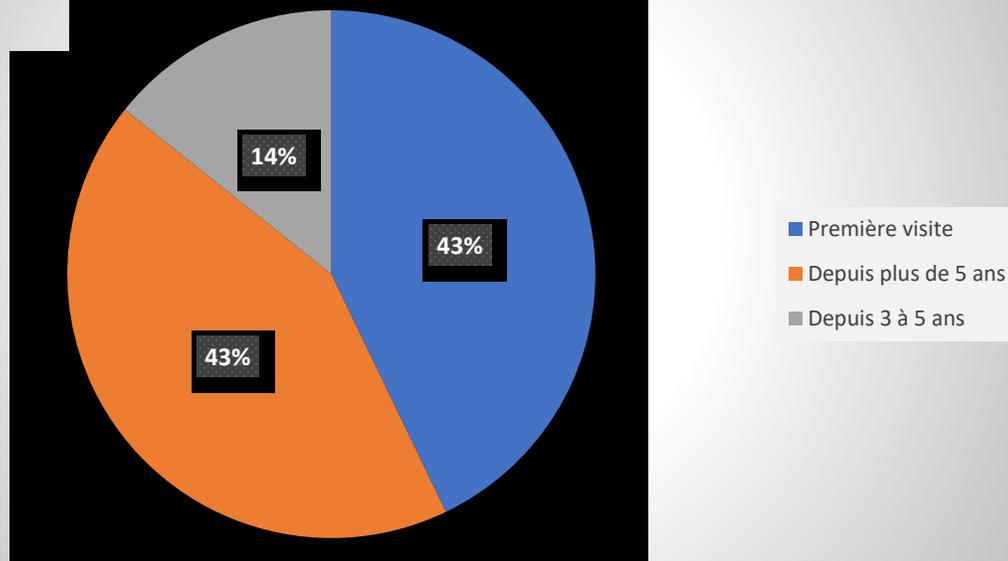




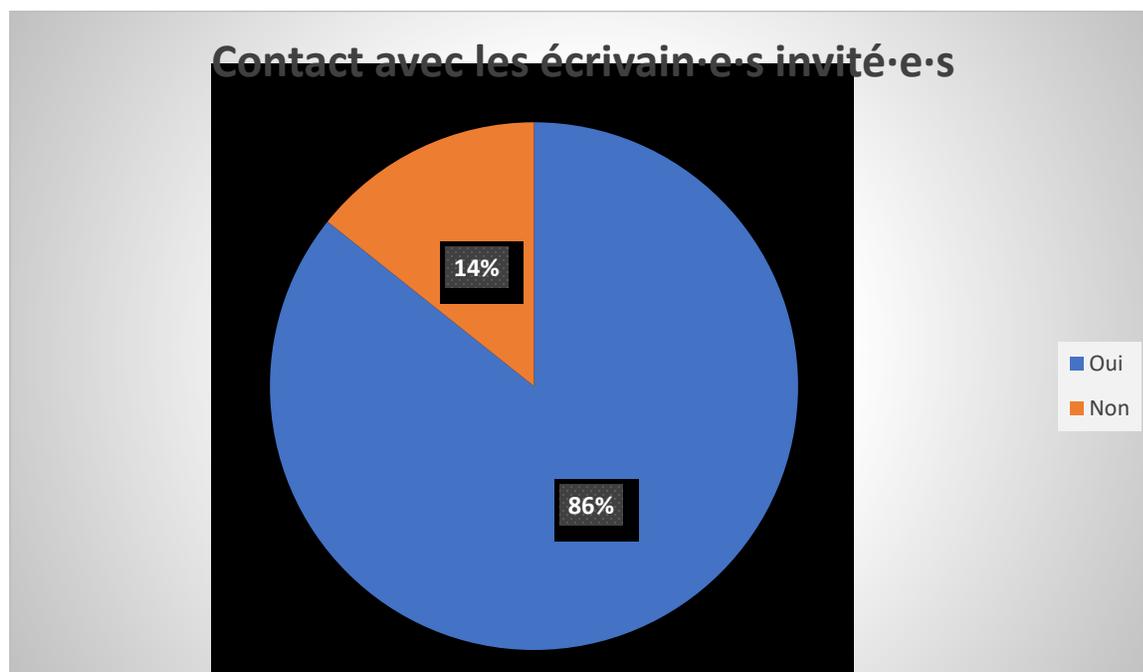




## Expérience des Correspondances d'Eastman



## Contact avec les écrivain·e·s invité·e·s



## ANNEXE IV

Liste des écrivain·e·s invité·e·s à la programmation principale des Correspondances d'Eastman entre 2017 et 2019<sup>181</sup>.

**2017. « Archipels francophones » : 32 écrivain·e·s**

| Nom                | Sexe | Année de naissance | Lieu de naissance            | Première publication | Maison d'édition et genre littéraire <sup>182</sup> |
|--------------------|------|--------------------|------------------------------|----------------------|---|
| Jacques Allard     | M    | 1939 (78 ans)      | La Tuque, Qc                 | 1970                 | Hurtubise, roman historique                         |
| Martine Audet      | F    | 1961 (56 ans)      | Montréal, Qc                 | 1996                 | Le Noroît, poésie                                   |
| Joséphine Bacon    | F    | 1947 (70 ans)      | Pessamit, Qc<br>(autochtone) | 2009                 | Mémoire d'encrier, poésie                           |
| Yves Beauchemin    | M    | 1941 (76 ans)      | Rouyn Noranda, Qc            | 1974                 | Québec Amérique, roman de littérature générale      |
| Patrick Chamoiseau | M    | 1953 (64 ans)      | Martinique                   | 1987                 | Seuil, essai  |
| Raphaël Confiant   | M    | 1951 (66 ans)      | Martinique                   | 1977                 | Caraïbéditions, roman biographique                  |
| Romain Cruse       | M    | 1982 (35 ans)      | France                       | 2014                 | Mémoire d'encrier, essai                            |
| France Daigle      | F    | 1953 (64 ans)      | Nouveau-Brunswick            | 1983                 | Perce-Neige, poésie                                 |
| Abla Farhoud       | F    | 1945 (72 ans)      | Liban                        | 1982                 | VLB, roman de littérature générale                  |

<sup>181</sup> Les genres littéraires et les maisons d'édition ont été identifiés à partir de l'inédit le plus récent de chaque écrivain·e invité·e, en date de son apparition au festival, selon le catalogue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Advenant le cas où deux publications de genres différents ont été publiées par le même auteur ou la même autrice dans l'année précédant son apparition au festival, nous les considérons toutes deux dans nos statistiques.

<sup>182</sup> Les genres littéraires ont été répartis selon les catégories proposées par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec dans son enquête sur les habitudes de lecture des Québécois·e·s, afin de faciliter les comparaisons entre la population québécoise en général et le public des Correspondances d'Eastman.

|                            |   |               |                                 |      |   |
|----------------------------|---|---------------|---------------------------------|------|---|
| Lise Gaboury-Diallo        | F | 1957 (60 ans) | Saint-Boniface,<br>Manitoba     | 1999 | Éditions du Blé, poésie                             |
| Louis Gauthier             | M | 1944 (73 ans) | Montréal, Qc                    | 1967 | Fides, roman de littérature générale                |
| David Goudreault           | M | 1980 (37 ans) | Trois-Rivières, Qc              | 2012 | Stanké, roman de littérature générale               |
| Véronique Grenier          | F | 1981 (36 ans) | Magog, Qc                       | 2016 | Ta mère, récit                                      |
| Natasha Kanapé<br>Fontaine | F | 1991 (26 ans) | Baie Comeau, Qc<br>(autochtone) | 2012 | Mémoire d'encrier, poésie                           |
| Dany Laferrière            | M | 1953 (64 ans) | Haïti                           | 1985 | Boréal, essai                                       |
| Annie Lafleur              | F | 1980 (37 ans) | Montréal, Qc                    | 2009 | Le Quartanier, poésie                               |
| Robert Lalonde             | M | 1947 (70 ans) | Oka, Qc                         | 1981 | Boréal, essai                                       |
| Georgette Leblanc          | F | 1977 (40 ans) | Nouvelle Écosse                 | 2006 | Perce-Neige, poésie                                 |
| Bruno Lemieux              | M | 1966 (51 ans) | Sherbrooke, Qc                  | 2013 | Le Noroît, poésie                                   |
| Joanie Lemieux             | F | 1989 (28 ans) | Gaspé, Qc                       | 2015 | Lévesque éditeur, nouvelles                         |
| Alice Michaud-<br>Lapointe | F | 1990 (27 ans) | Montréal, Qc                    | 2014 | Héliotrope, roman de littérature générale           |
| Néhémy Pierre-<br>Dahomey  | M | 1986 (31 ans) | Haïti                           | 2017 | Seuil, roman de littérature générale                |
| Michèle Plomer             | F | 1965 (52 ans) | Montréal, Qc                    | 2007 | Marchand de feuilles, roman de littérature générale |
| Michel Rabagliati          | M | 1961 (56 ans) | Montréal, Qc                    | 1999 | La Pastèque, roman graphique                        |
| Kiev Renaud                | F | 1991 (26 ans) | Sherbrooke, Qc                  | 2007 | Leméac, nouvelles                                   |
| Rodney Saint-Éloi          | M | 1963 (54 ans) | Haïti                           | 2004 | Hamac, récit  |

|                         |   |               |                                   |      |   |
|-------------------------|---|---------------|-----------------------------------|------|---|
| Chloé Savoie-Bernard    | F | 1988 (29 ans) | Montréal, Qc<br>(père Haïtien)    | 2015 | Triptyque, nouvelles                        |
| Yves Sioui Durand       | M | 1951 (66 ans) | Wendake, Qc<br>(autochtone)       | 1985 | Hannenorak, théâtre                         |
| Serge Patrice Thibodeau | M | 1959 (58 ans) | Nouveau-Brunswick                 | 1990 | Perce-Neige, poésie                         |
| Akos Verboczy           | M | 1975 (42 ans) | Hongrie                           | 2016 | Boréal, récit                               |
| Gary Victor             | M | 1958 (59 ans) | Haïti                             | 1981 | Philippe Rey, roman de littérature générale |
| Ouanessa Younsi         | F | 1984 (33 ans) | Québec, Qc<br>(parents algériens) | 2011 | Mémoire d'encrier, poésie                   |

Portrait général :

- 15 femmes (47 %) et 17 hommes (53 %)
- Moyenne d'âge : 51 ans
- 12 sont né·e·s hors du Québec (37,5 %), 3 sont des autochtones du Québec (9 %) et 2 sont né·e·s de parents immigrants (6 %)
- 8 ont publié leur premier livre moins de 5 ans avant leur apparition au festival (25 %)

## 2018. « Les coulisses de la littérature » : 29 écrivain·e·s

| Nom                    | Sexe | Année de naissance         | Lieu de naissance                  | Première publication | Maison d'édition et genre littéraire           |
|------------------------|------|----------------------------|------------------------------------|----------------------|--|
| Marie-Louise Arsenault | F    | env. 1969<br>(env. 49 ans) | Chibougamau, Qc                    | 2016                 | Somme toute, essai                             |
| Étienne Beaulieu       | M    | 1974 (44 ans)              | Québec, Qc                         | 2007                 | Nota bene, essai                               |
| Lise Bissonnette       | F    | 1945 (73 ans)              | Rouyn, Qc                          | 1987                 | Presses de l'Université de Montréal, essai     |
| Mylène Bouchard        | F    | 1978 (40 ans)              | Lac-Saint-Jean, Qc                 | 2006                 | La Peuplade, roman de littérature générale     |
| Stéphanie Boulay       | F    | 1987 (31 ans)              | New Richmond, Qc                   | 2016                 | Québec Amérique, roman de littérature générale |
| Simon Boulerice        | M    | 1982 (36 ans)              | Saint-Rémi, Qc                     | 2005                 | Québec Amérique, jeunesse                      |
| Marie-Ève Bourassa     | F    | 1981 (37 ans)              | Qc                                 | 2013                 | VLB, roman policier                            |
| Chrystine Brouillet    | F    | 1958 (60 ans)              | Loretteville, Qc                   | 1982                 | Druide, roman policier                         |
| Marie-Ève Cotton       | F    | 1974 (44 ans)              | Gaspé, Qc                          | 2017                 | VLB, roman de littérature générale             |
| Dominique Demers       | F    | 1956 (62 ans)              | Hawkesbury, Ont.                   | 1990                 | Québec Amérique, jeunesse                      |
| Fanie Demeule          | F    | 1990 (28 ans)              | Longueuil, Qc                      | 2016                 | Hamac, roman de littérature générale           |
| Lynda Dion             | F    | 1960 (58 ans)              | Québec, Qc                         | 2011                 | Hamac, roman de littérature générale           |
| Alain Farah            | M    | 1979 (39 ans)              | Montréal, Qc<br>(parents libanais) | 2004                 | La Pastèque, roman graphique                   |

|                           |   |               |                   |      |   |
|---------------------------|---|---------------|-------------------|------|---|
| July Giguère              | F | 1977 (41 ans) | Qc                | 2009 | Leméac, roman de littérature générale           |
| Daniel Grenier            | M | 1980 (38 ans) | Brossard, Qc      | 2012 | Le Quartanier, essai                            |
| Louis Hamelin             | M | 1959 (59 ans) | Proulxville, Qc   | 1989 | Boréal, roman de littérature générale           |
| Kateri Lemmens            | F | 1974 (44 ans) | Sherbrooke, Qc    | 2007 | Presses de l'Université Laval, essai            |
| Nicolas Lévesque          | M | 1974 (44 ans) | Montréal, Qc      | 2005 | Varia, essai                                    |
| Tristan Malavoy           | M | 1973 (45 ans) | Sherbrooke, Qc    | 2001 | L'Hexagone, poésie                              |
| Mari Mari                 | F | 1952 (66 ans) | Montréal, Qc      | 2017 | Fides, roman historique                         |
| Martin Michard            | M | 1970 (48 ans) | Québec, Qc        | 2010 | Éditions Goélette, roman policier               |
| Maxime Olivier<br>Moutier | M | 1971 (47 ans) | Montréal, Qc      | 1996 | Hamac, essai                                    |
| Jean-François<br>Nadeau   | M | 1970 (48 ans) | Cookshire, Qc     | 2007 | Lux, essai                                      |
| Mikella Nicol             | F | 1992 (26 ans) | Sherbrooke, Qc    | 2014 | Cheval d'août, roman de littérature générale    |
| Michèle Plomer            | F | 1965 (53 ans) | Montréal, Qc      | 2007 | Genèse édition, roman policier                  |
| Anne-Brigitte<br>Renaud   | F | 1954 (64 ans) | Qc                | 2004 | Éditions Chauve-souris, jeunesse                |
| Yvon Rivard               | M | 1945 (73 ans) | Sainte-Thècle, Qc | 1976 | Leméac, roman de littérature générale           |
| Francine Ruel             | F | 1948 (70 ans) | Québec, Qc        | 1982 | Libre Expression, roman de littérature générale |

|          |   |               |                  |      |                          |
|----------|---|---------------|------------------|------|--------------------------|
| Kim Thúy | F | 1968 (50 ans) | Saïgon (Vietnam) | 2009 | Trécarré, livre pratique |
|----------|---|---------------|------------------|------|--------------------------|

Portrait général :

- 18 femmes (62 %) et 11 hommes (38 %)
- Moyenne d'âge : 49 ans
- 2 sont né·e·s hors Québec (7 %) et 1 est né de parents immigrants (3 %)
- 5 ont publié leur premier livre moins de 5 ans avant leur apparition au festival (17 %)

## 2019. « Le ravissement » : 36 écrivain·e·s

| Nom                         | Sexe | Année de naissance | Lieu de naissance                  | Première publication | Maison d'édition et genre littéraire                                  |
|-----------------------------|------|--------------------|------------------------------------|----------------------|---|
| Mélikah Abdelmoumen         | F    | 1972 (47 ans)      | Chicoutimi, Qc<br>(père tunisien)  | 1999                 | VLB, autofiction  |
| José Acquelin               | M    | 1956 (63 ans)      | Montréal, Qc<br>(parents français) | 1987                 | Éditions du Passage, poésie   |
| Joséphine Bacon             | F    | 1947 (72 ans)      | Pessamit, Qc<br>(autochtone)       | 2009                 | Mémoire d'encrier, poésie   |
| Christiane Bailey           | F    | 1978 (41 ans)      | Inconnu                            | 2018                 | Atelier 10, essai   |
| Jean-Philippe Baril-Guérard | M    | 1988 (31 ans)      | Plessisville, Qc                   | 2007                 | Ta mère, roman de littérature générale                                |
| Christian Bégin             | M    | 1963 (56 ans)      | Montréal, Qc                       | 2005                 | Cardinal, livre pratique  |
| Sophie Bienvenu             | F    | 1980 (39 ans)      | Belgique                           | 2007                 | Cheval d'août, roman de littérature générale                          |
| Biz                         | M    | 1974 (45 ans)      | Québec, Qc                         | 2010                 | Leméac, roman de littérature générale / Duchesne et du rêve, jeunesse |
| Mathieu K. Blais            | M    | 1977 (42 ans)      | Sherbrooke, Qc                     | 2015                 | Le Quartanier, poésie   |
| Jonathan Charette           | M    | 1982 (37 ans)      | Qc                                 | 2013                 | Le Noroît, poésie   |
| Benoit Côté                 | M    | 1981 (38 ans)      | Saint-Hyacinthe, Qc                | 2017                 | Triptyque, roman de littérature générale                              |

|                          |   |               |                              |      |   |
|--------------------------|---|---------------|------------------------------|------|---|
| Arlette Cousture         | F | 1948 (71 ans) | Saint-Lambert, Qc            | 1985 | Libre expression, roman historique                  |
| Jean-Paul Daoust         | M | 1946 (73 ans) | Salaberry-de-Valleyfield, Qc | 1976 | Poètes de brousse, poésie                           |
| Jean-Marc Desgent        | M | 1951 (68 ans) | Montréal, Qc                 | 1974 | Poètes de brousse, poésie                           |
| Isabelle Dumais          | F | 1971 (48 ans) | Qc                           | 2002 | Le Noroît, poésie                                   |
| Éric Dupont              | M | 1970 (49 ans) | Amqui, Qc                    | 2004 | Marchand de feuilles, roman de littérature générale |
| Jean-Guy Forget          | M | 1994 (25 ans) | Montréal, Qc                 | 2018 | Hamac, roman de littérature générale                |
| Karoline Georges         | F | 1970 (49 ans) | Montréal, Qc                 | 2001 | Alto, roman de science-fiction                      |
| Gabrielle Diasson-Dulude | F | 1984 (35 ans) | Montréal, Qc                 | 2015 | Le Noroît, essai                                    |
| Nicholas Giguère         | M | 1984 (35 ans) | Saint-Benjamin, Qc           | 2002 | Hamac, poésie                                       |
| Thierry Gillyboeuf       | M | 1967 (52 ans) | Lille (France)               | 2001 | Fayard, biographie                                  |
| David Goudreault         | M | 1980 (39 ans) | Trois-Rivières, Qc           | 2012 | Stanké, roman de littérature générale               |
| Cécile A. Holdban        | F | 1974 (45 ans) | Stuttgart (Allemagne)        | 2012 | Al Manar, poésie                                    |
| Jean-François Labonté    | M | 1973 (46 ans) | Qc                           | 2018 | Atelier 10, essai                                   |
| Catherine Lalonde        | F | 1974 (45 ans) | Montréal, Qc                 | 1991 | Le Quartanier, poésie                               |
| Kevin Lambert            | M | 1992 (27 ans) | Chicoutimi, Qc               | 2017 | Héliotrope, roman de littérature générale           |
| Françoise de Luca        | F | 1956 (63 ans) | Italie                       | 2003 | Marchand de feuilles, roman de littérature générale |

|                       |   |               |                  |      |   |
|-----------------------|---|---------------|------------------|------|---|
| William S. Messier    | M | 1984 (35 ans) | Cowansville, Qc  | 2009 | Le Quartanier, nouvelles  |
| Clara Dupuis-Morency  | F | 1986 (33 ans) | Québec, Qc       | 2018 | Triptyque, récit  |
| Elsa Pépin            | F | 1978 (41 ans) | Montréal, Qc     | 2014 | Alto, roman de littérature générale                                   |
| Jean-Christophe Réhel | M | 1989 (30 ans) | Montréal, Qc     | 2008 | L'Écrou, poésie / Del Busso éditeur,<br>roman de littérature générale |
| Kim Thúy              | F | 1968 (51 ans) | Saïgon (Vietnam) | 2009 | Trécarré, livre pratique  |
| Michaël Trahan        | M | 1984 (35 ans) | Acton Vale, Qc   | 2013 | Le Quartanier, poésie   |
| Laurent Turcot        | M | 1979 (40 ans) | Québec, Qc       | 2007 | Hurtubise, roman historique   |
| Claire Varin          | F | 1954 (65 ans) | Montréal, Qc     | 1987 | Leméac, essai   |
| Catherine Voyer-Léger | F | 1979 (40 ans) | Qc               | 2013 | La Peuplade, récit  |

Portrait général :

- 16 femmes (44 %) et 20 hommes (56 %)
- Moyenne d'âge : 46 ans
- 5 sont né·e·s hors Québec (14 %), 1 est une autochtone du Québec (3 %) et 2 sont né·e·s de parents immigrants (6 %)
- 8 ont publié leur premier livre moins de 5 ans avant leur apparition au festival (22 %)

## ANNEXE V

Festivalier·ière·s sous la tente de la Biblairie GGC, Espace Hydro-Québec, vendredi 9 août 2019



Photo de Mylène Fréchette

**ANNEXE VI**

Lecture de Sophie Faucher au Portage des mots, samedi 11 août 2018



Photo de Mylène Fréchette

**ANNEXE VII**

Brunch littéraire avec Joséphine Bacon, Café Bistro les 3 Grâces, dimanche 11 août 2019



Photo de Mylène Fréchette

## ANNEXE VIII

Liste des animateur·trice·s des ateliers d'écriture entre 2017 et 2019

2017

| Nom              | Sexe | Occupation   | Distinctions  | Qté livres publiés <sup>183</sup> | Maison d'édition et genre littéraire <sup>184</sup> . |
|------------------|------|--|---|-----------------------------------|---|
| Diane Descôteaux | F    | Poète  | Une dizaine de prix   | + de 10                           | Éditions Unicité, poésie                              |
| Nathalie Benoît  | F    | Organisatrice d'événements littéraires et conseillère en rédaction web | Aucune  | Aucun                             | s.o.  |
| Perrine Leblanc  | F    | Écrivaine et éditrice  | Prix du Gouverneur général (2011) et Grand Prix du livre de Montréal (2010) | 2                                 | Gallimard, roman de littérature générale              |

<sup>183</sup> En date de l'apparition au festival.

<sup>184</sup> Les genres littéraires et les maisons d'édition ont été identifiés à partir de l'inédit le plus récent de chaque animateur·trice, en date de son apparition au festival, selon le catalogue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Advenant le cas où deux publications de genres différents ont été publiées dans l'année précédant l'apparition au festival, nous les considérons toutes deux dans nos statistiques.

## 2018

| Nom            | Sexe | Occupation  | Distinctions           | Qté livres publiés | Maison d'édition et genre littéraire                         |
|----------------|------|---|------------------------|--------------------|--|
| Jason Roy      | H    | Écrivain, enseignant au collégial   | Prix Le Passeur (2017) | 3                  | Éditions JR [auto-édition], nouvelles                        |
| Claude Lebrun  | F    | Autrice pour la télévision, journaliste, <i>coach</i> d'écriture et parolière | Aucune                 | Aucun              | s.o.   |
| Carole Miville | F    | Conférencière, animatrice et humoriste  | Aucune                 | 4                  | Carole Miville [auto-édition], roman de littérature générale |

## 2019

| Nom                   | Sexe | Occupation  | Distinction   | Qté livres publiés | Maison d'édition et genre littéraire                               |
|-----------------------|------|---|---|--------------------|--|
| Cécile A. Holdban     | F    | Poète, peintre, traductrice et libraire                     | Prix international de poésie francophone Yvan Goll (2017) | 6                  | Al Manar, poésie   |
| Jean-Christophe Réhel | H    | Écrivain  | Prix littéraire des collégiens (2019)                     | 7                  | L'Écrou, poésie / Del Busso éditeur, roman de littérature générale |
| William S. Messier    | H    | Écrivain, enseignant au collégial, traducteur et scénariste | Grand prix du livre de la ville de Sherbrooke (2018)      | 4                  | Le Quartanier, nouvelles   |

En date de leur apparition au festival :

- 6 animateur·trice·s travaillaient exclusivement dans le milieu du livre et de la littérature (écriture, édition, librairie, traduction, etc.) (66,6 %);
- 7 animateur·trice·s avaient déjà publié un livre (77,8 %). Parmi ceux-ci et celles-ci, 5 étaient affilié·e·s à une maison d'édition établie<sup>185</sup> (71 %);
- 6 animateur·trice·s avaient reçu un ou plusieurs prix littéraires (66,6 %).

---

<sup>185</sup> Nous avons inclus dans cette catégorie toutes les maisons d'édition en fonction depuis plus de 5 ans.

**ANNEXE IX**

Atelier d'écriture avec Jean-Christophe Réhel, Parc du Temps qui passe, samedi 9 août 2019



Photo de Michel Audet

**ANNEXE X**

Atelier d'écriture avec Jason Roy, Salle Missisquoise, jeudi 9 août 2018



Photo de Mylène Fréchette

Atelier d'écriture avec Perrine Leblanc, Parc du Temps qui passe, samedi 11 août 2017



Photo de Michel Audet

**ANNEXE XI**

Atelier d'écriture avec William S. Messier, Salle Missisquoise, samedi 10 août 2019



Photo de Mylène Fréchette