


Présentation

Le début du nouveau millénaire est marqué par l'instauration de programmes d'échanges internationaux dès le premier cycle d'études dans nos universités québécoises. De nombreuses disciplines se dotent, par conséquent, d'un « profil international ». Ainsi, de plus en plus d'étudiants sont en mesure de répondre à l'appel du large, de s'intéresser aux cultures du monde et d'acquérir diverses langues modernes pour parcourir des réseaux universitaires reflétant l'actualité planétaire de la recherche dans bien des domaines du savoir et des arts. Cette ouverture sur le monde dans le secteur de l'enseignement supérieur, qui donne un nouvel essor à l'enseignement des langues modernes, relève, bien entendu, de décisions politiques dont Camille Limoges, ancien sous-ministre au ministère de l'Enseignement supérieur et de la Science à Québec et actuel sous-ministre au ministère de la Recherche, de la Science et de la Technologie, exposait les raisons lors d'une conférence adressée au séminaire de la Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord (CEFAN) le 16 septembre 1999.

Le message de Camille Limoges était limpide. À son avis, le progrès de la science est inséparable d'un fonctionnement en réseau, car les recherches se réalisent grâce à des équipes réunissant souvent des chercheurs de différents pays. Comme la production des résultats et de la critique qui les accueille circule rapidement à travers des revues internationales et maintenant aussi par Internet, les découvertes non publiées n'existent tout simplement pas. Il est donc vital que les chercheurs du Québec soient en contact avec d'autres établissements à travers le monde et que leurs étudiants puissent

entrer à leur tour dans ces réseaux internationaux. En tant qu'historien des sciences, il appuya son propos d'une démonstration a *contrario* qui mettait à l'honneur le docteur François-Xavier Blanchet (1776-1830), patriote engagé et médecin à la mode de la ville de Québec au début du XIX^e siècle. Il apparaît que ce notable local, ayant eu de bons maîtres britanniques et américains, participa, le temps d'un bref séjour à New York, à la recherche de pointe dans son domaine¹, fut reçu membre de la prestigieuse American Philosophical Society, publia le premier livre de recherche en chimie dû à un Québécois et rédigé en français (Blanchet, 1800), puis, de retour dans sa ville en 1801, se coupa du réseau international et fut perdu pour la science. La biographie de Blanchet, dont l'attitude préromantique confortait d'ailleurs le retrait et l'isolement, éclaire les conditions d'émergence d'une culture scientifique. Et Camille Limoges de conclure que 200 ans plus tard cette culture scientifique, qui ne connaît pas de frontières, est parfaitement implantée à l'Université Laval.

Dans ce contexte d'ouverture sur le monde, il nous fait plaisir d'offrir au lecteur un recueil d'essais qui portent justement sur les liens que la culture de l'Amérique française entretient avec les cultures du monde. Or, ces liens ont été bien sûr fort variés au fil du temps. L'exemple du docteur Blanchet montre à l'évidence que le milieu canadien-français n'était pas en mesure, à l'aube du XIX^e siècle, de soutenir une carrière de chercheur. La question de la langue n'y était certes pour rien, puisque Blanchet s'exprimait en français tout comme Antoine Laurent de Lavoisier, phare de la recherche en chimie, que l'un de ses maîtres new-yorkais s'efforçait de traduire en anglais. Cependant, à Québec, il lui manquait une audience, des partenaires, un cercle capable d'encourager ses audaces intellectuelles. Son engagement dans le Parti des patriotes lui a peut-être procuré le corps de résonance social dont il avait besoin. Depuis lors, les recherches scientifiques ont pu s'implanter à Québec, car la société canadienne-française et québécoise a considérablement évolué et que sa culture s'est profondément modifiée.

1. Entre l'âge de 22 et de 24 ans, il publie huit articles dans des revues.

La réflexion sur les rapports qu'entretient l'Amérique française avec les autres cultures du monde entraîne aussi une appréciation de la communauté canadienne-française ou québécoise en jeu. Il sera intéressant, par conséquent, de lire l'accueil réservé par cette société aux cultures étrangères comme indicateur de l'évolution et des changements de sa propre culture. Les notions complémentaires de filiation et de réseau, autour desquelles s'articulent toutes les contributions à ce recueil, peuvent servir de guide pour comprendre le sens des allégeances et des associations qui ont contribué à édifier et à représenter la culture de l'Amérique française. La question des filiations s'intéresse à la généalogie des croyances, des savoirs, des mythes, des récits ainsi que des formes musicales, picturales, architecturales et cinématographiques à l'étude dans le recueil. Pour sa part, la question des réseaux met en lumière les associations personnelles qui nourrissent toute vie culturelle et la mettent en relation avec d'autres foyers à travers le monde.

La notion de filiation se trouve au cœur des institutions humaines. Elle relève d'abord du droit, puis de la psychanalyse. En se référant à ses *Leçons IV* (1985), Pierre Legendre souligne l'assemblage du biologique, du social et de la subjectivité (1990 : 10). On comprendra que la filiation joue dès lors un rôle de premier plan dans les montages de représentation grâce auxquels une société se reconnaît elle-même et se fixe des normes tout en admettant la différenciation des sujets humains. Appliquée par métaphore à la sphère culturelle, la notion de filiation peut servir tout d'abord à légitimer les productions culturelles qui soutiennent la tradition d'une société. Or, la tradition n'est pas essentiellement une position de retrait qu'adopteraient ceux qui ont une vision passiviste de leur société, mais bien plutôt, comme le montrait Raymond Williams (1977 : 116), un processus délibérément sélectif et liant capable de conforter un ordre hégémonique en lui procurant une ratification historique et culturelle. Qui dit tradition en rapport avec l'Amérique française se réfère en premier lieu à l'ordre hégémonique de l'Église catholique porteur, entre autres, de la culture française ainsi que d'une compréhension ethnique et terrienne de la nation canadienne-française. Cet ordre s'est progressivement modifié avec la modernisation et, plus particulièrement, au cours des années 1960.

La Révolution tranquille a contribué à déstabiliser ladite tradition et la question nationale a pris l'allure d'une revendication d'autonomie culturelle et territoriale d'où l'intérêt de promouvoir l'identité dite québécoise.

Selon la thèse de Kenneth McRoberts (1995), le nationalisme québécois a suscité en retour l'émergence d'un nationalisme canadien, auquel le Canada anglais adhère largement, de sorte que maintenant deux nationalismes se retrouvent en compétition au pays. Les impasses constitutionnelles du Canada ne seraient qu'un symptôme de cette situation de compétition qui n'est pas sans incidence sur la vie culturelle et sur son financement. Dans ce contexte particulier, la question des filiations est particulièrement délicate, car il est aisé de s'inventer une généalogie et d'oblitérer certaines associations dans le seul but d'exalter l'un ou l'autre des nationalismes en présence. La crainte de s'enfermer dans une problématique piégée aurait sa place dans un contexte de pensée unique et de pouvoir monolithique, mais telle n'est pas notre situation au Québec où les forces de ce que Williams appelle la « contre-hégémonie » ont toujours été vivaces et capables de contrecarrer l'œuvre sélective de la tradition. Pour ne citer qu'un exemple, on peut remarquer la publication récente d'ouvrages sur les protestants francophones de Nouvelle-France et du Québec (Larin, 1998 ; Remon et Banville, 1998) dont l'existence ne comptait pour rien dans les définitions traditionnelles de l'Amérique française et de sa culture.

Mais quelle est à vrai dire la culture de l'Amérique française et à quoi ressemble son parcours ? La réflexion sur ce sujet n'a pas tari au Québec depuis la Révolution tranquille. À l'idée récurrente selon laquelle la culture est en crise, Fernand Dumont finit par répondre : « Pas de crise, pas de culture » (1987 : 9). S'il y a quelque affinité entre l'œuvre de Williams, le père des études culturelles britanniques, et celle de Dumont, l'avocat québécois d'une science de la culture, elle concerne en premier lieu leur sensibilité pour la langue et la littérature, sensibilité qui leur permet de concevoir la matérialité et l'immédiateté de la culture. Issus de classes populaires, ils savent l'un et l'autre que la culture n'est pas l'apanage des classes privilégiées, pas plus que la langue, mais qu'il s'agit là d'outils de la

vie en société véritablement à la portée de tous les sujets parlants qui connaissent leur nom et s'inscrivent dans une filiation. Ils ne nient pas pour autant les distinctions qui structurent la société, mais cherchent plutôt à comprendre leur fonctionnement et à prendre position comme citoyen ou comme savant dans les débats qui façonnent l'avenir de la communauté².

Fernand Dumont choisit de penser conjointement la culture populaire et la culture savante dans un rapport dialectique qui montre bien qu'elles sont impensables l'une sans l'autre (Dumont, 1987 : 122). Aussi met-il en scène sa double filiation avec l'une et l'autre de ces cultures dans un très beau passage dont un dossier dirigé par Micheline Cambron (2001) soulignait récemment les qualités littéraires (Lüsebrink, 2001 : 49 ; Faivre-Duboz et Larose, 2001 : 60). Il s'agit du double portrait de son père, Philippe Dumont, et de cet autre père que fut pour lui Gaston Bachelard, l'un de ses maîtres. L'image prête aux deux hommes le même geste d'impuissance par rapport à l'étude : ils lèvent les bras au ciel. Mais Dumont sait bien que la pensée exprimée par ce langage commun à l'homme du peuple et au savant n'est pas du même ordre, parce que le premier contemple les livres sans les connaître, tandis que le second fait retour sur lui-même comme « sujet du verbe étudier » (Dumont, 1987 : 130). C'est bien au creux de cette distance instaurée par la réflexivité que se pose la question de la culture savante, comme le suppose alors timidement l'écrivain. En tant que sociologue, Dumont n'hésite pas, cependant, à distinguer la « culture première », qui ne s'embarrasse d'aucun retour sur soi, de la « culture seconde » qui interroge perceptions et conduites par l'effort solitaire de l'étude ou de la création (Dumont, 1987 : 142-143). Les œuvres issues de cet effort constituent un nouvel horizon de références porteur de « cercles de culture » où s'instituent des « apprentissages » et des « rôles ». Force est de reconnaître, au terme de cette réflexion, que l'interprétation du monde est aussi un monde en soi, monde dans lequel Dumont a su trouver ses aises à l'instar des scientifiques

2. Dès les années 1960, Raymond Williams prenait parti, par exemple, dans le débat politique pour un contrôle démocratique des médias dans le cadre d'un programme socialiste (Mattelart et Neveu, 1996 : 50).

québécois dont Camille Limoges évoquait les cercles ou réseaux internationaux et les filiations intellectuelles souvent exogènes.

Tout au long de ses réflexions sur le sort de la culture, Fernand Dumont convoque un vaste horizon sur le fond duquel ses interprétations prennent forme. Il s'agit de la culture occidentale. Il est bien certain que dans cet espace généreux, les « cultures premières » sont innombrables, les langues aussi. On en compte qui sont mortes et d'autres qui ont surgi bien après l'Antiquité. Lorsque Dumont cite des penseurs européens des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles en retraçant, par exemple, la genèse de la notion de « culture populaire », la « culture première » de ces hommes n'entre pas en jeu, seule compte leur contribution à la question traitée. Quelques notions importantes retenues dans la langue d'origine soulignent parfois la qualité internationale du collège de savants convoqué dans le texte de l'intellectuel québécois. Nourrie de lectures cosmopolites, sa pensée ne dépare pas la tradition occidentale même si son objet est le sort de la culture au Québec.

Reste à voir la situation de l'artiste et sa façon particulière d'accéder aux cultures du monde. En ce qui concerne les arts plastiques et plus particulièrement l'art contemporain, la question de la circulation des artistes semble vitale. Dans *Monde et réseaux de l'art*, Guy Bellavance affirme que « l'art québécois » est « une agglomération particulière de réseaux » et suggère qu'au-delà des oppositions entre régionalistes et exotiques, nationalistes et internationalistes, il convient de distinguer « ceux qui savent que la terre est ronde, et qui en tiennent compte, de ceux qui ne le savent pas... ou qui ne veulent pas le savoir » (Bellavance, 2000 : 22). La même distinction peut aussi s'appliquer aux cinéastes, comme on le verra dans l'essai de Pierre Véronneau. Pour réfléchir aux cultures du monde, telles qu'on peut les voir représentées dans un film contemporain, nous avons choisi de travailler sur l'œuvre d'un jeune réalisateur québécois qui sait bien que la terre est ronde et que la culture occidentale n'est pas la seule au monde. Il s'agit du film *Le violon rouge* de François Girard (1998). Le visionnement de cette intéressante production internationale et polyglotte a servi de coup d'envoi aux débats du séminaire de la CEFAN sur les cultures du monde au miroir de l'Amérique française.

Montréal, la métropole de l'Amérique française, sert de cadre à la fable du *Violon rouge*. On y assiste à une sensationnelle montée des enchères autour de cet instrument mythique, également convoité par des représentants de l'Orient et de l'Occident, de l'Ancien et du Nouveau Monde. Puis, les spectateurs sont invités à suivre l'itinéraire fabuleux de ce violon exceptionnel qui, au fil du temps, s'inscrit dans cinq espaces culturels très distants les uns des autres, mais qui, sous l'effet de la mondialisation des marchés, peuvent soudain se côtoyer et célébrer ensemble la passion de la vie dont le langage musical exprime les multiples vibrations. Couvert de prix, ce film plein d'émotion et de poésie a été projeté, dit-on, dans 25 pays. La beauté de l'image et de la musique soutient un langage filmique qui semble avoir été entendu à travers le monde.

La critique québécoise a pu s'inquiéter du fait que Girard semblait fuir son identité, mais dans une entrevue accordée à Nathalie Petrowski (1999), le réalisateur précise son engagement : « Trouve-moi un cinéaste dans le monde qui se lancerait dans un projet aussi bizarroïde qu'un film en cinq langues [...]. Y'a juste un Québécois aux prises tous les jours depuis sa naissance avec le problème de la dualité linguistique qui serait assez fou pour le faire. [...] Et même si, à première vue, mon film a une facture internationale, on oublie trop souvent qu'il est avant tout le regard d'un Québécois sur le monde ». Encore que les Québécois sont loin d'être les seuls citoyens au monde à vivre une dualité linguistique, il est intéressant de remarquer que l'artiste revendique la spécificité de son regard. Son film n'a donc pas la prétention de représenter les cultures du monde, mais plutôt de se les approprier, de projeter le reflet qu'un miroir tendu à partir de l'Amérique française est en mesure de renvoyer. L'agencement de la fable et les tableaux arrachés à d'autres temps et à d'autres cultures peuvent, entre autres, éclairer de façon transposée des préoccupations propres à la culture qui habite le réalisateur québécois. Voyons brièvement comment les questions de filiation et d'association s'inscrivent dans son œuvre.

L'histoire du *Violon rouge* commence au XVII^e siècle à Crémone où Niccolò Bussotti, un luthier fictif de la trempe d'Antonio Stradivari, accomplit son chef-d'œuvre. La couleur rouge, qui distinguera à jamais ce violon, provient du sang d'Anna, l'épouse de

Bussotti, morte en couches à la même époque. Le spectateur comprend que la vie du violon vient se substituer à celles de la femme et de l'enfant perdu, car Cesca, une servante diseuse de bonne aventure, promet ce dernier à une longue vie pleine de péripéties et de voyages. Le savoir magique de Cesca se vérifie dans tout ce qui suit, si l'on accepte que le violon prenne la place de l'enfant. Cet instrument accompli, dont Bussotti réclame la paternité, se trouve pourtant dégagé des déterminations de la filiation biologique et des limites de sa « culture première ». Son parcours illustre plutôt l'étendue universelle de la « culture seconde » que représente pour nous le monde de la musique.

S'expliquant sur le choix des étapes, François Girard confie à Éric Fourlanty que « Vienne, la capitale musicale au XVII^e et au XVIII^e siècles » (Girard, 1999 : 18) s'était très vite imposée. Si la fabrication du violon appartient au savoir-faire de l'Italie, la révélation de sa belle sonorité appartient à l'Autriche. C'est une jeunesse orpheline, justement privée de filiation, qui ouvre le concert dans la chapelle d'un monastère alpestre où l'on apprend à jouer de la musique baroque tout au long du XVIII^e siècle. La fidélité à une tradition musicale et religieuse, valeur qui n'est pas étrangère à l'Amérique française, se trouve merveilleusement synthétisée dans une séquence à la fois fixe et mouvante qui, par le truchement d'un fondu, fait voir le passage des générations dans la classe des violonistes orphelins au cours d'une seule et même répétition. Puis, l'association avec un maître venu de France entraîne le petit virtuose Kaspar Weiss vers la métropole, où il lui faut apprendre à maîtriser la langue et la musique françaises pour charmer le grand monde. Toute la question du bilinguisme, si familière à l'Amérique française, se joue ici en milieu germanophone dans le contexte de l'émigration française à la suite de la Révolution. Il est certain que l'acteur suisse romand, Jean-Luc Bideau, rend avec le plus grand naturel les subtilités du conflit linguistique que vit à Vienne l'émigré français imaginé par Girard, car les tiraillements culturels et linguistiques sont le pain quotidien des citoyens suisses.

Ensuite, le voyage du violon s'accélère. Il tombe aux mains de bohémiens, se retrouve en Angleterre à la fin du XIX^e siècle, mêlé à une histoire de passions violentes, et finalement en Chine au début

de la Révolution culturelle alors qu'on jette au feu les instruments de musique occidentaux. Cette époque, qui correspond à l'enfance de notre réalisateur, est aussi au Québec celle du profond bouleversement culturel que représente la Révolution tranquille mais, depuis ce temps-là, le Québec a rejoint les rangs du monde capitaliste. Il est donc plausible de découvrir des représentants de tous les anciens propriétaires du violon rouge réunis à Montréal lors de la fameuse vente aux enchères. Comme le remarquait Pierre Véronneau, pendant le débat qui suivit le visionnement du *Violon rouge* au séminaire de la CEFAN, cette histoire-cadre met en œuvre toutes les ressources du cinéma américain. De plus, elle fait la part belle à l'expert new-yorkais, Charles Morritz, incarné par le célèbre acteur américain Samuel L. Jackson. La fable veut d'ailleurs que cet expert, amoureux du violon rouge, lui substitue une copie et emporte l'original avec lui à New York pour en faire cadeau à sa fillette. Cette relance possible de l'histoire du violon rouge est aussi la preuve que l'aura culturelle new-yorkaise n'a pas cessé d'attirer les Québécois du docteur Blanchet à François Girard.

Les contributions à ce recueil réunissent des points de vue relevant de plusieurs disciplines. Le premier chapitre est consacré à la question des croyances et des savoirs. Il illustre les enjeux théoriques entourant la prégnance de certaines filiations dans des contextes historiques précis de rupture apparente avec des réseaux de transmission établis. Le deuxième chapitre interroge la littérature et l'accueil réservé au Québec et en Amérique française à l'ancrage manifeste de personnages, de thèmes et de styles dans d'autres cultures. Le troisième chapitre aborde enfin le domaine des arts, où les filiations et les associations peuvent donner lieu à des formes traditionnelles ou nouvelles permettant de reconnaître des héritages, mais aussi des emprunts et d'authentiques métissages.

CROYANCES ET SAVOIRS

Deux contributions sur l'histoire des croyances et des savoirs illustrent l'interdépendance entre filiations culturelles et réseaux sociaux. Claire Dolan se fait l'avocate d'une approche nuancée de la formation des cultures en rappelant que ni la notion de filiation

ni celle de réseau ne suffisent pour expliquer la constitution d'une culture, car celle-ci n'existe qu'en relation avec la société qui porte ses réalisations. Aussi, sa brillante synthèse de l'historiographie récente consacrée à la problématique de la magie et de la science au XVI^e siècle permet-elle d'apprécier la dévalorisation subite de la magie et la mise au pas des savoirs traditionnels, notamment des savoir-faire féminins concernant le corps, sous la pression de l'homogénéisation des cultures requise par l'avènement de l'État moderne. À la lumière des démonstrations de Claire Dolan, il appert que le regard québécois posé par *Le violon rouge* sur l'Italie au temps de la révolution scientifique du XVII^e siècle est d'avantage informé par des enjeux propres à notre société actuelle que par les réalités de l'époque évoquée. C'est pourquoi la distinction entre science et magie est, entre autres, figurée dans ce film comme une question de différence sexuelle en dépit du fait que les mages de l'époque étaient souvent des hommes. Dans la foulée des acquis du féminisme, il nous plaît de voir en Cesca, cette servante haute en couleur, l'incarnation d'un savoir occulte et visionnaire, plus riche que l'intelligence raisonnée, mais bornée d'hommes inféodés à l'idée de progrès.

Tandis que Claire Dolan étudie la transmission des savoirs et des savoir-faire dans leurs rapports à l'évolution des visions du monde, André Couture retrace la constitution des croyances et s'interroge sur la provenance des doctrines concernant les réincarnations successives de l'âme. En tant que spécialiste de cette question, il propose ici un survol suggestif des filiations de la pensée et des réseaux de discours qui expliquent comment la croyance en la réincarnation a pu se populariser au Québec au moment où l'unanimité chrétienne semblait s'y effriter. À la suite de ses remarques, il est aisé de comprendre que parmi les fervents québécois de la culture et des religions orientales, les emprunts lexicaux ont été plus appréciés que le transfert véritable de valeurs sans rapport avec l'idée de progrès sous-jacente à la culture occidentale depuis le siècle des Lumières ici autant qu'ailleurs en Occident. C'est ainsi que le vocabulaire de la *Bhagavad-Gîtâ*, issu de l'Inde ancienne, recouvre souvent chez nous la notion toute moderne de perfectibilité humaine. Serait-ce, en fait, que le Québec projette son

identité culturelle sur le monde pour se mirer à son aise dans d'autres cultures ?

MYTHES ET RÉCITS

Quatre études littéraires mettent en vedette deux écrivains « de souche », Pamphile Lemay et Michel Tremblay ainsi que deux auteurs immigrés, soit la Chinoise Ying Chen et l'Haïtien Danny Laferrière. L'étude de Joanna Paluszkiewicz-Magner aborde l'origine du mythe acadien d'Évangéline en cernant l'interaction entre la scène littéraire canadienne-française des années 1850 à 1870 et l'œuvre alors très prisée du poète américain Henry Wadsworth Longfellow. Loin d'être le seul admirateur ou le seul traducteur de Longfellow en Amérique française, Pamphile Lemay est néanmoins l'auteur d'une traduction de son *Évangéline* qui, par ses libertés mêmes, a facilité le succès de ce long poème au Québec, puis en Acadie. Sous la plume de Lemay, celle qui illustre pour Longfellow la fidélité féminine en amour se transforme en modèle de fidélité au peuple canadien-français. Plus qu'à un simple emprunt ou transfert, nous avons affaire ici à une véritable appropriation culturelle. Reconnu aux États-Unis comme poète de la cause nationale, Longfellow a pu être perçu comme solidaire de cette même cause chez ses voisins francophones par le truchement de sa poésie.

Même si Dany Laferrière écrit en français et publie au Québec, on peut se demander si la réception de son œuvre dans nos milieux littéraires de la fin du XX^e siècle est aussi empathique que le fut celle de Longfellow dans ceux du XIX^e siècle. Pour en avoir le cœur net, Nathalie Courcy propose ici une analyse serrée de la réception critique de l'œuvre de cet exilé haïtien qui, depuis 1985, a déjà publié chez VLB à Montréal et chez Lanctôt à Outremont une dizaine de romans. Les critères d'analyse retenus révèlent que des doutes courent sur l'identité générique des textes de Laferrière. Sont-ce des romans ou plutôt des assemblages de petits récits anecdotiques, est-ce de la poésie ou du théâtre, du dialogue, voire un pur spectacle ? Comment situer une telle hybridité ? Quant au style humoristique, qu'a-t-il à voir avec la tragédie haïtienne ? On préfère

s'arrêter à la simplicité de l'écriture qui semble tout de même efficace. Cependant, peut-on comprendre ici la réalité haïtienne, la dictature, la misère? Ce qui intéresse n'est-ce pas l'exotisme trop peu privilégié dans l'œuvre? Si Dany Laferrière jouit néanmoins d'une certaine reconnaissance, c'est en tant qu'artiste postmoderne qui propose une alternative à l'interminable quête identitaire mise en scène dans la littérature québécoise. N'est-il pas temps que les Québécois reconnaissent leurs frères et s'inscrivent dans les réseaux culturels qui se tissent entre les peuples? Pour Nathalie Courcy, la voie du métissage se présente comme une issue au dilemme que représente ici l'alternative entre culture américaine et culture française. Dans ce contexte, Dany Laferrière mais aussi Ying Chen peuvent servir de guides.

Ying Chen s'est révélée comme auteure au Québec dès le début des années 1980. Marie Claire Huot étudie les stades successifs de l'affiliation de cette auteure d'origine chinoise à la littérature de langue française en décelant tant un travail sur la langue qu'un progressif détachement de thématiques propres à faire connaître la Chine à un public occidental. Elle distingue donc d'abord les romans de l'immigration qui mettent l'Amérique du Nord et la Chine en correspondance dans une langue châtiée, digne des classiques français. Dans cette veine, la fiction de Ying Chen est comparable à celle d'autres émigrées chinoises écrivant en anglais, Maxine Hong Kingston, Amy Tan, Sky Lee, mais surtout Liu Sola. Avec la publication de *L'ingratitude* en 1996, Ying Chen s'inscrit dans une problématique transculturelle, celle de la relation fille-mère. Dès lors, la présence d'un élément de la pensée orientale telle, par exemple, la réincarnation de l'âme n'apparaît plus comme une curiosité à expliquer aux lecteurs d'une autre culture, mais comme une stratégie d'écriture qui facilite la mise en place d'une voix féminine d'outre-tombe. Il semblerait que dans son dernier roman, *Immuable*, l'auteure sino-québécoise se soit encore plus radicalement libérée de l'emprise des patries et des langues en trouvant une voix si singulière qu'elle échapperait à tout repère culturel. Can Xue écrit de la sorte en Chine, mais au Québec Marie Claire Huot esquisse une mise en parallèle avec *Prochain épisode* d'Hubert Aquin.

Il ne fait pas de doute que les cultures du monde se mirent dans l'œuvre d'Hubert Aquin. Mais qu'en est-il de Michel Tremblay ? Pouvait-on s'attendre à voir son œuvre étudiée dans le contexte d'une telle problématique ? Nathalie Marcoux aborde les années d'apprentissage du célèbre dramaturge québécois en décortiquant le triptyque autobiographique qu'il publiait au début des années 1990. Chacun de ces récits est articulé autour d'un type de productions culturelles – le cinéma, le théâtre et la littérature – qui ont contribué à sortir le futur écrivain du milieu populaire dont il est issu, mais ces événements et ces biens artistiques à travers lesquels il a découvert les cultures du monde ne servent au fond que de prétexte à un dévoilement des tendresses et des conflits familiaux qui l'ont formé. Si l'auteur ne consacre pas de recueil à la musique classique, c'est qu'elle est omniprésente, avale ses premières économies, scande son éducation sentimentale et, comme le montre bien Nathalie Marcoux, cette culture élitiste se transporte sans difficulté dans le confort d'un foyer populaire. Bizet, Verdi, Wagner, Mozart, opéras et opérettes permettent au jeune homme, tout en restant chez lui, de s'évader vers d'autres rives au son des airs les plus variés issus de la musique française, italienne, allemande, autrichienne et j'en passe. L'émotion que ces œuvres lui procurent et les découvertes intimes auxquelles elles s'associent en font un homme habité de sons et d'histoires du monde entier. Il n'en faut pas moins pour rejoindre par l'art les êtres les plus familiers et pouvoir un jour leur donner une existence littéraire remarquable. Sans être nécessairement mises en vedette dans l'œuvre de Michel Tremblay, d'autres cultures informent son itinéraire de créateur.

SONS ET IMAGES

L'étude de paysages sonores et visuels au Québec des débuts de la colonie à aujourd'hui s'ouvre sur l'évocation du déploiement des réseaux missionnaires en Nouvelle-France suivi de l'établissement de structures paroissiales catholiques romaines, mouvements sociohistoriques qui furent propres à permettre l'implantation et le développement de la musique liturgique en Amérique française et au Québec. Jean-Pierre Pinson articule le paysage sonore tel que

l'infléchit la musique religieuse dans la vallée du Saint-Laurent aux XVII^e et XVIII^e siècles. Cette musique s'étudie en fonction des objectifs de mission ou de célébration visés par les principes du concile de Trente, mais aussi des livres et des instruments disponibles pour en soutenir l'apprentissage et l'exercice, de l'origine, du style et de la complexité des œuvres connues, d'éventuelles innovations, et surtout d'une pratique large et fidèle, véritable mémoire musicale où se sont conservées des particularités baroques datant de l'époque du transfert tandis qu'elles tombaient dans l'oubli aux lieux de leur origine. La filiation artistique en est au cours des deux premiers siècles de l'histoire de l'Amérique française à ses premières phases, celles qui procurent une cohérence et une identité à la jeune société des colons, car la musique religieuse de Nouvelle-France est d'abord une aventure collective. Pour goûter la cohérence de cette pratique musicale, on pourrait s'imaginer toute une succession de chantres maniant tour à tour le même antiphonaire énorme à l'instar des séquences en fondu remarquées dans *Le violon rouge* qui, résumant le passage des siècles, font résonner la même œuvre baroque sous l'archet de plusieurs générations d'orphelins cloîtrés dans les Alpes autrichiennes ou, encore, la même danse tzigane aux mains de plusieurs générations de bohémiens et de bohémiennes.

Pour compléter le paysage sonore de la Nouvelle-France, il importe de se tourner vers la musique profane. Élisabeth Gallat-Morin rappelle malicieusement qu'à lire les remontrances des évêques, on peut bien se douter que la musique entraînait aussi de multiples divertissements. Son étude cerne donc l'activité musicale en fonction des lieux et des circonstances qui la favorisent, mais aussi des instruments présents et du répertoire joué. Il s'en suit un vivant portrait de la vie mondaine sous le Régime français qui dément par une richesse de données concrètes, souvent puisées dans des inventaires après décès, le lieu commun selon lequel la vie culturelle aurait été parfaitement nulle durant cette époque à Québec. En fait, les œuvres musicales retrouvées en Nouvelle-France n'ont rien à envier à celles que possédaient des particuliers des mêmes milieux en France. L'élite de la colonie se divertissait de la même manière qu'on pouvait le faire dans son pays d'origine. La filiation française de la tradition musicale ne fait pas de doute au

temps des intendants mélomanes des XVII^e et XVIII^e siècles. Cependant, à partir de quand peut-on voir en Amérique française s'établir une vie musicale en lien avec des réseaux internationaux telle que la suppose l'histoire du *Violon rouge*? Selon Élisabeth Gallat-Morin, c'est seulement vers la fin du XIX^e siècle que les artistes québécois sont allés chercher formation et inspiration à l'étranger s'ouvrant ainsi aux musiques du monde.

Si l'on se reporte au temps de la Nouvelle-France, force est de constater que tout ne se passait pas en musique, mais que l'art de la guerre y jouait un rôle capital, puisque de 1608 à 1763 la colonie se soutint dans un climat d'hostilité quasi permanent. Il fallut se battre contre les Iroquois, les colonies anglo-américaines et, enfin, la conquête britannique. Mais selon quels usages et quels principes livrait-on bataille? Fabien Gabillet retrace dans son étude l'évolution de l'art de la guerre en Nouvelle-France pour expliquer l'écart de comportement des miliciens canadiens intégrés aux troupes du commandant Montcalm lors de la bataille des plaines d'Abraham. Ne constituant qu'un dixième des effectifs, ils désorganisèrent néanmoins la tactique mise en place par les Français habitués à faire face à l'ennemi en rangs serrés, car ils se précipitèrent derrière les arbres pour faire feu et se jetaient à terre pour recharger leurs armes. Ces mouvements, qui relevaient du bon sens acquis dans une pratique de « petite guerre » au côté des Amérindiens, brisaient la discipline des troupes métropolitaines. L'histoire ne dit pas si ce sont les Canadiens qui ont causé la défaite militaire de Montcalm, mais elle clarifie la réalité guerrière des colons contraints à un service de milice. S'ajustant aux conditions locales, ils ne conservèrent de l'art militaire français que les équipements performants, mais adoptèrent les vêtements et les tactiques des Amérindiens. Ce métissage de deux cultures guerrières garantit leur survie et leur permit en l'occurrence de couvrir la retraite des troupes de Montcalm.

Les paysages visuels surprennent moins et sont sans doute mieux connus du début de la colonie aux temps modernes que ne le sont les paysages sonores et militaires dont il vient d'être question. Comme c'est le cas pour la musique, les arts visuels se divisent aussi en pratiques religieuses et en pratiques profanes. L'étude de Claude Bergeron développe le premier volet, car elle éclaire les origines de

l'architecture religieuse moderne au Québec en retraçant avec beaucoup de précision les réseaux artistiques et religieux qui ont favorisé la construction d'églises conçues selon des modèles suisses et savoyards au cours des années 1950. En utilisant un matériau moderne, le béton, et en privilégiant des formes cubiques, ces églises rejoignent l'architecture dite de style international créée en Europe dans les années 1920, puis répandue un peu partout après la Seconde Guerre mondiale. Il est intéressant d'apprendre que la revue des dominicains français, *Art sacré*, est à l'origine de la prédilection du père Wilfrid Corbeil pour certaines églises qu'il est allé voir en Suisse et en Haute-Savoie avant de pousser l'introduction de nouveautés dans l'architecture religieuse québécoise à Joliette où il avait fondé, en 1946, le Retable qui regroupait des artistes connus spécialisés dans l'art d'église. On comprendra que l'art religieux, bien souvent très traditionnel, a aussi connu des phases d'ouverture innovatrice.

Du côté de la peinture et de la sculpture profanes, John R. Porter propose un vaste parcours menant du *Paysage au monument à Wolfe* de Joseph Légaré (1840) à *Poussière de soleil* de Jean-Paul Riopelle (1954) en passant par toute une panoplie d'œuvres d'art et d'artisanat dans le but de montrer comment l'identité des productions québécoises s'affirme peu à peu à la faveur de multiples emprunts. Mais d'où viennent les modèles suivis et à quelles cultures s'est-on abreuvé pour forger des œuvres propres à l'Amérique française? Ce sont des statues classiques exposées au Vatican, des gravures ou des œuvres de maîtres italiens des XVI^e et XVII^e siècles ou français des XVIII^e et XIX^e siècles, c'est l'Angleterre victorienne, puis le modernisme européen. On peint d'après le Titien, on sculpte d'après David d'Angers, le meuble est de style victorien, on voit ici l'influence de la peinture impressionniste, là celle de Rodin et enfin des relents du postcubisme dans une *Nature morte au violon* de Jean Dallaire (1952) qui rejoint par son thème le *Violon rouge*, fil conducteur de notre réflexion, et par son style, l'innovation moderniste de l'architecture religieuse des mêmes années. Comme le remarquait d'ailleurs Claude Bergeron, l'évolution de l'art sacré ne se dissocie plus alors de l'évolution de l'art profane puisque, pour les artistes

dominicains qui portent ce mouvement, c'est le génie créateur qui qualifie l'artiste et non plus sa religion.

Qu'en est-il, enfin, du septième art, dont nous évoquons une réalisation particulière depuis le début de cette présentation? Dans un vaste panorama richement informé, Pierre Véronneau articule la question de l'ouverture aux cultures du monde selon une perspective intérieure à la vie cinématographique québécoise. Il s'intéresse donc aux films tournés à l'étranger, à ceux qui mettent en scène l'immigration d'étrangers au Québec, à ceux qui traitent des autochtones, puis à ceux dont les réalisateurs sont eux-mêmes des néo-Québécois, catégorie dans laquelle on retrouve la plupart des documentaires tournés à travers le monde (Michel Régnier), des grands films sur l'immigration (Paul Tana) et des chroniques consacrées aux Indiens du Nord-Ouest du Québec (Arthur Lamothe). Véronneau note donc en fin de parcours le peu d'intérêt que les réalisateurs « de souche » manifestent pour les cultures du monde. Serait-ce qu'ils abandonnent délibérément l'ouverture aux autres à leurs collègues immigrés qui semblent plus sensibles aux rapports entre l'ici et l'ailleurs? Il y aurait cependant une autre étude à faire sur l'ouverture intermédiaire et intertextuelle dans le film de fiction québécois. C'est dans cette catégorie que Véronneau situe les productions contemporaines de Robert Lepage, de Bernard Hébert ou de François Girard. D'autres œuvres cinématographiques, d'autres arts – théâtre, danse, musique – et d'autres données culturelles rencontrées à travers le monde constituent dans les fictions de ces artistes-réalisateurs la matière d'un langage cinématographique puissant. Il est finalement intéressant de se rappeler que le titre original du *Violon rouge* est bien *The Red Violin* (1998) et que, par conséquent, Girard a réussi à imposer son idée québécoise de film polyglotte au monde anglo-saxon dont la culture hégémonique sur ce continent se passe généralement des autres langues.

Monique Moser-Verrey

Bibliographie

- Bellavance, Guy (dir.) (2000), *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber.
- Blanchet, François-Xavier (1800), *Recherches sur la médecine, ou L'application de la chimie à la médecine*, New York, Imprimerie de Parisot.
- Cambron, Micheline (2001), « Présentation. Fernand Dumont. Écritures », *Voix et Images*, 79, p. 9-11.
- Dumont, Fernand (1987), *Le sort de la culture*, Montréal, Hexagone.
- Faivre-Duboz, Brigitte, et Karim Larose (2001), « Stylisation de la culture chez Fernand Dumont et Réjean Ducharme », *Voix et Images*, 79, p. 59-73.
- Girard, François (1999), *Le violon rouge. Entretiens avec François Girard par Éric Fourlanty, photos d'art par Jacques-Yves Gucia*, Saint-Laurent, Fides.
- Larin, Robert (1998), *Brève histoire des protestants en Nouvelle-France et au Québec (XVI^e-XIX^e siècles)*, Saint-Alphonse-de-Granby, Éditions de la Paix (coll. Patrimoine).
- Legendre, Pierre (1985), *Leçons IV. L'inestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Fayard.
- Legendre, Pierre (1990), « Prologue », dans Alexandra Papageorgiou-Legendre (dir.), *Filiation. Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris, Fayard, p. 9-18.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (2001), « Fernand Dumont face à la culture populaire. Écriture de la nostalgie et usages socioculturels », *Voix et Images*, 79, p. 48-58.
- Mattelart, Armand, et Érik Neveu (1996), « *Cultural Studies' Stories*. La domestication d'une pensée sauvage? », *Réseaux*, 80 (novembre-décembre), p. 11-58.
- McRoberts, Kenneth (1995), *Competing Nationalisms : Quebec-Canada Relations*, Barcelona, Institut de Ciències Polítiques i Socials (coll. WP, 107).
- Petrowski, Nathalie (1999), « Entrevue avec... François Girard : Loin du Québec, proche de son cœur », *La Presse*, 23 août, p. A7.
- Remon, Denis, et Mario Banville (1998), *L'identité des protestants francophones au Québec : 1834-1997*, Montréal, Acfas (coll. Les cahiers scientifiques).
- Le violon rouge* (1998), réalisé par Rhombus Media-Mikado, producteur Niv Fichman, écrit par Don McKellar avec François Girard, film de François Girard.
- Williams, Raymond (1977), *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press.