

---

■

## *Présentation*

---

La culture est de plus en plus notre milieu naturel d'existence. Que resterait-il de notre mode de vie si on lui enlevait tous les produits culturels qu'il engendre et qu'il consomme, du vêtement au transport, en passant par les arts et les multiples moyens médiatiques d'expression? Dans la mesure où elle déborde de son champ traditionnel, limité aux connaissances, en particulier au savoir littéraire, pour recouvrir les rituels, les coutumes, les habitudes, les pratiques et tous les autres usages qui encadrent la vie en société, la culture inscrit notre existence dans des structures préfabriquées qui réduisent le hasard et modèlent le désirable.

Sans doute est-elle d'abord une mémoire, car les préconstruits sont du passé, mais une mémoire collective, comme la définit Margaret Mead (1963), ou une mémoire instituée, ainsi que la conçoit Abram Kardiner (1969). Iouri Lotman (1979) ira même jusqu'à soutenir que la culture est proprement une « intelligence collective ». Quoi qu'il en soit, on peut postuler que la culture, dans sa conception moderne instaurée au XVIII<sup>e</sup> siècle par Herder (1962), est devenue une seconde nature des collectivités. Au reste, la nature est-elle autre chose que « ce qui, à l'intérieur d'une culture, est considéré comme relevant de la nature » (Greimas et Courtès, 1979 : 78), ce qui a fait dire à Greimas qu'elle est une « nature culturalisée ».

### **NATURE ET CULTURE**

Les frontières qui délimitaient la nature et la culture, telles que les concevait, au XVII<sup>e</sup> siècle, le juriste allemand du contrat social,

Samuel von Pufendorf (1660), à la suite de Confucius (Rosny, 1893), ont été définitivement abattues par le courant culturaliste des anthropologues américains, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les études qu'ils ont effectuées sur les sociétés primitives de l'Amérique et de l'Océanie ont montré que la personnalité elle-même est fonction des systèmes de rôles que déterminent les modèles culturels<sup>1</sup>. Plus récemment, Lévi-Strauss (1964) a soutenu, dans *Le cru et le cuit*, que le rapport à la nourriture est déjà structuré par la culture. À ce compte, la culture nous façonne tout autant que nous la façonnons et elle nous enferme dans une histoire qui est celle de notre dépendance. Que sommes-nous en dehors de la culture? Que faisons-nous qui ne soit pas déjà « culturé » ?

En fin de compte, on ne voit qu'à travers la culture. On ne perçoit et on ne comprend que par elle. Elle est pour chacun une reconstruction de l'univers. Comme le langage, elle « reproduit le monde, mais en le soumettant à son organisation propre », dirait Benveniste (1966: 25). À rebours, elle nous montre l'univers, mais elle en dérobe la réalité, comme le font toutes les représentations. Les peintures rupestres de la grotte de Lascaux, sans doute les plus anciennes jamais découvertes, sont des représentations saisissantes d'un monde d'hommes et d'animaux, mais leur réalité nous échappe. Nous sommes les spectateurs médusés d'une perception et d'une intelligence des conditions et des contraintes de l'existence de ces êtres, non de l'espace concret de leur vie. Les parois peintes n'ont que la réalité de l'écran. Mais elles ont cette réalité de témoigner de la culture qui a modelé une certaine intelligibilité d'un monde préhistorique. Au-delà de cette réalité culturelle, il n'y a que l'imaginaire, qui voudrait bien se donner cependant pour le réel, le réel hypothétique d'une chasse, d'un rite ou d'une imprécation, selon les interprétations.

En ce sens, la culture aveugle notre relation au monde. Elle est un point de cécité pour notre intelligence des choses. Nous n'atteignons jamais l'être humain séparé de la culture. Nous le voyons, par contre, sans cesse y recourir pour se constituer « sujet ». Comme

---

1. Voir Marc Abélès, « Culturalisme », *Encyclopædia Universalis*, 1989, 6, p. 945-947.

l'idéologie, la culture nous enveloppe au point de nous masquer notre propre lieu d'intelligibilité.

## LA CULTURE COMME MÉTAPHORE

Pour nous percevoir comme des êtres cultivés, il faudrait alors savoir changer de lieu, opérer un déplacement, nous extérioriser de nous-mêmes, si cela était possible, pour nous observer sans nous quitter. Il faudrait, en somme, trouver un lieu qui soit celui de la *métaphore*, où se rencontrent, par définition, le même et le différent, le familier et l'étranger, le proche et le lointain. La *phora*, à l'origine, est bien un changement selon le lieu, un changement physique qu'Aristote emploie « métaphoriquement » pour définir la métaphore comme déplacement de « lieu commun », de *topos*, mais un transport curieux qui fait coexister deux ordres de sens (« donner dans le panneau »), comme le décrira largement Pierre Ouellet, dans la vie quotidienne comme dans l'invention littéraire.

La culture, en exprimant notre extériorité, est la métaphore de notre vue, de notre point de vue. Nous voyons en nous voyant et ce qui est vu coexiste avec ce qui fait voir. À la limite, comme dans un miroir, nous voyons que nous sommes en train de voir, pour paraphraser Valéry<sup>2</sup>. Guy Bouchard soutiendra d'ailleurs, dans le présent ouvrage, que nous vivons, à notre insu, dans une culture androcentrique qui engendre des points aveugles, en particulier à l'égard des femmes, où, par un jeu de substitution métaphorique, l'homme annule la femme : « l'espèce [l'homme], dit-il, y usurpe la place du genre [humain] ». Notre culture parle des hommes de façon indistincte, comme si elle parlait du genre humain, et elle abolit ainsi les femmes, à un certain niveau de son système androcentrique de signification.

---

2. « Je suis étant et me voyant; me voyant me voir » (Paul Valéry, « La soirée avec monsieur Teste », dans *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 25).

## LA CULTURE COMME MÉDIATION

Quand on tente, dans l'abstrait, de s'extérioriser de la culture, on parvient inévitablement à un renversement des rapports entre la réalité et l'imaginaire. La première réalité est bien celle qu'invente la culture par les modes de vie, de subsistance, de complicité ou de pérennité qu'elle met en place. La seconde est celle qu'il faut imaginer pour retourner aux commencements, retrouver les origines, créer l'absence culturelle, inventer une nature qu'on a toujours désignée ultimement par « chaos ». Il faut lire le beau texte du poète Yves Préfontaine qui retrace la genèse de sa Parole « tenue », en remontant à son premier recueil *Boréal* où « la Nature omniprésente est ressentie comme un énorme bruit, un vacarme aveugle et chaotique qu'il faut contrôler par un Verbe ordonnateur et forcené ».

Il n'est pas trop étonnant, dans ces conditions, que Max Weber ait introduit, au XIX<sup>e</sup> siècle, les « sciences de la culture ». Celles-ci, explique-t-il, sont « les disciplines qui s'efforcent de connaître la signification culturelle des phénomènes de la vie » (Weber, 1965 : 158). Ce niveau de la signification, qui est également celui de la cognition, est proprement le niveau des médiations, là où Piaget (1950) situe les schèmes acquis de la connaissance. « Il n'y a pas de relation naturelle, immédiate et directe entre l'homme et le monde, ni entre l'homme et l'homme », soutient encore Benveniste (1966 : 25), puisque ces relations sont médiatisées par le langage. Il n'y a pas non plus de rapports immédiats entre l'intelligence et les choses puisque ces rapports s'effectuent à travers les schèmes de l'entendement. On peut donc postuler que la culture fait œuvre de médiation dans notre appréhension du réel et qu'elle est toute contenue dans les schèmes de perception et de cognition qui fondent notre principe de réalité. Ce postulat a permis, à tort ou à raison, de formuler une hypothèse de travail qui a été, dans cet ouvrage, à l'origine de toutes les réflexions sur les arts, à savoir que ceux-ci sont des métaphores culturelles. Cette hypothèse n'a pas été confirmée d'emblée et elle a parfois porté à faux pour l'un ou l'autre des collaborateurs. Mais il faut se rappeler qu'une hypothèse de travail a une valeur heuristique et qu'elle est destinée à orienter la recherche, non à l'enfermer.

Notre champ des arts a été limité arbitrairement, par commodité didactique, à la peinture, à la sculpture, à l'architecture, à la musique, à la littérature et au cinéma. Nous croyons, toutefois, que ces derniers sont fort représentatifs des « métaphores de la culture ».

## LA PEINTURE

La peinture, même pour un profane, est un art ambigu. Elle associe le graphique et la chromatique ; elle représente tout autant qu'elle signifie. Elle peut même se faire didactique. Andrée Gendreau rappellera, par exemple, qu'une certaine théorie climatique est à la source de quelques peintures du Groupe des sept, lesquelles ont tenté de traduire en art un « déterminisme climatique de la culture ». Sur le plan de l'« image analogique », qui est celui de l'anthropologie, ces toiles veulent signifier qu'« un climat rude donne énergie, vigueur et endurance au peuple qui s'y adapte ». Elles effectuent, montre l'auteure, « des déplacements métaphoriques qui assimilent la culture à la nature ».

C'est pourquoi, sans doute, le peintre Fernand Leduc considère l'image comme un obstacle : « Le sujet prétexte à l'élaboration de toute œuvre est la contrainte imposée à l'artiste qui devra par ses propres contraintes procéder à une véritable alchimie en transformant la matière lourde en éther, ce qui est l'accomplissement de l'art. » À cet égard, Leduc ne peut que se méfier de la métaphore qui privilégie la représentation au détriment de l'esthétique, de l'« illumination ». Car la peinture est « nécessité ». Elle est « culture ».

François-Marc Gagnon illustrera cette méfiance dans l'histoire du régionalisme et de l'automatisme, en soutenant la thèse suivante : « Chaque fois que la peinture au Québec s'est donné trop explicitement comme but de refléter le Québec, le résultat fut souvent médiocre, archaïque ou dépassé. Et réciproquement, chaque fois que la peinture au Québec ne s'est pas préoccupée outre mesure de sa québécoïté, le résultat fut plus original et donc un meilleur reflet de ce que nous sommes. »

Plus radicalement, peut-être, Marie Carani se sert de la notion de « plat », comme espace « bidimensionnel », pour analyser la rupture

moderne de la perspective linéaire tridimensionnelle qui, depuis la Renaissance, imposait l'illusion de la profondeur et de la représentation. La « fenêtre sur le monde » est remplacée par le « mur lisse » qui ne connaît que les deux dimensions de toute surface. Signe d'une nouvelle culture? Sémiotique d'un nouvel espace pictural? Ce n'est pas aussi simple. « Le renvoi métaphorique, conclut-elle, n'explique rien, ni l'illusion du creux, ni celle du plat, si ce n'est une certaine orientation philosophique de l'image. » Sa position d'analyste rejoint celle du créateur Fernand Leduc. La peinture signifie à un tout autre niveau que l'image.

## LA SCULPTURE

En convoquant dans ce débat la théorie lacanienne de la métaphore, qui ne craint guère de scinder le signifiant du signifié, à l'encontre de toute la tradition linguistique depuis Saussure, Daniel Bérubé propose de déborder la définition tropique de la métaphore et de faire intervenir « le lieu où s'énonce quelque chose du réel, au moment où il frôle l'imaginaire ». Ce moment est celui de la résistance et de l'indicible, tout comme celui d'« une volonté de restituer l'expérience confuse du monde ». « Il y a une intentionnalité de la métaphore, écrit-il : celle de dire « je ». C'est du moins ce que révèle de façon éclatante la production artistique. Faire de son expérience directe du monde, aussi confuse soit-elle, une parole par laquelle l'individu réussit à quitter le monde du signifiant pour conquérir la subjectivité. Faire le passage de l'objet au sujet. » Son analyse d'une œuvre de Mark Lewis, qui relève de l'« esthétique de la manœuvre », rend compte de l'effet allotopique produit par la présence de deux œuvres signifiantes dans une même lieu symbolique. Mark Lewis a placé, le 9 novembre 1990, une réplique en plâtre (au tiers de la grandeur de l'original) de la statue de Lénine, qui ornait une place publique de Bucarest, au coin des boulevards Langelier et Charest, à Québec, où déjà un monument de Laurier occupait toute la place. L'interprétation de Bérubé est subtile et éclairante.

## L'ARCHITECTURE

L'architecture comporte une problématique plus délicate que Claude Bergeron présente avec nuances et humour. La relation avec la métaphore risque, selon lui, de réduire l'architecture à un simple lieu d'analogies où la signification dérive vers des associations gratuites, loufoques, voire triviales. Le phallus n'a pas été l'analogie la plus géniale de la critique architecturale. Même le débordement symbolique demeure un surcroît de sens qui a grand besoin de se fonder sur l'« ordre architectural » pour ne pas conduire à l'insignifiance. La fin de l'architecture est incontestablement « dans la formation d'espaces », soutient-il à la suite de Bruno Zevi, et sa signification est liée aux contraintes des formes et des fonctions. Elle ne peut faire fi de son environnement, toutefois, qui pose lui aussi un problème d'ordre : ordre spatial pour situer l'édifice dans un milieu donné, ordre morphologique pour l'intégrer à ce milieu.

Si la forme et la fonction sont des contraintes architecturales reconnues, elles n'en sont pas moins dialectiques, car elles peuvent devenir contradictoires. Vito Ahtik retrace, sur fond d'opposition entre la conservation et l'innovation, l'histoire de ces contradictions et éclaire ainsi les enjeux et les débats de l'architecture actuelle, tiraillée entre le modernisme, le postmodernisme et le culturalisme.

Il reste que l'histoire, comme le signale Marc Grignon, enregistre des motivations de « convenance » pour créer des édifices qui rendent compte, dans leur fonction même, du rang social de leurs occupants. Ce fut particulièrement le cas sous l'Ancien Régime. « La convenance était une règle architecturale particulièrement importante sous Louis XIV, écrit-il, comme tout ce qui concernait l'étiquette. » La ville de Québec n'y a pas échappé qui affiche dans ses profils successifs, au XVII<sup>e</sup> siècle, une querelle de prestige. L'architecture pouvait présenter alors toutes les caractéristiques d'une métaphore du pouvoir.

## LA MUSIQUE

Ce pouvoir dans une Amérique francophone a pourtant été relégué à la langue, après la Conquête. L'identité culturelle devait

passer par l'expression linguistique, au point de négliger l'apport culturel fort important de la communauté de langue anglaise. Ce n'est que tout récemment que la contribution des anglophones au théâtre et à la musique a été prise en considération<sup>3</sup>. « Cette hégémonie de la langue sur la culture explique pour une bonne part, selon Paul Cadrin, les difficultés d'insertion de la musique dans le tissu culturel québécois. » Peu d'historiens du Québec ont songé à inclure la musique dans leur recherche de sens, dans notre parcours national. Pourtant, il y a bien une histoire proprement musicale de notre culture. De la polyphonie, aux lignes indépendantes quoique conjuguées, Henri Pousseur pouvait dire qu'elle est « l'image fidèle d'un milieu socio-naturel » où l'individu s'inscrit dans un réseau de forces autonomes. Une figure métaphorique de la culture s'y dessine qui évolue, depuis la Renaissance, selon divers états polyphoniques, du contrepoint à la fugue et au dodécaphonisme, et qui n'est pas sans analogie avec l'évolution culturelle de l'Occident.

Plus près de nous est le folklore, « tour à tour belliqueux, nostalgique ou sagement moralisateur », dira Irène Brisson. Il semble avoir été le véhicule privilégié du patriotisme, lors de la Rébellion, et du nationalisme, sous une forme renouvelée, dans les années de la Révolution tranquille. S'il a été supplanté par la musique de variétés, il a été de plus dépossédé de son rapport à la communauté. Avec le disque, la radio et la télévision, qui sont de vraies « métaphores de la solitude », cette musique est entrée dans le circuit de la consommation. Elle attire, elle lasse, elle se jette.

La musique dite « classique » ne fait pas pour autant de nouveaux amateurs. Elle reste marginale. Elle est la première à être sacrifiée sur le bûcher des crises économiques (si l'on me permet, à moi aussi, de faire des métaphores), comme l'illustrent bien les difficultés financières de nos orchestres. En ce sens, conclut ironiquement Irène Brisson, elle « métaphorise une société qui se mobilise davantage lorsqu'il s'agit de sauver ses Nordiques ou ses Expos que lorsque ses organismes artistiques crient famine ».

---

3. Voir à ce propos Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. I: 1764-1805, Sainte-Foy, PUL, 1991.

## LA LITTÉRATURE

On pourrait penser, comme Claude Bergeron, que la métaphore est de l'ordre du littéraire, puisqu'elle est de l'ordre du discours. Elle peut être effectivement poésie bien qu'elle ne soit pas la marque du poétique. Il y a plus de métaphores dans une seule page des sports que dans bien des recueils de poèmes. Il faut lire, ici, le texte pénétrant de Pierre Ouellet. Au-delà de la métaphore ornementale et même sémantique, il y a la métaphore qui est valeur. Ce qui monte, ce qui est en haut, ce qui est en avant est valorisé. Ce qui descend, ce qui est en bas, ce qui est en arrière est dévalorisé. « La métaphore n'est pas qu'une affaire de mots. Elle concerne aussi notre rapport au monde. » La réflexion est lancée qui ne s'achèvera qu'avec une analyse du travail de cette métaphore, dans une nouvelle de Jean-Aubert Loranger intitulée « Le passeur ». « Les textes littéraires, conclut-il, injectent du *possible* dans le réel, phénoménal et sociohistorique, et c'est dans cette mesure qu'ils sont métaphoriques: ils montrent *l'ici* depuis l'éloigné, l'étranger, d'où on peut le voir dans toutes ses ramifications [...] C'est par ce recours au possible que la littérature contribue au déplacement du réel et du pensable, faisant *croître* ou *apparaître* en eux des virtualités que l'histoire aura vite fait d'actualiser en de nouveaux *topoi*, en un nouveau « monde commun », pour de nouveaux « transports au-delà », une nouvelle *meta-phora*. » Toute l'entreprise poétique d'Yves Préfontaine, dont les reliefs sont brillamment éclairés dans son article « La métaphorisation des origines: une quête limitée », illustre ces déplacements du réel et du pensable.

En retournant notre regard et en le plaçant derrière le texte, du côté de la réception littéraire, nous découvrons un autre rapport à l'écriture, qui est banalement celui de la lecture. J'ai tenté, pour ma part, de définir ce procès de lecture comme une appropriation de biens sémiotiques (les signes du texte) pour occuper un espace symbolique (les valeurs littéraires), en transformant les valeurs d'usage de l'écrivain en valeurs d'échange du lectorat. « Cet espace, à mon avis, qui n'est ni tout à fait celui de l'imagination, ni tout à fait celui de la réalité empirique, bien qu'il soit et l'un et l'autre, est proprement l'espace et le lieu de la métaphore. » À cette enseigne, on peut dire

que la littérature est, de façon privilégiée, une métaphore de la culture.

## LE CINÉMA

Plus que la peinture, peut-être, le cinéma entretient des relations trompeuses, parfois perverses, avec la réalité, car ses images sont empiriques. Les comédiens sont des personnes en chair et en os et les décors sont bien souvent de vrais paysages. Ils ne laissent aucune place à l'illusion. Ils sont plantés dans le réel. Mais, au niveau du récit, de la syntaxe, l'imaginaire pervertit ce réel. Sauf exception, somme toute assez rare, le film raconte une histoire et, comme toute narration, il sélectionne ses données. La fiction s'y crée qui n'est guère différente de celle de la littérature, comme l'a démontré André Gaudreault<sup>4</sup>.

Toutefois, la fonction culturelle de cette fiction filmique reste particulière. Elle n'est pas, comme en littérature, de la même nature que l'œuvre, dont la fonction culturelle est tout aussi discursive que le texte lui-même. Au cinéma, le discours du cinéaste est décalé et il ne s'extrait du visuel que par une nouvelle saisie des données. C'est dans ce différé cognitif que la métaphore peut se loger.

Élisabeth Ouellet le montre clairement dans son analyse d'un téléfilm qui a été conçu explicitement pour illustrer la vie d'un homme qui s'est distingué dans l'histoire économique du Québec: Alphonse Desjardins. La signification recherchée est donnée dans le titre même du téléfilm: *Desjardins. La vie d'un homme, l'histoire d'un peuple*. Ce transport de sens est déjà de nature métaphorique, mais sa fonction est plus didactique que culturelle. Ce qu'Élisabeth Ouellet y décrypte, c'est plutôt une figure de l'«entrepreneuriat». Par l'analyse de la scénarisation, du montage, des séquences et des personnages, elle parvient à mettre au jour le projet métaphorique du réalisateur Richard Martin. La stratégie de son discours, si on sait bien l'inférer de son

---

4. Voir André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, et Québec, PUL, 1968; André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.

récit filmique, conduit à proposer l'entrepreneuriat comme clé et médiation de tous les changements possibles. Il est, en particulier, le moyen le plus approprié pour transformer la société québécoise et « réaliser l'autonomie du peuple canadien-français ». On n'est pas loin du projet de Gérin-Lajoie avec son *Jean Rivard*, dont Robert Major a fait une lecture semblable, fort convaincante<sup>5</sup>. Alphonse Desjardins est la figure analogique de notre avenir, la métaphore de ce que nous pouvons être.

Le parcours analytique de Heinz Weinmann est un parcours inversé. Il tente de montrer que le cinéma québécois a véhiculé une métaphore de notre imaginaire collectif. Il postule que « les nations naissent d'abord dans l'imaginaire avant de naître « réellement », politiquement ». À cet égard, François Baby a proposé une théorie très séduisante des rapports entre la société symbolique et la société réelle, ainsi que de leurs types de décalage, dans un article sur le cinéma québécois (Baby, 1989). L'hypothèse de Weinmann est tirée du « complexe matri-patriotique » d'Edgar Morin. Il s'agit d'une « extension [transport, transfert] sur la nation des sentiments infantiles portés à la famille ». Le « roman familial » sert de grille à l'analyse de l'histoire des Canadiens français. Des films comme *La petite Aurore*, *l'enfant martyre*, *Tit-Coq* et *Les bons débarras* illustrent, à son avis, les diverses perturbations propres à ce type de roman, en raison soit des pulsions, soit des régressions qu'il comporte.

Dans une étude plus près de la structure interne du film, André Gaudreault analyse le procès de métaphorisation. Si la métaphore fait image, elle le fait littéralement au cinéma. Mais il faut la distinguer des autres images qui nous submergent. L'image métaphorique du film est, en quelque sorte, une image en trop, un « tro(m)pe-l'œil », comme l'indique le titre de son article. La démonstration est fascinante et elle est pertinemment illustrée par le fameux « Rosebud » de *Citizen Kane*. Ce « bouton de rose » métaphorise le rapport à la femme et à la mère, lequel est le véritable sujet, selon l'auteur, du film d'Orson

---

5. Voir Robert Major, *Jean Rivard ou l'art de réussir. Idéologies et utopie dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*, Sainte-Foy, PUL (coll. Vie des lettres québécoises, 30), 1991.

Welles. « Tout le film est construit, écrit-il, autour de cette perte de la mère, autour de cette pulsion régressive incontrôlable. »

Poussant plus loin son analyse, André Gaudreault propose de voir *Citizen Kane* comme « une grande métaphore du cinéma lui-même, ou plutôt du dispositif cinématographique qui, comme les réminiscences régressives associées à « Rosebud » chez Kane, fait appel aux pulsions régressives du spectateur et le ramène au temps de son enfance, au temps de la fusion avec la mère ». Cette fusion imaginaire ne peut s'opérer fondamentalement que par un rapport du spectateur à l'écran. Ce rapport nous déporte dans la culture médiatique, dans la culture de notre époque et de notre temps.

L'ouvrage qui est donné à lire, ici, comporte une problématique particulière de la culture. Cette problématique n'a pas été établie au départ. Elle surgit, à l'arrivée, par confrontation et convergence de points de vue qui sont propres à chaque discipline. L'hypothèse de la « métaphore culturelle » a servi davantage de lieu de rencontre, de *topos*, que de consensus. Comme chaque collaboration renvoie à une autorité dans le domaine des arts, on peut penser que ce livre est le fruit d'un travail multidisciplinaire. Il témoigne de diverses focalisations liées à des réflexions et à des pratiques qui ne sont pas interchangeable. Il faut espérer, cependant, qu'il atteste également une interdisciplinarité<sup>6</sup> qui permette au lecteur, par ces points de vue complémentaires, de s'approprier un objet nouveau : la grande métaphore de la culture.

Joseph MELANÇON

---

6. Voir Normand Séguin, « Le cheminement et l'encadrement en contexte d'interdisciplinarité », *Actes du V<sup>e</sup> colloque du programme réseau du doctorat en éducation*, Trois-Rivières, UQTR, 1991, p. 111-118.

## Bibliographie

- Baby, François (1989), « Interprétation historique, interprétation sociétale: le cinéma québécois », dans Jacques Aumont et al. (dir.), *L'histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 161-181.
- Benveniste, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Greimas, A.-J., et J. Courtès (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Herder, Johann G. (1962), *Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité*, Paris, Aubier-Montaigne.
- Kardiner, Abram (1969), *L'individu dans sa société*, trad. par T. Prigent, Paris, Gallimard.
- Lévi-Strauss, Claude (1964), *Le cru et le cuit*, Paris, Plon.
- Lotman, Iouri (1979), « Culture as Collective Intellect and Problems of Artificial Intelligence », *Russian Poetics in Translation*, 6, p. 84-96.
- Mead, Margaret (1963), *Mœurs et sexualité en Océanie*, trad. par G. Chevassus, Paris, Plon.
- Piaget, Jean (1950), *Introduction à l'épistémologie génétique*, Paris, PUF.
- Pufendorf, Samuel von (1660), *Éléments de jurisprudence universelle*, La Haye, Soyers.
- Rosny, Louis de (1893), *La morale de Confucius*, Paris, Alcan.
- Weber, Max (1965), *Essais sur la théorie de la science*, trad. par J. Freund, Paris, Plon.