


Présentation

Si les acteurs sociaux héritent d'une culture, du même mouvement ils la transforment. La culture est un produit de l'activité sociale ; elle produit les êtres humains qui jamais ne la reproduisent à l'identique. La culture renvoie donc à la fois à une tradition et à un devenir ; elle est l'univers des significations dans lesquelles nous habitons et qui nous habitent à la fois ; c'est une vision du monde, une identité partagée.

La continuité et la tradition semblaient être, jusqu'à il y a peu, les caractéristiques essentielles de la culture (Dumont, 1995) ; désormais, c'est plutôt la dynamique, la pluralité qui en seraient la marque (Elbaz, Fortin et Laforest, 1996). Bien sûr, la culture n'a jamais formé un tout parfaitement homogène et cohérent, ce que révèle par excellence la tension entre la culture populaire et celle de l'élite. Or, actuellement, il ne s'agit plus d'une tension entre deux pôles, mais bien d'un écartèlement entre plusieurs. De nouveaux référents culturels et identitaires se superposent à ceux de la culture « héritée », celle de la nation et ses variantes de classe. Se multiplient les *lifestyles*, liés à des caractéristiques parfois choisies (la pratique passionnée d'un sport ou vivre dans un loft, par exemple), parfois non (monoparentalité). Aux identités fondées sur une tradition (laquelle s'inscrit dans un espace) s'en ajoutent d'autres fondées sur des réseaux et des affinités. De plus, les cultures héritées ne sont plus nécessairement liées à un espace ; ce peuvent aussi bien être, côté pile, les cultures des minorités, des immigrants, que, côté face, celles des diasporas.

La situation actuelle serait donc la suivante. Diverses visions du monde coexistent. À l'échelle mondiale, de nombreuses voix non

occidentales récusent l'évolutionnisme et la convergence (Bernier et Lock, 1998). Il y a plus : à l'intérieur d'une société donnée, se manifeste une diversité d'identités collectives que chacun peut combiner diversement (minorités ethniques, identité de genre, *lifestyles*, etc.). Les identités individuelles ne peuvent pas être comprises comme des « cas particuliers », des manifestations individuelles d'une identité collective, car elles se forment dans des trajectoires chaque fois différentes, à partir du « national », d'une communauté ou d'un groupe affiné et d'une biographie. Le pluralisme est donc présent à toutes les échelles (globale, nationale, locale et individuelle), et pour le nommer on a utilisé les expressions de « bricolages identitaires » (Corin, 1996), de « portefeuille identitaire » (Feher, 1995) et d'« archipel identitaire » (Ancelovici et Dupuis-Déri, 1997).

Aussi, dans ce tournant de millénaire, il faut reformuler au pluriel l'affirmation qui ouvrait ce texte. Les cultures sont des produits de l'activité sociale ; elles produisent les êtres humains qui jamais ne les reproduisent à l'identique ; les cultures renvoient à la fois à une tradition et à un devenir. La question qui se pose est donc : existe-t-il encore une culture commune, partagée, dans la période actuelle caractérisée par le pluralisme ? La société se dissout-elle en même temps que la culture commune, que l'identité partagée ?

IDENTITÉS ET LIEU COMMUN

La question de l'identité, qui relevait encore récemment de la psychologie, devient désormais centrale en philosophie (Taylor, 1994 ; Ricœur, 1996), en science politique (Anderson, 1991) et en sociologie (Giddens, 1991 ; Melucci, 1989 ; Touraine, 1992). On scrute la formation des identités, leurs bases de définition, leurs rencontres, ainsi que le passage entre les identités individuelles et collectives, car l'identité n'est plus donnée au départ (à la naissance ou comme base de construction d'un groupe social, d'une communauté) ; de plus en plus, le projet de la construire se fait conscient et devient un enjeu tant individuel que collectif. Le recours croissant aux thérapies diverses, l'accent mis sur la communication

entre les personnes s'inscrivent dans ce processus de construction des identités individuelles. Du point de vue des collectivités, l'affirmation de l'identité se fait aussi de façon de plus en plus explicite par des politiques culturelles ; on analyse l'invention des communautés (Anderson, 1991) ou le *nation building*, et « l'invention des traditions » (Hobsbawm et Ranger, 1983). C'est aussi dans cette perspective qu'il faut comprendre les débats sur l'exception culturelle dans les traités commerciaux internationaux (Bernier, 1996). De plus, les mouvements sociaux actuels se mobilisent autour d'identités qui sont d'autant plus à construire et à inventer qu'elles n'existent pas déjà (Melucci, 1989), par exemple : *Black is beautiful*. La valorisation de l'identité passe par l'expression de cette identité, par la prise de parole. Cette prise de parole expressive est souvent liée à la création littéraire ou artistique, dans le but de se débarrasser de l'image imposée par le regard de l'autre, en proposant sa propre définition de soi. L'identité, en effet, advient toujours dans le regard de l'autre, dans la reconnaissance accordée (Taylor, 1994).

Mais quel est l'autre en regard de qui on affirme son identité dans le pluralisme ambiant ? Il n'existe pas de majorité par rapport à laquelle pourraient se situer des minorités ; la majorité se dissout en une kyrielle de minorités, dont les critères de définition ne sont pas cohérents entre eux (sexe, orientation sexuelle, statut marital ou familial, langue, etc.), formant non pas une mosaïque, mais un chatoyant kaléidoscope. De la somme des parties, ne se déduit pas le tout contrairement aux classes d'âge et de sexe des sociétés traditionnelles ou aux classes sociales des sociétés modernes. Ainsi, les identités se construisent de plus en plus explicitement et consciemment, tant chez les individus que dans les collectivités, dans un processus qui passe d'abord par l'affirmation et la prise de parole, pour rencontrer une altérité et obtenir d'elle la reconnaissance.

ART ET IDENTITÉ

Dans ce contexte, la figure de l'artiste devient emblématique, car elle a pour fonction sociale d'exprimer l'identité dans ce qu'elle a de plus irréductible. Dans cette irréductibilité résiderait paradoxalement l'universalité, sinon la généralité de son propos.

Si l'expression de l'identité individuelle de l'artiste, de sa subjectivité est lié au modernisme en art ; dans le postmodernisme, ce projet semble exacerbé (Fortin, 2000 ; *Communication*, 1997). C'est ainsi qu'on assiste à un « retour du sujet », à la fois sujet individuel qui s'approprie l'art des siècles passés et de diverses civilisations dans une démarche de la citation ou qui exprime son individualité dans la spontanéité ou le direct, mais aussi sujet collectif : art des femmes, des Amérindiens, par exemple. Cet art expressif, affirmation-définition de l'identité (individuelle ou collective) entraîne un pluralisme esthétique, écho du pluralisme identitaire¹.

Le règne du pluralisme rend difficiles, voire impossibles, les jugements esthétiques. En fait, aucun critère esthétique ne peut désormais prétendre s'appliquer à l'ensemble des œuvres (comme aucune base identitaire ne peut prétendre regrouper tous les individus). De plus, celles-ci étant l'expression de l'identité et de l'authenticité, juger une œuvre devient périlleux, c'est, à la limite, juger la personne qui s'exprime à travers elle : critiquer l'œuvre d'une femme, serait-ce une manifestation de machisme ; celle d'un noir ou d'un autochtone, de racisme ? La rectitude politique est la manifestation des problèmes identitaires et de la difficulté de les gérer ; c'est l'envers du pluralisme.

Serait-il donc impossible désormais de parler des œuvres ? Certes pas, car prolifère l'analyse formaliste qui « déconstruit » l'œuvre, la décortique ; cette analyse explique en quoi il s'agit bel et bien d'une œuvre (comme un urinoir ou une roue de bicyclette pour prendre des exemples classiques) ; ce faisant on ne porte pas de jugement sur la valeur de l'œuvre, mais uniquement sur son statut. S'il faut se prononcer sur l'œuvre, c'est souvent pour confirmer qu'il s'agit d'une œuvre, et le discours « critique » tend à évacuer le contenu de l'œuvre, s'assurant de la sorte que le jugement esthétique ne dérive pas vers le jugement moral. L'art devient ce qui est socialement défini comme tel, et ce n'est pas

1. Ceci renforce le pluralisme esthétique entraîné par la surenchère des innovations formelles des « avant-gardes » cherchant à se démarquer des courants antérieurs aussi bien que contemporains (Bourdieu, 1971).

nécessairement la société dans son ensemble qui pose ce regard, mais un public, une « communauté de goût » ; en effet, chaque courant artistique se définit, définit son esthétique en même temps que se forme (dans les deux sens du mots) son public (Michaud, 1999).

Produire une œuvre pour l'artiste, c'est se produire lui-même, c'est affirmer-exprimer sa vision du monde, son identité. Exprime-t-il alors pour autant la vision du monde, l'identité de son public, ou uniquement les siennes propres ? L'art qui se veut expression de l'identité et de l'authenticité peut-il être un lieu commun ? Sommes-nous dans une situation de polyphonie selon l'expression de Bakhtine, dans la mesure où les différents discours identitaires se répondent, ou y a-t-il simple coexistence de monologues ?

Produire la culture, produire l'identité, mais laquelle dans une société pluraliste ? La culture est-elle encore un lieu de convergence ou celui où s'inscrivent les différences ?

L'IMAGINAIRE

Le rapport entre l'art et la société a été abordé de diverses façons, mais il ne semble pas faire de doute pour aucun. Plusieurs ont vu dans l'art un reflet. Reflet de l'idéologie dominante ou des rapports de classe selon le marxisme (Hadjinicolaou, 1978), reflet de la personnalité de l'auteur et de sa biographie (à travers laquelle sont médiatisées diverses contraintes sociales) selon l'analyse classique de texte, et reflet des institutions et du champ pour Bourdieu (1971). D'autres y ont vu un sismographe, l'art ne reflétant pas, mais préfigurant le devenir de la société (Starobinski, 1979), conception non sans lien avec le structuralisme, qui, pour sa part, ne postule pas de lien de cause à effet entre la société et l'art, mais une homologie (Goldmann, 1970 ; Panofsky, 1979). Dans l'ensemble, s'il est de rigueur d'affirmer l'autonomie relative de l'art par rapport au social, souvent la part qu'on lui concède est bien minime. D'aucuns diront que cette autonomie serait la marque des grandes œuvres ou des chefs-d'œuvre. Cependant, les fluctuations du goût rendent cette position difficile à soutenir ; les « grandes » œuvres, celles qui ont été reconnues comme telles à une époque ont pu être méconnues

au moment de leur création ou, au contraire, célébrées puis oubliées rapidement.

Si ces approches de l'art paraissent désormais insatisfaisantes, c'est à cause du processus de plus en plus explicite de construction identitaire dans la démarche artistique. Quand l'œuvre a pour projet explicite de témoigner d'une identité individuelle ou collective – voire de contribuer à la spécifier, à la définir – il devient vain d'y chercher un reflet ou une homologie, une trace du social ou du collectif qui s'y seraient logés à l'insu de son auteur. S'il demeure qu'on ne peut réduire les œuvres aux intentions de l'artiste, celles-ci acquièrent un nouveau statut, au point où il appert de plus en plus que les œuvres ne sont pas indépendantes du discours qui les accompagne. Si les œuvres se donnent explicitement un projet identitaire, voilà une voie d'entrée pour leur analyse.

Pour mieux saisir ce rapport entre l'art et les identités individuelles et collectives, peut-être vaut-il mieux redéfinir les termes de ce rapport en parlant d'œuvres et d'imaginaire. L'imaginaire se différencie de l'idéologie, classiquement associée à une position de pouvoir et à une distorsion de la réalité, à une fausse conscience. Dans l'imaginaire, il y a le projet, la possibilité d'inventer quelque chose de totalement nouveau (Castoriadis, 1975). L'imaginaire n'est pas lié uniquement au pouvoir, il peut l'être aussi au contre-pouvoir, à la résistance ou au braconnage (De Certeau, 1980) ; il s'inscrit dans une tradition, mais aussi dans un devenir. En résumé, l'imaginaire est mémoires et espoirs (Backzo, 1984), et si les œuvres « reflètent », ce pourrait aussi bien être l'étant que le projet. L'imaginaire renvoie donc à une identité et la saisit dans sa dynamique ; reste à voir s'il s'agit d'une identité collective et quelle est la communauté à laquelle elle renvoie, le cas échéant.

Analyser les œuvres et leur rapport à l'imaginaire, c'est affirmer que si on peut lire une société dans les œuvres qui y sont produites, celles-ci ont aussi un effet en retour sur le social et la façon dont le comprennent ceux qui y vivent. L'art expose et propose une vision du monde dont les acteurs sociaux disposent par la suite.

La rapport des œuvres d'art à la société peut donc être appréhendé de diverses manières étroitement liées, mais qui ne sont pas équivalentes : l'individuel versus le social ; le contraint versus

l'autonome ; le reflet versus le projet ; l'expression versus l'influence. Aussi pour comprendre le rapport des œuvres à l'imaginaire social, il faut essayer de les prendre en compte dans un processus dynamique et jamais achevé d'attribution de sens ; processus d'appropriation dont le résultat est que les œuvres sont ce qu'on en fait et qu'il ne suffit pas d'en analyser les propriétés formelles pour en saisir la portée.

LA PRODUCTION

Trois moments scandent la production de l'œuvre : la création, la diffusion et la réception. Le moment de la création est celui de l'écriture du texte, de la composition de la partition, de la toile qu'on peint ; si, souvent, ce moment est solitaire, tel n'est pas toujours le cas ; par exemple, dans les créations collectives ou dans l'improvisation en théâtre, dans les symposiums de peinture ou de sculpture, il y a une entreprise collective. Mais créer ne veut rien dire si l'œuvre n'est pas montrée ; pour exister socialement, une œuvre doit être montrée. À cette deuxième étape, on a besoin de structures ou d'infrastructures minimales : salles de spectacle ou d'exposition, maisons d'édition ou revues, etc. Enfin, l'œuvre doit être reconnue comme telle par le public et la critique, sinon elle retourne aux limbes...

Ces trois moments se distinguent conceptuellement, mais en pratique ils se superposent plus ou moins. En région, c'est-à-dire là où il n'y a pas de masse critique artistique (peu d'artistes, peu de public), dans les secteurs en émergence, comme la photographie dans les années 1970 et 1980 (c'est-à-dire de faible légitimité), dans les « cultures de l'exiguïté », comme la communauté franco-ontarienne, où il y a une faible masse critique et une faible légitimité (Paré, 1992), le recoupement est plus fort et les mêmes personnes peuvent jouer tous les rôles et être à la fois artistes, diffuseurs et critiques.

Pour analyser les œuvres et leur rapport à la société, à des imaginaires sociaux, il ne suffit donc pas d'en scruter les propriétés formelles ou les contenus, ce serait s'arrêter au premier moment d'un processus qui en comporte trois. Le résultat de cette dynamique

en trois temps, ce sont les œuvres où sont incorporées les contraintes inhérentes au processus de production, sans qu'on puisse les y réduire. « Valéry est un auteur petit-bourgeois, mais tout auteur petit-bourgeois n'est pas Valéry », écrivait Sartre.

Les moments de la construction de l'identité, de l'expression à la recherche de la reconnaissance, sont les mêmes que ceux de la production culturelle. Si le mouvement de production de la culture et celui de production de l'identité sont semblables, se produisent-ils nécessairement de pair, simultanément ? Produit-on actuellement des identités collectives ou seulement des identités particulières ? Ces questions ne peuvent pas être élucidées uniquement par des considérations théoriques. Il faut scruter en détail des œuvres, suivre la production de la culture et de l'identité dans ses méandres.

L'AMÉRIQUE FRANÇAISE ET LA FRANCOPHONIE

Le Québec et l'Amérique française, que la géographie situe entre les États-Unis et l'Europe, reçoivent diverses influences culturelles et participent à la fois à des mouvements internationaux et d'affirmation nationale. Cette tension entre l'homogénéisation et la spécificité se manifeste différemment selon qu'on est au Québec (et dans quelle région du Québec ; Fortin, 2000) ou dans le reste de la francophonie d'Amérique ; elle se trouve dans l'ensemble de la production artistique, dans les choix esthétiques et organisationnels, dans la langue parlée et dans celle de la création (qui ne sont pas toujours identiques).

Ce qui peut paraître une contrainte, examiner la production de la culture et de l'identité dans le contexte de la francophonie d'Amérique, constitue en fait une excellente voie d'entrée. Y a-t-il une culture commune dans cette francophonie ? ou les différences y sont-elles irréductibles ? La francophonie d'Amérique se définit en tension avec plusieurs pôles : la France et la francophonie dans son ensemble, le Québec, les communautés locales et l'Amérique du Nord anglo-saxonne. Elle se définit par une histoire et par un désir de « survivance » ; elle est travaillée par le pluralisme et elle y travaille aussi. La tension entre la mémoire collective et le projet individuel, entre la tradition et la postmodernité la marque. Et si la

postmodernité fait l'éloge de l'ouverture à l'autre et du métissage, l'ouverture comporte néanmoins un envers, un risque, celui de la perte de l'identité.

L'écartèlement géographique de l'Amérique française induit une tension entre le local et le continental ; dans certaines régions – aux « marges des marges » pour reprendre l'expression de Pamela V. Sing – la culture et l'identité française ne sont plus affaire des communautés, mais des individus qui la portent. La communauté, si communauté il y a, habite un territoire évanescent où le rapport à la langue est problématique. Surgissent donc simultanément la question de la déterritorialisation d'une culture ou d'un groupe identitaire, de l'écartèlement et du réseau ; dans ce contexte, la notion de frontière du groupe a-t-elle encore un sens ? Quels sont les critères d'appartenance à ce groupe ? En l'absence de territoire « réel », quelle prise peut-on avoir sur l'espace public ? L'espace identitaire devient-il alors nécessairement « imaginaire » ? Si tel est le cas des francophonies en dehors du Québec, même là, l'espace identitaire se recompose, échappant au « national » : Francine Couture montre dans ses travaux qu'il y a montréalisation de l'art actuel, dont le pendant est un certain régionalisme (Fortin, 2000).

Cet écartèlement aussi est celui des origines. Les francophones d'Amérique ne sont pas tous les descendants des Français du XVII^e siècle, ce qui amène Hédi Bouraoui à parler de « francophonie sauvage », où le rapport à la langue et à la mémoire est spécifique. Cela dit, qu'ont retenu de leur héritage ces descendants de Français ? S'agit-il d'héritage ou d'invention ? Peut-on parler de fabrication de la mémoire ? Quel est le rôle des médias de masse dans la transmission de la culture ?

Le pluralisme des référents identitaires se trouve aussi à l'intérieur de chaque communauté ; les rapports entre l'individu et le groupe, même dans une petite communauté ne va pas de soi ; on y trouve les deux modes sous lesquels se déclinent les particularismes. Quel est l'autre en regard duquel on construit son identité ? Ne nous habite-t-il pas (comme l'homme invisible du poète Patrice Desbiens, 1981) ?

* * *

Ce livre aurait pu être organisé à partir des trois moments de la production, celui de la création (textes de Boudreau, Bouraoui, Dickson, Le Pan, Sing et Verreault), de la monstration (textes de Couture, Gendreau, Lamarche et Paré) et de la reconnaissance (textes de Chamberland, Hadj-Moussa, Harvey et Hotte), mais le propos aurait alors été celui des œuvres. J'ai choisi plutôt de scruter l'identité qui s'y manifeste.

La première partie de l'ouvrage, intitulée « Produire la mémoire », traite du travail de la mémoire, de l'invention de l'identité. Cette mémoire n'est pas uniquement construite à partir de « grands récits » ; elle s'appuie sur des images, des artefacts qu'il faut choisir et préserver. La mémoire n'est pas donnée : on l'institue par tout un train de politiques patrimoniales. La mémoire ainsi instituée risque fort d'être idéalisée ou modélisée selon les idéologies dominantes à une époque donnée, ce que montrent les textes de Fernand Harvey et de Marie-Christine Le Pan. Comment être fidèle à une tradition sans la réifier, sans s'y enfermer ? Comment s'approprier cette mémoire et éviter qu'elle demeure dans les tombeaux des rois (Andrée Gendreau) ? Comment la transmettre dans un contexte pluraliste sans verser pour autant dans le relativisme ? Chose certaine, la mémoire n'est pas inerte et ses contours bien définis une fois pour toutes ; elle est construite explicitement.

« Produire la communauté » ne va pas de soi non plus, comme le montrent les textes réunis dans la deuxième partie. Pour exister, la communauté a besoin de moments et de lieux de rassemblement. On pense spontanément à la place publique, mais dans la société actuelle, cette place publique n'est pas nécessairement un lieu physique, ce peut être aussi bien un lieu symbolique. Dans les milieux minoritaires, les arts de la parole, de l'oralité, jouent un rôle rassembleur important (Paré, 1992). La prise de parole et ses modes révèlent les contours de l'identité et du groupe. Lucie Hotte montre comment la critique devient difficile voire impossible quand l'œuvre est liée à l'appartenance de son auteur à une communauté. Les enjeux institutionnels sont importants non seulement au moment de la reconnaissance de l'œuvre, mais aussi de sa monstration comme l'explique François Paré, l'institution relayant l'élan créateur et lui

permettant de trouver son souffle. Ici, on voit que l'institution, si elle comporte des pièges, comporte aussi des avantages. Les événements en arts visuels peuvent aussi être rassembleurs, comme l'expose Francine Couture, et jeter des ponts entre des groupes sociaux *a priori* bien différents. Mais quelles sont les frontières de la communauté qui se mobilise ainsi ? Est-il vraiment possible d'en parler au singulier ? C'est ce sur quoi nous amènent à réfléchir Roger Chamberland et Claude Verreault, sur des registres différents. Quelle est l'articulation entre la spécificité et l'ouverture sur l'ailleurs ? L'identité portée par les médias ne serait pas uniquement transnationale.

La troisième partie traite du « Métissage ». Celui-ci se situe au cœur des individus, comme l'illustrent la réflexion théorique de Ratiba Hadj-Moussa et l'analyse de Pamela V. Sing, mais trouve son articulation collective. La rencontre de l'autre peut se faire individuellement, par l'intermédiaire de la télévision (Hadj-Moussa), mais aussi dans des groupes bien précis qui se donnent comme objectif explicite la rencontre de l'autre, comme dans l'histoire de l'Opération Ressources que trace Robert Dickson. Lise Lamarche, scrutant l'institutionnalisation d'un champ artistique, la photographie, révèle comment sont produites des identités professionnelles, des communautés de goût ; sauront-elles demeurer ouvertes ou se refermeront-elles ? L'ouverture comporte le risque de se perdre et de se dissoudre autant que de s'isoler. Si l'oralité semble la langue de l'authenticité, le *chiak* et le *joual* ne sont-ils pas celles de l'aliénation, du *repli* (Raoul Boudreau) ?

Enfin Hédi Bouraoui nous offre un témoignage où l'écrivain réfléchit sur sa démarche et montre comment il navigue entre les contraintes et l'imaginaire, les imaginaires, et le théoricien traque la formation des identités individuelles et collectives : illustration du travail explicite de construction identitaire à l'œuvre dans l'œuvre.

Produire la culture, produire l'identité ? En cette époque de pluralisme l'enjeu est celui de la création d'un lieu commun entre les diverses cultures et identités.

Andrée Fortin

Bibliographie

- Ancelevici, Marcos, et Francis Dupuis-Déri (1997), *L'archipel identitaire*, Montréal, Boréal.
- Anderson, Benedict (1991), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, éd. rev., New-York, Verso.
- Backzo, Bronislaw (1984), *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs*, Paris, Payot.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978) *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (coll. Tel).
- Bernier, Bernard, et Margaret Lock (dir.) (1998), « Culture et modernité au Japon », *Anthropologie et sociétés*, 22, 3.
- Bernier, Ivan (1996), « Le débat sur la place des produits culturels dans les accords commerciaux internationaux », *Actes du colloque Recherche : Culture et communications, 64^e congrès de l'ACFAS*, Québec, Ministère de la culture et des communications et Bureau de la statistiques du Québec, p. 43-74.
- Bourdieu, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, p. 49-126.
- Castoriadis, Cornélius (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- Communication* (1997), 64, numéro spécial « La création ».
- Corin, Ellen (1996), « Dérive des références et bricolages identitaires dans un contexte de postmodernité », dans Mikhaël Elbaz, Andrée Fortin et Guy Laforest (dir.), *Les frontières de l'identité. Modernité et postmodernisme au Québec*, Sainte-Foy, PUL, p. 254-269.
- De Certeau, Michel (1980), *L'invention du quotidien*, tome 1, Paris, Union générale d'éditions (coll. 10-18).
- Desbiens, Patrice (1981), *L'homme invisible/The invisible man*, Sudbury, Prise de parole.
- Dumont, Fernand (1995), *L'avenir de la mémoire*, Québec, Nuit blanche.
- Elbaz, Mikhaël, Andrée Fortin et Guy Laforest (dir.) (1996), *Les frontières de l'identité. Modernité et postmodernisme au Québec*, Sainte-Foy, PUL.
- Feher, Michel (1995), « Identités en évolution : individu, famille, communauté aux États-Unis », *Esprit*, juin, p. 114-131.
- Fortin, Andrée (2000), *Nouveaux territoires de l'art*, Québec, Nota Bene.
- Giddens, Anthony (1991), *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford (Ca.), Stanford University Press.
- Goldmann, Lucien (1970), *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos (coll. 10-18).
- Hadjinicolaou, Nikos (1978), *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, Maspéro.
- Hobsbawm, Eric, Terence Ranger (dir.) (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Melucci, Alberto (1989), *Nomads of the Present, Social Movements and Individual Needs in Contemporary Society*, Philadelphie, Temple University Press.

- Michaud, Yves (1999), *Critères esthétiques et jugements de goût*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- Panofsky, Erwin (1979), *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard (coll. NRF essais).
- Paré, François (1992), *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir.
- Ricœur, Paul (1996), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- Starobinski, Jean (1979), *1789. Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion (coll. Champs).
- Taylor, Charles (1994), *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Aubier.
- Touraine, Alain (1992), *Critique de la modernité*, Paris, Fayard.