



L'IMAGINAIRE CONTEMPORAIN. FIGURES, MYTHES ET IMAGES

COLLOQUE INTERNATIONAL DE FIGURA,
LE CENTRE DE RECHERCHE SUR LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

23, 24 et 25 avril 2014 à l'Université du Québec à Montréal

IMAGINAIRE
CONTEMPORAIN
FIGURA

Atelier - L'extrême contemporain (resp., Bertrand Gervais, Membre régulier Figura, Professeur, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal)

Lieu: DE-3230 (1440, rue Sanguinet, H2X 3X9)

Date: Jeudi, 24 Avril, 2014

Heure : 10h15

L'imaginaire contemporain pose, en tant qu'objet d'étude, d'importants enjeux tant sur le plan de la conceptualisation que sur celui de la description. Qu'est-ce que le contemporain? À quelles expériences nous convie-t-il? Quels récits ou œuvres d'art génèrent-ils? Et quelles métaphores, quelles figures pouvons-nous utiliser pour saisir une partie de ce que nous expérimentons? Quel sens peut-on donner au mot « contemporain » à une époque où les changements continuels semblent annihiler toute forme de présent (et a fortiori du passé) pour nous projeter vers l'avenir?

Le présent, notre présent, n'est pas un temps homogène ; il est fait de temporalités différentes, de tensions multiples et de vecteurs pluriels, qu'il convient d'identifier et de comprendre. On le désigne maintenant comme contemporain. Ce terme est, selon Lionel Ruffel, une non-catégorie, une notion de faible intensité qui a pourtant réussi à s'imposer et, comme il le dit, « qui se porte bien et surtout qui ne s'est jamais aussi bien portée qu'aujourd'hui » (2010, p. 10). Cette non-catégorie renvoie souvent à une logique de l'émiettement et de la fragmentation, du ponctuel, voire de l'équivoque. Quelles en sont les manifestations littéraires, en France notamment où le terme d'extrême contemporain s'est imposé pour rendre compte de la production littéraire des dix dernières années, mais en Amérique du nord aussi, où la production semble marquée par un retour à des formes déjà bien établies.

Participants

- Joëlle Gauthier, Membre étudiante-chercheure Figura, Doctorat, Département d'études Littéraires, Université du Québec à Montréal
- Barbara Havercroft, Professeure, Département d'études françaises, Université de Toronto
- Emmanuel Bouju, Professeur, Littérature générale et comparée, Université Rennes 2

- Julie Saint-Laurent, Étudiante, Doctorat, Études françaises, Université de Toronto

Communications présentées

Joëlle Gauthier - *Penser l'enquête de terrain en études littéraires*

L'étude des littératures des sous-/contrecultures se présente souvent comme une archéologie de mouvements défunts et se conjugue ordinairement au passé. Mais qu'en est-il des sous-/contrecultures en train de se faire? Je propose, à partir de mon expérience auprès des beatsters américains, d'explorer une anthropologie du littéraire inspirée des méthodes des sciences sociales. Comment peut-on utiliser l'observation de terrain pour construire de nouveaux corpus? Quel intérêt y a-t-il à quitter le confort de l'université pour jouer au détective dans les cafés, les squats et les bars? Et surtout, quels résultats espérer? Car si partir sur la route pour étudier la littérature possède un charme romantique indéniable, cela comporte aussi de nombreux risques. Mais apprendre à gérer ces risques est peut-être notre meilleure chance de se saisir maintenant des sous-/contrecultures de l'extrême contemporain.

Barbara Havercroft - *Trauma et texte dans l'extrême contemporain au féminin*

Parmi les nombreux textes qui peuplent le paysage littéraire français des deux dernières décennies, on constate une quantité non négligeable de récits, souvent d'ordre autobiographique et rédigés par des femmes, qui se consacrent justement à l'écriture de l'extrême, c'est-à-dire à la représentation des expériences traumatiques ou catastrophiques où priment l'abject, la souffrance, l'insupportable. Il s'agira dans cette communication d'examiner certaines formes et figures discursives qui caractérisent l'écriture difficile et douloureuse du trauma chez quatre auteures de l'extrême contemporain français : Annie Ernaux (la violence familiale dans *La Honte*), Camille Laurens (le deuil dans *Philippe*), Geneviève Brisac (la maladie dans *Petite*) et Danièle Sallenave (le viol dans le texte éponyme). Si le trauma est conçu par les théoriciens comme une aporie énigmatique, un nœud de paradoxes, un défi à la narration, il n'en reste pas moins qu'il incite à sa propre représentation, engendrant ainsi des récits qui se révèlent les lieux de sa resignification.

Emmanuel Bouju - *À la différence d'un esprit. Compression du présent et historicisation du roman contemporain*

Cette communication avance l'idée que la « compression du présent » (Hermann

Lübbe) propre à l'élément du contemporain se traduit, entre autres, dans la fiction européenne actuelle par des phénomènes que l'on appellera d'*istoricisation* – correspondant à une forme de contestation du paradigme indiciaire dans l'écriture de l'histoire et au déploiement de stratégies narratives ayant en commun une volonté (ou une illusion) de reprise d'autorité. En prenant pour point de départ l'exemple du roman *istorique* comme fiction du témoin oculaire, on verra plus largement comment l'écriture s'inscrit ainsi, « à la différence d'un esprit » (Derrida), dans le temps auquel nous sommes assignés.

Julie St-Laurent - Porosité des corps : la poésie de l'extrême contemporain au Québec et en France

Demander si la poésie a un avenir aujourd'hui, c'est au moins lui accorder un présent, affirme Antoine Émaz dans son carnet d'écriture *Cambouis* (2008). L'activité poétique est tout entière placée sous le signe de cette précarité dans l'extrême contemporain et le corps y prend une grande place, constituant une façon d'ancrer l'écriture dans une certitude qui déborde le poème. À partir des textes de Denise Desautels, d'Antoine Émaz, de Marie Étienne et de Robert Melançon, il conviendra de voir comment cette mise à l'avant du corps permet à ces auteurs non pas de revendiquer une unité du soi, mais une relation particulière au monde – marquée par sa porosité – à travers différentes expériences du quotidien, dont l'intimité se révèle maintenant autant l'apanage des femmes que des hommes.

Atelier - Photographie et indice : voir, interpréter et convaincre (resp. Vincent Lavoie, Membre régulier Figura, Professeur, Département d'histoire de l'art, UQAM et Alexis Lussier, Membre régulier Figura, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal)

Lieu: DE-3240 (1440, rue Sanguinet, H2X 3X9)

Date: Jeudi, 24 Avril, 2014

Heure : 10h15

À travers l'indice se pose le rapport à l'enquête, à la preuve, au récit, à une symptomatologie de la vérité que plusieurs chercheurs critiquent ou revisitent, à la suite par exemple de Ginzburg, en interrogeant la valeur de probité que le droit reconnaît ou non à la photographie depuis les années 1880. Pourquoi les avocats, les experts appelés à la barre font-ils appel aux images pour faire valoir leurs opinions? Pourquoi les mots ne suffisent-ils pas pour emporter la conviction des jurés lors de procès

d'assises? Il y a quelque chose d'archaïque et de fondamentalement contemporain dans le geste de brandir des photographies, de projeter des documents visuels, de lancer une animation infographique à des fins de persuasion. Archaïque parce que ces gestes de démonstration renvoient au fondement même de la rhétorique. Contemporain parce que les images, ces « témoins silencieux », tiennent la dragée haute à ces preuves invisibles que la criminalistique recueille (fibres, fluides, molécules) et présente comme irréfutables. Si l'admissibilité en preuve des images n'est pas chose récente, leur reconnaissance au titre d'« arguments visuels » l'est davantage. On doit donner à voir pour convaincre. Ce principe est en apparence simple. Toutefois, celui-ci prend aujourd'hui une dimension inédite avec la montée en puissance de l'image au tribunal, la multiplication de sociétés spécialisées dans la modélisation d'accidents divers, une culture de la croyance dopée aux documents visuels (Rodney King, O.J. Simpson, Caylee Anthony). La photographie est dans ce contexte plus que révélatrice d'indices; elle est pourvoyeuse de preuves. De l'indice à la preuve, de la supposition à la conviction, voilà peut-être le saut qualitatif – fondé ou fantasmé – que cette rencontre pourrait proposer d'étudier à partir de l'image photographique. Cette rencontre pourrait faire en sorte que se croisent des lectures et des usages judiciaires, littéraires et artistiques de l'indice visuel. Alors que l'indice est lui-même, en quelque sorte, halluciné soit en raison de la mise en valeur photographique du détail ou de la pièce à conviction, qui a toujours pour effet de rendre le visible plus frappant, on aura également l'occasion de s'interroger sur l'efficacité visuelle de l'indice. L'indice, en effet, n'est-il pas un moment visuel singulier ? Une mise en valeur du détail qui aurait pour effet d'exorbiter le regard ?

Participants

- Alexis Lussier, Membre régulier Figura, Professeur, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal
- Vincent Lavoie, Membre régulier Figura, Professeur, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal
- Ania Wroblewski, Membre Figura, Postdoctorante, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal
- Johanne Villeneuve, Membre CRIalt, Professeure, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal
- Jacinto Lageira, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Communications présentées

Jacinto Lageira - *La preuve corporelle*

Les meurtres, crimes, tueries, assassinats de masse et en masse nous ont livré et continuent de livrer des millions de corps au regard comme preuve des faits commis. Pour donner un corps à regarder, il faut l'avoir : « que tu aies le corps » — ce qui est le sens de l'*Habeas Corpus Act*. À l'opposé, les négationnistes comprennent l'absence concrète des corps comme la preuve que tel fait n'a pas eu lieu, que le crime ou le

génocide n'a pas été accompli. Présence et absence de corps sont des preuves en miroir, preuve reflétante qui se renverse à son tour, puisque l'absence des corps des républicains de la Guerre civile d'Espagne, des opposants aux dictatures militaires d'Argentine, du Chili ou du Brésil, ou des civils de la guerre en ex-Yougoslavie, sont la preuve qu'il y a bien mensonge, déni, occultation sur ce qui s'est passé et que l'on veut effacer des mémoires et, littéralement, de la géopolitique. À la preuve corporelle en chair et en os – désormais irréfutable par l'ADN des victimes – s'ajoute la preuve corporelle représentée, l'image en direct ou en différé attestant toujours que cela se déroule, que cela s'est bien passé. Même cela n'est pas certain. Les images peuvent jouer de la sur-preuve ou de la sous-preuve : c'est tellement criant de vérité que cela ne peut qu'être faux ; c'est si invraisemblable que cela ne peut qu'être vrai. Le même argument pouvant exactement s'inverser, les représentations ne seraient donc pas fiables par elles-mêmes et pour elles-mêmes, requérant ainsi une preuve corporelle concrète – le corps en chair et en os de l'*habeas corpus* – pour renforcer l'image qui en est diffusée.

Vincent Lavoie - *L'image de presse et le tournant forensique*

Depuis le début des années 1970, détracteurs et défenseurs de la photographie de Robert Capa, *La mort d'un soldat républicain*, ont discuté sans relâche la localisation véritable du site de la tragédie, l'identité du soldat tué, la trajectoire des balles et l'ordre des images prises le 5 septembre 1936. Mais en terme de rhétorique probatoire et de stratégie de persuasion, le changement significatif est survenu en septembre 2000 lorsque Robert Whelan (qui avait toujours été convaincu de l'authenticité de l'image), mandata le capitaine Robert L. Franks, un expert de la police scientifique, afin qu'il donne son opinion sur la position du corps du soldat. À partir de ce moment précis, la photographie de Capa est devenue le terrain d'une plaidoirie et d'une joute judiciaire occupée par les experts de la police scientifique et médico-légale. La forensique, nouveau parangon de croyances irréfutables, s'est introduite dans le débat sur la véracité de cette icône photojournalistique.

L'appareil argumentatif et méthodologique de la police scientifique est maintenant un acteur à part entière du système interprétatif de l'image. De quoi cela est-il exactement le symptôme ? Dans cette conférence, je considérerais le modèle interprétatif de la forensique comme moyen de reformuler les valeurs de preuves et les valeurs probatoires du photojournalisme. Avec le cas de *La mort d'un soldat républicain* de Capa, j'avancerais que cette inflexion vers la forensique ne rouvre pas seulement le débat sur la revendication de la vérité dans le photojournalisme mais qu'elle fait le lien entre la photographie de presse et celle de scène de crime. Mon intention sera de sonder la croyance en l'image de presse qui reste à l'épicentre des questions fondamentales liées aux régimes de vérités.

Alexis Lussier - *Le souci d'évidence et le plus de regard : photographie et instance de vérité en psychanalyse*

Il y a sans doute, de ma part, un désir d'aborder l'envers de la problématique, mais ce sera, je l'espère, pour mieux la mettre en valeur. De tout temps, la psychanalyse ne peut prétendre à l'évidence. Elle ne peut ni en appeler à une quelconque instance de vérité (science, objectivité, expérience reproductible en laboratoire), ni prétendre convaincre quiconque demanderait... à *voir*. C'est aussi pourquoi la psychanalyse, qui s'intéresse au scénario criminel, ne peut servir à appuyer aucune des décisions commises lors d'un tribunal. En ce sens, je renvoie à un texte de Freud, « L'établissement des faits » (1906) qui est, à ma connaissance, le premier texte, dans l'histoire de la psychanalyse, à se prononcer sur sa contribution à la criminologie. Cette contribution est improbable, dit Freud, et elle n'est pas même souhaitée. Freud, ici, se dégage de toute instrumentalisation judiciaire de la découverte de l'inconscient. Il n'en demeure pas moins que dès lors que le sujet est aux prises avec son propre scénario criminel (culpabilité inconsciente, meurtre du père, hantise de la pulsion, etc.) il ne peut que reformuler ce qu'il suppose avoir commis, dans l'après-coup de sa parole et l'imagination du souvenir-écran sur lequel il demande à voir, lui-même, *ce qui a été*. C'est ici, pour revenir à notre problématique, que se pose le rapport à l'enquête, à la preuve, au récit, à une symptomatologie de la vérité qui ne peut que masquer au sujet de l'inconscient la teneur strictement symbolique de la « vérité » qui est en jeu. Vérité qui n'est pas la « vérité historique », mais cette sorte de vérité qui semble *faire tenir* dans l'inconscient la logique et la cohérence subjective d'un scénario, lequel n'est lisible que par les indices et les traces qu'il laisse dans le discours, mais dont aucune photographie, document ou vidéo de famille ne pourra attester. Dans le cadre de ma présentation, j'aimerais confronter cette affaire, à la célèbre phrase de Benjamin, qui affirmait que « la photographie nous renseigne sur cet inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel ». Il y a beaucoup de choses, dans cet énoncé, et comme tout ce qui est énoncé, chez Benjamin, il demande à être prudemment médité. Tout d'abord, sur les rapports entre psychanalyse et photographie, inconscient et image reproductible, indice et gros plan. Mais il convient aussi de nous interroger sur l'autre très belle intuition de Benjamin qui comparaît, dans le même texte, les photographies d'Atget à une étrange et invisible scène de crime. Cette intuition ne s'impose-t-elle pas à l'envers exacte de la première ? Non pas la mise en évidence de l'indice ou du détail, chez Bloßfeldt, par exemple, mais la *mise en énigme*, pourrait-on dire, d'un objet, ou d'une scène invisible, qui nous captive d'autant plus que nous ne voyons pas. C'est aussi, en ce sens, la prétention de la photographie à *montrer* qui est en jeu. Ce qu'elle promet comme une évidence ou un *plus de regard* qui a pour effet d'exorbiter la vision elle-même au moment où le regard voit s'éclipser son objet.

Johanne Villeneuve - *Faire la lumière : rhétorique de l'éclair photographique et preuves à l'écran*

Partant de la proposition des responsables de l'atelier, selon laquelle « la mise en valeur photographique du détail ou de la pièce à conviction [...] a toujours pour effet de rendre le visible plus frappant », cette communication s'intéressera à la fonction rhétorique qu'occupe le « flash » ou l'« éclair » photographique, tant visuellement que sur le plan sonore, dans la mise en représentation de la preuve et du crime au cinéma et à la télévision depuis les années 1990. Que révélait, par exemple, la longue scène au cours de laquelle on photographie le cadavre d'une victime dans *The Silence of the Lambs*, à la recherche d'indices? Le procédé qu'on retrouve dans cette scène a été systématiquement repris, par exemple, dans les séries documentaires de reconstitutions de catastrophes, amalgamé à l'idée de souvenir post-traumatique, ou encore dans les bandes-annonces de films hollywoodiens. J'insisterai alors sur l'effet rhétorique de l'éclair, sur la notion d'éclair sonore modelé sur le flash photographique comme effet de ponctuation ou stigmat (voir la stigmatologie de Peter Szendy). Pourquoi cette présence sonore de l'acte photographique au cinéma ou à la télévision? Qu'engage-t-elle sur le plan narratif? L'éclair photographique impose alors une mise en récit de ce qui est donné ou refusé au spectateur; il met l'accent sur la violence de l'acte photographique comme point d'aveuglement, force de frappe et révélateur.

Ania Wroblewski - Photographie, censure et publicité. Larry Clark au péril de la loi française.

Du 8 octobre 2010 au 2 janvier 2011, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a présenté – et interdit aux moins de 18 ans – *Kiss the Past Hello*, la première rétrospective en France des œuvres du photographe et cinéaste américain Larry Clark. En signe de solidarité et de soutien à l'artiste ainsi exposé et censuré, *Libération* a illustré la Une du 7 octobre d'une photo explicite de Clark sur laquelle deux adolescents nus, allongés sur la banquette arrière d'une voiture, s'embrassent et se caressent érotiquement. Le même jour, la Mairie de Paris a émis un communiqué de presse invoquant l'article 227-24 du code pénal français (concernant les atteintes aux mineurs et la pornographie) pour justifier sa décision pensée inattendue et pudibonde tout en rejetant les accusations du journal. Dans son édition du 8 octobre, *Libération* a renchéri d'autant plus vivement sur la situation en publiant des photos encore plus *criminelles* – selon la rhétorique de la Ville de Paris – que celle qui a orné la Une le jour précédent. Tantôt censurées, tantôt brandies comme les preuves d'une censure particulière, les photographies controversées de Clark se trouvent elles-mêmes transformées en indices: d'un côté, elles signalent le danger supposé de la photographie, et de l'autre, elles constituent le signe inquiétant de la judiciarisation de l'art. Or, dans les deux cas, la photographie ne se trouve-t-elle pas instrumentalisée, mise au service non seulement de la politique mais aussi de la publicité? À la lumière des coups échangés publiquement par *Libération* et la Ville de Paris au nom de la liberté de création et d'exposition, cette communication se propose de penser la

photographie comme un point de départ dynamique à partir duquel et à *l'aide duquel* peuvent être négociées et mises à l'épreuve les termes précis de la loi.

Atelier - Évolution du monstre : un imaginaire de la différence (resp., Jean-François Chassay, Membre régulier Figura, Professeur, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal)

Lieu: DE-2550 (1440, rue Sanguinet, H2X 3X9)

Date: Jeudi, 24 Avril, 2014

Heure : 10h15

La question du monstre et de la monstruosité est vaste : de la métaphore révélant le monstre moral (individuel ou collectif) jusqu'à la représentation de l'être monstrueux comme hapax, signalant une singularité absolue à cause d'anomalies particulières, sans oublier l'association de cette figure avec le surnaturel. Les monstres ont toujours existé, ont toujours fait parler (ont toujours apeuré) et l'imaginaire du monstrueux remonte à l'Antiquité – et peut-être, déjà, aux peintures de Lascaux. Bien sûr, la norme évolue et la figure du monstre se voit tributaire de modifications culturelles. Cet atelier voudrait s'intéresser au monstrueux du point de vue de l'imaginaire de la science, c'est-à-dire en portant l'attention en priorité sur le monstre « créé ». Du clone au posthumain, du cyborg au greffé en passant par le « mutant génétique », il existe un imaginaire du monstre qui provoque la peur comme l'admiration par le constat que la science peut modifier la nature humaine. La fiction traduit depuis longtemps craintes et fantasmes par rapport à l'être artificiel. C'est ce que cet atelier voudrait interroger.

Participants

- Jean-François Chassay, Membre régulier Figura, Professeur, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal
- Elaine Després, Membre associée Figura, Postdoctorante, Université de Bretagne Occidentale, Diplômée Université du Québec à Montréal
- Claire Le Gall, Membre étudiante-Chercheure, Doctorat, Université de Bretagne Occidentale
- Hélène Machinal, Professeure, Université de Bretagne Occidentale
- Anne-Gaëlle Weber, Professeure, Université d'Arras

Communications présentées

Jean-François Chassay - *L'hermaphrodite et Big Brother : les romans de Karoline Georges, entre l'empire intérieur et l'empire extérieur*

De *La mue de l'hermaphrodite* à *Sous béton* en passant par *Ataraxie*, les romans de Karoline Georges situent au cœur de leur narration les transformations – pour le moins inorthodoxes - du corps. Sublimation, transcendance ou dégénérescence (parfois tout cela étant lié), le corps se trouve à subir les effets de son environnement et des règles de celui-ci. Corps malléable, instrumentalisé peut-être, il apparaît comme un véritable laboratoire pour penser les mutations. Aujourd'hui, on peut modeler son corps de toutes sortes de manières. Les artistes ne manquent pas de le faire. On ne parle pas pour rien de « bioart ». Mais les romans de Karoline Georges jouent habilement sur les tensions entre contraintes et libérations, laissant planer une force qui vient de l'intérieur comme de l'extérieur du corps et qui participe de ses modifications. Cette communication s'intéressera à la manière dont le langage orchestre ce pouvoir du corps, parfois imposé à celui-ci.

Elaine Després - *La monstruosité normalisée de l'homme prothésique : Limbo de Bernard Wolfe*

Dans *Limbo* de Bernard Wolfe (1954), les corps amputés s'exhibent. Les corps des Pro-pros, qui portent des vêtements courts pour que tous admirent leurs membres cybernétiques et qui organisent des Jeux paralympiques pour démontrer leur parfaite maîtrise de ces machines sophistiquées; les corps des Anti-pros, eux aussi volontairement quadri-amputés, mais refusant les prothèses, passant leur journée dans des vitrines pour faire la promotion de leur philosophie pacifiste : l'Immob(ilité). Si l'exhibition des corps monstrueux a longtemps servi de repoussoir, de stratégie pour renforcer une norme corporelle (et morale), ici les corps amputés et prothésés (résolument monstrueux aux yeux du narrateur humain) sont élevés au rang de nouvelle norme, le modèle d'un biopouvoir posthumain. Dans cette logique, un corps volontairement déconstruit (le cerveau humain dominant un corps cybernétique) échapperait ainsi à la déshumanisation de la technique (la machine guerrière, véritable cerveau cybernétique, asservissant les corps humains). Dans le cadre de cette communication, il s'agira d'observer comment se construit dans le roman de Wolfe une réflexion sur un rapport corps/cerveau/machine renouvelé, tant sur le plan de l'individu (disability studies), que de la collectivité (biopouvoir) et de l'évolution de l'espèce (exodarwiniste), à travers un processus de mutilation et d'exhibition.

Claire Le Gall - *Composés, décomposés et recomposés, les corps post-humains dans Glasshouse de Charles Stross*

Des corps masculins, des corps féminins, des corps post-génrés, des corps accessoires, des corps améliorés ou modifiés, des corps délibérément monstrueux,

des corps détournés à des fins militaires, des corps hybrides, mi-machines, mi-hommes... autant de corps post-humains qui prolifèrent dans Glasshouse. Ce roman, écrit par Charles Stross en 2006, propose un futur assez lointain où les progrès technologiques sont considérables par rapport à notre société et où les personnages peuvent changer de corps, et de sexe, s'ils le souhaitent. Le roman s'inscrit clairement dans un questionnement sur le concept d'identité et sur les répercussions du genre, du post-genre, et du post-humain sur cette identité. En fait, il semble que la complexité et la pluralité de l'identité des personnages, ainsi que la récurrence des thématiques du Même et de l'Autre, se conjuguent et qu'elles sont matérialisées dans les corps des personnages du récit.

Le corps est donc le lieu où s'affiche la pluralité du sujet post-humain, et où, d'une certaine façon, l'humain et le post-humain se rencontrent et s'affrontent. Il s'agira, dans cette communication, d'interroger la monstruosité, mais aussi la multiplicité, des corps post-humains composés, décomposés et recomposés au fil de la narration.

Hélène Machinal - *Résurgence des figures mythiques et mutations du corps humain dans l'imaginaire contemporain, l'exemple de quelques séries : Fringe, Dark Angel, Dollhouse, Continuum, Orphan Black.*

Nous nous proposons de prendre comme corpus d'étude certaines séries TV contemporaine où se manifeste la présence du détective et du savant fou, pour montrer que ces figures sont symptomatiques d'un questionnement sur l'humain, en particulier les évolutions, expérimentations, mutations possibles de son corps auxquelles les biotechnologies et le numérique peuvent mener. Ces devenir de l'humain induisent une réflexion sur des évolutions sociétales possibles, et témoignent d'une tension féconde pour l'imaginaire qui tente alors de représenter les enjeux politiques, éthiques et culturels d'une post-humanité fondée sur des corps modifiés par la technique. Ces corps, à la fois identique et différents seraient emblématiques de la dialectique mise en œuvre par les figures mythiques.

Anne-Gaëlle Weber - *De Pline à Paul Bert : Pour une théorie littéraire de la greffe*

Les récits de greffe, depuis l'Histoire naturelle jusqu'à la thèse de médecine de Paul Bert, ont en commun de reposer sur une double tension : celle de l'opposition possible entre la pratique et la théorie et celle de l'articulation entre l'observation et l'imagination. L'étude proposée ici partira d'une petite histoire des récits de greffe composés jusqu'à la fin du XIX^e siècle et de la manière dont leurs auteurs en définissent la nature et la visée. Elle se concentrera sur les discours dits « scientifiques » de la greffe pour montrer comment se joue, en leur sein, une articulation possible de la science et de la poésie. En se concentrant ensuite sur les manuels pratiques et les théories savantes des greffes animales et végétales publiés principalement au XVIII^e et au XIX^e siècles, il s'agira de s'interroger sur les conditions de possibilité d'une analyse

littéraire de ces textes, sur l'usage que des écrivains ou des romanciers en ont fait et, dans un troisième temps de proposer, à partir des descriptions savantes des techniques de la greffe, une classification possible des relations entre discours scientifique et récit littéraire.

Atelier - Navigations : voies, balises et horizons (resp., Myriam Marcil-Bergeron, Membre étudiante-chercheure Figura, Doctorat, Département d'études littéraires, UQAM ; Benoit Bordeleau, Membre étudiant-chercheur Figura, Doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal)

Lieu: DE-3230 (1440, rue Sanguinet, H2X 3X9)

Date: Jeudi, 24 Avril, 2014

Heure : 14h30

Cet atelier sera l'occasion d'aborder quelques enjeux liés aux recherches et pratiques en cours au sein de *La Traversée – Atelier québécois de géopoétique*. Il procédera par retours et avancées, par rétrospection critique et prospection spéculative. Trois visées lui donneront corps et l'animeront : 1) sonder les voies empruntées; 2) indiquer ou repositionner certaines balises théoriques/méthodologiques; et 3) ouvrir de nouvelles perspectives pour l'approche géopoétique. Sous forme d'échanges et de discussions, la présentation se fera en deux temps. Deux tables rondes sont donc à l'ordre du jour.

La première table ronde, intitulée « Voies, balises », aura pour but de questionner notre rapport au territoire, aux parcours et aux frontières dans le cadre d'une pratique géopoétique de l'espace. Il s'agira de réfléchir à la manière dont cette approche, par les liens qu'elle crée entre différentes disciplines, influence notre façon de percevoir, de vivre et de concevoir l'espace.

Participants

- Denise Brassard, Membre régulière Figura, Professeure, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal
- Myriam Marcil-Bergeron, Membre étudiante-chercheure Figura, Doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal
- Charles Vincent, Directeur de la section Promotion, Université de Sherbrooke
- André Carpentier, Membre régulier Figura, Professeur associé, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal

La deuxième table ronde, intitulée « Horizons », portera quant à elle sur l'échange des pratiques entre chercheurs et créateurs à l'heure des arts numériques. Alors que le Web est en passe de devenir « l'espace » le plus fréquenté de la planète, alors qu'en lui se multiplient les navigations, n'y aurait-il pas lieu de concevoir des pratiques géopoétiques de l'imaginaire?

Participants

- Bertrand Gervais, Directeur Figura, Professeur, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal
- Alice van der Klei, Membre régulier Figura, Chargée de cours, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal
- Benoit Bordeleau, Membre étudiant-chercheur, Doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal
- Sébastien Cliche, Artiste multidisciplinaire

Atelier - Imaginaire cinématographique. L'effet cinéma à l'époque des images en mouvement (resp., Sylvano Santini, Membre régulier Figura, Professeur, Département d'études littéraires, UQAM)

Lieu: DE-3240 (1440, rue Sanguinet, H2X 3X9)

Date: Jeudi, 24 Avril, 2014

Heure : 14h30

L'influence du cinéma est actuellement aussi considérable qu'indéniable. Notre époque contemporaine est propice à cette généralisation, et ce, non seulement parce qu'il trône au sommet de la culture du divertissement. Le cinéma avec ses techniques des images en mouvement et de montage a en effet pénétré plusieurs modes de rationalisation et de sensibilité esthétique aussi éloignés les uns des autres que l'historiographique, la littérature et l'art contemporain. Il y aurait donc aujourd'hui quelque chose comme un « effet cinéma » qui enveloppe aussi bien la pratique des arts que le savoir, un effet donc qui suscite l'imagination et la pensée, les stimule. L'imaginaire contemporain a sans contredit une raison *cinématographique*.

Nous voulons, dans ce colloque, faire apparaître l'imaginaire contemporain du cinéma dans les autres formes d'art et dans les champs disciplinaires autres que les études cinématographiques. Nous pensons à son apparition et à son influence dans des domaines disciplinaires tels que l'histoire de l'art, la littérature, la sémiologie, les sciences de la communication, l'Histoire, etc. Il s'agira donc de dresser les contours de cet imaginaire en interrogeant ces différentes manifestations, remédiations, utilisations, cooptations, etc. ailleurs que dans la production de films ou leur réception. Nous aimerions également que les communications ne se limitent pas à révéler les

« tropismes cinématographiques », c'est-à-dire à recenser ce qui fait penser simplement au cinéma dans une œuvre d'art, un roman, une théorie (comme l'évocation d'un nom d'acteur, d'une scène, le nom d'un film, une image). Nous aimerions que le colloque reflète l'idée que nous ne sommes plus dans une « culture de l'image » mais plutôt dans une culture contemporaine des images en mouvement. Cette culture, qui s'est accélérée depuis l'avènement du magnétoscope, a permis à tout le monde, de l'artiste *high-tech* au spectateur ordinaire, de s'approcher des images cinématographiques, de les toucher. Nous ne regardons plus seulement de manière passive les images en mouvement; nous pouvons les ralentir, les accélérer, les arrêter à notre guise dans nos salons et, plus encore, les démonter, les remonter et les agencer avec d'autres images sur nos ordinateurs. L'imaginaire contemporain a épousé naturellement cette capacité à manipuler les images en mouvement. Nous aimerions en avoir des exemples, en interroger les causes, en analyser les effets et les conséquences dans une œuvre, une pratique artistique, un ouvrage scientifique, un essai théorique. L'effet cinéma finalement augmente-t-il les pouvoirs d'agir d'un autre art ou de la pensée d'une discipline qui n'a rien à voir d'emblée avec le cinéma ? Ou, à l'inverse, les freine-t-il pour plaire à notre imaginaire cinématographique ?

Participants

- Sylvano Santini, Membre régulier Figura, Professeur, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal
- Christine Montalbetti, Écrivaine, Maître de conférence, Université Paris VIII
- Francis Gauvin, Membre étudiant-chercheur Figura, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal
- Érik Bordeleau, Stagiaire postdoctorant, Bruxelles
- Pierre-Alexandre Fradet, Doctorant en philosophie à l'Université Laval et l'ENS de Lyon

Communications présentées

Sylvano Santini - *Le membre fantôme du cinéma ou la prothèse virtuelle. Cinéfiction et affect*

La « cinéfiction » est un concept que j'ai créé pour indiquer le rapport performatif de la littérature au cinéma. Ce rapport s'opère, dans les énoncés linguistiques, sous la forme d'images diagrammatiques de plans, de mouvements de caméra ou de procédés de montage. Or, le succès d'un tel rapport performatif repose sur une condition minimale : le lecteur doit avoir dans l'esprit une trace mémorielle du cinéma prête à s'actualiser au moment de la lecture. Ce sont les opérations de cette trace que j'aimerais développer dans cette communication en m'appuyant sur les théories des affects d'inspiration deleuzienne.

La question qui orientera ma réflexion est la suivante : si les images du cinéma habitent notre mémoire, qu'elles y entrent et en ressortent comme on franchit le seuil d'une demeure, c'est que leur aspect immatériel ou incorporel exerce sur le corps une impression particulière. Les images du cinéma habitent notre mémoire comme des spectres et non comme des éléments physiques ou des corps matériels. Leur présence se fait sentir par l'intermédiaire des ondulations de la matière, de l'impression de continuité entre les objets, du prolongement virtuelle des choses au-delà d'elles-mêmes. Les métaphores du membre fantôme et de la prothèse virtuelle m'apparaissent ainsi figurer la double opération de la trace mémorielle du cinéma dans l'esprit du lecteur : la résurgence et la performance d'images en mouvement pendant l'acte de lecture.

Christine Montalbetti - *L'énergie contagieuse du cinéma*

Pendant des (dizaines d') années, je suis allée au cinéma trois ou quatre fois par semaine. Les images des westerns, du cinéma japonais, du cinéma italien, de la Nouvelle-Vague, celles de Kiarostami, celles de Kaurimaski, sans doute ont nourri mon imaginaire. Surtout, l'émotion esthétique que j'éprouve devant un cadrage, ou un jeu de lumière, me communique une sorte d'énergie que je réinvestis au matin dans mon travail d'écriture. Comme s'il y avait une force contagieuse du cinéma. Dans mon roman *Western*, paru en 2005, le lien est évident, et j'essaierai de parler du fait qu'il s'est moins agi de recenser des éléments du western pour les réinvestir dans ce roman que de travailler sur des points de convergence entre mon écriture, telle qu'elle s'était précisée dans *L'Origine de l'homme*, et l'écriture cinématographique d'un Sergio Leone (le gros plan, la dilatation du temps, la dimension contemplative, l'humour, la parodie). Cette plaisanterie que j'ai souvent faite que, m'appelant Montalbetti, j'étais naturellement conduite à écrire un western à l'italienne n'en est pas tout à fait une : elle dit aussi ce qui court en filigrane d'un questionnement des origines dans un roman qui est aussi pour moi un roman de deuil. Mais dans mes autres romans aussi, le cinéma joue, et je tenterai de dire comment.

Francis Gauvin - *La projection d'image dans l'œuvre d'Alain Fleischer: un cas de figures*

Si l'on veut identifier les effets du passage d'une culture de l'image à celle d'image-mouvement, et par le fait même comprendre l'impact que l'imaginaire cinématographique peut avoir sur les autres formes d'art, il faut d'emblée des outils permettant de définir cet imaginaire. Le concept de « cinéfiction » (Santini) est un grand pas dans cette direction. « Quand la littérature se fait du cinéma », est une manière de rendre compte d'une littérature qui s'apparente peut-être davantage au cinéma, à son image-mouvement et son image-temps, qu'à une narration proprement littéraire; même si, au final, elle demeure littérature.

Face à un tel travestissement médiatique, est-il encore pertinent de dégager ce qui est du cinéma et ce qu'il reste de littérature? L'analyse proposée évitera de reconduire ce genre de catégorisation qui engendre une distanciation entre les arts, au profit d'une réflexion portant sur les relations qui les unissent, en occurrence la « fiction cinématique » qui se meut dans l'un comme dans l'autre. En comprenant la cinéfiction comme fiction-mouvement, l'imaginaire cinématographique sera envisagé tel un jeu figural qui affecte le contour des choses, les défigure, et voue le monde à une perpétuelle mouvance. Pour donner chair à cette réflexion, elle s'élaborera au contact de deux œuvres d'Alain Fleischer, l'une étant littéraire et l'autre, photographique. Un tel choix permettra de montrer comment la littérature, tout comme la photographie, peuvent témoigner d'un imaginaire cinématographique.

Érik Bordeleau - *D'un fantastique qui se contente de faire tomber la nuit dans le jour : rêve et histoire dans le projet Primitive d'Apitchpong Weerasethakul*

Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures est un film célébré par la critique (Palme d'or à Cannes en 2010) du réalisateur thaïlandais Apitchatpong Weerasethakul. Il fait partie d'un projet de plus grande envergure intitulé « Primitif » qui inclut également une installation éponyme (2009), deux courts-métrages – *Lettre à Oncle Boonmee* (2009) et *Fantômes de Nabua* (2009) – et un livre d'artiste. Le projet se penche sur la mémoire de la région du nord-est de la Thaïlande d'où vient Weerasethakul, une région où la mémoire est réprimée suite à une violente répression anti-communiste.

Au moment de sa mort, Oncle Boonmee est pris d'une vision: il rêve d'un monde futur dans lequel une autorité a le pouvoir de faire disparaître les « gens du passé » en les « éclairant ». Cette vision est racontée sur fond d'images immobiles, une série de photographies troublantes et esthétisées qui s'interpolent dans le cours du film. Boonmee explique que « la lumière projette des images d'eux sur un écran à partir du passé jusqu'à ce qu'ils arrivent dans le futur. Une fois que ces images apparaissent, ces « gens du passé » disparaissent. »

Comment faut-il comprendre cette allégorie plutôt mystérieuse d'une disparition par les moyens de la projection photographique et cinématographique? En quoi renouvelle-t-elle notre conception et notre pratique de l'histoire? Je me propose d'explorer plus avant le *dreamscape* déployé dans le projet *Primitive* à partir d'un des tout premiers textes publié par Michel Foucault, « Le rêve et l'existence », qui porte sur l'œuvre du psychiatre phénoménologue Ludwig Binswanger et que Giorgio Agamben revisite à l'occasion de sa réflexion sur le geste archéologique dans *Signatura rerum*.

Pierre-Alexandre Fradet - *Le vitalisme face au réalisme spéculatif : les mérites et les défis de Quentin Meillassoux dans un monde d'images en mouvement*

De concert avec les autres représentants du réalisme spéculatif, Quentin Meillassoux déplore la perte de l'en soi dans l'ère moderne et propose un moyen de s'y ménager un accès. Son entreprise est stimulante et féconde, inventive et subtile ; mais il y a lieu de s'interroger sur sa critique du vitalisme. Tandis que Nietzsche, Bergson et Deleuze voient dans le temps une force qui nous déporte sans cesse vers une situation autre, une circonstance nouvelle et inédite, Meillassoux est d'avis que rien n'interdit que le temps puisse aller de pair avec la constance, la fixité, le statisme. La conception meillassouxienne du temps a donc pour conséquence de diminuer l'importance du devenir qu'exaltent les vitalistes. Serrant de près le concept d'hyper-Chaos chez Meillassoux, je tenterai d'établir, dans la présente conférence, jusqu'à quel point ce concept prête le flanc ou résiste aux objections que nous invite à lui adresser la « culture des images en mouvement » dans laquelle nous baignons aujourd'hui. Et si cette culture des images en mouvement, à ne pas confondre avec la « culture de l'image », nous incitait à réaffirmer la nécessité du devenir, dont le caractère incontournable vient appuyer les éthiques vitalistes de la création ?