



MONJOUR, Servanne, « Les Virtualités du sténopé dans *Le Retour imaginaire* d'Atiq Rahimi »

Actes du colloque « [Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités](#) », sous la dir. de P. Edwards ; V. Lavoie ; J-P. Montier ; NYU, Paris, 26-27 octobre 2012.

* Les images présentées dans cet article ont été reproduites avec l'aimable accord de l'agence Atiq Rahimi, pour la reproduction de ces images adressez-vous directement à l'agence. *Nota Bene* : Il est possible de consulter quelques-unes des photographies du *Retour imaginaire* sur [le site de la galerie Vu](#).

Résumé : Alors que, sous l'action de la technologie numérique, le développement chimique en laboratoire s'est largement marginalisé, nous assistons à une forme de rémanence de la chambre noire, où se revisite et se réinvente l'imaginaire de la photographie argentique. Le présent article explore ces virtualités de l'image, à travers le récit d'exil qu'Atiq Rahimi construit autour d'une technique désormais ancienne, le sténopé.

mots-clés : argentique, numérique, sténopé, virtuel, chambre noire, exil

Pour citer cet article : MONJOUR, Servanne, « Les Virtualités du sténopé dans *Le Retour imaginaire* d'Atiq Rahimi », actes du colloque « [Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités](#) », sous la dir. de V. Lavoie ; P. Edwards ; J-P. Montier ; NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012, publié sur Phlit le 16/05/2013. url : <http://phlit.org/press/?p=1573>

« Les Virtualités du sténopé dans *Le Retour imaginaire* d'Atiq Rahimi »

Depuis quelque temps déjà, le bruit court que nous serions entrés dans « l'ère du virtuel », sans que l'on sache très bien ce qu'une telle expression signifie – et qui, d'ailleurs, cache une grande confusion avec l'avènement des nouvelles technologies numériques. Si, incontestablement, l'outil numérique aura marqué le tournant du xxie siècle, la révolution souvent promise se traduit par davantage de permanences que de ruptures : c'est ainsi que, dans le champ de la photographie, on n'en finit plus d'attendre la disparition définitive de l'argentique, dont la mort est sans cesse reprogrammée... Car aux côtés de ses irréductibles fidèles, professionnels ou amateurs, l'argentique peut aussi compter sur un nombre croissant de nouveaux adeptes qui en expérimentent les potentialités techniques et plastiques, laissant désormais à la machine numérique le soin de poursuivre la quête d'une image toujours plus précise, plus nette, mieux définie. Plus surprenantes, encore, ses apparitions inattendues et paradoxales dans la culture de masse comme pur *effet esthétique*, sous l'action de logiciels informatiques dont les fonctionnalités promettent de « redonner une âme » à nos clichés numériques un peu trop aseptisés : filtres de couleur, effets de texture et de cadrage permettent ainsi de voyager à travers les différents âges de la photographie, dont l'imaginaire n'a sans doute jamais été aussi débordant – ni aussi fantasmé.

Ce renversement de situation plutôt ironique, par lequel la manipulation numérique se met au service d'un *effet argentique*, est devenu ces dernières années un véritable phénomène social soutenu et relayé par les nouveaux médias, à l'instar d'*Instagram*, la plus célèbre application consacrée au partage de photographies retouchées, rachetée par Facebook pour près d'un milliard de dollars. Mais, par delà son succès populaire, l'effet argentique pose un certain nombre de questions : que cherche-t-on vraiment à récupérer ou à conserver de l'image argentique en imitant ainsi ses aspects plastiques : un cachet d'authenticité ? Un « degré d'art »^[1] en plus ? Indissociables d'un contexte culturel dominé par un « goût de l'ancien », les techniques de vieillissement de l'image s'inscrivent avant tout au sein d'un exercice de citation, souvent considéré comme l'un des grands mécanismes de la postmodernité. S'il serait donc peu raisonnable de célébrer le grand retour de l'argentique, cet engouement pour la photo « rétro » n'en constitue pas moins le symptôme d'une redétermination du fait argentique sous l'influence des fonctionnalités du numérique, selon un jeu de relations particulièrement complexe entre les deux médiums, dont les rapports tiennent sans doute davantage du principe foucauldien de rémanence^[2] que de la simple rivalité. Le médium argentique, ainsi, n'est déjà plus tout à fait cet ancêtre désuet de la photo numérique qui, de son côté, participe à sa transmission, et plus encore à sa réinvention, en lui injectant *a posteriori* de nouvelles fonctions – transformant, par exemple, certains défauts techniques du médium en propriétés plastiques signifiantes. La recherche d'un effet argentique témoigne ainsi d'une *rémanence de la chambre noire*, alors même que les procédures laboratoires ne cessent de se raréfier, posant la question de ce qui nous reste aujourd'hui d'un fait photographique bel et bien révolu. Car – et c'est ce que l'on va constater à présent – même la démarche la plus « puriste », parvenant à rassembler ou reconstituer les conditions techniques les plus authentiques (un appareil dégoté chez un antiquaire, par exemple, et le matériel de développement qui lui correspond), devra se heurter à notre regard photographique contemporain imprégné des nombreuses mutations, y compris numériques, du médium ces dernières années.

Devant la marginalisation progressive du laboratoire, l'acte photographique se prolonge désormais dans des supports inédits tels que l'écran, l'ordinateur, la carte mémoire, les fichiers informatiques (RAW, JPEG), les logiciels de traitement de l'image ou l'imprimante... Leur systématisation modifie sans aucun doute les conditions de transmission et de réception de l'image, suscitant de nouvelles pratiques dont le dénominateur commun serait le concept de *virtuel* – à condition d'en éclaircir le sens, devenu plutôt approximatif ces derniers temps, en raison d'un usage quotidien parfois abusif. Très prisé dans le jargon informatique (on parlera de *mémoire virtuelle*, d'*imagerie virtuelle* et, avec les derniers développements des jeux vidéo, de *réalité virtuelle*), le virtuel est surdéterminé par un ensemble de connotations relativement péjoratives qui le définissent principalement par exclusion : il sera ir-réel, im-matériel, in-actuel, générateur de simulacre. On peut cependant parer à cette confusion terminologique au moyen d'une réflexion à la fois intermédiaire – puisqu'il ne fait aucun doute qu'en s'aventurant dans le champ du virtuel, les nouvelles technologies en ont quelque peu réaménagé les frontières – et philosophique – où la notion, déjà à l'étude chez Saint Augustin, n'a pas toujours relevé de la technique mais désigne un état d'être *latent* et *embryonnaire* pleinement intégré au réel. Le concept de virtuel se révèle alors un formidable analyseur pour de nombreuses pratiques artistiques contemporaines, dont il est parfois reconnu comme l'un des nouveaux paradigmes^[3]. La question à se poser est donc celle des conditions dans lesquelles se négocie la rémanence de la chambre noire, à l'intérieur de dispositifs marqués par les nouvelles virtualités de l'image. Car c'est bien l'ensemble du fait photographique (argentique et numérique confondus) qui se trouve aujourd'hui intégré, par effet de contamination, à ce nouveau paradigme du virtuel qui, de son côté, s'émancipe de la machinerie informatique : sans minimiser les singularités du numérique, le virtuel n'en constitue pas une spécificité. Dès lors, qu'est-ce qu'un « vieux » médium comme la photographie peut bien nous faire comprendre de ce nouveau paradigme, et réciproquement, comment celui-ci agit sur ses usages ?

Les virtualités du sténopé

Avec *Le Retour imaginaire*^[4], Atiq Rahimi assume un parti pris anti-numérique qui le situe bien loin, en apparence, des préoccupations soulevées à l'instant. À l'échelle de l'histoire de la photographie, le projet d'Atiq Rahimi tient même de l'archéologie, puisque c'est autour d'un appareil photo primitif, un sténopé, que se construit le dispositif photolittéraire : une cinquantaine de clichés associés à un texte protéiforme, entre récit de voyage, autofiction, conte et témoignage. *Le Retour imaginaire* retrace le parcours d'Atiq, photographe franco-afghan, qui rencontre après vingt ans d'exil son *alter ego*, lui aussi prénommé Atiq, écrivain public victime de la répression talibane. Autrefois, ces deux personnages ne formaient qu'un seul et même homme poussé à l'exil par la guerre : au moment de passer la frontière, Atiq s'est dédoublé, et tandis qu'une « version » de lui-même s'en allait rejoindre son pays d'accueil, l'autre a fait le choix de rester en Afghanistan. Près de vingt ans plus tard, le récit à double voix relate leurs retrouvailles à Kaboul sans cesser d'explorer les limites de ce retour, compromis par des années d'absence. La tâche s'annonce en effet difficile pour Atiq, qui devra d'abord rééduquer son regard. Afin de renouer avec l'Afghanistan, de stimuler sa mémoire et de retrouver ses racines, le photographe troque rapidement son équipement numérique contre un appareil à chambre noire afghan emprunté à un photographe de rue – seul appareil photo autorisé sous le régime iconophobe taliban. Couramment utilisé jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le sténopé est une machine encombrante dépourvue d'objectif, qui exige l'immobilité totale du photographe et de son sujet, pour offrir en revanche une profondeur de champ quasiment infinie. Chez Atiq Rahimi,

ces nombreuses contraintes techniques et matérielles vont cependant agir comme le moteur de la création, loin des impératifs mimétiques et pratiques qui avaient autrefois convaincu les photographes d'en abandonner peu à peu l'usage. C'est alors toute une conception de la photographie, indicelle et testimoniale, qui s'efface au profit d'un ensemble de virtualités de l'image capables de transmettre au sujet diasporique les clés de sa propre identité.

La contrainte technique du sténopé se métamorphose ainsi en ressort ludique – à défaut d'être tout à fait comique – qui vient dédramatiser le clivage identitaire d'Atiq, détournant avec application les fonctions traditionnelles de l'objet photographique. À cet égard, on remarquera immédiatement que le choix du sténopé – et précisément de ce modèle afghan découvert dans une rue de Kaboul, plutôt que l'une de ses reproductions contemporaines – n'a rien d'innocent, et génère à lui seul deux niveaux de détournement. Le recours à cet appareil n'est en effet pas dénué d'ironie quand on sait que, sous la domination talibane, il avait pour unique fonction de produire des clichés d'identité – celle-là même qui fait tant défaut à Atiq. Le dispositif photographique brave par ailleurs un principe de représentation qui, il y a peu de temps encore, était inscrit dans la Loi afghane. En désavouant ainsi la *forme* et l'*usage* traditionnels (sinon légaux) du sténopé afghan, Atiq Rahimi lui confère une valeur éthique dans laquelle la recherche *identitaire* se substitue à la fonction d'*identification* policière d'un régime répressif et totalitaire. Conséquence majeure de cette réappropriation subversive du sténopé : le désintérêt marqué pour les qualités mimétiques de la photographie, qui n'atteste plus seulement de l'érosion de la fonction testimoniale de l'image, d'ailleurs sujette à caution, mais manifeste plus encore le refus radical de l'usage corrompu de la puissance d'enregistrement de l'appareil, plus suspect que jamais.



Atiq Rahimi©, « Autoportrait dans l'école de l'indépendance »

Puisque la photographie ne doit plus garantir un principe d'identification, les autoportraits présents dans *Le Retour imaginaire* font l'objet d'un sabotage systématique, d'autant plus appuyé que les personnages d'Atiq et Atiq ont tout de même un sérieux problème identitaire à régler. Sur le cliché intitulé « Autoportrait dans l'école de l'indépendance »^[5], par exemple, une figure indistincte et presque fantomatique se détache du paysage à l'arrière plan, quant à lui relativement net. Cette mise en scène – le sténopé, avec sa très grande profondeur de champ, est incapable de concentrer ainsi un tel effet de flou sur un seul élément de l'image – traduit le mouvement volontaire du sujet au moment de la pose, qui se dérobe ainsi à l'exercice autoportraitiste, « impossible »^[6] à réaliser selon les codes traditionnels du genre. Informe, l'autoportrait ne résonne pas pour autant comme un aveu d'échec de la représentation, ni comme un refus catégorique du pouvoir de révélation de l'image. Il génère au contraire un espace de *simulation*, une catégorie du virtuel à part entière où se réalise pleinement l'identité mouvante et indécidable d'Atiq, encore en devenir. Ainsi, il s'accorde avec la narration duelle et ambiguë du dispositif autofictionnel, plus éloigné que jamais des exigences génériques de l'autobiographie traditionnelle. L'effet de flou, qui pouvait autrefois passer pour un défaut technique du médium, en constitue désormais la qualité la plus signifiante et la plus juste, alors que s'annonce un désintérêt toujours plus croissant envers la seule faculté d'enregistrement fidèle de la réalité, généralement requise en photographie. Tout

aussi confuse, la mise en récit du sujet autobiographique passe par un ensemble de distorsions – le dédoublement du narrateur, les récits seconds, légendaires ou testimoniaux – dans lesquelles Atiq tente de saisir son reflet, sans jamais y parvenir complètement.

Diplopies photolittéraires : visualiser l'indécidabilité du monde

Voilà donc un dispositif photolittéraire plutôt déconcertant, où la valeur testimoniale de l'image est mise à l'épreuve sans pour autant embrayer sur la fiction, dans un récit autofictif dont l'ambiguïté référentielle, très forte, côtoie des développements légendaires et allégoriques. Quelle peut bien être la fonction de l'image photographique, ainsi prise en étau entre une forme du passé et une indécidabilité résolument contemporaine^[7] ? *Le Retour imaginaire*, comme d'autres récits photolittéraires de sa génération, s'installe ainsi dans ce nouvel espace entre le « réel » et le « fictionnel ». Non pas qu'il emprunte tantôt à l'un, tantôt à l'autre – non pas qu'il hésite entre l'un et l'autre : en fait, il semblerait bien que ces catégories, dans leur acception classique, soient devenues insuffisantes et même *ontologiquement indifférenciées*. C'est ainsi que la littérature acte la naissance d'un nouvel âge de la photographie, en rupture avec le débat ontologique traditionnel qui l'enfermait dans un rôle de *représentation* (fidèle ou mensongère, peu importe) du réel : désormais, l'image photographique est une *construction du réel* à part entière.

Le Retour imaginaire intègre cette dissolution de la frontière entre réel et fictionnel dans la structure de son dispositif texte / image, où s'alternent des iconotextes^[8] très hétérogènes, mêlant témoignages des habitants de Kaboul, contes et légendes persanes et souvenirs d'enfance du narrateur... Cette fragmentation témoigne notamment de la fin du regard panoptique qui a marqué la Modernité, remplacé par une vision troublée, tâtonnante et incertaine du réel. Le phénomène de « déjà vu », notamment signalé par un procédé de répétition différenciée de l'image, constitue ainsi le levier d'une vision diplopie (du nom de ce trouble visuel pathologique donnant l'illusion de voir les objets « en double ») qui se heurte toujours à un léger décalage, une infime différenciation, par laquelle plusieurs niveaux de perception du monde – « réalité », « rêve », « mythe » ou « Histoire » – se superposent et se mêlent :

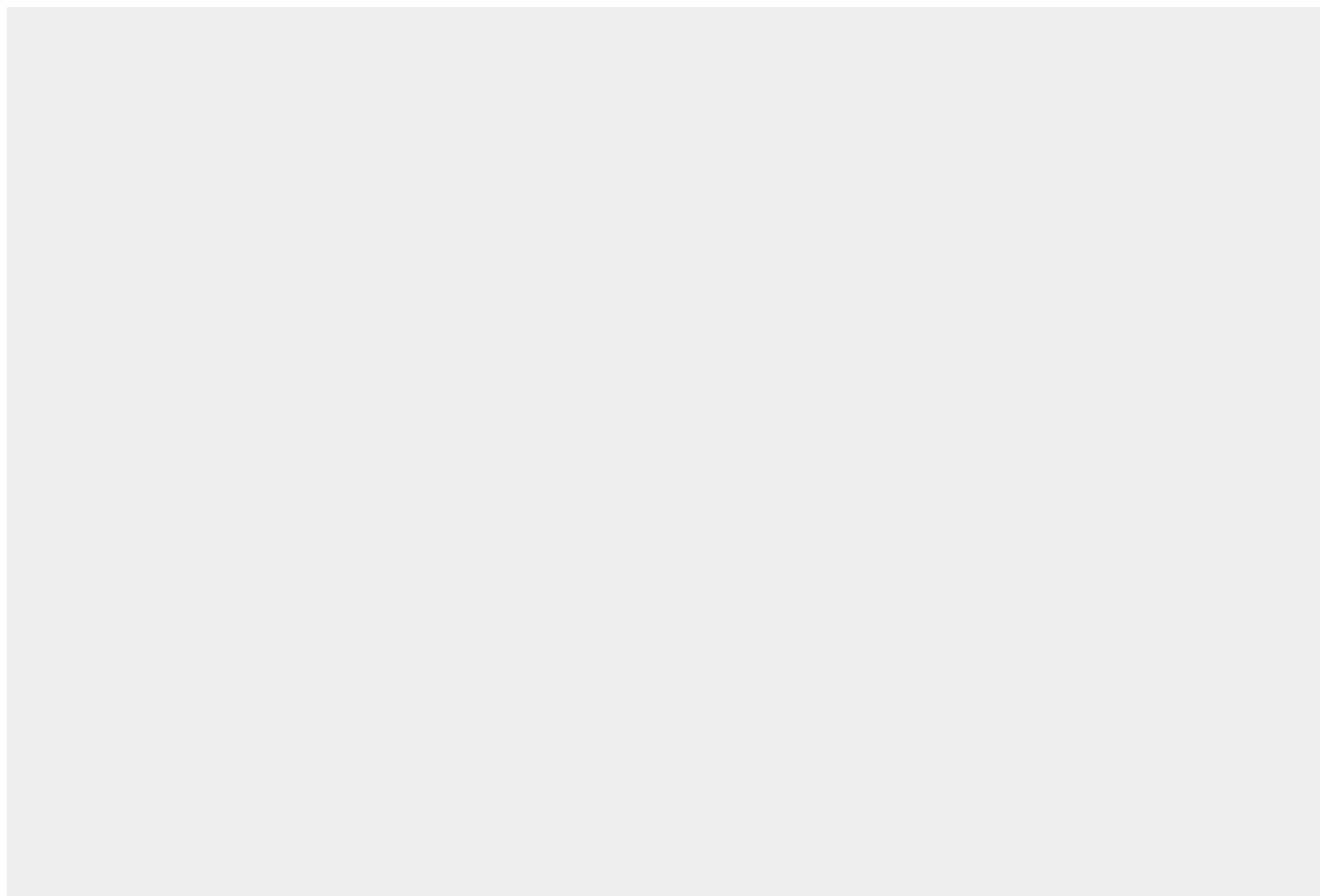
- Ton frère faisait la sieste au pied de l'arbre exactement comme ce soldat.
- La lassitude du fusil semble plus grande que celle du soldat.
- Ton frère était las de vivre dans l'Histoire.
- Il fuyait tout autant le mythe. Il refusa toujours de vivre dans le mythe.
- Pour la génération de ton frère, la réalité importait plus que la vérité^[9].



تنگ شکره سر باز

Atiq Rahimi©, « La lassitude des armes »

Le cliché qui accompagne ce premier échange montre au lecteur un soldat endormi au pied d'un arbre, le visage partiellement caché sous sa casquette, son fusil à sa gauche, lui aussi appuyé contre le tronc de l'arbre. La photographie est ainsi dotée d'une fonction déictique : elle désigne « ce soldat » qu'Atiq et son *alter ego* rencontrent au cours de leur errance dans les rues de Kaboul. Pleinement ancrée dans la situation d'énonciation, elle se focalise sur les deux personnages principaux du récit, et appuie la comparaison avec le frère disparu d'Atiq, dont le souvenir est alors évoqué :





دینا نون
نور محمد نون

Atiq Rahimi©, « Sieste sans armes »

– Quand ton frère s’assoupissait, deux enfants s’échappaient de ses songes, ils bondissaient sur les branches de l’arbre et priaient sur chaque feuille verte, implorant Dieu de ne jamais réveiller ton frère^[10].

Le second cliché qui entoure ce passage présente de grandes similitudes avec le premier sténopé : à quelques détails près – le fusil a disparu, un nouveau personnage a surgi derrière l’arbre – tout laisse à penser qu’il s’agit du même sujet, saisi à quelques secondes et quelques mètres d’intervalle. Or, par ce simple décalage, le dispositif photolittéraire opère un glissement depuis la situation d’énonciation, où Atiq rencontre le soldat à Kaboul, vers le rêve de son frère, brouillant ainsi l’effet de focalisation à l’œuvre dans l’image précédente. Car le lecteur ne perçoit désormais qu’un *homme* endormi au pied de l’arbre : rien n’indique qu’il soit soldat, il n’en revêt pas l’uniforme et ne porte pas d’arme. Tout laisse à penser qu’il s’agit plutôt du frère d’Atiq sur lequel le petit garçon, échappé de son rêve, veille avec espièglerie.

À partir d’une simple analogie, le dispositif photolittéraire déploie donc trois niveaux de perception : d’abord, la situation d’énonciation, qui suit les déambulations d’Atiq à Kaboul ; ensuite, le récit rétrospectif d’Atiq, introduit par la première image du soldat qui initie la comparaison ; enfin, le rêve du frère lui-même, dans lequel le lecteur s’introduit finalement avec le second cliché, qui clôt l’iconotexte. Bien distincts, ces trois niveaux n’en restent pas moins *équivalents* – sans qu’aucun principe de hiérarchisation n’en différencie la valeur et l’incidence, y compris entre le témoignage direct et le récit onirique. Ainsi, quand Atiq s’interroge au sujet de la mort de son frère :

– Et, finalement, lequel des deux causa sa mort, la réalité ou le rêve ?
– Ça c’est le secret qu’il a emporté avec lui^[11].

Rêve et Réalité ne s’opposent pas en termes de vérité et de mensonge, mais renvoient à des aspects concomitants du monde, dont ils sont des manifestations intensives antagoniques capables de déployer des effets semblables. C’est ce que révèle la vision diploïque, qui figure l’inquiétante indécidabilité du monde où la différence se manifeste avant tout dans *le même*. Il ne faudrait pas cependant confondre ce dédoublement avec une esthétique du miroir, où la seconde image serait un reflet dé/réformé de la première. Le phénomène diploïque convoque plutôt un principe de coexistence habituellement invisible, exactement comme celui qui relie entre eux les deux versions du personnage d’Atiq.

Photographeur : inscrire la cicatrice

C’est d’ailleurs du côté de ce dédoublement originel que se joue le principe de rémanence de la chambre noire le plus

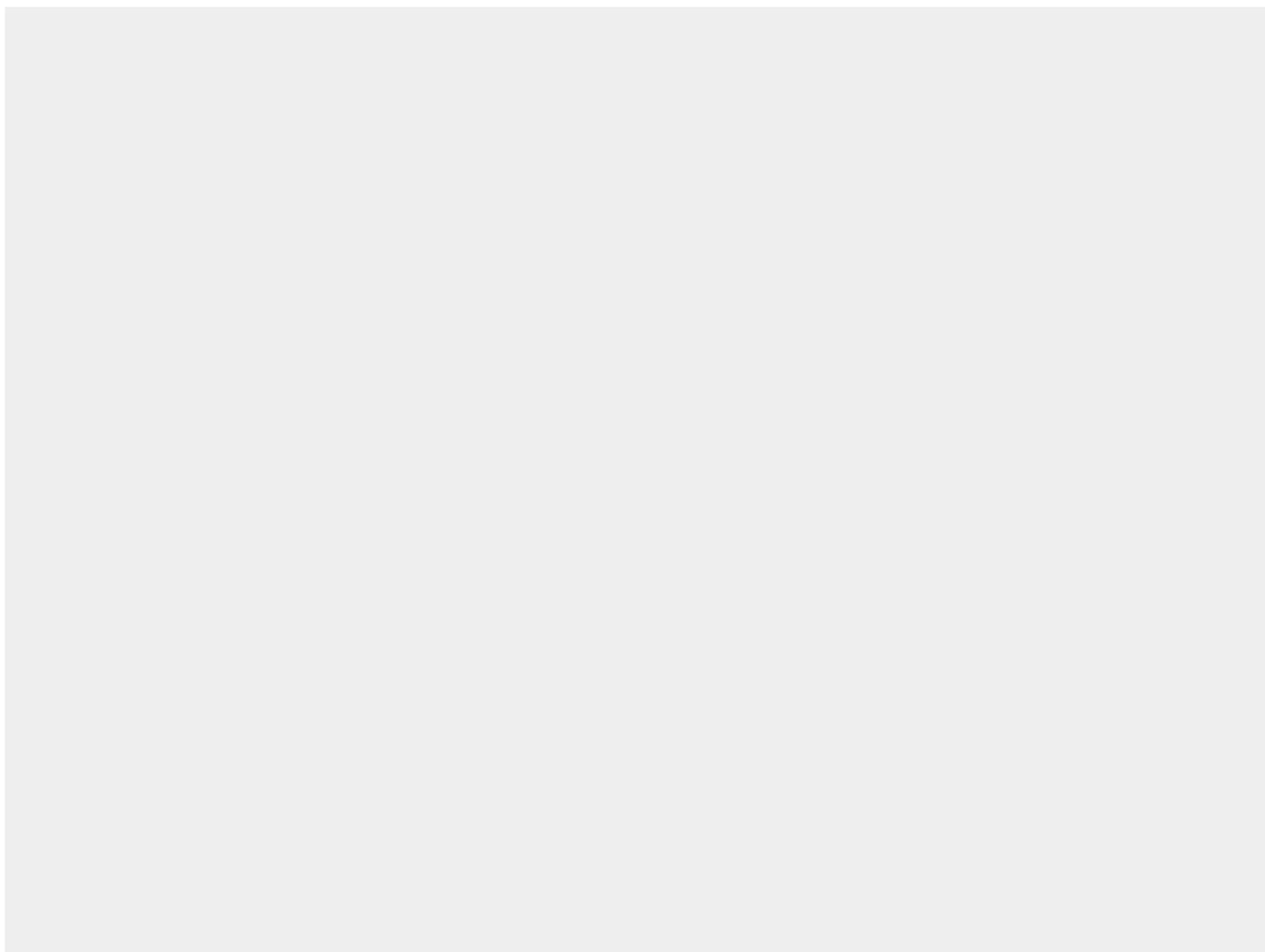
significatif, alors que l'usage du sténopé apparaît comme une tentative de renouer avec les principes photochimiques de la photographie, *empreinte de la lumière*, sans pour autant convoquer la métaphore indicielle de l'image *empreinte du passé*. Chaque sténopé est clairement une *cicatrice* laissée par les rayons lumineux venus frapper l'appareil, une cicatrice qui renvoie directement à celles d'Atiq :

- Avant toi de nombreux photographes sont venus ici et ont tiré de superbes photos de ces blessures.
- Mais moi, ce n'est pas la beauté que je cherche. Je cherche à faire revivre le sentiment que l'homme éprouve en regardant une cicatrice. Chaque fois que nous voyons une cicatrice nous ne pouvons nous empêcher d'en repenser la douleur.
- S'il s'agit de ta propre cicatrice.
- Justement, *ce sont mes cicatrices que je cherche à retrouver*^[12].

Tel est l'enjeu, donc, du voyage : *retrouver* des cicatrices invisibles, causées par les blessures psychiques et morales de l'exil. Car la douleur qu'elles réveillent est une *douleur fantôme*, une sensation de souffrance localisée dans un organe arraché, à laquelle ne correspondent cependant que des lésions inapparentes. Exilé, Atiq est amputé de lui-même, de son être, de son identité, qui se maintient pourtant à la fois en lui et hors de lui, sous la forme de son *alter ego*. Autonomes, mais indéniablement attirées l'une vers l'autre, les deux « versions » d'Atiq ne peuvent plus se réunir, et sont d'ailleurs condamnées, à la fin du récit, à se séparer de nouveau :

- Chacun de nous croyait qu'en nous retrouvant notre identité serait réunifiée.
 - Or non. Nos expériences ont été différentes.
 - L'un a vécu avec le nom.
 - L'autre avec le corps.
 - L'un dans le temps.
 - L'autre sur la terre.
 - L'un dans les branches.
 - L'autre dans les racines.
 - L'identité, est-ce cette dualité ?
 - Peut-être.
- Et nous nous quittâmes une nouvelle fois^[13].

À travers le mécanisme de dédoublement du personnage d'Atiq – auquel fait écho l'ensemble du dispositif photolittéraire – se manifeste un principe de survivance qui sabote tout processus de deuil : comment pourrait-on, en effet, accepter la perte de ce qui n'a pas complètement disparu ? Pour capter cette présence invisible, le sténopé, seul « appareil qui sache voir »^[14], s'impose face à la machine numérique justement parce qu'il est capable d'*inscrire* physiquement la trace des rayons lumineux. Mais là où l'image-cicatrice de la *camera obscura* s'est souvent contentée d'un rôle de conservation mélancolique des vestiges du passé – l'imaginaire collectif la dotant par la suite d'une puissance spectrale – elle fait désormais preuve d'une force *performative*. Photographier, chez Atiq Rahimi, c'est en effet donner corps à la cicatrice, écrire la blessure non pour la commémorer, mais pour la faire (enfin) apparaître. Si l'acte photographique est un acte performatif par lequel prend corps une blessure informelle, l'image n'est plus seulement la *représentation* de cette blessure : cela, les « superbes photos » d'autres photographes s'en chargeront, comme l'indique Atiq dans le passage cité plus tôt. En fait, elle est incontestablement une *manifestation* physique de la douleur, capable d'en convoquer et, pourquoi pas, d'en conjurer « le sentiment ».





Atiq Rahimi©, « Tout finit par passer »

Dans *Le Retour imaginaire*, le symbole de cette puissance performative de l'image photographique, de sa capacité à construire le réel plutôt qu'en témoigner, pourrait être cette page entièrement noire, agrémentée de la seule légende rédigée en persan, immédiatement suivie de sa traduction française : « Tout finit par passer ». Ce proverbe fait référence au conte qui accompagne et inspire le voyage d'Atiq : un jour, un Roi commanda à l'un des artistes de son royaume une œuvre capable de le rendre heureux dans les plus grands instants de tristesse, et malheureux dans les moments de bonheurs. En réponse à ce défi, le poète fit graver sur une bague l'inscription « tout finit par passer », afin de rappeler au roi que toute émotion vive, aussi intense soit elle, est vouée à disparaître. Cette page constitue une *image monochromatique* dont on compte quelques précédents en photographie : en 1930, Man Ray offrait ainsi à Robert Desnos un cliché complètement noir, agrémenté de la légende « Plein des choses qui absorbent la lumière ». Plus récemment, l'artiste plasticien Éric Rondepierre découpait dans de vieilles bobines en état de décomposition des « Excédents », des photogrammes noirs parfois agrémentés d'un reste de sous-titre, en quelque sorte les « coquilles » du film... Chez Man Ray, le monochrome est une *forme pleine*, (trop) remplie – en somme, une photographie absolue – alors que chez Éric Rondepierre, il serait plutôt une *forme en creux*, en trop – en somme, un cliché raté. La page noire du *Retour imaginaire* scelle l'association paradoxale entre ces deux formes : image du trop-plein, image du néant, elle symbolise la chambre noire, tombeau-matrice où l'image se construit, mais ne peut jamais absolument se révéler.

C'est peut-être à ce niveau de révélation inachevée et inachevable que peut l'on peut tenter de repenser le virtuel de la photographie, non pas (seulement) comme un objet numérique immatériel retouché par ordinateur, mais comme une forme floue, ouverte, qui renvoie à l'indécidabilité du réel et déploie un ensemble de potentialités. La temporalité de la photographie s'en trouve bouleversée : alors que l'image-trace est exclusivement enfermée dans l'*après-coup*, penser l'image photographique dans le champ du virtuel, comme « image-flux » ainsi que le propose Christine Buci-Glucksmann, permet de la comprendre au sein d'une dynamique temporelle non linéaire, et d'en réévaluer les implications ontologiques. L'enjeu n'est donc plus de savoir si « ça a été ? », mais « est-ce que ça pourrait être ? » et « comment ça aurait pu être ? » – autant de questions qui font écho à l'identité disloquée d'Atiq.

Notes

Erika Wicky a notamment abordé cette question à plusieurs reprises dans ses conférences (à paraître), à propos de la reproduction photographique de tableaux. [↔]

Foucault évoque ainsi le principe de rémanence : « Dire que les énoncés sont rémanents, ce n'est pas dire qu'ils restent dans le champ de la mémoire ou qu'on peut retrouver ce qu'ils voulaient dire ; mais cela veut dire qu'ils sont conservés grâce à un certain nombre de supports et de techniques matériels (dont le livre n'est, bien entendu, qu'un exemple), selon certains types d'institutions (par bien d'autres, la bibliothèque), et avec certaines modalités statutaires (qui ne sont pas les mêmes quand il s'agit d'un texte religieux, d'un règlement de droit ou d'une vérité scientifique). [...] Cela veut dire enfin que les choses n'ont plus tout à fait le même mode d'existence, le même système de relations avec ce qui les entoure, les mêmes schèmes d'usage, les mêmes possibilités de transformation après qu'elles ont été dites. » Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 162. [↔]

Voir notamment les travaux de Christine Buci-Glucksmann (*La folie du voir : une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, coll. « Débats », et *L'Art à l'époque du virtuel* (dir.), Paris, L'Harmattan, 2003, coll. « Arts 8 »), ainsi que ceux de Marcello Vitali-Rosati (*Corps et virtuel, Itinéraires à partir de Merleau-Ponty*, Paris, L'Harmattan, 2009, coll. « Ouverture philosophique », et *S'orienter dans le virtuel*, Paris, Herman, 2012, coll. « Cultures numériques ».). [↔]

Le Retour imaginaire, Paris, POL, 2005. [↔]

Les images présentées dans cet article ont été reproduites avec l'aimable accord de l'agence Atiq Rahimi, pour la reproduction de ces images adressez-vous directement à l'agence. *Nota Bene* : Il est possible de consulter quelques-unes des photographies du *Retour imaginaire* sur le site de la galerie Vu [url : http://www.galerievu.com/archives.php?id_regard=2] (consulté le 29/01/2013). [↔]

Le Retour imaginaire, op. cit., p. 122. [↔]

Bruno Blanckeman étudie avec précision les conditions de cette indécidabilité propre à la littérature contemporaine, notamment dans *Les Récits indécidables, Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Septentrion, 2000. [↔]

Le terme iconotexte est assez discutable, mais rend parfaitement compte du caractère insécable des récits textuel et iconique qui poursuivent un dialogue relativement complexe. [↔]

Le Retour imaginaire, op. cit., p. 100. [↔]

Le Retour imaginaire, op. cit., p. 102. [↔]

Le Retour imaginaire, op. cit., p. 108. [↔]

Le Retour imaginaire, op. cit., p. 22, je souligne. [↔]

Le Retour imaginaire, op. cit., p. 120. [↔]

Le Retour imaginaire, op. cit., p. 25. [↔]