



HAL
open science

**Bon sang ne saurait mentir: les Hémogrammes
(1998-1999) de Joan Fontcuberta ou la généalogie d'un
doute**

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Bon sang ne saurait mentir: les Hémogrammes (1998-1999) de Joan Fontcuberta ou la généalogie d'un doute. Empreinte, imprégnation, impression, 17, pp.89-97, 2014. halshs-01300310

HAL Id: halshs-01300310

<https://shs.hal.science/halshs-01300310>

Submitted on 30 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



1 - Joan Fontcuberta, *T.G.* 15-5-98,
Hemograma,
1998 © Adagp, Paris, 2014



3 - Joan Fontcuberta, *C.D.* 11-9-99,
Hemograma,
1999 © Adagp, Paris, 2014

82



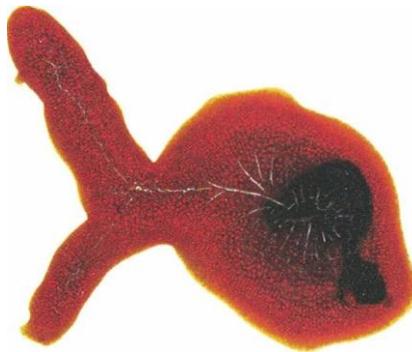
2 - Joan Fontcuberta, *J.B.* 17-1-99,
Hemograma
© Adagp, Paris, 2014



4 - Joan Fontcuberta, *M.S.* 16-7-98,
Hemograma© Adagp, Paris, 2014

83

5 - Joan Fontcuberta, *R.L.* 2-10-98,
Hemograma,
1 998 © Adagp, Paris, 2014



Pascale Peyraga

**« Bon sang ne saurait mentir :
les *Hémogrammes* (1998-1999)
de Joan Fontcuberta ou la généalogie d'un doute »**

La complexité ontologique de l'image photographique se trouve au cœur des travaux de Joan Fontcuberta (Barcelone, 1955-), qui en explore les potentialités techniques et sémiotiques en mettant en tension l'art et la technologie de façon à insinuer dans les esprits la culture du doute. Le jeu sur l'hybridité, entre réel et fiction ou entre nature et culture, sert ainsi sa réflexion sur la vérité ou le mensonge photographique, qu'il théorise dans le premier de ses essais, *Le baiser de Judas*¹.

De fait, il recourt aux sciences et techniques, comme thème et comme procédé, afin de dénoncer la confiance excessive apportée aux sciences et la manipulation qui s'y rattache. C'est pourquoi, lorsqu'il aborde des thèmes liés aux disciplines scientifiques telles que la botanique (*Herbarium*, 1984) ou l'astronomie (*Spoutnik*, 1997), il les inclut dans une perspective de mise en procès de l'objectivité scientifique qui se répercute sur la prétendue objectivité du médium photographique, longtemps considéré comme un « miroir du ou une « technologie au service de la vérité »³.

89

La série *Hémogrammes* (1998-1999)⁴ prolonge cette démarche à travers la parodie de la rhétorique scientifique, qui interroge la dimension mimétique de la photographie et nourrit un discours méta-iconique sur le médium photographique et sur sa capacité à « dire la vérité » ou, au contraire, à « mentir vrai ». Nous nous proposons de suivre la stratégie du photographe catalan, qui attire le spectateur dans les rets d'une pseudo- objectivité pour mieux le détromper : prenant conscience du mensonge inhérent à une imitation « de surface », celui-ci est contraint de chercher la vérité de la photographie - ou du photographe - dans la dialectique entre la généalogie de l'empreinte originelle et la dimension esthétique des formes abstraites issues de l'informe sanguin.

LE TROMPE-L'ŒIL DE L'OBJECTIVITÉ :

LA TECHNOLOGIE AU SERVICE DU MENSONGE

Les tirages Cibachrome de la série *Hémogrammes* révèlent des taches rouges aux contours organiques qui résultent de prélèvements sanguins déposés sur une plaque d'acétate, Joan Fontcuberta ayant soumis ces gouttes de sang au processus de tirage couleur « par décoloration ». Les tirages révèlent les craquelures de la coagulation sanguine et produisent

des formes singulières, des abstractions plastiques dans lesquelles se trouvent réunies la biologie et la photographie. À l'image de précédentes séries de Fontcuberta, *Hémogrammes* (1998-1999) sollicite les sciences et, à travers elles, la notion d'objectivité consubstantielle au médium photographe et inhérente au rôle joué par la chimie dans la naissance de la photographie⁵. Image révélée, la photographie, « imago lucis opera expressa »⁶, a souvent été comprise comme une émanation du référent, une autoreprésentation de la nature, laissant poindre l'illusion d'un automatisme naturel présupposant l'absence d'intervention subjective. Elle tire sa spécificité de sa caractéristique duale, indiciaire et iconique, étant d'une part « empreinte » - trace différée témoignant de la connexion physique advenue entre le support photographique et le référent convoqué - et, d'autre part, « icône », image potentiellement analogique venant suppléer l'absence de l'objet référentiel.

Or, dans le cas présent, si la série est présentée comme un analogon, ce n'est pas dans un rapport mimétique avec le réel mais bien dans un rapport avec les discours et les technologies scientifiques, que Joan Fontcuberta détourne pour projeter la légitimité des sciences sur le médium photographique. D'emblée, l'intitulé de la série, *Hémogramme*, plonge le spectateur dans cette scientificité référentielle, recourant à une pratique déjà éprouvée avec les intitulés de la série botanique *Herbarium* ou de la collection zoologique *Fauna*.

90

Le terme d'« hémogramme » copie la construction sémantique de termes biologiques fondés sur une étymologie grecque, l'élément formant « -grama » désignant un mode d'écriture et « hém- », « le sang », ici passé au filtre de la scientificité physiologiste. Quant aux titres des photogrammes, ils apparaissent comme de simples étiquettes constituées de deux ou trois lettres et de six chiffres ; ils mettent en exergue une écriture codée, non pas garante d'objectivité, mais qui instaure une distance palpable entre l'écriture du quotidien, dans laquelle la désignation d'un objet vise à sa lisibilité immédiate, et tout langage scientifique « chiffré », au double sens qu'il utilise des chiffres propres au calcul mathématique et qu'il demeure crypté, peu lisible pour le vulgaire.

Passés les intermèdes para-iconiques, l'image-photo convoque une technique et un objet d'étude également garants de l'objectivité scientifique. Les hémogrammes, tous de taille identique - 112 x 80 cm -, témoignent d'une même rigueur formelle, d'un même cadrage qui isole sur un fond blanc une forme paradigmatique rouge sang déclinée selon une variante temporelle, ainsi que le suggèrent les dates apposées à chaque image-photo. Quant au sang, dénoté par le titre de la série et connoté par la couleur des images, il perpétue l'immersion dans l'univers des sciences, ayant de tout temps constitué un objet d'étude privilégié par l'épistémologie de la biologie. En apparence, technologie et sciences assurent la vraisemblance des *Hémogrammes* fontcubertiens.

La rhétorique scientifique se prolonge enfin dans les images présentées, au premier abord issues de la biologie ou de la physiologie. Certains *Hémogrammes* évoquent les empreintes fossilisées d'organismes vivants, ici les ramifications d'une fougère, là un poisson dont la densité organique dessine des zones plus ou moins sombres dans la matière qui l'a emprisonné. D'autres *Hémogrammes*, loin de se référer à « ce qui a été », figurent l'infiniment petit observé au microscope, renvoient aux paramécies ou aux cellules organiques qui, combinées, dessinent les phases clef de l'embryogénèse, intrinsèquement tournée vers un devenir, vers « ce qui sera ». Le processus de la fécondation, retracé par l'image du gamète - ovocyte ou ovule fécondé - et celle du spermatozoïde - identifiable au noyau haploïde et à son flagelle mouvant -, s'impose au regard, qui reconnaît aussi plusieurs stades de transformation du zygote, de la sortie d'un groupe de cellules de l'ovaire aux stades canne ou blastula (figure 1, page 82).

Mais la prétendue objectivité de ces images n'est que faux-semblant, feinte aisément détectable. Est-ce le fruit du hasard si l'un des hémogrammes, simple contour vidé de sa substance, reprend la forme des hématies dites fantômes ? Fantasmagoriques, ces images le sont. Pures simulacres, elles parodient le réel sans le reproduire et les images des organismes fossiles ou des microorganismes ne peuvent avoir d'existence scientifique, irréfutable : simples analogies approximatives qui ne résistent pas à un examen attentif, elles se situent, sur une échelle des tailles, en deçà ou en delà de l'hémoglobine.

En faisant le choix de certaines empreintes sanguines, Joan Fontcuberta met en place un dispositif « générateur d'évidences », pour reprendre une expression qui lui est chère⁷, crée un trompe-l'œil qui ne s'active qu'au moment où le spectateur prend conscience d'avoir été abusé et interroge la question de la vérité photographique.

Construisant sa série à la croisée des arts et des sciences, Joan Fontcuberta ment s'il prétend légitimer l'objectivité du médium photographique mais il dit vrai s'il cherche au contraire à en dénoncer la vacuité. En problématisant la vérité empirique de la photographie, en montrant qu'elle appartient au domaine de la fiction bien plus qu'à celui de l'évidence, il déplace la question du sens de la photographie vers le photographe lui-même et vers la vérité qu'il souhaite véhiculer. Selon le photographe catalan lui-même, « toute photographie est une fiction qui se prétend véritable. En dépit de tout ce qui a été inculqué, et de ce que nous pensons, la photographie ment toujours, elle ment par instinct, elle ment parce que sa nature ne lui permet pas de faire autre chose. [...] L'essentiel, en somme, c'est le contrôle exercé par le photographe pour infléchir son mensonge dans une direction donnée. Le bon photographe est celui qui sait bien mentir la vérité »⁸.

Une fois révélée la falsification des images analogiquement scientifiques, il apparaît que chaque donnée scientifique présentée comme authentique véhicule intrinsèquement son propre démenti,

chacune enserrant un paradoxe, une faille, une fracture symboliquement figurée par les craquelures du sang coagulé. Considérons par exemple le terme d'« hémogramme », dont Joan Fontcuberta délaisse l'acception scientifique pour lui donner un nouveau sens. Si l'« hémogramme » désigne, en biologie, le résultat de l'analyse sanguine, le photographe emprunte le signifiant existant pour lui donner un nouveau signifié, dans une démarche de manipulation des signes qui lui est propre. Il détourne donc le terme, et remplace son acception scientifique par une acception artistique, l'« hémogramme » désignant, dans le cas présent, le fluide sanguin [*hém*-], à partir duquel il réalise une photographie spécifique, un photo[-gramme], une troisième acception du terme, proprement étymologique, n'étant pas à écarter, l'« hémogramme » pouvant désigner une « écriture du sang », un « code sanguin » dont il nous incomberait d'éclairer le sens. Quant au caractère abstrait de chaque titre, il disparaît dès que l'on en connaît la clef, chaque titre reprenant les initiales du donneur de sang et la date du prélèvement, si bien que le titre réintroduit, de façon indirecte, la subjectivité du médium momentanément évincée. Enfin, la rigueur technique de la prise d'image est elle-même contredite par la présence de bruits qui valorisent l'accident, l'imperfection, et perturbent la perception objective du message photographique. « Ne crois qu'à cette seule vérité : tout est mensonge »⁹

92

En résumé, la série met en place un discours assimilant dans un premier temps la production photographique à une production de type scientifique, dont elle hériterait par métonymie les qualités objectives. Mais à partir du sang, matière première des *Hémogrammes*, le spectateur est conduit par analogie vers d'autres icônes, assimilées culturellement et qui s'écartent, à n'en pas douter, de l'observation rationnelle de la nature. Les pseudo-images scientifiques ne sont pas des traces différées ou des miroirs analogiques du réel, mais des constructions fictives imitant, parodiant le référent scientifique. La falsification des sciences et de leurs images se fait jour et le processus de légitimation se retourne et s'inverse. Le doute raisonnable, cher à Joan Fontcuberta, entache par ricochet le médium photographique, met en procès son objectivité et sa dimension mimétique.

**DE LA TRANSPARENCE À L'OPACITÉ, ET DE L'IMAGE À L'EMPREINTE :
VERS UNE VÉRITÉ DANS L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE**

Dans le déni de la prétendue transparence de la photographie, de sa capacité à se substituer à un référent absent identifiable, le choix du fluide sanguin - par nature informe - est fondamental. Semblable d'individu en individu mais toujours différent d'un point de vue chromosomique, sa reproduction photographique ne permet en rien le travail d'identification qui était à l'origine la fonction première de l'image photographique, chargée de

donner un fidèle portrait du réel. Ici, la relation identitaire entre la personne prélevée et l'image qui en est donnée n'est maintenue qu'à travers les initiales présentes dans chaque titre, mais la forme dessinée par le photogramme n'entretient pas plus d'analogie avec l'informe du fluide sanguin qu'avec la silhouette ou le visage de l'être auquel il appartient. La vérité du sang se détourne ainsi du concept de ressemblance (figure 2, page 82).

S'impose finalement l'opacité du médium, dans un double mouvement conduisant tour à tour vers l'amont et vers l'aval de l'image photographique, vers l'empreinte originelle du référent et vers la matérialité abstraite de la pure création artistique. En aval, la part de création laissée au hasard défait l'appartenance au corps d'origine, coupe le lien entre le monde et la représentation, et ne débouche sur aucun référent réel : dans certains cas, la trace sanguine n'autorise que le passage de l'informe vers l'informe et confirme la photographie dans sa dimension de pure invention, disant avec simplicité la création du réel par le hasard et l'imaginaire. Les taches faisant aplats ne représentent rien : elles se présentent dans toute leur force évocatrice, sans autre finalité apparente que d'être là : le rouge sang de Fontcuberta, matérialité issue de la lumière, ne s'éloigne guère des tableaux monochromes, de l'outrenoir de Soulages, voire de l'expressionnisme abstrait ou des explorateurs de la matière, dans lesquels Joan Fontcuberta se reconnaît aisément¹⁰. Dans d'autres cas, les taches produites admettent la présence de bruits qui éclaboussent le fond blanc à

la façon des œuvres d'*action painting*, qui nient l'absolu de la forme fixe, et qui désignent, somme toute, le moment de l'empreinte, le « ça a été » du contact, et la création qui en a découlé.

93

Ce retour vers le moment de l'empreinte, stimulé par la mémoire visuelle du contact incluse dans les formes abstraites, est également induit par certains des *Hémogrammes* mensongers qui nous ramènent vers le référent, à travers le rappel symbolique des origines et de la dimension indiciaire des *Hémogrammes*. Au sein des images faussement analogiques, se développe l'isotopie d'une identité profonde et véridique, loin des ressemblances visuelles ou de surface. Si identifier quelqu'un, dans la culture mimétique issue de la Renaissance, c'est se référer à une enveloppe charnelle, reproduire analogiquement un aspect visuel, les *Hémogrammes* engagent à un dépassement de la forme comme source de véridiction, ce dépassement étant en soi exigé par l'objet d'étude, le fluide sanguin, qui ne peut en rien se définir par ses contours (figure 3, page 82).

Le terme d'hémogramme, nous l'avons dit, peut se traduire par l'« écriture du sang », le « code sanguin ». Or, ce code est connoté dans l'hémogramme « C.D, 11-9-99 », qui évoque étrangement les empreintes ADN, et suggère que, bon sang ne sachant mentir, la vérité de l'identité se trouverait non pas dans l'icône ou l'analogie, mais dans l'empreinte génétique, le code barre propre à chacun, susceptible de définir l'identité juridique des personnes. Dans le même ordre d'idée, les images pseudo-

scientifiques de l'embryogénèse se réfèrent à la reproduction humaine, qui ne ressortit pas de l'imitation mais de la division et de la duplication, et qui permet, par ce biais, la transmission d'un patrimoine génétique unique. En recourant à la dimension symbolique de la photographie, Joan Fontcuberta rejoint finalement la formulation établie par Georges Didi-Huberman, lorsqu'il aborde la ressemblance en des termes dégagés de son sens académique - celui de la mimésis et de l'imitation - et qu'il l'envisage comme un paradigme anthropologique, convoquant la transmission généalogique ou sexuelle¹. Les hémogrammes « M.F. 23-6-98 » et « M.S. 16-7-98 » complètent enfin la quête d'une identification véritable, puisque tous deux renvoient à des moyens d'identification pratiqués par la médecine légale tels que la dent, objet des études odontologiques, et l'empreinte digitale (figure 4, page 83), ici inscrite dans le sang prélevé, et reconnu comme preuves incontestables par le photographe catalan :

Si j'avais été saint Thomas, non seulement j'aurais eu besoin de toucher les plaies du Christ pour croire à sa résurrection, mais par-dessus le marché j'aurais pris ses empreintes digitales et j'aurais fait des examens odontologiques comme le recommande aujourd'hui la méthodologie légale pour identifier à coup sûr les cadavres douteux, qu'ils soient ressuscités ou définitivement morts.¹²

À travers les *Hémogrammes*, Joan Fontcuberta suggère que la photographie ne reproduit pas tant une image physique qu'elle ne dévoile les vérités ontologiques ou généalogiques de l'homme. Le sang, nous le percevons aisément, sert de catalyseur et questionne la photographie et ses vérités. En convoquant symboliquement le code sanguin, en explorant l'embryogénèse, source de vie, en apposant la trace d'un index sur le sang, Joan Fontcuberta nous entraîne vers l'origine de la photographie, vers sa dimension purement indiciaire, vers un fantasme de formation naturelle, d'un point de vue physiologique, technique et mythique.

De fait, les *Hémogrammes* sursémiotisent l'empreinte : sémantiquement présente à travers l'expression d'« empreinte ADN », analogiquement suggérée par les pseudo-organismes fossilisés, ou visuellement offerte par l'image de l'empreinte digitale - souvenir d'une connexion physique ayant laissé une trace -, elle est culturellement activée par l'image du poisson issu de la mythologie personnelle de Joan Fontcuberta, marqué par les coutumes des pêcheurs d'Enoshima qui apposaient l'empreinte des poissons sur des affiches pour en faire la publicité¹³. Ce retour vers

l'empreinte est enfin doublement signifié par la technique primitive du photogramme, combinant l'impression chimique de la photographie – une trace différée, construite - et celle de la trace organique, dans le cas présent, le substrat sanguin posé sur des plaques d'acétate exposées à

la lumière. La Vérité de Joan Fontcuberta serait-elle uniquement là, dans ce retour définitif vers les origines et vers la dimension indiciaire de la photographie à travers le photogramme, dont l'aspect brut nourrit, selon le photographe catalan lui-même, une sensation de Vérité originelle'?

Promouvoir l'origine de l'image photographique équivaldrait-il dès lors à une épiphanie du référent qui viendrait se substituer à l'assomption de la défunte Mimésis ? (figure 5, page 83)

Penser que le recours au photogramme et, par conséquent, à la double empreinte, permettrait l'arrêt sur le référent serait oublier que le photogramme ne fait jamais que « pousser à la limite ou rendre explicite ce qui est vrai de toute photographie »⁵, à savoir qu'elle résulte d'une empreinte physique transférée par les réflexions de la lumière. En réalité, le retour vers l'indice n'implique pas tant un retour vers l'absolu du référent que la conscience de la contiguïté, à un moment donné, entre le référent et l'empreinte photographique, et c'est ce mécanisme de révélation photographique que les *Hémogrammes* dupliquent, par le double recours à l'empreinte, qu'il s'agisse de l'« empreinte directe » ou de l'« empreinte différée »¹⁶.

Se raccrocher au mythe du référent pour y demeurer serait aussi oublier la complexité de la représentation indiciaire qui, tout en éternisant le référent par-delà sa propre absence, le désigne comme définitivement inaccessible dans sa forme vive, originelle. L'ambiguïté de l'acte photographique, entre perte inéluctable et souvenir de ce qui a été, entre vie et mort, est encore signifiée par la polysémie du sang, à la fois le sang de la mort - le sang coagulé -, et le sang de la vie - celui de l'embryogénèse, qui est aussi celui de la création de formes nouvelles, soumises à l'imaginaire des spectateurs. Elle est sans doute là, la Vérité du photographe, dans cet éveil à la conscience du *photographique*, dans cette généalogie de l'image définie dans une dialectique entre vie donnée et vie perdue, un éveil stimulé, suscité par les fluctuations du liquide sanguin. Comme l'affirme Georges Didi-Huberman, « pour transmettre un héritage, il faut d'abord mourir. Et pour que les formes elles-mêmes se transmettent, survivent, il faut bien qu'elles sachent disparaître »¹⁷. Revenir sur cette transmission, c'est encore une fois revenir sur la rencontre, sur le « ça a été » barthien, et sur l'affirmation radicale du signe photographique comme « image-acte », selon les termes de Denis Roche¹⁸ qui rappelle que la caractéristique essentielle de l'image photographique « est à chercher non pas dans le résultat mais dans la genèse »¹⁹. Or, que fait Joan Fontcuberta si ce n'est convoquer inlassablement le moment génésiaque de la coïncidence ? Les titres de la série, en indiquant la date du prélèvement sanguin, du dépôt de sang sur la plaque d'acétate, ne signalaient pas tant le référent humain ou la forme prise par le fluide sanguin dans l'image photographique que le moment de leur conjonction, l'acte épiphanique de la genèse. Le photogramme apparaît alors comme une tranche d'espace-temps -cette tranche imagée par les

pseudo-cellules sous verre, par la fausse coupe de molaire soumise à la radiographie, par le poisson pétrifié dans la transparence de la glace-, un arrêt sur image qui n'est jamais, au demeurant, un arrêt sur le sens.

Si les différentes dimensions du médium photographique se sont fait jour dans cette étude, iconique, symbolique et indiciaire, reprenant en cela les caractéristiques pierciennes du signe²⁰, la série des *Hémogrammes* est avant tout un lieu de tension, un entre-deux saisi entre l'opacité de la nature et la transparence de la lumière, entre production naturelle et construction culturelle. Elle trouve sa vérité, ou son identité, non pas dans la simple apparence visuelle mais dans le mode de production pragmatique du signe, pris dans la dialectique entre la généalogie de la trace originelle, la ressemblance mimétique et la dimension esthétique des formes abstraites issues de l'informe sanguin. C'est alors avec une économie rare de moyens que Joan Fontcuberta révèle, sous l'immobilité apparente du sang figé, l'essence complexe et fluctuante du médium photographique : « En posant notre main sur l'image imprimée, en déposant avec soin une goutte de sang sur une plaque d'acétate, nous remontons aux sources du mécanisme iconique, [...] et cette prise de conscience sera notre seule vérité »²¹.

NOTES

96

1 - Joan Fontcuberta, *Le baiser de Judas : photographie et vérité*, trad. Claude Breton, Paris Actes Sud, « Beaux Livres », 1996.

2 - Voir Philippe Dubois, « La photographie comme miroir du réel », *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983, p. 21-31.

3 - Joan Fontcuberta reprend dans son essai ce topique pour immédiatement le démentir: « Encore aujourd'hui, [...] la photographie est appréhendée comme une technologie au service de la vérité. [...] la pellicule photosensible est appelée à être un support d'évidences. Mais ce ne sont que des apparences [...] ». *Op. cit.*, p. 12.

4 - Les vingt-cinq *Hémogrammes* sont reproduits dans Joan Fontcuberta, *Zonas de penumbra*, Barcelona, Actar, 2000.

5 - Nous reprendrons à ce propos les termes de Roland Barthes : « On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la Photographie (en lui transmettant le cadrage, la perspective albertinienne et l'optique de la *camera obscura*). Je dis : non, ce sont les chimistes. Car le noème « ça a été » n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo est littéralement une émanation du référent ». Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, « Le Seuil », 1980, p. 126.

6 - *Ibid.*, p. 127.

7 - « La pellicule photosensible est appelée à être un support d'évidences. Mais ce ne sont que des apparences » Joan Fontcuberta. *op. cit.*, p. 12. « L'appareil photographique s'impose à nous comme un dispositif générateur d'évidences ». *Ibid.*, p. 81. « [La photographie] est-elle encore une technologie au service de la vérité, un support d'évidence? ». *Ibid.*, p. 112.

8 - *Ibid.*, p. 11.

9 - Cité par Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p. 7.

10 - En 1989 déjà, l'artiste catalan affirmait que le recours à la pulsion gestuelle, mise en pratique dans la série des *Frottogrammes*, le rapprochait des expressionnistes abstraits comme Pollock ou des artistes informels tel que Tàpies. Voir Jacques Terrasa, « Entretien avec Joan Fontcuberta », in *Carnets de l'Artothèque Antonin Artaud*, n° 1, Marseille, printemps 1989, p. 12.

11 - Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie. anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 52.

12 - *Op. cit.*, p. 29.

13 - Joan Fontcuberta, « Los peces de Enoshima », in *Papel Alpha, Cuadernos de Fotografía*, n° 1, Salamanca, 1996, p. 47-53.

14 - « Il est vrai que la rusticité apparente du photogramme apporte une sensation de vérité originelle. [...] en synthèse, le photogramme implique la réduction des moyens de configuration de la photographie à leur plus simple expression, qui est aussi leur essence : l'impression de la lumière sur des sels d'argent ». *Op. cit.*, p. 76.

97

15 - Rosalind Krauss, « Notes sur l'index : l'art des années soixante-dix en Amérique » [1977], trad. Priscille Michaud. in *Macula*, n° 5-6, Paris, 1979, p. 168. 16 - Cette terminologie est employée par Joan Fontcuberta lui-même. *Op. cit.*, p. 67.

17 - Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 55.

18 - Denis Roche, *La disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*, Paris, L'Étoile, 1982.

19 - André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » [1945], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1958, p. 11-19.

20 - Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.

21 - Jacques Terrasa, *Joan Fontcuberta /Perfida imago*, Aix-en-Provence, Le temps qu'il fait, 2006, p. 72.