



École des Arts de la Sorbonne

Master 2 Recherche Arts plastiques et création contemporaine

HYBRIDATION DE LA NATURE ET PRATIQUES PHOTOGRAPHIQUES

**Transformer la perception de l'image en noir et blanc pour reconfigurer l'expérience
sensible de la nature**

Mémoire présenté par Alissa Fargier
en vue de l'obtention du diplôme de Master 2 Recherche
Parcours Arts plastiques et création contemporaine

Préparé sous la direction de Madame Sandrine Morsillo
Artiste plasticienne, commissaire d'exposition et professeure des universités en Arts plastiques et
Sciences de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Année universitaire 2025-2026

Remerciements

Je souhaite sincèrement remercier Madame Sandrine Morsillo pour son accompagnement et sa bienveillance tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je tiens également à remercier l'École des Arts de la Sorbonne, les professeurs, ainsi que toute l'équipe pédagogique de l'établissement, qui contribuent à offrir aux étudiants un cadre de travail favorable à la découverte et à l'apprentissage de l'art.

C'est avec beaucoup d'émotions que je tiens également à remercier mes parents pour leurs précieux encouragements, leur patience, leur compréhension et surtout leur confiance. Je vous aime.

C'est de tout mon cœur que je remercie aussi la personne avec qui je partage ma vie, pour sa présence et son écoute, ainsi que son aide au quotidien.

Je désire également remercier chaleureusement toutes les personnes qui m'ont apporté leur soutien durant la réalisation de ce mémoire.

Mesdames Campe et Anquez, mes anciennes professeures d'arts plastiques au collège et au lycée, je vous remercie du fond du cœur pour tout ce que vous avez fait pour moi. Je pense très fort à vous.

Enfin, j'ai une pensée toute particulière à mon arrière-grand-mère qui a rejoint les étoiles et que je remercie d'avoir été présente jusqu'à cette dernière année d'étude.

Avant-propos

Ce mémoire de création-recherche a été réalisé dans le cadre de mes études en Master 2 Recherche parcours Arts plastiques et création contemporaine à l'École des Arts de la Sorbonne, Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il représente l'aboutissement de cinq années d'études réalisées entre 2021 et 2026.

À travers une approche sensible, je présente une recherche sur l'hybridation de la nature à partir d'une pratique photographique mêlant le numérique et l'argentique. Plus précisément, il s'agit là de répondre à l'hypothèse selon laquelle l'hybridation des photographies, en noir et blanc, permet de produire des formes et des structures biomorphes capables de transformer la perception de l'image et reconfigurer l'expérience sensible de la nature chez le spectateur.

Foreword

This creative-research master's dissertation was produced as part of my master's degree in Research with a focus on Plastic Arts and Contemporary Creation, at the School of Arts at the Sorbonne, Paris 1 Panthéon-Sorbonne. It represents the culmination of five years of study conducted between 2021 and 2026.

Through a sensitive approach, I present research on the hybridization of nature based on a photographic practice that combines digital and analog photography. More specifically, the aim is to respond to the hypothesis that the hybridization of black-and-white photographs makes it possible to produce biomorphic forms and structures capable of transforming the viewer's perception of the image and reconfiguring their sensitive experience of nature.

Sommaire

Remerciements	p. 1.
Avant-propos (Foreword)	p. 2.
Sommaire	p. 3.
Citation	p. 5.
Introduction	p. 6.
I. L'hybridation photographique : vers une nouvelle représentation de l'image	p. 8.
1.1. Reconfigurer la perception par l'hybridation des images	p. 9.
2.2. Images mentales et formes biomorphes : la paréidolie comme illusion optique artistique	p. 27.
II. Le noir et blanc comme outil de transformation perceptive de l'image	p. 44.
2.1. Le trouble perceptif : la perte de repères visuels du réel	p. 45.
2.2. Mettre en avant les structures, formes et textures par l'usage du monochrome ..	p. 60.
III. Reconfigurer l'expérience sensible de la nature chez le spectateur	p. 72.
3.1. Une nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles	p. 73.
3.2. Faire émerger une relation renouvelée entre la nature et le spectateur	p. 87.
Conclusion	p. 99.
Bibliographie	p. 101.
Index Nominum	p. 109.

Index Rerum	p. 111.
Table des matières	p. 113.
Annexes	p. I.

Pour bien des artistes, la nature n'est ni une question, ni un terrain d'enquête, mais la source même à laquelle il faut puiser. Les œuvres d'art ne se jouent pas *devant* la nature, mais en son sein et dans un constant échange avec elle. Les créations naturelles sont artistiques et les créations artistiques sont naturelles. [...] Et un tel dialogue [avec la nature] est sans doute ce qui fait du champ artistique un espace où le regard est naturellement attentif à la nature et où il nous est donné d'expérimenter une résistance effective au poids que fait peser sur nos régimes d'existence la domination technologique du monde.¹

¹ Vincent Deville (dir.) et Rodolphe Olcèse (dir.). *L'art et les formes de la nature*. Paris : Éditions Hermann, 2023. p. 6.

Introduction

Pour un grand nombre d'artistes, l'art trouve son origine dans la nature. La nature n'est plus seulement un simple sujet de représentation, comme cela pouvait être le cas autrefois, mais est devenue une véritable source d'inspiration pour les artistes contemporains qui puisent leurs inspirations dans l'environnement naturel pour produire des créations artistiques. Néanmoins, l'artiste ne peut pas se tenir uniquement à distance de la nature, il doit avoir une interaction directe, une connexion avec la nature afin qu'il puisse produire des œuvres totalement marquées par cet environnement.

Cette relation qu'entretient l'artiste avec la nature est indispensable pour créer des œuvres où le regard du spectateur ne soit pas uniquement sensible aux technologies contemporaines particulièrement présentes, mais se concentre principalement sur l'origine de la création.

Dans ma pratique artistique, je produis des photographies numériques et argentiques en noir et blanc, où la nature constitue le point de départ de la création. Mes tirages monochromes résultent d'une combinaison de techniques numériques et argentiques, donnant naissance à des formes biomorphes et structures organiques. Je transforme, métamorphose et hybride les images de la nature que je photographie. Ces manipulations réalisées à l'aide de logiciels ou de transparents en négatif, produisent des représentations singulières, détachées d'une reproduction fidèle du réel, sans volonté de représenter clairement la réalité. Elles placent le spectateur face à des images semi-abstraites, uniques et intemporelles. Les tirages ne révèlent pas la totalité au premier regard et jouent sur la perception, l'ambiguïté et l'imagination du spectateur, entre le monde du vivant et le monde abstrait.

Ainsi, à partir de ma démarche artistique, ce présent mémoire de création-recherche repose sur l'hypothèse selon laquelle l'hybridation des photographies de la nature, en noir et blanc, permet de produire des formes et des structures biomorphes capables de transformer la perception de l'image et reconfigurer l'expérience sensible chez le spectateur.

Pour comprendre et répondre au mieux à cette hypothèse, cette recherche se structure en trois parties principales, chacune organisée en deux sous-parties.

La première grande partie de cette recherche s'intéresse à l'hybridation photographique qui tend vers une nouvelle représentation de l'image. Le premier point évoqué est la reconfiguration de la perception par l'hybridation des images. Le second point explore les

images mentales et formes biomorphes en s'appuyant sur la paréidolie en tant qu'illusion optique.

La seconde grande partie évoque l'utilisation du noir et blanc en photographie comme un outil de transformation perceptive de l'image. Cette partie débute par le trouble perceptif dû à la perte de repères visuels du réel dans la photographie. Puis, continue avec le deuxième point sur la mise en avant des structures, formes et textures grâce à l'usage du monochrome dans l'image.

Enfin, la dernière grande partie présente la reconfiguration de l'expérience sensible de la nature chez le spectateur. Cette reconfiguration passe d'abord par une nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles. Puis, apparaît l'émergence d'une relation renouvelée entre la nature et le spectateur.

Cette recherche s'articule autour de deux séries photographiques qui sont à découvrir tout au long de ce mémoire de création-recherche : *Symbioses hybrides* (2023-en cours) et *Empreintes hybrides* (2026).

Commencée en 2023, *Symbioses hybrides* est une série de photographies numériques qui constituent le point de départ de ma réflexion sur l'hybridation de la nature à travers la pratique de la photographie numérique.

La série *Empreintes hybrides* a seulement débuté en 2026 et participe également à ma réflexion sur l'hybridation de la nature. C'est une série de photographies argentiques qui résultent d'essais en laboratoire photographique.

PARTIE I

L'hybridation photographique : vers une nouvelle représentation de l'image

I. L'hybridation photographique : vers une nouvelle représentation de l'image

Héritière de la tradition, très active au XX^e siècle, des mélanges, collages, inclusions, incrustations, croisements et métissages entre les arts, l'hybridation numérique opère à un niveau plus profond : celui de l'unité d'information et de sa programmation. Pour ainsi dire - métaphoriquement - à un niveau quasi génétique. Elle affecte non seulement la morphogenèse des œuvres mais tous les phénomènes touchant à leur réception.².

1.1. Reconfigurer la perception par l'hybridation des images

Dans ma pratique de la photographie, le terme hybridation est initialement utilisé pour présenter mon processus de création. Ce mot est employé spécifiquement pour désigner des photographies qui se rencontrent et se superposent grâce à des logiciels ou des transparents, ce qui me permet de créer de nouvelles images singulières, inspirées de la réalité.

Concernant ma pratique de la photographie numérique, le terme hybridation est utilisé pour nommer une combinaison de deux ou plusieurs images numériques possible grâce à des logiciels sur ordinateur.

Pour ce qui est de ma pratique de la photographie argentique, le mot hybridation est utilisé pour évoquer le croisement entre deux ou plusieurs transparents sur un papier argentique photosensible dans un laboratoire photographique, sous un éclairage inactinique³.

De plus, l'hybridation plastique ou matérielle résulte de l'interaction entre la photographie et son support papier. Pour l'impression de mes tirages numériques et argentiques, j'utilise un papier *Awagami Unryu 55 g* qui laisse apparaître des fibres naturelles de kozo, et qui s'hybride harmonieusement avec mes photographies.

Aussi, le mot hybridation est tout simplement utilisé pour parler d'hybridation, de croisement entre deux ou plusieurs éléments organiques dans mes photographies, comme, à titre d'exemple, les végétaux.

² Edmond Couchot. « Numérique Art ». In : *Universalis Éducation Avancé* [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, consulté le 14/03/2026.

³ L'éclairage inactinique en laboratoire est un ensemble de lumières, généralement rouges, qui possèdent un spectre réduit pour chaque couleur, permettant ainsi de rendre le papier argentique insensible aux rayons lumineux et pouvoir réaliser des photographies sans être dans le noir total.

Une petite précision est nécessaire pour comprendre mon utilisation du terme hybridation. Dans ma pratique de la photographie, plus particulièrement numérique, il est techniquement possible de qualifier mes photographies de montage photographique, ou, autrement dit photomontage. Cependant, le mot hybridation est davantage privilégié. Effectivement, dans le domaine de la photographie, l'hybridation et le montage photographique sont deux notions proches, mais relèvent de champs lexicaux différents. L'hybridation renvoie davantage à un vocabulaire spécifiquement scientifique ou biologique, et le montage photographique appartient au domaine des arts numériques.

1.1.1. L'hybridation

L'ouvrage *Hybridation & art contemporain* est un essai théorique collaboratif, réalisé sous la direction de Raphael Cuir⁴ et guidé par plusieurs professionnels aux métiers multiples dans les domaines artistiques et esthétiques. C'est un ouvrage divisé en plusieurs parties qui propose une analyse théorique et artistique sur le concept d'hybridation dans l'art contemporain. Il évoque l'importance de l'hybride dans l'histoire de l'art et son évolution, en s'appuyant sur plusieurs artistes, différents procédés de créations et des œuvres novatrices. Pour, Raphael Cuir ainsi que ses collaborateurs ayant participé à la réalisation de cet ouvrage, l'hybridation est pensée comme une forme nouvelle et innovante d'expression pour les artistes, auxquels s'ajoutent parfois des significations sociales, culturelles, religieuses ou philosophiques. De plus, l'hybridation se présente sous différentes formes : l'interconnexion des idées, les rencontres culturelles, le mélange des techniques et des médiums, la réunion des différentes disciplines et domaines comme, à titre d'exemple, l'art, la nature et les technologies avec le duo d'artistes Scenocosme.

L'ouvrage *Hybridation & art contemporain* se compose de plusieurs parties, dont « L'hybridation : une méthode de l'art contemporain ? » de Raphael Cuir, première grande partie, après la préface, qui introduit le concept d'hybridation.

Effectivement, cette partie présente et définit ce concept. De manière évidente, cette partie débute par l'étymologie du mot hybride qui évoque le chaos et la démesure (*hubris*). Le terme hybride est lui-même un hybride, car c'est le résultat de la rencontre du grec *hubris* et du latin

⁴ Raphael Cuir est président de l'Association internationale des Critiques d'art France (AICA) et est également vice-président de l'AICA international. Il a donc contribué à la création, à la direction et à la production de nombreux ouvrages dans le domaine des arts.

hybrida. Raphael Cuir définit également l'hybride comme le résultat d'une réunion entre deux éléments diamétralement opposés comme, à titre d'exemple, certaines espèces animales : « L'hybride c'est à l'origine un composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis, en biologie c'est le mélange de deux espèces différentes comme la truie et le sanglier, l'âne et la jument. »⁵.

Selon le *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau⁶, dictionnaire des notions fondamentales en esthétique de 2004, le mot hybride est un nom et un adjectif provenant du latin *hybrida*, autrement dit de sang mêlé. Aussi, le terme hybride se dit d'un animal ou d'un végétal issu d'un croisement, au sens littéral du mot. Cependant, le philosophe Étienne Souriau mentionne le fait que, dans le domaine de l'esthétique de l'art, le mot hybride possède une connotation péjorative, car il suggère des rencontres artistiques peu concluantes : « En esthétique, ce terme est péjoratif. On qualifie d'*hybrides* des œuvres qui mélangent des influences, des styles ou des genres disparates et mal assimilés, d'où manque d'unité et disharmonie. »⁷.

Le mot hybride est un terme contemporain et maintenant populaire qui se propage rapidement depuis le mouvement Dada, entre 1916-1924, avec les compositions dadaïstes et surréalistes. À présent, il est utilisé dans plusieurs domaines comme, à titre d'exemple, les nouvelles technologies. Cependant, il convient de préciser que l'hybride est le résultat du processus d'hybridation. Raphael Cuir nous explique qu'avant tout, l'hybridation est un mot porteur d'ambiguïté, car c'est un mot polysémique avec plusieurs significations et définitions possibles selon le domaine et le contexte dans lesquels il est utilisé.

De plus, l'hybridation peut être considérée comme une méthode de création ou le résultat d'un processus artistique pour certains artistes. Dans les pratiques artistiques, il existe deux formes d'hybridation artistique : l'hybridation conceptuelle ou idéologique ; et l'hybridation plastique ou matérielle. Ces deux types d'hybridations peuvent se rejoindre dans une même œuvre artistique, ce qui est généralement le cas lorsque nous découvrons une œuvre d'art.

⁵ Raphael Cuir (dir.). *Hybridation & art contemporain*. Marseille et Paris : Éditions Al Dante et Aica France, 2013. p. 17.

⁶ Né en 1892 à Lille, fils du philosophe et esthéticien Paul Souriau, Étienne Souriau est un philosophe français, spécialisé dans l'esthétique française. Figure majeure de l'enseignement, il était également professeur d'esthétique à l'Université de Paris - Sorbonne. Il meurt en 1979, à Paris.

⁷ Étienne Souriau. *Vocabulaire d'esthétique*. Présentation et avant-propos par Anne Souriau. Paris : Éditions Presses Universitaires de France, 2004. p. 840.

Dans cet ouvrage de Raphael Cuir, se trouve un entretien entre Élisabeth Couturier⁸ et le groupe d'artistes Scenocosme. C'est un échange qui a marqué le début de ma réflexion sur l'hybridation.

Les artistes Anaïs met den Ancxt et Grégory Lasserre constituent le duo Scenocosme, hybride des mots scène et cosmos. Ensemble, ils hybrident la technologie, les arts sonores, les arts numériques et les végétaux naturels. Entre art, science et détournement de la technologie, le duo Scenocosme réalise des œuvres immersives et interactives avec le public, où le spectateur participe activement, parfois en s'intégrant pleinement à l'œuvre.

Dans cette interview, le duo Scenocosme explique que la notion d'hybridation est une notion qui a toujours animé leur pratique artistique et leurs œuvres. Dans leurs œuvres et installations, l'hybridation permet d'engager, d'éveiller et de développer les sens et les perceptions du spectateur. Ce processus active l'imaginaire du spectateur, ce qui est un point très important également dans ma pratique artistique.

Aussi, le duo Scenocosme met en avant un engagement écologique et questionne le rapport qu'entretient le spectateur avec son environnement, environnement comme milieu naturel : « Nous revendiquons avant tout une écoute et une compréhension des autres et de ce qui compose notre univers. Nous proposons un regard, une attention sensible et particulière qui interrogent de manière extraordinaire nos relations avec le vivant et l'environnement. »⁹.

Comme le duo Scenocosme, ma pratique artistique rassemble deux domaines différents. L'hybridation se fait entre la photographie et des éléments provenant de l'environnement naturel, principalement du milieu végétal. Par conséquent, ma réflexion se porte tout d'abord sur la perception des éléments naturels dans mes photographies numériques et argentiques par le spectateur.

À titre illustratif, *Akousmaflore*, réalisée en 2007, est une de leurs premières œuvres qui représente cette hybridation entre le vivant et la technologie. Dans cette installation interactive, les végétaux sont réactifs aux touchers électrostatiques des spectateurs et ainsi, produisent des sons grâce à un dispositif spécifique, diffusé via un système audio installé dans la salle d'exposition.

⁸ Élisabeth Couturier, critique d'art et commissaire d'expositions, est également membre de l'AICA France en tant que secrétaire générale au côté de Raphael Cuir.

⁹ Raphael Cuir (dir.). *Hybridation & art contemporain*, op. cit., p. 106.

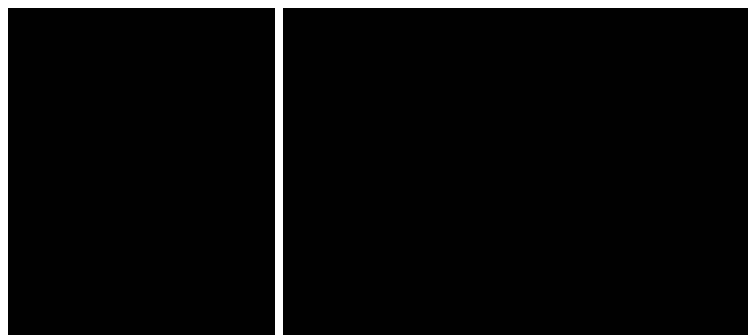


Figure 1. Scenocosme. *Akousmaflöre* (2007). Installation interactive.
Ordinateur, système audio, plantes en pots, interfaces électroniques et structure en bois.
Crédit photographique : Scenocosme.

1.1.2. L'appréhension de l'illusion avec Ernst Hans Gombrich

En utilisant la technique de l'hybridation pour produire mes photographies numériques et argentiques, mon objectif est de créer une nouvelle image, sans aucune volonté de représenter clairement et fidèlement le réel, mais de produire des réactions, des réflexions, des questionnements sur une image non reconnaissable au premier regard du spectateur et inspirée de l'environnement naturel existant.

Dans mon processus artistique, l'hybridation est un choix de départ qui a orienté ma démarche artistique ainsi que ma réflexion autour de cette démarche. L'hybridation est également un choix technique, je sélectionne ce que je souhaite mettre en évidence et ce que je souhaite faire disparaître ou dissimuler au spectateur. Cependant, je décide et contrôle ce que je donne à voir au spectateur, mais je ne peux pas déterminer de manière exacte la réception et la perception par le spectateur.

Avant toute chose, dans mes photographies numériques et argentiques, la perception de la nature hybride et des éléments qui la composent est indispensable.

Samba Doucoure, maître de conférences assimilé à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, explique que, pour le philosophe français Henri Bergson (1859-1941), la perception est nécessaire pour permettre à l'être humain d'entrer en relation avec la nature.

Selon le philosophe, il existe la perception globale de la nature, mais également la perception rétrospective de la nature. C'est une perception qui se porte sur les éléments qui composent l'environnement naturel, tout en permettant de rendre compte de l'intérêt que l'être humain porte dessus :

La perception est un moyen par lequel l'homme entre en rapport avec son environnement. Nous distinguons deux sortes de perception de l'environnement : celle qui se limite à l'observation superficielle de la nature et celle qui s'intéresse au sens interne des êtres, leur mouvement ou force créatrice, selon Henri Bergson.¹⁰

De plus, la réception d'une œuvre d'art par le spectateur passe inévitablement par la perception. L'hybridation mobilise le regard, la perception visuelle du spectateur et l'influence dans l'objectif de créer de la confusion, de l'ambiguïté, de produire une perturbation visuelle qui engage le spectateur à une nouvelle réflexion.

Dans mes photographies numériques et argentiques, l'illusion obtenue suite à l'hybridation interroge inévitablement l'interprétation possible du spectateur.

Le philosophe Étienne Souriau présente l'illusion comme une forme de tromperie qui affecte notre perception de la réalité :

L'illusion est une fausse apparence qui se joue de nous (du latin *ludere*, jouer). Dans l'illusion, il existe bien un objet réel (ce qui la sépare, par exemple de l'hallucination où on croit percevoir quelque chose là où il n'y a rien) ; mais il se présente d'une manière trompeuse, et nous avons l'impression qu'il est autre que ce qu'il est effectivement.¹¹

Dans l'ouvrage *L'art et l'illusion : Psychologie de la représentation picturale* de Ernst Hans Gombrich¹² de 1987, les conditions de l'illusion y sont évoquées dans la partie VII, ainsi que la position de l'ambiguïté dans le processus de compréhension dans la partie VIII.

Dans cet ouvrage théorique, Ernst Hans Gombrich explique pourquoi et comment l'illusion du réel peut être représentée sur une image picturale, simple projection de la réalité. Aussi, il évoque différents moyens de suggestion ainsi que le processus de projection du spectateur.

Tout d'abord, selon l'écrivain, la réception d'une image se déroule en deux grandes étapes : « Le rôle de l'image est, pour une part, d'attirer l'attention par la surprise de l'inattendu et de l'improbable, et ensuite de la retenir par le développement du processus d'interprétation. »¹³.

¹⁰ Samba Doucoure. « La perception de la nature chez Henri Bergson : entre science, esthétique et mystique », *Bergsoniana. Le Clos et l'ouvert*, 6|2025. [en ligne] sur la base de OpenEdition Journals. Consulté le 10/05/2026.

¹¹ Étienne Souriau. *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 854.

¹² Né en 1909 à Vienne en Autriche, historien de l'art du XX^e siècle, spécialiste des relations entre la psychologie et l'art, Ernst Hans Gombrich était le responsable du Warburg Institute et enseignant d'histoire de l'art à l'Université de Londres. Il meurt en 2001, à Londres.

¹³ Ernst Hans Gombrich. *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Traduit de l'anglais par Guy Durand. Paris : Éditions Gallimard, 1987. p. 556.

Premièrement, le spectateur reçoit l'image, c'est la réception de l'œuvre par le spectateur. Le spectateur découvre l'image, reçoit les premières informations et perçoit les premières sensations que l'image produit de manière indépendante. Cependant, le spectateur est libre et peut ne pas être réceptif et sensible à la réception de l'image ou d'une quelconque autre œuvre. Effectivement, l'artiste ne peut pas contraindre le spectateur à être sensible de son œuvre, mais son objectif est de capter l'attention du spectateur.

Secondement, le spectateur interprète l'œuvre. L'interprétation est la deuxième grande étape. C'est un phénomène qui s'active spontanément et instinctivement à la vue d'une image ou d'une œuvre quelconque. Le spectateur découvre, puis recherche et analyse pour comprendre ce qui se trouve en face de lui.

Aussi, la compréhension de cette image peut être faite à partir d'un élément complémentaire, comme un croquis préparatoire réalisé au départ du processus de création. À titre d'exemple, c'est ce que les historiens et spécialistes de l'art utilisent pour comprendre les peintures inachevées de l'artiste italien Léonard de Vinci (1452-1519).

Il en résulte que c'est à ce moment-là que la réflexion et l'imaginaire se manifestent et prennent effet chez le spectateur. Le spectateur va donc produire des hypothèses, créer des cohérences logiques et associer plusieurs éléments entre eux dans son esprit.

Il est évident que le regard et la réflexion du spectateur dépendent du caractère figuratif, semi-figuratif, mi-abstrait, et totalement abstrait de l'image, et évolueront en ce sens.

Par ailleurs, il est possible d'identifier un autre aspect important dans la réception d'une image et de sa compréhension. Selon Ernst Hans Gombrich dans ce même ouvrage, le processus de compréhension est le résultat des étapes précédentes, et est influencé par notre conditionnement culturel. Ce que d'autres théoriciens ont également nommé héritage culturel. Toujours selon l'historien de l'art du XX^e siècle, le conditionnement culturel est l'idée que notre manière de recevoir une image est conditionnée par notre vie, notre environnement, nos connaissances et nos expériences. Le conditionnement culturel du spectateur influence sa réception et sa représentation de l'image. L'image représente factuellement quelque chose, mais cette représentation est influencée par le conditionnement culturel, par notre univers. En conséquence, l'interprétation est propre au spectateur. L'interprétation de l'image réalisée par le spectateur est personnelle et subjective, mais peut-être commune si plusieurs spectateurs partagent un conditionnement culturel similaire. Le conditionnement culturel influence donc la projection mentale du spectateur, jamais totalement neutre :

Quand nous ne découvrons pas immédiatement cette cohérence logique, nous nous mettons aussitôt en quête d'un cadre de référence qui puisse nous la fournir ; nous soumettons à un nouvel examen la première hypothèse qui nous soit venue à l'esprit, concernant le type du "message" que contient ce que nous voyons devant nous. Dans le cadre de notre conditionnement culturel, nous faisons cela avec un tel automatisme que c'est à peine si nous prenons conscience de ce processus.¹⁴

Dans la partie VIII « Les ambiguïtés de la troisième dimension » de cet ouvrage, Ernst Hans Gombrich décrit l'illusion comme un ensemble incohérent de formes et de couleurs qui produit un effet de trouble perceptif.

Ce trouble perceptif va se préciser et se stabiliser quand l'interprétation du spectateur se rapproche de la réalité. La vitesse de compréhension et de reconnaissance dépend donc du spectateur ainsi que du degré d'illusion dans l'image.

Aussi, cet ensemble incohérent de formes et de couleurs provoque une illusion optique et influence l'interprétation de l'image par le spectateur. L'image suggère sans révéler la totalité et cela produit de l'ambiguïté chez le spectateur. Il ne peut pas identifier clairement et facilement le sujet de l'image, il n'y a pas cohérence logique.

Par ailleurs, il est probable que cette ambiguïté persiste chez le spectateur, car l'illusion visuelle persiste également dans l'image. L'illusion visuelle exerce une emprise directe sur le spectateur, car plusieurs interprétations de l'image peuvent se manifester et se croiser. Par conséquent, l'illusion visuelle suggère qu'il existe plusieurs formes d'interprétations possibles autour d'une même image pour un spectateur. Alors, il est totalement probable d'avoir des interprétations différentes et singulières si plusieurs spectateurs se réunissent et échangent entre eux.

Toutefois, l'illusion implique un processus de reconnaissance préalable. En effet, le spectateur doit reconnaître avant pour supposer et suggérer ce que montre l'image. Il n'est pas possible pour le spectateur de reconnaître quelque chose qu'il ne connaît pas ou qu'il n'a jamais observé antérieurement. Alors, plus le conditionnement culturel du spectateur est riche en informations et en références, plus il est possible pour lui d'émettre des hypothèses sur l'image et des suppositions sur son illusion.

¹⁴ *Ibid.*, p. 288-289.

1.1.3. Le processus d'imagination

L'utilisation de l'illusion dans une image, telle une photographie, actionne spontanément le processus d'imagination chez le spectateur. À la réception de l'image, le spectateur est incité à participer de manière active à la compréhension de l'image. Instinctivement, le spectateur va chercher, analyser et imaginer sur ce que représente l'image et se questionner sur les intentions de l'artiste.

Les images mentales sont le résultat du processus d'imagination. Le sujet de l'imagination et de la création d'images mentales sera développé davantage dans la partie suivante.

Ernst Hans Gombrich, toujours dans ce même ouvrage, évoque deux principales causes de satisfaction et de plaisir pour le spectateur : l'invitation à activer la *faculté imitative* et le processus d'imagination. C'est donc une participation du spectateur dans l'œuvre :

Nous avons vu que rien ne peut nous causer de plus grand plaisir que l'incitation à exercer notre "faculté imitative", notre imagination, et de participer ainsi à l'aventure créatrice de l'artiste. Mais pour que nous éprouvions ce plaisir, il ne faut pas que la transformation de l'image devienne facile au point de devenir automatique.¹⁵

Pour le spectateur, la *faculté imitative* est une faculté de perception du réel malgré le fait que l'image possède une illusion. Cette faculté se construit par l'expérience, mais n'est pas innée. La *faculté imitative* peut être assimilée à la condition culturelle du spectateur.

En créant une image, l'artiste laisse percevoir des fragments du réel. Ces fragments du réel sont des indices pour l'interprétation et orientent le processus d'imagination chez le spectateur. Par conséquent, les indices visuels dans l'image proposés par l'artiste et le processus d'imagination chez le spectateur se complètent et fonctionnent ensemble pour percevoir le réel. C'est une quête de sens active pour le spectateur. Cependant, pour que le spectateur ressente cette satisfaction de participation, les indices visuels dans l'image proposés par l'artiste doivent être subtils et ne doivent pas révéler la totalité de l'image en un regard. L'artiste doit sélectionner avec soin et minutie ce qu'il souhaite donner à voir ou bien dissimuler au spectateur. L'artiste doit donc atteindre un équilibre pour que l'illusion fonctionne et pour que le spectateur active son processus d'imagination et apprécie pleinement son expérience d'interprétation.

¹⁵ *Ibid.*, p. 348.

Ernst Hans Gombrich cite lui-même dans son ouvrage l'écrivain français Quatremère de Quincy (1755-1849), autrement appelé Antoine Chrysostome, qui mentionne le plaisir que procure l'effort lorsque nous cherchons à comprendre une illusion équilibrée : « Le plaisir que peut procurer l'illusion, assurait-il [Quatremère de Quincy], vient précisément de l'effort qu'accomplit l'esprit pour supprimer la différence qui sépare l'art de la réalité. Lorsque l'illusion est trop complète, ce plaisir disparaît. »¹⁶.

Paradoxalement, l'artiste n'a pas la capacité de contrôler en totalité le processus d'imagination du spectateur. L'artiste suggère le réel par des indices visuels, ce qui produit de l'ambiguïté dans l'image, mais ne contrôle pas l'imagination du spectateur et les images mentales que celui-ci va produire. Par conséquent, l'artiste oriente le spectateur, mais le spectateur est libre de choisir l'interprétation qu'il souhaite donner à l'image.

Enfin, l'illusion produit des images non figuratives, mi-abstraites ou totalement abstraites pour certaines. L'image non figurative, mi-abstraite ou abstraite est influencée par notre manière de percevoir et de comprendre le monde réel et par nos expériences, notre héritage culturel. De manière inverse, le monde réel et nos expériences influencent la manière de percevoir et de comprendre les images non figuratives ou abstraites : « L'art non figuratif lui-même tire une partie de son sens et de ses effets de nos habitudes et d'une attitude mentale que nous avons acquise en apprenant à interpréter les représentations. »¹⁷.

1.1.4. L'illusion dans la photographie avec Joan Fontcuberta

Joan Fontcuberta¹⁸ est un artiste contemporain qui a réalisé une série photographique qui explore la notion d'illusion et d'ambiguïté dans l'image. Dans sa pratique artistique de la photographie, Joan Fontcuberta s'est intéressé à la technique du photomontage et aux différentes manipulations photographiques possibles en s'éloignant de la photographie traditionnelle et académique.

Entre réalité et fiction, Joan Fontcuberta questionne l'objectivité en photographie, et interroge notre rapport aux images et aux vivants dans une société contemporaine.

¹⁶ *Ibid.*, p. 348.

¹⁷ *Ibid.*, p. 358.

¹⁸ Joan Fontcuberta, dont le nom complet est Joan Fontcuberta Villa, est un artiste plasticien photographe, de nationalité espagnole. D'origine catalane, l'artiste est né en 1955 à Barcelone, en Espagne.

Entre 1982 et 1984, Joan Fontcuberta réalise la série photographique *Herbarium*, se traduisant par *Herbier* en langue française. Les photographies sont réalisées à partir d'objets industriels, des restes d'animaux et des parties de végétaux, généralement considérées comme des déchets inutilisables et sans intérêts pour la société.

Suite à l'exposition *De natura* au Palais des Beaux-arts de Lille, du 19 mai 2010 au 17 juin 2010, dans le cadre des Transphotographiques¹⁹, Jean-Marie Wynants, journaliste et rédacteur, s'entretient avec l'artiste photographe Joan Fontcuberta.

Lors de cet échange, Joan Fontcuberta évoque le point de départ de son processus artistique, évoque ses objectifs et rappelle ses inspirations autour de sa série photographique *Herbarium* :

Il s'agit de mes premiers travaux de ce type. Ici, j'applique la manipulation à l'objet de la photographie. Ces fleurs sont créées à partir de déchets industriels que je récoltais autour de Barcelone. L'une d'elles est faite de papier-toilette et d'un morceau de caoutchouc brûlé. Pour une autre, j'ai utilisé un blaireau à barbe usagé. [...]. C'est comme une parodie de la nouvelle objectivité, des séries à la manière des Becher mais aussi de l'univers végétal de Karl Blossfeldt.²⁰

Avec cette série photographique *Herbarium*, Joan Fontcuberta rend hommage à l'artiste photographe Karl Blossfeldt²¹ en s'inspirant de ses photographies représentant la nature et le vivant végétal.

Les macrophotographies de Karl Blossfeldt mettent en évidence le lien entre les formes de l'art et celles de la nature. À travers sa pratique de la photographie, Karl Blossfeldt souhaite mettre en valeur la dimension sculpturale et architecturale des végétaux.

Karl Blossfeldt est une référence incontournable dans le domaine de la représentation des formes de la nature. Ses photographies sont présentées et commentées dans la prochaine partie, accompagnées du travail Ernst Haeckel, biologiste et philosophe allemand ayant observé et représenté les micros-organismes sous-marins au microscope, révélant également la grande diversité géométrique du vivant.

¹⁹ Les Transphotographiques est un festival photographique organisé par la Maison de la Photographie de Lille.

²⁰ Jean Marie Wynants. « Photographie / L'artiste espagnol interroge notre regard - Joan Fontcuberta, manipulateur d'images », Juin 2010. sur la base de Transphotographiques. Consulté le 01/03/2026.

²¹ Né en 1865 à Schielo, Harz, en Allemagne, Karl Blossfeldt est un artiste photographe allemand spécialisé dans la photographie documentaire botanique. Il meurt en 1932 à Berlin, en Allemagne.

Herbarium est une série photographique où Joan Fontcuberta présente ses hybridations comme des plantes illusoires qu'il photographie en noir et blanc sur un fond neutre, portant le regard du spectateur uniquement sur le sujet photographique et non sur l'arrière-plan de l'image, mettant ainsi en évidence le sujet photographié.

Dans ses photographies, le noir et blanc permet une décontextualisation du sujet et donc une perte de repères pour le spectateur, et renforce évidemment l'illusion optique dans l'image. L'utilisation du noir et blanc en photographie est développée ultérieurement.

Cette série de photographies questionne évidemment l'objectivité photographique. L'artiste Joan Fontcuberta manipule la perception du spectateur en exerçant sa capacité à produire ou reproduire le réel.

Le spectateur observe les photographies et y perçoit de nouvelles formes végétales qui ne sont en réalité que des illusions visuelles. Le spectateur perçoit des formes biomorphes ou organiques, parfois reconnaissables et identifiables, parfois ambiguës et trompeuses. L'ambiguïté produite par le sujet photographique conduit le spectateur à interroger le degré de réalité du sujet représenté.

Grâce au conditionnement culturel et à la *faculté imitative*, le spectateur identifie une forme végétale, mais celle-ci semble à la fois réelle et illusoire.

Dans ma pratique de la photographie numérique et argentique, je réalise des tirages où l'illusion visuelle est présente et s'impose dès le premier regard du spectateur. Au premier regard, le spectateur perçoit l'image et son illusion visuelle, et cette illusion permet le début de l'interprétation de l'image par le spectateur.

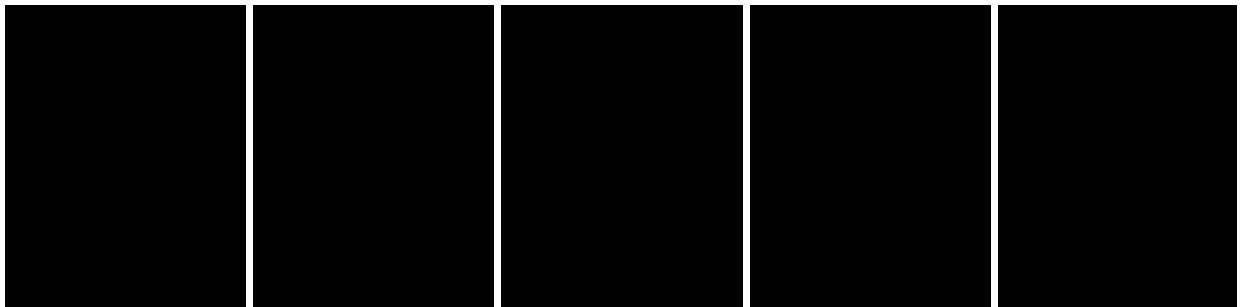


Figure 2. Joan Fontcuberta. *Herbarium* (1982-1984). Tirages gélatino-argentiques. 39,4 x 29,8 cm.

Crédit photographique : Joan Fontcuberta - Galerie Kominek à Berlin.

1.1.5. Mon processus de création hybride

Mon processus artistique commence par une marche contemplative dans le paysage avec mon appareil photographique (reflex numérique), principalement dans des espaces verts, des lieux forestiers et des milieux végétalisés. Cette rencontre avec ces différents environnements est une rencontre singulière et particulièrement physique. C'est une expérience sensorielle et immersive avec la nature et sa biodiversité. Les formes organiques du vivant, principalement du vivant végétal, sont les sujets de mes photographies.

Le point de départ de l'illusion visuelle dans mes photographies est la prise de vue minutieuse. Ma prise de vue explore le détail et la structure organique à l'échelle macroscopique, visible à l'œil nu par l'être humain. La macrophotographie permet de commencer à installer l'illusion visuelle grâce à une perte de repère et une redécouverte des formes de la nature.

Puis, commence la deuxième étape de mon processus artistique. Après le téléchargement des photographies numériques, la production et le traitement des images ont lieu sur mon ordinateur et sont différents si l'objectif final est d'obtenir une impression de jet d'encre pigmentaire sur papier photographique ou bien un tirage sur papier photosensible argentique.

En photographie argentique, je prépare sur ordinateur mes photographies numériques que je mets en noir et blanc, puis en négatif, en retravaillant les contrastes et les lumières. La mise en négatif de la photographie numérique permet l'obtention d'une image argentique positive au laboratoire photographique.

Dans un centre d'impression, les photographies négatives sont ensuite imprimées sur des rhodoïds transparents, et la taille des transparents dépend du résultat que je souhaite obtenir au laboratoire photographique. L'agrandissement des transparents entraîne automatiquement celui des formes représentées.

Dans le laboratoire photographique, sous un éclairage inactinique, commence l'hybridation des photographies négatives sur transparents. Sous un agrandisseur, après quelques réglages indispensables, je superpose deux ou plusieurs transparents au-dessus d'un papier photosensible argentique : c'est la technique photographique du photogramme. La sélection des transparents se fait sur leurs compatibilités visuelles pour produire une harmonie de l'image photographique.

Étienne Souriau définit cette pratique du photogramme : « Il est cependant possible d'obtenir des empreintes photographiques sans recours à un dispositif optique : c'est le cas des *photogrammes* qui sont réalisés par la mise en contact direct de la surface sensible et de l'objet dont on veut obtenir une empreinte. »²².

Je fixe ensuite l'image sur le papier photosensible argentique en activant le minuteur de l'agrandisseur qui actionne la lumière de celui-ci. Le résultat de l'image ne peut être totalement anticipé et sera découvert lorsque l'image sera placée dans le bain révélateur. Aussi, l'utilisation d'un filtre à positionner sur la lumière de l'agrandisseur est parfois nécessaire. Le filtre me permet d'ajuster et de varier les contrastes et les lumières de la photographie en ayant des gris avec plus ou moins d'intensité. Mes photographies sont réalisées uniquement sur papier photosensible argentique noir et blanc.

Cependant, il est difficile de produire des photographies argentiques grand format sous des agrandisseurs traditionnels en laboratoire photographique. Aussi, le résultat des photographies argentiques est fluctuant. C'est un processus artistique où le résultat final dépend de plusieurs facteurs, comme la qualité de mes photographies numériques, l'impression de mes rhodoïds transparents, de la qualité du papier photographique photosensible, du temps d'exposition et de l'intensité de la lumière de l'agrandisseur, du papier photosensible argentique, de la chimie utilisée et du temps passé dans les bacs de chimie (révélateur, bain d'arrêt, fixateur et rinçage).

Dans ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique, il est nécessaire de mentionner la présence du hasard objectif lors de plusieurs étapes de création des images. La photographie argentique est une pratique artistique physique où je suis en contact direct avec la matière du début jusqu'à la fin du processus artistique, accompagné d'incertitudes et de surprises. Par conséquent, ce processus de création peut être approché par la notion de hasard objectif développé par le théoricien André Breton²³.

C'est à travers différents ouvrages littéraires, la rédaction d'essais théoriques et plusieurs entretiens que l'auteur André Breton présente et développe plusieurs définitions et interprétations du hasard objectif, inspirées des principes fondamentaux de la philosophie, de la psychanalyse et de la science. Pour lui, lors de la création, le hasard objectif peut se définir par des correspondances inattendues reflétant l'imaginaire de l'artiste. Ce sont des coïncidences, des

²² Étienne Souriau. *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 1131.

²³ Né en 1896 à Tinchébray, en France, André Breton est un écrivain et théoricien français du surréalisme au 20^e siècle. Il meurt en 1966 à Paris, en France.

apparitions ou des rencontres inattendues qui influencent inconsciemment notre imagination en provoquant du désir pour ce genre de choses.

En conséquence, le hasard objectif permet la création d'une œuvre reflétant l'imagination et pas seulement la réalité, de manière inattendue. Aussi, le hasard objectif est donc subjectif.

Paradoxalement, la photographie numérique est une pratique où je suis en contact avec la matière uniquement durant ma marche dans le paysage et à la réception de l'impression papier de la photographie. Une partie du processus artistique nécessite un savoir et une expertise et des moyens techniques d'impression que je ne possède pas encore. Alors, ce processus de création peut être également approché par la notion de hasard objectif d'André Breton.

En photographie numérique, pour réaliser une image, je réalise une série de manipulations informatiques sur mon ordinateur à l'aide de différents logiciels. Je commence par créer de nombreuses superpositions de photographies que j'ai prises préalablement lors de ma marche dans le paysage. Cette expérimentation me permet de prévoir en avance le degré d'illusion visuelle que je veux donner à mon image définitive et de sélectionner les photographies qui s'hybrident naturellement et de manière cohérente, produisant ainsi une harmonie visuelle dans l'image photographique. Selon les formes organiques et biomorphes ou bien des textures visuellement dominantes, certaines de mes photographies participent plus efficacement à la construction de l'illusion dans l'image photographique. Parfois, il est nécessaire d'agrandir numériquement certaines photographies pour accentuer l'illusion visuelle dans l'image photographique.

Après l'étape de superposition des images photographiques, je réalise une conversion volontaire de ma photographie en noir et blanc et réajuste au besoin les contrastes et les lumières de la photographie. Les raisons de l'utilisation du noir et blanc seront évoquées ultérieurement. Manipulations informatiques terminées, je télécharge ma photographie terminée pour pouvoir la transmettre à une entreprise d'impressions spécialisée dans le domaine de la photographie. Pour obtenir une impression papier de la photographie, j'ai l'obligation de passer par une entreprise d'impressions spécialisée dans le domaine de la photographie, car mes impressions sont des tirages jet d'encre pigmentaire grands formats et imprimés sur un papier photographique non conventionnel et non traditionnel. Mes tirages sont présentés sur un papier *Awagami Unryu 55 g*. J'évoquerais plus en détail les raisons de l'utilisation de ce papier et son origine dans la partie suivante.

Comme l'agrandissement de mes photographies durant les manipulations informatiques sur ordinateur, les tirages jet d'encre pigmentaire grands formats permettent de perdre de repères réels, une perte de l'échelle réelle de la macrophotographie. Par conséquent, la perception de l'échelle est modifiée volontairement, produisant une perte de repère pour le spectateur lorsqu'il regarde l'image photographique. C'est une illusion visuelle d'échelle.

Plus encore, je réalise aussi des grands tirages présentés sur ce même papier *Awagami Unryu 55 g* à partir de mes photographies argentiques réalisées en laboratoire, sous un éclairage inactinique. Après avoir terminé le processus de création de l'image argentique, je numérise la photographie dans le but de transformer sa nature. La photographie argentique devient alors une photographie numérique que j'imprime également par une entreprise d'impression spécialisée dans le domaine de la photographie. Ce processus d'hybridation entre le numérique et l'argentique poursuit le même objectif que ceux évoqués précédemment.

La photographie argentique et la photographie numérique ont des processus artistiques similaires. Cependant, la production des images photographiques est singulière et unique pour chaque image photographique que je produis. L'expérience de création de l'image influence la relation que j'entretiens avec celle-ci.

Les photographies numériques et argentiques ne relèvent pas la totalité au premier regard du spectateur et jouent sur la perception du spectateur. Le spectateur ne parvient pas à identifier clairement ce qui se présente en face de lui et ressent donc un sentiment d'ambiguïté.

Le trouble perceptif que perçoit le spectateur dans l'image est dû principalement à l'hybridation des photographies. Cette superposition d'images produit une image abstraite, illusoire et non représentative du réel.

C'est à partir des photographies des formes de la nature et de leurs structures que l'hybridation des photographies donne naissance à une nouvelle image avec de multiples formes biomorphes et organiques et ce sont ces formes qui amènent le spectateur dans une expérience d'interprétation réflexive et imaginaire. Ainsi, c'est l'imaginaire du spectateur qui produit des images mentales.

C'est également une quête de sens et une recherche d'associations, entre le monde organique et le monde de l'abstraction. Le spectateur analyse et cherche à déterminer clairement le sujet photographique, à donner du sens et à comparer à partir de son expérience. Le spectateur perçoit ce dont il se souvient, selon son héritage culturel.

Grâce à l'hybridation des images photographiques, les lignes et les formes se croisent et se superposent, donnant naissance à une image labyrinthique où le regard du spectateur circule de manière continue sur l'intégralité de l'image photographique. Par conséquent, le temps d'observation est allongé. Le spectateur est libre d'interpréter à sa manière et de ressentir ce qu'il souhaite.

De plus, les photographies numériques et argentiques ne possèdent pas de sens d'observation prédéfini et peuvent se regarder dans tous les sens possibles. Cette désorientation est due à une perte de repère dans l'image photographique. Cependant, je propose un sens au spectateur lors de la présentation de mes photographies. Le sens présenté au spectateur est défini lors des premières manipulations numériques sur ordinateur.



Figure 3. Alissa Fargier. *Hybridation 1* (2023). Série *Symbioses hybrides*, 2023-en cours. 60 x 80 cm.
Photographies numériques. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.
Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Figure 4. Alissa Fargier. *Empreinte 1* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.
Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.
Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

1.2. Images mentales et formes biomorphes : la paréidolie comme illusion optique artistique

Selon l'esthéticien français Étienne Souriau, l'imagination est un mot polysémique, mais qui se caractérise principalement par la capacité de créer ou d'inventer des images avec plus ou moins de précision. Par ailleurs, ces images sont des images mentales produites par l'imagination.

En conséquence, ce sont des projections mentales qui résultent de l'imagination du spectateur suite à la perception de l'image. Paradoxalement à la perception, l'imagination ne sollicite pas nécessairement les sensations du spectateur :

L'imagination est ici la capacité de se représenter avec plus ou moins de richesse ou de précision des êtres et des choses, d'une manière analogue à la perception en ce qui concerne le contenu d'aspect sensoriel, mais, à la différence de la perception, par un processus intérieur, subjectif, sans passer par l'excitation des organes des sens.²⁴

Cependant, le processus d'imagination est dépendant de la perception du spectateur. Le déclenchement du processus d'imagination nécessite impérativement une perception de l'image par le spectateur.

Lors de la réception de l'image, le spectateur doit percevoir l'image avant de pouvoir mettre en marche son processus d'imagination. La perception de l'image est donc un élément déterminant du processus d'imagination.

Par conséquent, le processus d'imagination déclenche et se développe à partir de la réception de l'image par le spectateur.

Pour mémoire, la réception et la perception de l'image par le spectateur sont influencées par le conditionnement culturel de celui-ci. Le conditionnement culturel se construit à partir des expériences du spectateur qu'il a vécu au cours de son existence.

Alors, le conditionnement culturel influence aussi indirectement le processus d'imagination du spectateur et affecte la création des images mentales chez celui-ci.

²⁴ Étienne Souriau. *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 859.

1.2.1. L'imagination des formes de la nature avec Iglïka Christova

L'ouvrage *Penser et créer le microcosme : Du dessin d'observation au « dessin vivant »* est une thèse en création-recherche écrite par Iglïka Christova²⁵ et publiée en 2024.

Comme le duo d'artistes Scenocosme, l'artiste Iglïka Christova possède une pratique artistique expérimentale et une recherche interdisciplinaire entre les arts et les sciences, plus particulièrement la biologie du microcosme. C'est une artiste plasticienne qui s'intéresse et développe une réflexion autour du monde vivant microscopique, utilisant les micro-organismes comme un matériau artistique, et différentes techniques et médiums. Sa pratique artistique s'articule autour de dessins de micro-organismes tout en repensant les limites du dessin traditionnel et académique. À partir des micro-organismes, Iglïka Christova réalise des dessins actifs et évolutifs, questionnant la transformation imprévisible de ses dessins et la place du geste humain, principalement celui de l'artiste.

Iglïka Christova situe son travail à la frontière entre la mimesis et de l'imagination : « Le microscope est certes un représentant du savoir et de l'objectivité scientifique, mais il m'est aussi apparu comme un puissant instrument de l'imagination. Il incarnait pour moi, la promesse d'une "rencontre" audacieuse entre la science et la rêverie. »²⁶.

Dans sa pratique artistique, l'artiste ne cherche pas à représenter fidèlement le réel, mais donne à voir une image illusoire du réel au spectateur tout en conservant une part de la réalité. L'artiste utilise comme point de départ à la création des éléments provenant du réel et développe sa création autour de ce point de départ tout en maintenant un lien avec la réalité.

Dans sa thèse *Penser et créer le microcosme. Du dessin d'observation au « dessin vivant »*, précisément dans la partie « Puiser les formes naturelles pour créer un univers graphique autonome », Iglïka Christova évoque son processus artistique expérimental ainsi que son mode de sélection des formes de la nature pour créer un organisme indépendant.

²⁵ Née en 1979 à Sofia, capitale de la Bulgarie, Iglïka Christova est une artiste plasticienne franco-bulgare dont le parcours artistique a commencé aux Beaux-Arts de Sofia, en Bulgarie. C'est lors de son parcours académique aux Beaux-Arts de Sofia qu'elle découvre et développe un intérêt pour la pratique du dessin. Elle est également docteure en Arts plastiques et Sciences de l'art de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

²⁶ Marie-Laure Desjardins. « Les conversations avec le vivant d'Iglïka Christova », Avril 2020. [en ligne] sur la base ArtsHebdoMédias - Site d'information dédié à l'art contemporain. Consulté le 09/03/2026.

Cette partie de l'ouvrage commence par souligner le rôle essentiel de l'observation et de l'imagination dans le processus artistique et réflexif de l'artiste.

Comme expliqué précédemment, pour le spectateur, l'imagination est une manière de percevoir influencée par les expériences intimes et singulières, permettant ainsi la production d'images mentales.

Pour Iglia Christova, l'imagination est un élément fondamental de sa pratique artistique expérimentale et de sa réflexion. L'imagination est influencée par le savoir qu'elle a acquis et ses représentations scientifiques qu'elle a observé attentivement et étudié progressivement au cours de ses recherches dans le domaine, inspirées notamment des études scientifiques de la biologiste américaine Lynn Margulis (1938-2011).

Selon l'artiste, le rôle de l'imagination est d'enrichir ou de compléter l'image du microcosme perçue par le spectateur. C'est de la perception de l'image par le spectateur qui active l'imagination chez le spectateur, permettant ainsi de la production d'une ou plusieurs images mentales. Dans son inconscient, le spectateur produit de manière intuitive et spontanée des images mentales à partir de l'image perçue réalisée par l'artiste. C'est un phénomène singulier déterminé par les expériences individuelles des spectateurs.

En parallèle, la conséquence du processus d'imagination est la naissance d'une image mentale chez le spectateur, et cette image mentale est le résultat du regard sur l'image du microcosme, et des expériences et connaissances du spectateur.

Étienne Souriau soutient que l'image mentale est une visualisation totalement subjective, similaire à une perception réelle, mais qui n'est pas d'origine sensorielle :

L'image mentale est une représentation ayant un contenu analogue à celui d'une perception, mais elle est due à un processus psychique et non à l'excitation matérielle d'un organe des sens ; elle est purement subjective. Souvent visuelle, [...], elle peut évoquer n'importe quel sens ; mais elle est sans relation avec l'acuité réelle du sens correspondant.²⁷

Par ailleurs, la manière dont le spectateur se confronte et s'imprègne d'images scientifiques du microcosme et la manière dont il acquiert diverses expériences influence et impact le processus d'imagination. Par conséquent, si le spectateur se confronte davantage et s'imprègne activement des images tout en acquérant de nombreuses expériences, alors, il disposera davantage de matière pour nourrir son imaginaire et élargira le champ de son

²⁷ Étienne Souriau. *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 857.

imagination. Dans ces conditions, le spectateur produira automatiquement un grand nombre d'images mentales. À l'inverse, si le spectateur n'est pas habituellement confronté à des images et ses expériences sont fortement limitées, alors, le champ de son imagination sera restreint, ne permettant pas au processus d'imagination de fonctionner de manière optimale.

La quantité de ses expériences est importante, mais la qualité l'est tout autant.

Ce phénomène d'enrichissement de connaissances et de recherche d'expériences pour le spectateur est similaire, voire identique pour l'artiste. Effectivement, pour les artistes, c'est une nécessité de se confronter et d'observer un grand nombre d'images, et c'est aussi indispensable de vivre et d'accumuler de nombreuses expériences.

Comme pour l'artiste Iglïka Christova, ce phénomène d'enrichissement et de recherche fait partie du processus artistique de l'artiste et permet à l'artiste d'avoir les ressources nécessaires pour alimenter sa réflexion et son processus de création, permettant ainsi la réalisation d'une œuvre chargée de significations et d'influences. Par ailleurs, une œuvre qui reflète le cheminement de l'artiste est susceptible de toucher un public plus large par les multiples interprétations, et possiblement par la production de plusieurs images mentales.

Toujours dans son ouvrage, Iglïka Christova présente et analyse plusieurs de ses œuvres réalisées au cours de sa thèse à l'Institut ACTE et à l'École doctorale (APESA).

Micro-poétique est une œuvre *in situ* de l'artiste Iglïka Christova, réalisée en 2018 pour une exposition permanente dans le centre PARCC (Paris Centre de recherche cardiovasculaire Hôpital Européen Georges-Pompidou). Cette œuvre est une installation *in situ* qui se divise en treize images dessinées sur des plaques de verre en forme circulaire de 119 x 109 cm, faisant référence aux outils scientifiques en verre utilisés pour l'observation des micro-organismes en laboratoire (boîte de Pétri).

Comme évoqué précédemment, au moyen de cette œuvre, l'artiste porte sa réflexion sur la transition de la mimesis vers un univers graphique et imaginaire, résultat du processus d'imagination de l'artiste : « D'une création graphique à l'autre, le dessin s'appuie sur l'image scientifique en passant par la mimesis pour s'émanciper graduellement vers un univers imaginaire. Il s'agit souvent de faire cohabiter sur un même support l'image de microscopie initiale avec le dessin. »²⁸.

²⁸ Iglïka Christova. *Penser et créer avec le microcosme - Du dessin d'observation au « dessin vivant »*. Sofia : Éditions Cieca Alos, 2024. p. 30.

Aussi, dans la totalité des images de cette installation, deux parties distinctes sont observables. La première partie de l'image est la représentation réelle des micro-organismes en couleurs. Cette partie de l'image constitue le point de départ de la création du dessin pour l'artiste. La seconde partie de l'image est le dessin de l'artiste réalisé en noir et blanc après l'observation et la sélection de l'image initiale. Par conséquent, cette installation présente la cohabitation entre l'image réelle des micro-organismes en couleurs et du dessin en noir et blanc réalisé par l'artiste. L'utilisation du noir et blanc dans l'image est traitée dans la prochaine partie : « Cette cohabitation entre mon univers graphique (toujours en noir et blanc) et l'image scientifique en couleur permet de montrer comment le dessin cherche à s'approprier certains éléments récurrents de la structure des formes du vivant. »²⁹.

Dans ces différentes compositions graphiques émergent diverses structures et formes de la nature. Ce sont des formes biomorphes et organiques qui résultent d'une minutieuse observation et d'une précise sélection par l'artiste. Iglia Christova a étudié et s'est inspirée d'images scientifiques et des formes réelles naturelles pour créer une potentielle suite logique ou une évolution de développement possible, comme un nouvel univers imaginaire semblable au réel. Notamment, dans son œuvre *Micro-poétique* de 2018, Iglia Christova prend pour point de départ des vaisseaux sanguins provenant de souris observés au microscope à l'échelle cellulaire et développe une composition graphique à partir de ce point de départ : « Le dessin imite tout d'abord les éléments observés dans l'image de microscopie pour les recomposer et créer des ordres nouveaux. »³⁰.

Le processus artistique de l'artiste Iglia Christova se sépare en plusieurs parties, toutes aussi importantes les unes que les autres et indispensables pour la production d'une composition graphique équilibrée et efficace auprès du spectateur. Du choix du sujet jusqu'à la réalisation du dessin, cette pratique artistique autour des formes et structures vivantes se décompose en quatre étapes distinctes :

La première phase est le choix de l'objet d'étude déterminé par l'artiste, en collaboration avec un ou plusieurs scientifiques spécialisés dans ce domaine d'étude, et est influencée par la situation écologique contemporaine. C'est à ce moment précis que débute le croisement des disciplines, une rencontre entre l'art et la science.

²⁹ *Ibid.*, p. 31.

³⁰ *Ibid.*, p. 32.

La deuxième phase est la découverte, l'observation et l'analyse au microscope des micros-organismes à l'échelle cellulaire. C'est une quête de connaissance pour l'artiste qui découvre les structures et formes de la nature à l'échelle microscopique. Le regard que porte l'artiste sur ce monde imperceptible à l'œil nu est évidemment différent de celui du scientifique, habitué à observer régulièrement cet univers riche en éléments qui le composent. Le rôle fondamental de l'imagination intervient à ce moment précis. Lors de cette deuxième phase, l'artiste présuppose le résultat de son imagination sur la création de l'œuvre et les conséquences du processus d'imagination sur les spectateurs à la réception de cette œuvre.

La troisième phase est la désignation des images selon la pertinence des éléments qui la composent, pour la production d'une composition graphique équilibrée et harmonieuse. Cette désignation d'images peut se faire seule ou avec l'aide de scientifiques. L'artiste ne retient que peu d'images sur une série importante d'images observées et analysées. Aussi, les images sont traitées informatiquement pour les rendre plus accessibles et attrayantes en dévoilant les diverses structures et formes du vivant. Une sélection des images attentives permet de concentrer le regard du spectateur spontanément à la réception de l'image. Certaines parties d'images se superposent donnant lieu à de nouvelles représentations microscopiques. C'est une étape essentielle qui est présente aussi dans ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique.

Le traitement informatique des images de microscopie peut également donner lieu à des juxtapositions d'éléments issus de plusieurs images de microscopie. Cette recomposition des éléments captés vise à superposer dans l'espace de la feuille - ou sur tout autre support - différents rapports d'échelle.³¹

Les trois étapes exposées précédemment sont considérées par l'artiste Iglia Christova comme des étapes préparatoires à la création du dessin.

La dernière phase est la réalisation de la composition graphique à partir des images des micro-organismes sélectionnées et manipulées informatiquement, quelquefois avec l'aide de scientifiques, et en faisant appel au processus d'imagination de l'artiste. Iglia Christova met en relation les images des micro-organismes réels avec le dessin inspiré de ces micro-organismes.

³¹ *Ibid.*, p. 49.

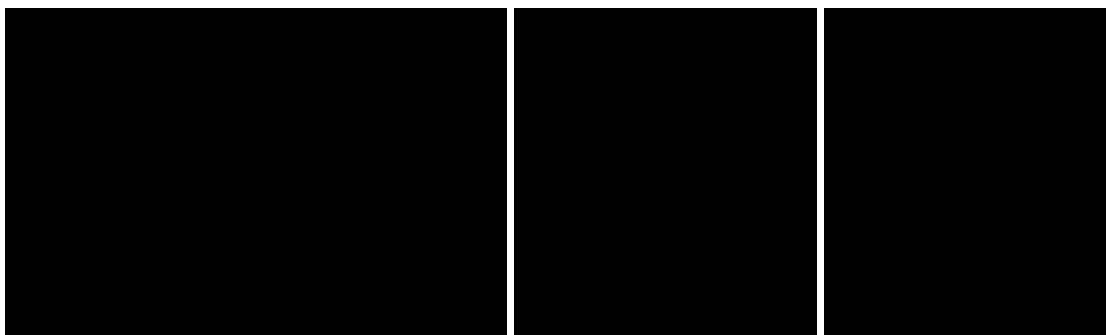


Figure 5. Iglia Christova. *Micro-poétique* (2018). Installation *in situ* de treize œuvres sur verre. 119 x 109 cm.
Paris Centre de recherche cardiovasculaire Hôpital Européen Georges-Pompidou (PARCC).
Crédit photographique : Iglia Christova.

1.2.2. L'émergence des formes biomorphes

Dans ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique, mon processus de création est similaire à celui de l'artiste Iglia Christova. Ce processus se divise également en plusieurs étapes de création dans l'objectif de produire une image photographique hybride où l'imagination du spectateur se développe pleinement à partir de l'illusion optique dans l'image. Selon les différentes étapes de création dans ma pratique artistique, il est possible d'observer le hasard objectif, comme, à titre d'exemple, lors de la création d'une nouvelle l'image par l'hybridation des structures organiques et formes biomorphes photographiées préalablement.

Comme dans le processus artistique de Iglia Christova, la sélection du sujet photographique est la première étape à la création. Lors de mes traversées dans le paysage naturel, je sélectionne avec précision les structures et les formes de la nature que je souhaite photographier. C'est une expérience de recherche physique où le corps et la posture s'adaptent pour photographier de façon rapprochée les formes de la nature. Je cherche principalement à capturer dans l'objectif des structures et des formes inhabituelles, changeantes, texturées et singulières par leurs caractéristiques. Toutes ces structures et formes sont uniques et apportent une part de singularité dans mes photographies numériques et argentiques. Cette nature continuellement en transformation me permet d'avoir une large sélection des structures organiques et des formes biomorphes tout au long des saisons. Aussi, c'est à ce moment-là que je réalise une large série de photographies avec un appareil numérique afin d'avoir un vaste choix de structures organiques et de formes biomorphes à sélectionner par la suite, dans la troisième étape du processus artistique.

Cependant, les structures et les formes apparaissent différentes selon la nature de la photographie, qu'elle soit numérique ou argentique.

La photographie numérique est une technique qui me permet d'obtenir davantage de précision et de finesse dans l'image. Il est évidemment plus simple de décider quels éléments garder et lesquels masquer auprès du spectateur lors de la réalisation de l'image. Aussi, il est plus facile d'intensifier ou de réduire la perception de ces éléments, permettant un équilibre de l'image photographique.

En photographie argentique, le hasard objectif influence directement le résultat de l'image. Dès l'étape de l'agrandisseur jusqu'à l'étape du rinçage de l'image argentique, l'état de l'image est aléatoire et est susceptible d'avoir différentes variations selon les étapes de création. Néanmoins, si lors de la création, l'image argentique ne suit pas les règles du processus photographique en laboratoire, il est possible que l'image argentique se transforme progressivement dans le temps, car son état n'est pas stable. Par conséquent, les structures organiques et formes biomorphes se métamorphosent aussi, faisant écho à cette nature continuellement changeante dans le temps.

La deuxième étape de création dans ma pratique artistique de la photographie est l'observation de ces structures organiques et de ces formes biomorphes dans les images photographiques prises préalablement. C'est à cette étape précise que le processus d'imagination entre en jeu.

Cette observation se fait sur ordinateur, rendant possible l'agrandissement des images photographiques et permettant une découverte complète et une analyse précise de celles-ci. Je regarde avec attention ces structures organiques et ces formes biomorphes dans l'objectif que l'image photographique révèle des éléments et des détails qui stimulent ma propre imagination et qui pourraient déclencher le processus d'imagination chez le spectateur à la réception de l'œuvre. Par conséquent, cette observation attentive me permet de faire la sélection des structures organiques et formes biomorphes qui nourrissent ma curiosité et qui activent mon imagination et celle du spectateur, avec pour objectif de faire naître des images mentales.

La troisième étape de création dans ma pratique artistique de la photographie est la sélection des images photographiques et leurs hybridations grâce à différents logiciels ou une manipulation physique en laboratoire photographique, sous un éclairage inactinique.

Photographie numérique ou photographie argentique, les résultats attendus sont identiques : des

images hybrides et illusoires avec de nouvelles structures organiques et formes biomorphes inspirées du réel, sans volonté de représenter clairement et fidèlement la réalité.

La sélection des images photographiques se fait tout d'abord à partir d'une observation préalable sur ordinateur. Les images photographiques sélectionnées sont des images qui ont capté mon attention sur la richesse de leur composition et focalisé mon regard sur leurs complexités. Ce sont les images qui représentent le mieux l'univers naturel macroscopique, organique et biomorphe selon mes expériences et mes connaissances sur le sujet.

L'hybridation des images photographiques permet de créer de nouvelles structures et formes inspirées de l'univers macroscopique réel. Dans mes photographies numériques et argentiques, émerge des structures organiques et formes biomorphes à partir d'une hybridation entre deux ou plusieurs photographies.

Pour les photographies numériques, ce sont des superpositions informatiques de photographies à l'aide de logiciels qui permettent la création d'une nouvelle image hybride et illusoire. Pour les photographies argentiques, ce sont des superpositions manuelles à l'aide de transparents avec impression des photographies en négatif dessus qui permettent ce résultat. Les photographies utilisées sont préalablement photographiées lors de ma traversée dans le paysage naturel.

La quatrième étape et dernière étape de création dans ma pratique artistique de la photographie est l'hybridation de l'image photographique avec son support de présentation. Ma volonté est de faire correspondre l'image numérique ou argentique avec un papier photographique significatif, devenant indissociable de l'image photographique.

Cette hybridation est nécessaire pour que le spectateur puisse pleinement expérimenter l'image photographique.

L'image photographique se superpose au support papier donnant naissance à de nouvelles structures organiques et formes biomorphes, jamais observées auparavant, car ce sont les résultats du processus d'imagination de l'artiste, de ses expériences et de ses connaissances du sujet. Aussi, le hasard objectif intervient dans la fabrication du papier photographique et dans l'impression du tirage photographique.

Pour donner à voir l'image photographique au spectateur, je réalise un tirage photographique sur un papier *Awagami Unryu 55 g*. L'impression des tirages photographiques se fait par une entreprise d'impressions spécialisée dans le domaine de la photographie.

Mes tirages numériques et argentiques sont présentés sur un papier photographique à l'esthétique organique. La fabrication de ce papier fait apparaître les fibres de kozo, une écorce qui enveloppe les branches de mûrier, ce qui donne un aspect brut et naturel avec une texture organique au papier.

Chaque feuille de ce papier photographique est unique par les motifs organiques qui la composent, produits aléatoirement durant le procédé de fabrication de celui-ci. Alors, cette caractéristique renforce la singularité du tirage photographique.

Aussi, c'est un papier qui a tendance à blanchir avec le temps, avec un pH neutre, sans chlore ou autre agent de blanchiment, et qui possède une grande capacité de conservation dans le temps. La finesse de ce papier photographique rappelle la fragilité de notre environnement naturel.

Ce papier participe au développement durable et à la préservation des ressources naturelles. Dans ma pratique artistique, il est nécessaire d'avoir une cohérence éthique. Il est inévitable et indispensable de se questionner sur la relation qu'entretient l'artiste à l'environnement naturel, et le rapport qu'entretient l'être humain avec cet environnement de manière générale.

À travers mes photographies numériques et argentiques, mon intention est de reconfigurer l'expérience sensible de la nature chez le spectateur. Cette démarche artistique est expliquée et développée dans la dernière partie de ce mémoire.

1.2.3. Les structures et les formes de la nature avec Ernst Haeckel et Karl Blossfeldt

Dans sa pratique artistique, l'artiste Iglia Christova s'inspire des structures organiques et des formes biomorphes vivantes pour réaliser ses dessins comme le faisait lui-même le biologiste et philosophe allemand Ernst Haeckel³².

Entre 1899 et 1904, Ernst Haeckel réalise un recueil de lithographies intitulé *Kunstformen der Natur*, se traduisant en français par *Formes artistiques de la nature*. Ces lithographies ont été une grande source d'inspiration pour mes photographies. C'est un ouvrage allemand illustré avec plusieurs planches radiolaires des structures des micro-organismes se

³² Né en 1834 à Potsdam, en Allemagne, Ernst Haeckel, de son nom complet Ernst Heinrich Philipp August Haeckel, est un biologiste et philosophe allemand qui a apporté un regard nouveau sur la géométrie du vivant et une nouvelle manière d'appréhender ces structures organiques et formes biomorphes au travers du dessin. Par ailleurs, ce professeur du XIX^e siècle a participé à la réflexion et aux recherches scientifiques de son temps, notamment autour de la Naturphilosophie. Il meurt en 1919 à Iéna, en Allemagne.

trouvant dans les fonds marins et, où il met en avant des structures et formes dentées, épineuses, anguleuses, arrondies, incurvées, et bien d'autres encore.

Par conséquent, ces structures et ces formes restent largement méconnues, car elles échappent à l'observation de tous dans la vie quotidienne. Ernst Haeckel propose au spectateur une approche originale et organique de ces structures et de ses formes.

Entre art et science, Ernst Haeckel offre une nouvelle approche esthétique de la science en réalisant des dessins d'une grande finesse, soigneusement détaillés et laissant parfois place à l'abstraction tout en s'inspirant du réel.

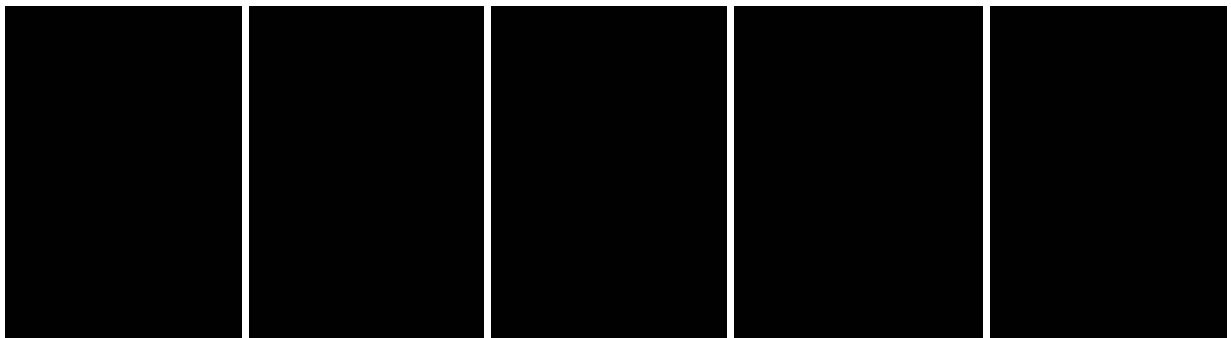


Figure 6. Ernst Haeckel. *Kunstformen der Natur*. Leipzig : Bibliographisches Institut, 1899-1904. [en ligne] sur la base de Gallica, bibliothèque numérique de la BnF et ses partenaires.
Crédit photographique : Gallica / Bibliothèque nationale de France.

Comme mentionné précédemment avec la série *Herbarium* (1982-1984) de l'artiste Joan Fontcuberta, dans le domaine de la photographie, Karl Blossfeldt s'intéresse également aux différentes structures et formes du vivant végétal, s'inspirant très probablement des travaux du biologiste et philosophe allemand Ernst Haeckel.

En 1928, Karl Blossfeldt a fait paraître un ouvrage illustré intitulé *Urformen der Kunst*, se traduisant en français par *Formes originelles de l'art*. Ce recueil regroupe des photographies des végétaux et plantes se trouvant dans la nature en présentant leurs dimensions sculpturales et architecturales. À la manière de l'herbier traditionnel scientifique, ces représentations botaniques sont les résultats d'une volonté de documenter et d'illustrer ses recherches scientifiques et ainsi les rendre accessibles au plus grand nombre : « De nombreuses images qui se veulent artistiques ne sont pas reconnues comme telles, et à l'inverse de nombreuses images prises dans une finalité purement documentaire ou scientifique sont après-coup reçues comme artistiques. »³³.

³³ Étienne Souriau. *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 1131-1132.

L'utilisation de la macrophotographie dans l'image permet à l'artiste Karl Blossfeldt de donner à voir des détails, des structures, des formes, mais encore des textures, des contrastes, des reliefs et autres nuances qui échappent à la perception visuelle immédiate du spectateur. Ainsi, Karl Blossfeldt réactualise la perception des formes de la nature par l'utilisation de la macrophotographie, unissant le domaine artistique et scientifique.

À travers l'utilisation de la macrophotographie, Karl Blossfeldt souhaite mettre en évidence ce lien entre les formes dans l'art et les formes se trouvant dans la nature, en donnant également une esthétique du motif végétal par l'utilisation de la macrophotographie. Par conséquent, l'artiste et le scientifique possèdent des capacités similaires à créer, identifier et révéler les formes issues de la nature.

Selon Martin Kemp, historien de l'art anglais du XX^e siècle, les artistes et les scientifiques présentent une perception intuitive similaire des formes et des structures provenant du monde vivant. Ils possèdent donc un intérêt commun pour la nature et une volonté identique de découvrir les formes et les structures :

Pour l'historien d'art Martin Kemp, qui étudie ces coïncidences étonnantes, si les artistes créent spontanément des formes qui se retrouvent par ailleurs dans le vivant, c'est parce qu'ils partagent avec les scientifiques les mêmes "intuitions structurelles" : le regard des uns et des autres est animé de la même fascination pour la nature et du même désir d'en comprendre les structures internes qui sous-tendent le chaos apparent.³⁴

Comme pour l'artiste photographe Joan Fontcuberta, grâce à sa pratique artistique de la photographie et ses connaissances dans le domaine scientifique botanique, Karl Blossfeldt reconfigure l'objectivité de l'image photographique et compte parmi les pionniers de la Nouvelle Objectivité, courant artistique allemand de 1920.

Dans ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique, l'utilisation de la macrophotographie est indispensable pour décontextualiser l'image et créer une perte de repères visuels. La technique de la macrophotographie me permet de révéler de nouvelles formes hybrides réalisées à partir des structures organiques et formes biomorphes déjà existantes dans la nature. Par ailleurs, la macrophotographie fait disparaître la notion d'échelle dans l'image. Les structures organiques et formes biomorphes perdent leurs dimensions réelles. Alors, le spectateur

³⁴ Jean-Charles Hameau (dir.) et Céline Paul (dir.). *Formes vivantes*. Catalogue d'exposition. Milan : Silvana Editoriale, 2022. p. 173-174.

doit reconfigurer sa perception pour appréhender et saisir ces structures et ces formes dans l'image photographique. Par conséquent, la macrophotographie permet de stimuler le processus d'imagination et d'enrichir l'imaginaire du spectateur.

Joan Fontcuberta, Iglia Christova, Ernst Haeckel, Karl Blossfeldt et encore bien d'autres artistes s'inscrivent dans le courant artistique du biomorphisme : « Le terme "biomorphisme" renvoie en général à un courant artistique né dans les années 1930, à la croisée du surréalisme et de l'art abstrait, favorisant les formes arrondies, suggérant la vie, par opposition à la géométrie orthonormée. »³⁵.

Les structures organiques et formes biomorphes, présentent dans leurs œuvres, composent la géométrie du vivant. Ce sont des structures et des formes singulières et qui se caractérisent par des contours irréguliers, des lignes asymétriques, avec parfois des fragmentations uniques.

Les artistes ne reproduisent pas fidèlement ces structures organiques et ces formes biomorphes. Cependant, les artistes s'inspirent de ces structures et de ces formes pour créer une nouvelle représentation du monde organique. Ses structures et formes sont réinterprétées par les artistes pour créer de nouvelles interprétations du monde organique en activant leurs processus imaginatifs et ceux des spectateurs à la réception de l'œuvre.

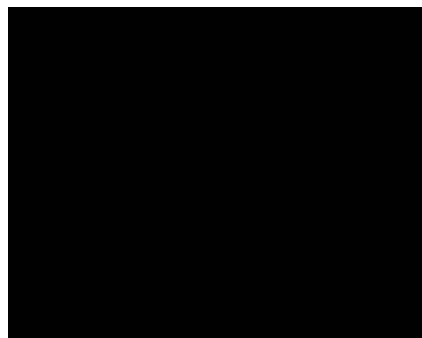


Figure 7. Karl Blossfeldt. *Astrantia Major* (Entre 1915-1925). Épreuve sur papier au gélatino-bromure d'argent. 19,9 x 23,6 cm. Achat, 2009.

© Musée d'Orsay. Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt.

³⁵ *Ibid.*, p. 104.

1.2.4. La paréidolie avec Roger Caillois

À l'échelle microscopique ou macroscopique, ces structures organiques et ces formes biomorphes ne sont pas toujours perceptibles et clairement identifiables, provoquant ainsi une illusion d'optique : la paréidolie.

Entre figuration et abstraction, la paréidolie est une tendance à voir et reconnaître des formes que nous identifions comme réelles. Les personnes voient des formes, des écritures, des paysages, des animaux, des scènes et encore bien d'autres manifestations réelles ou fictives, toujours influencées par l'héritage culturel. Par conséquent, la paréidolie est une expérience intime et singulière qui appartient à celui qui sait observer attentivement et reconnaître dans les moindres détails. Le regardeur a ce besoin d'identifier ce qu'il perçoit.

Cependant, ce phénomène n'est pas nécessairement obligatoire dans une œuvre et peut apparaître au spectateur de manière involontaire.

Aussi, la paréidolie est une illusion visuelle qui peut être observée dans différents domaines et pratiques artistiques, comme la photographie, la peinture, le dessin, mais aussi la sculpture ou le land art.

Dans ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique, la paréidolie est due à l'hybridation des images photographiques réalisée par des moyens de superpositions informatiques ou manuellement. En s'additionnant à l'utilisation du noir et blanc, l'hybridation provoque ce phénomène de la paréidolie.

La paréidolie est le résultat de la perception des structures, des formes, du monochrome et autres éléments qui composent l'image photographique, et du processus d'imagination du spectateur. L'absence et la transformation d'éléments provenant du réel rend difficile l'identification du sujet dans l'image, ce qui provoque des illusions et active le processus d'imagination du spectateur, ainsi se produit la paréidolie.

La paréidolie est une illusion qui survient chez le spectateur. C'est une illusion qui peut être volontairement créée par l'artiste dans son œuvre, mais peut être également imprévisible et se révéler involontaire de la part de l'artiste. Le spectateur perçoit des structures et des formes qui passent inaperçues auprès de l'artiste et dont lui-même n'a pas conscience.

Aussi, si l'œil du spectateur est habitué à percevoir des paréidolies, alors il en verra fréquemment. Cette capacité de reconnaissance est influencée et alimentée par notre conditionnement culturel, elle est donc surjective.

Dans ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique, la production de la paréidolie était tout d'abord involontaire. Ayant connaissance de mes photographies originales et brutes, sans aucune hybridation et autre transformation, il n'était pas envisageable pour moi d'observer une quelconque paréidolie dans mes photographies numériques et argentiques. Ce phénomène était donc totalement inactif dans mon esprit. C'est lors de la réception de mes photographies par différents spectateurs, aux héritages culturels différents et variés, ainsi que lors de nos échanges verbaux, que j'ai progressivement pris conscience des images mentales que procurent mes photographies et des multiples paréidolies qui en résultent.

Dans mes photographies numériques et argentiques, certains spectateurs observent des vues aériennes ou satellitaires, des vues d'organismes internes, des natures mortes comme des crânes, et bien plus encore. Néanmoins, les spectateurs peuvent aussi reconnaître des structures organiques et des formes biomorphes se trouvant dans l'environnement naturel, comme des feuilles, des écorces ou des roches, et faire l'expérience de la paréidolie. Par conséquent, le spectateur est libre de percevoir les images qu'il souhaite à l'intérieur de ces structures organiques et de ces formes biomorphes, toujours influencé par son héritage culturel.

De plus, la paréidolie est une illusion qui peut être perçue directement dans les structures organiques et formes biomorphes de la nature, comme l'observe et l'explique l'écrivain Roger Caillois³⁶ avec ses pierres et minéraux dans différents ouvrages littéraires :

« L'illusion, saisissante, est un exemple de paréidolie, c'est-à-dire la reconnaissance d'une forme familière dans des éléments épars, le plus souvent d'origine naturelle. »³⁷.

La fascination de Roger Caillois pour les pierres et les minéraux lui a permis de constituer une riche collection, composée de pierres et minéraux de toutes sortes, avec des caractéristiques bien distinctes et provenant du monde entier où il développe et concentre sa réflexion principalement dans le cœur de ces pierres figuratives. Il découvre, observe et analyse les structures et formes à l'intérieur de ces pierres. À travers ces structures et ces formes, il perçoit des signes, des écritures, des animaux, des paysages et des scènes. Ces illusions de la nature sont des paréidolies.

³⁶ Né en 1913 à Reims, en France, Roger Caillois est un écrivain français, poète surréaliste et collectionneur de pierres et minéraux. Grande figure intellectuelle du XX^e siècle, il exerçait comme responsable de haut niveau à l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture). En 1971, cet auteur est nommé membre de l'Académie Française notamment grâce à son ouvrage *L'écriture des pierres* de 1970 et qui a fortement contribué à son admission dans cette institution. Il meurt en 1978 au Kremlin-Bicêtre, en France.

³⁷ Loïc Mangin. « Le démon de l'analogie ». *Pour la Science*. N°581, Mars 2026, p. 76.

Comme évoqué précédemment avec Ernst Hans Gombrich, le spectateur peut imaginer, rêver et ressentir de la satisfaction et du plaisir à percevoir et reconnaître ces paréidolies dans ces structures et ces formes.

Roger Caillois a conscience des paréidolies qui se trouvent dans les pierres et les minéraux. En effet, pour lui, il est indispensable d'avoir conscience que ces paréidolies ne sont que des illusions visuelles et qu'elles ne représentent pas la réalité en tout point. Cette réalité est propre à chacun.

Lors d'un entretien avec Jeannine Worms (1923-2006), diffusé en 1970 sur France Culture, Roger Caillois mentionne son grand intérêt pour les pierres en comparant ces pierres à une forme de poésie. Selon lui, les pierres sont stables, presque figées dans le temps, et présentent diverses paréidolies, permettant ainsi une infinité d'interprétations :

Les pierres sont devenues pour moi, non seulement un exemple de poésie, de poésie réalisée dans la matière, mais presque un modèle, un modèle où j'ai défini une fois la poésie comme l'immuable dans l'inépuisable. Et bien c'est un peu ce que je trouve dans les pierres, immuable par nature et inépuisable par les rêveries auxquelles elles prêtent.³⁸

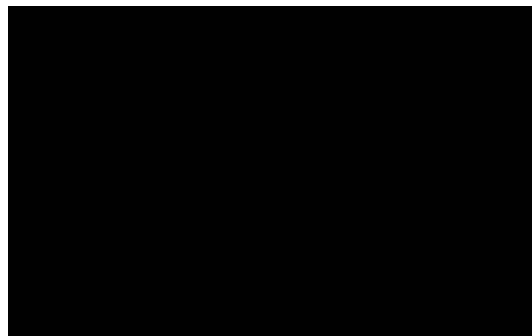


Figure 8. Roger Caillois. *Agate*, Probablement Rio Grande do Sul (Brésil), Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, collection de minéraux et gemmes.

© Muséum national d'Histoire naturelle - François Farges.

³⁸ Radio France. *Épisode 15/18. Roger Caillois et la poésie des pierres*. 15:22. 2026. Séries : *Roger Caillois, arpenteur de l'imaginaire. Entretiens avec Roger Caillois*. Les Nuits de France Culture par Albane Penaranda. Consulté le 22/03/2026.



Figure 9. Alissa Fargier. *Hybridation 2* (2023). Série *Symbioses hybrides*, 2023-en cours. 60 x 80 cm.
Photographies numériques. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.
Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Figure 10. Alissa Fargier. *Empreinte 2* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.
Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.
Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

PARTIE II

Le noir et blanc comme outil de transformation perceptive de l'image

II. Le noir et blanc comme outil de transformation perceptive de l'image

La force des noirs et des blancs et les variations de couleurs influent énormément sur notre perception de l'image : plus elle est contrastée et plus elle est lisible pour notre œil saturé de noirs et blancs absolus, plus elle est nuancée et plus la distance du temps se fait aujourd'hui sensible.³⁹

2.1. Le trouble perceptif : la perte de repères visuels du réel

Après avoir expérimenté la photographie numérique en couleur, le résultat n'était pas pleinement satisfaisant à mon sens. Lors de la réception d'une image en couleur, le spectateur perçoit l'image photographique en étant influencé par la palette chromatique de celle-ci. C'est à partir des couleurs de l'image que le spectateur active son processus de reconnaissance pour identifier le sujet représenté dans l'image. Avec l'utilisation de la couleur, l'illusion visuelle dans l'image photographique n'est pas totale et fonctionne partiellement. Alors, le processus d'imagination du spectateur ainsi que la création d'images mentales sont altérés, ne permettant pas une expérience optimale de recherches dans l'image photographique pour le spectateur. Par conséquent, l'esthétique visuelle de l'image photographique change selon ses caractères chromatiques. À la réception d'une photographie, le spectateur perçoit différemment l'image selon les critères chromatiques de celle-ci. Une image photographique en noir et blanc sera perçue d'une autre manière qu'une image en couleur.

Dans ma pratique de la photographie numérique et argentique, j'utilise désormais exclusivement le noir et blanc. Cette utilisation est indispensable pour le trouble perceptif que je souhaite produire dans l'intégralité de mes photographies. Naturellement, il est possible de penser que l'utilisation du noir et blanc permet une immédiateté de lecture de l'image par le spectateur. Cependant, l'utilisation du noir et blanc produit une perte de repères visuels importante dans l'image photographique, notamment quand l'image n'est pas figurative. En effet, lors de la réception de la photographie, le spectateur ne perçoit pas en totalité les repères visuels qui lui permettent de faire un rapprochement avec la réalité et d'interpréter facilement l'image photographique se trouvant face à lui. Cette perte de repères dans l'image

³⁹ Sylvie Aubenas (dir.), Héloïse Conesa (dir.), Flora Triebel (dir.) et al. *Noir & blanc. Une esthétique de la photographie*. Catalogue d'exposition. Paris : Éditions de la Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, Éditions de la Bibliothèque Nationale de France, 2020. p. 26.

permet d'atteindre un large spectre dans l'imaginaire du spectateur et conséquemment produire plus librement des images mentales chez les spectateurs, ainsi en générer davantage. Par conséquent, l'utilisation du noir et blanc permet de ralentir significativement la vitesse d'interprétation et de reconnaissance du sujet photographique par le spectateur, tout en renforçant l'illusion visuelle dans l'image.

Durant le processus de réalisation d'une photographie numérique, c'est après l'étape de superpositions des images que je décide de transformer la gamme chromatique de l'image grâce à des logiciels sur ordinateur.

C'est alors que l'image polychrome devient une image monochrome en noir et blanc, comprenant diverses nuances de gris. Si l'effet escompté n'est pas assez présent et que l'illusion visuelle est difficilement observable dans l'image photographique, j'apporte des modifications sur les contrastes et les lumières grâce aux outils informatiques des logiciels. L'objectif est d'obtenir une image en noir et blanc esthétique et équilibrée.

Cependant, si la photographie polychrome brute, prise avec mon appareil photographique, n'est pas directement bien calibrée entre le cadrage, les contrastes et les lumières, alors il sera nécessaire de réaliser davantage de modifications sur les logiciels, permettant ainsi une amélioration visuelle de l'image et un renforcement du trouble perceptif.

Durant le processus de réalisation d'une photographie argentique, principalement pour la réalisation de photogrammes, l'utilisation du noir et blanc est un choix qui doit être fait préalablement, avant toute création d'images. C'est un choix qui est généralement définitif, préférablement non modifiable.

Pour réaliser un photogramme, je dois préalablement préparer les images en couleurs en les basculant en noir et blanc, que je rebascule ensuite en négatif où je contraste au maximum les noirs et j'intensifie la luminosité des blancs, terminant par l'impression de ces images sur des rhodoïds transparents qui me serviront ensuite à faire les tirages sur du papier argentique :

À chaque étape du tirage, les choix et le savoir-faire du photographe ou de l'imprimeur font varier l'effet de l'épreuve. La qualité du papier et son type d'encollage, son caractère plus ou moins lisse, son aspect mat ou satiné, son degré d'acidité modifient l'aspect du tirage et de la perception des contrastes.⁴⁰

⁴⁰ *Ibid.*, p. 123.

Lors de l'étape de fixation de l'image sur le papier photosensible argentique, au laboratoire sous un éclairage inactinique, il est possible d'utiliser des filtres qui permettent la gestion des contrastes, des lumières et des nuances de gris dans l'image. Ces filtres doivent être placés devant la source lumineuse de l'agrandisseur. Le principe est similaire aux gélâtines utilisées en photographie numérique.

Aussi, il n'est pas possible de choisir n'importe quel papier photosensible argentique. Il est absolument nécessaire d'utiliser un papier spécialement noir et blanc pour optimiser le rendu final de l'image et prévoir le résultat que je souhaite obtenir. En photographie, le support sur lequel va être tirée la photographie, autrement dit le type de papier sélectionné par l'artiste, impacte le résultat final de l'image.

Lors du processus de création d'une photographie numérique, contrairement au protocole argentique, l'artiste peut faire le choix de laisser le caractère polychrome de l'image, ou bien de procéder à une transition vers le noir et blanc et de rebasculer ensuite vers l'image polychrome grâce aux logiciels. Par conséquent, l'utilisation du noir et blanc conditionne considérablement le processus artistique de l'artiste photographe.

2.1.1. L'esthétique de la distance

L'exposition *Noir & Blanc : une esthétique de la photographie* devait se tenir pour la première fois du 12 novembre 2020 au 4 janvier 2021 aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris, pour une période d'environ un mois et demi, malheureusement annulée à cause de la crise sanitaire (pandémie mondiale Covid-19).

Trois ans plus tard, cette exposition a eu lieu une nouvelle fois du 17 octobre 2023 au 21 janvier 2024 à la Bibliothèque nationale de France (BNF) à Paris et co-organisée et produite avec la Réunion des musées nationaux du Grand Palais (RMN), pour une durée d'environ trois mois. Comme l'intitulé l'indique, cette exposition valorise l'esthétique du noir et blanc dans le domaine de la photographie, à travers plusieurs artistes majeurs et leurs œuvres photographiques en noir et blanc, des moins connues jusqu'aux plus emblématiques.

De l'émergence de la photographie au XIX^e siècle jusqu'à la création photographique actuelle et contemporaine, cette exposition met en lumière l'utilisation du noir et blanc en photographie avec environ 300 tirages, et retrace le parcours historique de la photographie avec 150 ans de tirages en noir et blanc. Plusieurs artistes photographes internationaux, fortement influents, ont contribué de manière significative à la construction de l'histoire de la photographie en noir et blanc et voient aujourd'hui leurs tirages présentés dans cette exposition.

De cette grande exposition photographique résulte un ouvrage collaboratif retraçant l'exposition avec une approche sensible, théorique et historique du noir et blanc en photographie. *Noir & Blanc. une esthétique de la photographie : Collections de la Bibliothèque Nationale de France (BNF)* est un catalogue d'exposition réalisé à l'occasion de cette exposition, sous la direction de Sylvie Aubenas, Héroïse Conesa, Flora Triebel et Dominique Versavel. Une collaboration de quatre femmes expertes et spécialisées dans le domaine de la photographie, et qui ensemble constitue aussi le commissariat de cette exposition.

Ce travail de recherche est l'aboutissement de ce grand projet d'exposition réalisée grâce à une contribution de personnes à l'international, à la Réunion des musées nationaux du Grand Palais et à la Bibliothèque nationale de France à Paris.

Ce catalogue d'exposition aborde différents aspects de la photographie en noir et blanc à partir de plusieurs tirages aux univers singuliers transmis à travers différentes générations. Aussi, ce catalogue présente des tirages réalisés selon des techniques variées, provenant d'artistes du monde entier.

Dans ce même ouvrage collaboratif, précisément dans la dernière partie qui le constitue, « Le noir et blanc ou l'esthétique de la distance », Héroïse Conesa évoque une esthétique de la distance que je mets en regard avec ma propre pratique de la photographie et certains artistes photographes reconnus qui sont présentés dans cette exposition : Joan Fontcuberta et Paul Strand.

Comme évoqué précédemment, Héroïse Conesa participe au commissariat de cette exposition. C'est une professionnelle de la conservation du patrimoine, responsable de la photographie contemporaine au département des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque nationale de France (BNF), à Paris.

Dans cette dernière partie, Héroïse Conesa présente une esthétique de la distance à partir de l'utilisation du noir et blanc en photographie.

En photographie, l'esthétique de la distance pourrait se définir par le regroupement de la mise à distance du temps, de l'espace et du monde. Effectivement, cette esthétique de la distance permet d'instaurer une distance, un écart, un éloignement entre le sujet de l'image, la photographie en noir et blanc et le spectateur qui la reçoit. C'est alors que cette esthétique de la distance éloigne le spectateur des repères visuels du réel dans l'image photographique monochrome.

Par conséquent, l'esthétique de la distance reconfigure le regard, mais aussi l'expérience du spectateur avec l'image monochrome suite à une perte de repères visuels du réel. La

photographie en noir et blanc ne représente pas seulement et simplement quelque chose, mais devient un espace de réflexion affranchi de toute influence chromatique pour le spectateur. Le regard du spectateur est donc guidé dans l'image par d'autres aspects, comme la structure et la composition de l'image.

2.1.2. L'effacement de la temporalité

Tel que présenté dans la dernière partie de cet ouvrage collaboratif par la conservatrice Héloïse Conesa, l'utilisation du le noir et blanc en photographie permet tout d'abord une mise à distance du temps, qui se caractérise par la capacité à prévoir et anticiper l'image, une appréhension du processus de création dans le temps et la relation entre le passé, le présent et le futur :

Le noir et blanc apparaît d'abord comme une entreprise de mise à distance du schème temporel tel qu'il est habituellement défini par la succession du passé, du présent et du futur. En effet, il autorise tour à tour l'anticipation, la perception du processus à l'œuvre et la mise en dialogue du passé, du présent et du futur selon diverses modalités.⁴¹

Lors de l'émergence de la photographie en 1839, les tirages étaient exclusivement en noir et blanc accompagnés de nuances sépia. Dans les tirages en noir et blanc, les noirs représentaient les ombres et les blancs traduisaient les lumières.

Au début du 19^e siècle, le noir et blanc était une caractéristique et une contrainte en photographie, du fait que l'avènement des couleurs est venu plus tard.

Cet usage du noir et blanc en photographie autrefois influence les artistes photographes actuels.

La photographie en noir et blanc renvoie donc dans un premier temps automatiquement à une esthétique du passé.

Dans une approche globale, l'utilisation du noir et blanc en photographie, de nos jours, permet de troubler la temporalité de l'image, avant d'être simplement un choix esthétique. Dans une image monochrome, les repères visuels du réel sont effacés, neutralisant la temporalité de cette image et rendant possible une nouvelle interprétation de la temporalité par le spectateur. L'image se détache de son contexte et devient donc une image à l'esthétique intemporelle et presque suspendue dans le temps, qui traverse les générations. Les artistes photographes

⁴¹ *Ibid.*, p. 236.

s'accordent à dire que les tirages en noir et blanc possèdent une force visuelle qui traverse le temps.

De ce fait, l'utilisation du noir et blanc en photographie révèle aussi une volonté de mise en tension des différentes temporalités existantes. La photographie en noir et blanc reflète les trois grandes temporalités en représentant à la fois une trace du passé, un ancrage dans le présent et une projection du futur.

Le processus de création de la photographie représente le passé, la photographie achevée représente le présent, et sa possible évolution représente le futur. Le processus de création devient alors aussi important que l'œuvre achevée et son avenir. Lors de la réception de l'image monochrome, le spectateur est contraint de mettre en relation le passé, le présent et le futur afin de déterminer la temporalité exacte de la photographie, en trouvant donc de nouveaux repères visuels réels.

Pour certains artistes, les repères visuels qui permettent d'interpréter l'image achevée peuvent être donnés et laissés visibles volontairement auprès du spectateur. Je prendrais ici l'exemple du croquis préparatoire réalisé au crayon qui permet de comprendre la structure finale d'un dessin. Dans ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique, mes éléments préparatoires où se trouvent les repères visuels du réel sont présents dans mes photographies numériques en couleurs et brutes. Cependant, c'est une volonté de ma part de ne pas donner la possibilité au spectateur de voir ces images riches en repères visuels du réel. Ce processus me permet d'intensifier le trouble perceptif dans mes photographies en noir et blanc. Dans ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique, l'utilisation du noir et blanc dans l'image crée une perte de repères visuels du réel. La temporalité de mes images monochromes n'est pas clairement identifiable. Le spectateur n'a aucun repère visuel visible pour identifier une temporalité quelconque et inscrire l'image dans cette temporalité. Cette intention s'inscrit dans une volonté artistique personnelle.

Cette esthétique de mise à distance du temps permet de ralentir l'interprétation du spectateur lors de la réception des photographies en noir et blanc. En l'absence de repères visuels du réel clairement identifiables, le regard du spectateur subit un ralentissement pour comprendre l'image et faire face à ce trouble perceptif. Cependant, le spectateur possède aussi une volonté de saisir immédiatement cette image. Le cerveau de l'être humain est conditionné autour de cette volonté de saisir impérativement le sujet représenté dans toute image existante. Alors,

l'expérience d'interprétation du spectateur dépend aussi de sa détermination à découvrir la photographie en noir et blanc.

Ce trouble perceptif, créé par une perte de repères visuels, se retrouve également dans ma pratique contemporaine de la photographie numérique et argentique, où je développe une pratique hybride. Les techniques numériques et argentiques se croisent pour donner forme à une nouvelle image. Ma volonté artistique personnelle est de renouveler la pratique artistique de la photographie ainsi que les codes esthétiques de cette pratique dans une période contemporaine.

Dans mes photographies monochromes, je mets en relation une technique considérée comme traditionnelle et une technique contemporaine en utilisant un papier photographique non conventionnel et peu fréquemment utilisé. Le spectateur n'est généralement pas confronté à observer des tirages réalisés avec ce type de support papier à l'esthétique organique où il est possible d'observer des formes biomorphes. Cette hybridation peut créer de la confusion et compliquer la compréhension de l'image, appuyant le trouble perceptif déjà existant. Ce ralentissement d'interprétation de l'image monochrome oblige inconsciemment le spectateur à s'ancrer dans le moment présent, tout en regardant dans le passé, et questionnant aussi sur l'esthétique futuriste de l'image avec l'utilisation des nouvelles techniques numériques existantes. Alors, il est susceptible de percevoir une esthétique du futur dans l'image photographique en noir et blanc.

En résumé, certains artistes utilisent le noir et blanc en photographie pour créer une distance dans l'image qui évoque à la fois le passé de la photographie et la photographie contemporaine, et qui peut être comparée à une ellipse temporelle, comme si plusieurs temporalités se réunissaient et coexistaient dans une même image photographique.

2.1.3. La suppression des repères spatiaux

Dans un second temps, toujours dans la dernière partie de cet ouvrage collaboratif présenté par Héloïse Conesa, l'usage du noir et blanc en photographie permet une mise à distance spatial, de l'espace dans l'œuvre photographique, mais aussi autour de l'œuvre en questionnant à la fois la présentation et la représentation de l'espace :

Le choix esthétique du noir et blanc participe aussi d'une interrogation sur une double mise à distance de l'espace : d'une part, *dans* l'œuvre, entre fragmentation et abstraction, d'autre part, *de* l'œuvre, entre *in situ* et matérialité. Le noir et blanc contribue alors à unifier les questionnements sur l'espace représenté et l'espace présenté.⁴²

Les photographies numériques et argentiques en noir et blanc possèdent des caractères abstraits. Effectivement, l'usage du noir et blanc dans la pratique de la photographie permet d'abstraire la photographie en mettant en évidence uniquement les éléments principaux qui composent la structure. L'usage du noir et blanc soustrait donc des informations visuelles permettant l'interprétation de l'image, principalement les informations visuelles apportées par les couleurs.

Aussi, les nuances de contraste entre le noir et blanc influencent aussi le caractère abstrait de l'image photographique, mettant plus ou moins en avant les éléments ou repères visuels permettant l'identification de l'image. L'artiste peut donc choisir le niveau d'abstraction dans son image photographique en noir et blanc lors de son processus de création.

Par conséquent, l'usage du noir et blanc dans l'image permet de fragmenter l'espace de l'image en mettant en avant les éléments qui composent et structurent l'image comme les contrastes, les lumières ou les formes, et en faisant disparaître les éléments visuels déterminants.

Cette esthétique de la mise à distance spatiale est celle à laquelle j'identifie le plus ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique en noir et blanc.

Dans ma pratique artistique, l'usage du noir et blanc abstrait mes photographiques. Auparavant, les couleurs sur les photographies hybrides étaient les seuls repères visuels du réel existant permettant encore au spectateur de comprendre l'image photographique et identifier les éléments qui la composent. Cependant, dès lors l'usage du noir et blanc dans mes photographies numériques et argentiques, les hybridations créées ne sont donc plus reconnaissables et identifiables clairement, perdant les repères visuels principaux liés à la couleur.

Dans mes photographies numériques, grâce à différents logiciels, j'utilise des outils numériques pour moduler les constats et les lumières, et renforcer davantage le trouble perceptif de l'image déjà produit par l'hybridation et l'usage du noir et blanc. Ce n'est donc pas une contrainte lors de la création des images.

Ce processus d'ajustement des valeurs dans l'image en noir et blanc est évidemment plus facile et rapide dans la pratique de la photographie numérique, où je peux observer le résultat

⁴² *Ibid.*, p. 238.

directement durant le processus de création et modifier si nécessaire en ajustant les différentes valeurs.

Dans mes tirages argentiques en laboratoire sous l'éclairage inactinique, j'utilise des filtres de polarisation multigrade que je mets directement devant la source lumineuse de l'agrandisseur pendant le processus de création de l'image monochrome. Ces filtres de polarisation multigrade me permettent de nuancer les gris et d'intensifier ou d'atténuer les noirs et les blancs de l'image sur papier photosensible argentique. Ce sont des filtres numérotés représentant des grades de 00 à 5, avec entre chaque grade principal des filtres demi-grade permettant plus de possibilités et de variations. Plus on s'approche du grade 5, plus les contrastes et les lumières sont prononcés et les nuances de gris sont effacées. Lors de la création d'une image argentique, je dois réaliser plusieurs tirages en noir et blanc avec plusieurs temps d'exposition, diverses intensités de lumière et différents filtres multigrades avant de pouvoir sélectionner les manipulations adaptées à réaliser lors du processus de création de l'image argentique. Je connais donc les manipulations nécessaires uniquement à la fin du processus de création, lorsque les premières images sont terminées. Une dimension de hasard est donc aussi présente, car il m'arrive d'obtenir des résultats surprenants et très satisfaisants, produisant un trouble perceptif évident.

Cette esthétique de mise à distance spatiale suggère une perte de repères visuels dans une photographie en noir et blanc qui peut résulter d'un changement de perspective. Effectivement, le cadrage d'une photographie peut également créer ou renforcer le trouble perceptif d'une image monochrome. Avec un cadrage qui ne respecte pas les codes traditionnels de la photographie, le regard du spectateur se voit être repositionné dans l'image permettant une appréhension troublée de la photographie en noir et blanc. Lors de la réception d'une photographie en noir et blanc, le spectateur observe le cadrage de l'image pour trouver des repères visuels permettant d'analyser et de comprendre la structure de l'image.

Dans ma pratique artistique, je réalise uniquement des photographies numériques et argentiques aux plans serrés et rapprochés, ce qui me permet d'obtenir généralement un seul sujet de manière détaillée dans l'image. Ces plans me permettent de proposer une nouvelle perspective des structures organiques et formes biomorphes que je photographie en renforçant le caractère abstrait de l'image. C'est une manière de structurer l'espace de l'image photographique en noir et blanc, et de déterminer les repères visuels de spatialité que je souhaite donner à voir ou

dissimuler au spectateur. C'est aussi une façon de favoriser le trouble perceptif dans la photographie en noir et blanc.

Cette esthétique de mise à distance spatiale évoque également l'aménagement de l'espace dans l'image monochrome. Dans la photographie en noir et blanc, l'espace de l'image est structuré par les zones noires et les zones blanches, avec des zones nuancées de gris. Ses zones composent l'ensemble de l'image. Généralement, les zones noires traduisent les pleins comme les structures, les formes et les volumes, tandis que les zones blanches traduisent les vides comme les lumières.

Dans ma pratique artistique de la photographie principalement numérique, mais aussi argentique, j'hybride volontairement des zones pleines et des zones de vides pour créer davantage de reliefs dans l'image avec des contrastes et de la profondeur. Cette hybridation recouvre l'intégralité de la surface de l'image photographique ne permettant pas au regard du spectateur de s'arrêter sur une zone spécifique. Je sature mes photographies numériques et argentiques d'informations permettant une accumulation de repères visuels troublant le spectateur lors de sa perception, en provoquant des illusions dans l'image.

Pour terminer avec un dernier point, la photographie en noir et blanc peut être considérée comme un espace à trois dimensions par certains artistiques photographes. En effet, la photographie en noir et blanc reflète à la fois l'espace dans l'image, mais aussi autour de l'espace même de l'image et l'espace de l'image mental que se représente le spectateur grâce à son processus d'imagination lors de la réception de l'œuvre. L'imaginaire construit un nouvel espace mental. Comme évoqué dans la partie précédente, le spectateur active automatiquement son processus d'imagination lorsqu'il reçoit une image avec des pertes de repères visuels, et qui reflète donc un trouble perceptif.

2.1.4. L'éloignement du réel

Dans un troisième temps, toujours dans la dernière partie de cet ouvrage collaboratif présenté par Héloïse Conesa, l'usage du noir et blanc en photographie permet une mise à distance du monde en complexifiant le sujet photographique par l'usage du noir et blanc : « Dès lors, il ne

s'agit pas pour les photographes d'évincer le référent, mais de le complexifier en faisant varier les états d'âme du noir et du blanc. »⁴³.

Dans la pratique de la photographie, l'usage du noir et blanc permet d'instaurer avant tout une mise à distance avec le monde réel. Les photographies en noir et blanc offrent une perception autre du monde réel, comme illusion du monde. Le noir et blanc dans une photographie sert de filtre entre le monde réel et le regardeur de l'image, qui observe le monde sous un autre point de vue. L'artiste donne à voir le monde sous une approche différente en utilisant le noir et blanc dans ses images.

Cet usage du noir et blanc fait perdre à l'image ses repères visuels qui permettaient au spectateur de maintenir un lien avec le monde réel lors de la perception de l'image. Cette relation entre la photographie en noir et blanc, le monde représenté et le spectateur interroge notre rapport au monde en mettant à distance le réel pour mieux révéler les projections sensibles qui permettent la perception de l'image.

Aussi, l'usage du noir et blanc en photographie renforce la charge dramatique de l'image. De ce fait, une photographie en noir et blanc, porteuse d'une charge dramatique, instaure une mise à distance du monde. En étant influencé par cette charge dramatique, le spectateur perçoit l'image en engageant son propre rapport au monde.

Dans ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique, l'usage du noir et blanc permet de créer une distance entre ce qui est représenté dans l'image et ce qui est le monde réel, en ajoutant une charge dramatique.

Cette mise à distance permet au spectateur de ne pas identifier totalement et directement le sujet représenté. Il observe seulement les structures et les formes hybrides. Dans mes photographies, ces hybridations se détachent de la réalité en ne représentant pas des hybridations déjà existantes. Enfin, mes photographies en noir et blanc, où sont présentées les hybridations, reflètent une esthétique dramatique, détachée du monde réel. Cette esthétique dramatique dans l'image intensifie le caractère de l'image, mettant en avant ces structures organiques et formes biomorphes, et intensifie aussi la perception de cette image par le spectateur.

Pour conclure, je terminerais sur cette phrase d'Héloïse Conesa qui résume parfaitement l'esthétique de la mise à distance du temps, de l'espace et du monde :

⁴³ *Ibid.*, p. 240.

Ainsi, l'esthétique de la distance, qui définit l'usage contemporain du noir et blanc si elle se déploie à la fois dans le temps et l'espace, témoigne également de l'écart entre la subjectivité d'un auteur et le monde face auquel il se tient. Si le regard photographique implique toujours - critique, symbolique... -, le noir et blanc en accentue les effets et s'affirme comme un encryptage possible du réel.⁴⁴

2.1.5. L'utilisation du noir et blanc avec Melik Ohanian

Il est tout à fait possible d'observer cette esthétique de la mise à distance du temps, de l'espace et du monde chez un certain nombre d'artistes.

Dans cette partie, je me suis principalement intéressée à la pratique artistique de Melik Ohanian⁴⁵, ainsi qu'à ses photographies, afin de voir comment ces trois esthétiques de mise à distance se rejoignent au sein d'une même œuvre. Effectivement, Melik Ohanian est un artiste contemporain qui rassemble simultanément la mise à distance du temps, de l'espace et du monde dans ses photographies en noir et blanc. C'est un artiste pluridisciplinaire qui réalise des œuvres vidéos, photographiques, mais également différentes installations.

Melik Ohanian est un artiste visuel français qui s'intéresse principalement à la figure du temps, qu'il perçoit comme une matière à traverser. L'artiste met en relation cette figure du temps à celle de l'espace, qu'il considère comme indissociable.

Actuellement, du 13 mars au 18 avril 2026, est présentée une exposition de Melik Ohanian intitulée *ALTERATION, For a long time in Time (Longtemps dans le Temps)*, à la Galerie Chantal Crousel⁴⁶, à Paris. Cette exposition s'est constituée autour de la figure du temps et présente plusieurs œuvres récentes qui explorent la perception du temps.

Dans cette exposition, l'artiste Melik Ohanian présente la série *Interval of Viewing*, réalisée en 2025, lors d'une résidence artistique à Illiers-Combray, une ville qui tient son nom de l'écrivain français Marcel Proust (1871-1922).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 242-243.

⁴⁵ Né en 1969 en France, Melik Ohanian est un artiste français qui réside et exerce sa pratique artistique entre Paris et New York. Lauréat du Prix Marcel Duchamp en 2015, il remporte également, la même année, le Lion d'Or de la Biennale de Venise avec le pavillon arménien.

⁴⁶ La galerie Chantal Roussel est une galerie d'art contemporain située dans le quartier du Marais, à Paris. Cette galerie a été fondée par Chantal Roussel en 1980, et est à présent sous la direction de son fils, Niklas Svennung.

Cette œuvre est une série de chronophotographies de dimensions 135 x 90 cm, en noir et blanc, qui retrace, d'une certaine manière, le parcours d'enfance de Marcel Proust dans la ville Illiers-Combray. Cette série reflète donc le passage de Marcel Proust à certains des endroits de la ville. L'artiste Melik Ohanian va capturer grâce un appareil photographique argentique des éléments que Marcel Proust a observé lors de son passage dans certains lieux de la ville. Entre technique argentique et numérique, l'artiste fait référence aux souvenirs passés de Marcel Proust.

En premier lieu, l'artiste Melik Ohanian réalise ses photographies en noir et blanc à l'aide de trois appareils argentiques, un appareil numérique, et neuf objectifs. Puis, lors du processus de création de sa série, Melik Ohanian réalise plusieurs prises de vues à l'appareil argentique, qu'il va ensuite superposer les unes sur les autres pour produire une seule image. Une pellicule argentique équivaut à douze vues d'un film photographique, donc douze photographies qui se rassemblent, qui s'hybrident, pour ne représenter qu'une image la fin du processus de création. Le processus de création de cette série est similaire à ma pratique artistique de la photographie. L'artiste réalise des séquences d'images qui vont également se superposer, donnant naissance, également, à une nouvelle image unique.

Par conséquent, cette pratique artistique fait écho à l'esthétique de mise à distance du temps en mêlant plusieurs temporalités dans une même image photographique en noir et blanc. Cette pratique artistique fait écho également à l'esthétique de mise à distance de l'espace où l'artiste superpose plusieurs photographies en noir et blanc ne permettant pas de distinguer de manière évidente les différents espaces représentés. Enfin, cette pratique artistique fait aussi écho à l'esthétique de mise à distance du monde. En utilisant le noir et blanc, l'artiste offre au spectateur une perception autre du monde, comme une nouvelle vision de ce monde réel.

Dans ma pratique artistique de la photographie en noir et blanc, mon processus de créations s'inscrit dans une démarche hybride, entre photographie numérique et argentique. J'hybride mes photographies en utilisant le noir et blanc pour mettre à distance du spectacle le temps, l'espace et le monde et, donc, produire une perte de repères visuels dans l'image.



Figure 11. Melik Ohanian. *Interval of Viewing* (2025). Impressions jet d'encre piézoélectrique montées sur dibond et encadrées. 135 x 90 cm (non encadrées). 139 x 94,5 (encadrées).

Vue de l'exposition *ALTERATION, For a long time in Time*, à la Galerie Chantal Crousel.

Crédit photographique : Jiayun Deng - Galerie Chantal Crousel.



Figure 12. Alissa Fargier. *Hybridation 3* (2024). Série *Symbioses hybrides*, 2023-en cours. 60 x 80 cm.
Photographies numériques. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.
Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Figure 13. Alissa Fargier. *Empreinte 3* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.
Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.
Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

2.2. Mettre en avant les structures, formes et textures par l'usage du monochrome

Dans ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique, l'usage du noir et blanc est essentiel pour la création d'une composition graphique structurée, qui capte efficacement l'attention du spectateur et le questionne sur la représentation visuelle de l'image qui se trouve face à lui. De ce fait, l'intérêt du spectateur se porte uniquement sur la structure et les formes qui composent l'image, et également les textures et matières révélées par l'usage du noir et blanc.

Le caractère monochrome de mes photographies numériques et argentiques résulte d'un choix intentionnel. Dans ma pratique artistique, il s'agit là d'un processus de décontextualisation par la non-représentation des couleurs du réel dans l'image. Le contexte d'une image monochrome est donc différent de celui d'une image polychrome. Le sujet représenté dans une image polychrome et une image monochrome peut être identique, mais est perçu différemment par le spectateur lors de la réception de ces images.

Par ailleurs, lors de l'interprétation de la photographie, le spectateur n'est pas influencé par le caractère polychrome de l'image, mais uniquement par sa composition graphique : les structures, les traits, les lignes et les formes. Le regard du spectateur se voit être automatiquement redirigé vers la structure qui compose l'image en noir et blanc.

C'est alors que la réception et la perception de la photographie monochrome par le spectateur sont déterminées principalement par sa composition graphique. L'utilisation du noir et blanc dirige et accompagne le regard du spectateur sur la composition graphique dans l'image. Par conséquent, la composition graphique est essentielle dans une image en noir et blanc. C'est l'élément principal qui structure la photographie et donne à voir une organisation visuelle claire, guidant le regard du spectateur et orientant l'observation de l'ensemble de l'image.

Dans ma pratique de la photographie, je réalise des images qui représentent plusieurs hybridations totalement uniques à partir d'éléments naturels. Ces hybridations se composent de structures organiques, de formes biomorphes inattendues, de lignes qui se croisent et se superposent, avec différents niveaux de profondeur. Dans mes photographies numériques et argentiques, l'usage du noir et blanc renforce le caractère graphique de l'image, accentuant ces éléments qui la composent.

Aussi, grâce à l'usage du noir et blanc, les matières et les textures des éléments naturels sont mis en évidence dans l'image. Les matières et les textures deviennent des éléments qui captent

principalement l'attention du spectateur. Lors de la réception et de la perception de la photographie en noir et blanc, le spectateur découvre et observe les écorces des arbres, les nervures des plantes, la rugosité des roches ou bien les lamelles des champignons présents dans l'environnement naturel, mais ici sous formes hybrides.

Cependant, entre les hybridations et l'usage du noir et blanc, le spectateur ne parvient pas à identifier ces éléments naturels directement à la réception de l'image monochrome, pourtant son regard reste captivé par la diversité des matières et des textures dans l'image.

Dans mes photographies numériques et argentiques en noir et blanc, je rassemble au sein d'une même image, en utilisant différentes techniques, plusieurs éléments naturels aux matières et aux textures diverses et variées. Je réalise des photographies en noir et blanc totalement hétérogènes.

Cette diversité de structures, de formes et de textures permet, tout d'abord, de donner à voir au spectateur une diversité des éléments comme ce le serait dans l'environnement naturel. Lors de la réception de la photographie en noir et blanc, le spectateur se voit être submergé d'informations. Les structures et formes sont réparties sur l'ensemble de l'image, faisant référence à l'environnement naturel où les éléments cohabitent. En effet, dans la nature, le spectateur se laisse captiver par les éléments qui composent cet environnement. Lors de divagation dans le paysage, le regard du spectateur se voit être attiré par les éléments qui l'entourent, mais encore par les odeurs ou les bruits.

Alors, mon objectif dans mes photographies est de reconstruire cet environnement très diversifié où les éléments naturels se superposent, se croisent, se développent et cohabitent. Effectivement, les hybridations permettent de produire de nouvelles structures, formes et textures exagérées par l'usage du noir et blanc et qui cohabitent dans l'image.

Aussi, l'usage du noir et blanc dans la photographie permet de lier les différents éléments entre eux, et permettre une observation plus fluide par le spectateur. Cependant, le regard du spectateur est freiné par la complexité de l'image et par sa volonté de prendre le temps d'analyser l'ensemble des éléments qui la composent. Le spectateur observe toutes ses structures, formes et textures avec attention. La grande quantité des éléments présents dans la photographie en noir et blanc incitent le spectateur à poser longuement son regard sur ces détails.

Néanmoins, il est tout à fait possible de contrôler la manière dont le spectateur voit ces éléments dans les images en noir et blanc.

Le noir et blanc dans une photographie, peut-être plus ou moins prononcés. Plus le noir va être profond et le blanc radiant, plus les éléments vont se distinguer par leurs contours, neutralisant les détails importants, comme leurs matières et leurs textures.

Cependant, si un équilibre est produit par l'artiste lors de la création de l'image, les nuances de gris prennent place dans l'image et harmonisent la surface de cette image.

Les formes sont observables également sur le papier *Awagami Unryu 55 g*. Les fibres du papier sont produites aléatoirement lors de la création de ce papier organique. Lors de l'impression, du tirage, les structures et les formes de la photographie et celles du papier se superposent pour créer un ensemble organisé. Ici, le noir et blanc donne à voir les fibres dans le papier organique. Ainsi, par transparence, il est possible de découvrir et d'observer dans les noirs profonds et les blancs lumineux, les différentes formes biomorphes qui se trouvent déjà intégrées dans le papier lors de sa création. La translucidité est donc un élément qui me permet de rendre visible ou de dissimuler la matière de ce papier et celle représentée dans la photographie.

En conclusion, dans ma pratique artistique, l'utilisation du noir et blanc permet de créer une dynamique dans l'image où les structures et les formes se croisent et les matières et textures se superposent, donnant naissance à de nouvelles compositions accentuées par l'usage du noir et blanc et nuancées par les gris. Lors de la réception de la photographie en noir et blanc, le spectateur est animé par l'envie de découvrir les structures, les formes, les matières et les textures se trouvant dans l'image :

En réduisant le prisme visuel à un antagonisme chromatique, les photographes monochromistes font apparaître avec netteté les contours et les formes de leurs sujets, composant des images résolument épurées au graphisme percutant. [...] Les photographes guettent et captent, en outre, dans le réel, les contrastes à même d'être sublimés par l'usage du noir et blanc. La rencontre de motifs de valeurs opposées produit une dynamique visuelle qui suscite la prise de vue.⁴⁷

La mise en évidence des structures, des formes, des matières et des textures dans la photographie en noir et blanc a déjà été expérimentée de nombreuses fois dans la pratique de la photographie. Plusieurs artistes photographes d'autrefois ou contemporains ont essayé de mettre en avant ces éléments dans leurs tirages, sans bien évidemment utiliser la couleur. Plusieurs

⁴⁷ Sylvie Aubenas (dir.), Héloïse Conesa (dir.), Flora Triebel (dir.) et al. *Noir & blanc. Une esthétique de la photographie*, op. cit., p. 50.

pratiques artistiques et tirages d'artistes photographes influencent aujourd'hui ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique.

Avec leurs styles artistiques caractéristiques, Edward Weston, Paul Strand ainsi que Nicolas Floc'h ont su s'imposer et se démarquer de manière significative avec leurs manières de présenter ses éléments dans la photographie en noir et blanc. Dans leurs tirages, le spectateur découvre à la fois la simplicité et la pureté, mais aussi la complexité des structures et des formes qui constituent l'environnement naturel, que ce soit à la surface terrestre, mais également au fond des mers et océans.

2.2.1. L'utilisation du noir et blanc pour révéler avec Edward Weston

Du 15 octobre 2025 au 25 janvier 2026, pour une durée d'environ trois mois, a eu lieu l'exposition intitulée *Modernité révélée*, consacrée à l'artiste photographe Edward Weston, dans la Maison Européenne de la Photographie⁴⁸, à Paris.

Photographe américain, Edward Weston⁴⁹ est une figure majeure dans l'histoire de la photographie et du mouvement moderniste, mouvement artistique influent du XX^e siècle. Dans cette exposition exceptionnelle, le spectateur découvre la transition de la pratique photographique pictorialiste de l'artiste Edward Weston vers une esthétique moderniste de la photographie : la *straight photography* ou *photographie pure*⁵⁰.

C'est entre 1917 et 1924, que l'artiste photographe Edward Weston va progressivement transitionner vers la *straight photography* ou *photographie pure*. C'est très exactement en 1922, après une rencontre influente avec d'autres artistes photographes, dont le photographe américain Paul Strand (1890-1976), que Edward Weston bascule significativement vers cette esthétique. Après 1924, dans sa pratique artistique de la photographie, Edward Weston réalise des photographies avec comme intention de montrer l'authenticité des structures, des formes, des matières et des textures avec exactitude et finesse. Pour représenter cette esthétique de la *straight*

⁴⁸ La Maison Européenne de la Photographie (la MEP) est une institution française consacrée à la pratique de la photographie qui a ouvert ses portes en 1996, au centre de la ville de Paris.

⁴⁹ Né en 1886 à Highland Park aux États-Unis, Edward Weston est un photographe qui développe sa pratique artistique à travers plusieurs styles. Du pictorialisme jusqu'à la *straight photography*, c'est en 1946 que le Museum of Moderne Art (MoMA) consacre une exposition rétrospective, retraçant l'évolution de la pratique artistique d'Edward Weston. Il meurt en 1958 à Carmel-by-the-sea, aux États-Unis.

⁵⁰ La *straight photography* ou la *photographie pure* est un mouvement artistique de la photographie qui se manifeste au début du XX^e siècle, autour des années 1910. Cette esthétique crée des images immédiates, précises, extrêmement détaillées et sans aucune manipulation quelconque. L'objectif étant de retranscrire la réalité le plus fidèlement possible.

photography ou *photographie pure* dans ses tirages en noir et blanc, Edward Weston se concentre principalement sur la technicité lors de la création de l'image, et fait le choix significatif de sélectionner des éléments provenant directement de l'environnement naturel, comme des écorces, des plantes, des roches ou des coquillages : « Edward Weston se concentre sur les qualités propres de son médium - zoom, focale, effets d'ombres et de lumière en jouant sur le cadrage et le développement - pour mieux transfigurer le réel. Il traite de manière équivalente le nu, la nature morte et le paysage. »⁵¹.

Dans ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique en noir et blanc, mon intention est identique à celle de l'artiste d'Edward Weston.

Edward Weston prône une esthétique pure de l'image en noir et blanc, sans transformation quelconque et apport supplémentaire pour retranscrire de manière fidèle, nette et précise le sujet photographié. Edward Weston amène le spectateur à concentrer son regard sur les structures, les formes, les matières et les textures.

Dans mes photographies numériques et argentiques, ma volonté est également de représenter les structures, les formes, les matières et les textures de manière détaillée, avec netteté et précision. Cependant, mes photographies numériques et argentiques subissent des transformations ne permettant pas de distinguer le sujet représenté dans l'image. Le processus d'hybridation des images donne des hybrides et ce sont ces hybridations que je souhaite présenter au spectateur de la même manière que Edward Weston.

Cette volonté irrépressible de représenter purement les structures, les formes, les matières et les textures produit des images en noir et blanc qui présentent une dimension abstraite.

Effectivement, en se concentrant principalement la volonté de représenter la pureté dans l'image, l'artiste fait disparaître la dimension figurative de l'image. L'artiste ne souhaite pas présenter l'objet qu'il choisit de photographier, mais plutôt ce qui le compose, dont ses caractéristiques principales, comme les structures, les formes, les matières et les textures.

Alors, le spectateur commence à se questionner sur la représentation, ne parvenant pas toujours à définir de manière exacte le sujet de l'image, d'autant plus que l'utilisation du noir et blanc renforce le caractère abstrait de la photographie. Le trouble perceptif apparaît donc dans l'image. C'est une illusion visuelle qui se produit autour du sujet photographié. De ce fait, sans

⁵¹ Louis Gevert. « Edward Weston en 2 minutes », Janvier 2026. [en ligne] sur la base Beaux Arts. Consulté le 06/04/2026.

identification précise du sujet photographié, le spectateur peut y voir une paréidolie dans la structure et les formes qui composent la photographie en noir et blanc.

Lors de cette exposition *Modernité révélée*, est présenté un des plus célèbres tirages du photographe Edward Weston : *Pepper No. 30*. C'est un tirage argentique sur gélatine de format vertical 24 x 19 cm, réalisé en 1930. Ce tirage provient d'une série dans laquelle l'artiste a photographié plusieurs vues de poivrons.

Au premier regard, cette photographie représente, en plan rapproché et pratiquement sur l'intégralité de la surface de l'image, une forme organique et biomorphe. Cette forme possède des contours fluides et une texture relativement lisse et brillante. Le spectateur perçoit les reflets de la lumière sur cette forme, représentés par des zones les plus éclairées. Cependant, lorsque le spectateur prête davantage attention à la forme dans l'image, il peut alors découvrir quelques irrégularités sur la surface de celle-ci.

Cette photographie en noir et blanc présente une illusion visuelle appelée la paréidolie. Certains spectateurs perçoivent des formes organiques qui suggèrent une rencontre, un entrelacement entre deux figures humaines.

Aussi, le fond noir sur lequel est présentée la forme dans la photographie n'est pas identifiable. C'est un fond neutre qui ne possède pas de caractéristique particulière, mais qui permet de mettre en valeur la forme en ajoutant de la profondeur dans la photographie. Le support sur lequel est positionnée cette forme n'est également pas identifiable. Or, de fines lignes sont visibles avec un aspect légèrement granuleux, laissant supposer à la texture du bois. De même, ce support paraît légèrement arrondi, épousant les contours de cette forme organique et biomorphe.

Dans cette photographie en noir et blanc, le seul indicateur permettant de connaître le sujet représenté au centre de la photographie est le titre de l'œuvre : *Pepper No. 30*.

Effectivement, *pepper* est un nom qui se traduit par *poivron* en français. Dès lors, la prise de connaissance de l'intitulé, le spectateur retrouve immédiatement les repères visuels permettant la reconnaissance de la forme et ainsi, la compréhension de l'image en noir et blanc. L'intitulé d'une image donne généralement des indications au spectateur permettant de percevoir l'image comme l'artiste le souhaite.

Dans ma pratique artistique de la photographie en noir et blanc, j'ai pris la décision de ne pas intituler mes photographies par le nom des éléments naturels qui sont utilisés pour créer les

hybridations représentées. En effet, je ne souhaite pas fournir au spectateur des informations qui permettraient d'influencer sa perception de la photographie en noir et blanc. Si je fais le choix d'intituler ma photographie par les éléments qui ont été utilisés pour l'hybridation, je donne au spectateur un repère essentiel à la compréhension.

L'utilisation du noir et blanc à son importance dans la photographie. Or, en connaissant déjà le sujet représenté par l'intitulé, le spectateur consacre naturellement moins de temps à observer la photographie, et ne contemple pas avec grande attention les structures, les formes, les matières et les textures. Comme l'artiste Edward Weston, je souhaite que le spectateur ait une proximité directe avec la structure, les formes, les matières et les textures.

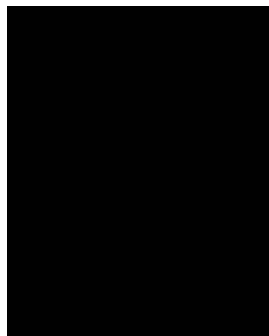


Figure 14. Edward Weston. *Pepper No. 30* (1930). Épreuve gélatino-argentique. 24 x 19 cm.

Don de David H. AcAlpin. © The Museum of Modern Art.

2.2.2. L'usage du noir et blanc pour structurer avec Paul Strand

Paul Strand⁵², artiste photographe américain, est né peu de temps après le photographe Edward Weston. Ensemble, ils appartiennent à la même génération de photographes et partagent aussi les mêmes principes caractéristiques de la *straight photography* ou *photographie pure*. Également, suiveur de ce mouvement artistique de la *straight photography*, il réalise des tirages en noir et blanc autonomes, intemporels, qui se distinguent par leurs esthétiques graphiques, provoquant parfois une abstraction totale ou partielle.

Effectivement, Paul Strand développe une fascination pour l'abstraction dans l'image. Il s'intéresse particulièrement au travail des ombres et de la lumière pour produire des images abstraites, faisant perdre tout repère visuel. Dans sa pratique artistique de la photographie en noir

⁵² Né en 1890 à New York, aux États-Unis. Paul Strand est un photographe très influent au XX^e siècle. Il meurt en 1976 à Orgeval, en France.

et blanc, Paul Strand s'intéresse également aux paysages naturels et aux formes organiques provenant du monde végétal.

L'une de ses photographies en noir et blanc a particulièrement retenu mon attention en raison du sujet photographié provenant de l'environnement naturel, et de son rapport à la *straight photography* ou *photographie pure* : *Driftwood (Bois de flottage)*, réalisée en 1945. C'est un tirage gélatino-argentique de dimensions 24,2 x 19,3 cm, au format vertical.

Dans ce tirage en noir et blanc, de petit format, Paul Strand met en évidence la texture brute du bois flotté, ainsi que sa structure naturel et biomorphe, comme le fait également le photographe Edward Weston avec son tirage *Pepper No. 30* de 1930. Cependant, contrairement à cette photographie d'Edward Weston, le spectateur reconnaît immédiatement le sujet représenté dans l'image. En plus du titre anglais de la photographie qui indique le sujet représenté : *Driftwood* ou *Bois flotté* en français, lors de la réception de la photographie en noir et blanc, le spectateur reconnaît immédiatement la matière du bois. Tout d'abord, cette reconnaissance instantanée est possible par l'aspect texturé du bois ainsi que les nœuds, les trous et les fissures se trouvant directement dans la matière. Ces éléments sont des repères visuels dans l'image qui permettent au spectateur d'identifier le sujet directement. Pour certains spectateurs plus expérimentés, connaisseurs dans le domaine, il est même possible d'identifier la nature du bois représenté dans l'image.

Aussi, cette reconnaissance instantanée se fait par la perception de la structure biomorphe dans l'image. Cette structure naturelle, à la fois fluide et rigide, compose visuellement l'image. Cette structure biomorphe représentée recouvre la quasi-totalité de la surface de la photographie en plan rapproché. L'artiste a donné à cette structure en bois une place fondamentale dans l'image : elle cadre l'image, portant la visibilité sur le centre sombre de celle-ci. En effet, cette structure donne l'aspect d'un paysage visuel où la composition ramène et concentre le regard du spectateur au centre de cette image.

Par conséquent, cette structure organique permet de construire la dynamique de l'image, elle permet de rythmer le regard du spectateur. Cette dynamique de l'image ne sera évidemment moins impactante si l'artiste décide de réaliser cette image en couleur.

Par l'usage du noir et blanc, l'artiste photographe met en évidence graphiquement cette structure ainsi que ses caractéristiques qui la composent.

Dans cette photographie, les aspérités du bois sont représentées par les noirs et la surface du bois par des gris lumineux, avec toujours quelques nuances. Par ailleurs, l'utilisation du noir et blanc dans l'image permet également de marquer les zones d'ombres et les profondeurs. L'usage du noir et blanc met en évidence des profondeurs qui donnent du volume à la photographie. Cette création de profondeur permet aussi de percevoir différents plans dans la photographie en noir et blanc et de rendre donc l'image plus vivante, comme ici où il est possible d'identifier deux ou trois plans différents.

De plus, une paréidolie peut survenir dans la photographie. Cette structure organique et ses formes biomorphes dans l'image en noir et blanc peuvent stimuler l'imagination du spectateur. Tel que l'évoquait l'écrivain français Roger Caillois, il est possible de percevoir des choses dans les structures et les formes de la nature, même si le spectateur a connaissance de la nature de ce qui se trouve face à lui.

Le photographe Paul Strand avait acquis de l'expérience en réalisant plusieurs tirages en utilisant le bois, ou les écorces, comme sujet principal de ses photographies. Alors, l'artiste connaissait cet élément, ses caractéristiques et savait mettre en avant, les structures, les formes, les matières et les textures par l'usage du noir et blanc.

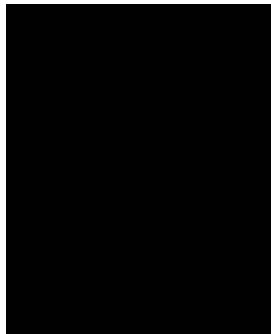


Figure 15. Paul Strand. *Driftwood* (1945). Épreuve gélatino-argentique. 24,2 x 19,3 cm.

© Aperture Foundation, Paul Strand Archive.

Crédit photographique : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. GrandPalaisRmn.

2.2.3. Le choix du noir et blanc pour marquer la présence avec Nicolas Floc'h

Artiste photographe contemporain, Nicolas Floc'h⁵³ est parvenu à attirer mon attention par sa pratique artistique de la photographie, mais également par sa volonté de saisir et d'appréhender un monde mouvant, non visible au quotidien pour la plupart des personnes, qui est celui du milieu sous-marin, comme le biologiste et artiste-dessinateur allemand Ernst Haeckel l'avait fait précédemment avec son recueil de lithographie *Kunstformen der Natur*.

Par le médium de la photographie, Nicolas Floc'h cherche à capturer un environnement, des paysages marins en constante transformation à cause du réchauffement climatique et de la pollution des océans. De la même manière que le scientifique Ernst Haeckel, il publie trois petits ouvrages numérotés, qui peuvent s'apparenter à des recueils, où il rassemble des photographies polychromes et monochromes réalisées lors de plusieurs expéditions artistiques menées entre 2019 et 2022, qu'il nomme *Initium Maris*.

Ces trois ouvrages, intitulés *Initium Maris - Carnet de bord*, reconstituent le parcours de l'artiste avec son équipe scientifique au bord des côtes et présentent ses photographies, ainsi que des vues de ses expositions photographiques dans différents espaces d'exposition.

Voici une ses photographies qui se trouve dans *Initium Maris - Carnet de bord I/III 2019* :

Dans la pratique artistique de Nicolas Floc'h, je porte un intérêt tout particulier à ses photographies en noir et blanc où l'artiste donne à voir les éléments qui composent les fonds marins. Le caractère monochrome de ses photographies permet de produire cette esthétique de la mise à distance dans l'espace. Dans ses tirages en noir et blanc, le spectateur ne parvient pas immédiatement à savoir si le sujet représenté provient de la surface terrestre ou des fonds marins. D'autant plus que l'artiste ne donne pas toujours un titre précis, mais seulement quelques informations pour comprendre dans quel contexte cette photographie a été réalisée. Cependant, le photographe concentre le regard du spectateur sur la composition graphique qui rythme l'image. Les caractéristiques de l'élément représenté sont rendues visibles et soulignées grâce à l'usage du noir et blanc. Ainsi, les structures, les formes, les matières et les textures deviennent les premiers éléments sur lesquels se porte le regard du spectateur.

⁵³ Né en 1970 et originaire de la ville de Rennes, en France, Nicolas Floc'h est un artiste et un scientifique qui réside et exerce sa pratique dans la ville de Paris. Il intervient en tant qu'artiste-enseignant à l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (EESAB).

Pour le photographe, il est essentiel de représenter la grande variété et complexité des paysages marins, c'est pourquoi il choisit de réaliser ses photographies en noir et blanc.

Contrairement aux photographes Edward Weston et Paul Strand, l'artiste Nicolas Floc'h présente au spectateur, lors de ses expositions, des photographies à grande échelle. Photographiées également en plan rapproché, les structures, les formes, les matières et les textures font l'objet d'un agrandissement, permettant ainsi la découverte d'éléments et de détails, pas systématiquement perceptibles sans l'aide de l'artiste. C'est précisément pour cette raison que je réalise de grands tirages de minimum 60 x 80 cm, mettant ainsi en avant ce qui constitue l'élément photographié. Lorsque je présente mes photographies numériques et argentiques au spectateur, l'agrandissement permet d'obtenir une gamme plus étendue de nuances, allant du noir au blanc, en passant par les gris. Cette gamme plus fine permet d'obtenir dans l'image davantage de précision dans la représentation des structures, formes, matières et textures représentées.

En conséquence, la photographie en noir et blanc devient alors une image immersive où le spectateur se voit plonger son regard au cœur de l'image, avec une mise à distance du réel par une perte de repères visuels, créant un trouble perceptif dans l'image.

L'usage du noir et blanc permet d'accentuer le caractère graphique de l'image, donnant un impact visuel plus puissant. Les structures, les formes, les matières et les textures sont alors mises en avant dans l'image en noir et blanc, devenant les principaux repères pour le regard du spectateur lors de la perception. Alors, la présence de la photographie en noir et blanc s'impose auprès du spectateur en créant une expérience et une charge émotionnelle plus forte.

L'expérience sensible de la nature chez le spectateur est donc reconfigurée.



Figure 16. Nicolas Floc'h. *IMB-P018*. Belle-île-en-Mer, Sauzon, Le Gareau, 26/07/2019, -3 à -10 m, temp. 18 °C, marée basse, tracé GPS. Observations : beau, visibilité 6 à 10 m. *Laminaires blanchies, été, presque automne sous-marin, les eaux se réchauffent et les laminaires n'ont plus l'aspect des jeunes pousses de printemps.*

Crédit photographique : Nicolas Floc'h.



Figure 17. Alissa Fargier. *Hybridation 4* (2024). Série *Symbioses hybrides*, 2023-en cours. 60 x 80 cm.

Photographies numériques. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

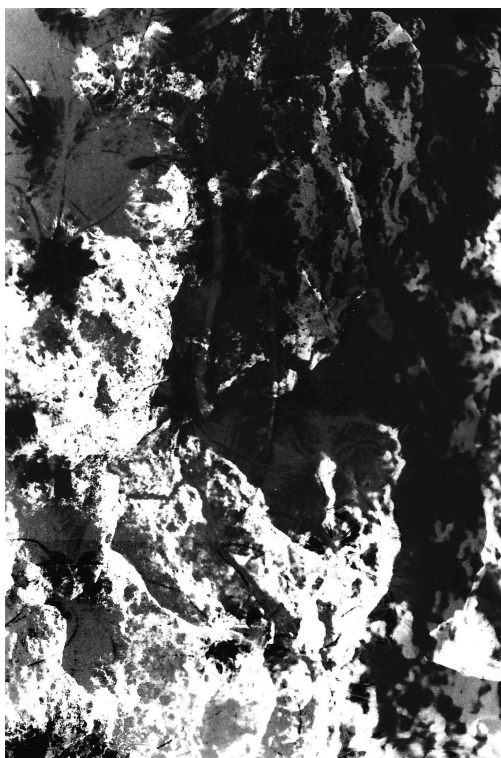


Figure 18. Alissa Fargier. *Empreinte 4* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

PARTIE III

Reconfigurer l'expérience sensible de la nature chez le spectateur

III. Reconfigurer l'expérience sensible de la nature chez le spectateur

« De nombreux penseurs, [...], font aujourd'hui le constat d'une coupure entre monde naturel et sensibilité humaine, d'un déficit dans notre rapport sensible à notre environnement immédiat d'existence et, au-delà, l'ensemble du vivant. »⁵⁴

3.1. Une nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles

La nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles peut permettre de comprendre le sens de mes photographies numériques et argentiques, de les interpréter, mais aussi de déclencher des émotions, de produire des réflexions et des questionnements sur ces nouvelles formes et structures.

Il est dès lors indispensable de comprendre comment cette nouvelle appréhension émerge, quelles en sont les causes et quelles en sont les conséquences pour le spectateur.

À travers mes photographies numériques et argentiques, il est possible de distinguer quatre étapes successives dans l'élaboration d'une nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles par le spectateur.

Dans un premier temps, il est nécessaire pour le spectateur d'identifier clairement ces formes et ces structures dans la photographie, sans oublier que je rends volontairement complexe cette reconnaissance avec différentes techniques.

Ensuite, le spectateur doit organiser visuellement la photographie avec les formes et les structures qu'il reconnaît. Cette recherche de recomposition visuelle est également rendue intentionnellement compliquée avec l'utilisation de techniques supplémentaires.

De ce fait, cette organisation visuelle réalisée à partir des formes et structures représentées va permettre de donner du sens à la photographie. Le sens que donne le spectateur à l'image sera aussi influencé par ses connaissances et ses expériences propres.

En dernier lieu, cette nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles peut susciter des émotions ou des sentiments, mais également faire émerger des réflexions ou des interrogations sur ces formes et structures représentées. Par conséquent, cette nouvelle appréhension des formes et des structures permet de faire émerger une relation renouvelée entre la nature et le spectateur. Ce point sera alors développé en dernière partie de cette recherche.

⁵⁴ Vincent Deville (dir.) et Rodolphe Olcèse (dir.). *L'art et les formes de la nature*. Paris : Éditions Hermann, 2023. p. 7.

3.1.1. L'émergence d'une nouvelle appréhension

Dans ma pratique artistique de la photographie numérique et argentique, je réalise des tirages en noir et blanc représentant différentes hybridations qui sont à l'origine de nouvelles structures organiques et formes biomorphes, toujours inspirées du réel. Comme mentionné précédemment dans mon développement, ces hybridations sont créées à partir de photographies totalement brutes réalisées lors de déplacements dans l'environnement naturel. J'utilise des outils informatiques sur ordinateur ou des outils physiques en laboratoire photographique pour produire des images hybrides constituées de ces formes et structures.

De plus, le spectateur appréhende les formes biomorphes et les structures naturelles différemment si la photographie est numérique ou bien argentique parce que la manière dont sont représentées ces formes et ces structures est différente selon la nature de la photographie.

Dans mes photographies en noir et blanc sont représentées des formes biomorphes et des structures naturelles nouvelles, singulières et intemporelles, pas toujours évidentes à percevoir pour le spectateur à cause de l'hybridation.

Même avec l'infinité des formes et des structures hybrides possibles et déjà existantes dans le milieu naturel, ma démarche artistique consiste à générer de nouvelles configurations hybrides. Mon intention est de renouveler ce catalogue de formes et de structures déjà existantes en utilisant le processus d'hybridation. Je présente une vision renouvelée de ses formes et de ses structures de la nature. C'est une nouvelle manière de percevoir et d'appréhender cet environnement naturel et les éléments qui le composent.

Effectivement, à la réception de la photographie hybride, le spectateur va percevoir ces nouvelles formes biomorphes et structurelles naturelles et son appréhension sera alors déterminée par la réception de la photographie ainsi que sa matérialité visuelle. Cependant, l'appréhension des formes et des structures en photographie ne peut être la même que celle des formes et des structures directement dans la nature, même si l'origine est identique.

Cette nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles est rendue possible grâce à la matérialité visuelle de la photographie.

Initialement, cette nouvelle appréhension résulte de l'hybridation des images. L'hybridation reconfigure la perception du spectateur et produit des illusions optiques dans les photographies en noir et blanc.

Ensuite, cette nouvelle appréhension est également possible grâce à l'usage du noir et blanc qui renforce le caractère graphique et la profondeur des images. Cette utilisation du noir et blanc permet de produire une perte de repères visuels tout en mettant en avant les structures, les formes, les matières et les textures dans les photographies.

Cette nouvelle appréhension est aussi due aux grands formats des tirages qui permettent de rendre davantage accessibles les éléments et leurs détails qui composent les photographies au spectateur, lors de la perception.

Enfin, le support papier organique et peu ordinaire, utilisé pour imprimer mes tirages, permet aussi de donner une autre dimension aux images et d'appréhender ces nouvelles formes biomorphes et ses structures naturelles différemment. Les fibres naturelles du papier se superposent aux formes et structures de l'image imprimée.

Cette approche renouvelée des formes biomorphes et des structures naturelles est possible également grâce aux techniques artistiques contemporaines.

Dans ma pratique artistique, l'usage de la photographie numérique permet de capturer un état sans attendre, capter un moment dans le temps, avant que le sujet représenté continue sa transformation. Effectivement, les formes et les structures dans la nature sont en constante évolution. Dans ce cas, la photographie est une technique indispensable pour que les spectateurs prennent le temps d'appréhender une nature à la fois mouvante dans l'environnement réel et figée dans l'image.

Dans mes photographies, je suis à l'initiative de la transformation physique des formes et des structures. Cependant, cette transformation se fait également par le processus d'imagination du spectateur qui les perçoit. L'appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles est donc subjective selon la manière dont le spectateur perçoit la photographie.

Lors de la perception de l'image, le spectateur découvre progressivement des formes biomorphes et des structures naturelles qu'il va ensuite mettre en relation et qui vont lui permettre de percevoir une composition visuelle cohérente et efficace dans la photographie.

C'est alors que le regard du spectateur sur la nature se transforme également. Le spectateur ne perçoit plus la nature comme un objet inerte, figée et sans vie, mais comme un élément dynamique, fluctuant et ayant une place centrale, même au travers des photographies.

3.1.2. Les empreintes des formes et des structures avec Anaïs Tondeur

L'art et les formes de la nature est un ouvrage collaboratif, publié en 2023, réalisé sous la direction de Vincent Deville et Rodolphe Olcèse, tous deux maîtres de conférences, experts en études cinématographiques.

Ce livre rassemble vingt-cinq artistes et chercheurs dans l'objectif de présenter les liens que nous entretenons avec la nature et l'influence qu'ils exercent sur notre manière d'occuper, de percevoir et de concevoir le monde, à travers différentes œuvres d'artistes contemporains et de pratiques artistiques variées.

Plusieurs parties de cet ouvrage ont influencé ma réflexion sur la reconfiguration de l'expérience sensible de la nature chez le spectateur, et plus précisément sur les origines et les effets de la nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles sur le spectateur.

L'ouvrage collaboratif *L'art et les formes de la nature* contient un entretien entre Marie Rebecchi, maître de conférences en esthétique et histoire du cinéma, et l'artiste Anaïs Tondeur⁵⁵, portant l'intérêt sur la pensée écologique de l'artiste ainsi que ses œuvres qui reflètent une relation renouvelée entre les humains, la nature et le monde.

L'artiste Anaïs Tondeur et moi, partageons un intérêt commun pour la photographie. En effet, les technologies contemporaines, comme spécifiquement la photographie, que nous utilisons dans nos pratiques artistiques personnelles respectives, sont indispensables pour produire des images du vivant végétal renouvelées. Cette pratique de la photographie numérique change notre manière d'appréhender le monde, l'environnement ainsi que les formes biomorphes et les structures naturelles qui le composent :

L'usage des formes de manipulation temporelle dans la photographie, le cinéma et les nouvelles technologies pour le traitement des images numériques nous permettent d'assister au déploiement d'une hétérotemporalité spécifique des vivants (notamment les plantes) et au bouleversement profond des coordonnées spatio-temporelles à travers lesquelles s'organise la perception humaine.⁵⁶

⁵⁵ Né en 1985, Anaïs Tondeur est une artiste femme qui réside et qui exerce sa pratique artistique à Paris, en France. C'est une artiste qui possède une pratique pluridisciplinaire, portée par une pensée écologique et des questions environnementales. Avec une approche sensible et scientifique, elle appréhende le monde et ainsi que ses différentes transformations.

⁵⁶ Vincent Deville (dir.) et Rodolphe Olcèse (dir.). *L'art et les formes de la nature*, op. cit., p. 249.

L'artiste Anaïs Tondeur et moi-même partageons également le même intérêt pour le vivant végétal et les paysages naturels. Dans nos pratiques artistiques respectives, nous partageons une réflexion commune et des préoccupations similaires liées à l'environnement et l'écologie.

Lors de cet entretien, Marie Rebecchi mentionne l'œuvre *Tchernobyl Herbarium*. C'est une série de rayogrammes qui a débuté en 2011, toujours en cours, où Anaïs Tondeur réalise les empreintes directes des plantes sur des plaques photosensibles, en collaboration avec le philosophe Michael Marder. Le rayogramme est une technique traditionnelle dérivée du photogramme.

Aujourd'hui, cette série est constituée de trente-neuf rayogrammes, chacun au format 24 x 36 cm. Anaïs Tondeur réalise un seul rayogramme par an, c'est une manière pour l'artiste de se souvenir de la catastrophe de 1986, de garder conscience du temps qui passe et de rendre visible des végétaux presque oubliés.

La caractéristique première de ces plantes est qu'elles ont été cultivées, par des scientifiques, dans la Zone d'exclusion, après la catastrophe nucléaire de Tchernobyl⁵⁷ qui a eu lieu en 1986, en Ukraine. Ce sont donc des plantes irradiées.

Dans cet espace interdit, le niveau de radiation est de 1,7 microsieverts/h, ce qui impacte considérablement l'environnement, la faune et la flore, et donc le développement des plantes et autres végétaux. Cependant, Anaïs Tondeur ne souhaite pas mettre en avant de possibles mutations génétiques invisibles à l'œil nu ou autres transformations, comme je le fais à travers mes photographies hybrides.

À travers cette série *Tchernobyl Herbarium* où la radioactivité est normalement invisible, Anaïs Tondeur renouvelle l'appréhension que nous avons de la nature en rendant saisissable cette radioactivité à travers les empreintes matérielles des végétaux. Ainsi, entre visible et invisible, l'artiste reconfigure notre relation au monde et à nous même, avec une approche environnementale et écologique.

Cette série *Tchernobyl Herbarium* peut être comparée à mes photographies argentiques lorsque je réalise des photogrammes à partir de rhodoïds superposés. Il convient de rappeler que le photogramme est une technique de contact dans la photographie.

⁵⁷ Tchernobyl ou Chornobyl, nom de ville ukrainienne, sont les seules traductions correctes ukrainiennes. Tchernobyl ou Chernobyl sont des orthographes russes.

Dans mes photographies argentiques, comme dans les rayogrammes d'Anaïs Tondeur, les empreintes matérielles des végétaux, et autres éléments provenant de la nature, engendrent inévitablement une nouvelle appréhension des formes biomorphes et structures naturelles qui les composent.

Lorsque le spectateur perçoit avec attention ces empreintes physiques, il reconnaît des silhouettes végétales. Tantôt effacées et tantôt nettes, parfois comme des fragments, les empreintes des plantes se révèlent blanches sur un fond contrasté. Cependant, ces empreintes ne sont pas toujours identifiables. Le spectateur observe des formes biomorphes et des structures naturelles sans identifier clairement ce qu'il perçoit, d'autant plus que les rayogrammes sont dépourvus de couleur et se limitent au noir et blanc avec des nuances sépia. En conséquence, le spectateur est également un acteur actif lorsqu'il perçoit cette série. Il anime ces formes et ces structures par son regard et son analyse visuelle. En donnant à voir des végétaux invisibles à travers une trace matérielle sur un support physique visible, l'artiste permet une approche renouvelée des formes biomorphes et structurelles naturelles.

J'ajouterais également que cette relation entre le visible et l'invisible, place le spectateur à distance des végétaux et impacte également son appréhension des formes et des structures des plantes. Dans ma pratique artistique de la photographie et dans celle d'Anaïs Tondeur, cet éloignement est dû, tout simplement, à la technique de la photographie qui produit une rupture entre l'élément photographié et le spectateur. La photographie montre le réel, mais n'est pas le réel en tout point, seulement une représentation. Le spectateur perçoit donc uniquement des représentations de ces formes biomorphes et de ces structures naturelles, ce qui, dès le départ, le pousse à les observer différemment, d'autant plus quand elles ne sont pas évidentes à observer dans la photographie.

Aussi, Anaïs Tondeur ne présente pas ses rayogrammes originaux à cause de la radioactivité qui s'en dégage. L'artiste expose donc des reproductions imprimées sur un papier RAG (papier 100% coton de grande qualité). Ces reproductions éloignent donc davantage le spectateur, même si les techniques utilisées pour produire ces reproductions sont en haute résolution.

Par conséquent, la technique de la photographie, ainsi que ses procédés dérivés participent également à la production d'une approche renouvelée des formes biomorphes et des structures naturelles représentées.

À travers sa série *Tchernobyl Herbarium*, Anaïs Tondeur renouvelle la perception de ces formes et structures. Initialement, la technique du rayogramme offre une perception différente des formes biomorphes et des structures naturelles en les mettant en valeur autrement. Ensuite, le rayogramme permet aussi de faire émerger de nouvelles choses que la photographie traditionnelle ne permet pas, comme de nouvelles sensations, émotions, ou de nouveaux questionnements. Notamment dans cette série, l'atmosphère qui se manifeste de ses rayogrammes est presque inquiétante. Il est aussi difficile pour le spectateur d'identifier clairement les végétaux représentés, percevant parfois uniquement des formes et structures fantomatiques. Ces formes et structures paraissent suspendues dans l'image, mais aussi dans le temps, et peuvent être interprétées par le spectateur comme des archives scientifiques ou de la documentation contemporaine. En conséquence, c'est une esthétique de mise à distance de l'espace, du temps, et du monde qui permet d'appréhender différemment les formes biomorphes et les structures naturelles.

La série me questionne sur l'évolution possible de ma pratique artistique. Les rayogrammes de la série *Tchernobyl Herbarium* m'inspirent beaucoup et possèdent une portée particulièrement significative pour moi. Les végétaux représentés sous forme d'empreintes proviennent d'Ukraine, pays dans lequel j'ai moi-même passé une partie de mon enfance et où j'ai appris à percevoir une autre nature, faite d'autres formes biomorphes et structures naturelles, parfois similaires à celles que je connaissais déjà, parfois totalement différentes. Avec les années, je me suis donc familiarisée aux différents milieux naturels, tout en rendant mon regard particulièrement sensible aux formes et aux structures.

Inconsciemment, je pense que les hybridations que je crée dans mes photographies à partir de différents éléments naturels sont également influencées par ce regard croisé que je porte sur divers environnements naturels, composés différemment de formes et structures. C'est effectivement, un moyen pour moi de rassembler au sein de la même photographie, différents éléments naturels provenant de divers paysages pour pouvoir enfin les rassembler et renouveler cette appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles qui naissent de l'hybridation. Au sein d'une même image, je rassemble des plantes, des roches, des champignons, des écorces qui ne se rencontrent probablement jamais dans l'environnement naturel, de par leurs situations dans l'espace, le type de paysage dans lequel ils évoluent ou bien simplement la distance géographique d'un pays à un autre.

Par conséquent, la série *Tchernobyl Herbarium* d'Anaïs Tondeur me fait avoir une réflexion plutôt introspective sur mes photographies ainsi que ma pratique artistique. Je m'interroge sur

mes inspirations intimes liées à plusieurs milieux naturels à la fois, et dont je n'avais pas personnellement conscience au début de ma pratique artistique de la photographie. Cette série m'a également inspiré pour le titre de ma série *Empreintes hybrides* (2026).

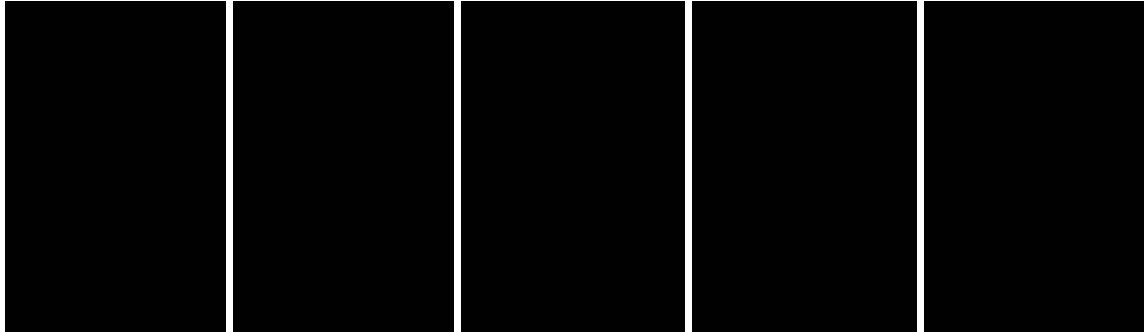


Figure 19. Anaïs Tondeur. *Tchernobyl Herbarium* (2011-en cours). 39 rayogrammes. Impressions pigmentaires sur papier RAG. 24 x 36 cm. *L'ensemble de l'édition 5/10 fait partie de la collection du Musée Kröller-Müller (NL).*

Crédit photographique : Anaïs Tondeur.

3.1.3. Les effets de cette nouvelle appréhension sur le spectateur avec Anaïs Tondeur

Cette nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles devient une expérience où le spectateur est un acteur actif, et non simplement passif.

C'est une immersion du regard dans la photographie qui permet d'appréhender ces formes et ces structures. Le spectateur perçoit par le regard les divers éléments dans l'image grâce à sa vision. Il les identifie, les organise, les interprète, cherche un sens et imagine. Il participe donc activement à sa nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles, dans mes photographies numériques et argentiques.

Par conséquent, l'image n'est plus simplement statique et figée, mais c'est une image qui devient vivante, presque évolutive selon la manière dont le spectateur interagit avec. Dans mes photographies, le spectateur participe concrètement à la réalisation de l'œuvre en les rendant signifiantes et impactantes.

Cependant, la perception des formes biomorphes et des structures naturelles doit être accessible pour le spectateur qui reçoit la photographie. Si le spectateur éprouve une grande difficulté à percevoir les formes et les structures dans l'image, il est susceptible de ne pas parvenir à les appréhender. L'artiste doit alors trouver un juste milieu dans sa création.

Cette approche renouvelée des formes biomorphes et des structures naturelles dans mes photographies permet également de susciter de nouvelles sensations, émotions ou sentiments chez le spectateur. Je vais donc mentionner quelques exemples.

Lors de la réception de mes tirages, le spectateur peut tout d'abord ressentir de la surprise et de la curiosité à la première vue de mes photographies. Mes hybridations sont susceptibles de surprendre le spectateur et lui procurer une fascination en les découvrant.

Après cette première perception, mes photographies peuvent également provoquer une confusion auprès du spectateur. Effectivement, le trouble perceptif se manifeste dans mes tirages lors de la phase d'interprétation. Le spectateur peut également ressentir une sensation de familiarité lors de cette étape d'interprétation des photographies. En effet, le spectateur identifie des éléments familiers qui composent les images.

Le spectateur peut aussi prendre du plaisir à découvrir et à observer ces formes et ses structures, mais peut également ressentir une forme de rejet à cause de la difficulté qu'il peut éprouver lors de l'interprétation de l'image.

Mais encore, l'usage du noir et blanc permet de percevoir une atmosphère dramatique ou de faire ressentir de la mélancolie au spectateur qui observe la photographie.

L'appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles est aussi sujette aux questionnements. Dans mes photographies numériques et argentiques, le spectateur peut se questionner sur ces éléments représentés : s'ils sont issus directement du réel ou uniquement inspirés de la réalité ; s'ils sont biologiques, réalisés en laboratoire ou bien complètement inexistantes dans l'environnement.

De plus, cette nouvelle appréhension peut permettre au spectateur de prendre conscience du changement, des transformations qui ont lieu dans l'environnement naturel à cause des nombreux enjeux écologiques qui perturbent l'environnement et la biodiversité.

Ainsi, cette prise de conscience permet une appréhension nouvelle de l'environnement naturel et des éléments qui le composent. Tout en étant positionné littéralement face à mes photographies numériques et argentiques, le spectateur va donc se positionner sur sa relation qu'il entretient avec la nature et sur sa place dans l'environnement.

En tant qu'artiste, j'ai également été confronté à ces questionnements. Pour réaliser mes tirages, j'ai fait le choix d'utiliser un support papier qui participe au développement durable et à la préservation des ressources, ce qui me permet de limiter mon impact sur l'environnement. À court terme, je souhaiterais me tourner vers des encres d'impressions naturelles, même si la

conservation de l'image dans le temps ne sera pas optimale, mais évoquera de manière symbolique l'évolution de la nature, la disparition et l'apparition de ces formes et de ces structures.

Débuté en 2023, le projet *Living Herbarium*, ou autrement appelée *Fiori di Fuoco* en italien, est une série de phytographies également réalisée par l'artiste Anaïs Tondeur, aussi en partenariat avec le philosophe Michael Marder, dans la continuité de la série *Tchernobyl Herbarium*. Cette série est toujours en cours à ce jour.

La phytographie est une technique argentine dérivée de la photographie. Le principe de cette technique est d'obtenir des empreintes végétales sur une surface rendue photosensible grâce à des produits biodégradables et non polluants. Cette technique est similaire à celle du photogramme.

Le lieu où cette série *Living Herbarium* a été réalisée est le point de départ de ce projet. La Terra dei Fuochie, la Terre des feux en français, est une zone située en Campanie (Italie) où la terre a été polluée et contaminée par l'enfouissement et l'incinération des déchets toxiques de manière illégale à partir des années 1980.

Ce terrible événement est une catastrophe environnementale, mais également sanitaire. Les populations environnantes respiraient les substances toxiques émises provoquant des maladies, comme des cancers ou des malformations, mais également de nombreux décès.

C'est au cours d'une résidence avec la Galerie Spot Home à Naples que l'artiste Anaïs Tondeur s'est intéressée tout particulièrement aux plantes rudérales qui se développent dans cette zone dramatiquement impactée par l'activité humaine. Ces plantes rudérales sont des végétaux qui produisent une grande quantité de molécules phénoliques lorsqu'elles poussent spontanément dans un environnement naturel transformé par les activités humaines.

Dans cette série *Living Herbarium*, Anaïs Tondeur cherche, grâce à la phytographie, à rendre visibles les molécules phénoliques qui se trouvent dans les plantes, sans déraciner et dégrader les différents végétaux. Pour réaliser ces phytographies et rester dans une démarche écologique, Anaïs Tondeur récupère et utilise des papiers ou des tissus considérés comme des déchets et jetés dans des décharges. Les surfaces de ces supports sont rendues sensibles à la lumière du soleil pour pouvoir être utilisables lors du processus de création.

De *Tchernobyl Herbarium* au *Living Herbarium*, je développe ce double geste dans une attention à la féralité dans plantes rencontrées. Si ce terme naturaliste désigne la condition de ce qui retourne à l'état sauvage après avoir été domestiqué, je cherche ici à donner une voie à ce qui échappe à un monde maîtrisé, à ce qui se trouve à la lisière, à l'incontrôlable, au libre et au vulnérable.⁵⁸

Cette série *Living Herbarium* présente des plantes rudérales aux formes biomorphes et structures naturelles. Le titre suggère que cette série peut être une réinterprétation de l'herbier traditionnel, avec de réels végétaux. Cependant, les végétaux utilisés sont existants et proviennent directement de l'environnement naturel, mais sont présentés sous forme d'empreintes ou de traces, comme pour la série *Tchernobyl Herbarium* ou ma propre série *Empreintes hybrides* (2026).

Lors de la création des phytographies qui composent cette série, l'artiste Anaïs Tondeur ne peut pas contrôler en totalité l'apparition des formes biomorphes et des structures naturelles, tout comme il m'est également impossible d'anticiper le résultat exact des formes et des structures dans mes photographies. Effectivement, l'apparition des empreintes est due à la réaction chimique, grâce à la lumière du soleil, lorsque la plante est positionnée à la surface du tissu ou du papier photosensible. Cette apparition est donc incertaine et ne permet pas de prédéfinir le résultat final.

Grâce à cette technique d'impression par la lumière, l'artiste voit apparaître des représentations renouvelées des formes biomorphes et des structures naturelles.

Ces phytographies sont des images aux nuances rose et orange, avec les contours des plantes relativement cernés de noir. Ce ne sont donc pas les couleurs habituelles associées aux végétaux, ce qui peut être une première source de confusion pour le spectateur qui perçoit ces images.

Cette caractéristique couleur peut suggérer une nature qui brûle.

Comme dans mes propres photographies numériques et argentiques, les formes biomorphes et les structures naturelles ne sont pas toujours identifiables, car les plantes ne sont pas toujours visibles en totalité dans l'image. Les empreintes des végétaux laissées sur le support photosensible peuvent être plus ou moins détaillées, car la technique ne permet pas toujours de réaliser des images avec précision. Ce manque d'informations peut permettre également une appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles influencées par l'imaginaire du

⁵⁸ COEFFET Apolline. « Anaïs Tondeur : se cultiver aux côtés des fleurs des marges ». Mars 2024. [en ligne] sur la base de Fisheye Magazine. Consulté le 29/04/2026.

spectateur et ses propres connaissances dans le domaine botanique. Cette appréhension est alors totalement subjective.

Par conséquent, ces photographies laissent percevoir une nature et des plantes en train de se consumer, de se décomposer, de disparaître, mais également de se transformer. C'est une nouvelle manière pour le spectateur d'appréhender les formes biomorphes et les structures naturelles, d'autant plus quand leurs compositions biologiques ont été influencées par les activités humaines.

Pour cette série, Anaïs Tondeur évoque sa volonté de présenter des formes biomorphes et des structures naturelles provenant des plantes rudérales, habituellement inaperçues. Comme pour la série *Tchernobyl Herbarium*, mentionnée précédemment, donner à voir ces formes et ces structures des plantes rudérales impactées par les activités humaines, c'est également mettre en avant ce terrible évènement ainsi que les conséquences de ces activités humaines. Par conséquent, la pensée écologique intervient inévitablement chez le spectateur lorsqu'il perçoit les phytographies.

Cette série *Living Herbarium* m'intéresse et m'inspire également à réaliser des phytographies avec ma technique de l'hybridation dans un futur proche. Il est totalement possible pour moi de réaliser des superpositions de plantes et autres végétaux pour construire des compositions hybrides graphiques.

La relation sensible que j'entretiens avec la nature se reflète dans mes photographies numériques et argentiques. Toutes les caractéristiques de l'image, comme sa matérialité, l'hybridation, l'utilisation du noir et blanc, le format ou le support papier utilisé pour l'impression, incitent le spectateur à être un acteur actif lorsqu'il perçoit et interprète la photographie. Ces caractéristiques rendent donc aussi possible une nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles, en suscitant divers questionnements en lien avec l'environnement et l'écologie.

Mes photographies numériques et argentiques ainsi que les deux séries de l'artiste Anaïs Tondeur, *Tchernobyl Herbarium* et *Living Herbarium*, invitent le spectateur à repenser sa manière d'appréhender son environnement, mais également, sa manière d'agir dans cet environnement.

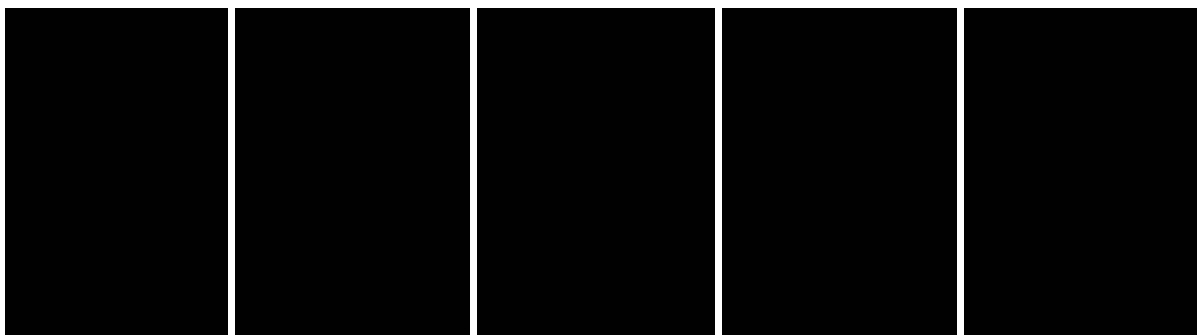


Figure 20. Anaïs Tondeur. *Living Herbarium* (2023-en cours). Photographies sur papier et tissu trouvés en décharges. Formats variables. *Terra dei Fuochi*, Campanie, Italie.

Crédit photographique : Anaïs Tondeur.

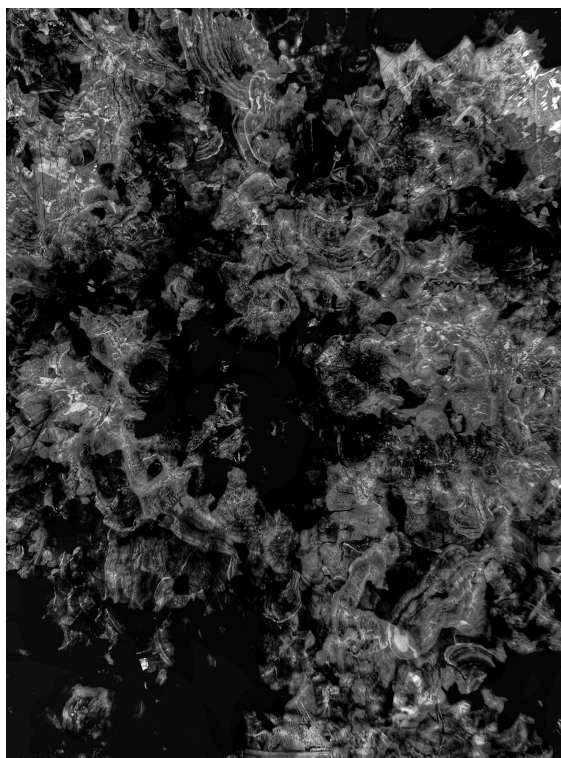


Figure 21. Alissa Fargier. *Hybridation 5* (2024). Série *Symbioses hybrides*, 2023-en cours. 60 x 80 cm.

Photographies numériques. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Figure 22. Alissa Fargier. *Empreinte 5* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

3.2. Faire émerger une relation renouvelée entre la nature et le spectateur

L'apparition de nouvelles formes biomorphes et structures naturelles dans mes photographies numériques et argentiques en noir et blanc engendre inévitablement une nouvelle appréhension. Consécutivement, cette nouvelle appréhension des formes et des structures dans mes photographies fait émerger une relation renouvelée entre la nature et le spectateur. Cette relation renouvelée devient également possible dans la mesure où le spectateur ne perçoit pas simplement la photographie, mais appréhende ce qui se trouve au-delà de la simple représentation picturale.

Mes photographies numériques et argentiques en noir et blanc rendent le spectateur davantage sensible à la nature et aux éléments qui la composent. Effectivement, le spectateur prend conscience de son environnement en portant un intérêt particulier aux éléments naturels les plus imperceptibles dans l'image.

Toutes les interrogations que le spectateur va développer sur ces photographies vont le guider tout naturellement vers une relation renouvelée avec la nature. C'est à ce moment-là que des interrogations environnementales ou des intérêts écologiques peuvent survenir chez certains spectateurs. Le spectateur va également être amené à penser de manière plus importante à ces questions, et donc possiblement se positionner sur la relation qu'il entretient avec la nature. Comprendre la nouvelle relation entre la nature et le spectateur, c'est comprendre la fragilité de la nature, se rendre compte également de son évolution, de ses différentes transformations, et de ses enjeux environnementaux et écologiques. Mais il s'agit avant tout pour le spectateur de comprendre la place qu'il occupe face à la nature et prendre conscience de sa dépendance à cette nature. Par conséquent, la nature n'est pas seulement un simple sujet de représentation, mais permet une réflexion introspective.

L'émergence d'une relation renouvelée est également possible pour l'artiste qui, lors de son processus de création, passe une grosse majorité de son temps à contempler et comprendre l'environnement naturel.

Lors de mes déplacements dans le paysage jusqu'à la photographie finale, mon regard et mon esprit se concentrent sur ces éléments naturels, m'obligeant ainsi à apprendre leurs formes, leurs structures, mais également à appréhender leurs présences et leurs rôles dans cet espace naturel.

Cette relation renouvelée va être évidemment nouvelle de par le fait que je propose dès le départ une nouvelle représentation de la nature grâce à l'hybridation.

À travers mes photographies numériques et argentiques en noir et blanc, le spectateur perçoit des paysages hybrides, composés de formes biomorphes et de structures organiques. Grâce à la technique de l'hybridation, je recompose de nouveaux paysages inspirés des paysages naturels réels. Cette hybridation me permet aussi de brouiller les catégories existantes dans la nature pour que le spectateur se la réapproprie lui-même en partant uniquement de mes tirages.

Effectivement, ces paysages hybrides renouvellent la relation entre la nature et le spectateur. Le spectateur est positionné face à ce paysage nouveau, presque inconnu et difficilement identifiable. Il est question de relation renouvelée, car ces représentations de paysage hybrides sont inhabituelles, le spectateur n'est pas familier à mes tirages.

Grâce à mes photographies numériques et argentiques encadrées, je renouvelle également la relation physique qu'entretient le spectateur avec la nature devant à l'image. En se trouvant face à la photographie en noir et blanc, aux grandes dimensions, et surtout encadrée, le spectateur va devoir trouver la position la plus adaptée dans l'espace d'exposition pour percevoir de façon optimale l'image et la nature représentée. Cette position dépend évidemment de chacun, mais est en partie influencée par les caractéristiques de la photographie et sa matérialité. L'encadrement des photographies participe aussi à l'émergence d'une relation renouvelée entre la nature et le spectateur.

3.2.1. Une nouvelle approche grâce à des représentations innovantes avec Almudena Romero

L'exposition *Science/Fiction : une non-histoire des Plantes* s'est tenue du 16 octobre 2024 au 19 janvier 2025, à la Maison Européenne de la Photographie (la MEP), à Paris. C'est une exposition qui rassemble plus de quarante artistes de plusieurs générations, provenant du monde entier autour d'un même thème : les plantes et le vivant végétal. À titre d'exemple, il est possible de retrouver les artistes photographes Karl Blossfeldt, Edward Weston ou bien Joan Fontcuberta, mentionnés précédemment. Dans cette exposition, on retrouve également les rayogrammes de la série *Tchernobyl Herbarium* (2011-en cours) d'Anaïs Tondeur.

Entre art, science et nouvelles technologies, cette grande exposition propose évidemment une nouvelle appréhension des formes et des structures biomorphes de divers végétaux, mais fait surtout émerger une relation renouvelée entre la nature et le spectateur.

Lors de cette exposition, les plantes deviennent le sujet central où les regards des spectateurs se rencontrent. Les plantes sont principalement présentées à travers des photographies, ainsi qu'à travers les dérivés de cette pratique artistique. En particulier, on découvre les herbiers en cyanotype d'Anna Atkins, artiste et scientifique du début du 19^e siècle, dont l'artiste Anaïs Tondeur s'est fortement inspirée pour réaliser ses deux séries d'herbiers.

Il est important de rappeler qu'initialement la pratique de la photographie botanique était utilisée à des fins scientifiques et biologiques, cependant, cela a permis une ouverture et un nouveau regard sur le monde végétal :

Paradoxalement, tout en s'interposant entre nous et le monde naturel, ces procédés photographiques et cinématographiques, au lieu de créer une distance, ont mis en lumière la subjectivité, l'intelligence et les capacités expressives des plantes, en palliant notre "myopie anthropocentriste."⁵⁹

Lors de cette exposition *Science/Fiction : une non-histoire des Plantes*, on découvre également les œuvres de l'artiste contemporaine Almudena Romero.

Née en 1986 à Madrid, en Espagne, Almudena Romero est une artiste photographe, britanno espagnole, qui s'intéresse à la nature et tout particulièrement aux végétaux. À travers ses œuvres, l'artiste interroge le rapport que nous entretenons avec les plantes et la nature. Elle réalise des œuvres à la fois évolutives dans le temps et éphémères.

Débuté en 2023 et toujours en cours aujourd'hui, *The Museum of Plant Art* ou *Le Musée d'Art Végétal* en français, est un projet immersif réalisé par l'artiste Almudena Romero et présenté dans le cadre de cette exposition. Dans ce projet, deux séries de photographies sont présentées.

Tout d'abord, on découvre une série de photographies représentant des végétaux en plan rapproché, imprimées par UV sur des supports en verre et en acrylique contenant des nanocristaux de cellulose végétale irisée. Comme le support papier que j'utilise pour tirer mes photographies numériques et argentiques, les supports utilisés avec les nanocristaux de cellulose

⁵⁹ La MEP. *Science/Fiction - Une non-histoire des Plantes - La MEP*. [en ligne]. Consulté le 29/04/2026.

végétale participent au développement durable avec un faible impact sur l'environnement, puisque la matière est directement issue des végétaux.

Lors de la visite, le spectateur perçoit des photographies colorées et irisées, de dimensions variables. L'objectif premier de l'artiste à travers cette série d'images est de présenter une nouvelle vision des plantes et des végétaux. Effectivement, l'artiste rend perceptible la manière dont les pollinisateurs voient les plantes et les végétaux. Cette série permet également de mettre en avant les relations que les pollinisateurs entretiennent avec les plantes et la nature, et donc montrer l'importance et la complexité de ces relations :

Les images en noir et blanc imprimées aux UV sur ces plaques irisées offraient aux visiteurs une perspective exceptionnelle, imitant la façon dont les pollinisateurs perçoivent les fleurs. Cette approche artistique éclaire l'expérience visuelle complexe des pollinisateurs, révélant la sophistication de leur relation avec le monde végétal.⁶⁰

L'artiste Almudena Romero et moi partageons un intérêt commun pour la pratique de la photographie, les plantes et la nature, et souhaitons toutes deux faire émerger une relation renouvelée entre la nature et le spectateur grâce à la photographie.

Effectivement, cette série de photographies permet également de rendre compte des relations complexes qu'entretient le spectateur avec la nature et de rappeler l'importance de ces relations. Les spectateurs, et plus généralement les êtres humains, sont aussi des pollinisateurs de la nature, du monde et leurs activités influencent et participent à l'évolution et à la transformation de cette nature, de manière positive ou négative.

L'objectif de l'artiste avec cette série est de s'éloigner d'une vision anthropocentrée et de nous faire prendre conscience, d'une certaine manière, que la relation que nous entretenons avec la nature influence celle des autres êtres vivants également.

Par conséquent, les photographies d'Almudena Romero, tout comme mes propres tirages, permettent de percevoir les végétaux et la nature d'une autre manière et renouvellent donc la relation qu'entretient le spectateur avec la nature.

Cette série photographique et les œuvres de cette exposition permettent d'interroger les limites que nous nous imposons, communes ou non, dans notre rapport à la nature.

Effectivement, l'art nous montre qu'il est possible d'entrer en relation avec les plantes et les végétaux sans nécessairement modifier ou endommager la nature. Il est donc possible de

⁶⁰ Almudena Romero. *The Museum of Plant Art - Almudena Romero*. [en ligne]. Consulté le 29/04/2026.

renouveler notre relation à la nature sans obligatoirement avoir un rapport direct avec celle-ci. C'est que mettent en lumière les œuvres d'art de cette exposition.

Mes photographies numériques et argentiques présentent également une vision transformée de l'environnement naturel, des plantes et autres éléments naturels qui le composent. Je propose une nouvelle vision hybride et abstraite pour mettre en évidence les multiples transformations ou mutations possibles dues à l'activité humaine, et montrer comment la recomposition d'une image grâce à divers éléments naturels permet de créer un nouveau paysage où le spectateur reconfigure son rapport à la nature.

Dans ma pratique artistique de la photographie, je construis mes paysages hybrides grâce à des manipulations, mais c'est aussi le regard du spectateur qui construit le paysage hybride en percevant des formes biomorphes et des structures organiques. Alors, la relation qu'entretient le spectateur avec les paysages hybrides est évidemment différente de celle avec les paysages naturels. Mes paysages hybrides permettent donc de reconfigurer la relation entre la nature et le spectateur.

Également pour le philosophe Gilles Tiberghien⁶¹, la nature devient un paysage lorsqu'elle est regardée. C'est donc le regard du spectateur qui construit le paysage. Dans le cadre de sa conférence *La paysage comme une traversée*⁶², Gilles Tiberghien mentionne son un grand intérêt pour le paysage, un sujet d'étude auquel il s'intéresse depuis plus de vingt-cinq ans.

Selon ses propos lors de cette conférence, il est nécessaire de comprendre le paysage et de ne pas seulement le percevoir comme une simple représentation classique et picturale. Effectivement, le paysage requiert toujours un mouvement : un mouvement de l'esprit, mais également du corps. Le paysage mobilise le spectateur et l'engage à parcourir. C'est donc une traversée horizontale, mais également verticale du paysage. Par conséquent, le paysage est également une expérience qui permet de faire émerger une relation renouvelée entre la nature et le spectateur.

Lors de cette exposition *Science/Fiction : une non-histoire des Plantes*, l'artiste Almudena Romero propose également une autre série photographique de paysages abstraits qui

⁶¹ Né en 1953, Gilles Tiberghien est un écrivain et philosophe français, également maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

⁶² *Le paysage est une traversée* est une conférence qui s'est tenue le mercredi 18 février 2026, avec la participation de Gilles Tiberghien, de 18h00 à 20h00 dans l'Amphithéâtre Descartes à la Sorbonne, sous la direction de Jacinto Lageira et Yann Toma.

composent son projet *The Museum of Plant Art* et accompagne la première série mentionnée précédemment.

Comme pour mes photographies numériques et argentiques, cette seconde série photographique se démarque dans l'exposition par ses images uniquement en noir et blanc de grandes dimensions. Lors de la perception de ces images monochromes, le spectateur découvre des paysages naturels avec des plans plus ou moins rapprochés sur des plantes et végétaux. Ces photographies complètent les images de la première série en permettant de proposer une diversité de perspectives de la nature au spectateur :

Grâce à cette approche nuancée, l'exposition a non seulement illustré la complexité des interactions entre les plantes et les pollinisateurs, mais a également invité les visiteurs à considérer ces interactions comme des expressions esthétiques et artistiques propres aux plantes.⁶³

Avec cette deuxième série photographique en noir et blanc, Almudena Romero présente différents points de vue des végétaux au spectateur lors de cette exposition. Lorsque je présente mes grands tirages argentiques sur papier *Awagami Unryu 55 g* lors d'une exposition, je présente également les originaux sur papier photosensible argentique de dimensions 10 x 15 cm ou 17,8 x 24 cm.

La grande diversité de points de vue lors d'une présentation permet au spectateur d'accumuler différentes visions de la nature pour ensuite avoir de la matière, ce qui permet et influence une nouvelle relation avec la nature.

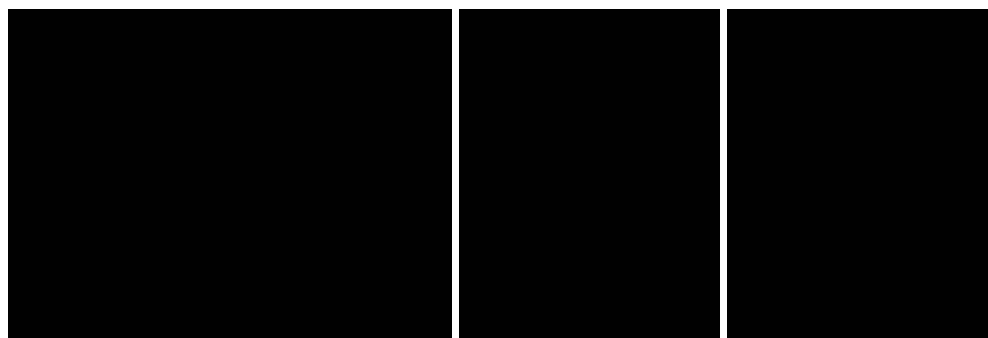


Figure 23. Almudena Romero. *The Museum of Plant Art* (2023-en cours). Vue de l'exposition *Science/Fiction : une non-histoire des Plantes* (16/10/24 au 19/01/25), à la Maison Européenne de la Photographie (la MEP), à Paris.

Crédit photographique : Almudena Romero.

⁶³ Almudena Romero. *The Museum of Plant Art* - Almudena Romero, *op. cit.*

3.2.2. L'encadrement des images comme dispositif de protection de la nature

Lors de l'exposition *Science/Fiction : une non-histoire des Plantes*, nous pouvons observer que certaines photographies présentées de l'artiste Almudena Romero sont encadrées, notamment la première série de photographies sur supports en verre et acrylique que j'ai évoquée précédemment. Ses photographies sont encadrées de cadres blancs qui se fondent pratiquement dans les murs blancs et de l'exposition.

Dans le cadre d'une exposition, l'encadrement permet tout d'abord de préserver les photographies et assurer leur conservation dans le temps. Cependant, lorsque le spectateur perçoit la photographie, il perçoit également l'encadrement et cet encadrement participe à la structuration visuelle de l'image. Il existe aussi plusieurs types d'encadrement qui peuvent influencer la perception des images par le spectateur.

Lors de la présentation de mes photographies numériques et argentiques, certains de mes tirages sont intentionnellement encadrés. C'est une volonté de préserver mes photographies dans le temps et de les protéger d'une quelconque action humaine. C'est également un choix symbolique. Ces trois points participent également à l'émergence d'une relation renouvelée entre la nature et le spectateur.

Pour présenter certaines de mes photographies numériques ou argentiques au spectateur, j'utilise principalement un encadrement classique, en bois de couleur noire avec une vitre en verre transparente permettant un accès visuel pour le spectateur. J'utilise précisément un encadrement en bois, puisque c'est une manière d'origine naturelle et cela fait donc référence aux éléments naturels représentés dans mes photographies. Le cadre en bois est spécifiquement noir pour respecter l'esthétique monochrome du noir et blanc de la photographie.

Dans un premier temps, comme pour beaucoup d'artistes, l'encadrement n'est pas simplement un choix esthétique, mais est une volonté de préserver le tirage dans le temps. Effectivement, l'encadrement me permet de préserver l'instabilité matérielle de mes photographies. Le papier *Awagami Unryu 55 g* sur lequel sont tirées mes photographies est particulièrement fragile. La fluidité de ce papier le rend facilement déchirable lors des accrochages. Par conséquent, un encadrement permet de protéger le tirage tout en rendant l'image facilement accessible au regard du spectateur.

Il y a également un autre point à prendre en considération pour comprendre l'intérêt de l'encadrement. L'encadrement de mes photographies numériques et argentiques permet aussi de protéger les images des actions du spectateur, puisqu'elles ne sont pas stables.

Pour mes tirages monochromes, l'encre noire utilisée n'est pas totalement fixée sur le papier *Awagami Unryu 55 g*. Effectivement, lorsqu'un spectateur touche un de mes tirages, il se retrouve taché par l'encre noire qui se dépose comme une poudre fine sur sa main. Quand j'accroche mes photographies sans encadrement, je retrouve aussi sur mes mains cette même trace.

En manipulant les photographies, l'encre noire peut se déplacer sur des zones plus claires, modifiant les nuances de gris et effaçant les espaces blancs. Les photographies seront donc modifiées physiquement par celui qui les manipule. Par conséquent, certaines de mes photographies sont maintenues par une vitre en verre et un cadre en bois noir permettant ainsi que les particules d'encre soit stabilisées, ce qui garde les images intactes. Cependant, mes photographies évoluent malgré tout dans le temps, car le papier *Awagami Unryu 55 g* blanchit avec le temps et les particules d'encre ne sont pas totalement fixées.

Paradoxalement, l'encadrement pose une barrière physique entre l'image et le spectateur, mais également entre la nature et le spectateur. Face à mes photographies numériques et argentiques, le spectateur perçoit une vitre entre lui et la nature représentée dans l'image qui se trouve face à lui ce qui peut influencer sa relation à la nature. Effectivement, observer des éléments naturels, à travers une photographie encadrée, ou les observer directement dans l'environnement naturel, sont deux manières de percevoir la nature différemment.

L'encadrement est également un choix symbolique. Comme mes photographies numériques et argentiques, la nature représentée est instable, changeante et se dégrade également très facilement. Encadrer mes photographies est donc une manière de garder intacte l'image, mais également la nature des actions du spectateur. Effectivement, cela fait référence à la dégradation produite sur l'environnement naturel par les activités humaines. Avec l'encadrement je garde intacte, stabilise et fixe l'image ainsi que la nature représentée. Par conséquent, protéger mes photographies numériques et argentiques est une manière de protéger la nature représentée, mais également, de protéger la relation qu'entretient le spectateur avec la nature.

L'encadrement donne aussi une valeur précieuse à la photographie et à la nature, car le spectateur se voit observer une nature à travers une vitre sans avoir un accès direct. Par conséquent, cela participe également à l'émergence d'une relation renouvelée entre la nature et le spectateur.

3.2.3. La prise de conscience avec Anaïs Tondeur

Lors de l'entretien entre Marie Rebecchi et l'artiste Anaïs Tondeur dans l'ouvrage *L'art et les formes de la nature*, mentionné dans la partie précédente, Anaïs Tondeur évoque son projet *Noir de carbone*, réalisé entre 2017 et 2018.

Noir de carbone est une série photographique constituée de quinze tirages en noir et blanc, aux dimensions de 100 x 150 cm. L'intégralité des tirages de cette série représente les ciels et les nuages de la Grande-Bretagne, avec une fine ligne d'horizon permettant l'identification du lieu exact.

Les tirages de cette série *Noir de carbone* possèdent une caractéristique matérielle particulière, exactement comme mes photographies numériques et argentiques en noir et blanc avec le support papier organique.

Dans ces photographies monochromes, la caractéristique qui rend ces tirages matériellement pertinents est l'usage du noir de carbone. Le noir de carbone est une particule toxique produite par les usines et autres industries, qui contamine l'air que nous respirons. Le noir de carbone se présente sous forme de poudre noire très fine, particulièrement volatile. Ces particules s'échappent des industries en formant des fumées épaisses et se déplacent à plusieurs centaines de kilomètres du lieu d'émission.

Pour réaliser ces tirages, Anaïs Tondeur récupère elle-même ces particules de noir de carbone lors de son parcours dans le paysage, de la même manière que je me déplace lorsque je pars à la recherche d'éléments naturels à photographier.

À l'aide d'un masque de protection respiratoire, l'artiste respire l'air environnant tout en capturant des particules de noir de carbone à l'intérieur. Les particules contenues dans le masque sont ensuite récupérées pour être transformées et utilisées sous forme d'encre noire. De ce fait, cette encre permet de réaliser les impressions des tirages en noir et blanc.

La quantité de particules de noir de carbone récupérée dépend de leur présence dans l'air, et cette présence est représentée dans les tirages par les variations de tonalité entre le noir et blanc, avec des nuances grises. Plus les noirs et les blancs sont saturés, plus la quantité de noir de carbone est importante dans le ciel photographié. À l'inverse, si l'image est uniformisée au niveau de sa tonalité, c'est que la quantité de noir de carbone est faible.

Ces différents contrastes et nuances accentuent ou non le caractère graphique de l'image. Les contrastes peuvent être particulièrement prononcés, mettant l'accent principalement sur les formes et structures se trouvant dans le ciel. Lorsque le spectateur perçoit les tirages, son regard se concentre instantanément sur les nuages, leurs formes et leurs structures.

Par conséquent, Anaïs Tondeur récolte donc elle-même la matière qui lui permet de réaliser les impressions de ses tirages en noir et blanc. Le processus de création de l'image devient donc aussi important que l'image finale. Dans ses images monochromes, l'artiste introduit une matière réelle provenant de l'environnement extérieur, comme je le fais également en choisissant un papier aux fibres naturelles de kozo pour l'impression de mes photographies. De cette manière, lors de ce processus artistique, l'artiste Anaïs Tondeur renouvelle elle-même sa relation avec la nature. Ce projet *Noir de carbone* aborde évidemment les enjeux écologiques et environnementaux.

Comme mentionné précédemment, cette matérialité visuelle permet évidemment de renouveler le regard que porte le spectateur sur les formes biomorphes et les structures naturelles représentées dans les photographies, mais également de faire émerger une nouvelle relation entre l'environnement naturel et le spectateur.

Dans la série *Noir de carbone* d'Anaïs Tondeur, les formes et les structures des nuages dans le ciel sont des traces matérialisées littéralement par cette pollution qui les dégrade et les transforme.

Dans mes photographies numériques et argentiques, comme pour les tirages d'Anaïs Tondeur, le grand format des images influence également la perception des formes et des structures qui se trouvent dans la nature et dans le ciel, et participe au renouvellement de la relation avec la nature.

Grâce aux larges dimensions, les images deviennent beaucoup plus impactantes, les formes et les structures sont mises en avant et perdent leurs dimensions réelles. Lors de la perception des photographies en noir et blanc, le spectateur est absorbé, son regard est immergé dans cette grandeur. Le spectateur se voit être obligé de se déplacer dans l'espace pour pouvoir observer l'intégralité de la photographie et la totalité des éléments qui la composent.

Les grandes dimensions des photographies permettent également de rapprocher le spectateur de l'image, lui permettant ainsi de faire la découverte de détails qu'il ne peut pas percevoir en étant à distance. Le rapport du spectateur à ces formes et ces structures devient donc personnel, plus intime et plus introspectif, ce qui l'interroge sur sa relation à la nature.

Par conséquent, l'artiste se déplace physiquement dans le paysage comme le fait le spectateur face aux paysages représentés à travers la photographie. C'est une expérience de création et de perception physique, parfois même éprouvante pour l'artiste et le spectateur. C'est également un moyen de faire émerger une relation renouvelée entre la nature et le spectateur en le faisant rendre compte, à travers une grande image, l'impact de la pollution sur notre environnement.

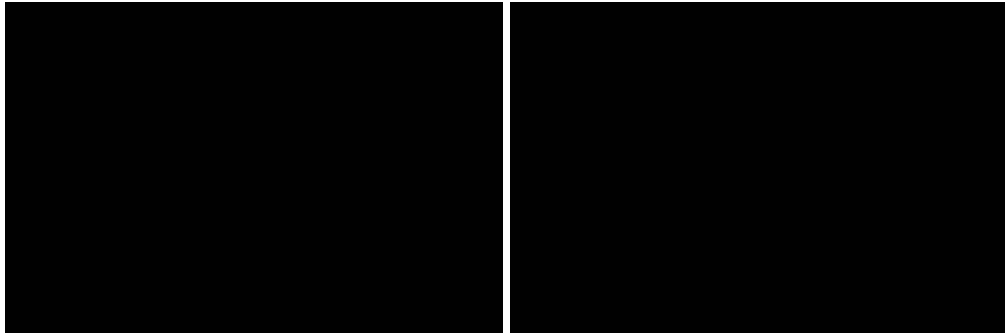


Figure 24. Anaïs Tondeur. *Noir de carbone* (2017-2018). 15 tirages au de noir de carbone. 100 x 150 cm.

Crédit photographique : Anaïs Tondeur.



Figure 25. Alissa Fargier. *Hybridation 6* (2025). Série *Symbioses hybrides*, 2023-en cours. 78,7 x 105 cm.

Photographies numériques. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

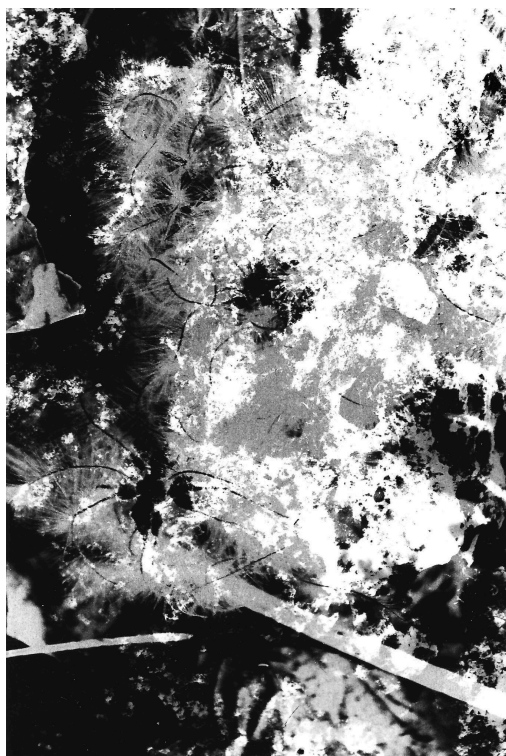


Figure 26. Alissa Fargier. *Empreinte 6* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

Conclusion

Pour terminer ce mémoire de création-recherche, je désire, dans un premier temps, rappeler une toute dernière fois mon hypothèse de recherche, qui m'a guidé tout au long de la rédaction de cet écrit, ainsi que dans la production de mes photographies numériques et argentiques. Effectivement, il s'agissait alors d'apporter une réponse à l'hypothèse selon laquelle l'hybridation des photographies, en noir et blanc, permet de produire des formes et des structures biomorphes capables de transformer la perception de l'image et reconfigurer l'expérience sensible de la nature chez le spectateur.

« L'hybridation photographique : une nouvelle représentation de l'image » est la première partie de ce mémoire. Cette partie a été nécessaire pour définir le terme hybridation, analyser le processus, comprendre le contexte dans lequel il est employé, et étudier les différentes hybridations possibles, avec l'ouvrage de Raphael Cuir. Aussi, nous avons découvert que l'hybridation peut provoquer différentes illusions que nous pouvons percevoir dans les photographies de Joan Fontcuberta.

Puis, dans un deuxième temps, nous avons également observé que l'illusion influence la perception des formes biomorphes et des structures naturelles, et actionne le processus d'imagination du spectateur avec la thèse d'Iglikha Christova. L'étude des œuvres d'Ernst Haeckel et Karl Blossfeldt nous a également permis de mettre en évidence la grande diversité de structures et de formes dans l'environnement naturel. Pour terminer cette partie, il a été montré qu'une des illusions les plus fréquentes lorsque nous observons des formes et des structures naturelles est la paréidolie, avec Roger Caillois.

Ensuite, « Le noir et blanc comme outil de transformation perceptive de l'image » est la deuxième grande partie de ce mémoire. Cette partie avait pour intérêt de se focaliser spécifiquement sur l'utilisation du noir et blanc dans la photographie. Cet usage produit une perte de repères visuels dans l'image. Pendant le développement de cette partie, une exposition consacrée à la photographie en noir et blanc a mis en évidence le fait que l'utilisation du noir et blanc permet une esthétique de mise à distance en effaçant les repères spatiaux et temporels et en créant une distance par rapport au réel. C'est observable dans les photographies de Melik Ohanian.

Mais encore, dans la continuité de cette partie, l'utilisation du noir et blanc permet de révéler les structures, les formes, les textures et les matières dans l'image, totalement visible dans les tirages

d'Edward Weston. Aussi, c'est grâce à une analyse d'un tirage de Paul Strand que nous pouvons conclure que le noir et blanc permet également de structurer l'image. En dernier lieu, le choix du noir et blanc marque évidemment la présence de sujet et son importance dans l'image. C'est une volonté de Nicolas Floc'h de capturer les transformations et montrer l'évolution de la nature à travers des séries de photographie de la nature en noir et blanc.

Enfin, « Reconfigurer l'expérience sensible de la nature chez le spectateur » est la dernière partie de ce mémoire. L'expérience sensible est tout d'abord influencée par une nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles. Leurs appréhensions dépendent de la manière dont elles sont représentées par l'artiste. Effectivement, nous avons pu voir avec les empreintes d'Anaïs Tondeur que, même si la nature n'est pas présente physiquement, elle peut quand même produire différents effets à cause de cette nouvelle appréhension lorsque le spectateur les perçoit.

Cette nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles permet également de renouveler la relation entre la nature et le spectateur. Il a été possible de constater que cette nouvelle relation peut être due avant tout grâce à de nouvelles représentations de la nature avec les œuvres d'Almudena Romero. Cette analyse démontre que l'encadrement d'une image est tout aussi important et peut être considéré comme un dispositif de protection d'un paysage naturel, ce qui influence inévitablement la relation du spectateur avec la nature. Enfin, les œuvres d'Anaïs Tondeur ont montré que certaines photographies et leur matérialité permettent aux spectateurs de prendre conscience de leur place dans l'environnement naturel et de l'impact qu'ils ont sur cet environnement, ce qui, évidemment, les interroge et fait émerger une relation renouvelée entre la nature et le spectateur.

Nous pouvons donc conclure que l'hybridation des photographies, en noir et blanc, permet effectivement de produire des formes et des structures biomorphes capables de transformer la perception de l'image et reconfigurer l'expérience sensible de la nature chez le spectateur. L'hybridation des photographies permet de créer une nouvelle représentation de la nature, tandis que le noir et blanc est un outil qui permet de transformer la perception de la nature. En les utilisant ensemble, cela me permet de reconfigurer l'expérience sensible de la nature chez le spectateur.

Ce mémoire de création-recherche ouvre finalement des perspectives de recherches futures vers une relation renouvelée avec la nature encore inexplorée en utilisant des végétaux provenant des différentes régions du monde dans l'objectif de produire des cartographies hybrides du monde.

Bibliographie

I. Recueil des notions

SOURIAU Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Présentation et avant-propos par Anne Souriau. Paris : Éditions Presses Universitaires de France, 2004. 1440 p.

II. Encyclopédie Universalis

BROCK Maurice. « Gombrich Ernst Hans (1909-2001) ». In : *Universalis Éducation Avancé* [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, consulté le 21/02/2026. Disponible sur <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedia/ernst-hans-gombrich/>

CANITROT Armelle. « Noir & blanc. Une esthétique de la photographie (ouvrage collectif) ». In : *Universalis Éducation Avancé* [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, consulté le 26/03/2026. Disponible sur <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedia/noir-blanc-une-esthetique-de-la-photographie-ouvrage-collectif/>

COUCHOT Edmond. « Numérique Art ». In : *Universalis Éducation Avancé* [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, consulté le 14/03/2026. Disponible sur <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedia/art-numerique/>

DUFRENNE Mikel. « Souriau Étienne (1892-1979) ». In : *Universalis Éducation Avancé* [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, consulté le 21/02/2026. Disponible sur <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedia/etienne-souriau/>

MÉLON Marc-Emmanuel. « Weston Edward (1886-1958) ». In : *Universalis Éducation Avancé* [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, consulté le 06/04/2026. Disponible sur <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedia/edward-weston/>

PANESE Francesco. « Kemp Martin (1945-) ». In : *Universalis Éducation Avancé* [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, consulté le 08/05/2026. Disponible sur <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedia/martin-kemp/>

PEREGO Elvire. « Strand Paul (1890-1976) ». In : *Universalis Éducation Avancé* [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, consulté le 10/04/2026. Disponible sur <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedia/paul-strand>

POIRIER Jean-François. « Blossfeldt Karl (1865-1932) ». In : *Universalis Éducation Avancé* [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, consulté le 17/03/2026. Disponible sur <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedia/karl-blossfeldt/>

RAMBAUD Vital. « Caillois Roger (1913-1978) ». In : *Universalis Éducation Avancé* [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, consulté le 14/03/2026. Disponible sur <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedia/roger-caillois/>

SCHMITT Stéphane. « Haeckel Ernst Heinrich (1834-1919) ». In : *Universalis Éducation Avancé* [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, consulté le 17/03/2026. Disponible sur <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedia/haeckel-ernst-heinrich-1834-1919/>

III. Ouvrages collaboratifs

CUIR Raphael (dir). *Hybridation & art contemporain*. Marseilles et Paris : Éditions Al Dante et Aica France, 2013. 131 p.

DEVILLE Vincent (dir.) et OLCÈSE Rodolphe (dir.). *L'art et les formes de la nature*. Paris : Éditions Hermann, 2023. 341 p.

IV. Catalogues d'expositions

AUBENAS Sylvie (dir), CONESA Héloïse (dir.) TRIEBEL Flora (dir.) et al. *Noir & blanc. Une esthétique de la photographie*. Catalogue d'exposition. Paris : Éditions de la Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, Éditions de la Bibliothèque Nationale de France, 2020. 263 p.

HAMEAU Jean-Charles (dir.) et PAUL Céline (dir.). *Formes vivantes*. Catalogue d'exposition. Milan : Silvana Editoriale, 2022. 239 p.

V. Livres d'artistes

BLOSSFELDT Karl. *La Plante. Cent vingt planches en héliogravure d'après des détails très agrandis de formes végétales*. Introduction par Charles Nierendorf. Berlin : A. Calavas, 1929. [en ligne] sur la base de Gallica, bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504130b> Consulté le 13/05/2026.

FLOC'H Nicolas (dir.). *Initium Maris. Carnet de bord I/III 2019*. Guingamp : Éditions GwinZegal. 2020. 107 p.

FLOC'H Nicolas (dir.). *Initium Maris. Carnet de bord 2020/21 II/III*. Guingamp : Éditions GwinZegal. 2022. 183 p.

FLOC'H Nicolas (dir.). *Initium Maris. Carnet de bord 2022 III/III*. Guingamp : Éditions GwinZegal. 2023. 157 p.

HAECKEL Ernst. *Kunstformen der Natur*. Leipzig : Bibliographisches Institut, 1899-1904. [en ligne] sur la base de Gallica, bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525055842?rk=21459;2> Consulté le 04/03/2026.

VI. Autres ouvrages

BERNARD Hervé. *Regard sur l'image*. Paris : Éditions Regards & impressions, 2010. 351 p.

GOMBRICH Ernst Hans. *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Traduit de l'anglais par Guy Durand. Paris : Éditions Gallimard, 1987. 556 p.

MASCHKE Thomas. *Fascination de la photographie en noir et blanc*. Traduit de l'allemand par Claude-Jean Lambert (ENPC). Paris : Éditions VM, 1991. 190 p.

TROCHE Sarah. *Le hasard comme méthode. Figure de l'aléa dans l'art du XX^e siècle*. Préface de Bernard Sève. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2025. Chapitre III, *Le hasard objectif d'André Breton : le « nœud du problème des problèmes »*. p. 111-158.

VII. Articles

CHRISTOVA Iglïka. « Créer avec le microcosme », *Ligeia dossier sur l'Art. Art & Biotechnologie*, Septembre 2021/2, N°189-192, p. 44-57. [en ligne] sur la base de Cairn. Info Sciences Humaines et Sociales. URL : <https://shs-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-ligeia-2021-2-page-44?lang=fr> Consulté le 13/03/2026.

COËFFET Apolline. « Anaïs Tondeur : se cultiver aux côtés des fleurs des marges ». Mars 2024. [en ligne] sur la base de Fisheye Magazine. URL : <https://fisheyemagazine.fr/article/anais-tondeur-se-cultiver-aux-cotes-des-fleurs-des-marges/> Consulté le 29/04/2026.

COËFFET Apolline. « Du pictorialisme au modernisme, la MEP célèbre l'œuvre d'Edward Weston », Octobre 2025. [en ligne] sur la base de Fisheye Magazine. URL : <https://fisheyemagazine.fr/article/exposition-edward-weston-mep/> Consulté le 06/04/2026.

DESJARDINS Marie-Laure. « Iglïka Christova à la recherche de l'unité du vivant », Novembre 2018. [en ligne] sur la base ArtsHebdoMédias - Site d'information dédié à l'art contemporain. URL : <https://www.artshebdomedias.com/article/iglik-christova-a-recherche-de-lunite-vivant/> Consulté le 09/03/2026.

DESJARDINS Marie-Laure. « Les conversations avec le vivant d'Iglïka Christova », Avril 2020. [en ligne] sur la base ArtsHebdoMédias - Site d'information dédié à l'art contemporain. URL : <https://www.artshebdomedias.com/article/les-conversations-avec-le-vivant-diglik-christova/> Consulté le 09/03/2026.

DOUCOURE Samba. « La perception de la nature chez Henri Bergson : entre science, esthétique et mystique », *Bergsoniana. Le Clos et l'ouvert*, 6|2025. [en ligne] sur la base de OpenEdition Journals. URL : <https://journals.openedition.org/bergsoniana/3589> Consulté le 10/05/2026.

GEVART Louis. « Edward Weston en 2 minutes », Janvier 2026. [en ligne] sur la base de Beaux Arts. URL : <https://www.beauxarts.com/grand-format/edward-weston-en-2-minutes/> Consulté le 06/04/2026.

HOËL Pascal. « 1 œuvre, 1 minute - Joan Fontcuberta », Juillet 2020. [en ligne] sur la base de La MEP. URL : <https://www.mep-fr.org/2020/07/15/une-oeuvre-une-minute-joan-fontcuberta/> Consulté le 01/03/2026.

MANGIN Loïc. « Le démon de l'analogie ». *Pour la Science*. N°581, Mars 2026. p. 76-77.

WOLINSKI Natacha. « Paul Strand, pionnier de la “photographie pure” », Février 2023. [en ligne] sur la Beaux Arts Magazine. URL : <https://www.beauxarts.com/expos/paul-strand-pionnier-de-la-photographie-pure/> Consulté le 07/04/2026.

WYNANTS Jean Marie. « Photographie / L'artiste espagnol interroge notre regard - Joan Fontcuberta, manipulateur d'images », Juin 2010. sur la base de Transphotographiques. URL : <https://transphotographiques.com/2010/06/le-soir-joan-fontcuberta-manipulateur-dimages/> Consulté le 01/03/2026.

VIII. Thèses

CHRISTOVA Iglika. *Dessin élargi et microcosme : une pollinisation réciproque*. Thèse de doctorat en Arts et sciences de l'art. Art plastique. Université Paris 1, Novembre 2019. 512 p. [en ligne] sur la base de Thèse. URL : <https://theses.fr/2019PA01H314> Consulté le 12/03/2026.

CHRISTOVA Iglika. *Penser et créer avec le microcosme - Du dessin d'observation au « dessin vivant »*. Sofia : Éditions Cieca Alos, Février 2024. 2. *Puier dans les formes naturelles pour créer un univers graphique autonome*, p. 29-50.

IX. Sites internet des artistes et œuvres

CENTRE POMPIDOU. *Driftwood (Bois de flottage) - Centre Pompidou* [en ligne]. Consulté le 07/04/2026. Disponible sur : <<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c7p7a4>>

CHRISTOVA Iglika. *Biographie | Iglika Christova* [en ligne]. Consulté le 05/03/2026. Disponible sur : <https://www.iglika-christova.com/v2/?page_id=2227>

CHRISTOVA Iglïka. *Micro-poétique* | *Iglïka Christova* [en ligne]. Consulté le 05/03/2026.

Disponible sur : <https://www.iglika-christova.com/v2/?page_id=2392>

FLOC'H Nicolas. *Biography* [en ligne]. Consulté le 11/04/2026. Disponible sur :

<<https://www.nicolasfloch.net/biography>>

FLOC'H Nicolas. *Works* [en ligne]. Consulté le 11/04/2026. Disponible sur :

<<https://www.nicolasfloch.net/works>>

MOMA. *Edward Weston. Pepper No. 30. 1930* | *MoMA* [en ligne]. Consulté le 10/04/2026.

Disponible sur : <<https://www.moma.org/audio/playlist/172/2274>>

Musée d'ORSAY. *Astrantia Major - Karl Blossfeldt* | *Musée d'Orsay* [en ligne]. Consulté le

13/05/2026. Disponible sur : <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/astrantia-major-151000>>

ROMERO Almudena. *About Almudena Romero* [en ligne]. Consulté le 29/04/2026. Disponible

sur : <<https://www.almudenaromero.co.uk/about>>

SCENOCOSME. *Scenocosme* [en ligne]. Consulté le 20/02/2026. Disponible sur :

<<https://www.scenocosme.com/>>

SCENOCOSME. *Akousmaflore* [en ligne]. Consulté le 20/02/2026. Disponible sur :

<<https://www.scenocosme.com/akousmaflore.htm>>

TONDEUR Anaïs. *Biography - Anaïs Tondeur* [en ligne]. Consulté le 16/04/2026. Disponible

sur : <<https://anaistondeur.com/biography>>

TONDEUR Anaïs. *Chernobyl Herbarium - Anaïs Tondeur* [en ligne]. Consulté le 16/04/2026.

Disponible sur : <<https://anaistondeur.com/chernobyl-herbarium>>

TONDEUR Anaïs. *Fiori di fuoco - Anaïs Tondeur* [en ligne]. Consulté le 29/04/2026. Disponible

sur : <<https://anaistondeur.com/living-herbarium>>

TONDEUR Anaïs. *Noir de carbone - Anaïs Tondeur* [en ligne]. Consulté le 17/04/2026.

Disponible sur : <<https://anaistondeur.com/carbon-black/1>>

WESTON Edward. *Edward Weston & Cole Weston Family Website* [en ligne]. Consulté le

06/04/2026. Disponible sur : <<https://www.edward-weston.com/edwardweston>>

X. Centres d'arts et expositions

Galerie CHANTAL CROUSEL. *Alteration, For a long time in Time* [en ligne]. Consulté le 03/04/2026. Disponible sur :

<<https://www.crousel.com/exposition/alteration-for-a-long-time-in-time-2026/>>

Galerie KOMINEK. *Kominek Gallery - Joan Fontcuberta, eHerbarium, 2024* [en ligne]

Consulté le 01/03/2026. Disponible sur :

<<https://www.kominekominekominek.com/joan-fontcuberta-eherbarium-exhibition/>>

La MEP. *Science/Fiction - Une non-histoire des Plantes - La MEP* [en ligne]. Consulté le

29/04/2026. Disponible sur :

<<https://www.mep-fr.org/event/science-fiction-une-non-histoire-des-plantes/>>

La MEP. *Edward Weston - Modernité révélée - La MEP* [en ligne]. Consulté le 06/04/2026.

Disponible sur : <<https://www.mep-fr.org/event/edward-weston-modernite-revelee/>>

Muséum national d'Histoire naturelle. *Les pierres figurées de Roger Caillois, conservées au Muséum, sont de sortir !* [en ligne]. Consulté le 21/03/2026. Disponible sur :

<<https://www.mnhn.fr/fr/actualites/les-pierres-figurees-de-roger-caillois-conservees-au-museum-sont-de-sortie>>

ROMERO Almudena. *The Museum of Plant Art - Almudena Romero* [en ligne]. Consulté le

29/04/2026. Disponible sur : <<https://www.almudenaromero.co.uk/themuseumofplantart>>

XI. Revue de presse et communiqué de presse

Galerie CHANTAL CROUSEL. *Melik Ohanian*. Revue de presse [en ligne]. 2026. Consulté le 03/04/2026. Disponible sur :

<https://www.crousel.com/media/uploads/artists/Melik-Ohanian/press/MO_SelectedPress_2026.pdf>

La MEP. *Edward Weston Tyler Mitchell - Paris*. Communiqué de presse [en ligne]. 2025.

Consulté le 07/04/2026. Disponible sur :

<https://www.mep-fr.org/wp-content/uploads/2025/07/mep_cp_weston-x-mitchell_fr-1.pdf>

XII. Entretien vidéo et podcasts

ACTISCE Patronage Laïque Jules Vallès. *Exposition Micro Cosmos | Iglia Christova* [en ligne]. 14:13. 2024. Consulté le 09/03/2026. Disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=LaE_tE9OhOc>

RADIO FRANCE. *Melik Ohanian, plasticien : “Une grosse exposition est un tombeau”* [en ligne]. 28 min. 2026. Les Midis de Culture par Marie Labory. URL :

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/melik-ohanian-plasticien-pour-l-exposition-alteration-for-a-long-time-in-time-5239217>

Consulté le 03/04/2026.

RADIO FRANCE. *Roger Caillois et ses songes de pierres* [en ligne]. 59:48. 2025. Sciences Chrono par Antoine Beauchamp. URL :

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sciences-chrono/roger-caillois-et-ses-songes-de-pierres-1025692> Consulté le 14/03/2026.

RADIO FRANCE. *Épisode 15/18. Roger Caillois et la poésie des pierres* [en ligne]. 15:22. 2026. Séries : *Roger Caillois, arpenteur de l'imaginaire. Entretiens avec Roger Caillois*. Les Nuits de France Culture par Albane Penaranda. URL :

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/entretien-avec-roger-caillois-12-12-1ere-diffusion-04-07-1970-6819058> Consulté le 22/03/2026.

Index Nominum

Atkins Anna	p. 89.
Aubenas Sylvie	p. 48.
Bergson Henri	p. 13, 14.
Blossfeldt Karl	p. 19, 36-39, 88, 99.
Breton André	p. 22, 23.
Caillou Roger	p. 40-42, 68, 99.
Christova Iglia	p. 28-33, 36, 39, 99.
Chrysostome Antoine	p. 18.
Conesa Héloïse	p. 48-51, 54, 55.
Couturier Élisabeth	p. 12.
Cuir Raphael	p. 10-12, 99.
Déville Vincent	p. 76.
De Vinci Léonard	p. 15.
Doucoure Samba	p. 13.
Floc'h Nicolas	p. 63, 69, 70, 100.
Fontcuberta Joan	p. 18-20, 37-39, 48, 88, 99.
Gombrich Ernst Hans	p. 13-18, 42.
Haeckel Ernst	p. 19, 36, 37, 39, 69, 99.
Kemp Martin	p. 38.
Lasserre Grégory	p. 12.
Marder Michael	p. 77, 82.
Margulis Lynn	p. 29.
Met Den Ancxt Anaïs	p. 12.
Ohanian Melik	p. 56, 57, 99.
Olcèse Rodolphe	p. 76.
Proust Marcel	p. 56, 57.
Rebecchi Marie	p. 76, 77, 95.
Romero Almudena	p. 88-91, 93, 100.
Souriau Étienne	p. 11, 14, 22, 27, 29.
Strand Paul	p. 48, 63, 66-68, 70, 100.
Tiberghien Gilles	p. 91.
Tondeur Anaïs	p. 76-80, 82-84, 88, 89, 95, 96, 100.

Triebel Flora	p. 48.
Versavel Dominique	p. 48.
Weston Edward	p. 63-67, 70, 88, 100.
Worms Jeannine	p. 42.
Wynants Jean-Marie	p. 19.

Index Rerum

- Appréhension p. 7, 13, 49, 53, 73-81, 83, 84, 87, 89, 100.
- Biomorphe p. 6, 7, 20, 23, 24, 27, 31, 33-36, 38-41, 51, 53, 55, 60, 62, 65, 67, 68, 73-76, 78-81, 83, 84, 87-89, 91, 96, 99, 100.
- Environnement p. 6, 12-15, 21, 36, 41, 61, 63, 64, 67, 69, 73-77, 79, 81-84, 87, 90, 91, 94, 96, 97, 99, 100.
- Forme p. 6, 7, 10, 11, 14, 16, 19-21, 23-25, 27, 28, 30-42, 51-55, 60-70, 73-76, 78-84, 87-89, 91, 95, 96, 99, 100.
- Hybridation p. 6-14, 20, 21, 24, 25, 33-35, 40, 41, 51, 52, 54, 55, 60, 61, 64, 66, 74, 79, 81, 84, 88, 99, 100.
- Hybride p. 6, 9-13, 21, 23, 33, 35, 38, 51, 52, 54, 55, 57, 61, 64, 74, 77, 84, 88, 91, 100.
- Illusion p. 7, 13, 14, 16-18, 20, 21, 23, 24, 27, 33, 40, 41, 42, 45, 46, 54, 55, 64, 65, 74, 99.
- Imagination p. 6, 17, 18, 23, 27-30, 32-35, 39, 40, 45, 54, 68, 75, 99.
- Monochrome p. 6, 7, 40, 46, 48-51, 53, 54, 60, 61, 69, 92-96.
- Nature p. 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14, 19, 21, 24, 28, 31-34, 36-38, 41, 42, 61, 64, 67, 68, 70, 72-79, 81-84, 87-97, 99, 100.
- Noir et blanc p. 6, 7, 20-23, 31, 40, 44-57, 60-70, 74, 75, 78, 81, 84, 87, 88, 90, 92, 93, 95, 96, 99, 100.
- Organique p. 6, 9, 20, 21, 23, 24, 31, 33-41, 51, 53, 55, 60, 62, 65, 67, 68, 74, 75, 88, 91, 95.
- Paréidolie p. 7, 27, 40-42, 65, 68, 99.
- Paysage p. 21, 23, 33, 35, 40, 41, 61, 64, 67, 69, 70, 77, 79, 87, 88, 91, 92, 95, 97, 100.
- Perception p. 6, 9, 12-14, 17, 20, 24, 27, 29, 34, 38-40, 45, 46, 49, 54-57, 60, 61, 66, 67, 70, 74-76, 79, 80, 81, 92, 93, 96, 97, 99, 100.
- Photographie p. 6, 7, 9, 10-14, 17-25, 32-41, 45-57, 60-70, 73-84, 87-97, 99, 100.
- Regard p. 5, 6, 12-15, 17, 20, 24, 25, 29, 32, 35, 38, 48-50, 53, 54, 56, 60, 61, 64, 65, 67, 69, 70, 75, 78-80, 87, 89, 91, 93, 96.
- Relation p. 6, 7, 12, 13, 24, 29, 32, 36, 49-51, 55, 56, 73, 75-78, 81, 84, 87-94, 96, 97, 100.
- Repère p. 7, 20, 21, 24, 25, 38, 45, 48-55, 57, 65-67, 70, 75, 99.
- Spectateur p. 6, 7, 12-18, 20, 24, 25, 27-42, 45, 46, 48-55, 57, 60-70, 72-76, 78-81, 83, 84, 87-94, 96, 97, 99, 100.
- Structure p. 6, 7, 21, 24, 31-42, 49, 50, 52-55, 60-70, 73-76, 77-84, 87-89, 91, 96, 99, 100.
- Transformation p. 7, 17, 28, 33, 40, 41, 44, 45, 64, 69, 75, 77, 81, 87, 90, 91, 99, 100.
- Trouble p. 7, 16, 24, 45, 46, 49-54, 64, 70, 81.

Végétal	p. 11, 12, 19, 20, 21, 37, 38, 67, 76-78, 82, 88-90.
Vivant	p. 6, 12, 18, 19, 21, 28, 31, 32, 36-39, 68, 73, 76, 77, 80, 88, 90.

Tables des matières

Remerciements	p. 1.
Avant-propos (Foreword)	p. 2.
Sommaire	p. 3.
Citation	p. 5.
Introduction	p. 6.
 I. L'hybridation photographique : vers une nouvelle représentation de l'image	p. 8.
1.1. Reconfigurer la perception par l'hybridation des images	p. 9.
1.1.1. L'hybridation	p. 10.
1.1.2. L'appréhension de l'illusion avec Ernst Hans Gombrich	p. 13.
1.1.3. Le processus d'imagination	p. 17.
1.1.4. L'illusion dans la photographie avec Joan Fontcuberta	p. 18.
1.1.5. Mon processus de création hybride	p. 21.
2.2. Images mentales et formes biomorphes : la paréidolie comme illusion optique artistique	p. 27.
1.2.1. L'imagination des formes de la nature avec Iglia Christova	p. 28.
1.2.2. L'émergence des formes biomorphes	p. 33.
1.2.3. Les structures et les formes avec Ernst Haeckel et Karl Blossfeldt	p. 36.
1.2.4. La paréidolie avec Roger Caillois	p. 40.
 II. Le noir et blanc comme outil de transformation perceptive de l'image	p. 44.
2.1. Le trouble perceptif : la perte de repères visuels du réel	p. 45.
2.1.1. L'esthétique de la distance	p. 47.
2.1.2. L'effacement de la temporalité	p. 49.
2.1.3. La suppression des repères spatiaux	p. 51.

2.1.4. L'éloignement du réel	p. 54.
2.1.5. L'utilisation du noir et blanc avec Melik Ohanian	p. 56.
2.2. Mettre en avant les structures, formes et textures par l'usage du monochrome ..	p. 60.
2.2.1. L'utilisation du noir et blanc pour révéler avec Edward Weston	p. 63.
2.2.2. L'usage du noir et blanc pour structurer avec Paul Strand	p. 66.
2.2.3. Le choix du noir et blanc pour marquer la présence avec Nicolas Floc'h	p. 69.
III. Reconfigurer l'expérience sensible de la nature chez le spectateur	p. 72.
3.1. Une nouvelle appréhension des formes biomorphes et des structures naturelles	p. 73.
3.1.1. L'émergence d'une nouvelle appréhension	p. 74.
3.1.2. Les empreintes des formes et des structures avec Anaïs Tondeur	p. 76.
3.1.3. Les effets de cette nouvelle appréhension sur le spectateur avec Anaïs Tondeur	p. 80.
3.2. Faire émerger une relation renouvelée entre la nature et le spectateur	p. 87.
3.2.1. Une nouvelle approche grâce à des représentations innovantes avec Almudena Romero	p. 88.
3.2.2. L'encadrement des images comme dispositif de protection de la nature	p. 93.
3.2.3. La prise de conscience avec Anaïs Tondeur	p. 95.
Conclusion	p. 99.
Bibliographie	p. 101.
I. Recueil des notions	p. 101.
II. Encyclopédie Universalis	p. 101.
III. Ouvrages collaboratifs	p. 102.
IV. Catalogues d'expositions	p. 102.
V. Livres d'artistes	p. 103.
VI. Autres ouvrages	p. 103.

VII.	Articles	p. 104.
VIII.	Thèses	p. 105.
IX.	Sites internet des artistes et œuvres	p. 105.
X.	Centres d’art et expositions	p. 107.
XI.	Revue de presse et communiqué de presse	p. 108.
XII.	Entretien vidéo et podcasts	p. 108.
Index Nominum		p. 109.
Index Rerum		p. 111.
Table des matières		p. 113.
Annexes		p. I.
I.	Table des figures	p. II.
II.	Récapitulatif des figures et images supplémentaires	p. III.
III.	Série <i>Symbioses hybrides</i> (2023-en cours)	p. XV.
IV.	Série <i>Empreintes hybrides</i> (2026)	p. XXI.
V.	Articles	p. XXXII.

ANNEXES

Annexes

I. Table des figures

Figure 1	p. 13.
Figure 2	p. 20.
Figure 3	p. 26.
Figure 4	p. 26.
Figure 5	p. 33.
Figure 6	p. 37.
Figure 7	p. 39.
Figure 8	p. 42.
Figure 9	p. 43.
Figure 10	p. 43.
Figure 11	p. 58.
Figure 12	p. 59.
Figure 13	p. 59.
Figure 14	p. 66.
Figure 15	p. 68.
Figure 16	p. 70.
Figure 17	p. 71.
Figure 18	p. 71.
Figure 19	p. 80.
Figure 20	p. 85.
Figure 21	p. 86.
Figure 22	p. 86.
Figure 23	p. 92.
Figure 24	p. 97.
Figure 25	p. 98.
Figure 26	p. 98.

II. Récapitulatif des figures et images supplémentaires

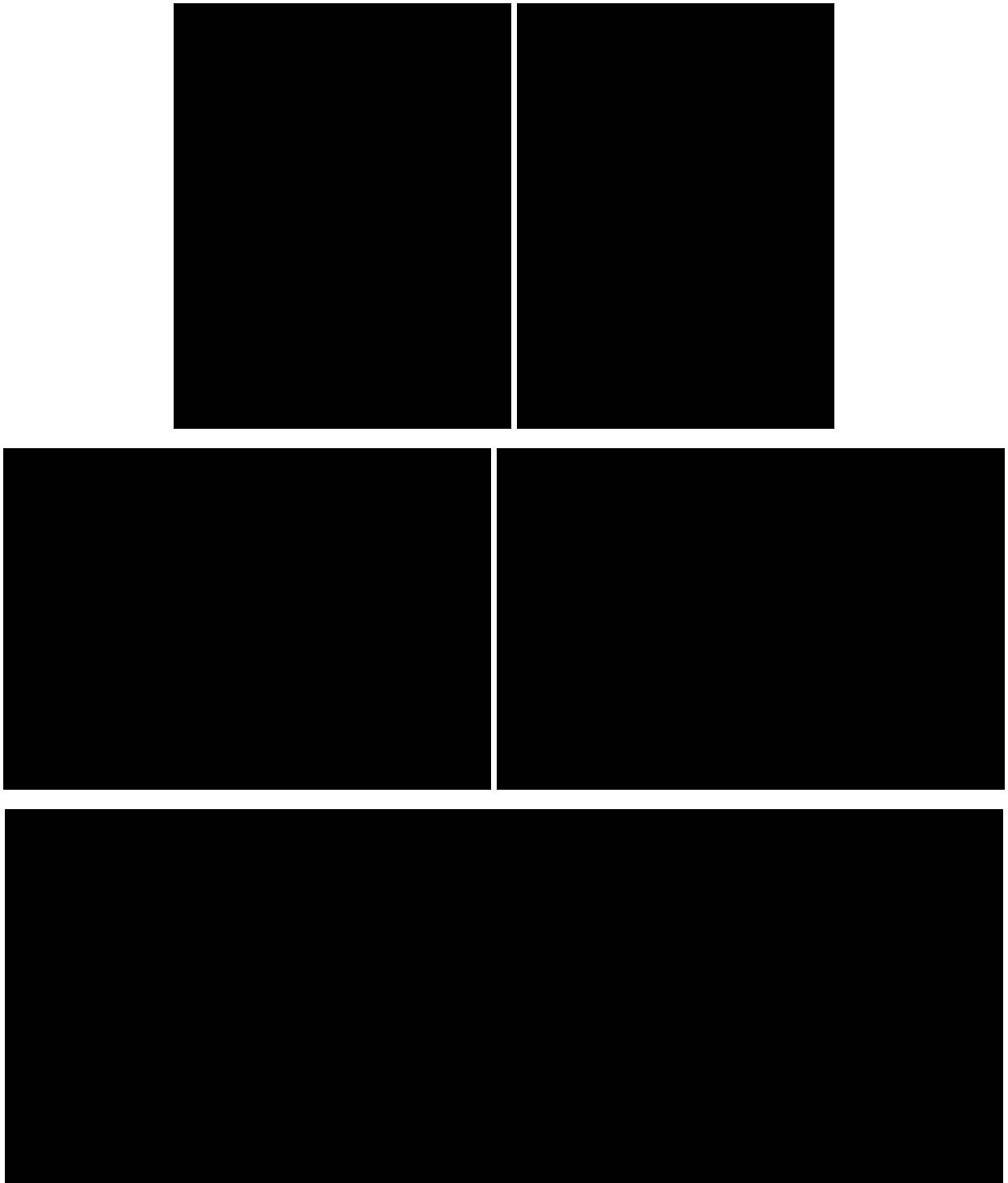


Figure 1. Scenocosme. *Akousmaflore* (2007). Installation interactive.
Ordinateur, système audio, plantes en pots, interfaces électroniques et structure en bois.
Crédit photographique : Scenocosme.

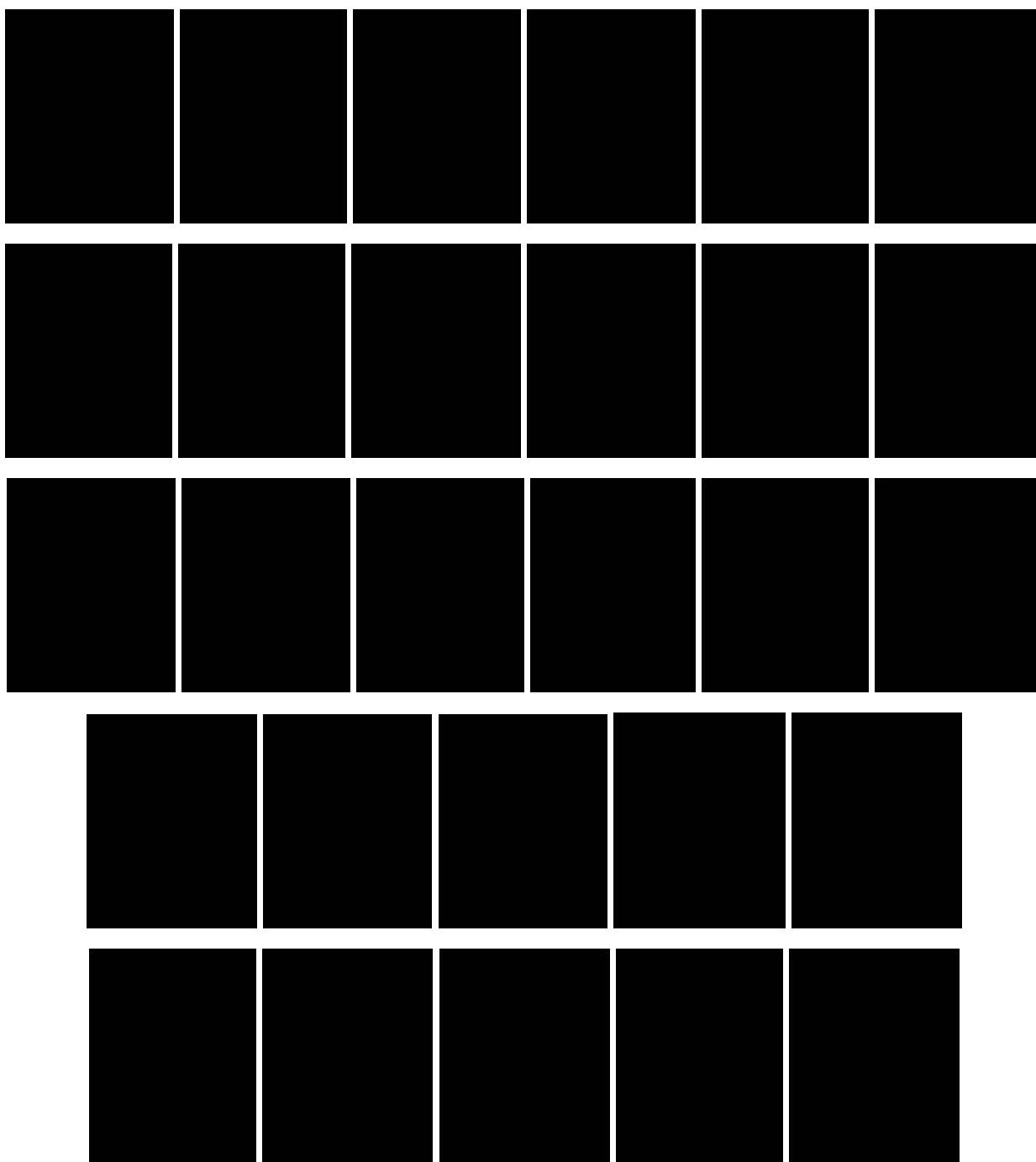


Figure 2. Joan Fontcuberta. *Herbarium* (1982-1984). Tirages gélatino-argentiques. 39,4 x 29,8 cm.
Crédit photographique : Joan Fontcuberta - Galerie Kominek à Berlin.

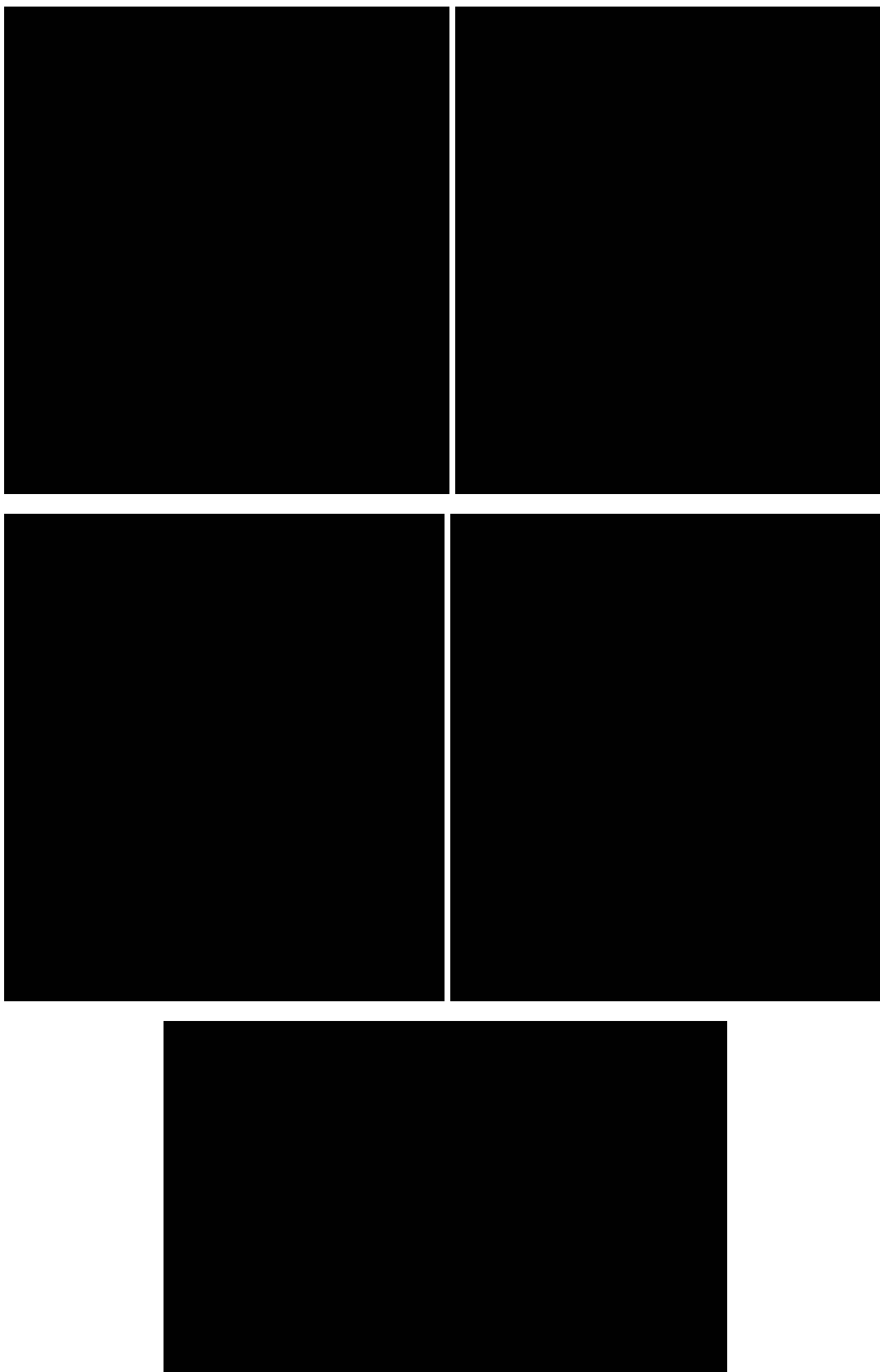


Figure 5. Iglia Christova. *Micro-poétique* (2018). Installation *in situ* de treize œuvres sur verre. 119 x 109 cm.
Paris Centre de recherche cardiovasculaire Hôpital Européen Georges-Pompidou (PARCC).
Crédit photographique : Iglia Christova.

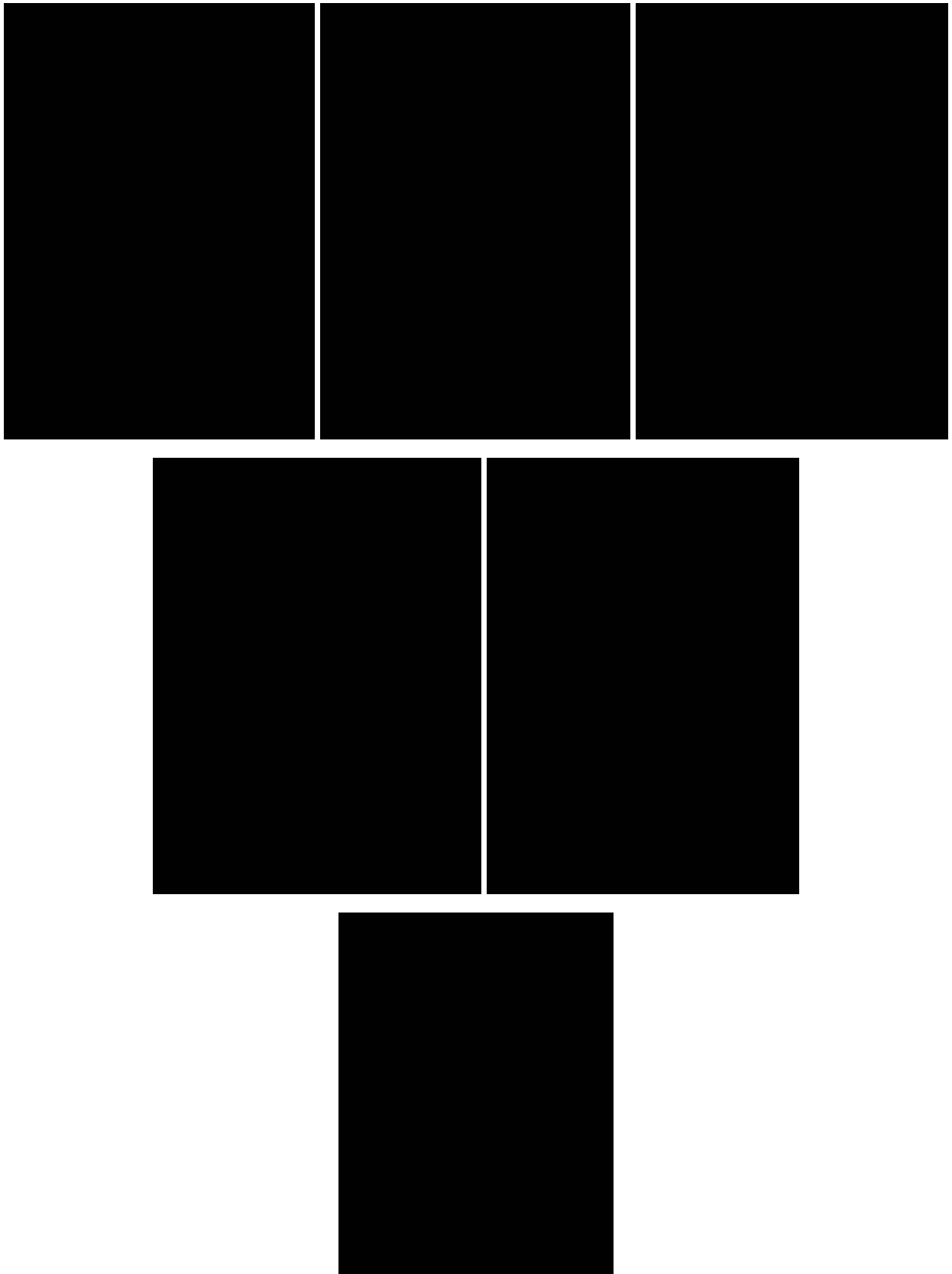


Figure 6. Ernst Haeckel. *Kunstformen der Natur*. Leipzig : Bibliographisches Institut, 1899-1904. [en ligne] sur la base de Gallica, bibliothèque numérique de la BnF et ses partenaires.
Crédit photographique : Gallica / Bibliothèque nationale de France.

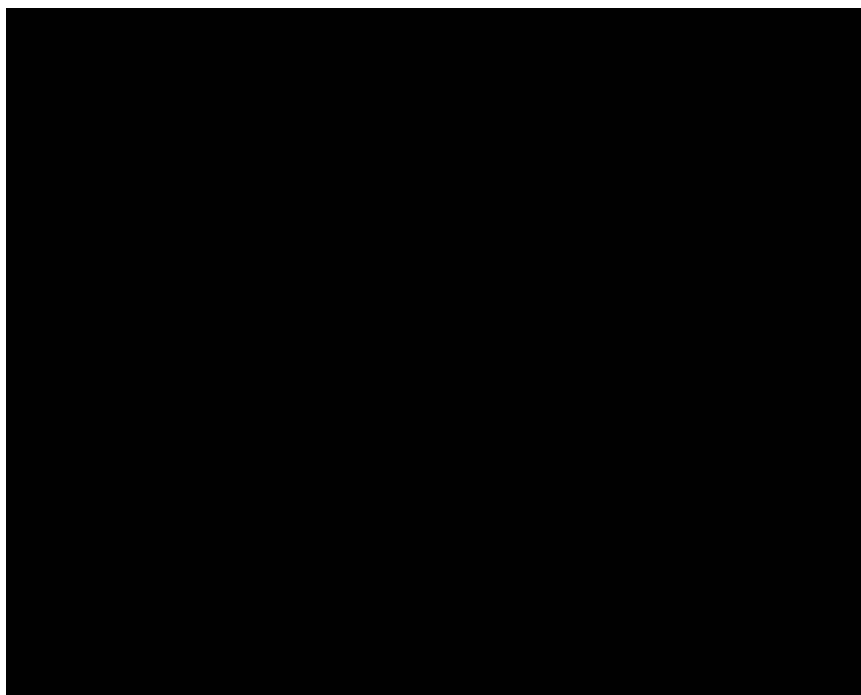


Figure 7. Karl Blossfeldt. *Astrantia Major* (Entre 1915-1925). Épreuve sur papier au gélatino-bromure d'argent.
19,9 x 23,6 cm. Achat, 2009.

© Musée d'Orsay. Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt.

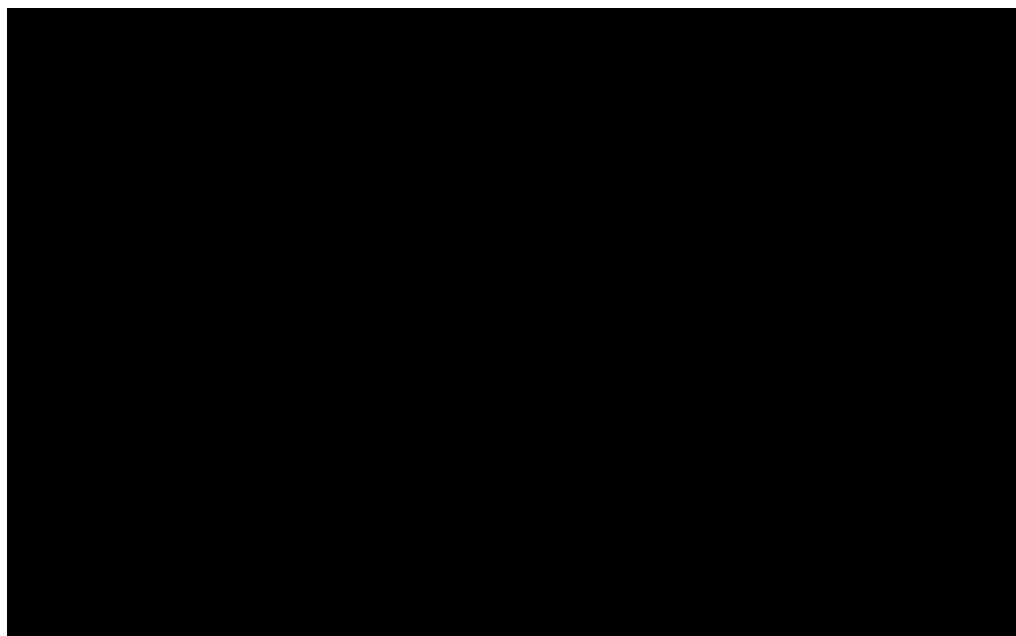


Figure 8. Roger Caillois. *Agate*, Probablement Rio Grande do Sul (Brésil), Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, collection de minéraux et gemmes.

© Muséum national d'Histoire naturelle - François Farges.

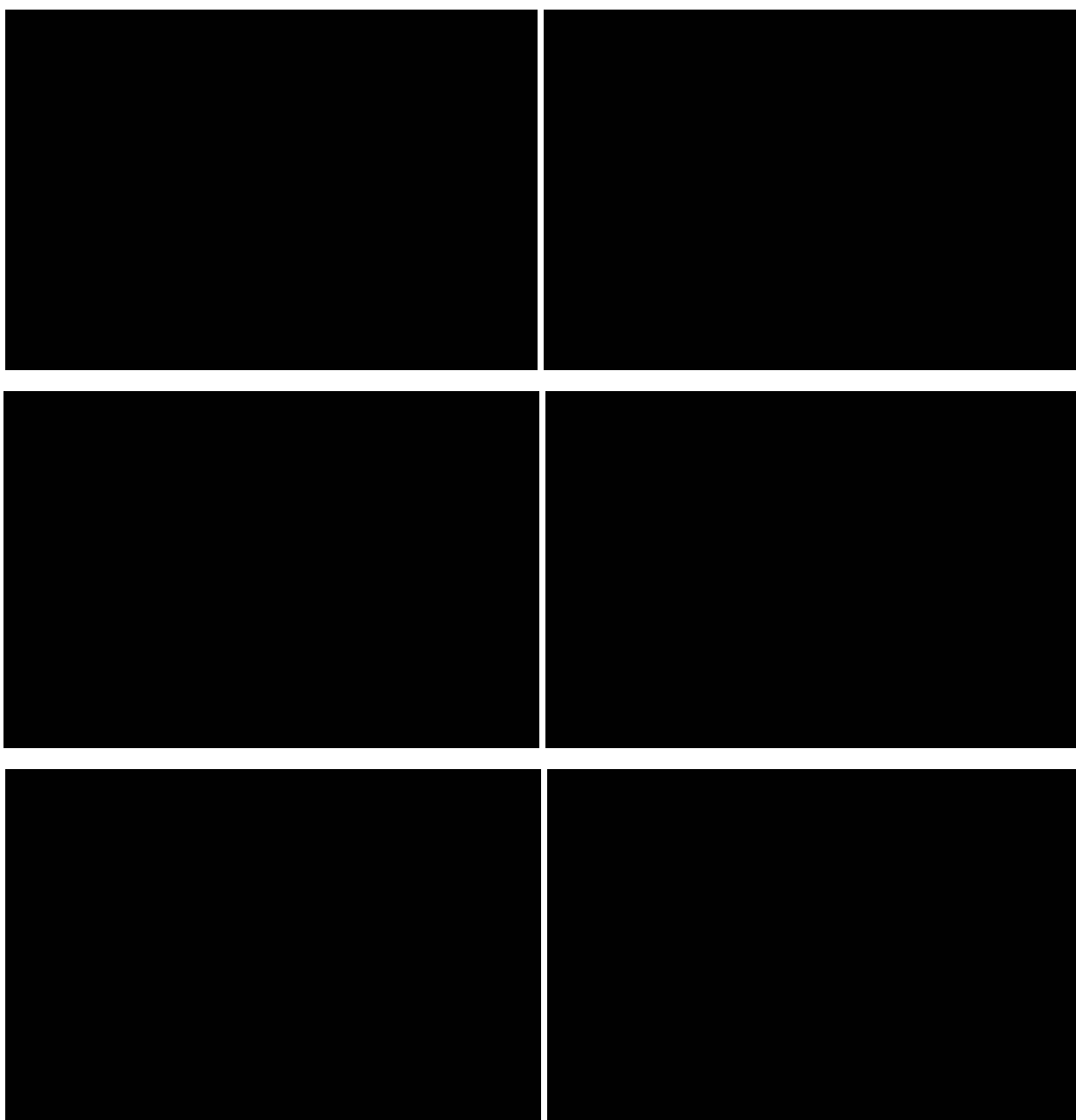


Figure 11. Melik Ohanian. *Interval of Viewing* (2025). Impressions jet d'encre piézoélectrique montées sur dibond et encadrées. 135 x 90 cm (non encadrées). 139 x 94,5 (encadrées).

Vue de l'exposition *ALTERATION, For a long time in Time*, à la Galerie Chantal Crousel.

Crédit photographique : Jiayun Deng - Galerie Chantal Crousel.

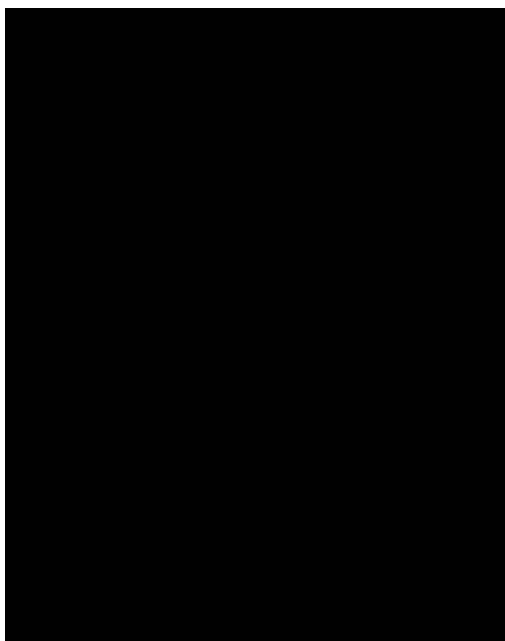


Figure 14. Edward Weston. *Pepper No. 30* (1930). Épreuve gélatino-argentique. 24 x 19 cm.
Don de David H. AcAlpin. © The Museum of Modern Art.

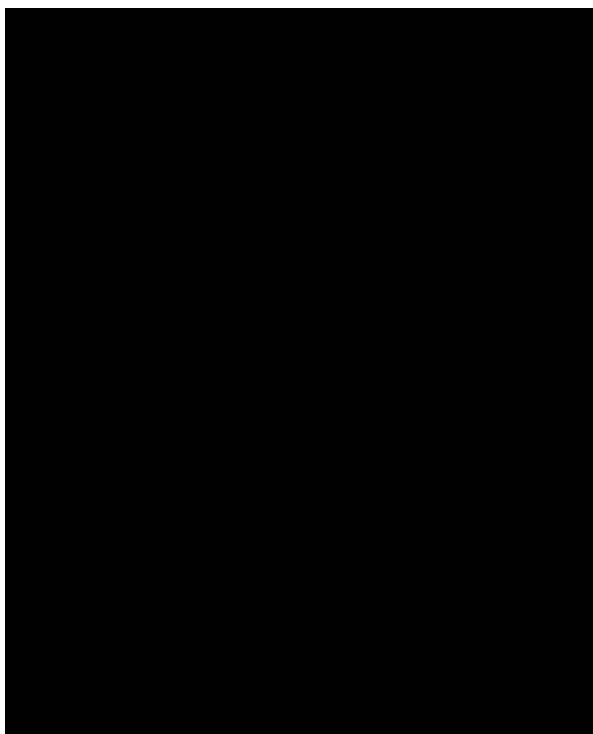


Figure 15. Paul Strand. *Driftwood* (1945). Épreuve gélatino-argentique. 24,2 x 19,3 cm.

© Aperture Foundation, Paul Strand Archive.

Crédit photographique : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. GrandPalaisRmn.



Figure 16. Nicolas Floc'h. *IMB-P018*. Belle-île-en-Mer, Sauzon, Le Gareau, 26/07/2019, -3 à -10 m, temp. 18 °C, marée basse, tracé GPS. Observations : beau, visibilité 6 à 10 m. *Laminaires blanchies, été, presque automne sous-marin, les eaux se réchauffent et les laminaires n'ont plus l'aspect des jeunes pousses de printemps.*

Crédit photographique : Nicolas Floc'h.

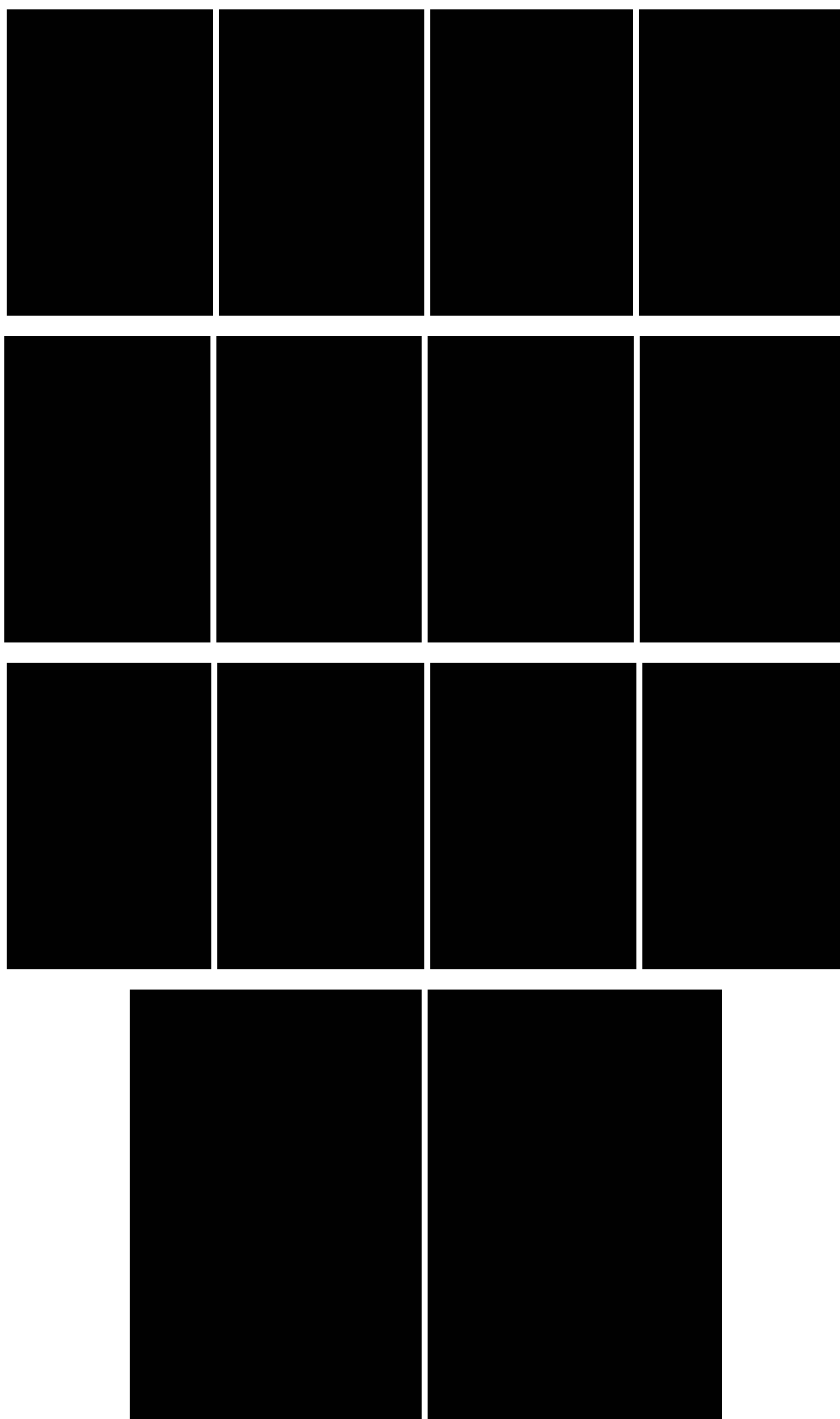


Figure 19. Anaïs Tondeur. *Tchernobyl Herbarium* (2011-en cours). 39 rayogrammes. Impressions pigmentaires sur papier RAG. 24 x 36 cm. *L'ensemble de l'édition 5/10 fait partie de la collection du Musée Kröller-Müller (NL).*

Crédit photographique : Anaïs Tondeur.

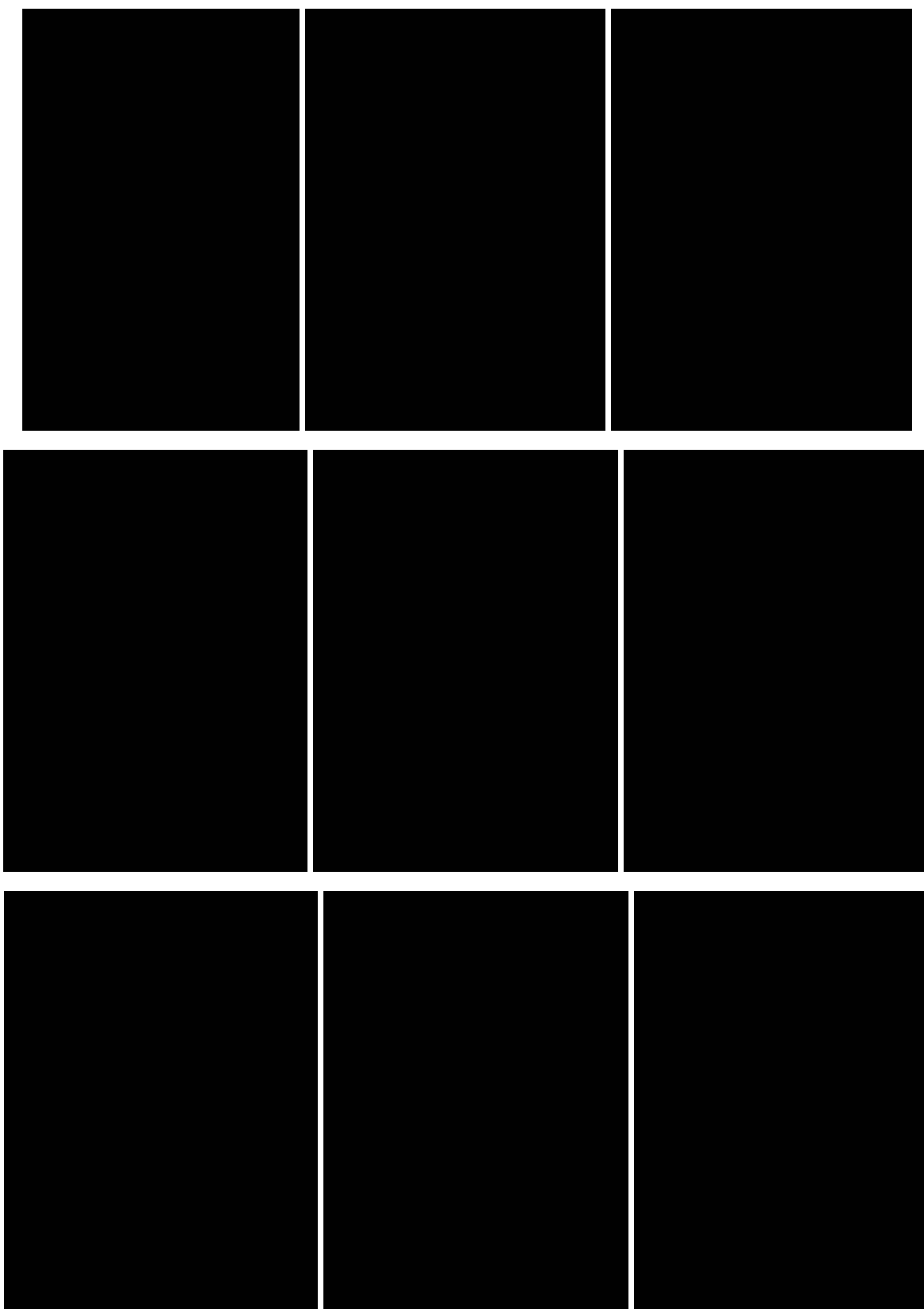


Figure 20. Anaïs Tondeur. *Living Herbarium* (2023-en cours). Photographies sur papier et tissu trouvés en décharges. Formats variables. *Terra dei Fuochi*, Campanie, Italie.

Crédit photographique : Anaïs Tondeur.

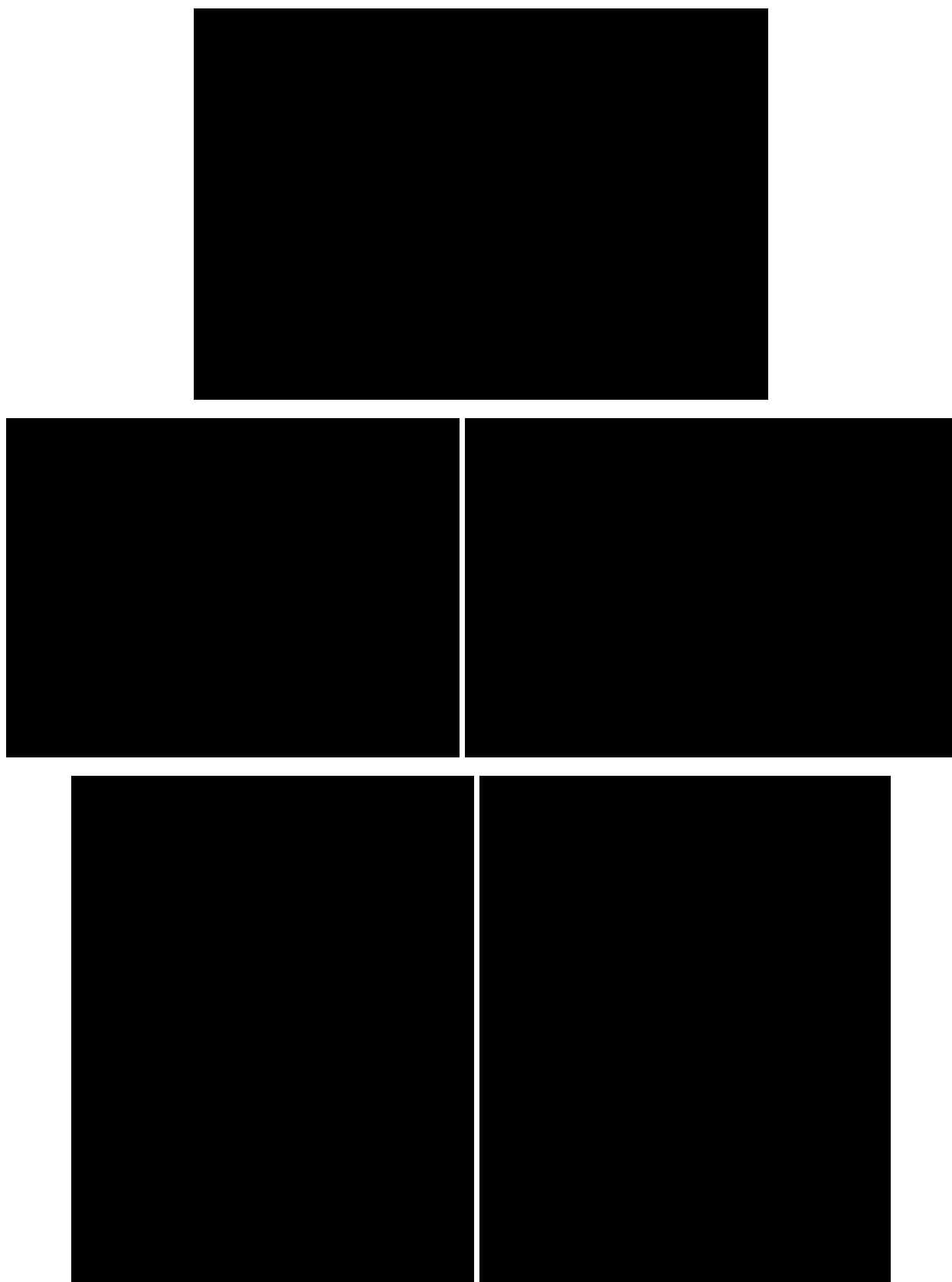


Figure 23. Almodena Romero. *The Museum of Plant Art* (2023-en cours). Vue de l'exposition *Science/Fiction : une non-histoire des Plantes* (16/10/24 au 19/01/25), à la Maison Européenne de la Photographie (la MEP), à Paris.

Crédit photographique : Almodena Romero.

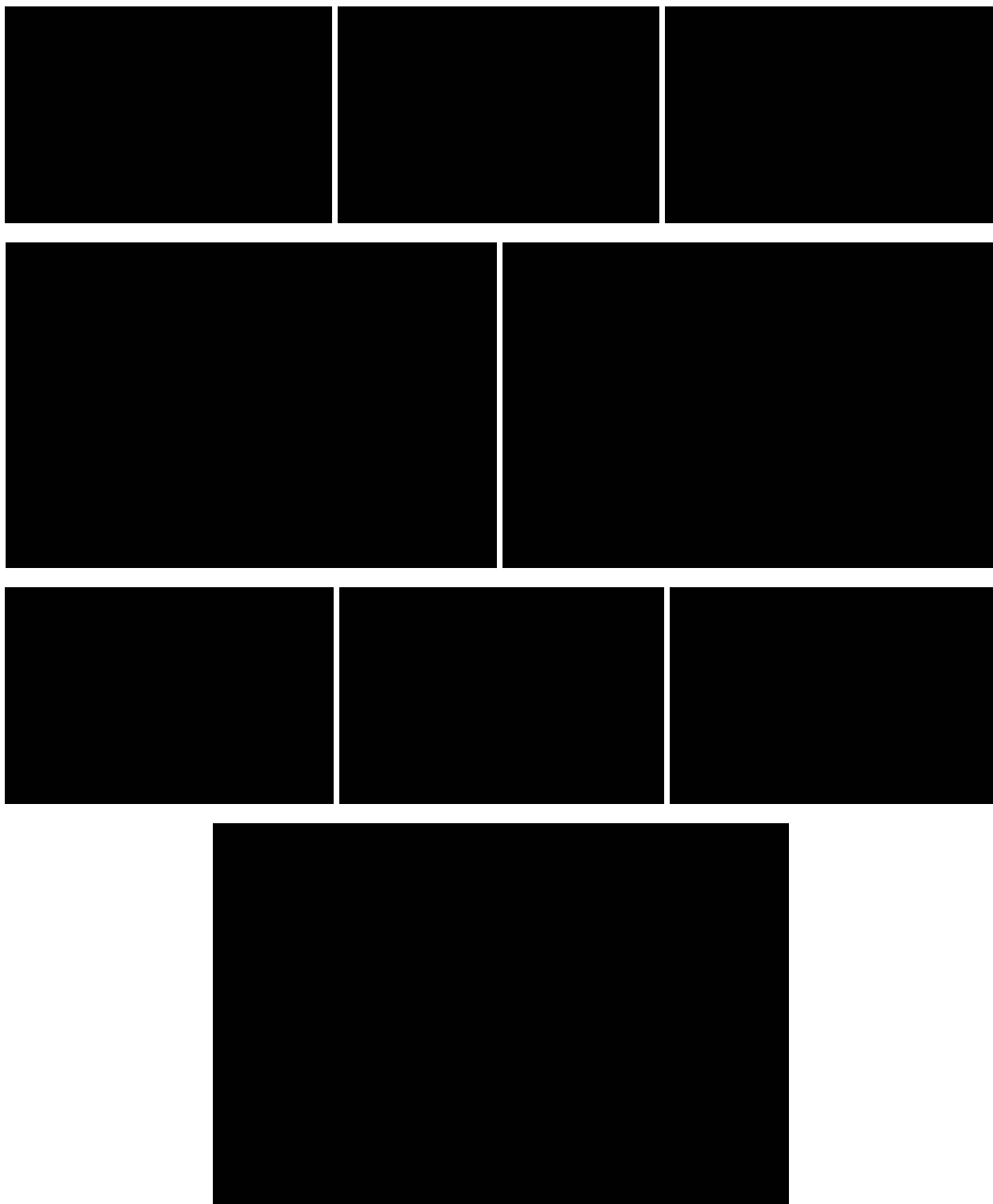


Figure 24. Anaïs Tondeur. *Noir de carbone* (2017-2018). 15 tirages au de noir de carbone. 100 x 150 cm.
Crédit photographique : Anaïs Tondeur.

III. Série *Symbioses hybrides* (2023-en cours)



Figure 3. Alissa Fargier. *Hybridation 1* (2023). Série *Symbioses hybrides*, 2023-en cours. 60 x 80 cm.

Photographies numériques. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Figure 9. Alissa Fargier. *Hybridation 2* (2023). Série *Symbioses hybrides*, 2023-en cours. 60 x 80 cm.
Photographies numériques. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.
Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Figure 12. Alissa Fargier. *Hybridation 3* (2024). Série *Symbioses hybrides*, 2023-en cours. 60 x 80 cm.
Photographies numériques. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.
Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Figure 17. Alissa Fargier. *Hybridation 4* (2024). Série *Symbioses hybrides*, 2023-en cours. 60 x 80 cm.

Photographies numériques. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

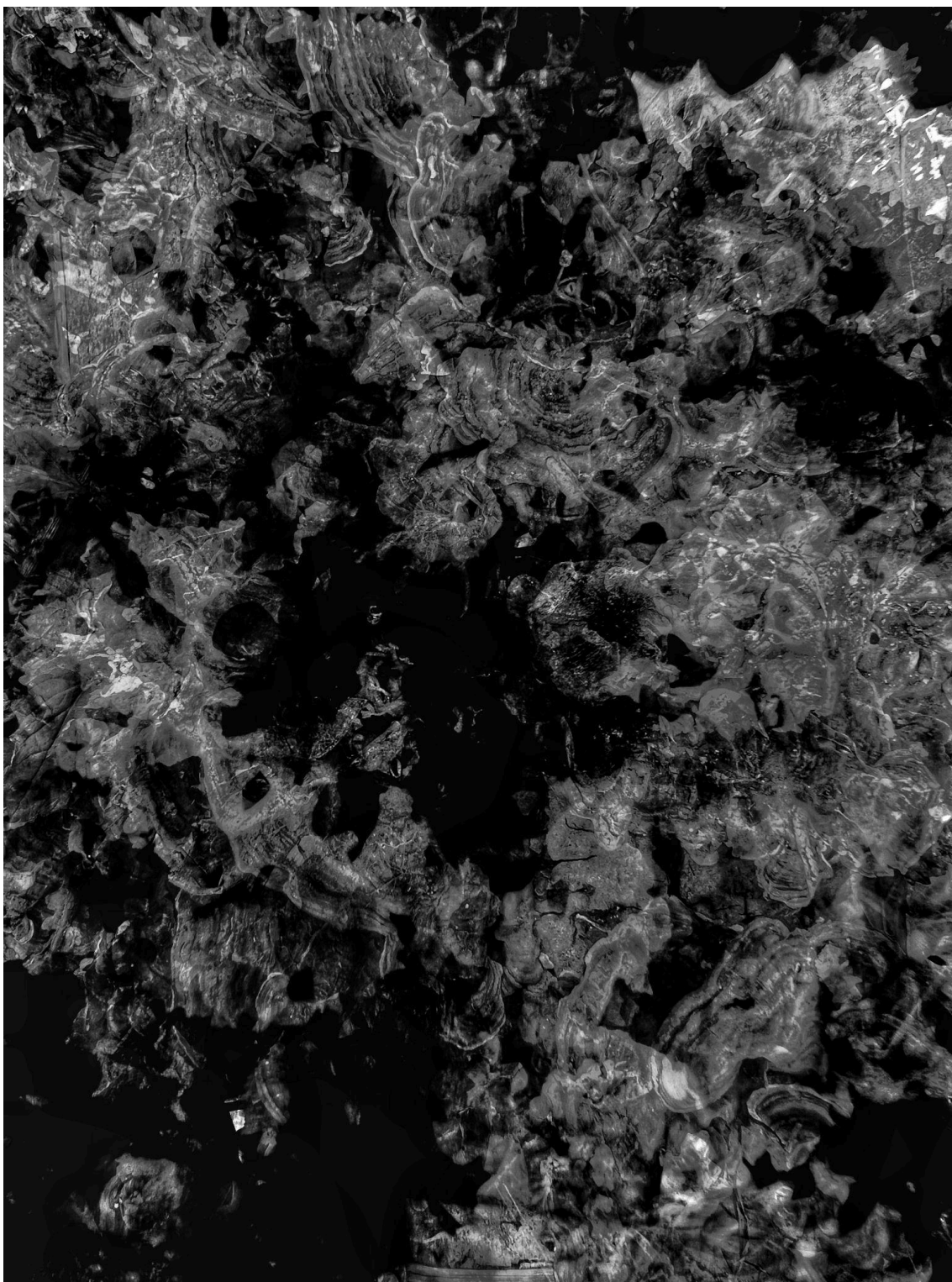


Figure 21. Alissa Fargier. *Hybridation 5* (2024). Série *Symbioses hybrides*, 2023-en cours. 60 x 80 cm.
Photographies numériques. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.
Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Figure 25. Alissa Fargier. *Hybridation 6* (2025). Série *Symbioses hybrides*, 2023-en cours. 78,7 x 105 cm.
Photographies numériques. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.
Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

IV. Série *Empreintes hybrides* (2026)



Figure 4. Alissa Fargier. *Empreinte 1* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Figure 10. Alissa Fargier. *Empreinte 2* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Figure 13. Alissa Fargier. *Empreinte 3* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Figure 18. Alissa Fargier. *Empreinte 4* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.
Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.
Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Figure 22. Alissa Fargier. *Empreinte 5* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

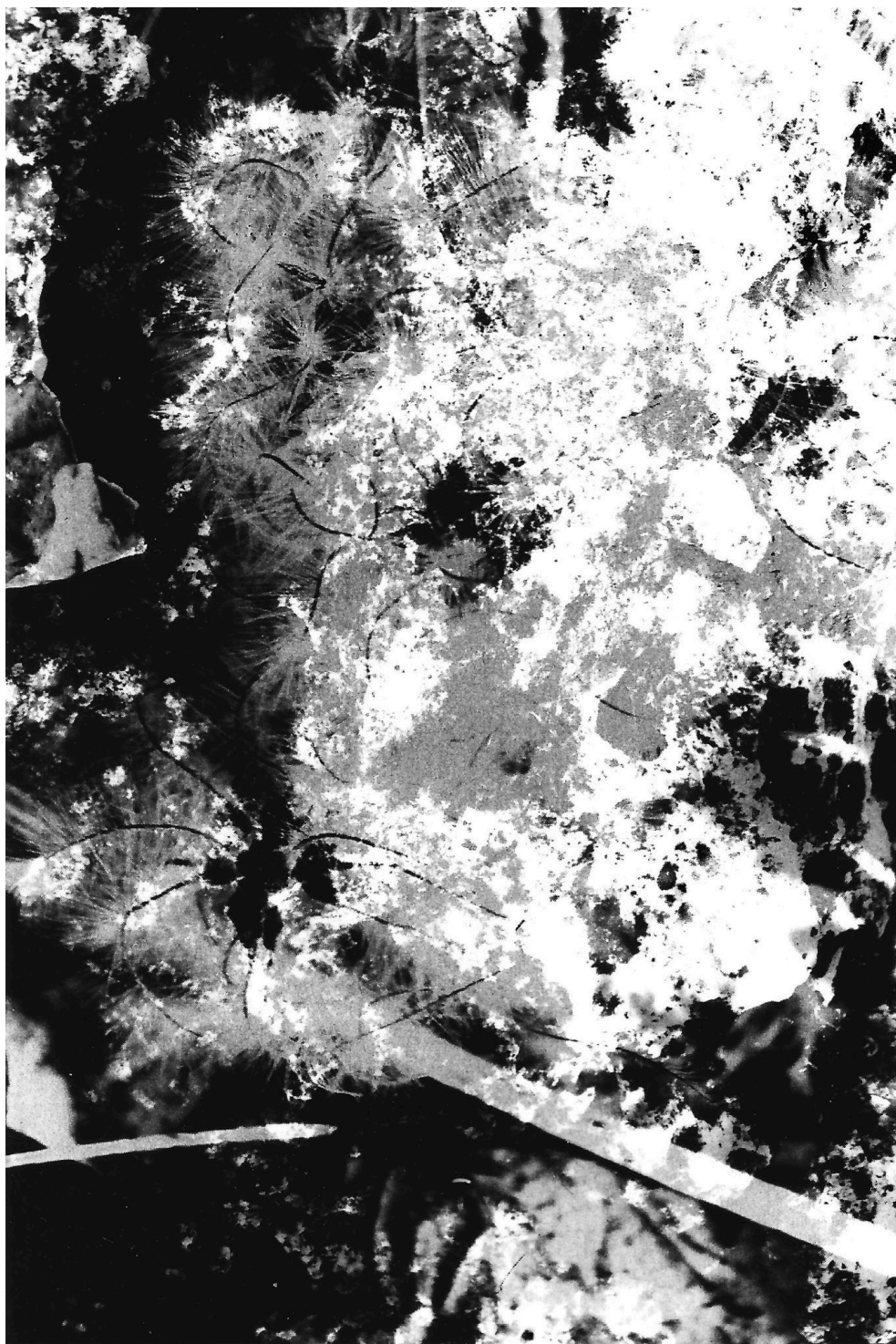


Figure 26. Alissa Fargier. *Empreinte 6* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Alissa Fargier. *Empreinte 7* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Alissa Fargier. *Empreinte 8* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Alissa Fargier. *Empreinte 9* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.



Alissa Fargier. *Empreinte 10* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

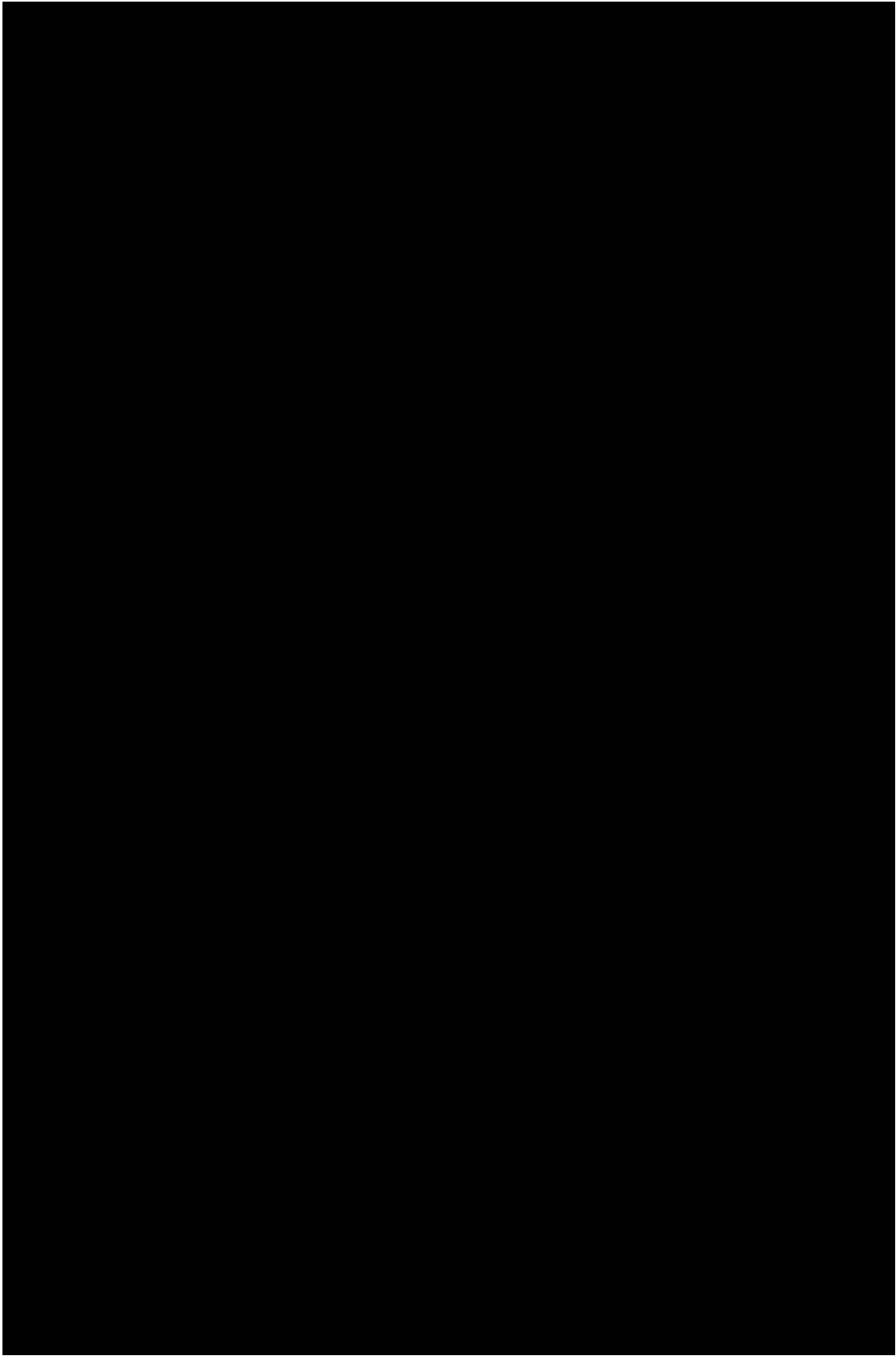


Alissa Fargier. *Empreinte 11* (2026). Série *Empreintes hybrides*, 2026. 60 x 90 cm.

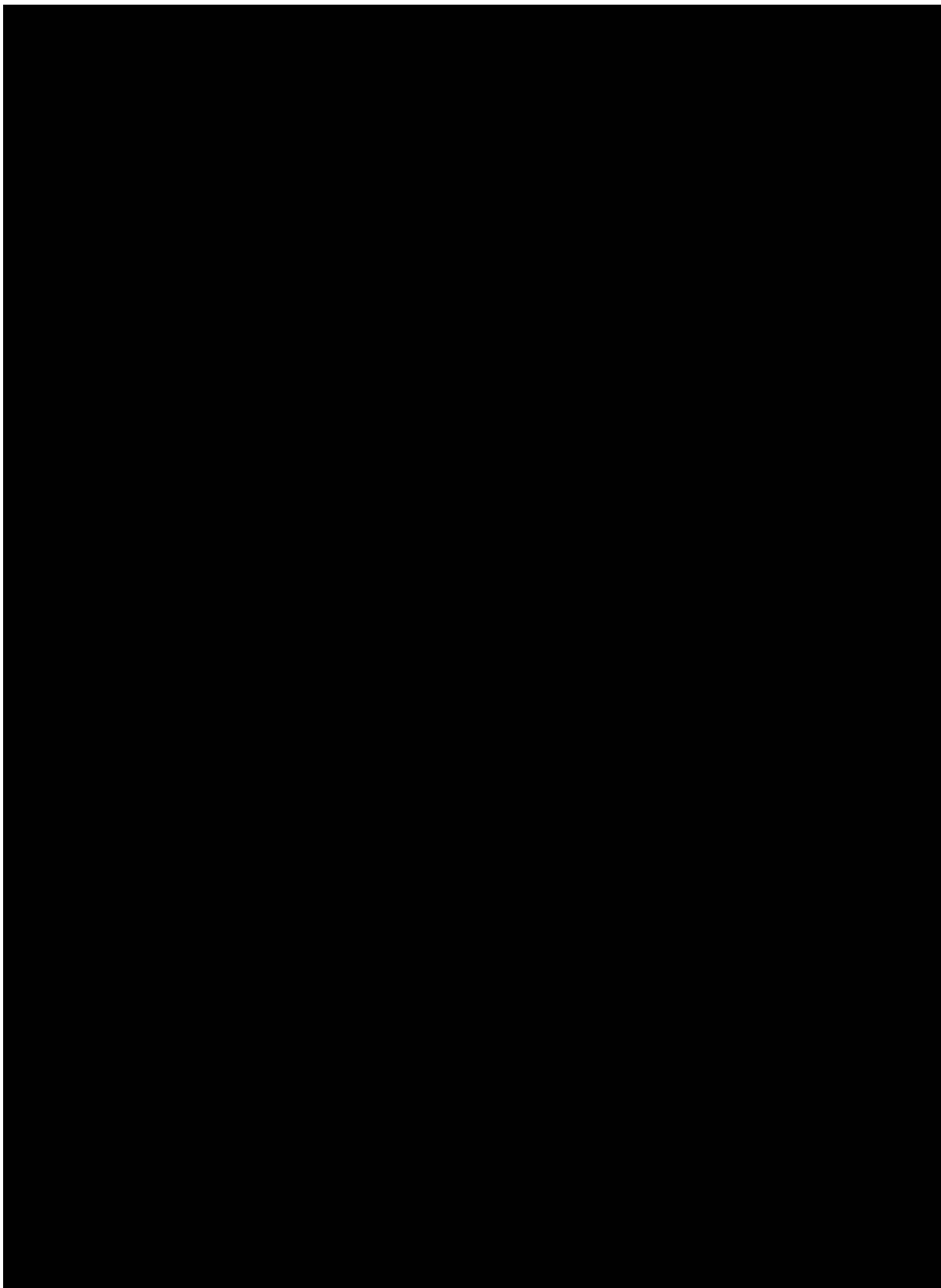
Photogrammes. Jet d'encre pigmentaire. N&B avancé sur Epson P20 000.

Papier Japonais Awagami Unryu 55 g.

V. Articles



Jean Marie Wynants. « Photographie / L'artiste espagnol interroge notre regard - Joan Fontcuberta, manipulateur d'images », Juin 2010. sur la base de Transphotographiques. Consulté le 01/03/2026.



Loïc Mangin. « Le démon de l'analogie ». *Pour la Science*. N°581, Mars 2026. p. 76.