

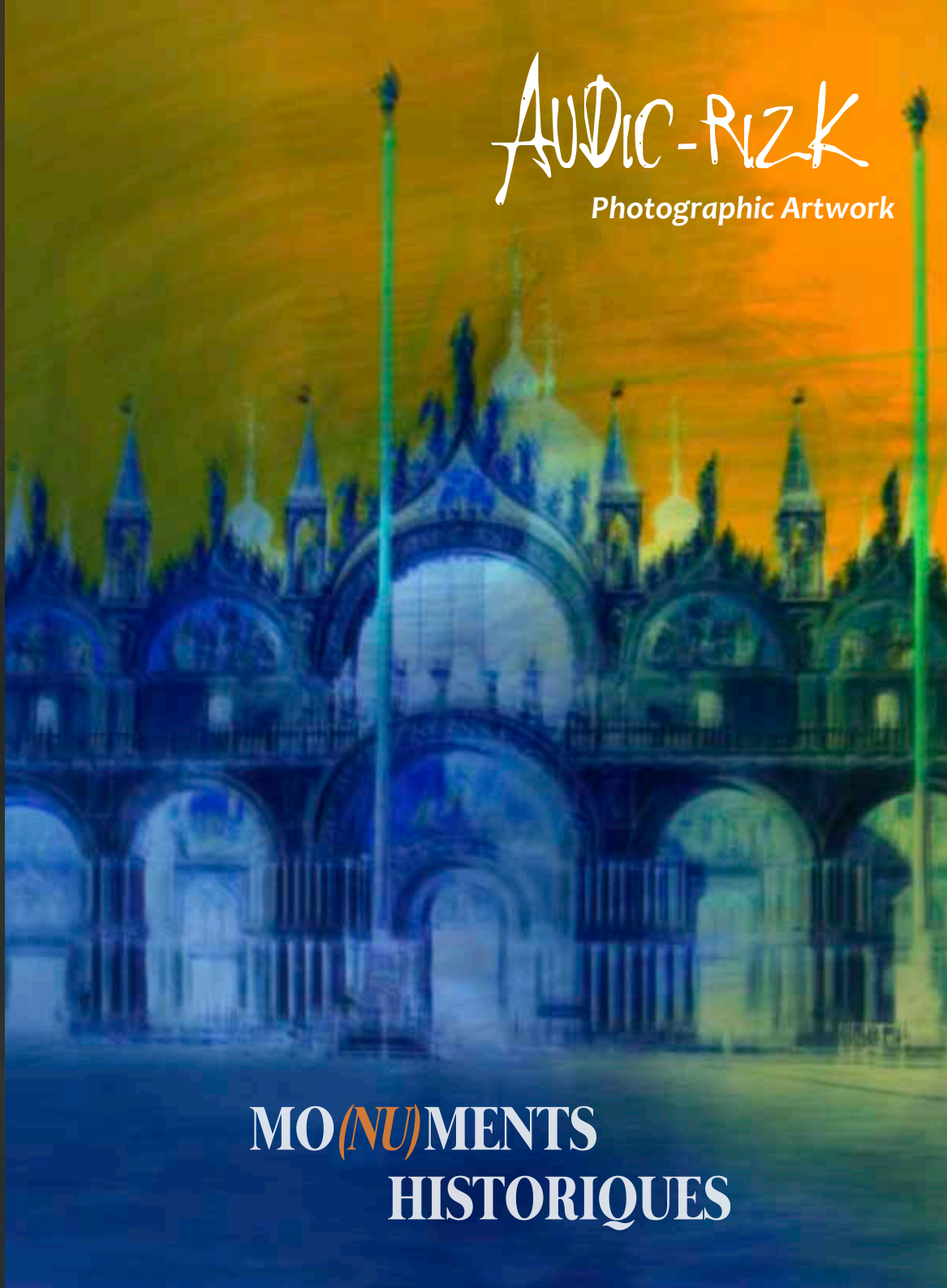
PAYSAGES DE PIERRE ET DE **LUMIÈRE**

FIGURES EN **MOUVEMENT**

ABSTRACTIONS ET **MATIÈRE**

AUDIC-RIZK  
Photographic Artwork

MO **(NU)**MENTS  
HISTORIQUES



PAYSAGES DE PIERRE ET DE **LUMIÈRE**

FIGURES EN **MOUVEMENT**

MATHS ET **MATIÈRE**

**AUDIC-RIZK**

*Photographic Artwork*

Ce catalogue a été réalisé grâce au soutien des partenaires institutionnels :

La Région Normandie

Le Département de l'Eure

l'Office de Tourisme Eure Normandie

La Ville des Andelys



et des partenaires privés :

Le Crédit Agricole Normandie Seine

Les Saveurs du Liban

Le Moulin D'Auguste



qui nous ont accompagnés pour la réalisation de l'exposition :

**Mo(nu)ments Historiques**

**à Château-Gaillard**

Les Andelys - Normandie

de juin à octobre 2020



Cette monographie est créée à l'occasion de l'exposition **Mo(nu)ments Historiques** et présente une sélection d'oeuvres sur trois thématiques : **les VILLES, le SPORT et les MATHS & PHYSIQUE.**

Les oeuvres sur les monuments historiques viennent s'inclure dans le thème des villes comme une focalisation sur l'importance de ces «paysages de pierre» dans leur environnement.

L'ouvrage est pensé comme un tissage à trois fils qui se font écho, se répondent et se complètent. Chaque thème se démarque par un code couleur en bas de page. Les textes présentés sont issus des recherches qui nourrissent le travail des artistes depuis une vingtaine d'années.

○..... **LES VILLES** comme *Paysage de Pierre* et de **LUMIÈRE**

○..... **LE SPORT** et ses *Figures* en **MOUVEMENT**

○..... Les Abstractions **MATHEMATIQUES** et la **MATIÈRE**

Les oeuvres présentées sur fond gris désignent les photographies exposées à Château-Gaillard dans le cadre de **Mo(nu)ments Historiques.**

# MO(NU)MENTS HISTORIQUES

Le dernier incendie de la cathédrale Notre-Dame de Paris a suscité en nous une introspection sur notre patrimoine bâti et ses symboles culturels. *Mo(nu)ments Historiques* est conçue comme une réflexion autour de l'architecture et du temps. Le titre souligne le lien entre le *moment photographique* et la «mise à nu» du patrimoine architectural local et mondial.

Notre échelle de réflexion entre l'espace local normand et le territoire plus large international, choisit d'accueillir chaque édifice sans aucune prédominance de son rôle historique ou de sa renommée. Fameux ou méconnus ont tous la même puissance plastique à travers ces photographies.

D'un point de vue artistique, c'est à travers ce monde plasticien quasi-onirique que l'on pourrait compléter l'Histoire des monuments; car outre le fait d'être racontés et expliqués, ces paysages de pierres demandent à être ressentis et perçus au niveau le plus intime.

Notre technique cherche à donner une épaisseur à l'instant, un étirement de l'instantané qui ferait perdurer le moment. C'est en effectuant une pose longue qu'on laisse s'insinuer la durée dans l'instantané. Et si l'on rajoute le bouleversement visuel qui s'opère par la chromie inverse (prise de

vue en négatif), on découvre ces photographies qui révèlent des intensités aux sensations singulières, ouvrant la porte à une expérience onirique spécifique à chacun. Cela peut s'effectuer par quelques variations paramétriques des prises de vue qui transforment la silhouette figée d'un monument en vibrations d'intensités colorées. A l'instar de la cathédrale de Rouen révélant ses vibrations lumineuses par la main de Monet...

Les monuments en général, et le patrimoine bâti en particulier, sont des symboles culturels avec lesquels les nouvelles générations dialoguent peu. Il est certain que ce qui caractérise notre époque - réseaux, fluidité des échanges, rapidité, flexibilité - rend difficile l'intégration culturelle des monuments historiques dont l'existence même est basée sur une période de temps étalée, c'est-à-dire sur une durée qui est aux antipodes des clics et glissés qui scandent et rythment notre quotidien.

Cette exposition vise à capter l'oeil et l'intérêt des jeunes ou moins jeunes pour leur patrimoine bâti. L'expérience plasticienne de ces photographies est à même de susciter chez eux une réflexion nouvelle sur l'importance culturelle d'un monument pour appréhender autrement son Histoire et celle de nos civilisations.



Rep. 1  
Basilique Saint-Marc - Venise - 2019



## IMAGINER CE QUE LA PHOTOGRAPHIE AURAIT PU ÊTRE... ...SI ELLE ÉTAIT NÉE DEMAIN

Les photographies d'Audic-Rizk ressemblent souvent à des peintures, cependant ce résultat pictural n'est que le fait de la photographie, **l'écriture d'une lumière qui vient s'inscrire sur un papier photosensible, sans retouche ni manipulation sur ordinateur.** Techniquement ces photographies sont le plus souvent prises de nuit ou dans un lieu sombre avec un long temps d'exposition. Celui-ci permet de capter les mouvements et dynamismes des sources lumineuses agissant devant l'objectif et de mélanger les couleurs tel un peintre sur sa palette. Le cliché une fois enregistré, les artistes choisissent de ne pas développer le positif et de tirer directement le négatif sur papier photosensible. Ce choix du tirage en négatif évite de nous raccrocher visuellement aux couleurs pour comprendre les éléments de la scène. Ainsi les silhouettes sombres n'ont rien de commun avec une forme réelle, elles traduisent seulement le mouvement saisi en quelques secondes issu d'une source lumineuse claire. Dans ces photographies, les distances et profondeurs se traduisent souvent par l'intensité et l'épaisseur du

trait ou de la couleur, une forte noirceur si l'objet ou le rayon lumineux est proche, une faible pâleur s'il est distant. Le climat contre toute attente participe également aux tonalités colorées, car le jeu du négatif amène la couleur complémentaire dont nous n'avons pas l'habitude de remarquer les nuances. Cette technique photographique, bien que **sans retouche, trucage, filtre ou manipulation digitale** perturbe nos perceptions habituelles et **ouvre la voie à une autre appréciation visuelle, non plus optique mais haptique.**

Ce terme sera développé plus loin (cf p.22). Un code de lecture de l'image se façonne peu à peu, ce que nos yeux voient n'est plus l'hégémonie formelle et colorée d'une reconnaissance immédiate d'un lieu ou évènement mais une série de perceptions intensives reliées au dynamisme inhérent à chaque sujet photographié. Ainsi en usant de la technologie actuelle et du mode opératoire des origines de la photographie (long temps de pause et sans développement en positif) nous sommes invités à imaginer ce que la photographie aurait pu être si elle était née demain...

Lorsque la photographie  
est bâtie sur un corpus  
cinétique et dynamique,  
son processus n'est plus  
imitation mais création.



## PHOTOGRAPHIE ET PEINTURE

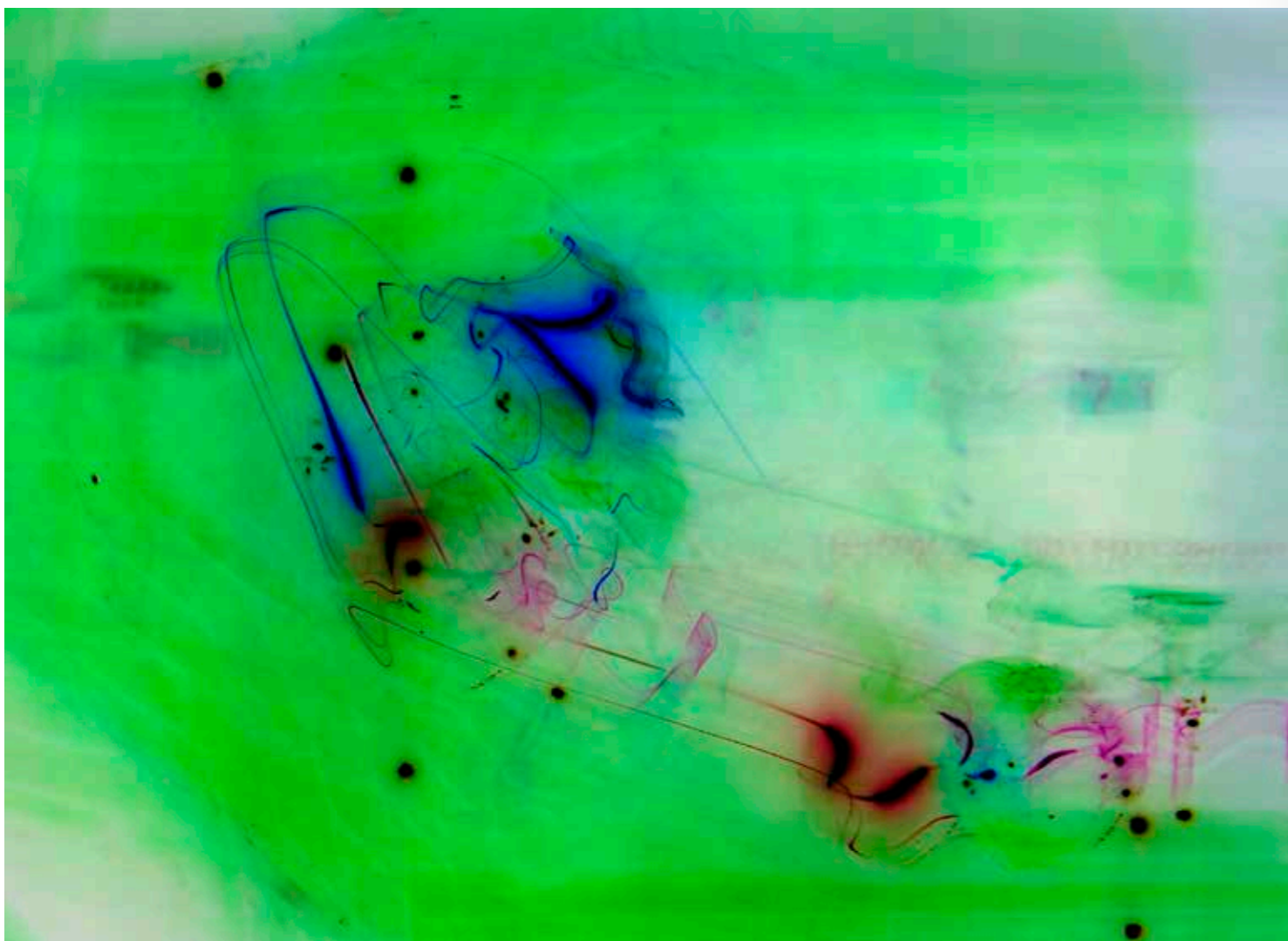
L'essor de la photographie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a incité les artistes peintres à se réapproprier leur art suivant de nouvelles trajectoires, loin de toute concurrence avec la reproduction réaliste des portraits et autres scènes de vie que pouvaient opérer les appareils photographiques. Un nouvel élan a envahi la création picturale, de nouveaux courants se sont formés peu à peu en marge de la reproduction à l'identique. D'abord influencés par l'école de Barbizon dès 1849, les peintres impressionnistes, dont le mouvement officiel est né dans l'atelier du photographe portraitiste Nadar en 1874 rivalisent d'inventivité pour capter la lumière dans leur peinture, tout en oubliant l'exigence réaliste. Et c'est d'ailleurs chez Nadar que Pissarro, Monet, Sisley, Degas, Renoir et Cézanne entre autres exposèrent alors leurs œuvres. Ensuite en 1899 les fauvistes osent des couleurs vives et saturées, puis à partir de 1906 les cubistes réinventent l'espace de la toile rompant désormais avec la perspective unitaire classique. En 1909 les futuristes créent des compositions étonnantes, loin de toute réalité statique et figée, enfin après les compositions libre-

ment abstraites de Kandinsky, Klee et Malevitch, les surréalistes tentent de peindre l'imaginaire, le rêve et l'inconscient. Progressivement les peintres s'ouvrent à l'abstraction, et la peinture contemporaine aborde ouvertement les territoires abstraits de libre figuration.

La photographie semble avoir délivré les peintres du joug de la réalité, ils peuvent désormais se permettre de créer hors de cette réalité. Il est à noter que souvent peintres et photographes se retrouvaient ensemble, d'ailleurs ce fut également un photographe, Alfred Stieglitz, qui en 1908 contribua largement à l'ouverture et à la diffusion des artistes d'avant-garde aux États-Unis en exposant régulièrement leurs œuvres dans la fameuse galerie 291 à New York. L'essor de la photographie a joué un rôle précurseur dans la création picturale du début du 20<sup>ème</sup> siècle.

**Aujourd'hui la photographie intensive est finalement capable, sous certains aspects, de rejoindre l'esthétique de la peinture abstraite, non figurative.** Bien que son élaboration n'ait rien de commun avec la peinture abstraite, le rendu visuel en est très proche, et les ressemblances et similari-





tés avec certaines toiles de maître sèment parfois la confusion ou l'interrogation dans l'esprit des spectateurs. La photographie intensive permet de peindre à partir de la réalité, et surtout de sa lumière, avec elle et à travers elle. Ce n'est pas de la peinture à proprement parler, cependant un grand nombre des éléments subjectifs qui font l'intégrité de la peinture se retrouvent pris au piège de ces photos. Le coup de pinceau se transforme en rai de lumière, les couleurs ne sont plus issues du tube mais de l'atmosphère, le mélange des couleurs ne se fait plus sur la palette mais dans les deux secondes d'obturation ; le dessin de la main devient les mouvements de lumière pris sur le vif, l'obturateur délimite la toile dans le temps, le photographe ne conçoit pas son tableau de sa propre imagination, il le capture dans le champ des événements présents sous ses yeux. C'est une peinture aléatoire, unique à chaque prise, incontrôlable et cependant riche d'espace pour la libre imagination du spectateur, la part de rêve propre à chacun. Ces photos surgissent de la ville et s'approprient instinctivement la peinture, à travers cet œil devenu organe

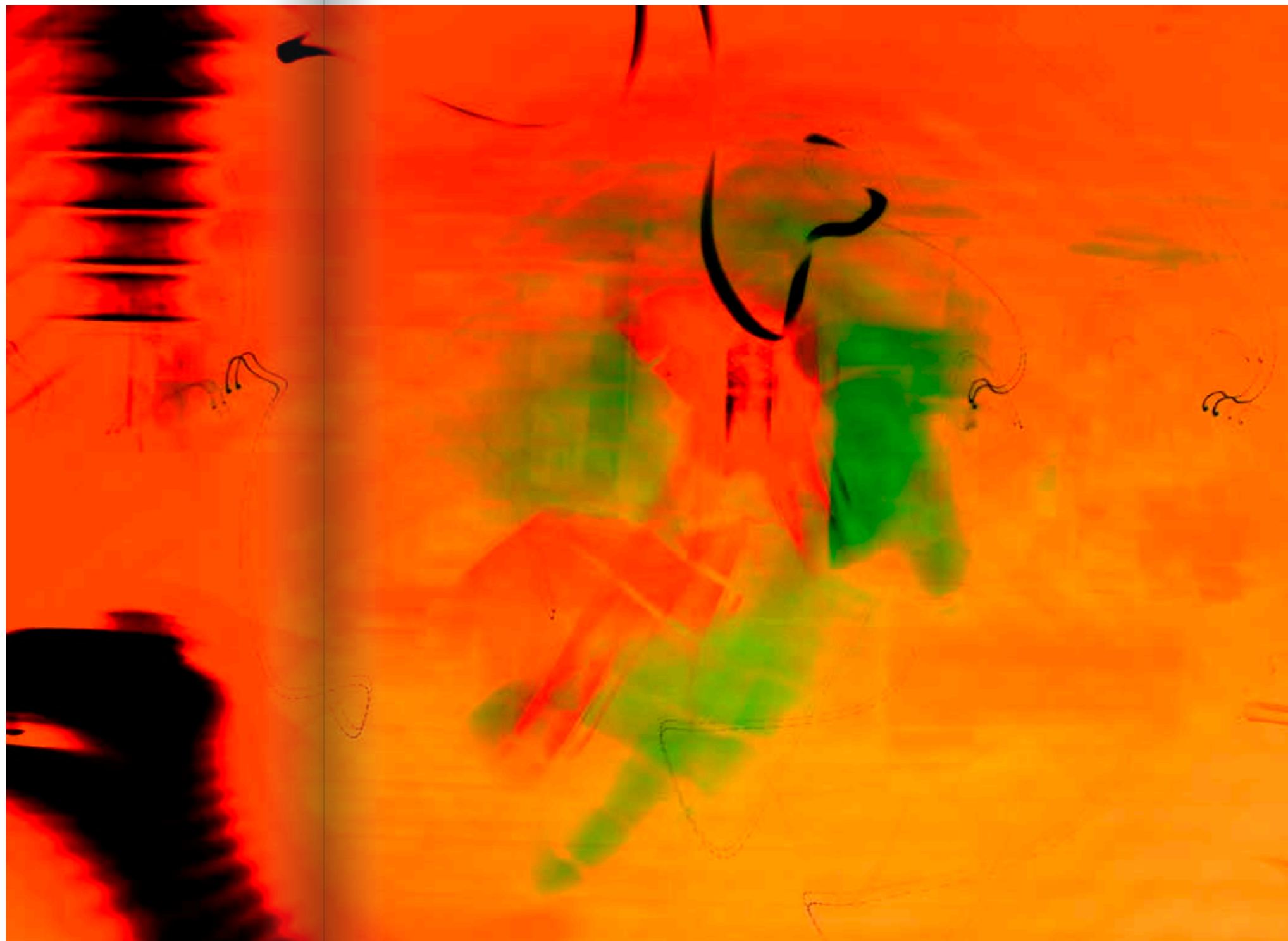
haptique face à l'in-reconnaissable. Le geste du peintre est perdu dans l'occurrence photographiée. Derrière cette peinture, aucune illusion, une stricte réalité certes *anexacte* comme on ne s'y attend pas, mais rigoureuse par son authenticité instantanée. Ce travail photographique cherche précisément à envahir un domaine non figuratif et abstrait, comme une porte ouverte vers un nouveau champ photographique appelé photographie intensive, étant donné l'essence de ce qui se capte.

Une différence essentielle entre cette photographie et la peinture est la provenance de leurs signes graphiques. Ces photographies sont directement reliées à la réalité présente, ce que nous voyons est une sorte de dérivé multiple de cette réalité. Le processus qui génère ce genre d'image abstraite est purement mécanique et en un certain sens, mesurable. Ainsi malgré l'apparence abstraite non figurative, l'origine en est toujours une stricte réalité conforme à nos sens. Alors que dans la peinture l'origine des signes graphiques provient d'un geste libre et spontané du peintre, chaque signe est une décision personnelle, un



choix mûrement réfléchi qui comporte un sens face à son auteur. Il n'existe pas de recette ou de processus mécanique, bien que certains peintres comme Pollock, Warhol ou Richter revendiquent parfois le processus mécanique de certaines de leurs toiles, il n'existe pas de code établi pour en percer l'origine.

Finalement les artistes ne sont pas maîtres de ces photographies, leur seul maître est l'occurrence aléatoire qui s'offre devant leurs yeux aiguisés. Une question peut se poser, y aurait-il un code propre à la peinture abstraite qui nous permettrait d'identifier l'origine de ces compositions? Évidemment nous sommes tentés de répondre non, et c'est précisément cette négation qui pose d'elle-même toute la différence entre ces photographies et la peinture. *Même si quelquefois certains croient voir dans ces photos un Miró, un Klee, ils ne voient qu'une ferme réalité prise au piège d'un processus de transformation.*



rep. 6 Cavalier Mongol - Lyon - 2006



rep. 7 Abbaye de Fontaine Guérard - Radepont - 2019



rep. 8 Filature Levasseur - Pont-Saint-Pierre - 2020



## LES FIGURES ÉMACIÉES ou les corps sans visage

Dans ces photographies de sport nous ne reconnaissons plus l'athlète par son faciès, son origine, sa notoriété ou son sponsor. Qui pourrait dire le nom de tel ou tel sportif?

Les photographes Audic-Rizk se sont affranchis de la figuration pour atteindre une forme plus sensible et moins illustrative, comme peut l'être la *Figure*. Selon le peintre Francis Bacon, la *Figure* est rapportée à la sensation, c'est-à-dire le contraire de la forme rapportée à l'objet qu'elle est censée représenter. Dans ces oeuvres, tous les athlètes sont devenus des *Figures* anonymes, des corps sans visages, où ces visages reconnais-

sables d'une identité disparaissent au profit d'une silhouette universelle, la *Figure* archétype de l'athlète.

La compétition n'a plus lieu d'être, le sport est présent dans sa forme la plus vierge, loin de toute considération objective et individualiste.

La pureté de l'effort est saisie à travers la *Figure*, sorte de fantôme évanescent ou athlète émacié dont la chair s'est perdue dans l'élan du mouvement. Le sport se conjugue alors avec l'esthétisme athlétique, on y retrouve la *Figure* magistrale de l'athlète aussi simplement qu'héroïquement.



◀ rep. 9 Equitation - Dressage - 2012  
rep. 10 Natation - Départ - 2012



L'obturateur délimite  
la toile dans le temps,  
le figuratif se perd  
dans l'intensif.

## LA PERCEPTION HAPTIQUE

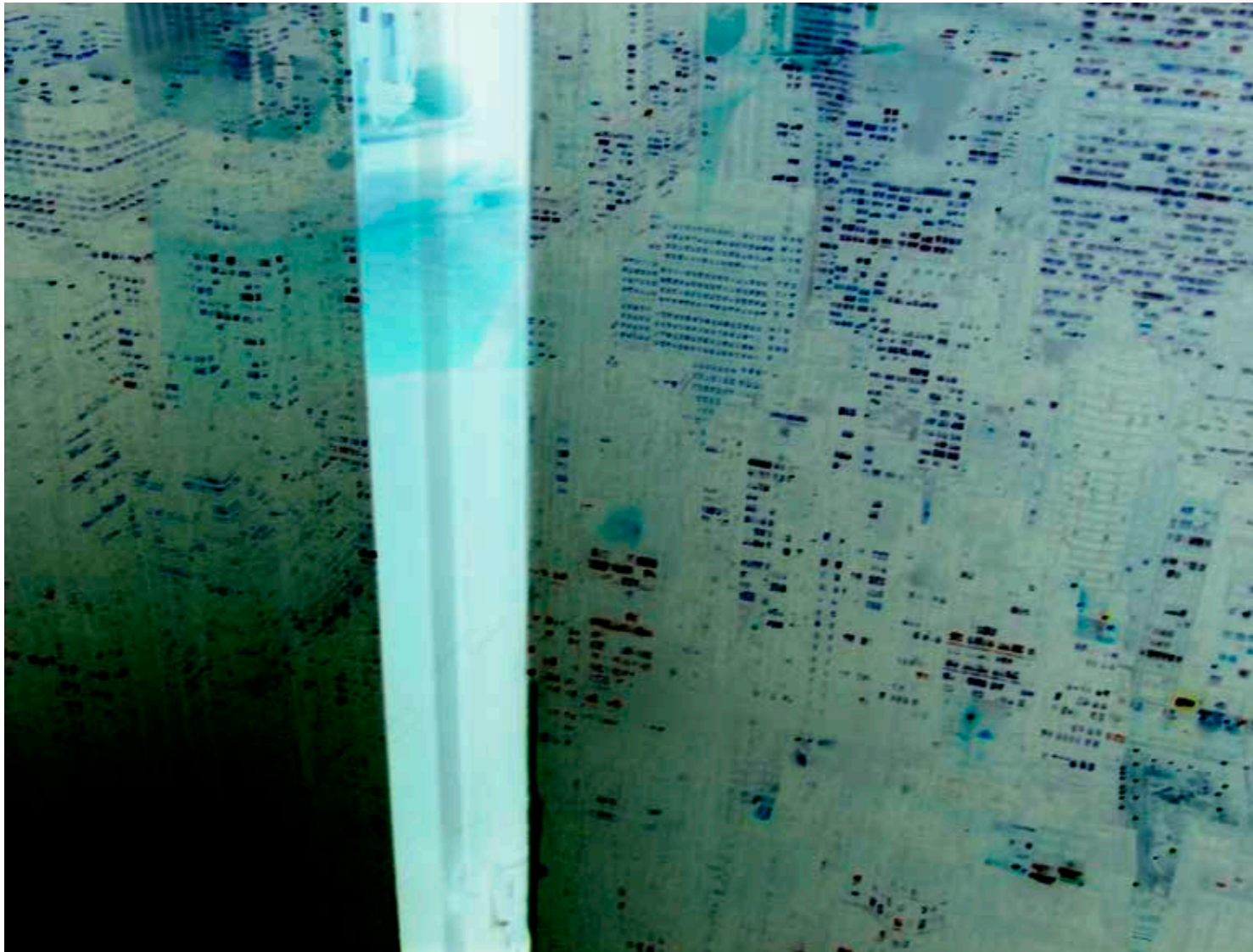
Le mot haptique issu du grec *haptein* signifiant **saisir**, a été utilisé la première fois par Aloïs Riegl dans son livre «*L'industrie d'art du bas-empire romain*». Selon Riegl, l'art égyptien s'est forgé autour d'une vision rapprochée, proche du toucher, toujours sensible à la tactilité, puis s'est développé dans sa phase tardive vers une vision éloignée, qui sait se contenter de l'œil seul. L'art égyptien à travers ses bas-reliefs qui tapissaient les espaces, opérait une double transformation : aplanir les formes représentées et sculpter les surfaces presque à l'infini. Le résultat engendrait la nécessité d'une vision rapprochée spécifique à cet art que Riegl nomme *perception haptique*, c'est à dire proche du tactile, d'un œil capable de toucher, de saisir. La perception haptique s'attache à des stimuli opérant sur les récepteurs tactiles et les organes proprioceptifs des muscles et tendons, cela fonctionne plus particulièrement lorsqu'un œil privé de la distance nécessaire pour reconnaître des formes, déclenche par lui-même des mécanismes de reconnaissance ultra-proche, se concentrant à **discerner des températures,**

**pressions, textures, intensités, c'est à dire en nous rendant sensibles aux tactilités de l'espace.**

### Art et perception haptique

Depuis quelques années la perception haptique est devenue un sujet d'étude pour certains artistes attachés à la matière, au toucher, aux textures, car elle privilégie les sensations du toucher-saisir. Ces sensations concèdent une large part aux données intensives de la température, la pression, la concentration, la vitesse, la densité. Ces données intensives sont surtout locales, très dépendantes de leur voisinage car toutes relatives. Elles se rapportent dans le domaine mathématique aux différentielles, qui localement définissent une zone et son voisinage dans un rapport de gradation, d'intensité. De ce fait, l'échelle des sensations haptiques travaille essentiellement au niveau local de la perception, exactement comme les différentielles en mathématique. D'autres domaines artistiques ont tenté l'expérience du haptique, en valorisant certains processus de reconnaissance par des outils qui dérangent la per-





rep. 13 Rainbow Room - N.Y - 2005

ception optique ou vision éloignée. On parle souvent de photographie non-objective, elle est représentée par le travail de Man ray, Raoul Ubac, les bulles de savon de Hannes Kilian, les gouttes de Peter Keetman, les pollens de Carl Struwe ou les écorces de Luigi Veronesi qui sont toutes des composantes d'une lecture abstraite parfois haptique. Dans le cinéma des résultats sont obtenus par des techniques de superposition d'images, de pixellisation et de rapport de contraste. Ces mêmes outils

### L'œil organe haptique

peuvent être également utilisés dans la photographie, cependant il est important que le travail de détournement optique soit plus lié à un rapport direct entre les organes perceptifs et la réalité photographiée. Cela se présente dans les photographies présentées ici par la coalescence de temporalités différentes dans une même image photographique; le temps d'ouverture de l'obturateur variant jusqu'à deux secondes enregistre **une seule image contenant plusieurs instants.**

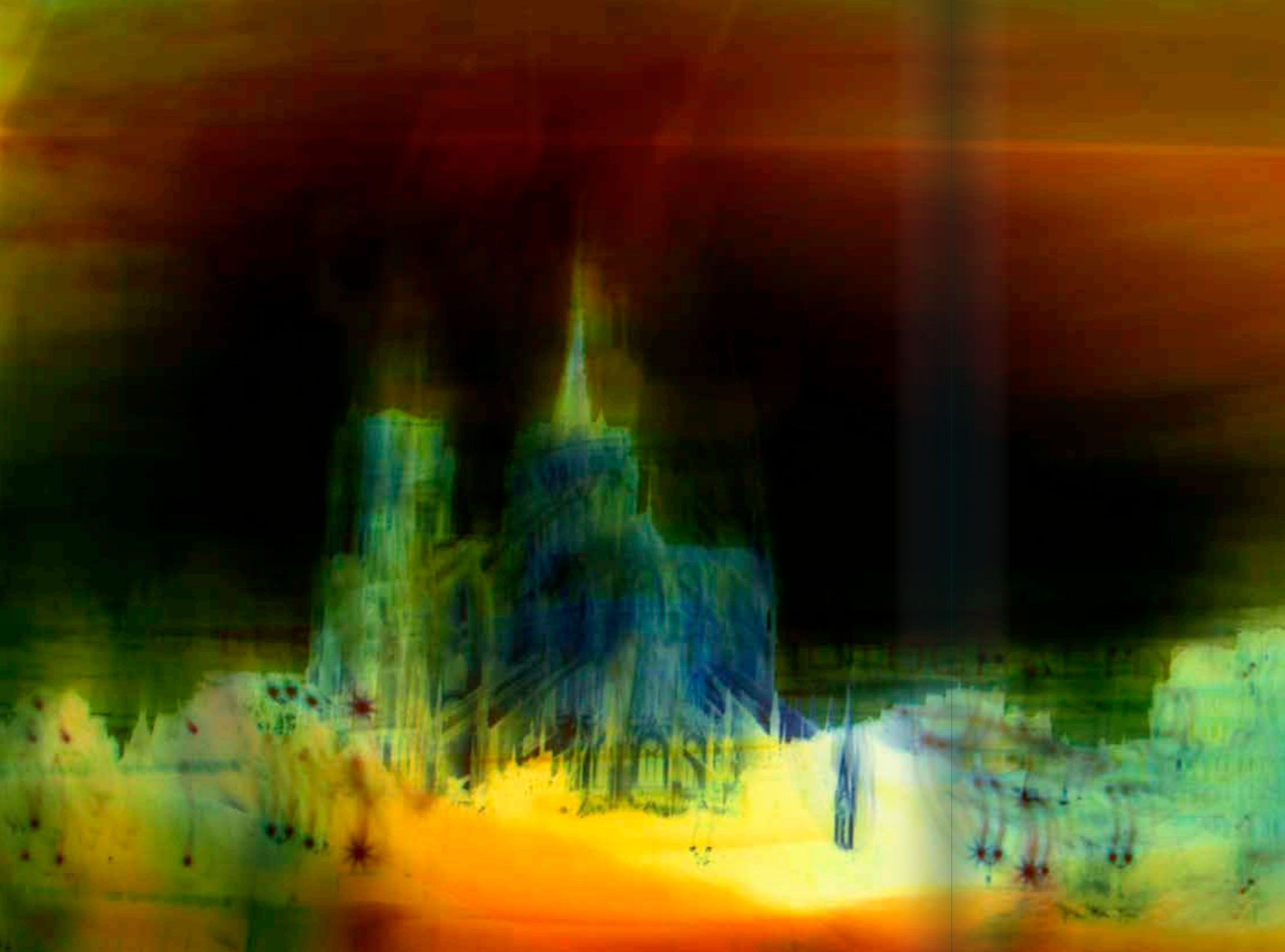
Cette image multiple force l'œil à faire appel à d'autres organes perceptifs ouvrant la voie à une expérience synesthésique (phénomène d'association d'impressions venant de domaines sensoriels différents).

Dans le cinéma, l'œil en général perçoit des instants successifs sans pouvoir cerner le mélange des temporalités en une même image. Ce décalage entre les temporalités des photographies et celles perçues par l'œil participe à **un déphasage qui pousse l'œil à se trouver dans de nouveaux territoires où s'éveille la perception haptique.** Dans les arts plastiques, l'exemple le plus frappant de perception haptique peut être les installations lumineuses de James Turrell, où l'œil doit s'efforcer de chercher la profondeur et l'espace pour mieux comprendre cette réalité qu'il aborde. De nombreux artistes-installateurs cherchent à créer des situations paradoxales et ambiguës de perte de sens où la quête d'une tactilité de l'espace devient le but majeur suggéré par l'artiste.

Comment est-ce que ces photographies réussissent à transformer notre œil en un appareil haptique ? C'est en travaillant sur les paramètres qui régissent la perception visuelle qu'on peut intervenir pour donner à l'œil de nouvelles coordonnées et de nouveaux repères. Plus précisément, ces photographies empêchent l'œil de fonctionner par ses repères usuels et le poussent dans une recherche continue d'autres paramètres qu'il pourrait utiliser pour construire son champ de reconnaissance. Plus cette recherche perdure, plus l'œil fatigue à différencier des zones reconnaissables. Et c'est bien à travers cette résistance des lieux au repérage visuel qu'un phénomène d'adaptation nouvelle s'amorce dans l'appareil optique. L'œil ou plutôt le cerveau, commence à poursuivre d'autres indices, à fouiller dans d'autres mesures. Les déterminations de distances, de profondeurs, de perspectives ou de volumes identifiables sont abandonnées, un champ complètement nouveau s'ouvre où l'œil tâte, touche et palpe. Cette transformation de l'œil s'effectue précisément dans le passage entre la recherche du connaissable

et l'abandon de celle-ci pour des outils empruntés à d'autres genres de perception. En d'autres termes, dans sa recherche de formes connues, de figures reconnaissables et profondeurs calculables, l'œil parcourt la surface de la photo, il explore sa superficie et c'est en s'attardant dans ce regard superficiel sans pouvoir accéder à son contenu que l'œil découvre d'autres paramètres et d'autres dimensions sur sa surface. Ce passage dénote le remplacement d'une vue globale et distancée de l'objet, par une visualisation proche et latérale qui tâte et parcourt, touche comme une main des surfaces qui soudain dévoilent toute une dimension cachée à la vue, des dimensions habitées par des rugosités, des points chauds, des zones de densité ou des vitesses locales de déplacement. C'est donc une perception intensive des lieux, où l'œil se transforme de lui-même en organe haptique, qui cherche les intensités comme points de repère comme indices de compréhension, car les données extensives habituelles telles la forme, les distances, l'aspect, ne peuvent plus être prises en considération.





La ville est un espace  
tangibile dont la réalité  
ne peut être saisie du  
bout des yeux.



## CAPTER DES FORCES

Gilles Deleuze écrit que l'éternel objet de la peinture est de peindre les forces, de rendre visible ces forces qui ne le sont pas. C'est précisément ce que les photographies présentées dans cet ouvrage tentent de révéler. Leurs traces rendent compte des espaces lisses qui peuplent nos villes, c'est à dire des espaces qui ne contiennent ni formes ni sujets, mais se peuplent de forces et de flux, constituant un espace mouvant, sans ancrage ni polarisation, sans empreinte qui ne soit éphémère. **L'artiste qui explore ces territoires ne peut être un sujet, mais seulement un agent catalyseur jouant des potentialités d'un instant.** Et c'est pour cela qu'il importe peu de savoir qui des deux photographes a fixé le moment.





▲ rep. 17 Château Gaillard - Les Andelys - 2012  
rep. 18 Manoir de la Saucerie - Orne - 2019



## LUMIÈRE TACTILE

### Des images résiduelles et de l'étrange familier

Il paraît étrange de parler de perception tactile concernant la vision optique reliée à la couleur et à la lumière colorée. C'est précisément ce que nous propose le livre de chevet sur l'art de la couleur écrit en 1961 par le professeur du Bauhaus Johannes Itten. En se basant sur des expériences concrètes, Itten nous montre que les sensations de chaud ou de froid variaient de 3 à 4 degrés suivant que les pièces étaient peintes en bleu-vert ou rouge-orangé. En effet, des personnes se trouvant dans la pièce bleutée trouvent qu'il fait froid à 15° alors que ceux dans la pièce rouge ne ressentent le froid qu'à 12°. D'autres expériences effectuées sur des chevaux après les courses ont confirmé cette hypothèse avec des chevaux qui se calment plus rapidement dans une écurie peinte en bleu-vert. Itten va jusqu'à nous fournir une classification **des sensations tactiles des couleurs sous des rapports opposés** : transparent/opaque, fin/épais, aérien/terreux, léger/lourd, humide/sec. Quand l'œil commence à discerner des impressions de fin

ou d'épais, d'humide ou de sec, de mou ou de friable, c'est en tant qu'organe tactile qu'il opère. Cette perception tactile de la couleur se retrouve notamment dans le négatif des lumières colorées que proposent ces photographies, suscitant ainsi une vision inhabituelle des espaces et événements. Les clichés s'appuient sur la synthèse additive des couleurs qui se définit par l'apparition de la couleur complémentaire à travers l'addition de toutes les autres couleurs du spectre lumineux. Itten écrit que **l'œil a besoin de la couleur complémentaire afin de restituer une harmonie à la vue** ; à chaque fois que nous percevons une couleur, il suffit de fermer les yeux afin que se forme en nous l'image résiduelle de sa couleur complémentaire. Ceci est appelé le contraste successif. Nous voyons ailleurs que si nous posons un carré de teinte grise sur un fond coloré, la couleur complémentaire du fond « se dégage » du carré gris par ce qu'on appelle le contraste simultané, qui fait émaner de la couleur grise comme une chaleur colorée du négatif de la couleur de fond: un



rep. 19 Brooklyn - N.Y - 2005



carré gris sur fond violet se 'teinte' de jaune alors qu'un carré gris sur fond bleu laisse émaner une coloration orange.

Itten termine son livre sur quelques notes concernant les complémentaires. Il indique que la réalité et l'effet des couleurs complémentaires sont identiques. Il veut dire que le négatif est toujours en latence du réel et s'actualise instinctivement dans l'œil du spectateur, mais il rajoute : « *cette couleur complémentaire n'existe pas réellement. On ne peut pas la photographier* ».

On voit à travers les œuvres présentées dans ce livret qu'un pas important a été franchi dans ce domaine car les couleurs négatives non seulement peuvent être photographiées, mais plus important encore, elles dévoilent tout un univers de sensations tactiles et de tonalités inimaginables jouant dans leurs nuances. **Le réel s'estompe peu à peu dans le négatif qui actualise un nouveau monde fait de complémentaires**, celui-ci, à la fois étrange et familier, nous est révélé dans tous ses détails foisonnant d'énergie et de lumière.

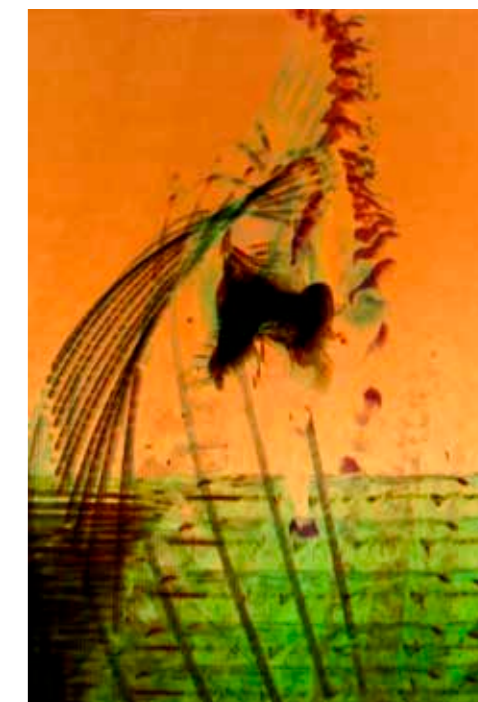
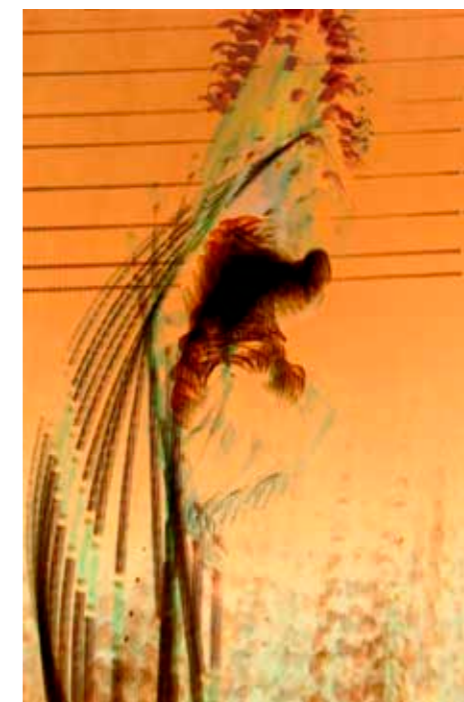


## LA MACHINE OUVERTE

Le terme «machine ouverte» a été créé par Gilbert Simondon, qui l'explique amplement dans son livre « *Du mode d'existence des objets techniques* ». Sa caractéristique majeure est d'être «sensible» aux fluctuations dues à l'interaction avec son extérieur, cela étant rendu possible grâce à une certaine marge d'indétermination dans son fonctionnement. Nous retrouvons aisément ces caractéristiques de la machine ouverte dans l'appareil photographique d'Audic-Rizk. Dans un intervalle de temps fixe, des éléments hétérogènes cadrés par l'appareil s'épanouissent, s'individualisent. Le champ des possibles est ouvert, l'obturateur absorbe toute occurrence d'où qu'elle vienne, la variété des

signaux lumineux, la vitesse des mouvements, les intensités et tonalités des différentes sources de lumière, tout s'enregistre dans ces quelques secondes d'obturation, le papier photosensible exprimera après coup tout ce qu'il a reçu.

En faisant traîner l'instantané, les durées se chevauchent sur un même support et des formes «inventées» surgissent pour s'individualiser sous notre regard amplifié. L'appareil photographique est devenu une machine ouverte, enregistrant une multiplicité de données fluctuantes et non contrôlables. On ne peut jamais prédire ce qu'il ressortira de telle ou telle prise de vue, chacune étant sujette aux plus infimes variations de la scène.



## PLANS D'IMMANENCE

philosophiques / photographiques

Le plan d'immanence est selon le philosophe Gilles Deleuze comme une coupe du chaos, et agit comme un crible. Le plan d'immanence n'est pas un concept, ni le concept de tous les concepts. Les concepts sont comme les vagues multiples qui montent et qui s'abaissent, mais le plan d'immanence est la vague unique qui les enroule et les déroule. Un plan d'immanence est le milieu sur lequel les concepts se poseront, sur lequel les concepts se connecteront.

Avant de se mettre à penser, avant de créer nos concepts, nous nageons dans une sorte de bouillie mentale, une sorte de flou, un chaos interne.

La philosophie cherche à établir une consistance, une certaine solidité, que le chaos veut défaire à tout instant. Notre pensée nage dans le flou, mais ses points d'ancrage sont les concepts. Le chaos nage tout autour.

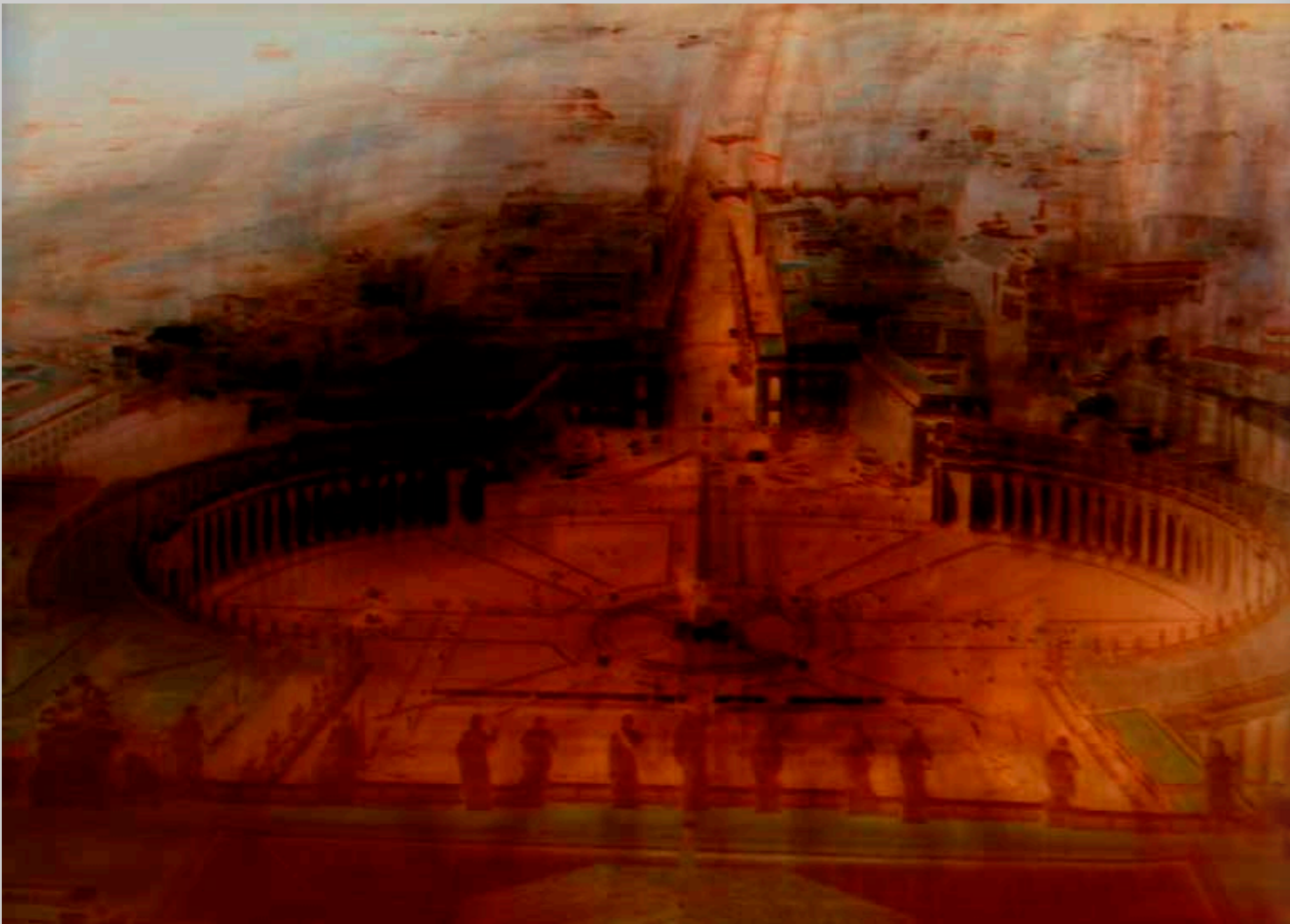
Instaurer un plan d'immanence, c'est établir un lieu, un milieu, une atmosphère où les concepts pourront se former, se cristalliser, se solidifier, se lier entre eux, acquérir une consistance, sortir du

chaos. Ensuite ces concepts sont utilisables par la pensée, par la raison. Ils deviennent philosophiques. Mais d'abord, il doit y avoir une certaine expérimentation, une errance, le flou de notre pensée doit former un plan, une coupe du chaos, comme une atmosphère est nécessaire pour l'apparition de la vie, le plan d'immanence est nécessaire pour l'apparition des concepts.

À travers notre monde réel agissent des plans d'immanence virtuels dont nous n'apercevons que les ultimes actualisations. Ces plans fourmillent de multiplicités d'ordre intensif qui, peu à peu, se développent vers les phénomènes reconnaissables et individualisés que nous appelons réalité objective.

Ces photographies cherchent à retracer des plans d'immanence tapis au fond de notre réalité. Ces plans sont construits à travers l'objectif d'un appareil photographique par les paramétrages spécifiques du négatif et du temps d'obturation





Rep. 24 Place Saint-Pierre - Rome - 2007

qui interagissent avec les intensités lumineuses et les mouvements des scènes enregistrées. En regardant en détail certaines photos, on perçoit des entités floues sur le point de se définir de mieux en mieux, certains traits à peine esquissés se démultiplient pour former un nouvel événement sur le point d'apparaître. Des couleurs se condensent, des formes se discernent peu à peu dans ce brouillard informel, chaque événement se précise selon sa propre célérité, des formes se délimitent tandis que des zones plus incertaines commencent à peine à s'individualiser. Les intensités, les pressions, les célérités sont chaque fois

uniques, incontrôlables. Le rendu est une expression proche de la peinture avec ses forces colorées, ses traits esquissés ou ses compositions libres. La photographie habituelle nous offre des images de la réalité présente sous nos yeux, cependant il suffit que nous puissions la détourner pour qu'elle nous offre à voir les intensités qui parcourent les événements. Une photographie qui cherche à rendre cette partie cachée du réel explore alors ces mêmes champs de la peinture abstraite. Elle fouille dans un chaos informel pour en extirper une trace d'infini dans un cadre fermé.



Rep. 25 Abbaye-Aux-Hommes - Caen - 2019



## LES ESPACES LISSES ET LES ESPACES STRIÉS

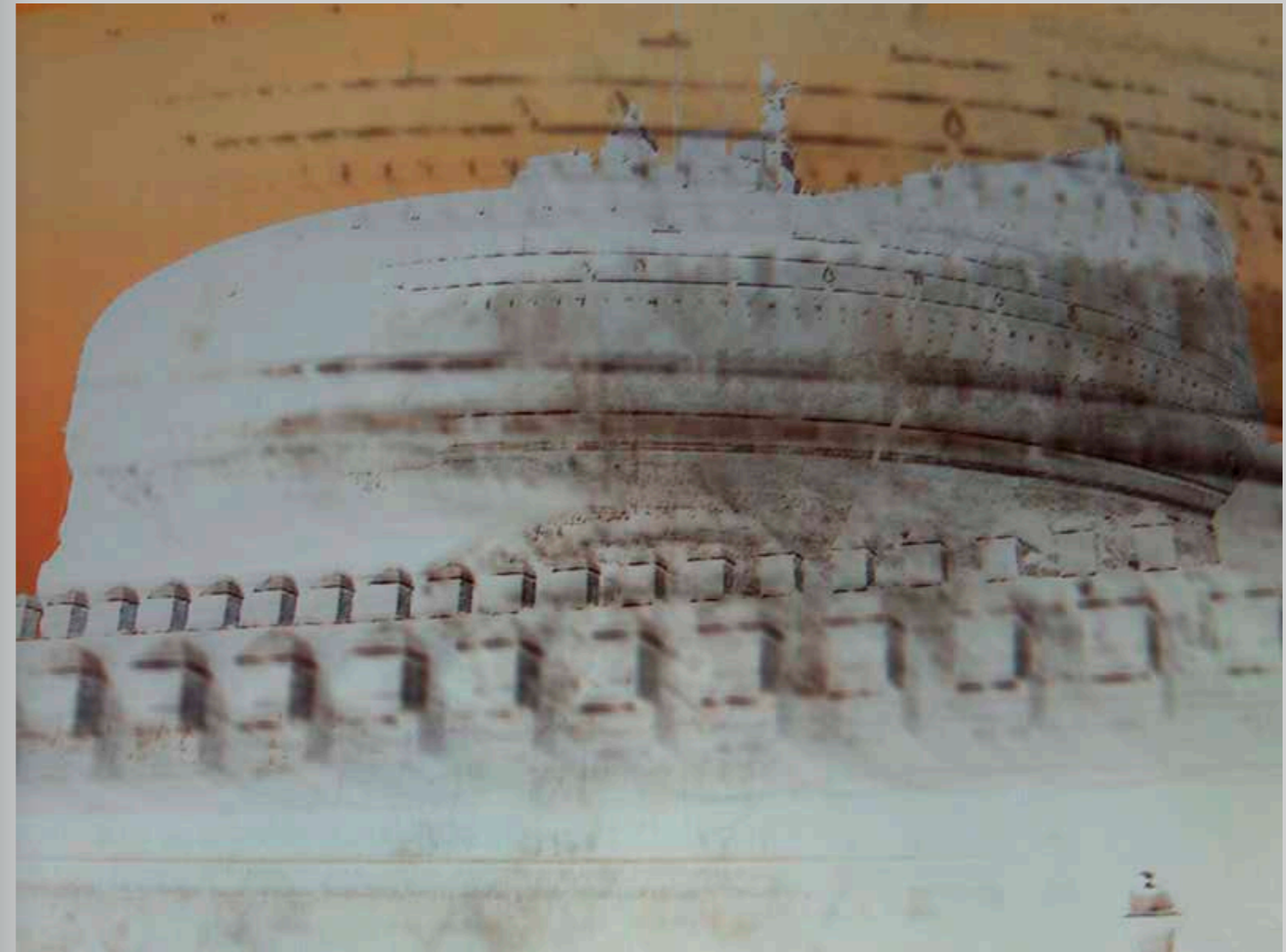
C'est Pierre Boulez le premier qui a développé un ensemble d'oppositions simples et de différences complexes entre espace lisse et espace strié. Au plus simple, Boulez dit que **dans un espace-temps lisse on occupe sans compter, et que dans un espace-temps strié l'on compte pour occuper.**

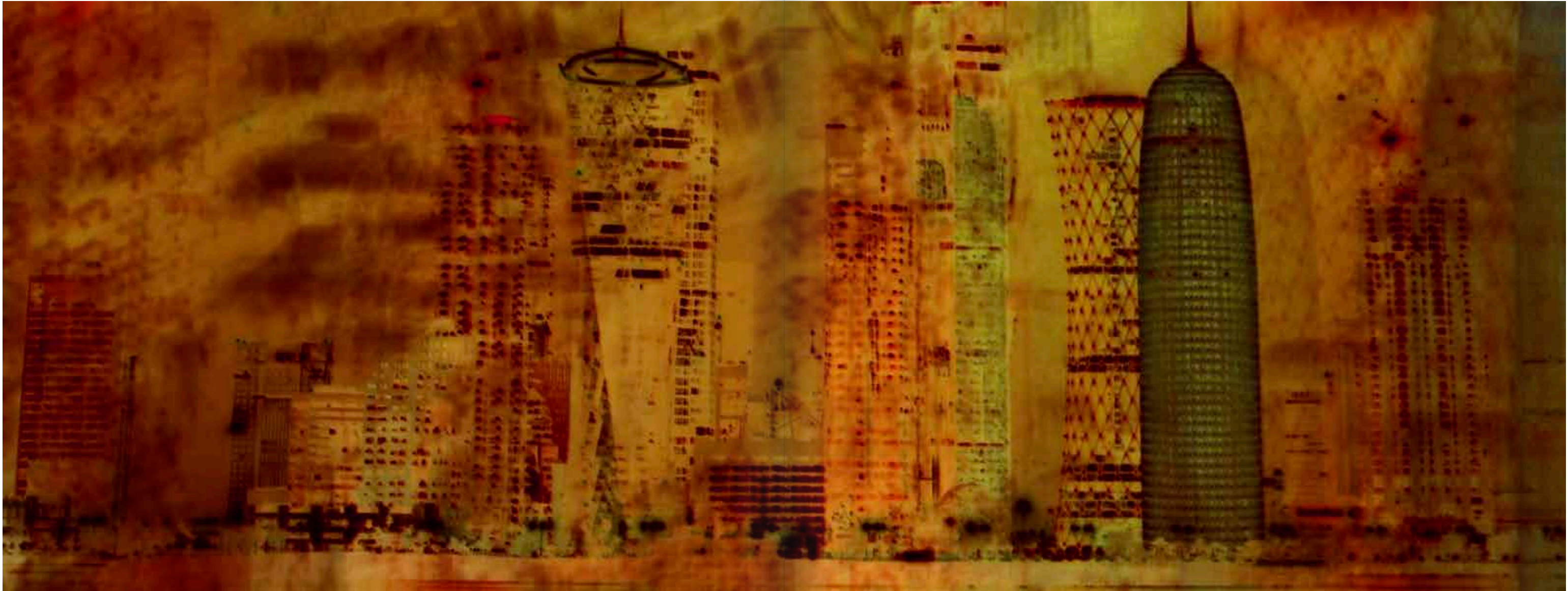
Gilles Deleuze et Félix Guattari développent ces concepts d'espaces lisse et strié, qui rendent sensible la différence entre les multiplicités métriques et non métriques. Ils expliquent ces différences en termes d'opposition. Les espaces lisses sont de l'ordre du directionnel, vectoriel, intensif et nécessitent une perception haptique alors que les espaces striés sont de l'ordre du dimensionnel, se perçoivent par une évaluation métrique et une vision optique. L'un parle de physique quantique quand l'autre parle de géométrie euclidienne. Les exemples les plus universels sont le désert ou l'océan pour les espaces lisses, et la ville et l'urbanisme pour les espaces striés.

Mais un espace n'est ni complètement lisse ni absolument strié, tel un plateau de jeu de Go où les pions noirs et blancs placés sur une grille striée

ne cessent de se déborder, se contourner, s'éviter afin de lisser l'espace. La ville dans sa conception physique est toujours un espace strié : nom des rues, superficie des bâtiments, hauteurs des toitures, distances entre les édifices... La photographie ordinaire reproduit la réalité telle qu'elle se présente à nos yeux et nous montre surtout le côté strié de la ville, sans aucune altération de ses coordonnées. La photographie est elle-même un outil strié de représentation. Cependant la technique des photographies d'Audic-Rizk nous permet de nous éloigner de ces conventions et nous laisse pénétrer dans le domaine lisse d'un regard ouvert sur une représentation intensive de la réalité.

Généralement seule la peinture permet de révéler le lisse dans le strié, mais ces clichés lissent la réalité des villes en leur conférant des valeurs non métriques, des formes encore non actualisées, toujours en devenir, ouvertes aux mutations de l'aléatoire. Ces photographies sont le rendu lisse de la ville ordinairement striée, telle la vision d'un peintre dans sa démarche personnelle de représentation du monde.





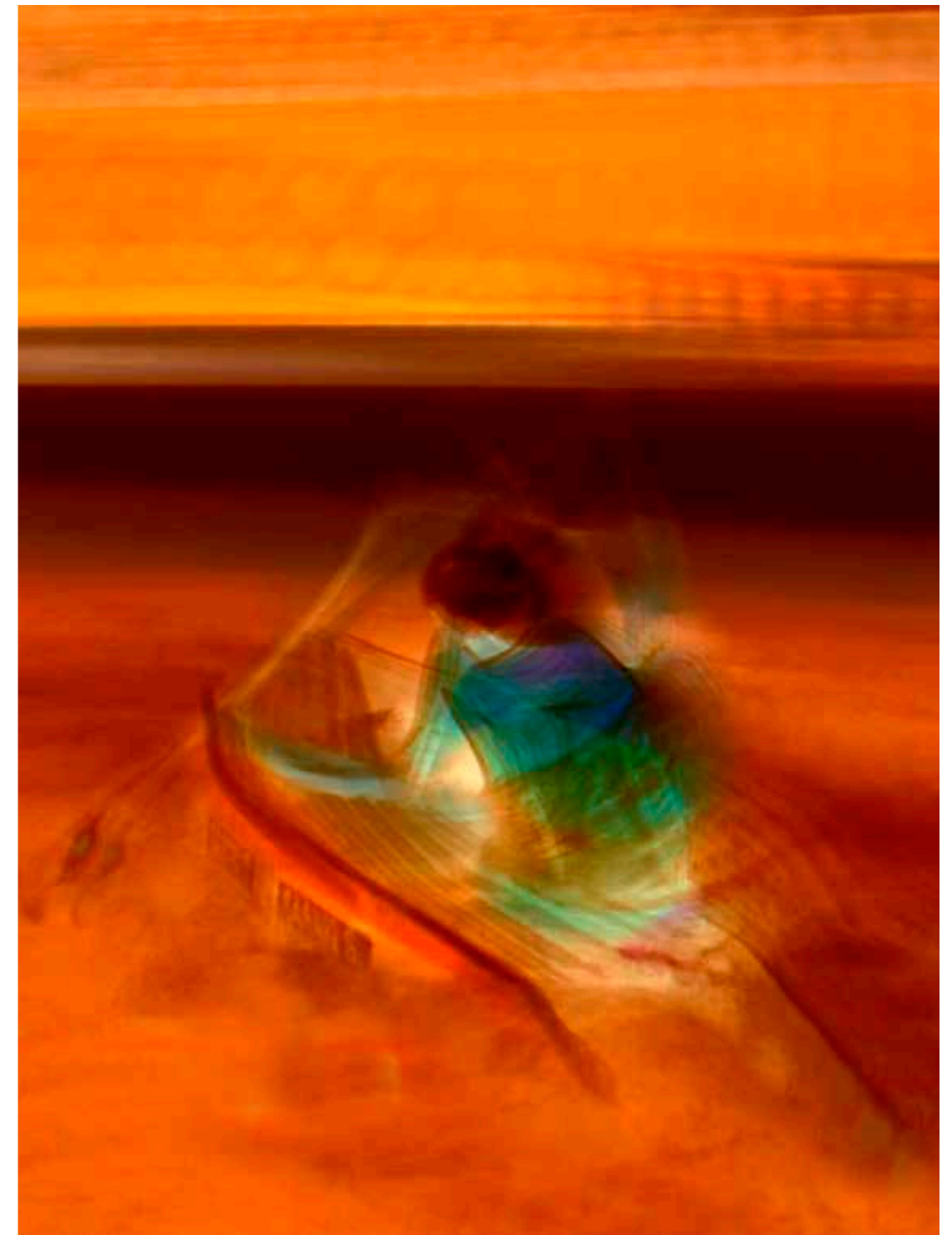
## MATIÈRE ET LUMIÈRE

Quelle déception de savoir que ce que nous captions avec nos yeux n'est qu'une partie infime des ondes électromagnétiques qui nous entourent. Nous ne percevons en effet que les longueurs d'onde visibles entre 0.4 et 0.8 micromètre ( $10^{-6}$  m). Tous les autres rayonnements électromagnétiques nous sont invisibles. Les couleurs que nous percevons sont le résultat de l'interaction entre la matière et cette partie visible du spectre.

Ce qui est plus déconcertant est que les couleurs que nous reconnaissons ne reflètent pas la réalité de ce qui se passe au niveau atomique de ses interactions. Quand un électron de la couche la plus périphérique d'un atome reçoit des photons lumineux, il se met en général à vibrer en synchronicité avec certains photons d'une longueur d'onde

spécifique en les absorbant. L'atome renvoie tous les autres photons des fréquences «indésirables» et ce sont précisément ces photons non-synchrones avec la matière qui nous parviennent en faisant apparaître une couleur. La couleur perçue n'est pas celle qui fait vibrer la matière au niveau le plus intime. Un photon de couleur bleue qui nous atteint correspond au «rejet» de toutes les autres couleurs qui ont réellement réagi avec la matière. En d'autres termes, c'est l'orange, la couleur complémentaire ou inverse du bleu qui fait vibrer la matière sur ses propres fréquences.

La photographie en négatif nous permet donc de révéler la vraie nature des relations intimes entre la lumière et la matière.

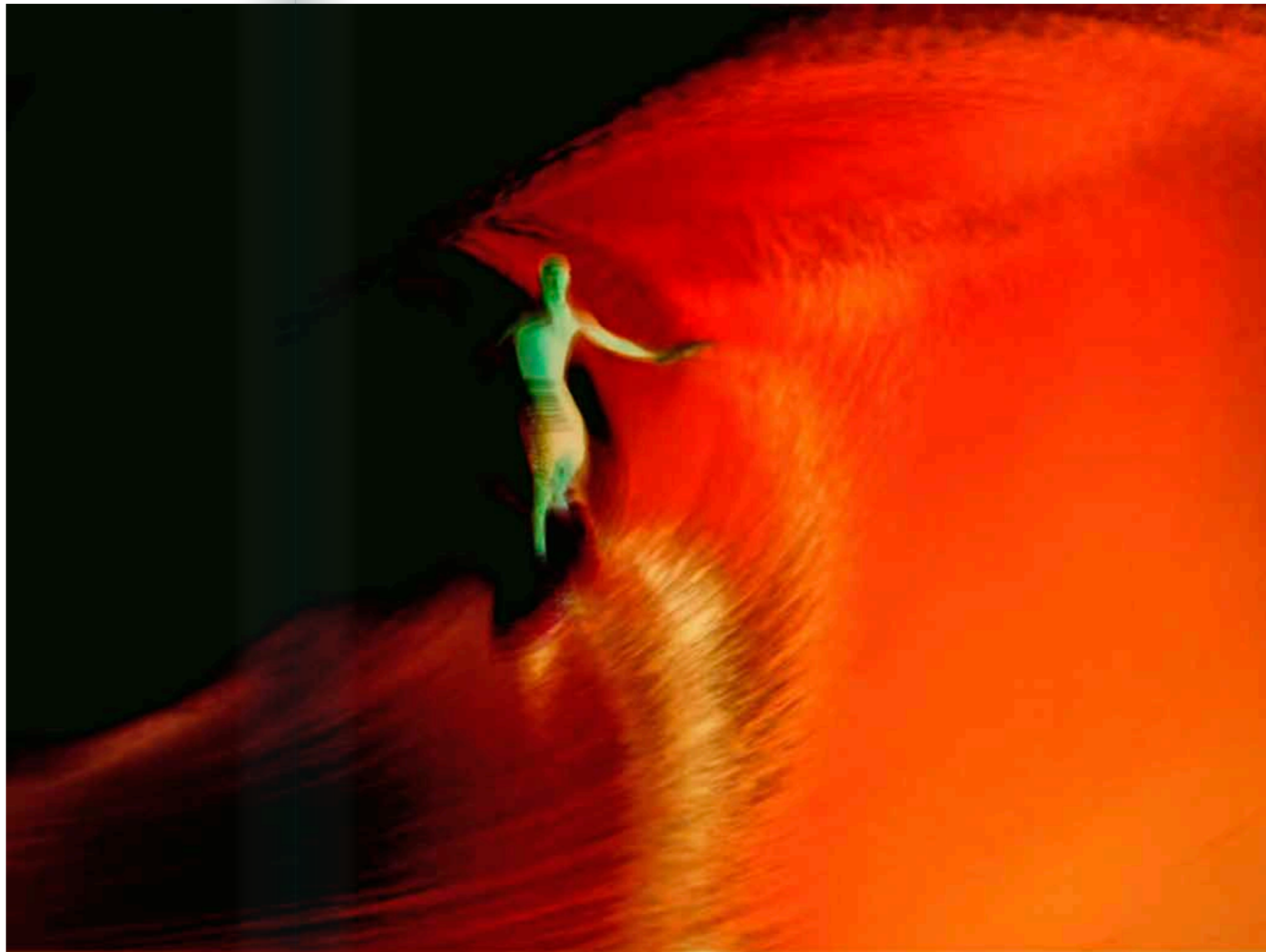




L'imaginaire  
ironiquement  
est la clé de la  
réalité.

La photographie se mue  
en peinture et le coup de  
pinceau se transforme en  
rai de lumière.

Chaque photographie est  
une oeuvre de lumière.



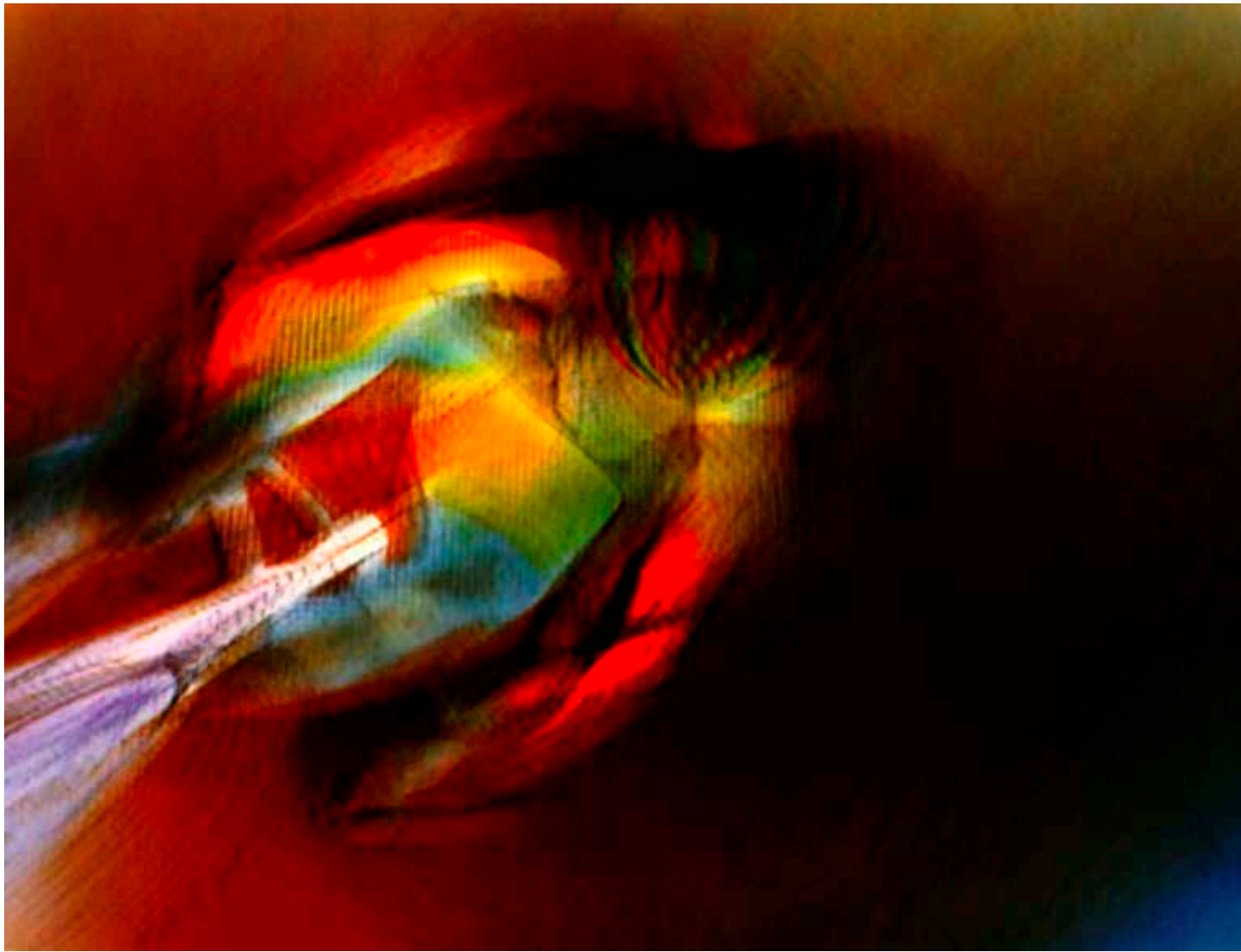
## LA PHOTOGRAPHIE INTENSIVE

Nous voici devant une photographie singulière qui éjecte toute sorte de reconnaissance mesurable, liée aux perspectives, aux distances, aux contours objectifs. Ce qu'elle propose n'est pas un voile coloré jeté devant le réel, mais un filtre de temps qui nous offre à voir une multitude de temporalités agissant sur les intensités et les dynamismes qui composent le réel. L'appareil capte 'une scène en devenir' qui a lieu durant le long temps d'obturation, et cette scène en devenir est une zone de transition entre deux instants non contigus. Cet espace en devenir est peuplé par des intensités qui se manifestent, se croisent, progressent ou régressent selon les forces et la nature des champs qui les abritent. Il existe plusieurs comportements de ces intensités, plusieurs manifestations différentes d'un même processus en devenir. Ces intensités incarnent le passage du virtuel à l'actuel, un passage où les intensités mènent la composition, ce qui porte à qualifier ces oeuvres de *photographies intensives*.

### Note sur les intensités et les extensités

Dans les sciences physiques les **intensités** correspondent à des propriétés de la matière qui ne sont pas additionnables et qui émergent par différence dynamique de potentiel entre deux états. **La température, la pression, l'accélération ou la densité sont des intensités.** Quant aux **extensités**, elles correspondent à des propriétés figées et additionnables de la matière tels le volume, la dimension ou la forme. Par exemple, un litre d'eau à 20°C additionné à un autre litre d'eau à 40°C donneront un volume de 2 litres (extensité additionnable) à une température non pas de 60°C mais de 30°C (intensité non additionnable).

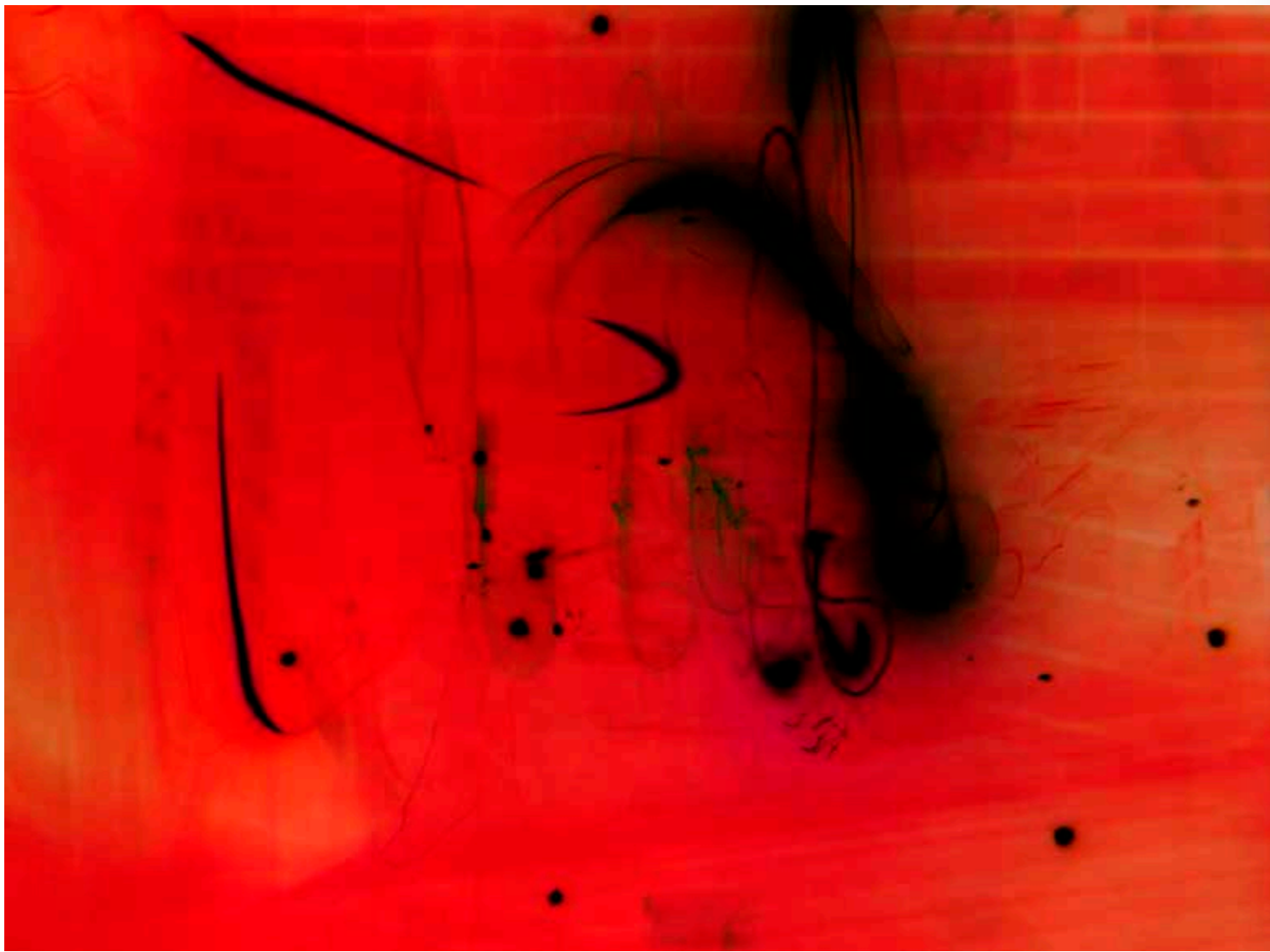




Rep. 32 Cyclisme - 2008



Rep. 33 Plongeon - 2008



rep. 34 Hamra - Beyrouth - 2004



rep. 35 Meguro - Tokyo - 2003



## LES NOUVEAUX TERRITOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE INTENSIVE

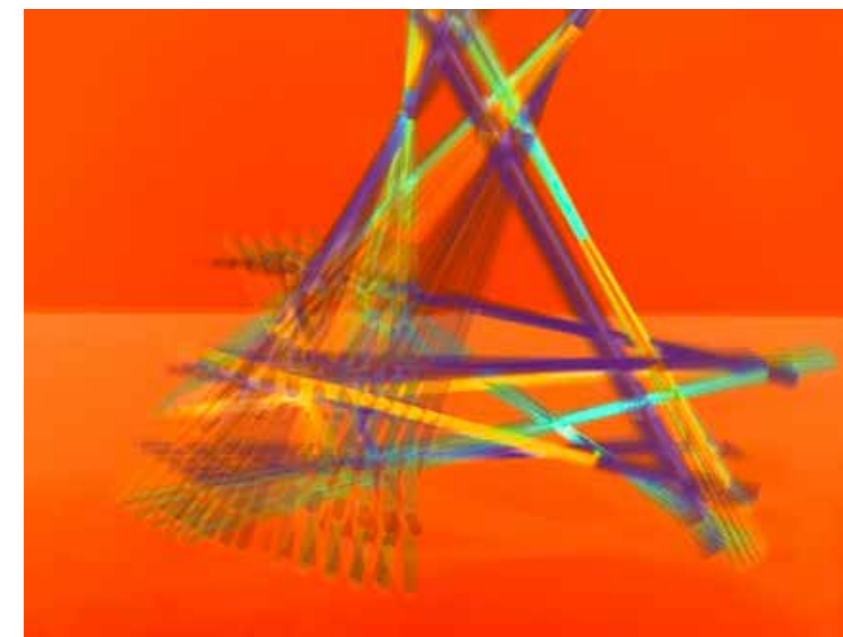
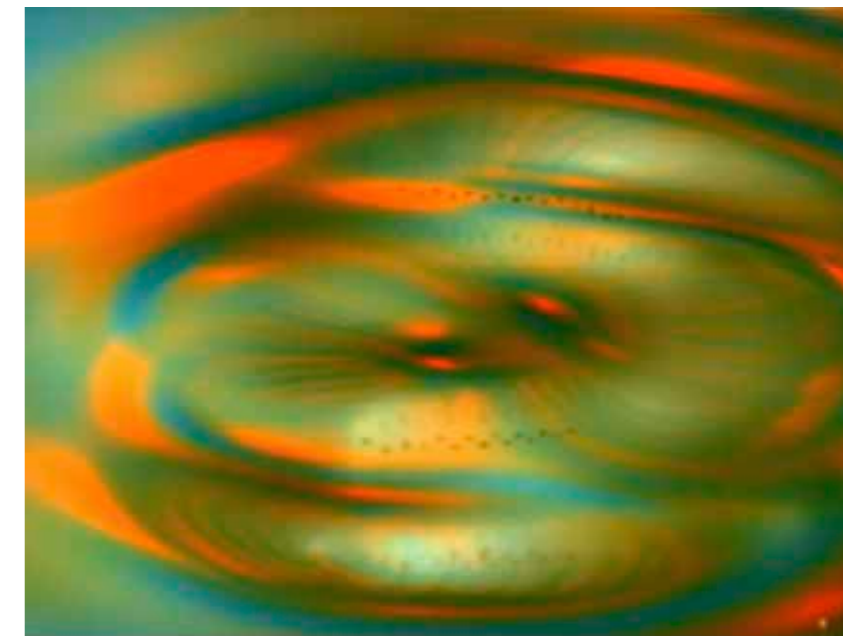
### LES ESPACES DE PHASE

Ce terme emprunté aux sciences mathématiques et physiques semble loin d'être pertinent dans le monde de l'art en général et de la photographie en particulier. Pourtant c'est bien ce que ces photographies enregistrent durant les secondes d'exposition.

Un espace de phase est une sorte de diagramme, un outil de représentation des systèmes dynamiques. Une structure complexe ayant plusieurs degrés de liberté est difficilement analysable dans le système cartésien des trois coordonnées  $x$ ,  $y$  et  $z$ . C'est parce que ses variables sont trop nombreuses et toujours changeantes, que l'on utilise l'espace de phase, une sorte de cliché instantané pouvant enregistrer toutes les données sur un système bidimensionnel. Cela est possible en réduisant en un seul point le système analysé. L'espace de phase aura, par contre, autant de dimensions que le système de variables, même si celui-ci reste représenté sur un plan à deux dimensions.

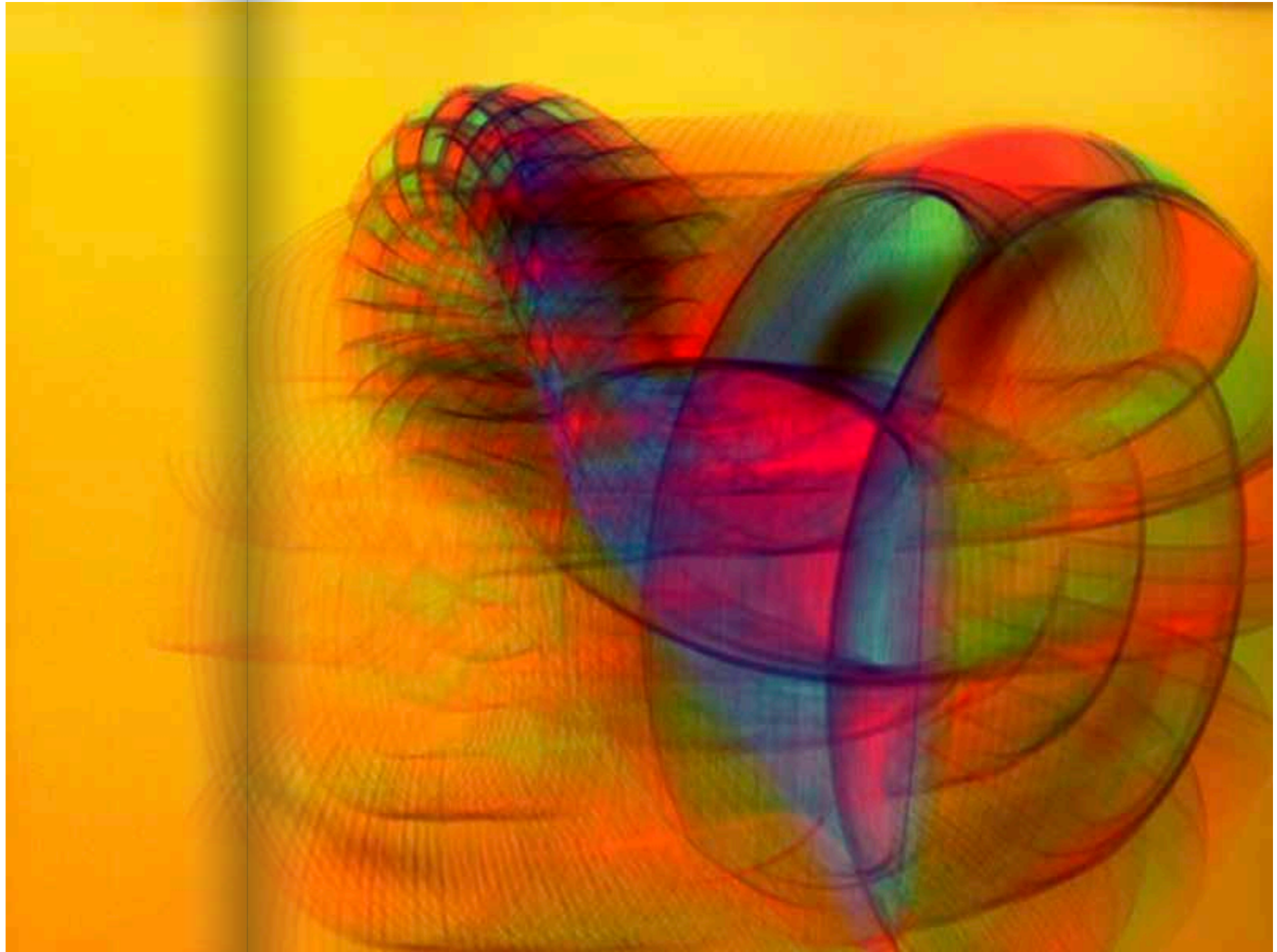
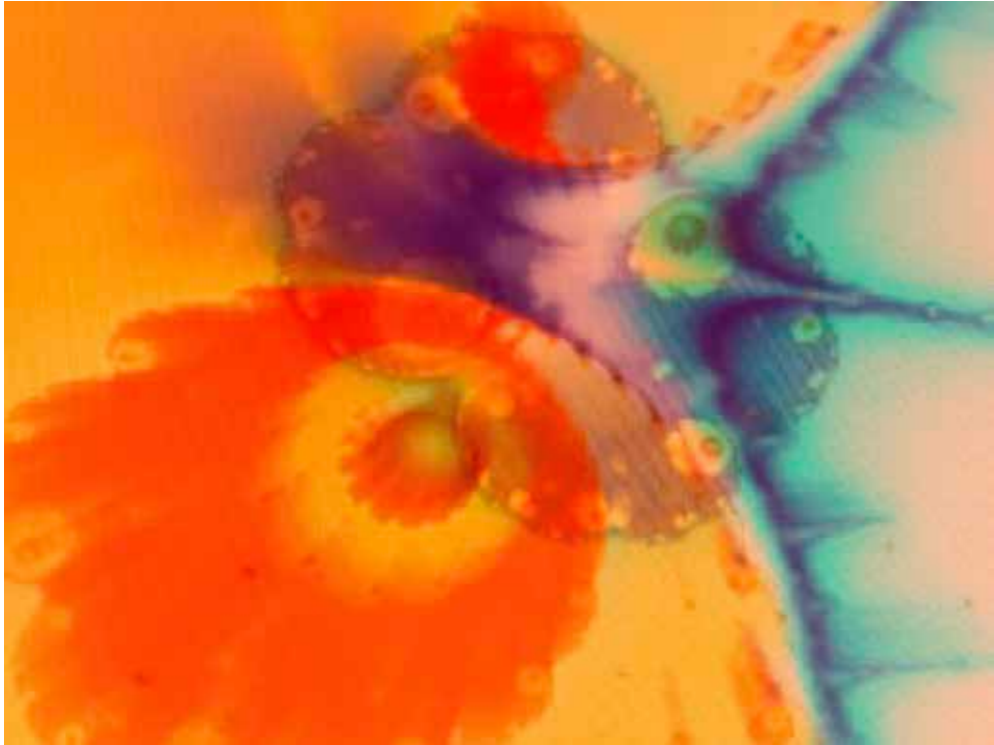
La ville, ce système dynamique par excellence, en évolution permanente, représente un champ d'analyse idéal pour les espaces de phase. Pourtant ce n'est pas de mathématique ou de physique qu'il s'agit, mais de photographie. A travers ces clichés, la ville trace un espace de phase à chaque instant, dévoilant ainsi sa formation continue et la création inhérente à ce devenir.

Comme pour les dimensions spatiales, une particularité de l'espace de phase se trouve dans la possibilité d'enregistrer plusieurs échelles temporelles simultanément. Dans ces photographies on discerne des temporalités coexistantes. On perçoit dans le même cadre des célérités de formation, des durées d'évanescence. Ces photographies, comme des espaces de phase des villes, dévoilent des temporalités et des dimensions que seul l'art peut embrasser dans leur totalité.



Rep. 36 Onde Pilote de Louis de Broglie - 2019

Rep. 37 Surface Cubique de Schläfli - 2019



▲ Rep. 38 Les Fractales de Mandelbrot - 2019  
▶ Rep. 39 La Bouteille de Klein - 2019

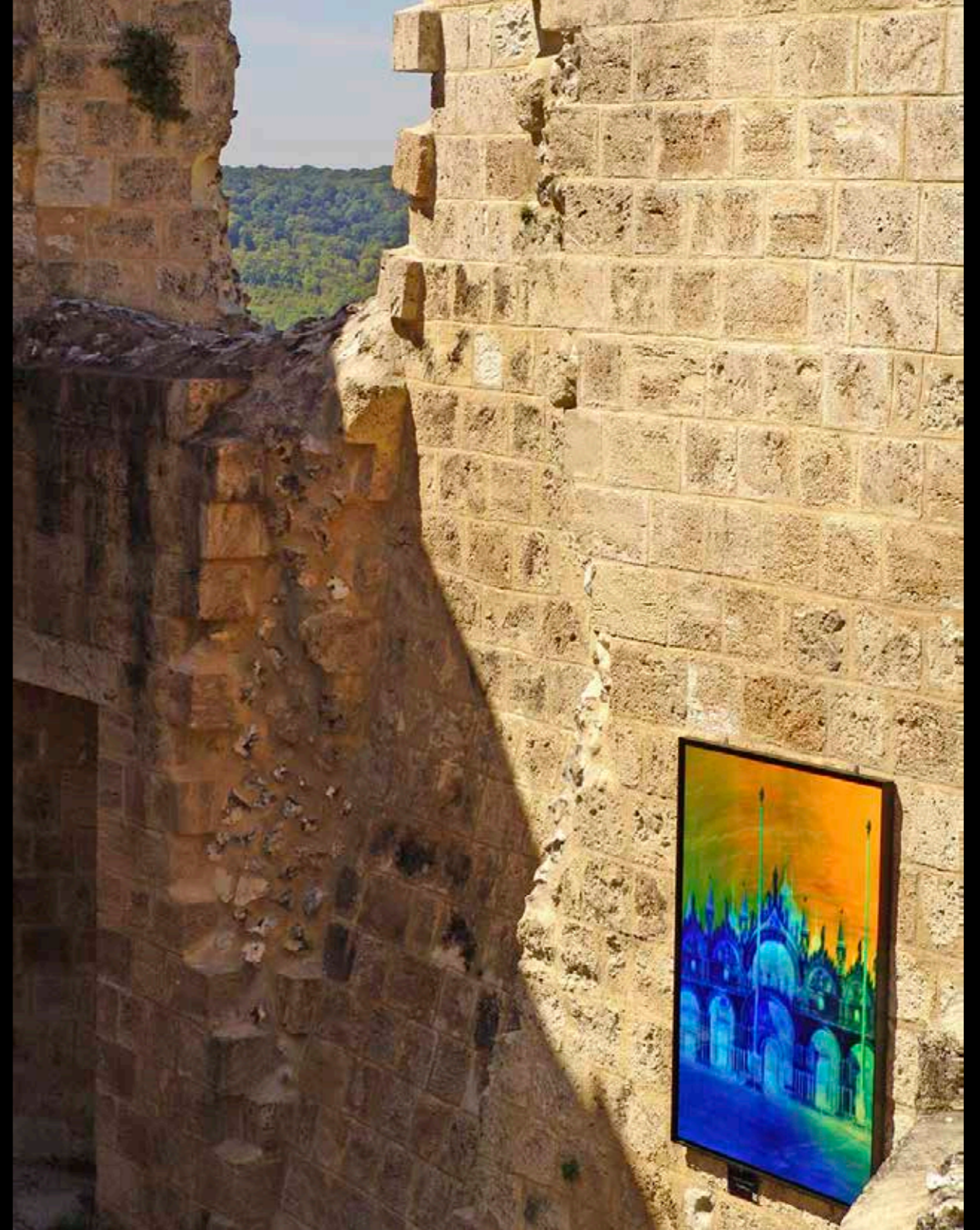
## SÉLECTION D'EXPOSITIONS



2020	Mo(nu)ments Historiques à Château-Gaillard, Les Andelys	Exposition Personnelle
2020	Mo(nu)ments Historiques @La Galicière, Chatte, Isère	Exposition Personnelle
2019/20	Room of Sense - Panasonic Center, Tokyo	Exposition Collective
2018	The Moment, Panasonic Center, Tokyo	Exposition Personnelle
2018	Hôtel de Bourgtheroulde, Rouen	Exposition Personnelle
2017	Villa Bagatelle, Marseille Capitale Européenne du Sport 2017	Exposition Personnelle
2016	Centre d'Art <i>La Chapelle</i> , Baudoin Lebon, Clairefontaine	Exposition Collective
2014	Doha Goals, Doha, Qatar	Exposition Personnelle
2014	Aspire4Sports Paris	Exposition Personnelle
2014	OMT, Les Andelys, Normandie	Exposition Personnelle
2012	Centre Mondial du Cyclisme, Suisse	Exposition Personnelle
2010	Aspire Dome, Doha, Qatar	Exposition Personnelle
2010	Musée Olympique, Lausanne	Exposition Personnelle
2008	Istanbul Art Fair, Istanbul	Exposition Collective
2008	Salon du Val d'Or, Cher	Exposition Collective
2008	Galerie Christine Colas, Paris	Exposition Personnelle
2007	Salon de Bastille, Paris	Exposition Collective
2007	Salon du Val d'Or, Cher	Exposition Collective
2007	Espace des Blancs Manteaux, Paris	Exposition Personnelle
2006	Artenim, Grenoble	Exposition Collective
2006	Galerie Christine Colas, Paris	Exposition Personnelle
2006	Galerie Janine Rubeiz, Beyrouth	Exposition Personnelle
2006	Hôtel de ville, Sceaux	Exposition Collective
2005	SIP, New York	Exposition Personnelle
2005	Galerie Christine Colas, Paris	Exposition Personnelle
2005	Centre Culturel Français, Beyrouth	Exposition Personnelle
2004	Alpago, Conegliano, Italie	Exposition Personnelle
2004	Galerie Christine Colas, Paris	Exposition Personnelle
2004	Espace L'Harmattan, Paris	Exposition Collective
2004	Contemporary Art Fair, Osaka	Exposition Collective
2003	Galerie Art et Architecture, Paris	Exposition Personnelle
2003	Galerie Christine Colas, Paris	Exposition Personnelle
2000	Galerie Christine Colas, Paris	Exposition Personnelle



Exposition Mo(nu)ments Historiques à Château-Gaillard - Les Andelys - Normandie, 2020





Musée Olympique, Lausanne, 2010  
Exposition commandée par le Comité Olympique International

Hôtel de Bourgtheroulde, Rouen, 2017



Espace des Blancs Manteaux, Paris, 2007  
Exposition commandée par la Ville de Paris



**Villa Bagatelle, Marseille, 2017**  
Exposition commandée par la Ville de Marseille dans le cadre de Marseille-Provence Capitale Européenne du Sport



**Panasonic Center, Room of Sense, Tokyo, 2019 - 2020**  
Exposition Projetée avec la technologie Panasonic pour une salle de réunion V.I.P.



**Panasonic Center, Tokyo, 2018**  
Exposition en partenariat avec le Comité International Olympique et le Comité Olympique Japonais

Et si nos yeux n'avaient plus le monopole de la réalité...

## QUI ?

Christian Rizk et Julie Audic sont architectes et artistes indépendants. Ils collaborent depuis une quinzaine d'années avec les galeries, musées et institutions autour du monde. Leurs oeuvres photographiques font partie de collections publiques et privées.

## QUOI ?

Ils ont développé une approche photographique innovante dénommée **Photographie Intensive**. Le résultat flirte avec la peinture bien que le processus soit strictement photographique.

## COMMENT ?

Sans aucune retouche ou manipulation digitale, ce qui est révélé est un nouveau regard porté sur l'architecture, le sport ou les sciences.

Ce travail basé sur une technique singulière de couleur inverse et d'un long temps d'obturation s'inspire des procédés utilisés aux origines de la photographie.

## POURQUOI ?

Les oeuvres d'Audic-Rizk nous questionnent sur la perception de la réalité et sa nature. Cette réalité est-elle extérieure à nous ou est-ce que nous la créons en la projetant dans l'espace visible ? Est-ce que cette forme d'art révèle des forces invisibles ou est-ce qu'elle les construit ?

Ces oeuvres sont des expérimentations pionnières sur la lumière créant son propre art, celui de la *photo-graphie*.

AUDIC-RIZK

Photographic Artwork

Julie Audic & Christian Rizk

[www.audic-rizk.com](http://www.audic-rizk.com)

[contact@audic-rizk.com](mailto:contact@audic-rizk.com)