

La photographie comme manière de se tenir dans le monde

Christophe Avella Bagur — réenchantement, regard, présence

Richard Hale - essai 2026

Pendant longtemps, Christophe Avella Bagur a maintenu entre peinture et photographie une séparation nette. Cette séparation n'avait rien d'un principe abstrait. Elle avait une forme concrète, une géographie presque physique, une répartition intérieure du temps et des lieux. La peinture et le dessin relevaient de l'atelier, de l'espace clos mais actif où la forme se construit par reprises, par couches, par tensions lentement organisées. L'atelier n'était pas seulement un lieu de fabrication : il était le lieu d'une condensation. La matière y trouvait son épaisseur, le temps y devenait visible, l'image y était amenée à sa nécessité par approfondissement, retrait, retour, insistance. La photographie, au contraire, appartenait au dehors. Elle se liait au déplacement, à la marche, à la rue, au voyage, à l'événement discret ou brutal du monde rencontré loin de l'atelier. Elle supposait une exposition du corps, un rapport direct au dehors, une disponibilité autre. Longtemps, ces deux régimes ne se confondent pas. Ils coexistent, mais à distance. Il y a d'un côté le peintre et le dessinateur dans l'atelier ; de l'autre, le photographe dans le monde.

Cette dissociation n'était pas une faiblesse. Elle a même probablement permis à chaque médium de trouver sa loi propre. La peinture de Christophe Avella Bagur n'a jamais été illustrative. Très tôt, elle s'est construite comme un champ de tensions, où le corps, le visage, la masse, la surface et l'espace ne valent jamais pour eux-mêmes, mais pour les rapports qu'ils instaurent. Dès les premiers ensembles, on voit apparaître cette volonté de soumettre l'image à une épreuve d'intensité : rien n'est simplement posé, tout est mis en tension. Dans les œuvres anciennes comme dans les grands déploiements ultérieurs, il ne s'agit pas de peindre un sujet, mais de faire tenir ensemble des forces qui souvent se contredisent. C'est déjà vrai dans les Early Works, où la peinture ne cherche pas la démonstration mais l'organisation d'une présence instable ; c'est encore plus manifeste dans les ensembles où s'affirme la figure humaine comme champ de lutte entre apparition et disparition. Ce qu'il faut appeler, chez lui, le régime du don et du retrait s'y met progressivement en place : donner une surface calme, presque accueillante, puis retirer ce confort par la déformation, la tension, la gravité de ce qui s'y inscrit. Le regard entre, puis comprend qu'il ne

pourra pas habiter l'image innocemment.

Cette logique trouve une formulation majeure dans les grands ensembles des Face Floating Souls, où le visage n'est plus seulement visage, mais lieu de condensation de l'humain dans ce qu'il a de flottant, d'incertain, d'exposé. Le visage n'y est pas portrait au sens psychologique. Il est surface de passage, apparition menacée, point d'intensité où viennent se nouer histoire, violence, spiritualité, chute et élévation. La transition entre les travaux antérieurs et ce que l'on appellera ensuite les News Paintings, puis l'avènement plus net des Face FS, est ici décisive : quelque chose s'y joue de l'ordre du basculement. Le monde médiatique, les violences contemporaines, les fragments d'histoire collective, mais aussi les grands legs figuratifs — d'El Greco à Goya, du Caravage à certaines iconographies plus modernes — ne sont pas convoqués comme références d'érudition, mais comme matériaux de tension. Le visage s'allonge, se consume, se creuse, se tend. Il ne représente pas seulement un être ; il devient l'épreuve même de la représentation. Plus tard, d'autres ensembles, comme Golgoth'Art ou les New Apostles, porteront cette logique à un point encore plus aigu, en faisant de la figure non plus seulement le lieu d'une présence vacillante, mais celui d'une confrontation ouverte entre incarnation, violence, histoire, mythe et sacré. Là encore, la peinture ne raconte pas : elle pense visuellement.

À côté de cette œuvre peinte, le dessin n'a jamais été annexe. Il a souvent été le lieu d'une décision plus nue, plus frontale, parfois plus rapide, mais non moins exigeante. Le graphite, la mine, l'encre, le trait, n'y valent pas comme esquisse préparatoire ; ils assument eux aussi une autonomie. On pourrait dire que le dessin porte souvent chez Christophe Avella Bagur l'armature mentale de la peinture, sa nervure visible, son système d'appuis et de coupes. Il y a là une précision de la main qui n'a rien de décoratif. Tout doit tenir par justesse. Dans des ensembles plus tardifs comme Madonna - Les Pleureuses, la fulgurance du geste et la densité du trait ne s'opposent pas à la construction ; elles l'accomplissent autrement. Ce travail à l'encre, où l'image paraît jaillir d'une seule nuit de concentration, ne relève pas d'un abandon expressif mais d'une justesse internalisée. Le geste y devient total parce qu'il a été longuement préparé par une vie de regard.

Or c'est dans cette œuvre déjà constituée, déjà fortement pensée, que la photographie revient avec une force nouvelle à partir de 2023-2024. Et c'est bien d'un retour qu'il s'agit, mais d'un retour transformé. Non pas le

retour à une pratique laissée de côté comme on reprendrait un outil familier, mais le retour à une forme d'épreuve du réel qui devient soudain indispensable. Ce retour à la photographie ne relève pas seulement d'un déplacement esthétique. Il accompagne une reprise plus directe du réel, au contact de situations, d'espaces et de disciplines où le corps, la décision, le risque et l'attention au monde redeviennent premiers. La pratique de Christophe Avella Bagur comme militaire réserviste, notamment en tant que photographe, participe de ce rapport réactivé à la vie concrète, à la fragilité des existences, et à ce que l'image peut encore saisir lorsqu'elle se tient au plus près de sa nécessité. Il faut ici être précis : cette donnée ne constitue pas un supplément biographique pittoresque, encore moins une caution. Elle éclaire au contraire le rapport plus direct, plus grave, plus vigilant, qu'il entretient désormais avec le visible. Elle permet de comprendre pourquoi la photographie ne revient pas dans son travail comme une détente ou un à-côté, mais comme un lieu où se rejoue quelque chose de décisif : la confrontation entre l'œil, le monde, l'histoire, le corps et la possibilité de voir juste.

C'est là qu'apparaît un fait essentiel. Le peintre nourri d'histoire, d'histoire de l'art, de la condition humaine, des formes anciennes de la représentation, et des grands mythes photographiques — depuis les premiers grands relevés de guerre et de ruine jusqu'aux mythologies plus proches du reportage moderne — ne revient pas à la photographie comme on reviendrait à un médium plus léger. Il y revient parce que la photographie, dans sa nudité même, oblige à une autre forme de rigueur. Le temps n'y est plus celui de la couche picturale, de la reprise atelier, du lent approfondissement interne. Il faut choisir, préparer, partir, se déplacer, attendre, reconnaître un lieu, lire un angle, comprendre la lumière, sentir le moment où un ensemble de rapports devient juste, puis revenir, scanner, corriger, éditer, monter. En ce sens, la photographie devient elle aussi un médium stratifié. Non pas stratifié par des couches de peinture, mais par des couches d'actes, de décisions, de travail sensible et de travail conceptuel. Cette formulation me paraît décisive, parce qu'elle sort la photographie de l'illusion de l'instant pur. Chez Christophe Avella Bagur, la photographie n'est pas simple saisie ; elle est construction. Elle ne fait que déplacer le lieu de la stratification.

C'est ici qu'il faut comprendre le rôle majeur joué par la redécouverte des négatifs. Pendant longtemps, l'image du voyage, l'image de Belfast, de Berlin, de Palerme, des routes, des passages, s'était fixée dans les photographies choisies autrefois, à l'époque des développements longs, de

la chambre noire, des tirages effectués à la lumière inactinique, lorsque le travail d'un mois ou davantage arrêtaient une première mémoire du regard. Ce premier choix était réel, nécessaire, juste selon le temps d'alors. Mais il n'épuisait pas l'ensemble. Les films des années 1980 et 1990 sont restés là, dans leurs boîtes, comme une réserve. La possibilité technique contemporaine de les rescanner, de les relire, de les corriger avec des moyens numériques plus précis, plus patients, plus comparatifs, ne change pas seulement leur état visible : elle change le rapport de l'auteur à sa propre mémoire. Il ne s'agit pas d'améliorer l'argentique par le numérique. Il s'agit de donner à des images demeurées latentes la chance d'une seconde apparition. Des photographies écartées autrefois, non parce qu'elles étaient faibles mais parce qu'elles étaient simplement restées hors du premier montage, reviennent avec une nécessité intacte, parfois supérieure. Ce qui se produit alors est bien plus qu'un dépoussiérage d'archive. C'est un réenchancement du regard. Le passé n'est pas restauré : il est rouvert.

Cette redécouverte a une portée existentielle autant qu'esthétique. L'existence humaine est faite de dilution. Les jours passent, les œuvres se construisent, la conscience se fixe sur certaines images et en laisse d'autres dans l'ombre. On croit savoir ce qu'a été un voyage, un séjour, une période, parce qu'on en a gardé quelques photographies élues. Puis un jour, les boîtes se rouvrent, et l'on comprend que le regard de l'époque avait vu davantage que ce que la mémoire avait retenu. Les négatifs deviennent alors le lieu d'un autoportrait indirect. Non pas parce qu'ils montreraient le photographe, mais parce qu'ils conservent sa vitesse, sa patience, sa manière d'approcher, sa façon de laisser venir. On se redécouvre soi-même à travers ce qu'on a su voir, sans le savoir encore pleinement. C'est pourquoi le mot de réenchancement est juste. Il ne s'agit pas de nostalgie. Il s'agit de retrouver dans l'image la réserve des possibles qu'un premier tri n'avait pas suffi à faire émerger.

Dans ce contexte, Belfast prend une importance exceptionnelle. Parce qu'il s'agit d'un premier grand reportage, d'un séjour long, d'un moment fondateur ; mais aussi parce que la ville elle-même, en février-mars 1992, constitue un lieu d'épreuve du regard. Y photographier la frontière entre quartiers catholiques et unionistes, avant les cessez-le-feu de 1994 et bien avant les accords de 1998, ne revient pas à documenter un conflit au sens journalistique. Cela revient à marcher un seuil. La frontière n'est pas toujours une ligne visible ; elle est souvent une respiration des rues, une couture dans les briques, les drapeaux, les trottoirs, les murs, les silences,

les postures. Ce que ces images font voir, ce n'est pas seulement une ville divisée, mais la densité même d'un espace où chaque déplacement pèse son côté. La force de Belfast, chez Christophe Avella Bagur, tient justement à ce refus de la démonstration. Le regard n'y cherche pas le spectaculaire. Il ne prélève pas la violence comme un trophée visuel. Il s'attache aux seuils, aux tensions basses, aux signes minuscules qui donnent à la ville son climat moral. L'œil est rapide, mais non pressé. Il scrute, coupe, attend. Il décroche l'instant décisif non parce qu'il serait dramatique au sens médiatique, mais parce qu'il cristallise une justesse de rapports.

Il faudrait insister sur cette expression : l'œil qui scrute au scalpel la moindre portion de vie, de lumière. Elle dit bien quelque chose de fondamental. Ce regard n'est pas flâneur au sens faible. Il est mobile, sensible, mais aussi extrêmement construit. Il sait que le visible n'est jamais donné ; qu'il faut le lire, et même le monter à l'intérieur même du cadre. Un mur, une pluie, une bande claire sur un trottoir, une silhouette en attente, un enfant, un drapeau, un ciel trop bas : rien n'est secondaire. Tout entre dans un système d'intensités. La photographie ne relève plus du prélèvement ; elle devient composition de phénomènes. On pourrait presque dire qu'elle pense comme la peinture, mais avec les moyens du monde immédiatement rencontré. Elle ne modèle pas la matière par couches ; elle agence les tensions du visible par décision et par attente.

Cela vaut pour Belfast, mais aussi pour d'autres ensembles photographiques majeurs. Side Road, déjà, portait cette logique : marcher, laisser venir, rendre lisible sans séduire. Ce cycle de voyages et de routes, qui traverse des décennies et des lieux très divers — Belfast, Berlin, Palerme, Rome, la Sicile, Budapest, Bucarest, l'Espagne, l'Irlande du Nord, l'Allemagne, la Grèce, Israël, Taïwan, le Japon, les États-Unis — ne tient pas comme un carnet de voyage, ni comme un relevé d'errance. Il tient comme une recherche obstinée de la juste distance. La route n'y est jamais pittoresque. Elle est le lieu où le monde devient lisible à travers ses bords, ses masses, ses respirations. Un 28 mm, une marche, une rue, un trottoir, un angle de lumière suffisent à organiser une pensée visuelle. Là encore, le photographe ne collectionne pas des faits ; il construit des constellations.

Plus récemment, des ensembles comme Faith, consacré aux églises du sud de la France, ou le travail nocturne de MBK — Malte, Bari, Cracovie — montrent combien la photographie peut assumer d'autres régimes sans

perdre cette exigence de fond. Dans Faith, ce qui importe n'est pas seulement le bâtiment religieux, mais le rapport entre silence, lumière intérieure, mémoire du lieu, et regard contemporain. Le passage à la couleur y a sa nécessité : il ne s'agit pas d'un effet de palette, mais d'une tentative de rendre les écarts subtils entre les températures lumineuses, les vitraux, les surfaces peintes, les ombres, les densités d'air. La photographie y devient presque méditative, mais sans perdre sa rigueur documentaire du visible. Dans MBK, au contraire, la nuit urbaine, l'œil à hauteur d'homme, la lumière disponible, les traces humaines, les écrans, les reflets, les sols, fabriquent une autre grammaire : plus dense, plus discontinue, plus coupante, mais toujours tenue. Il n'est jamais question d'esthétiser la nuit ; il s'agit d'y lire la présence humaine, souvent indirecte, à travers ses restes, ses flux, ses zones de retrait.

Et si l'on regarde enfin le travail plus récent des Natures Mortes Contemporaines — Abrégé existentiel, on voit combien la photographie, devenue pleinement médium de création, rejoint sans se confondre avec les ambitions les plus profondes de la peinture. Ici, il n'y a plus de reportage, plus de rue, plus de voyage, mais la même volonté de faire tenir des tensions, des signes, des objets, des traces de vie, dans une image qui ne soit jamais simple illustration. L'absence de figure humaine n'y annule pas la présence humaine ; elle la déplace dans les objets, les montages, les restes, les signes, les accidents. Là encore, la photographie n'enregistre pas une mise en scène ; elle construit une icône d'existence. C'est très important, parce que cela montre que la photographie, loin d'être seulement le médium du dehors, a fini par réinvestir à sa manière ce qui faisait la force de l'atelier : la construction, l'épaisseur, la mise en tension, la pensée de l'image comme lieu durable.

C'est pourquoi il faut refuser de penser la photographie de Christophe Avella Bagur comme un simple appendice de son œuvre peinte. Elle ne vaut pas parce qu'elle serait faite par un peintre, ni parce qu'elle prolongerait la peinture en mode rapide. Elle vaut parce qu'elle affronte autrement les mêmes questions fondamentales : comment une image peut-elle tenir ? Qu'est-ce qui fait qu'elle dure, non comme archive, mais comme présence ? Comment faire entrer dans un cadre, sans l'y écraser, la violence du monde, sa fragilité, son silence, ses matières, ses contradictions ? Comment rendre lisible sans séduire ? Comment donner, puis retirer, de manière à ce que le regard comprenne qu'il a affaire à autre chose qu'à une illustration ?

Au fond, ce qui relie peinture, dessin et photographie chez Christophe Avella Bagur n'est pas l'identité des motifs, ni celle des procédés. C'est une même morale du regard. Une image n'a de valeur que si elle supporte des tensions réelles. Elle ne doit jamais être un simple décor du sens. Elle doit le produire. Qu'il s'agisse des grandes faces tendues des Floating Souls, des intensités sombres de Golgoth'Art, des élans condensés de Madonna - Les Pleureuses, des routes de Side Road, des seuils de Belfast, des intériorités lumineuses de Faith, des nuits de MBK, ou des arrangements chargés de sens des Natures Mortes Contemporaines, la même exigence se retrouve : faire en sorte que l'image ne soit pas une réponse, mais un lieu de tenue.

Il faudrait alors revenir à cette formule, qui me paraît désormais centrale pour comprendre l'ensemble : la photographie n'est pas ici un relevé du monde, mais une manière de s'y tenir. La phrase vaut pour le passé et pour le présent. Elle vaut pour les négatifs retrouvés comme pour les travaux récents. Elle vaut pour le photographe qui marche Belfast en 1992 comme pour celui qui, trente ans plus tard, rescande, corrige, réordonne, relit, et comprend que l'œuvre était plus vaste que ce qu'il en avait d'abord gardé. Elle vaut aussi pour le peintre qui, après une pause, retrouve dans la photographie non pas un substitut à la peinture, mais un autre chemin vers le réel. Ce retour n'est pas secondaire. Il transforme l'économie entière de l'œuvre. Il rappelle que l'image, lorsqu'elle se tient au plus près de sa nécessité, peut encore faire quelque chose de rare : non seulement montrer ce qui est là, mais sauver dans le visible une qualité de présence que le temps, sans elle, aurait perdue.

C'est peut-être là, finalement, que se loge la singularité la plus profonde de cette œuvre photographique. Elle ne documente pas seulement la vie. Elle ne s'en sert pas non plus. Elle l'honore. Elle l'honore dans ce qu'elle a de vulnérable, de tendu, de périssable, de décisif. Elle l'honore parce qu'elle sait que toute image juste est aussi une forme de responsabilité. Et c'est pourquoi, lorsqu'on rouvre ces boîtes, lorsqu'on rescande ces films, lorsqu'on revoit apparaître ces rues, ces bords, ces visages, ces ciels, ces murs, ces passages, ce n'est pas seulement un passé qui revient. C'est une preuve silencieuse que le regard, lorsqu'il a été exact, peut encore aujourd'hui nous apprendre à voir.