



Anthropisme

Christophe Abadie

2003 — 2025

Anthropisme éditions Odysée Christophe Abadie

*Pulsation de la peinture,
murmure du monde*

Pierre Lamalattie

Peu fréquents sont les artistes réunissant une belle maturité et un souci de recherche permanent. Christophe Abadie appartient à cette espèce rare. J'ai découvert son travail il y a une quinzaine d'années et, depuis, j'attends chacune de ses expositions avec impatience. Il y a en effet, chez ce peintre, une singularité qui m'attire, quelque chose de difficile à élucider. Les mots qui me viennent à l'esprit sont : authentiquement artistique. À notre époque, le terme «art» désigne, certes, des pratiques de plus en plus variées. Parfois, on ne sait plus très bien ce que ce mot veut dire. Cependant, avec Christophe Abadie, on sent bien qu'on est au cœur de cette aventure toujours naissante qu'on appelle la peinture.

C'est d'abord une question de tempérament. Christophe Abadie a un contact affable et bienveillant. Toutefois, derrière cette façade cordiale, on devine un caractère anxieux, voire un peu mélancolique, on décele une ambition sourde de porter loin sa peinture. Il naît en 1964, dans une famille d'industriels, mais les chocs pétroliers des années 1970 font couler l'entreprise familiale. Alors que la plupart des gens ont une vision de l'avenir plus ou moins liée à l'anticipation du progrès, Christophe Abadie intègre précocement la possibilité d'une régression de son existence et du monde.

Pour ses études secondaires, il est placé dans une école jésuite. Là, il côtoie des ados motivés par la notion de réussite et poussés à fond dans cette direction. Le jeune Christophe sent bien que c'est aussi ce que l'on attend de lui et cela le rend triste. Il a le sentiment de ne pas être à sa place. Il en résulte une révolte muette qui est comme une basse continue à nombre de moments de sa vie. Cependant, dans cette école, en principe religieuse, à défaut de réussite, il n'est pas imperméable à des thèmes que l'on retrouve en filigrane de certaines de ses compositions. Je pense en particulier à l'échelle de Jacob ou à la crucifixion.

C'est une période où, chez ses parents, au-dessus de son lit, il punaise un poster du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch. Il y a là un point commun, notons-le au passage, avec le sombre

Philippe II qui, dans sa cellule de l'Escorial, avait pour seul décor un Jérôme Bosch. Le jeune Christophe s'intéresse de plus en plus à la peinture. Il enchaîne les découvertes : Goya et ses gravures, Max Beckmann, Germaine Richier, Caspar David Friedrich, William Turner, etc. Finalement, ces fréquentations le font mal tourner : il s'écarte des voies auxquelles on le destine, il oblique vers la peinture, entre aux Beaux-Arts et rejoint les ateliers de Vladimir Veličković et d'Abraham Hadad.

Parmi toutes les rencontres artistiques qui le marquent, il y en a une sur laquelle il convient de s'attarder. C'est celle du dernier Titién. Le maître vénitien a en effet le privilège de devenir très âgé et, sur le tard, son style change de façon stupéfiante. Il se met à peindre avec matiérisme, souvent en utilisant ses pouces avec une belle gestualité. En regardant ces peintures, Christophe Abadie comprend mieux que nulle part ailleurs l'importance de la picturalité. Il sent qu'au cœur de la peinture, rien n'est plus essentiel que cette sorte de musique des formes. Évidemment, au fil du temps, les registrations d'Abadie vont évoluer et se diversifier, mais il y aura toujours chez lui ce désir d'une vibration des matières, cette volonté de faire vivre dans ses œuvres une *petite musique*.

Dans ses premières toiles, on apprécie les grands glissandos qui marquent la circulation expressive de ses pinceaux. Puis, sa gamme s'élargit. Par endroits apparaissent des fondus et des glacis mystérieux. Plus souvent, une touche râpeuse donne à ses œuvres quelque chose de rude et même d'âpre. Il aime jouer sur la qualité de la toile, absorbante ou non, tantôt lisse, tantôt grossière. De plus, fréquemment, il passe de la peinture au dessin, domaine qui reflète parfois plus directement ses états intérieurs et sa verve improvisatrice. Abadie varie les formats, conjuguant petites pièces intimistes et grands formats qui accueillent de vastes gestes et donnent la sensation d'une immersion dans la peinture. Bref, Abadie dans son atelier est dans son élément. Il tâtonne ou se lâche, il essaie, regarde, revient, recommence, persévère. Souvent, il refait un grand nombre de fois la même composition et, à chaque occurrence, on y apprécie une saveur différente. Il y a un côté profondément expérimental dans l'art d'Abadie. C'est un art incarné.

Un trait essentiel du parcours d'Abadie est qu'il est jalonné de crises graves et de remises en question radicales. À force de regarder sa peinture en pratiquant l'art cruel de l'autocritique, il passe par des états de doute extrême, des moments où il est prêt à tout abandonner. En outre, circonstance aggravante, la mode est longtemps au tout conceptuel et un artiste figuratif, aussi talentueux soit-il, peut être assailli de doutes. C'est cependant dans ces phases solitaires que se produisent pour Christophe Abadie des approfondissements et des dépassements décisifs.

Ainsi, après l'enthousiasme des Beaux-Arts et une période d'enseignement dans le cadre du service national en coopération, Abadie traverse-t-il un premier passage difficile. C'est une assez longue période de doutes et de tâtonnements. Cela débouche finalement, à partir de 2004, sur une série d'œuvres flamboyantes consacrées à l'un de ses thèmes toujours importants, celui des piscines. C'est aussi dans ces années qu'il devient un observateur attentif de ce qui se fait dans le monde de la nouvelle figuration actuelle. Sa sensibilité le porte plus particulièrement vers les œuvres d'artistes tels que Peter Doig, Cecily Brown, Joan Mitchell, Wayne Thiebaud, Barceló, Michaël Borremans, Mimmo Paladino, Ronan Barrot, Edwige Fouvry, etc.

En 2009, il a la chance de rencontrer le galeriste Jean-Michel Marchais avec lequel il noue un dialogue fécond et une amitié renforcatrice. Il entretient dans la foulée des relations enrichissantes avec les autres artistes de la galerie. Il faut aussi, malheureusement, mentionner en 2016 un drame éprouvant dans son entourage familial qui ne sera pas sans conséquence sur sa vision du monde. Tout ceci contribue d'année en année à un élargissement de ses thématiques. Abadie assume dorénavant une sorte de conscience de l'existence et de son caractère souvent tragique. En témoignent en premier lieu d'inoubliables émeutes dans lesquelles la violence des protagonistes en dispute à la confusion. C'est aussi durant cette phase qu'il se confie énormément au dessin.

Sa création prenant de l'ampleur, il aménage un second atelier en Bretagne. Certains thèmes en sont directement issus, comme ce vieux noyer qui lui sert de modèle ou encore une propension aux fonds océaniques.

À chaque fois, on aurait du mal à reconnaître dans ses peintures un sujet véritable ou une scène explicite. Abadie est plutôt dans cet entre-deux où ce qui occupe les humains reste ambigu et indécis. Il ne s'intéresse guère aux actions saillantes que tout le monde remarque. Il ne peint pas de tableaux résumant une histoire, un événement ou une situation. Avec lui, on a, au contraire, affaire à ces moments perdus auxquels on ne prête habituellement guère attention et qui n'ont aucun sens dans la vie pratique ordinaire. Cependant, en s'y arrêtant avec une sensibilité artistique, on se rend compte que ces instants constituent la fibre de nos existences. C'est le cas tout particulièrement de ces personnages embarqués sur d'étranges esquifs et qui semblent avoir *l'attitude du rêve*. C'est également le cas de ces hommes perdus dans d'immenses arbres auxquels on accède par une maigre échelle. Il y a aussi ces têtes présentées en nature morte, à la Géricault. Toutes ces thématiques de l'imperceptible inscrivent Abadie dans la sensibilité du renouveau figuratif.

Les peintures récentes de Christophe Abadie marquent un bel approfondissement de cette orientation. On voit apparaître des scènes comportant un certain nombre de personnages en interaction les uns avec les autres. Ces acteurs restent cependant souvent songeurs, comme s'ils n'avaient qu'une conscience partielle ou fugace de leur propre existence. Il faut ajouter que cette diversité de protagonistes communique à ses nouvelles compositions une belle dynamique multidirectionnelle. On remarque des cortèges ou des dîners qui sont autant d'explorations de situations de vie. La série la plus marquante est sans doute une suite de peintures et de dessins représentant plusieurs enfants et adolescents. Souvent, ils luttent ou jouent ensemble, testant et expérimentant des vies en cours de configuration. On sent que, dans ce cycle particulièrement sincère, l'artiste visite sa propre enfance, avec tout ce qu'elle a pu comporter de traumatismes, de jeux et de fraternité.

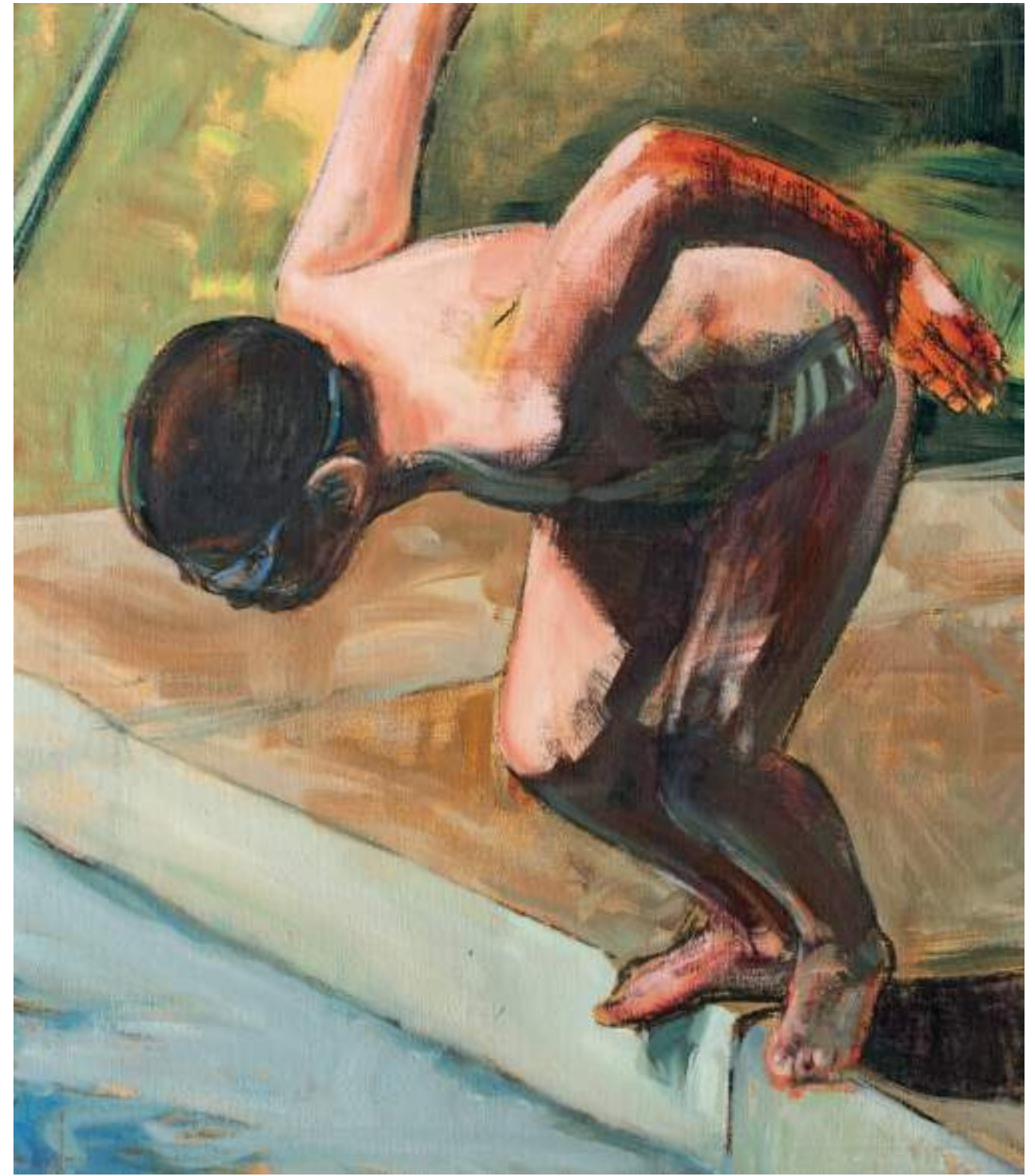
Christophe Abadie apparaît ainsi comme un peintre ayant une picturalité puissante et subtile et, en même temps, un artiste qui sait faire partager sa conscience du fond fugace et incertain de nos existences.





2004, huile sur toile, 100 × 100 cm. Collection privée
2004, huile sur toile, 100 × 100 cm. Collection privée



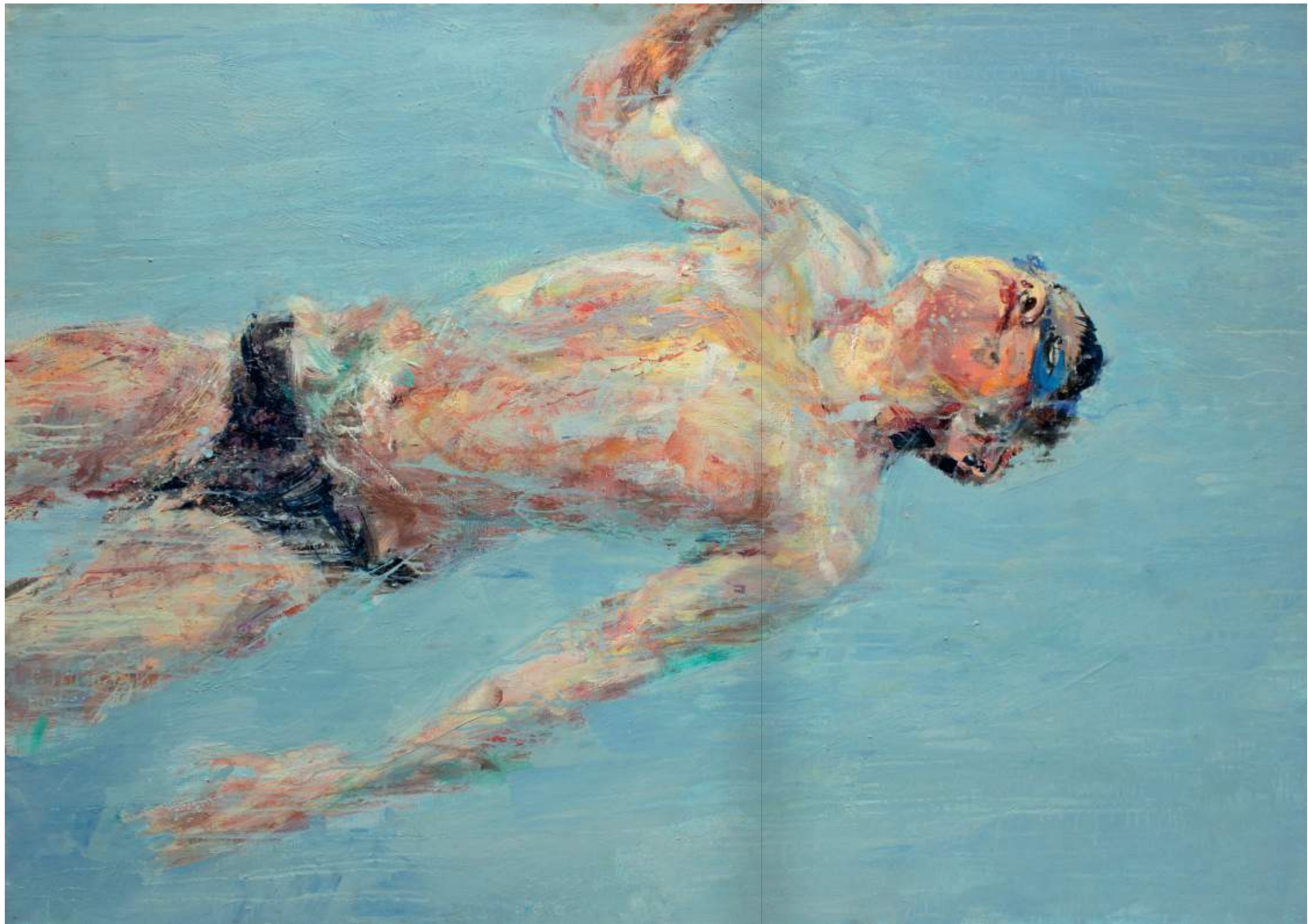




Sans titre
Sans titre
(suiv.) Dos crawlé

2006, fusain sur papier, 65×50 cm
2005, fusain sur papier, 65×50 cm
2009, huile sur toile, 114×162 cm

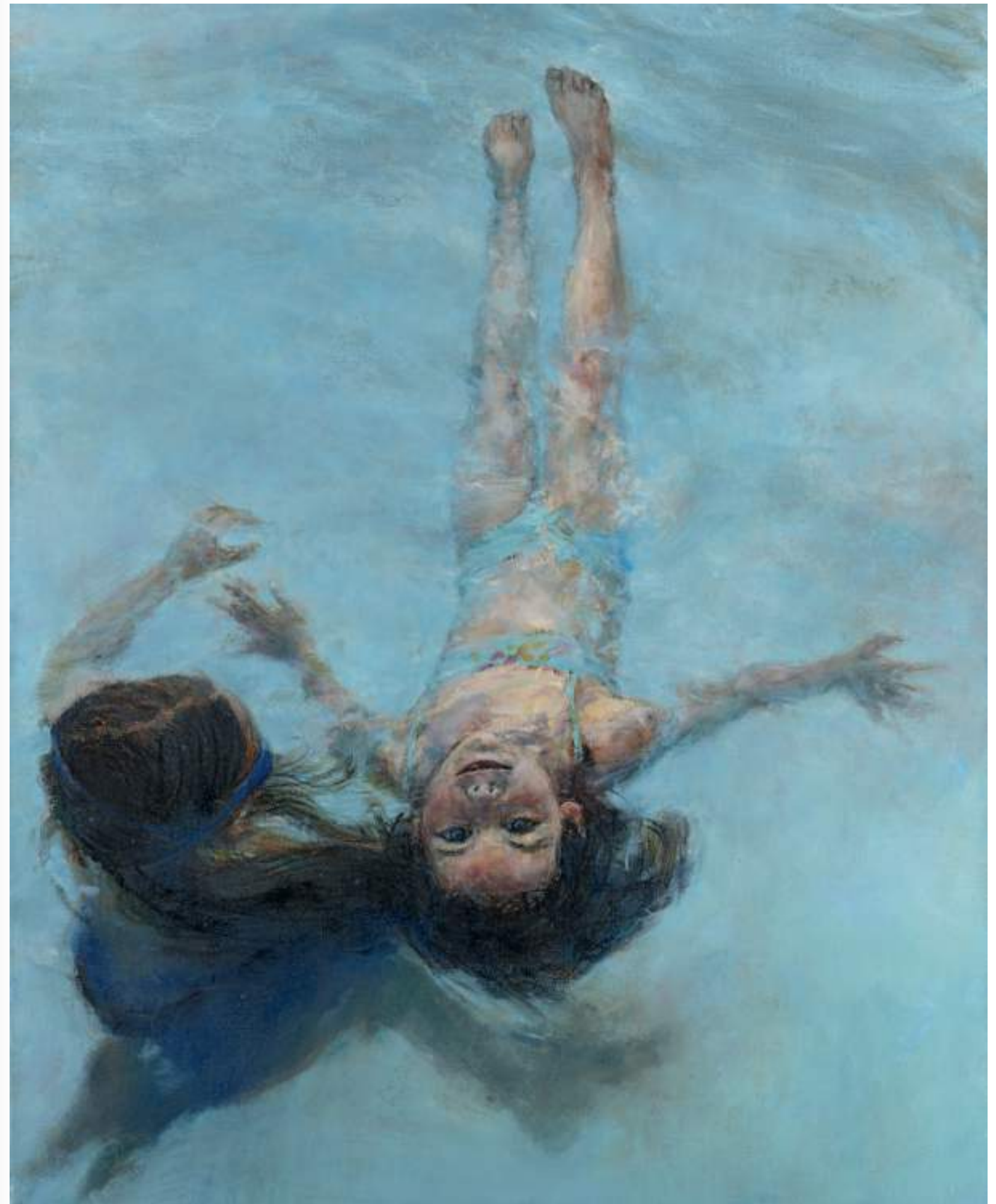






Oh, les beaux jours
À l'envers
(suiv.) Brasse, petit gabarit

2006, fusain sur toile, 150 × 110 cm
2021, huile sur toile, 162 × 130 cm. Collection privée
2004-2024, huile sur toile, 114 × 195 cm





L'écart

Le tableau : je le considère un instant,
Lou Reed, *Walk on the Wild Side*, je me lance.
Un pinceau, large, court, raide, étroit, long, flexible, plat,
effilé. La pâte, peinture à l'huile, couleur contrainte en
tube qui s'expande, émulsion comme une crème, liquide,
épaisse, Iggy Pop, *I am a passenger*, j'attaque.
D'une large queue de morue, je brosse à grands traits
sur la toile, Bowie, Ziggy Stardust, je mets les doigts.
Je mesure l'écart, je vise, elle se dérobe, je m'entête, elle me
nargue. Rouleau, pinceau, couteau, bombe, pastel, la main
entière, rauque Tom Waits, je gratte, je gicle, je superpose,
je frotte, j'efface...
Je mets la toile par terre : quatre côtés, quatre angles
d'attaque. Je danse, Bashung, *Comme un Lego*, je suis
un chaman, mon pinceau, un encensoir qui survole la
toile, giclée qui sort du geste, stridences de Chostakovitch,
tout s'accélère dans l'oubli de soi.
Court moment de grâce aussitôt dissipé,
mais le tableau est là, il ne m'échappera pas.

J'éteins la musique.





(préc.) Eaux troubles
 Petite fille à la corde 3
 Petite fille à la corde 1

2021, huile sur toile, 200 × 160 cm. Collection privée
 2022, huile sur toile, 81 × 60 cm
 2022, huile sur toile, 81 × 65 cm. Collection privée











Boys 1
On his shoulders 2

2021, huile sur toile, 65 × 50 cm. Collection privée
2022, huile sur panneau, 35 × 27 cm. Collection privée











La mer

La mer, radicale, immensité visuelle, à la surface hostile et bouleversée ou sereine, d'une paix qui paraît éternelle. À sa surface, le navire, la barque, le vaisseau qui assure la survie, mais aussi le passage, lien entre deux mondes, lieu de toutes les promiscuités, mais aussi des solidarités. Un refuge au sein d'un monde qui nous digérerait au sens propre, plancher sur un fond mouvant, fragile esquif dans la tempête.

Les profondeurs, mystérieuses, parfois glauques et inquiétantes, aux faunes et aux flores étranges et bigarrées, fixées par leurs crampons, leurs byssus, leurs ventouses, rampant sur les sols comme pauvres de nous sur terre, ou mouvantes en trois dimensions, solennelles et lentes, frénétiques et affairées, saccadées ou désordonnées, aux circulations et aux circonvolutions improbables, mais étonnamment élégantes.

L'attraction vers le fond... Tout m'attire dans la mer.







Coquille de noix 14
Coquille de noix 29

2018, techniques mixtes sur papier, 40 × 30. Collection privée
2018, techniques mixtes sur papier, 40 × 65 cm. Collection de l'artiste





Nu au parapluie
Grande nef mystique

2020, techniques mixtes sur papier, 40×30 cm. Collection privée
2020, huile sur toile, 210×180 cm





Homard retourné
Homard 5

2020, aquarelle et crayon sur papier, 30 × 40 cm
2023, huile sur papier polyester, 61 × 46 cm





Araignée de mer 2
Homard 13

2023, huile sur papier polyester, 46 × 61 cm
2023, huile sur papier polyester, 46 × 61 cm. Collection privée



Araignée de mer 5
Grand homard 3

2023, huile sur papier polyester, 46 × 61 cm
2023, huile sur papier polyester, 65 × 92 cm







Rescapé 3
Rescapé 9

2007, huile sur toile, 197 × 97 cm
2009, huile sur toile, 195 × 114 cm





Émeute 15
Émeute 11, les moissonneurs

2009, diptyque, huile sur toile, 146 × 211 cm
2008, diptyque, huile sur toile, 162 × 228 cm





(préc.) Émeute 6
Émeute finale

2007, diptyque, huile sur toile, 146 × 211 cm
2009, huile sur toile, 162 × 114 cm





Petite émeute 5
Petite émeute 9
(suiv.) Émeute 7

2008, huile sur panneaux, 40 × 60 cm. Collection privée
2008, huile sur panneaux, 40 × 60 cm. Collection privée
2007, diptyque, huile sur toile, 146 × 211 cm





Wounded Soldiers Helped

Dans cette dernière série de dessins, j'ai développé, comme j'aime à le faire depuis longtemps, une hybridation des techniques, passant du dessin au trait sur papier à un travail plus pictural, crayon et lavis d'encre noires et blanches sur papier, pour aboutir à des « dessins-peintures », introduisant les bâtons d'huile et un nouveau support, le calque polyester utilisé en architecture. Du dessin, j'ai conservé la spontanéité, l'immédiateté de la transcription des émotions ; de la peinture, une matière colorée plus riche, et une certaine monumentalité. Le sujet principal, « soldat blessé secouru » (*wounded soldier helped*), n'est pas anodin aujourd'hui. Je voudrais croire que, même au cœur de la pire des barbaries, en dépit de la violence, en regard des atrocités, certains sont encore capables de compassion, d'altruisme et de solidarité, révélant le meilleur de l'homme. C'est peut-être naïf, mais l'art permet de donner une forme à ses utopies.





(préc.) Wounded soldier helped 8
Wounded soldier helped 9
Wounded soldier helped 5

2022, huile sur calque polyester, 80 × 61 cm
2022, huile sur calque polyester, 61 × 48 cm
2022, techniques mixtes sur calque polyester, 61 × 42 cm



Le noyer

L'arbre s'est introduit dans mon univers pictural de manière étrange, il y a quelques années. Je vivais alors une période de grande tristesse, consécutive à un deuil, et j'avais arrêté toute activité picturale pour me réfugier à la campagne, où j'ai une maison. Un vieux noyer majestueux, que j'avais sauvé quelques années auparavant de l'étouffement du lierre, m'a aidé à reprendre pied. La beauté de cet arbre, qui se découpait sur le ciel d'aurore dans l'encadrement de la fenêtre de la cuisine, très tôt chaque matin, après une nuit souvent agitée, m'a rendu goût à la vie. Et tout naturellement, je l'ai dessiné en premier quand l'envie m'est revenue. Il est depuis lors un compagnon fidèle, sujet de mes toiles, reflet de mon humeur.





(préc.) Noyer, soleil couchant
 Noyer, dernier soleil
 Noyer, lierre mort, échelle

2018, huile sur toile, 130 × 97 cm
 2019, huile sur toile, 81 × 65 cm
 2017, huile sur toile, 195 × 130 cm. Collection privée



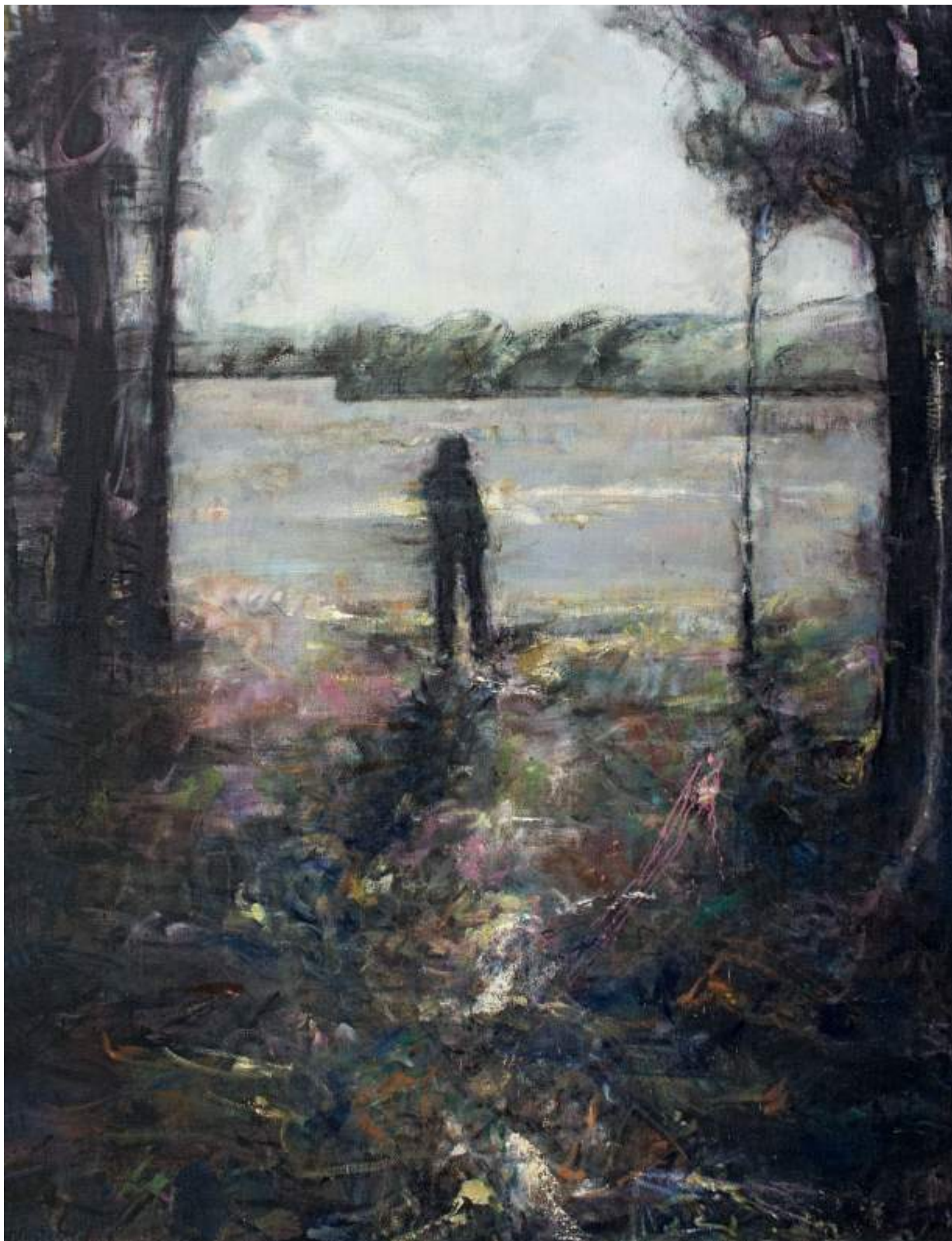




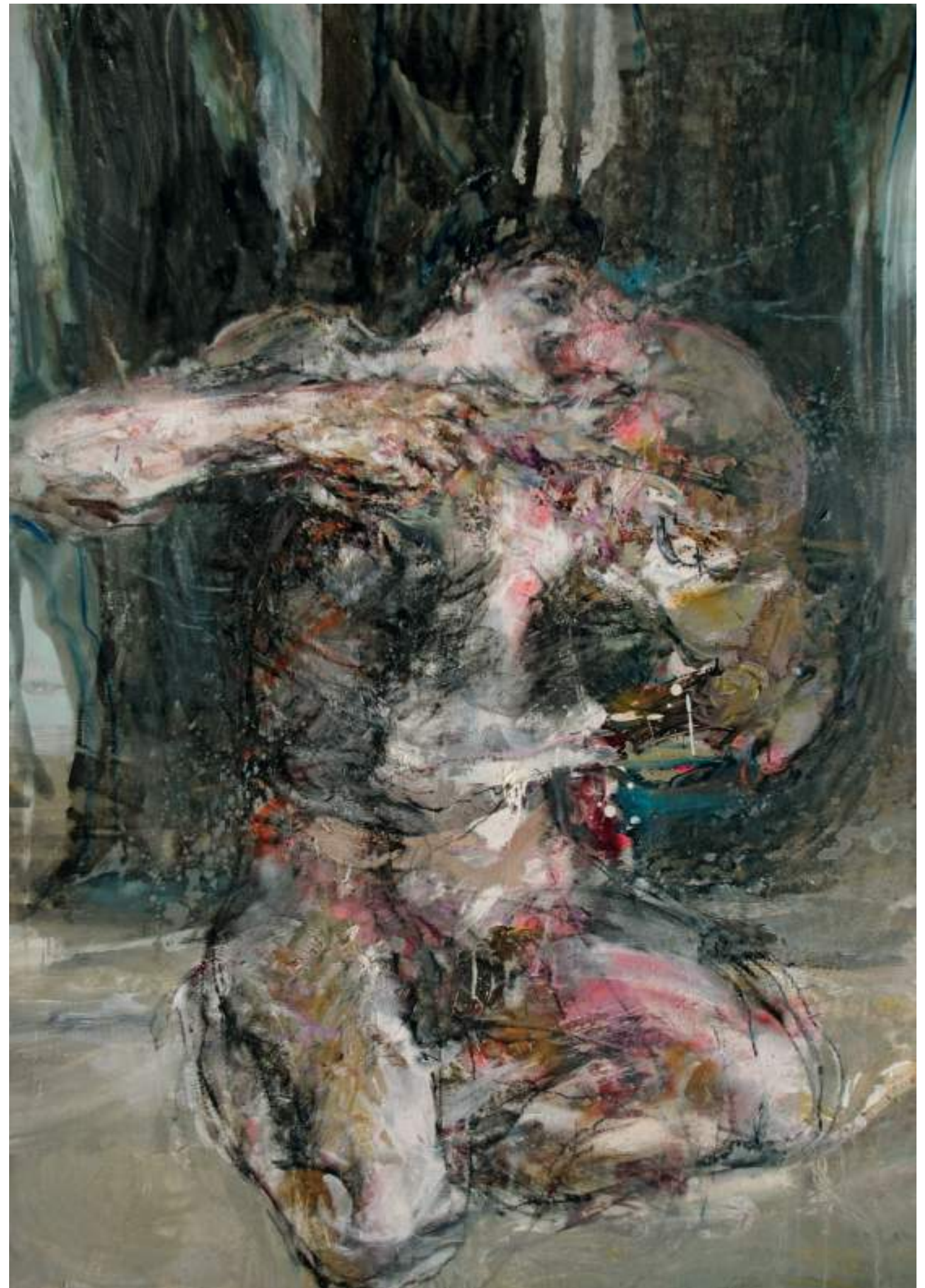
2016, monotype sur papier, 52 × 42 cm. Collection privée
 2016, monotype sur papier, 52 × 42 cm























Révolu 1
Révolu 3
(suiv.) Le Toréro

2012, huile sur toile, 114 × 162 cm. Collection de l'artiste
2012-2020, huile sur toile, 106 × 162 cm
2024, huile sur toile, 38 × 46 cm







Vase canope
Vase canope
(suiv.) Vase canope

2015, pierre noire et aquarelle sur papier, 40×30 cm
2015, crayon et brou de noix, 40×30 cm
2015, aquarelle sur papier, 40×30 cm

Vases canopes

Un simple pot en terre, posé devant moi, que je dessine,
et dont viscéralement s'extraient mes pulsions
et mes peurs, mes fantasmes et mes cauchemars,
ma joie et ma peine, tous mes intérieurs... comme
dans les vases canopes des tombeaux égyptiens.







(préc.) Vase canope
(préc.) Vase canope
Vase canope, après O.
Vase canope, après O.
Vase canope, après O.

2016, aquarelle et crayon sur papier, 40×30 cm
2015, techniques mixtes sur papier, 40×30 cm
2017, techniques mixtes sur papier, 65×50 cm
2017, techniques mixtes sur papier, 65×50 cm. Collection privée
2017, techniques mixtes sur papier, 40×30 cm





Monotype cortège 5
Monotype cortège 6
Monotype cortège 1
Monotype cortège 3

2024, encre taille-douce sur papier, 30 × 40 cm. Collection privée
2024, encre taille-douce sur papier, 30 × 40 cm. Collection privée
2024, encre taille-douce sur papier, 30 × 40 cm
2024, encre taille-douce sur papier, 30 × 40 cm. Collection privée







(préc.) Plougrescant
Cortège 35
Cortège 49

2018, huile sur toile, 130 × 89 cm. Collection privée
2024, huile sur toile, 62 × 92 cm. Collection privée
2025, huile sur toile, 46 × 65 cm. Collection privée

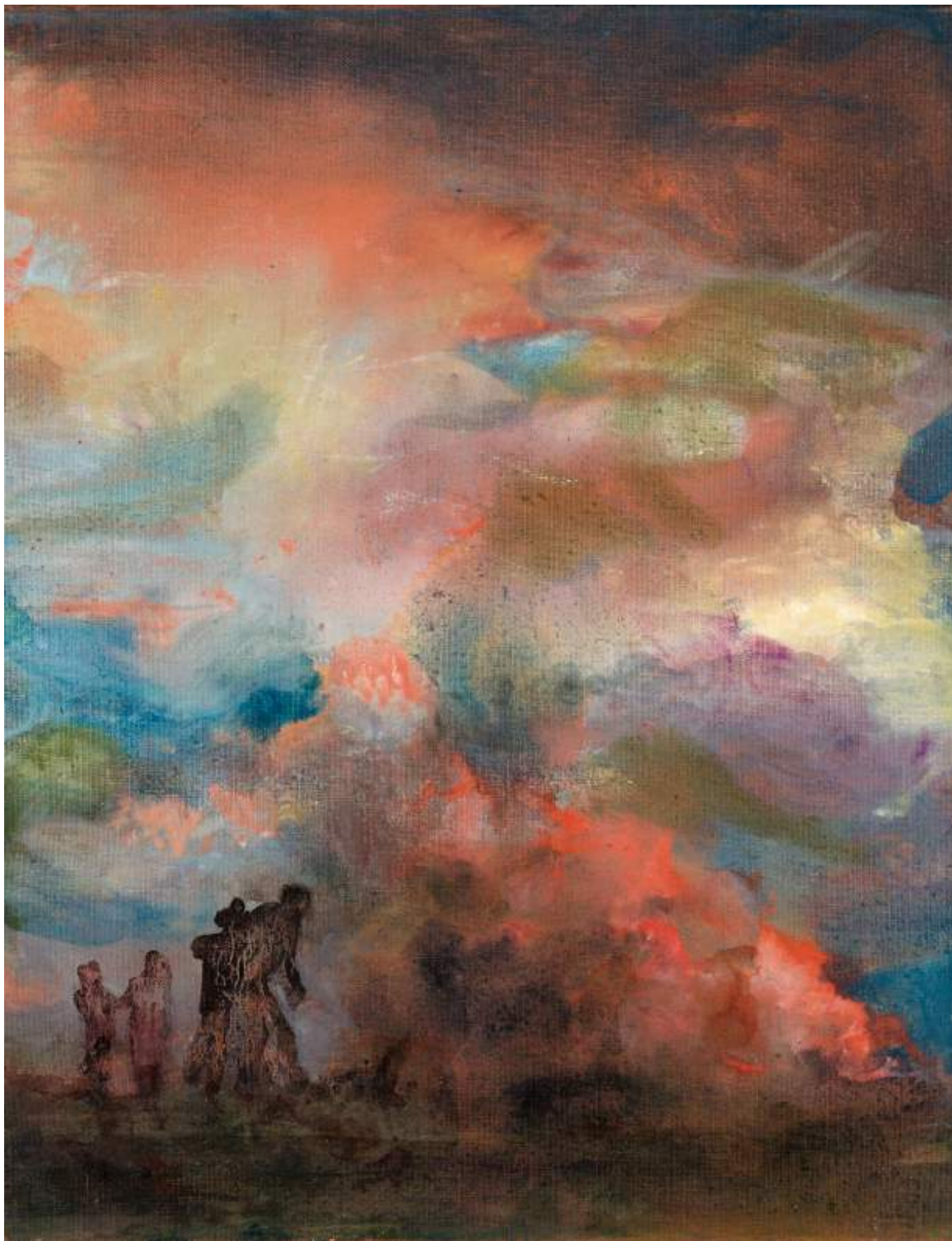




Cortège 10
Cortège 14

2023, huile sur panneau, 27 × 35 cm. Collection privée
2023, huile sur toile, 73 × 50 cm. Collection privée







2022, huile sur panneau, 35×40 cm
2023, huile sur papier marouffé, 40×50 cm. Collection privée



Cortège 3
Cortège 18





(préc.) Cortège 32
Cortège 15
Cortège 51

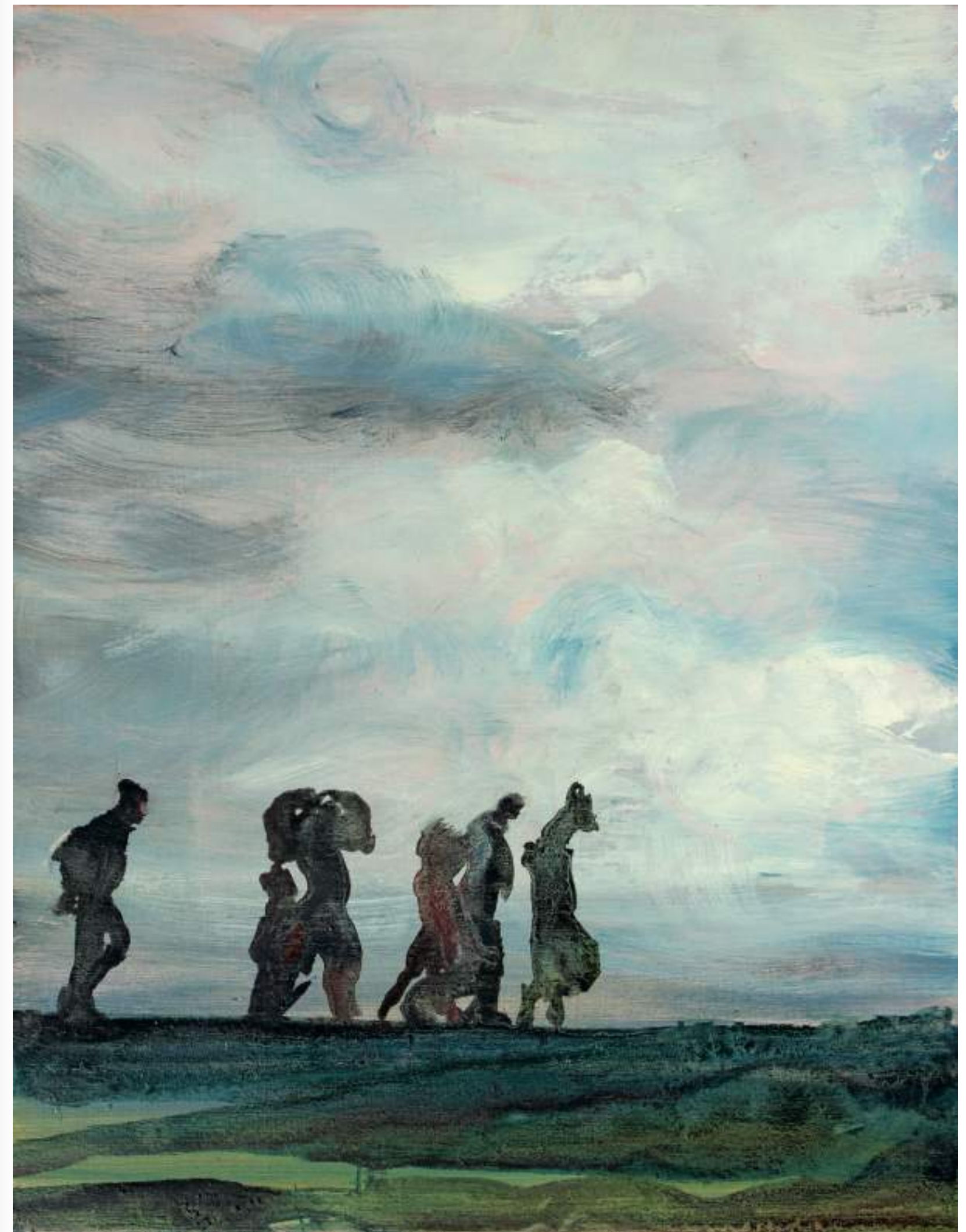
2024, huile sur toile, 50 × 73 cm
2025, huile sur panneau, 35 × 50 cm. Collection privée
2025, huile sur toile, 45 × 60 cm





Cortège 22
Cortège 21

2024, huile sur toile, 30×50 cm
2024, huile sur panneau, 45×35 cm









Cortège 45
Cortège 48
(suiv.) Cortège 50

2024, huile sur toile, 89 × 130 cm. Collection privée
2025, huile sur papier maroufflé, 100 × 81 cm
2025, huile sur panneau, 35 × 50 cm





Cortèges

Des êtres humains, debout, plus ou moins distants, plus ou moins nombreux, plus ou moins épars, plus ou moins pressés, plus ou moins chargés, plus ou moins éclairés, plus ou moins démunis, mais toujours habités par la nécessité d'aller plus loin. Ils passent et nous ne savons rien d'eux... Peu de décors reconnaissables, juste un sol quelquefois, et surtout le ciel au-dessus d'eux, vertigineux, souvent nuageux, parfois menaçant, qui accentue l'impression de vulnérabilité de ces gens qu'on imagine loin d'un abri. Où vont-ils ? Ne disent-ils pas un peu chacun de nous, la fragilité de notre trajectoire, la vie qui passe ? Et pourtant, on reste debout, on s'agite, on avance.







Cortège 56
Cortège 55
(suiv.) Cortège 44

2025, huile sur carton collé sur panneau, 53,5×78 cm
2025, huile sur toile, 130×89 cm
2024, huile sur toile, 89×146 cm









(préc.) Cortège 60
Cortège 61
Cortège 62
Cortège 65
(suiv.) Cortège 68

2025, huile sur carton collé sur panneau, 39 × 53,5 cm. Collection privée
2025, huile sur carton collé sur panneau, 39 × 53,5 cm
2025, huile sur carton collé sur panneau, 39 × 53,5 cm
2025, huile sur carton collé sur panneau, 39 × 53,5 cm
2025, huile sur toile, 55 × 81 cm





Peindre le vivant avant qu’il ne s’efface

Christophe Abadie & Luis Belhaouari

Entretien avec Luis Belhaouari, docteur en histoire de l’art,
professeur d’histoire de l’art à l’IESA – Institut d’études
supérieures des arts

LUIS BELHAOUARI Il n’est pas toujours aisé pour un artiste de parler de son œuvre. Et cependant, sa parole compte parce qu’elle permet de mieux l’appréhender ou, pour le moins, de mieux cerner ses intentions. Aussi, je te propose que nous échangions très librement. Première question : quel est ton plus ancien souvenir dans le domaine de l’art ?

CHRISTOPHE ABADIE C’est une gravure de Louis-Léopold Boilly, un caricaturiste de la première moitié du XIX^e siècle, intitulée *Les Mangeurs d’huîtres*. Elle était accrochée dans l’entrée de l’appartement de ma grand-mère paternelle. Cette gravure me fascinait par son côté grotesque, ses personnages groupés, goulus, turgescents, qui dévorent plus qu’ils ne mangent. Elle a exercé une forte influence sur moi et, lorsque j’ai commencé à dessiner, elle constituait un repère, une référence.

Je pense aussi à une autre œuvre, probablement fondatrice. Mon frère avait, dans sa chambre, un très beau livre sur Jérôme Bosch et *Le Jardin des délices*. Ce livre me fascinait. Un jour, mes parents m’ont rapporté d’Espagne une grande reproduction de ce tableau, pas aussi grande que le tableau lui-même, mais un poster de 90 cm au moins. J’avais alors 12 ou 13 ans. Je l’avais punaisé au-dessus de mon lit et je le regardais intensément le soir. Il représentait l’imagination, le rêve et le cauchemar éveillés, un foisonnement de détails extrêmement précis. Ça grouille un peu et le grouillement m’intéresse. Le titre est joyeux et, cependant, il s’en dégage un sentiment d’étrangeté. Il fascine autant qu’il inquiète. Oui, derrière le paradis apparent des choses se cache l’enfer du réel. Ce tableau a été déterminant dans mon envie de faire de la peinture.

Ta lecture est très intéressante. On peut la lier à ton travail qui, selon moi, gravite autour du rêve et du cauchemar. Te souviens-tu de ta première œuvre importante ?

Ma première peinture ? J’avais déjà 19 ans. Je ne sais pas si je l’ai gardée... C’était un tableau assez grand, peint après une rencontre à une terrasse de café, un mec excentrique qui avait un énorme chien.



Louis-Léopold Boilly, *Les Mangeurs d’huîtres*,
1825, lithographie



Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*, 1490-1510, triptyque, huile sur panneaux de bois. Musée du Prado, Madrid



William Turner, *Quillebeuf*, embouchure de la Seine, 1833, huile sur toile. Musée Calouste-Gulbenkian, Lisbonne



L'artiste dans son atelier en Bretagne, 2021

Je voulais traduire ça. Figé ce bonhomme sur la toile. Je garde le souvenir d'un tableau assez étrange, une composition bizarre que j'aurais du mal à expliquer aujourd'hui.

Déjà un goût prononcé pour l'étrange... Quels artistes, quelles œuvres occupent ton musée imaginaire ?

Vaste question. Mon musée serait très grand, avec une aile ancienne, une autre moderne et une contemporaine ! Plus sérieusement, mon musée imaginaire évolue avec mon travail. Parfois, je me découvre des affinités avec des artistes dont j'appréciais l'œuvre, sans toutefois imaginer qu'un jour nous pourrions partager une sensibilité commune. En travaillant dernièrement sur la série des *Cortèges*, je m'aperçois que je me suis rapproché des romantiques allemands et plus particulièrement de Caspar David Friedrich. J'ai toujours apprécié le peintre, mais il ne faisait pas partie de mon panthéon personnel. Le regard de Friedrich sur l'être humain, sur sa solitude. Je pense évidemment à son tableau le plus célèbre, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* : cet homme, au sommet d'une colline, dominant un vaste paysage, mais terriblement seul, au milieu d'une nature dont la grandeur et la puissance le dépassent. Un homme vu de dos, que l'on ne peut identifier, et qui pourrait être chacun d'entre nous. Friedrich n'a pas inspiré la série des *Cortèges* : je l'ai commencée sans penser à son œuvre. Mais un jour, en travaillant, ses tableaux me sont revenus en mémoire. J'ai soudain perçu une connivence.

Il a aussi Turner ! Un peintre fascinant. Sa capacité à créer une œuvre qui reste figurative tout en s'approchant de très près de l'abstraction. Plus précisément : Turner a cette faculté de faire une œuvre figurative en l'abordant de manière abstraite ! Cela m'intéresse énormément. Turner peut se permettre d'écraser de la matière au milieu d'une toile figurative. Et le tableau tient ! Mieux : une force nouvelle s'en dégage qui donne de la cohérence à l'ensemble. Son travail graphique est également sublime, ses aquarelles avec des crayons de couleur, cette espèce de graphisme qui pétille. Chaque fois que je vois l'une de ses œuvres, j'en suis bouleversé.



Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, vers 1817, huile sur toile. Hamburger Kunsthalle, Hambourg

Poursuivons à présent sur tes études. Après le bac, j'ai d'abord intégré une école préparatoire aux concours d'art. Notre professeur de dessin était un personnage plutôt atypique. Il connaissait bien le monde du cirque et celui de la danse dans lesquels il recrutait ses modèles vivants, qui posaient pour nous toujours en mouvement. « Débrouillez-vous », disait-il ! J'ai pris de grands rouleaux de papier kraft, de l'encre et des éponges. C'était ludique, mais également très formateur. Très vite, j'ai perçu que, par rapport aux autres étudiants, mes dessins vibraient d'une tension particulière : je savais traduire l'énergie du mouvement. Ce fut mon premier point d'ancrage. J'avais trouvé ma voie. Je me sentais enfin légitime. Je suis ensuite entré à l'École nationale des beaux-arts de Paris en 1985. Ce que je retiens surtout de ces années, ce sont les échanges entre étudiants – cette effervescence collective qui nourrissait à la fois la réflexion et la pratique, ce creuset où l'on apprenait à entrer dans le champ de la création, aussi bien théoriquement que pratiquement. Et aussi ceux avec mon chef d'atelier, le peintre Vladimir Veličković, qui avait une vraie vie professionnelle. J'en suis sorti diplômé avec les félicitations du jury en 1989.

Une fois les Beaux-Arts terminés, qu'as-tu fait ?

Après mes études, je suis parti faire mon service militaire au Maroc (à Casablanca) comme professeur de dessin. À mon retour, j'ai continué à peindre et à exposer, cahin-caha, jusqu'à une exposition personnelle en 2002, dans une galerie rue Quincampoix. En voyant mes œuvres accrochées sur les murs, j'ai ressenti une profonde déception. Devais-je poursuivre dans cette voie ? J'ai délaissé les pinceaux quelques mois, le temps que le désir de peindre me reprenne. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à peindre les *Piscines*, en prenant comme sujet mes enfants. Ce fut un véritable renouveau. Après la série des *Piscines*, je suis allé vers des sujets plus violents, les *Émeutes*, les *Rescapés* puis un travail autour de l'alimentaire, des chairs, de la viande, de la dévoration... Le galeriste qui me représentait à l'époque, Jean-Michel Marchais, m'avait donné ce conseil : « Ne te bride pas, lâche-toi ! » Ce sont exactement les mots que j'avais besoin d'entendre à ce moment-là. Depuis longtemps, je savais qu'un jour il me faudrait affronter cette violence qui irriguait ma peinture. Nous avons tous une part sombre ; le travail artistique est une excellente manière de la questionner.

On aborde un domaine intéressant pour comprendre ton travail. Apparemment, on ne peut pas ranger la série des *Piscines*, aux sujets joyeux et aux couleurs vives, dans la catégorie des thèmes violents. Et pourtant, j'y vois une cohérence. Tes *Piscines* représentent des corps écartelés, éclatés, déformés, et c'est là une autre manière de violenter les corps.

Probablement. Ma peinture consiste principalement à représenter des sujets en tension. Et toute forme de tension induit une forme de violence.

J'aimerais que tu me parles des différents médiums que tu utilises. Comment les as-tu découverts ? Comment les as-tu appréhendés ? Comment les as-tu exploités ?

J'adore la technique ! Mais je sais aussi qu'il ne faut pas en être esclave. La technique devient intéressante lorsqu'on la maîtrise suffisamment pour pouvoir l'oublier. J'ai toujours expérimenté des techniques mixtes. En fait, je déteste avoir l'impression que la peinture glisse, je n'aime pas la facilité. J'ai besoin d'être un peu en difficulté : je change les règles du jeu pour me déstabiliser. Il faut que la matière se refuse. Dès que je la maîtrise complètement, j'ai le sentiment que ma peinture devient paresseuse.

Je relève une contradiction dans tes propos. Tu commences en expliquant que la technique est intéressante lorsqu'on ne la subit plus ; et tu termines ton explication en indiquant que la technique n'est intéressante que lorsqu'elle oppose une résistance...

Oui, tu as raison. Mais pour moi, il faut autant maîtriser la technique que la malmener. Je ne me satisfais pas d'une technique que j'utilise passivement. J'ai besoin de l'expérimenter, de la soumettre à de nouvelles contraintes pour qu'émergent des formes et des matières que je n'avais pas imaginées. Je veux être surpris, étonné,

intrigué, bousculé, chahuté... J’aime les expériences *borderline*. Pour moi, la technique doit être une bataille : même en maîtrisant les armes, la victoire n’est pas acquise. Il faut continuellement retourner au combat. La technique n’est utile que lorsqu’elle m’oblige à penser, à regarder autrement. La contradiction n’est donc qu’apparente. Comprendre ne me suffit pas. J’expérimente beaucoup.

Dans ta peinture, entre la technique et le sujet, qui vient « en premier » ? Je pars toujours d’un prétexte figuratif, mais c’est la matière qui donne le résultat. J’aurais donc tendance à dire que le sujet n’est pas si important. Mais la réalité est plus complexe : je crée une image qui incarne un sujet, et cette représentation est figurative. Je pense donc que les deux dimensions sont intimement liées dans ma pratique. Le sujet et la technique sont deux moteurs essentiels, secrètement connectés. L’un ne peut exister sans l’autre. Parfois, la technique est première : le recours à un procédé, l’usage d’une nouvelle matière m’inspirent un sujet. Mais l’inverse se produit également : ma vision d’un sujet, mon obsession pour m’en approcher au mieux me poussent vers la recherche d’une technique différente, de nouveaux mélanges. Récemment, la série des *Cortèges* m’a beaucoup occupé, par exemple : j’ai réalisé des peintures, des dessins, des monotypes. À un moment, j’ai trouvé que le travail s’essouffait un peu. Et c’est en testant une autre approche que la série a trouvé un nouvel essor : en mêlant de la poudre de pierre ponce à l’enduit, j’ai obtenu une surface rugueuse comme une toile émeri et cependant très absorbante. Cette recherche a mené la série des *Cortèges* ailleurs, vers une autre atmosphère, étrange, brumeuse...

Tes sujets peuvent-ils être traités sur tout type de support et avec tout type de technique ? Dit autrement : as-tu le sentiment que tes supports et tes techniques sont transposables d’un sujet à l’autre ? Non, absolument pas. Depuis mon installation en Bretagne, je dessine des homards et des araignées de mer que je pêche parfois moi-même. Ce qui stimule ma démarche, c’est de me confronter au modèle vivant. Sur ma table, ces bestioles bougent continuellement ! Pour saisir l’instant, je dois travailler rapidement. Aussi, j’ai choisi d’utiliser des bâtons d’huile sur des papiers polyester – des surfaces glissantes – comme si je peignais sur une toile cirée. Mon dessin est plus fluide et le résultat me convient. Il faut savoir adapter la technique à son sujet.

La photographie occupe une place particulière dans ton processus de création. Est-ce un médium que tu utilises régulièrement ? J’utilise beaucoup la photographie, mais je m’en méfie également ! Je me suis d’ailleurs longtemps interdit d’y recourir. Au début des années 2000, j’ai eu le sentiment d’arriver à une impasse : puiser uniquement dans mon imaginaire intérieur me semblait conduire à une boucle de plus en plus stérile. C’est à ce moment-là que j’ai commencé à utiliser la photographie. En 2003, lors d’un séjour à Nîmes, j’ai photographié les jeux de mes jeunes enfants dans une piscine d’un bleu intense. C’était le début du numérique, on pouvait voir immédiatement le résultat, et ce que je découvrais était incroyable ! Les corps se disloquaient, certaines parties émergées restaient solides, tandis que d’autres, vues sous l’eau, semblaient liquides. L’espace éclaté mêlait aplats et volumes, créant une dimension spatiale qui n’existe qu’en peinture. Je voyais des zones complètement abstraites, fondues et diffractées par l’eau, au milieu d’éléments très figuratifs. Et beaucoup d’émotion. Cela m’a immédiatement parlé. C’est le point de départ de ma série des *Piscines*. Comme je peux parfois m’inspirer de tableaux, j’intègre aussi dans mon travail des photographies « empruntées » à d’autres. Pour la série des *Cortèges*, plus récemment, j’ai souhaité individualiser davantage les personnages. Je me suis alors rappelé les images saisissantes de Dorothea Lange, cette photographe américaine qui a documenté les conséquences de la Grande Dépression dans l’ouest des États-Unis. J’ai repris le sujet d’une de ses photographies qui présente un homme qui s’éloigne sur la route, seul, un sac au dos. Il correspondait parfaitement au thème que je cherchais à développer.



(HAUT) Peinture d’après nature, 2025
(BAS) Vue de l’atelier breton, 2022



Christophe Abadie, *Cortège 71, Hobo*, 2025, huile sur carton maroufflé sur panneau, 39 × 57 cm

Tu declares venir du dessin, tu te définis désormais comme peintre, et cependant tu as toujours travaillé parallèlement plusieurs médiums. Que peux-tu dire des différents médiums que tu utilises ? Quel intérêt trouves-tu en chacun d’eux ? Ma pratique actuelle a beaucoup évolué et le dessin y reste très présent. Longtemps, j’ai distingué dessin et peinture. Je dirais qu’à présent ils sont un peu mélangés. En Bretagne, pendant le confinement, j’ai dessiné des araignées de mer au crayon noir aquarelle. J’ai ainsi obtenu un effet humide, glissant, sur lequel j’ai pulvérisé un peu d’eau pour représenter, par une sorte de mouchetage, les pics et les creux de la carapace de l’animal. Je tenais absolument à restituer cette carapace qui permet à l’araignée d’imiter les algues et d’être parfaitement camouflée dans son environnement. Je mélange ainsi les techniques : ce n’est jamais tout à fait du dessin ni tout à fait de la peinture. Mon travail est techniquement solide, mais j’ai paradoxalement besoin de ne pas être complètement rassuré. Changer les paramètres provoque un glissement pictural souvent salutaire. Cela me déstabilise et me pousse à aller plus loin dans la recherche. Lorsque je peins une toile avec une matière extrêmement liquide, par exemple, je ne peux pas travailler avec un chevalet : je dois poser la toile à plat, la travailler comme une aquarelle. Cela donne naissance à des tableaux très spontanés et parfois très réussis. J’ai aussi expérimenté le papier polyester – un plastique glissant – afin d’obtenir un rendu très lisse. À l’inverse, j’ai réalisé une série de dessins sur des cartons légèrement abrasifs afin d’obtenir une matière plus épaisse, presque picturale. J’aime travailler dans une instabilité permanente : elle me stimule autant qu’elle m’amuse. Je sais aussi que je maîtrise techniquement les outils pour y répondre.

Une telle prise de risque induit nécessairement des échecs. C’est certain, mais les échecs sont souvent utiles : ils permettent de progresser. Je peux conserver un tableau inachevé dans l’attente d’une solution. J’ai également détruit des œuvres lorsque j’estimais que l’énergie nécessaire pour les « remonter » serait supérieure à celle déjà fournie pour créer la toile.

Tu peignais encore des *Piscines* lorsque tu as commencé à peindre des *Émeutes*. Comment expliques-tu cette proximité dans le temps pour deux séries qu’apparemment tout oppose ? En effet, je les peignais absolument en même temps. Les *Émeutes* constituent une série assez courte, qui s’est ensuite prolongée à travers d’autres séries tout aussi sombres, telles que les *Masques à gaz*, ou les *Mangeurs*. Je ne voulais surtout pas être le peintre « des enfants dans des piscines », comme Pierre-Joseph Redouté fut le « peintre des roses ». Cependant, les *Piscines* ne traitent pas d’un sujet anecdotique. J’ai probablement en moi une angoisse, une violence, que je ne pouvais pas totalement exprimer dans cette série. J’ai toujours été émerveillé par mes enfants et je ne pouvais pas les associer à la noirceur du monde. Alors oui, je peignais ces séries en même temps, probablement parce que, comme tout être humain, j’ai plusieurs visages...

Dans tes tableaux les plus sombres, ton coup de pinceau est souvent très violent, jusqu’à effacer le sujet... Quel est ton rapport à l’abstraction et à la violence du monde ? J’ai parfois traité les *Mangeurs* comme des charognes. Le corps courbé sur ce qu’ils dévorent, les mains portant à leur bouche des éclats de peinture, leurs visages à peine identifiables. Certaines toiles sont proches de l’abstraction, mais ce n’en est pas. Pour moi, une peinture abstraite ne se rattache à aucune réalité, ce sont des taches, de la texture. Ce n’est jamais mon propos. Quand je peins parfois violemment, c’est pour mieux révéler mon sujet, pour mieux faire corps avec lui. Je ne me fais aucune illusion : je suis un peintre plutôt privilégié puisque j’ai la possibilité de peindre. Cependant, même si je ne les vis pas, je ne suis pas insensible aux souffrances humaines. Mes tableaux en sont le reflet. Peindre les *Masques à gaz*, les *Émeutes*, les *Cortèges*, ce n’est pas neutre. Delacroix n’est jamais monté sur une barricade, cela ne l’a pas empêché de peindre *La Liberté guidant le peuple*.



Christophe Abadie, *L’Oiseau*, huile sur toile, 50 × 40 cm, 2012

Tu disais qu’il t’arrive de reprendre un tableau longtemps après l’avoir commencé. Peux-tu préciser ce processus de travail ?

C’était particulièrement vrai à une époque, mais j’ai depuis évolué. J’ai quasiment fini tous les tableaux que j’avais commencés récemment, dans les six derniers mois. Je les tiens, je sais que je les tiens. Ils seront terminés dans le mois. Auparavant, certains tableaux me résistaient parfois plusieurs années! Lorsque je ne trouve pas la solution à l’équation posée par une toile, je la retourne et je l’oublie quelques semaines. L’âge aidant, l’expérience aussi, je m’aperçois qu’aujourd’hui, je parviens plus facilement à conserver et à utiliser l’énergie du début lorsque je la reprends. Il m’arrive parfois cependant de rejeter certaines œuvres. Récemment, à l’occasion d’un déménagement, j’ai passé en revue toutes les œuvres que j’avais conservées. À la vue de certaines d’entre elles, j’ai éprouvé une frustration : je constatais qu’elles n’étaient pas abouties, que j’aurais dû les pousser plus loin. Plus jeune, dès que je parvenais à un résultat, je prenais peur et je me bloquais. Il faut de l’assurance pour aller plus loin. Et avec le temps, cette assurance est venue. Cependant, j’ai rejeté certains de mes tableaux, j’en ai même détruit.

À l’inverse, ta peinture t’a-t-elle parfois procuré de très grandes joies ?

Bien sûr, mais ce n’est jamais une joie pure. Dans mon atelier, je suis heureux de peindre. Je travaille beaucoup, je questionne continuellement ce que je peins. Cette tension permanente est souvent épuisante. Et puis, de temps en temps, il y a ce que j’appelle « les petits miracles » : ces instants où, subitement, tout s’aligne, où j’obtiens ce que je recherchais, parfois même au-delà. Alors oui, là, je suis content. Ce n’est pas de la joie – le mot serait trop fort –, mais je ressens une véritable satisfaction. Les jours de vernissage, c’est autre chose. Naturellement, les compliments me touchent, mais ils me dérangent aussi. C’est ma nature. Le syndrome de l’imposteur sans doute...

Tu réalises des œuvres dans des formats différents. Comment joues-tu sur les formats ?

Je rêverais, comme un lieu commun du contemporain, de travailler toujours le même format pour accrocher une exposition d’œuvres parfaitement alignées, mais non... En réalité, lorsque j’expérimente un sujet, j’ai besoin de varier les formats. Cette diversité me permet de l’interroger en profondeur et de l’aborder sous différents angles.

Pour rebondir sur la contemporanéité : comment te sens-tu dans cette époque ? As-tu le sentiment que ta peinture est en phase avec l’époque actuelle ?

Je n’en sais rien et je m’en moque un peu. Je sais maintenant ce que je veux faire et je le ferai jusqu’au bout, sans me préoccuper de la mode ou des tendances. J’ai toujours eu le sentiment de faire une peinture qui *flirte* avec le classique, mais qui, en réalité, ne l’est pas. C’est une peinture qui demande un regard attentif, et qui va au-delà de l’apparence immédiate. Les *Piscines* ne sont pas uniquement des enfants qui jouent dans une piscine...

Ta peinture est pour moi un miroir de notre époque. Les *Émeutes*, les *Mangeurs*, les *Homards*, les *Cortèges*... tout cela dit beaucoup sur notre présent.

Avec les *Cortèges*, j’ai touché quelque chose. Ils portent une dimension universelle et, en même temps, une proximité, une actualité.

Ta peinture est pertinente, j’y vois une cohérence. Quand tu peins des homards ou des araignées de mer, tu ne choisis pas n’importe quel animal : il s’agit d’animaux avec des carapaces et des pinces – des formes certes belles –, mais également une armure et des armes, une apparence un peu agressive. Je vois une analogie entre tes *Masques à gaz* et tes animaux à carapace. Au premier regard, tes sujets semblent être des prétextes à la peinture, ils semblent n’avoir été choisis que pour leur esthétique, pour leur simple apparence formelle. Mais, dans le fond, tes sujets ne sont pas très éloignés : ils évoquent toujours une forme d’inquiétude face à la brutalité du monde. Même tes *Piscines*, aux enfants joyeux et aux couleurs lumineuses, représentent des corps éclatés, aux visages parfois déformés ou effacés. Je ressens une violence faite aux



Christophe Abadie, *N°5*, 2010, techniques mixtes sur papier, 42 × 30 cm

corps. Aussi, cette lecture inquiétante de ton œuvre m’amène à te poser une dernière question : quel est ton rapport à la vie, à la mort ?

Douloureuse question... Ayant fréquenté un lycée jésuite, je me suis longtemps interrogé sur la religion, avant que la vie ne fasse de moi un épicurien athée. Mais un homme est toujours la somme de ce qu’il a été, et je suppose qu’il en subsiste quelque chose. J’éprouve du respect pour ceux qui puisent dans la foi la force d’affronter le monde, mais ce n’est pas mon cas. Je ne suis pas malheureux, ma famille est une force, et je crois qu’il faut vivre pleinement le moment présent. Tout se passe ici et maintenant. L’idée de la finitude des choses a pu faire naître chez moi une forme de désespérance qui se ressent probablement dans ma peinture. La violence sous-jacente de mes tableaux me permet d’exprimer la noirceur du monde, mais également mes propres ombres. Paradoxalement, elle me permet aussi de préserver une forme d’allégresse. Oui, ma peinture est un exutoire, c’est ma colonne, elle me donne de l’espoir, elle me permet de rester debout !

Je ne sais pas si le terme te semble juste : ta peinture est-elle pour toi une forme de purgatoire ?

Le mot est fort ! Mais oui, probablement. Lors de vernissages, des personnes me demandent parfois : « Comment pouvez-vous être aussi sympa, aussi souriant, et peindre des sujets aussi sombres ? » Je crois que c’est la force de la peinture et de l’art en général. Ils aident à vivre. Et c’est beaucoup.



Christophe Abadie, *Le Goulu*, 2010, huile et aérosol sur toile, 81 × 65 cm. Collection privée

Quand la lave humaine sommeille dans les profondeurs bloquées

Christian Noorbergen

Christophe Abadie crée des êtres de très haute présence. Il peint les humains comme des squelettes d’humanité perdus dans l’immensité, infimes herbes folles qui s’agitent aux vents du monde. Faits de poussières d’âme et riches d’éternelle errance, ces êtres du mouvement jamais ne s’abandonnent à l’infini de leurs manques : ils marchent et ils avancent. Ils mettent l’immobilité en déroute. Ces corps d’humanité, à la beauté tragique, s’aventurent dans l’opacité illimitée de l’univers. Chargés d’inépuisable énergie, ils ne peuvent disparaître. Au creux intime de leur fragilité, ils vivent d’art et de mémoire. Parfois surgit l’éternelle inguérissable enfance, qui sauve l’indifférente modernité de ses bassesses. Des allures de vie abandonnée gisent parfois dans l’herbe, dans une lumière adoucie, et ressemblent à des madones. De fait, la peinture seule palpite, quand la création vole à la mort-vie ses lambeaux d’être.

Chez Christophe Abadie, pulsions de vie, geysers de signes graphiques et mêlées chromatiques se confondent et s’étreignent. Vêtues d’espace et de peinture, ses semblances mouvantes apparaissent et disparaissent sur fond envoûté d’abîme et de chaos. Temps arrêté d’instant privilégiés. Peinture chargée, souple, respirante, complexe et lumineuse, dans la passion partagée du ciel et de la terre.

Le corps innombrable est le magique territoire d’art de Christophe Abadie, quand un être infini traverse le vide grand ouvert de la modernité. Servantes d’un rite inconnu, et vibrantes comme des presque riens, ses créatures anonymes n’ont pas de visage. Elles vivent toutes le sacrifice absolu de nos apparences, et leur procession d’irradiante présence charnelle est notre épreuve.

Ici, la lave humaine sommeille dans les profondeurs bloquées, et des éruptions d’art creusent des trous dans la peau des choses. Et des corps peints naissent de ces trous. Arrachés au néant, ils se moqueront du beau jusqu’à la fin des temps, et les taches aveugles du mental profond, secrètes et telluriques, prennent enfin leur envol. Au-delà du corps insaisissable sont les lointains vécus du corps : ceux du dedans, projetés à vif dans l’ailleurs du monde.

Christophe Abadie peint admirablement la genèse érectile des corps, et leur festive allure éruptive. Et il sait s’arrêter à temps. Jamais il ne sature la vie sauvage des signes, et jamais il n’éteint l’énergie incandescente de ses couleurs habitées. Riche d’oxygène mental, chaque œuvre respire royalement.

Peinture de haute densité, chargée d’élan et de pudeur, de ciel lointain et de boue ancienne. Corporéité artistique marquée d’abstraction sensuelle, et riche de chaude épaisseur vitale. En elle, en effusion pâteuse et tressillante, s’enfouit la chair lointaine qui semble sourdre du profond de la toile, comme si l’humain pénétrait la terre.

Christophe Abadie délivre les regards de ce qui meurt étouffé dans la pauvre conscience collective. Chez lui, l’émotion, comme une exécution, est capitale. Des crispations de matière, dans la touche si sensible de sa peinture, signent la présence agissante et retenue des meurtrissures vitales. Mais la brutalité des couleurs, comme le sang, s’est retirée.

Majestueux et magistral, l’art de Christophe Abadie naît d’une formidable puissance d’impact et d’un miraculeux dénuement spatial.

The World Whispers, Painting Sings

Pierre Lamalattie

Not many artists enjoy both maturity and a commitment to constantly discovering new things, but Christophe Abadie is a member of their rare breed. I happened upon his work for the first time about fifteen years ago, and I’ve eagerly awaited every one of his shows since. There is something truly unique about him—something difficult to explain. The words that come to mind when I try are: authentically artistic. These days the word “art” covers an increasingly diverse range of practices. As a result, it’s not always easy to know exactly what the word really means. But with Christophe Abadie, there is no question: he takes us straight to the heart of the continuously unfolding adventure known as painting.

It’s first and foremost a question of temperament. Christophe Abadie is kind and friendly with people, but behind the cordial façade, something suggests an anxious or even melancholy personality and a gnawing ambition to take his painting to great heights. Born in 1964 to a manufacturing family, young Christophe watched as the 1970s energy crisis sank the family business. At a time when most people looked to the future eager for progress, Abadie had already begun to understand that regression was also a possibility.

When he was twelve, his parents enrolled him at a Jesuit school. There he rubbed shoulders with boys eager to succeed, and the institution pushed them hard in that direction. Christophe could tell that was what they expected from him as well, and it made him feel sad and out of place. As a result, a silent revolt developed in him and became a recurring theme in his life, coming up time and again. And yet, though he may have been impervious to the drive to succeed in the tritest sense of the word, he was influenced by religious themes, like Jacob’s Ladder and the Crucifixion, to which his compositions often quietly allude.

As a teen, he pinned a poster of Hieronymus Bosch’s *Garden of Earthly Delights* to the wall in his room at his parent’s house—a commonality with the glum Philip II of Spain, who kept a Bosch on the wall of his otherwise bare cell. Over time, Christophe grew increasingly interested in painting, exploring the work of many of its masters: Goya (and his engravings), Max Beckmann, Germaine Richier, Caspar David Friedrich, William Turner, and more. In the end, his interests led him down the wrong path, far from the career his parents wanted for him. Instead, he enrolled at the Ecole des Beaux-Arts, where he joined the studios of Vladimir Veličković and Abraham Hadad.

Of all the artistic communions that marked Abadie’s youth, one painter stands out: Titian, in his final years. The Venetian master lived to a ripe old age, and toward the end of his life, his style changed dramatically. He began painting with a focus on materiality, often deftly using his thumbs to layer paint. Studying these paintings helped Christophe Abadie truly understand the importance of pictoriality. They taught him that nothing is as important to

the art form as a certain harmony of shapes. Over time, Abadie’s registers evolved and became more diverse, of course, but the desire to let the materials vibrate and bring out the music in his work persists.

His early works feature admirable glissandos that reveal the expressive movements of his brushes. Then his range expands. Mysterious glazes and shading appear in some places, but he more often relies on rough finishes to give them a tough or even harsh feel. He also likes to vary his canvases, playing on the differences in absorbency and texture, from smooth to coarse. He often alternates between painting and drawing, a form that sometimes seems to access his inner life and flair for improvisation more directly. Abadie varies formats, combining small, intimate pieces with large-scale works that provide room for his broad gestures and give the viewer the impression they’re immersed in the painting. In short, Abadie is in his element in the studio. He slowly feels his forward, or lets loose, tries, looks, returns, starts over, and perseveres. He often recreates the same composition a number of times, endowing each version with a delightfully different charm. There is something profoundly experimental about Abadie’s work. It is an embodied form of art.

One notable characteristic of Abadie’s career is that has included a series of fundamental crises and radical doubts. Committed to practicing the cruel art of self-criticism, Abadie regularly experiences extreme misgivings about his own talent, including periods when he considers giving up on painting altogether. To make matters worse, conceptual painting was, for some time, the more popular vein in art, making it even more difficult for many figurative artists to shake their doubts. And yet, for Christophe Abadie, these solitary periods are also times of in-depth study and decisive breakthroughs.

Following the enthusiasm of his Beaux-Arts years and a period he spent teaching as part of France’s international youth service initiative, Abadie experienced his first rough patch—or rather, a long span of time during which he groped his way forward plagued with doubt. But the end result, in 2004, was a series of flamboyant pieces devoted to one of his preferred themes: swimming pools. During those years, he also became a keen observer of trends in the world of contemporary new figuration. His taste drew him toward the works of artists like Peter Doig, Cecily Brown, Joan Mitchell, Wayne Thiebaud, Barceló, Michaël Borremans, Mimmo Paladino, Ronan Barrot, and Edwige Fouvry in particular.

In 2009, he was lucky enough to meet gallery manager Jean-Michel Marchais, with whom he went on to develop a fruitful professional relationship and invigorating friendship. He also came to have enriching relationships with the gallery’s other artists. Then, in 2016, a family tragedy impacted his view of the world. Together, over the course of several years, these events led

him to expand the themes featured in his work. From then on, Abadie began incorporating into his work a heightened awareness of our existence and its often-tragic nature. One prime example is his unforgettable *Émeutes (Riots)* series, where the protagonists’ violence rivals only with their confusion. During this period, he also regularly turned to drawing. With his creative practice growing, he set up a second studio in Brittany. Some of the themes he began including were directly inspired by his new surroundings, like the old walnut tree and the ocean’s depths.

It’s always difficult to make out a true subject or explicit scene in Abadie’s paintings. He invests the liminal space where people’s interests and preoccupations remain vague and ambiguous. He is uninterested in the obvious actions everyone else notices. He doesn’t paint pieces that tell stories, relate events, or encapsulate situations. Instead, he focuses on the lost moments we typically ignore, moments that are meaningless in our practical, everyday lives. And yet, by slowing down to depict them with his artistic sensibility, Abadie shows us that these moments are the very fiber of our existence. This is especially true when it comes to his characters on strange skiffs who seem to have come straight out of a dream. And for the men he paints lost in huge trees they climbed into via frail ladders, not to mention the heads he paints

like still lives in the style of Géricault. These themes tied to the imperceptible world place Abadie firmly within the framework of figurative renewal.

In his most recent work, Christophe Abadie deepens this approach. Many of the pieces feature a number of characters interacting with one another, though they often remain lost in thought, as if only partially or fleetingly aware of their own existence. The increased number of figures in his work also lends remarkable multidirectional energy to his compositions. The processions and dinners Abadie depicts are veritable explorations of these situations from everyday life. The most striking series is, without a doubt, the one that captures several children and teenagers. They fight or play together, testing boundaries and experimenting with their still unshaped lives. It is clear that this particularly sincere series draws upon the artist’s own childhood, with its share of trauma, fun, and friendship.

Christophe Abadie is a painter who has harnessed his powerful yet subtle pictoriality and used it to share his unique understanding of the fleeting, uncertain moments that make up the background of our existence.

Painting Life, Preventing Erasure

Christophe Abadie & Luis Belhaouari

Interview with Art History Professor Luis Belhaouari (IESA, Institut d’Études Supérieures des Arts)

LUIS BELHAOUARI It’s not always easy for an artist to talk about their work. And yet, their view is important because it helps us to better understand, or at least better grasp their intentions. So let’s just have an informal discussion. My first question is: What is your earliest art-related memory?

CHRISTOPHE ABADIE It’s an engraving by early-nineteenth-century caricaturist Louis-Léopold Boilly titled *The Oyster Eaters*. It hung in the entryway of my paternal grandmother’s apartment. Its grotesque style fascinated me: the cluster of swollen, voracious men devouring rather than eating their oysters. It had a big influence on me and, when I started drawing, it became a point of reference.

Another important work comes to mind as well. My brother had a really nice book about Hieronymus Bosch and *The Garden of Earthly Delights* in his room. It fascinated me. One day my parents brought me back a poster of the painting from a trip to Spain. It wasn’t as big as the original, but it was at least ninety centimeters wide. I was twelve or thirteen years old. I used thumb tacks to hang it above my bed and studied it every night. It depicted imagination, waking dreams and nightmares, an abundance of extremely precise details. It’s a fairly busy painting, and I like that. The title is cheerful, but the feeling it creates is more strange than happy. It’s both fascinating and worrying. Behind the ostensible paradise lies the hell of reality. The piece played a pivotal role in my desire to become a painter.

Your interpretation is very interesting, and it ties into your own work, which, for me, focuses on dreams and nightmares. Do you remember your first major piece?

My first painting? I was already nineteen. I don’t remember if I kept it. It was a relatively large piece, which I painted after meeting an eccentric man with a huge dog on a café terrace. I wanted to capture it, to freeze the guy in place on the canvas. In my memory, it was a pretty strange painting, a bizarre composition that I would struggle to explain today.

So you already had a taste for the unusual... Which artists and works are on display in your imaginary museum?

That’s a big question. My museum would be enormous, with three separate wings for older works, modern, and contemporary art! All jokes aside, the museum in my head changes alongside my work. Sometimes I uncover affinities with artists whose work I’ve always liked without imagining that some day a shared sensibility would create such strong ties between us. While working on the *Cortèges (Processions)* series,, I realized that I’d become particularly fond of German romantics, and especially Caspar David Friedrich. I’d always admired him, but he wasn’t really a part of my personal pantheon. The way Friedrich sees people, their solitude. I’m thinking, of course, of his most famous painting, *Wanderer Above the Sea of Fog*: a man at the top of a hill overlooking a vast

landscape, but terribly alone in a natural world whose size and power dwarf his existence. A man viewed from behind so we can’t identify him—a man who could be any one of us. Friedrich didn’t inspire the *Cortèges (Processions)* series; I started it without thinking about his work. But one day, while I was working, I remembered his paintings, and then I could see the affinities.

There’s Turner too, of course! A fascinating painter. His ability to create pieces that remain figurative while getting as close as possible to abstraction. To be more precise, Turner has this ability to create figurative works through an abstract approach, and that really speaks to me. Turner can layer and scumble in his figurative painting—and the painting still holds up! Better still: it adds new strength and coherence to the work. His drawing is also sublime, his watercolors with colored pencil, lines that sparkle. I’m incredibly moved every time I see one of his works.

Let’s discuss your studies now.

After high school, I went to a prep school that prepared students for art school entrance exams. Our drawing teacher was a pretty unusual character. He had a lot of acquaintances in the circus and dance worlds, where he recruited his models. They never kept still while posing for us. “Figure it out!” he’d say. I’d use huge rolls of brown paper, ink, and sponges. It was fun, but it was also incredibly educational. I quickly realized that, compared to the other students’ work, mine exuded a certain tension: I knew how to capture the energy of movement. I clung to that. I’d found my path. I finally felt legitimate.

I started at the École Nationale des Beaux-Arts de Paris in 1985. What I remember most clearly from those years are the interactions between students—the collective effervescence that nourished both our thinking and our practice, a crucible of sorts that taught us how to enter the creative field, both theoretically and concretely. And, of course, time spent with my studio leader, the painter Vladimir Veličković, who had an enviable career. I earned my degree with distinction in 1989.

What did you do after leaving Beaux-Arts?

When I was done with school, I completed my compulsory military service stationed in Casablanca, Morocco, as a drawing teacher. When I got back, I kept painting and struggling to get my work out there, until I got my first solo show in 2002, in a gallery on Rue Quincampoix in Paris. When I finally saw my pieces hanging on the walls, I felt deeply disappointed. I even wondered if I should continue painting. I put down my brushes for a few months, until I really wanted to paint again. That’s when I started painting the *Piscines (Swimming Pools)* series, making my children my subjects. It was a rebirth of sorts for me. After *Piscines*, I moved on to more violent subjects: *Émeutes (Riots)*, then *Rescapés (Survivors)*, then I focused on food-based topics like flesh, meat, and devouring. The gallery manager who represented me at the time, Jean-Michel Marchais, gave me some advice: “Don’t hold back! Let it all out!” And those were the exact words I needed to hear.

I’d known for a while that I’d eventually have to confront the violence that fed my painting. We all have a dark side, and making art is an excellent way to explore it.

This is a really interesting angle for understanding your work. At first glance, *Piscines (Swimming Pools)*, with its cheerful subjects and bright colors, doesn’t seem to fit in the violent themes category. But I can see the ties. Your *Piscines (Swimming Pools)* depict quartered, flattened, and deformed bodies—just another way to exercise violence over them.

Probably. My painting is mostly about representing subjects under tension. And all types of tension include a form of violence.

I’d like to hear more about the different media you use. How did you first encounter them? How did you develop your grasp on them? And how do you get the most out of them?

I love technique! But I also know you can’t let yourself become a slave to it. Technique is only interesting when you’ve mastered it to the point you can forget about it. I’ve always experimented with mixed techniques. To be honest, I hate it when I feel like the paint is just gliding on; I don’t like things to be easy. I need to be challenged, so I change the rules to destabilize myself. I need the materials to fight me. As soon as I’ve completely mastered it, my painting feels lazy to me.

I’m afraid you’ve contradicted yourself. You began by explaining that technique is only interesting when you’re no longer at its mercy, but at the end you suggested that technique is only worthwhile if it resists mastery..

Yes, you’re right. But for me, you have to both master a technique and misuse it. I’m not content to simply passively use a technique. I need to experiment, to subject it to new constraints to create shapes and materials that I hadn’t yet imagined. I want to be surprised, astonished, intrigued, shaken, unsettled. I like borderline experiences. For me, technique has to be a battle: even when you’ve mastered the weapons, victory is no guarantee. You have to keep wading back into the fight. Technique is only useful when it forces me to think, to look at things in a new light. So the contradiction is only superficial. Understanding isn’t enough for me. I experiment a lot.

Which comes first in your painting, subject or technique?

I always start with a figurative pretext, but the materials create the result. So I’d say that the subject isn’t that important. But the reality is more complex: I create an image that embodies a subject, and the representation is figurative. In the end, subject and technique are intimately intertwined in my practice.

They’re the two driving forces, secretly connected. Neither can exist without the other. Sometimes technique comes first, when using a new process or material inspires a subject. But the opposite also happens: my vision for a subject, my obsession with getting as close to it as possible, can push me to discover a new technique or new combinations. Recently, I spent a lot of time on the *Cortèges (Processions)* series. I created paintings, drawings, and monotypes. At one point, I felt like my work was starting to flag a little, but when I tested a new approach, the series began to thrive again. By mixing powdered pumice stone into primer, I was able to create a surface that was as rough as emery cloth, but still very absorbent. This exploration took *Cortèges (Processions)* in a new direction, toward an eerie, foggy atmosphere.

Can your subjects be depicted using any medium and technique? In other words, do you feel like your media and techniques are interchangeable between subjects?

No, not at all. Since moving to Brittany, I’ve been drawing lobsters and spider crabs, which I sometimes catch myself. Facing the living model is what stimulates my crea-

tive practice. The critters are always squirming on my table! To capture the moment, I have to work fast. So I chose to use oil sticks on polyester paper—slippery surfaces—as if I were painting on oilcloth. My drawing is more fluid, and I’m pleased with the result. You have to know how to adapt your technique to your subject.

Photography plays a unique role in your creative process. Is it a medium you use often?

I use photography a lot, but I’m also extremely wary of it! For a long time, I refused to let myself be drawn to it. In the early 2000s, I felt like I’d reached a dead end: drawing only from my imagination seemed to be leading me in increasingly sterile circles. That’s when I started using photography.

In 2003, during a stay in Nîmes, I took pictures of my young children playing in a strikingly blue pool. It was the early days of digital cameras, and you could see the result immediately, which I found absolutely extraordinary! Their bodies appeared piecemeal, with the parts that were above the water remaining solid, while those that were beneath the surface seemed to be liquid. I saw completely abstract areas—diffracted and liquified by the water—among very figurative elements. And so much emotion. It spoke to me right away. That’s where the series *Piscines (Swimming Pools)* started.

Since I sometimes take my inspiration from other paintings, I occasionally incorporate “borrowed” photographs into my process. More recently, for *Cortèges (Processions)*, I wanted to develop the characters into individuals, and I thought of American photographer Dorothea Lange’s striking images of the impact of the Great Depression in the western United States. I adopted the subject of one of her photographs, which shows a man alone on a road with a bag on his back, moving into the distance. It perfectly embodied the theme I was looking to develop.

You say you started with drawing but now see yourself as a painter. Yet you’ve always used several media simultaneously. What can you tell us about the different media you use? What do like best about each of them?

My current practice has evolved considerably, and drawing is still very present. For many years, I separated drawing and painting. Now I’d say that they bleed into one another. During Covid-19 confinement in Brittany, I drew spider crabs in black watercolor pencil. It created a damp, slippery finish that I misted with water to create a mottled effect that captured the summits and valleys of the crab’s shell. I was deeply committed to rendering the shell, which allows the crabs to mimic algae and become perfectly camouflaged in their environment. I’m always combining techniques: it’s never just drawing or just painting.

My work is technically solid, but, paradoxically, I don’t like to be fully reassured. Changing parameters often creates a salutary pictorial shift. It destabilizes me and pushes me to keep looking. When I paint a canvas with a very liquid material, for example, I can’t work with an easel; I have to lay the canvas flat and work on it like a watercolor. Doing so gives rise to very spontaneous and sometimes truly excellent paintings. I’ve also experimented with polyester paper—a slippery plastic—to get a very smooth finish. Conversely, I once created a series of drawings on slightly abrasive cardboard—a thicker, almost pictorial material. I like working under perpetually unstable conditions: it’s both creatively stimulating and, quite simply, fun. I also know that I have the technical skill required to work with the different tools I choose.

Taking risks like that must sometimes result in failures. Definitely, but failure is often useful: it helps you improve. I can always keep an unfinished painting until

I find a solution. I’ve also destroyed pieces when I felt that the amount of energy required to “get them up to snuff” would be greater than what I put in to create them in the first place.

You were still painting the *Piscines (Swimming Pools)* series when you started painting *Émeutes (Riots)*. How do you explain the chronological proximity of these two series which appear to be total opposites?

That’s true, I was painting them at exactly the same time. *Émeutes (Riots)* is a fairly short series, which continues to run through other equally dark series, like *Masques à gaz (Gas Masks)* and *Mangeurs (Devourers)*.

I refused to be known as “the kids in pools” painter, like Pierre-Joseph Redouté was the “rose painter”. That said, *Piscines (Swimming Pools)* doesn’t feature an anecdotic subject. There’s likely some sort of anxiety or violence in me that I couldn’t fully express in that series. I’ve always been amazed by my children, and I couldn’t associate them with the darkness in the world. So yes, I painted those two series at the same time, probably because, like everyone else, there are several sides to me...

In your darkest paintings, your brushstrokes are often very violent, sometimes going so far that they erase the subject. What is your relationship to abstraction, and to the violence of our world?

I sometimes depicted the *Mangeurs (Devourers)* like carion birds—their bodies hunched over whatever they’re eating, hands bringing shards of paint to their mouths, their faces barely identifiable. Some of the paintings in the series get very close to being abstract, but they’re not. For me, abstract painting is untethered to any reality; they’re splotches and texture. That’s never what I’m doing. When I paint—sometimes violently—it’s to better reveal my subject, to do a better job of becoming one with it.

I harbor no illusions: I know I’m privileged to be in a situation where I can paint. That said, even though I’m not experiencing it, I’m not indifferent to the suffering of others. My paintings reflect that. Painting *Masques à gaz (Gas Masks)*, *Émeutes (Riots)*, and *Cortèges (Processions)* is anything but neutral. Delacroix never climbed onto a barricade, but that didn’t keep him from painting *Liberty Leading the People*.

You said earlier that you sometimes go back to a painting long after you started it. Can you share more about that process?

That was especially true at one point, but I’ve changed since. I’ve nearly finished all of the paintings I’ve started recently, in the last six months. I’ve got them figured out. They’ll be finished by the end of the month. But in the past, certain paintings would fight me for years! When I can’t work out the answer to the equation a canvas lays out, I turn it around forget about it for a few weeks. Lately I’ve noticed that, with help from age and experience, it’s easier to conserve my initial energy and call on it again when I go back to the piece.

That said, I do still sometimes reject certain paintings. Recently, during a move, I went through all of the works I’d kept. Some of them made me feel frustrated: I realized that they weren’t really finished, that I should have taken them further. When I was younger, whenever I attained a result, I’d get scared and freeze. You need self-confidence to keep going. And over time, I’ve developed it. But I have rejected some of my paintings; I’ve even destroyed a few.

What about joy? Has your painting ever brought you great joy?

Of course, but it’s not a pure sort of joy. I’m happy to paint in my studio. I work a lot, constantly questioning what I’m painting. The constant tension is often exhausting. And then, from time to time, there are what I call “little miracles”: moments when everything suddenly falls into

place and I get what I was looking for, or even more. So, yes, I’m happy in those moments. It’s not joy—the word would be too strong—but I feel real satisfaction. When I open a show, that’s a different feeling. Compliments are lovely, of course, but they also bother me. It’s just my nature. Imposter syndrome, probably.

You create pieces in all different formats. What do you get out of different formats?

I’d love to do the “in thing” in contemporary art and hang a show of perfectly aligned pieces, all in the same format, but no... In reality, when I experiment with a subject, I have to vary the formats. Their diversity helps me to explore the subject in depth and from different angles.

Speaking of the contemporary, how do you feel about the current period? Do you feel like your painting is in sync with our times?

I don’t really know—or care. I know what I want to do now, and I’ll do it until the end, regardless of trends. I’ve always felt like my painting flirts with classicism, but it’s not classical. My work demands an attentive gaze and goes beyond initial appearances. The *Piscines (Swimming Pools)* series isn’t only about children playing in a pool...

For me, your painting mirrors our times. *Émeutes (Riots)*, *Mangeurs (Devourers)*, *Homards (Lobsters)*, *Cortèges (Processions)* — they all say a lot about our present moment.

With *Cortèges (Processions)*, I tapped into something. The pieces are universal but at the same time personal and relevant.

Your painting is lucid and coherent. When you paint lobsters and spider crabs, you haven’t chosen just any animal; they’re animals with hard shells and pincers. The shapes are beautiful, yes, but these animals also have armor and weapons and a slightly aggressive appearance. I see an analogy between your *Masques à gaz (Gas Masks)* series and your crustacean works. At first glance, the subjects seem to be pretexts for painting; they seem to have been chosen for their aesthetic, for no more than their physical appearance. But when you look closely, these two subjects are quite similar: they both evoke concern about the brutal nature of the world. Even *Piscines (Swimming Pools)*, with its happy children and bright colors, depicts fractured bodies with faces that are sometimes distorted or erased. I can feel the violence exerted on the bodies. So this troubling reading of your work brings me to my final question: what are your feelings about life and death?

That’s a painful question... Having attended a Jesuit high school, I explored religion for many years before life turned me into an epicurean atheist. But a man is always the sum of everything he has been over the course of his life, so I imagine there must be some remnants. I’m full of respect for people who draw from their faith the strength to confront the world, but I’m not one of them. I’m not unfortunate. My family is a strength, and I believe that we must live mindfully in the present moment. Everything is happening right here and right now. The finite nature of things may have kindled in me a sort of despair that probably comes through in my painting. The underlying violence in my paintings helps me to express the darkness of the world, but also my own shadows. Paradoxically, it also allows me to preserve a sort of joy. Yes, my painting is an outlet. It’s my backbone—it gives me hope and keeps me upright!

I don’t know what you’ll think of the term, but would you consider your painting to be a sort of purgatory?

A strong word, indeed! But yes, probably. When I open a new show, people always ask, “How can you be so nice, so cheerful, and paint such dark pieces?” I think that’s the strength of painting and of art in general. They help us live. And that’s a lot.

When Human Lava Lies Dormant in the Depths

Christian Noorbergen

Christophe Abadie creates beings with a remarkably tangible presence. He paints people like skeletons of humanity lost in an immense void—inconsequential blades of wild grass blowing in the winds of time. In constant motion, these beings made of soul dust are bettered by their eternal wandering. They never yield to the magnitude of their hardship; they keep walking, moving forward, defying stillness. Endowed with a tragic sort of beauty, their human bodies roam the limitless opacity of the universe. Their boundless energy prevents them from fading into nothingness. In the most intimate hollow of their vulnerable existence, art and memory keep them alive. Every now and again, childhood emerges, eternally incorrigible, to save indifferent modernity from its baseness. Shadows of life abandoned sometimes lie in the grass, swathed in a gentle light that casts them as Madonnas. Here art steals tattered beings from living death, and the painting alone continues to breathe.

In Christophe Abadie’s work, survival instincts, geysers of graphic symbols, and clashes of color blend into one another in a seeming embrace. Adorned in space and paint, his moving specters appear and disappear against an enchanted backdrop of chasms and chaos. Time stops for singular moments. In a passion shared between heaven and earth, his painting comes to life: rich and supple, complex and radiant.

Countless bodies become a magical medium for Christophe Abadie’s art when an infinite being crosses the wide-open void of modernity. Servants of a mysterious rite, his anonymous creatures have no faces. Though they are little more than nothing, their presence is stirring. They all experience the absolute sacrifice of our appearances, and their dazzlingly carnal procession is our ordeal.

Here human lava lies dormant, trapped in the depths of the earth, and eruptions of art create holes in the surface of things. Painted bodies emerge from those holes. Wrested from the void, they will remain wholly indifferent to beauty until the end of time, and the blind stains of their deepest mental space, secret and telluric, finally take flight. Far beyond the elusive body lie its distant experiences—those that take place within—projected as is into the elsewhere of the world.

Christophe Abadie admirably paints the erectile genesis of bodies and their festive, eruptive allure. And he knows when to stop. He never saturates wild life with symbols, never extinguishes the incandescent energy of his embodied colors. Steeped in mental oxygen, every piece breathes regally.

His high-density painting is marked by momentum and reserve, by distant skies and ancient mud. It features an artistic corporeality of sensual abstraction embellished by a thick layer of vital warmth. Distant flesh delves into this trembling, lukewarm dough, rising up from the depths of the canvas, as if humanity were entering the earth itself.

Christophe Abadie offers up for us to see the things that die smothered in our collective consciousness. For him, emotion is as capital as execution. Tense materials stand out in his sensitive way of painting, alluding to the impactful yet restrained presence of terrible trauma. But the blood and brutal colors have withdrawn.

Christophe Abadie’s majestic and masterful talent takes shape at the crossroads of his powerful impact on viewers and the remarkable spatial paucity of his works.

P. 24
L'écart (The Gap)

The painting: I study it for a moment, listening to Lou Reed’s “Walk on the Wild Side”, then get to work.
A brush: wide, short, stiff, narrow, long, flexible, flat, tapered.
The material: oil paint, color confined to a tube that expands, an emulsion like cream, heavy or runny. Iggy Pop’s “I Am a Passenger”. I get to work.
I roughly depict a big cod tail on the canvas. Bowie, Ziggy Stardust, I use my fingers.
I measure the gap, take aim, it dodges, I persevere, it taunts me. Roller, brush, knife, spray can, pastels, my whole hand, hoarse Tom Waits. I scrape, squirt, layer, rub, and erase...
I place the painting on the ground: four sides, four angles of attack. I dance to Bashung’s “Comme un Lego”. I’m a shaman, my brush an incense burner that flies over the canvas, a spurt escapes the gesture, strident Shostakovich, everything moves faster as I forget myself.
This short moment of grace quickly fades, but the painting is still there. It won’t get away.
I turn off the music.

2010

P. 44
La mer (The Sea)

The ocean is a radical visual vastness, its surface by turns hostile and troubled or serene, swathed in a seemingly eternal peace. Its surface is home to ships, small boats, and other life-preserving vessels, but it is also a liminal space between two worlds—a place of cohabitation and solidarity, a refuge in a world that would literally devour us, a bit of solid ground on roiling waters, a fragile skiff in a storm.
The deep sea: mysterious, often murky and even worrying, with its strange myriad of flora and fauna, clinging with tendrils, byssi, and suction cups, slinking across the sea floor as we humans slink on dry land, or moving through three-dimensional space, slow and solemn, frenzied and busy, jerky and aimless, their arcs and circles unexpected yet surprisingly elegant. The pull of the depths... Everything about the ocean draws me to it.

2022

P. 72
Wounded Soldiers Helped

In this last series of drawings, I developed a hybrid technique, which I’ve always enjoyed doing. I combined line drawing on paper with a more pictorial approach using pencil and black-and-white ink washes on paper to create “drawing paintings”. I also incorporated oil sticks and a new medium: polyester tracing paper, which is often used in architecture. Drawing provides spontaneity and lends immediacy to transcribed emotions, while painting delivers rich color and a certain monumentality. The main subject—a wounded soldier receiving aid—is incredibly relevant today. I’d like to think that even in the most barbaric situations, despite violence and atrocities, some people are still capable of compassion, altruism, and solidarity that embodies the best of humanity. Maybe it’s naïve, but art has the power to embody utopian ideals.

2023

P. 76
Le noyer (The Walnut Tree)

Trees entered my pictorial world a few years ago through a strange door. I was going through a sad time following the loss of a loved one, and I’d stopped all my pictorial work to seek refuge in the countryside, where I have a house. A majestic old walnut tree that I had saved from ivy’s clutches a few years earlier helped me to get back on my feet.
Every morning, after my restless night, the beauty of that tree stood out against the dawn sky, framed by my kitchen window. It restored my zest for life. Naturally, as soon as I felt like drawing again, the walnut tree was my first subject. Ever since, it’s been a faithful companion, an ever-present subject in my paintings, and a reflection of my mood.

2019

P. 108
Vases canopes (Canopic Jars)

Un simple terracotta jar placed before me to draw and from which escape my urges, fears, fantasies, nightmares, joys, and pains—all my inner workings. Like the Canopic jars of Ancient Egyptian tombs.

2018

P. 140
Cortèges (Processions)

Humans on their feet, near or far, few or many, assembled or dispersed, unhurried or rushed, empty-handed or weighed down, ignorant or informed, destitute or just poor, but always inhabited by a drive to keep going. They pass by and we know nothing about them.
Few recognizable settings, just a floor sometimes, and more importantly, a dizzying, often cloudy, sometimes threatening sky overhead that amplifies the perceived vulnerability of these people whom we imagine far from shelter. Where are they going? Perhaps they say something about all of us—the fragility of our journey, of the course of life. And yet we remain standing, we continue to flail, we keep going.

2023

Anthropisme

My inner tropisms always lead me back to humanity, to the anthropomorphic—a truth made clear in the portmanteau title “Anthropisme”.

Pour Olivier, mon frère, toujours et à jamais.
Un grand merci à Aude, sans qui ce livre n’aurait pas existé.
Merci à Félix et Raphaëlle, mes modèles pendant de longues années et qui ont supporté – dans tous les sens du terme – leur papa artiste...

Merci à tous les autres, la famille, les amis.
Merci à Cyril Guernieri, directeur éponyme de sa galerie, pour son soutien depuis 2021 et particulièrement sur ce projet. Mes remerciements à Pierre Lamalattie, Luis Belhaouari et Christian Noorbergen pour leurs regards acérés sur mon travail.

Et merci à l’équipe des éditions Odyssée, Camille, Gilles, Baptiste, John, Christophe, pour leurs compétences, leur bienveillance et leur énergie au service de cet ouvrage.

ODYSSÉE

DIRECTION ÉDITORIALE
Camille Gallet & Gilles Cargueray

DIRECTION ARTISTIQUE
BureauAtlas

PRÉFACE
Pierre Lamalattie

TEXTES
Christophe Abadie, Luis Belhaouari,
Christian Noorbergen

TRADUCTION VERS L'ANGLAIS
Maren Baudet-Lackner

RELECTURE
Catherine Guichardon

DIRECTION TECHNIQUE
John Briens

PHOTOGRAVURE
Christophe Boënnec – Escourbiac l'imprimeur

ISBN 978-2-494767-51-5
Prix 45 €

Dépôt légal
Février 2026

Imprimé en France sur les presses d'Escourbiac l'imprimeur, en janvier 2026.

Éditions Odyssée
258 rue Marcadet
75018 Paris
editionsodyssee.com

© Christophe Abadie, pour les œuvres reproduites
© Éditions Odyssée, 2026 pour l'édition

Avec l'aimable soutien de la galerie Cyril Guernieri

