



Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes
63 Boulevard Besson Bey | F-16000 Angoulême
tél : +33(0)5 45 92 87 01 | e-mail : frac.pc.angouleme@wanadoo.fr
www.frac-poitou-charentes.org



Rémy Hysbergue

*D'ici on pourrait croire
que la vue est imprenable*

Exposition du 25 septembre au 12 décembre 2009

FRAC Poitou-Charentes
63 Boulevard Besson Bey
Ouvert du mardi au samedi : 14h-19h
Entrée libre

Visites accompagnées pour les groupes et les scolaires sur rendez-vous
Centre de documentation : ouvert sur rendez-vous

www.frac-poitou-charentes.org

documents
mots-clefs recherches
dossier enseignant pour la classe
relais pistes d'exploitation
d'accompagnement
ressources informations
notions

Contacts FRAC Poitou-Charentes : 05 45 92 87 01
Service médiation : **Stéphane Marchais** | smarchais.frac.pc@orange.fr
Céline Redonnet | credonnet.frac.pc@orange.fr
Chargée de mission service éducatif DAAC : Anne Amsallem

SOMMAIRE

Réflexions autour de l'exposition

De l'intérêt du titre pour aborder l'œuvre

- le plaisir rétinien
- le jeu de l'expérimentation
- la relation au temps

Quelques références artistiques de Rémy Hysbergue

Quelques mots-clés pour interpréter l'exposition

Questionnements

Quelques pistes d'exploitation en lien avec l'histoire de l'art

Références iconographiques

Quelques textes...

- Ovide, *Les métamorphoses*
- Lou Andréa Salomé, *À l'école de Freud, journal d'une année 1912-1913*
- Hegel, *Esthétique*, I
- Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*

Quelques titres d'œuvres de Rémy Hysbergue

Visuels des peintures Rémy Hysbergue

Plan d'accrochage - Salles d'exposition du FRAC

D'ici, on pourrait croire que la vue est imprenable

Rémy Hysbergue est un peintre français né en 1967. Il vit à Paris et enseigne à l'ESADSE (École Supérieure d'Art et de Design de Saint-Etienne).

Formé à l'ENSAD (École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs), Rémy Hysbergue peint depuis plus d'une dizaine d'années. Il travaille par séries, chacune d'elle vise à épuiser une problématique à travers l'expérimentation picturale. Son travail très riche s'inspire de l'histoire de la peinture mais aussi d'autres domaines artistiques, tels que le graphisme, la mode ou le design.

Depuis 2000, ses œuvres ont été présentées en France et à l'étranger. En 2009, il bénéficie d'une double exposition au FRAC Auvergne et au FRAC Poitou-Charentes. Un catalogue monographique a été publié à cette occasion.

L'exposition au FRAC Poitou-Charentes, *D'ici on pourrait croire que la vue est imprenable*, propose un panorama des douze dernières années d'activités de Rémy Hysbergue à travers une centaine d'œuvres.

Réflexions autour de l'exposition consacrée à Rémy Hysbergue

Le titre de l'exposition évoque une « **vue imprenable** ». D'ordinaire, cette expression est utilisée pour un paysage, un panorama exceptionnel, ouvrant sur une « vue » particulièrement dégagée, au-dessus de notre monde clos quotidien. Une vue imprenable est une vue qu'aucune limite ne vient entraver, un horizon s'étendant à perte de vue. Imprenable, au sens d'infini, d'inépuisable.

Ici cependant, il ne s'agit pas de nature mais d'art. Que signifie alors une « **vue imprenable** » en ce sens ? De quelle vue parle-t-on ? Est-ce d'ailleurs de vue ou de vision dont on parle ?

Cette première piste de réflexion est d'ailleurs renforcée par le « **d'ici** ». Ici, mais où ? Quel est le meilleur point de vue pour appréhender le monde qui nous entoure ? Est-il le même pour tout le monde ou varie-t-il en fonction de la perception de chacun ?

On peut aussi penser cet « ici » par rapport à la « mise en scène » de l'exposition qui interroge la notion de perspective et de point de vue. Dans les salles du bas, le parcours de l'exposition nous fait découvrir petit à petit des fragments de l'œuvre de Rémy Hysbergue. Les œuvres sont présentées de manière dense uniquement sur certains murs, les autres espaces restés vierges offrent un espace de respiration au spectateur. Le mur à l'extrême droite propose un accrochage dense dit « classique » façon salons du Louvre au XVIII^{ème} siècle.

La monumentalité d'une partie de l'accrochage place le spectateur au pied du mur. Il se retrouve, en un regard, face à l'abondance et l'éclectisme de l'œuvre de Rémy Hysbergue.

L'accrochage singulier choisi pour cette exposition est lié aux questionnements développés dans l'œuvre de l'artiste ; le positionnement du spectateur face à une œuvre d'art étant une thématique récurrente dans son travail.

**« Ne monte pas trop haut, ne descend pas trop bas,
le meilleur coup d'œil sur le monde est à mi-pente » Nietzsche, *Le gai savoir*, 1882**

Lorsque l'on monte sur la mezzanine, notre regard sur l'exposition est modifié. D'un côté, la vision d'ensemble offre un panorama sur l'espace qui englobe la totalité des œuvres. De l'autre, l'espace vierge peut permettre au spectateur d'appréhender l'architecture du FRAC.

La mezzanine évoque un belvédère qui, étymologiquement, désigne l'endroit d'où « la vue est belle », un point de vue pour observer un panorama. La mise en scène de l'exposition pourrait être interprétée comme une métaphore de la perspective unifocale. Y-a-t-il un unique point de vue pour voir le monde ?

De ce point de vue, la vue est réellement « **imprenable** », puisqu'elle découvre enfin un horizon sans limite, où les œuvres sont toutes (ou presque) visibles. Mais le sont-elles réellement ? Est-ce la bonne distance, le meilleur point de vue pour appréhender l'œuvre de Rémy Hysbergue ?

« **Imprenable** » peut aussi décrire ce qui est accessible, mais que l'on ne peut jamais prendre, une sorte de mise à distance irréductible qui subsiste toujours entre le spectateur et l'œuvre. Elle est là, devant nous, offerte à notre vision, et pourtant elle se dérobe toujours, impossible à enserrer. « **On pourrait croire** » mais... Si la vue est imprenable en ce sens c'est bien parce que prendre et contempler appartiennent à deux registres distincts. Prendre c'est attirer à soi un objet pour supprimer la distance qui nous en sépare. Contempler au contraire c'est jouir de la simple vision de l'objet en le maintenant à distance de soi. De cette distinction, Kant concluait que le plaisir esthétique est un plaisir désintéressé, indifférent à l'existence de l'objet. L'appréhension, qui est au centre du jugement esthétique, consiste bien à prendre avec soi de façon intellectuelle ce qu'on ne peut pas prendre de façon physique.

De l'intérêt du titre pour aborder l'œuvre

Cette exposition présente un regard sur douze années de travail de Rémy Hysbergue, à travers la présentation d'une centaine d'œuvres. L'artiste travaille par séries. Chacune vise à épuiser une thématique à travers l'expérimentation picturale.

Chaque série est nommée par un titre, souvent décalé. Chaque œuvre porte le nom de la série et un numéro, qui définit la place de l'œuvre dans la série. Le nombre d'œuvres par séries est très variable.

Quelques grandes thématiques se retrouvent dans les séries de Rémy Hysbergue :

- **le plaisir rétinien (*Surtout vu d'en bas, Ravissement, Pour voir*)**. Celui-ci est en effet essentiel : l'artiste est satisfait si le spectateur éprouve un certain plaisir, au premier regard, à regarder les œuvres. Ensuite, libre à lui d'y chercher un message...
 - **le jeu de l'expérimentation (*Distractions, Interlude, Extra, Étendues*)** évoque le plaisir de peindre, d'étaler la couleur sur la toile, de jouer avec la matière et avec les dégradés de couleur.
 - **la relation au temps (*Pour l'instant, Laps*)** dans la mesure où il revisite en permanence l'histoire de l'art et dialogue avec les énoncés picturaux préexistants dans le but d'en proposer de nouveaux agencements par fusion et mixage.
- Rémy Hysbergue se réapproprie des influences très variées : la peinture flamande dans son

approche de la lumière, l'expressionisme abstrait américain pour l'importance du geste, etc. L'approche conceptuelle du travail contraste avec son choix des titres des séries, souvent drôles et décalés. En décoder quelques-uns peut nous permettre d'appréhender sa démarche.

- **Pour voir**

« **Voir, c'est avoir à distance** », Merleau-Ponty

Dans cette série se lit la volonté de réévaluer l'importance du regard en peinture.

La critique d'art, née au XVIII^{ème} siècle avec *Les Salons* de Denis Diderot (1759-1781) énonce la place du spectateur dans la réception d'une œuvre.

« C'est le regardeur qui fait l'œuvre », cette affirmation de Marcel Duchamp trouve ici une application. Comment regarder une œuvre ? Y-a-t-il une manière d'observer l'art ? D'où regarde-t-on ?



Rémy Hysbergue
Pour Voir PV 0408 (126 x 110 x 7cm)

- **Pour l'instant**

« **La vision est miroir ou concentration de l'univers** », Merleau-Ponty

Dans l'histoire de la peinture, le miroir évoque souvent le regard du peintre. Jan Van Eyck, par exemple, dans **Les époux Arnolfini**¹, insère dans la composition un miroir pour se représenter peignant les jeunes mariés. À l'inverse, dans **Les Ménines**², Diego Velasquez se représente en train de peindre. Le miroir situé au fond de la pièce est la clé d'interprétation du tableau. Dans le reflet, on peut distinguer le roi Philippe IV et la reine Marina, en train de poser pour le peintre.

Rémy Hysbergue se sert de miroirs comme support. Il y a là une sorte de mise en abîme : la peinture représente non seulement la vision de l'artiste mais le réel lui-même, venant se réfléchir dans l'œuvre. L'œuvre de ce fait, n'est jamais identique à elle-même : selon le point de vue d'où l'on se place, selon le contexte d'exposition, notre perception de l'œuvre est différente. Le titre de cette série, **Pour l'instant** évoque ce rapport au temps et à l'espace.

Par ailleurs, le spectateur peut apercevoir par endroits son propre reflet dans l'œuvre. Il n'est alors plus seulement spectateur, mais devient de manière éphémère partie intégrante de l'œuvre. La fascination, que l'observation de son propre reflet peut éveiller chez l'homme est évoquée dans la mythologie à travers le personnage de Narcisse³. Attiré par le reflet de son visage à la surface des eaux, l'homme ne s'aperçoit jamais que du « dedans ». Or par la médiation du miroir, le regard de l'homme se dédouble, se contemple de l'extérieur comme corps objet. Le miroir est ainsi le symbole du narcissisme, de la flatterie, de l'amour-propre.

1 Jan Van Eyck (1390-1441), *Les époux Arnolfini*, 1434, huile sur panneau de bois, National Gallery, Londres
2 Diego Velasquez (1599-1660), 1657, *Les Menines*, huile sur toile, Musée du Prado, Madrid
3 *Les Métamorphoses*, Ovide (Cf. extrait plus loin)

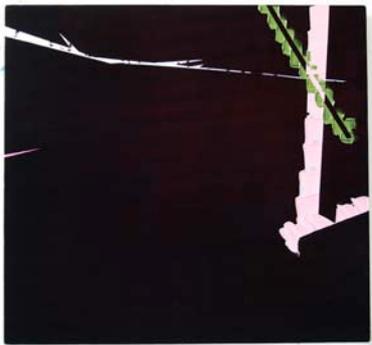
- **Furtifs**

L'utilisation du miroir dans la série **Furtifs** tente de rendre le mouvement en peinture, comme l'on jadis tenté les futuristes italiens au début du XX^{ème} siècle. Cette série introduit la notion de relief, de volume dans une surface plane. Le tableau acquiert une sorte de profondeur et joue avec la perspective en proposant sur le même espace plusieurs plans. Les jeux d'ombres et de lumières et l'utilisation du miroir emmènent le regard du spectateur au-delà du tableau.

Le titre de cette série reprend le nom des machines de guerre, dont les caractéristiques (forme et couleurs) leur permettent d'échapper à la détection des radars. Dans cet esprit, les œuvres donnent l'impression de vitesse et de mouvement dans la peinture et semblent échapper à notre regard.

- **Velours**

Dans cette série, Rémy Hysbergue peint à l'acrylique sur du velours. Ce tissu mat, absorbant, souple, semble peu approprié pour peindre. Il évoque le monde du spectacle (le rideau de scène), la mode, mais aussi la décoration des intérieurs bourgeois. Rémy Hysbergue a fait de cette matière un riche terrain d'expérimentation en jouant avec les reflets de sa moirure.



Rémy Hysbergue, **Velours V1208** (113 x 100 x 7,5 cm)



Rémy Hysbergue, **Velours V0408** (103 x 106 x 7,5 cm)

- **Étendues**

La série **Étendues** évoque le genre académique du paysage. On peut voir dans cette série une ligne d'horizon, qui semble s'étendre à l'infini, ou un dégradé. Cette série se situe entre l'abstraction et la figuration, qui sont pour l'artiste indissociables.

Les marges blanches qui encadrent les œuvres de la série **Étendues** évoquent la photographie argentique en noir et blanc.

Cette série évoque les Marines (genre académique figuratif qui représente la mer) de Gustave Le Gray. Au XIX^{ème} siècle, à cause des différences de luminosité, il était difficile en photographie de reproduire les nuances du ciel et de la mer. Gustave Le Gray résout ce problème en employant la technique des ciels rapportés, c'est à dire l'utilisation de deux négatifs (l'un pour le paysage, l'autre pour le ciel), qu'il juxtapose lors du tirage. **La Grande Vague, Sète** (1857), une de ses œuvres les plus célèbres, présente un paysage marin en noir et blanc, particulièrement riche en nuances et effets.

Derrière ce titre se cache l'idée d'étendre la peinture, d'étaler la pâte sur la toile avec la spatule. L'artiste joue avec le plaisir et le labeur de la répétition du geste, de la matière et des effets qu'ils peuvent susciter chez le spectateur. Plusieurs centaines de passages de raclette sont nécessaires pour créer ces **Étendues**. Le hasard (l'apparition d'une poussière, un dérapage) contrecarre la tentative de régularité mécanique du geste.



Rémy Hysbergue
Étendues II E0308 (118 x 90 x 2,5 cm)



Rémy Hysbergue
Étendues E0808 (118 x 90 x 2 cm)

Quelques références artistiques de Rémy Hysbergue

Dans le domaine des arts visuels :

- Frank Stella (né en 1936)
- Richard Tuttle (né en 1941)
- Philip Guston (1913-1980)
- Jean Dubuffet (1901-1985)
- Martin Barré (1924-1993)
- Jean Degottex (1918-1988)
- Paul Klee (1879-1940)
- Władysław Strzemiński (1893-1952)
- Michel Parmentier (1938-2000)
- Robert Ryman (né en 1930)
- Jan Vermeer (1632-1675)
- Rembrandt (1606-1669)
- Eugène Delacroix (1798-1863)
- François Morellet (né en 1926)
- Agnès Martin (1912-2004)
- Francisco de Zurbarán (1598-1664)
- Edouard Manet (1832-1883)
- Helmut Dorner (né en 1952)
- Willem de Kooning (1904-1997)

Dans le domaine cinématographique :

- Jean-Luc Godard (né en 1930)
- Yasujir Ozu (1903-1963)

Dans le domaine littéraire :

- Georges Perec (1936-1982)

Et aussi : le design automobile, la création textile, l'architecture contemporaine...

Quelques mots-clés pour interpréter l'exposition de Rémy Hysbergue

- Abstraction / figuration
- Accrochage
- Construction
- Composition
- Couleur
- Effet
- Format
- Forme
- Geste
- Langage pictural
- Ligne
- Mise en espace
- Mise en scène
- Perspective
- Point de vue
- Processus
- Références / influences
- Regarder / contempler
- Représenter / présenter
- Série
- Simulation
- Support
- Surface
- Titre
- Trompe-l'œil / faux-semblant

Questionnements

- Qu'est-ce qu'une peinture ? Qu'est-ce qu'un tableau ?
- Quelles sont les différentes techniques picturales ? Quels sont les différents outils ? Sur quels supports ?
- Comment représenter le mouvement ou la profondeur sur une surface plane ?
- Comment capter la lumière en peinture ?
- Qu'est-ce que voir ? observer ? regarder ? contempler ? Quelle est l'attitude du spectateur devant une œuvre ?
- Quel est le rôle d'un titre pour une peinture ou pour une série ? Quel est le lien entre signifiant et signifié ? Une œuvre a-t-elle besoin d'un titre ?
- Quelle est l'importance du support ?
- En quoi un miroir est-il différent d'une toile ?
- Quels sont les enjeux de l'abstraction ?
- Qu'est-ce que la perspective ? Y-a-t-il un unique point de vue pour voir le monde ?
- Comment l'artiste se situe-t-il par rapport à l'histoire de la peinture ?
- Qu'appelle-t-on le postmodernisme ?
- Quelle est la place de la peinture dans la production artistique contemporaine ?
- Quelle est l'importance de l'accrochage dans la réception d'une œuvre ?
- Qu'est-ce que l'esthétique ? Qu'est-ce que le style ?
- Comment la perception d'une œuvre évolue-t-elle en fonction du contexte social, historique et culturel ?

Quelques pistes d'exploitation en lien avec l'histoire de l'art

• L'histoire de l'abstraction

Même si les prémices de l'abstraction en peinture se rencontrent dès le XIX^{ème} siècle dans certaines œuvres de **Joseph Mallord William Turner** (*Pluie, vapeur, vitesse*, huile sur toile, 1844, National Gallery, Londres), la naissance de l'abstraction remonte au début du XX^{ème} siècle. Le premier tableau abstrait est attribué à **Vassily Kandinsky** (*Sans titre*, 1910 ou 1913, mine de plomb, aquarelle et encre de chine, Musée National d'Art Moderne, Paris).

L'abstraction marque un tournant majeur dans l'histoire de l'art occidental. L'œuvre se détache du sujet et de la représentation. L'artiste utilise un vocabulaire composé de formes, couleurs, supports, matière, pour expérimenter, comme au même moment dans la musique ou la poésie, de nouvelles formes d'expression.

Au cours du XX^{ème} siècle se sont succédés différents courants dans la peinture abstraite, dont certains ont influencé le travail de Rémy Hysbergue :

- le constructivisme dans les années 20 (**Kasimir Malevitch**, *Composition blanc sur blanc*, 1918, huile sur toile, Museum of Modern Art, New-York, Etats-Unis)
- Le mouvement **De Stijl** dans les années 20 (**Piet Mondrian**, *New York City*, 1942, huile sur toile, Musée National d'Art Moderne, Paris)
- Le groupe **ZERO** dans les années 60 avec **Otto Piene**, **Gunther Uecker**...
- L'expressionisme abstrait américain dans les années 60 avec **Jackson Pollock**, **Willem de Kooning**...

• Le support en peinture

La toile sur châssis est le support le plus répandu en Occident, mais il existe bien d'autres matériaux qui ont été expérimentés par les artistes.

Avant l'introduction de la toile de lin par les Vénitiens au XV^{ème} siècle, les artistes ont longtemps peint sur des panneaux de bois (tilleul ou chêne).

Dans le domaine des arts décoratifs, la peinture a été utilisée sur des supports variés tels que le verre, la porcelaine, le métal...

Dans les années 60, le groupe **Supports/Surfaces** déconstruit les éléments qui composaient traditionnellement un tableau. La toile est découpée, transpercée, brûlée, exposée sans châssis.

Rémy Hysbergue peint sur des supports insolites, tels que le miroir, le plastique ou le velours. Comme **Frank Stella**, il donne du volume à la peinture en se rapprochant de la sculpture.

• La citation dans l'histoire de l'art

La citation est une œuvre ou un élément d'une œuvre, qui reprend un thème, une composition ou un procédé technique appartenant à une œuvre historique. La citation fonctionne comme un clin d'œil, elle instaure un dialogue entre le passé et le présent. Elle définit la reprise d'une œuvre ou d'un élément d'une œuvre dans une nouvelle création.

Cette pratique n'est pas propre à l'époque contemporaine. Autrefois, pour apprendre leur métier de peintre, les étudiants des Beaux-arts commençaient par copier les chefs-d'œuvres classiques, pour s'approprier la technique des maîtres anciens.

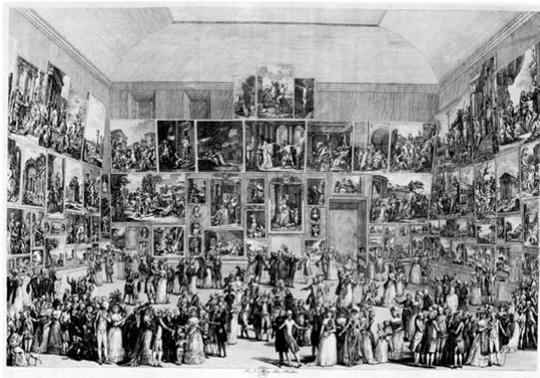
Rémy Hysbergue se nourrit de ses prédécesseurs et de ses contemporains, comme par exemple **Gerhard Richter** (série *Spiegel* ou *Abstraktbilder* par exemple). Gerhard Richter pratique lui aussi la citation. Dans la célèbre toile, *Emma (Nu dans l'escalier)*⁴, il rend hommage au *Nu descendant l'escalier*⁵ de **Marcel Duchamp**.

- **L'exposition : l'influence de l'accrochage sur la perception d'une œuvre**

L'accrochage désigne la manière d'installer, de présenter une ou plusieurs œuvres dans une exposition. Il prend en compte la spécificité d'un lieu (lumière, dimensions, contexte) et la particularité des œuvres présentées. Le choix de l'accrochage est le fait de l'artiste ou du commissaire d'exposition.

À l'époque des Salons (XVIII et XIX^{ème} siècles), les tableaux se juxtaposent et sont présentés sur toute la hauteur des murs. Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle se répand le modèle du *White Cube* comme espace d'exposition : les œuvres sont présentées de manière aérée dans un espace le plus neutre possible (murs blancs, sol gris).

L'exposition des œuvres de Rémy Hysbergue joue sur ces deux modes d'exposition et offre un autre regard sur l'architecture du FRAC. Les toiles des différentes séries de l'artiste sont présentées juxtaposées sur un mur de 9 mètres de hauteur, alors que certains espaces sont laissés neutres. Cet accrochage par strates permet de concevoir une évolution de l'esthétique de l'exposition. Il évoque également l'atelier de l'artiste, où les œuvres se juxtaposent sans hiérarchie apparente.



Salon du Louvre, 1787
Gravure de **Pietro Antonio Martini**

- **La perspective et sa remise en cause**

La perspective est une technique qui permet de représenter le monde en trois dimensions dans un espace bidimensionnel.

La perspective linéaire est apparue à la Renaissance en Italie. Théorisée par **Leon Battista Alberti** dans son traité *De Pictura* (1435), elle est employée pour la première fois en peinture par **Masaccio** pour la réalisation de la fresque de la *Trinité* (1425-1428, église Santa Maria Novella, Florence). Par la suite, d'autres types de perspective ont été mis en place. On peut citer notamment la perspective atmosphérique, par laquelle la couleur et la luminosité des objets dépendent de leur distance à l'observateur.

Au début du XX^{ème} siècle, les peintres cubistes seront les premiers à proposer une vision du monde multifocale (proposant plusieurs points de vue sur un même plan).

Rémy Hysbergue, dans certaines de ses œuvres, propose des effets d'illusions de profondeur. À travers la juxtaposition de différents plans, il joue sur la multiplicité des points de vue.

4 1966, huile sur toile, Museum Ludwig, Cologne

5 1912, huile sur toile, Philadelphia Museum of Art, collection Arensberg

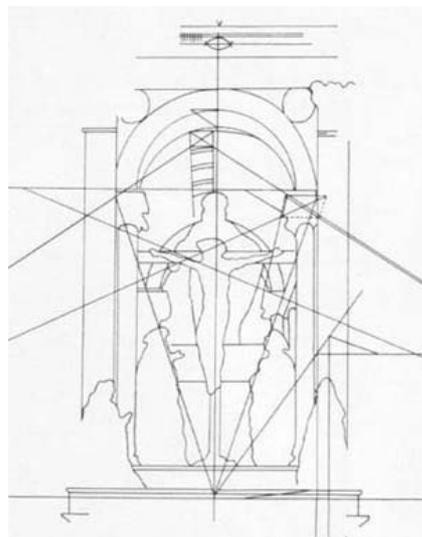
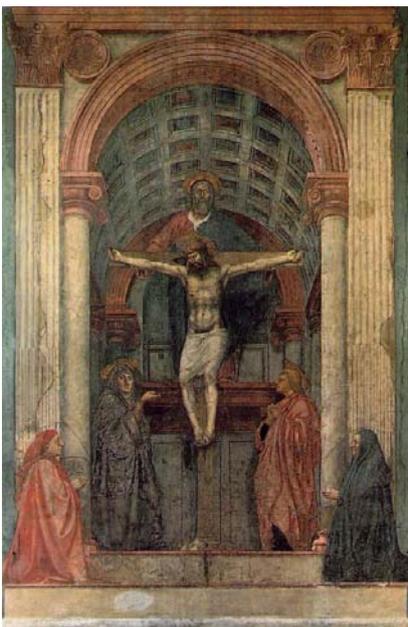
Références iconographiques



Jan van Eyck
Les époux Arnolfini, 1434
huile sur panneau de bois
National Gallery
Londres, Royaume-Uni



Diego Velasquez
Les Menines, 1657
huile sur toile
Musée du Prado
Madrid, Espagne



Masaccio
La Trinité, 1425-1428
fresque
église Santa Maria Novella
Florence, Italie

Références iconographiques



1



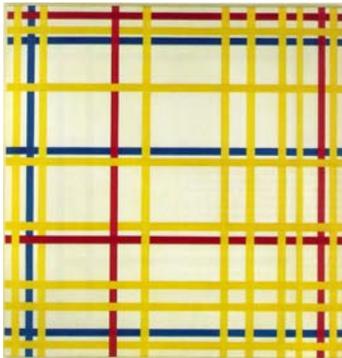
2



3



4



5



6



7



8



9

1 Joseph Mallord William Turner
Pluie, vapeur, vitesse, 1844
huile sur toile,
National Gallery, Londres

2 Gustave Le Gray
La Grande Vague, Sète, 1857
photographie argentique
Metropolitan Museum, New York

3 Vassily Kandinsky
Sans titre, 1910 ou 1913
mine de plomb, aquarelle
et encre de chine,
Musée National d'Art Moderne, Paris

4 Kasimir Malevitch
Composition blanc sur blanc, 1918
huile sur toile
Museum of Modern Art, New York

5 Piet Mondrian
New York City, 1942
huile sur toile
Musée National d'Art Moderne, Paris

6 Frank Stella
The Pequot meets the Bachelor, 1988
peinture sur métal et grille
Galerie Jamileh Weber, Zurich, Suisse

7 Daniel Dezeuze
Châssis, 1967
feuille de plastique de plastique
transparent, tendu sur châssis
Musée National d'Art Moderne, Paris

8 Marcel Duchamp
Nu descendant l'escalier, n°2, 1912
huile sur toile
Philadelphia Museum of Art
Philadelphie, Etats-Unis

9 Gerhard Richter
Ema (nue dans un escalier), 1966
huile sur toile, Museum Ludwig
Cologne, Allemagne

Quelques textes...

Ovide, *Les métamorphoses*

Le mythe de Narcisse trouve un écho avec la problématique du reflet, du miroir, de l'image. Ce jeune homme qui tomba amoureux de sa propre image, perdit la vie à trop vouloir la contempler. Freud s'intéressa beaucoup à ce mythe pour élaborer la psychanalyse (pulsions, libido, narcissisme...) et l'avènement du moi par l'image s'exprime à merveille dans le récit conté par Ovide.

« Près de là était une fontaine dont l'eau pure, argentée, inconnue aux bergers, n'avait jamais été troublée ni par les chèvres qui paissent sur les montagnes, ni par les troupeaux des environs. Nul oiseau, nulle bête sauvage, nulle feuille tombée des arbres n'avait altéré le cristal de son onde. Elle était bordée d'un gazon frais qu'entretient une humidité salutaire ; et les arbres et leur ombre protégeaient contre l'ardeur du soleil la source et le gazon. C'est là que, fatigué de la chasse et de la chaleur du jour, Narcisse vint s'asseoir, attiré par la beauté, la fraîcheur, et le silence de ces lieux. Mais tandis qu'il apaise la soif qui le dévore, il sent naître une autre soif plus dévorante encore. Séduit par son image réfléchie dans l'onde, il devient épris de sa propre beauté. Il prête un corps à l'ombre qu'il aime : il s'admire, il reste immobile à son aspect, et tel qu'on le prendrait pour une statue de marbre de Paros. Penché sur l'onde, il contemple ses yeux pareils à deux astres étincelants, ses cheveux dignes d'Apollon et de Bacchus, ses joues colorées des fleurs brillantes de la jeunesse, l'ivoire de son cou, la grâce de sa bouche, les roses et les lis de son teint : il admire enfin la beauté qui le fait admirer. Imprudent ! il est charmé de lui-même : il est à la fois l'amant et l'objet aimé ; il désire, et il est l'objet qu'il a désiré ; il brûle, et les feux qu'il allume sont ceux dont il est consumé. Ah ! Que d'ardents baisers il imprima sur cette onde trompeuse ! Combien de fois vainement il y plongea ses bras croyant saisir son image ! Il ignore ce qu'il voit ; mais ce qu'il voit l'enflamme, et l'erreur qui flatte ses yeux irrite ses désirs (...) Insensé ! Pourquoi suivre ainsi cette image qui sans cesse te fuit ? Tu veux ce qui n'est point. Éloigne-toi, et tu verras s'évanouir le fantastique objet de ton amour. L'image qui s'offre à tes regards n'est que ton ombre réfléchie ; elle n'a rien de réel ; elle vient et demeure avec toi ; elle disparaîtrait si tu pouvais toi-même t'éloigner de ces lieux. Mais ni le besoin de nourriture, ni le besoin de repos ne peuvent l'en arracher. (...) Désespéré de ne pouvoir assouvir son amour, de l'impossible étreint, Narcisse dépérit et mourut. Sa dépouille disparut. À la place du corps, on trouve une fleur couleur de safran, dont le centre est entouré de blancs pétales. »

Ovide, *Les métamorphoses*, 431

Lou Andréa Salomé a souhaité valoriser le bon côté du narcissisme :

« Le narcissisme au sens créateur n'est plus un stade à franchir, c'est plutôt un accompagnement durable de toutes les expériences profondément vitales - d'une part toujours présent, de l'autre encore très au-delà de toutes les possibilités de creuser, à partir de notre conscience, divers stades de notre inconscient. »

Lou Andréa Salomé, *À l'école de Freud, journal d'une année 1912-1913*, Mercure, p. 72

Hegel, *Esthétique*, I

Quel besoin l'homme a-t-il de produire des œuvres d'art ? Dans *l'Esthétique*, Hegel montre que l'art n'est pas un ornement de la vie mais exprime au contraire le besoin de l'homme de se réfléchir lui-même dans le monde. En modifiant la matière, il lui imprime en effet « le sceau de son intériorité », il spiritualise le monde. En ce sens l'art apparaît comme le miroir de la spiritualité humaine. Dans ses œuvres, l'homme peut contempler l'activité de sa conscience.

« Mais d'un autre côté, l'art paraît procéder d'un penchant et de besoins plus élevés ; il semble même qu'à certaines époques, il procure le contentement suprême, le contentement absolu, lorsqu'il est lié aux conceptions du monde et aux spéculations religieuses les plus générales comme ce fut le cas pour certains peuples dans certaines périodes...

Le besoin général et absolu, auquel répond l'art, tire son origine du fait que l'homme est un être doué de conscience et qui pense, c'est-à-dire que, de ce qu'il est, quelle que soit sa façon d'être, il fait un être pour soi. (...)

L'homme se constitue pour soi par son activité pratique, parce qu'il est poussé à se trouver lui-même, à se reconnaître lui-même dans ce qui lui est donné immédiatement, dans ce qui s'offre à lui extérieurement. Il y parvient en changeant les choses extérieures qu'il marque du sceau de son intériorité et dans lesquelles il ne retrouve que ses propres déterminations. L'homme agit ainsi, de par sa liberté de sujet, pour ôter au monde extérieur son caractère farouchement étranger et pour ne jouir des choses que parce qu'il y retrouve une forme extérieure de sa propre réalité. Ce besoin de modifier les choses extérieures est déjà inscrit dans les premiers penchants de l'enfant ; le petit garçon qui jette des pierres dans le torrent et admire les ronds qui se forment dans l'eau, admire en fait une œuvre où il bénéficie du spectacle de sa propre activité. Ce besoin revêt des formes multiples, jusqu'à ce qu'il arrive à cette manière de se manifester soi-même dans les choses extérieures, que l'on trouve dans l'œuvre artistique. (...)

Le besoin général d'art est donc le besoin rationnel qui pousse l'homme à prendre conscience du monde intérieur et extérieur et à en faire un objet dans lequel il se reconnaisse lui-même. Il satisfait ce besoin de liberté spirituelle d'un côté, intérieurement, en faisant être pour soi ce qui est, mais aussi en réalisant extérieurement cet être pour soi et, partant, en mettant ce qui est en lui à la portée du regard et de la connaissance des autres et de lui-même, grâce à ce dédoublement. Tel est le libre fond rationnel de l'homme, dans lequel l'art puise son origine nécessaire, tout comme l'action et le savoir. »

Hegel, *Esthétique*, PUF, p21

Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*

Pour Merleau-Ponty la vision vive des peintres n'objective pas le monde mais communie avec lui. La vision est une opération où le voyant et le visible s'échangent et le peintre est mieux placé que le philosophe pour savoir ce que c'est que voir car il choisit délibérément de demeurer dans le visible, au cœur du sensible.

« La vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l'Être. « Certain feu prétend vivre, il s'éveille ; se guidant le long de la main conductrice, il atteint le support et l'envahit, puis ferme, étincelle bondissante, le cercle qu'il devait tracer : retour à l'œil et au-delà. » (Klee.) Dans ce circuit, nulle rupture, impossible de dire qu'ici finit la nature et commence l'homme ou l'expression. C'est donc l'Être muet qui lui-même en vient à manifester son propre sens. Voilà pourquoi le dilemme de la figuration et de la non-figuration est mal posé : il est à la fois vrai et sans contradiction que nul raisin n'a jamais été ce qu'il est dans la peinture la plus figurative, et que nulle peinture, même abstraite, ne peut éluder l'Être, que le raisin du Caravage est le raisin même. Cette précession de ce qui est sur ce qu'on voit et fait voir, de ce qu'on voit et fait voir sur ce qui est, c'est la vision même. Et, pour donner la formule ontologique de la peinture, c'est à peine s'il faut forcer les mots du peintre, puisque Klee écrivait à trente-sept ans ces mots que l'on a gravés sur sa tombe : « Je suis insaisissable dans l'immanence... »

Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, p. 86

Quelques titres des séries de Rémy Hysbergue

?

Abracadabra

À part ça !

Approches

Aqualand

Autres

Ben voyons

Bluff

Boomerangs

Champ

Chaque jour

Circonstanciels

Collatéraux

Cordialement

De Côté

Distraction

Entre Deux

Époustouflant

Esbrouffes

Étendues

Extra

Faillible

Fictions

Furtifs

Gédéon

Hop Hop

Hors normes

Hors Série

Hypers

Irrévérénces

Laps

Laudes

Loin Tain

Mirobolants

Multiplex

Peintures

Pneuma

Pour l'instant

Pour Voir

Pschitt

PCV

Ravissement

Reflets

Relaps

Résistibles

Spectrals

Stratifiés

Subtils

Surtout vu d'en bas

Tendre

Tiramisu

Velours

Vides Faits

...

Visuels des peintures Rémy Hysbergue



Circonstanciels C3507
2007
Acrylique sur PMMA
73 x 60 x 5 cm



Irrévérances I2607
2007
Acrylique sur Komacel
113 x 193 x 4 cm



Spectrals B S0706
2006
Acrylique sur Komacel
47,5 x 55 cm



Entre Deux ET0808
2008
Acrylique sur toile
90 x 110 x 3 cm



Pour l'instant 32 06
2006
Acrylique sur PMMA
104 x 100,5 x 6 cm



Velours V0108
2008
Acrylique sur velours
100 x 107 x 6,5 cm

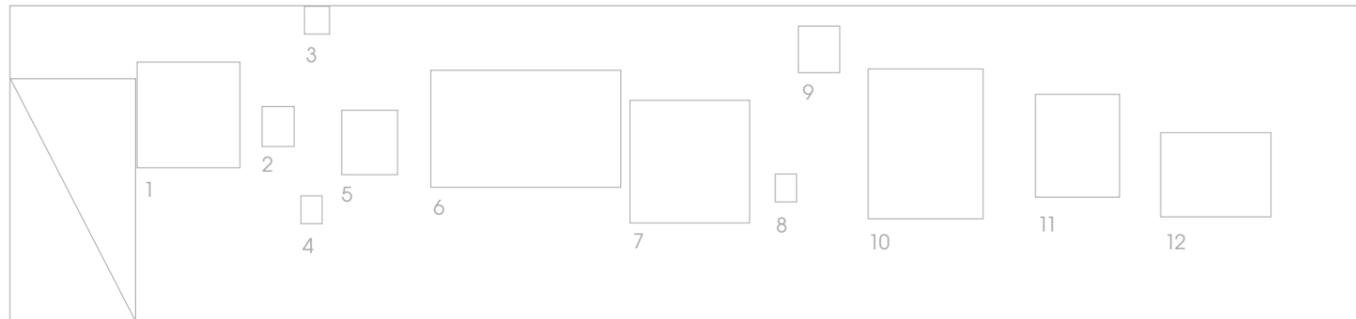


Pour Voir PV0208
2008
Acrylique sur Komacel
99 x 85 x 7 cm

Exposition Rémy Hysbergue
Plans des salles
du FRAC Poitou-Charentes - site d'Angoulême

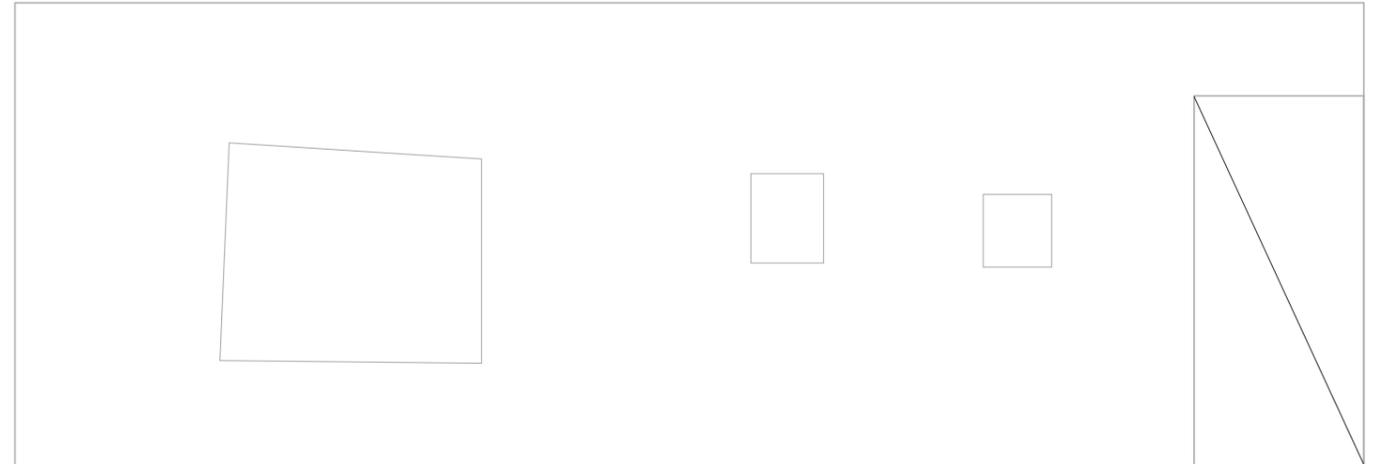
Mur première salle

- | | | | |
|---|--|--|--|
| 1. Velours V 12
2008
acrylique sur velours
113 x 110 cm | 4. Tendre 3
1997
acrylique sur bois
30 x 23 | 7. Pour l'instant 49
2007
acrylique sur PMMA
131 x 128 cm | 10. Époustouflant 5
2001
acrylique sur Komacel
160 x 123 cm |
| 2. Loin Tain 11
1999
acrylique sur bois
43 x 34,5 cm | 5. Esbrouffes 4
2004
acrylique sur PMMA
69 x 60 cm | 8. Hors normes 6
1997
acrylique sur bois
30 x 23 cm | 11. Entre Deux ET0808
2008
acrylique sur toile
90 x 110 x 3 cm |
| 3. Fictions 2
2002
acrylique sur PMMA
30 x 27 cm | 6. Abracadabra 4
2002
acrylique sur Komacel
125 x 203 cm | 9. Collatéraux C 01 06
2006
acrylique sur Komacel
44,5 x 50 cm | 12. Étendues II E 03 08
2008
acrylique sur toile tendue sur bois
90 x 118 x 2 cm
Collection FRAC Poitou-Charentes |



Mur seconde salle

- | | | |
|---|---|---|
| Furtifs
2009
acrylique sur PMMA
160 x 190 x 46 cm | Extra 8
2001
acrylique sur Komacel
65 x 53 cm | Surtout vu d'en bas 29
1998
acrylique sur bois
53 x 50 cm |
|---|---|---|



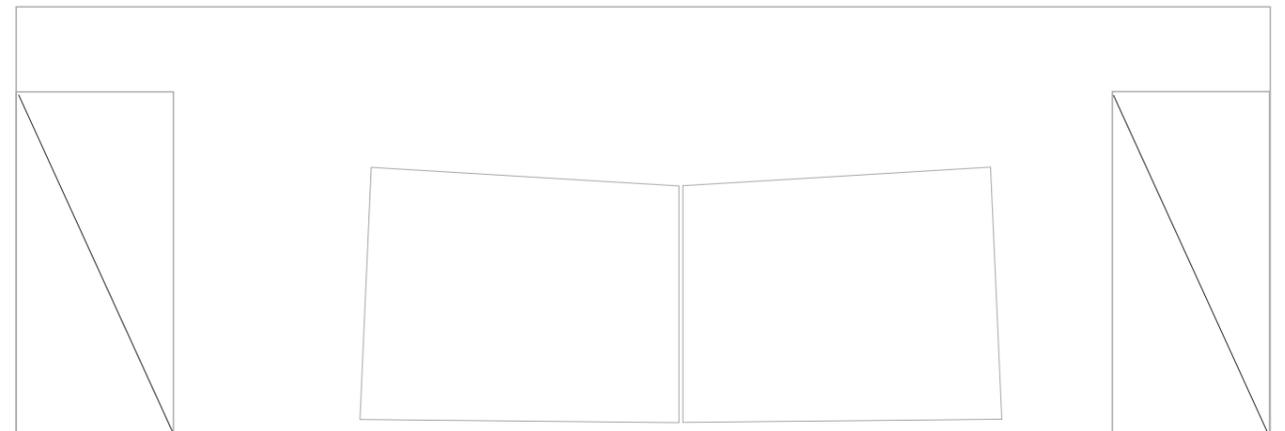
Cabinet des dessins

- | | |
|---|--|
| 1. Grand Dessin B
2007
acrylique sur papier
70 x 100 cm | 5. Petit Dessin DP 0107
2007
acrylique sur papier
32 x 78 cm |
| 2. Grand Dessin A
2007
acrylique sur papier
70 x 100 cm | 6. Pschiff
1996
acrylique sur papier
80 x 60 cm |
| 3. Sans titre
1996
acrylique sur papier
70,4 x 60 cm | 7. Hop Hop 2
1996
acrylique sur papier
120 x 80 cm |
| 4. Gédéon 10
1996
acrylique sur papier
120 x 80 cm
Collection de l'artothèque
du Limousin | |

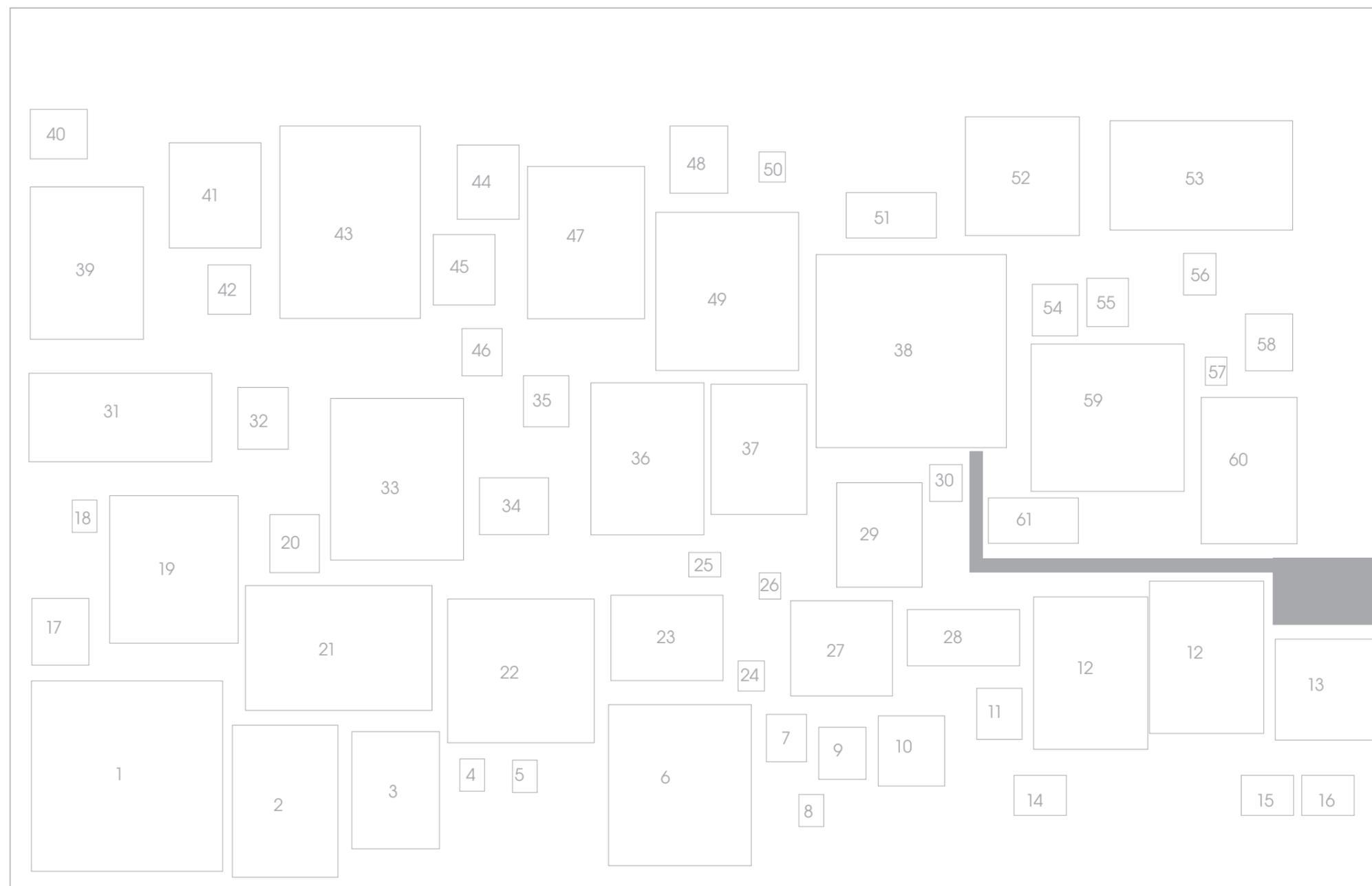


Mur petite salle

- Furtifs (1+2=4)**
2009
dyptique
techniques mixtes
220 x 250 x 50 cm chaque
Production FRAC Poitou-Charentes



Grand mur



31. *Irrévérences I 2707*

2007
acrylique sur Komacel
93 x 192 cm

47. *Bluff 12*

2000
acrylique sur Komacel
160 x 123 cm

32. *Extra 2*

2001
acrylique sur Komacel
65 x 53 cm

48. *Stratifiés 1*

2003
acrylique sur Komacel
71 x 61 cm

33. *Tiramisu 8*

2002
acrylique sur Komacel
170 x 140 cm

49. *Laps 4*

2003
acrylique sur Komacel
166 x 150 cm
Collection particulière

34. *Circonstanciels C 33 07*

2007
acrylique sur PMMA
60 x 73 x 5 cm

50. *Fictions 8*

2002
acrylique sur Komacel
32 x 28 cm

35. *Résistibles 9*

2002
acrylique sur Komacel
54 x 48 cm

51. *Approches 10*

2003
acrylique sur Komacel
48 x 95 cm

36. *Distractions 15*

2001
acrylique sur Komacel
160 x 119 cm

52. *Pour Voir 01 08*

2008
acrylique sur Komacel
120 x 125 x 6,5 cm

37. *Bluff 13*

2000
acrylique sur Komacel
137 x 101 cm

53. *Irrévérences I 1907*

2007
acrylique sur Komacel
115 x 192 cm

38. *Pour l'instant 5 bis*

2005
acrylique sur PMMA
203 x 200 cm
Courtesy galerie Jean Broly

54. *Fictions 14*

2002
acrylique sur Komacel
54,5 x 48 cm

39. *Cordialement 5*

2000
acrylique sur Komacel
137 x 101 cm

55. *Collatéraux 02 06*

2006
acrylique sur Komacel
51 x 44 cm

40. *Circonstanciels C 01 07*

2007
acrylique sur PMMA
52 x 60 x 5 cm

56. *Champs 4*

1999
acrylique sur bois
43 x 34,5 cm

41. *Pour l'instant 34*

2006
acrylique sur PMMA
110,5 x 96,5 x 6 cm

57. *Tendre 7*

1997
acrylique sur bois
30 x 23 cm

1. *Pour l'instant 2106*

2008
acrylique sur PMMA
200 x 201 cm

6. *Fictions 24*

2002
acrylique sur Komacel
169 x 150 cm

11. *Laudes 2*

2003
acrylique sur Komacel
54 x 48 cm

16. *Spectral B 02 06*

2006
acrylique sur Komacel
42 x 55 cm

21. *Pour Voir 1406*

2006
acrylique sur Komacel
196 x 131 cm

26. *Relaps 14*

2003
acrylique sur Komacel
28 x 23 cm

42. *Boomerang A*

2003
acrylique sur Komacel
52,5 x 45 cm

58. *Collatéraux 06 06*

2006
acrylique sur Komacel
60 x 50 cm

2. *Pneuma 10*

2000
acrylique sur Komacel
153 x 111 cm

7. *Hors séries*

2004
acrylique sur Komacel
50 x 42,5 cm

12. *Hypers G1 + G2*

2004
acrylique sur PMMA
160 x 120 cm chaque

17. *De Côté 0506*

2006
acrylique sur Komacel
70 x 60 cm

22. *Pour l'instant 2506*

2006
acrylique sur PMMA
151 x 154 cm

27. *Velours V 0108*

2008
acrylique sur velours
100 x 107 x 6,5 cm

43. *Vides Faits 10*

2002
acrylique sur Komacel
160 x 119 cm

59. *Vides Faits 31*

2002
acrylique sur Komacel
155 x 161 cm

3. *Loin Tain 32 bis*

1999
acrylique sur bois
123 x 92 cm

8. *Hors normes 15*

1998
acrylique sur bois
34 x 26,5 cm

13. *Velours 04 08*

2008
acrylique sur velours
103 x 106 x 6,5 cm

18. *Reflets 11*

2001
acrylique sur Komacel
34 x 26 cm

23. *Étendues II 0208*

2008
acrylique sur toile
90 x 118 cm

28. *Approches 2*

2003
acrylique sur Komacel
59 x 118 cm

44. *Pour l'instant 7*

2007
acrylique sur PMMA
78 x 65 x 6,5 cm

60. *Ravissements 6*

1999
acrylique sur bois
154 x 101 cm

4. *Reflets 21*

2001
acrylique sur Komacel
34 x 26

9. *Multiplex 5*

2002
acrylique sur Komacel
55 x 50 cm

14. *Spectral B 10 06*

2006
acrylique sur Komacel
42 x 55 cm

19. *Esbrouffes 21*

2003
acrylique sur Komacel
155 x 135 cm

24. *Mirobolants 2*

2002
acrylique sur Komacel
32 x 28 cm

29. *Entre Deux 06 08*

2008
acrylique sur toile
110 x 90 cm

45. *Chaque jour 24*

2005
acrylique sur Komacel
74 x 65 cm

61. *Approches 3*

2003
sur Komacel
48 x 95 cm

5. *Reflets 12*

2001
acrylique sur Komacel
34 x 26

10. *Faillibles 2*

2002
acrylique sur Komacel
74 x 60 cm

15. *Spectral B 17 06*

2006
acrylique sur Komacel
42 x 55 cm

20. *PCV 22*

2002
acrylique sur Komacel
61 x 52 cm

25. *Surtout vu d'en bas 21*

1998
acrylique sur bois
26 x 34 cm

30. *Autres 2*

1999
acrylique sur bois
39 x 34,5 cm

46. *Ben Voyons 12*

2003
acrylique sur Komacel
50 x 42,5 cm