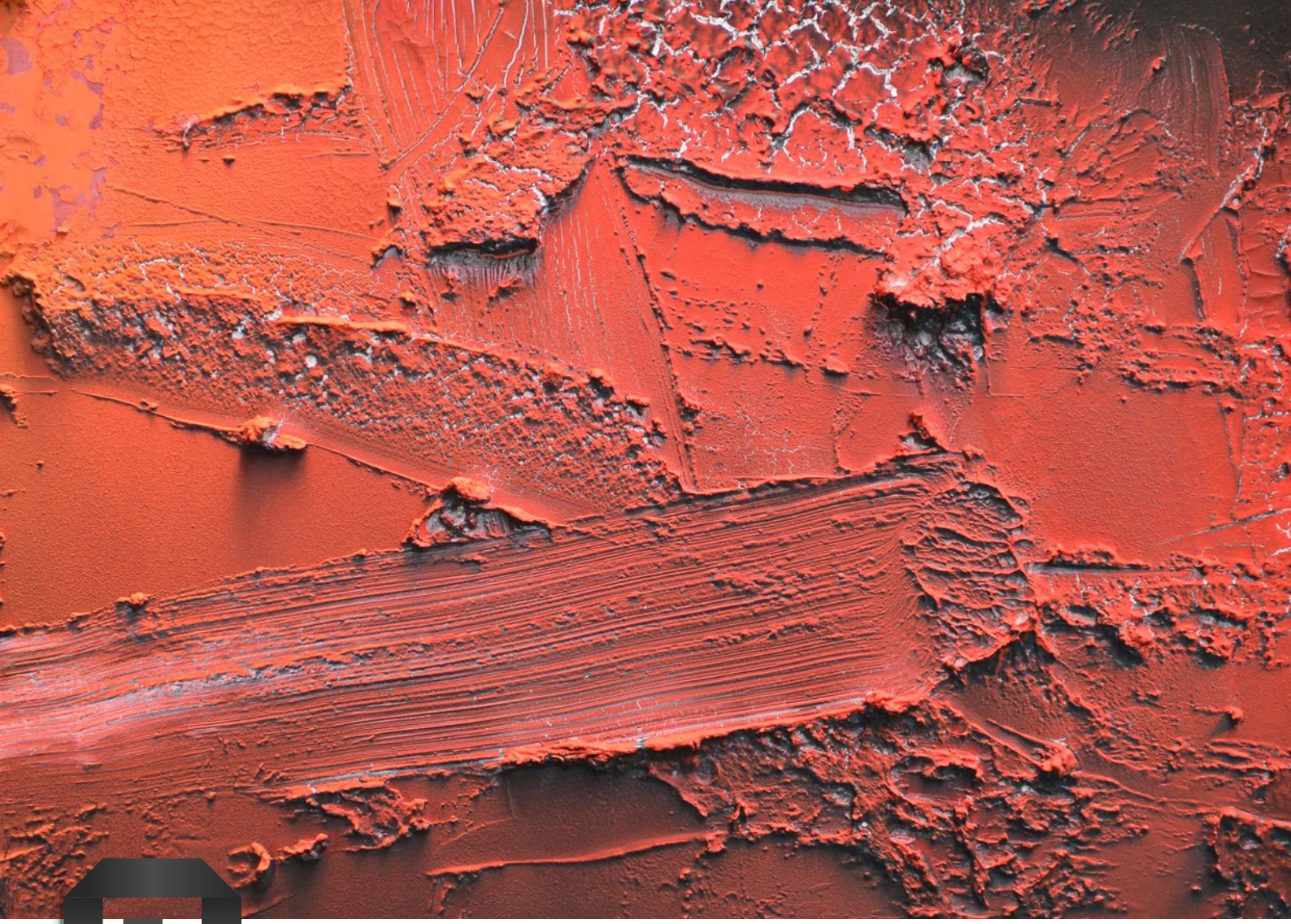


Rémy Hysbergue

La possibilité d'un autre temps

Peintures

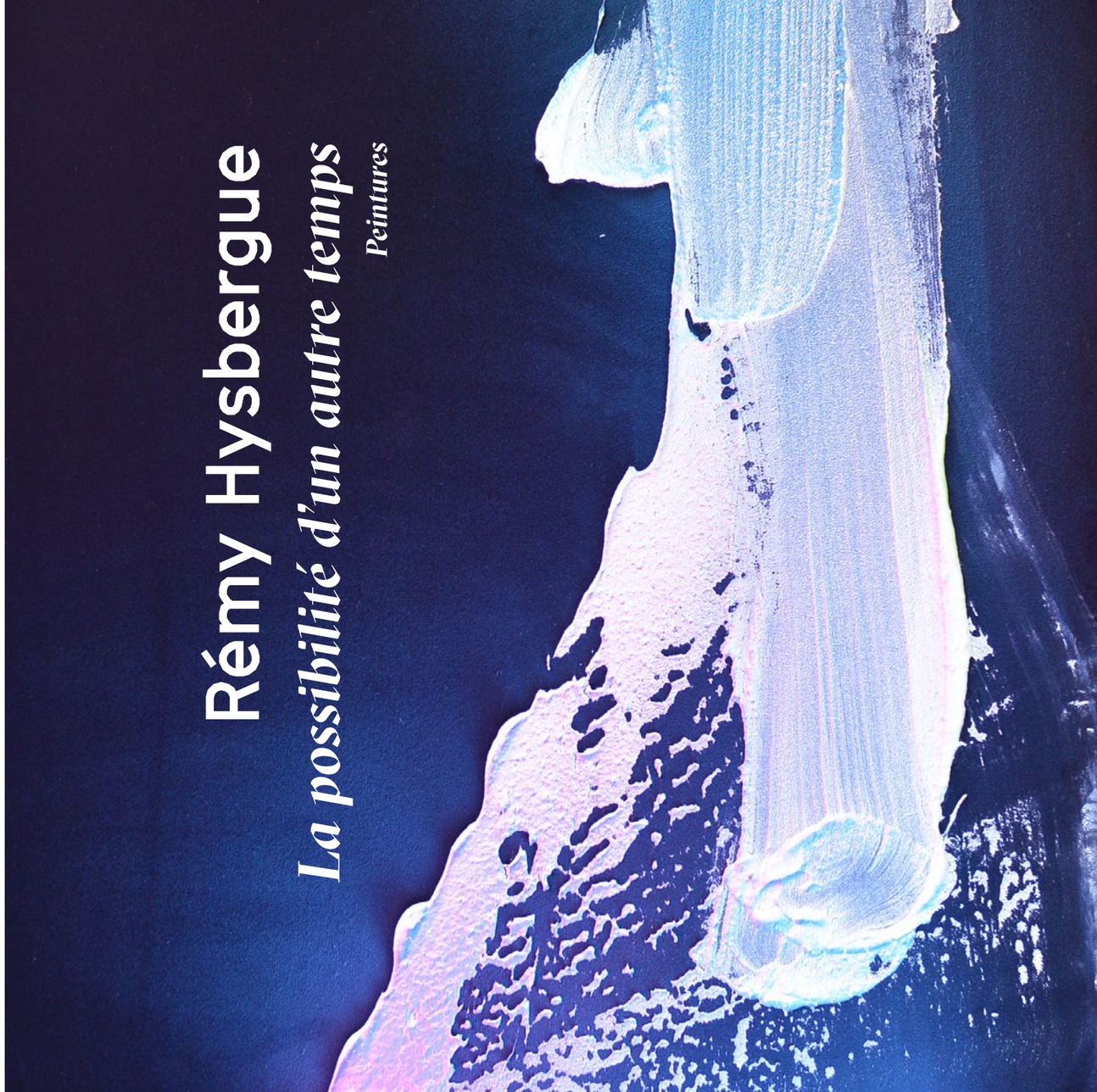
La Galerie
Valérie Eymeric

33 rue Auguste Comte
69002 Lyon
04 78 37 95 61
06 95 72 48 74
valerie@lagaleriedartalyon.com
www.lagaleriedartalyon.com

Rémy Hysbergue

La possibilité d'un autre temps

Peintures



Entretien avec Rémy Hysbergue

été 2019

Hélène Trespeuch : Parmi les choses qui m'ont toujours intriguée, il y a cette place que tu donnes à Vermeer dans ton paysage artistique et intellectuel. Comment justifies-tu ce grand écart entre le monde de Vermeer et le tien ?

Rémy Hysbergue : C'est une question vaste ! Vermeer a toujours été important pour moi parce que c'est l'un de ceux qui m'ont aidé à comprendre la matière lumière. Je crois que pour lui c'était vraiment de la matière, ce n'est pas juste un éclairage. Le vrai sujet c'est la lumière, et non la dame qui lit sa lettre ou celle qui enfile une aiguille ; ça me permet d'échapper à une temporalité dans la peinture.

H.T. : C'est une question un peu stupide, mais penses-tu que si Vermeer avait grandi au 20e siècle, il aurait pu être un peintre abstrait ?

R.H. : Je n'en sais rien, je ne fais pas de différence entre peinture abstraite et peinture figurative. C'est de la peinture, ou ce n'est pas de la peinture. La question est toujours la même : qu'est-ce que c'est que la bonne peinture ? Le reste… Il y a des choses importantes qui ont été faites en abstraction, bien sûr, mais à mon avis ce n'est que pour mieux comprendre ce qu'est la peinture.

H.T. : Est-ce que le sujet ne détourne pas de la peinture ? Est-ce que le plus grand nombre ne voit pas chez Vermeer un sujet, une société, une atmosphère, plutôt que la lumière ?

R.H. : Non, il ne devrait pas. Normalement, s'il regarde bien, c'est de l'anecdote, ce n'est pas ce qui est important. Cela peut être séduisant, cela peut aider à regarder, mais je pense que si tu regardes une heure un Vermeer tu ne vois plus que c'est un mur derrière une dame assise, mais une lumière qui rase le mur. Le reste est bien construit, mais ce n'est pas cela qui est important. C'est du savoir-faire, ce n'est pas la même chose. Ryman ce n'est pas bien construit, mais c'est important parce que c'est de la peinture. Il n'y a pas de construction, il n'y a pas de sujet chez Ryman. Je fais des écarts avec quelqu'un d'aussi costaud pour moi que Vermeer. Ryman ne travaille pas la lumière, à mon sens, il travaille la conscience de la peinture : quand est-ce qu'il y a peinture, quand est-ce qu'il n'y a pas peinture ? Et c'est en cela que c'est un artiste important. Peu importe qu'il travaille le blanc, le noir ou le bleu… ou que ce soit un peintre abstrait ou pas.

H.T. : Mais l'abstraction, si je te suis, est une manière quand même de ramener le regard du spectateur à ce qui te paraît essentiel en peinture.

R.H. : Oui, mais il peut y avoir des abstractions compliquées ou lourdes. Kirkeby, par exemple, c'est très lourd. Je ne sais pas si c'est de l'abstraction ou de la figuration. Ce sont des tranches de couleurs, oui, ce sont aussi des nivellements de strates. Il y a beaucoup de gens qui voient des paysages chez Kirkeby. Je ne me suis jamais senti un défenseur de l'abstraction. Je fais cela parce que c'est évident pour moi.

H.T. : Ce n'est pas une bataille.

R.H. : Ce n'est pas du tout une bataille.

H.T. : Alors quelles seraient tes batailles ? La lumière en fait partie ?

R.H. : La lumière, c'est important parce qu'il me semble qu'il n'y a plus beaucoup de peintres qui s'en préoccupent, alors que c'est essentiel. Parce que c'est compliqué de faire une lumière qui corresponde à une époque relativement contemporaine. Il y a plein de pièges. On peut tomber sur une lumière qui serait sacrée, avec tous ses écarts et ses aberrations. On peut tomber sur une lumière qui irait du côté des romantismes du 19e siècle, ce n'est pas intéressant non plus… ou une lumière qui serait dogmatique… ou ultra-synthétique. Je pense que les peintres que j'aime sont ceux qui ont réussi à trouver leur lumière.

H.T. : Par exemple ?

R.H. : Les trois que j'ai déjà cités.

H.T. : Vermeer, Ryman, Kirbeby ?

R.H. : Par exemple, oui. Dorner à un moment avait ça, je crois. Après, il est parti ailleurs. Il avait une lumière particulière dans ses tableaux. Leroy, aussi. Je ne partage pas forcément ses sujets, mais sa manière de travailler est unique et il a une lumière qui est vraiment unique. Il ne faut pas que ce soit un effet non plus ; sinon ça tient à une anecdote et c'est embêtant…

Dans ma dernière série, la lumière est primordiale. J'essaie de mettre des choses très plates, ou relativement plates, avec une impression de gros relief, tout en mettant une lumière qui ne correspond pas nécessairement au relief qui est montré. Ce n'est pas un

trompe-l'œil, dans le sens où le but n'est pas de tromper l'œil. J'utilise le trompe-l'œil pour essayer de trouver d'autres espaces. Un peintre c'est quelqu'un qui trouve des espaces, je crois. Trouver ce serait déjà bien…

H.T. : Pourrais-tu me montrer un des tableaux de cette dernière série qui serait caractéristique de ce que tu expliques ?

R.H. sort un tableau intitulé À découvert 11 517, 2017.

R.H. : Celui-ci fait partie de la famille des « lyriques », parce qu'il faut bien un sujet. Le sujet est prétexte. Là, c'est la gestualité, qui rappelle une certaine gestualité ou japonaise, ou des années 1950 – ces artistes-là regardant eux-mêmes les Japonais. Il y a toutefois une particularité : la trace de la gestualité est trop grande par rapport au tableau ; c'est-à-dire qu'elle est faite avec un trop gros pinceau. Il y a un rapport d'échelle qui fait qu'on a l'impression de regarder un détail de peinture – en tous cas je joue sur cela. La lumière semble – si on la décrit factuellement – venir de la droite et donne un relief assez important à cette gestualité, alors que si on la regarde sur la tranche, la peinture est relativement plate. Il y a à peine 2 mm d'épaisseur.

H.T. : Oui, donc il y a quand même de l'épaisseur, mais qui, effectivement, ne correspond pas à ce que l'on a l'impression de voir.

R.H. : Après, ce sont des affinements techniques.

H.T. : Je me sens un peu obligée de poser cette question qui intéresse souvent, il me semble, les spectateurs de tes œuvres : comment arrives-tu à cet illusionnisme abstrait ? Comment arrives-tu à cette planéité de la peinture, alors que tu travailles sans esquisse, sans source photographique que tu projetterais sur la toile ? On a une impression d'illusionnisme, alors qu'il n'y a pas d'objet de représentation préexistant.

R.H. : Oui, c'est la peinture qui est représentée, enfin qui est tentée d'être représentée. Qu'est-ce que c'est que la peinture ? La peinture c'est du geste, depuis que les hommes ont peint sur des cavernes. Dans cette série, il y a une grande partie des tableaux qui reprennent des gestes. Point. Ils ne sont pas plus « années 50 » que lorsqu'on essuie ses doigts sur une paroi. C'est pareil. Sauf qu'ils sont faits avec des gros pinceaux.

H.T. : Mais ce n'était pas tout à fait l'objet de ma question…

R.H. : Comment c'est fait ? Je ne sais pas si c'est important de savoir comment c'est fait…

H.T. : Pour toi, non. Mais ce trouble de la vision, tu cherches à le provoquer.

R.H. : Oui.

H.T. : Donc, comment fabriques-tu cette image qui survient finalement au moment où tu la fais ? Ce qui est intéressant dans cette pratique, en tous cas à mes yeux, c'est qu'on a l'impression en tant que spectateur d'une représentation de quelque chose alors qu'il n'existe pas le quelque chose avant que tu fasses le tableau lui-même.

R.H. : Oui, oui.

H.T. : Donc, comment arrives-tu à cette illusion d'illusionnisme, finalement ?

R.H. : Je vais reprendre la formule à Karim Ghaddab qui me l'a soufflée dans l'atelier. Il m'a dit que je peignais la peinture. C'était assez juste.

H.T. : Oui, mais ça nous fait tourner autour du pot !

R.H. : Je peins d'abord en blanc ou en noir en épaisseur, et avant que ça ne sèche, avant que la peinture ne s'aplatisse, je peins les tranches de cette peinture, avec des zones claires, des zones foncées et un jeu de lumière avec une cohérence qui donne l'impression que ça vient d'un endroit, comme si c'était éclairé par un spot, ou une bougie… Donc je choisis un sens d'éclairage (à droite, à gauche, en haut…) cohérent, et comme la peinture sèche et s'aplatit, puisque c'est de l'acrylique, voire parfois du gesso, en séchant elle va garder l'impression de peinture sur sa tranche, mais elle va s'aplatir. Donc ce sera relativement proche d'une peinture imprimée.

H.T. : Tu utilises un tout petit pinceau pour peindre ces contours ?

R.H. : Non, j'utilise un pistolet à retouche qui permet d'être très précis, très fin, également de préparer moi-même mes couleurs et de les changer à volonté. De temps en temps, mais c'est rare, j'utilise de la bombe, pour une raison pratique : ça permet d'avoir tout de suite la couleur que je veux. Mais la plupart du temps j'utilise le pistolet à peinture car j'arrive à obtenir des subtilités dans la couleur qui sont infinies.

H.T. : Si je comprends bien : il y a un ou plusieurs gestes, dans des couleurs qui sont

relativement homogènes, puis il y a ce travail de la lumière avec le pistolet ?

R.H. : Ça, c'est dans le cas le plus simple. Il y a plein de tableaux où il y a ce que tu décris, mais sur lesquels je reviens quand ils sont secs, donc ça croise une autre lumière. Il y a des tableaux comme celui-là pour lesquels, dans un autre temps, je masque une partie du tableau, donc il y a une autre lumière encore. Depuis que je fais de la peinture, j'ai un souci d'homogénéité, la volonté de faire un tableau et non un objet peint sur un tableau. Faire une espèce de tableau total, et pas juste un petit bout d'une peinture. Donc, là, la difficulté c'est de faire tout cela dans le frais et rapidement, pour qu'on ne comprenne pas par où j'ai commencé et par où j'ai fini. Ce n'est pas par brio, c'est juste l'expérience qui fait qu'à un moment je peux faire ça.

H.T. : Cette volonté d'un tableau total, que tu pourrais maîtriser dans toutes les étapes du processus de production, explique-t-elle que cette série ne se développe pas en des 2 x 2 m ? Cette exigence que tu as ne te contraint-elle pas dans la dimension et le format de tes tableaux ?

R.H. : À l'inverse. Je pourrais très bien en faire des plus grands, j'en ferai peut-être ; d'ailleurs j'en ai faits qui sont un peu plus grands, mais je pourrais en faire des beaucoup plus grands. La gestuelle est beaucoup plus facile sur un grand format que sur un petit format.

H.T. : Mais le temps de séchage t'obligerait à être plus rapide.

R.H. : Oui mais, tous les peintres le savent, c'est plus dur de faire un petit tableau réussi qu'un grand tableau qui jette un peu, qui se tient par sa force propre. Sur un petit tableau, on regarde partout, on concentre son regard partout, alors que, face à un grand, on est happé ou écrasé par le grand format. Non, après, il suffirait que je prenne un très gros balais ou un très très gros pinceau pour avoir la même différence d'échelle, parce que c'est cela qui m'intéresse. Ce sont des histoires techniques, ce n'est pas très important. Et le temps, non… ce n'est pas proportionnel : ce n'est pas parce qu'on fait un 2 x 2 m que ça prend 4 fois plus de temps qu'un 50 x 50 cm. Ce n'est pas vrai.

Ce qui m'intéresse aussi, c'est une forme de définition de la peinture par rapport à l'image, que j'ai longtemps cherchée et que je commence un peu à avoir, parce que justement l'un des « troubles » qu'il peut y avoir c'est ce rapport : « c'est peint ? c'est pas peint ? c'est imprimé ? c'est une image ?… »

H.T. : « C'est une photographie ? »

R.H. : Oui. « C'est quoi ? » Ce n'est pas par brio, pour montrer que je sais le faire, c'est juste pour remontrer peut-être à l'image qu'avec la peinture on peut tout faire et que la peinture n'a pas besoin, comme tu le disais au départ, de sujet de prime abord. Elle peut être en elle-même son sujet. La photographie a besoin de qualité, mais elle nécessite une référence. Là il n'y a pas de référence.

H.T. : La peinture fait donc partie de tes combats personnels ?

R.H. : Ce n'est pas un combat, c'est une source de plaisir.

H.T. : … Une source de plaisir que de démontrer ses capacités au 21e siècle ?

R.H. : Oui, oui. Mais ce n'est pas par revanche par rapport à l'image. À l'inverse, c'est plus pour utiliser la force de l'image – parce que l'image a une force, que ce soit une image numérique, une image photographique, une impression de haute ou basse qualité… on ne peut pas passer à travers les images – et replacer la peinture là-dedans, parce qu'elle fait partie du siècle et qu'il n'y a pas de raison qu'on la laisse tomber.

H.T. : Justement, dans ton travail, depuis un certain nombre de séries, si la lumière est un fil conducteur, la question de l'image et de la contemporanéité de la peinture, dans une société et une culture de l'image, peut constituer un autre fil conducteur, qui est très lié au précédent, à savoir la lumière. Je repense à tes séries qui dialoguaient avec ce système de codage informatique des couleurs qu'est le RVB (rouge-vert-bleu) – les Esbrouffes, les Circonstanciels –, ou encore la série Étendue qui donnait encore plus cette impression d'image photographique, parce que tu avais laissé volontairement les marges blanches. Il y a d'un côté la recherche d'un dialogue avec l'image numérique de l'écran de télévision ou d'ordinateur, de l'autre avec l'image photographique. Dans cette dernière série, qui fait sans doute partie de tes séries les plus denses, il y a de nombreux tableaux qui semblent reprendre une qualité photographique particulière d'images scientifiques : des images radiographiques, des photographies thermiques, etc.

R.H. : Oui, toutes les images. Les visions de nuit, la photographie macroscopique… Bien sûr. En fait, ce sont des vieilles questions. Qu'est-ce que l'on regarde ? En quoi la peinture peut aider à regarder mieux ou à s'interroger sur ce que l'on regarde ? Tous les moyens et grands peintres retombent là-dessus. À mon sens, il n'y a pas vingt questions en peinture.

H.T. : C'est une manière de capter le regard du spectateur en créant une espèce de trouble parce qu'il ne sait pas s'il regarde de la peinture, de la photographie, et comment ça a été fait, ce genre de choses-là ?

R.H. : Oui, mais encore une fois, ce n'est pas par revanche. C'est utiliser cela et finalement il n'y a pas de sujet à voir, il y a un sujet à penser. Ou alors, il y a un sujet à regarder, mais pas de sujet à voir. Cette dernière série est souvent assez chargée, assez dense. J'avais envie d'une série comme cela, en apparence très en matière, lourde, même s'il y a quelques grands formats où je passe seulement un petit coup de raclette. Je reste dessus car il y a plein de trucs à faire avec cela et parce que je n'ai pas l'impression de me répéter. Et c'est vrai que je commence à avoir un petit peu de plaisir à peindre, parce que techniquement j'arrive à faire des trucs qui sont de plus en plus précis. Suggérer la lumière qui viendrait raser ou effleurer une peinture, ça fait longtemps que j'y pense, mais je commence seulement à réussir à le faire. Quand la lumière est saturée, quand elle sature la matière par exemple, ça m'intéresse pas mal. Qu'est-ce qu'on regarde dans ces cas-là ?

H.T. : On regarde des zones un peu floues, mais floues parce qu'on a cette idée d'un illusionnisme illusoire en réalité…

Dans ton atelier, il y a un certain nombre de photographies, d'images découpées dans des magazines : y a-t-il pour chaque tableau une idée de lumière spécifique que tu souhaiterais travailler en t'inspirant de ces images ?

R.H. : Non, je ne sais jamais quand je commence ce que je vais faire.

H.T. : Alors à quoi sert cette collecte d'images ?

R.H. : J'ai l'impression que c'est un travail qui se fait en arrière-plan, dans mon inconscient ou quelque chose comme ça et qui m'est nécessaire. J'ai besoin de voir plein d'images, que ce soit sur Instagram ou pour découper des photos… Je m'en nourris. Et ça ressort, tôt ou tard, c'est évident. C'est plus pour me dire « Tiens, ça, ça pourrait être pas mal. » Et quand je tombe dessus par hasard – enfin « par hasard »…

H.T. : Tout est processus.

R.H. : Voilà. Exactement. Je le reconnais. Je ne veux pas que cela ressemble à, mais quand je fais un truc qui, selon mes yeux, marche, je le reconnais rapidement. Je réfléchis avec l'œil et pas avec la tête. Et puis, c'est vrai que des fois, ça donne des images chez les autres qui sont saisissantes ou spectaculaires, ou pas d'ailleurs. Cela pose une autre question intéressante : pourquoi on regarde une image ? pourquoi on croit toujours en une image ? On peut dire qu'une peinture est mauvaise, qu'elle est loupée, mais face à une image, on se fait avoir systématiquement en la regardant. On ne se dit pas : « tiens, c'est une fausse image » ou bien « cette image est vide ». On la regarde. La puissance de la télé,

c'est ça aussi. Et pourtant, on peut la regarder des heures, avec rien. La peinture, on ne peut pas le faire. C'est un constat qui m'a toujours un peu étonné.

H.T. : Mais parce qu'on ne vit pas dans un musée !

R.H. : Oui, mais on détournerait les yeux des tableaux, alors qu'on ne détourne pas les yeux des magazines, des revues, d'internet… Qu'est-ce qui capte ainsi notre regard ? C'est la même chose avec une photographie toute simple. On y croit. On ne dit pas « une photographie est fausse ».

H.T. : Mais ce n'est pas la même chose d'être attirée par une image qui bouge, si je reviens sur la télévision…

R.H. : Alors enlevons les images qui bougent et restons sur les images fixes.

H.T. : Dans ce cas, ce n'est pas la même chose qu'être attiré par une photographie reproduite dans un magazine sur papier glacé et croire à la potentielle vérité, authenticité de l'image. On ne le regarde pas nécessairement parce qu'on croit à sa véracité.

R.H. : Oui, mais on la regarde. On est attiré.

H.T. : Oui, on la regarde, mais cela relève d'un pouvoir de distraction, et non de connaissance, de signification profonde.

R.H. : Rires. Non, c'est très rarement de la signification profonde ! Et ça, ça m'épate parce que…

H.T. : Pour moi, ça ne se situe pas sur le terrain de la vérité. Tu parlais de vérité ou de croyance.

R.H. : Non mais de vérité… on est attiré par cette chose. Et ça, la très mauvaise peinture ultra spectaculaire chope ça, mais elle n'a rien à dire… C'est souvent un peu dommage de voir qu'on a rarement les deux qualités. C'est-à-dire qu'un Ryman n'est pas spectaculaire, on ne regarde pas naturellement un Ryman.

H.T. : Ou un Reinhardt.

R.H. : Voilà. Et à l'inverse quand c'est attirant pour l'œil, c'est souvent synonyme d'une peinture à un seul étage, et il n'y a rien derrière. Ce n'est pas toujours le cas. Heureusement, il y a des gens qui ont réussi à faire des trucs, mais… comme si c'était impur de faire les deux à la fois, ou trop dur… alors qu'aux 14e, 15e, 16e siècles jusqu'à la fin du 18e siècle, on réussissait à très bien faire les deux. Velasquez, Rembrandt… évidemment ce

sont les meilleurs.

H.T. : Tu parlais tout à l'heure du plaisir que tu commences à prendre avec cette série. Cela fait plus de 20 ans que tu fais de la peinture, j'espère que tu en prenais avant !

R.H. : Oui, bien sûr.

H.T. : En tous cas, ce plaisir que tu évoquais s'exprime par la quantité de tableaux produits pour cette série. Y a-t-il plus de satisfaction, de virtuosité ?

R.H. : Ce n'est pas la virtuosité. La virtuosité c'est rien. C'est comme faire du vélo : au bout d'un moment, on sait faire du vélo… Il y en a qui vont tomber 10 fois et d'autres qui y arrivent en une fois. Cela n'a jamais fait un bon peintre, la virtuosité. Sinon tous les peintres de théâtre, les décorateurs seraient de grands peintres. J'ai l'impression de toucher à différents problèmes sur un même tableau, je commence à faire ça et des problèmes qui sont autres que des jolies compositions graphiques, des trouvailles… Je m'attaque un peu plus à ce que je pourrais, moi, qualifier de peinture un peu lourde et donc, très immodestement, m'attaquer à des gens un peu plus costauds. Je ne pouvais pas le faire à 20 ans. Cela prend du temps, que l'on travaille rapidement ou pas. Et puis c'est pour ça que je ne peins jamais d'après un modèle, car je ne sais jamais quand je commence où je vais tomber. Et c'est ça qui m'intéresse aussi. C'est difficile à mettre en place. Il y a des jours où je ne peux faire que de la merde et d'autres où en 10 minutes je peux faire un tableau, oui. C'est scandaleux ! Et c'est un tableau que je n'aurais jamais pu faire avec la même fraîcheur si je l'avais fait en 15 jours ou en 20 jours.

H.T. : Ou en l'imaginant à l'avance.

R.H. : Exactement.

H.T. : Est-ce que ces hasards, ces trouvailles te conduisent à un moment vers une autre série ?

R.H. : Généralement, c'est toujours ce qui se passe. Pour chaque série, c'est ce qui s'est passé. À un moment, je déborde de la série, et puis ça arrive sur une autre série. Donc je vais voir. Là j'ai commencé à changer les supports, parce que c'était l'une de mes premières séries sur toile. C'était déjà un changement énorme, parce qu'avant, naïvement, je pensais que sur toile on ne pouvait pas être précis et rapide. Et puis finalement on peut. J'ai donc changé de support : j'ai pris des supports rétroréfléchissants, parce que cela participe toujours du même intérêt que je porte à la lumière, et au fond qui n'est pas un fond. Qu'est-ce qu'un fond dans une peinture ? C'est un poncif.

H.T. : Cela signifie donc que dans la série À découvert, il y a des œuvres avec différents supports. N'est-ce pas un pas de côté qui t'incite à changer de série ? Il y a donc des sous-groupes à l'intérieur de cette série.

R.H. : Oui, il y a des sous-groupes, mais en fait ce n'est pas important. Peut-être qu'il y a 10 ans, j'aurais changé de titre. Là, je continue de les appeler comme ça, même si je ne suis plus à découvert !

H.T. : Au sens propre ou au sens figuré ?!?

R.H. : Les deux ! Ce titre À découvert tombait bien aussi par rapport à l'idée, ouvertement, de vouloir faire de la peinture sans se cacher derrière un prétexte.

H.T. : C'est un peu la série de maturité !

R.H. : Rires. De la maturation ou de la maturité, oui ! Je n'aurais pas pu le faire il y a 5 ans, c'est sûr, et je ne sais pas ce que je ferai dans 5 ans.

H.T. : Parce que tu n'étais pas à découvert il y a 5 ans ?!

R.H. : Si ! Mais techniquement je n'étais pas aussi précis.

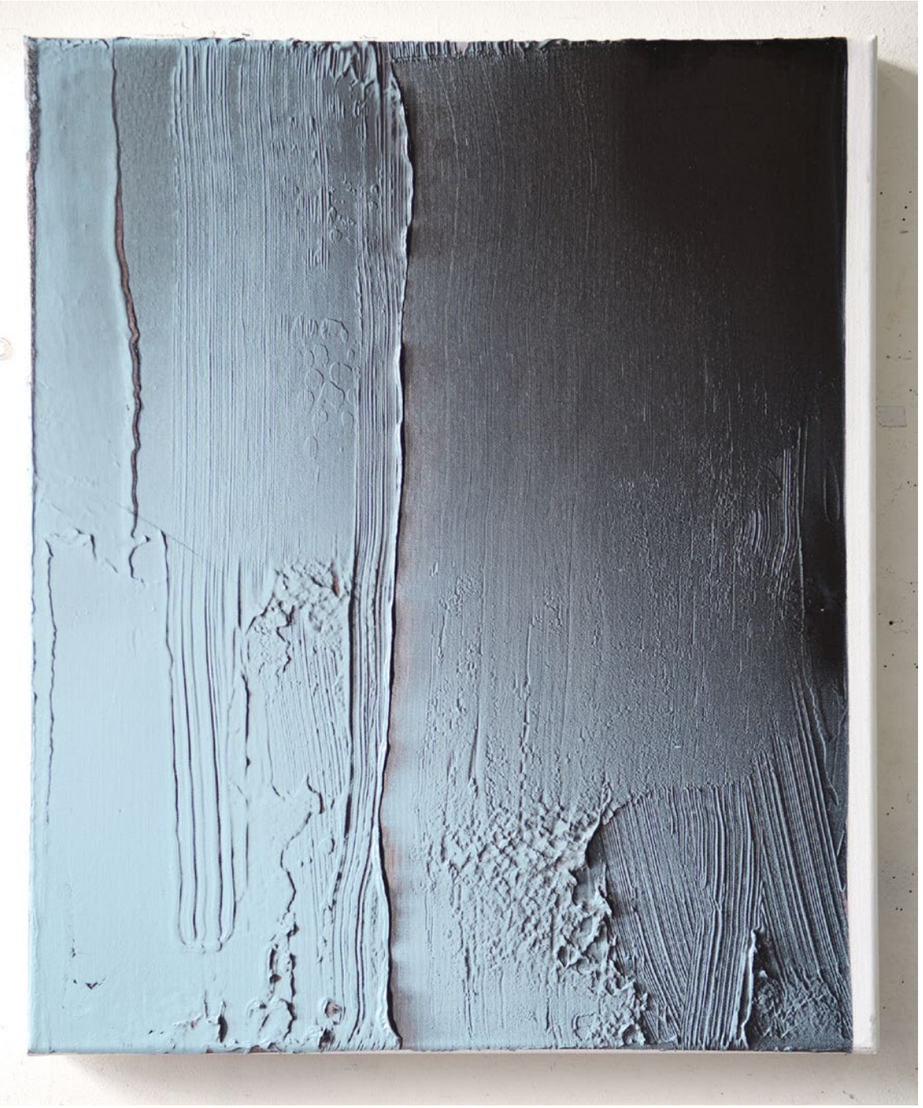
H.T. : Et, dernière question puisque tu parles du support : le fait de travailler auparavant sur des caissons de Komacel, de PVC ou PMMA, t'incitait souvent à faire un sort particulier à la tranche de tes tableaux. Est-ce que tu l'abandonnes dans cette série ou est-ce présent dans quelques tableaux mais pas tous ?

R.H. : C'est présent dans quelques tableaux. Il y a même des parties non peintes, de face, sur certains tableaux. Là, c'est la tranche brute de la toile, enfin de la toile apprêtée donc elle n'est pas brute, même si j'ai fait des essais de peinture sur toile brute… C'est aussi pour enlever des habitudes car il faut se méfier des habitudes. Cela m'intéresse toujours. D'ailleurs les tranches sont plutôt très clean, le bord est clairement défini ; ça ne coule pas sur le bord, j'y tiens. Cela renforce aussi le côté image, le fait que ça ne coule pas. Mais je ne vais pas répéter 2 000 fois le même geste.

H.T. : C'est ce qui fait aussi la cohérence de cette série.

A 11118

81 x 65 cm, acrylique sur toile, 2018



A 12618

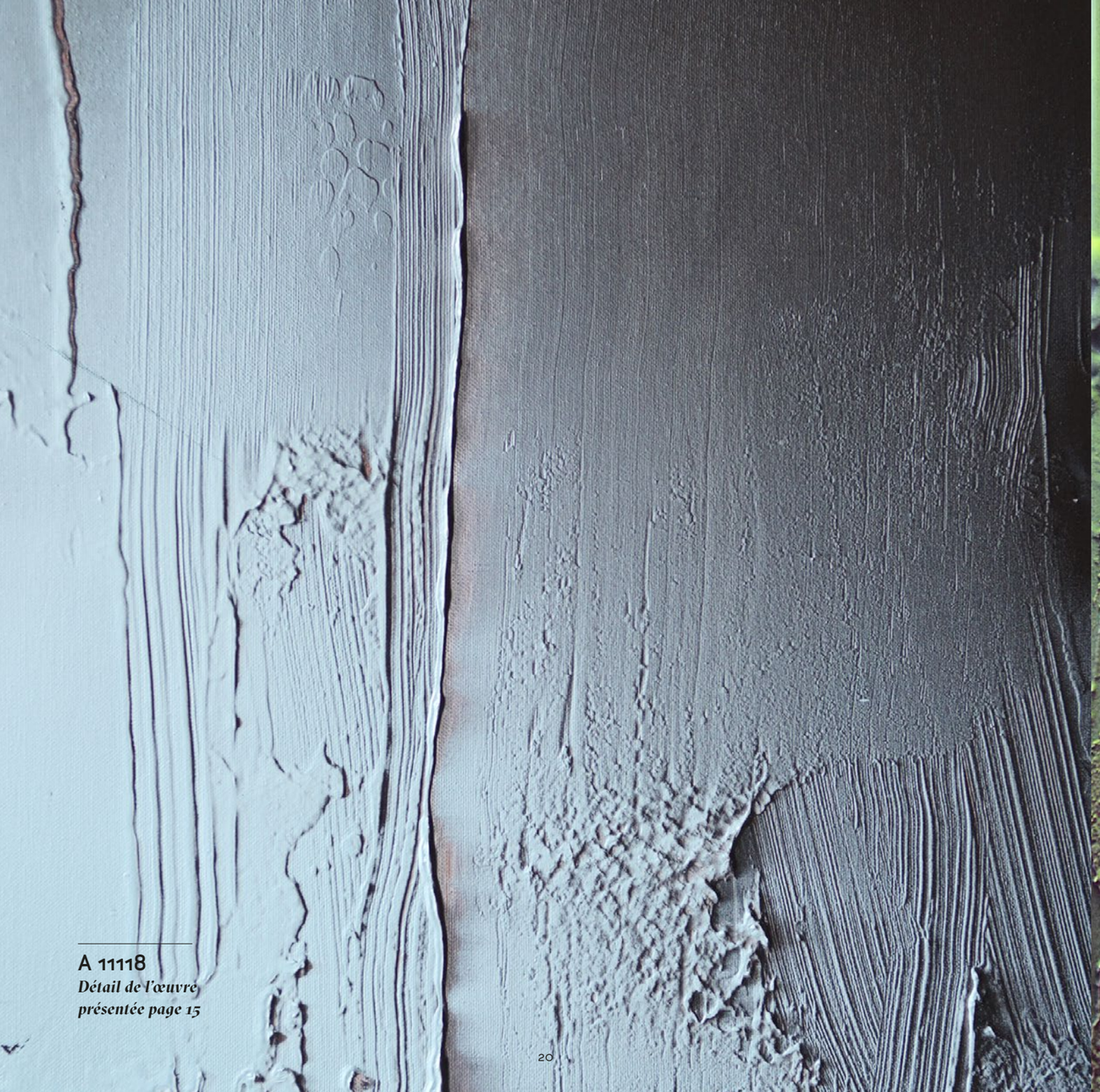
55 x 46 cm, acrylique sur toile, 2018

A 20018

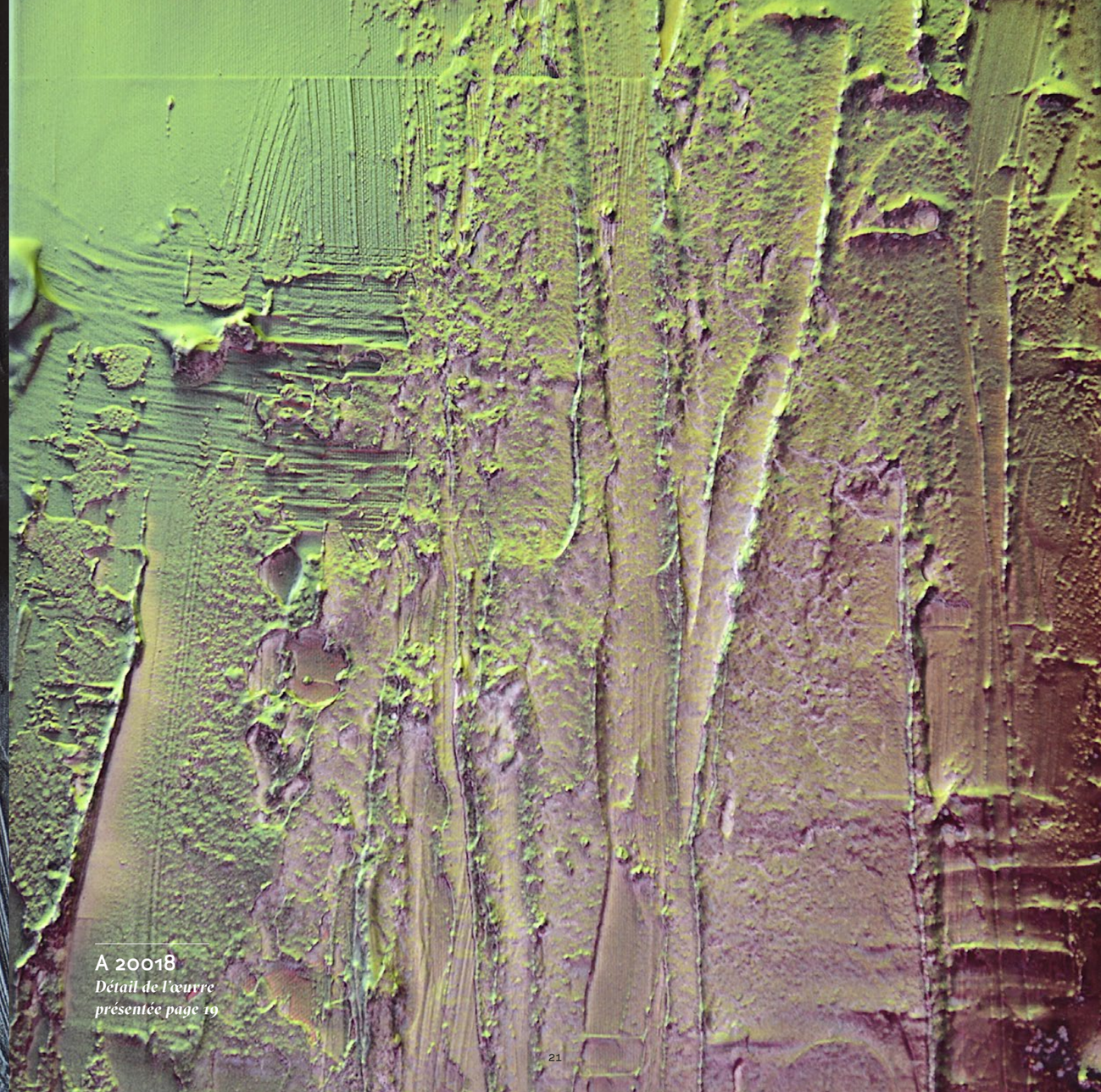
46 x 38 cm, acrylique sur toile, 2018

A 25219

73 x 60 cm, acrylique sur toile, 2019



A 11118
Détail de l'œuvre présentée page 15



A 20018
Détail de l'œuvre présentée page 19

A 25619

92 x 73 cm, acrylique sur toile, 2019

A 25919

100 x 81 cm, acrylique sur toile, 2019

A 26019 b

100 x 81 cm, acrylique sur toile, 2019

A 26319

100 x 81 cm, acrylique sur toile, 2019

A 26819

65 x 55 cm, acrylique sur toile, 2019

A 27219

100 x 81 cm, acrylique sur toile

A 27419

100 x 81 cm, acrylique sur toile

A 27519

100 x 81 cm, acrylique sur toile

A 27419
Détail de l'œuvre
présentée page 33

A 27819
Détail de l'œuvre
présentée page 18

A 27819

100 x 81 cm, acrylique sur toile, 2019

A 27919

100 x 81 cm, acrylique sur toile rétroréflechissante

A 28119

100 x 81 cm, acrylique sur toile, 2019

A 28519

116 x 89 cm, acrylique sur toile

A 28619

116 x 89 cm, acrylique sur velour, 2019

A 31019

100 x 81 cm, acrylique sur toile rétroréflechissante, 2019

A5116

45 x 54 cm, acrylique sur toile, 2016

A9917

99 x 81 cm, acrylique sur toile, 2017

A15318

65 x 54 cm, acrylique sur toile, 2018

A31019

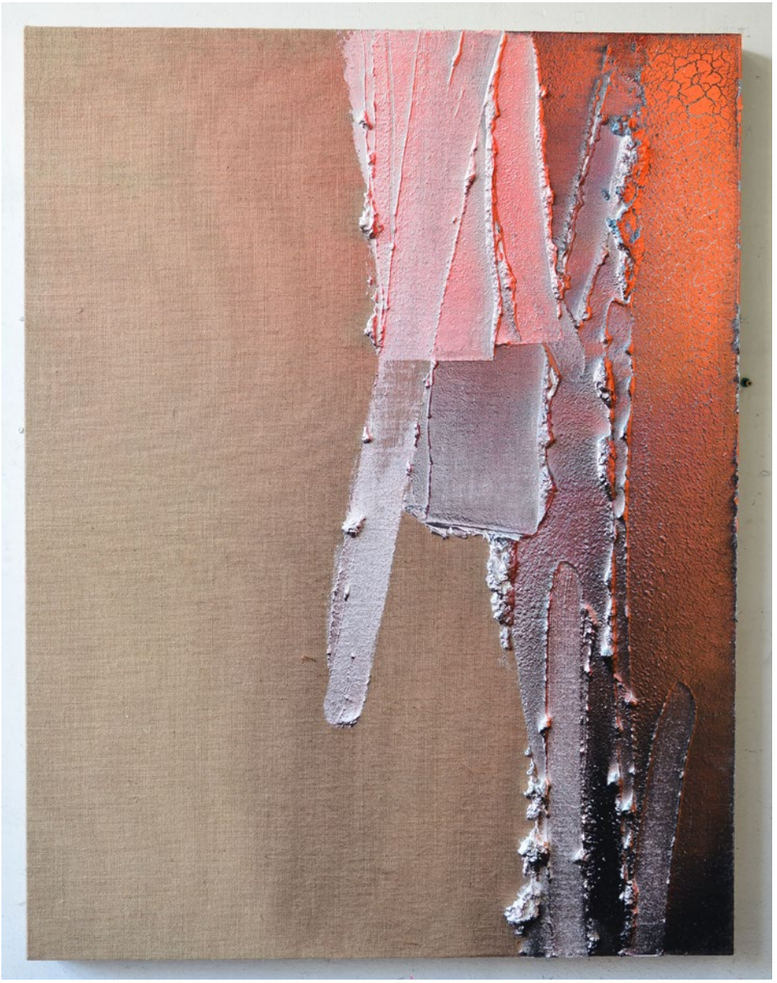
46 x 38 cm, acrylique sur toile, 2019

A31019
Détail de l'œuvre présentée page 51

A36119
Détail de l'œuvre présentée page 51

A31219

acrylique sur toile, 54 x 46 cm, 2019



A35719

117,5 x 89 cm, acrylique sur toile, 2019

A36119

100 x 81 cm, acrylique sur toile, 2019

A36319

100 x 81 cm, acryl sur toile, 2019

A36420

130 x 97 cm, acrylique sur velours, 2020

A36520

130 x 97 cm, acrylique sur velour, 2020

A36620

148 x 114 cm, acrylique sur velour, 2020

A36720

148 x 114 cm, acrylique sur velour, 2020

A36820

92 x 73,5 cm, acrylique sur velour, 2020

A36920

100 x 81,5 cm, acrylique sur velour, 2020

A37520
Détail de l'œuvre
présentée page 75

A37320
Détail de l'œuvre
présentée page 73

A37020

100 x 81,5 cm, acrylique sur velour, 2020

A37120

80,5 x 65 cm, acrylique sur velour, 2020

A37220

80,5 x 65 cm, acrylique sur velour, 2020

A37320

100 x 81 cm, acrylique sur satin, 2020

A37420

80,5 x 65 cm, acrylique sur toile, 2020

A37520

55 x 46 cm, acrylique sur toile, 2020

Biographie

Rémy Hysbergue

Né le 8 juillet 1967 à Valenciennes

Expositions personnelles

(sélection)

2019 Christian Aubert, Paris
2016 Galerie Jean Brolly, Paris
2015 Grands dessins et merveilles, La Galerie, Lyon
2014 Auf Papier, Galerie Amel Bourouina, Berlin
2012 Points du jour, Galerie Jean Brolly, Paris
Oh la la, Kunstverein Langenfeld ; Hôtel de Ménoc, Melle Vitraux, église Saint-Savinien, Melle ; L'Art dans les chapelles (avec Laurent Le Corre), Chapelle Saint-Meldéoc, Guern
Images, Galerie Amel Bourouina, Berlin
2011 Nouvelles donnes, Galerie Jean Brolly, Paris
2009 FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
D'ici on pourrait croire que la vue est imprenable,
FRAC Poitou-Charentes, Angoulême
Vertiges, Galerie Jean Brolly, Paris
Surfaces, Galerie Amel Bourouina, Berlin
2006 Utopie passagère, Galerie Jean Brolly, Paris
2005 Galerie de l'Atelier 2, Espace Francine Masselis, Villeneuve d'Ascq
2004 Rémy Hysbergue, Galerie Nancy Hoffman, New York
Espace Lumière, Hénin-Beaumont
2003 Rémy Hysbergue, Galerie Nancy Hoffman, New York
Sans fuite d'huile, Galerie Philippe Casini, Paris
2002 Galerie Jack Hanley, San Francisco
Trêve de balivernes, Galerie Philippe Casini, Paris
École des Arts Décoratifs d'Aubusson
2001 Rémy Hysbergue, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
École des Arts Décoratifs de Limoges

Expositions collectives

2020 ArtParis, Galerie Valérie Eymeric
2019 Shades of Black Storpunkt gallery , Munich
ArtParis, Galerie Valérie Eymeric
2018 ArtParis, Galerie Valérie Eymeric
Sans titre, No Mad Galerie, Paris
News of the Fake, Orangerie du Château de Sucy-en-Brie (commissaire : Karim Ghaddab)
Le vitrail contemporain : une invitation faite à la lumière ,
Couvent de la Tourette, Eveux-Labresle (commissaires : frère Marc Chauveau et Christine Blanchet)
Etats de la peinture : Rémy Hysbergue, Jan Kämmerling
galerie Jean Brolly, Paris
2017 Dem Frühling entgegen, Bourouina Gallery, [archive] Berlin
2016 Sur le fil, galerie Jean Brolly, Paris
2014 Schwarze Sauberei, tête Gallery, Berlin (commissaires : Marion Andrieu, Lucile Bouvard)
Disparitions réciproques,
FRAC Poitou-Charentes, Angoulême
Les peintres et le vitrail. Vitraux français contemporains, 2000-2015,
Centre international du vitrail, Chartres
2013 Ulysses : Les douceurs du péché, domaine étendu du livre (commissaire : Stéphane Le Mercier),
FRAC PACA, Marseille
Le meilleur profil, Centre d'art et photographie, Lectoure
Le moindre geste, Grandes Galeries de l'Aître Saint-Maclou, Rouen
2012 La peinture, mode d'emploi, le 19, CRAC de Montbéliard
2011 Les Braves, Galerie Richard, Paris
Choses incorporelles, Musée des Beaux-arts, Chapelle du Carmel, Libourne
2010 Transfrontaliers, CRAC de Montbéliard
Babel, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
2009 Voyage sentimental 6 : Attraction, FRAC Poitou-Charentes, Linazay
Carte blanche à la galerie Jean Brolly, École des Beaux-arts, Rennes
Vide et plénitude, organisée par le Centre Culturel Coréen,
Espace Commines, Paris
2008 What's up 2009, Galerie Amel Bourouina, Berlin
2007 La Société Générale, Zoom sur une collection, Carré d'Art, Nîmes
À travers le miroir, Musée d'art et d'archéologie, Aurillac
Le syndrome de Babylone, Villa du Parc, Annemasse
2006 Carte blanche à la galerie Jean Brolly, Musée Matisse,
Le Cateau- Cambrésis, Vous êtes ici, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
2005 Galerie Jean Brolly, Paris
Elusive Surface, Galerie Nancy Hoffman, New York
2004 We have never been to Japan, Maison de la culture, Amiens
De leur temps, ADIAF, musée des beaux-arts de Tourcoing
Lumière naturelle, Centre Pomel, Issoire
Galerie L'Espace du dedans, Lille
2003 Concepts, Ideas, Inventions, Galerie Nancy Hoffman, New York
Ramp Gallery, Hamilton (Nouvelle-Zélande)
A fleur de peau, École des Beaux-arts de Rouen
Galerie Philippe Casini, Paris
2002 Voilà la France, CESAC & Il Filatoio, Caraglio (Cuneo, Italie)
De singuliers débordements, maison de la culture d'Amiens
École des Beaux-arts de Rennes
Galerie de Rutebeuf, Clichy
École des Beaux-Arts de Valence
2001 Appellation d'origine non contrôlée, Maison de la Culture d'Amiens
Galerie du Wazoo, Amiens
Espace Culturel François-Mitterrand, Beauvais
2000 Galerie Philippe Casini, Paris ...

Collections

Musée Oohara Japon,
Centre Européen des Brevets, Münich
Fonds National d'Art Contemporain,Paris
FMAC Paris,
Collection Société Générale, Paris
FRAC Auvergne,
Frac Poitou-Charentes,
Musée des Beaux Arts d'Angers
Artothèque du Limousin
Artothèque de St Fons

La Galerie
Valérie Eymeric

LA BIENNALE DE LYON
RESONANCE

33 rue Auguste Comte
69002 Lyon
04 78 37 95 61
06 95 72 48 74
valerie@lagaleriedartalyon.com
www.lagaleriedartalyon.com