

François Malingrëy

Galerie T&L

Par **Tancredi Hertzog**

François Malingrëy, né en 1989, réside et travaille à Paris. Originaire de Nancy, il a étudié l'illustration à Épinal puis aux Arts Décoratifs de Strasbourg. Choisisant de renouer avec la figuration, Malingrëy est principalement peintre, mais il pratique également la sculpture et l'illustration. Dans ses tableaux, il développe ce qu'il convient d'appeler un véritable monde – et même une poétique –, un espace régi par ses propres lois, possédant ses caractéristiques récurrentes : des paysages non identifiés, habités de personnages souvent dénudés mais jamais entièrement dévêtus, une atmosphère mélancolique, silencieuse, une sensation de drame alors même qu'aucune tragédie ne se déroule, une aura à la fois sacrée et un peu désuète, voilà les ingrédients de la peinture de François Malingrëy. Auxquels il faut ajouter, sur le plan formel, une technique réaliste basée sur des coups de pinceau amples et francs, une palette assourdie de tons mineurs relevés ça et là par des aplats plus puissants de jaune ou de bleu, une obsession pour le travail des chairs, de la peau. Et une manière saisissante de sonder et de concentrer le regard humain dans ses portraits.

Banalité et étrangeté

Une chose seulement intéresse Malingrëy : l'homme, ou plutôt l'humain. Ses moyens et grands formats prennent toujours place dans un décor, pourtant, les lieux sont inidentifiables. On dirait presque que, malgré leur caractère réaliste, ils sont de simples projections qui accompagnent les personnages, développent leur état d'âme. Tout gravite autour de la figure humaine, qu'il met toujours à nu, littéralement, mais avec une nuance : on ne voit jamais les sexes des personnages. Il y a de la pudeur, une sorte de retenue. Il en ressort surtout un climat étrange où vieux et enfants, hommes et femmes sont logés à la même enseigne : sans habits pour les différencier et les distancier, ils sont neutres, campés dans des situations banales, n'interagissant que peu les uns avec les autres. Ils sont comme posés là, à la merci du spectateur.

On pourrait dire de Malingrëy qu'il est, comme Hopper, un peintre d'une banalité, celle du quotidien, dont il retirerait un pouvoir tragique, un sens d'angoisse presque métaphysique. C'est parfois vrai, mais, le plus souvent, cette banalité apparaît déjà comme dérangeante chez Malingrëy. Chez lui, à mieux y regarder, la vie n'est pas si normale. Pourquoi ? Observons plus attentivement ses toiles : les personnages

qu'il y dépeint semblent presque toujours accomplir des actions qui n'ont pas de sens compréhensible, il n'y a pas vraiment de narration, on n'a pas l'impression qu'il s'agit là de la photographie d'un moment de vie réelle, comme chez Hopper. Un homme tendant ses muscles en short au milieu d'un champ ; deux personnages semblables, hagards, marchant dans le lit d'une rivière sombre ; rien de bien normal, rien de bien exceptionnel non plus. Banalité, étrangeté et, enfin, sérieux : les personnages de Malingrøy font parfois penser à des statues : ils sont fiers, ils sont ombrageux, réservés ou torturés, jamais légers. Même à la plage, ces gens-là ne s'amuse pas. Ils ne s'amuse jamais. Dans les portraits, baptisés *Les Silencieux*, ils sont naturels, cueillis dans leur espièglerie parfois, mais ils restent toujours ombrageux. À travers ce savant mélange de drame et de tranquillité, c'est un monde en tension qu'il nous offre, calme mais interrogatif, qui semble suggérer plus que clairement représenter, des humeurs, des peurs, des affections.

Pour parvenir à ce résultat, la peinture de Malingrøy, malgré la finesse de son positionnement, voire son ironie, joue de la simplicité ; elle n'intellectualise pas son sujet, ni ne recherche ouvertement le symbole, la métaphore. Elle a quelque chose de brut, d'immédiat. Elle est franche et économe de moyens : quelques personnages muets, pas ou très peu d'accessoires, une action qui se résout en immobilité, un paysage (lui dit « décor ») réduit, on l'a dit, à son plus simple appareil.

De la scène au portrait

Malgré ses constantes, esthétiquement l'art de Malingrøy recherche la variété, notamment par les changements d'échelle, très brutaux chez lui : il passe du petit carré du portrait en gros plan qui remplit toute la surface et comprime le sujet à la grande toile à l'huile qui respire et se dégage, plaçant ses personnages dans une nature ample et plate. À chaque fois, ce passage a des raisons d'être bien précises : si le décor semble souligner l'humeur des personnages dans les grands formats, dans les petits, son absence et l'importance du cadre font la force du message contenu dans le visage.

Les Silencieux et les dos

« Humain trop humain », le regard peut être insoutenable, le visage est la vérité de l'autre, indépassable : pour Lévinas, il est l'expression de la fragilité, de la nudité. L'homme se révèle par son visage. Le visage d'autrui nous met face à nous-même et, selon le philosophe, face à notre devoir moral. Quand on ment, on n'ose pas regarder dans les yeux. Plus que des portraits, ce sont bien des visages, au sens presque symbolique de Lévinas, que propose Malingrøy. Tout est resserré sur leur tête, on ne voit rien d'autre : on ne voit que leur humanité. Ils sont vrais, trop vrais, parfaitement réalistes et, pourtant, on ne parvient pas à vraiment à se les figurer comme des personnages réels, à les faire vivre hors de leur cadre et de leur regard. Parce qu'ils sont accrochés en rangs serrés, les uns à côté des autres. Et parce qu'ils sont écrasés par le format choisi par le peintre, qui ne permet même pas de contenir leur tête toute entière. Réduit, minuscule, coincé, bouché, sans échappatoire, au lieu de diminuer l'aura de ces nombreux visages, ce format dérisoire devient une force, comme un coup de poing. Grâce à ce plan rapproché, on n'échappe pas à ces regards, tous différents, en biais, perdus, concentrés, malins ou inquisiteurs. Cette force des regards qui nous interpellent, outre le format, provient encore d'un autre artifice : celui du cadre, qui est une boîte et enferme ainsi un peu plus ces figures dans leur espace étriqué, strictement carré et symétrique, qui ramène tout au centre, c'est-à-dire aux yeux.

Picturalement, pour l'artiste, à travers cette série, il s'agit bien entendu d'étudier les caractéristiques faciales de l'homme et de la femme, exercice indémodable chez les peintres, car il est aussi captivant qu'il est déroutant : il suffit de déplacer d'un poil la position d'un sourcil, d'ourler d'un rien le coin d'une lèvre et ce qui était une expression neutre, devient une moue, le bonheur se transforme en peine ou en tristesse, l'absence en angoisse. C'est ce jeu qui n'a jamais de fin qui semble orienter cette galerie humaine d'expressions animées.

Les « portraits » de dos répondent aux visages des *Silencieux*. Ils confèrent aussi une sorte de tridimensionnalité à cette série qui n'a pourtant aucune mise en espace : la face et le revers. C'est un jeu formel mais aussi signifiant. Qu'a à nous dire un dos pris en gros plan ? Désuet, sans vraiment de fin ni de début, ce bout de nous-même, Malingrøy parvient, une fois encore par le cadrage et le rapprochement, à nous le faire sentir comme essentiel et animé. Grâce à l'art, qui transmue l'existant, il n'y a pas que le visage, rétorque le peintre au philosophe. ■

Entretien avec François Malingrèy

TANCRÈDE HERTZOG | Dans ta peinture, tu te concentres surtout sur l'humain, que tu représentes dans des environnements très neutres, avec une atmosphère assez lourde, pour ne pas dire étrange. Que veux-tu exprimer ?

FRANÇOIS MALINGRÈY | Je peins l'homme, je sonde les relations humaines car je veux exprimer quelque chose d'universel. Je veux représenter les personnes dans des états quasiment archétypaux : c'est ce que je fais lorsque je répète les mêmes personnages plusieurs fois dans un tableau. Dans la répétition, on dilue la personnalité des modèles. Il y a ainsi moins de leur essence dans l'œuvre et, en cela, ils deviennent des personnages plus que des êtres réels. Par ce procédé de dépersonnalisation, le spectateur peut plus facilement se projeter dans la peinture et percevoir ainsi un état d'âme ou une sensation plutôt que de voir quelqu'un d'existant et de se concentrer sur la psychologie du personnage.

Est-ce pour cette raison que les arrière-plans de tes tableaux sont souvent anonymes, banals ?

Quand j'imaginais mes compositions, je les pense par rapport aux personnages, ce sont eux qui vont faire et déterminer la construction de l'image. Le paysage, le décor, le lieu dans lequel ils se trouvent va juste souligner cette composition, les lignes de force étant dictées par les figures humaines. D'ailleurs, je peins d'abord les personnages, puis les paysages. Pour autant, je n'adapte pas forcément le paysage à l'état d'esprit des personnages : ce que je ne veux pas, en tout cas, c'est que le décor prenne le dessus sur les personnages.

Tes personnages sont toujours dénudés mais en sous-vêtements, pourquoi ?

Quand on peint des êtres humains, la peau est le lieu indépassable de la vérité. Quand je peins la peau, et c'est ce que j'aime faire, je ne peins pas un nu. La nudité est quelque chose de plus fort, qui peut être assez violent, tant c'est intime. Quand tout est découvert, on ne voit plus que ça, l'intimité, et on ne regarde plus, ou en tout cas moins, le travail sur les chairs, l'anatomie : j'ai envie de faire de la peau, pas des nus.

Tu recours souvent aux fonds à la feuille d'or pour tes portraits, pourquoi ce choix ?

La feuille d'or n'est pas une couleur : on peut, en peinture, faire du doré avec de la couleur, mais alors ce doré coloré fait partie du monde du personnage, qui est, lui aussi, constitué de couleur. La feuille d'or c'est autre chose : entouré de dorure à la feuille, le personnage est sorti de son monde pictural, il est ailleurs, dans un espace plus que neutre, dans un espace qui n'existe plus. J'aime aussi présenter les tableaux à fond d'or à côté de peintures avec un paysage, un arrière-plan situé : le passage du regard de ces grandes scènes à un portrait d'une figure mise en valeur et isolée par le doré, esthétiquement je trouve cela très beau.

Comment conçois-tu tes peintures, notamment tes grands formats ?

Quel est le processus de création ?

Quand je peins, j'ai déjà en tête une idée de composition. C'est très instinctif. Je ne sais jamais trop d'où elle naît : peut-être d'un film, d'une discussion, d'une peinture qui me revient, mais de façon assez inconsciente. Ensuite, s'il s'agit d'une composition complexe, avec beaucoup de personnages, je l'exécute en dessin mais seulement pour voir les lignes de force, pour comprendre si l'image tient ou si elle ne fonctionnerait en fait que dans ma tête. Si cela me semble juste, ce dessin de travail me permet aussi de montrer aux modèles ce que j'attends d'eux comme poses et à leur faire comprendre la scène. Je prends ensuite des photos des modèles pour continuer à travailler. Mais, à chaque étape, les choses peuvent évoluer : quand je prends les photos, j'ai déjà une idée en tête, pour autant le modèle peut parfois bouger au moment de la prise de vue ; ce n'est pas voulu, mais je me rends compte que ça marche bien voire mieux et je modifie alors un peu ma composition. Ensuite, sur ordinateur, je fais un montage des photos : mises les unes à côté des autres, je vois lesquelles me conviennent et je recompose la scène. Souvent, à cette étape, je modifie des poses que je croyais pourtant être les bonnes. Enfin, je passe à la peinture : et, là aussi, il arrive des choses que l'on ne peut pas prévoir. Sur ma toile, je dessine ma composition puis je la peins. C'est le plus

souvent dans les décors ou le paysage que je me rends compte que l'image ne tient pas. Je suis obligé de reprendre, de bouger une ligne d'horizon, de changer une couleur, de revenir sur une forme pour dynamiser l'ensemble. Et, en général, je travaille tout d'une traite : quand je démarre une peinture, je vais jusqu'au bout.

Quels sont les peintres qui t'ont le plus marqué et as-tu vraiment besoin de t'inspirer d'autres artistes pour créer tes propres œuvres ?

Je suis très intéressé par le travail des autres artistes, mais je ne sais pas à quel point cela nourrit mon travail. Les peintres qui m'ont le plus marqué sont Lucian Freud et, dans un tout autre genre, Velázquez, auquel je suis venu beaucoup plus tard. C'est un travail qui parle beaucoup aux peintres, il a une façon de faire en avance sur son temps : s'il vivait aujourd'hui, sa touche paraîtrait pleinement contemporaine. Velázquez arrive à certains résultats dans le rendu des chairs ou des drapés qui sont incroyables pas tant par leur réalisme que par leur beauté intrinsèque. Ce qui est beau, c'est la touche : avec Velázquez, on regarde la peinture pour la peinture, en plus de ce qu'elle représente. La même chose se passe lorsqu'on regarde de la peinture abstraite, mais lui parvient à le faire avec de la figuration. Son travail me fascine car ce qu'il réussit à créer est extrêmement difficile : en peinture, la plus grande quantité de travail, en terme de temps, est consacrée non pas à penser l'image mais à poser la peinture, car le coup de pinceau ne sert pas qu'à faire exister l'image, il fait bien plus et c'est cette recherche-là qui prend du temps. La recherche de la touche belle, parfaite, peut être un gouffre, il ne faut pas s'y perdre, mais cette quête – ce que l'on fait dire à la peinture à travers le coup de pinceau – m'intéresse énormément.

On perçoit, en ce moment, un retour vers la figuration, notamment chez les jeunes artistes. En tant qu'artiste figuratif, sens-tu un renouveau depuis quelques années ?

On entend dire que la figuration était morte dans les années 1980, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Pourtant, je ne me vois pas comme appartenant à la génération des précurseurs de ce renouveau. Des artistes plus âgés ont déjà ouvert la voie, notamment Jérôme Zonder, Axel Pahlavi, Damien Cadio par exemple. Eux me semblent être, au moins en France, de véritables précurseurs. Aujourd'hui, je me rends compte que, dans notre génération, les gens ne dénigrent pas du tout la figuration. C'est pourtant l'impression que j'avais quand je ne connaissais pas le milieu de l'art. Quand je faisais mes études d'illustration, on me disait, attention, dans le milieu de la peinture et de l'art, le figuratif, personne n'aime. Il est vrai qu'une certaine partie du public pense que la figuration est « premier degré », donc quelque chose de facile donc de bête. C'est, bien entendu, faux, la figuration permet au contraire d'envisager le monde de façon bien plus large qu'il n'est. ■

Propos recueillis par Tancrède Hertzog

GALERIE T&L

contact@tl-galerie.com | tl-galerie.com

FRANÇOIS MALINGRÉY

cargocollective.com/francoismalingrey
facebook.com/françois-malingrèy
