

← ↓
Affresco (détails)
170 x 120 cm

Affresco
170 x 120 cm







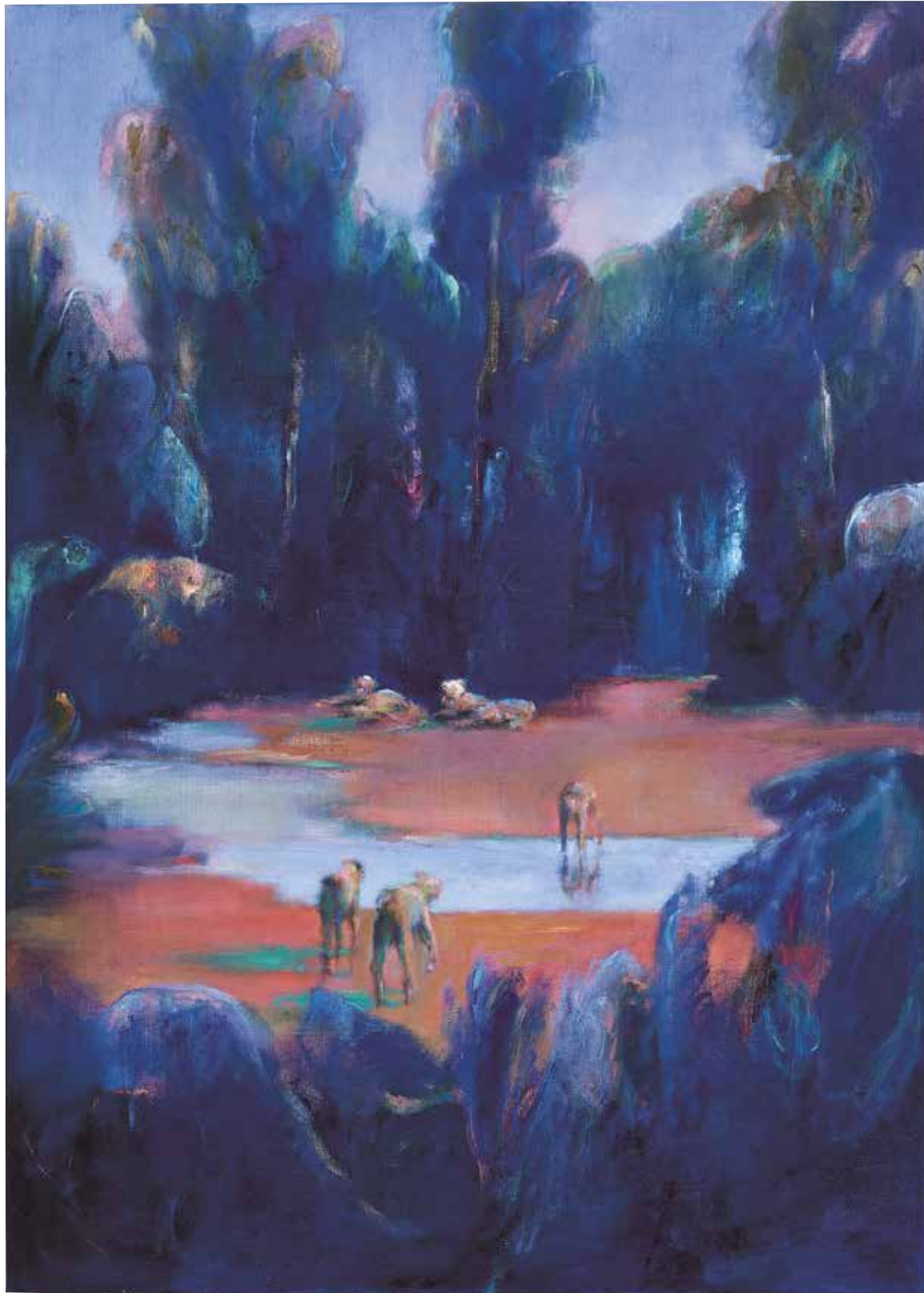
Intonaco 1
24 x 18 cm



Intonaco 2
24 x 18 cm



Sans titre (détail)
169 x 147 cm

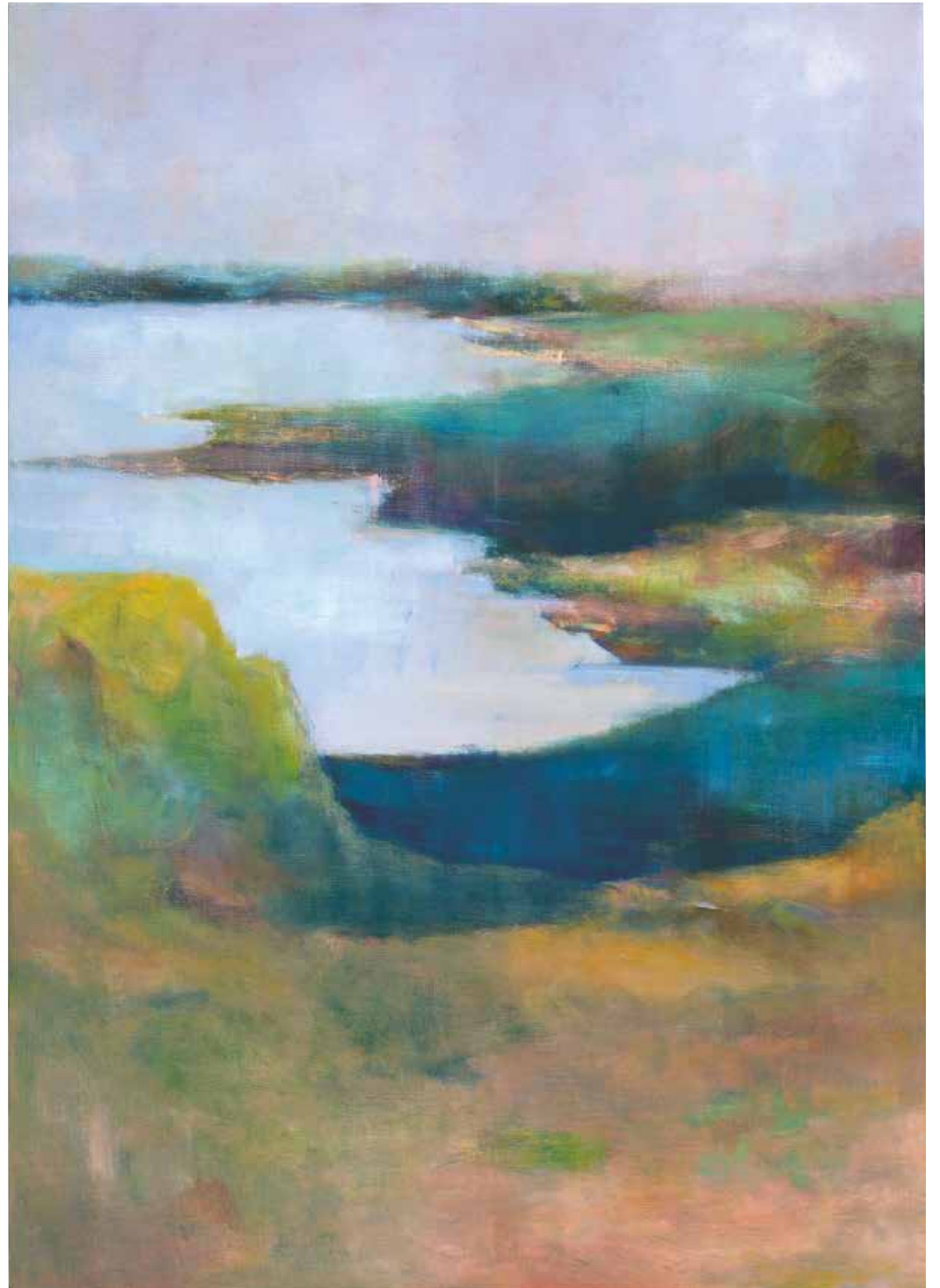


Sans titre
149 x 106 cm

Sans titre (détail)
124 x 96 cm



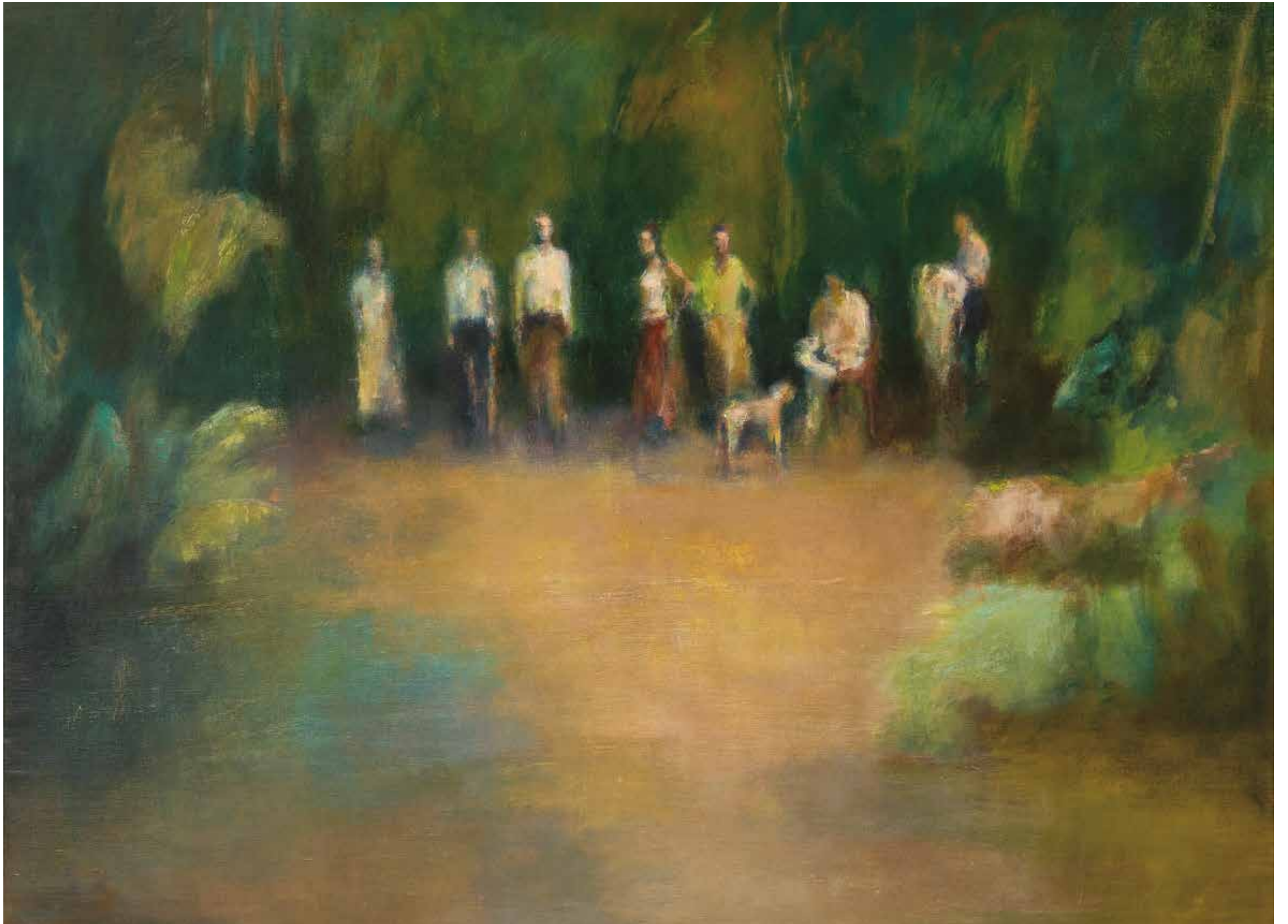
Sans titre
149 x 106 cm





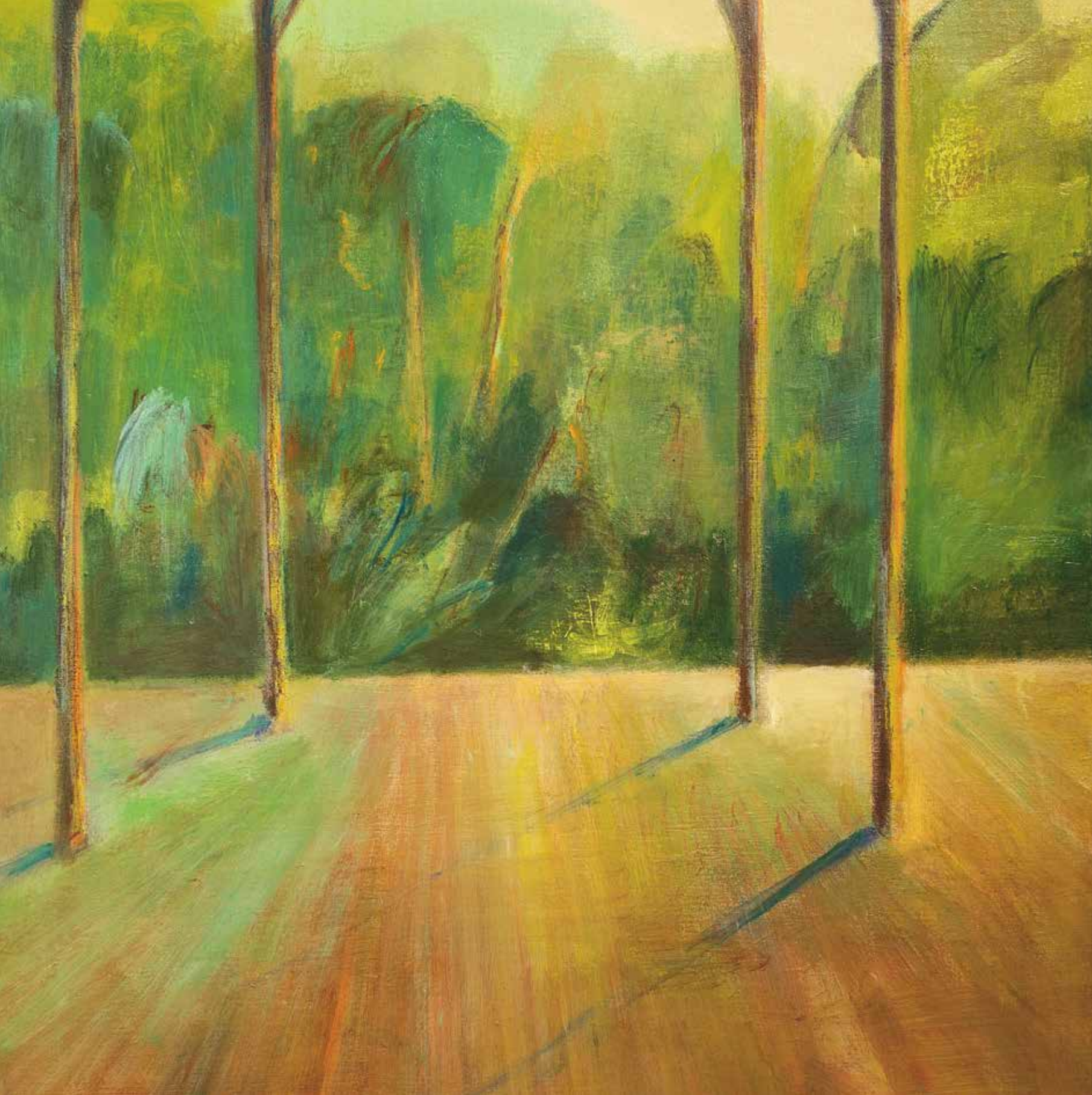
↓
Candomblé
106 x 140 cm

Sans titre
124 x 96 cm

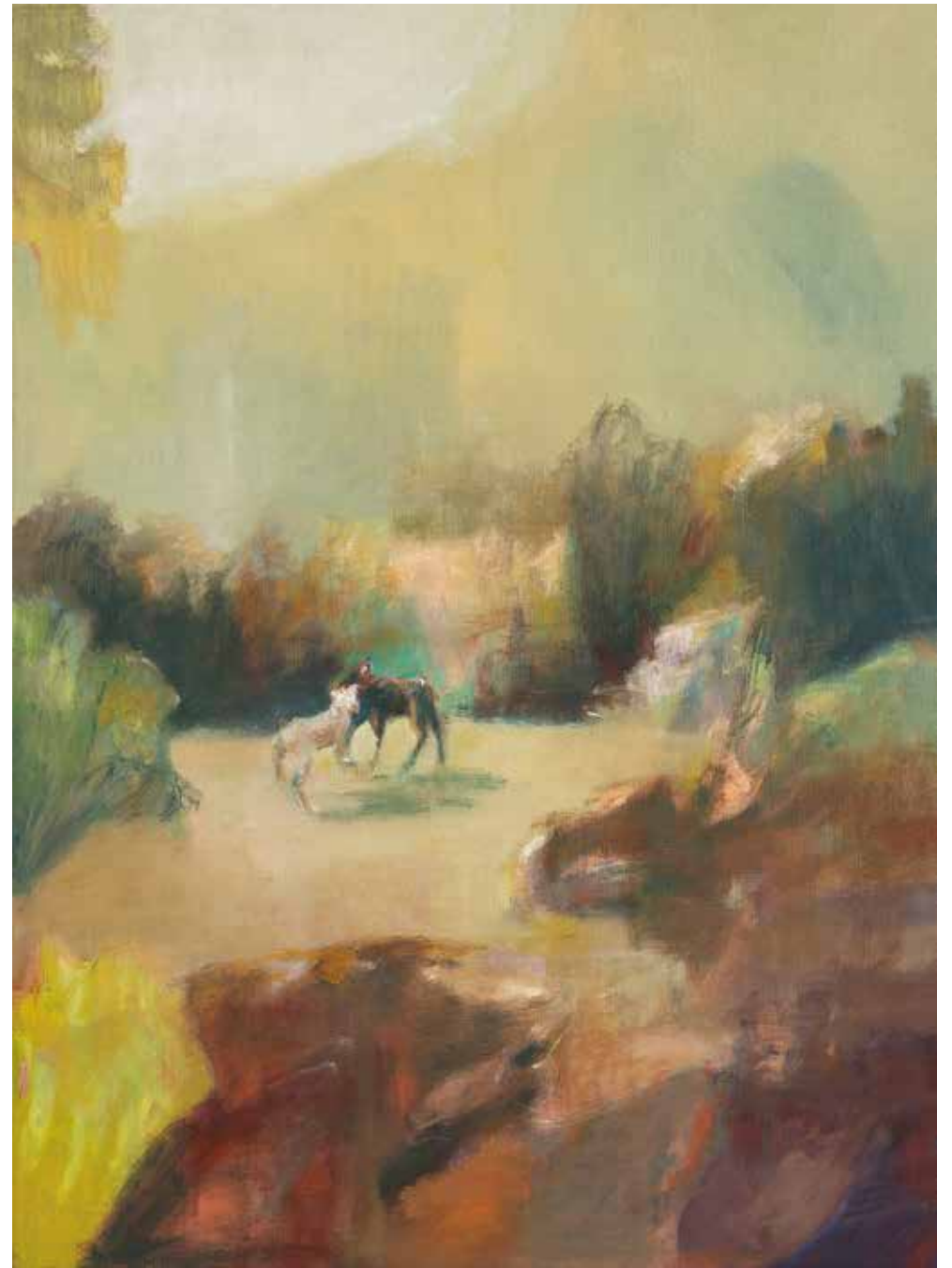


Onde anda
250 x 170 cm

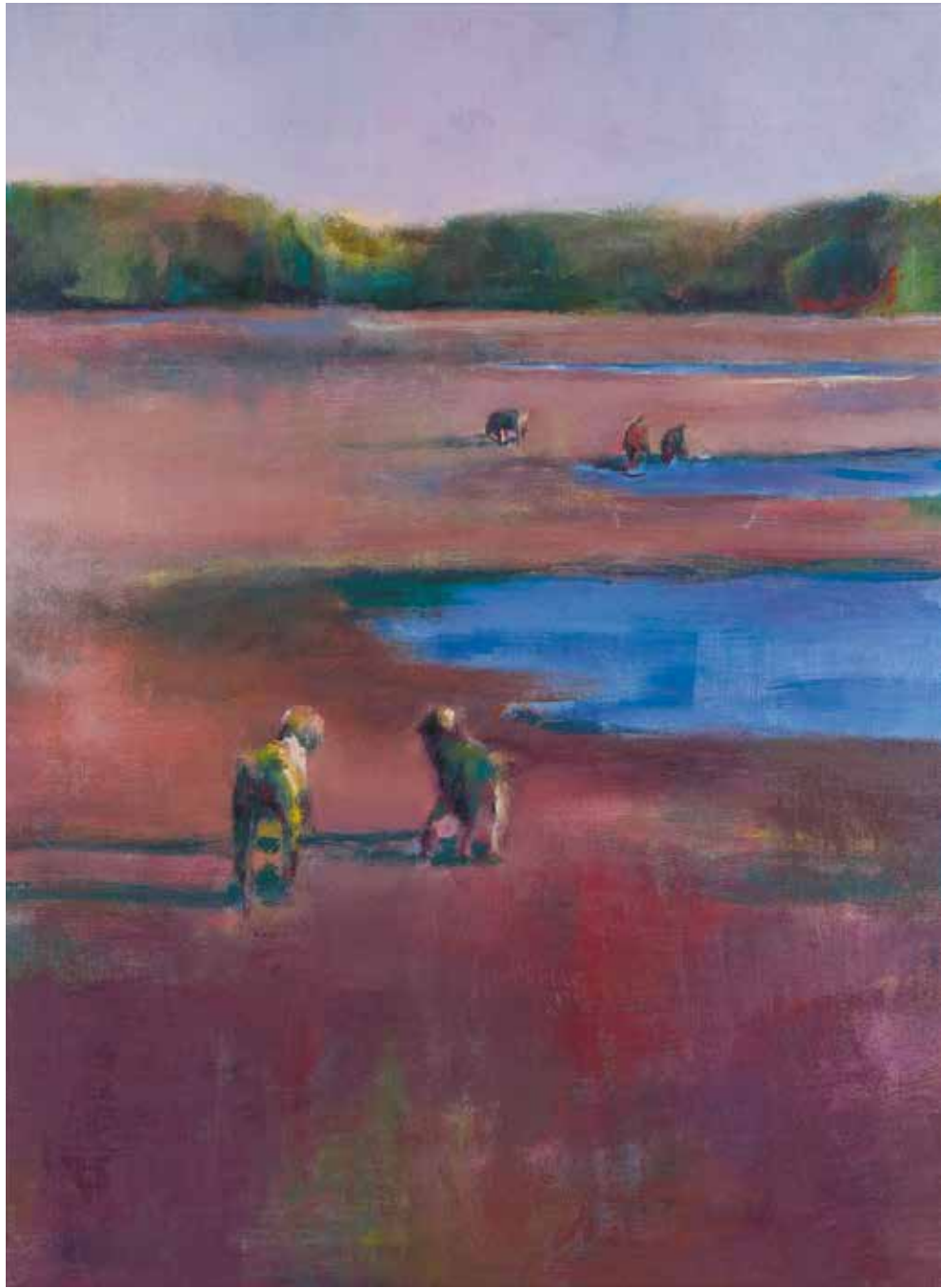




Sans titre (détail)
100 x 74 cm



Luta de cães
150 x 110 cm



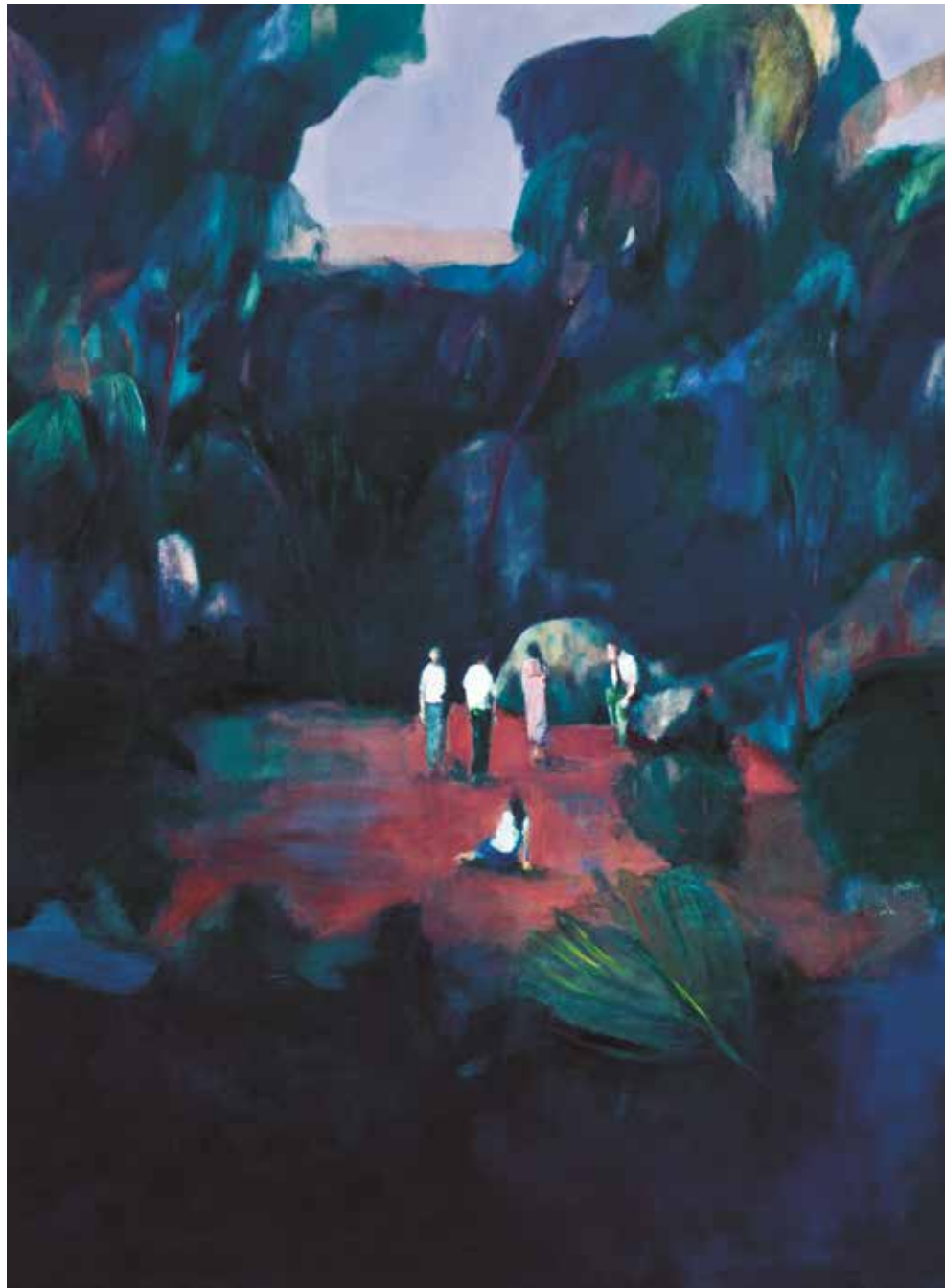
Sans titre
150 x 110 cm



Sans titre
30 x 20 cm



Sans titre (détail)
300 x 200 cm



↓
Sans titre (détail)
150 x 110 cm

Animali notturni
150 x 110 cm

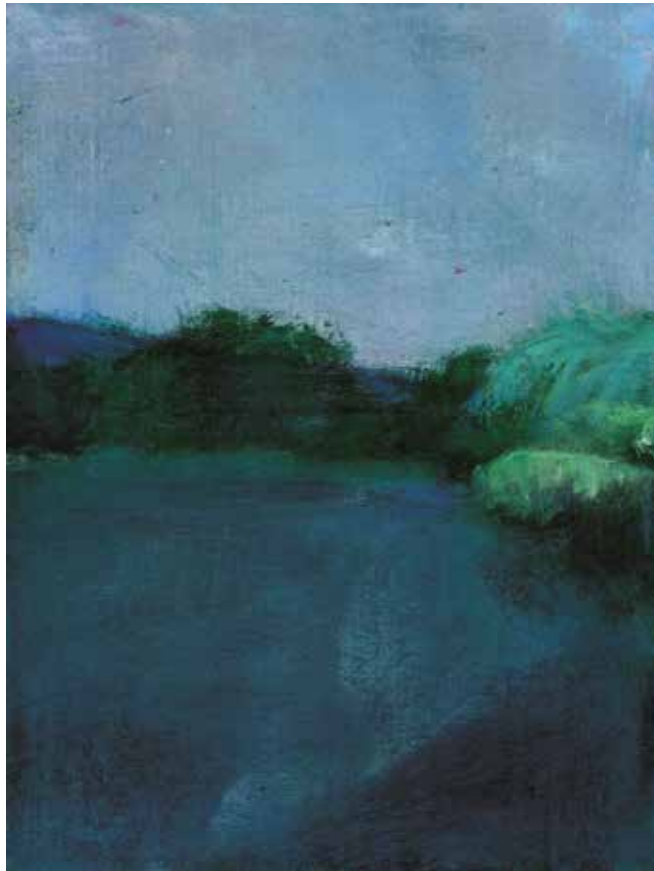
Animali notturni
24 x 18 cm





Animali notturni
24 x 18 cm

Nos Armes 1, Nos Armes 2, Nos Armes 3
12 x 14 cm



LES SAISONS SILENCIEUSES DE PAUL DE FLERS PAR VINCENZO ESTREMO

Prévenons les lectrices et les lecteurs qu'une partie substantielle de ce texte est écrite en marge dans des notes qui se rattachent au récit principal et parfois s'y substituent, se réfèrent les unes aux autres et parfois reviennent au récit. Ce choix s'est rendu nécessaire non par un caprice formel, mais parce qu'il n'y avait nulle autre possibilité d'élargir la réflexion sinon en la fractionnant.

Avant-propos sur la peinture

Quelqu'un à vos côtés remarque la splendeur du soleil d'hiver, alors qu'à vous il semblera printanier; mais moi je parie que Paul de Flers a pensé à l'automne. C'est l'automne, c'est certainement l'automne, c'est un soleil pâle qui meurt sur la perfection d'un miroir d'eau placide, quelque chose rappelant combien peut être belle la répétition des choses, combien sont simples et imperceptibles les lignes que nous sommes en train d'observer. Bien sûr, il est présomptueux de ma part de l'affirmer, mais si j'é mets une hypothèse que jamais je ne pourrais vérifier, c'est parce que c'est de cette hypothèse que je voudrais partir, à savoir une hypothèse sur le discours de la peinture et non sur le temps atmosphérique. Les peintures – et celles de Paul de Flers le font remarquablement – peuvent receler quelque chose qui dépasse ce qu'elles montrent. La peinture du siècle dernier s'est taillé un espace dans la narration¹ plutôt que dans le visuel, contrairement à ce que l'on serait amené à penser en premier lieu². Ce qui est étrange ici, ce n'est pas le temps atmosphérique, mais le sens du discours. Dans la manière d'organiser les pensées, il y a toujours quelqu'un qui pense à l'envers, qui en se souvenant de l'hiver ressent par réaction la joie des journées où le soleil pointe timidement après la succession des jours de pluie grisâtres, quelque chose de mythique. Eh bien, qui sait? Peut-être que cela n'a rien à voir avec le mythe, mais plutôt avec les histoires, car les histoires relèvent du mythe, en quelque sorte. Jean Cocteau affirmait que dans le mythe nous plaçons l'espoir de fuir loin de nous-mêmes³. Loin de cette unique prison inviolable dont nous essayons de nous échapper par tous les moyens, fût-ce simplement par des projections imaginaires⁴. Par ces mêmes histoires

1. Dans ce cas précis, je me réfère à la fonction post-représentationnelle de la peinture, à sa faculté de stimuler l'imagination artistique afin de combler, comme l'affirme Paul Ricœur à propos de l'imagination historique, le vide entre le passé et sa représentation. Paul Ricœur, *L'imagination dans le discours et dans l'action*, in *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison*, St-Louis, Bruxelles 1976, p. 207-228.

2. D'ailleurs, comme l'affirme le théoricien américain W. J. T. Mitchell, les médias visuels n'existent pas et la peinture, qui a toujours été considérée superficiellement dans sa spécificité exclusive-ment visuelle, ne peut (plus) être pensée non plus comme exclusivement visuelle. Mitchell, W, *There are no Visual Media*, in « Journal of Visual Culture », vol. 4, 2005 pp. 257-266.

3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Les Cahiers Verts – 14 – Bernard Grasset, Paris 1953.

4. Ce n'est pas par hasard que j'utilise la métaphore – peut-être usée – de l'évasion narrative,

que l'on entend en entrant dans l'espace construit par Paul de Flers, récits qui établissent notre relation exclusive avec les œuvres. Il y a fort à parier que les scènes que nous construisons mentalement sont en tout point différentes de celles de notre voisin. Lors d'une exposition, croyez-moi, il est préférable de disparaître⁵, de se faufiler parmi les groupes de personnes et prêter l'oreille. Il sera toujours temps de revenir seul et de s'arrêter par exemple devant cette architecture sur le point d'exploser comme dans le *Zabriskie Point* d'Antonioni, ou bien de penser au bruit et à la poussière de la *Luta de câes*. Ces toiles écrasées aux murs ont leurs scènes mythiques, leur façon de disparaître, d'être invisibles et, comme la mythologie, elles deviennent le fruit d'un récit collectif nourrit des pensées et des hypothèses de chacun. Chaque scène se passe dans la tête de quelqu'un, différente l'une de l'autre, et c'est là que c'est bien, parce qu'en fin de compte chaque baigneur a sa propre personnalité, qui se définit individuellement dans la confrontation silencieuse qu'elle entreprend avec les autres. Il faut juste rester à côté. Peut-être sera-t-il nécessaire de les observer à l'infini, mais croyez-moi, il suffit d'y prêter attention pour entendre ce que les autres entendent. Cette capacité d'entendre aussi bien que de voir les images est décrite dans le dernier chapitre de la trilogie sur les arts de Thomas Bernhard, et plus précisément dans *Alte Meiter*⁶. L'écrivain autrichien y raconte en effet les habitudes de Reger, un musicologue très érudit qui visite assidûment le Kunsthistorisches Museum de Vienne, s'arrêtant dans la salle Bordone pour observer *L'homme à la barbe blanche* du Tintoret. Reger est dans la contemplation plus que dans la découverte, l'incessant retour lui permettant de se retrouver à la fin de chaque visite devant une image différente de la fois précédente. La peinture qui s'ouvre au dialogue dépasse les données formelles et historico-artistiques, simples ponctuations dans l'éventail des perceptions individuelles. Cette forme d'observation récurrente exalte ce que l'on ne voit pas, exaltation qui pousse Paul de Flers à célébrer la disparition, prérequis ultime de l'élégance formelle: « parce que l'élégance cesse si on la remarque », s'aplatit dès qu'elle est manifeste⁷. L'opacité de ces scènes n'est pas simplement une donnée extérieure: les contours des formes peintes qui se meurent dans des lignes floues, les marais compacts comme des exhalaisons de soufre, les statues friables comme des amas pyroclastiques, les architectures célestes plus que terrestres; elle réside aussi dans les mots répétés et dans leur évocation narrative, plus loin que le paysage, au-delà du visible.

en recourant à l'image de la prison, et ce n'est pas par hasard que je le fais en me référant à l'œuvre de Jean Cocteau. La référence sous-tendue est *Un chant d'amour* (1950), film unique et iconique de Jean Genet auquel Cocteau contribua en tant que directeur de la photographie, et dans lequel deux prisonniers se retrouvent soudainement dans un paysage bucolique après que l'un d'eux ait été violemment battu par un gardien de prison.

5. Jean Cocteau, *id.*

6. Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, Gallimard, Paris 1991.

7. Jean Cocteau, « De l'invisibilité », dans *Journal d'un inconnu*, *id.*

— Résidus

Dans la deuxième des *Cinq méditations sur la beauté*⁸, François Cheng, parlant de la nature, énumère parmi les « éléments généraux » constituant la perception du beau, la simple magnificence qui chaque jour dévoile et révèle le monde. Cheng écrit qu'en est la preuve la répétition de l'aube et du coucher du soleil, dans n'importe quel coin du monde. Une répétition de ce phénomène qui, par sa constance, ne limite ou n'annule l'effet perçu, ni ne gonfle la sensation de beauté que tout être humain ressent depuis toujours et (peut-être) pour toujours. En lisant Cheng, je me suis imaginé la vie de quelques personnages des toiles de Paul de Flers, comme celle de petits groupes nomades marchant dans des espaces non anthropisés. Immergés comme ils le sont dans une esthétique triste⁹, ils veulent être des anachronismes possibles à ce qui se passe dans la réalité factuelle. Les lieux représentés par Paul sont en somme un vestige de la dystopie du temps présent. Et même si j'étais tenté au début d'y lire une position élitiste mélancolique, un regret de l'isolement en vacances, une nostalgie réactive pour des lieux désormais pris d'assaut par le tourisme de masse¹⁰, je crois en fait que Paul réserve un sort bien différent à ses petites caravanes de personnages. Les espaces sont résiduels, dans la mesure où ils décrivent un besoin de cure, exorcisant l'absence de sens dans l'errance et l'espoir d'assister au beau ou à la révélation du monde, comme dirait François Cheng. L'absence de vitalité des personnages disposés en cercle au milieu de la dense végétation d'*Animali notturni* (2018) semble figurer une recherche rétroactive, l'organisation d'un récit ^{11a/11b}. Le beau ici est une question

8. François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, Paris 2006.

9. Selon Fabio Merlini, l'esthétique triste est l'esthétique de notre époque, c'est-à-dire ce trans-esthétisme où tout est fétichisé en tant que marchandise, qui a donné lieu à un aplatissement de la révélation de l'idée même de beau. Fabio Merlini, *L'estetica triste. Seduzione e ipocrisia dell'innovazione*, Bollati et Boringhieri, Turin 2019.

10. Ce que Marc Augé dit sur le processus de massification des attractions touristiques peut aider à comprendre ce que j'entends par « nostalgie réactive ». Le discours de l'ethnologue, en effet, oscille souvent entre le regret pour l'isolement perdu et le constat que l'idéal touristique est la forme d'une nouvelle idée du réel remodelée par la pensée et par l'intelligence des masses. Marc Augé, *L'impossible voyage. Le Tourisme et ses images*, Éditions Payot & Rivages, Paris 1997.

11^a. Cette absence de vitalité m'a fait penser, en réaction, à quelque chose que mon père avait l'habitude de me raconter à propos de son enfance : l'histoire d'une traversée à la nage d'un bras de mer aux remous capables d'aspirer les nageurs les plus expérimentés. Cette traversée s'appelait *Porto e Scarpetta*, parce qu'elle menait du brise-lames de la *Scarpetta* jusqu'au dernier quai du port, où les eaux de la côte vésuvienne du golfe de Naples sont d'un bleu profond et sombre. Figurez-vous un jeune garçon qui, nus pieds et apeuré, piétine les spartiers et les ronces avant de plonger dans l'eau. Devant lui, il y a une mer teintée de noir par la langue de pierre lavique qui a débordé du Vésuve des années auparavant et s'est étendue dans l'eau vers le littoral. Ce petit garçon sait que *Porto e Scarpetta* est plus qu'un pari entre garçons, il sait que c'est un rite d'initiation, une épreuve de courage qui marque le passage à l'âge adulte, un moyen de prouver qu'il peut travailler à bord des *corallinas*, les petits bateaux des pêcheurs de corail, et être enfin indépendant. Pensez au risque et à la peur, à la tête brûlée par le soleil qui s'enfoncé dans l'eau et se retrouve enveloppée comme une balle par la tension superficielle d'un liquide noir.

posthume et non manifeste - bien que la beauté des choses naturelles reste telle du fait même de sa répétition - une question de recherche ou même de fouille. Les résidus non textuels sédimentés au fil des éruptions et des bouleversements qui ont fait trembler le monde ne trouvent de frontière ni claire ni nette dans la représentation picturale. Ces paysages sont des fragments d'une évolution hors de l'histoire, inscrite dans la matière géologique. Dans les détails des toiles de Paul de Flers, celles qui représentent des scènes de baignade, des flaques, des piscines, des étangs, comme celles des côtes maritimes ou lacustres, règne la prérogative irréaliste d'un espace rempli d'un liquide dense, opaque. Un phénomène chromatique qui à l'état naturel se produit dans des circonstances bien précises et concerne surtout les eaux thermales sulfureuses¹². L'opacité est due au mouvement du carbonate de calcium qui, mû par l'action des eaux ou des personnes qui les traversent, se mélange et se sédimente sans cesse. Dans ces conditions, typiques des eaux peu profondes, la couleur est laiteuse, presque opaline¹³. Les mouvements convectifs des résidus accumulés dans les piscines thermales sont curieusement constitués des mêmes matériaux qui composent les pigments de Paul et des autres peintres. Sédiments hors de l'histoire¹⁴, qui représentent un récit asynchrone qui, pour survivre, doit être répété, transmis, repeint peut-être. Si la peinture n'est pas (seulement) de la représentation, les tableaux de Paul de Flers transforment la disparité en une forme littéraire potentielle, entre image et oralité, où les traces sémiotiques et les sédiments de matière racontent un scénario possible, imaginable, souhaitable. Les toiles fonctionnent comme un mythe, comme un dispositif collectif (vous souvenez-vous de mon conseil de prêter l'oreille aux phrases d'autrui?) pour partager l'expérience vécue, transmettre et remythifier la connaissance, peut-être même se réconcilier avec le traumatisme du présent.

Imaginez la vitalité qu'insuffle un tel acte d'autodétermination sociale, et maintenant revenez au texte et aux images de l'exposition, regardez de nouveau ce que vous observiez auparavant.

11^b. Je sais que cela peut paraître insignifiant, mais le fait d'avoir vu une *corallina* au Musée national de la Marine à Paris alors que j'effectuais des recherches pour une étude sur le travail de la pêche au corail à Torre del Greco (Naples), me fait réaliser que le rôle de l'histoire et de ses institutions consiste précisément à essayer de muséaliser cette vitalité qui ne survit que dans les récits. Vincenzo Estremo, *'O Curall A' Torr 'O Griec*, Biblioteca di Urbania 2002.

12. Ce phénomène peut également être observé sur les côtes maritimes, notamment près des calanques calcaires et des plages de roches carbonatées qui, battues par le mouvement des vagues, subissent un processus érosif libérant dans l'eau des sédiments de carbonate de calcium.

13. Paul de Flers a vécu et travaillé pendant des années à Sienne. Non loin de cette ville toscane, on trouve un nombre considérable de stations thermales en plein air dont les eaux sulfureuses forment souvent des piscines naturelles, comme celles de Petriolo et de Bagni San Filippo ou les magnifiques piscines urbaines de Bagno Vignoni où, en 1983, le réalisateur russe Andrej Tarkovskij a tourné la scène iconique de son film *Nostalghia*. La couleur de ces plans d'eau change constamment en fonction de la présence ou non de personnes dans l'eau.

14. L'histoire n'est rien d'autre que l'organisation et l'institution de ces traces en codes répétables, compréhensibles et transmissibles. Quelque chose qui, contrairement au récit, ne relève pas de l'histoire, demeure et ne disparaît pas dans l'oralité, un peu comme le clivage entre la mémoire de mon père et la *corallina* exposée au Musée national de la Marine de Paris.

François Giannesini : En préambule, il est important de rappeler les circonstances singulières et chaleureuses de notre première rencontre à l'initiative de Florence Reckinger-Taddei. Elle s'est déroulée à Sienne où vous résidiez à l'époque, à l'occasion des fêtes du Palio, auxquelles je participe moi-même chaque année pour soutenir mon quartier du Nicchio¹. Il n'est pas anodin que notre rencontre soit intervenue dans ce creuset d'art, de beauté et de réjouissances qui nous reliait par de profondes affinités électives. Et je me souviens que c'est au sortir d'une visite à la Pinacothèque que j'ai eu la chance d'admirer quelques-unes de vos toiles exposées dans une petite galerie. Cela a été pour moi un instant marquant puisque les couleurs et les formes de vos tableaux se sont instantanément incrustées dans ma rétine et, depuis, n'en sont plus jamais sorties.

Essayons de retracer le parcours qui vous a conduit à devenir peintre. Je crois savoir que vous vous êtes dérouter d'un itinéraire rectiligne – les études de droit – pour emprunter celui plus sinueux de la peinture. Comment ce détour s'est-il opéré ? Y a-t-il eu à son origine, une sorte de révélation, d'épiphanie ou s'agit-il plutôt d'une passion rentrée qui s'est déclarée dans un lieu inspirant ?

Paul de Flers : J'ai toujours fait de la peinture mais je ne voyais pas concrètement comment cette envie pouvait se réaliser. À l'issue de cinq années de droit, j'ai compris, au moment de passer le diplôme d'avocat, que j'étais au bout d'une impasse et j'ai bifurqué vers l'Histoire de l'art. J'ai eu alors l'occasion de faire un Master en Italie en ayant le choix entre deux destinations, Rome ou Sienne. J'ai choisi cette dernière alors que je n'étais entré qu'une fois dans la ville, au cours d'un été où je travaillais dans un agriturismo² en Toscane. Arrivé en Italie sans bien parler la langue, j'ai reporté mes examens d'Histoire de l'art afin d'apprendre l'italien, tout en peignant régulièrement. Je peignais à l'acrylique sur papier coton, presque un petit format par jour. J'ai commencé à vendre mes peintures sur papier dans des cafés ou directement à des amis siennois qui me les commandaient, parfois même dans un système de troc en échangeant une toile contre un service. Une curatrice puis une galeriste de Sienne m'ont proposé des expositions dans différentes villes d'Italie. Et les études d'Histoire de l'art se sont progressivement éloignées. La première exposition en France a eu lieu en 2015 quand la galerie Lefor Openo, rue Mazarine à Paris, m'a permis de réaliser ma première exposition personnelle. L'ambiance de préparation du vernissage reste un très beau souvenir avec la galeriste Marie Francine Adam, avec qui j'étais heureux de travailler, et deux amis

1. Quartier de la coquille

2. Gîte rural

qui veillaient à ce que l'exposition fonctionne, l'un s'occupant de la gestion de la galerie, l'autre de la curatelle de l'exposition.

FG : Vous avez opté pour la figuration, est-ce un choix délibéré ou une forme d'expression qui s'est imposée naturellement à vous ? Avez-vous été un moment tenté par l'abstraction ?

PF : En fait la question d'un choix entre la figuration et l'abstraction ne s'est jamais vraiment posée. N'ayant pas étudié les Beaux-arts je n'ai pas eu cette faculté de connaître plusieurs techniques et plusieurs moyens de représentation, qui est une opportunité mais aussi un dilemme. Je me suis donc concentré sur ce que je savais mieux faire, en essayant de mieux le faire à chaque fois. Les peintres que j'admire le plus sont presque tous figuratifs, et plus qu'autre chose des coloristes, Gauguin, Matisse, Marquet, Vuillard, Vallotton ; aujourd'hui Peter Doig, Michael Armitage, Jockum Nordström ou encore Mamma Anderson. Pour autant j'ai commencé à intégrer progressivement de l'abstraction dans ma peinture. Dans les grands formats, j'essaie de créer de larges zones abstraites de couleurs. J'utilise la dynamique centrifuge des tableaux qui veut que plus on s'écarte du sujet central, plus on est libre par rapport à la figuration. Si l'on découpait le tableau en plusieurs petites toiles il y en aurait certaines totalement abstraites et c'est d'ailleurs ce que je suis en train de préparer en ce moment en réalisant de grandes compositions de petits formats.

FG : Commençons à explorer plus en profondeur votre peinture même si je suis conscient qu'il est difficile voire impossible d'expliquer sa propre peinture. Pour autant, nous allons essayer ensemble de fournir quelques éclairages. La première dimension que j'aimerais investiguer avec vous concerne « le principe actif de votre peinture ». En d'autres termes, l'effet qu'elle produit sur celles et ceux qui la regardent. Le grand peintre Francis Bacon reconnaissait que ses peintures étaient la projection de son système nerveux et qu'elles cherchaient explicitement à agir sur le système nerveux du regardeur. Quand j'observe votre peinture, je n'ai pas du tout cette impression et je me demande si ce n'est pas plutôt sur notre imaginaire qu'elle tendrait à agir le plus. J'ai le sentiment en effet que les scènes que vous peignez possèdent le flouté, la matité et la présence-évanescence du rêve. Qu'est-ce que cette observation vous suggère ?

PF : Au début, je peignais avec le souci d'un rendu réaliste, que ce soit dans la composition, la perspective ou les jeux d'ombres. Mais depuis quelques années je peins des scènes et des paysages imaginaires. Ils s'élaborent notamment par l'introduction de l'accident dans le geste. Pour prendre un exemple, négliger de prendre un pinceau neuf au profit d'un pinceau usé va provoquer un effet de gratté, en réalisant un contour indéfini autour du sujet. L'acceptation de l'erreur, du défaut, peut être intéressante si à un moment donné on est capable de la reprendre à son compte. La perception

d'un univers onirique est sans doute accentuée par l'acceptation de ces touches involontaires. Elles provoquent l'impression qu'il y a un léger décalage avec le réel, quelque chose qui « ne colle pas », comme dans un rêve. Cela s'applique également au sujet. Si je représente un groupe de personnages au loin, je préfère les placer de dos, et la plupart du temps éloignés, sans narration trop évidente. Ce qui peut provoquer un sentiment dérangent, quelque chose qui cloche, comme lorsqu'au réveil, on se replonge dans le rêve de la nuit précédente.

FG : J'aimerais tenter maintenant d'élucider le rapport particulier que vous introduisez dans votre peinture avec l'espace et le temps. Intéressons-nous d'abord à l'espace. Dans les scènes que vous représentez, dans lesquelles figurent des humains et des chiens, on constate la présence de deux éléments naturels très puissants symboliquement : l'eau et la forêt. L'eau est représentée sous différentes formes : piscines, mer, lacs et étangs. Je note d'ailleurs que vous peignez surtout le bord de l'eau et non pas son étendue infinie. Et cet élément liquide possède la propriété de se transformer en décor d'une scène ritualisée qui revient constamment : celle du bain.

PF : Peindre l'eau, ou plutôt le bain, me permet d'intégrer des monochromes au tableau. Je la représente de manière très opaque et uniforme pour qu'elle contraste et crée une pause au milieu d'éléments complexes comme les plantes ou les figures. De la même manière j'ai peint des architectures inspirées du modernisme brésilien, qui permettaient de figurer de grands aplats uniformes et clairs dans de la végétation dense. La présence du bain permet surtout d'isoler des personnages du reste de la scène. Le bord crée un tableau dans le tableau. Il sépare les baigneurs qui pataugent dans l'eau – représentés à mi-corps, des figures debout à la circonférence du bain, figées comme des sculptures. C'est peut-être cette impression d'isolement qui participe de la dimension onirique de la scène.

FG : Le deuxième élément naturel très puissant dans vos peintures c'est la forêt. Elle apparaît comme une symbolisation du « Sauvage », non domestiqué par l'homme.

PF : Je tente de peindre la forêt de manière qu'elle se distingue de loin comme un ensemble cohérent mais qu'en s'approchant on réalise le fouillis et le chaos total qui la composent : accumuler des éléments très complexes pour ne percevoir à la fin, de loin, qu'une masse vraisemblablement monochrome et impénétrable. Je multiplie au départ les taches de couleurs, je réutilise des toiles plus anciennes, je les ponce souvent, pendant plusieurs semaines, pour les recouvrir finalement d'une couche presque uniforme qui en apparence rend homogène et simple le tout. Mais, plus que la forêt, ce sont les chiens que j'utilise pour représenter le caractère « sauvage » d'une scène. Cela me vient d'un voyage au Brésil où j'avais été impressionné par les chiens sauvages qui traînaient près de la mer, par grappe de vingt.

Leur caractère anthropomorphe m'intrigue beaucoup, ainsi que la notion de conquête et d'appropriation du territoire qui, dans le cas des chiens errants, s'attache au point d'eau où ils s'abreuvent. Comme la figure humaine est extrêmement codée et saturée de références, les attitudes des chiens permettent une plus grande liberté d'interprétation.

FG : Pour revenir à la singularité de votre espace-temps pictural, j'ai le sentiment que Chronos y joue un rôle majeur et que vous en jouez de telle façon que chaque scène devienne intemporelle... Au point du reste que l'on ignore s'il s'agit de scènes contemporaines ou de scènes primitives, marquant les origines du monde. À cet égard, j'ai eu le sentiment que certaines de vos scènes agissent comme des instantanés, à l'image d'aperçus fugitifs qui se dérobent immédiatement après leur apparition. Cet effet de surgissement-disparition a-t-il pour fonction de libérer un espace pour l'imaginaire du regardeur ?

PF : Oui je fais en sorte que les scènes ne soient pas datées donc figées dans le temps. Même les éléments architecturaux renvoient plus à une forme de dystopie et créent un temps fictionnel difficilement rattachable. Si les figures se placent dans une chronologie fugitive, ou un temps au contraire suspendu, la couleur et l'atmosphère de la peinture prendront plus d'importance que ce qui est plus spécifiquement représenté.

FG : Pour refermer la parenthèse sur la question du temps, j'aimerais savoir comment il s'agence dans la production de vos œuvres ?

PF : J'ai besoin de lenteur. Que ce soit pour le choix du motif, de la composition ou de la réalisation de la toile. La plupart du temps je retravaille les tableaux, les découpe, les use et les recouvre à plusieurs reprises, en essayant de préserver certaines parties du tableau qui nécessitent plus de luminosité ou de transparence. Certaines toiles ont besoin qu'on s'y acharne, d'autres d'être réalisées plus simplement. J'essaie donc en ce moment de juxtaposer ces deux façons de peindre dans la même toile en gardant des zones de tranquillité moins travaillées à côté de surfaces plus éprouvées, voire plus accidentées.

FG : Votre dernière réflexion nous amène naturellement à nous pencher sur votre pratique picturale et, sans dévoiler des secrets de fabrique, à nous intéresser aux techniques que vous utilisez. Étant autodidacte, j'aimerais savoir comment vous avez acquis et développé votre palette technique ?

PF : Au début, je peignais souvent à partir de photos. Puis une fois que j'ai pu peindre sans modèle de base, je m'en suis défait. Pour développer la technique, j'ai travaillé méthodiquement motif par motif – la piscine, l'homme ou la femme, le chien, la sculpture, la roche – en l'épuisant jusqu'à ce que j'aie l'impression de le maîtriser. Pour la préparation des toiles et l'emploi des couleurs, je me suis livré à de multiples essais, en commettant

de nombreuses erreurs mais en ne m'interdisant rien. J'ai tenté, et parfois adopté des techniques non conventionnelles. Cela m'a donné une grande liberté de pouvoir choisir mes propres procédés, même s'il fallait en passer par des essais improductifs ou de véritables ratages. Certaines techniques restent, quand je finis par comprendre comment les utiliser. Par exemple, j'ai conservé cette approche intuitive dans l'utilisation des pigments. J'ai pris le parti de ne pas travailler chacun d'entre eux comme une couleur mais de les mélanger à du blanc, comme on le fait pour la peinture murale. Ce n'est pas une approche très académique, mais cela reste la manière avec laquelle je préfère peindre.

FG : Est-ce que vous avez une gamme pigmentaire de référence ?

PF : C'est la couleur qui a le plus d'importance pour moi dans les tableaux. Pour que la couleur soit la plus riche possible je suis passé de la peinture acrylique à l'huile, et des tubes d'huile industriels aux pigments. Le fait d'avoir une palette en forme de poudres change la manière de peindre. On peut mieux contrôler la densité de la matière et surtout mieux comprendre sa préciosité. Les pigments sont très différents l'un de l'autre selon leur origine, se mélangent plus ou moins facilement, peuvent être ternes ou tape à l'œil selon l'usage, et c'est fascinant d'essayer de comprendre leurs propriétés. Quant au choix des couleurs en particulier, j'ai forcément en tête une gamme de référence mais souvent on me les offre, notamment mon père, et j'aime bien l'idée que les autres choisissent. C'est comme peindre sous contrainte, cela vous offre une liberté supplémentaire. Quand quelqu'un choisit pour moi un pigment, cela me force à l'introduire et à tenter des associations qui ne me seraient jamais venues spontanément.

FG : Dans cette dernière partie d'entretien, j'aimerais que nous parlions du travail que vous avez réalisé spécifiquement pour la galerie Regala et qui sera exposé à Arles. Quels en sont les sources d'inspiration et le fil conducteur ?

PF : Le fil conducteur est la fresque, telle qu'on la retrouve de nos jours encore dans le sol d'Arles. Ce qui me touche dans l'idée de la fresque excavée, c'est le côtoiement entre des pigments qui ont conservé leur aspect très brillant et d'autres dont l'intensité a été éteinte par le temps. Par exemple, la coexistence entre le rouge pompéien et les teintes plus terreuses. La valeur du pigment intense est alors rehaussée, en contraste, par la présence à ses côtés des teintes abîmées. Par ailleurs, dans cette exposition, j'ai voulu imaginer des portraits retravaillés dans une gamme chromatique plus réduite, de façon à ce qu'on ait le sentiment qu'un voile les recouvre.

— LISTE DES ŒUVRES

p. 3: *Affresco*, 2021
huile et pigments sur toile
de lin, 170 x 120 cm
Courtesy de l'artiste
et galerie Regala
© Benjamin Hugard et
Antoine Vanoverschelde

p. 4-5: *Affresco*, 2021 (détail)
huile et pigments sur toile
de lin, 170 x 120 cm
Courtesy de l'artiste
et galerie Regala
© Benjamin Hugard
et Antoine Vanoverschelde

p. 6: *Intonaco 1*, 2020-2021
huile et pigments sur toile
de lin, 24 x 18 cm
Courtesy de l'artiste
et galerie Regala
© Benjamin Hugard
et Antoine Vanoverschelde

p. 7: *Intonaco 2*, 2020-2021
huile et pigments sur toile
de lin, 24 x 18 cm
Courtesy de l'artiste
© Paul de Flers

p. 8-9: *Sans titre*, 2020-2021
(détail), huile et pigments
sur toile de lin, 169 x 147 cm
Courtesy de l'artiste
et galerie Almine Rech
© Ana Drittanti

p. 10: *Sans titre*, 2020-2021
huile et pigments sur toile
de lin, 149 x 106 cm
Courtesy de l'artiste
et galerie Almine Rech
© Ana Drittanti

p. 12-13: *Sans titre*, 2020-2021
(détail), huile et pigments
sur toile de lin, 124 x 96 cm
Courtesy de l'artiste
et galerie Almine Rech
© Ana Drittanti

p. 15: *Sans titre*, 2020-2021
huile et pigments sur toile

de lin, 149 x 106 cm
Courtesy de l'artiste
et galerie Almine Rech
© Ana Drittanti

p. 16: *Sans titre*, 2020-2021
huile et pigments sur toile
de lin, 124 x 96 cm
Courtesy de l'artiste
et galerie Almine Rech
© Ana Drittanti

p. 18-19: *Candomblé*, 2020
huile et pigments sur toile
de lin, 106 x 140 cm
Collection privée
© Austėja Ščiavinskaitė

p. 21: *Onde anda*, 2020
huile et pigments sur toile
de lin, 250 x 170 cm
Collection privée
© Austėja Ščiavinskaitė

p. 22: *Sans titre*, 2020 (détail)
huile et pigments sur toile
de lin, 100 x 74 cm
Collection privée
© Austėja Ščiavinskaitė

p. 25: *Luta de căes*, 2020
huile et pigments sur toile
de jute, 150 x 110 cm
Collection privée
© Austėja Ščiavinskaitė

p. 26: *Sans titre*, 2019
huile et pigments sur toile
de lin, 150 x 110 cm
Collection privée
© Adrien Thibault

p. 27: *Sans titre*, 2019
huile et pigments sur toile
de lin, 30 x 20 cm
Collection privée
© Paul de Flers

p. 29: *Sans titre*, 2019 (détail)
huile et pigments sur toile
de lin, 300 x 200 cm
Collection privée
© Adrien Thibault

p. 30: *Animali notturni*, 2018
huile et pigments sur toile
de lin, 150 x 110 cm
Collection privée
© Paul de Flers

p. 31: *Animali notturni*, 2018
huile et pigments sur toile
de jute, 24 x 18 cm
Collection privée
© Paul de Flers

p. 32-33: *Sans titre*, 2019
(détail)
huile et pigments sur toile
de lin, 150 x 110 cm
Collection privée
© Adrien Thibault

p. 34: *Animali notturni*, 2018
huile et pigments sur toile
de lin, 24 x 18 cm
Collection privée
© Paul de Flers

p. 35: *Nos Armes 1*, 2018
huile et pigments sur papier,
12 x 14 cm
Collection privée
© Paul de Flers

Nos Armes 2, 2018
huile et pigments sur papier,
12 x 14 cm
Collection privée
© Paul de Flers

Nos Armes 3, 2018
huile et pigments sur papier,
12 x 14 cm
Collection privée
© Paul de Flers

p. 46: © Marco Schiavone

p. 48: *Départ de Paréu*, 2018
huile et pigments sur papier,
15,3 x 10 cm
Collection privée
© Paul de Flers



Départ de Paréu (détail)
10 x 15,3 cm

→

Cet ouvrage, n° 2 de la collection Cahiers Regala, est publié à l'occasion de l'exposition Paul de Flers, *Affresco*, printemps 2021, à la Galerie Regala, Arles.

Directrices de publication :
Véronique Pieyre de Mandiargues et Florence Reckinger Taddei
Graphisme : Jocelyne Fracheboud
Traduction : Antonio Mosca
Textes : Vincenzo Estremo, François Giannesini

Vincenzo Estremo est titulaire d'un doctorat en études audiovisuelles à l'Université d'Udine et à la Kunstuniversität de Linz. Il a publié plusieurs essais et interventions scientifiques dans des revues spécialisées. Il dirige le magazine en ligne en anglais *Droste Effect* et collabore régulièrement avec *Flash Art*. Il est chargé de cours en conservation d'images en mouvement au NABA de Milan.

François Giannesini partage son temps entre une activité de conseil notamment auprès de fondations et musées, l'accompagnement de créateurs et d'artistes, l'écriture de textes sur l'art et la peinture.

La galerie et l'artiste tiennent à remercier chaleureusement les auteurs Vincenzo Estremo et François Giannesini pour leurs contributions ; Antonio Mosca pour la traduction du texte de Vincenzo Estremo de l'italien vers le français ;

ainsi qu'Elodie Bringand pour sa contribution à la biographie, Ana Drittanti, Jocelyne Fracheboud, la galerie Almine Rech, Thibault Geffrin, Benjamin Hugard, Hélène de Pourtalès, Austėja Ščiavinskaitė, Marco Schiavone, Adrien Thibault et Antoine Vanoverschelde.

Photogravure et impression : Printmodel, Paris
Imprimé en France

Édité à 500 exemplaires,
dont 30 numérotés signés, 1/30 à 30/30,
accompagnés d'une œuvre gravée de l'artiste
Papier : Munken Print White
Police de caractères : TT Hoves

© Paul de Flers, Galerie Regala, Arles

Dépôt légal : mai 2021

ISBN : 978-2-9571952-0-6

