

FABRIZIO PEROZZI

**FABRIZIO PEROZZI**

FABRIZIO PEROZZI

GALERIE ART MÛR ENCADREMENTS

**FABRIZIO PEROZZI**

est publié à l'occasion de l'exposition *Papiers peints*  
présentée du 25 mars au 1<sup>er</sup> avril 2004 à la Galerie Art-Mûr.

DIRECTION DE LA PUBLICATION / EDITOR

Jean-Michel Sivry

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES / PHOTO CREDITS

Richard-Max Tremblay

sauf Untel p. 00, Untel p. 00 et Untel p.00

CONCEPTION GRAPHIQUE / DESIGN

Fleury/Savard, design graphique

IMPRESSION

Alter Ego

GALERIE ART MÛR ENCADREMENTS

5826, rue Saint-Hubert

Montréal (Québec) Canada H2S 2L7

(514) 933-0711 artmur@sympatico.ca

© Galerie Art Mûr encadrements, Yve-Alain Bois, Laurier  
Lacroix, Jean-Michel Sivry et Fabrizio Perozzi, 2004

ISBN 2-923243-00-5

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Québec, 2004

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Canada, 2004

Imprimé au Canada

L'artiste remercie le Conseil des Arts du Canada pour  
le soutien financier à la réalisation des *Papiers peints*.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS Jean-Michel Sivry	11
LE MOTIF DE LA PEINTURE Laurier Lacroix	13
PAPIERS PEINTS	17
DE PRÈS COMME DE LOIN Yve-Alain Bois	53
EXPOSITIONS   1990–2001 Jean-Michel Sivry	65
TRANSLATION	
LE MOTIF DE LA PEINTURE Laurier Lacroix	99
DE PRÈS COMME DE LOIN Yve-Alain Bois	101
EXHIBITIONS   1990–2001 Jean-Michel Sivry	105
BIOGRAPHIES	113

La réalisation de cet ouvrage a été rendue possible à la suite de dispositions testamentaires que Vital Caron (Montréal 1949-2002) avait prises. C'était un homme de cœur, d'engagement et de culture, à l'imagination généreuse. L'équipe éditoriale de ce livre souhaite, avec Fabrizio Perozzi, que cette publication soit également considérée comme un hommage au fervent amateur d'art que fut Vital Caron.

## AVANT-PROPOS

Cette monographie dédiée au peintre Fabrizio Perozzi se présente sous la forme d'un diptyque.

La première partie est consacrée à un CATALOGUE de l'exposition *Papiers Peints* tenue à Montréal en mars / avril 2004 à la Galerie Art Mûr. Les trente-quatre peintures de cet ensemble y sont intégralement reproduites. Deux historiens de l'art, Yve-Alain Bois et Laurier Lacroix, signent des études portant sur cette série.

La seconde partie de ce livre, EXPOSITIONS 1990–2001, présente de nombreuses reproductions d'œuvres qui ponctuent la démarche artistique de Fabrizio Perozzi depuis qu'il se consacre à la peinture. Jean-Michel Sivry y propose une étude rétrospective de l'œuvre du peintre au fil de ses expositions. Des notes biographiques terminent l'ouvrage.

On ne fait jamais que réinventer ce qui est, restituer en nuances d'émotion la réalité qui s'est incorporée à la matière, à la forme, à la couleur, produit de l'instant, changé en ce qui ne change plus.

— JEAN FAUTRIER, *À chacun sa réalité*, 1957.

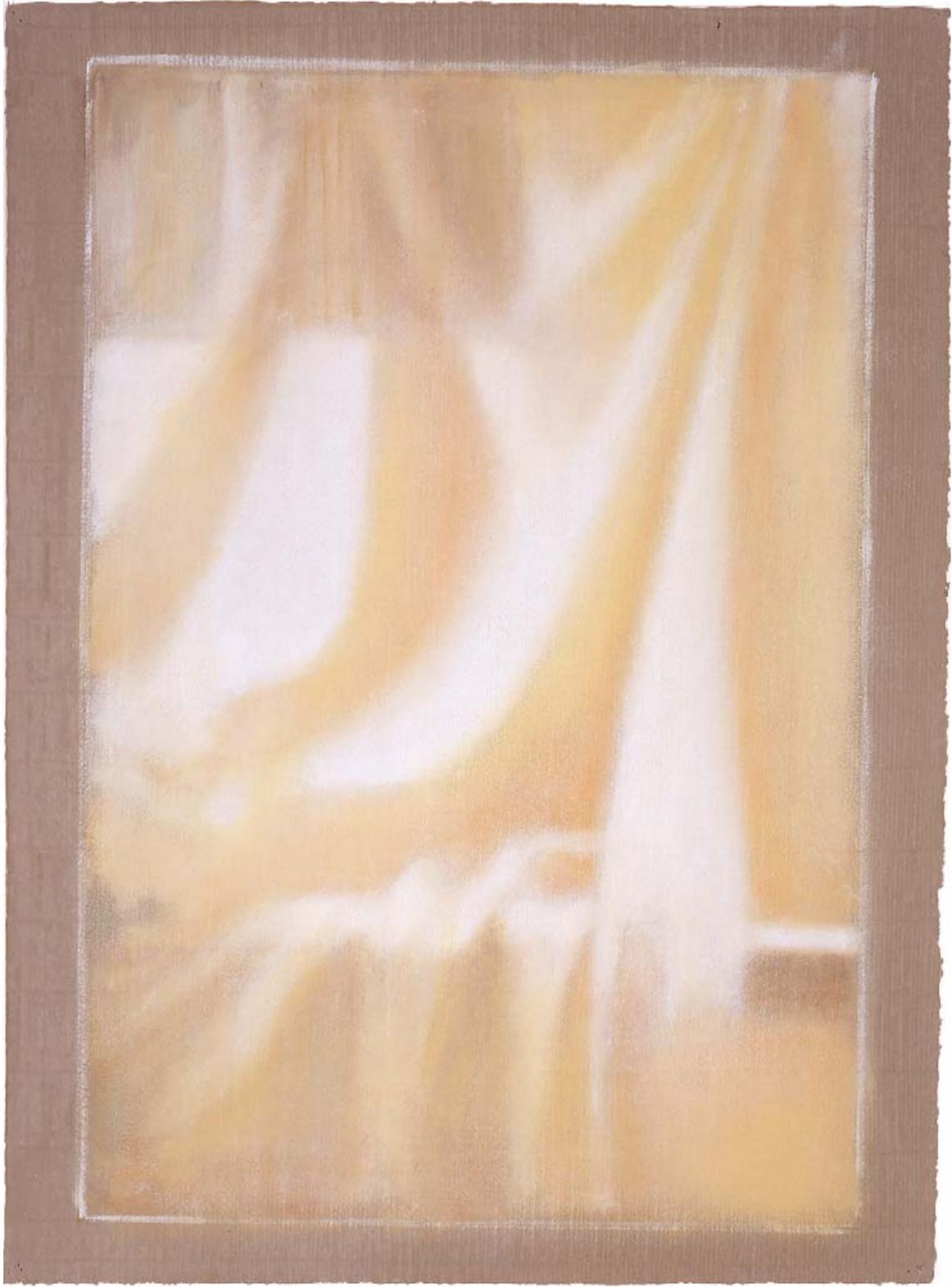
## LE MOTIF DE LA PEINTURE

Puisqu'il s'agit de peinture, on lira les histoires et les pensées, celles auxquelles réfèrent le tableau, les récits que l'on se remémore ou que l'on imagine face à l'œuvre. *Écrin posé sur une table devant un tissu froissé*. Puisqu'il s'agit de peinture, on sera sensible à la couleur. Comment la trace souple et brève du pinceau se fond dans une caresse en vue de transmettre par la qualité de la lumière un sentiment particulier et l'émotion qui lui est propre. *Pan de mur bleuté sur un drapé brun-or*. Puisqu'il s'agit de ta peinture, Fabrizio Peruzzi, on déchiffrera certaines de tes relations, cherchant à retracer les routes vers lesquelles elles nous entraînent, par-delà le gris rougeâtre, le bistre verdâtre, superpositions de camaïeux empreints du regard de la mémoire. *Le cou d'une femme*. Le titre évocateur et métonymique que tu as choisi malicieusement d'inscrire sur cette suite de 34 tableaux les classe dans la catégorie des papiers peints. En deux mots ajustés. Car il s'agit bien de cela, de feuilles recouvertes de peinture; de ces matériaux combinés, l'un servant de support à l'huile qui, à son tour, devient le faire-valoir de la page. *Bras replié et l'angle d'une table*. Papiers peints, c'est aussi de la tapisserie n'est-ce pas? (Bonjour Chardin.) Ce recouvrement mural, factice enchaînement qui insensibilise le regard et fournit un cadre au mobilier et à la décoration tout en créant une atmosphère distincte dans la chambre. Pourtant dès que l'œil se pose sur cette surface, il cherche et s'amuse à en débusquer les écarts et les accidents. Il s'attarde et prend plaisir à déconstruire les passages de couleurs, à en fixer les écrasements et l'estompé de l'encre, à y retrouver les points de jonction de la matrice. Motifs filés qui s'animent sur la couleur vide du mur. James et Proust ont montré combien ces accidents recèlent d'anamorphoses et de détails propices aux débordements de l'imaginaire. *Jambes entrecroisées*. Tes papiers peints aussi m'incitent à reprendre cette activité suscitée par la répétition d'espaces fracturés, par l'impression des mêmes inventions. Tes surfaces font se joindre ce que l'on voudrait lire comme des fragments de saynètes et de choses, observations arrachées au temps et qui reposent sur le monochrome toujours disponible pour nous emporter ailleurs; sur ces espaces déportés et reportés dont il faut deviner et compléter la nature et le

contexte. *Autoportrait au tuyau d'angle*. Tel un illusionniste, tu fais surgir devant moi des figures hors-champs, des drapés suspendus, des portions de miroirs, des détails et des vues obliques. Autant d'excuses pour capter la lumière mordorée. Et j'y crois. La représentation suture et recompose ce milieu fractionné et dérobé. Le flou semble ici plus efficace pour exhiber la richesse de ce qui doit être exposé. Cette peinture parlera donc du pouvoir du regard capable d'imaginer des croisements d'intenses manques dont le souvenir charge l'esprit. *Châssis retournés*. D'où proviennent ces indices que ta conscience et ton pinceau cherchent à restituer ? Ils semblent surgir de l'environnement immédiat et familier de l'atelier. Ils émergent de l'univers de la peinture, de sa proximité, depuis la révélation qui en a combiné l'objet et le sujet dans le plan de couleur de la surface. La peinture continue de creuser les formes dont recèle la Véronique, le premier voile qui conserve l'empreinte de l'infigurable et qui sous-tend tous les autres. *Miroir posé sur le chevalet tourné vers l'atelier*. *Superposition de couleurs qui s'imbriquent les unes dans les autres*. Le motif du drapé avec ses plissures et ses accidents est la figure la plus révélatrice pour caractériser tes papiers peints. La juxtaposition et la combinaison des plans formés de creux et de soulèvements, d'éclats de blancheurs qui alternent avec la profondeur sombre, conviennent pour afficher ce qui se camoufle. Le drapé révèle avec subtilité, il dissimule tout en suggérant, il contient en laissant s'échapper par vagues successives la vie qui s'y cache, l'histoire indicible de la peinture. *Cheval de manège tenu à bras-le-corps*. Les obliques de ce drap posé sur la face de l'atelier en révèlent les mouvements lents et combinés. La couleur se fond aux formes de l'image. Son application par frottis au moyen de lavis la rend quasi immatérielle. Les détails sont vus de loin, dans la distance du travail de la peinture qui patiemment représente les couleurs et les réunit pour en fixer la présence. Cette stratégie te semble centrale pour remonter le temps et l'esprit des lieux, ses lumières et ses gestes. S'y concentrent alors des ouvertures en aplat, des plans qui basculent, des reflets décolorés et des ombres révélatrices. *Miroir posé sur le chevalet près de la fenêtre*. L'atelier, où l'on retrouve des parties de corps, des détails de rondes-bosses, des murs sur lesquels vient choir la lumière atténuée de larges fenêtres à carreaux. Dans cet espace, l'attention flotte dans un état d'instabilité et de mobilité. Le regard erre

et vagabonde au gré des parcelles qui s'y posent et s'y juxtaposent. *Taille qui s'avance dans la lumière*. *Silhouette qui rencontre l'éclat d'une forme blanche*. Le verre translucide et reflétant et le miroir réfléchissant ramènent tout sur le plan démultiplié en combinant l'extérieur et l'intérieur, associant le haut et le bas, l'arrière et le devant. Le miroir et la fenêtre définissent l'espace de la représentation et permettent de s'absorber, de se concentrer sur celui de la peinture et l'illusion que sa transparence délimite. *Masse du sombre lit lie de vin*. Vasari raconte comment Giorgione avait aussi tenté et réussi de montrer dans un seul tableau, pour toujours disparu, les multiples facettes et les aspects parfois opposés d'une seule figure. Tu choisis de combiner des disparités de cet espace formé de multiples strates, d'échelles, de plans, de points de vue et de lieux d'observation, tous définis, mais fuyants : loquaces imprécisions. De là, cette impression d'excès de détails, de matière et de formes. Parmi tous ces excès prime celui des imperfections de la surface même, de la saleté de la glace, de la poussière accumulée sur la vitre, du tain dépoli, du verre maculé, du biseau taillé irrégulièrement. *Inversion de Malevitch*. *Monographie illustrée*. La surface du miroir et du verre de la fenêtre assurent le détachement, une observation plus objective où l'on peut temporairement ordonner la confusion, comme si cet état était inadmissible. *Cheval qui se cabre devant la fenêtre*. La distance est accentuée par un processus complexe de restructuration de l'image, où la lentille de l'appareil photographique scrute et isole ce que l'œil rapproche et brouille, combine et recharge. *Masque de clown posé sur le bras*. Espace pictural à la fois brouillé et fusionné, pluriel et un. Tu y combines des plans et des perceptions multiples qui composent mentalement le motif d'un autre tableau maintenu par les orthogonales vaporeuses dans un monde mobile et en constante réorganisation. Ton/mon regard est détourné, il se pose ailleurs et, ce faisant, il voit autre chose, il croise, enregistre et superpose d'autres perceptions, d'autres affects. Par ces raccords, nous devenons capables de fixer l'incomplétude et de tromper l'absence d'ordre. *Deux têtes profilées dans une glace*. Je suis maintenu dans un état de tension et de désir face à la saisie de cet espace pourtant palpable qui se dérobe, qui s'ouvre sur de nouveaux chaos, comme l'imaginaire toujours prolongé et déplacé. *Autoportrait au coude*.



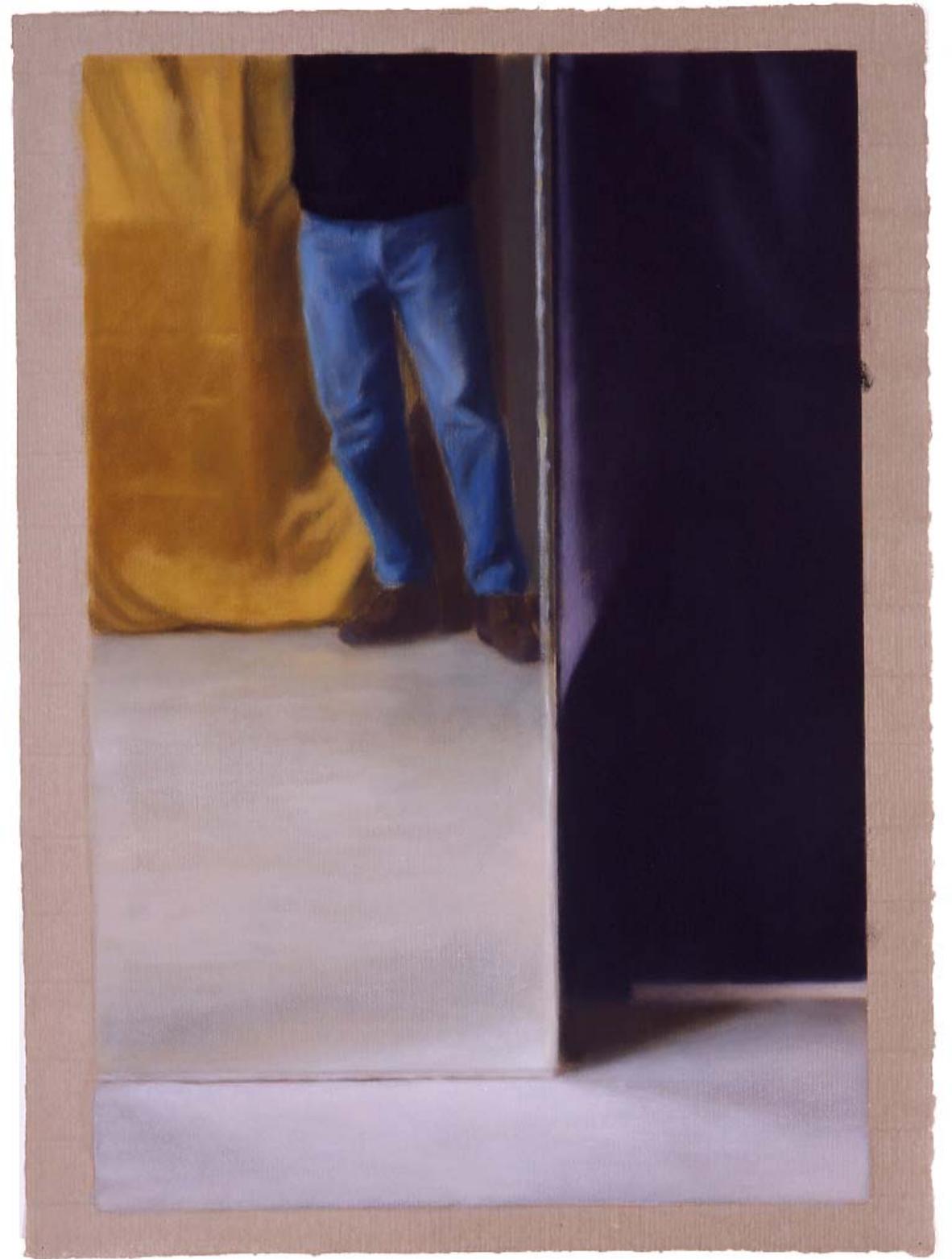


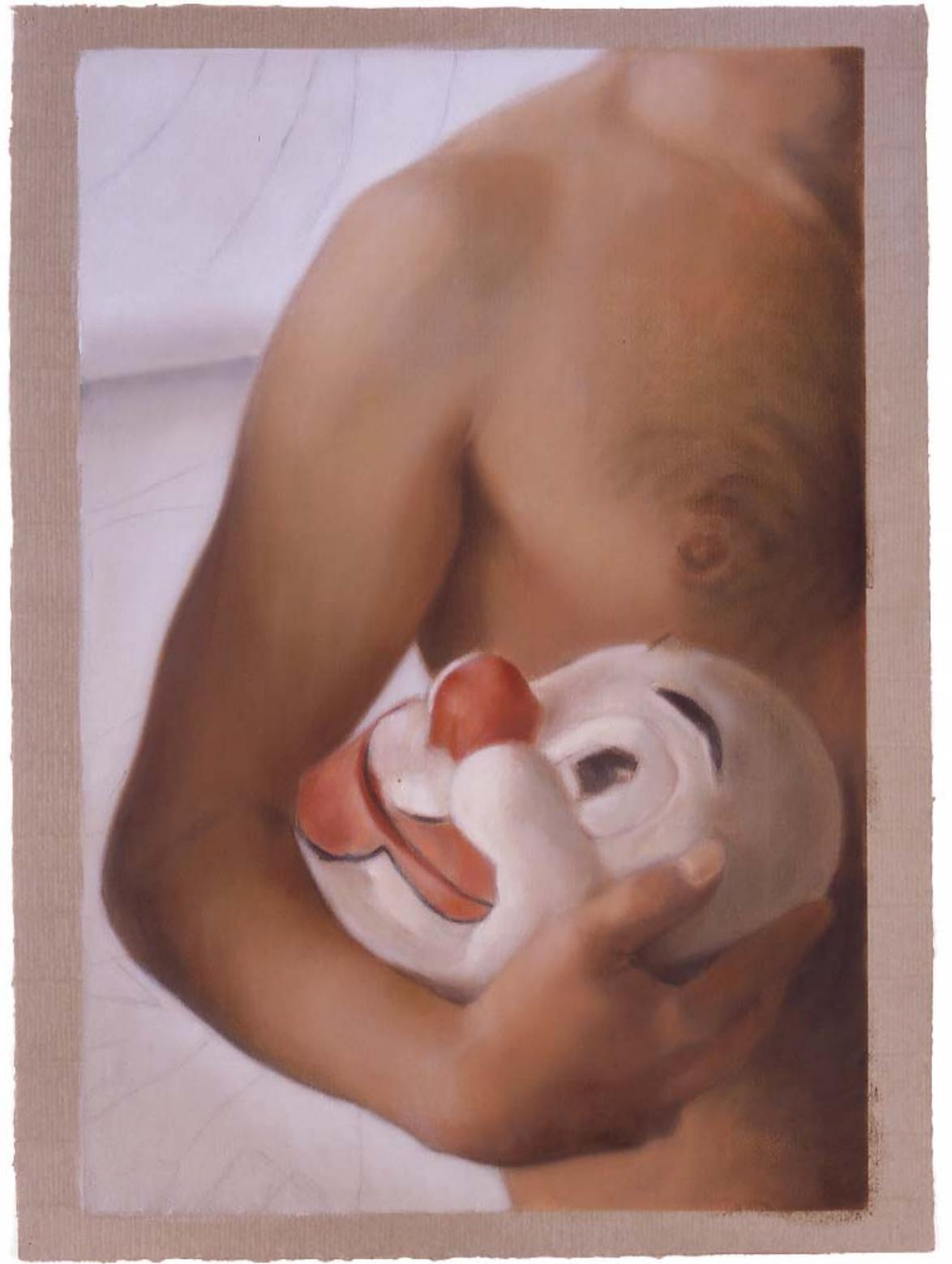
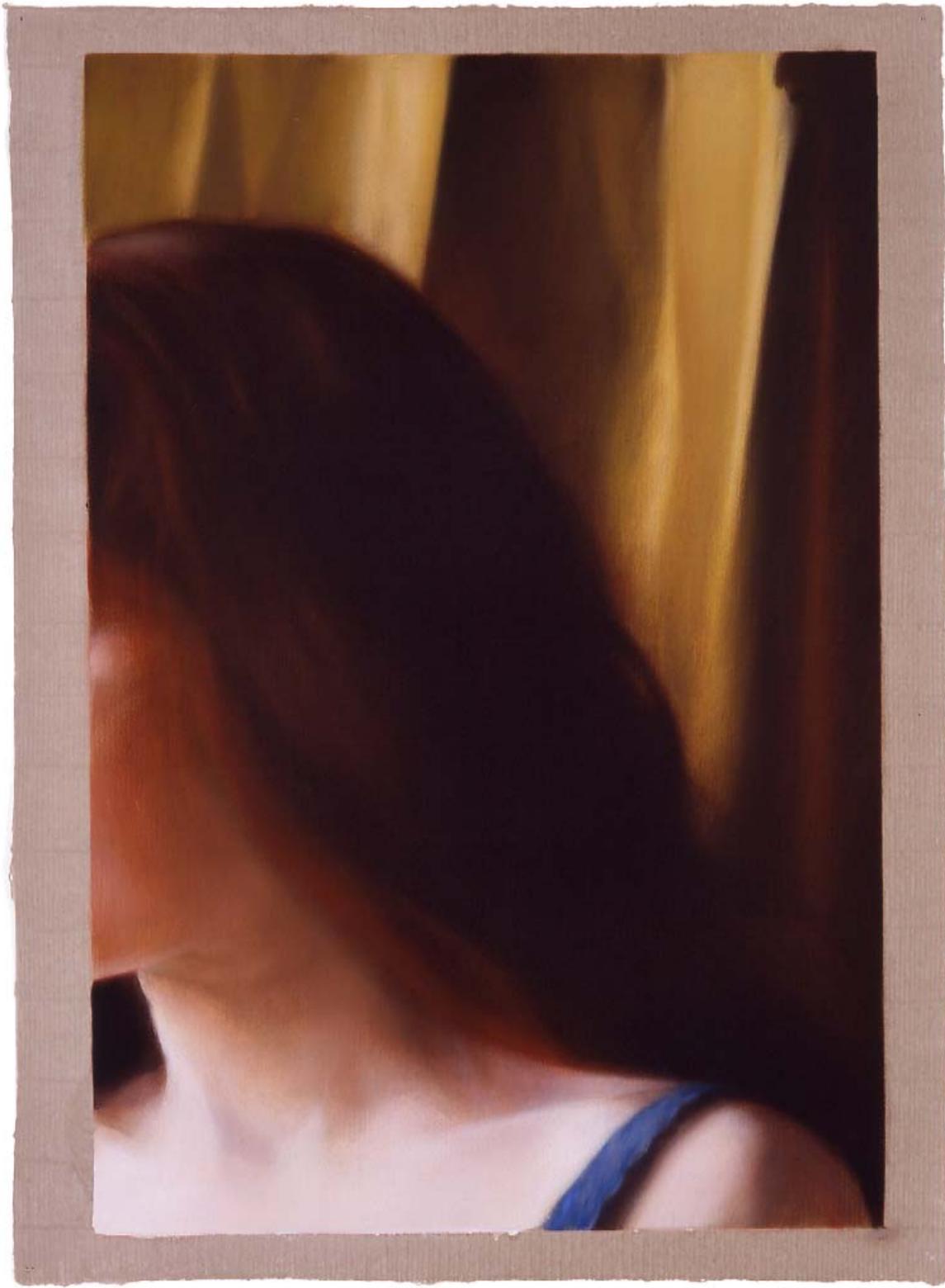






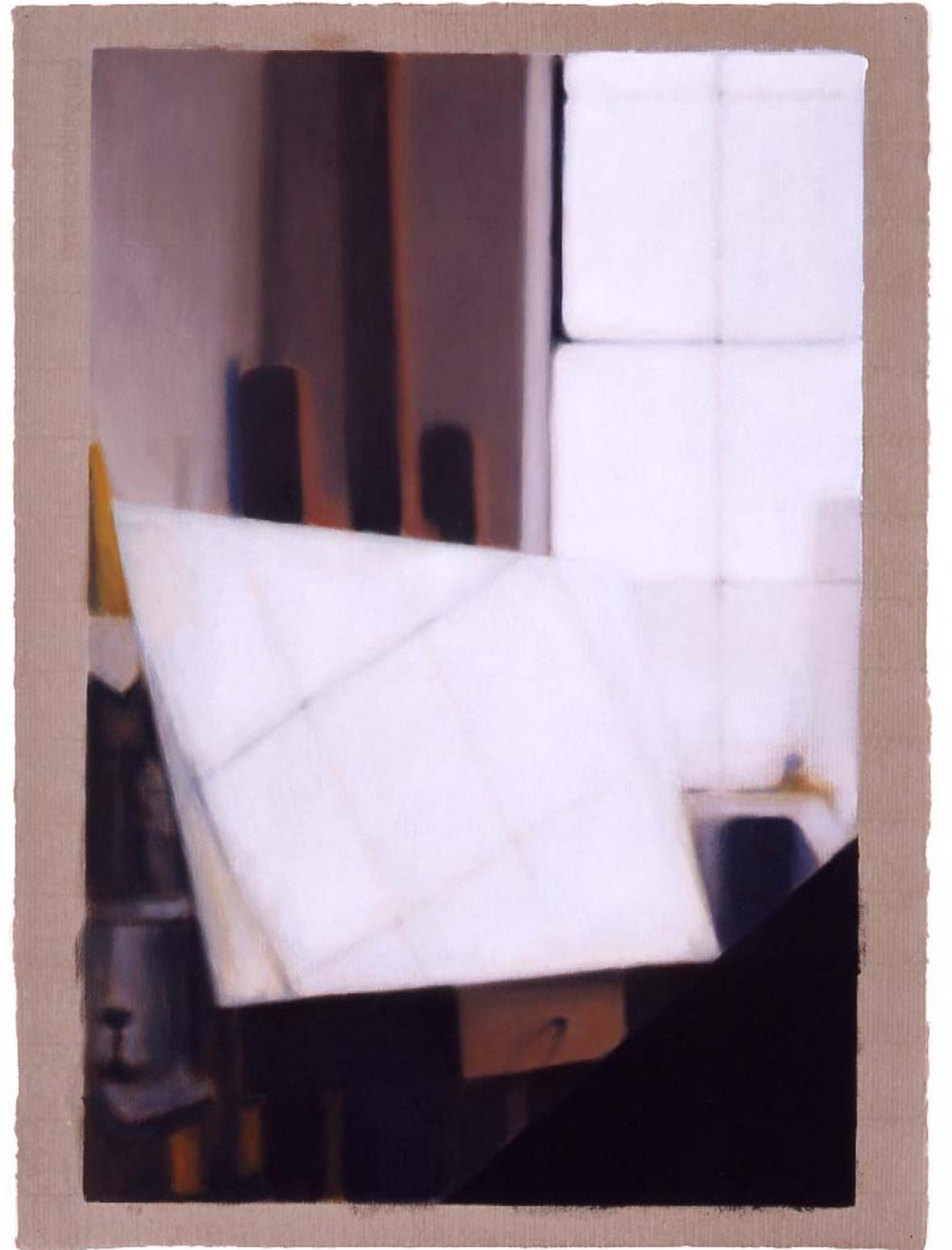






















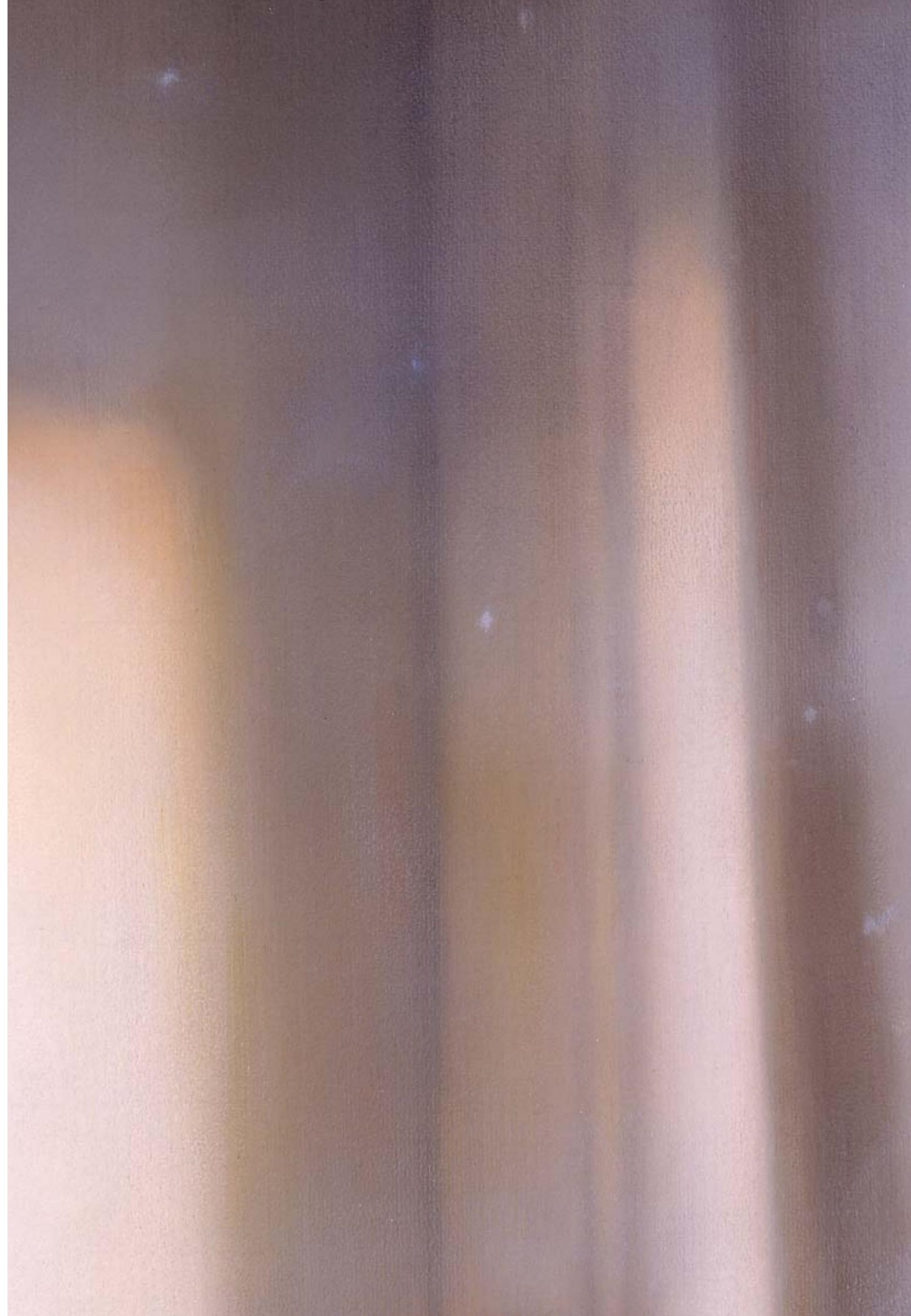




## PAPIERS PEINTS

Toutes les œuvres :  
2003. Huile sur papier Fabriano Roma

- |  |  |
|--|--|
| <b>P. 17</b><br><i>Papiers peints # 24</i><br>66 x 48 cm   | <b>P. 34</b><br><i>Papiers peints # 17</i><br>66 x 48 cm     |
| <b>P. 18</b><br><i>Papiers peints # 1</i><br>67 x 49 cm    | <b>P. 35</b><br><i>Papiers peints # 5</i><br>66,5 x 49 cm    |
| <b>P. 19</b><br><i>Papiers peints # 11</i><br>66 x 48 cm   | <b>P. 36</b><br><i>Papiers peints # 9</i><br>65,5 x 48 cm    |
| <b>P. 20</b><br><i>Papiers peints # 21</i><br>66 x 48,5 cm | <b>P. 37</b><br><i>Papiers peints # 2</i><br>67 x 49,5 cm    |
| <b>P. 21</b><br><i>Papiers peints # 4</i><br>65,5 x 48 cm  | <b>P. 38</b><br><i>Papiers peints # 14</i><br>66 x 48,5 cm   |
| <b>P. 22</b><br><i>Papiers peints # 8</i><br>66 x 48 cm    | <b>P. 39</b><br><i>Papiers peints # 16</i><br>66 x 48 cm     |
| <b>P. 23</b><br><i>Papiers peints # 7</i><br>65,5 x 48 cm  | <b>P. 40</b><br><i>Papiers peints # 6</i><br>65,5 x 48 cm    |
| <b>P. 24</b><br><i>Papiers peints # 10</i><br>65,5 x 48 cm | <b>P. 41</b><br><i>Papiers peints # 25</i><br>65,5 x 47,5 cm |
| <b>P. 25</b><br><i>Papiers peints # 3</i><br>67 x 49 cm    | <b>P. 42</b><br><i>Papiers peints # 29</i><br>66 x 48 cm     |
| <b>P. 26</b><br><i>Papiers peints # 18</i><br>66 x 48 cm   | <b>P. 43</b><br><i>Papiers peints # 31</i><br>66 x 48 cm     |
| <b>P. 27</b><br><i>Papiers peints # 20</i><br>66 x 48 cm   | <b>P. 44</b><br><i>Papiers peints # 28</i><br>66 x 48 cm     |
| <b>P. 28</b><br><i>Papiers peints # 22</i><br>66 x 48 cm   | <b>P. 45</b><br><i>Papiers peints # 27</i><br>66 x 48 cm     |
| <b>P. 29</b><br><i>Papiers peints # 23</i><br>66 x 48 cm   | <b>P. 46</b><br><i>Papiers peints # 26</i><br>65,5 x 48 cm   |
| <b>P. 30</b><br><i>Papiers peints # 13</i><br>66 x 48 cm   | <b>P. 47</b><br><i>Papiers peints # 34</i><br>66 x 48,5 cm   |
| <b>P. 31</b><br><i>Papiers peints # 12</i><br>66 x 48 cm   | <b>P. 48</b><br><i>Papiers peints # 30</i><br>65 x 47,5 cm   |
| <b>P. 32</b><br><i>Papiers peints # 19</i><br>66 x 48 cm   | <b>P. 49</b><br><i>Papiers peints # 32</i><br>65,5 x 48 cm   |
| <b>P. 33</b><br><i>Papiers peints # 15</i><br>66 x 48 cm   | <b>P. 50</b><br><i>Papiers peints # 33</i><br>66 x 48 cm     |



## DE PRÈS COMME DE LOIN

Il faudrait pouvoir oublier tous les flots d'encre déversés sur la fulgurante définition qu'offrait Walter Benjamin de l'aura comme « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ». Car c'est du proche et du lointain qu'il s'agit dans les *papiers peints* de Fabrizio Peruzzi, du lointain comme proche mais surtout du proche comme lointain, du va et vient de l'un à l'autre, de l'éloignement et du rapprochement. Paradoxe qu'une peinture aussi calme soit en son fond dynamique.

Ces œuvres disent « approche toi » de diverses manières. La plus immédiate, essentielle comme toujours, tient à leur matérialité. En premier lieu, notons la taille somme toute assez modeste des *papiers peints* (environ 66 par 48 cm), taille dont le rôle régulateur est souligné par le simple fait qu'elle reste identique pour toute la série (ou du moins est perçue comme telle : de fabrication artisanale, les feuilles de papier gris ont des bords irréguliers et le format varie légèrement de l'une à l'autre). Rien à voir, semble-t-il de prime abord, avec le fameux « apocalyptic wallpaper » en quoi consistaient, pour un Harold Rosenberg, les grands écheveaux all-over de Pollock; cependant ces œuvres appellent le mur et, tout comme les toiles de Pollock, elles questionnent l'idée même de hiérarchie. D'être aligné parmi ses semblables, chacun de ces *papiers peints* nous convoque d'autant plus violemment, se déclare d'autant plus jalousement digne d'examen; chaque feuille nous somme de choisir – mais l'injonction est feinte, elle n'est faite que pour engendrer notre résistance et nous aider à comprendre qu'il n'y a pas à choisir. Je pense aux *Cantos* de Barnett Newman, à *Thèmes et variations* de Matisse : l'idéal serait que l'ensemble ne soit pas dispersé, que cela garde cette existence un peu contingente des planches d'un album non relié, qu'on feuillette et réarrange à volonté. Entre le livre et le tableau, les *papiers peints* de Peruzzi obligent à l'intimité.

La trame du luxueux papier fait main, d'une sensualité incontournable, va dans le même sens. Cette striation de minces filets qui se dessinent en creux n'anime la surface des feuilles que si celles-ci sont vues d'assez près – seule manière, d'ailleurs, d'accéder au dialogue de sourds que se livrent, décalées, les traces de la mise au careau grâce auquel l'artiste a reporté sur la page grise la photographie de

tutelle (puisque chacune de ces peintures « copie » une photographie) et la grille offerte en cadeau par le fabricant de papier. L'absence de texture picturale n'en est que plus flagrante – le pigment est appliqué presque à sec, frotté, le pinceau écrasé. Il y a pourrait-on dire une distance idéale d'où regarder ces œuvres, un seuil au delà ou en deçà duquel l'un de ces deux paramètres (lisse pictural, grain du papier) dominera l'autre et la tension vibratoire que leur opposition engendre se sera dissipée, mais cette distance idéale, c'est en douceur que Perozzi veut nous la faire repérer : pas si facile que ça ! Que l'on pense à Seurat qui voulait qu'on s'éloigne de ses dessins pour que la digitalization opérée par la trame de ses feuilles activées par le crayon Conté se résorbe en une image illusionniste, ou aux grilles crayonnées sur toile d'Agnes Martin, dont le brouillard se dissipe sitôt qu'on est assez proche pour pouvoir faire le point sur les lignes qui les composent et auxquelles seule la rugosité du tissu confère leur irrégularité. Chez Seurat comme chez Martin, la structure d'exclusion était patente (le tout ou la partie, l'image ou le grain, le loin ou le près), et le moment de basculement, le passage de l'un à l'autre, dramatique. La gageure de Perozzi, c'est de vouloir nous faire toucher ce seuil du doigt, de l'œil, mais sans violence. D'où l'importance non seulement de la taille de ses feuilles mais aussi de l'échelle interne des images, échelle que je caractériserai de tactile, déterminée par une vision à bout de bras (la profondeur de champ, si profondeur de champ il y a, n'est jamais indiquée que par le biais d'un miroir bien tangible au premier ou second plan). Nul n'est besoin de perdre le contrôle du champ visuel et d'ignorer l'image pour percevoir le grain (comme c'est le cas pour les grandes toiles de Martin) ; nul n'est besoin de prendre du recul pour retrouver l'image comme chez Seurat.

Troisième invitation matérielle à cette légère myopie : la matité. Ce sont là des huiles sur papier ; or on croirait presque à une absence totale de médium. Point d'auréole grasse sur la marge grise du papier ; point ou du moins très peu de lustre. Tout se passe comme si Perozzi avait forcé ce moyen onctueux entre tous, la peinture à l'huile, à se faire poudre, pastel, sans pourtant connoter la moindre sécheresse. La technique est paradoxale : travailler à l'huile signifie traditionnellement pouvoir compter sur l'effet subliminal de nombreuses sous-couches et sur des variations d'épaisseur comme de fluidité. Cette géologie subtile, cuisine ancestrale des peintres, n'a aucune place ici : d'une



part le papier n'absorbe rien (tout reste à fleur de peau), d'autre part il ne tolère pratiquement aucun repentir. Pourquoi donc s'en tenir à l'huile ? Pourquoi ne pas opter pour la détrempe, par exemple, par quoi le Vuillard des bonnes années (les années 1890) obtint sur carton les surfaces les plus mates, les plus absorbantes ? Deux raisons à cela : la détrempe (peinture à la colle) présuppose l'aplat, et elle sèche très rapidement (Vuillard l'apprit en travaillant pour le théâtre, domaine où cette rapidité était un atout essentiel, comme d'ailleurs la matité : monter supervite des décors qui absorberaient la lumière éclatante des spots, c'est tout ce qu'on lui demandait). Or Perozzi veut le modelé et une certaine lenteur sécatrice qui lui permet de mélanger ou plutôt de fondre les tons à même le support. Il cherche à obtenir cet engourdissement qui nous frappe chez Vuillard, cette décélération du regard mais par de tout autres procédés picturaux. Il veut la matité sourde du buvard sans son opacité, la minceur transparente des glaces sans leur brillant. Et pour mieux nous piéger, il ne cesse de représenter des reflets lumineux, des surfaces réfléchissantes – il multiplie les effets de luisance par les moyens les plus adverses qui soient.

Ces injonctions matérielles à l'intimité (format restreint, grain du papier, matité absorbative) n'auraient que peu d'effet si elles ne s'alliaient aux stratégies figuratives et formelles de Perozzi (et vice versa). J'y ai déjà fait allusion à propos de l'échelle interne des papiers peints, échelle qui, elle aussi, commande une certaine distance idéale. Le miroir, notais-je, est ce qui permet à Perozzi de rapprocher le lointain : il est là, tout près, on peut déchiffrer ses salissures, les lacunes de son tain; le biseau de ses bords, mais en même temps il nous informe sur un hors-champ caché-montré qui le plus souvent en vient à dominer l'image. Souvent cette allusion est délibérément taquine (et Perozzi s'amuse à renforcer les connotations érotiques du non-vu, nous transformant en voyeurs frustrés) : les jeans du numéro 23, l'épaule du numéro 22, les jambes nues du numéro 19, la cheveleuse du numéro 8 renvoient toutes à des corps que le miroir a sectionnés. Plus souvent encore cette érotique du hors-champ concerne l'espace lui-même; les mystères défamiliarisants de la catoptrique nous le rendent dépeuplé, en attente; les drapés qu'on y aperçoit, couvrant les meubles de l'atelier, sont autant de fantômes (numéros 2, 4, 6, 18); les recoins captés par le miroir y deviennent des lieux funestes d'être sans histoire (numéro 32). Le plus étonnant dans ce genre est

PAGE 29

PAGES 28, 32

PAGE 22

PAGES 37, 21, 40, 26

PAGE 49

peut-être le numéro 26, ou un miroir horizontal posé sur le chevalet fait figure de tableau, nous déclarant ainsi une absence.

Rarement le miroir est-il purement frontal (et pour cause : seul l'autoportrait l'y autoriserait, comme dans le numéro 1, fondé sur une photographie prise en face d'un miroir réfléchissant l'artiste et un ami disparu avec pour fond quelque panorama pour touristes). Mais c'est lorsqu'il semble l'être, frontal, qu'il est le plus troublant, car dès lors nous ne savons plus où nous mettre, d'où regarder – nous devons obéir à deux ordres contradictoires, celui de se rapprocher et celui de nous éloigner pour ne pas nuire par notre présence irreflétée à ce qu'on nomme d'habitude « l'effet de réel. » Peut-être est-ce là la source de l'inquiétante étrangeté du numéro 1, malgré son éblouissante lumière, du numéro 7 dont la moitié inférieure bleue, si étale contre les drapés reflétés qui la surplombent, tranche la composition comme un couperet, du numéro 29, enfin, avec son bout de Malevich inversé. Mais il y a plus inquiétant encore: ce que j'appellerai l'effet-miroir, dû au simple voisinage sériel, par lequel cette fois le rapprochement du lointain s'inverse en son contraire. A voir certaines de ces images tronquées, on se prend à les lire comme si elles étaient réfléchies, on cherche le moindre indice qui trahirait l'action du miroir – par exemple dans le numéro 11 (manche bleue), le numéro 27 (paires de jambes) et le numéro 28 (paire de châssis semi-circulaire affublés de tutus ridicules, frous-frous dont la toile non tendue frange leur dos). Il n'y a *a priori* aucune raison de supposer que ces compositions soient cadrées et inversées par un miroir dont miraculeusement toute trace resterait invisible; pourtant, privés de guides sûrs, nous nous rabattons paradoxalement sur l'hypothèse la plus déstabilisante parce que nous avons appris à faire avec dans les images voisines. L'effet de réel n'est plus un leurre car il est devenu effet d'irréel.

Perozzi emploie d'ailleurs d'autres moyens pour nous rendre palpable cette mise-à-distance du plus proche, pour nous signifier peut-être que le proche comme le lointain, dont le duo forme son thème principal, sont tous deux inaccessibles. On l'aura remarqué, l'univers qu'il décrit est celui, circonscrit, de l'atelier (le sien, celui d'un ami sculpteur) et l'on retrouve les mêmes accessoires d'un *papier peint* à l'autre. Parmi ces accessoires, le moins ostensible est sans doute une plaque de verre maculée qu'il interpose souvent entre les objets qu'il peint et lui – d'elle, on ne voit que ses taches ou les

PAGE 18

PAGE 23

PAGE 42

PAGES° 19, 45

PAGE 44

PAGE 43

PAGE 41

PAGES 35, 24, 33

PAGES 38, 39, 34

PAGE 48

PAGES 36, 30

reflets qu'elle capte, plus incompréhensibles encore que les imperfections du miroir : appartiennent à cette plaque distanciatoire, dans le numéro 31, la tache orange et les formes floues qui se superposent au tissu déplié au dessus de la tabatière nacrée; on retrouve les memes traces suspendues, vues de plus loin, dans le numéro 25, accompagnées de reflets clairs dans le coin inférieur droit de l'image, reflets dont on se demande en vain s'ils appartiennent au même plan. Sans fanfare, c'est toute la tradition picturale issue de la Renaissance, à laquelle Perozzi fait mine de se conforter, qui s'en trouve pervertie. Dans la conception albertienne de la peinture – qui offre la meilleure théorisation de « l'effet de réel » recherché par toute esthétique mimétique – le plan du tableau est transparent comme une vitre. Perozzi nous montre la vitre idéale pour ce qu'elle est, un truc d'atelier : non seulement il la place obliquement pas rapport au plan du tableau, mais encore il la fait saê. Approche toi, regarde mes taches, elles ne sont pas moins réelles, pas moins irréelles, que cette tabatière ou que cette éclatante trouée rectangulaire de lumière, reflet aveuglant de la fenêtre ensoleillée dans un miroir de poche.

J'en viens enfin au plus évident – on me pardonnera d'aborder le sujet aussi tard, à dessein – à savoir les rapports entre le travail de Perozzi et la photographie. Plutôt que de vouloir tenter de situer ce travail dans une histoire qui commencerait à Delacroix et se poursuivrait jusqu'à Gerhard Richter et au-delà, je voudrais aborder le rapport en question sous l'angle même que j'ai poursuivi dans les pages qui précèdent, la dialectique du proche et du lointain. Les quelques images délibérément floues que nous donne à voir Perozzi sont plus clairement qu'aucune autre d'origine photographique: les nus des numéros 5 et 10, la vue d'atelier du numéro 15 (dont on ne reconnaît les objets énigmatiques que pour les avoir vus nets dans les numéros 14, 16, et 17) et le personnage repoussé dans l'ombre par une grande balafre lumineuse dans le numéro 30. Aucun œil humain ne saurait fixer aussi distinctement le vague de ces contours: nous lisons immédiatement ces vues comme des mises au point sur le flou photographique (de même que les numéros 9 ou 13, très Neue Sachlichkeit en apparence, ne sont rien d'autre que des mises au point sur le net).

Devant les *papiers peints* flous comme devant les ultra-nets, nous devons nous rendre à l'évidence que notre œil accommode trop vite,

que nous ne pouvons jamais faire arrêt sur l'image : notre espace visuel générique est moyen, ni jamais trop flou, ni jamais trop net, et tout ophtalmologiste sait que sa première obligation, lorsqu'il détermine les verres de lunette les mieux appropriés à notre vision déficiente, est de retrouver pour nous ce juste milieu qui nous échappe. L'impossibilité visuelle de l'ultra-net avait été l'enjeu principal de l'hyper-réalisme (dont le rapport à la photo était somme toute assez simple: il s'agissait de montrer à quel point celle-ci était dé-réaliste). Pour des raisons strictement inverses, cette impossibilité est aujourd'hui une préoccupation majeure des cinéastes de films d'action ou de science-fiction à grand spectacle (du genre Matrix) qui doivent truffer d'imperfections leurs images digitales afin de les rendre plausibles. Traiter avec le flou est plus complexe. S'il est vrai, comme le dit quelque part Chuck Close, que c'est la photographie qui nous a rendu visible le flou, qui l'a fixé pour nous, rien de plus difficile que de le réaliser en peinture. Richter quant à lui pense que c'est impossible : « un tableau n'est jamais flou, » dit-il; « Comme on ne fait pas des tableaux dans le but de les comparer à la réalité, ils ne peuvent être flous, ou imprécis, ou différents (différents de quoi ?) : Comment de la peinture sur une toile pourrait être floue ? » La seule manière, comme d'ailleurs Richter le montre fort bien, est d'opérer de multiples court-circuits entre flou, proche et lointain. Chez Richter, la distance et la proximité que met en scène le flou concernent avant tout l'histoire (l'avant-hier du nazisme, le hier de Baader-Meinhof, l'aujourd'hui d'une campagne bucolique vouée à la disparition). La mélancolie de Perozzi est moins circonstanciée, je dirai : plus phénoménologique. Ses papiers peints convoquent notre corps (approche toi) et, ce faisant, nous distancient à jamais.

Peindre pour retrouver un savoir qui surgit de la vérité de l'illusion. Savoir de l'émotion, savoir silencieux et clair de la peinture.

— LAURIER LACROIX



## EXPOSITIONS | 1990–2001

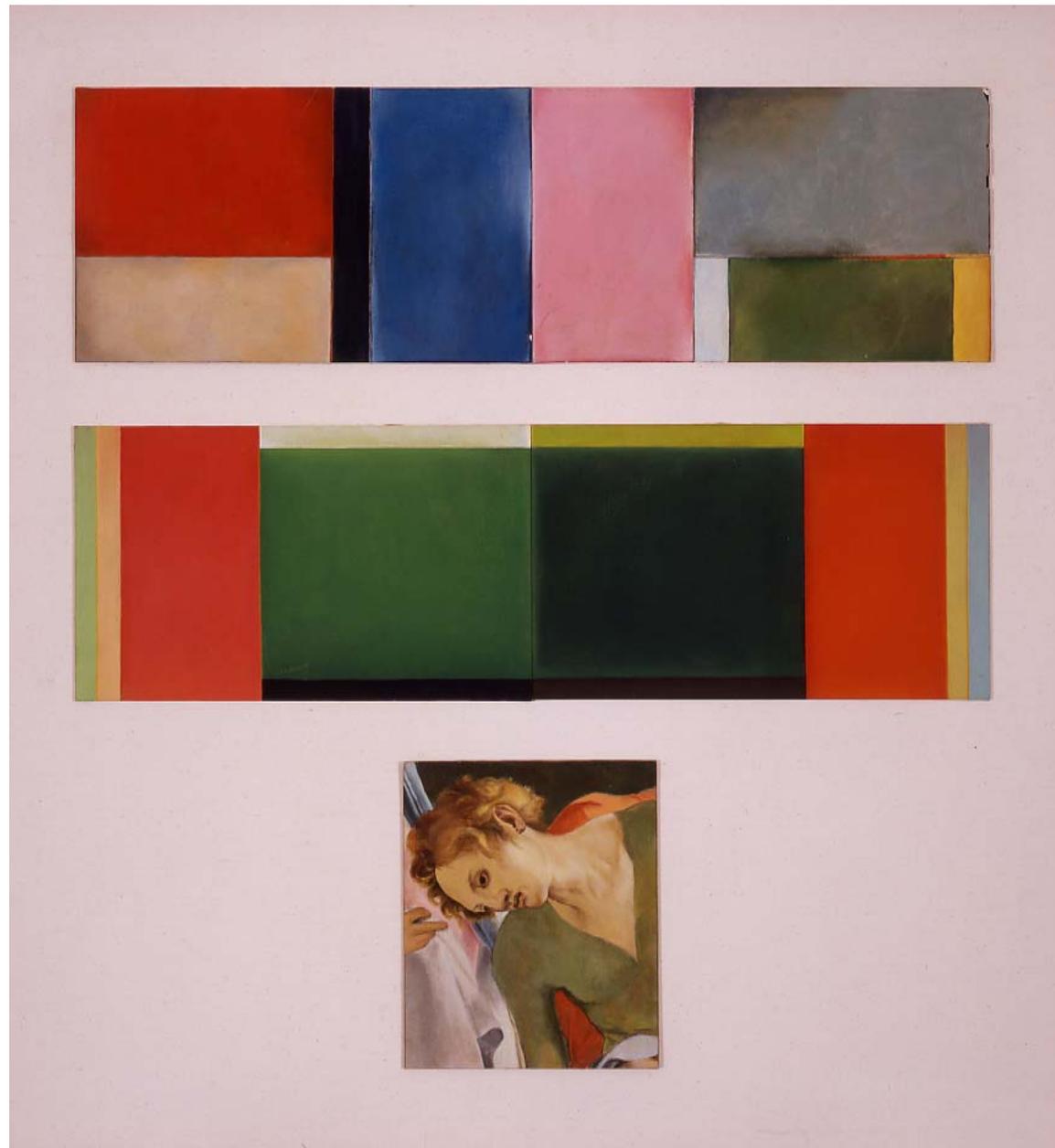
Né en 1952 à Moresco, dans les Marches (Italie), et vivant à Milan, Fabrizio Perozzi étudie les arts plastiques au Liceo artistico dell'Academia di Brera. Puis il s'installe à Paris où il passe trois années à l'École supérieure d'Arts graphiques, autrefois l'Académie Julian. Cette formation classique au métier de peintre imprime dans ses œuvres un savoir-faire technique issu de l'expérience du dessin d'observation, de celui du modèle vivant, de la composition, de l'interprétation. Il étudie l'histoire de l'art et pratique la photographie, deux axes forts de sa création future. Il a exécuté quelques tableaux à la fin des années 70, en particulier *Matériaux pour une exposition – Malévitch, Eisenstein, Maïakovski*, dans le cadre d'une maîtrise en arts plastiques, option peinture. À Paris, il choisit de travailler dans l'édition et la création graphique. En 1986, il s'installe à Montréal et, trois ans plus tard, il ouvre un studio pour consacrer toutes ses activités à la peinture. En 1990, il est représenté par la Galerie Michel Tétrault Art contemporain.

### AUTOportrait RE-NAISSANT | NOVEMBRE 1990

Il a trente-sept ans. L'œuvre inaugurale de sa carrière de peintre est exposée à la fin de 1990. « Le retour à la peinture, dit-il, je l'ai pensé comme une réflexion en forme de journal. J'avais besoin de me situer, d'établir une base fondatrice sur laquelle re-naître. » *Autoportrait re-naissant* est une composition figurative d'envergure comprenant quatre tableaux à l'huile et plusieurs études. Sur des panneaux de bois juxtaposés, Perozzi ordonne en paires des images horizontales aux oppositions marquées. Il y travaille des thèmes de son histoire personnelle, baignés du souvenir de Pontorno, un de ses maîtres. Si le peintre de la réforme maniériste, l'un des premiers qui se libère des conventions idéales de la Renaissance, n'est pas la seule référence à laquelle renvoie l'œuvre de Perozzi, c'est la plus prégnante. Dès la fin des années 70, Perozzi a trouvé chez lui sa sensibilité de coloriste, mais aussi l'érotisme mystérieux des poses et une certaine théâtralité des personnages. Sa *Décomposition Pontorno* en témoigne, une œuvre de 1978, figurative et abstraite, fragments de couleurs et de

*Matériau pour une exposition ST # 1*  
1977  
Huile sur carton toilé  
40 x 50 cm  
Véronique Dassas, Montréal

*Matériau pour une exposition ST # 2*  
1977  
Huile sur carton toilé  
40 x 50 cm  
James Turner, Montréal



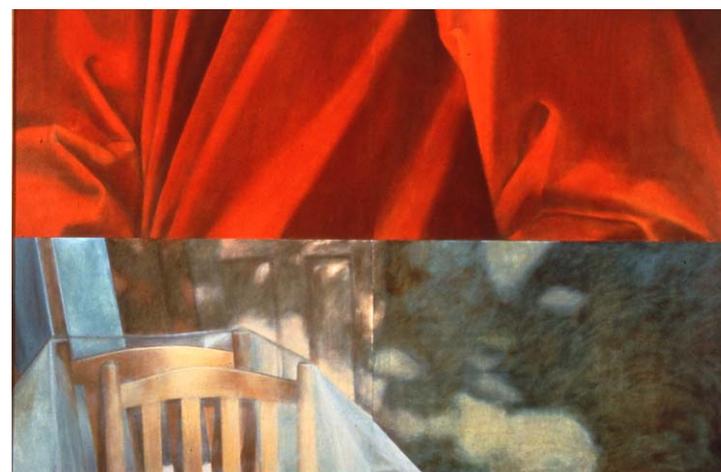
*Décomposition Pontormo*  
1978  
Huile sur carton toilé  
102 x 96 cm  
Propriété de F. Perozzi



*Milan*  
1989  
Huile et fusain sur papier  
30 x 80 cm  
Michel Gauvreau, Montréal

détails provenant de la *Déposition de croix* de l'église Santa Felicità de Florence. Quand il recommence à peindre, ses études préparatoires portent notamment sur des citations ou des commentaires du *Saint Jérôme pénitent* et de la *Visitation* de l'église de Carmignano.

*Autoportrait re-naissant* se présente comme un carnet aux dimensions de placards publicitaires dont l'artiste aurait mis à plat quelques feuillets. Les sujets, les tons, les propositions des images sont fortement contrastés, révélant des bribes de son univers en un contrepoint de citations, d'échelles et d'anachronismes. Plusieurs récits jalonnent cet itinéraire de l'Italie du Nord au Québec. Un premier réfléchit à l'histoire de l'art; un autre compare la luminosité des ciels; un troisième interroge les traces du sacré; un autre encore s'engage dans le risque biographique. Le point d'appui d'un tel parcours est Florence au début du 16<sup>e</sup> siècle. « Novateurs en leur temps, dit-il, les premiers maniéristes découvraient des formes nouvelles en réinterprétant de façon personnelle l'idéalisation du réel que leurs aînés avaient recherchée. » Le peintre pose un regard contemporain sur les œuvres de cette époque en y prélevant des fragments réinterprétés. Un visage aux yeux égarés et un grand plissé rouge sont des citations directes de Pontormo. « Agrandir les détails de chefs-d'œuvre longtemps étudiés, c'est exposer mes obsessions et mon goût, c'est aussi parler des problèmes plastiques que les proportions hors normes me poussent à résoudre. » Le modèle du drapé rouge est le portrait de Cosme de Médicis âgé, dont un mouvement de velours a été conservé autour des bras pliés du vieillard. « Le tableau d'origine est une commande exécutée après la mort du vieux duc, où la tête et le corps ne vont pas ensemble; j'avais envie d'endosser ce vêtement coupé pour quelqu'un d'autre. » Un cheminement plus privé suit un jardin du Plateau Mont-Royal, s'arrête sur des cahiers sombres caressés par la lumière de l'atelier



du peintre et fixe un double portrait d'homme et de femme à l'attitude démodée. Ces traces vives dans la mémoire de Fabrizio Perozzi justifient le titre de l'œuvre. Le registre en est privé. Ainsi en est-il de l'émotion que provoque un jeu de clartés sur l'herbe, de la nostalgie des moments enfouis dans le journal intime, de l'impossible souvenir de ses propres parents à une époque qu'on n'a pu connaître. Troublante mise en abyme de l'autoportrait, la représentation d'une photo du voyage de noces des parents de Fabrizio Perozzi est placée devant un rappel de la *Visitation* de Pontormo. De la toile du maître, il a conservé les couleurs de fond, un pan de ciel et les angles de bâtiment massifs. Devant ce décor abstrait, le couple semble faire

*Autoportrait re-naissant Florence*  
1989  
Huile sur quatre panneaux de bois  
160 x 243 cm  
Lise Ponton, Montréal

*Autoportrait re-naissant Moresco*  
1989  
Huile sur quatre panneaux de bois  
160 x 243 cm  
Marc Lapointe, Montréal

germer du néant un rêve de ressemblance. Dans le faisceau des regards qui éprouvent le désir de procréation, l'existence de l'être à venir se fixe, avant même sa conception.

Dès cette première exposition, Perozzi affirme que sa création produit sa propre distance critique, qu'une « référentialité » immédiate n'est pas son propos central. Le transport des modèles à des échelles fort différentes, le lien avec l'iconographie de la communication de masse, la revendication de la citation et des coupures de l'image, le fractionnement des divers éléments du collage de l'œuvre, l'intérêt pour les textures de surface sont des exemples, parmi d'autres, de cette réflexion mise à plat.

*Autoportrait re-naissant Montréal*  
1989  
Huile sur quatre panneaux de bois  
160 x 243 cm  
Federico Tassotti, Pully (Suisse)

*Autoportrait re-naissant Milan*  
1990  
Huile sur quatre panneaux de bois  
160 x 243 cm  
Jean-Michel Sivry, Montréal



**AUTOUR DE LA SUITE LES PHILOSOPHES | FÉVRIER-MARS 1992**

Sous le titre *Autour de la suite Les Philosophes*, il expose, à nouveau à la galerie Tétrault, une suite de sept tableaux sur toile de lin; quatre triptyques, deux diptyques et un grand format. De nouveaux enjeux de son art y sont mis à l'essai : la représentation du corps humain et l'accès au modèle vivant par le biais de la photographie, la juxtaposition de fragments hétérogènes propres à briser tout fil narratif, le flou de certaines matières indistinctes exhibant la jubilation de la couleur, l'usage de glacis pour atteindre une instabilité humide des fonds, la présence toujours visible du grain des toiles en dépit des couches nombreuses. Si le thème biographique conserve encore un semblant d'actualité, puisque le peintre fait figurer plusieurs de ses proches amis, certains condamnés par la maladie à une mort prématurée, son travail de recherche sur la spécificité formelle de la peinture prend une nouvelle dimension. Dans un texte critique paru dans *Parachute 68*, Yve-Alain Bois, résume l'originalité propre de cette démarche.

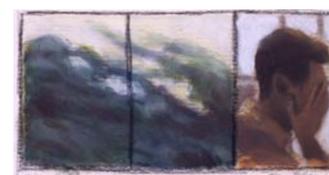
« C'est une peinture qui va à la fois très lentement (on pense à un film au ralenti) et très vite, par saccades de détails picturaux qui émergent et disparaissent en un éclair sans qu'on puisse les subsumer en un ensemble (telle couleur, telle matité ou telle brillance). Cette incomplétude phénoménologique de l'image déliée par la matérialité de la peinture est une revendication que l'on pourrait dire ontologique dans le travail de Perozzi : impossible d'atteindre à de tels effets autrement qu'en peinture. Et il est à mon avis programmatique qu'il mène cette revendication sur le front des deux médias qui lui sont le plus proche par le simple rôle du cadrage en leur sein : tout se passe comme si, en se référant ostensiblement au montage

*Étude pour la suite Les Philosophes # 5*  
1990  
Huile sur papier  
74 x 105 cm  
Éric Phillips-Oxford, Montréal

*Étude pour Philosophe I*  
1990  
Huile sur papier  
16 x 28 cm  
Jean-Michel Sivry, Montréal

*Étude pour la suite Les Philosophes # 1*  
1990  
Huile noire sur papier  
26 x 80 cm  
Philippe Mast, Montréal

*Étude pour la suite Les Philosophes # 2*  
1990  
Huile noire sur papier  
40,5 x 101,5 cm  
Philippe Mast, Montréal



filmique et à l'arrêt photographique, Perozzi voulait dire que ces pratiques ne peuvent emprunter de la peinture (la photographie écrase une fois pour toutes la temporalité de la perception et le cinéma la prend en charge directement, ne laissant aucune marge de liberté au spectateur, n'acceptant aucune intrusion du contexte spatial réel dans lequel celui-ci se meut).»

Le sujet apparent des *Philosophes* est la juxtaposition d'images morcelées se répondant les unes aux autres, faces cachées, fragments de corps, drapés, éléments architecturaux, lieux indistincts où mémoire ou imagination peuvent se déployer. Ces bribes déchirées viennent d'un monde diffus où vibre l'incertitude. L'émotion y est provoquée par la présence retranchée en elle-même d'images du corps humain. Des visages sont dissimulés en partie par l'ombre, un chapeau ou des mains; un gisant dort ou meurt; des jambes, un dos, un torse anonymes appellent le spectateur devant l'espace où se fondent d'autres formes. La peinture de Perozzi accomplit la fusion de ces éléments disparates. Laurier Lacroix le résume dans un texte accompagnant l'exposition.

« Le corps représenté est introverti ou distrait. Il est surpris, capté dans des moments volés, intimes, pour se trouver confronté à ces espaces d'espace : ombres lumineuses,





vapeurs, mouvements infinis de mer et de drap, arêtes de murs ou de pierre. Ces coïncidences du corps et du lieu sont d'ordre conceptuel où, comme dans *Philosophe V* des jambes étendues et repliées sont affrontées aux plis d'un amoncellement de tissu et d'un lent mouvement de vague. La lente remontée du temps et de l'imaginaire s'imisce dans les coupes de ces prélèvements.»

La suite *Les philosophes* comprend un portrait. D'autres portraits ont aussi été réalisés par Perozzi au même moment. Fabrizio Perozzi qui dit avoir choisi la peinture à l'huile pour résister à la vitesse, esquisse ici une autre résistance, la résistance à la mort. *Philosophe VII* est baigné d'un registre sombre, en contraste avec les autres œuvres de la même série. La tension ombre / clarté du clair-obscur cultive l'incertitude et enrichit les problèmes de perception. Une grande tête d'homme engage le spectateur dans un face-à-face saisissant. Quand un visage est isolé, ce qui est perçu est seulement une expression intelligible par elle-même. L'image ne convoque ni un espace ni un temps particulier. La quasi frontalité du gros plan confirme au spectateur, comme le font souvent les autoportraits : « Je suis devant toi ». Le visage reflète une harmonie sereine et noble, une intense

*Philosophe III*  
1991  
Triptyque. Huile sur toile de lin  
152 x 306 cm  
Propriété de F. Perozzi

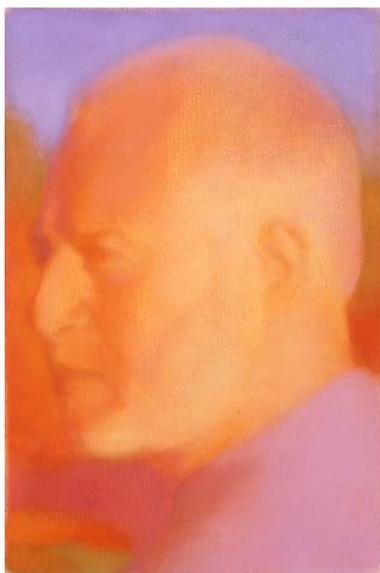


expression qui reste une interrogation. La lumière solarise le délinéament gauche du visage, fondu dans la masse du décor. L'effet optique instable, qui empêche de voir, rend presque opalescents le limbe de l'oreille, celui des cheveux au-dessus d'elle et leur limite sur le front à gauche. Un détail, dans la partie rongée par l'ombre, est si peu appuyé qu'il disparaît presque complètement au regard. C'est, sur l'épaule droite du personnage, c'est-à-dire dans la nuit, une écharpe. Tant dissimulée d'un côté, elle n'apparaît plus de l'autre. Elle a disparu dans le dos de l'homme où elle doit pendre.

Certains indices déconstruisent la frontalité brutale du personnage tout en renforçant sa déclaration de présence. Le plan du corps est décalé par rapport à celui de la surface du tableau. L'angle indique une possibilité de mouvement, ou plutôt le moment d'arrêt du mouvement. Le modèle n'a pas posé, mais il n'est pas non plus en marche; il s'est arrêté, se tournant à peine vers nous, prêt à disparaître s'il n'accroche pas notre regard. Disparaître... il y a une urgence à voir ce tableau qui pourtant demande un long temps d'appropriation visuelle, les brillances de la toile prévenant l'immobilité du regardeur. Il y a aussi un décalage vers la droite de toute la figure, confirmant le mouvement contre l'idée de la pose. L'action est impossible, comme

*Philosophe VI*  
1992  
Triptyque. Huile sur toile de lin  
152 x 262 cm  
Propriété de F. Perozzi

arrêtée. Le mouvement de translation interrompu se transforme en mouvement d'expression. L'image s'instaure comme « image-affection », décrite par Deleuze : l'entre-deux essentiel de la perception subjective des objets rigides de l'univers et des actes qui tendent à un résultat. L'affection afflue au moment où « notre face réceptive immobilisée absorbe un mouvement au lieu de le réfléchir ». C'est ce qui apparaît de façon très vive dans le gros plan cadré par Perozzi. Il a su trouver l'ambiguïté entre deux pôles, l'un pensif, absorbé, l'autre désirant et communicatif. Ce n'est pas seulement « Je suis là » que ce visage annonce au regardeur. L'empathie profonde de ces traits murmure « Viens avec moi ». Or, Perozzi a peint le portrait d'un ami condamné. Comment oublier que le peintre veut voler des moments au temps ? Puisqu'il dit lui-même chercher à « dévoiler la peinture comme mémoire », comment ne pas imaginer que le peintre ait voulu une empreinte ? Que son travail sur la peinture est aussi un travail sur la mort, le travail du deuil d'une mort annoncée ?



*Philosophe VII*  
1992  
Huile sur toile de lin  
183 x 122 cm  
Jean-Michel Sivry, Montréal

*Sans titre*  
1992  
Huile sur papier Fabriano Roma  
67 x 48 cm  
Jean-Claude Klein, Montréal



**QUI A PEUR DU ROUGE ? | MAI 1994**

Sous les termes de l'excès, de la saturation et de la préséance de la monochromie, Perozzi interroge à nouveau le sens de la peinture par son exposition suivante. En 1994, il investit un espace loué de l'Édifice Belgo, au centre-ville de Montréal. Devant le choc de la couleur irradiant des tableaux présentés dans la suite *Qui a peur du rouge ?*, le spectateur est conduit vers cette même manifestation optique que les grands coloristes ont revendiquée, de Corrège à Newman. Pour eux, la jouissance de voir s'exalte de l'assaut de la lumière. La vibration



Rouge # 8  
1994  
Huile sur toile de lin  
122 x 82 cm  
Jean-Michel Sivry, Montréal



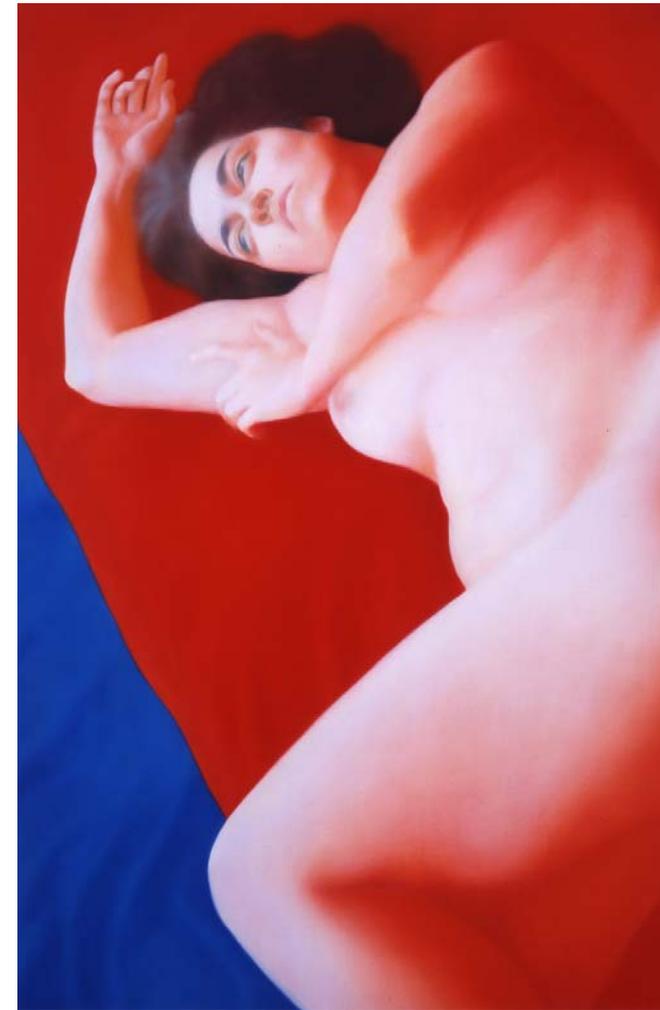
Rouge # 4  
1993  
Huile sur toile de lin  
122 x 82 cm  
Collection Prêt d'œuvres d'art du  
Musée du Québec

qui émane de ces surfaces qu'on dirait ensanglantées vient d'une révélation vermeille qui semble avoir saisi Fabrizio Perozzi. Huit tableaux à l'huile sur toile et trois peintures sur papier montrent des femmes et des hommes nus, étendus sur des fonds maniéristes où dialoguent les vermillons, le camaïeu des roses, l'incarnat des chairs offertes, le claquement de draperies pourpres. Stéphane Aquin, alors critique au service de l'hebdomadaire *Voir*, y écrit :

« Au plaisir intense que procure la vue de ces peintures si admirablement réalisées se mêle pourtant une impression trouble, comme quelque chose de toxique. Les corps expriment un affaissement semblable à celui qui suit l'amour : les regards, quand on les croise, trahissent une absence insondable ; les vues en contre-plongée accentuant l'effet de vertige. »



*Rouge # 1*  
1993  
Huile sur toile de lin  
183 x 122 cm  
Chris Gillette, Montréal



*Rouge # 6*  
1993  
Huile sur toile de lin  
183 x 122 cm  
Lise Ponton, Montréal

La technique de la grande peinture, souvent considérée de nos jours comme désuète, se déploie brillamment dans cet ensemble en traversant styles et époques. Perozzi revendique cette posture à contre-courant. « Je ne partage pas la position des avant-gardes qui évacuent le discours de la technique. Je crois, au contraire, que la dimension matérielle est toujours centrale aux pratiques contemporaines. Il me paraît important de ressentir l'histoire comme position de conflits stylistiques. Mon travail revendique pleinement une technique, celle de la peinture à l'huile, qui véhicule du sens et déploie sa puissance de métamorphose. »

En Perozzi cohabitent deux artistes : la plage submergée par la sonorité éclatante du coloriste a été balisée par un dessinateur au talent exceptionnel. Impossible d'analyser le pictural sans prendre en

considération le plastique, la tache sans le trait, la matière sans l'idée. Il se dégage un érotisme mystérieux, presque tragique, des formes indolentes abandonnées à leur chute. Dans la transparence illusoire de la beauté des formes flotte l'opacité du désir du regardeur. L'effet de dévoilement des corps n'est pas seulement dû à l'évidence de leur nudité, mais davantage, sans doute, à leur surgissement du fond de plis et de drapés. Ces pigments sur lesquels se découpent têtes et torsos doivent correspondre à une jubilation particulière chez le peintre, car il revient souvent sur l'ondolement. Les étendues indistinctes présentent la particularité de pouvoir évoquer à la fois l'espace de la peinture, par un rappel de l'iconographique du pli, et la présence du temps qui imprime aux choses souples, le satin par exemple, une vibration vivante. La représentation de la figure humaine est d'ailleurs une des métaphores du temps. Le regard éprouve devant les corps une jouissance anxieuse de les savoir mortels. Ce n'est pas le moindre de la fascination que d'identifier cette tension des corps solitaires, se livrant en des poses rares, entre la sensualité, le supplice et la mort. Rien n'est résolu par les questions qui sont posées au nacarat des chairs, au sommeil suspendu des poses, aux diagonales des têtes à la renverse, à l'asymétrie des proies effarées, aux regards perdus, à l'intranquillité du silence. Maîtrisant remarquablement l'illusion picturale, Fabrizio Perozzi s'éloigne de l'académisme en prenant le parti de travailler la limite, un lieu où l'idée prend sa plus libre expansion, un lieu où les questions n'ont pas de réponse.

Les œuvres du peintre invitent le regard à s'en approcher de près, à prendre le temps de l'expérience perceptive du temps. Si ce dernier est un film déroulant trop vite son action, les tableaux de Perozzi l'arrêtent. Dilatent l'instant à l'infini. Il a fallu des jours de travail, disent ces peintures, approche et vois cette surface picturale travaillée, l'humidité, la brillance, l'exécution de ces reflets, les effets de glacié. Là se comprend comment l'invisible apparaît. En approchant le plaisir que prend le peintre à saisir l'exceptionnel de la lumière, quelque chose de l'unité brisée du temps se ressoude. Sait-on assez comment il se disloque sous la collision des informations, des transmissions, des régressions? Les œuvres de Perozzi forcent cette interrogation. En montrant la relativité du présent et du modernisme, il entretient le dialogue entre les époques sans laquelle l'avenir ne porterait rien.



Rouge # 2  
1993  
Huile sur toile de lin  
183 x 122 cm  
Philippe Mast, Montréal

En 1998, toujours dans un espace d'exposition de l'immeuble Belgo, Fabrizio Perozzi propose au public des tableaux liées par un thème unique, le corps de modèles masculins. Deux séries de toiles sont présentées sous un titre commun emprunté à la plus récente : *Aut aut*, locution adverbiale latine qui dénote l'impératif du choix caché sous l'alternative. Est-ce la marque des options auxquelles l'artiste ne peut se soustraire et qu'il assume, son inéluctable retour à l'atelier, au chevalet, aux séances de pose ? Ou est-ce un ultimatum adressé à l'amateur : « tu auras beau regarder, tu ne trouveras là rien d'autre que de la peinture » ? Or, s'il est vrai qu'il s'agit toujours de toiles de lin, de pigments et d'huile, s'il est vrai que le nu masculin y tient toujours une place de choix, deux démarches assez distinctes sont à l'œuvre, où l'on peut suivre une trajectoire qui irait de l'exhibitionnisme à la pudeur.

Une première série de six toiles, *Faux fuyant*, a été créée de 1995 à 1997. Elle s'inscrit dans l'évolution directe de l'exposition *Qui a peur du rouge ?* Le peintre y traite une seule question : comment actualiser un langage emprunté à la tradition maniériste, pour donner à voir de nouvelles énigmes dans la transformation du visible ? Il sait qu'une incursion violente vers la peinture « à l'ancienne » est propre à entretenir cette question. Il est passé du monochrome rouge à l'utilisation d'une palette variée. Ayant recours au clair-obscur pour obtenir des modelés plus profonds, il les situe dans un espace théâtral, anéanti par des vagues de drapés intemporels, un lieu mis



*Étude pour la série Faux fuyant # 5*  
1995  
Huile sur toile de lin  
51 x 41 cm  
Danielle Dorris, Québec

*Étude pour la série Faux fuyant # 2*  
1994  
Huile sur toile de lin  
51 x 41 cm  
Philippe Mast, Montréal



*Faux fuyant # 5*  
1998  
Huile sur toile de lin  
183 x 122 cm  
Propriété de F. Perozzi



*Étude sur papier série Faux fuyant # 1*  
1995  
Huile sur papier Fabriano Roma  
66 x 49 cm  
France Genet, Paris

*Faux fuyant # 2*  
1996  
Huile sur toile de lin  
122 x 82 cm  
Louis Lussier, Montréal



*Faux fuyant # 1*  
1996  
Huile sur toile de lin  
122 x 82 cm  
Petra Kalshoven, Montréal

à distance, un banc d'essais pour des poses. Aucune anecdote n'est possible là où rien n'a commencé et où rien ne s'achève. Le corps masculin y est traité, maltraité, tel un objet, plié, tordu, suspendu en déséquilibre, soumis à une expérimentation qui cherche des réponses à des problèmes formels. Dans une présentation de son projet, il situe l'enjeu de son travail.

« ... En poursuivant une réflexion sur le corps et plus spécifiquement sur le nu, ma recherche me conduit à prendre une position anti-historique et travaille sur le temps et la mémoire considérée comme un passé assumé sans affectation, un souvenir sans mélancolie. Le corps a toujours enfermé, pour moi, les motifs picturaux : la figure, le paysage et la nature morte – mais aussi le mystère de l'incarnat, la peau de la

peinture. Cette présence du désir lutte contre un contexte de refoulement de la jouissance picturale, issu d'une morale puritaine, qui me paraît très forte aujourd'hui [...] Cette nouvelle série est fidèle à une thématique anti-narrative où chaque tableau n'est pas le fragment d'un tableau possible, mais simple détail. Le corps se retrouve entier dans le cadre sans le déborder. Au contraire, il en reste prisonnier, tangent à ses quatre côtés. L'espace, fortement marqué par la couleur et les drapés, suggère une profondeur et renforce le voyeurisme, voyeurisme face à la nudité et face à la peinture elle-même. L'espace et le corps jouent sur notre sens de la perspective; créant un contraste, ils provoquent un conflit d'interprétation.»

La seconde production, *Aut aut*, montrée au même moment, date de 1998. Comprenant quatre toiles et six œuvres sur papier, elle doit être complétée par une œuvre ronde sur le même sujet, commandée pour l'exposition *Tondo Tondi*, que Suzelle Levasseur présente en septembre de la même année à La maison de la culture Marie-Uguay. Ce travail se démarque surtout par l'abandon des poses issues de la *maniera* et par l'apparition d'un être humain contemporain derrière le modèle. La fonction du modèle, son apparence et le décor de la scène ont été modifiés. Les volutes ont cédé leur place à la géométrie des fenêtres et des miroirs. L'importance du décor suscite une relation réversible entre le portrait et le lieu habité où le peintre travaille, son atelier. Les roses et les gris semblent venir du Nord et sont plus proches du 19<sup>e</sup> siècle que de la Renaissance. Le modèle n'est plus un corps anonyme, une silhouette élancée, assez athlétique pour répondre aux canons classiques de la beauté, mais un corps qui se refuse à correspondre à quelque chose qui le rendrait magnifique pour les autres. Une chair s'offre l'aveu de son existence matérielle. Un regard mélancolique n'en revient pas de ressembler comme un frère à l'étranger du miroir. Le modèle semble revendiquer les poses qu'il adopte sans n'être plus soumis aux mises en scène de l'artiste. Un homme s'abandonne à des choix personnels, cherche une vérité dans des mouvements ralentis, qu'on dirait inspirés de la cosmologie orientale. Une fois encore, le peintre a choisi de travailler un mode pictural qui s'apparente à un arrêt sur image. Un écran de cinéma est entré dans le tableau. La figure s'incarne en une personne toujours présente dans l'espace de l'atelier qui n'est plus situé hors du temps,



*Aut aut, étude # 4*  
1998  
Huile sur papier Fabriano Roma  
67 x 48 cm  
Charles-Henri Flammarion, Paris



*Aut aut # 2*  
1998  
Huile sur toile de lin  
102 x 153 cm  
Lucien Dubois, Montréal



*Aut aut # 1*  
1998  
Huile sur toile de lin  
102 x 153 cm  
Propriété de F. Perozzi



*Croisée*  
1998  
Tondo. Huile sur toile de coton  
Diamètre : 122 cm  
Jean-Claude Klein, Montréal



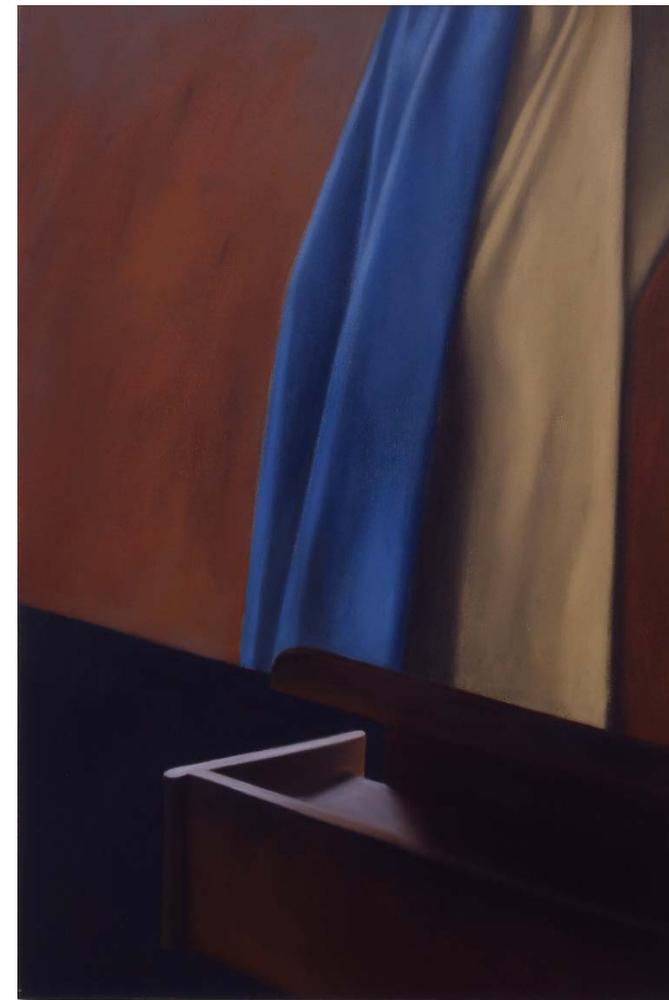
*Aut aut # 4*  
1998  
Diptyque. Huile sur toile  
143 x 48 cm  
Jean-Michel Sivry, Montréal

tout en conservant le caractère abstrait du laboratoire d'expérimentation. Les scènes de ces peintures sont si instables qu'elles appellent un changement imminent et pourtant leur instant décisif n'a pas de prolongement.

Fabrizio Perozzi photographie dans son atelier des natures mortes et des poses de modèles. Un désir de tableau a toujours présidé à ces mises en scène. Les photos sont assumées et construites. L'imprévu de l'instantané n'y prend aucune part. Par la suite, pourtant, le peintre laisse les hasards le surprendre et se saisit de leur appel. Il provoque les conditions d'une errance fertile et jouit des rencontres fortuites. Dans la multitude d'images scrutées, il fouille et décèle des angles significatifs, des éclats de lumière, des rapports de couleurs ou de formes, des réflexions de miroirs propres à manifester esthétiquement le sens de ses recherches formelles et mentales. Il aime y trouver, en particulier, la trace d'un réel que personne ne pourrait approcher sans la médiation picturale. Ce que ses images rendent de façon tangible, c'est l'invisible. Sans être improbable, son « réel » est brouillé, volontairement dissimulé derrière un angle de vision unique. La peinture n'ajoute rien à la photographie. Elle travaille à côté. L'œil du peintre transforme ce qui a été vu en quelque chose qui puisse être peint. L'image photographique sélectionnée et recadrée est d'abord reproduite assez précisément sur la toile ou le papier puis, longuement, il laisse s'établir une vibration entre cette représentation initiale et les gestes et matériaux de son métier. Un dialogue fécond s'instaure où tout participe à la transformation de l'image d'origine, la fluidité des couleurs, l'âpreté du grain du papier ou de la trame du lin, l'irrégularité des poils de la brosse, la liberté de la main, les incertitudes de l'instinct créateur et surtout le balayage de l'œil.



*In situ # 1*  
1999  
Huile sur toile de coton  
122 x 82 cm  
Propriété de F. Perozzi



*In situ # 2*  
1999  
Huile sur toile de coton  
122 x 82 cm  
Propriété de F. Perozzi



*Triptyque In situ # 2*  
2000  
Triptyque. Huile sur toile de coton  
51 x 123 cm  
Serge Hefez, Paris

**CLASSICISMES | MAI 2001**

Au printemps 2001, Fabrizio Perozzi expose à la galerie Montréal Télégraphe, en compagnie de Michel Denée et de Sylvie Bouchard, huit toiles issues d'une nouvelle production. Le peintre a travaillé séparément les portraits et les fonds et propose deux séries en contraste. La première est constituée de quatre tableaux de grands drapés, sous l'appellation commune de *In Situ*. On y retrouve l'élan de Perozzi vers les matières floues et soyeuses, l'usage des miroirs, la verticalité des rythmes, le chatoiement de la couleur, les rapports de ton des juxtapositions, l'éclairage nimbé des pans de décor. « Pour cette suite, les fonds que j'affectionne ont acquis un statut de natures mortes », dit-il. Les fonds sont donc projetés au devant de la scène.



Les œuvres qui en résultent acquièrent davantage de clarté structurelle. Le temps y est comme au repos, comme arrêté au remuement léger des plis des tentures et des voiles.

L'art demande au créateur (et au spectateur) un engagement temporel. Cette temporalité est réelle et fictive à la fois. Réelle, parce que les œuvres sont inscrites dans la durée; réelle aussi, par l'érosion des supports et les déplacements historiques qui les transforment. Fictive, parce que le temps s'infiltré dans la structure de l'énoncé; fictive surtout, parce que l'artiste y projette cette catégorie fondamentale de sa conscience. Or Perozzi nous guide vers le mode temporel du ralentissement. Cette opposition à la vitesse vient d'abord du métier. La peinture de chevalet procède d'une technique rigoureuse et lente. Il a opté pour un médium qui semble anachronique à la plupart des



*Triptyque In situ # 1*  
2000  
Triptyque. Huile sur toile de coton  
51 x 123 cm  
Frédéric N'Tsama, Paris

*Autoportrait triptyque*  
2000  
Triptyque. Huile sur toile de coton  
51 x 123 cm  
Richard Bociek, Toronto

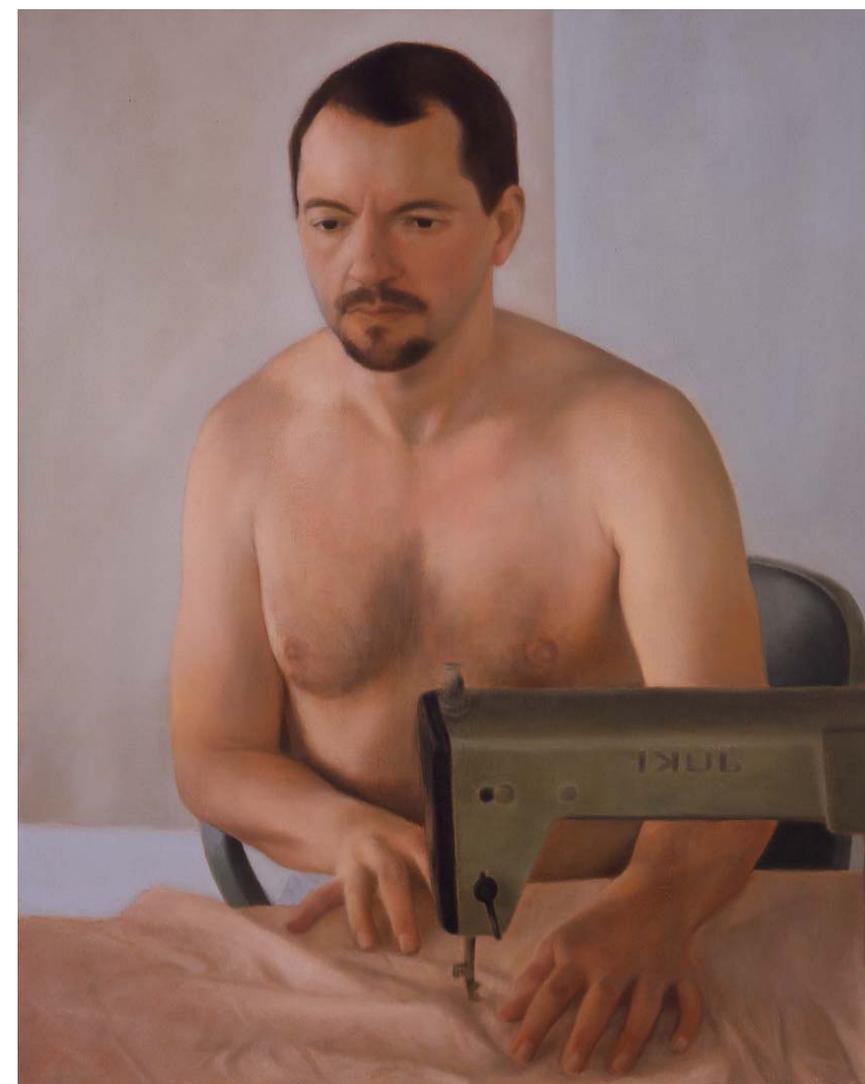


artistes contemporains et pour lequel le temps de séchage entre les applications est un attribut opératoire essentiel. L'oxydation de l'huile est un instrument de la patience du temps. Après chaque passage, il faut attendre. Pour lui, le temps de révélation de chaque couche est essentiel à la maturation de l'œuvre. La lenteur devient constitutive du travail. Le pictural qu'il nous propose s'inscrit, résume-t-il lui-même, « dans une dynamique de la peinture comme résistance active à la mécanisation industrielle et à la vitesse des mass-media ».

Dans la série *In Situ*, Perozzi met aussi en œuvre, une nouvelle fois, la mémoire de l'art. Un long préambule hante la création de chaque époque et le peintre ne tient pas à laisser ce legs en déshérence. Il aime citer l'art, assumant souvent des choix qui évoquent l'historicité de la peinture. Seules les leçons de la tradition permettent son renouvellement. Résister à l'oubli est une position dynamique et morale si l'enjeu est de s'approprier les qualités profondes d'une expression pour présenter une réalité, un monde, devenus objets de la conception du peintre. Ce dernier s'en explique ainsi :

« L'anachronisme de l'image n'est pas une négation de l'histoire; plutôt sa nécessité, point de départ, élan et risque. L'emprunt

*Un coup de dés*  
2000  
Triptyque. Huile sur toile de coton  
70 x 209 cm  
Collection Éditions Flammarion Itée,  
Montréal



n'est qu'un transfert de biens pouvant comporter un changement d'usage; c'est un pur moyen (au même titre que la couleur) visant à guider le regard vers une approche *anamnésique* de la peinture. Il me paraît important d'aller contre le courant de l'histoire et renverser l'essence des influences, en montrant comment le présent agit sur le passé.»

Le second ensemble, qui inaugurerait, en 2001, la première salle de la galerie Montréal Télégraphe, montre quatre portraits dont la singularité requiert l'attention. Le peintre a recherché, dit-il, « un faux semblant de naturel dans les poses qui, en fait, crée une suspension du temps ». Des personnages contemporains, aux regards abîmés en eux-mêmes, posent pour lui. La mélancolie des regards des doubles portraits est particulièrement profonde. Chaque visage se

*Allan et Petra*  
2001  
Huile sur toile de lin  
92 x 115 cm  
Propriété de F. Perozzi

reflète dans un miroir, un dispositif qui reste secret sauf sur une seule œuvre de la série, *Max*.

« Après l'exposition *Aut aut*, j'ai vécu, nous dit le peintre, un besoin de simplification, de remise en ordre, et une nouvelle envie d'expérimenter. Je voulais approfondir mon travail sur les portraits, faire des vérifications sur des figures d'aujourd'hui, renouveler mes modèles. Je tenais à faire le portrait d'un autre artiste, à travailler sur des traits marqués par l'âge et à faire poser deux modèles ensemble. Ce que j'ai exposé dans le Vieux Montréal est issu de cette recherche, qui s'est prolongée ensuite par une série de portraits que je n'ai jamais eu l'occasion de montrer ensemble. »

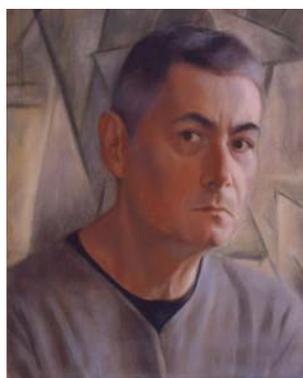
*Max*  
2001  
Huile sur toile de coton  
103 x 81 cm  
Jean-Michel Sivry, Montréal



En fait, quelques uns de ces tableaux ont été vus à Toronto en 2000 (Simcoe Gallery) et en 2002 (The Joshua Burston Gallery), d'autres dans une exposition collective en avril 2003 à la Galerie Art-Mûr, à Montréal. En montrant l'ambiguïté de l'imitation, le portrait dévoile la dialectique paradoxale de la représentation : rendre présent en confirmant l'absence de réel. Face à un portrait, une évidence difficile à cerner prend place. Quand nous évoquons ce que nous voyons, nous évoquons cette présence enfouie, la certitude d'une existence insondable. Ce qui traverse des yeux du modèle aux nôtres semble une médiation entre sa pensée et la nôtre, entre son rêve, son anxiété, sa tristesse et notre curiosité. Le portrait nous émeut parce qu'il restitue un climat dans lequel un être respire. Le peintre nous conduit à vouloir regarder à l'intérieur. Ainsi *Max*, le portrait de son ami sculpteur Max Streicher, montre-t-il un artiste à l'œuvre dans son atelier, dévêtu, pensif, indifférent à l'appareil photo. Il semble faire corps avec les vaguelettes de toile d'avion devant lui, son œuvre à venir, des plis anodins qui ne disent rien de leur potentiel de déploiement aérostatique. Loin des nouvelles technologies, au premier plan, la machine à coudre est rassurante, comme un autre cheval. Il y a une valeur d'humanité dans cet artiste moderne au travail, en relation avec notre temps.

Les regards que Perozzi fait vivre rendent ces portraits vrais et nous touchent. Quand il saisit l'éclair des yeux, l'essentiel est accompli. La réalité de l'être, au delà des apparences, s'y trouve piégé. Le regardeur vit donc à travers l'œil du visage peint, comme à travers l'image spéculaire, une consolation narcissique pour ce qu'il lui est absolument interdit de regarder en face : son propre regard. Par l'utilisation de miroirs, le peintre a voulu revenir à cette vision unique et faussée que l'homme a de lui-même.

Fabrizio Perozzi maîtrise les mécanismes de l'art en virtuose. Il compose des tableaux avec la lumière en utilisant les ressources des vieux maîtres, sans camouflage. Il en résulte une peinture substantielle et mûrie, travaillée par la mémoire et propre à imposer une stratégie de résistance multiple : à l'instantané, au rejet, à l'oubli, à la mort. Il réussit, en cela, à formuler une position quasi morale quant au rythme de la vie contemporaine : la succession des activités de détail requis pour l'élaboration de la peinture à l'huile cèlerait une sagesse primitive. Ultime paradoxe, dans la chair diaphane de ses toiles s'inscrivent la rébellion des matières, l'utile pesanteur des retards, la solidité des processus, la durée des stratifications, la présence du temps.



*Janusz*  
2001  
Huile sur toile de coton  
81 x 103 cm  
Richard Bociek, Toronto

*Autoportrait*  
2003  
Huile sur toile de coton  
41 x 51 cm  
Propriété de F. Perozzi

## LE MOTIF DE LA PEINTURE

On ne fait jamais que réinventer ce qui est, restituer en nuances d'émotion la réalité qui s'est incorporée à la matière, à la forme, à la couleur, produit de l'instant, changé en ce qui ne change plus.

— JEAN FAUTRIER, *À chacun sa réalité*, 1957.

Puisqu'il s'agit de peinture, on lira les histoires et les pensées, celles auxquelles réfèrent le tableau, les récits que l'on se remémore ou que l'on imagine face à l'œuvre. *Écrin posé sur une table devant un tissu froissé*. Puisqu'il s'agit de peinture, on sera sensible à la couleur. Comment la trace souple et brève du pinceau se fond dans une caresse en vue de transmettre par la qualité de la lumière un sentiment particulier et l'émotion qui lui est propre. *Pan de mur bleuté sur un drapé brun-or*. Puisqu'il s'agit de ta peinture, Fabrizio Perozzi, on déchiffrera certaines de tes relations, cherchant à retracer les routes vers lesquelles elles nous entraînent, par-delà le gris rougeâtre, le bistre verdâtre, superpositions de camaïeux empreints du regard de la mémoire. *Le cou d'une femme*. Le titre évocateur et métonymique que tu as choisi malicieusement d'inscrire sur cette suite de 34 tableaux les classe dans la catégorie des papiers peints. En deux mots ajustés. Car il s'agit bien de cela, de feuilles recouvertes de peinture; de ces matériaux combinés, l'un servant de support à l'huile qui, à son tour, devient le faire-valoir de la page. *Bras replié et l'angle d'une table*. Papiers peints, c'est aussi de la tapisserie n'est-ce pas ? (Bonjour Chardin.) Ce recouvrement mural, factice enchaînement qui insensibilise le regard et fournit un cadre au mobilier et à la décoration tout en créant une atmosphère distincte dans la chambre. Pourtant dès que l'œil se pose sur cette surface, il cherche et s'amuse à en débusquer les écarts et les accidents. Il s'attarde et prend plaisir à déconstruire les passages de couleurs, à en fixer les écrasements et l'estompé de l'encre, à y retrouver les points de jonction de la matrice. Motifs filés qui s'animent sur la couleur vide du mur. James et Proust ont montré combien ces accidents recèlent d'anamorphoses et de détails propices aux débordements de l'imaginaire. *Jambes entrecroisées*. Tes papiers peints aussi m'incitent à reprendre cette activité suscitée par la répétition d'espaces fracturés, par l'impression des mêmes inventions. Tes surfaces font se joindre ce que l'on voudrait lire comme des fragments de saynètes et de choses, observations arrachées au temps et qui

reposent sur le monochrome toujours disponible pour nous emporter ailleurs; sur ces espaces déportés et reportés dont il faut deviner et compléter la nature et le contexte. *Autoportrait au tuyau d'angle*. Tel un illusionniste, tu fais surgir devant moi des figures hors-champs, des drapés suspendus, des portions de miroirs, des détails et des vues obliques. Autant d'excuses pour capter la lumière mordorée. Et j'y crois. La représentation suture et recompose ce milieu fractionné et dérobé. Le flou semble ici plus efficace pour exhiber la richesse de ce qui doit être exposé. Cette peinture parlera donc du pouvoir du regard capable d'imaginer des croisements d'intenses manques dont le souvenir charge l'esprit. *Châssis retournés*. D'où proviennent ces indices que ta conscience et ton pinceau cherchent à restituer ? Ils semblent surgir de l'environnement immédiat et familier de l'atelier. Ils émergent de l'univers de la peinture, de sa proximité, depuis la révélation qui en a combiné l'objet et le sujet dans le plan de couleur de la surface. La peinture continue de creuser les formes dont recèle la Véronique, le premier voile qui conserve l'empreinte de l'infigurable et qui sous-tend tous les autres. *Miroir posé sur le chevalet tourné vers l'atelier*. *Superposition de couleurs qui s'imbriquent les unes dans les autres*. Le motif du drapé avec ses plissures et ses accidents est la figure la plus révélatrice pour caractériser tes papiers peints. La juxtaposition et la combinaison des plans formés de creux et de soulèvements, d'éclats de blancheurs qui alternent avec la profondeur sombre, conviennent pour afficher ce qui se camoufle. Le drapé révèle avec subtilité, il dissimule tout en suggérant, il contient en laissant s'échapper par vagues successives la vie qui s'y cache, l'histoire indicible de la peinture. *Cheval de manège tenu à bras-le-corps*. Les obliques de ce drap posé sur la face de l'atelier en révèlent les mouvements lents et combinés. La couleur se fond aux formes de l'image. Son application par frottis au moyen de lavis la rend quasi immatérielle. Les détails sont vus de loin, dans la distance du travail de la peinture qui patiemment représente les couleurs et les réunit pour en fixer la présence. Cette stratégie te semble centrale pour remonter le temps et l'esprit des lieux, ses lumières et ses gestes. S'y concentrent alors des ouvertures en aplats, des plans qui basculent, des reflets décolorés et des ombres révélatrices. *Miroir posé sur le chevalet près de la fenêtre*. L'atelier, où l'on retrouve des parties de corps, des détails de rondes-bosses, des murs sur lesquels vient choir la lumière atténuée de larges fenêtres à carreaux. Dans cet espace, l'attention flotte dans un état d'instabilité et de mobilité.

## DE PRÈS COMME DE LOIN

Le regard erre et vagabonde au gré des parcelles qui s’y posent et s’y juxtaposent. *Taille qui s’avance dans la lumière. Silhouette qui rencontre l’éclat d’une forme blanche.* Le verre translucide et reflétant et le miroir réfléchissant ramènent tout sur le plan démultiplié en combinant l’extérieur et l’intérieur, associant le haut et le bas, l’arrière et le devant. Le miroir et la fenêtre définissent l’espace de la représentation et permettent de s’absorber, de se concentrer sur celui de la peinture et l’illusion que sa transparence délimite. *Masse du sombre lit lié de vin.* Vasari raconte comment Giorgione avait aussi tenté et réussi de montrer dans un seul tableau, pour toujours disparu, les multiples facettes et les aspects parfois opposés d’une seule figure. Tu choisis de combiner des disparités de cet espace formé de multiples strates, d’échelles, de plans, de points de vue et de lieux d’observation, tous définis, mais fuyants : loquaces imprécisions. De là, cette impression d’excès de détails, de matière et de formes. Parmi tous ces excès prime celui des imperfections de la surface même, de la saleté de la glace, de la poussière accumulée sur la vitre, du tain dépoli, du verre maculé, du biseau taillé irrégulièrement. *Inversion de Malevitch. Monographie illustrée.* La surface du miroir et du verre de la fenêtre assurent le détachement, une observation plus objective où l’on peut temporairement ordonner la confusion, comme si cet état était inadmissible. *Cheval qui se cabre devant la fenêtre.* La distance est accentuée par un processus complexe de restructuration de l’image, où la lentille de l’appareil photographique scrute et isole ce que l’œil rapproche et brouille, combine et recharge. *Masque de clown posé sur le bras.* Espace pictural à la fois brouillé et fusionné, pluriel et un. Tu y combines des plans et des perceptions multiples qui composent mentalement le motif d’un autre tableau maintenu par les orthogonales vaporeuses dans un monde mobile et en constante réorganisation. Ton/mon regard est détourné, il se pose ailleurs et, ce faisant, il voit autre chose, il croise, enregistre et superpose d’autres perceptions, d’autres affects. Par ces raccords, nous devenons capables de fixer l’incomplétude et de tromper l’absence d’ordre. *Deux têtes profilées dans une glace.* Je suis maintenu dans un état de tension et de désir face à la saisie de cet espace pourtant palpable qui se dérobe, qui s’ouvre sur de nouveaux chaos, comme l’imaginaire toujours prolongé et déplacé. *Autoportrait au coude.*

Il faudrait pouvoir oublier tous les flots d’encre déversés sur la fulgurante définition qu’offrait Walter Benjamin de l’aura comme « unique apparition d’un lointain, si proche soit-il ». Car c’est du proche et du lointain qu’il s’agit dans les *papiers peints* de Frabrizio Peruzzi, du lointain comme proche mais surtout du proche comme lointain, du va et vient de l’un à l’autre, de l’éloignement et du rapprochement. Paradoxe qu’une peinture aussi calme soit en son fond dynamique.

Ces œuvres disent « approche toi » de diverses manières. La plus immédiate, essentielle comme toujours, tient à leur matérialité. En premier lieu, notons la taille somme toute assez modeste des *papiers peints* (environ 66 par 48 cm), taille dont le rôle régulateur est souligné par le simple fait qu’elle reste identique pour toute la série (ou du moins est perçue comme telle : de fabrication artisanale, les feuilles de papier gris ont des bords irréguliers et le format varie légèrement de l’une à l’autre). Rien à voir, semble-t-il de prime abord, avec le fameux « apocalyptic wallpaper » en quoi consistaient, pour un Harold Rosenberg, les grands écheveaux all-over de Pollock; cependant ces œuvres appellent le mur et, tout comme les toiles de Pollock, elles questionnent l’idée même de hiérarchie. D’être aligné parmi ses semblables, chacun de ces *papiers peints* nous convoque d’autant plus violemment, se déclare d’autant plus jalousement digne d’examen; chaque feuille nous somme de choisir – mais l’injonction est feinte, elle n’est faite que pour engendrer notre résistance et nous aider à comprendre qu’il n’y a pas à choisir. Je pense aux *Cantos* de Barnett Newman, à *Thèmes et variations* de Matisse : l’idéal serait que l’ensemble ne soit pas dispersé, que cela garde cette existence un peu contingente des planches d’un album non relié, qu’on feuillette et réarrange à volonté. Entre le livre et le tableau, les *papiers peints* de Perozzi obligent à l’intimité.

La trame du luxueux papier fait main, d’une sensualité incontournable, va dans le même sens. Cette striation de minces filets qui se dessinent en creux n’anime la surface des feuilles que si celles-ci sont vues d’assez près – seule manière, d’ailleurs, d’accéder au dialogue de sourds que se livrent, décalées, les traces de la mise au careau grâce auquel l’artiste a reporté sur la page grise la photographie de tutelle (puisque chacune de ces peintures « copie » une photographie) et la grille offerte en cadeau par le fabricant de papier. L’absence de texture picturale n’en est que plus flagrante – le pigment est appliqué presque à sec, frotté, le pinceau écrasé. Il y a pourrait-

on dire une distance idéale d’où regarder ces œuvres, un seuil au delà ou en deçà duquel l’un de ces deux paramètres (lisse pictural, grain du papier) dominera l’autre et la tension vibratoire que leur opposition engendre se sera dissipée, mais cette distance idéale, c’est en douceur que Perozzi veut nous la faire repérer : pas si facile que ça ! Que l’on pense à Seurat qui voulait qu’on s’éloigne de ses dessins pour que la digitalization opérée par la trame de ses feuilles activées par le crayon Conté se résorbe en une image illusionniste, ou aux grilles crayonnées sur toile d’Agnes Martin, dont le brouillard se dissipe sitôt qu’on est assez proche pour pouvoir faire le point sur les lignes qui les composent et auxquelles seule la rugosité du tissu confère leur irrégularité. Chez Seurat comme chez Martin, la structure d’exclusion était patente (le tout ou la partie, l’image ou le grain, le loin ou le près), et le moment de basculement, le passage de l’un à l’autre, dramatique. La gageure de Perozzi, c’est de vouloir nous faire toucher ce seuil du doigt, de l’œil, mais sans violence. D’où l’importance non seulement de la taille de ses feuilles mais aussi de l’échelle interne des images, échelle que je caractériserai de tactile, déterminée par une vision à bout de bras (la profondeur de champ, si profondeur de champ il y a, n’est jamais indiquée que par le biais d’un miroir bien tangible au premier ou second plan). Nul n’est besoin de perdre le contrôle du champ visuel et d’ignorer l’image pour percevoir le grain (comme c’est le cas pour les grandes toiles de Martin); nul n’est besoin de prendre du recul pour retrouver l’image comme chez Seurat.

Troisième invitation matérielle à cette légère myopie : la matité. Ce sont là des huiles sur papier; or on croirait presque à une absence totale de médium. Point d’auréole grasse sur la marge grise du papier; point ou du moins très peu de lustre. Tout se passe comme si Perozzi avait forcé ce moyen onctueux entre tous, la peinture à l’huile, à se faire poudre, pastel, sans pourtant connoter la moindre sécheresse. La technique est paradoxale : travailler à l’huile signifie traditionnellement pouvoir compter sur l’effet subliminal de nombreuses sous-couches et sur des variations d’épaisseur comme de fluidité. Cette géologie subtile, cuisine ancestrale des peintres, n’a aucune place ici : d’une part le papier n’absorbe rien (tout reste à fleur de peau), d’autre part il ne tolère pratiquement aucun repentir. Pourquoi donc s’en tenir à l’huile ? Pourquoi ne pas opter pour la détrempe, par exemple, par quoi le Vuillard des bonnes années (les années 1890) obtint sur carton les surfaces les plus mates,

les plus absorbantes ? Deux raisons à cela : la détrempe (peinture à la colle) présuppose l'aplat, et elle sèche très rapidement (Vuillard l'apprit en travaillant pour le théâtre, domaine où cette rapidité était un atout essentiel, comme d'ailleurs la matité : monter supervite des décors qui absorberaient la lumière éclatante des spots, c'est tout ce qu'on lui demandait). Or Perozzi veut le modelé et une certaine lenteur sécatrice qui lui permet de mélanger ou plutôt de fondre les tons à même le support. Il cherche à obtenir cet engourdissement qui nous frappe chez Vuillard, cette décélération du regard mais par de tout autres procédés picturaux. Il veut la matité sourde du buvard sans son opacité, la minceur transparente des glaces sans leur brillant. Et pour mieux nous piéger, il ne cesse de représenter des reflets lumineux, des surfaces réfléchissantes – il multiplie les effets de luisance par les moyens les plus adverses qui soient.

Ces injonctions matérielles à l'intimité (format restreint, grain du papier, matité absorbative) n'auraient que peu d'effet si elles ne s'alliaient aux stratégies figuratives et formelles de Perozzi (et vice versa). J'y ai déjà fait allusion à propos de l'échelle interne des papiers peints, échelle qui, elle aussi, commande une certaine distance idéale. Le miroir, notais-je, est ce qui permet à Perozzi de rapprocher le lointain : il est là, tout près, on peut déchiffrer ses salissures, les lacunes de son tain; le biseau de ses bords, mais en même temps il nous informe sur un hors-champ caché-montré qui le plus souvent en vient à dominer l'image. Souvent cette allusion est délibérément taquine (et Perozzi s'amuse à renforcer les connotations érotiques du non-vu, nous transformant en voyeurs frustrés) : les jeans du numéro 23, l'épaule du numéro 22, les jambes nues du numéro 19, la chevelure du numéro 8 renvoient toutes à des corps que le miroir a sectionnés. Plus souvent encore cette érotique du hors-champ concerne l'espace lui-même; les mystères défamiliarisants de la catoptrique nous le rendent dépeuplé, en attente; les drapés qu'on y aperçoit, couvrant les meubles de l'atelier, sont autant de fantômes (numéros 2, 4, 6, 18); les recoins captés par le miroir y deviennent des lieux funestes d'être sans histoire (numéro 32). Le plus étonnant dans ce genre est peut-être le numéro 26, ou un miroir horizontal posé sur le chevalet fait figure de tableau, nous déclarant ainsi une absence.

Rarement le miroir est-il purement frontal (et pour cause : seul l'autportrait l'y autoriserait, comme dans le numéro 1,

fondé sur une photographie prise en face d'un miroir réfléchissant l'artiste et un ami disparu avec pour fond quelque panorama pour touristes). Mais c'est lorsqu'il semble l'être, frontal, qu'il est le plus troublant, car dès lors nous ne savons plus ou nous mettre, d'ou regarder – nous devons obéir à deux ordres contradictoires, celui de se rapprocher et celui de nous éloigner pour ne pas nuire par notre présence irreflétée à ce qu'on nomme d'habitude « l'effet de réel. » Peut-être est-ce là la source de l'inquiétante étrangeté du numéro 1, malgré son éblouissante lumière, du numéro 7 dont la moitié inférieure bleue, si étale contre les drapés reflétés qui la surplombent, tranche la composition comme un couperet, du numéro 29, enfin, avec son bout de Malevich inversé. Mais il y a plus inquiétant encore: ce que j'appellerai l'effet-miroir, dû au simple voisinage sériel, par lequel cette fois le rapprochement du lointain s'inverse en son contraire. A voir certaines de ces images tronquées, on se prend à les lire comme si elles étaient réfléchies, on cherche le moindre indice qui trahirait l'action du miroir – par exemple dans le numéro 11 (manche bleue), le numéro 27 (paires de jambes) et le numéro 28 (paire de chassiss semi-circulaire affublés de tutus ridicules, frous-frous dont la toile non tendue frange leur dos).

Il n'y a *a priori* aucune raison de supposer que ces compositions soient cadrées et inversées par un miroir dont miraculeusement toute trace resterait invisible; pourtant, privés de guides sûrs, nous nous rabatons paradoxalement sur l'hypothèse la plus déstabilisante parce que nous avons appris à faire avec dans les images voisines. L'effet de réel n'est plus un leurre car il est devenu effet d'irréel.

Perozzi emploie d'ailleurs d'autres moyens pour nous rendre palpable cette mise-à-distance du plus proche, pour nous signifier peut-être que le proche comme le lointain, dont le duo forme son thème principal, sont tous deux inaccessibles. On l'aura remarqué, l'univers qu'il décrit est celui, circonscrit, de l'atelier (le sien, celui d'un ami sculpteur) et l'on retrouve les mêmes accessoires d'un *papier peint* à l'autre. Parmi ces accessoires, le moins ostensible est sans doute une plaque de verre maculée qu'il interpose souvent entre les objets qu'il peint et lui – d'elle, on ne voit que ses taches ou les reflets qu'elle capte, plus incompréhensibles encore que les imperfections du miroir : appartiennent à cette plaque distanciatrice, dans le numéro 31, la tache orange et les formes floues qui se superposent au tissu déplié au dessus de la

tabatière nacrée; on retrouve les memes traces suspendues, vues de plus loin, dans le numéro 25, accompagnées de reflets clairs dans le coin inférieur droit de l'image, reflets dont on se demande en vain s'ils appartiennent au même plan. Sans fanfare, c'est toute la tradition picturale issue de la Renaissance, à laquelle Perozzi fait mine de se conforter, qui s'en trouve pervertie. Dans la conception albertienne de la peinture – qui offre la meilleure théorisation de « l'effet de réel » recherché par toute esthétique mimétique – le plan du tableau est transparent comme une vitre. Perozzi nous montre la vitre idéale pour ce qu'elle est, un truc d'atelier : non seulement il la place obliquement pas rapport au plan du tableau, mais encore il la fait saïle. Approche toi, regarde mes taches, elles ne sont pas moins réelles, pas moins irréelles, que cette tabatière ou que cette éclatante trouée rectangulaire de lumière, reflet aveuglant de la fenêtre ensoleillée dans un miroir de poche.

J'en viens enfin au plus évident – on me pardonnera d'aborder le sujet aussi tard, à dessein – à savoir les rapports entre le travail de Perozzi et la photographie. Plutôt que de vouloir tenter de situer ce travail dans une histoire qui commencerait à Delacroix et se poursuivrait jusqu'à Gerhard Richter et au-delà, je voudrais aborder le rapport en question sous l'angle même que j'ai poursuivi dans les pages qui précédent, la dialectique du proche et du lointain. Les quelques images délibérément floues que nous donne à voir Perozzi sont plus clairement qu'aucune autre d'origine photographique: les nus des numéros 5 et 10, la vue d'atelier du numéro 15 (dont on ne reconnaît les objets énigmatiques que pour les avoir vus nets dans les numéros 14, 16, et 17) et le personnage repoussé dans l'ombre par une grande balafre lumineuse dans le numéro 30. Aucun oeil humain ne saurait fixer aussi distinctement le vague de ces contours: nous lisons immédiatement ces vues comme des mises au point sur le flou photographique (de même que les numéros 9 ou 13, très Neue Sachlichkeit en apparence, ne sont rien d'autre que des mises au point sur le net).

Devant les *papiers peints* flous comme devant les ultra-nets, nous devons nous rendre à l'évidence que notre oeil accomode trop vite, que nous ne pouvons jamais faire arrêt sur l'image : notre espace visuel générique est moyen, ni jamais trop flou, ni jamais trop net, et tout ophtalmologiste sait que sa première obligation, lorsqu'il détermine les verres de lunette les mieux appropriés à notre vision déficiente, est de retrouver

pour nous ce juste milieu qui nous échappe. L'impossibilité visuelle de l'ultra-net avait été l'enjeu principal de l'hyper-réalisme (dont le rapport à la photo était somme toute assez simple: il s'agissait de montrer à quel point celle-ci était dé-réalisante). Pour des raisons strictement inverses, cette impossibilité est aujourd'hui une préoccupation majeure des cinéastes de films d'action ou de science-fiction à grand spectacle (du genre Matrix) qui doivent truffer d'imperfections leurs images digitales afin de les rendre plausibles. Traiter avec le flou est plus complexe. S'il est vrai, comme le dit quelque part Chuck Close, que c'est la photographie qui nous a rendu visible le flou, qui l'a fixé pour nous, rien de plus difficile que de le réaliser en peinture. Richter quant à lui pense que c'est impossible : « un tableau n'est jamais flou, » dit-il; « Comme on ne fait pas des tableaux dans le but de les comparer à la réalité, ils ne peuvent être flous, ou imprécis, ou différents (différents de quoi ?) : Comment de la peinture sur une toile pourrait être floue ? » La seule manière, comme d'ailleurs Richter le montre fort bien, est d'opérer de multiples court-circuits entre flou, proche et lointain. Chez Richter, la distance et la proximité que met en scène le flou concernant avant tout l'histoire (l'avant-hier du nazisme, le hier de Baader-Meinhof, l'aujourd'hui d'une campagne bucolique vouée à la disparition). La mélancolie de Perozzi est moins circonstanciée, je dirai : plus phénoménologique. Ses papiers peints convoquent notre corps (approche toi) et, ce faisant, nous distancient à jamais.

**EXHIBITIONS | 1990–2001**

Painting in order to recapture a quality of knowledge that springs from the truth of illusion—the knowledge of emotion, the silent clear knowledge of painting itself.

— LAURIER LACROIX

Fabrizio Perozzi was born in 1952 in Moresco, in the Marche region of Italy. While living in Milan he studied visual arts at the Liceo artistico dell'Accademia di Brera and later moved to Paris where for three years he attended the École supérieure d'Arts graphiques (formerly the Académie Julian). This classical training in the painter's art is evident in his work, which bears the stamp of experience with traditional technical skills: keenly observed sketching, life drawing, composition and interpretation. He studied art history and practised photography, two cornerstones of his later creative work. In the late 1970s, he produced several paintings as partial requirements for a Master of Visual Arts degree in painting, most notably a work entitled *Matériaux pour une exposition – Malévitch, Eisenstein, Maïakovski* (Materials for an exhibition—Malevitch, Eisenstein, Mayakovski). In Paris he elected to work in the field of publishing and graphic arts. Arriving in Montreal in 1986, he opened a studio three years later where he would henceforth devote all his energies to painting. In 1990, he was represented by the Galerie Michel Tétréault Art contemporain.

**AUTO PORTRAIT RE-NAISSANT [SELF-PORTRAIT—REBIRTH] | NOVEMBER 1990**

Perozzi was thirty-seven years old. The inaugural works of his career as a painter were shown in late 1990. "I imagined the return to painting," he says, "as an act of contemplation in the form of a journal. I needed to situate myself, to establish a point of origin that would give me a sense of rebirth." *Autoportrait re-naissant* was an ambitious figurative enterprise consisting of four paintings in oil and a number of studies. On juxtaposed wooden panels, Perozzi arranged pairs of horizontal images in distinct contrasts. He worked with themes from his personal history imbued with the memory of Pontormo, one of his prime influences. While this painter of the Mannerist reform movement (one of the first to liberate himself from the idealizing conventions of the Renaissance) was not the only reference in Perozzi's work, it was nevertheless the most

resonant. Studying Pontormo in the late 70s, Perozzi had discovered his own sensibility as a colourist, as well as a mysterious eroticism and a certain theatrical quality in the postures of his figures. A work from 1978, *Décomposition Pontormo*, shows evidence of this. It is both figurative and abstract, composed of fragments of colour and details from the *Descent from the Cross* in the church of Santa Felicità in Florence. When he began to paint again, Perozzi's preparatory studies were marked by quotations from and commentaries on *The Penitent St. Jerome* and *The Visitation* in the church of Carmignano.

*Autoportrait re-naissant* is presented as a notebook of advertising-poster dimensions from which the artist has extracted and laid out several pages for close scrutiny. The subjects, tone and discourse of the images are strongly contrasted, revealing fragments of the painter's world in a counterpoint of quotations, scales and anachronisms. Several narratives mark out this itinerary stretching from the north of Italy to Quebec. One contemplates the history of art, another compares the luminosity of skies, another inquires into the traces of the sacred, while yet another commits itself to the risk of biography. The baseline of this undertaking is Florence at the beginning of the 16th century. "The first Mannerists were innovators in their time," Perozzi says, "discovering new forms and reinterpreting in a personal way the idealization of reality that their elders had sought after." The painter casts a contemporary look at the works of this period, selecting fragments and reinterpreting them. A face with eyes distraught and a large red pleat are direct quotations from Pontormo. "Enlarging details of masterpieces that have long been studied is a way of exposing my own obsessions and taste, and also of talking about the visual problems that abnormal proportions force me to solve." The model in the red drapery is a portrait of the aged Cosmo de Medici, from which a contour of velvet has been preserved around the folded arms of the old man. "The original painting is a commission done after the death of the old duke in which the head and the body do not go together. I wanted to put on this piece of clothing that was cut for somebody else." A more private sequence includes a garden in the Plateau Mont-Royal, dark-coloured notebooks caressed by the light of the painter's studio and a double portrait of a man and a woman in an old-fashioned pose. These living traces of the memory of Fabrizio Perozzi lend credence to the title of the

work. The tone is private. So are the emotions conjured up by the play of light on the grass, the nostalgia of moments buried in the private diary, the impossible memory of his own parents at a time when he could not have known them. The self-portrait includes a disquieting *mise en abyme*: the image of a honeymoon photograph of the artist's parents in front of an allusion to the *Visitation* of Pontormo, from which he has preserved the background colours, a patch of sky and the corners of a massive building. With this abstract décor behind them, the couple seem to be evoking a dream of resemblance from out of the void. Preceding conception itself, the existence of a life-to-be is written in the desiring gaze of the protagonists.

In this first exhibition, Perozzi already makes clear that his creative work produces its own critical distance and that immediate "referencing" is not his main concern. Rather, he is laying out a proposition to be examined from a number of angles, some examples of which method include the transposition of models to vastly different scales, allusions to the iconography of mass communications, the use of quotations and truncated images, the splitting up of diverse elements in the assembly of the work and a keen interest in surface textures.

#### AUTOUR DE LA SUITE LES PHILOSOPHES | MARCH 1992

In 1992, once again at the Galerie Tétréault, Perozzi presented a series of seven paintings on canvas under the title *Autour de la suite Les Philosophes*—four triptychs, two diptychs and one large single painting. In these works an experimentation with new challenges of the art is evident: representation of the human body and the use of live models through photography, the juxtaposition of heterogeneous fragments intentionally interrupting any narrative connections, the nebulous quality of certain indistinct materials revealing a pure pleasure in colour, the use of glazing to obtain a moist instability in the spatial depths, the visibility of the grain of the canvas in spite of multiple layers of paint. While the biographical themes of the works retained their currency in these works—the painter portraying several of his close friends, some of whom were to succumb to terminal illness at an early age—the investigation of the formal aspects of painting takes on a new dimension. In a review that appeared in the journal *Parachute* 68, Yves-Alain Bois summed up the originality of Perozzi's approach.

This is painting that moves both very slowly (think of slow-motion film) and very fast, by jolts of pictorial detail that

emerge and disappear in a flash before we can resolve them into a whole (details of colour, dullness, brilliance). This phenomenological incompleteness of the image, unleashed through the materiality of the painting, is what one could call the ontological statement in Perozzi's work—the display of effects unobtainable in any medium other than painting. In my view, it is telling that he makes this statement in the face of the two media that, simply by virtue of the device of the frame, are most akin to painting. It is as though, in ostensibly alluding to the filmic montage and the photographic still, Perozzi is saying that these techniques cannot steal anything away from painting. (Photography petrifies forever the fleeting quality of perception and cinema takes absolute control of it, leaving the viewer no margin of freedom, barring any intrusion into the real spatial context in which it moves.)

The apparent subject of *Philosophes* is the juxtaposition of broken images in dialogue with each other, hidden faces, fragments of bodies, draperies, architectural forms, indistinct locations where memory and imagination have free rein. These torn remnants belong to a vague world bathed in uncertainty. Emotion is elicited through the presence of furtive images of the human body. Faces are half-hidden in shadows, under a hat, by a hand. A prone figure may be asleep or dying. An anonymous pair of legs, a back or a torso calls to the viewer in the foreground of a space that swallows up other forms. Perozzi's painting manages the fusion of these disparate elements. Laurier Lacroix wrote, in a text that accompanied the exhibition,

The body represented is introverted or distracted. It is surprised, startled in an intimate or fugitive moment, and finds itself confronted by these spaces of space: luminous shadows, vapours, infinite motions of sea and drapery, ridges of wall or stone. These coincidences of body and location are conceptual in nature, as in *Philosophe V*, legs stretching out and bending are set off by the folds of a gathering of fabric and a slow motion of waves. The unhurried voyage back into time and imagination dissolves into the forms of these specimens.

The group of works in *Les philosophes* includes one portrait. Perozzi was also producing other portraits at the same time. He has said that he chose painting in oil as a gesture of resistance to speed, and in this portrait he works with another form of

resistance, resistance in the face of death. *Philosophe VII* is markedly sombre in tone, in contrast with the other works in the series. The tension of light and shade in the chiaroscuro enhances the mood of uncertainty and enriches the problems of perception. The large head of a man engages the viewer face to face with a striking gaze. When a face is isolated, all that is perceptible is an expression intelligible in itself. The image evokes no particular time or space. The virtually frontal aspect of the close-up affirms to the viewer, as do many self-portraits, "I am before you." The face reflects a serene, noble harmony, an intense expression that conceals a question. Sunlight illuminates / Light warms? / the delineations of the left side of the face, which blends into the mass of the background. An unstable optical effect, that impedes our vision, renders almost opalescent the curves of the ear, the hair above it and the tips of the hair on the left of the forehead. One detail, in a section fraught with encroaching shadows, is so understated that it almost disappears from sight. On a shoulder to the right of the subject, in the darkness, we notice the trace of a scarf—one end barely visible, the other vanishing into the back of the man wearing it.

Certain indications deconstruct the stark frontality of the subject, while reinforcing its announcement of its presence. The plane of the body is offset in relation to that of the surface of the painting. The angle hints at the possibility of movement, or rather a pause of movement. The model is not posing, but neither is he walking. He is stopped, barely turning toward us, prepared to disappear if he does not attract our attention. Disappearing... we feel an urgent impulse to look at this painting, even though it requires a long period of visual assimilation, the brilliant highlights of the canvas forestalling our perception of the immobility of the subject's gaze. The whole figure is also slightly shifted to the right, suggesting again the idea of motion rather than a pose. The action is impossible, as if suspended. The motion of conveyance, interrupted, becomes a motion of expression. The image acquires the quality of "image-affect" described by Deleuze—the essential mid-point between the subjective perception of static objects in the world and acts that move toward results. Affect occurs at the moment when "our immobilized, receptive face absorbs a movement instead of reflecting it." This is what so vividly appears in the close-up framed by Perozzi. He has seized the ambiguity between two extremes, one pensive and absorbed, the other

desiring and communicative. This face is not only saying to the viewer, "I am here." The deep empathy of its features murmurs, "Come with me." Perozzi's portrait is one of a friend facing death. How can we ignore that the painter is attempting to steal moments from time? Since he says himself that he wishes to "reveal painting as memory," can we not imagine that the painter is taking an impression? That his act in painting is also an act directed at death, an act of mourning for a death to come?

#### QUI A PEUR DU ROUGE ? [WHO'S AFRAID OF RED?] | MAY 1994

In his next exhibition, Perozzi once again inquired into the meaning of painting under the sign of excess, saturation and the primacy of monochrome. In 1994, he occupied a rented space in the Belgo Building in downtown Montreal. Viewers, confronted by the shock of colour radiating from the paintings presented in the series *Qui a peur du rouge ?* were swept up in the same optical revelation that the great colourists, from Correggio to Newman, have always proclaimed. For such painters, the pure joy of sight is exalted by the triumph of light. The vibration that emanates from Perozzi's seemingly blood-drenched surfaces suggests an artist possessed by a vermilion spirit. Eight oils on canvas and three paintings on paper picture women and men naked, sprawled over manneristic backdrops in a welter of vermilions, shades of pink, rosy tints of proffered flesh and the snapping of purple draperies. Stéphane Aquin, then critic for the weekly *Voir*, wrote,

Amid the intense pleasure stirred by looking at these paintings, so admirably executed, there is a hint of something troubling, something almost toxic. The bodies are slumped in what seem like post-coital postures. Their gazes, when by chance we connect with them, are unfathomably vacant. The inverted viewpoints accentuate the effect of vertigo.

The techniques of great painting, often dismissed as obsolete today, are brilliantly deployed in this series, bridging styles and periods. Perozzi defends his penchant for going against the grain. "I don't share the view of avant-garde artists who throw out the language of technique. On the contrary, I think that the material dimension is still central to contemporary practice. It is important to feel history as a locus of stylistic conflicts. My work openly defends a technique, the technique of painting in oils, which communicates meaning and exercises a power of transformation."

Two artists coexist in Perozzi: the colourist vulnerable to surges of chromatic imagination is seconded by a draughtsman of exceptional talent. We cannot analyze the pictorial without taking into account the plastic, the *tache* without the line, the material without the idea. These indolent forms, abandoned to their fall, exude a mysterious, almost tragic eroticism. Amid the beauty of the forms and their illusory transparency hovers the opaque desire of the spectator. The effect of bodies unveiled is not simply due to their obvious nudity, but more to their appearance of arising or emerging out of the depths of drapery folds. The pigments against which these heads and torsos are foregrounded must represent a particular jubilation of the painter, as he returns to them again and again in flowing undulations. These indistinct expanses have the unique power to evoke both the space of the painting, through allusions to the iconography of the fold, and the presence of time imparting a lifelike vibration to supple materials such as satin. The representation of the human figure is in itself a metaphor of time. At the sight of bodies, our gaze is one of anxious pleasure in knowing they are mortal. No little part of our fascination comes from recognizing a tension in these solitary bodies as they yield to unusual postures, hovering somewhere between sensuality, torment and death. Nothing is resolved by the questions asked of this flesh the hue of ripening pomegranates, of these poses of slumber suspended, of the oblique pitch of backward-tumbling heads, the asymmetries of terrified prey, the lost stares, the untroubled silence. With his remarkable mastery of pictorial illusion, Fabrizio Perozzi distances himself from the academic approach by choosing to work at the outer edge, a place where the idea can be expanded most freely, a place where questions have no answers.

The painter's work invites the viewer to approach and look at close range, to make time for the experience of perceiving time. If time is a film running at excessive speed, Perozzi's paintings arrest it, dilating a moment to infinity. "This took days and days of work," the paintings seem to say, "come close and look at this finely wrought pictorial surface, the moistness, the brilliance, the execution of reflections, the effects of glaze." Here is where we begin to understand how the invisible reveals itself. In being so near the pleasure that the painter took in seizing an exceptional quality of light, something of the fractured unity of time repairs itself. Do we know enough about how it becomes dislocated in the collision of information, transmissions,

regressions? The works of Perozzi press this question. In showing us the relativity of the present and of modernism, they open a dialogue among eras, without which the future would hold nothing.

#### **AUT AUT | OCTOBER 1998**

In 1998, once again in an exhibition space in the Belgo Building, Fabrizio Perozzi offered to the public another series of paintings linked by a single theme, that of the male body. Two sequences of works were presented under a common title borrowed from the later sequence: *Aut aut*. The phrase is a Latin adverbial conjunction denoting an either-or alternative that conceals an imperative, a choice that is no choice. Is this a reference to the options from which the artist cannot escape and must take upon himself to "choose," the inevitable return to the studio, to the easel, to the posing sessions? Or is it a cautionary ultimatum addressed to the public? "Look as hard as you like; either you will find painting here, or you will find nothing." While canvas, pigment and oil are the common components and while the male nude is featured throughout, there are two distinct approaches at work here in which we can follow a trajectory that moves from the exhibitionistic to the reticent.

A first series of six paintings was produced between 1995 and 1997 and entitled *Faux fuyant* (Subterfuge). It was a direct successor to the exhibition *Qui a peur du rouge?* In these works, the painter is dealing with a single question: how to render contemporary a vocabulary borrowed from the Mannerist tradition and use it to bring to light new enigmas in the transformation of the visible? He knows that a vigorous incursion into the "classical tradition" of painting is an apt way of raising this question. From a palette of monochromatic red he moves to one of more varied hues. Making use of chiaroscuro to model his figures in greater depth, he places them in a theatrical space engulfed by waves of draperies unreferenced to time, some vaguely off-limit site, a testing ground for their poses. No anecdote is possible in a place where nothing begins and nothing ends. We observe the male body, handled and forcibly manipulated like an object, folded, twisted, suspended off-balance, caught up in experimental solutions to formal problems. In an introduction to his project, the artist gave context to the issues in his work. "In pursuing an investigation of the body, and specifically the nude, my inquiries led me to take an anti-historical position. I am working with time and memory

in the sense of a past assumed without affectation, a recollection without melancholy. For me, the body has always included pictorial motifs: figure, landscape, still life, as well as the mystery of rose-coloured flesh, the skin rendered in paint. This presence of desire runs counter to a certain tendency, originating in a puritanical morality, that favours the repression of pictorial pleasure. I think this tendency is especially strong today. . . . This new series adheres to an anti-narrative theme in which each painting is not a fragment of a possible painting, but simply a detail in itself. The body is contained whole within the frame and does not extend outside it. On the contrary, it is a prisoner of the frame, tangent to its four sides. The space, strongly invested with colour and drapery, suggests a certain depth and reinforces a voyeuristic element—a voyeurism vis-à-vis the nudity and vis-à-vis painting itself. The space and body play on our sense of perspective. By setting up contrasts, they induce conflicting interpretations."

The second series, *Aut aut*, shown at the same time, dates from 1998. Comprising four oils on canvas and six oils on paper, it was concluded with a round canvas on the same subject commissioned for the exhibition *Tondo Tondi*, which Suzelle Lévassieur mounted in September of the same year at the Maison de la culture Marie-Uguay. The distinctive feature of this series is the absence of the *maniera*-inspired poses of the previous series and the introduction of a contemporary human being behind the model. The function and appearance of the model and the décor of the scene have been modified. Arches have given way to the geometry of windows and mirrors. The important role of the décor supports an interchangeable relationship between the portrait and the inhabited space where the painter works, his studio. The pinks and greys seem to come from the North, and are closer to the 19th century than to the Renaissance. The model is no longer an anonymous body, a slender silhouette athletic enough to meet the canons of classical beauty, but rather a body that refuses to conform to an image that some would consider perfection. We see flesh that candidly admits to its material existence. We see a melancholy gaze that appears confounded by its fraternal resemblance to the stranger in the mirror. The model seems to be asserting himself by striking poses that are nevertheless not entirely liberated from the *mis-en-scène* of the artist. A man allowing himself personal choices, reaching for some kind of truth by way of *adagio* motions, as if inspired by

an Eastern cosmology. Once again the artist has chosen to work in a pictorial mode reminiscent of a freeze-frame technique. A cinema screen has entered the painting. The figure is now incarnated by a person fully present in the studio space, which is no longer located outside of time, though it retains the abstract character of an experimental laboratory. The scenes in these paintings are so unstable that they cry out for imminent change, yet their decisive moment has no sequel.

Fabrizio Perozzi photographs still lifes and posed models in his studio. These *mise-en-scènes* are always preceded by a desired idea of a painting. The photographs are deliberate and constructed. The random procedures of the snapshot are carefully avoided. However, once the stage is set, the artist is open to being surprised by chance opportunities and takes note of their possibilities. He creates the conditions for a productive aimlessness and delights in fortuitous conjunctions. He combs through a multitude of images to spot any significant angles, flashes of light, ratios of colour or form or reflections in mirrors that may convey in aesthetic terms the meaning of his formal or theoretical investigations. He especially enjoys discovering traces of a reality that would be unapproachable without pictorial mediation. His images have the task of making tangible the invisible. His "reality," while not improbable, is blurred, deliberately concealed behind a unique angle of vision. The painting adds nothing to the photograph. It operates parallel to it. The eye of the painter transforms what has been seen into something that can be painted. The photographic image, selected and reframed, is first reproduced with precision on the canvas or paper. The painter then slowly and gradually enables a vibration to begin resonating between this initial representation and the gestures and materials of his art. A generative dialogue opens in which everything concurs to transform the original image—the fluidity of the colours, the texture of the grain of the paper or the weave of the canvas, the irregularity of the bristles in the brush, the freedom of the hand, the hesitations of the creative instinct and above all the sweeping rhythms of the eye.

#### **CLASSICISMES | MAY 2001**

In the spring of 2001, Fabrizio Perozzi, in company with Michel Denée and Sylvie Bouchard, exhibited eight new canvases at the Montréal Télégraphe gallery. The painter proposed a separate treatment of portraits and backgrounds, resulting in a

contrasting double series of works. The first comprises four large drapery studies assembled under the title *In Situ*. In these we recognize Perozzi's passion for fluid, silky materials, the use of mirrors and vertical rhythms, the shimmer of colour, the juxtaposition of tonal relationships, the haloed lighting of background fragments. "In this series, the backgrounds that I am partial to have acquired the status of still lifes." The background has thus moved from upstage to downstage. The resulting works show increased evidence of structural clarity. Time appears to be at rest, lingering in the delicate stirrings barely perceptible in the folds of drapery and veils.

Art demands of its creator (and of the spectator) a temporal commitment. This temporality is simultaneously real and fictional. It is real, in the sense that works of art partake of duration; they can be transformed by the erosion of their supports and by historical displacements. And it is fictional, in the sense that time finds its way into the structure of the statement; and especially, in the sense that the artist projects this fundamental category of his consciousness into the work. Perozzi leads us into a world of slow tempos. This opposition to speed springs initially from the art itself. Easel painting demands a technique that is rigorous and painstakingly slow. The artist has chosen to work in a medium that seems anachronistic to most contemporary artists, a medium in which the drying time required between successive applications of paint is an essential phase of the operation. The oxidation of oil is a product of patience and time. After each layer of brushwork, the painter must wait. For him, the time during which the latest layer of paint reveals itself is vital to the maturation of the work. Slowness is a constituent element of the work. The pictorial result, as the artist himself points out, "emerges from a process of painting undertaken as active resistance to industrial mechanization and the speed of the mass media."

In the series *In Situ*, Perozzi again brings into play the memory of art. A long preface haunts the creative production of any period, and the painter does not believe in allowing this legacy to go unclaimed. He enjoys quoting art, and his allusions frequently evoke the historical dimension of painting. Only the lessons of tradition permit its renewal. To resist ignorance of the past is a dynamic and moral position when the stakes involve assimilating the deeper qualities of a form of expression in order to represent a reality and a world that have become objects of the painter's concern. Perozzi explains, "The

anachronism of the image is not a negation of history, but rather, a necessity of the image, its point of departure, its impulse and risk. Borrowing an image is only transferring a commodity and may involve a change of usage; it is a pure strategy (just like colour) intended to guide the viewer toward an *amnesia-free* approach to painting. I think it is important to go against the current of history and reverse the direction of influences, by showing how the present can act on the past."

The second series, which inaugurated a new room of the Montréal Télégraphe gallery in 2001, consists of four portraits whose peculiarities demand close attention. The artist states that he was looking for "a false appearance of naturalness in the poses which, in fact, creates a suspension of time." A sampling of contemporary individuals, all betraying deeply self-absorbed expressions, pose for the painter. The melancholy gazes in the double portraits are especially profound. Each face is reflected in a mirror, a device that is kept secret except in one work of the series, *Max*. "After *Aut aut* I felt a need for a simplification," says the painter, "to put things in order, along with a new need to experiment. I wanted to pursue my work on portraiture further, to investigate faces of the present and renew my models. I was definitely interested in doing a portrait of another artist, in working with features marked by age and in posing two models together. The exhibition in Old Montreal was the result of this research, and it was followed up by a series of portraits that I have never had an opportunity to show together."

In fact, some of these paintings were seen in Toronto in 2000 (Simcoe Gallery) and in 2002 (The Joshua Burston Gallery), while others appeared in a collective exhibition in April 2003 at the Galerie Art Mûr in Montreal. In demonstrating the ambiguity of imitation, the portrait reveals the paradoxical dialectic of imitation: invoking a presence by confirming the absence of the real. As we confront a portrait, something obvious yet difficult to define takes place. When we evoke what we see, we evoke a buried presence, the certainty of an unfathomable existence. What passes from the model's eyes into ours seems to be a bridge between his or her thoughts and our own, between the dreams, anxieties and sadness of the model and our own curiosity. The portrait moves us because it reconstitutes a climate in which a human being lives and breathes. The painter makes us want to look inside this world. For example, *Max*, a portrait of sculptor and friend Max Streicher, shows an artist at work in his studio, undressed, absorbed in

thought, indifferent to the camera. He seems to merge into the ripples of aviation canvas in front of him, his work in the making, banal folds of cloth that say nothing of their potential for aerostatic deployment. In the foreground, alien to the world of new technologies, the sewing machine reassures us, like another kind of easel. This modern artist at work, connected to our own time, reminds us of a certain value in humanity.

The gazes that Perozzi brings to life lend a truth to these portraits that touches us. In seizing the spark in the eyes, he accomplishes the essential. A certain reality of being, that which lies beyond appearances, is captured there. Viewers then experience, through the eye of the face portrayed in paint, as if through a mirror image, a narcissistic consolation for what they are absolutely forbidden to look at: their own gaze. By the use of mirrors, the painter has tried to return to this unique and distorted vision that human beings have of themselves.

Fabrizio Perozzi handles the techniques of his art with virtuoso skill. He composes in light, using the resources of the old masters without subterfuge. The result is a painting that is substantive and mature, inhabited by memory and versatile in its power of resistance in the face of superficiality, dismissal, oblivion and death. He succeeds in formulating something like a moral position on the pace of contemporary life: the series of attentions to detail demanded by the execution of painting in oil may well harbour a primitive wisdom. In a final paradox, the rebellion of matter is inscribed in the diaphanous flesh of these canvases, as is the indispensable weight of delays, the solidity of processes, the duration of stratifications, the presence of time.

[Translated by Jean-Louis....]



## FABRIZIO PEROZZI

Né en 1952 à Moresco (Italie), nationalité canadienne

### FORMATION

Baccalauréat en Arts et propédeutique, Lycée artistique, Académie Brera à Milan et philosophie, Université de Milan

Diplôme de l'École supérieure d'Art graphique à Paris (1978) – Thèse reçue avec mention, par un jury international : *Matériaux pour une exposition – Malévitch, Eisenstein, Maiakovski*. Tableaux et photomontages exposés à Paris et à Lausanne. Dessins publiés en RFA et en Suisse dans les revues *Novum* et *Graphis*.

### EXPOSITIONS PERSONNELLES

#### 2004

*Papiers peints*, Galerie Art Mûr, Montréal, mars/avril 2004. Trente-quatre huiles sur papier

#### 2002

*Paintings 1998-2002*, The Joshua Burston Gallery, Toronto, avril/mai 2002. Quatorze tableaux à l'huile sur toile

#### 1998

*Aut aut*, Espace 522, 372 rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal, octobre 1998. Neuf tableaux à l'huile sur toile de lin et six œuvres sur papier

#### 1994

*Qui a peur du rouge ?*, Espace 508, 372 rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal, mai 1994. Huit tableaux à l'huile sur toile de lin et trois œuvres sur papier

#### 1992

*Autour de la suite Les Philosophes*, Galerie Michel Tétreault Art contemporain, Montréal, février 1992. Sept tableaux à l'huile sur toile de lin et cinq œuvres sur papier

#### 1990

*Autoportrait re-naissant*, Galerie Michel Tétreault Art contemporain, Montréal, novembre 1990. Ensemble pictural de seize panneaux de bois et quinze esquisses

#### 1980

*Effets personnels*, Galerie de l'Olympic-Entrepôt, Paris, avril 1980. Photographies noir et blanc. « ...un ensemble de gros plans de corps habillés qui étonnent par leur précision et leur violence sourde. » – *Libération*

### EXPOSITIONS COLLECTIVES

#### 2003

*La Peinture Figurativement Contemporaine*, Galerie Art Mûr, Montréal, mars/avril 2003

#### 2001

*Classicismes*, Montréal Télégraphe, Vieux-Montréal, mai 2001. Organisée par Sylvie Bouchard, Michel Denée et Fabrizio Perozzi

#### 2000

*Portrait Show*, Simcoe Gallery, Toronto, septembre/octobre 2000

#### 1999

*Évidem(m)ent*, Galerie B-312, Montréal, mars/avril 1999. Commissaire : Jean-Émile Verdier

#### 1998

*Tondo Tondi*, Maison de la culture Marie-Uguay, Montréal, septembre/octobre 1998. Commissaire : Suzelle Levasseur

#### 1996

*La Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec. Acquisitions 1995*, Musée du Québec, Québec, février et mars 1996. Conservateur : Guy Mercier

#### 1995

*Art sans frontières*, Larouche (QC), juillet/août 1995. Commissaire : Claude Simard

#### 1994

*Les ateliers s'exposent*, Montréal, octobre 1994. Commissaires : Marie-Michèle Cron et Gilles Daigneault. Production : Cobalt Art, Montréal

#### 1994

*Peinture / Ponctuation*, Commissaire : Laurier Lacroix, Maison des Arts de Laval, Laval, juillet 1994

#### 1992

*ELAAC – Entrée Libre à l'Art contemporain*, AGACM, Montréal, novembre 1992

#### 1992

*Point de vue sur l'art*, Galerie Michel Tétreault Art contemporain, Montréal, octobre 1992

#### 1991

*ELAAC – Entrée Libre à l'Art contemporain*, AGACM, Montréal, novembre 1991

#### 1990

*ELAAC – Entrée Libre à l'Art contemporain*, AGACM, Montréal, novembre 1990

## ŒUVRES ET DESSINS PUBLIÉS

« Moby Dick » (Herman Melville), *English Today*, Bayard Presse, Paris, février 1996, n<sup>o</sup> 62

*Précis de généalogie : Le temple des ancêtres de René Lévesque* (Pierre Boileau), Guérin Littérature, Montréal, 1995

« Beloved » (Toni Morrison), *English Today*, Bayard Presse, Paris, mai 1995, n<sup>o</sup> 53

« The Portrait of a Lady » (Henry James), *English Today*, Bayard Presse, Paris, mai 1994, n<sup>o</sup> 41

*Keepsake* (Jean Basile), VLB Éditeur, Montréal, 1992

## BOURSES

Conseil des arts et des lettres du Québec, 1994, 2000

Conseil des Arts du Canada, 1992, 2001

## COLLECTIONS

Musée du Québec, Québec

Collections privées : Boston, Las Vegas, Lausanne, Milan, Montréal, Paris, Toronto

## BIBLIOGRAPHIE

Bellavance, Guy, « Trajets et expériences d’artistes immigrants à Montréal », *Monde et réseaux de l’art*, Liber, Montréal, 2000, pp. 225-254.

Colpron, Suzanne, « Les pinceaux de Fabrizio », *La Presse*, Montréal, 29 janvier 2000, p. D4.

Mavrikakis, Nicolas, « Peinture gestuelle », *Voir*, Montréal, 22–28 octobre 1998, p. 69.

Marchand, Keith, « Art in the Round », *Mirror*, Montréal, 22–29 octobre 1998, p. 51.

Lamarche, Bernard, « Mary-go-round », *Le Devoir*, Montréal, 3 et 4 octobre 1998.

Gagnon, Myriam, « Deux expos qui tournent rond », *L’Actualité médicale*, Montréal, 23 septembre 1998.

Blais, Marie-Christine, « Cercles de qualité pour tourner en rond », *La Presse*, Montréal, 19 septembre 1998, p. D16.

Sivry, Jean-Michel, « Temporalité et peinture contemporaine, à travers des œuvres de Pierre Dorion et de Fabrizio Perozzi »,

mémoire de maîtrise en Études des arts, supervision de Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal, août 1996, 171 pages.

Aquin, Stéphane, « Images de marque », *Voir*, Montréal, Vol 19, n<sup>o</sup> 20, 13–19 avril 1995, pp. 12-13.

Aquin, Stéphane, « Le maître des illusions », *Voir*, Montréal, Vol 8, n<sup>o</sup> 25, 19–25 mai 1994, p. 25.

Cron, Marie-Michèle, « Qui a peur de la peinture ? », *Le Devoir*, Montréal, 15 mai 1994.

Sivry, Jean-Michel, « Re-visitation iconographique : prépondérance de l’histoire individuelle de l’artiste », *Imposture, Revue d’art*, Montréal, novembre 1993, n<sup>o</sup> 7, pp. 16-27.

Bois, Yve-Alain, « Fabrizio Perozzi », *Parachute*, Montréal, octobre 1992, n<sup>o</sup> 68, pp. 57-58.

Moreau, Yvan, « Fabrizio Perozzi », *ETC Montréal, Revue de l’art actuel*, Montréal, Printemps 1992, n<sup>o</sup> 18, p. 71.

Lacroix, Laurier, « Autour de la suite *Les Philosophes* », *Carnet d’Art Actuel*, Éd. Michel Tétreault, Montréal, 1992.

Cron, Marie-Michèle, « Sensualités », *Le Devoir*, Montréal, 15 mars 1992.

Sivry, Jean-Michel, « Peindre selon sa patrie », *ETC Montréal, Revue de l’art actuel*, Montréal, Hiver 1990, n<sup>o</sup> 13, pp. 40-41.

Caujolle, Christian, « Effets personnels », *Libération*, Paris, 15 avril 1980.

Wallut, Dominique, « Fabrizio Perozzi », *Le Matin de Paris*, Paris, 11 avril 1980.

Membre du Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV)

## LES AUTEURS

### YVE-ALAIN BOIS

enseigne l’histoire de l’art moderne à l’Université Harvard dont il dirige la faculté d’histoire de l’art. Chercheur ayant déjà été associé au CNRS, aux éditions Macula et à la revue *October*, il est l’auteur de très nombreux livres sur l’art du XX<sup>e</sup> siècle et commissaire d’expositions internationales, entre autres, Mondrian, Ellsworth Kelly, Matisse et Picasso, *L’informe Mode d’emploi* au Centre Georges Pompidou.

### LAURIER LACROIX

historien et diffuseur de l’art depuis plus de 25 ans, a fortement contribué à la connaissance des origines de l’art au Québec. Il est professeur d’histoire de l’art à l’Université du Québec à Montréal (UQAM). Auteur fécond, il a également dirigé plusieurs expositions, notamment sur Ozias Leduc, Suzor-Côté, les peintres de la Montée Saint-Michel, Irene Whittome.

### JEAN-MICHEL SIVRY

titulaire d’une maîtrise en études des arts de l’UQAM, a consacré son mémoire aux peintres Pierre Dorion et Fabrizio Perozzi. Membre honoraire du RAAV, le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec, il est l’éditeur du présent ouvrage. Il préside aussi le Théâtre Ubu. Il vit à Montréal et dirige le groupe Flammarion au Québec.