

Everyday

Paolo Topy Rossetto



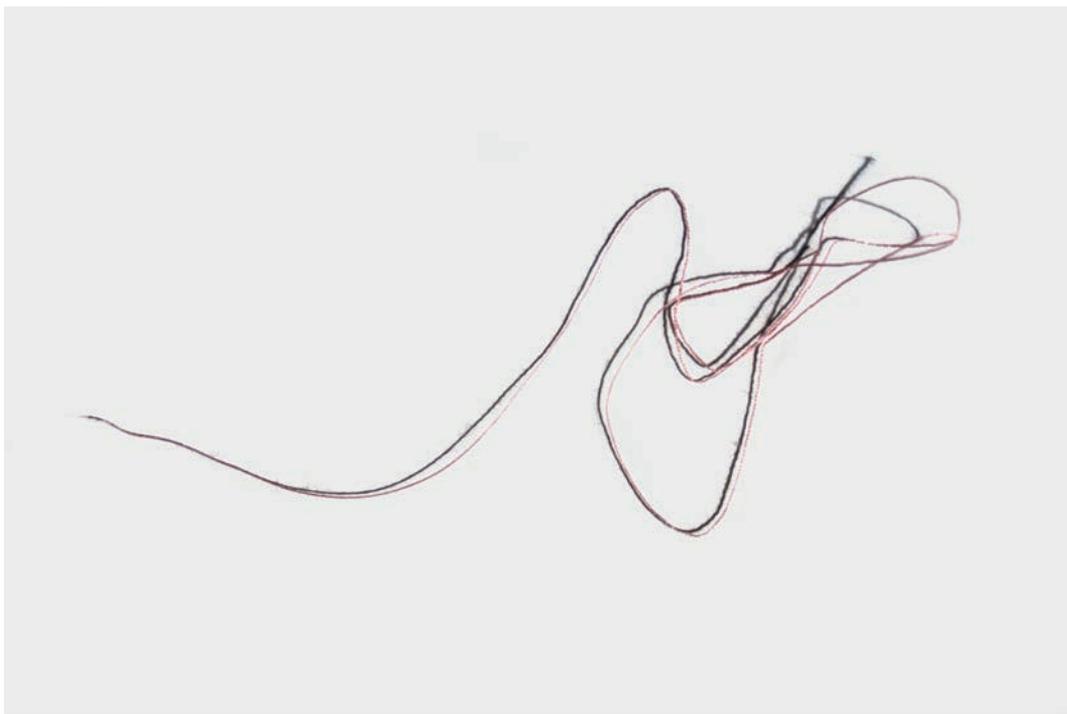
Madoura, lieu d'art, d'histoire et de création

—

Everyday

Paolo Topy Rossetto

Madoura, lieu d'art, d'histoire et de création



Drawings I - Tirage photographique sur dibond. ht. 45 x l. 67,5 cm.

Préface

La présence de Pablo Picasso à la Poterie Madoura, dès l'été 1946, a focalisé l'attention du monde entier et attiré très vite de nombreux photographes. Parmi eux, nous pouvons citer Lucien Clergue, Robert Doisneau, David Douglas Duncan, Herbert List, Pierre et Yves Manciet, Gjon Mili, Edouard Quinn, Michel Sima ou encore André Villers.

Leurs travaux photographiques témoignent encore aujourd'hui de la présence du génial demiurge à Vallauris et de leur immense talent.

Cette relation de l'artiste espagnol à la photographie est une constante dans sa vie. Sujet fascinant et privilégié des photographes de son temps, il n'a pas hésité non plus à user de ce médium et à jouer le jeu d'expériences étonnantes. Pensons simplement aux dessins au crayon lumineux réalisés avec la complicité de Gjon Mili à la Poterie Madoura en août 1949.

Pour cette deuxième exposition, d'un cycle consacré aux pratiques contemporaines de l'art, il nous a semblé opportun, dans la logique des événements qui ont marqué l'histoire de Madoura et de la ville « Aux cent potiers », de donner carte blanche à un artiste contemporain utilisant le médium photographique.

Paolo Topy Rossetto, artiste d'origine italienne, vivant et travaillant à Nice a accepté l'invitation qui lui a été faite de venir s'imprégner de l'atmosphère de ce lieu magnifique auquel nous sommes tous très attachés.

Nous sommes heureux de pouvoir présenter le résultat de son travail.

L'exposition *Everyday* nous donne à voir une vision quotidienne et modeste de ce lieu historique. Au-delà des événements, au-delà des œuvres importantes qui y ont été produites, Paolo Topy a su saisir la poésie ténue et indicible d'un lieu de travail « ordinaire ». Il nous en révèle la singulière beauté au travers du regard qu'il a su porter sur des objets trouvés dans l'atelier et dans ses environs.

Des objets qui lui permettent d'évoquer les pratiques artistiques, en particulier le dessin mais aussi la vie de tous les jours et ces gestes qui, répétés, sont comme autant de petits rituels du quotidien auxquels nous ne prêtons attention.

Elargissant sa réflexion à la ville elle-même, il nous propose de le suivre dans une pérégrination qui révèle l'étonnante beauté de témoignages parfois singuliers, des « vestiges » de notre vie.

Michelle Salucki
Maire de Vallauris Golfe-Juan
Vice-présidente du conseil départemental des Alpes-Maritimes



Everyday Stroller - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 180 x l. 120 cm.

Everyday

Yves Peltier - 2015

Ayant volontiers accepté l'invitation qui lui a été faite de venir à la Poterie Madoura afin d'y développer un projet, Paolo Topy Rossetto est venu à plusieurs reprises, sur place, pour s'imprégner de l'atmosphère si particulière du lieu. A chaque fois, c'est une relation silencieuse et posée qui s'est installée entre lui et ce site remarquable. Une relation ponctuée par un travail de lecture et de consultation de documents photographiques mis à sa disposition.

Ce ne sont pas les événements exceptionnels que l'on connaît ni les œuvres, aussi importantes qu'elles puissent être et qui font la notoriété de la poterie Madoura, qui ont retenu son attention mais plutôt l'état d'esprit dans lequel ces événements ont eu lieu, dans lequel ces œuvres ont été produites. C'est aussi le substrat où œuvres et événements se sont inscrits qui l'a particulièrement intéressé. C'est à dire l'activité journalière et ouvrière d'un atelier et partant de là, plus largement, le contexte social qu'elle induit.

Avant d'être l'atelier où Pablo Picasso, Marc Chagall, Victor Brauner, Tsuguharu Foujita ou encore Henri Matisse et d'autres ont œuvré, la poterie a d'abord été, au XIX^{ème} siècle, un lieu de production de céramiques utilitaires et, en particulier, culinaires. Un lieu où la notion d'artefact est primordiale puisqu'il s'agit d'un site à la fois d'usage d'objets (les outils) et de fabrication d'articles modestes du quotidien (les objets fabriqués sur place), un lieu de production de masse et de travail ouvrier. A ce titre les cartes postales datant de la fin du XIX^{ème} siècle et du tout début du XX^{ème} siècle où l'on voit des ouvriers travailler mais aussi des femmes et des enfants ont particulièrement retenu son attention.

En 1938, lorsque Suzanne Ramié crée l'atelier Madoura dans cette ancienne poterie de la fin du XVIII^{ème} ou du tout début du XIX^{ème} siècle, elle se positionne volontairement dans une organisation collective du travail. D'emblée il s'agit d'un atelier voulu comme un tout et dont elle est un élément à part entière et non pas un atelier au service d'une ambition égocentrique. Sur de nombreuses photographies, on la voit en blouse de travail, une blouse blanche qui est, peut-être, une habitude prise à Lyon du temps où elle était « dessinandier » pour l'industrie textile. Une tenue vestimentaire qui, au-delà du simple aspect pratique, dit la manière dont elle envisageait sa relation au métier, l'importance qu'elle lui donnait, le respect qu'elle lui portait.

Cette attitude humble et centrée sur son travail, cette volonté réfléchie et engagée ont profondément marqué Paolo Topy Rossetto.

De même, il a été impressionné par la posture physique de Pablo Picasso œuvrant à la réalisation de ses céramiques. Ce dernier travaille, assis devant sa table, concentré parmi les autres membres de l'atelier. Il donne l'impression d'être un ouvrier parmi les autres. Il n'est pas debout. Il n'adopte pas une pose qui serait celle, très caricaturale, à laquelle on s'attend de la part d'un artiste conformément à l'imagerie romantique établie. C'est-à-dire debout face à son œuvre.



Everyday *Sponge cloth* - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 106 x l. 160 cm.

Paolo Topy Rossetto a donc souhaité rendre compte, dans le cadre de cette invitation, à la fois de cet ordinaire, de cette « banalité » du travail au quotidien dans lequel s'est inscrite la venue de tous ces artistes et en particulier celle de Pablo Picasso et de cette humilité propre à la démarche de Suzanne Ramié et de ce dernier, au-delà du talent de chacun de ces deux protagonistes et de l'importance de leur démarche, de leurs œuvres pour l'histoire de l'art en général et celle de la céramique en particulier.

Il a compris que le choix de la céramique et donc du contact avec la terre, avec les pratiques d'un métier des plus modestes était, de la part de Pablo Picasso, un acte mûrement réfléchi qui avait vocation à donner sens à son œuvre, à permettre un contact direct avec un public populaire, justement, en adoptant les pratiques d'un art qui, en occident, avant l'âge d'or de la faïence lié à la politique extérieure de Louis XIV, était réservé aux intérieurs les plus modestes.

Souvenons-nous que ce dernier pour financer ses nombreuses et ruineuses guerres contre des puissances étrangères, demanda que soient fondus tous les objets et meubles en or et en argent du royaume. Cette décision modifia considérablement l'art de la table et le goût de l'aristocratie de l'époque qui, ne pouvant plus user de services en or ou en argent, se tourna dans un premier temps vers la porcelaine d'importation via les compagnies des Indes puis vers la faïence et enfin vers les productions allemandes de Meissen en attendant que l'on découvre dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle des gisements de Kaolin en France, dans la région de Saint-Yrieix, en 1768 plus exactement. La céramique allait devenir ainsi et très vite, un produit de luxe. Transformer la terre en porcelaine relevait finalement de la même transmutation que celle qui devait changer le plomb en or. Les intérêts financiers et économiques associés aux enjeux de la représentation sociale allaient devenir prépondérants et pour longtemps. La créativité, prise au piège du pouvoir et à son service, ne pourra s'exprimer que dans un cadre clairement défini. Le matériau ne sera pas au service des artistes et de leur œuvre mais, comme ces derniers, devra témoigner du goût et donc de la puissance des commanditaires et clients. Une forme insidieuse de corruption était d'ores et déjà à l'œuvre.

Pablo Picasso n'a pas fait le choix (on ne le lui a jamais demandé non plus) de faire de la céramique dans une grande Manufacture. A Paris, ses premiers contacts avec la terre se font par l'entremise du sculpteur d'origine néerlandaise Jean Van Dongen (1883-1970), le frère du peintre Kees Van Dongen (1877-1968). Plus tard, les hasards de la vie et, sans doute aussi, quelques arrière-pensées, lui ont fait choisir Vallauris comme lieu d'expérimentation et de travail pour son œuvre céramique. Vallauris où, par tradition, sont fabriqués des objets en terre vernissée c'est-à-dire des objets en terre cuite généralement de couleur rouge recouverts d'une simple glaçure transparente avec, pour les pièces les plus élaborées, un simple décor d'engobes colorés au barolet posés ou non sur un fond d'engobe blanc, le tout, toujours, sous une couverte transparente. Après la famille des « terres cuites », les terres vernissées sont une des formes les plus simples et « primitives » de la céramique. En optant pour cette matière, Pablo Picasso tourne le dos à cette forme de corruption liée aux notions de préciosité, de luxe. Il fait le choix d'un matériau pauvre et d'une ville ouvrière, Vallauris, comme lieu d'émergence de son œuvre céramique. Il inscrit ainsi sa démarche dans une vision engagée et humaniste.

Paolo Topy Rossetto a choisi d'intituler *Everyday* l'ensemble des œuvres produites dans le cadre de cette invitation. Il marque ainsi sa volonté de rendre compte de tous ces éléments que nous avons évoqués ci-dessus

et qui sont devenus son sujet de réflexion et de travail. Très vite, il a donc décidé d'orienter ce dernier autour d'un thème qui lui est cher, celui de la banalité. Une banalité qu'il associe à l'ordinaire du quotidien, à sa simplicité et à une réalité qui garantit, à ses yeux une certaine forme de vérité, d'intégrité.

Collectant différents objets trouvés dans la poterie, il a constitué un ensemble dont la première caractéristique est l'extrême modestie. Ils ont en commun le fait que ce sont des objets d'usage dont l'obsolescence l'a séduit. Ce sont des éléments de rebut, des déchets. Plus tard, il a augmenté cet ensemble par une collecte élargie à l'environnement proche de la poterie, dans les rues adjacentes, dans les poubelles de la ville en récupérant des objets abandonnés là, jetés.

C'est cet ensemble composé comme il aime à le dire de « fragments du quotidien » qui, une fois constitué et inventorié, a formé très vite son matériel et son sujet de travail.

Il est possible d'y discerner deux groupes d'œuvres bien distincts. Une première série *Drawings* et une seconde qui a donné son nom à cette exposition. Il s'agit d'*Everyday*. Dans cette dernière, deux œuvres se distinguent des autres : *Nothing* et *Stroller*. Nous y reviendrons plus tard.

A la poterie, un meuble servant habituellement à ranger des dessins a attiré son attention et, en premier chef, la gestuelle qui s'y associe : l'ouverture et la fermeture progressive des tiroirs permettant de découvrir le contenu de ce dernier. Un geste qui, certainement, était répété chaque jour du temps où la poterie était en activité. Un de ces gestes auxquels à la longue on ne prête même plus attention et qui, pourtant, recèle au-delà de la nécessité une joie simple, celle de la découverte.

Utilisant quelques fils entremêlés de différentes couleurs formant une sorte de pelote trouvée à même le sol de la poterie, il a choisi de réaliser une première série d'œuvres où il évoque les pratiques artistiques en choisissant celle, très emblématique à ses yeux, du dessin.

Par ce choix, il a souhaité évoquer un certain rapport au temps. Il s'agit d'une pratique souvent quotidienne pour les artistes. C'est aussi, pour lui, la volonté de convoquer d'emblée l'idée d'une certaine modestie. Le dessin se pratique avec une simple feuille de papier et un crayon. Mais ces fils convoquent aussi tout un univers, celui d'une activité domestique, laborieuse, aussi utile que discrète, celle des femmes, mères ou épouses qui, par souci d'économie, ont longtemps réparé les vêtements de toute la famille et particulièrement dans les milieux les plus modestes. Ces femmes sont pour lui, avant tout, celles qu'il a aperçues sur ces cartes postales montrant les ouvriers travaillant dans les poteries de Vallauris. A ses yeux, cette activité par les gestes, l'attention et l'intention qu'elle induit est un matériau de choix à la charge émotionnelle très forte. Disposés de manière aléatoire sur un papier, ces fils composent un ensemble cohérent bien que l'on y discerne rapidement deux ensembles différents.

Certaines compositions, très graphiques, rappellent les gestes de l'artiste dessinant, d'autres évoquent cette pelote trouvée, les fils utilisés par la couturière. La modestie, la pauvreté du matériau, la simplicité du geste voire sa radicalité et même sa magie ont trouvé écho dans la manière qu'il a eu de les photographier et de les présenter.



Everyday Bottle-opener - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 160 x l.106 cm.



Everyday Lid - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 160 x l.106 cm.

Ces photographies, tirées sur un papier rappelant un « papier à dessin », sont présentées dans ce meuble aux nombreux tiroirs. Le visiteur parcourant l'exposition, autrement dit le regardant, sera donc invité à les découvrir, à vivre une expérience, celle que procure la joie de la découverte en ouvrant et refermant, tour à tour, la totalité de ces derniers. Il répètera, lui aussi, ce geste qui, pendant de nombreuses années, a participé du quotidien de la poterie.

Au travers de cet ensemble d'œuvres qui forme un tout et pas seulement d'un point de vue technique ou esthétique mais aussi par sa situation dans ce meuble, il est intéressant de remarquer que se pose la question de l'évocation et de la représentation du geste, un geste quotidien maintes fois répété, celui du créateur mais aussi de celui qui a accès aux œuvres par l'entremise du meuble.

Cela induit aussi une réflexion sur le mode de présentation. C'est-à-dire, dans le cas présent, sur la scénographie de l'exposition elle-même puisque le meuble à dessin où elles sont placées fait partie intégrante de l'œuvre, en tout cas dans la forme qu'elle prend le temps de l'exposition à Madoura, lieu d'art, d'histoire et de création.

Avant d'aller plus loin, il serait donc intéressant de se poser la question de l'évocation et de la représentation du quotidien dans l'art, tout particulièrement au début du XX^{ème} siècle.

Cette question est importante dans le cadre de notre réflexion. Le choix de Paolo Topy Rossetto d'utiliser, pour son travail à la poterie, des objets participant de notre quotidien fait volontairement écho à la manière dont Pablo Picasso a lui-même introduit de tels éléments dans la construction de bon nombre de ses œuvres. Pensons, simplement aux sculptures qu'il a créées lors de son séjour à Vallauris comme *La femme à la poussette* réalisée en 1950 (MP337), *La guenon et son petit* œuvre d'octobre 1951 (MP342), conservée comme la précédente au Musée Picasso de Paris ou encore la *Petite fille sautant à la corde* de 1950, conservée dans les collections du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne (AM 1984-642). Dans ces trois œuvres, il est aisé de reconnaître, là des jouets, deux petites voitures pour enfant, là un panier ou une « pignate » nom donné à une marmite en terre de Vallauris ou encore de la corde et bien d'autres éléments liés à l'origine par du plâtre avant que le tout ne soit tiré en bronze.

Dans ses œuvres céramiques, il a eu le même mode opératoire. Il a utilisé des formes produites dans l'atelier avant même son arrivée : assiettes, plats, pignates, poêlons, vases et même morceaux de céramiques cassées qu'il a ramassés puis détournés de leur destination première, en les décorant ou en les intégrant dans une œuvre comme par exemple dans ce vase conservé au Musée National Picasso où il a inséré dans l'encolure de ce dernier une « lastre » (plaque) de terre qu'il a ensuite gravée de motifs de fleurs créant l'illusion d'un bouquet (MP 3755).

Ce principe d'utiliser des objets déjà existants n'est pas nouveau chez lui.

Souvenons-nous du tableau *Nature morte à la cruche et aux pommes* de 1920 qui en est la préfiguration picturale ou la très fameuse *Tête de taureau* de 1942 constituée d'une selle et d'un guidon de bicyclette (MP 330) conservés tous deux au Musée Picasso de Paris.

Si l'intrusion d'objets ordinaires du quotidien dans l'œuvre de Pablo Picasso a piqué la curiosité de Paolo Topy Rossetto, nous ne pouvons pour autant comparer les deux démarches. C'est essentiellement la valeur formelle de ces objets qui a intéressé le premier même si leur origine modeste et quotidienne l'a certainement séduit et amusé. Leur association dans un jeu de construction typiquement Picassien en est une démonstration éclatante. Alors que le choix du second de les photographier relève de la volonté de convoquer la valeur poétique du quotidien, de révéler non seulement la beauté plastique de ces objets mais aussi leur poésie ordinaire. C'est cette poésie qui, à ses yeux, les rend beaux. Paolo Topy Rossetto n'organise pas leur présentation en les associant, en les inscrivant dans un tout. Il les aborde de manière frontale, directe, sans artifices.

A priori, ils semblent parfaitement banals.

Le banal est un sujet régulièrement abordé par les critiques d'art depuis ce moment crucial où Marcel Duchamp alias R.Mutt présenta un urinoir en porcelaine (qu'il prit soin de renverser) lors de la première exposition de la Société des artistes indépendants de New York en 1917. L'œuvre fut refusée et disparut. Les versions de cette œuvre que l'on peut voir aujourd'hui dans les musées sont des répliques certifiées par Duchamp et réalisées dans les années 1960. *Fontaine*, c'est son nom communément admis (elle en eut d'autres), passe pour l'œuvre la plus controversée de l'art du XX^{ème} siècle.

Cette intrusion du banal dans l'art moderne s'est faite, on le voit, avec cet exemple fondateur par l'intermédiaire de celle du réel, en l'occurrence un « objet ». Par sa radicalité, il en a bouleversé les pratiques.

Comme le fait remarquer Germano Celant dans un article publié en avril 1970 dans la revue Casabella et intitulé *Conceptuel Art* : « Avec le choix de Duchamp [...], agir, penser, communiquer sont devenus des faits esthétiques et artistiques. [...] L'idée est devenue ainsi le vrai "précipité" de la recherche artistique, tandis que le document esthétique ou artistique s'est transformé en trace ou résidu. Une trace ou résidu qui tend à disparaître, pour se poser uniquement comme attestation de l'idée. »

Marcel Duchamp, par cette « action » a valorisé l'idée, le concept au détriment des pratiques classiques de l'art, de la technique, des savoir-faire. Pour lui et à partir de ce moment, la conception d'une œuvre est le fait d'un processus mental, intellectuel plutôt que d'un savoir-faire au service d'une finalité formelle.

C'est ce processus mental que l'on retrouve ici, c'est lui qui est d'abord à l'œuvre. Le résultat proposé par Paolo Topy Rossetto dans cette exposition en est le témoignage, la « trace », le « résidu ». Les objets photographiés par lui, pour la plupart, n'existent d'ailleurs plus, ils ont été jetés. Seules les photographies qui en ont été faites témoignent de leur existence passée.

Leur obsolescence programmée a trouvé son aboutissement dans le processus créatif de l'artiste. Il en a fait le recellement, les a photographiés puis jetés. L'image produite par l'artiste témoigne de leur existence autant que de leur disparition physique. Ils devaient disparaître. Paolo Topy Rossetto les a volontairement soustraits à la réalité dont ils participaient. Ils y ont gagné une « valeur » symbolique et prennent une dimension iconique que leur surdimensionnement vient souligner.



Everyday Wallet - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 106 x l. 160 cm.



Everyday Plastic bag - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 160 x l.106 cm.

C'est ce même phénomène qui a été à l'œuvre à Madoura. De la venue de Pablo Picasso, évènement passé, il ne reste que des traces. Il reste un lieu, cet atelier dont la préservation prend ici tout son sens. Il reste aussi des écrits précieux. Georges Ramié, entre autres, a su rendre compte avec un scrupule et une honnêteté sans faille de la présence de l'artiste et de son travail. Des photographies complètent cet inventaire des témoignages. Elles ont été réalisées par Lucien Clergue, David Douglas Duncan, Pierre et Yves Manciet, Gjon Mili, Edward Quinn, Michel Sima ou encore André Villers. Et puis, ils restent surtout des œuvres céramiques innombrables.

Il est intéressant de remarquer qu'en 1971, l'atelier Madoura publie un petit ouvrage intitulé *Ceci est notre témoignage* à l'occasion de l'anniversaire de l'arrivée de Pablo Picasso en son sein, intervenue vingt-cinq ans plus tôt, le 26 juillet 1946. Cet ouvrage est illustré de photographies de céramiques. Elles ont essentiellement une fonction documentaire. Mais il est à noter que le processus est le même. Ces œuvres sont les résidus, les traces d'un quotidien vécu dans l'atelier. Leur reproduction dans un ouvrage qui dit, au travers du texte de Georges Ramié, la valeur de ce quotidien leur donne un autre sens plus prégnant encore. Au-delà de la valeur esthétique de ces œuvres, de leur qualité plastique, c'est leur rôle de fragiles et précieux témoins qui l'emporte. C'est la conscience de l'imminence d'un évanouissement de la mémoire, cette mémoire du bonheur de travailler, de créer bien sûr mais aussi et surtout celle du ressenti de ces moments d'échange et de partage qui semble avoir motivé cette publication.

En fait, l'importance des évènements n'apparaît que dans leur fugacité, leur fragilité. Ils sont d'autant plus précieux qu'ils sont toujours soumis au danger de l'oubli ou, pire, au risque de leur mauvaise interprétation, de leur déformation.

Il y avait nécessité pour Suzanne et Georges Ramié à témoigner de ces journées passées dans la simplicité d'une relation de travail, à témoigner de ce qui constitue un « patrimoine » d'autant plus fragile qu'il est immatériel.

Cette idée de témoigner des choses les plus « banales », de ce « rien » qui peut constituer le quotidien, cette forme si simple que peut prendre la vie est, comme nous l'avons déjà vu, le sujet de réflexion et de travail de Paolo Topy Rossetto. Ici, dans l'atelier Madoura, ce « banal » est à entendre comme l'opposé des évènements importants qui s'y seraient déroulés. Il est à considérer, par opposition à ces derniers, comme les traces du « non-évènement » qu'est le quotidien. Là est tout l'intérêt de sa démarche. C'est cet ordinaire-là qui intéresse Paolo Topy Rossetto et auquel il souhaite rendre toute sa place.

Pour lui, sans cet ordinaire de la vie, sans ce rythme quotidien du travail dans l'atelier, il n'y aurait pas eu la possibilité d'une quelconque émergence de l'art. Un art, c'est-à-dire des œuvres que l'on considère aujourd'hui aussi importantes pour l'histoire de la céramique et de l'art que la venue de Pablo Picasso à Vallauris elle-même sans laquelle elles n'existeraient d'ailleurs pas.

Ce jugement, a posteriori, n'a aucun lien avec la manière dont cette venue et la réalisation de ces pièces ont été vécues au quotidien indépendamment de la conscience des protagonistes de cette belle aventure.

Dans un second ensemble d'œuvres que nous avons déjà évoqué et qu'il a choisi d'intituler *Everyday*, c'est-à-



Everyday Glove - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 106 x l. 160 cm.

dire « tous les jours » (ce nom qu'il a repris pour l'ensemble de l'exposition dit bien le sens qu'il a voulu donner à son travail) Paolo Topy Rossetto a donc constitué une sorte d'inventaire, un corpus formel, un genre de « panthéon » domestique et très personnel constitué d'objets collectés.

La première chose à laquelle il nous invite est, bien sûr, de regarder et de voir ces objets qu'il a photographiés. Que voyons-nous ? Une capsule de bouteille, un gant, une paire de lunettes, un portefeuille, un essuie-tout, une cuillère, un sac plastique, une poussette, une chaussure, un « mouton » de poussière, un couvercle d'emballage, un coton-tige, une chemise roulée en boule, un décapsuleur, un élastique, autant d'objets que nous connaissons bien et que nous avons la possibilité de côtoyer tous les jours. Ce sont des objets d'usage, des objets manufacturés qui, devenus inutiles, ont été jetés. Ils portent les stigmates de leur utilisation. Certains sont usés, d'autres salis. Leur situation sur un fond neutre (ces objets sont isolés, décontextualisés) n'invite pas au récit mais à la description. Il est intéressant de noter qu'historiquement la photographie est venue dans beaucoup de cas remplacer la description littéraire : dans les manuels de voyage, dans la littérature scientifique par exemple. Ici, elle joue pleinement ce rôle. A aucun moment Paolo Topy Rossetto ne s'abandonne à l'imaginaire, à la fiction. Il a donné un ton volontairement descriptif à cet ensemble.

Nous sommes confrontés à ces objets de manière très frontale et ce d'autant plus que cette confrontation se fait au travers de l'acte photographique qui concentre notre attention au travers du regard de l'artiste. Le nôtre est ainsi invité à faire un exercice de description instantanée et par là même à percevoir dans un premier temps le réel tel qu'il est. La relation avec celui-ci est directe et non métaphorique. Paolo Topy Rossetto nous demande de jouer le jeu d'être comme lui, les témoins de ce réel dont ces objets sont des fragments.

Très vite, c'est une impression de mutisme qui prévaut. Ces objets nous semblent muets. Cette impression est renforcée par leur statisme. Ils sont photographiés de manière très frontale. Cette frontalité leur confère un équilibre, une force silencieuse et déroutante. Ne serions-nous pas, nous aussi, frappés de mutisme ? Que dire ?

Paolo Topy Rossetto nous invite à voir ces objets, ces « fragments du quotidien » autrement. Il n'a pas transformé ces objets. Il ne les a pas assemblés, associés ou accumulés, ni même comprimés ou détournés comme l'ont fait les surréalistes, les artistes du Pop-art ou les néoréalistes. Ces objets, en apparence insignifiants, il les rend signifiants en les proposant à notre regard par l'entremise de son objectif dans un geste où présentation et représentation se confondent.

Il y a, dans sa manière d'opérer, le souvenir d'un « Arte Povera » propre à l'Italie. Une Italie, profondément marquée par le catholicisme d'un Saint François d'Assise comme le soulignait si justement Giovanni Lista. Mais, ici, il n'y a pas de mise en scène, de théâtralité. La pauvreté des objets choisis n'a de sens pour lui que dans sa signification première. Cette pauvreté est ce à quoi il nous confronte afin que nous construisions en tant que sujet regardant une autre notion de la réalité. Pour rendre son propos plus explicite encore, il a réduit, appauvri l'acte photographique. Il n'y a pas de surenchère, pas de grandiloquence dans sa manière d'opérer. Il a agi de la sorte afin que la matière même des objets soit si perceptible qu'elle fasse obstacle à tout imaginaire. Il ne s'agit pas d'inventer mais de se confronter au réel et que ce soit ce réel qui nous affecte. On se souvient des propos de Francis Ponge : « L'homme est un drôle de corps qui n'a pas son centre de gravité en lui-même...



Everyday Elastic band - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 106 x l. 160 cm.



Everyday Shoe - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 160 x l.106 cm.



Everyday Nothing - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 106 x l. 160 cm.

... il lui faut un objet qui l'affecte ». Cette affectation passe par un principe qui est que nous nous « situons dans sa pensée » pour reprendre une expression d'Alain Jouffroy.

Il y a là une forme de stratégie à laquelle nous ne pouvons échapper. C'est donc bien la pensée de l'artiste qui déplace le statut des objets représentés. Nous sommes invités par lui à dépasser la simple perception du réel auquel il nous a d'abord conviés. Ces objets ont vocation à nous renvoyer vers autre chose. Pour y arriver, il nous faut voir le monde autrement et pour ce faire vivre une autre expérience du réel.

Le choix fait par l'artiste nous semble trivial. Il y a comme une forme de désenchantement du réel. Nous sommes désorientés. Cette désorientation, il l'a voulue. Il a souhaité que nous considérions ces objets, d'abord, pour eux-mêmes.

Y aurait-il, là, une beauté qui nous échapperait ? Une beauté que nous ne saurions reconnaître ?

Pour y accéder, l'artiste, nous amène à dépasser notre propre mutisme. Il nous invite à « dire » autrement, de manière originale et donc de penser différemment et par là de changer notre rapport au monde, notre expérience de ce dernier.

Ce qui intéresse Paolo Topy Rossetto, c'est la beauté ignorée, l'imperceptible beauté de ces objets. Il ne s'agit pas d'une beauté qu'il invente en organisant la présentation de ces derniers. Non, il s'agit d'une beauté qu'il nous convie à découvrir.

C'est, tout d'abord, celle des gestes qu'ils induisent. Ces gestes élémentaires que nous faisons « tous les jours », qui se répètent au point de constituer une forme de rituel auquel nous ne prêtons même plus attention, par habitude certainement. Ces objets évoquent la réalité du quotidien : boire, manger, travailler, se laver, s'habiller... des activités que l'on peut qualifier d'humbles. Des activités qui évoquent celles d'un monde ouvrier, toutes celles qui ont cours dans un atelier où l'on produit de la céramique telle que la poterie Madoura. Ce sont aussi des activités qui sont les nôtres dans un quotidien qui se dégrade du fait de l'accélération de nos rythmes de vie. Il souhaite nous permettre de prendre le temps de nous les réapproprier et de retrouver leur sens, leur véritable sens, et leur beauté. Se laver, s'habiller, c'est prendre soin de soi-même. Manger, boire sont des moments de partage et de convivialité. Travailler, c'est offrir une partie de son temps aux autres.

Cette beauté qu'il cherche à nous faire percevoir est celle de la simplicité qui est pour lui ce qui caractérise l'atmosphère de ce lieu. Cette humilité est, aussi à ses yeux, « l'humus », le terreau fertile, le lieu de création qui a permis « l'avènement » des « évènements » et des œuvres qui, plus tard, au regard du monde, paraîtront si exceptionnelles. C'est donc une géographie du ressenti qu'il nous invite à parcourir. Il se trouve que ce lieu se superpose, au point de se confondre, à un autre bien réel celui-là et qui n'est autre que l'atelier Madoura.

Dans la lumière diaphane propre à l'atelier de Suzanne Ramié où les rayons du soleil traversent des vitres blanchies par la poussière de la terre, la poésie est à l'œuvre, une poésie humble. Paolo Topy Rossetto y a été sensible comme tous les visiteurs qui ont eu la chance d'y pénétrer.



Everyday Shirt - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 106 x l. 160 cm.



Everyday Glasses - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 106 x l. 160 cm.



Everyday Cotton-bud - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 106 x l. 160 cm.

Il y a bien une poésie, un art poétique dans *Everyday*. Il s'agit d'une poésie ténue qui se révèle dans cet autre rapport au réel qu'il nous propose et qui passe par une forme de réconciliation entre l'art, la vie et le quotidien. Car ce qui le touche et ce qui caractérise les sujets qu'il aborde dans son travail, c'est la modestie, la pauvreté, la faiblesse. Des caractéristiques qui, pour lui, donnent au réel toute sa densité et sa charge poétique. Cette poésie du modeste est particulièrement à l'œuvre dans cette photographie, tirée de la série *Everyday*, d'un mouton de poussière collecté dans un recoin de la poterie. Ce mouton est constitué d'infimes particules, de rien en somme. La poussière a, dans nos sociétés hygiénistes, une forte connotation négative. Pourtant, spontanément, nous nous surprenons à chercher à y déceler une forme comme on le fait enfant avec les nuages dans le ciel. Mais cette forme abstraite nous échappe sans cesse comme nous échappe notre quotidien. Sa beauté se révèle ainsi à nous dans ce jeu éperdu et poétique.

La photographie de très grand format *Stroller* est comme un aboutissement de l'ensemble du travail réalisé par l'artiste à Madoura et, en même temps, de manière surprenante, elle s'en détache nettement. Après avoir ramassé, comme nous l'avons vu, différents objets dans la poterie et dans ses environs proches, Paolo Topy Rossetto a choisi d'évoquer un sujet qui lui tenait à cœur, celui d'un quotidien brisé par les difficultés. Elle représente une poussette écrasée, comme éclatée trouvée dans des poubelles. Aujourd'hui, en France, de nombreux enfants issus des milieux les plus modestes subissent directement les effets d'un système impitoyable qui mercantilise chaque geste de notre vie, de notre quotidien et qui nous détourne du réel en nous hypnotisant à l'aide d'images inventées et de discours mensongers. Ici, le merveilleux évoqué par la présence sur les roues du nom d'une fameuse industrie du rêve contraste fortement avec l'état de la poussette. Paolo Topy Rossetto nous exhorte à ne pas nous bercer d'illusions. La beauté est dans notre quotidien et non ailleurs. Elle est dans nos vies de famille, dans nos rapports aux autres, dans ces moments simples et modestes que nous partageons ensemble et non dans le comblement consumériste et momentané d'un manque orchestré stratégiquement par une industrie mercantile et impitoyable. C'est pour cela que, tout au long de cette exposition, il nous invite à redécouvrir cette beauté qui « everyday », c'est-à-dire « tous les jours », nous environne. Une beauté perceptible dans ces objets les plus modestes qui nous accompagnent dans notre quotidien. Il nous invite à voir et à percevoir le monde autrement, finalement à le penser différemment.

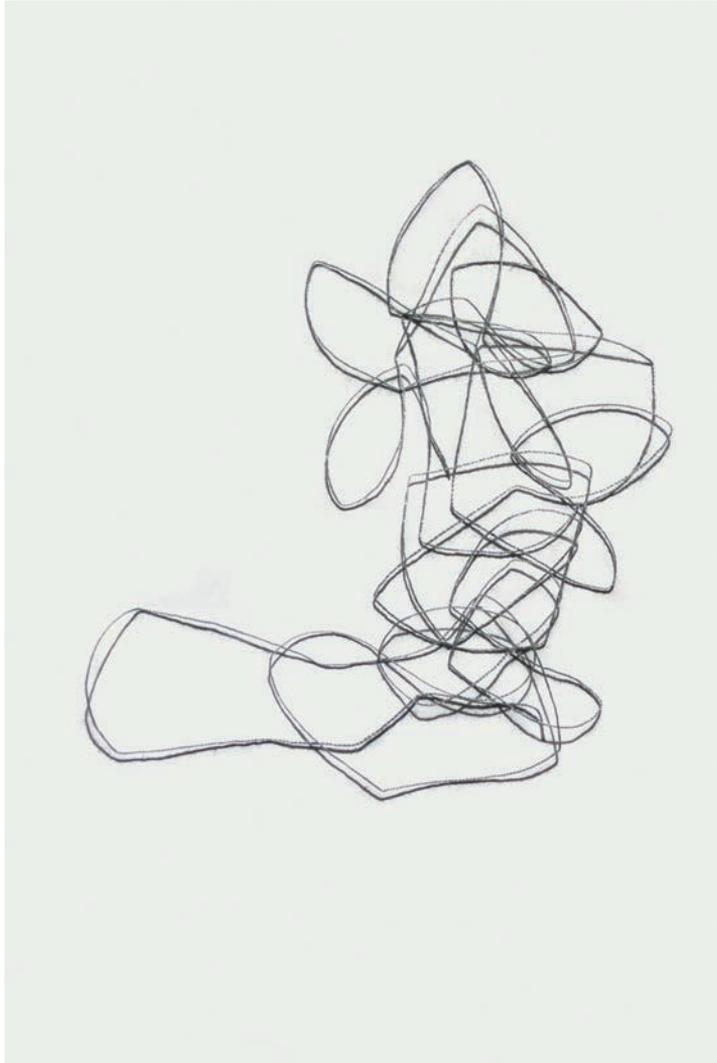
C'est de cette beauté, véritable « lieu commun » en somme, dont il a voulu faire l'éloge au travers de cet ensemble d'œuvres réalisé dans le cadre de cette invitation à venir à Madoura, lieu d'art, d'histoire et de création. C'est cette beauté qui gît là, autour de nous, dans nos activités, nos gestes les plus humbles qu'il a immédiatement perçue dans l'atelier, un lieu « commun » de travail qui témoigne encore aujourd'hui de cette simplicité, de cet ordinaire de la vie, cette vie quotidienne qui recèle en son sein un merveilleux que nous ignorons et dont il nous dit l'urgence qu'il y a à le redécouvrir.



Everyday Bottle cap - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 106 x l. 160 cm.

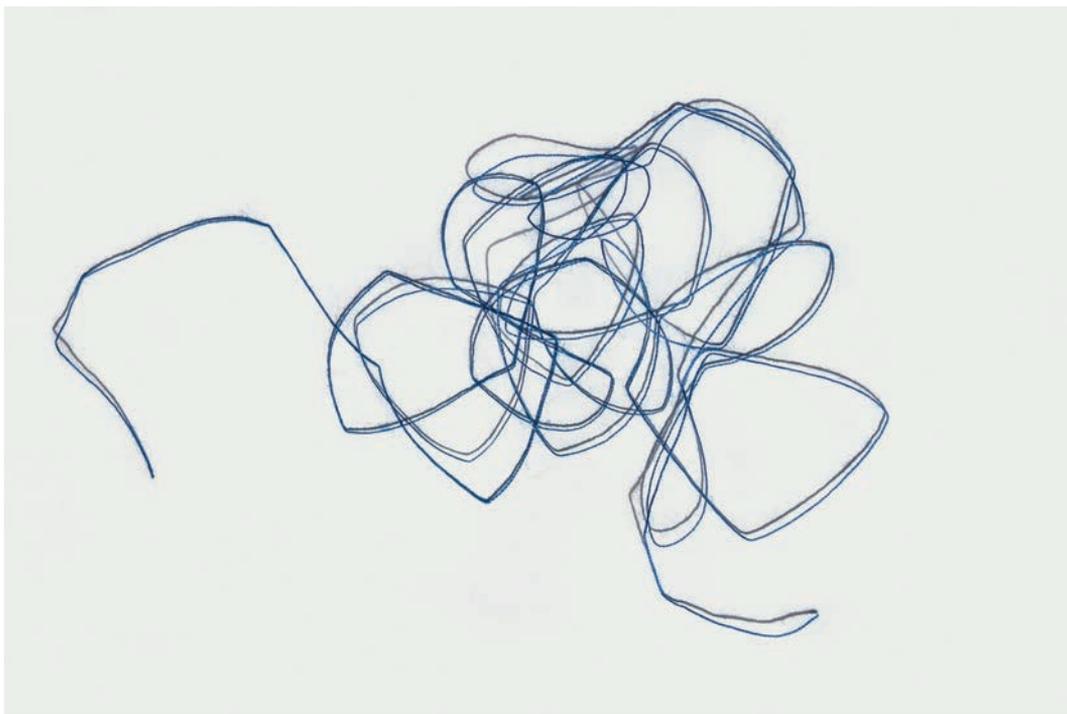


Everyday Spoon - Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 160 x l.106 cm.

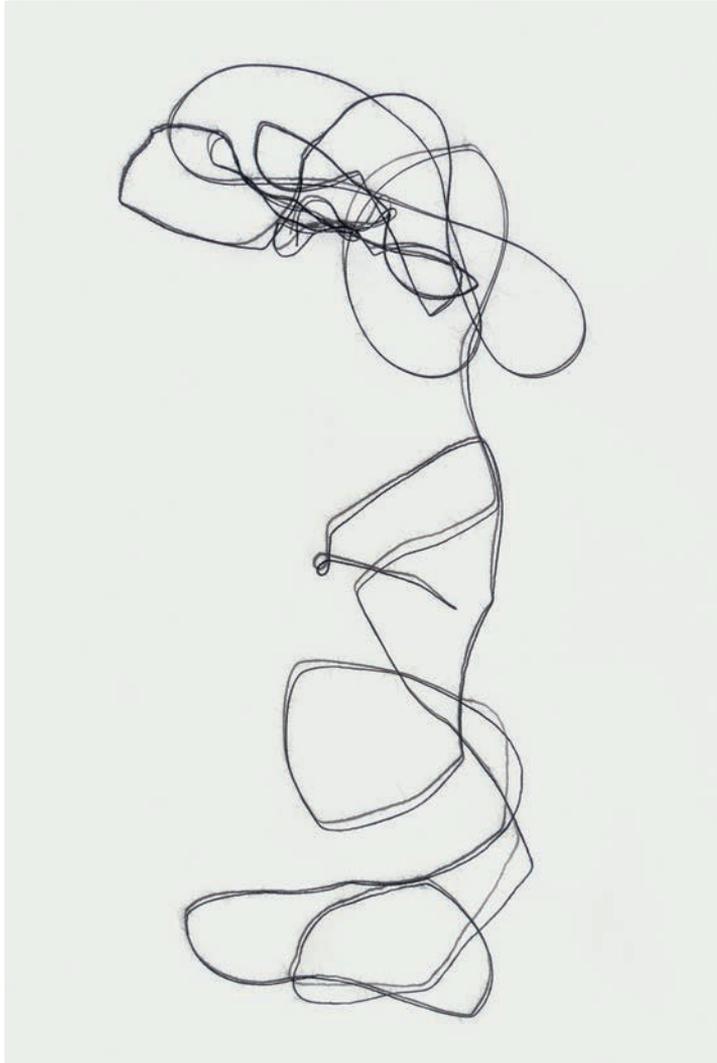


Drawings II - Tirage photographique sur dibond. ht. 45 x l. 30 cm.

Drawings



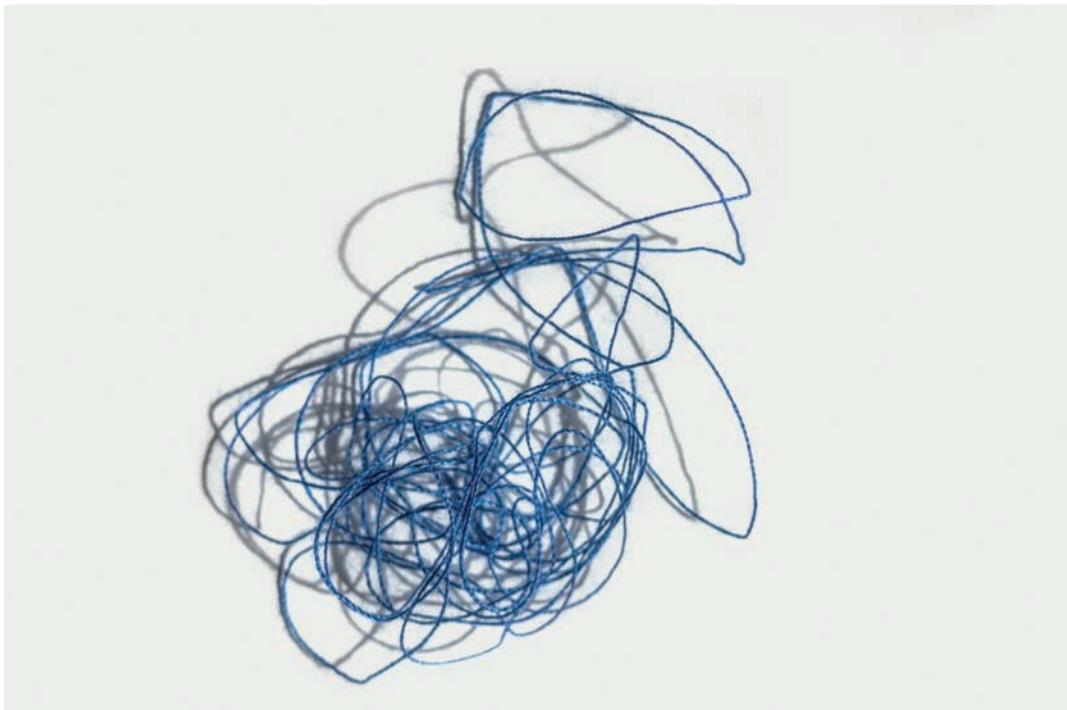
Drawings III - Tirage photographique sur dibond. ht. 45 x l. 67,5 cm.



Drawings IV - Tirage photographique sur dibond. ht. 45 x l. 30 cm.



Drawings V - Tirage photographique sur dibond. ht. 45 x l. 67,5 cm.



Drawings VI - Tirage photographique sur dibond. ht. 45 x l. 67,5 cm.



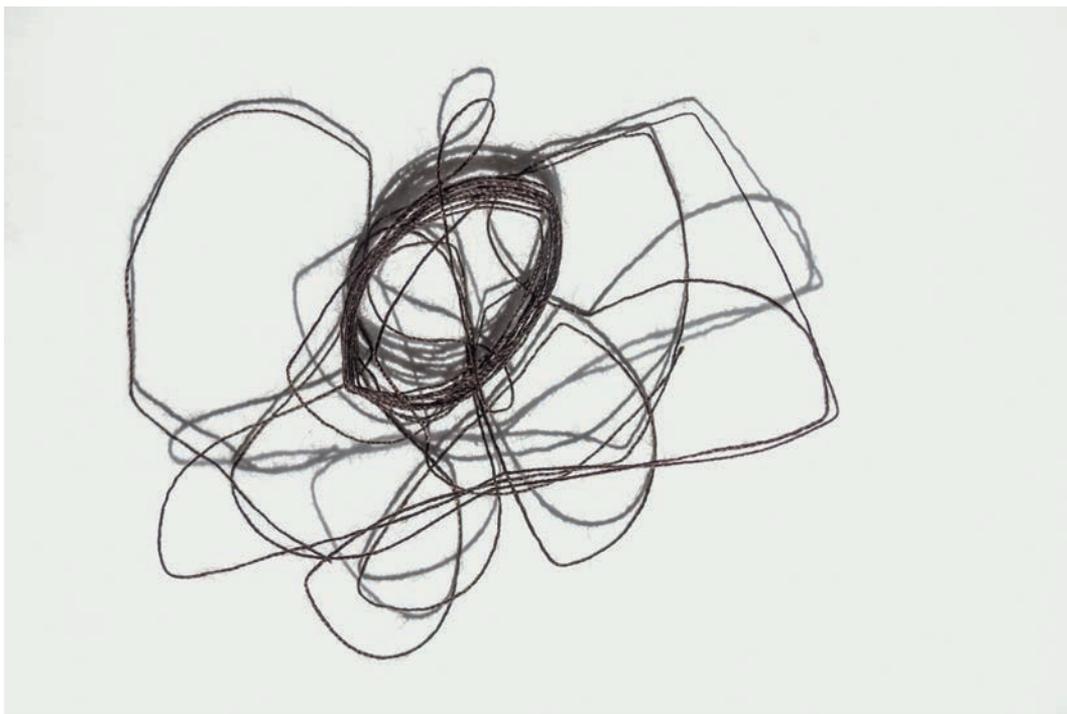
Drawings VII - Tirage photographique sur dibond. ht. 45 x l. 67,5 cm.



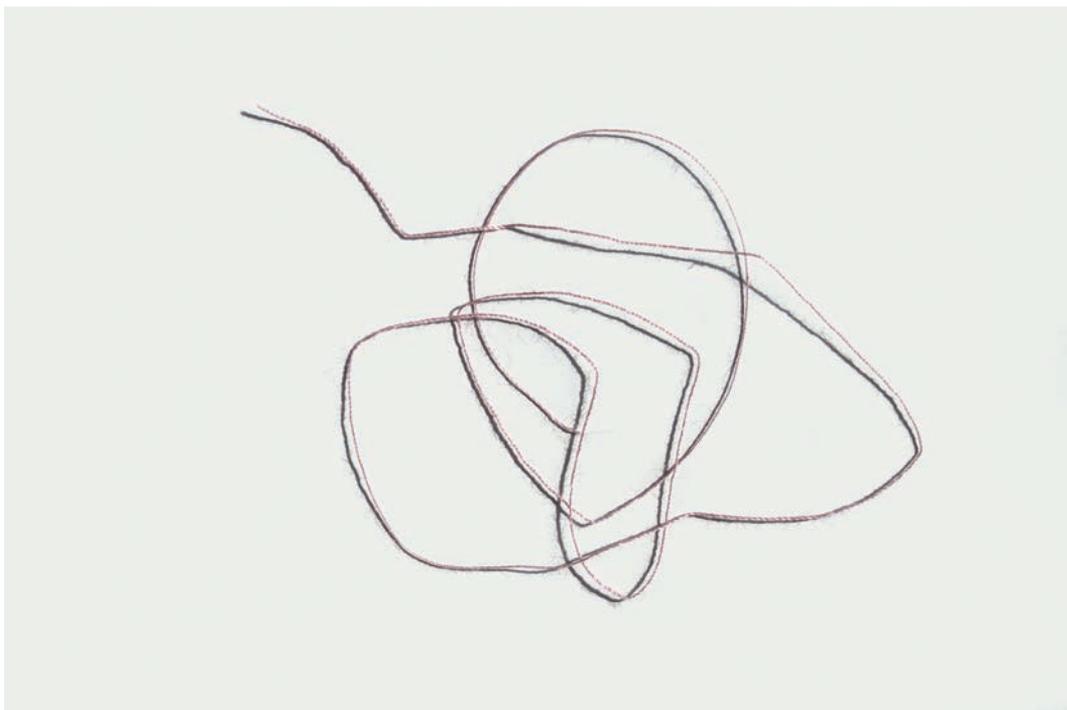
Drawings VIII - Tirage photographique sur dibond. ht. 45 x l. 67,5 cm.



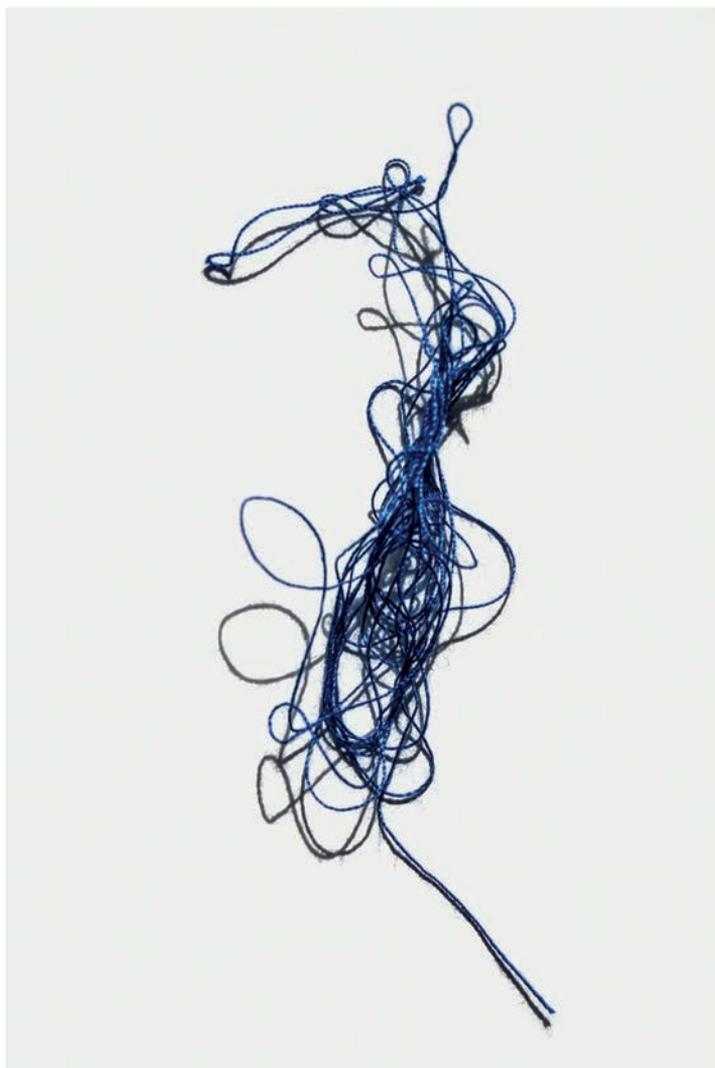
Drawings IX - Tirage photographique sur dibond. ht. 45 x l. 30 cm.



Drawings X - Tirage photographique sur dibond. ht. 45 x l. 67,5 cm.



Drawings XI - Tirage photographique sur dibond. ht. 45 x l. 67,5 cm.



Drawings XII - Tirage photographique sur dibond. ht. 45 x l. 30 cm.



Paride - 1998 Tirage photographique sur plaque d'aluminium.

Biographie

Né en 1966, d'origine italienne, Paolo Topy Rossetto réalise ses premières photographies à l'âge de 13 ans. Deux ans plus tard, son père lui offre son premier appareil de photo. Tout naturellement, c'est son environnement proche (parents, amis) qui fait l'objet de ses premières expériences photographiques. Ce sont essentiellement des portraits en noir et blanc d'une surprenante maturité où l'on peut déjà percevoir certains traits qui lui sont propres bien que l'intérêt et l'admiration qu'il porte aux œuvres de ses aînés soient perceptibles. Il s'agit pour lui de témoigner de la beauté des êtres qui l'entourent, des êtres qu'il aime. Une beauté déconnectée de tout jugement esthétique. Ces sujets sont beaux à ses yeux parce que, encore enfant ou jeune adolescent, il les voit avec la tendresse et l'admiration naturelle que l'on porte à cet âge pour son environnement affectif. Le regard porté au travers de ces premiers clichés trouve sa source dans une relation au monde du handicap auquel il a été confronté très tôt. Témoin de la capacité des personnes fragilisées à développer des facultés autres, des modes de perception différents, s'identifiant inconsciemment à cet univers, il trouve spontanément en lui-même cette part de « handicap » comme il l'expliquera plus tard, de fragilité qui va lui permettre de voir sans artifices, au-delà des apparences, au-delà des conventions et de tout jugement.

Avec la maturité, réalisant combien la technique apprise par l'assimilation des expériences faites par les photographes admirés impose une esthétique convenue qui relève pour lui d'une certaine forme d'académisme, il commence à concevoir une approche plus personnelle de la photographie. L'inconscient fait, alors, place à une démarche volontaire qu'il construit au fur et à mesure de ses propres recherches. Il s'éloigne ainsi rapidement des influences et des pratiques qui avait participé à sa formation et donc, de fait, des stéréotypes.

Ce sont ses lectures et tout particulièrement celles des œuvres d'Elsa Morante, la manière dont cette dernière décrit avec tant d'acuité la réalité du quotidien qui, finalement, le marqueront le plus et l'amèneront à considérer autrement son approche de la réalité.

Sa pratique exclusive du noir et blanc continuera jusqu'en 1998 date à laquelle il réalisera un dernier ensemble de photographies à Cuba qui viendra clôturer cette première phase de son travail.

Afin de s'approcher au plus près de la réalité, de s'habituer à la percevoir au-delà des apparences, il choisit stratégiquement de se confronter à sa forme corrompue. A cette époque, il vit déjà à Milan où il s'est installé en 1990. La capitale italienne de la mode est alors encore en pleine effervescence. Fasciné et conscient de ce qu'une telle expérience peut apporter à ses propres recherches, il décide donc d'une immersion dans ce monde où l'image fabriquée est au cœur des stratégies de communication. Il y travaille tout naturellement comme photographe. Ce qui, accessoirement, le fait vivre. Cette expérience lui fait réaliser la distance créée par les codes inhérents au genre lui-même. Le sujet photographié relève d'une « réalité » idéalisée, distancée, finalement très construite, de l'ordre de la fiction, très éloignée de ce qu'il recherche. Ce fait confirme ses convictions. Lui, souhaite, au contraire, laisser libre cours à une construction mentale spontanée et laisser de côté toute forme de calcul, de surenchère esthétique.



America close-up - 2008 Projection de 35 images photographiques.

Le désir qu'il a d'aborder la réalité de manière plus descriptive le pousse à réaliser un premier « parcours » où il s'attache à « dévoiler » ce même monde de la mode, des célébrités qu'il a l'habitude de photographier dans le cadre de cette activité. Devant son objectif défilent des mannequins ainsi qu'une partie du gratin Milanais. Cela passe par une mise à nu qui a vocation à éliminer le voile des contingences. En fait, il souhaite une relation directe avec son sujet sans fard ni artifice. Il a la volonté de photographier les êtres tels qu'ils sont et de faire tomber les masques, de mettre hors-jeu les faux-semblants.

C'est à ce moment-là qu'il réalise *Casting*. Cette œuvre composée d'un ensemble de photographies nous permet d'être les témoins d'un moment particulier. Celui où les modèles d'un casting pour des photographies de mode sont encore « une matière brute ». Pas encore maquillés et habillés, baignés d'une lumière crue, ils sont présentés de face sans aucun artifice avec leurs propres sous-vêtements. Cette série insiste sur la marchandisation du corps humain. Déjà, la personnalité des individus s'efface. Ils se ressemblent tous. Leur corps est dans une « pose » figée en attente de ce moment où la « vie » ou, en tout cas, son simulacre leur permettra d'exister de manière illusoire le temps d'une photographie aux effets savamment orchestrés. Qui sont ces jeunes femmes ? Quelle est leur vie, leur vraie vie ? Les lois du marché s'en moquent. Et nous ? Sommes-nous encore capables de discerner le vrai du faux, d'échapper aux stratagèmes du marketing, de la publicité ? Ce sont les questions que le photographe nous invite à nous poser dans cet ensemble ou la neutralité n'est, évidemment, qu'apparente.

A partir de là, l'acte photographique devient très frontal. La lumière révèle la réalité du sujet. L'œuvre *Paride*, magnifique photographie donnant à voir un homme âgé, nu sur son lit en position fœtale en est une parfaite illustration. Ses recherches sur le nu sont un de ses parcours les plus longs. Ces nus ne relèvent pas de sa part d'une quelconque volonté d'exhiber une certaine forme de beauté organique mais plutôt le souhait de montrer comment ces mêmes corps « disent » et « témoignent », dans leur simplicité, de la profonde humanité, de la personnalité de ceux qui ne font pas que l'habiter. Ils sont ce corps libéré de toute obligation et convention sociale.

En 1995, en Californie, il parcourt une exposition présentant l'œuvre de Nan Goldin au Musée d'art contemporain de San Francisco. Cette dernière réalise une sorte de reportage de sa vie et, au-delà, d'un milieu underground, en marge. Le fait qu'un tel parcours puisse être exposé dans un musée est une révélation. La stratégie de Paolo Topy Rossetto devient plus claire, plus efficace. Comme elle, il rend visible l'ordinaire d'une vie, de la vie mais contrairement à elle, il a la volonté de transformer chacun des personnages qu'il photographie en icône, à les faire entrer dans une sorte de panthéon très personnel.

Alors qu'auparavant il avait fait l'expérience de photographier des personnages très médiatisés qu'il avait cherché à dévoiler dans leur vraie réalité, il se met à photographier uniquement des anonymes avec pour objectif, par le truchement de son travail, d'en faire des célébrités tout en révélant leur « handicap » c'est-à-dire leur profonde humanité. Ce sont, pour lui, des « stars ». Une starification conséquence inattendue de leur anonymat et de leur vie « ordinaire ». En fait, il souhaite les « célébrer ». Son travail s'articule dès lors autour de l'idée d'une certaine banalité qu'il va inscrire comme préambule dans tous les aspects de sa démarche. Il en fera dorénavant l'éloge.



Stormy time - 2008 Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi.

Les œuvres de cette période sont très révélatrices de ce principe comme, par exemple, *Eufasia* ou bien encore la série *Hope*. La première est extraite d'un travail réalisé en contact avec le monde du handicap. Imperceptiblement, s'opère un glissement dans l'image qui nous montre un être semblant non pas en difficulté physique ou mentale mais sorti d'un monde rêvé ou inventé. Le handicap n'est plus perçu comme tel mais plutôt comme une étrangeté difficile à caractériser. La différence devient « merveilleux », source de fascination, d'attraction. Cette fascination et cette attraction que l'on a, spontanément, enfant pour les mondes imaginaires et les personnages qui les peuplent, pour l'autre. La seconde est une série de portraits où chaque protagoniste a été invité à fermer les yeux et à faire un vœu. Nous sommes, nous-mêmes, amenés à en faire un, à espérer mais aussi à regarder autrement les autres et particulièrement ceux et celles que nous croisons au quotidien et auxquels nous ne prêtons pas toujours attention. L'une des photographies composant cet ensemble est une concierge d'immeuble. Pour Paolo Topy Rossetto c'est, justement, ce changement de regard auquel il nous invite et cette attention portée aux autres et à l'ordinaire de la vie qui peut permettre l'espoir d'une autre condition pour tous.

Son travail se focalise, entre autres, sur le traitement de la couleur qu'il veut crue, plus crue que la réalité elle-même afin d'avoir, comme il aime à le dire : « l'impression de les toucher ». Cette couleur, il l'assimile à celle qui s'est démocratisée depuis les années cinquante et soixante et qui est celle des photographies que l'on réalise en famille. Ces photographies « souvenir » faites lors des moments heureux de la vie qui, artistiquement, ne sont rien. C'est justement ce « rien » qui l'intéresse.

Ce dernier fait l'objet de toutes les attentions. Il s'agit de mettre en place une « manière » qui ferait oublier le photographe et partant de là l'acte photographique lui-même. Paolo Topy Rossetto ne se définit d'ailleurs pas comme un « photographe ». Il utilise simplement la photographie comme moyen au service de l'objectif qu'il veut atteindre.

En 2002, alors qu'il doit photographier, dans un hôtel, des créations de couturiers, il demande à un concierge et à une femme de chambre de les exhiber à bout de bras. Ces photographies, autant par la stratégie rocambolique mise en place que par la « manière » très crue à l'œuvre, ne sont évidemment pas au goût du commanditaire, un important magazine qui, étonnamment séduit et convaincu, les publie malgré tout.

Par la suite, il part momentanément travailler sur de nouveaux parcours personnels au Brésil en 2004 et à New-York à partir de 2006.

En 2008, le divorce avec le milieu de la mode, en réalité déjà consommé depuis longtemps, devient définitif.

C'est à cette date qu'il réalise *America close up*, une série de clichés réalisés pendant les élections américaines où des gens ordinaires, ceux qui constituent ce que l'on appelle « le peuple », semblent s'interroger face au drapeau américain réalisé par Jasper Johns et exposé au MOMA de New-York, une réflexion sur le rôle des élections dans une démocratie moderne.

La même année, avec *Stormy Time*, il donne à voir l'apparente banalité d'une pose, d'un « instant » convenu, celle de tout jeune couple se prêtant au jeu d'éterniser un bref instant de « bonheur » de leur vie. Il s'agit, en

apparence, d'une simple photo de mariage où il oppose l'ordinaire du quotidien et les stratégies à l'œuvre dans et au travers de ce type de clichés. La photo de mariage est un genre en soi aux canons stéréotypés et figés depuis longtemps par les conventions sociales et religieuses. La plupart du temps, un mélange trop facile de chic vestimentaire démodé, à bas prix et de pose convoquant les souvenirs émerveillés d'une peinture de cour ou bourgeoise passée dans l'inconscient collectif comme un « must » finalement très accessible. Parfait petit chef d'œuvre d'hypocrisie, ce « moment » de bonheur n'est jamais véritablement léger et insouciant. Les rêves, les illusions mêmes des protagonistes sont déjà mis en danger par l'orage imminent qui menace. Ces orages de la vie qui emportent tout et, en premier lieu, la réalité de la vie de couple, quotidienne et si ordinaire malmenée à loisir par le contexte économique et politique de l'époque où l'on vit. Finalement, les canons vestimentaires imposés par l'institution du mariage sont plus les stigmates de ce décalage entre le merveilleux orchestré de manière illusoire et l'évidence inconfortable d'une vie à venir semée d'embûches et de difficultés que ceux d'un bonheur à portée de main. L'instant du photographe est autre. Fugace et révélateur, il donne à voir une autre réalité.

Depuis, c'est en France qu'il vit et travaille.

Il y réalise, entre autres, un triptyque *End* composé de trois portraits de sans domicile fixe ainsi qu'*Exotica*. Avec cette oeuvre, Paolo Topy fait référence au genre musical éponyme tirant son nom d'un album de Martin Denny de 1957. À la fin de la seconde guerre mondiale, aux Etats-Unis, ce dernier, avec le groupe « Les Baxter », s'inspire de rythmes hawaïens, caribéens et polynésiens qu'il mêle au jazz. Cet exotisme musical auquel Paolo Topy nous renvoie, nous invite au voyage. Un voyage rendu possible grâce à un simple rideau aux motifs de feuillages acheté dans le quartier Barbès à Paris. Ces feuillages sont une allusion à peine voilée de l'artiste aux papiers découpés de Matisse et à son recueil « Jazz », justement. Très référencée donc, l'œuvre *Exotica* nous donne aussi l'occasion, plus simplement, de réfléchir sur cette notion d'exotisme de bazar, un peu « cheap » mais au combien truculente, qui permet aujourd'hui d'accéder au lointain, aux rêveries d'un ailleurs bigarré et ce, à moindre frais et sans même voyager physiquement, démocratisation du goût et société de consommation obligent. Cet exotisme ici s'accompagne aussi d'une réflexion sur le concept de « bon sauvage ». Une silhouette se détache au travers de ce rideau. La « négritude » de celle-ci est, bien sûr, celle inventée par le monde occidental et qui a justifié, trop longtemps, la politique et les excès du colonialisme. Elle est volontairement floue et auréolée de mystère. Est-elle une réalité ou bien due, simplement, à un effet d'optique accentué par le contre-jour ? Cette « négritude » est aussi celle des musiciens de Jazz blancs comme Martin Denny, des artistes peintres et sculpteurs européens et américains qui, passant derrière le rideau, tournant le dos aux stéréotypes raciaux et aux canons esthétiques établis, ont été de « bons sauvages ». Quels que soient leurs modes d'expression, ils ont chacun, avec les moyens qui étaient les leurs, fait tomber bien des préjugés et participé à inventer un autre rapport à l'autre et à l'art, à la manière de le concevoir. Paolo Topy nous invite à assumer notre « négritude » et à devenir, à notre tour, de « bons sauvages », à passer derrière le rideau.

On l'aura bien compris au travers de l'ensemble de son parcours et des œuvres présentées ici que, l'intérêt de la démarche de Paolo Topy Rossetto et sa singularité justifient pleinement qu'une invitation lui soit faite d'exposer à Madoura, lieu d'art, d'histoire et de création.



Exotica - 2013 Tirage photographique sur plaque d'aluminium sous plexi. ht. 160 x l. 106 cm.

Translation

Everyday

Yves Peltier - 2015

Having gladly accepted the invitation to work on a project at the Madoura Pottery, Paolo Topy Rossetto came to the site several times in order to absorb the very particular feel of the place.

Gradually, a silent and poised connection developed between him and this remarkable setting, a connection enhanced by the reading and consulting of photographic documents at his disposal. It was not so much the exceptional events that we know about, or the works of art that the Madoura Pottery is famous for that caught his attention, however important they may be, but more the frame of mind in which these events occurred and in which these works of art were created. He was particularly interested in the substratum of these events and artworks – that is to say, the daily life and work of a studio and from that, more widely speaking, the social context it suggests.

In the 19th century, before it became the workshop where Pablo Picasso, Marc Chagall, Victor Brauner, Tsuguharu Foujita or Henri Matisse and others worked, the pottery was initially a place where utilitarian (and particularly, culinary) ceramic objects were made, a place of mass production and workmen. Postcards dating back to the end of the 18th century and very early 19th century particularly caught Paolo Topy Rossetto's attention, as they showed labourers at work and also women and children.

In 1938, when Suzanne Ramié founded the Madoura pottery studio in an old pottery workshop dating back to the late 18th or early 19th century, she openly embraced the idea of a collective working group. Straight away, she intended this workshop as a collective with her as an integral part, and not as a workshop serving some egocentric ambition. In numerous photos, she can be seen in white overalls, perhaps a habit she picked up in Lyon when she worked as a textile draftsman in the textile industry. These overalls are not only practical, but show Suzanne Ramié's attitude to her work, how

important it was to her and the respect she had for it.

This humble attitude, focused on work and her thoughtful and committed approach deeply affected Paolo Topy Rossetto.

In the same way, he was struck by Pablo Picasso's physical posture while working on the creation of his ceramic pieces. He would work seated at the table, concentrating, among the other members of the workshop. He looked simply like any other worker there. He was not standing up or posing in a caricatural fashion as one might expect of an artist, according to some established romantic idea, i.e. standing opposite his creation.

So Paolo Topy Rossetto wanted to document this ordinariness, this 'banality' of everyday work, characterised by the presence of all these artists and in particular Pablo Picasso; he wanted to report on the humility of Suzanne Ramié's approach and beyond the talent of these two artists, communicate the importance of their methods and their work for the history of art in general and of ceramics, in particular.

He clearly understood that the choice of the ceramic medium, the contact with clay and the practise of a humble profession had been carefully thought out by Picasso; it was intended to give meaning to his work and a direct connection to the common people, by adopting the practises of an art that was reserved for the interiors of the poor, before Louis XIV's foreign policy led to the golden age of earthenware. Let us not forget that in order to finance his numerous and costly wars against foreign powers, Louis XIV ordered that all objects and items of furniture in the kingdom, made of gold or silver, should be melted down. This decision considerably altered the tableware and the tastes of the aristocracy at the time, as they could no longer use services in silver or gold. They turned firstly to porcelain, imported by the East India Company, then to earthenware, and finally to German

Meissen china until the second half of the 18th century (1768 to be precise) when Kaolin deposits were found in the French region of Saint-Yrieix. Thus, ceramic wares very quickly became luxury products. Transforming clay into porcelain involved the same kind of alchemy as turning lead into gold. Financial and economic interests, associated with issues of social representation would become highly important and remain so for a long time. Creativity was enslaved to the service of power and was only expressed within a clearly defined framework. The material did not serve the artist and his art but had to bear witness to the tastes and the power of his sponsors and customers. An insidious form of corruption was already at work.

Pablo Picasso did not choose (nor was he really asked) to work on ceramics in a large manufacturer's. His first contact with clay in Paris came through the Dutch sculptor Jean Van Dongen (1883-1970), brother of the painter Kees Van Dongen (1877-1968). Later, by chance and doubtless, also by design, he chose Vallauris as the place to experiment with his ceramic designs. Traditionally, Vallauris is known for the production of glazed clay objects, i.e. red terracotta covered with a simple transparent glaze; the more elaborate pieces were simply decorated with coloured slips, sometimes applied over a layer of white slip and always entirely covered with a transparent glaze. After 'terracotta', glazed clay is one of the simplest and most primitive forms of pottery. In opting for this material, Pablo Picasso turned his back on the insidious corruption linked to notions of luxury and snobbery. (and its snobbery). He chose a poor man's raw material and a working class town to create his ceramic works. In so doing, he demonstrated a committed, humanist approach.

Paolo Topy Rossetto chose the title "Everyday" for his body of work produced at Madoura. Thus, he affirms his desire to document all the above-mentioned elements, which have become the object of his thoughts and his work.

Very quickly he decided to direct his work to a subject he holds dear – the banal; the banal he associates with the ordinariness of everyday life, with its simplicity and a reality that he believes guarantees a certain form of truth and integrity.

Gathering different objects found at the pottery, he built up a collection of items that were exemplary in their extreme modesty. Paolo Topy Rossetto liked the fact that they were all obsolete objects: discarded elements and waste. Later, he added items he had collected in the surrounding area of the pottery studio in adjacent streets and dustbins, items that had been dumped or thrown away.

Once it was assembled and organised, this collection, composed, as he likes to say, of 'everyday fragments' quickly became his material and his subject.

Two distinct groups of works are discernible: a first, 'Drawings' and a second, which gave its name to the exhibition 'Everyday'. In the second group, two pictures stand out from the rest: "Nothing" and "Stroller". We will come back to them later.

In the pottery, a piece of furniture where drawings are stored caught Paolo Topy Rossetto's attention, particularly the habitual gestures associated with it: the gradual opening and closing of the drawers and the ensuing discovery of the contents therein. This gesture must have been repeated daily when the pottery was in operation. A gesture that we no longer pay any attention to after a while, but that beyond necessity, houses a simple pleasure – that of discovery.

Using a clump of different coloured, tangled threads that he found on the pottery floor, he composed a first series of pictures, referring to artistic practices, and in particular, to drawing, that he considered the most emblematic.

This choice symbolises relationships to time, as drawing is often a daily activity for an artist. It is also a desire on his part to convey the idea of a certain humility.

Drawing is done with a simple sheet of paper and a pencil.

However, these threads also convey a whole world of laborious domestic activity, as useful as it is discrete. A world of women, mothers and wives, who in an attempt to save money, have been repairing the clothes of all the family for years, particularly in poorer circles.

These women are the same as those seen on the postcards showing the workers of the Vallauris potteries. This activity, these gestures, the attention they draw and the intention they convey provide Paolo Topy Rossetto with subject matter that is highly charged in emotion.

Placed randomly on a piece of paper, these threads appear as a coherent body with two separate ensembles quickly becoming apparent. Some more 'graphic' compositions recall the drawing artist's gestures, others conjure a ball of thread found on the ground, thread used by a seamstress. The modesty and poverty of the subject matter, the simplicity of the gestures and their radical and magical qualities resonate in Topy's manner of photographing and presenting them.

This collection of photographs, printed on paper resembling 'drawing paper' are presented in that piece of furniture with numerous drawers. A visitor to the exhibition will be invited to explore it and experience the joy of discovering them, opening and closing all the drawers one after the other, repeating the same gesture that was carried out over the years and he himself participating in the everyday life of the pottery.

Through this body of work that constitutes an ensemble, not only from a technical or aesthetic viewpoint, but also due to its position in this piece of furniture, the question of gesture arises and how to represent it; an everyday gesture, repeated time and time again; a creator's gesture, but also the gesture of a visitor, who has access to the pictures through the piece of furniture.

The presentation method then catches our attention. In this case, the scenography of the actual exhibition is important, as the furniture that contains the drawings is an integral part of the work, at least for the duration of the exhibition at Madoura, a place of Art, History and Creation.

Before continuing, it would be interesting to raise the question of the representation and evocation of everyday life in art, particularly at the start of the 20th century.

This is an important question to consider. Paolo Topy Rossetto's choice to use objects that serve us in everyday life for his work at the pottery studio, deliberately echo Pablo Picasso's use of similar elements in the construction of several of his works. If we think about the sculptures he created during his stay in Vallauris, like "Woman with Pram" made in 1950 (MP337), "Baboon and Young" in October 1951 (MP342), both housed in the Picasso Museum in Paris, or "Little Girl Skipping Rope" from 1950, part of the collection of the Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne (AM 1984-642). In these three pieces, we can see toys (two small toy cars), or a basket (actually a pignata – the name given to a clay cooking pot at Vallauris) or a rope and several other elements made originally from plaster before being cast in bronze.

In his ceramic pieces, Picasso worked in the same way. He used objects that had been made in the studio before his arrival: plates, dishes, cooking pots, saucepans, vases and even broken pieces of clay that he picked up and used for something completely different from their initial purpose, decorating them or incorporating them into a piece; for example, the vase kept in the Musée National Picasso where he inserted a slab of clay into the neck and then engraved it with flowers, creating the illusion of a bouquet. (MP 3755).

This idea of using pre-existing objects was not new; if we remember the painting "Still life with pitcher and apples" from 1920 – it was the pictorial forerunner of this idea; there is also the very famous

“Bull’s Head” from 1942, made from the saddle and handlebars of a bicycle (MP 330); both items are housed in the Musée Picasso in Paris.

Even if the intrusion of ordinary, everyday objects into Picasso’s work caught Paolo Topy Rossetto’s attention, we cannot compare their two approaches. It is essentially the formal value of these objects that interested Picasso, even if their humble, everyday nature certainly amused him and appealed to him. Their association in a typical Picasso-style construction is an indisputable demonstration of this.

Topy Rossetto’s choice, however, to photograph them, stems more from a desire to conjure the poetic nature of daily life, not to reveal the physical beauty of these objects but rather their ordinary poetry. This poetry makes them beautiful to him. Paolo Topy Rossetto, does not arrange them in association with other elements or as a part of a whole. He tackles them head-on, directly and without pretence.

At first glance, they appear completely ordinary.

The ordinary is a subject that has been regularly addressed by art critics since that crucial moment when Marcel Duchamp alias R.Mutt presented a porcelain urinal (that he had deliberately turned upside-down) at the first exhibition of the Society of Independent Artists of New York in 1917. The piece was rejected and later disappeared. The versions of this work that can be seen today in museums are replicas, certified by Duchamp in the 1960s. “Fountain”, as it is commonly known (there have been other titles) is the most controversial work of art of the 20th century.

So as this primary example shows, this intrusion of the banal into modern art occurred via a ‘real object’. It was so radical that it turned accepted practices upside down.

In an article entitled “Conceptual Art”, published in April 1970 in the magazine

Casabella, Germano Celant said: With Duchamp’s choice [...], doing, thinking, communicating have become aesthetic and artistic acts. [...] The idea has thus become the real ‘precipitate’ of the artistic process, while the aesthetic or artistic work is now just a trace or a residue; a trace or residue that are disappearing, posing simply as the confirmation of an idea.

With his urinal, Marcel Duchamp placed more value on the idea or the concept than on the classical practises of art, the actual techniques and expertise. For him, and from that moment onwards, the design of a work of art is the result of a mental or intellectual process rather than a certain know-how used to arrive at a formalised goal.

We find this mental process at work here in Paolo Topy Rossetto’s pictures. The results bear witness to it, leaving a ‘trace’, or ‘residue’. For the most part, the photographed objects no longer exist; they have been thrown away. Only the photographs taken bear witness to their former existence.

Their programmed obsolescence was achieved through the creative process of the artist. He collated them, photographed them and then threw them away. The final image, created by the artist bears witness not only to their former existence, but also to their physical disappearance. They had to disappear. Paolo Topy Rossetto deliberately removed them from the reality they were a part of. In this way, they have gained in symbolic ‘value’ and have taken on an iconic dimension, highlighted by their exaggerated size.

This same phenomenon was at work at Madoura. Only traces remain of Picasso’s time there. The place remains, this studio whose preservation now takes on its full meaning. There are also some precious written documents. Georges Ramié, among others, has scrupulously and faithfully documented the artist’s presence and his work. There are photographs to accompany this inventory of accounts. They were

taken by David Douglas Duncan, Pierre and Yves Manciet, Gjon Mili, Edward Quinn or André Villers. Moreover, countless ceramic pieces remain.

In 1971 Madoura published a small booklet entitled “Ceci est notre témoignage” (“This is our testimony”) for the 25th anniversary of Pablo Picasso’s arrival at the studio on 26 July 1946. The booklet is illustrated with photos of ceramics that are essentially there to document events. However, it is interesting to note that the process is the same. These works are the remnants, the traces of the daily life of the studio. Reproducing them in a book with Georges Ramié’s text, extolling the value of this everyday life, gives them another, much deeper meaning. Beyond the aesthetic value or physical qualities of these pieces, their role as fragile and precious witnesses takes precedence; we become aware of the imminence of our fading memories, memories of the pleasure found in work, in creation of course, but above all, the pleasure felt in shared moments and exchange, that seem to have fuelled the publication of this booklet.

In fact, the importance of an event only becomes apparent through its transience and fragility. The more an event is subject to the danger of forgetting, or worse, the risk of being misinterpreted or deformed, the more precious it becomes.

Suzanne and Georges Ramié felt the need to talk about those days spent in the simplicity of a working relationship, and about a ‘heritage’ that is all the more fragile as it is immaterial.

This idea of recounting the most ‘banal’ things, ‘insignificant’ details that make up an ordinary day, this very simple form that life can take is, as we have seen, the principal subject of Paolo Topy Rossetto’s reflection and work. Here in the Madoura studio, this ‘ordinariness’ is to be interpreted as the opposite of any important events that may have taken place here. They are to be considered in opposition to the latter, as traces of the ‘non-event’, that

is daily life. That is the whole point of his work. It is this ordinariness that interests Paolo Topy Rossetto and he wants to give it its rightful place.

To his mind, without life's ordinariness, without the daily working routine of the studio, no kind of art would have emerged at all. The resulting 'art' was a deliberate and integral part of that; an art or 'artworks' that today are considered to be as important for the history of art and of ceramics as the presence of Pablo Picasso himself in Vallauris, without which they would never have existed in the first place.

This conviction, a posteriori, is totally disconnected from the concrete daily experience of those who were involved in the adventure at the time.

In a second series of pictures already mentioned and called "Everyday", (also the title he chose for the whole exhibition, and one which expresses his intended meaning perfectly), Paolo Topy Rossetto has assembled a sort of inventory, a formal corpus or 'domestic' and very personal hall of fame made up of collected objects.

The first invitation he extends is obviously to look at and observe these objects he has photographed. What can we see? A bottle top, a glove, a pair of glasses, a wallet, a sponge cloth, a spoon, a plastic bag, a stroller, a shoe, a ball of dust, a can lid, a cotton-bud, a rolled up shirt, a bottle-opener, an elastic, all objects we know well and encounter in our daily lives. They are everyday items, manufactured objects that are now useless and have been thrown away. They bear the marks of their former use; some are worn, others dirty. Their position on a neutral background (isolated and out of context) does not invoke stories, but description. It is interesting to note that historically, photography came to replace literary description in many cases (in travel guides or scientific literature for example) and here too they fulfil this role. At no point does Paolo Topy Rossetto surrender to

imagination or fiction. The tone of this series is deliberately descriptive.

We are confronted with these objects head-on, all the more so because the medium is photography, which focuses our attention through the vision of the artist. Our view is immediately a descriptive one where we perceive reality exactly as it is. It creates a direct rather than a metaphorical relationship. Paolo Topy Rossetto asks us to step into his shoes and become witnesses to this reality, as seen through the fragments of these objects.

Very quickly an impression of mutism prevails. These objects appear dumb. This impression is reinforced by their stasis. They are photographed head-on, which gives them balance and a silent, disconcerting strength. Are we too struck dumb? What is there to say?

Paolo Topy Rossetto invites us to see these objects, these 'fragments of everyday life' differently. He has not assembled, associated or accumulated them, nor has he compressed or distorted them like certain surrealists, Pop artists or Neo-realists have done.

These objects, insignificant in appearance, are made significant by the artist as he offers them up to us through his lens, where presentation and representation become mixed up.

The way Paolo Topy Rossetto works is reminiscent of the very Italian "Arte Povera". Giovanni Lista highlighted this Italy, deeply affected by Saint Francis of Assisi's Catholicism. But here there is no scenario or dramatization. The poverty of the selected objects only makes sense in its fundamental meaning. He confronts us with this poverty so that we, the viewers, construct an alternative notion of reality.

To make his intentions more explicit, he has reduced and impoverished the photographic act. There is no exaggeration or bravado in his modus operandi. He has captured them in such a way that the physical substance

of the objects is so obvious, it precludes any imagination. There is no possible invention, we are confronted with reality and this is what must affect us. Francis Ponge said: "Man is a curious body whose centre of gravity is not in himself... he needs an object to affect it." This affectation can only work if we "place ourselves within his thoughts" as Alain Jouffroy said.

There is a kind of strategy here that we cannot escape. It is the artist's thoughts that prevail over the status of the objects represented. He invites us to go beyond the simple perception of reality that he has initially shown us. These objects are meant to refer us to something else; in order to get there, we need to view the world differently and experience reality differently.

The artists' selection appears trivial; he seems disappointed with reality and we feel disorientated. This is deliberate on the part of the artist. He wants us to consider these objects first and foremost in their own right.

Is there some beauty here that we have missed? Some beauty we cannot recognise?

To access this beauty, the artist takes us beyond our own mutism. He invites us to 'tell it' differently, more originally and so to think differently and in so doing, change our perception, our experience, of the world.

What interests Paolo Topy Rossetto is the ignored, imperceptible beauty of these objects. This is not some beauty he has invented by arranging their presentation. No, this is a beauty he invites us to discover.

First, it is the beauty of the gestures these objects entail. The elementary gestures we carry out everyday, repeatedly, that constitute a form of ritual we no longer pay any attention to, in all likelihood through habit. These objects represent the reality of daily life: drinking, eating, working, washing, getting dressed... activities that could be qualified as

humble; activities that conjure the working classes and all the activities in progress in a studio where ceramics are made, just like the Madoura pottery studio. These are also activities that we carry out in our daily lives that are being degraded by our hectic lifestyles. He wants us to take the time to own them again and find their meaning, their real essence and beauty. Getting washed and dressed mean taking care of oneself. Eating and drinking are moments of sharing and togetherness. Working is a way of giving part of one's time to others.

The beauty that he wants us to see is one of humility, which in Paolo Topy Rossetto's eyes, characterises the atmosphere of Madoura. This humility is the 'humus', the fertile earth, a place of creation that gave rise to the 'events' and artworks that would later become so exceptional in the eyes of the world. So it is a kind of emotional landscape he invites us to travel through, which is superimposed over another, very real place, none other than the Madoura studio.

In the transparent light of day, so characteristic of Suzanne Ramié's studio, where the sunlight streams through windows, whitened with clay dust, humble poetry is at work. Paolo Topy Rossetto is as sensitive to it as the other visitors who have been lucky enough to enter.

There is most certainly poetry in "Everyday". It is confined and only reveals itself in that other perception of reality Paolo Topy Rossetto presents to us and that appears through the reconciliation of art, life and daily routine. What moves him and typifies the subjects he chooses to work on are modesty, poverty and weakness. These are characteristics, which confer on reality all its depth and poetic impact.

This poetry of modesty is particularly active in one of the photos of the "Everyday" series: a ball of dust found in a corner of the studio. This ball is made up of tiny particles, basically of

nothing. Dust carries rather negative connotations in our hygienist society. And yet we find ourselves spontaneously trying to make out a shape as children do with clouds in the sky. However, this abstract shape escapes us endlessly, as does our daily life. Its beauty reveals itself to us in this fraught and poetic game.

The large-format photo "Stroller" is like the culmination of the artist's work at Madoura, but surprisingly it also stands clearly apart from it. Having collected different objects in the studio and the surrounding area, Paolo Topy Rossetto decided to bring up a subject that is dear to him: everyday life, broken by hardship. The picture shows a crushed and deformed stroller found in the dustbin. In France today there are numerous children from humble backgrounds that suffer directly from the effects of a merciless system that commercialises every gesture of our lives and routines and that distracts us from reality, hypnotising us with invented images and dishonest messages. In this work, the allusion to magic on the wheels, through the name of a famous brand that sells dreams, contrasts sharply with the state of the stroller. Paolo Topy Rossetto urges us not to delude ourselves – beauty is in our everyday routine and not elsewhere. It is in our family lives, our relationships with others, in the simple, humble moments we share and not in the fulfilment of our momentary consumerist desires, carefully engineered by a mercantile, pitiless industry. For this reason, throughout this exhibition, he invites us to rediscover the beauty that surrounds us "Everyday". He invites us to see and perceive the world otherwise and finally to understand it differently.

It is this real beauty, our 'common ground' that he wishes to praise through this series of photographs, produced in the framework of his invitation to Madoura, a place of Art, History and Creation. It is the beauty that lies here, around us, in our activities and humble gestures that he immediately saw in the studio, a 'common' place of work that still bears witness today to

that simplicity and ordinariness of life, to that daily routine which contains in its core an other-worldliness that we do not see and which he urges us to rediscover.

Biography

Born in 1966, of Italian origin, Paolo Topy Rossetto started taking photographs at the age of 13. Two years later, his father gave him his first camera. Quite naturally, his immediate environment (parents, friends) served as models for his first photographic experiments, which were mostly portraits, surprisingly mature black and white nudes where some of his personal signature traits are already visible, overlain by his interest and admiration for the works of his elders. He already demonstrates a desire to bear witness to the beauty of the people around him, people he loves; a beauty that is totally disconnected from any aesthetic judgement. These subjects are beautiful to his eyes because he sees them as a child or young adolescent with the natural tenderness and admiration one holds at that age for one's emotional environment. The vision conveyed in these first clichés originates in his relationship with the world of handicap, which he was confronted with at a young age. As a witness to the ability of the disabled to develop other faculties and different forms of perception, he identified with this world on a subconscious level and spontaneously tapped into the 'handicapped' part of himself, and, as he would later explain, a certain fragility that enabled him to see beyond appearances, beyond artifice and convention and all judgement.

Later, with more maturity he realised how much the techniques he had learned from observing the photographers he admired required a certain form of accepted aesthetic appeal, which he viewed as a sort of neo-academic trend, so he started to design his own personal approach to photography. His subconscious made room for a more deliberate approach that he constructed

gradually with experience. Thus, he managed to distance himself quickly from the influences and practices that had moulded his photography, and in so doing, from any stereotypes.

He was influenced by what he read, particularly by the work of Elsa Morante who described the reality of daily life with such acuity that he was led to question his approach to reality.

He continued to use black and white exclusively until 1998, when he took a final series of photos in Cuba that put an end to this initial phase of his work.

In order to get as close as possible to reality and to get used to perceiving it beyond appearances, he strategically decided to confront it in a corrupt form. At that time, he was already living in Milan where he had settled in 1990. The Italian fashion capital was booming. Fascinated and aware of the value that such an experience could bring to his research, he threw himself into a world where the fabricated image is at the heart of communication strategies. He naturally found work there as a professional photographer, which also brought in a salary. This experience drew his attention to the differences created by the codes inherent in the genre. The photographed subject represents an idealised, removed 'reality' that is ultimately contrived, almost fictional and very far from the desired result. Paolo Topy Rossetto was comforted in his convictions – he, on the other hand, wanted to give free rein to a spontaneous mental construction without any calculation or aesthetic overkill.

His desire to approach reality in a more descriptive manner led him to a new process whereby he endeavoured to 'reveal' the world of the famous celebrities he used to photograph for his job. So all the elite of Milan paraded in front of his camera, exposed in such a way as to eliminate the veil of uncertainty. He was in fact looking for a very direct relationship with his subject, with no veneer or artifice. He wanted to

photograph people as they were, behind their masks, eliminating any pretence.

It was around this time that he produced "Casting". This work composed of an ensemble of photographs reveals a very particular moment when the models auditioning during a casting session are still "raw material". Not yet made up or dressed, bathed in harsh lighting, they face the camera, unadorned, in their own underwear. This series emphasizes the commodification of the human body. Already, the personalities of the individuals have faded – they all look like one another. Their bodies are in a fixed pose, waiting for the moment when 'life' or rather, a mockery of life will give them an illusory existence during the space of one cleverly staged photograph. Who are these young women? Market forces do not care. And what about us? Are we still able to tell truth from falsehood, to escape from the marketing strategies used in advertising? These are the questions that the photographer puts to us in this series, which is neutral only in appearance.

From here on, the act of photographing became a head-on exercise where lighting revealed the reality of the subject in an exaggeratedly crude way. The work "Paride", a magnificent photograph showing a naked man on his bed in the foetal position, perfectly illustrates this. Topy's work on the nude was one of his longest wrought themes. His nudes do not in any way stem from a desire to reveal a certain crude, organic beauty but more the wish to show how these very bodies in their simplicity 'recount' and 'bear witness to' the deep humanity and personality of those who do not only inhabit them. They are that body, free of all social obligations and conventions.

In 1995, while he was in California he discovered the work of Nan Goldin at the San Francisco Museum of modern art. Goldin shot the story of her life, and beyond that, the story of an underground, marginal world. That such a work could be shown in a

museum was a revelation to Topy, as well as the work itself.

Paolo Topy Rossetto's strategy became clearer and more efficient. Like Nan Goldin, he exposed the ordinariness of a life, but contrary to her, he wanted to transform every one of his subjects into a 'celebrity', to get them into a museum or rather a very personal hall of fame.

From then on, in contrast to the high-profile subjects he had photographed before, aiming to reveal them in their truest reality, he started to photograph ordinary people whom he aimed to turn into celebrities through the vector of his work, revealing their 'handicap' or in other words their profound humanity. To him, these people were 'stars', their stardom an incongruous result of their anonymity and 'ordinary' life. He wanted to 'celebrate' them.

His work then revolved around the idea of a certain ordinariness with which he approached all aspects of the creative process. Thereafter he paid tribute to the 'ordinary'.

His work at the time was exemplary of these principles, like for example "Eufrasia" or the series "Hope".

The first series is part of a project focusing on the world of disability. Imperceptibly, the image shifts, showing us a fellow creature, not physically or mentally challenged, but someone from a dream or fantasy world. The handicap is no longer perceived as such but rather as a strangeness that is hard to define. The person's difference takes on a magical, fairy-tale quality and is a source of fascination or attraction – the fascination and attraction that we have naturally, as a child, for imaginary worlds and the characters in them; for the 'other'.

The latter is a series of portraits where each subject was asked to close their eyes and make a wish. We ourselves are invited to make a wish, but also to look at others in a different way,

particularly those we encounter in our daily lives and to whom we pay little attention. Here it is the caretaker of a building. For Paolo Topy Rossetto it is precisely this change in the way we look at people and pay attention to others and to the ordinary aspects of life that can lead to the hope of a better condition for all.

His work is centred, among other things, around the treatment of colour; raw colour, rawer than actual reality so that one has "the impression one can touch them" as he likes to say. This type of colour has become mainstream since the 1950s and 60s and is the kind found on family photographs – these 'souvenir' photographs, taken during life's happy moments are nothing special from an artistic perspective, and it was precisely this 'nothing special' that interested him.

It became the object of all his attention. He attempted to create a 'method' that would make us forget the actual photographer and that stemmed directly from the act of photographing itself. Paolo Topy does not actually call himself a 'photographer'. He simply uses photography as a means to an end he wishes to attain.

In 2002, when he was commissioned to shoot models wearing the creations of fashion designers in a hotel, instead, he asked a caretaker and a chambermaid to hold them with outstretched arms and display them. These photos, as much for their extraordinary staging as for the crude *modus operandi* were obviously not to the liking of the client, an important magazine, that astonishingly published them all the same.

In 2004, he left for Brazil to work on new projects, and then for New York in 2006.

In 2008 came the irrevocable separation – a separation long begun was now complete.

It was at this time that he created "America close-up", a series of pictures taken during the American elections when ordinary people, those that make

up "the people" appear to be thinking as they contemplate Jasper Johns' *Flag* at MoMA, New York, thinking about the role of the elections in a modern democracy.

That same year, with "Stormy Time" he showed the apparent banality of a conventional pose and a "special moment": that of a young couple lending themselves to the tradition of immortalising a "happy" day in their life. This is a wedding photo where he juxtaposes the ordinariness of every day life and the strategies implemented in this kind of picture. Wedding photography is a genre in its own right whose rigid stereotypes have long been governed by social and religious conventions. Most of the time it is a hackneyed mixture of cheap, outdated, formal or ceremonial costume worn for the occasion, conjuring up the splendid images of court or bourgeois painting, which have entered the collective consciousness as an obligatory and rather accessible part of the proceedings. Despite the clever strategies implemented to perfect this small masterpiece of hypocrisy, this "moment" of happiness is never really light-hearted and carefree. The dreams and very illusions of the protagonists are already under threat from the imminent storm. These storms of life that sweep everything away, starting with the reality of married life, so mundane and ordinary, beset by the economic and political context of the times in which we live. In the end, the clothing conventions of the institution of marriage are more evocative of this discrepancy between the highly orchestrated illusionary fantasy and the uncomfortable prospect of a future strewn with obstacles and difficulties, than of a happiness within arm's reach. This fleeting moment captured by the photographer is of a different kind. It reveals another reality.

Currently he lives and works in Nice.

There he has completed the triptych "End" composed of three portraits of homeless men and "Exotica". With the title "Exotica" Paolo Topy refers to the

eponymous style of music named after an album by Martin Denny in 1957. In the US at the end of World War II, together with Les Baxter, Denny took inspiration from Hawaiian, Caribbean and Polynesian rhythms and combined them with jazz melodies. This exotic music that Paolo Topy recalls, invites us on a journey; a journey made possible by a simple leaf-patterned curtain, purchased in the Barbès district of Paris. This foliage is a thinly disguised reference to Matisse's cut-outs and his 'Jazz' collection. On a more simple level, Topy's 'Exotica' with its numerous references, conjures the exoticism of a bazaar—a little cheap, but colourful—where you can be transported to a far off and vibrant land, daydreaming, without ever travelling physically and at very low cost, thanks to the popularisation of taste and our consumer society. Here, this exoticism is accompanied by the notion of the 'noble savage'. A silhouette stands out through the curtain; its 'blackness' has of course been invented by the western world, justified for too long by politics and the excesses of colonialism. It is deliberately out of focus and shrouded in mystery. Is it real or simply an illusion created by the back-lighting? This uncertainty produces an immediate shift in the picture. This is also the 'blackness' of white jazz musicians like Martin Denny, or of European and American painters and sculptors who slip behind the curtain, turning their backs on racial stereotypes and established aesthetic ideals. Whatever their means of expression, they too have been 'noble savages' that have each in their own particular way helped to break down prejudices and contributed to the creation of a different relationship with others, with art and how we think about it. Paolo Topy invites us to embrace our own 'blackness' and to become 'noble savages' ourselves, to slip behind the curtain.

Through his career and the images printed here, we can clearly see that Paolo Topy Rossetto's approach warrants an invitation to exhibit his work at Madoura, a place of art, history and creation.

L'artiste et le commissaire de l'exposition tiennent à remercier tout particulièrement :

Monsieur Jean Leonetti, président de la Communauté d'Agglomération de Sophia Antipolis
Madame Michelle Salucki, maire de Vallauris Golfe-Juan et vice-présidente du conseil départemental des Alpes-Maritimes

Madame Laura Cocco
Monsieur Diego Locatelli
Monsieur Roberto Zabini

—

Ce catalogue a été publié dans le cadre de l'exposition

Everyday / Paolo Topy Rossetto

Du 4 avril au 19 juin 2015

A Madoura, lieu d'art, d'histoire et de création - Vallauris

Commissariat : Yves Peltier

Textes : Yves Peltier

Crédits photo : Paolo Topy Rossetto

Conception du catalogue : Corinne Carles / Ville de Vallauris Golfe-Juan

Traduction : Kathie Berger

Impression : Perfecta - Villeneuve-Loubet / Mars 2015

Copyright : Madoura, lieu d'art, d'histoire et de création / Ville de Vallauris Golfe-Juan / Mars 2015

Chaque oeuvre présentée fait l'objet d'un tirage à trois exemplaires numérotés de 1 à 3, auxquels s'ajoutent un exemplaire d'artiste et un exemplaire d'éditeur.

Madoura, lieu d'art, d'histoire et de création



Paolo Topy Rossetto
info@topypaolo.com
www.topypaolo.com