**5 mars 2018**

**TEXTE CORPUS / CATALOGUE**

**Le titre donné à cette exposition, *Corpus*, traduction latine du mot corps, est une référence anatomique on ne peut plus explicite. Les œuvres de Paolo Topy, réunies à la Area35ArtGallery pour cet évènement, l’ont été pour ce qu’elles disent du rapport étonnant qu’entretient l’artiste avec le corps humain. Tour à tour, représentation et non-représentation de ce dernier révèlent beaucoup de sa démarche, de ses recherches, des propositions qu’il fait et, bien entendu, du sens qu’il donne à ce véhicule si particulier et si obsédant.**

**Cet ensemble, ce *corpus* donc, est constitué d’œuvres réalisées entre 2012 et 2018. Elles sont autant d’éléments d’une réflexion proposée par le commissaire de ce projet invité par Giacomo Marco Valerio et Florence Santini : Yves Peltier, critique d’art français et directeur de Madoura, lieu d’art, d’histoire et de création à Vallauris, France.**

**C’est l’occasion d’un dialogue avec un artiste rare et, par son entremise, d’une pérégrination qui nous mène à une expérience étonnante : celle d’une rencontre avec l’autre, cet inconnu dont le corps, cette trop grande et trop encombrante évidence, fait le plus souvent obstacle.**

**La visite de cette exposition donne l’opportunité de porter le regard sur ce rapport permanent et, il faut le dire troublant, que l’art, et tout particulièrement l’art occidental, entretient depuis toujours avec ce corps qu’il participe à révéler et à questionner.**

Dans un premier temps,la représentation du corps dans l’art est symbolique, de l’ordre du sacré. Puis, elle devient plus descriptive. Elle permet à l’homme d’affirmer sa propre conscience « d’être » et sa position dans le monde au travers de l’expérience qu’il en a, le corps étant l’objet par lequel se vit cette expérience. Dans l’Antiquité gréco-romaine, l’homme entend devenir la mesure du monde : réalisme et recherche des proportions parfaites dans la création artistique disent cette rivalité avec la nature et la place qu’il tient à occuper dorénavant. Plus tard, le christianisme usera largement de la représentation du corps dans une attitude ambivalente, entre mépris et glorification. Son idéalisation à la renaissance témoigne de la recherche d’une image sociale idéale, d’une société qui intègrerais tous les individus. Il est à noter que toutes les formes de pouvoirs en ont, elles aussi, largement abusé dans les limites de codes très stéréotypés. Puis, les relations entre les différents courants de pensées, les réflexions philosophiques et l’art vont permettre d’envisager d’autres représentations du corps. Finalement, l’art a surtout permis de matérialiser les discours sur le corps qu’ils soient magiques, religieux, politiques ou philosophiques et de les articuler entre eux. C’est une forme de vulgarisation de l’expérience du corps qu’il propose au travers de représentations de ces discours qui, ainsi, ont pu devenir accessibles à tous.

Techniquement, l’art a tenté de rendre compte de la vision objective et mécaniste - physico-chimique dirons-nous - que l’on avait du corps en tant qu’objet au fur et à mesure des avancées des connaissances scientifiques et tout particulièrement anatomiques. Cependant, il a toujours existé un espace entre la réalité du corps et son image figurée. C’est là, dans ce décalage à explorer, que l’artiste agit pour nous permettre d’accéder à d’autres mondes de l’ordre du sensible. Son action est également physique. Dans le processus d’émergence de l’art lui-même, le corps de ce dernier est à l’œuvre. Celui du regardant, du spectateur est tout aussi incontournable. Le regardant est, en effet, interpelé. Il se positionne intellectuellement et physiquement par rapport à la proposition qui lui est faite. Au-delà du ou des corps représentés, il y en a une multitude. Comme nous pouvons le voir, il est donc difficile voire impossible d’échapper au corps dans l’art. Il est même possible d’affirmer qu’il n’y a pas d'art sans corps.

Le travail de Paolo Topy s’inscrit dans un continuum historique. Ses propositions ne font pas table rase du passé qui est, si nécessaire, intégré dans le processus de création au travers de références plus ou moins explicites. Elles vont de l’Antiquité jusqu’aux avant-gardes de la modernité et de la contemporanéité. Ce continuum est aussi très personnel. Sa relation permanente au corps comme sujet y est pour beaucoup. Elle a commencé très tôt et les œuvres de cette exposition auraient d’ailleurs pu être complétées par des travaux plus anciens, très emblématiques comme par exemple *Paride*, un travail datant de 1998, l’occasion pour Paolo Topy d’expliquer ses recherchessur le nu*: … un de mes parcours les plus longs. Ces nus ne relèvent pas, de ma part, d’une quelconque volonté de révéler une certaine forme de beauté crue, 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 toutes obligations et conventions sociale...*

Paolo Topy ne se contente pas de mettre en avant l’humanité de ses sujets par l’entremise de cette mise à nu de leur corps. Il questionne ce corps et, ce faisant, le place au cœur des réflexions qu’il nous propose sur le monde qui est le nôtre et sur les relations que nous entretenons avec ce dernier mais aussi avec l’autre avec qui nous le partageons. Il extrait le corps - ce secret de chacun pour citer Marcel Proust -, de l’expérience intime que nous en avons.

C’est le cas avec *Casting,* en 2000, un ensemble de douze photographies où les modèles d’un casting 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 de ces jeunes femmes s’efface. Elles se ressemblent toutes. 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 Paolo Topy nous invite à nous poser avec cet ensemble où la neutralité n’est, évidemment, qu’apparente.

Alors qu’avant ce type de travaux il avait fait l’expérience de photographier des personnages très médiatisés dont il avait cherché à dévoiler la réalité par la mise à nu de leur corps, il se met bientôt à ne photographier que des anonymes. Son objectif est, par le truchement de son travail, d’en faire des célébrités tout en révélant leur « handicap » c’est-à-dire leur profonde humanité. Le corps tient une place prépondérante dans cette stratégie. Ce sont, pour lui, des « stars ». Cette starification conséquence inattendue de leur anonymat et de leur vie « ordinaire » est, en fait, pour l’artiste, une « célébration ».

Les productions de cette période sont très révélatrices de ce principe comme, par exemple, la série de plus de cent œuvres *Staring flowers* mais aussi *Eufrasia, Pet, Giuseppe* ou bien encore la série *Hope*.

Avec la série *Staring Flowers,* en 2003, les imperfections des corps, les blessures et autres stigmates de la vie sont magnifiés par la présence de fleurs. Elles signalent et révèlent l’étonnante beauté de ces imperfections et permettent une catharsis sublimée par leur présence fragile et éphémère. Le corps meurtri ou simplement imparfait témoigne, du coup et avec une certaine poésie, des aléas de ce parcours parfois difficile qu’est la vie. Ce parcours est souvent semé́ de difficultés, de souffrances qui finissent par devenir des composantes essentielles de ce que nous sommes : des êtres humains fragiles au destin précaire, incertain. Chaque œuvre de cette série ne montre qu’une partie d’un corps. Cette fragmentation dit l’anonymat de la souffrance, de la douleur.

*Euphrasia* est extraite d’un ensemble d’œuvres réalisées en 2004 en contact avec le monde du handicap. Imperceptiblement, s’opère un glissement dans cette image qui nous montre un être au corps comme disloqué, discordant. Nous sommes interpelés, surpris. Nous nous sentons provoqué par l’artiste. C’est un fait, il cherche à provoquer, en nous, une réaction. L’apparence de ce personnage ne correspond pas aux normes d’une société humaine éprise de perfection. La disharmonie qui se dégage du corps représenté dans cette œuvre est la conséquence de cet hyperréalisme propre à la photographie. Le sujet est représenté tel quel sans détours ni manipulations. Paolo Topy bouscule notre conception archaïque du beau, traditionnellement attaché à la représentation du corps. Selon ces critères, cette femme serait laide. Ce serait un monstre. Pourtant, il se dégage de cette image une beauté singulière. Son attitude, les bras levés simulant une danse ou un envol, sa robe de petite fille au petit col blanc faisant écho avec délicatesse à ses mi-bas, prennent ces normes à contre-pied par la poésie qu’ils génèrent. L’intrusion de cette poésie fait que le handicap de cette personne n’est plus perçu comme tel mais plutôt comme une étrangeté difficile à caractériser. Notre perception est perturbée et n’est plus corrompue. La différence devient le « merveilleux », source de fascination, d’attraction ; cette fascination et cette attraction que l’on ressent spontanément dans l’enfance pour les mondes imaginaires et les personnages parfois étranges qui les peuplent. Cette fragilité nous touche et « provoque » en nous une réaction aussi inattendue que positive.

Au-delà de l’atmosphère caustique de la série *Pet,* réalisée en 2004 et constituée de portraits où se mêlent animaux de tous poils même synthétiques et leurs maîtres, se pose la question du statut ambigu de cette drôle de machine qu’est le corps humain. Il est régi par des mécanismes identiques à ceux des animaux. En ce sens, nous appartenons bien au même règne animal. Pourtant, siège de la pensée, de la raison, de l’intelligence et de la volonté, il est le signe extérieur de notre humanité. Le corps est *« une machine qui se remue de soi-même »*, nous dit Descartes dans la lettre au Marquis de Newcastle du 23 novembre 1646. Une humanité qui n’empêche pas une certaine forme de déraison dans la relation que nous entretenons avec nos compagnons à quatre pattes. L’homme transforme, humanise son environnement. L’animal, lui, s’y adapte. Cette humanisation de notre environnement et des êtres qui le peuplent confine à une « petite folie » qui n’est pas nouvelle depuis qu’Henri III les a introduits à sa cour. Dans cette série, cette folie est clairement assumée et affichée. Il s’y mêle une tendresse à laquelle l’animal s’adapte avec facilité. Assumer sa folie en toute liberté, est, dans ce cas précis, peut-être bien la meilleure façon de s’épanouir, d’être heureux et serein ou en tout cas de sembler l’être par défaut de ce lien tant physique que moral qui nous manque souvent avec nos semblables.

En 2005, *Giuseppe*, donne à voir un homme nu, posant devant des façades froides et anonymes d’immeubles fermant l’espace derrière lui. Ce travail pose la question de la relation du corps à l’architecture et de la place de l’humain dans les grands ensembles urbains. L’hermétisme des façades semble faire résistance au corps alors que l’architecture est censée être le prolongement de celui-ci. C’est cette impression de résistance qui donne plus de réalité au corps de cet homme situé au premier plan. Construits par l’homme et pour lui, ces immeubles n’en demeurent pas moins le témoignage de nos errements. Le lien évident entre corps et architecture semble rompu. Figés, froids, leur vue efface toute impression de vie. Cette dernière crie son existence au travers du corps d’un homme vieilli et fatigué par un environnement à la limite de l’hostilité. Le corps apparait, même fragilisé, comme le refuge, l’habitat idéal d’un soi acceptant la modestie de sa condition d’être humain. Si le corps est, par nature, un objet problématique dans le sens qu’il pose question, il n’en reste pas moins une réalité qui nous accompagne fidèlement depuis toujours. Il est notre habitat naturel à l’image du coquillage pour le mollusque. C’est ce que semble nous dire, ici, Paolo Topy en écho aux propos de Francis Ponge dans ses *Notes pour un coquillage* tiré de son ouvrage Le parti pris des choses paru en 1942 : *Je souhaiterais que l’homme, au lieu de ces énormes monuments qui ne témoignent que de la disproportion grotesque de son imagination (…) mette son soin à se créer (…) une demeure pas beaucoup plus grosse que son corps, que toutes ses imaginations, ses raisons soient là comprises, qu’il emploie son génie à l’ajustement, non à la disproportion, — ou, tout au moins, que le génie se reconnaisse les bornes du corps qui le supporte**...*

Dans la série *Hope* de 2006, chaque protagoniste a été invité à fermer les yeux. Nous sommes nous-mêmes amenés à faire un vœu, à espérer mais aussi à regarder différemment les autres, particulièrement ceux et celles que nous croisons au quotidien et auxquels nous ne prêtons pas toujours attention. Il peut s’agir, par exemple, d’une concierge d’immeuble. C’est justement ce changement de regard et cette attention portée aux autres qui peut permettre l’espoir d’une autre condition pour tous. Notre corps, au travers d’un geste symbolique, est sollicité. Il est aussi le lieu de notre pensée qui dirige nos actions. L’artiste s’engage et nous amène à le faire nous aussi. Le corps devient mental. La beauté des protagonistes ne réside pas dans leur individualité mais dans leur appartenance à une structure plus large : un autre corps que celui des individus le composant, un système d’interactions, un réseau d’échange traversé par un même projet et un même idéal.

*Exotica*, œuvre de 2014, marque une étape importante dans la démarche de Paolo Topy. Il tente pour la première fois d’évacuer la représentation du corps en introduisant le doute sur sa réalité. Cette silhouette est-elle un motif imprimé sur le tissu, l’ombre projetée par un sujet placé derrière en contre-jour ou bien celle de celui qui regarde l’œuvre ? L’espace, créé par ce questionnement, devient le lieu d’une expérience. Nous doutons de la perception que nous avons du sujet représenté par cette silhouette. L’espace est augmenté. La limite entre intérieur et extérieur devient confuse. L’espace devient complexe. Il inclut l’éventuel sujet placé derrière le rideau et le regardant qui se fond dans ce décor. Cette image devient le lieu de la projection du corps : celle du sujet placé au-delà et celle de notre propre corps qui s’efface et devient seulement perceptible par projection. Nous ne savons pas où commence cette ombre et où commence la toile imprimée. Ombre et motifs de feuillages s’interpénètrent. Nous ne savons plus qui est qui et où. Dans cette confusion, cette instabilité organisée de notre pensée et de nos perceptions, nous devenons l’autre. L’effondrement de nos certitudes permet l’expression inattendue de notre humanité.

Paolo Topy utilise le médium photographique, certes, mais échappe à la photographie en tant que genre. Chacune de ses œuvres est le résultat d’une réflexion qui aboutit en premier lieu à une construction mentale que l’acte photographique vient révéler, donner à voir. Ce dernier, réduit au maximum, témoigne d’une réalité que l’artiste refuse généralement de perturber par quelque effet de style que ce soit. L’œuvre est, pour lui, le sujet photographié ainsi que l’expérience et le discours qu’il organise autour de ce dernier et non la performance technique.

L’œuvre avec laquelle s’ouvre cette exposition, illustre cette manière d’opérer. Elle nous donne à voir un triptyque monumental malicieusement intitulé *Les Mégères*. Trois bustes antiques sont photographiés de manière frontale, froide et directe, crue pourrions-nous dire, à la manière d’un inventaire comme on les pratique dans les musées. Paolo Topy met en abîme la relation que nous entretenons avec la pensée et le regard porté par l’autre – ici, celui qui a disparu, l’homme de l’Antiquité – sur l’anatomie humaine et sa manière de la représenter. Dans l’Antiquité, par souci d’idéalisation, tout ou partie des corps était soumise à des règles strictes de proportions : la recherche de la perfection était de mise. Ces trois mégères n’échappent pas à la règle, même s’il s’agit de véritables portraits où les caractères se devinent aisément. Ici, Paolo Topy fait œuvre en révélant également l’inattendu, c’est-à-dire l’expression de la vie, de l’humain qui, dans un système de représentation très codé, a réussi à s’exprimer malgré tout, à traverser le temps et à dévoiler des caractères propres à la vie populaire de l’Antiquité comme à celle de l’Italie contemporaine.

Plus loin, avec *Theater*, nous sommes invités à réfléchir à l’instrumentalisation qui peut être faite de la représentation du corps. Pendant longtemps, sous l’effet de la pensée chrétienne, depuis le Moyen Âge jusqu’au retour du classicisme, le corps n’est pas représenté pour être admiré, contemplé mais pour faire naître chez le « spectateur » un sentiment de compassion. Car il s’agit bien d’un spectacle qui est joué ici : l’image produite par le sculpteur, un Christ mort, est organisée, orchestrée, théâtralisée. La carnation blafarde du corps, sa posture qui est celle de l’abandon face à la mort, la présence des stigmates de la passion jusqu’aux tentures qui rappellent des rideaux de théâtre, tout dit l’organisation et la manipulation des sentiments du regardant par les commanditaires d’une telle œuvre. Paolo Topy va jusqu’au bout de sa logique et de sa stratégie. Il donne à sa proposition l’aspect d’une simple « photo », d’un cliché comme pourrait le faire n’importe quel touriste passant dans le lieu où est exposée cette sculpture. Ici, il fait « œuvre » par la lecture et la déconstruction critique d’un phénomène et par l’intention affichée de partager sa réflexion qui, dans ce cas, prend l’allure d’une critique certes acerbe mais amusée. Techniquement, il use d’une neutralité totale, en réduisant l’acte photographique à sa plus simple expression. Il laisse ainsi à celui qui regarde sa proposition, au contraire du programme sous-jacent à cette sculpture, la possibilité d’ouvrir les yeux sur une évidence qui a valeur, aujourd’hui, de réalité historique. Débarrassée de toute filouterie, l’image dans l’image gagne une clarté qui est celle de la pureté naïve de ces générations qui sont venues se recueillir devant elle. Une autre occasion de rencontrer l’autre.

*Cerise de printemps* marque un temps particulier dans le parcours de l’exposition. Sa position centrale, derrière des rideaux, est à ce titre explicite. Elle est une allusion au célèbre tableau *L'Origine du monde* de Gustave Courbet et à son premier propriétaire, le diplomate turco-égyptien Khalil-Bey (1831-1879), figure flamboyante du Tout-Paris des années 1860 qui avait rassemblé une singulière collection dédiée à la célébration du corps féminin. Ici, avec *Cerise de printemps*, point de sublime, nulle érotomanie. Le sexe est délicatement soustrait à notre regard par une culotte achetée en grande surface. L’impudeur viendrait plutôt de ce que Paolo Topy déplace le sentiment de gêne par la célébration d’une réalité sociale. Il s’agit du corps d’une personne de couleur, d’une mère dont l’embonpoint et les vergetures disent la vie difficile de ces femmes aux revenus modestes qui, aujourd’hui, doivent mener de front et souvent seules, travail et éducation des enfants. Le corps, ici, est assumé sans hypocrisie et fausse pudeur. Il a valeur d’affirmation voire de revendication.

Dans la suite de l’exposition, les œuvres, à l’exception d’une d’entre elles, ont comme point commun l’absence de représentation du corps. Il est simplement évoqué, suggéré comme dans *Workers*, une suite réalisée avec des gants industriels en caoutchouc où, dans un jeu inhabituel pour lui, Paolo Topy a organisé le sujet présenté et photographié. Ce geste iconoclaste évoque les mouvements modernes qui ont, tour à tour, pendant tout le XXème siècle, déconstruit, fragmenté, déformé, en somme manipulé la représentation du corps. Bien qu’absent, il est malgré tout très présent par sa seule évocation : les gants ont pour but de le protéger dans un environnement à risque. Un autre corps fait irruption de manière étonnante dans cette série. C’est celui de l’artiste qui intervient sur ces gants par le geste qui organise le sujet photographié. Ce geste, intervention physique de l’artiste, fait écho à la pensée, à l’organisation mentale précédant systématiquement l’acte photographique agissant comme simple révélateur.

Plus loin, c’est la vision d’un coton tige, *Cotton bud,* tiré de la série *Everyday,* qui convoque l’image du corps d’une manière assez surprenante. L’objet, par le fait même d’avoir été choisi par Paolo Topy, par la manière dont il est présenté sur fond blanc - évocation du concept de white cube -, par son surdimensionnement et par le discours tenu par l’artiste, devient œuvre, ici une quasi sculpture. Il s’agit d’une allusion aux ready-made de Marcel Duchamp et aux néo-réalistes. L’image de ce « fragment du quotidien » est fascinante : elle convoque cette ambiguïté caractéristique de la relation que nous entretenons avec le corps, y compris avec notre propre corps : une relation fascinante par sa complexité qui se situe entre fascination et répulsion, dégout alors même qu’il peut être source de plaisir.

Dans *Dress*, l’image du corps devient fantôme. Il s’agit d’un vêtement présenté ou plutôt mis en scène dans la vitrine d’un grand couturier, dans un environnement figé, froid et calculé, volontairement dramatisé par l’artiste. Cette œuvre dit les stratégies mercantiles autour du corps, au travers de ce qui a pour fonction première de le protéger : le vêtement. Enjeu d’un marché, le corps devient support d’intérêts colossaux, un objet abstrait sans individualité à l’image du portant qui, sur cette image, disparaît en partie dans l’ombre.

A ce corps, avec humour et beaucoup de sensibilité, Paolo Topy dit *Goodbye* dans une série éponyme réalisée dans un centre d’accueil pour migrants. Ces vêtements, accrochés à des patères ou posés sur un ventilateur pour sécher, nous disent la fragilité, la précarité de ces êtres humains que beaucoup souhaiteraient voir partir et disparaître. Le corps, c’est aussi celui de l’autre avec qui nous entretenons, souvent, des relations contradictoires, conflictuelles et compliquées. Cette relation passe obligatoirement par notre propre corps qui, en soit - comme le même, soi - est source d’interrogations permanentes et même d’ignorance. Comment appréhender l’autre, le reconnaitre dans son existence lorsque l’on ignore tout ou presque de soi-même ?

Avec *Soap opera*, Paolo Topy nous invite à réfléchir sur les rapports compliqués voire tumultueux qu’entretiennent les hommes et les femmes. Les « Soap opera », feuilletons radiodiffusés ou télévisés produits à l’origine par des fabricants de savon, sont l’image même de ces relations qui confinent très souvent au conflit. Amour, haine, rivalité et jalousie en sont généralement les ingrédients de base dans le cadre de relations au modèle, il faut bien l’avouer, lourdement archaïque., genré. Par un astucieux glissement teinté d’ironie, il nous rappelle les violences domestiques, verbales ou physiques, auxquelles peu de foyers échappent et ou les corps deviennent de véritables armes par destination ou, a contrario, les cibles de cette violence. La douche est ici le lieu du refuge : le lieu commun aux deux sexes, d’une hygiène aussi physique que mentale. Hommes et femmes y prennent soin de leur corps, parfois blessé. Ils peuvent même s’y retrouver dans un moment d’oubli des luttes et des archétypes sociétaux. Cette mixité salutaire et égalitaire est sous-entendue dans cette œuvre silencieuse et poétique où les allusions aux deux sexes se mêlent par objets interposés pour former une image hybride, ludique, très suggestive, délicieusement sexuée dirons-nous.

*Beach* est un triptyque composé de trois images de bodybuildeurs imprimées sur des serviettes de plage. Le corps y est, en apparence, représenté et même de manière exacerbée. L’image est augmentée avec outrance par son aspect caricatural conduisant au grotesque. Il y a tromperie sur la marchandise. Peut-on encore parler de corps ? Anatomiquement, la réponse est oui. Intellectuellement, moralement et humainement parlant, c’est beaucoup moins certain. La question, en tout cas, mérite d’être posée. L’image, par ses excès, sa violence, tue la représentation qu’elle entend donner du corps. Il y a comme une forme de falsification. Ces « corps » caricaturés s’apparentent plus à des morceaux de viande qui disent les dérives d’un genre humain traversé par le désir et son corollaire d’obsessions, un genre humain cannibalisé par ses appétits sexuels pour un objet devenu un véritable produit de consommation. Ces serviettes, achetées dans des boutiques à proximité de plages, permettront, malgré, tout au corps de personnes ordinaires - un corps où le naturel et même un certain laisser-aller a toute sa place - de s’étaler de manière décomplexée sous le soleil et ainsi de recouvrir cette lubie de la perfection et du jeunisme, de s’asseoir sur l’excès, véritable torture physique pour quelques-uns, souffrance morale pour la majorité.

Une œuvre émerge et se différencie de cet ensemble où la non représentation du corps domine. Il s’agit de *Mohamed*: le portrait, en apparence banal, si tranquille, empreint d’une grande et tendre douceur, d’un sans domicile fixe et, au travers lui, d’une humanité bafouée. Le sujet nous montre du doigt un petit tatouage sur son avant-bras. Ce geste s’inscrit dans une longue tradition en faisant référence à l’incrédulité de Saint-Thomas. Il nous invite à une intimité partagée spontanément, dans l’instant, mais aussi à ne pas être dupes. Cette image est bien une réalité d’aujourd’hui. Le corps, ici, exprime puissamment l'expérience vécue par cet homme mais aussi par l’artiste qui l’a rencontré et accompagné : une expérience que ce dernier a la volonté de partager avec nous. Il s’agit d’une représentation désenchantée du corps qui dit la souffrance, l’humanité du sujet. Ce portrait révèle un corps fragile, malmené par la vie, un corps qui apparaît soudain comme une évidence parce qu’il dit l’autre, parce qu’il « est » l’autre. L’autre après, après que nous l’avons accepté dans l’idée que nous nous faisons de l’humanité, de notre propre humanité. Paolo Topy, au travers de cette image, élargit le sens de la représentation à un phénomène plus global : celui de la précarité et de l’exclusion. Il nous prend à témoin d’un problème - une réalité sociale dramatique - que nous ne pouvons regarder avec incrédulité ou ignorer et qui doit éveiller chez le citoyen que nous sommes, non pas de la compassion mais de la conscience politique. C’est-à-dire, la volonté d’agir ensemble au travers de la mise en place d’une réponse commune aux défis qui se présentent à nous en tant que société humaine.

Chacune des œuvres de Paolo Topy présentées dans cette exposition participe à dévoiler quelque chose du corps et à dissiper une part de son mystère. La représentation que l’artiste en fait est empreinte d’une forte dualité. Il y a son évocation comme objet par le procédé plastique qu’est le médium photographique, une évocation qui agit forcément -en tant que description du monde visible – comme un piège que Paolo Topy nous invite à dépasser. Nous avons aussi son évocation -en tant que procédé faisant apparaitre à l’esprit par le moyen du langage propre à l’artiste – comme sujet. Face à cette dualité qui génère une difficulté voire une impossibilité à nous représenter le corps, à en avoir une vision complète, claire et définie, il va jusqu’à tenter l’expérience d’en escamoter l’image de ses œuvres pour nous éclairer, pour nous faire accéder à des mondes autres de l’ordre du sensible. Ce corps qui nous échappe est révélateur de la relation que nous entretenons avec le même, c’est-à-dire nous mais aussi avec l’autre car dans cette quête de soi-même émerge immanquablement cette question de l’autre – sujet majeur pour Paolo Topy – qu’il propose non pas de résoudre mais tout au moins de reformuler avec ces mots et ce langage qui n’appartiennent qu’à lui.

En lien avec la complexité d’un monde qui va au-delà des limites de son propre corps, de son environnement immédiat, son art retentit puissamment en nous parce que lié à ce monde dont nous faisons partie et dont il est le produit.

Cette exposition est une invitation à prendre conscience de la nécessité de dépasser les limites, à franchir les obstacles, à découvrir l’autre en devenant actif, en usant de toutes les possibilités que nous offre notre propre corps. C’est au travers de ce dernier que nous pouvons en faire l’expérience, en acceptant de voir, d’écouter, de dialoguer mais aussi et surtout de ressentir différemment. En appréhendant et en pensant le corps d’une autre manière nous serons alors à même de penser l’autre différemment et de donner du sens au rapport que nous entretenons avec le monde. Un monde qui reste encore sujet à la folie des hommes. *De l’homme à l’homme vrai* *le chemin passe par l’homme fou* nous dit Michel Foucault dans son Histoire de la folie à l’âge classique. Ce sont nos folies, causes des disfonctionnements du monde, auxquelles Paolo Topy nous invite à réfléchir de manière à nous donner les moyens non pas d’inventer un monde nouveau mais plutôt de redéfinir notre relation à un monde qu’il nous exhorte à réenchanter. **Yves Peltier**