

## **Entre camouflage et parade, la possibilité d'un beau.**

**Texte de Jean-Marie de Sauverzac, artiste et rédacteur artistique, sur l'exposition de Gyan Panchal *Qui n'est pas tourné vers nous*, du 21 septembre au 23 novembre 2014 à la Maison des arts Georges Pompidou.**

Enfants, nous aimions jouer avec la peur. Interroger sa vulnérabilité était matière à s'épaissir la peau. Il faut se remémorer nos subterfuges pour voir, à l'insu de nos parents, un film épouvantable ou parcourir la nuit, à des heures indues, le territoire des morts et des esprits : maisons désertes et grinçantes, caves suant le salpêtre, greniers pourris d'araignées... Faire le noir et ne suivre qu'un maigre faisceau lumineux, visiter les cimetières le soir, participaient de notre désir à maîtriser notre environnement pour mieux s'y fondre dorénavant. Par ces effrois recherchés, nous cultivions le sens de nos perceptions. Avec l'âge et le raisonnement, qu'avons-nous conservé de cette faculté à nous construire sur l'introspection de nos angoisses ?

Elle faisait le pendant à nos capacités d'émerveillement, autre culture, que la maturité sexuelle achevait d'amplifier pour faire de nous des êtres de séduction. Le beau de la parade devenait le pendant du beau du camouflage. Mais, au centre de ces intentions épidermiques, ne faut-il pas chercher par se percevoir, promené dans des mondes étranges, une possibilité d'évolution ?

Lorsque l'on pénètre dans la première salle de la Maison des arts Georges Pompidou à Cajarc, pour y voir un travail de Gyan Panchal, on peut être pris d'une sorte d'effroi qui nous laisse penser qu'il n'y a rien à retenir dans les quelques éléments dispersés dans la salle par l'artiste. Cette révolusion se double d'une attirance curieuse qui nous pousse à traverser la bolge infernale. Les objets sont anodins : une

rehausse de ruche Dadant éventrée voisinant son couvercle posé au sol, plus loin une barrière d'élevage en métal électro-zingué de la plus belle vulgarité et d'autres éléments, indéchiffrables à première vue, qui se révèlent être d'autres instruments d'élevage chahutés. En traversant cette salle, on se surprend à s'apercevoir qu'elle avait un sol anachronique : un dallage de petites terres cuites polygonales, matériau contendant au rythme sévère des lignes du white cube. Si, dans cette première captation, notre insatisfaction peut être à son comble, que dire de la seconde salle où l'artiste a déposé deux reliquats de ce qui semble être des matières de canalisations : un long rouleau de PVC déformé, ouvert par le temps peut-être, et deux tubes de matière noire fichés en vertical. La dernière salle, vaste, respire le vide. Les éléments exposés sont aussi disparates que dans les deux premiers espaces. Une tente d'affût, recouverte de sciure, exprime le poisson. Une verticale rouge composite rappelle la peinture abstraite, une sorte d'incongruité plastique dans un déballage conceptuel. Au fond, un kayak, tout du moins ce qu'il en reste, la carène, est posé à même le sol. La proue, ou peut-être est-ce la poupe, pointe en direction d'un résidu de résine polyuréthane. L'aggloméré est quillé contre le mur près d'un cul-de-sac de la salle, la mousse pouvant servir de ressort à un retour sur nos pas. Au mur, discrète, une plaque couverte d'une empreinte cireuse laisse entrevoir une forme de codage, sans savoir si l'impression est mécanique ou naturelle. Là aussi, le sol retient notre attention. Comment ne pas l'avoir remarqué lors des expositions précédentes ? L'artiste l'a fait recouvrir d'un voile de terre de Sienne brûlée. La lumière du jour finissant accentue les reprises merdeuses de lait de ciment, transcendant les forces de la matière. Chaque pièce a un titre en langue indo-européenne et une explication dans un fascicule disponible à l'entrée de l'exposition. Cette présentation appartient à ce que Jean-Marc Poinot appelle un récit autorisé (1). L'œuvre d'art contemporaine, depuis sa disparition en tant qu'objet d'art perçu dans une histoire figée, a le besoin du texte pour exister, mais ici, précision de Martine Michard, directrice du lieu, au final « rien de nécessaire ».

Une sorte d'inventaire à la Prévert ? Pas vraiment, plutôt une sorte d'écholalie oulipienne. Chaque objet trouve son prolongement dans celui qui le voisine. La forme poétique peut apparaître déconcertante. La déclinaison des œuvres de Gyan Panchal semble sortir du paysage de Cosmos, roman de Witold Gombrowitch. Notre perception est mise en basculement entre les objets, leur sens à être présents dans ce lieu et la lumière qui baigne d'une mécanique simple

les espaces. Gyan Panchal a modifié subtilement les dimensions de chaque salle, soit en obturant des baies vitrées, soit en pratiquant des jours. Les éclairages sont au minimum et savamment étudiés. L'ensemble donne à la présentation le goût de l'étrange. Gyan Panchal est dans la phénoménologie du percevoir. Partant de cela, n'est-il pas bon de se rappeler que ce que nous tenons pour vrai ou faux, en posant les certitudes contre les incertitudes et parce que nous ne possédons pas de solutions, est la meilleure façon d'alimenter nos déceptions ? Au contraire, s'orienter efficacement vers notre capacité à habiter des espaces effrayants, à l'instar du narrateur de Cosmos qui perçoit son environnement comme quelque chose d'instable — instabilité à laquelle il finira par contribuer — aide à amplifier nos perceptions.

Gyan Panchal vient de découvrir, après la ville, la campagne. Il nous donne à percevoir ses nouveaux environnements. Bon ! On est content pour lui, pourrions-nous rétorquer dans une forme de cynisme lapidaire. Seulement voilà : quelque chose de sa présentation va au-delà de l'expression d'un enchantement personnel. Non pas que sa vision fraîche de nos campagnes nous permettrait d'actualiser l'état de notre relation à notre milieu ; les campagnards sont aptes à percevoir les modifications subies par leur environnement. Ils ont su voir les plastiques et les ferrailles zinguo-aluminées, autant comme déchets d'obsolescence que comme mécaniques ingénieuses, envahir les corps de fermes. À l'opposé, ils savent aussi voir le cœur des villages se ripoliner à la méthode helvète, conséquence d'une supra organisation basée sur le modèle de l'unicité ; nos paysages sont à la dimension internationale des couteaux de l'épareuse et de la lame du tractopelle, à l'efficacité universelle des insecticides et des désherbants.

Non. Gyan Panchal, en disposant savamment ses objets sculptures dans les salles de la MAGP — chaque pièce est le résultat subtil d'un mariage de matières pouvant tout aussi bien être d'ordre naturel —, nous laisse percevoir la relation phénoménale qui se crée entre nous, l'objet et l'espace, et fait de ce champ d'expériences, un instant de lieu ouvert. N'est-ce pas là tout le propos de la sculpture ? Comment celle-ci peut-elle habiter un espace non pas pour l'encombrer mais pour l'ouvrir ? Parce que, reprenant Dominique le Buhan, parlant des Demeures d'Etienne Martin qui sont sculptures et espaces, nous sommes ici dans « le silence de la perception le plus intense ».

En cela, la proposition détonante de Gyan Panchal, en s'insinuant entre nos peurs et nos effrois d'un côté, notre désir d'être séduit ou séduisant de l'autre, excite nos perceptions enfantines vers des univers méconnus. Pour être plus humain ? Moins bête...

**Jean-Marie de Sauverzac, Octobre 2014**

(1) – « Ce que les énoncés performatifs, les récits autorisés et les énoncés théoriques ainsi que la prise en charge de la présentation investissent, ce sont des fonctions qui maintiennent la structure de l'œuvre quand celle-ci n'a pas de structure matérielle permanente » J-M. Poinso, Quand l'œuvre à lieu, Genève, Les Presses du réel, 2008, p.137.