



APPAREIL, APPAREIL, MAIS DIFFÉRENT

Il n'est pas anodin que le sampling ait été popularisé, massifié et industrialisé dans le courant des années 1990, au moment où la victoire autoproclamée du capitalisme sur son alternative semblait balayer toute perspective historique, entraînant dans la foulée une envahissante théorie de la fin de l'art.

Je crois pourtant que, quand le concept de sampling m'a frappé, dans les années 1990 je l'avoue, c'est à la lecture de la correspondance du peintre abstrait Wassili Kandinsky avec le compositeur atonal Arnold Schönberg, dans laquelle ce dernier qualifie son propre travail de « répétition-variation » au travers de la notion de *Grundgestalt*. Schönberg avance même que toute composition musicale, voire tout geste artistique, s'articule selon ce principe.

Ça peut paraître un peu défaitiste, mais l'apparition de la nostalgie et du ressac de formes anciennes paraît être aujourd'hui un motif récurrent de toute création. Une infinie répétition-variation.

Ou alors, peut-être y avait-il tant de matière à digérer dans les modernismes des avant-gardes du début du 20^e siècle que nous n'avons pas fini de les mâchonner, que nous les gardons en bouche, comme pour en faire perdurer le goût et en détailler douceurs et amertumes. Nous n'en avons pas fini avec le modernisme, et d'ailleurs le modernisme n'est pas fini. De nombreux jeunes artistes s'attachent à en prodiguer des relectures souvent critiques, et à le pousser jusqu'au bout, « jusqu'à faire pénétrer le réel dans son abstraction ».

Ainsi de Sophie Bonnet Pourpet qui, en introduisant ses œuvres-machines par des récits référentiels, semble écrire l'opéra d'un modernisme fantasmagorique, dont les persistances seraient à la fois signes, décors et traces.

Propices à l'anecdote, ces récits brassent les destins d'architectes, d'explorateurs et de penseurs, et les inféodent à la commande capricieuse de fortunes mondaines ou d'obscurs commanditaires.

A partir du lexique du modernisme, elle compose un vocabulaire formel dans lequel elle pioche pour réaliser des appareils à l'incarnation double, en scénarios fantastiques et en objets esthétiques, mais qui, même s'ils couvrent les deux champs de la fiction évocatrice et de la présence en volume, sont voués à rester incomplets sans un choc avec le réel, un réel d'ici et de maintenant, ou, pour reprendre Eileen Grey citée par Sophie Bonnet Pourpet, sans *un contact avec la vie*.

Le récit, l'objet et l'activateur sont dès lors les composants d'un appareil qui ne fonctionne que si les trois sont réunis – comme des anneaux borroméens, chacun peut être découvert dans son autonomie, mais il perd alors sa finalité, son attachement au tout.

Emblématique de ce schéma, *Vague (éventail de table, cadeau du médecin)* convoque explicitement une histoire de la sculpture moderniste, dont l'actualisation est servie par des matériaux contemporains, ces deux prémices ne prenant vie qu'au travers d'une performance.

L'intention détermine ici la complétude de l'œuvre, et la mise en scène de l'appareil, parfaitement assumée, semble créer autour de lui un théâtre où peut se dérouler la tragédie tant attendue.

Lors d'une conversation avec Veit Stratmann, nous en étions arrivés à distinguer la fin et l'aboutissement du modernisme, sa fin étant historique, son aboutissement restant à-venir.

La grande question, notre grande question, celle sur laquelle naissent des passions et se déchirent des amitiés, est sans doute celle des moyens que nous mettons en œuvre pour faire aborder le projet moderniste sur le rivage du réel.

Sophie Bonnet Pourpet adopte sur ce point une position claire, et la précision avec laquelle elle dramatise les ridiculités et la grandeur de la scène moderniste découpe sous un éclairage de table d'opération la rencontre entre les fantômes et le présent.

Jean-Christophe Arcos