

ANNEXES

- * Dossier n° 51 BENOIT POLICE, GEOSTRATEGIES.
Jérôme DUPEYRAT.
- * Dossier n° 52 BLAZ' GLOBAL.
Léo GUY-DENARCY.
- * Dossier n° 53 « JE COPIE, TU T'INSPIRES, IL CONTREFAIT ».
Thierry CHANCOGNE.
- * Dossier n° 54 BROWSING.
François AUBART.



Benoît POLICE (né en 1981) vit et travaille à Bruxelles. Expositions collectives récentes : *Designr.rdv*, lukbox/The White Hotel, Bruxelles; *BOOK*, Lendroit galerie, Rennes; *Honorons Honoré*, De Garage, Mechelen; *Step across the border*, galerie oqbo, Berlin. Editions : *BOOK*, ouvrage collectif, Lendroit, Rennes, 2008; *Into the Labyrinth*, sérigraphie, lukbox, Paris, 2008. <http://ateliersansmur.blogspot.com>

Benoît Police, Géostratégies

* *A Line Made by Reading* (2005-2009) : le parcours de l'artiste dans plusieurs villes européennes est restitué sur de longues bandes de papier pliées au format A4, par la retranscription de mots lus en marchant (enseignes, affiches, etc.), selon une ligne dont la topographie se réfère au trajet effectué.

* *Into the Labyrinth* (édition lukbox, Paris, 2008) : une sérigraphie reproduit un dessin manuel de la carte de Paris, épurée de tout repère toponymique et donc détournée de sa fonction initiale, de sorte à révéler ses propres spécificités formelles et spatiales.

* *Inventaire des trajets potentiels* (2005-2008) : des tracts sur lesquels est photocopié le plan de leur lieu de distribution sont donnés aux passants, puis rassemblés et marqués par des épingles qui localisent les multiples endroits où ils ont ensuite été retrouvés, jonchant le sol après leur abandon. Le procédé permet ainsi à l'artiste de répertorier un ensemble de trajets piétonniers.

* *Trans-BXL* : une collection *in progress* de polaroids montre des containers de chantier métalliques, sculptures ou images urbaines éphémères dont le recensement n'est en fait qu'un prétexte pour parcourir la ville.

* *Atlas* : une bibliothèque en augmentation perpétuelle est constituée de romans dont les titres comportent une indication géographique et composent en quelque sorte une carte géolittéraire du monde.

* *Suitcase* (2006) : une poignée de valise montée sur une encyclopédie d'art contemporain, de sorte à en faire un bagage au propre comme au figuré.

A travers ces quelques œuvres, il se manifeste dans le travail de Benoît Police (1981) un intérêt constant pour le territoire (urbain), la géographie, le déplacement, mais aussi le langage, envisagé comme manifestation ou outil du discours. D'une façon générale, pensée et déplacement sont ainsi associés chez cet artiste qui choisit souvent l'itinérance pour élaborer et construire son travail.

Cette démarche se matérialise avec une économie de moyens certaine, pour un art d'attitudes et de concepts qui n'est pas indifférent à son rendu matériel pour autant. Benoît Police appartient en cela à une génération d'artistes qui a complètement intégré l'histoire de l'art du XX^e siècle au point de pouvoir s'en réapproprier les références ou les postures d'une façon totalement décomplexée. Loin des questions d'hommage ou de déconstruction, d'originalité ou de citation (même si par la force des choses elles restent présentes de façon souterraine), il s'agit en effet d'utiliser un ensemble de pratiques et de formes disponibles pour explorer des centres d'intérêts qui sont à la fois propres à l'artiste et communs à tous, puisqu'ils engagent notre rapport à l'environnement tel que nous le traversons à tout moment.

Jérôme DUPEYRAT est doctorant en Esthétique et sciences de l'art à l'Université Rennes 2, où il est également chargé de cours en Histoire de l'art récent. Ses recherches portent sur les *Places et rôles des éditions d'artistes dans les stratégies d'exposition contemporaines*. www.jrmdprt.net

Il importe toutefois de préciser que cet environnement n'est pas seulement une somme de données spatiales. Il ne s'agit donc pas de marquer le territoire ou de simplement le documenter, mais plutôt de le mettre en perspective avec ses faits sociaux, à travers la façon dont nous le pratiquons, et dont Benoît Police le pratique. C'est en cela qu'il s'agit du territoire et pas seulement de lieux.

Pour 2.0.1, Benoît Police livre une série de 4 formes graphiques composées de courbes empruntées aux graphes de la presse économique et utilisées de sorte à constituer des cartes dont les propriétés formelles et plastiques permettent d'envisager des régions imaginaires. Chaque assemblage résulte d'un bricolage qui laisse visibles diverses strates ou surfaces superposées : le fond-une table?-, une feuille, les graphiques découpés et réassemblés, leur ombre sur la feuille, tout cela déployant une échelle spatiale qui pourrait suggérer par métaphore, métonymie ou synecdoque l'atelier, la ville, un pays, le monde...

En transformant les graphiques économiques et les performances dont ils attestent en délimitation ou dénivelés de pays inconnus, Benoît Police introduit une dimension poétique dans un contexte de statistiques austères, évoquant qui plus est aujourd'hui une situation économique douloureuse. Par là même, il opère un détournement qui tout en se référant à une réalité économique, sociale et politique, ne l'aborde pas sur le mode du commentaire frontal, mais plutôt en décalage, en faisant un pas de côté. C'est d'ailleurs dans ce déplacement que réside la force du détournement et sa dimension critique. La stratégie dont il est question dans le titre *Géostratégies*, c'est entre autres cela.

La série pourrait-et pourra sans doute-être complétée en d'autres circonstances, selon d'autres modes de visibilité, puisque Benoît Police assume souvent l'accroissement et l'inachèvement comme des méthodes de travail, envisageant la création artistique comme une recherche davantage qu'une production.

Mais ces cartes trouvent toutefois dans la revue un mode de visibilité particulièrement adéquat. Tout d'abord parce qu'elles font écho à divers enjeux de la thématique local/global qui fait ici l'objet d'un dossier. Ensuite car l'espace imprimé est l'un des espaces favoris de l'artiste, de par sa capacité de diffusion et sans doute aussi car sa démarche est par bien des aspects littéraires, soit qu'elle fasse appel aux livres ou à la bibliothèque, soit qu'elle repose sur des figures rhétoriques. Au sein d'une revue, entouré de productions textuelles et de discours écrits parmi lesquels il s'immisce, le travail de Benoît Police trouve alors un territoire avec lequel il est en interaction.

Jérôme Dupeyrat



Léo Guy-Denarcy est commissaire d'exposition et membre de l'association *Exposition radicale*.

Nicolas Milhé est né en 1976 • Il vit et travaille à Paris et présente, à l'automne, une exposition monographique au F.R.A.C. Aquitaine intitulée *Cassus belli* • Lors de la 4^e Biennale d'architecture de Bordeaux il proposera l'œuvre *Respublica*.

BLAZ' GLOBAL

Entre enseignes et bannières, blasons et pictogrammes et à la frontière de l'étendard ou de l'emblème, les signes réunis sur ces pages jouent d'apparences différentes. Cela commence par le paradoxe de ces gonfanons (1) dont la visibilité est conditionnée à l'examen de ces pages. Les six blasons de la série *Météo* sont conçus comme des héraldiques, c'est-à-dire comme une étude des armoiries, devenant alors un champ d'expression artistique. Nicolas Milhé propose une investigation du cadre météorologique, le global, au prisme de représentations identitaires, le local. Les blasons sont disposés de manière régulière, laissant les zones blanches et noires se répondre sur la surface imprimée. Six pictogrammes sont présentés en ornement : orages, variables ou nuageux, neige modérée, pluie modérée, couvert, soleil. Avec cette contribution artistique, il nous invite à interroger simultanément ces systèmes de signes. L'héraldique se développe. Il contamine. Depuis l'aristocratie, il est venu représenter les villes puis des paysans unifiés. Aujourd'hui, des tribunes de football jusqu'à ces quelques symboles, il devient un apport à l'analyse et à l'expression du général comme du particulier. Néanmoins, n'oublions pas que l'origine étymologique du *blason* se trouve à la rencontre de l'arme de guerre, politique ou non, et de la gloire, justifiée ou non.

Nous sommes donc en présence d'une vision du global, celle d'un artiste qui, dans sa conséquente production, fait œuvre d'impression comme d'exposition. Ainsi, en fait de *blasonner* il faut faire mention des éclairs ou du dessin de ce temps couvert. Un système d'identification ici inscrit dans un écu. La représentation corporatiste nous vient à l'esprit, accompagnée d'une distribution d'armes parlantes ou allusives (2). Cette distraction suit ainsi des victoires imaginées. En réalité, c'est ici le diplomatique qui accompagne le *blasonnement*. La bannière semble perdre sur le papier sa signification emblématique au profit de son iconographie. L'exposition recule en faveur du jeu de l'impression et de l'édition. Près de dix siècles après la diffusion de ces blasons dans la société occidentale, ils viennent maintenant à notre rencontre dans ce que l'artiste nomme des «signes universels» avec une référence immédiate, le ciel et ses inconstances. Ces données sont transmises dans une dispersion, de l'imprimé, qui demeurent un présage. La volonté de l'auteur serait alors de se frayer un chemin dans une ressemblance et dans une marque vectorielle.

La rencontre des deux systèmes permet également de nous confronter à ces normes emblématiques. L'artiste concède la rencontre de deux régimes symboliques. Avec ces pictogrammes météorologiques, nous sommes face à des signes de l'histoire contemporaine. Ils sont mis en forme à la manière d'enseignes de ralliement. Devons-nous y voir un écart? Ou bien

ce décalage, déjà présent dans l'œuvre *La Grande ours* (3)? Celle-ci, entre bon et mauvais augure, consiste à se figurer par un judas une étoile perdue à des milliers de kilomètres.

Un blason, un pictogramme. Un symbole météo, également un pictogramme. Un mot pour deux signes que tout sépare. L'un nous renvoie à une science et à un langage qui appartient à des cercles initiés et à des cultures particulières qui se font, à travers les héraldiques, des «armes politiques». Ce symbole permet également une reconnaissance des autres, par ce même énoncé. Le pictogramme météo est, pour sa part, celui que nous pouvons tous comprendre, dans un langage primaire et commun. Ainsi, ce ne sont pas les intitulés ni les caractères qui doivent nous interpeller dans les travaux qui sont montrés ici, mais la discorde qu'ils instaurent. Ce qui fait que quelque chose se maintient, en dissonance, comme dans une mosaïque qui se composerait à la fois d'imposantes et d'infimes parcelles. Une impossible affiliation. Pourtant, si *Météo* entretient cet antagonisme, ce n'est pas sans se placer dans une création globale contextualisée, au sein d'une production graphique qui est, aujourd'hui, de plus en plus dévolue aux artistes, eux-mêmes prenant des habits de graphiste, ou inversement (4). C'est la force évocatrice de ces images que Nicolas Milhé appréhende avec aisance. Il se saisit de la figuration de la météo, de ce rendez-vous quotidien, de même que de son pouvoir de bavardage.

Léo Guy-Denarcy

L.G-D

(1) Mot désignant les morceaux d'étoffe de petite taille qui sont attachés à la hampe des lances guerrières. Ces étendards peuvent également avoir une signification religieuse.

(2) Dans le langage héraldique les initiés distinguent sur le blason les armes «par allusion» évoquant des faits à l'actif du guerrier des armes «parlantes» qui figure le guerrier lui-même.

(3) *La Grande ours*, miroirs et judas, 120 x 160 cm, série des *Constellations*, 2007. L'œuvre montre la constellation de la Grande ours et sa forme caractéristique de casserole composée par sept judas sur un grand miroir.

(4) Voir à ce propos l'article de Arnaud Fourrier, «Objets non identifiés. A propos des pages centrales du journal *Hors d'œuvre* et de la communication du Crédac», pp. 68-74.

Thierry CHANCOGNE	« Je copie, tu t'inspires, il contrefait »	
JE COPIE,	TU T'INSPIRES,	IL CONTREFAIT,
<p>En 2008, Camille Laurelli propose Conjuguer, un court manifeste en prose griffonné sans apprêt au feutre sur un vague support papier, et qui conjugue, au présent, les verbes de la reproduction. Questionnant la stratégie plus ou moins créative de l'emprunt ou de la copie à l'ère de la reproductibilité généralisée. Un âge de la révolution numérique qui voit chacun emprunter, voler, partager, pour tenter une production à partir de matériaux de réemploi.</p>		
NOUS PILLONS,	VOUS REPRENEZ,	ILS RELAIENT,
<p>La reprise et la copie, la réitération, font partie des dispositifs classiques de l'apprentissage, dans le champ artistique comme ailleurs, aujourd'hui comme hier. « Communiquer c'est entrer dans l'orchestre » nous dit Gregory Bateson. C'est dire que pour entreprendre le jeu langagier, fut-il artistique, il convient d'en avoir épousé les règles et les fonctionnements avant, peut-être, d'espérer pouvoir les rejouer, les défaire et les recomposer.</p>		
JE DUPLIQUE,	TU PLAGIES,	IL REJOUE,
<p>On ne crée pas à partir de rien. On crée en manipulant un matériau qui est toujours d'emprunt. Tout texte, toute forme perceptible est l'achèvement d'un contrat social et sensible. Un « contenu formel » et y compris créatif est toujours inter, trans et méta langagier. S'il y a des genres de l'image c'est que l'image est le fruit de générations, d'images d'images qui continuent à l'habiter comme des fantômes...</p>		

Thierry CHANCOGNE	« Je copie, tu t'inspires, il contrefait »	
NOUS DÉCALQUONS,	VOUS REPRODUISEZ,	ILS DOUBLENT,
<p>Penser la copie dans la création revient à critiquer la figure paternaliste et solaire du graphiste auteur et de l'artiste demiurge derrière laquelle se dissimule la question du Sujet. L'auteur n'est plus cet ego qui a autorité sur le réel et l'invention des formes. Il devient au contraire cette figure de l'autorisation, de la coopération. Il autorise l'hétérogénéité collaborative des expériences tournées vers l'extériorité de l'autrui et de l'altérité.</p>		
JE M'EMPARE,	TU DUPLIQUES,	IL TRANSCRIT,
<p>Coline Sunier et Charles Mazé coulent les textes de la nouvelle revue 2.0.1 dans des formes éditoriales préexistantes des XIX^e et XX^e siècles. Ils collectent des matériaux signifiants et les font entrer en résonance avec la thématique de la revue. Pour le numéro 1 consacré aux contraintes, ils relèvent malicieusement la maquette de l'austère et pénale Revue historique de droit français et étranger de 1940. Pour incarner les géographies de ce numéro 2 Local/Global ils adhèrent aux contours de l'officiel et très enraciné Contrat de pays pour le Val de Drôme de 1981.</p>		
NOUS RELEVONS,	VOUS TRADUISEZ,	ILS IMITENT,
<p>En art et dans la modernité en particulier, cet âge de la « reproductibilité technique », il semble que se dessine une catégorie paradoxale de copie productive. De copie créative au cœur des pratiques qui interrogent la nature de l'œuvre moderne, du collage montage productif cubiste ou Dada à la désignation « défonctionnalisante » du ready-made Duchampien, en passant par la déclinaison sérielle pop ou minimale, le fac-similé tautologique conceptuel, pour finir sur le partage combinatoire digital du copié-collé.</p>		

Thierry CHANCOGNE est professeur d'arts appliqués spécialisé en graphisme. Il enseigne depuis une quinzaine d'années à l'Ecole Supérieure d'Arts Appliqués de Bourgogne (E.S.A.A.B.) à Nevers.

BROWSING

Sur une proposition de François Aubart

Pour l'année 2009/2010, 2.0.1 s'engage dans deux nouveaux projets – une journée d'étude et une exposition – en lien avec la problématique « Pratique de l'image » du n° 3 de la revue. Les deux textes qui suivent sont les notes d'intention du projet d'exposition et du catalogue qui l'accompagnera. Ils sont rédigés par François Aubart, commissaire invité, ainsi que par Charles Mazé et Coline Sunier qui réalisent la maquette de la revue. L'appel à contribution de la journée d'étude « L'image à la puissance image » est en ligne sur www.revue-2-0-1.net.

Il existe désormais un moteur de recherche d'images sur Internet. En lui soumettant un élément, TinEye retrouve chaque apparition de celui-ci sur la toile, qu'il ait été modifié, recadré ou photoshopé. Les premiers utilisateurs de cet outil seront sûrement des producteurs d'images voulant savoir comment leurs créations sont utilisées, mais ce service permet également de retracer ou d'inventer l'histoire d'une image et de son utilisation, d'en tracer l'évolution, ouvrant ainsi la porte à de nombreuses exploitations encore en devenir. Ailleurs sur Internet, l'image connaît une modalité de consommation renouvelée, fondée sur le jeu et le partage. Flickr, le site de gestion et de partage de photographies, permet de naviguer à travers différentes bases de données. Grâce aux tags et aux mots clés, il est possible de se créer des corpus, d'interroger des contenus et de se livrer à une navigation cohérente, ou non. Sur Facebook, l'image est objet de commentaire. Sur de nombreux blogs, tels que ffffound, l'une conduit à une autre selon une logique plus ou moins évidente. Bref, dans l'ère du flux qui caractérise Internet, l'utilisation des images se fait selon une dynamique de l'invention, qui renouvelle les codes et les pratiques (1). Dans cet univers du jetable, l'image devient interchangeable, souvent coupée de son contexte et de sa légende originelle, elle peut désormais être abordée sans que sa signification ne soit prédéterminée puisque ses conditions d'apparition sont sans cesse renouvelées.

Ce rappel des modalités d'existence et d'utilisation de l'image sur Internet, n'a pas pour vocation d'en faire un objet d'étude en soit. Cependant, il met en évidence une approche de l'image qui n'est probablement pas récente mais prend de l'ampleur. En effet, le postulat que notre production de signes tend à créer une base de données en croissance exponentielle n'est pas nouveau, il est lié au mythe de la bibliothèque contenant toutes les connaissances. Notre société ayant de tout temps conservé et classé chacune de ses productions et, cela dans des registres nombreux et variés, sa collection s'accroît au fil du temps et s'étend plus encore quand la production s'accélère. Mais, de plus en plus, ces éléments épars qu'il fallait rationaliser tendent à être appréhendés différemment. Ceci parce que leur mode de classement a changé. Tant qu'ils étaient entre les mains d'un savoir guidé par la raison scientifique et rationnelle, les documents, quels qu'ils soient, se voyaient soumis à une organisation stricte fondée sur quelques règles qui permettaient à chacun des éléments administrés de côtoyer ses semblables les plus proches. Ainsi le corpus d'un auteur était réuni et placé à proximité d'auteurs semblables. Les documents sur un sujet n'étaient pas éloignés d'autres documents sur le même sujet. Mais il semble que les rayonnages de la bibliothèque aient explosé. Cela est apparent dans l'administration des images.

(1) A ce sujet voir le blog d'André Gunthert : www.arhv.lhivic.org.

L'instant même de cette explosion nous offre une autre possibilité de lecture. Une lecture non plus soumise à des règles de correspondance immuables mais ouverte à la libre navigation. On notera que celle-ci apparaît au moment où la menace d'une société submergée par une vague d'images et de signes dans laquelle se noie un consommateur sans défense est devenu un lieu commun du catastrophisme intellectuel qui n'effraie plus personne. Ce flot a surtout démontré que ce sont les modèles et les archétypes qu'il submerge. Dès lors que l'instance classificatoire disparaît, les modalités de mise à l'index ou de mise en avant s'évaporent. Pour autant ce constat n'a pas obligatoirement pour vocation à devenir un état de fait, car la découverte que l'on pouvait passer d'un registre à un autre n'a rarement rien produit de plus qu'une affirmation de ces registres. C'est en effet ce que s'étaient donné comme mode d'action différentes pratiques de l'image, du photomontage au détournement, qui offraient un sens renouvelé à des extraits d'images en les faisant se déplacer dans des contextes qui n'étaient pas ceux pour lesquels ils avaient été conçus. Mais offrir une portée politique à une publicité en la manipulant, comme ont pu le faire John Heartfield ou Guy Debord, ne fait que renforcer une lecture unilatérale. En faisant signe d'un champ à l'autre apparaît bien l'existence d'une porosité entre les différents rayonnages de la réserve d'image. Mais la tentation de leur offrir un sens, même renouvelé, n'est qu'une nouvelle tentative d'administrer le chaos. Dès lors que l'on délaisse cette volonté de réanimer la charge symbolique des images, on se confronte au hasard de la subjectivité. Les éléments ne sont plus envisagés de façon rationnelle, mais pour leurs propres polysémies, offrant une multiplication des possibles. Contrairement au besoin d'ordonner un sens, on découvre une prolifération des directions. On ne rationalise plus un parcours, on creuse des passages secrets dans le labyrinthe de la bibliothèque généralisée. Dès lors que l'on quitte les rivages rassurant d'un savoir orchestré par la raison, on découvre l'hermétisme d'une connaissance plus proche de celle mise en place, entre autres, par le Vénitien Giulio Camillo, créateur au XVI^e siècle de ce qu'il appelle un *Théâtre de la Mémoire*. Il n'est pas le seul, influencé par une pensée mystique, à avoir inventé des mécanismes qui, par les rencontres d'images et de symboles qu'elles génèrent, révèlent des discours magiques. Ce savoir, au-delà de son hermétisme, ouvre la voie à une approche qui laisse une part importante à la subjectivité et la logique de celui qui la met en place, s'affranchissant ainsi du besoin d'explications rationnelles puisque « les plus anciens et les plus sages auteurs avaient toujours pour habitude de ne livrer dans les écrits les secrets divins que recouverts de voiles obscures, afin de n'être compris que de ceux qui ont des oreilles pour entendre » (2). Voilées de mystère, les images ne sont plus soumises à une formulation préconstruite, leur sens se formule selon le bon vouloir de la personne qui les manipule.

(2) Giulio Camillo, *Le Théâtre de la Mémoire*, Paris, Allia, 2007, p. 43.

A l'image de ces différentes pratiques, certains artistes renouvellent les modalités de classement et de rapprochement. Ils exploitent des éléments dont ils réinventent les conditions d'apparition et, par là même, la charge symbolique. Leurs intensions restent troubles. Si l'on ne doute pas qu'ils aient une parfaite connaissance de la provenance et de la vocation natives des éléments qu'ils exploitent, ils en camouflent la destination. Dès lors, les ensembles qu'ils composent ne sont plus soumis qu'à leur bon vouloir, leur force de conviction seule faisant objet de légitimation. S'en remettre à leurs capacités de manipulation revient à s'abandonner à une déambulation dans les aléas de leurs associations et implique de ne plus se référer à un savoir universel. Cela implique également que les images qu'ils exploitent aient perdu toute charge informative, du moins celle qui leur était imputée par leur provenance. Et, si l'on accepte que leur localisation dans une archive généralisée soit impossible, on accepte également la disparition de toute règle en matière de classification. Le catalogage apparaît ainsi comme un jeu, soumis à des règles individualisées.

François Aubart

*
* *

Le projet de catalogue « Browsing » vise à faire dialoguer la forme traditionnelle du catalogue d'exposition avec la pratique des artistes invités. En écho à leur utilisation décomplexée et décontextualisante des images, celles de l'édition seront privées de classification, toutes mélangées dans une pochette à part, glissée ensuite dans un livret. Ainsi, le catalogue ne contiendra que les textes et les légendes des reproductions d'œuvres. Un nombre équivalent d'espaces blancs, de cadres vides, seront toutefois destinés à accueillir ces images, le choix étant laissé au lecteur de les replacer ou non dans leur contexte. Le catalogue fait ainsi référence à certains livres d'art de la première moitié du XX^e siècle dans lesquels les reproductions d'œuvres en couleurs étaient collées sur des pages ou espaces prévus à cet effet. A l'époque, ce procédé est la conséquence d'une technique divisant l'impression du texte et la reproduction fidèle et en couleurs de l'image. Cette attention particulière portée à l'œuvre dans le cadre d'un ouvrage d'art a disparu avec la diffusion sur le web des œuvres, au profit d'une image légère et à faible résolution.

Charles Mazé & Coline Sunier