

JONATHAN

FUN
MEMMO
MEN
TUM

BRÉCHIGNAC

Première exposition personnelle des travaux de Jonathan Bréchignac à Paris, Fun Momentum se conçoit comme un voyage à travers les différentes étapes de sa création, depuis la série des tapis orientaux tissés point à point à la bille du stylo jusqu'aux résines, sortes de tableaux magiques à figer la matière et le temps. Des clés de cadenas rouillées récupérées au fond du lit de la Seine sous le Pont des Arts, une opale d'Éthiopie, une goutte de pluie qui n'en finit plus de couler sur une vitre deviennent pour Jonathan les objets privilégiés d'un cabinet de curiosités poétique où le passage du temps, qui sublime ou qui détruit, en est le seul objet obsessionnel.

Tous les soirs il me faut ramasser à mains nues des éclats de la réalité que quelqu'un a cassée pendant la journée ; la nuit je les recolle avec de la résine d'or [...] Sylvie Germain, l'inattendu.

Jonathan Bréchnac plonge, souvent minéralogiste, parfois taxidermiste, dans l'étrangeté de l'univers. Il observe, saisit, collectionne, inventorie puis recompose frénétiquement la beauté capturée.

Fouillant dans ce que la nature laisse de traces, il cueille, classe, photographie et immortalise. Ses yeux cadrent l'invisible pour rendre au monde une fraction «agrandie» de l'imperceptible à travers la composition d'œuvres tout aussi organiques que scientifiques.

La fixation aléatoire du matériau premier qu'est la résine sur des médiums comme l'encre opère une magie métaphysique : la dissolution de l'unité du fond méticuleusement apprêté au profit de la création, non maîtrisée, d'effets de matière et densité.

Si le processus se veut chimique et précis ; le résultat, produit d'une réaction parfaitement imprévisible entre les matières, revêt quant à lui les apparences du réel. Cette curieuse dichotomie trouve à s'exprimer à travers la production d'effets de pluie figée, coupes minérales, fossiles, ou profondeurs abyssales comme autant d'extraits de la fragile réalité.

Ces tableaux - cabinets de curiosités, constitués d'opales brutes, de carapaces de coléoptères, limaille de fer ou de fines coupes de bois, cohabitent avec des substances artificielles : résine et vinyle viennent sublimer les trouvailles terrestres, cadavres exquis du temps.

Dans la tradition des orfèvres allemands du XVIII^e siècle et des lapidaires florentins, il «fractionne» le minéral pour l'emprisonner sous des couches de résine qui, superposées à la manière de la laque, dévoileront les multiples facettes de la pierre.

Abordant également la question du hasard comme outil potentiel, Jonathan délègue la création à des instruments autonomes et joue ainsi des lois de l'attraction en utilisant un aimant positionné sous le support pour guider les fragments ferreux déposés en surface et les déplacer en une danse exquise. La résine se chargera ensuite de figer cette curieuse disposition.

De l'observation des caprices de la nature, Jonathan conserve le sentiment de l'expérience. emprunts d'un mysticisme certain, ses petits panneaux de bois ne sont pas sans évoquer les icônes byzantines et la contemplation sacrée à laquelle le spectateur est invité. La préhension aisée de ces œuvres incite en effet «le regardeur», appellation mise au point par Marcel Duchamp, à une manipulation instinctive pour porter les panneaux vers la lumière et révéler ainsi le champ des possibles aspects.

Artisan de la modernité, Jonathan organise la rencontre du commun et de l'extraordinaire, à travers la production d'une série où la nature est mise à l'honneur dans ce qu'elle a de plus sensoriel, extatique et sublime.

“IL EXISTE UN ESPACE CONTEMPORAIN”:

AUDREY TEICHMANN

Les Tapis de Jonathan Bréchignac sont des représentations, grandeur nature, de tapis de prière, minutieusement représentés au stylo bille, au prix de mois de travail et de multiples combinaisons iconographiques. La série s'approprie un modèle qu'elle adapte librement, jouant autant de son statut d'objet culturel que de sa simple forme.

TAPIS ET FENÊTRES

02. G. DURAND,
L'IMAGINATION
SYMBOLIQUE, 1964,
PUF, P. 11.

03. G. MATORÉ,
L'ESPACE HUMAIN,
LA COLOMBE, 1962,
P. 291, ING.
GENETTE, FIGURES I,
ÉDITIONS DU SEUIL,
1966, P. 101.

01. F. CHENG,
VIDE ET PLEIN,
LE LANGAGE
PICTORIAL CHINOIS,
ÉDITIONS
DU SEUIL, 1991, P. 81.

Qu'est-ce en effet qu'un tapis de prière ? Cet objet du monde islamique n'a pas toujours été requis, le précepte de Mahomet permettant initialement de prier à même le sol : «La terre m'a été assignée pour oratoire et, pour moi, son sol est pur». Mais le tapis est progressivement systématisé par des confréries religieuses, fondées à la suite du soufisme, au XIII^e siècle, en tant qu'objet-isolant : le sol est décrété impur, et le fidèle doit en être séparé par un intermédiaire, natte ou peau, puis tapis. Il est un rectangle tissé dont le sens est autant signification que direction : il dit l'acte religieux ; il l'oriente vers La Mecque. Ces deux sens, l'artiste ne les respecte pas. Il ne maintient dans la représentation ni motif directionnel - ces modules architecturaux explicitement orientés -, ni statut culturel. L'oeuvre comme objet, ou l'objet de l'oeuvre, sont «simplement» l'image d'un monde tourné vers lui-même. Le tapis agit comme forme-signes, permettant d'écarter, dès qu'elle est intégrée, son origine religieuse, au profit d'une lecture de ces mondes que ses motifs rapprochent.

Si le tapis accompagne l'acte du priant, il ne possède pas lui-même de charge sacrée. Allégé de sa fonction, il est réduit à la surface millimétrique du papier, tandis que le trait, par son orientation et sa répétitivité, fait advenir en trompe-l'oeil le tissage. «A peine le Pinceau touche-t-il le papier que déjà les figures en relief apparaissent!»⁰¹. Des codes graphiques permettent cette profondeur optique : c'est là un vocabulaire mis en place non pas seulement à titre naturaliste - le trait mime le fil et son

mouvement - mais aussi abstrait... Soit un dispositif équivalent à celui mis en place en héraldique pour représenter les couleurs dans les représentations en bichromie : un système de traits et de points, orientés et croisés de manière à composer un motif valant pour teintes. Cette «table d'encodage», Jonathan Bréchignac en a constitué une, dans le choix de formes primaires dont l'accumulation forme matière. Si le tapis est l'accessoire de cette «redondance signifiante» de geste qu'est la prière islamique⁰², cette pratique pluri-quotidienne prescrite cinq fois par jour - l'un des piliers de l'islam -, la répétition constante des motifs est aussi la réitération constante de la tentation représentative. Pourtant, ceci n'est pas un tapis. Isolée de tout référent, l'oeuvre signe le travail de concentration de l'artiste qui, décontextualisant l'objet et ses motifs, le réduit à une surface plane, en condense sans volonté critique les possibles lectures.

«Il existe un espace contemporain»⁰³. De cette phrase du lexicologue Georges Matoré, Genette fait le préambule d'une analyse où l'art contemporain apparaît comme «spatialisé», et où «l'espace des représentations contemporaines est un, ou du moins, malgré ou par-delà les différences de registres et les contrastes d'interprétation qui le diversifient, il est susceptible d'une réduction à l'unité.» C'est ce principe de réduction, ou de condensation, qui traverse donc la série des Tapis de Jonathan Bréchignac, pas simplement dans la réduction en épaisseur d'un objet source,

mais aussi dans son syncrétisme de motifs «spatialisés», ou référents à des espaces identifiables.

Le tapis de prière est un alibi : le papier est fenêtre, tout autant que support. Plutôt qu'incarner un lieu cloisonné et fonctionnel, cet espace-sol sous les genoux de l'orant, il est une ouverture sur un monde de représentations, de références excédant de loin ses origines islamiques. Ce monde à échelle réduite, cite les cultures visuelles orientales, pré-colombiennes, gothiques, japonaises, shinto, judaïques, africaines, intègre des motifs animaliers d'écaillés et de plumes, de camouflage, ... Sans limites, cet ensemble de références tire sa pluralité de l'image originelle du monde méditerranéen, ce pont entre civilisations réunies autour du mare nostrum, centre des points cardinaux et des dichotomies qui en résultent - Orient / Occident, notamment. C'est un entremêlement de visions naturalistes, d'arts populaires, religieux, mais aussi de ce patrimoine universellement appropriable qui est celui des chefs-d'oeuvre - la rosace de Notre-Dame de Paris au centre du Tapis N°6. De cette Tour de Babel sur tissu, ressortent la collision et la promiscuité forcées de mondes qui engendra, selon le récit biblique, la dispersion des peuples et la multiplication des langues. Le tapis, par sa nouvelle synthèse, reconstruit la Tour et retrouve ses habitants, donne du sens, repositionne les motifs, déprogramme leurs origines, introduit une dimension cyclique ordinairement étrangère aux tapis de prière, orientés vers un point.

Revoir ces formes ne revient pas à les voir ; c'est y ajouter ou en soustraire un esprit

où le plaisir de la contemplation surgit de la nouveauté de la disposition, voire de la confusion née d'un nouveau «mode d'énonciation» graphique. Intervient de fait la notion de «montage» de cet espace symbolique, et de lecture de ce montage. Compartimentés comme le sont beaucoup de tapis, persans en particulier, les tapis sont découpés en écoinçons, bordures, champs et médaillons, remplis de sources arbitrairement choisies, introduisant non une image, mais des relations entre images ou «rapports d'images»⁰⁴; le déroulement étant ici spatial et non temporel. L'artiste accumule les motifs «brefs», émiettés, rompant toute référence continue. La lecture de cette mosaïque peut alors se faire soit morceau à morceau...

Soit, plus vraisemblablement, en tant qu'ensemble où les liaisons sont déchiffrées comme les moments d'une fresque, selon une étude systémique de ce monde en condensé, traçant les liens entre les cultures comme une mer reliant des côtes. Parfois, le découpage fait sens au-delà de la structuration d'une matrice de tapis : le Tapis N°4 affiche le plan d'un terrain de football, qui n'est plus un axe de vision vers l'extérieur - La Mecque -, mais un schéma littéralement auto-centré.

Pour autant, cet «espace contemporain», mental, non circonscrit, va aussi au-delà des limites physiques des tapis. La présence de QR codes, tout d'abord, renvoie par définition à la transversalité des sources (Tapis N°1, 4, 5, Bleu ou 6).

Le motif n'est pas auto-suffisant. Il évoque des informations cryptées, mutiques tant que

n'aura été déchiffré ce code bidimensionnel - capable de stocker jusqu'à 7089 caractères numériques, 4296 caractères alphanumériques. Hors d'un outil capable de le renvoyer à sa lecture, il est aussi chargé de possibles et de silences qu'une niche obscure. La contemporanéité de la référence se heurte à la tradition du tapis, introduit en son sein un réseau «d'intrigues» parallèles et morcelées. Autres références hors d'eux-mêmes, des fragments et autres objets représentés de manière réaliste, contrastent avec le tapis par l'usage de la couleur et du trompe-l'oeil : les chewing-gums écrasés (Tapis N°2), la photographie de Zinedine Zidane oubliée (Tapis N°4), le fragment de sachet aluminium ouvert (Tapis N°7)... Contrairement aux QR codes, intégrés au tissage, ces éléments réalistes introduisent une narration hors-champ, la présence de personnes - la question du champ et du hors - champ étant de fait la vraie intrigue de cet ensemble à la fois réaliste et déréalisé, référent et décontextualisé. L'aplat du motif croise le volume de l'objet, dans un combat qui n'est pas sans rappeler celui entre la Ligne et la Couleur ; c'est la lutte entre la prescription et la pratique, entre objet inanimé et animation du sujet. C'est une nature morte vivante, maintenue en vie par la suspension de tout mouvement. Cette allusion aux idoles contemporaines, aux addictions d'aujourd'hui, se fait par opposition aux rites sacrés et pérennes : la star du football, la nourriture vite consommée, rapidement addictive, le chewing-gum que l'on mâche et remâche, comme l'on dit et redit une prière.

Stade extrême de cette référence exogène, le mot «HELP!», écrit à l'encre ultraviolette, hante le Tapis Bleu (N°6). L'interjection, personnelle, politique, crié, parle de ces petites mains de la production mondialisée, inscrivant de manière cryptée, au coeur de leur réalisation virtuose et ornementale, la détresse de leur condition. C'est le caractère trompeur des apparences que décrit cette stratification de l'oeuvre en couche visible et couche invisible.

C'est un leurre de l'artiste que de parler de ces mains ouvrières, lui qui n'a que ses deux mains pour ce labeur, et ne nie pas le processus. Production systématique mais non mécanisée, mécanique mais non déshumanisée, individuelle. La simplicité du support, simple feuille de papier, du stylo bille, universellement identifiable, font de cet ouvrage une dentelle fine au fil modeste. L'économie de moyens sert l'ambition quasi têtue du trait par trait. Monochromie ou chromie restreinte, bénéficiant de la profondeur des bleus et des noirs de l'encre de stylo bille, sont un tissage graphique suffisant. Tous les motifs, aussi divers soient-ils, trouvent leur cohérence dans ce geste unique. C'est le temps qui fait du minimalisme des moyens une somme infinie de détails faisant oeuvre. Les principes d'accumulation et de sérialité, fort explorés aux XX^e et XXI^e siècles, trouvent ici leur pendant «spectaculaire» : de ce type de pièces se donnant à voir dans leur forme comme dans leur production.

Cet «advenir» étiré introduit au sein de l'oeuvre une double dimension temporelle : long temps de production,

long temps de contemplation. Ecartelée entre la fragilité du médium papier et l'obstination solide de sa réalisation, chaque pièce fait obstacle à cette «fabrique de l'oubli»⁰⁴ des media de passage. Combien d'images, composées, attentivement, même brièvement, prennent le chemin de l'inexistence mémorielle, à peine aperçues, ou, au mieux, rangées dans un dossier de références, passant d'un état de finalité à un statut de source. La lenteur indemnise les motifs de leur fragilité d'écritures muettes. Aussi, leur contemplation, qui est la contemplation d'un périmètre et de sa prolongation mentale, est-elle une question d'emprise au sol et de distance par rapport à notre regard, aussi fluctuante que celle qui se met entre celui qui prie et le tapis qui le supporte à mesure qu'il se penche et se relève.

Regard de près et regard de loin rendent hommage tantôt aux détails, tantôt à la globalité des Tapis, comme au-dessus de la carte d'un monde imaginaire, qui nous accueillerait de son «Welcome» vibrant (Tapis N°5). Imaginaire, oui, car «L'imagination n'est pas abandon aux mirages d'un seul reflet, comme on le croit trop souvent, mais construction et montage de formes plurielles mises en correspondances : voilà pourquoi, loin d'être un privilège d'artiste ou une pure légitimation subjective, elle fait partie intégrante de la connaissance en son mouvement le plus fécond quoique – parce que – le plus risqué»⁰⁵.

thecarpet.net

04. «IL N'Y A PAS D'IMAGE, IL N'Y A QUE DES IMAGES. ET IL Y A UNE CERTAINE FORME D'ASSEMBLAGE DES IMAGES : DÈS QU'IL Y A DEUX, IL Y A TROIS. C'EST LE FONDEMENT DE L'ARITHMÉTIQUE, LE FONDEMENT DU CINÉMA. [...] IL N'Y A PAS D'IMAGE, IL N'Y A QUE DES RAPPORTS D'IMAGES.» JEAN-LUC GODARD PAR JEAN-LUC GODARD, T. 2, ÉDITIONS LES CAHIERS DU CINÉMA, 1998, P. 430.

05. GEORGES DIDI-HUBERMAN, IMAGES MALGRÉ TOUT, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 2003, P. 151.

Sortie de son contexte et coupée de son statut d'allégorie d'amour éternel, la clef devient le matériau d'une critique du romantisme parisien et de ses clichés. Elle se présente comme l'incarnation d'un amour ravagé par le temps, métaphore des désillusions amoureuses, faisant vaciller le romantisme vers une sexualité tarifée.

Chaque année des milliers de touristes, pèlerins de l'Amour, convergent vers les grilles du Pont des Arts et du Pont de l'Archevêché pour s'adonner à un cérémoniel bien encre dans la mythologie romantique parisienne : accrocher un cadenas sur les grilles et jeter, ensemble la clef en vœu d'éternité pour leur amour.

En témoigne l'accumulation d'ex-votos gravés de formules amoureuses transformant considérablement l'apparence de ces édifices.

De cette tradition romantique, Jonathan Bréchnignac puise la matière première de son œuvre en collectant les clefs, véritables emblèmes de l'amour offerts aux limbes de la Seine. Il crée ainsi une œuvre mêlant humour, satire et kitsch.

Love Lock Bridge Hotel, pièce inaugurale de cette série ayant pour sujet les clefs de la Seine, rend un hommage à la démarche Duchampienne du détournement de l'objet et de son appropriation comme matériau par l'artiste.

Opérant une contextualisation nouvelle de ces clefs, préalablement déconnectées de leur fonction première pour revêtir une dimension sentimentale et poétique, l'artiste organise une mise en abîme du procédé de détournement.

Elles apparaissent ici exposées telles des trophées ornant le tableau porte-clefs d'un hôtel de mauvaise réputation. La composition de l'œuvre en elle-même se veut une proposition humoristique jouant des codes du kitsch et du vulgaire : le fond de plastique rose est criard, tout comme la typographie du nom de l'hôtel bon marché.

Sortie de son contexte et coupée de son statut d'allégorie d'amour éternel, la clef devient le matériau d'une critique du romantisme parisien et de ses clichés. Elle se présente comme l'incarnation d'un amour ravagé par le temps, métaphore des désillusions amoureuses, faisant vaciller le romantisme vers une sexualité tarifée.

La série se poursuit avec un second module, les ghost keys, traces de ces vestiges de l'amour arrachés aux limons du fleuve. Leur passage dans la Seine est alors matérialisé par une enveloppe fantomatique, moulage des clefs originales perdues dans les profondeurs. Comme un extrait des tréfonds du fleuve donné à voir en parcelle, témoin visible de la partie occultée de l'imaginaire collectif.

BIOGRAPHIE

Originaire de Provence, Jonathan Bréchignac a vécu une partie de sa jeunesse aux Pays-Bas et en Californie, avant d'être diplômé de l'École de Recherche Graphique de Bruxelles et de s'installer à Paris. Il évolue en tant que Créatif et Directeur Artistique dans le monde de la Communication et fonde en 2009 le studio Joe & Nathan. Dans le même temps, il pousse sa démarche plastique et fait éclore un projet d'envergure : The Carpets. Imaginée sur papier, cette série de tapis de prière fait cohabiter de façon hétéroclite des motifs venus de l'art Oriental, du Gothique ou des cultures amérindiennes, avec des détails puisés dans la nature. D'une grande puissance, son travail est remarqué par la presse et les blogs du monde entier. Passionné par la richesse des cultures de la Méditerranée, il est invité à exposer en Orient et en Europe.

INDEX

^{01, 12} ICÔNE N°027
2015 Couverture de survie, limaille de fer magnétisée, magnétite, encre et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

⁰² ICÔNE N°001
2015 Encre Bic, plâtre et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

⁰³ ICÔNE N°010
2015 Encre et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

⁰⁴ ICÔNE N°003
2015 Verre, encre et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

⁰⁵ ICÔNE N°025
2015 Encre, résine sur bois. 34.5 x 27 cm

⁰⁶ ICÔNE N°004
2015 Encre de Bic et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

^{07, 23} ICÔNE N°029
2015 Couverture de survie, encre et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

⁰⁸ ICÔNE N°017
2015 Ailes de libélules, encre et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

⁰⁹ ICÔNE N°008
2015 Encre Bic et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

¹⁰ ICÔNE N°015
2015 Verre, encre
et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

¹¹ ICÔNE N°023
2015 Encre de Bic
et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

¹³ ICÔNE N°006
2015 Opales natu-
relles, encre de Bic
et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

¹⁴ ICÔNE N°021
2015 Encre et résine
sur bois. 34.5x27 cm

¹⁵ ICÔNE N°011
2015 Encre et résine
sur bois. 34.5x27 cm

¹⁶ ICÔNE N°005
2015 Encre de Bic
et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

¹⁷ ICÔNE N°002
2015 Opales natu-
relles, encre de Bic
et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

¹⁸ ICÔNE N°007
2015 Encre et résine
sur bois. 34.5x27 cm

¹⁹ ICÔNE N°016
2015 Carapaces
de coléoptères,
bois, vinyle, papier
et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

²⁰ ICÔNE N°014
2015 Encre, vernis
à ongles et résine
sur bois.
34.5 x 27 cm

²¹ ICÔNE N°018
2015 Peinture
et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

²² ICÔNE N°026
2015 Peinture et

résine sur bois.
34.5 x 27 cm

²⁴ ICÔNE N°024
2015 Limaille de fer
magnétisée, résine,
acrylique et encre
sur bois.
34.5 x 27 cm

²⁵ ICÔNE N°020
2015 Encre, vinyle
et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

²⁶ ICÔNE N°022
2015 Encre, vinyle
et résine sur bois.
34.5 x 27 cm

²⁷ LOVE LOCK
BRIDGE HOTEL
2015 Clés
collectées dans
la Seine et tech-
niques mixtes
sur bois.
94 x 81 cm

²⁸ CARPET N° 8
2015 Stylo à bille,
pyrogravure, encre
et encre UV sur
papier japonais.
110 x 70 cm

²⁹ CARPET N° 3,
2012 Stylo à bille
sur papier Barrière.
94 x 60 cm

³⁰ ICÔNE N°013
2015 Limaille
de fer magnétisée,
résine, acrylique
et encre sur bois.
34,5 x 27 cm

FUN

Mécènes

Jade Bréchignac
Lucie Hubert
François Bréchignac
Muriel Tricou Villiers
Marie de Quillacq
Martine Weiller
Johanna Colombatti
Blandine Bréchignac
Ariane Petersen
Nicolas Couvrant
Aurélie Schweizer
Nicolas Schweizer
Brigitte Weiller
Alexandre Borrell
Catherine Bréchignac
Marie-Hélène Boudou
Maurice Boudou

FUN MOMENTUM
3.12 — 19.12.15

Merci

Marion Vallerin-Verlhiac
Ariane Petersen
Viencent et Sophie Voisin
Fursy Teyssier
Johanna Colombatti
Agathe Voisin
Audrey Teichmann
Aurore Chauve
Manon Bonnet

Images

Jonathan Bréchignac

Textes

Jonathan Bréchignac
Audrey Teichmann
Johanna Colombatti
Ariane Petersen

Graphisme

Aurore Chauve

Impression Riso

Autoban

© 2015 Jonathan Bréchignac

MOMENTUM