02 n° 63

Automne / *Autumn* 2012
Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite

ROSA BARBA
ADI NES
LAURENT GRASSO
ÉLODIE SEGUIN
LES CHEMINS DE L'ÉMERGENCE

ÉLODIE
SEGUIN



Elodie Seguin
Not yet titled, 2012.
Encres à l'eau, papier, colle, bois/
Water based ink, paper, wood, glue.
Vue de l'exposition/*View*
of the exhibition **Gestes et mesures**
à l'horizon des surfaces, galerie
Jocelyn Wolff, Paris, 2012.

Point et ligne sur plan, et inversement

par / *by*
Aude Launay

Il est parfois malaisé de distinguer l'œuvre de l'espace dans lequel elle s'inscrit, de l'espace qu'elle révèle, avec lequel elle s'entremêle. C'est notamment l'un des traits marquants du travail d'Élodie Seguin. Ce n'est pas que l'on doive chercher l'œuvre du regard, comme chez Gedi Sibony qui s'emploie à mettre en lumière le déjà-là, ou chez Fernanda Gomes, qui assemble les matériaux trouvés sur place en des agencements abstraits subtils qui ne portent qu'une trace minimale de son intervention ; c'est qu'elle dialogue si bien avec l'espace qui l'environne que l'on peine à déterminer où l'une commence et où l'autre la laisse entrer en jeu. Pour l'exposition « Mouvement des atomes, mobilité des formes », en 2010, à l'ENSBA Paris dont elle était tout juste diplômée et félicitée, elle produisit deux wall paintings impeccables : *Bocal*, magnifique remise en perspective de l'un des escaliers de l'école, répondant avec une grande justesse aux lignes de force qu'il dessine en les contrariant par une horizontalité et une blancheur simples mais efficaces puis en le prolongeant sur le mur adjacent par un écho aux couleurs assourdies, et *Compte tenu, contenu suivant*, intrusion espiègle du blanc d'une cimaise sur le brun du mur contigu.

L'architecture fonctionne ici comme un donné, comme un « objet trouvé » qu'il s'agit de partiellement neutraliser pour que l'on ne voie presque plus que l'élément choisi par l'artiste. Pour « Voûte, voûte », l'été dernier à l'Abbaye aux Dames de Saintes, de petits bassins rectangulaires emplis d'eau venaient refléter l'architecture romane. Posés à même le sol, commme des excroissances du dallage, ils ajoutaient un point de vue inhabituel en ce lieu dans lequel on lève généralement les yeux plus qu'on ne regarde à terre. Élodie Seguin venait tout juste, à Milan, de se confronter à un autre espace empli de spiritualité, quoique virtuel : *La Cène* de Léonard de Vinci, exposée dans un bâtiment voisin du Centre Culturel Français. Elle proposa, avec *Debout, derrière*, une déconstruction des mécanismes de perception de cette duperie visuelle. La perspective de la fresque prolonge en effet la salle du réfectoire du monastère Santa Maria delle Grazie pour laquelle elle a été conçue, explorant le principe du trompe-l'œil à des fins métaphysiques. La jeune artiste a, quant à elle, choisi de recréer l'espace pictural en trois dimensions, prolongeant à son tour l'expérience du maître italien, en élaborant une construction de deux cubes blancs réinterprétant les lignes de fuite originelles à l'intérieur du white cube du Centre Culturel, mettant ainsi le visiteur dans la position incongrue de surgir par l'arrière de la scène, comme face au peintre.

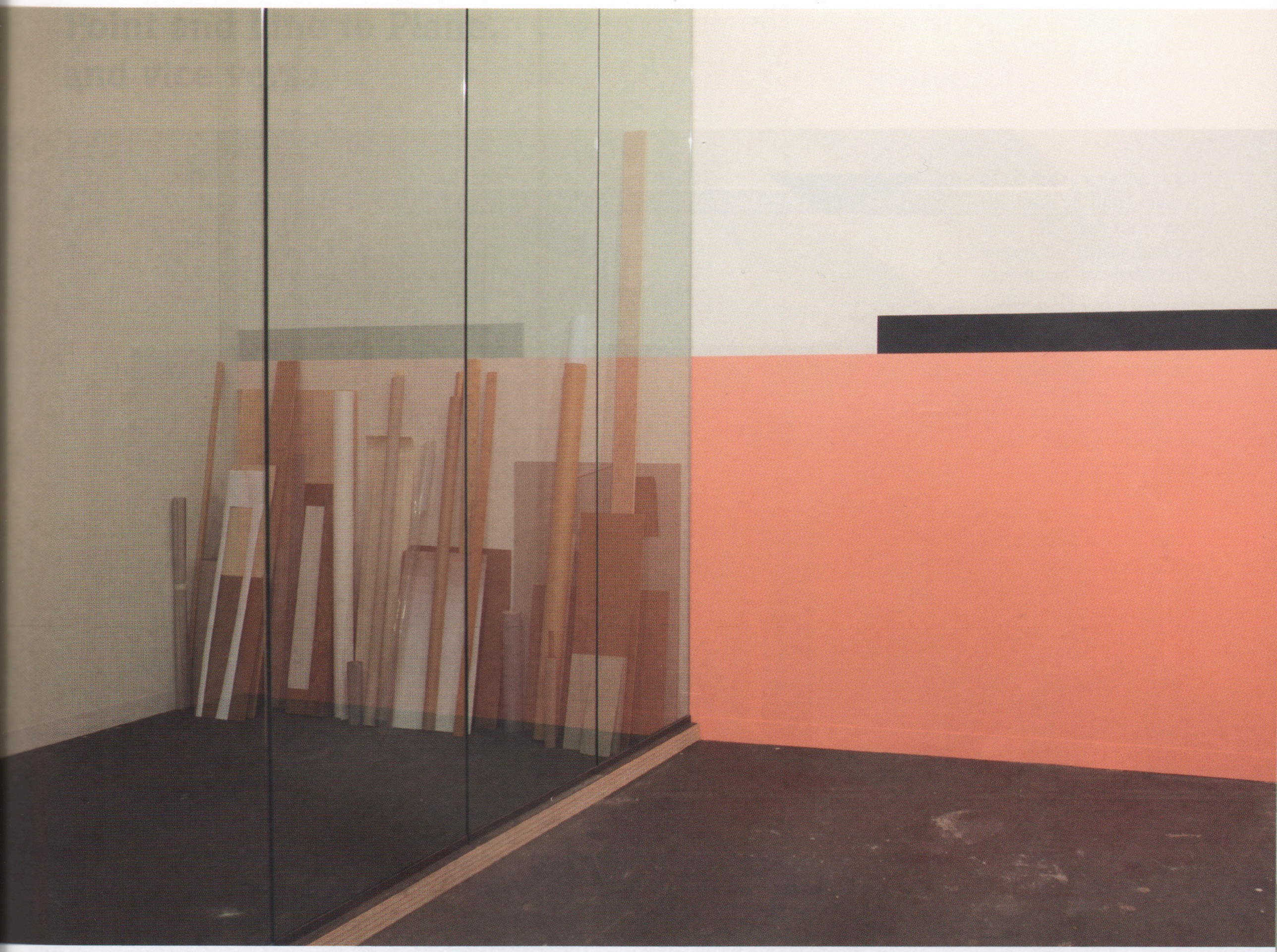
S'apparentant à un décor de théâtre tant par ses matériaux – moquette, contreplaqué, carton, papier kraft – que par le fait qu'elle constitue un espace fictionnel au cœur d'un espace réel, l'installation se donne comme une troublante réflexion sur l'illusion, prolongée plus loin par un wall drawing réalisé dans la bibliothèque du Centre. Posées sur deux murs en angle, les encres colorées forment un cube qui semble vu en contreplongée quand l'on est assis, et reprend son volume normal lorsque l'on se lève : clin d'œil au Christ qui, dans *La Cène*, semble suivre le spectateur du regard.

Oscillant entre une construction rigoureuse et une prise en compte des hasards, les œuvres d'Élodie Seguin trouvent leur origine soit dans le dessin en perspective, soit dans l'existant dont elle décide de reproduire un fragment. D'abord pensées dans l'atelier, elles ont très vite dû être créées spécifiquement pour les expositions qui se sont rapidement enchaînées sans laisser à la jeune Parisienne le temps de reprendre une pratique d'atelier entre chaque. Le principe auquel elle s'astreint de ne pas remontrer la même pièce fait de chacune de ses œuvres une création unique au lieu dans lequel elle est exposée et pourtant pas forcément intrinsèquement *in situ*. Nombre d'entre elles naissent d'heureuses juxtapositions accidentelles de sa réserve de matériaux, achetés ou parfois trouvés, puis laissés posés dans un coin de l'atelier. Il ne s'agit pas ici d'un art de l'objet pour l'objet, mais d'une mise en scène des relations qu'ils développent entre eux – ce que l'on retrouve aussi chez Gedi Sibony et Fernanda Gomes. « Gestes et mesures à l'horizon des surfaces », le titre de sa récente exposition à la galerie Jocelyn Wolff le dit très bien. C'est un travail précis, chirurgical, à la production minutieuse et finalement assez coûteuse, la plupart des matériaux utilisés étant neufs, même s'ils sont très simples : scotch, papier, carton, bois… L'artiste évoque à leur propos une « grammaire des matériaux », aimant à les présenter comme des possibles, forts d'usages à venir, des matériaux « disponibles » ; nous dirons qu'elle en manie la syntaxe en procédant par apposition, agglutination et réserve.

Lors de la dernière foire de Bâle, Élodie Seguin présentait, dans la section des Statements, un instantané fixé sous la forme d'une installation qui se donnait autant comme sculpture que comme expérience optique. Elle reproduisait là une vision fugitive qui lui était apparue dans le jardin jouxtant l'atelier d'un ami : le reflet du mur du jardin dans la vitre de la fenêtre de l'atelier, la couleur du mur se superposant aux œuvres et matériaux stockés à l'intérieur. Le stand était scindé en deux surfaces égales par une grande vitre rendant impossible la pénétration dans la partie gauche, dans laquelle étaient disposés contre un mur planches, tasseaux et divers rouleaux de papier. Dans la partie droite, un wall painting composé d'un grand rectangle rose et d'un autre, plus petit, bleu nuit, faisait penser, en regard des matériaux entreposés, à des peintures elles aussi empilées, dans l'attente d'un quelconque déploiement. Lorsque nous nous en approchions, son reflet dans la vitre venait recouvrir les planches et les rouleaux d'un halo coloré parfaitement symétrique à celui que nous contemplions à l'instant. L'œuvre est ici pensée comme un moment, un état des choses à un

ELODIE SEGUIN
Espace de projection, 2012.
Art Basel, Art Statements, 2012.

Guest
Élodie Seguin

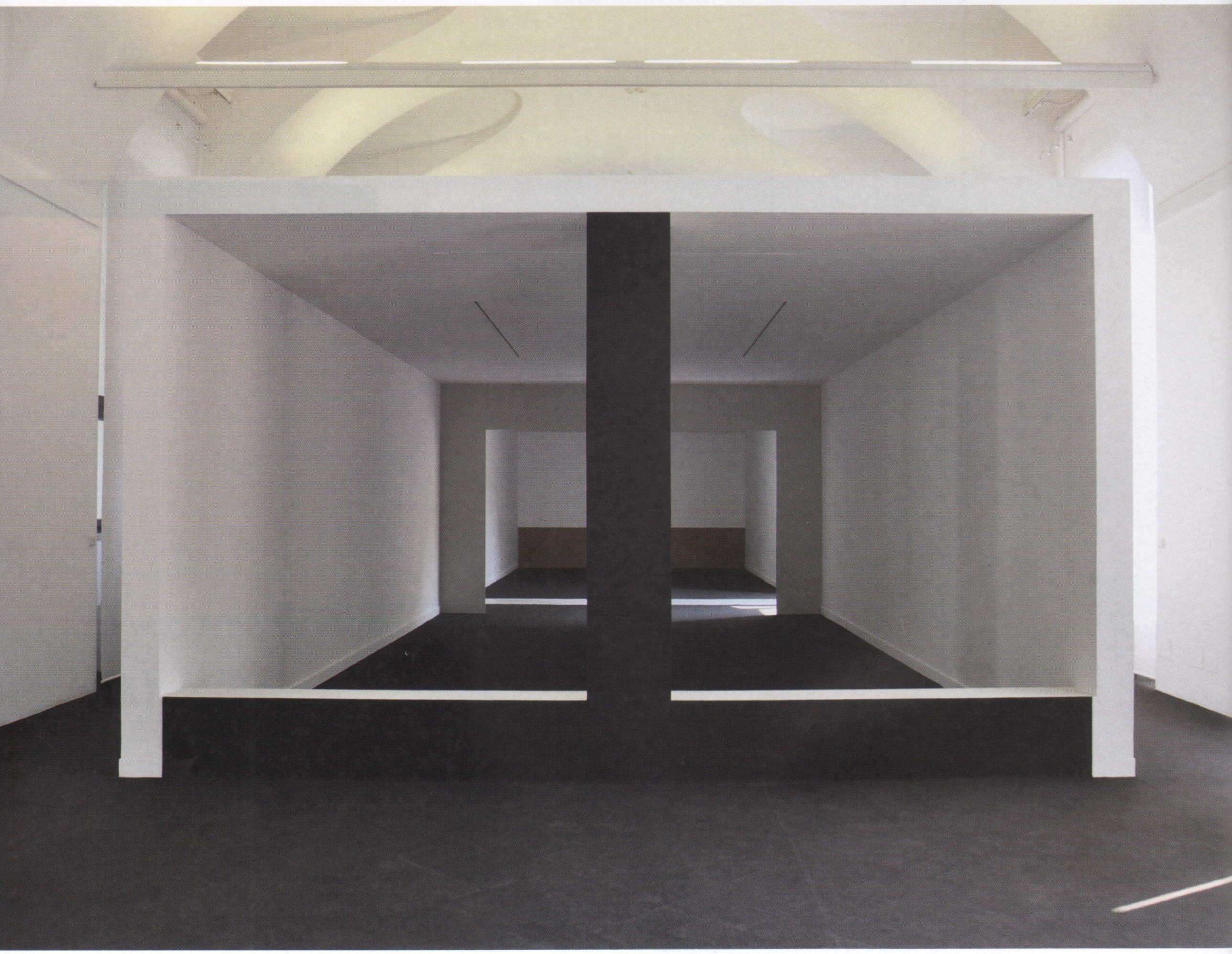


instant donné, une vision qu'il s'agit de faire ressurgir. Des titres comme *Voilà* ou *Not yet titled* en attestent ; les matériaux entassés, qui évoquent la temporalité de l'atelier, le confirment ; ils sont la matière d'œuvres « en puissance », à la manière dont l'Hermès qu'évoque Aristote est en puissance dans le marbre ou l'airain. Il n'est pas question d'un aboutissement ni d'une forme parfaite mais plutôt d'œuvres qui se cristallisent dans leur appréhension par le spectateur. À l'instar du lecteur qui, chez Barthes « est l'espace même où s'inscrivent toutes les citations dont est faite une écriture »[1], le spectateur – quel terme impropre ici – change la syntaxe d'Élodie Seguin en littérature. L'on touche aussi à la dichotomie *site / non-site* de Smithson car si l'œuvre parle autant du temps d'avant que du temps d'après celui de l'exposition, elle se donne presque aussi comme *non-site* de l'atelier.

De multiples catégorisations et adjectifs peuvent être appliqués au travail d'Élodie Seguin mais aucun ne parviendra à le cerner dans son ensemble. Uniques à leur lieu de monstration sans être *in situ*, évoquant un ailleurs sans être tout à fait un *non-site*, statiques mais non figées, partiellement ready-made, parfois peinture, plus souvent sculpture ou installation, ses interventions dans l'espace mêlent plans et volumes, espaces réels et illusoires, sans « désir de présence autoritaire »[2]. Il semble plus simple de tenter de les circonscrire par la négative, comme l'écrivait par exemple Marc Desgranchamps, alors commissaire de l'exposition « Mouvement des atomes, mobilité des formes » : « il s'agit de l'énonciation d'une peinture sans tableau ». Dans le même temps, Élodie Seguin s'interrogeait elle-même : « comment fuir le tableau ? » ; deux ans plus tard, elle avoue s'intéresser « au dessin même, à ce que l'absence de certains traits en signifie d'autres ». Elle opère par extractions, est-ce pour autant de l'abstraction ? Elle parle volontiers d'épure, d'amorce, de moyens limités, de restrictions, peut-on alors parler d'art pauvre ? « Il y a un acheminement du matériau pauvre vers l'abstraction, envisagée comme non-figuration mais aussi comme un démembrement des éléments qui composent la sculpture. »[3] Éléments démembrés, gestes déconstruits, l'œuvre d'Élodie Seguin est la somme de tout ce qu'elle n'est pas, tentant de problématiser notre regard tout en nous échappant.

—

1. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, Collection Points.
2. Robert Morris, « *American Quartet* », *Art in America*, décembre 1981.
3. Joana Neves, « Finalement même ça disparaîtra », catalogue de l'exposition « Pour un art pauvre », Nîmes, Carré d'Art, 2011, p. 17.



22.09.2012 : *Street Painting 2*, biennale de Belleville 2.

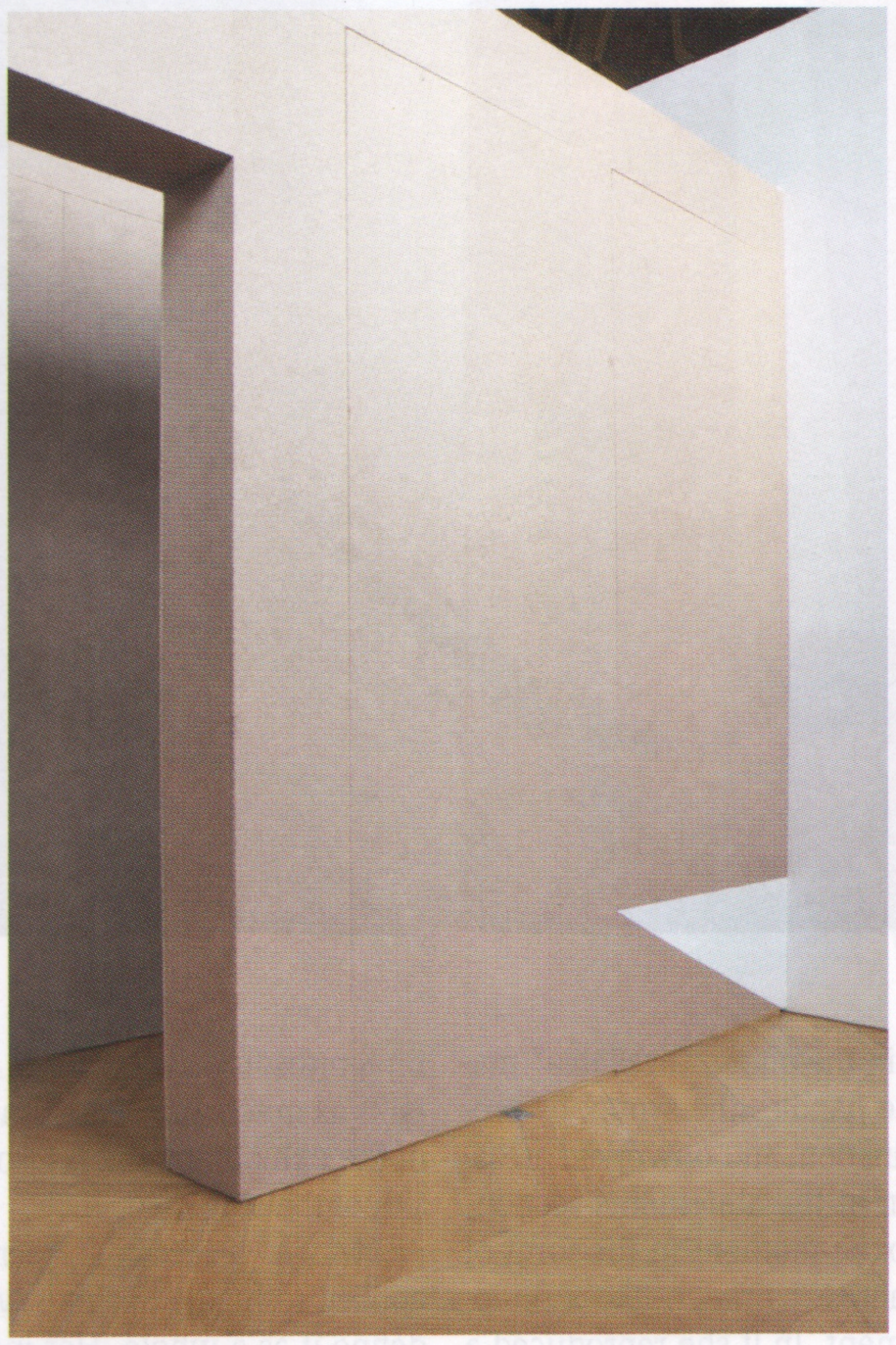
Oct. – Nov. 2012 : Hilary Crisp gallery, Londres.

Mars / *March* 2013 : *I have looked at the sea through my tears*, GalleriaVistamare, Pescara, Italie

Commissaire / *Curator* : Luca Cerizza.

Guest
Élodie Seguin

Point and Line to Plane, and vice versa



ELODIE SEGUIN
Debout, derrière, 2011.
Vue de l'exposition «Scène ouverte» au Centre Culturel Français de Milan / *View of the exhibition "Scène ouverte" at the Centre Culturel Français in Milan.*
Commissaire / *curator:*
Luca Cerizza.

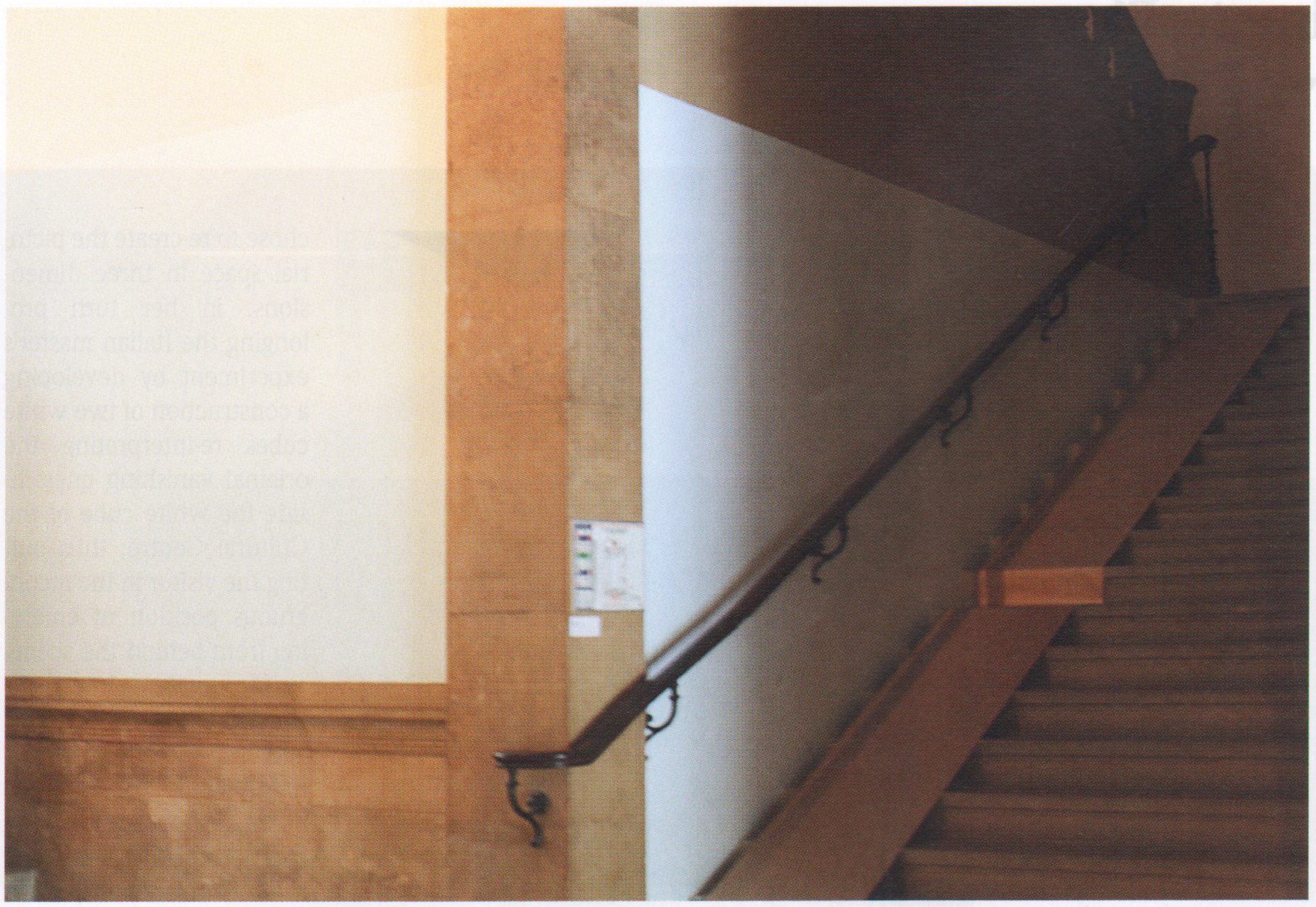
Compte tenu, contenu suivant.
Exposition / *Exhibition*
«Mouvement des atomes, mobilité des formes», ENSBA Paris, 2010.

It is sometimes not easy to set an artwork apart from the space it is exhibited in, from the space which it reveals, and with which it intermingles. This is in particular one of the salient features of Élodie Seguin's work. It is not that one has to go looking for the work with the eye, as with Gedi Sibony, who strives to highlight the already-there, and Fernanda Gomes, who assembles materials found on the spot in subtle abstract arrangements which only bear the tiniest sign of her own intervention; it is rather that the work has such a good dialogue with the space surrounding it, that one has trouble deciding where the one starts and the other lets it enter the fray. For the exhibition "*Mouvement des atomes, mobilité des formes*", held in 2010 at the National School for Advanced Studies in Fine Arts [ENSBA] in Paris, from which she had just graduated *summa cum laude*, she produced two flawless wall drawings: *Bocal*, a magnificent new perspective on one of the school's staircases, responding with great relevance to the force lines drawn by it, while disrupting them with a white but effective horizontality and whiteness, then by prolonging them onto the adjacent wall through an echo of understated colours; and *Compte tenu, contenu suivant*, a mischievous intrusion of the white of a picture rail on the brown of the contiguous wall.

Architecture here functions like something given, like a "found object" which must be partly neutralized so that we see almost nothing more than the element chosen by the artist. For "*Voûte, voûte*", last summer at the Abbaye aux Dames in Saintes, small rectangular ponds filled with water reflected the Romanesque architecture. Set directly on the floor, like things growing out of the flagstones, they added an unusual viewpoint in this place where, as a rule, your eyes look upwards rather than down. Élodie Seguin had just tackled another space, in Milan, filled with spirituality, albeit virtual: Leonardo da Vinci's *Last Supper*, on view in a building close to the French Cultural Centre. With *Debout, derrière* she came up with a deconstruction of the perceptual mechanisms of this visual trickery. The perspective of the fresco actually prolongs the refectory hall of the monastery of Santa Maria delle Grazie, for which it was conceived, exploring the trompe-l'oeil principle to metaphysical ends. For her part, the young artist chose to re-create the pictorial space in three dimensions, in her turn prolonging the Italian master's experiment by developing a construction of two white cubes re-interpreting the original vanishing lines inside the white cube of the Cultural Centre, thus putting the visitor in the incongruous position of emerging from behind the scene, as if facing the painter.

Akin to a theatrical décor, as much for its materials—fitted carpet, plyboard, cardboard, kraft paper—as for the fact that it forms a fictional space at the heart of a real space, the installation comes across like a disturbing reflection about illusion, extended further still by a wall drawing made in the Centre's library. Set on two walls in the corner, the coloured inks form a cube which seems to be seen from below when you are sitting down, and re-assumes its normal volume when you get up: a wink at Christ who, in the *Last Supper*, seems to be following the spectator with his eye.

Wavering between a rigorous construction and a consideration of haphazardness, Élodie Seguin's works have their root either in the perspectival drawing, or in what exists, a fragment of which she decides to reproduce. Thought up first of all in the studio, they have very swiftly had to be created specifically for the shows which followed one another in quick succession, without leaving the young Parisian time to resume studio activity between each one. The principle she clings to, of not showing the same piece again, means that each one of her works is a one-off creation, unique to the place where it is exhibited, and yet not necessarily intrinsically *in situ*. Many of them come about from felicitous accidental juxtapositions of her stock of materials, bought or at times found, then left in a corner of the studio. What is involved here is not an art of the object-for-object's-sake, but a presentation of the relations that they develop between them—which we also find with Gedi Sibony and Fernanda Gomes. "Gestures and Measures on the Horizon of Surfaces", the title of her recent show at the Jocelyn Wolff gallery, puts it nicely. It is a precise, surgical work, painstakingly produced and in the end quite costly, most of the materials used being new, even if very simple: scotch tape, paper, board, wood… In their regard, the artist conjures up a "grammar of materials", keen to display them as



Elodie Seguin
Bocal, 2010.
Peinture murale/*Wall painting.*
Exposition/*Exhibition*
«Mouvement des atomes, mobilité des formes», ENSBA Paris, 2010.

Détail, vue de l'exposition collective à la galerie Jocelyn Wolff, Paris, 11-12.2010.
Detail, view of a group show at Jocelyn Wolff gallery, Paris, 11-12.2010.
Commissaires/*Curators:*
Erik Verhagen, Jocelyn Wolff.

possibles, with plenty of uses in the offing, "available" materials"; we might say that she handles the syntax by proceeding via apposition, agglutination, and unworked areas.

At the latest Basel art fair, in the Statements section, Élodie Seguin presented a frozen moment in the form of an installation which came across as much like a sculpture as like an optical experiment. In it she reproduced a fleeting vision which had appeared to her in the garden adjoining a friend's studio: the reflection of the garden wall in the glass of the studio window, with the colour of the wall overlaid on the works and materials stocked inside. The stand was divided into two equal surfaces by a large sheet of glass making it impossible to enter it in the left part, where planks, battens and rolls of paper were arranged against a wall. In the right part, a wall painting composed of a large pink rectangle and another smaller midnight blue one called to mind—with regard to the materials stocked there—paintings which would also be piled up, awaiting some kind of development. When we drew nearer, its reflection in the glass covered the planks and rolls with a coloured halo, perfectly symmetrical with the one we had just been looking at. The work is conceived here as a moment, a state of things at a given instant, a vision that has to be brought forth again. Titles such as *Voilà* and *Not yet titled* attest to as much; the heaped materials, which conjure up the time-frame of the studio, confirm as much; they are the stuff of "potential" works, the same way that the Hermes referred to by Aristotle is potential in marble or bronze. It is not a question of a culmination, or of a perfect form, but rather of works which are crystallized in the way they are understood by the onlooker. Like the reader who, for Barthes, "is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost",[1] the spectator—what an improper term, here—changes Élodie Seguin's syntax into literature. We are also touching on Smithson's site/non-site dichotomy, because the work talks as much about the time before as the time after that of the exhibition, and is also almost presented as the non-site of the studio.

Much pigeonholing and many adjectives can be applied to Élodie Seguin's work, but none will manage to define it as a whole. Her interventions in space—unique to their place of display without being *in situ*, evoking an elsewhere without being altogether a non-site, static but not frozen, part readymade, but painting, more often sculpture or installation—mix planes and volumes, real and illusory spaces, without any "desire for authoritarian presence".[2] It seems simpler to try and define them through the negative, as Marc Desgranchamps wrote for example, when he curated the exhibition "*Mouvement des atomes, mobilité des formes*": "It is a question of the statement of a painting without a picture." At the same time, Élodie Seguin was questioning herself: "How to escape the tableau?" Two years later, she admits to being interested "in the drawing itself, and the fact that the absence of certain lines signifies others." She operates through extractions, but does this mean there is abstraction? She talks readily about pruning, beginnings, limited means, restrictions, so can we then talk about "poor art"? "The poor material shifts here towards abstraction, which is seen not only as non-figuration but also as a dismantling of the elements that constitute sculpture."[3] Dismantled elements, deconstructed gestures, Élodie Seguin's œuvre is the sum of everything that it is not, trying to make an issue out of the way we see things, while eluding us.

—

1. Roland Barthes, *The Death of the Author*, 1968.
2. Robert Morris, "American Quartet", *Art in America*, December 1981.
3. Joana Neves, "Ultimately even this will disappear", translated by Charles Penwarden, catalogue of the exhibition "Towards a Poor Art", Nîmes, Carré d'Art, 2011, p. 17.

Guest
Élodie Seguin

