



Julie Lavigne

L'extimité

Vernissage le jeudi 10 novembre de 17h à 20h30
Exposition du 11 novembre au 22 décembre 2022
du mardi au samedi de 14h à 18h
entrée libre - accueil de groupes sur rendez-vous

Vidéochroniques

1 place de Lorette - 13002 Marseille

adresse postale : BP 10181 - 13471 Marseille Cedex 02

Tél : 09 60 44 25 58 - www.videochroniques.org - info@videochroniques.org

Remerciements : Lydia Carletti, Alicia De Benito Cassadó,
Timothy Charrier, Louise Noel, Symrise

Vidéochroniques est membre du réseau Provence Art Contemporain



VILLE DE
MARSEILLE



PROVENCE
ALPES
CÔTE D'AZUR



PRÉFET
DE LA RÉGION
PROVENCE-ALPES-
CÔTE D'AZUR



DÉPARTEMENT
BOUCHES
DU RHÔNE



L'extimité

“Qu’il soit organique, architectural ou virtuel, le travail de Julie Lavigne envisage l’habitat de manière poétique, en explorant ses ressources sensorielles.

En instaurant une analogie entre la matrice et le corps, Julie inscrit sa pratique dans des enjeux d’interactions et de transmissions intimes tout autant qu’universels. Tant par ses nombreux composants matériologiques que par les sujets qu’elle traite, cette jeune artiste donne une vision novatrice de l’interface. En s’emparant des moyens de communications physiologiques, comme les odeurs, les ondes - ou technologiques, allant de la télévision cathodique jusqu’aux possibilités de la création 3D - ses installations font transiter le public dans différents espaces narratifs et métaphysiques.”

Louise Noel



Sans titre, 2021
Impression sur plexiglass, photo numérique



Modélisation 3D pour l’oeuvre-prototype *LARYNX* (2021)

Julie Lavigne

Né en 1999 à Hyères
Vit et travaille à Toulon

Diplômée d'un DNSEP à l'École Supérieure
d'Art de Toulon Métropole en 2022

La gestation incarne l'acte de porter en soi. Cette première expérience universelle d'échange, située dans et à travers le corps, constitue l'armature de la recherche plastique de Julie Lavigne. Mais bien qu'il s'agisse en premier lieu d'abriter autrui - le fœtus en l'occurrence - les origines étymologiques du mot "gestation" révèlent surtout "l'action de porter longtemps, souvent, de transporter", s'adaptant de fait et dans un langage plus courant, à l'idée d'engendrer des idées et des formes.

Ainsi, articulées aux questions liées au corps et à ses extensions, mais également à celle des sens et des perceptions qui se révèlent dans les états de transition humains, les œuvres de Julie Lavigne abordent des notions comme celle d'interface et de membrane, d'espaces intersticiels ou encore d'extimité.

Dans ses propositions, elle crée un parallèle entre la matrice et les espaces qu'elle occupe pour mettre en évidence qu'ils sont tantôt cocon et protection, tantôt remparts et zone de friction.



Where did you begin, 2022
Latex, aluminium, tissu, enceinte, fumée

L'EXTIMITÉ

Aux mines de sel de Hallein, près de Salzbourg, les mineurs jettent dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après, par l'effet des eaux chargées de parties salines, qui humectent ce rameau et ensuite le laissent à sec en se retirant, il se trouve tout couvert de cristallisations brillantes. Les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont incrustées d'une infinité de petits cristaux mobiles et éblouissants. On ne peut plus reconnaître le rameau primitif (...) Les mineurs d'Hallein ne manquent pas, quand il fait un beau soleil et que l'air est parfaitement sec, d'offrir de ces rameaux de diamants aux voyageurs qui se préparent à descendre dans la mine.

Stendhal

Fin décembre 1819, Stendhal entreprit la rédaction d'un texte insolite en regard de ce que la postérité a retenu de son œuvre, de sa dimension romanesque en l'occurrence. En effet, on constate que les lignes qui précèdent¹ ne relèvent aucunement de ce régime littéraire, pas plus qu'elles ne prétendent, contrairement aux apparences, provisionner un quelconque traité consacré à la physique ou, plus précisément, à la minéralogie. Son dessein était d'une toute autre nature. De prime abord, il s'agissait d'un "livre d'idéologie". C'est d'ailleurs ainsi que *De l'Amour* fut d'emblée qualifié par l'auteur, un peu hâtivement peut-être quand on considère le peu de rigueur dialectique et les libertés argumentaires dont il fait montre à cette occasion. Ce qu'on en disait déjà, un siècle après qu'il fût écrit, est à ce titre sans appel : "l'œuvre qu'il composa (...) est singulièrement décousue. Elle offre tantôt une suite de pensées détachées, tantôt une série de morceaux d'assez longue haleine. Même dans les passages étendus, la liaison fait défaut, les paragraphes se succèdent en désordre²". De fait, les caractéristiques du document l'apparentent plus probablement à ce que l'on nomme aujourd'hui un essai, sur la définition duquel il n'est pas indispensable de revenir tant celles en leur temps formulées par Georg Lukács puis Theodor W. Adorno³ demeurent à ce jour pertinentes.

Une fois passée cette remarque formelle concernant la nature de l'ouvrage, la question de son contenu s'impose. Si l'amour en constitue bien la thématique

principale, au prétexte autobiographique des aventures ou mésaventures vécues par l'écrivain et ses proches, l'essai se propose plus largement de sonder certains aspects de la psychologie humaine, tels qu'ils relèvent plus précisément des sentiments, des émotions et des humeurs. Quelle que soit la manière, éventuellement maladroite ou imparfaite, quoique sincère, c'était là au moins sa courageuse ambition. Sa vertu, en regard de ce qui nous occupe désormais, est d'avoir tenté de donner corps à ces états d'âme, fut-ce par le truchement d'une métaphore. Prenant les traits d'un rameau cristallisé, elle apparaît ainsi à deux reprises dans les plus récentes éditions du recueil. Dans l'esprit de Stendhal, il est bien entendu que cette brindille étincelante figure d'abord un aveuglement. Mais il est à la fois l'expression d'une vision, celle d'une forme incarnant le sentiment qu'il entend examiner, dont il constate en outre la prédominance sur l'objet ou les faits auxquels il se rapporte⁴.

C'est peut-être aussi à cette affaire de cristallisation que se livre Julie Lavigne. Entendons-le au moins comme hypothèse, quoique les outils divergent. Pour autant qu'ils ne négligent pas le recours éventuel à la métaphore, ils sont ici des choses – ou des phénomènes – plutôt que des mots. Par-delà les divers prétextes mobilisés (qui renvoient aux notions de matrice, de gestation, de transmission, etc.), les travaux de l'artiste semblent en effet parcourus ou traversés d'une dimension tout à la fois sentimentale et affective, voire humorale. Ils en sont l'incarnation en mouvement, ils constituent des lieux de passage, des moyens de transport habités et littéralement animés – c'est-à-dire dotés d'une âme –, des vecteurs, comme le sont les objets rituels, votifs, magiques ou mystiques.

L'emploi à dessein des verbes "parcourir" et "traverser" évoque en effet un mouvement. C'est celui-ci d'ailleurs qui caractérise l'émotion, telle que Léopold Sédar Senghor tente par exemple de la qualifier tandis qu'il l'oppose à la raison. Les fruits de ses spéculations à ce sujet, du reste consignées dans quatre écrits rédigés de 1939 à 1959⁵, témoignent d'ailleurs d'une évolution significative de son appréciation. Aux fins de caractériser ce qui distingue la culture négro-africaine de la culture européenne, il oppose d'abord l'émotion, qu'il attribue à la première, à la raison, qu'il assigne à la seconde. Cette opposition, empruntée à l'ethnologue allemand Frobenius, est fondée sur deux visions du monde, deux modes de perception conditionnés par le sentiment et les phénomènes réels pour l'un, les sens et les phénomènes factuels pour l'autre. Senghor remplace cependant le sentiment par l'émotion dans son appareil conceptuel parce que cette dénomination, en raison de son étymologie,

1. Stendhal, *De l'Amour*, Paris, Gallimard, coll. "Folio classique", 1980, p. 355

2. Artur Chuquet cité par Victor Del Litto, "Introduction", *ibid.*, p.17

3. Sur ce sujet cf. Georg Lukács, "À propos de l'essence et de la forme de l'essai : Une lettre à Leo Popper" (1910), *L'âme et les formes*, trad. Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974, p. 24. Theodor W. Adorno, "L'essai comme forme" (1954-1958), trad. Sibylle Muller, Notes sur la littérature, Paris, Flammarion, 1984, p.5-29

4. Cf. Stendhal, "Chapitre XVII. La beauté détronée par l'amour", *De l'Amour*, *op. cit.*, p.58-59

5. Cf. Léopold Sédar Senghor, "Ce que l'homme noir apporte" (1939), Liberté 1. *Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, p.22-38. *Id.*, "L'Afrique Noire. La civilisation négro-africaine" (1947), *ibid.*, p.70-82. *Id.*, "L'esthétique négro-africaine" (1956), *ibid.*, p.202-217. *Id.*, "Éléments constitutifs d'une civilisation négro-africaine" (1959), *ibid.*, p.252-286

lui apparaît mieux conforme à ce que recouvre l'antagonisme réel/factuel : de fait, tandis que "les phénomènes factuels sont fixes, ils sont rigidifiés par la perception intellectuelle qui les construit, (...) les phénomènes réels sont en perpétuels mouvements"⁶. Face aux adversaires de cette approche, qui l'interprètent comme si l'auteur déniait toute capacité de raisonnement au peuple négro-africain, Senghor l'infléchira en forgeant la notion de "raison intuitive". Opposée à la "raison discursive", cette terminologie n'a pas vocation à se substituer à l'émotion, tandis qu'au contraire elle la qualifie dès lors plus exactement pour en faire, cette fois explicitement, "un moyen d'accès à la connaissance"⁷.

Une question ne manquera pas de se poser à ce stade : en quoi, en effet, le système de pensée échaudé par Senghor peut-il bien éclairer, informer ou constituer une entrée pertinente sur le travail de Julie Lavigne, tant les circonstances et les situations d'où se manifestent leurs expressions divergent ? Deux remarques méritent d'être énoncées pour tâcher de dissiper cette apparente inconvenance.

Primo, l'apôtre de la négritude se trompe manifestement lorsqu'il entreprend de caractériser la civilisation européenne, depuis l'antiquité qui plus est, par son recours exclusif à la raison. Nous y reviendrons. *Secundo*, la portée des considérations formulées par Senghor semble largement déborder les motifs qui les fondent et le contexte qui les sous-tendent initialement. Détachées des typologies culturelles ou civilisationnelles qu'il entend instruire, l'antagonisme mis en place demeure opérant sur un plan autrement générique. Il révèle plus globalement deux appréhensions du monde distinctes, puisque dominées par l'une ou l'autre catégorie mise en lumière. Elles sont d'ailleurs puisées pour partie dans la philosophie européenne, celle de Bergson en particulier, qui différencie pour sa part deux manifestations de sensibilité, la première relevant d'une "agitation de surface", la seconde d'un "soulèvement des profondeurs" :

Dans la première, l'émotion est consécutive à une idée ou à une image représentée ; l'état sensible résulte bien d'un état intellectuel qui ne lui doit rien, qui se suffit à lui-même et qui, s'il en subit l'effet par ricochet, y perd plus qu'il n'y gagne (...) Mais l'autre émotion n'est pas déterminée par une représentation dont elle prendrait la suite et dont elle resterait distincte. Bien plutôt serait-elle, par rapport aux états intellectuels qui surviendront, une cause et non plus un effet ; elle est grosse de représentations, dont aucune n'est proprement formée (...) Seule, en effet, l'émotion du second genre peut devenir génératrice d'idée⁸.

Nul doute alors que le régime émotionnel proposé par Senghor, ainsi que celui relevant de "l'émotion créatrice" bergsonienne dont il s'inspire, soient propices à l'appréciation de la démarche de l'artiste,

6. Xavier Garnier, "La notion de raison intuitive", *Léopold Sédar Senghor. Africanité-Universalité*, Paris, L'Harmattan, coll. "Itinéraires et contacts de culture", vol. 31^e, 2002, p.116

7. *Ibid.*, p.115

8. Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, coll. "Quadrige", 2008, p. 40-41.

ou à l'appréhension des objets qui la constituent, à propos desquels les critères strictement objectifs ou objectifs habituellement employés dans le champ de l'art contemporain demeurent inopérants. Aux fins de soutenir cette assertion, disons d'abord que les thèmes préoccupant l'artiste coïncident avec ceux que Bergson associe à cette émotion qui précède et invente, tirant occasionnellement des formes "de sa substance par un développement organique"⁹. Les objets qu'elle accomplit paraissent ensuite devoir être perçus à travers le prisme de l'émotion que décrit Senghor à cet égard, autrement dit que chacun le soit sous "à la fois dans ses caractères morphologiques et dans son essence"¹⁰, qu'il leur soit prêté une sensibilité, une volonté ou une âme humaine. Cette forme de projection ou d'identification dans les objets, nous précise d'ailleurs l'auteur, ne relève pas de l'anthropomorphisme à proprement parler, tandis qu'il parle plus volontiers à leur sujet de leur animisme, c'est-à-dire de leur "anthropopsychisme"¹¹.

L'erreur commise par Senghor, telle qu'évoquée plus tôt, consiste en une association hâtive et excessivement catégorique dès lors qu'il envisage la raison comme ressort majeur de la "civilisation européenne", depuis l'Antiquité qui plus est, alors qu'on situerait d'intuition l'origine de cette prédominance à la Renaissance. Laissons aux historiens le soin de trancher sur ce sujet, mais tournons-nous vers leur discipline quelques instants, dont le secours semble à présent opportun.

Depuis quelques dizaines d'années l'histoire connaît en effet un puissant épanouissement de ses domaines d'investigation. De nouveaux champs de recherches sont ainsi apparus qui, en outre, font déjà l'objet d'enseignements universitaires dédiés. Née de l'intuition de quelques précurseurs dès le tournant des années 1920, l'histoire des émotions figure précisément parmi ces conquêtes récentes, à tel point qu'elle se déploie aujourd'hui en trois veines constituées des écoles française, italienne et anglo-saxonne¹². Malgré leur vertueuses différences qui les rendent complémentaires, ces tendances ont en commun l'intérêt qu'elles portent conjointement au Moyen Âge. De cette période, elles présentent des attraits bien plus troublants – et réjouissants – que ceux dont on l'affuble quand on la qualifie de *dark ages*. Ce trouble d'ailleurs, qui tient aux affects caractérisant cette période, est loin de conforter la position de Senghor. Surtout il permet de revenir sur le travail de l'artiste, avec d'autres arguments.

9. *Ibid.*, p.41

10. Léopold Sédar Senghor, "Ce que l'homme noir apporte" (1939), *op. cit.*, p.24

11. *Ibid.*

12. Trois ouvrages publiés presque simultanément en témoignent. Cf. Damien Bousquet et Piroska Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, coll. "L'Univers historique", 2015, 476 pages. Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli effetti nella cultura medievale*, Florence, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2015, 440 pages. Barbara H. Rosenwein, *Generations of Feeling. A History of Emotions, 600-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 368 pages.

De même qu'elle adopte des figures premières et magiques, ou encore occultes (celle du spectre en l'occurrence), il n'aura échappé à personne que Julie Lavigne emprunte de bonne grâce à l'imagerie médiévale, et cela à dessein. En témoigne ainsi sa référence à l'*hortus conclusus*, thème religieux que l'interprétation mystique identifie indifféremment à la Vierge Marie ou à une vision paradisiaque. En atteste encore son allusion chevaleresque au glaive et à l'épée, qui convoque tour à tour des motifs aussi variés que le meurtre, l'attaque, la défense ou l'adoubement. Les détours de l'artiste par l'Ancien Testament sont à ces titres également significatifs, en ce que les récits rocambolesques qui le compose, de l'Éden à Judith, ont constitué la source biblique favorite du Moyen Âge, loin devant son plus aride successeur. Dans cet ordre d'idée enfin, et aussi triviale que soient leurs présentations ou représentations, ses "œufs" se voient dotés d'une dimension cosmique ou cosmogonique qui renvoie à l'analogie (qui lie le microcosme au macrocosme) dont la moniale mystique Hildegarde de Bingen fut le chantre.

Ce que Julie Lavigne retient de cette époque prétendument obscure concerne peut-être sa capacité à agréger. C'est-à-dire d'abord à "faire avec" cette "voix du diable", aurait dit William Blake, tandis qu'il considérerait toutes les Bibles ou codes sacrés causes d'erreurs :

Contraires à celles-ci, les choses suivantes sont vraies :

1° L'homme n'a pas un corps distinct de son âme, car ce qu'on appelle corps est une partie de l'âme perçue par les cinq sens, principales entrées de l'âme dans cette période de la vie.

2° L'énergie est la seule vie ; elle procède du corps, et la Raison est la borne de l'encerclement de l'Énergie.

3° Énergie est Éternel délice.¹³

Rapporté à l'œuvre de l'artiste cet agrégat médiéval caractéristique concerne autre chose encore, qui consiste bien à "faire avec", mais avec bienveillance cette fois. C'est ainsi que, dans un premier temps, l'époque s'accommoda simultanément de sa colonisation chrétienne et de son héritage païen, qu'il soit celte, nordique ou romain. Julie Lavigne semble procéder de la sorte, toute proportion gardée, dans la mesure où elle ne néglige aucun aspect d'un héritage consigné et de l'époque inédite qui la constituent.

Quand bien même l'histoire entreprend une série de travaux qui tous lui font défaut, on voit que l'art dispose d'une certaine avance. Il existe bien dans ce domaine un art de l'Amour, un art de la Mort, de la Pitié et de la Cruauté, de la Douleur, de la Dévotion ou de la Ferveur, un art de la Divination comme un art de la Joie... que certains artistes entendent bien proroger tandis que les historiens les envient.

Édouard Monnet, novembre 2022

13. William Blake, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, trad. André Gide, Paris, Librairie José Corti, coll. "Romantique N°2", 1981, p.13-14

Julie Lavigne



Where did you begin, 2022
vue de l'ensemble



Where did you begin, (détail) 2022



Where did you begin, (détail) 2022

“Where did you begin” est une installation qui s’étend sur plusieurs espaces et temps et a été réactualisé de 2020 à 2022.

Celle-ci questionne le concept de gestation, qui incarne l’acte de porter en soi, il s’agit en premier lieu d’abriter autrui mais aussi d’engendrer des formes, des idées. Cette première expérience universelle d’échange, située dans et à travers le corps, a constitué l’armature de ma recherche plastique qui s’est déployée par la suite sur les notions d’extension. À travers cette installation, il est question de notre premier rapport à l’habitation et au lieu, plongé dans un corps pendant 9 mois, nous vivons et nous développons dans et avec ce corps.

À l’intérieur d’un corps, nous visualisons l’espace différemment, nous en faisons partie sans y être réellement impliqué. À travers ce ventre de chair, nous distinguons les espaces, les sons, les odeurs différemment. Ce moment de partage et d’apprentissage constitue notre premier rapport à autrui et à soi, où il est difficile de se distinguer.

Cet espace nomade, qui se module à l’infini, constitue un abri et un espace transitoire.

Latex, aluminium, tissu, enceinte, fumée, cire, cheveux synthétique, plâtre, verre, eau et plantes séchées, bois brûlé, câble électrique, diffuseur huile essentielle, impression sur plâtre, tube en pvc, oeuf sans coquille, coquille d’oeufs, goudron, dispositif olfactif par vapeur d’eau qui sort de la tente.

Cet ensemble contient des pièces collaboratives avec Emma Briant (oeufs, cheveux synthétiques, tissus, fleurs et branchages) et des impressions argentiques dans coquille d’oeuf, tirée d’une série photo de Louise Noel.



Where did you begin, 2022
vue de l'ensemble



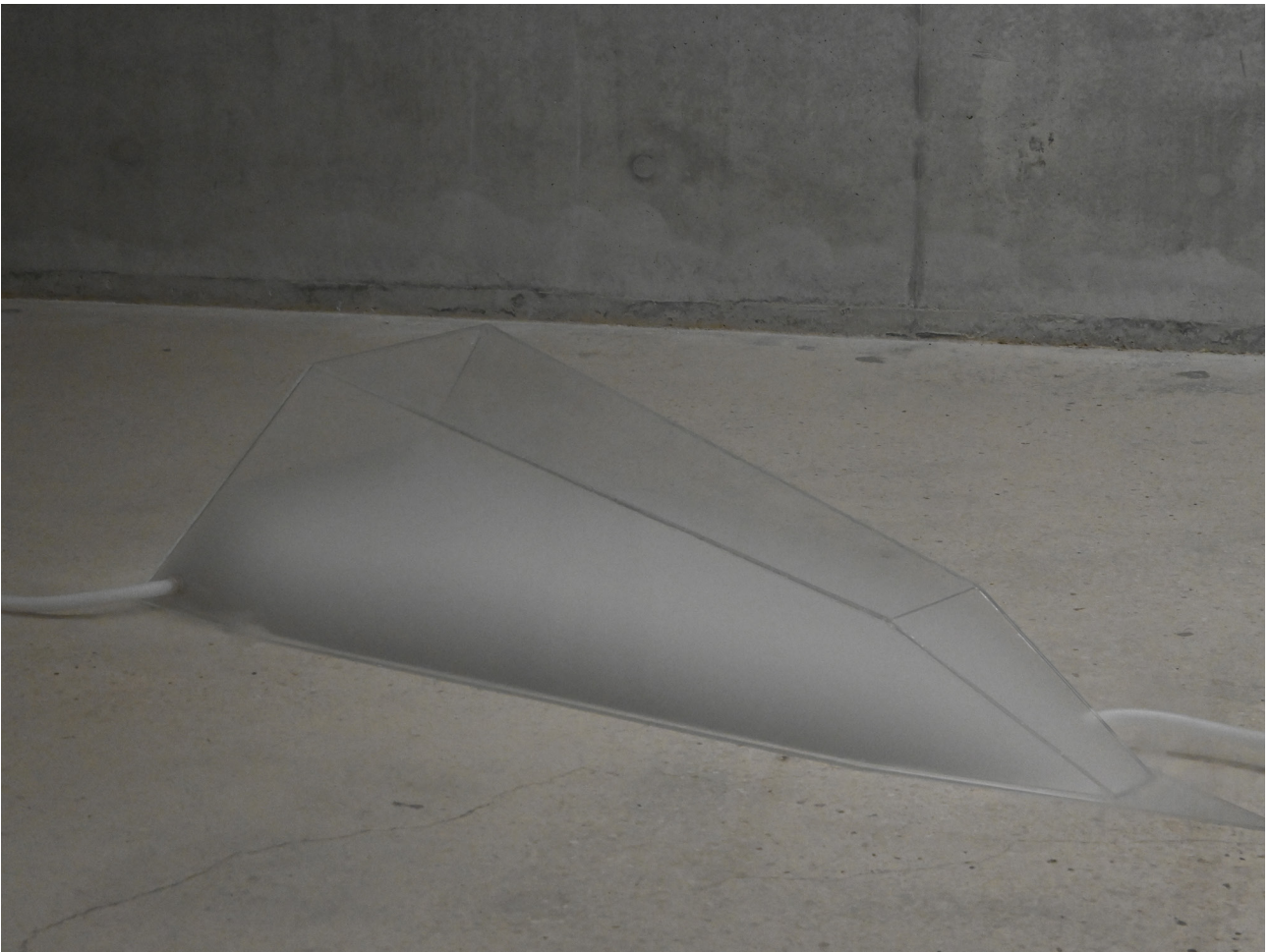
Can you hear me ?, de l'ensemble "Where did you begin", 2021

Installation vidéo et appareil de captation de fréquences, téléviseur cathodique, antenne FM-AM, arduino, vidéo. Système de captation d'images via téléviseur cathodique, réception d'un signal de TV étranger. Expérience faite à Hyères.



Where did you begin, 2022
bois brûlé, latex, câble électrique, diffuseur huile essentielle, diffuse l'odeur "Temple".

Le Prie dieu, meuble liturgique, qui met le corps en position de prière et de médiation. Cette pièce, incluse dans l'installation "Where did you begin" explore en parallèle de l'Antenne AM-FM les notions de communication et de transmission. La pièce de l'antenne qui tourne et cherche perpétuellement une fréquence, se voit affecté par les mouvements extérieurs et humains qui font moduler ses fréquences tandis que le prie dieu, ici seul et inactif, constitue lui aussi un espace transitoire qui tente d'établir une communication avec l'Autre. Le corps est mis en action, en s'agenouillant, une odeur émane du mobilier, celle d'un temple métaphorique et du pin brûlé du prie dieu.



346 Secondes, 2022
Plexiglas, parfum, machine à fumée, tuyaux PVC



346 Secondes, 2022
Savon au lait maternel humain



346 Secondes, 2022
goutte à goutte perfusion chlorure de Sodium, sphère en
porcelaine, micro subaquatique

"346 secondes" est une installation olfactive et sonore qui explore les notions de conservation et respiration.

En référence au système de morgue et de conservation des corps en Europe. Le titre suggère une temporalité celle de la brume qui s'installe dans la pièce en pexiglass et rend opaque le cercueil. Ce temps est calculé sur la quantité d'air présente dans la pièce, en fonction du temps de la respiration moyenne d'un humain adulte. Il définit au bout de combien de temps la pièce ne serait plus vivable. Un son de goutte résonne dans l'espace froid et sec, celui d'une goutte-à-goutte d'une perfusion, installée dans les systèmes d'aération de la salle, ce son enregistré sous l'eau, est augmenté avec un delay entre le moment où tombe la goutte et où le son est émis. La sphère en porcelaine est remplie de chlorure de sodium, de glucose et d'une odeur de bactérie de cadaverine.

La dernière pièce est un savon artisanal de lait maternel humain, permettant sa conversation. Il établit un rapport au toucher et au contact de la peau, de plus il rappelle l'aspect médical du care, du rituel et de l'assainissement.



346 Secondes, 2022, Vue de l'ensemble

NYMPF OU LE RÉCIT D'UNE TRANSFORMATION

NYMPF constitue un recueil de plusieurs textes fictionnels qui ont articulé une grande partie de la pratique plastique de Julie Lavigne. Ces différents fictions opèrent des liens poreux entre création organique et plastique, qui ont permis la création d'une vidéo.

https://docs.google.com/document/d/1cM4G4ZdmyBF8XwJduMEYJRkFQprZVehkdyJz_lgfVqg/edit?usp=sharing



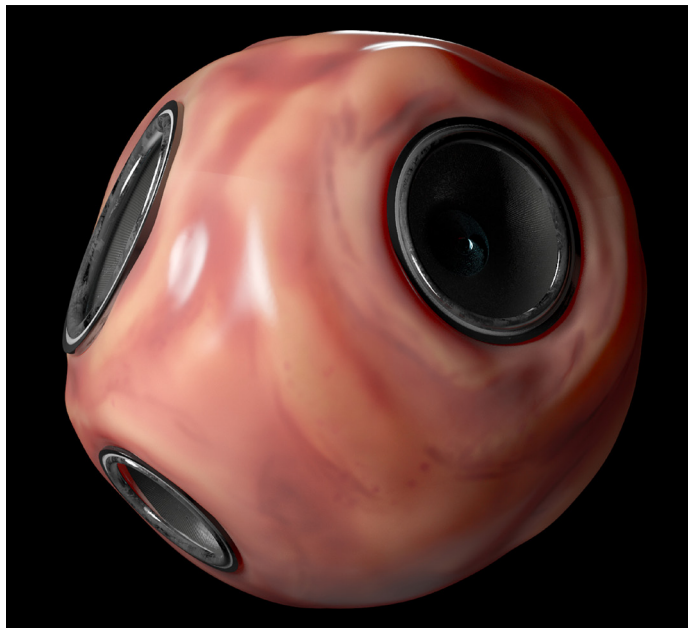
Nympf, 2019
Vidéo 2'51"

Comment j'ai accouché d'une machine

"J'ai toujours voulu vivre à travers quelqu'un, ou quelque chose,
à vrai dire peu importe sa forme car si je vivais en elle,
je ne serais pas ce que "elle" est.
Ce moment de flottement où je ne me souviens de rien, car je n'ai
encore rien vu.
J'entends, je sens, je ressens, ça bouge, je bouge sans le vouloir et
je n'ai pas grand chose à dire.
Je me dis que tout est sécurité, qu'on ne peut pas me toucher, je
suis enveloppée.
C'est mon premier rapport à l'espace, au lieu, à l'habitat, mais ce
n'est pas vraiment le mien, j'habite en quelqu'un.
J'organise, j'agence, je déplace, selon mes besoins cet habitat de
chair, mais il n'agit qu'un endroit de passage je suis comme un
campeur, je dois rester à l'affût car je peux à tout moment partir,
aller vers un autre espace.
C'est mon premier contact avec l'extérieur tout en étant à l'intérieur.
J'ai cette membrane qui me protège ou plutôt me sépare
comme une frontière. Ce lieu de contact entre deux espaces dans
lequel tout se produit. C'est une interface d'échange. C'est elle qui
me restreint et m'empêche de voir ou sentir l'extérieur.
J'ai oublié le goût et l'odeur de ce moment, ce que je voyais, ressentais,
mes pensées, mes émotions.
Je ne suis qu'une dilatation de cet "être" que j'habite. Je ne suis
pas encore moi-même.
C'est cette sécurité que j'apprécie, le fait de n'être encore rien de
précis, je ne suis qu'une partie d'un corps, quelque chose à l'intérieur,
qu'on ressent mais ne perçoit pas.
Je suis une extension, un prolongement de corps."

“Certaines de ces formes étaient semblables à d’énormes boules géométriques remplies de trous qui émettaient un son de temps à autres. Leurs formes rappelaient autre fois le ventre arrondi d’une femme rempli de vie. On les surnommait donc les “ les femmes enceintes”, pour leur gémissements et leur formes intriquantes, c’était un moyen pour ces communautés de se rappeler la vision des anciens hommes sur ces femmes et leurs dégouts par rapport à elles, réduites à des ventres sur pattes qui gémissaient.”

Tiré de la fiction “NYMPF”, 2020.
La pièce “femme enciente” s’inspire d’un élément fictif du texte NYMPF.



La femme enceinte, 2021.
Modélisation 3D.

Le module interagit avec notre toucher, par la vibration et le son. Le son émit par la boule est le même qui est capté lors du toucher par les piezo et est retranscrit avec un delay.
A travers ces différentes recherches je me questionne sur notre rapport au corps (interne) à notre chair et à notre lien à l’espace et comment nous communiquons avec lui. J’utilise en particulier le corps de la femme comme un ventre d’échange et de communication, une métaphore d’un espace de changement. L’espace du ventre est clos, nous percevons le monde à travers ce ventre de chair, c’est notre premier rapport avec l’extérieur tout en étant à l’intérieur.

Son :

<https://soundcloud.com/julie-lavigne-420917230/bass-only/s-BVWbGe7HYir?si=b37b46e9c9be4c1f-899650710dacdf29>



La femme enceinte, 2021
Bois, 4 enceintes, Ampli, Piezo
30 x 30 x 30 cm



Hortus Conclusus, 2022

“Hortus Conclusus” est une installation olfactive et sonore qui explore la notion du jardin clos. En référence au thème iconographique de l’art religieux européen, le jardin enclos à la Vierge Marie est un lieu bien circonscrit face à l’ouvert de la nature. Un espace privé jouxtant l’habitation, parfois si caché du monde et si intime qu’il en devient secret.

L’installation s’inspire de la construction d’ancien jardin de couvent, dédié à la Vierge Marie et à l’immaculée conception.

Au Moyen Âge chrétien, le jardin s’entoura de clôtures bien matérielles, de murets, de fascines, de sauts-de-loup, qui montraient le souci d’une véritable protection. Cette installation reprends la notion d’entre-deux, de jardin, d’enclos et d’enceinte mais aussi de ventre et d’intérieur à travers l’immersion dans un espace chaud et humide et olfactif (diffusion de phéromones féminin de copuline issu de sécrétation vaginale). Une diffusion sonore de fréquence entre 500 et 700Hz à travers certains éléments de ventilation de la salle, reproduit la bande sonore audible par un fœtus dans le ventre de sa mère.

Quelques liens

Julie Lavigne

Instagram de l'artiste @joy_uzu

VidéoChroniques est une association sans but lucratif créée en 1989, implantée à Marseille. Elle organise des expositions et des projections, accueille des artistes en résidence et dispose d'importantes ressources documentaires dans le domaine de la vidéo d'artistes et plus largement dans celui de l'art contemporain. Elle travaille avec un réseau local, national et international de partenaires : associations, festivals, distributeurs, diffuseurs, galeries, lieux d'exposition institutionnels, écoles d'art, etc.

L'association avait initialement pour vocation de promouvoir les divers usages d'un médium spécifique – la vidéo – encore émergents à l'époque de sa création, dans le contexte de l'art et de la culture. À partir de la fin des années quatre-vingt-dix, sous l'impulsion d'une partie de ses membres et d'une nouvelle direction, l'objet éditorial de la structure s'est ancré plus explicitement dans le champ de l'art contemporain. Depuis 2008 elle dispose d'un espace de monstration de 400m² dans le quartier historique du Panier qui a donné lieu à la réalisation d'une trentaine d'expositions (individuelles et collectives), le plus souvent accompagnées de résidences préalables.

La réflexion aujourd'hui poursuivie par VidéoChroniques, basée sur une démarche prospective, s'appuie sur des éléments de programmation divers par leur nature et leur forme, qui témoignent de la pluralité des propositions formulées par les artistes et de la diversité des supports, médiums et outils dont ils font désormais usage. L'association s'attache plus précisément à mettre en lumière des œuvres exigeantes, rares ou méconnues, qu'elles soient émergentes ou accomplies, dont les qualités échappent aujourd'hui aux repérages des systèmes marchand et institutionnel. Hormis les expositions personnelles et collectives, d'autres propositions, comme des concerts, des performances, ou des séances de projection (vidéos d'artistes, films expérimentaux, documentaires de création, cinéma underground)... complètent occasionnellement l'éventail des formes mises en œuvre.

Présidé par l'historien d'art Fabien Faure, le conseil d'administration de l'association est constitué de personnalités diverses, aux activités et compétences complémentaires (artiste, programmateur cinéma, juriste, enseignant, chercheur...). Elle est dirigée depuis 1999 par Édouard Monnet. Artiste et musicien, commissaire d'exposition et programmateur dans le cadre de ses activités à VidéoChroniques, il enseigne par ailleurs à l'École Supérieure d'Art de Toulon.

L'association VidéoChroniques bénéficie du soutien de la Ville de Marseille, la Région Sud, le Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Régionale des Affaires Culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Conseil Départemental des Bouches-du-Rhône

Elle est membre du réseau Provence Art Contemporain.

Pour plus de renseignements

Thibaut Aymonin
chargé de la communication,
des publics et de la médiation

Tél. : 09 60 44 25 58 / 06 29 06 36 16
info@videochroniques.org

Ouvert du mardi au samedi de 14h à 18h
Entrée libre / Accueil des groupes sur
réservation

