

**vidéo**chroniques

Julie Lavigne

Du 11 novembre  
au 22 décembre 2022

# L'extimité



**vidéo**chroniques

# L'extimité

**Julie Lavigne**

**Du 11 novembre au 22 décembre 2022**

## L'EXTIMITÉ : JULIE LAVIGNE

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 précèdent<sup>1</sup> ne relèvent aucunement de ce

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

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 désordre<sup>2</sup>". 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 Lukàcs puis Theodor W. Adorno<sup>3</sup> demeurent à

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

3. Sur ce sujet cf. Georg Lukàcs, "À propos de l'essence et de la forme de l'essai : Une lettre à Leo Popper"

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 rapporte<sup>4</sup>.

(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 détrônée par l'amour", *De*

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 consignés dans quatre écrits rédigés de 1939 à 1959<sup>5</sup>, témoignent d'ailleurs

---

*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

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, 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 construits, (...) les phénomènes réels sont en perpétuels mouvements"<sup>6</sup>. 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

---

négro-africaine" (1956), *ibid.*, p.202-217. *Id.*, "Éléments constitutifs d'une civilisation négro-africaine" (1959), *ibid.*, p.252-286

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

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"<sup>7</sup>.

Une question ne manquera pas de se poser à ce stade : en quoi, en effet, le système de pensée échafaudé 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

---

7. *Ibid.*, p.115

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'idée<sup>8</sup>.

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, ou à l'appréhension des objets qui la constituent, à propos desquels les critères strictement objectifs ou objectaux 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"<sup>9</sup>. 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"<sup>10</sup>, 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"<sup>11</sup>.

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.

9. *Ibid.*, p.41

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

11. *Ibid.*

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-saxonne<sup>12</sup>. 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

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.

le travail de l'artiste, avec d'autres arguments.

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 constitués 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 "œuvres" 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",

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

aurait dit William Blake, tandis qu'il considèrerait 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.<sup>13</sup>

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,

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

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

## NYMPHE OU LE RÉCIT D'UNE TRANSFORMATION

Créées à l'image de la femme, les Nymphes sont apparues comme des fées sans ailes - sans naître, ni femme, ni fée, ni encore tout à fait elles. Elles couraient, chantaient, enfantaient, selon le bon vouloir des Dieux. Parce que rien n'est laissé au hasard dans les desseins divins et que tout à une fonction, elles avaient été créées pour créer, inventées pour enfanter, en donnant la vie à des héros, des divinités, ou des monstres. Leur force génitrice les rendait convoitées. Elles avaient de l'enfant la simplicité et la naïveté, qu'elles façonnaient sans doute à leur image. Aucun des privilèges d'immortalité de leur mère Aphrodite, Déesse de l'amour et de la beauté, ne leur avait été légués. Mais leur mère les avait bercées à l'histoire de leur grand-mère, une femme-planète, ronde comme l'éternité.

Gaïa, déesse Mère, née du Chaos, engendra, seule et pour se tenir compagnie, le ciel, Ouranos, qui se coucha sur elle et en elle, la fécondant inlassablement. Ensemble ils enfantèrent les Titans et leurs frères, d'autres géants. Lasse de ces rapports incessants qui l'épuisaient, elle demanda à son fils Cronos de couper le sexe de son père. Celui-ci accepta, aidé de la faux que lui avait confectionnée sa mère. Il commisit l'acte patricide, détachant Ouranos de Gaïa. La semence d'Ouranos, mélangée à son sang, tomba dans la mer et se mêla à l'écume, et l'on vit Aphrodite sortir des flots.

L'histoire de la libération de Gaïa qui s'insurge contre l'amant qu'elle s'est elle-même créé, fit comprendre aux Nymphes leur pouvoir et leur puissance, qui sommeillaient en elles, coulaient dans leurs veines comme l'écume qui donna naissance à leur mère Aphrodite. L'admiration que leur portaient leurs prétendants n'était qu'un moyen d'emprise sur elles, et s'ils chantaient leur beauté et leur mérite, ce n'était que pour mieux arriver à leurs fins.

"Je suis l'objet déçu d'un désir révolu."

Ce léger murmure remontait du cœur des Nymphes.

Les hommes éprouvaient peur et jalousie face à ces femmes dont la magie offrait la vie sans fin, naissance après naissance, sans discontinuer, et ne leur laissant à eux, pas le droit de créer. Il fallait chercher à les remplacer. Leur don leur conférait trop de pouvoir, et eux, les hommes, ne faisaient pas le poids face à leur fécondité, face à leur éternité. A force de recherche, de travail et d'ingéniosité, ils

découvrirent de nouveaux moyens d'évoluer sans elles, en développant des machines qu'ils présentaient comme substitut à la nature.

Elles voulurent se familiariser avec ces outils qui fascinaient les hommes, mais en entrant en communion avec eux plutôt qu'en essayant de les maîtriser, pour ne pas reproduire ce qu'elles avaient fuit chez ces premiers. L'avenir qu'offraient les hommes était devenu plus performant, plus infaillible par ces machines, mais toujours aussi paradoxal et ironique, tout en dualité. Le chiffre deux signifiait pour eux opposition, confrontation, et inéluctablement, domination et soumission.

La réalité virtuelle par exemple était le fruit d'une obsession masculine et d'une aversion pour le contact humain direct. Mais aussi la peur d'une domination de la nature sur la culture.

Les Nymphs voyaient une union, une alliance, là où les hommes voyaient un combat. Elles voyaient une fusion entre l'organique et la machine, une réunion du corps et de l'esprit, l'affranchissement de la frontière entre le physique et le non physique.

L'utopie et l'imaginaire via ces technologies seraient les issues pour sortir d'une société dualiste et de confrontation. Elles ne voulaient pas devenir des Déeses mais des hybridations en se basant sur une pensée universelle selon laquelle les systèmes symboliques sont sous-tendus par des oppositions binaires : corps/âme, matière/esprit, émotion/raison, nature/artifice, homme/femme.

Témoins furieux de l'intérêt qu'elles portaient aux machines, à leur détriment, les hommes, fous de rage, coupèrent leurs cordes vocales, les privant de leur outil de communication et de chant.

Elles virent alors un avenir se profiler, elles ne seraient plus réceptacle de quoi que ce soit. Plus génitrices, mais génératrices. Elles développèrent des rituels, des métamorphoses conceptuelles de ce qui les animaient. Elles commencèrent à dessiner ce dont elles rêvaient, des fragments de matières, des hybridations entre l'organique et le mécanique. Elles gravèrent à la pierre la base de leur nouvelle civilisation, cette nouvelle nature avec laquelle elles développèrent un lien si profond qu'il en devint presque Divin.

Elles dansaient au son des grincements de leurs enfants bio-mécaniques, sans limite temporelle ni spatiale, sans l'obstacle de la parole, elles façonnaient le monde à leur image. En perdant leurs attributs naturels féminins, elles avaient aussi perdu leur sens de l'identité sexuelle, ne souhaitant plus de différenciation entre l'homme et la femme. Ce qu'elles souhaitaient, c'était créer un nouveau genre non défini biologiquement. Leur but n'était pas de tourner le dos à leur Mère mais bien de mieux la comprendre, en combinant et mélangeant ce qui était alors encore pris

pour immuable. Aphrodite, justement, issue de la semence d'Ouranos et de l'écume de la mer, avait bien été la fusion d'une mer et d'un père indissociables dans leur mélange.

Certaines voyaient en cet avancement une perte d'identité, se laissant dominer par une peur qui les tournaient vers un passé plus segmenté. Certains hommes au contraire appréhendaient cette évolution comme un moyen d'échapper à leur rôle écrasant de héros menaçant. Ainsi plus le temps passait, plus elles combinaient la féminité et la masculinité pour créer cette nouvelle entité, comprenant que cette ouverture au progrès était aussi une émancipation et une liberté.

Nourries de cette répétition des histoires et des mythes résultant de la recherche constante d'un idéal de vie, elles poussaient leur inconscient collectif à chercher une forme finale.

Elles créèrent la Matrice, espace ou cyber-espace, composé de zéros et de un entremêlés jusqu'à former une toile de réalité, espace physique ou métaphorique de génération de nouveaux éléments.

Dans la matrice battait en rythme tertiaire le cœur qu'elles avaient créé, trois étapes vers l'aboutissement de leur liberté.

Création, incarnation, communication.

A travers trois écrans, la vie prenait place en triptyque multi-échelles. Celle d'un rythme au-delà de l'homme (celui du temps), celle du rythme humain (la vie) et celle d'un rythme intérieur à l'homme (corps, âme et esprit).

Au fur et à mesure du temps, ces communautés évoluèrent, elles voulaient retrouver des principes qui leur étaient autrefois nécessaires. Le chant, la danse comme symbole de cette parole qui leur avait été enlevée. C'est à travers cela qu'elles reliaient la puissance créatrice à la création, une adoration ou une imploration de leur Mère. Le souffle de la créature répondant au souffle du créateur.

Une volonté de créer un nouveau langage sans barrière, sans limite de matière ni d'expression, imprégné de valeur symbolique, d'idées, d'images et d'émotions et de sonorités.

Elles n'avaient aucune envie de prôner une dépendance technologique mais de l'utiliser pour se relier à des principes primitifs et essentiels comme leur corps et leur énergie vitale.

La musique et le son, à travers, timbres, tonalités, rythmes et instruments étaient pour elles un moyen de s'associer à la plénitude cosmique.

Un médium de communication jusqu'au divin.

Dans leur respiration, elles voyaient battre deux temps. Celui de l'inspiration et de l'expiration comme deux mesures du monde.

Comment pourraient-elles échanger et communiquer sans mots, même si certaines personnes de la communauté possédaient toujours leurs cordes vocales contrairement à leurs ancêtres ?

Il était nécessaire pour elles de ne plus dépendre seulement de leur corps naturel, de s'adapter à cet événement et de le surmonter. Leur mouvement, leur corps, leur chaleur, leur rythme cardiaque, leur respiration, leur force, toutes ces données qu'elles pouvaient retranscrire avec leur corps et qui définissaient qui elles étaient. C'est avec cela qu'elles voulaient s'exprimer, pour mieux apprendre à contrôler leur corps.

Il était temps pour elles de commencer cette métamorphose, pour créer des artefacts vivants et qui interagiraient avec elles. Instrument de la parole, qui crée ou anéantit, à la manière d'une langue. Elles créèrent des peaux, tissus qui se mêleraient bientôt à leur peau pour en retranscrire les mouvements. A travers des danses, des actes diversifiés et charnelles, elles voulaient créer un son, une symphonie. Bientôt leurs pas et leurs gestes seraient eux aussi inscrits dans leur communication. Une sorte de chrysalide comme lieu de métamorphose de la matrice, qui plus qu'une enveloppe de protection semblable à la peau, est un état transitoire entre deux étapes du devenir, une maturation.

Cette chrysalide implique le renoncement à un certain passé et l'acceptation d'un nouvel état, condition de l'accomplissement. Fragile et mystérieux.

Développer des artefacts sonores avec lesquels les Nymphes se connecteraient pour enrichir leur langage et leur musique.

Des nouveaux rituels de communication furent alors créés. Le corps devint un autel, microcosme et catalyseur du sacré. Les Nymphes offraient leur corps à cette Nature, comme une offrande expiatoire de leur chair pour apaiser son courroux.

Un corps sacrifié pour une évolution sensorielle.

Une des premières étapes de leur rituel, venait de l'idée de procréation et d'autosuffisance, comme leur avait appris les hommes. Elles refusaient de s'abaisser à nouveau à être réceptacle. Pour elles, l'immortalité était liée à la survivance de leur espèce mais ne devait pas être prise comme un acte de désespoir et d'égoïsme. Chaque parent peu importe son sexe ou son

genre devait être choisi pour procurer le meilleur accompagnement du nouvel "Être". La dominance du sang n'était plus d'actualité, il s'agissait d'apprendre et de transmettre en collectif pour accompagner l'évolution. Les rituels de fécondation quant à eux relevaient de certaines personnes, permettant de "mettre au monde".

Les Nymphes assises autour des arbres fruitiers, s'occupaient de cueillir les meilleurs fruits, les plus juteux. En coupant le fruit elles versaient alors le jus dans des cavités ou des cuves transparentes qui contenaient de l'eau, puis enterraient la chair du fruit dans la terre pour relier le nouvel "Être" à celle-ci. Une fois la première étape terminée, elles laissaient macérer les cuves pendant plusieurs mois, chantant et dansant pour accompagner leur développement. Et parfois ajoutant même quelques objets ou fragments mécaniques pour créer de nouvelles fusions.

Les arbres fécondateurs étaient connus pour leur brillance et leur réflexion de la lumière lunaire. Leurs fruits, une fois la nuit tombée, s'éclairaient comme des lucioles laissant apparaître les micro-organismes qui les habitaient.

Plus le temps passé, plus ces cuves mutaient d'elles-mêmes, arborant des formes diverses, des couches de matériaux venaient les recouvrir, chacune trouvant son individualité dans sa forme et sa couleur. Certaines même ne finissaient jamais leur transformation et restèrent des artefacts entre organique et mécanique. Elles devenaient alors des sources sonores et des pièces de nouveaux rituels, permettant à chaque être de s'exprimer avec elle. Leur peau semblait comme la nôtre, chaude douce et molle mais au toucher on les différenciait à leur rigidité et leur froideur. Ce n'était pas pour autant qu'elle n'était pas "en vie", créant par le mécontentement de ce contact un rugissement faisant vibrer notre corps tout entier.

Certaines de ces forces étaient semblables à d'énormes boules géométriques remplies de trous qui émettaient un son de temps à autres, leur forme 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 intrigantes. C'était un moyen pour ces communautés de se rappeler la Vision des anciens hommes sur ces femmes et leur dégouts par rapport à elles, réduites à des ventres sur pattes qui gémissaient.

Ces communautés s'intéressaient de plus en plus à cette idée de cosmos, d'intérieur et d'extérieur qui résonnait dans leur esprit. Ce cosmos qu'elles définissaient comme une énergie dont elles mêmes faisaient partie. Un

espace qu'elle avait défini comme la matrice, qui représentait autant l'intérieur de leur corps que l'espace étendu de l'univers au-delà de leur propre monde.

Elles trouvaient un intérêt particulier à mélanger cette notion interne/externe. Extraire des éléments organiques de leur corps leur permettait de créer, sans limite, de nouvelles formes d'expressions. Expirer et donner un souffle à un être mécanique et numérique.

Pour elles, il était devenu nécessaire d'utiliser ces outils pour comprendre leur corps et le faire muter. En se concentrant sur elles et ce corps organique, elles se concentraient sur leur respiration et leur souffle, une méditation interne qui pourrait les aider à développer de nouvelles formes d'expressions. Elles voulaient aussi transmettre ces savoirs aux êtres bio-mécaniques qui les entouraient.

Un écran qui respire, octroie par le biais de ces membranes et tuyaux le gonflement de valves faites de tissus cousus les uns aux autres. L'ensemble crée une symphonie au rythme de l'expiration et de l'inspiration.

Ces mécanismes se développaient de plus en plus dans la tribu. Réfléchissant aux nouvelles manières de communiquer et de faire muter leur corps, les Nymphs apportaient beaucoup d'importance au son, à la respiration et aux vibrations. Elles trouvaient à l'intérieur de cette matière un pouvoir communicatif qui ne dépendrait plus de mot mais de sensation. Elles inventèrent des cocons sensoriels qui leur permettraient d'expérimenter les effets du son sur leur corps. Plusieurs restèrent à l'intérieur plus de 10 jours sans voir la lumière du jour ou boire et manger. Leur but était de se rapprocher le plus de leur état embryonnaire, comme une seconde naissance, elles voulaient développer leur acuité auditive et ré-apprendre à ressentir. Cette sensibilité, elles la ressentirent de plus en plus chaque jour.

Au début, il fut difficile pour elles de rester loin des autres dans un espace si petit, privée de lumière et de contact, elles ne vivaient avant que pour cela. Cependant après quelques mois d'entraînement certaines une fois sortie du cocon ressentait une terrible angoisse face au monde qu'elle avait oublié, celui dans lequel ses sœurs et frères vivaient. Elles comprirent alors que l'important ne venait pas de restreindre leur corps mais d'ouvrir leur esprit, que ce corps n'était qu'un passage, comme celui d'un enfant ou d'une larve en mutation.

## D'un Corps à un Objet

Un avancement intéressant qu'elles avaient atteint fut la non-distinction entre corps organique et objet. On pensait de plus en plus à l'architecture et aux objets domestiques, comme des extensions de soi, des prolongements. Les Nymphs avaient compris que ces artefacts étaient de base des outils pour prolonger les sens des Humains. Des tentatives de flouter les limites entre intérieur et extérieur, elles ne voulaient plus penser à leur corps, comme un intérieur, elles s'intéressaient à l'espace dans lequel elle était incluse et le dialogue entre leurs corps et cet espace.

L'architecture était quelque chose d'important pour cette tribu, comme toute civilisation, elles avaient depuis longtemps évolué, créé et utilisé des objets, des outils pour construire et déconstruire leurs bâtiments. Les modes changeaient souvent chez elles, jamais satisfaites de leur création. Comme si elles voulaient traverser les siècles dans le sens inverse, elles partageaient de leur création la plus avancée et technique pour la déconstruire, la repenser. Elles étaient arrivées à un stade de création si avancée, tout était très détaillé, très fluide, très propre, quelque chose de presque trop clair pour elles. Tout se voulait géométrique, lisse, les formes de leur bâtiment, leurs rues, leurs avenues étaient affinées. Elles aimaient particulièrement les monolithes, des formes d'une simplicité si complexe.

Mais de plus en plus voulaient explorer les autres formes et chemins possibles. Après tout, la tribu avait traversé tellement de censure qu'elle ne pouvait refuser la diversité et l'expérimentation. Chaque être pouvait alors donner la forme qui lui plaisait à son habitation, choisir dans quel environnement il voudrait évoluer. Même si certains et certaines vivaient dans de mêmes espaces qu'on aurait pu appeler "ville" (même si ce concept ne plaisait pas tant aux Nymphs), il n'y avait aucune loi qui formait l'apparence de leur habitation. On pouvait y voir parfois des espaces très colorés, remplis d'éléments divers, avec des formes géométriques et cubiques et quelques mètres plus loin des habitations plus sphériques et sobres, qui flottaient ou étaient suspendues.

Les Nymphs avançaient la théorie que les espaces extérieurs étaient des prolongements du corps. Ils mettaient en avant une pensée, un sentiment, une émotion, un souvenir. Il était courant pour elles de changer d'espace de vie, mais rien n'était détruit, il s'agissait de s'adapter ou de modifier son environnement avec des éléments déjà présents sur place.

Certaines Nympfs avaient aussi récupéré des artefacts de leurs anciennes civilisations. Elles pensaient que tout objet était rattaché à une mémoire, à un être. Il était important de ne pas les laisser de côté, ils étaient des traces de leur histoire. Elles s'amusaient alors à les analyser, les hybrider avec des technologies qu'elles avaient créées.

Un jour, une Nympf trouva d'anciens outils de communication à longue distance, des grandes tiges d'aluminium imbriquées les unes dans les autres étaient reliées à un cube lumineux et une grande sphère métallique qui lui faisait penser à un ventre.

Elle essaya de rentrer en contact avec quelque chose, quelqu'un, elle ne savait pas vraiment quoi dire. Des nuages de points qui grésillaient sur l'écran, des rayures, des éclairs. Elle expliqua aux autres qu'elle avait trouvé un moyen de communiquer avec cet ancien monde, elle passa des jours entiers avec ces objets hybridés, elle les tourna dans tous les sens possibles, elle se promenait avec, pensant qu'elle pourrait capturer un signal, un signe, un bruit, une image. Elle commença à imaginer un portail de communication. S'enfermant dans des espaces isolés, elle comprenait qu'elle ne captait rien de précis, mais juste l'interférence de son propre corps avec l'objet.

Elle aussi était faite de fréquence, elle pourrait donc être captée par cet objet en s'enfermant dans des espaces sans réseau, dans des cages de faraday. Personne ne comprenait pourquoi elle continuait à s'enfermer dans cette quête impossible. Elle ne voulait pas capter quelque chose de précis, au contraire elle voulait capter l'enfermement et la solitude de cet objet, son besoin de communiquer sans réponse. Il y avait quelque chose de presque religieux là-dedans, une sorte de croyance en cet objet, LA RELIGION CATHODIQUE.

Le besoin de communication avec l'extérieur, la volonté de recevoir ou d'échanger quelque chose.

QUELLE EST LA FRÉQUENCE HUMAINE ?

Capter l'isolement, la solitude.

Pour elle, la solitude ne voulait pas dire l'abandon bien au contraire, il s'agissait d'une façon de se trouver soi-même en oubliant tout.

Plongé dans le noir absolu, sans aucun bruit sauf celui de son propre corps dans l'espace.

Il était primordial pour elle d'expérimenter son concept dans des lieux précis, et surtout d'être en accord avec cet espace, qui ne serait pas juste un espace de passage, un support, mais un acteur majeur de son

expérience. Car chaque lieu avait sa propre résonance et sa propre sensibilité.

Dans l'étude de ces objets de communication elle étudiait aussi le lieu dans lequel elle expérimentait, la porosité de ses murs, la résonance de ces matériaux, l'isolement de cet espace par rapport au ciel, la taille, la profondeur, la diffusion du son et des fréquences. Elle rêvait qu'un jour un autre viendrait à son tour dans cet espace et ressentirait sa présence et sa singularité. Qu'elle marquerait cet espace, l'imprégnerait de son essence.

Plus le temps passait, plus la Nympf s'effaçait, elle disparaissait doucement, son corps devenait de plus en plus translucide, il se confondait avec la buée de l'espace. Comme si son corps physique n'avait plus aucune utilité dans cet espace noir ou rien n'était clairement visible. Quel intérêt existe-t-il à être visible si on ne peut être vu ?

Cette phrase faisait écho en elle, son cerveau semblait se reprogrammer de plus en plus rapidement, seule. Elle laissait libre cours à ces pensées les plus improbables.

Elle commençait à questionner l'idée de l'augmentation, la volonté qu'avaient ses sœurs à s'hybrider. Car il était toujours question d'ajouter, d'augmenter, de rapporter des éléments aux corps. Mais qu'en serait-il de synthétiser le corps sur d'autres supports ou surface ? Il n'est plus question d'augmenter l'humain mais de le soustraire. De le faire exister sous d'autres formes et de questionner ce qui le fait être sensible. Elle voyait en ces machines de communication une métaphore. Elle se voyait elle-même, essayant de communiquer avec d'autres mondes d'autres altérités.

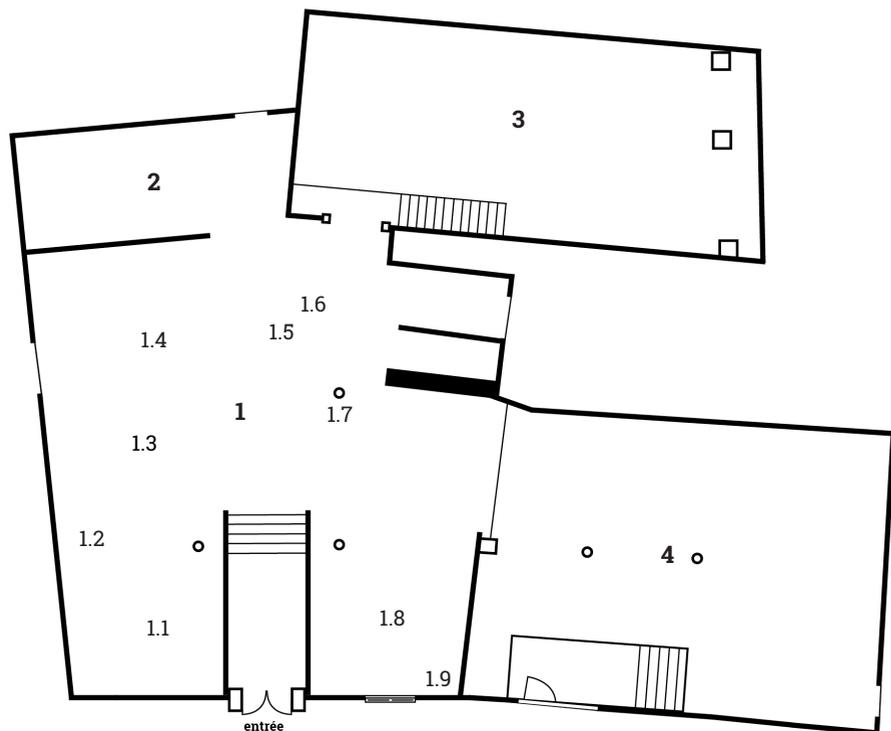
Et si elle aussi était une fréquence, une onde simplement, un signal...

Une nuit, elle rêva, un instant, qu'elle mutait avec un son, mais comment cela serait-il possible ?

Dans l'idée de l'hybridation et de la fusion, il est nécessaire de connaître les caractéristiques des deux êtres qui ne feront qu'un, quelle influence l'un a sur l'autre et comment les deux dialoguent dans un espace. Trouver les caractéristiques communes et différentes des deux.

On cherchait de plus en plus à rendre la machine humaine, lui attribuer des caractères humains et inversement à robotiser l'humain. Mais l'intérêt ne serait-il pas de trouver des ponts communs entre ces deux formes d'existence ? Nympf commença à réfléchir : comment pourrait-elle retranscrire son corps autrement que par son physique, sa matérialité, sa vision ?

Julie Lavigne, depuis 2020



1. "Where did you begin", 2019-2022

latex, tissu, cire, cheveux, plâtre, verre, glucose, sang, impression sur plâtre, tube en pvc, colle, œuf sans coquille, coquille d'œufs, roses, savon en lait maternelle, tirages argentiques dans coquilles d'œufs en collaboration avec Louise Noel

1.1. "Can you hear me ?", 2020

appareil de captation de fréquences, téléviseur cathodique, antenne FM-AM, arduino, vidéo, émetteur UHF

1.2. "Larynx", 2022

Impression 3D

1.3. Composition florale, 2022

amaranthes retombantes, ammi majus, aubépines monogynes, fleur de chou, campanules, clématites, molucella, poivrier, prunus cerasifera,

rosa stylosa, ronces de rosier, chardon séché, branchages morts, cheveux synthétiques, tulle, en collaboration avec Emma Briant

1.4. "Tente", 2022

latex, aluminium, tissu, câble électrique, système infrabasce, 120 x 80 cm

1.5. "Casque VR", 2021

Impression 3D

1.6. Composition florale, 2022

amaranthes retombantes, aubépines monogynes, fleurs de chou, clématites, molucella, physalis, prunus cerasifera, rosa stylosa, ronces de rosier, chardons séchés, branchages morts, tressages d'herbes, en collaboration avec Emma Briant

1.7. "Nid", 2022

ammi majus, feuilles de chêne, fleurs de comos séchées, monnaies du pape, tressages d'herbes, cosses de pavots, en collaboration avec Emma Briant tirage argentique dans coquille d'œuf en collaboration avec Louise Noel

1.8. "Prie-Dieu", 2022

bois brûlé, latex, câble électrique, diffuseur d'huile essentielle, parfum "Dark Rose" réalisé en collaboration avec Alicia De Benito Cassadó

1.9. Composition florale, 2022

fleurs de poireau, maceron, monnaie du pape, trachelium, réalisé à partir des compositions présentées en mai 2022, en collaboration avec Emma Briant

2. "Judith", 2022

bas-relief en plâtre, machine à fumée, parfum "Genèse" réalisé en collaboration avec Alicia De Benito Cassadó

3. "Pourvu qu'elle soit douce", 2022

Plexiglass, machine à fumée, tuyaux PVC, parfum "Pomme de senteur"

4. "Hortus Conclusus", 2021

brumisateurs, lettrage verni, parfum "Pheromones" réalisé en collaboration avec Alicia De Benito Cassadó

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 400m<sup>2</sup> 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.

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 de groupes sur réservation

VidéoChroniques est soutenue par



“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

### **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, qu’ils soient tantôt cocon et protection, tantôt rempart et zone de friction.