



« **mémoires**
minuscules »
Delphine Gigoux-Martin

LIENART

Cet ouvrage a été publié à l'occasion

des expositions de Delphine Gigoux-Martin :

Du danger de se regarder dans une flaqué d'eau, Centre d'art contemporain
Chapelle Saint-Jacques, Saint-Gaudens, du 10 juillet au 6 novembre 2010 ;

De telles choses sont-elles possibles ?, Centre d'art Les Brasseurs,
Liège, du 6 octobre au 20 novembre 2010 ;

La vague de l'océan, musée de l'Abbaye Sainte-Croix,
Les Sables d'Olonne, du 5 février au 5 juin 2011.

Il a été réalisé sous la direction éditoriale de LIENART éditions

Graphisme :

PH.  DVX

Contribution éditoriale :
Garance Giraud

Traduction :
John Tittensor

© LIENART éditions, Montreuil-sous-Bois, 2011
2, rue Marcelin-Berthelot
93100 Montreuil-sous-Bois
www.lienarteditions.com

© Centre d'art contemporain Chapelle Saint-Jacques, Saint-Gaudens ;
musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne ;
les Amis du musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne ;
Frac Languedoc-Roussillon ; les Abattoirs, Toulouse ;
Les Brasseurs, Liège ; Passe à ton voisin, Saint-Gaudens, 2011

© Delphine Gigoux-Martin, 2011

ISBN : 978-2-35906-047-8
Imprimé en France (Union européenne)
Dépôt légal : mars 2011

Page précédente :

*Ce que j'aimais, c'étaient les rames, les vaisseaux, les flèches, les javelots polis.
Tous les outils de mort, qui font trembler les autres, étaient ma joie.*

Ulysse (détail), 2009.

Installation : 3 tapis, 2 renards naturalisés, flèches, 3 vidéos.

Château des Adhémar, Montélimar. Production Château des Adhémar, Montélimar.

REMERCIEMENTS

Sophie Biass-Fabiani, Germain Berdiè, Frédéric Bouglé,
Sarah Charlier, Nicole Convents, Claude d'Anthenaise,
Frédéric Delpech, Arnaud Gigoux, Marie Guillot-Voyant,
Emmanuel Latreille, Didier Marinesque, Dominique Mathieu,
Valérie Mazouin, Pascal Pique, Gaëlle Rageot-Deshayes,
Vincent Ravel, Pascal Saboureau, Thomas Santini,
Pascal Thévenet et Daniel Voyant

CET OUVRAGE A ÉTÉ PUBLIÉ EN PARTENARIAT AVEC :

Centre d'art contemporain Chapelle Saint-Jacques, Saint-Gaudens ;
Le musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne ;
les Amis du musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne ;
le Frac Languedoc-Roussillon ;
les Abattoirs, Toulouse ;
Les Brasseurs, Liège (Belgique) ;
Passe à ton voisin collectionneurs, Saint-Gaudens.

ET AVEC LE SOUTIEN DE :

Le Creux de l'enfer, Thiers ;
la galerie Metropolis, Paris ;
Trames, Clermont-Ferrand.



Pour mon frère Arnaud



Eaquarium de la nuit (détail), 2011.
Installation : rames, moteurs électriques, 1 vidéo (dessin animé).
Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.
Production musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.

Préface

J'aime la nature et elle me le rend bien. Dans sa vidéo réalisée en 2004, Delphine Gigoux-Martin se met en scène d'une étrange manière. Un bouquet de roses à la main, elle fait face à la caméra, le visage résolument dénué d'expression. Après l'avoir sentie, elle porte une fleur à sa bouche, la mâche, puis la recrache, sans hâte ni dégoût. La chose n'est pas particulièrement bonne à manger, voilà tout. Si l'image paraît déconcertante, c'est qu'elle propose un usage de la nature qu'on pourrait qualifier non pas de « contre nature » mais plutôt de « contre culture ». En effet, dans le système de références élaboré depuis des siècles, la rose n'est pas rangée dans la catégorie du comestible : elle est objet de contemplation. Elle incarne la beauté. Or Delphine Gigoux-Martin refuse de l'investir de cette charge affective, provoquant par sa neutralité l'afflux de notre propre émotivité. Tout dans son travail concourt à cette sorte de mise à distance.

C'est particulièrement vrai de l'emploi qu'elle fait de l'image de l'animal. Pourtant celle-ci est omniprésente dans son œuvre, qu'il s'agisse de dessins, d'animations ou d'animaux réels. Traditionnellement, l'art recourt à l'animal pour parler de l'homme dont il renvoie l'image comme un miroir déformant. Rien de semblable ici. Si les bêtes assument une fonction narrative, elles ne sont pas là pour interpréter notre rôle, Delphine Gigoux-Martin, une fois encore, établissant entre elles et nous cette barrière interdisant de les investir affectivement. Si l'usage brutal de la taxidermie, le recours à ces fragments de bêtes qui peuplent ses œuvres, peut faire osciller le regard entre fascination et dégoût, ce sentiment s'applique à la chose morte, non pas à l'être qui n'est plus. À l'inverse de la pratique de nombre d'artistes contemporains, l'animal n'est pas là pour susciter l'empathie. Faut-il admettre que les fictions de Delphine Gigoux-Martin sont des contes sans raison, des fables sans morale ?

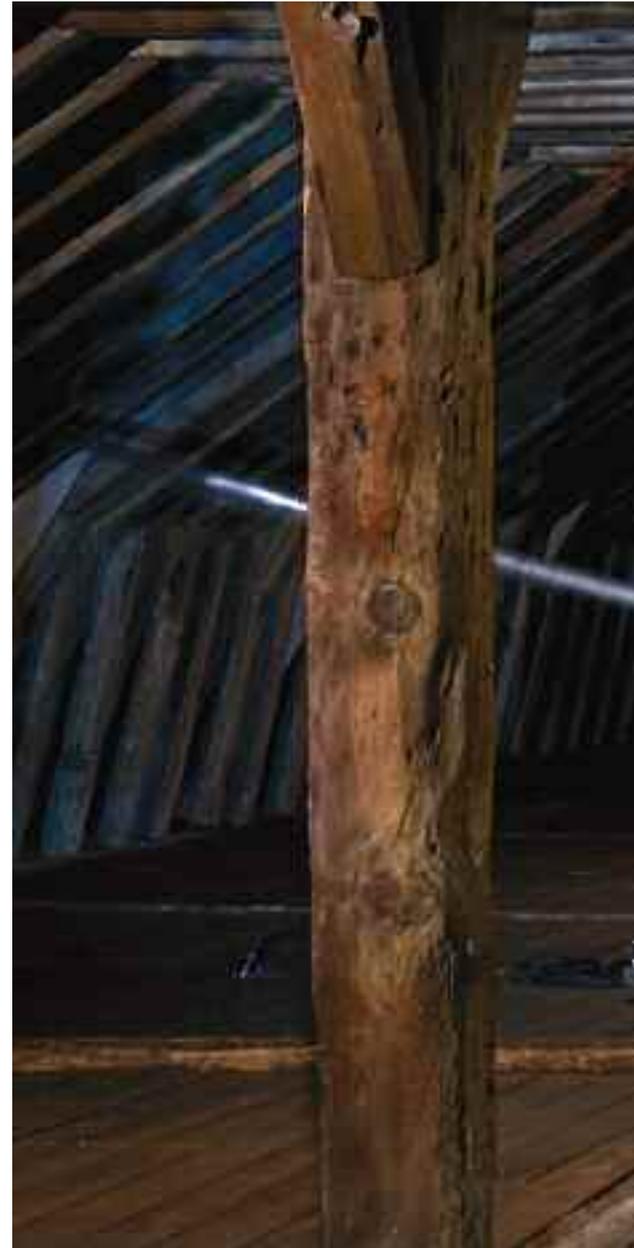
En combinant systématiquement différentes techniques d'expression, Delphine Gigoux-Martin donne un nouveau développement au procédé du collage qui était très en faveur chez les artistes du début du xx^e siècle. D'une certaine manière, elle renouvelle pour le public contemporain la saveur étrange qu'avaient en leur temps les compositions cubistes. Qu'elle associe le cadavre d'une bête à sa représentation crayonnée sur les murs lépreux d'une usine désaffectée, qu'elle confronte, dans un même volume, une proie naturalisée à l'image animée de son prédateur, projetée à même les murs, c'est toujours au spectateur d'établir la cohérence de ces différentes propositions plastiques. Complexifiant à plaisir cet exercice de déstructuration de l'espace, les éléments de la composition se jouent des contraintes physiques du lieu d'exposition. Ici les animaux naturalisés sont suspendus dans l'air ou traversent les cloisons et les vitres, ailleurs la projection des images animées à même le mur ne tient pas compte des accidents de l'architecture. Ce décalage revendiqué s'applique au traitement du son dans certaines installations.

Ainsi, le spectateur des œuvres de Delphine Gigoux-Martin se trouve confronté à divers éléments d'une fiction dont le sens lui échappe d'emblée, comme s'ils étaient positionnés pour un autre point de vue que le sien. Au gré de cet effet de décalage volontaire entre les différents moyens d'expression, se dessine une sorte d'anamorphose intellectuelle. En vain le voyeur cherchera-t-il à les concilier rationnellement : le *punctus centricus* unifiant la composition échappe résolument au domaine de la raison. N'en va-t-il pas ainsi des images qui remontent du monde englouti des rêves jusqu'à la surface de la conscience ? Le plus souvent, leur signification échappe à la compréhension de l'homme éveillé qui garde seulement le souvenir troublant d'une évidence perdue.

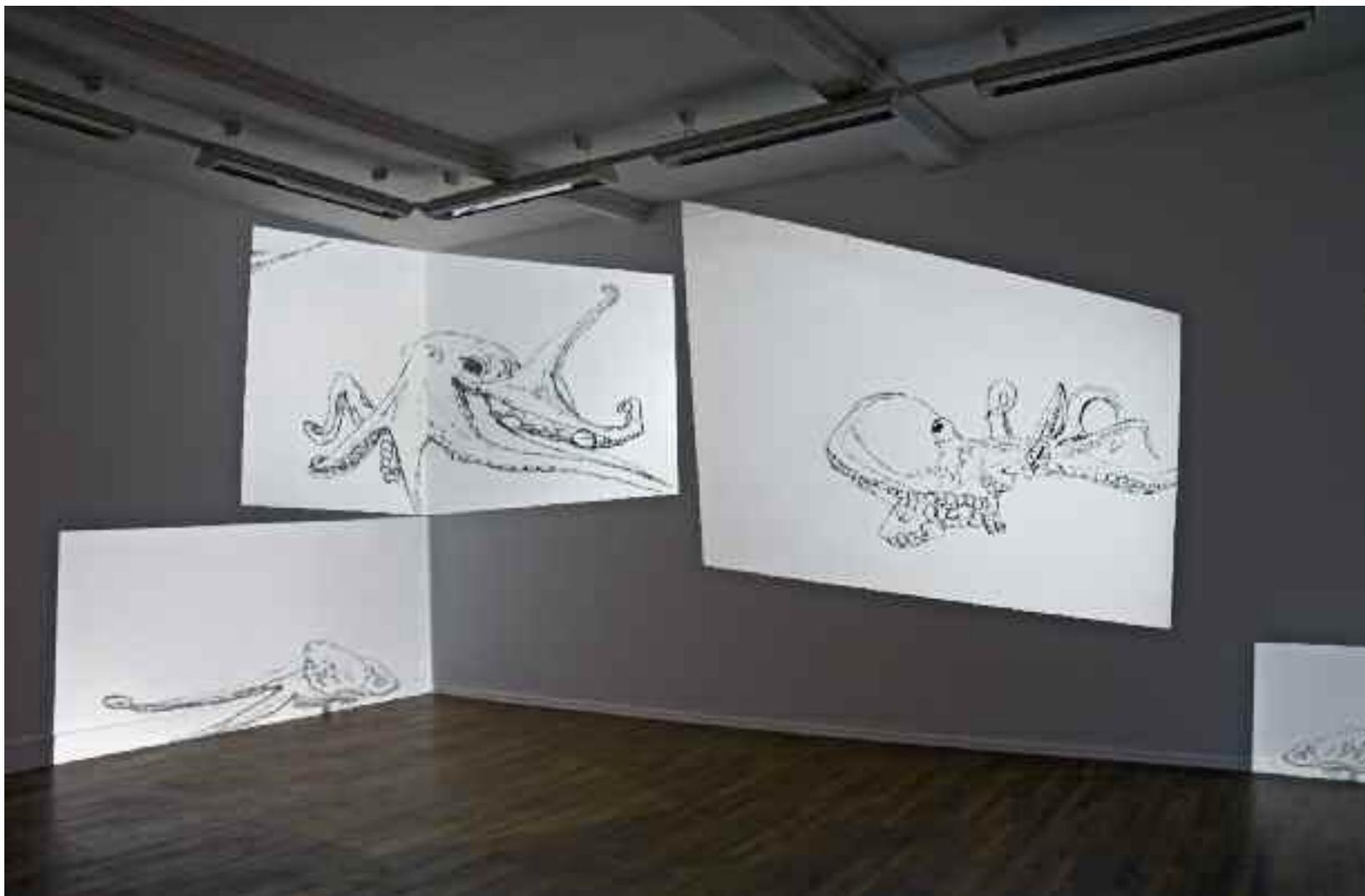
CLAUDE D'ANTHENAISE

L'aquarium de la nuit, 2011.

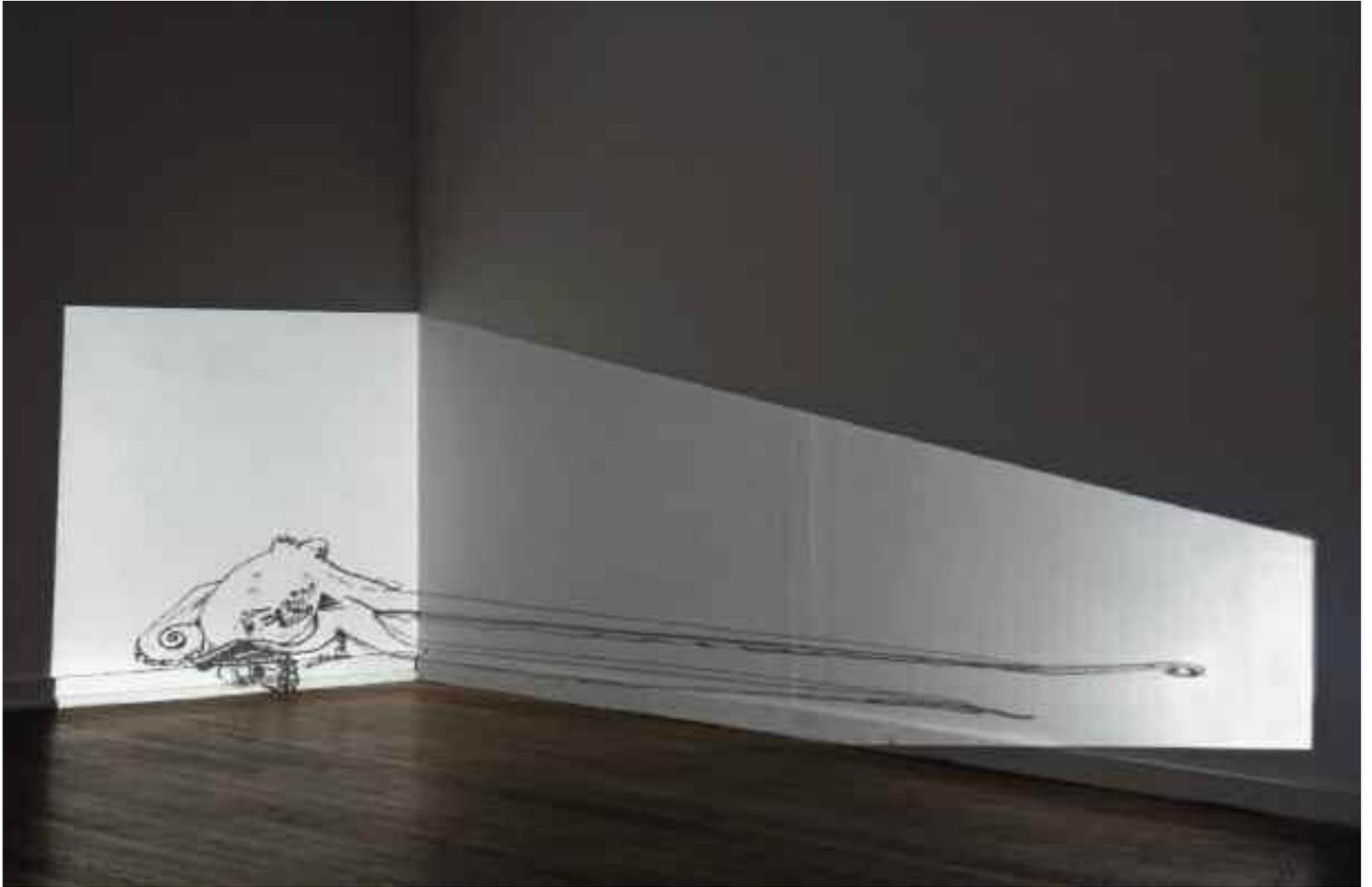
Installation : rames, moteurs électriques, 1 vidéo (dessin animé).
Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.
Production musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.







Ce fut une épopée de géants, 2011.
Installation: 3 vidéos (dessins animés).
Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.



Ce fut une épopée de géants, 2011.
Installation: 3 vidéos (dessins animés).
Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.



Un décor approprié, 2011.

Installation : champignons en porcelaine, vidéo (dessin animé).
Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.

Production Centre d'art contemporain Chapelle Saint-Jacques,
Saint-Gaudens / École supérieure d'art et céramique, Tarbes.



Un décor approprié (détail), 2011.
Installation : champignons en porcelaine, vidéo (dessin animé).
Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.
Production Centre d'art contemporain Chapelle Saint-Jacques,
Saint-Gaudens / École supérieure d'art et céramique, Tarbes.





La Vague de l'océan (et détail), 2011.
Installation : renards naturalisés, dessins au fusain.
Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.
Production musée de l'Abbaye Sainte-Croix,
Les Sables d'Olonne.



Photographie prise lors du montage de l'installation
La Rôtisserie de la reine Pédaque, 2007.

Installation : structure métallique, tournebroches
motorisés, oies naturalisées, vidéos (dessins animés).
Centre d'art Le Creux de l'enfer, Thiers.
Production Le Creux de l'enfer, Thiers.

Le naufrage, début d'une autre histoire

THE SHIPWRECK: THE BEGINNING OF ANOTHER STORY

ENTRETIEN AVEC FRÉDÉRIC BOUGLÉ, JUILLET 2010

CONVERSATION WITH FRÉDÉRIC BOUGLÉ, JULY 2010

Premier chapitre

Un lieu un jour, mes débuts dans l'art
Le taureau : un thème cher à Picasso
La grotte rupestre et ses mystères terrestres
Philosophie et peinture animalières
Le bestiaire comme courant d'art
Un livre bien curieux de Marc Azéma
Le grand mystère de l'art pariétal
Les origines de la conscience humaine
Homme/animal, différence et différenciation
Ma perception de la perception animale
Si la bête bute contre son espace
L'espace restreint agit tel un ressort
Homme, tel le taureau, je délimite mon territoire

Chapter one

One place one day: my beginnings in art
The bull: a favourite Picasso subject
The prehistoric cave and its mysteries
Animal philosophy, animal painting
The bestiary in art
A very curious book by Marc Azéma
The great mystery of cave art
The origins of human consciousness
Human/animal: difference and differentiation
My perception of animal perception
If the animal collides with its space
Limited space functions like a spring
Human, I mark out my territory like the bull

– Frédéric Bouglé: À quel moment, Delphine, débute ta démarche artistique ?

– Delphine Gigoux-Martin: En 1990, à l'âge de dix-huit ans, après un bac A3, options arts plastiques et histoire de l'art. Je savais que je voulais continuer dans cette voie, mais je n'avais pas le désir d'aller en école d'art. J'ai alors choisi une filière plus adaptée, plus en rapport avec ce qui me manquait pour me développer dans ce domaine. J'ai pensé que des études d'histoire de l'art seraient le bon choix.

– F. B.: Et que faisais-tu au départ de ton activité ?

– D. G.-M.: De la peinture, de la peinture abstraite, durant deux ans. Ensuite, en 1992, j'ai eu l'occasion de participer à une exposition qui s'appelait *Un lieu un jour*. Beaucoup d'artistes de toutes générations, tous issus d'écoles d'art, sont venus exposer dans un champ. Pour moi, il me paraissait difficile de mettre de la peinture dans un pré, en extérieur.

– Frédéric Bouglé: Delphine, when did you start getting involved with art ?

– Delphine Gigoux-Martin: In 1990, when I was eighteen and I'd graduated from high school with majors in Visual Arts and Art History. I knew I wanted to keep going down that road, but I had no desire to go to art school. So I opted for something that suited me better, something closer to what I needed if I was going to make progress in that field. Art history looked like the right way to go.

– F. B.: And when you began as an artist, what did you do ?

– D. G.-M.: Painting, abstract painting, for two years. Then in 1992 I got the chance to show in an exhibition called *One Place One Day*. Lots of artists of all ages, all art-school trained, got together to show in a field. It seemed difficult to me to put painting in a field—outdoors—and that's when an installation became the obvious choice. I'd been

L'installation s'est donc imposée à ce moment-là. Un espace m'était offert, il fallait l'investir. Je n'ai pas trouvé la solution avec la peinture, j'ai donc créé un tableau en trois dimensions.

– F. B.: La situation est beaucoup plus importante que le texte, affirmait Michel Bouquet. C'est donc à ce moment-là, en 1992, que tu abordes la sculpture/installation et que tu te diriges vers une thématique précise, l'animalité. Dans l'histoire de l'art contemporain, on voit un certain nombre d'artistes qui ont déjà abordé ce thème, je pense à Thomas Grünfeld, Jan Fabre ou Oleg Kulik parmi d'autres. La peinture n'est pas en reste avec Paul Rebeyrolle par exemple, Fabrice Hyber ou Philippe Cognée à leurs débuts... En fait, le bestiaire est un thème courant de l'art, mais tout de même peu utilisé au seuil des années 1990. Comment et pourquoi ce choix s'est-il prononcé ?

– D. G.-M.: C'était ma première exposition en extérieur, dans un espace ouvert. Avec le taureau de combat, la corrida, je m'approchais de ces thèmes-là. On peut dire que tout a commencé pour moi avec cette première exposition, il y a dix-huit ans. Effectivement, je n'ai pas le souvenir d'avoir rencontré beaucoup d'œuvres sur cette thématique, aujourd'hui c'est un thème plus en vue.

– F. B.: Si avec le néoclassicisme on pense à Jean-Honoré Fragonard et *Le Taureau blanc à l'étable*, le taureau est aussi un sujet dramatique pour Francisco de Goya avec sa série de trente-trois gravures, *La Tauromaquia*, qu'il termina à Bordeaux, sourd et quasi aveugle. De même pour «le petit Goya», comme les critiques de son époque appelaient Picasso, le taureau l'inspira, avec le singe peintre pour une variation plus décontractée du métier. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, Jean-Baptiste Siméon Chardin ou Alexandre Gabriel Decamps firent brillamment la démonstration de cette distance qu'ils savaient prendre aussi.

– D. G.-M.: Oui, et aujourd'hui beaucoup de philosophes se sont emparés de ce sujet animalier, dont Florence Burgat...

– F. B.: En psychologie cognitive aussi avec Dominique Lestel... Et puis, on remarque encore un intérêt croissant pour les grottes rupestres et leurs représentations animalières. Pensons à la salle des Taureaux de Lascaux.

– D. G.-M.: Il existe un livre curieux sur les recherches d'un archéologue, Marc Azéma, *Préhistoire de la bande dessinée et du dessin animé*. Il fait une lecture de l'art pariétal, donc essentiellement animalier, construit

offered a space and it had to be used. I hadn't found the answer with painting, so I made a picture in three dimensions.

– F. B.: Michel Bouquet, the actor, used to say that the situation is much more important than the script. So in 1992 you took up sculpture/installation and began moving towards a specific theme: animality. In the history of Contemporary Art there are a number of artists who have tackled the subject: I'm thinking of Thomas Grünfeld, Jan Fabre and Oleg Kulik, among others. Painting hasn't been left out, either, with, for example, Paul Rebeyrolle, Fabrice Hyber and Philippe Cognée in their early days. The bestiary's a common theme in art now, but it was much less so in the early 90s. How and why did this choice come about?

– D. G.-M.: It was my first outdoor exhibition, the first in an open space. With bullfighting—the corrida—I was moving towards that kind of theme. You could say everything began for me with that first exhibition eighteen years ago. At the same time I don't recall having come across a lot of works addressing the topic back then; it's more in evidence today.

– F. B.: Looking back to Neoclassicism we think of Fragonard and *The White Bull*. The bull was a dramatic subject for Goya too, in *La Tauromaquia*, the series of thirty-three etchings he finished in Bordeaux, when he was deaf and almost blind. The same went for “Little Goya” as the critics of the time called Picasso: the bull inspired him, along with the monkey as painter in another, more relaxed variation on the artist's métier. In the eighteenth and nineteenth centuries Chardin and Decamps provided brilliant demonstrations of this same kind of objectivity.

– D. G.-M.: Right, and today a lot of philosophers have picked up on animal subjects. Florence Burgat, for example.

– F. B.: And Dominique Lestel in the cognitive psychology field... There's a growing interest in cave paintings and their depictions of animals too. Think of the Room of the Bulls at Lascaux.

– D. G.-M.: There's a strange book by prehistorian Marc Azéma, *Préhistoire de la bande dessinée et du dessin animé*, in which the author offers a reading of prehistoric cave art—mostly involving animals, of course—via cartoons and movies, with sequences and stories, overlays, movements, multiple screens, etc.

– F. B.: The great mystery about cave painting is its visual quality, given that modern man was still in his infancy. Whether you take Blombos

à l'instar du dessin animé, du cinéma, avec des plans et des histoires, des superpositions, des mouvements, des écrans multiples...

– **F. B.** : Le grand mystère de l'art pariétal, c'est la qualité plastique de cet art quand l'humanité balbutiait. Que ce soit la grotte de Blombos en Afrique du Sud datée de 75 000 ans avant J.-C., ou celles plus récentes en France de Niaux, Chauvet ou de Lascaux, le rendu esthétique et l'adresse plastique de ces premiers artistes, hommes, femmes ou pourquoi pas enfants, on ne sait, sont époustouflants. Le relief des parois est utilisé ainsi que des « pierres de rêve » chinoises, pierres zoomorphes, voire « pierres à images » dont la peinture et les traits font chanter les volumes. La problématique du regard, l'association des motifs, la scène multiple, et des scènes s'exprimant d'un point de vue précis, représentent autant de propositions que l'on retrouve dans ton art. En même temps, avec les chasseurs-cueilleurs, se pose la question de cette nécessité d'agir, de se dépenser dans un acte délibéré, quand a priori survivre était essentiel. Alors, dans ces conditions, dans quel but peindre ? Pour quelles causes et quelles fonctions ? Pour exprimer ou se soulager de quoi ? Pour s'adresser à qui ? Pour créer quels liens avec la nature ou le groupe ? Les ethnologues commencent à s'interroger sur les origines de la conscience humaine à partir de cette disposition à se représenter son propre monde, un monde sombre et irrationnel, aux vertus magiques et peuplé d'animaux. Tout cela pose aussi la question de la différence entre l'homme et l'animal et leur différenciation réelle, ce qui les lie, les rejoint et les sépare. Plus les recherches avancent, plus des réponses sont données, plus les questions sont à reposer, que ce soit sur l'origine de la conscience humaine, le sens de la pensée irrationnelle, le sacré d'un monde souterrain ou les croyances d'une cosmogonie à étages. C'est ce qui fait peut-être que cette thématique s'affirme dans l'art actuel, hors de sa caverne duchampienne. Mais le thème du taureau invite aussi à d'autres réflexions.

– **D. G.-M.** : En fait, ce thème s'est imposé à moi très simplement. C'est ensuite que je me suis posé des questions. Dans un champ fermé, l'animal que je pouvais représenter entre nature et culture, c'était le taureau de combat. Dans le champ, le « campo », il est l'animal inapprivoisé par excellence, le fauve, l'animal vierge de tout contact humain. Dans l'arène, il se retrouve en situation inversée : on va le tester, le dominer, il va danser avec le torero... Il y a finalement cette inversion, l'homme prend le dessus

Cave in South Africa, 75,000 BCE, or the more recent finds in Niaux, Chauvet and Lascaux in France, the aesthetic sensitivity and technical skill of these first artists—men, women and maybe even children—are staggering. The rugged surface of the walls is used like Chinese “dream stones”—like animal-shaped stones and even “picture stones”, with paint and line singing their volumes. The problematics of looking, the association of motifs, multiple scenes and scenes with a single, specific point of view: these are all to be found in your art. At the same time, in the case of these hunter-gatherers, the question arises of this need to expend one's energy in a chosen, premeditated act when in theory survival was the imperative. So given those circumstances, what was the aim—the why and the wherefore—of painting? To express something, or get free of something? Who was being addressed? What links were being created with nature or the social group? Ethnologists are starting to examine the origins of consciousness in the light of this propensity to represent one's own world to oneself: a dark, irrational world shot through with magic and peopled by animals.

This also raises the question of the difference between man and animals, and of their actual differentiation: of what links and separates them. The further research advances, the more answers we have and the more fresh questions arise: about the origin of human consciousness, the meaning of irrational thought, the sacred side of a subterranean world, and the beliefs making up a multi-tiered cosmogony. Maybe this is why the theme is asserting itself today, as art emerges from its Duchampian cave. But the theme of the bull calls up other ideas, too.

– **D. G.-M.**: In fact the subject came to me very easily. It was only afterwards that I started asking myself questions. In a closed-off field the animal I could depict between nature and culture was the fighting bull. In the field—the *campo*—he's the iconic untamed beast, the wild animal, the creature untainted by human contact. In the bullring, though, the situation is reversed: he's going to be tested and dominated, he's going to dance with the torero. This is the ultimate turnaround: man prevailing over undomesticated nature in a domestic space he has chosen and a territory he has marked out. These were the contradictions I played on, using an enclosed space where the animal is kept in check and mastered. It's here that man grants the animal bravura, beauty and strength. Whereas in the boundless, unknown territory that is nature in general, the animal

sur la nature sauvage dans l'espace domestique qu'il a choisi et un territoire qu'il a délimité. C'est sur ces contradictions que j'ai joué, dans un espace fermé dans lequel l'animal se trouve dominé, contraint. C'est là que l'homme accorde à l'animal de la bravoure, de la beauté, de la force. Dans un espace illimité, territoire inconnu, c'est-à-dire la nature en général, l'animal n'a rien à prouver : le taureau est libre dans sa puissance entière. C'étaient ces critères intervertis, ces repères inversifs qui m'intéressaient.

– **F. B.** : Dans cette hypothèse, l'espace détermine la force animale. L'espace restreint agirait tel un ressort, une force qui se tendrait dans une réalité augmentée. Il renvoie, face au torero, non plus à un animal, mais à une pure bête de combat. Souvent, en effet, les animaux, tels que tu les représentes dans tes installations, se confrontent à un environnement, ils butent contre les limites d'un espace. Quand tu utilises le cinéma d'animation, voire en sculpture un animal naturalisé, la bête vient violemment se heurter à une surface, mur de lumière projetée, vitrine de verre, fil barbelé, obstacle cloisonné de pierre ou de ciment. Et puis cette indication réversible dont tu parles, celle de la perception animale, une perception qui n'a rien à voir avec la nôtre, et que tu viens surajouter à la nôtre, fait toute l'originalité de ton approche sensible du sujet.

– **D. G.-M.** : En effet, j'ai pris beaucoup de plaisir à être dans ce champ, dans l'espace, dans ce territoire. Finalement j'ai fait comme l'animal et j'ai agi comme un homme, j'ai délimité mon territoire, mon territoire d'action plastique, et dans celui-ci j'ai imaginé une histoire, une création artistique. En fait, chaque fois que je vois un lieu, ou que je suis invitée à exposer dans celui-ci, je délimite en priorité un territoire.

has nothing to prove: the bull is totally, potently free. It was these reversed criteria, these inversive points of reference that interested me.

– **F. B.**: In this view of things, it's space that determines animal strength. Limited space can be seen as a spring, a tensed-up force within a heightened reality. What it faces the torero with is no longer an animal, but a pure fighting beast. And often animals as you represent them in your installations are defied by an environment, impeded by spatial boundaries. In your animated films and even in the sculptures using stuffed animals, the animal collides violently with some surface or other: a wall of projected light, a glass window, barbed wire, an obstacle coated with stone or cement. And then that inversive sign you talk about, that animal perception which has nothing to do with ours and which you superimpose on ours: that's the originality of your sensory approach to the subject.

– **D. G.-M.**: True, I got real pleasure out of being in that field, that space, that territory. Ultimately I behaved like an animal and acted like a human being: I marked out my territory, my territory for taking action visually, and imagined a story for it, an artistic creation. In fact, every time I see a place, or I'm invited to exhibit in one, I begin by marking out a territory.

Deuxième chapitre

Georges Couthon et la Révolution française
Une problématique nature/culture trop limitée
Corps animal et corps humain
Ce corps mort qui renvoie à notre propre condition
L'animal, vrai sujet d'altérité
L'animal qui n'avoue jamais
Un coq condamné pour avoir pondu un œuf
Le thème du singe peintre
La Rôtisserie de la reine Pédauque
De savoureux pâtés d'oie
Un moment digne de l'Antiquité romaine
Quand Pascal Pique avec sa fourchette
La saveur épicurienne du bonheur présent

– **Frédéric Bouglé**: Par la suite, comment cette réflexion entre animalité et espace a-t-elle évolué ?

– **Delphine Gigoux-Martin**: Alors que je suivais mes cours, je m'orientais vers le néoclassicisme, et à l'époque j'étais fascinée par la Révolution française, avec des hommes comme Couthon, Robespierre... J'en ai d'ailleurs fait une installation. Mais pour revenir à ta question, on peut dire qu'il y a eu une sorte de « flottement » et peu de création durant ces études, c'était difficile de faire les deux en même temps. Ensuite, j'ai repris une activité pratique quand j'ai arrêté l'histoire de l'art. L'animalité était déjà présente dans mes intentions, mais je tournais essentiellement autour d'une problématique nature/culture que je trouvai vite trop limitée. Par ailleurs, j'avais du mal à projeter mon propre corps dans des espaces, un corps dessiné ou sculpté, un corps humain j'entends, alors je suis passée par le corps animal qui renvoie à l'humain. Je voulais utiliser dans mes installations la taxidermie animale, l'empreinte ne peut plus évidente du réel vivant, car, par force, quand on regarde ces corps d'animaux morts, ceux-ci renvoient à la nature de notre propre corps, et à notre propre condition humaine.

– **F. B.**: Cela nous oblige à repenser le statut de l'animal dans son rapport d'altérité à l'humain, ce statut variant selon les époques. Par exemple, beaucoup de civilisations antérieures ou d'autres continents des arts dits « primitifs » ou populaires s'attribuent les plus beaux oripeaux d'oiseaux ou d'animaux qu'ils chassaient, ainsi qu'on a pu l'admirer en

Chapter two

Georges Couthon and the French Revolution
A too-restrictive nature/culture problematics
Animal body, human body
This dead body that reminds us of our own condition
The animal: otherness personified
The animal that never admits its guilt
A rooster sentenced to death for laying an egg
The monkey as painter theme
“At the Sign of the Reine Pédauque”
Delicious goose pâté
A moment worthy of ancient Rome
Pascal Pique pricks with his fork
The Epicurean tang of happiness now

– **Frédéric Bouglé**: So how did your thinking about this animality/space relationship evolve?

– **Delphine Gigoux-Martin**: In the course of my studies I began turning towards Neoclassicism. At the time I was fascinated by the French Revolution, by people like Couthon and Robespierre—an installation came out of that. But to come back to your question, during my studies there was a kind of wavering going on, and not much creating: it was hard to do both at the same time. I went back to practical things when I dropped art history. The animality question was already nudging at me, but I was focusing on a nature/culture problematics I soon saw as too restrictive. I had trouble, too, projecting my own body into spaces—as a drawn or sculpted body, I mean, a human one—so I opted for the animal body, with its referencing of the human. In my installations I wanted to use taxidermy as the most obvious imprint of living reality: when we look at these bodies of dead animals, we can't help being reminded of the nature of our own bodies, and our own human condition.

– **F. B.**: That forces us to rethink the animal world in terms of its otherness, of a status that varies down the ages. For instance, as part of their art, lots of “primitive” civilisations from earlier times or other continents have arrayed themselves in the finery of the birds and animals they hunt: one marvellous example was the Antoine de Galbert collection of ethnic headdresses shown at the Maison Rouge in Paris in

cette année 2010, avec la merveilleuse collection de coiffes ethniques d'Antoine de Galbert exposée à La Maison rouge à Paris. Les premiers chrétiens, semble-t-il, considéraient que l'animal était création de Dieu et ne mangeaient pas sa viande. Il pouvait cependant être conquis par « les forces du mal » et de fait être condamné pour avoir dérogé aux lois sociales. Au Moyen Âge, l'animal dispose d'une sorte d'âme et d'une certaine conscience, il est par conséquent en partie responsable de ses actes, sans passer aux aveux. Il y avait donc des procès retentissants pour ces prévenus qui ne s'expriment pas dans notre langue, avec des avocats éloquentes pour les défendre. Dotés d'un jargon sophistiqué, ces « avocats » assumaient des plaidoiries théâtrales qui impressionnaient. On voyait ainsi des procès de loups, de mulots, de chats, de cochons et de porceaux. Par exemple, des chenilles furent condamnées en Auvergne à finir leur « misérable vie » dans un terrain clos. Ces procès concernaient des dégradations, des vols, des crimes, et même des ébats sexuels. Les animaux étaient parfois habillés pour l'occasion et pouvaient être condamnés à la pendaison, à l'étranglement, à l'excommunication, voire, si bien défendus, échapper à une lourde peine. Ce ne fut pas le cas d'un coq qui a eu l'impudence de pondre un œuf. Une connivence flagrante avec le diable qui lui valut le bûcher.

– **D. G.-M.** : Oui, cela démontre bien que la place de l'animal se réduit à celle que nous lui créons, dont une forte part dans l'art culinaire, et de joyeuses recettes à échanger...

– **F. B.** : Pour les recettes, attendons la fin de l'entretien et abordons un autre échelon de ton travail, sa valeur Fluxus, sa portée généreuse. Tu aimes organiser le jour de tes vernissages un moment gastronomique digne de l'Antiquité romaine, telle cette exposition des Abattoirs de Toulouse en 2006 dans l'Aveyron, au château de Taurines, chargée d'émanations organiques. Je revois ce porcelet qui dore sur les braises d'un feu de bois, que chacun, tel Pascal, pique¹ avec sa fourchette. Pour *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, ton installation au Creux de l'enfer l'année suivante, tu as fait naturaliser treize oies grasses pour les empaler sur un dispositif tortionnaire, une rôtissoire spatiale armée d'une grande poulie et équipée de tournebroches démesurés. Ces palmipèdes tournicotaient en formation, véritables griffons ailés regroupés sous le plafond du rez-de-chaussée. Du vernissage codifié, tu as fait une bacchanale savante, un rituel chamannique, et de la chair onctueuse des volailles,

2010. It seems that the early Christians saw animals as God's creations and refused to eat them. This also meant, however, that animals could be possessed by “the forces of evil” and be sentenced for breaches of the law. In the Middle Ages animals were seen as possessing a kind of soul and conscience, and so being partially responsible for their acts, without admitting their guilt. So there were those sensational trials at which the accused did not speak our language but were eloquently defended by lawyers using all sorts of dramatically impressive jargon: trials of wolves, fieldmice, cats and pigs. In the Auvergne, for example, caterpillars were sentenced to live out their “wretched lives” in an enclosure. These were trials for vandalism, theft and even sexual activity. The animals were sometimes dressed up for the occasion and could be sentenced to death by hanging or strangulation, or to excommunication. If their lawyers did a good job, though, they could be let off—which wasn't the case of the rooster who actually had the nerve to lay an egg: this flagrant conniving with the Devil got him burnt at the stake.

– **D. G.-M.**: That's a good illustration of the way the animal's place is no more than the one we create for it, including a major role in cuisine and all that delighted exchanging of recipes...

– **F. B.**: Let's leave the recipes for the end of the interview and take a look at another level of your work: its Fluxus value, its broadness of scope. You get a kick out of turning your exhibition openings into gastronomic events on ancient Roman lines. For example, that organically charged Abattoirs de Toulouse exhibition at the Château de Taurines in 2006: I can still see that sucking pig browning over a wood fire as people—including the Abattoirs' Pascal Pique—stopped to test it with a fork. And for *La Rôtisserie de la reine Pédauque* (“At the Sign of the Reine Pédauque”), your installation of the following year at Le Creux de l'enfer, you had twelve plump geese stuffed and impaled on an instrument of torture, a kind of huge rotisserie fitted with a pulley and outsize spits: birds revolving in formation, winged griffins beneath the ground-floor ceiling. Out of the codes of the vernissage you created an erudite bacchanal, a shamanic ritual; and out of the soft, rich flesh, you made pâté—and delicious pâté, what's more! So the meat, far from being forgotten, was consumed by the guests. Thanks to an ingenious chain-operated system, the dishes were lowered from

des pâtés. De savoureux pâtés d'ailleurs! Ainsi leur viande, loin d'être oubliée, fut consommée par les invités. Un dispositif surprenant, actionné par une chaîne coulissante, permettait aux mets variés de descendre des hauteurs du plafond sur un vaste plateau de bois, une simple palette en réalité, avec à disposition des couteaux de Thiers bien affûtés. Là-dessus, dénichés par tes propres soins, de bons vins de Bordeaux en distrayaient agréablement la descente. Loin, très loin de l'utopie New Age et du désenchantement postmoderne, ressurgissait ici le mystère joyeux d'un rituel sans temps, la saveur épicurienne du bonheur présent.

1. Pascal Pique est directeur pour l'art contemporain aux Abattoirs, Toulouse.

the ceiling on an enormous wooden tray—a pallet, actually—with well-sharpened Thiers knives available to all. Also on the tray were excellent Bordeaux wines you'd chosen to wash down the pâté. And so, at a far remove from New Age utopias and postmodern disenchantment, there surfaced anew the joyous mystery of a timeless ritual and the Epicurean tang of happiness now.



Troisième chapitre

Le cinéma d'animation et le dessin vivant
Terre cuite et sujet cruel
Des fantômes nacrés, gelés
Deux bulles mentales, l'humaine et l'animale
Des mondes parallèles qui ne se rencontrent pas
Si je le tue, je le mange, je décortique sa chair
Tout entrera dans ma sphère
C'est tout le cycle qui m'intéresse
Une façon «ogresse» de voir le monde
Des oies traversées par le cul et par le bec
Une conscience qui nécessite de l'honnêteté
L'homme est un animal sociable
Ce qu'il y a de généreux dans le cruel
Une autre approche de la mort
Des nuages de barbelés
Le désir de l'homme de s'envoler, de se dépasser
Et du ridicule qu'il y a à le faire

– **Frédéric Bouglé**: Le cinéma d'animation, en ce qui te concerne, est un dessin vivant noir sur blanc, que tu incorpores dans tes environnements par des dispositifs simples et efficaces. Tu affectionnes le dessin au trait, un trait stylisé, anguleux et hachuré, et tu exploites sa technique dans un défilement ponctué en trois temps. Dans *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, les films présentent des oiseaux libres en vol, puis les volatiles butent brutalement sur un mur invisible et chutent inexorablement sur le sol, le tout dans une répétition sans fin. L'ensemble forme une chorégraphie cyclique et captivante, alternant vol et chute, mouvement et fixité, dans un temps synchronisé avec une succession graphique. Pour moi, ces dessins ne sont pas sans rapport avec une série de sculptures réalisées plus tardivement, figurant des oiseaux morts, et réalisées à l'École supérieure d'art et céramique de Tarbes où tu enseignes. Celles-ci suggèrent des fantômes réifiés, des volatiles gelés dans leurs corps disloqués. La matière de porcelaine dont elles sont faites est délicate, fine et si fragile. Elles font penser à des dessins extraits du film qui se seraient solidifiés en volumes de concrétion. Alors, entre la terre cuite et le sujet cruel, entre le dessin figé et le cinéma d'animation, entre l'animal mort et l'humain vivant, que cherches-tu à exprimer ?

Chapter three

Animated cinema and living drawing
Ceramics and a cruel subject
Frozen, pearly ghosts
Two mental bubbles, human and animal
Parallel worlds that never meet
If I kill it, I eat it, I strip off its flesh
Everything will enter my sphere
What interests me is the cycle as a whole
An “ogreish” way of seeing the world
Geese skewered through anus and beak
This consciousness requires honesty
Man is a sociable animal
The generous element in cruelty
Another approach to death
Clouds of barbed wire
Man's desire to fly away, to transcend himself
And the ridiculousness of doing it

– **Frédéric Bouglé**: In your case animated cinema is living, black and white drawing that you integrate simply and effectively into your environments. You're fond of line drawing, the line in question being stylised, angular and hatched, and you let the medium scroll by in three successive stages. The films making up *La Rôtisserie de la reine Pédauque* show birds in free flight until they collide suddenly with an invisible wall and, in endless repetition, fall inexorably to the ground. The overall result is a captivating, cyclical choreography in which flight and fall, movement and immobility alternate synchronically with the sequencing of the drawings. As I see it these drawings are not unrelated to a later series of sculptures of dead birds produced at the National School of Art and Ceramics in Tarbes, where you teach. The sculptures conjure up reified ghosts, birds frozen in mangled bodies. The porcelain they're made of is delicate and fragile in the extreme, and they make you think of drawings excerpted from the film and transformed into concrete volumes. So, in these contrasts—ceramic and cruelty of subject, arrested drawing and animated cinema, dead animals and living humans—what exactly are you trying to say?

– **D. G.-M.**: Our everyday notion of life seems to be part of parallel worlds. Maybe we live simultaneously inside two mental isolation

– **Delphine Gigoux-Martin** : Notre conception habituelle de la vie donne l'impression d'être dans des mondes parallèles. Peut-être que l'on vit dans deux bulles mentales à la fois : une bulle de l'homme et une bulle de l'animal. On vit côte à côte, sans se connaître, avec des incompréhensions de communication et de langage. La seule possibilité que nous trouvons pour appréhender l'animal, et l'emmener dans notre bulle, c'est de le tuer pour le rendre disponible et satisfaire ainsi notre envie profonde de l'incorporer. C'est une des méthodes dont l'homme dispose pour posséder, une position certes étrange. Mais sa manière de prendre l'animal, de l'emmener dans sa sphère individuelle, c'est une logique que je développe dans la totalité de son cycle implacable, et qui inclut l'utilisation de tous ses organes, et même ses rejets. Si je le tue, je le mange, je décorique sa chair, j'utilise son sang, je prends sa peau, ses poils, ses plumes, son bec. Tout son corps va me servir, tout entrera dans ma sphère, tout en lui rejoindra mon monde, et ceci d'une manière ritualisée, avec une application artistique matérielle, conceptuelle, gestuelle, gustative, olfactive, émotionnelle. Oui, je le conçois, c'est une démarche cruelle. Cruelle, et sans culpabilité moderne ! C'est une façon «ogresse» de voir le monde, et en même temps c'est une plongée dans un autre mental, plus animal.

– **F. B.** : C'est une dimension quasi animiste qui va au-delà du besoin nutritif, une appropriation de la force animale, avec quelque chose de spirituel, sous-jacent. Contrairement à Martin Heidegger, tu ne sembles pas considérer que l'œil du taureau est vide. Tu évoques la force respectueuse qui en émane, et en arrière le langage de la chair, une matière à saisir et à dessaisir.

– **D. G.-M.** : C'est exact, et c'est encore une fois tout le cycle qui m'intéresse. Il en est ainsi de la sculpture du chevreuil qui vomit sa forêt. L'action, le besoin de vomir, la digestion même entrent dans mon travail. Manger, absorber toute la matière, suppose la nécessité de sa déjection par quelque voie que ce soit.

– **F. B.** : C'est aussi une forme à la fois d'acceptation et de répulsion d'une animalité en soi, voire par extension la conscience d'un en-soi dans un mécanisme organique et chimique. C'est la pensée humaine qui s'exerce par le ventre et par la chair.

– **D. G.-M.** : Probablement, et c'est en vivant avec ces contradictions que l'on se connaît et que l'on se voit bien. Cette conscience nécessite de l'honnêteté, celle de s'accepter tel qu'on est effectivement, et tel que

bubbles, one human and one animal; living side by side, each ignorant of the other and subject to language and communication breakdowns. The only way we can get a grasp of the animal and bring it into our bubble is to kill it, in order to subjugate it and thus satisfy our deep-seated urge to incorporate it. This is one of man's methods of achieving possession, and a very odd approach indeed. But his way of getting a grip on the animal and bringing it into his own individual sphere represents a rationale which I explore via the totality of an implacable cycle, one including the use of all the animal's organs and even of its rejected parts. If I kill it, I eat it, strip off its flesh, use its blood, fur, feathers and beak. Its entire body will be of use to me: everything will enter my sphere, every aspect will be incorporated into my world; and this will take place ritually, with an artistic emphasis embracing the material, conceptual, gestural, gustatory, olfactory and emotional. And yes, as I conceive of it, this is something cruel. Cruel and devoid of all modern guilt! An "ogreish" way of seeing the world and at the same time a plunge into another, more animal mental state.

– **F. B.** : There's an almost animistic factor at work here, going beyond the need for nourishment: an appropriation of animal strength, with something spiritual underlying it. Unlike Heidegger, you don't seem to see the bull's eye as empty. You speak of the respectful force emanating from it, and behind that the language of the flesh as matter to be both grasped and relinquished.

– **D. G.-M.** : Exactly, and once again what interests me is the cycle as a whole. As with the sculpture of the roe-deer vomiting up its forest. The act of vomiting, the need to vomit, and even digestion are all part of my work. Eating—absorbing all the matter—presupposes the need for evacuation via any possible route.

– **F. B.** : This is also both a kind of acceptance and repelling of an animality within oneself; maybe even, by extension, the consciousness of an *en-soi* in an organic, chemical mechanism. It's human thought functioning through the belly and the flesh.

– **D. G.-M.** : Probably, and it's by living with these contradictions that you come to know yourself and see yourself clearly. This consciousness requires honesty: accepting yourself as you really are, and the other as well. Beneath all our pretensions, desires, aspirations and ambitions, there remains this self-evident factor: the animal part of our natural and

l'autre est également. Or, sous les prétentions, les désirs, les aspirations, les ambitions, il demeure cette évidence, la part animale qui se retrouve dans des besoins naturels et culturels, et il ne faut pas oublier la part culturelle de l'animalité!

– **F. B.** : L'homme est un animal sociable, disait Montesquieu. Ton travail célèbre la disposition animale de l'humain, une disposition qui s'exerce avec une certaine forme crue, comme ces somptueux oiseaux, grandes ailes ouvertes, traversés par le cul et par le bec. Pourtant, tes vernissages retournent le propos dans le rituel d'une rhétorique festive, comme pour célébrer cette essence animale tout en relevant d'une dimension complice par le vernissage.

– **D. G.-M.** : Une exposition se crée, se prépare, se montre. Elle s'ouvre au public à une date et à une heure précises. Des gens se déplacent, parfois de loin, ils viennent uniquement pour l'exposition. Alors c'est naturel que je sois là pour les accueillir : « Nous vous attendions, vous êtes là, entrez, regardez, prenez un verre. » Pourtant, on n'est pas entre amis, on est dans un dispositif qui crée un fort lien social, on est dans un réservoir humain qui ressent et qui réagit. C'est donc pour moi un moment qui comporte une certaine violence, c'est le temps de la rupture avec la pièce que je viens de faire et avec les personnes que j'ai impliquées dans ce projet. La coupure est donc brutale, et je me relâche de la tension que tout le processus de travail a générée, même si je me relâche avec une certaine tristesse. Cette violence dont je parle peut se ressentir dans le public, autant par ce rituel que par l'exposition elle-même. Elle renvoie aux spectateurs une image, des impressions, des émotions fortes et contradictoires. Mais pour moi, s'il ne s'agit pas d'une performance, ce n'est pas non plus un acte gratuit, je ne le conçois pas ainsi du moins, même si des invités pourront être choqués de ce qu'ils vivent. Par exemple, en effet, avec *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, des oies embrochées suspendues au plafond tournent sur elles-mêmes, tandis que les convives se retrouvent avec d'autres visiteurs comme des oiseaux qui se bousculent autour d'une mangeoire. Tous se délectent pourtant de ces bonnes rillettes d'oies qui tournent juste au-dessus de leurs têtes!

– **F. B.** : Que veux-tu prouver dans ce décalage de joie et de cruauté ?

– **D. G.-M.** : Qu'il y a dans le cruel aussi quelque chose de généreux, ce sont ces petites choses de la vie que l'on ne voit pas, et qui sont là, mises à nu.

cultural needs—and we mustn't forget the cultural part of animality, either!

– **F. B.**: Man, Montesquieu said, is a sociable animal. Your work celebrates the animal inclinations of the human, inclinations implemented with a certain coarseness—as in the case of these sumptuous birds, skewered through anus and beak. And yet your vernissages reverse the coarseness with a ritual of festive rhetoric, as if celebrating this animal essence via a certain complicity.

– **D. G.-M.**: An exhibition is designed, prepared, shown. It opens to the public at a specific time on a specific date. People travel, sometimes a long way, solely for the exhibition. So it's natural that I should be there to welcome them: "I've been waiting for you. Now you're here, so come on in, take a look around, have a drink." Yet it's not a matter of friends getting together: it's a situation that sets up a powerful social bond, you're part of a human reservoir of feelings and reactions. So for me it's a moment imbued with a certain violence, the moment of breaking with the piece I've just made and with the people I had involved in the project. It's an abrupt break, then, and I shed the tension the whole process has built up, even if I do so with a touch of regret. The violence I'm talking about can be felt in the people present, as much through this ritual as through the exhibition itself. For the viewers the exhibition conjures up an image, impressions, and strong, contradictory emotions. But while I don't consider this a performance, it isn't a gratuitous act either; at least that's not how I see it, even if the invitees are sometimes shocked by the experience. For example, with *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, the skewered geese hanging from the ceiling are revolving while the guests are there jostling each other like birds around a feeding dish. And all of them are feasting on the *rillettes* made from the geese just over their heads!

– **F. B.**: What are you trying to prove with this clash between joy and cruelty?

– **D. G.-M.**: That in the cruel there's also something generous—little aspects of life that we don't see, and which are there, laid bare.

– **F. B.**: According to that line of reasoning, then, death is generosity taken to its ultimate point.

– **D. G.-M.**: Whatever the case, it's another approach to death. To the death that is to come and the one we're capable of inflicting.

- F. B. : Dans cette logique, alors, la mort serait le point le plus extrême de la générosité.
- D. G.-M. : C’est en tout cas une autre approche de la mort. Celle qui viendra et celle que l’on est capable de donner.
- F. B. : Dans une installation présentée à la galerie Metropolis à Paris en 2009, *J’aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages*, tu utilisais des barbelés.
- D. G.-M. : Des nuages de barbelés, oui.
- F. B. : C’est à nouveau une allégorie à double tranchant : d’un côté la beauté immatérielle du nuage, le gazeux, le volatil, la forme mouvante, le ciel, l’impalpable, et en même temps la frontière, l’interdit, le blessant, la meurtrissure, l’espace à ne pas violer.
- D. G.-M. : Parce qu’on ne sait pas si les oiseaux peuvent ou non atterrir, descendre sur terre, ou décoller. Ils tentent de voler... et l’animal se retrouve prisonnier dans un espace.
- F. B. : C’est une forme de rapport à la liberté, le mythe d’Icare, le désir de l’homme de s’envoler, de se dépasser, de franchir ses limites, de s’élever de sa condition, et à la fois le danger de l’entreprendre ?
- D. G.-M. : Ou le ridicule qu’il y a à le faire.

- F. B.: In an installation at the Galerie Métropolis in Paris in 2009 —*J’aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages* (“I love clouds... passing clouds... over there... the marvellous clouds”)—you used barbed wire.
- D. G.-M.: Right, clouds of barbed wire.
- F. B.: This is another example of an allegory that cuts both ways. On the one hand the intangible beauty of the cloud—gauziness and volatility, shifting shape, sky, the impalpable—together with the frontier, the forbidden, something wounding, a bruising, a space that must not be violated.
- D. G.-M.: Because we don’t know if the birds can land or not, if they can come down to earth, or take off. They try to fly... and the animal is again imprisoned in a space.
- F. B.: So it’s something to do with liberty, the myth of Icarus, man’s desire to fly, to transcend himself, break through his boundaries and rise above his condition? And at the same time the danger inherent in the attempt?
- D. G.-M.: Or the ridiculousness of it.

Quatrième chapitre

Retour au singe peintre
Pas de solutions, mais des ressemblances
Pas de chemins certains, mais des chemins à essayer
Une démarche anarchiste, une pensée ramifiée
Comment se situer, comment être dans un monde
Je ne touche pas à l'intégrité de l'animal
Tous ont les yeux fermés
Une autre bulle que la bulle humaine
Une dimension affective cachée
Mais si l'on nous jugeait...
Tout un système, un protocole convivial
Isolée face à ma feuille de papier
Une sorcière qui apprend à tenir son balai
Singe et humain, et être sous-lunaire
Du bonobo et de l'Église du XVI^e siècle
Finalement, on est tous des anthropophages

– **Frédéric Bouglé** : On revient au singe peintre, et à une autre approche de sa vie.

– **Delphine Gigoux-Martin** : Des peintres, tels les cyniques grecs, qui envisagent l'animalité comme une possibilité d'être au plus juste avec le moins de problèmes.

– **F. B.** : Au-delà, c'est développer aussi d'autres possibilités. Et, comme le disent certains mathématiciens, ne pas chercher une solution, mais trouver à quoi ressemblent les solutions. Bref, dépasser la cause et l'effet.

– **D. G.-M.** : Dans une démarche anarchiste, il faut une pensée « ramifiée ». Il n'y a pas de chemins très sûrs, mais des chemins à essayer, et concevoir cela d'une manière détachée, sans craindre surtout le ridicule. À travers les pièces, les installations, je découvre des choses que je mets en place. Créer des installations amène une autre manière de réfléchir. Il y a des réflexions avant la mise en place de la pièce. Je lis, je regarde et j'observe, je « vis », mais c'est dans l'acte de la création artistique que se passe le moment de dialogue, et ce n'est jamais ni un énoncé, ni l'aboutissement d'une recherche ou d'un plaisir, mais plutôt un fragment de phrase, de questions que j'essaie ensuite d'analyser, de « voir » pour aller vers une autre création. Par l'animalité, j'ai trouvé un vecteur qui

Chapter four

Back to the painting monkey
No answers, but certain resemblances
No definite paths, but paths worth trying
An anarchist approach, ramified thinking
Finding your place, existing in a given world
I don't impinge on the animal's integrity
They all have their eyes closed
A different bubble from the human one
A hidden emotional side
But if we were to be judged...
A whole system, a convivial set of rules
Alone with my piece of paper
A witch learning to hold her broom
Ape and human, and sublunary being
Of the bonobo and the seventeenth-century Church
In the end, we're all cannibals

– **Frédéric Bouglé** : So, back to the painting monkey and another approach to one's life.

– **Delphine Gigoux-Martin** : To painters who, like the Greek Cynics, see animality as a possible way of getting life right with the fewest problems.

– **F. B.** : Beyond that, you also come up with other possibilities. As some mathematicians put it, instead of looking for a solution, try to find out what the solutions might look like. To transcend cause and effect, in other words.

– **D. G.-M.** : An anarchist approach calls for “ramified” thinking. There are no really definite paths, just paths worth trying; and they have to be looked at detachedly, and above all with no fear of ridicule. Through my sculptures and installations I discover things and arrange them. Creating installations makes you think differently. There's thinking that comes before setting up the work. I read, I look and observe, I “live”, but the moment of dialogue happens during the act of creation; and it's never a statement, or the culmination of a search or a form of pleasure, but rather a fragment of a sentence, of questions I later try to analyse, to “see” with a view to a further work. Thanks to animality I've found a vector for questions relating to pleasure, freedom, the emotions and other things. How to find your place, how to exist in a given world.

permet de me poser des questions par rapport au plaisir, à la liberté, aux émotions... Comment se situer, comment être dans un monde.

– **F. B.:** Damien Hirst baigne des cadavres d'animaux à corps ouverts dans le formol, les élève sur un socle, les dissèque, nous les montre en coupe laser de manière spectaculaire et didactique. L'artiste anglais nous positionne en voyeur, scientifique rationnel et curieux, homme froid des lumières qui ne doit rien ignorer. Comment ressens-tu cette forme d'approche de l'animalité ?

– **D. G.-M.:** Je la vois en termes d'images, c'est-à-dire connaître l'animal par les multiples images qu'il peut offrir, et notamment les images de l'intérieur du corps. Cela me fait penser au musée La Specola de Florence, aux corps de cire disséqués et présentés dans des vitrines. Certes, le corps est montré pour comprendre comment il fonctionne, mais je le vois ainsi chez Damien Hirst. Ce sont des vues intérieures d'un animal. Sont-elles différentes de celles d'un corps humain ? Je l'inscrirais plutôt dans une tradition très XVII^e siècle et qui pose en fait peu la question de l'animalité. Dernièrement, j'ai fait une série avec des singes. Il est certain qu'avec cette série se pose d'une façon plus directe la question de l'«humanité», avec une évidence anthropomorphe du sujet. Mais avec cette série, je me suis rendu compte que je perdais aussi une forme de rapport à l'animalité. Je vais donc continuer avec d'autres espèces, tout en m'interrogeant sur la taxidermie, qui est une véritable empreinte du corps mort/vivant.

– **F. B.:** Il y a aussi dans ton travail une dimension affective cachée, une tendresse dissimulée, ainsi que nous le laissait ressentir Gilles Aillaud avec sa série des années 1970, ces animaux dans des cages de zoo.

– **D. G.-M.:** C'est vrai qu'il a de la tendresse, parce que même si les animaux se retrouvent dans des situations ridicules, nous le sommes davantage encore. Personnellement, je ne tiens pas à cette position dominante, l'humanité qui domine l'animal ou s'efforce de le protéger. Dans mes installations, j'ai le sentiment de ne pas toucher à l'intégrité de l'animal. En cela, il y a peut-être une forme de tendresse, un respect de la vie qui passe aussi par le respect de leurs corps morts. Tous les animaux naturalisés présentés dans mes installations ont les yeux fermés. C'est un geste doux, qui clôt un cycle de vie et qui rappelle que l'on est bien face à un corps qui a vécu. Ce qui peut être choquant et difficile dans notre vie sociale, ce n'est pas tellement que l'on tue et mange des

– **F. B.:** Damien Hirst immerse dead animals in formol, puts them on a stand, dissects them, shows them dramatically and didactically sliced up with laser beams. He turns us into voyeurs, into rational, curious scientists, into coldly analytical types who have to know everything. How do you react to this kind of approach to animality?

– **D. G.-M.:** I see it in terms of images, by which I mean getting to know the animal through the host of images it can provide, especially of the inside of the body. That reminds me of the La Specola museum in Florence, of dissected wax figures on display in vitrines. The body is shown as an aid to understanding its functioning, which is also how I see it in Hirst's work. These are inner views of an animal. Are they different from those of a human body? I see the approach rather as part of a very seventeenth-century tradition that hardly considers the animality issue at all. I recently did a series with monkeys, and given the obviously anthropomorphic implications of the subject, this raises the question of "humanity" more directly. But with this series I realised that I was also losing a kind of connection with animality. So I'm going to work with other species now, while still looking into taxidermy and its exhaustive imprint of the dead/living body.

– **F. B.:** Your work also has a hidden emotional side, a concealed tenderness reminiscent of what Gilles Aillaud made us feel with his series of caged zoo animals in the 1970s.

– **D. G.-M.:** It's true that there's tenderness, because even if the animals are in ridiculous situations, that's even more true of us. Personally I don't hold with this dominant notion of humanity dominating the animal or striving to protect it. I feel that in my installations I don't impinge on the animal's integrity. Maybe there's a form of tenderness in that, a respect for life which also involves respect for their dead bodies. In my installations all the stuffed animals have their eyes closed. This is a gesture of gentleness, a terminating of a life cycle that reminds us that we're facing a body that was once alive. What can be shocking and hard to cope with in our life in society is not so much that we kill and eat animals, as the way we raise and kill them and what we do with their bodies. If we're proud of being part of a human culture going back to prehistoric times, this has to do with the way we behave towards our dead. But if we were to be judged in terms of our behaviour towards animals, where would that leave us? We accept the idea of

animaux, mais c'est la manière dont on les élève, dont on les tue, et ce que l'on fait de leurs corps. Si nous nous glorifions d'appartenir à une culture humaine (depuis l'homme dans la préhistoire), cela tient à notre comportement envers nos morts. Mais si l'on nous jugeait par rapport à notre comportement face à l'animal, qu'en serait-il ? On accepte l'idée de tuer, de manger, ce qui peut être une forme de respect rituel, mais on oublie volontairement toute considération de l'animal dans la mort. Dans mes installations, je ne pense pas utiliser les animaux comme des objets. Ils ne sont jamais niés en tant qu'êtres, corps ou animaux. Ils sont fortement présents et nous renvoient tout cela : ils existent, ils sont là. Effectivement l'animal, dans mes travaux, renvoie une image forte du lien que l'on a avec la vie, la nature, la culture, et cela nous laisse entrevoir cette idée qu'il y a une autre bulle dans laquelle évoluent aussi des êtres vivants.

– **F. B.** : Une bulle qui peut éclater à tout moment. *Homo bulla*, l'homme est une bulle. La bulle fantôme de Sophocle ou le rêve d'une ombre de Pindare. L'idée de la bulle en effet est très juste et fort belle. Mais revenons au projet de Thiers et à ce fameux roman d'Anatole France qui en est l'origine.

– **D. G.-M.** : *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, le roman d'Anatole France, je l'avais lu à dix-sept ans, et il m'est revenu en préparant l'exposition pour Le Creux de l'enfer. Je lis beaucoup et je garde en mémoire ces lectures qui peuvent ressurgir à l'occasion, c'est exactement ce qui s'est passé ici. Le Creux de l'enfer est un nom qui évoque d'emblée beaucoup de choses, en même temps, ce qui trouble, c'est sa proximité avec un torrent, une rivière nerveuse qui coule en cascade. Ce n'est donc pas une allégorie de feu comme on peut se l'imaginer, mais un site minéral et d'eau, avec une végétation très verte. J'ai donc pensé utiliser ce retournement chaud/froid. Lorsque j'ai observé comment le lieu avait été réhabilité et réaménagé en centre d'art, j'ai vu que certaines parties du bâtiment conservaient leur aspect d'origine. Les plafonds avec les voûtains de briques, les traces d'emplacement des machines, les arrivées de câbles, les grandes poulies. L'usine n'est plus là, mais le lieu garde la mémoire de ce qu'elle a été. C'est peut-être ce que tu appelles le *genius loci*, le génie du lieu. Toujours est-il que lors des visites ce passé nous revient en pleine face. Sans avoir vu le lieu au temps de son activité, il reste suffisamment de connexions possibles

killing and eating, which can be a form of ritual respect, but when it comes to thinking about death we rigorously exclude any consideration of animals. I don't feel that I use animals as objects in my installations. They're never rejected as beings, bodies or animals. They have a very strong, insistent presence: they exist, they're there. In my work the animal calls up a powerful image of our connection with life, nature and culture; and that gives us a glimpse of the idea that there's another bubble which also has living beings inside it.

– **F. B.** : A bubble that can burst at any time. *Homo bulla*: man is a bubble. Sophocles' ghostly bubble and Pindar's dream of a shadow. The bubble idea is both accurate and very beautiful. But let's come back to your Thiers project and the famous Anatole France novel that triggered it.

– **D. G.-M.** : I'd read France's *La Rôtisserie de la reine Pédauque* when I was seventeen, and it came back to me when I was preparing the exhibition for the old Creux de l'enfer cutlery factory near Thiers. I read a lot and sometimes things I've read can resurface, which is what happened here. Le Creux de l'enfer ("Hell's Hollow") is a name that evokes all kinds of things, but what's disturbing is that the site is very close to a steep, rushing river; so despite the apparent associations with fire, the place is stony and wet and very green. This gave me the idea of using this hot/cold reversal. When I saw how the site had been restored as an art centre, I noticed that some parts of the building were still in their original condition. The vaulted brick ceilings, the outlines left by the machines, the cable connections and the big pulleys. The factory itself is no longer there, but the memory of it remains in the form of the *genius loci*, the spirit of place, and with every visit the past comes rushing back. Even for someone who has never seen the site when it was still functioning, there are enough associations to imagine what it must have been like. The brick vaults and the marks left by metal made me think of an enormous oven, a truly hellish story involving a giant rotisserie. A flight of geese comes down the valley, one part of the group taking the wrong path and plunging into the "oven", the other part saved and continuing on its way. The "prisoners" are roasted on the spot and eaten by the public. This was the imaginary narrative that brought the Anatole France novel back to me; and in my mind's eye I could already see Jacques, the character from the novel, turning the geese on the spit as the dog watched with his round eyes.

pour se l'imaginer. Alors ces voûtains de briques, ces stigmates de métal m'ont fait penser à un énorme four, là on était en plein dans l'histoire de l'enfer, de la rôtisserie. Un vol d'oies passe dans la vallée, une partie fait le mauvais choix et se retrouve dans le «four», une autre partie est sauvée en restant dans la vallée. Les oies «prisonnières» sont grillées sur place et consommées par le public. C'est à partir de cette narration imaginaire que le roman d'Anatole France m'est revenu, et je voyais déjà frère Jacques tournant les oies dans la rôtisserie, avec le chien qui regarde de ses yeux ronds.

– **F. B.** : Il y a en effet dans ce roman, un ouvrage que j'ai ainsi découvert, une hauteur réjouissante incomparable, et même une grande tendresse humaine. C'est une véritable apologie des bonnes choses de la vie. Un homme d'Église bedonnant, omniscient et tonitruant profite et abuse de tous les biens divins avec la vraie motivation d'un moine cistercien à atteindre la pureté ! La lecture du roman stimule et excite toutes nos perceptions corporelles, nos émotions sont invitées par le regard, le toucher, l'odorat, le goûter, la boisson. Les viandes des volailles farcies qui rôtissent à point, les cruches de vin rubis qu'on verse copieusement, et la chute d'eau se déversant au pied du bâtiment... Je comprends tes associations.

– **D. G.-M.** : Et tout l'aspect magique du roman avec des elfes, des lutins, la cuisine comme l'alchimie. Dans la vallée des usines aussi, il y a de la magie, une mythologie inscrite, et dans mon travail ce sont des paramètres que je retiens. J'aime ces rapprochements avec un monde magique, de même qu'avec le texte *La Tempête* de William Shakespeare. Cela fait partie de ma propre mythologie dionysiaque. Quand je construis une exposition, je me sens un peu seule au départ. Ensuite j'explique les projets, et s'établit un dialogue. Avec toi pour *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, avec Valérie Mazouin pour *Du danger de se regarder dans une flaque d'eau*, avec Gaëlle Rageot pour *La Vague de l'océan*... Mais le repas, c'est aussi une façon de créer du lien et des dialogues. Tout le monde se fédère pour la préparation du vernissage et du repas. À Taurines, par exemple, ou à La Chapelle Saint-Jacques à Saint-Gaudens, tous les membres de l'association participent, préparent le cochon, les terrines, etc. Tout un système, un protocole convivial qui me permet de rencontrer et de discuter avec d'autres personnes. Je construis beaucoup dans ces moments-là.

– **F. B.** : It's true that the novel, which I discovered thanks to you, has an incomparably delightful pomposity about it—but also a true human tenderness. It's a thoroughgoing apology for the good things in life. A potbellied, omniscient, stentorian-voiced churchman uses and abuses god's gifts with all the drive and determination of a Cistercian saint bent on attaining purity. The tale tickles all our bodily perceptions, at the same time as it works on our emotions through the senses of sight, touch, smell and taste. The stuffed birds roasted to utter perfection, the jugs pouring forth their ruby-coloured wine, the waterfall at the foot of the building—I can really see your associations at work.

– **D. G.-M.** : And there's all the magical side of the novel, too, with its elves and goblins, and cooking to supply the alchemy. In the valley where the factories are there's a magic too, an entrenched mythology, and those are the parameters I've kept to in my work. I love these connections with a magical world, the same as in Shakespeare's *The Tempest*. They're part of my own Dionysian mythology. When I'm setting up an exhibition I feel a little lonely at the start; then I explain the projects and a dialogue gets under way. With you for *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, with Valérie Mazouin for *Du danger de se regarder dans une flaque d'eau*, with Gaëlle Rageot pour *La Vague de l'océan*. But the meal is also a way of creating connections and dialogues. Everyone chips in for getting the vernissage and the meal ready. At Taurines, for example, and at the St Jacques Chapel in Saint-Gaudens, all the community association members helped prepare the pig and the terrines and so on. There's a system, a friendly way of doing things that means I can meet other people and talk with them. I build a lot on those moments.

– **F. B.** : Isn't that a way of compensating for a epoch that's too chilly, that's suffering from a lack of legend and mythology, of irrationality and sharing? Isn't it a way of making up this deficit?

– **D. G.-M.** : Absolutely, but I think I do it unconsciously—at least I don't plan it. The encounters happen spontaneously. The setting-up periods are really creative, like the time spent with Matt Hill at Le Creux de l'enfer; his help was invaluable. That's when the installation takes shape, for me and for everyone else. It raises issues and questions that lead to interchange, dialogues, getting together for drinks and meals. I really believe in the need for intimacy if there's going to be give and

– F. B. : N'est-ce pas une manière de pallier une époque justement trop froide, en manque de légendes, de mythologies, en manque d'irrationnel et de partage ? N'est-ce pas une manière de combler ce manque ?

– D. G.-M. : Certainement, mais je pense le faire d'une manière inconsciente, du moins je ne le programme pas. Les rencontres se font spontanément. Les temps du montage sont des vrais temps de création, comme avec Matt Hill au Creux de l'enfer dont l'aide fut précieuse. C'est à ce moment-là que naît l'installation, pour moi et pour tous aussi. Elle suscite alors des questions, des interrogations qui entraînent des échanges, des dialogues, des apéritifs, des repas... Et je crois à cette intimité, cette nécessité de l'intimité pour être dans le dialogue avec un travail ou avec quelqu'un. La parole est alors libre, en circulation, conviviale et foisonnante ; ce sont pour moi des moments privilégiés de travail. Et c'est plutôt chouette.

– F. B. : Tes projets supposent de faire appel à des compétences.

– D. G.-M. : Il y a évidemment beaucoup de compétences que je n'ai pas, la taxidermie, certains mécanismes ou l'utilisation de moteurs particuliers demandent des gens de métier. Je vais chercher les personnes qui ont ces compétences et avec qui le travail se fera dans le dialogue. En fait, je travaille souvent avec les mêmes personnes, ainsi se construisent des liens forts et de confiance.

– F. B. : Pourtant, il y a des moments où tu te retrouves isolée avec ta feuille de papier.

– D. G.-M. : Certes, et c'est encore l'essentiel de ma vie professionnelle. Quand j'ai une image mentale (si je parle de vision, cela va être très vite référencé, mais c'est un peu cela), les choses se passent comme je les ai décrites tout à l'heure. Je viens voir un lieu, j'ai plus ou moins mon monde, un bagage à moi, et je fais jouer mes impressions, mes émotions, mes sensations sur les lieux, ou une problématique, et de là apparaît dans ma boîte en os une image, une vision qui est déjà bien en place... Tout le problème est de faire sortir cette image dans la réalité, cette image fantasmée.

– F. B. : Tu veux dire que tu as une prescience de ce qui va se passer ?

– D. G.-M. : Oui et tout le travail est là, dans cette partie la plus intéressante du passage du rêve, de l'image rêvée à la matière physique, réelle. C'est là qu'il faut être le moins paresseux !

take with a work or with somebody else. You discuss freely, back and forth in a friendly, effervescent atmosphere; these are special work moments for me. And that's great.

– F. B. : Your projects involve specialised skills.

– D. G.-M. : Obviously there are all sorts of skills I don't possess: taxidermy, certain machines, motors that call for technicians. I go out looking for people with the right skills, people you can discuss the work with as it goes ahead. In fact I often work with the same people, and that gives rise to real closeness and trust.

– F. B. : But there are still times when it's just you facing your sheet of paper.

– D. G.-M. : True, and that's still the major part of my working life. When I have a mental image—if I say a vision I'll be pigeonholed straight off, but it is a bit like that—things happen just as I described them before. When I check a place out I more or less bring my own world, my own baggage to it, and I get my impressions and emotions and sensations to work on the place, or on a problematic, and out of that an image appears in my brain pan, a vision that's already well established... The hard part is getting this fantasised image out into the real world.

– F. B. : You mean you have a premonition of what's going to happen ?

– D. G.-M. : Yes, and that's where the work is, the most interesting part: the shift from the dream, the dreamed image, to real physical matter. That's where you can't afford to be lazy at all!

– F. B. : And where you have to get involved.

– D. G.-M. : Right. How to make the geese stay up in the air ? Why close their eyes ? Etc. It ranges from the tiny detail—which isn't tiny at all—to the most technical aspects: how do you make an eleven-metre axis revolve for three months with a goose spiked on it ? How do you hang windows as if they were levitating, how do you create a video installation in a damp cave ? There's the intellectual side, of course, and the design, the visual aspect—all this stuff is closely interrelated, it all adds up to the image. And then there's the part you can't control. For example, in *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, I knew there would be shadows, and reflections of the video in the windows, but I can't think of everything in advance. All that surfaces at setting-up time, and that's what makes it such a powerful, charged moment. I expect a great deal from that moment, and "things" emerge then, little by little.

– F. B.: Et c’est là où tu devras t’investir...

– D. G.-M.: En effet, comment faire pour que les oies tiennent en l’air? Pourquoi leur fermer les yeux? Etc. Cela va du petit détail (qui n’en est pas un) à la chose la plus technique: comment faire tourner un axe de 11 mètres pendant trois mois avec une oie embrochée dessus? Comment accrocher comme en lévitation des fenêtres, comment faire une installation vidéo dans une grotte humide? Il y a l’approche intellectuelle bien sûr, et aussi la conception, le rendu d’ordre plastique... Tout cela est étroitement lié, tout cela fabrique l’image. Et puis il y a cette part qui m’échappe... Par exemple, dans *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, je savais qu’il y aurait des ombres, des reflets de vidéo sur les vitres, mais je ne peux pas l’anticiper pleinement. C’est au moment du montage que surgit tout cela, c’est aussi ce qui rend ce temps fort et entier. J’attends beaucoup de ce moment-là et les «choses» émergent alors, peu à peu.

– F. B.: Une véritable sorcière qui apprend à tenir son balai...

– D. G.-M.: Ou une sorcière qui se passe du balai, de la balayette et du balai-brosse!

– F. B.: Arrive-t-il qu’un lieu où il te faut intervenir ne t’évoque rien?

– D. G.-M.: Cela peut arriver, mais mon expérience acquise me permet de trouver d’autres chemins pour parvenir à la création de cette image mentale. Mon parcours artistique a beaucoup favorisé ces rencontres avec des lieux étranges et forts... Des caves, des tours, des greniers, des grottes, des champs... Ces expériences et exercices dans des lieux complexes et chargés ont éveillé chez moi beaucoup d’enthousiasme, de désirs et de capacité de travail.

– F. B.: Comme lorsque tu es arrivée au musée de l’Abbaye Sainte-Croix des Sables d’Olonne, autrement dit «le paradis» après Le Creux de l’enfer, environnement de plage, bord de mer, lumière chaude, et il faut rappeler cette grande charpente avec un grenier remarquable, ces constructions qui n’étaient pas faites pour être vues mais dont la beauté toujours étonne.

– D. G.-M.: C’est d’ailleurs le point de départ du projet: le grenier qui se juxtapose aux grandes étendues des plages qui «appellent» au vide... Vide paradoxal, chargé d’angoisse et d’apaisement... L’image qui m’est immédiatement venue est celle du bateau renversé et du naufrage.

– F. B.: A real witch learning to hold her broom...

– D. G.-M.: Or a witch who does without the broom, the dustpan and the scrubbing brush!

– F. B.: Does it ever happen that a place you have to work in doesn’t inspire you at all?

– D. G.-M.: Sometimes, but experience offers me other ways of bringing the mental image to fulfilment. My career as an artist has meant lots of encounters with strange, highly charged places: cellars, towers, attics, caves, fields, etc. And my exercises and experiments with complex places like that have triggered a lot of enthusiasm in me, together with the urge and the capacity to work.

– F. B.: Like when you went to Sainte-Croix Abbey in les Sables d’Olonne—a real “paradise” after Le Creux de l’enfer, with the beach, the sea, and that warm light. Not to mention the enormous building with its remarkable attic, one of those structures not made to be seen but continuously, astonishingly beautiful.

– D. G.-M.: That was the starting point for the project: the attic, situated next to those vast beaches that summon you towards the void. A paradoxical void, shot through with anxiety and relief. The image that came to me immediately there was the one of the overturned boat and the shipwreck.

– F. B.: In those days, I think, it was the same tradesmen who made the hulls of boats and the frames of buildings, which is why the structures are similar.

– D. G.-M.: And that sparked an incredible mental image for me! That was the starting point for a project that’s still not finalised at the time we’re talking about it. That almost magic moment you were talking about is going to come about as my thinking takes shape—as the project takes shape in the museum at Les Sables d’Olonne. I work like a sculptor coming to grips with his lump of stone: by a process of removal, of mental subtraction. At the beginning I have a clear, simple image; but the more I enkindle that psychic representation, the more complex and difficult it becomes. Then I have to work in the other direction so as to get back to my initial vision; and I have to cut certain things out, I have to be attentive to the form—making sure, for example, that I don’t fall into the trap of mannerism. There’s a real game of mental ping-pong going on between what I want, what I see,

– F. B.: Je crois savoir d’ailleurs que c’étaient les mêmes artisans qui faisaient les coques des bateaux et les charpentes des édifices, d’où des structures similaires.

– D. G.-M.: Ce qui a déclenché en moi une image mentale ! C’est en effet le point de départ d’un travail qui n’est pas encore finalisé, mais qui apparaît dans cet entretien. On aura ce moment presque magique dont tu parles à la construction de ma pensée dans ce projet, tel qu’il va se faire au musée des Sables d’Olonne. Je travaille à la manière d’un sculpteur devant son bloc de matière, par retrait, par soustraction mentale. J’ai au départ une image simple et précise. Plus je réactive cette représentation psychique, plus elle devient complexe et difficile. Il me faut alors agir dans l’autre sens pour revenir à ma vision initiale, et il me faut aussi retirer certaines choses, être vigilante avec la forme en prenant garde par exemple de ne pas tomber dans un maniérisme. Un véritable jeu de ping-pong mental entre ce que je veux, ce que je vois, ce que je suis capable de faire, tel ce jeu dans ce dialogue entre nous.

– F. B.: Revenons au singe, le gorille, le bonobo, ces animaux de l’ordre des primates qui furent longtemps, ainsi qu’on en parlait plus haut, un sujet compulsif de ton travail. L’homme est un singe comme les autres, dit-on couramment, mais certains sont plus féroces que d’autres. Je pense au beau Giulio Cesare Vanini, l’auteur des *Merveilleux Secrets de la nature, la reine et la déesse des mortels*. C’était un philosophe naturaliste à la vie errante et aux mœurs défilées, un libertin et libre-penseur d’un XVII^e siècle où il ne faisait pas bon l’être. Son audace lui valut d’être martyrisé cruellement par l’Église, accusé entre autres blasphèmes de sorcellerie et de sodomie ; son hurlement sur le bûcher, place du Salin à Toulouse, résonne encore jusqu’à nous.

– D. G.-M.: Singe et humain, «êtres sous-lunaires», ont les mêmes douleurs et des similitudes de comportements, y compris amoureux. À La Chapelle Saint-Jacques de Saint-Gaudens, j’ai suspendu des fenêtres et projeté sur les parois des dessins animés d’orangs-outans. On les voit les bras autour du cou qui s’embrassent sur la bouche et se caressent doucement le sexe. Après tout, qu’est-ce que l’amour ? Qu’est-ce que faire l’amour ? Quelle est notre part d’animalité ? Quelle est leur part d’humanité ? Par rapport à l’érotisme, voire la pornographie. La sexualité animale n’appartient-elle pas à ces sphères-là ?

and what I’m capable of—just as in this dialogue that’s going on between us.

– F. B.: Let’s get back to the monkey, the gorilla, the bonobo: the primates who, as mentioned earlier, were for a long time a compulsive topic for you. Man’s a monkey too, it’s now being said, but some monkeys are fiercer than others. This makes me think of Giulio Cesare Vanini, the marvellous author of *De Admirandis Naturae Reginae Deaque Mortalium Arcanis* (“On the Wonderful Secrets of Nature, Queen and Goddess of Mortals”). He was a roving natural philosopher, a libertine and a free-thinker in a seventeenth century when it was better not to be any of these things. His daring led to cruel persecution by the Church, accusations of, among other things, blasphemy, witchcraft and sodomy, and an execution at the stake—on Place du Salin in Toulouse—whose echoes remain with us today.

– D. G.-M.: As “sublunary beings”, monkeys and humans suffer the same hardships and show similarities of behaviour extending to the field of love. In the St Jacques Chapel in Saint-Gaudens I hung windows and projected animated images of orang-utans on the walls. You can see them embracing, kissing each other on the lips and gently caressing each others’ sex organs. What is love, after all? And what is love-making? What’s our quantum of animality? And their quantum of humanity? In relation to eroticism, and maybe pornography. Doesn’t animal sexuality have its place in those realms? Do I touch on those questions in *Du danger de se regarder dans une flaque d’eau* (“On the Danger of Looking at Oneself in a Puddle of Water”)?

– F. B.: In the final analysis you’re doubtless less focused on animals than on Man, who still thinks the Earth and the whole of Creation were designed with him in mind. Modern man, issued from Cro-Magnon—and certainly not Neanderthal—stock, has declared himself human and above the animal fray, and invented ways of marking out his difference: metaphysics, religious belief, culture, laughter, the notion of aesthetics, the subtleties of an eroticism unfettered by reproduction, and an entire technical arsenal which animals, when they possess it, nonetheless manage very well. I’m sure that other realities remain to be discovered between animality, primates and hominids. Your work is a summons to take a fresh look at animals, whose individual behaviour and social bonds remind us of our own status as humans. But at the

Avec *Du danger de se regarder dans une flaque d'eau*, est-ce que je touche à ces questions-là ?

– **F. B.** : Finalement tu interrogues sans doute moins l'animal que l'homme qui pense encore que la Terre et toute la Création furent conçues pour lui. Ce dernier s'est couronné lui-même humain, issu de Cro-Magnon et surtout pas néandertalien. Humain au-dessus de la mêlée animale, il s'est inventé des privilèges pour marquer sa différence : la métaphysique, la croyance religieuse, la culture, le rire, la notion d'appréciation de la beauté, les subtilités d'un érotisme affranchi de la reproduction, et tout un arsenal de techniques dont l'animal qui en dispose s'en débrouille pourtant très bien. Entre animalité, primates et hominidés, je soutiens que l'on découvrira encore d'autres réalités. Ton travail est une invitation à voir l'animal autrement, son comportement individuel et ses liens sociaux qui renvoient à notre propre statut humain. Mais en même temps, sans dire que l'animal serait trop humain pour être mangé, en s'appuyant sur l'animal comme variété humaine et l'humain dans sa variété animale, alors, reconnaissons-le, on est tous quelque peu anthropophages.

– **D. G.-M.** : Et c'est plutôt drôle !

[Digressions hors entretien, micro ouvert et porte fermée]

– **Delphine Gigoux-Martin** : La discussion autour de l'art, de mon travail, c'est un vrai moment de travail. Les questions que tu me renvoies, comment tu perçois les choses, comment tu lis mes pièces, je ne me pose pas les questions de la même manière, et tes questions posées différemment me permettent de mieux réfléchir aux problèmes de mes pièces. Quand on est seul et que l'on fait les questions-réponses, on trace un chemin plutôt droit quand même. Dans un dialogue, quand les questions, les phrases se superposent, fusent, la pensée devient plus exubérante et tourne à toute vitesse.

– **Frédéric Bouglé** : Certes, c'est chaotique et spontané. Jean-Luc Godard disait que toute image est injuste parce que juste une image, on peut dire aussi que tout mot est injuste parce que juste un mot, mot doux comme une plume d'oie, mot grenade à fragmentation.

same time, without saying that animals are too human to be eaten, if we look at animals as a variety of the human and humans in their animal variety, we have to face the fact that we're all a little cannibalistic.

– **D. G.-M.** : And that's pretty amusing!

[Mike on, door closed: digressions]

– **Delphine Gigoux-Martin** : Talking about art and about my work is real work in itself. The questions you put, your way of perceiving things and interpreting my pieces—I don't ask myself those questions in the same way, and because they're put differently they help me think more clearly about the problems in my pieces. After all, when you're on your own and playing at questions and answers, you go pretty much in a straight line. In a dialogue, when questions and sentences overlap and fly off in all directions, your thinking becomes more spirited and runs at top speed.

– **Frédéric Bouglé** : True, it's chaotic and spontaneous. Jean-Luc Godard has said that every image is wrong because it's just an image; and we could say that every word is wrong because it's just a word, whether the word is as soft as goose down or as dangerous as a fragmentation grenade. But *our* words, when they break out of the dictionary and go feral, can give writing all the savour of a good goose pâté.

– **D. G.-M.** : Or wild boar.

– **F. B.** : I'm thinking of Les Sables d'Olonne again, and the frame in the shape of an overturned boat. The association that springs to mind has to do with mythology and the divine. It's Noah's ark, Noah being the saved man who sets off with the animals, with a sample of the divine creation that Man himself must save. If he'd failed we wouldn't be here talking to each other...

– **D. G.-M.** : Personally I'm thinking more of Greek mythology, of Jason and Ulysses. They didn't take an entire world with them, or a bubble; their journey was the means of encountering other worlds. I'm thinking, too, of Xavier de Maistre's *Voyage Around My Room*, the imaginary voyage, the voyage made in dreams,

Mais ces mots qui sont les nôtres, quand ils s'échappent de la définition du dictionnaire, quand ils redeviennent sauvages, peuvent apporter à l'écriture la saveur d'un bon pâté d'oie...

– D. G.-M. : Ou de sanglier.

– F. B. : Je repense aux Sables d'Olonne et à la charpente de barque à l'envers. L'association qui me vient à l'esprit renvoie à la mythologie et au divin. C'est l'arche de Noé, l'homme sauvé qui s'embarque avec les animaux, l'échantillon des créations divines que l'humain est chargé lui-même de sauver. S'il avait échoué, on ne serait pas là à se parler...

– D. G.-M. : Pour ma part, je pense davantage à la mythologie grecque, avec Jason ou Ulysse qui n'embarquent pas avec eux un monde, ou une bulle, mais qui par le voyage trouvent le moyen d'aller à la rencontre d'autres mondes. Je pense encore au livre de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, le voyage imaginaire, le voyage des rêves, le voyage des fables, des errements sans déplacement. Ils font tous les mêmes voyages...

– F. B. : En même temps la mythologie construit la psychologie, une sorte d'invitation à accepter, voire provoquer les épreuves de l'existence, et à se lancer des défis.

– D. G.-M. : Ce qui m'ennuie par rapport à Noé et à son arche, c'est cette idée de construire un nouveau monde avec ce qui est jugé digne et récupérable d'un ancien monde.

– F. B. : L'ancien monde, c'est un tableau peint dont une partie se serait effacée comme ces fresques de l'Antiquité. Noé a la charge de le reconstituer à partir d'une même palette de couleurs, des mêmes créations vivantes, c'est sa mission et son défi, d'où le concept biblique de parachever la Création.

– D. G.-M. : Dans l'image que je m'en fais, cela construit chez Noé quelque chose de très linéaire, il ne peut aller que de l'avant. Pour

the voyage of fables, of roving without actually going anywhere. They're all making the same voyages.

– F. B.: At the same time mythology shapes psychology in a kind of call to accept the hardships of existence—even to bring them on, to issue challenges to oneself.

– D. G.-M.: What bothers me about Noah and his ark is the idea of building a new world out of what's deemed worthy and recyclable in an old one.

– F. B.: The old world is a picture that's been partially erased, like the frescoes of antiquity. Noah's job was to recreate it using the same palette, the same living creations. That was his mission and his challenge, and that's where the biblical concept of perfecting Creation comes from.

– D. G.-M.: As I see it, that makes Noah's situation very linear: the only way he can go is forward. By contrast, for Ulysses and Jason things are more circular: meanderings, comings and goings, fictional travelling and real bypassing. In terms of oneself this means building another relationship with the world; being somewhere else, and not just transposing via imitation.

– F. B.: The frame, the hull and the boat: we're always in the same nutshell.

– D. G.-M.: And a shipwreck is a falling. But even so, it's always the starting point for a new adventure, a metaphorical adventure that's seldom an endpoint.

– F. B.: You mean an adventure that moves from the real to the imaginary and back again: endless changeovers?

– D. G.-M.: That's right. It's not a punishment or a end to something. The shipwreck is the wellspring of another story, another idea. The shipwreck frees up positions, stories, narratives, a bit like an art installation in its space.

– F. B.: The human utopia in a summing-up of humanity?

– D. G.-M.: Yes, we were talking about ridiculousness just now...

Ulysse et Jason, à l'inverse, c'est plus circulaire, avec des méandres, des allers-retours, des déplacements fictifs, des contournements réels. Il s'agit, à partir de soi, de construire un autre rapport au monde, être ailleurs, et non dans une transposition d'imitation.

– F. B. : Entre la charpente, la coque et le bateau, on est toujours dans une même noix.

– D. G.-M. : Et le naufrage est une chute. Pourtant, le naufrage, c'est toujours le point de départ d'une aventure nouvelle, une aventure métaphorique, et c'est rarement un point final.

– F. B. : Tu veux dire une aventure qui passe du réel à l'imaginaire, et inversement, des basculements incessants.

– D. G.-M. : C'est cela, ce n'est pas une punition ou une fin. Le naufrage est la source d'une autre histoire, d'une autre proposition. Le naufrage débloque des positions, des histoires, des narrations, un peu comme une installation artistique dans un espace.

– F. B. : L'utopie humaine dans le résumé de l'humanité ?

– D. G.-M. : Oui, on parlait du ridicule tout à l'heure...

Glop-glop!

