

## ■ Animale humanité

Pascal Pique

D'après la légende, le village de Taurines tirerait son nom d'un événement fantastique. En des temps reculés, à l'aube du christianisme, un taureau quittait régulièrement son troupeau pour se rendre seul, toujours au même endroit, d'où on l'entendait pousser de forts mugissements. Intrigués par ce comportement et croyant à un avertissement surnaturel, les villageois décidèrent de creuser le sol à l'emplacement indiqué par l'animal. Ils découvrirent un tombeau qui aurait renfermé les reliques supposées de quelque saint personnage puisque des miracles advinrent par la suite. C'est sur ce site qu'a été édifée l'église du village qui jouxte le château.(1)

Ce récit illustre le phénomène du syncrétisme religieux qui correspond au passage des rites « païens » gallo-romains à l'adoption du monothéisme en occident.



Mais au-delà de l'explication historique et rationnelle, cette légende reflète un trait caractéristique de l'humanité, partagé par toutes les civilisations et à tous âges : quand le culturel et le naturel sont étroitement mêlés dans le symbolique. Mais ce qui nous intéresse ici en premier lieu est ce qui se joue, s'articule, entre le mental et le réel, ce qui en découle dans notre rapport au monde.

Ce phénomène est au centre du travail de Delphine Gigoux-Martin et de son projet pour le château de Taurines. Si bien que l'on peut considérer cette exposition comme une sorte de cérémonial ou de rituel de passage entre l'imagination et la réalité. Ce qui ne va pas sans bousculer quelques vérités et briser certains mythes sur notre étrange humanité.



## Revoir le Minotaure

C'est d'ailleurs en écho à la légende du taureau de Taurines que Delphine Gigoux-Martin a choisi, pour titre de son exposition, une citation extraite du *Thésée* d'André Gide : « *J'avais accoutumé de mordre à même les victuailles, les portant à ma bouche avec mes doigts, et ces légères fourchettes de métal ou d'os ciselé, ces couteaux dont ils usaient pour hacher les viandes, m'étaient à manier plus lourds que les plus pesantes armes de combat* » (2). Ce moment correspond à la cérémonie du banquet donné par le roi Minos en l'honneur du jeune Thésée avant que ce dernier affronte le Minotaure dans le labyrinthe. Sous la plume de Gide, Thésée semble surpris par le degré de raffinement de la cour du Roi de Crètes. Mais à l'image des exploits du héros de la mythologie grecque, cet épisode évoque surtout la transition progressive des ténèbres à la civilisation à travers le combat contre la sauvagerie et les forces obscures qui habitent l'humain. La victoire sur le Minotaure, ce redoutable monstre mi-homme mi-bête qui dévore chaque année son tribut de jeunes athéniens, ne symbolise-t-elle pas aussi le tabou du cannibalisme ? Car fondamentalement, cette victoire incarne la tentative de maîtrise de l'homme sur la nature en général, et sur sa propre nature en particulier, avec tout ce qu'elle comporte de bestialité et de barbarie. A travers l'opposition entre humanité et animalité, ce mythe fondateur de la Cité et de la civilisation annonce le processus de l'évolution dans lequel nous nous inscrivons aujourd'hui. Paradoxalement il représente aussi une rupture, une faille, qui ne cessera de s'élargir entre l'homme et la nature (sa nature), à travers les rapports de domination, de possession et de consommation qu'il entretient avec son

environnement extérieur et parfois même intérieur. Cette mécanique n'est pourtant pas une fatalité, ni une tare d'ailleurs. Dans son ouvrage intitulé *L'animal singulier* (3), Dominique Lestel (philosophe et éthologue), revendique la nécessité de reconsidérer le rapport de l'humain à l'animal sous l'angle d'une communauté hybride. Il nous engage à repenser la Cité dans un sens élargi, c'est-à-dire comme un espace d'interactions et de communauté d'intérêts entre les différentes catégories du vivant. Pour y parvenir, Lestel propose de réécrire l'histoire du contrôle de l'humain sur l'animal et sur la nature en croisant les sciences de l'éthologie, de l'ethnologie et de la psychologie. Ce qui revient à réécrire l'histoire du contrôle de l'humain sur lui-même et celle de sa volonté de puissance. A cet effet, il préconise de revenir sur la notion d'intériorité pour explorer les profondeurs intimes et méconnues de notre espace mental. Ce mouvement qui consiste à revoir notre relation à l'animalité va de pair avec une relecture de nos comportements à travers ses modalités de projection et de régulation du réel. L'enjeu est de refondre notre psychologie de propriétaires en une autre psychologie où nous construisons un espace psychique et symbolique que nous pouvons utiliser et mobiliser sans pour autant le posséder. C'est ce double mouvement exactement qui est à l'œuvre dans le travail de Delphine Gigoux-Martin quand elle expose les rouages de ces mécanismes sans manquer de nous replacer face aux paradoxes de nos instincts contradictoires. C'est donc moins l'animalité ou la nature en tant que telles qui intéressent, que le dépassement de l'antagonisme avec la notion d'humanité, et leurs débordements mutuels.



### L'exposition comme parcours initiatique

C'est donc sous la forme d'un environnement hybride, entre imagination et réalité, humanité et animalité, que Delphine Gigoux-Martin a envisagé son exposition.

Récurrentes dans les derniers travaux de l'artiste, les figures de l'animal et de la nature hantent les espaces du château. Mais celle de l'humain n'est pas absente, elle est même centrale par l'intermédiaire du visiteur qui joue ici son propre rôle : celui de l'humain face à l'idée qu'il se fait de la condition animale et de sa supériorité sur l'état de nature. Mais de dominant ou de prédateur, il aura l'étrange sensation au terme de son parcours, de passer au statut inverse dans une ascension inattendue.

Au premier étage, il pénètre dans un spectacle étonnant, irréel. Celui d'une portion de forêt en lévitation qui aurait été arrachée d'un seul tenant en libérant une harde de sangliers affolés. Des sections de troncs d'arbres déracinés sont suspendues au plafond et coiffent le visiteur dans sa déambulation. L'espace, imprégné d'une forte odeur de sous-bois, comme si la terre venait d'être retournée, est traversé par

quatre sangliers qui sortent littéralement des cheminées situées en vis-à-vis. Comme dans une hallucination, la sarabande transperce l'espace physique et poursuit sa course dans le salon attenant. Le jour du vernissage, l'artiste y a exposé à la suite des sangliers taxidermisés, l'un de leur congénère qui a été cuit à la broche dans l'une des cheminées du château avant d'être dévoré par l'assemblée au cours du repas inaugural. Par là, le cérémonial du banquet est partie prenante de l'exposition en instituant le visiteur dans son rôle de prédateur humain, tout au bout de la chaîne alimentaire. La dernière salle du premier étage prolonge ce spectacle avec un dessin d'animation vidéo projeté dans la pénombre. Elle montre un taureau qui tourne sur lui-même, vacille et s'effondre sous son propre poids. L'image est directement issue du rituel de la corrida et de la mise à mort. L'artiste n'en a sélectionné et restitué que le moment ultime, où juste après l'estocade, la vie s'échappe dans un nuage de poussière bien réel, qui donne une étrange vérité à ce moment dramatique.









On retrouve le principe du dessin animé au second étage consacré à un inquiétant ballet de vautours qui virevoltent à même les murs. En pénétrant dans la première grande salle le visiteur est d'abord saisi par une forte odeur putride de cadavre en décomposition. Le centre de l'espace est occupé par la cime des arbres dont on voyait les racines à l'étage inférieur, comme si la forêt avait traversé le plafond pour apparaître, telle une image surréelle, indépendamment de l'architecture du château. Nous sommes dans le ciel, au beau milieu de la chorégraphie des charognards prêts à s'évader dans la campagne environnante que l'on surplombe par les fenêtres hautes. A moins qu'ils ne fondent sur la proie virtuelle que symbolise le visiteur pris au piège de l'exposition. C'est d'ailleurs ce qui semble s'être produit dans la dernière salle où les oiseaux de malheur sont agglutinés au sol et se disputent avec acharnement des lambeaux de chair autour d'une masse informe. Au gré de cette ascension que l'artiste a voulue « écoeurante », les rôles se sont inversés. De prédateur et consommateur, l'homme a retrouvé une position toute relative dans l'ordre des choses. Le renversement symbolique auquel nous convie Delphine Gigoux-Martin correspond au cheminement auquel nous initie l'exposition : celui du passage de la matière intangible de l'imaginaire et de sa psychologie dans la réalité tangible et concrète du monde physique.



### **De l'image mentale à la réalité.**

Le principe essentiel du travail de Delphine Gigoux-Martin consiste à revendiquer la transposition d'images mentales dans la réalité. L'artiste conçoit ses œuvres et ses expositions sur le modèle de l'espace-temps du rêve qu'elle reconduit dans l'espace réel : c'est-à-dire une structure alogique qui est faite d'une superposition d'instant et d'images sans cohérence préétablie ou évidente. La seule cohérence qui en découle se fait a posteriori, dans la tentative de donner un sens à l'absurde dans le ré-enchaînement des images et la reconstitution d'un récit. Qui n'a pas fait cette expérience au réveil quand on tente de réarticuler les sensations fugaces et les représentations qui nous sont apparues pendant le sommeil ? Le spectateur de l'œuvre de Delphine Gigoux-Martin revit ce genre d'expérience, mais dans la réalité fantasmée de l'exposition.

C'est pourquoi, la mise en œuvre de ses installations et de ses œuvres repose sur les principes du décadage et du hors champ. Décadage de l'image vidéo par exemple, avec les projections directes sur l'architecture du lieu réceptacle plutôt que dans le cadre conventionnel de l'écran. Le ballet des vautours à l'étage du château est emblématique de ce procédé. En l'absence de surface de projection clairement délimitée, les oiseaux semblent évoluer librement dans l'espace aérien de la salle. A l'image d'un dessin pariétal dans une grotte préhistorique qui s'animerait soudainement pour quitter son support.



L'artiste applique aussi le procédé du décadage à ses sculptures. Ainsi, la forêt déracinée et les taxidermies de sangliers passe muraille échappent aux contraintes architecturales du château. En oubliant les murs, le sol ou le plafond l'artiste produit une sorte d'arrêt sur image, de suspension, où l'espace réel et l'espace fictif entrent en conflit pour créer une forme de tension psychologique.

Ces procédés provoquent un hors champ, un entre-deux entre imaginaire et réalité, d'autant plus efficace et spectaculaire qu'il fait basculer avec lui l'espace même de l'exposition dans une sorte d'in situ fantasmagorique. A l'inverse de la tradition minimale et conceptuelle, ici la réalité n'est pas autoréférentielle ou montrée pour ce qu'elle est, mais transformée, vrillée, au profit d'une mise en scène paradoxale. A cet égard, Delphine Gigoux-Martin est plus redevable à des artistes comme Mona Hatoum ou Bruce Nauman. Ce dernier traduit parfaitement le type de condition psychologique recherchée : « La chose la plus importante pour moi est la tension, la manière dont on se confronte à une situation. Je voulais créer une sorte de situation qui nous mette face à un dilemme, qui nous fasse osciller entre deux manières de se confronter à l'espace et qui, en même temps, ne nous laisse pas vraiment de possibilité. (4)»

A la différence de Bruce Nauman, Delphine Gigoux-Martin ne boucle pas totalement ses œuvres et leur spectateur dans un espace phobique, bien qu'assez souvent la tension psychologique qu'elle organise renvoie à des formes de dérives comportementales ou de violence. Son économie visuelle et perceptuelle est plus fluctuante et plus proche du processus des images mentales que décrit le neurobiologiste Antonio R.

Damasio (5).

Les images mentales, conscientes ou inconscientes ne sont pas forcément visuelles et statiques. En fait, le terme d'image mentale recouvre des configurations neuronales relevant de modalités sensorielles, visuelles, auditives, olfactives ou gustatives. Les images que nous voyons mentalement ne sont pas seulement des portraits ou des fac-similés des objets ou de la réalité que nous percevons, mais plutôt des images des interactions entre notre organisme et le monde extérieur. La production des images mentales est incessante, elle ressemble à un flux continu qui se déroule aussi bien dans les périodes de veilles que dans le sommeil quand nous rêvons. Mais toutes les images produites par le cerveau n'accèdent pas toutes à la conscience. Elles sont trop nombreuses pour toutes apparaître à la fenêtre relativement étroite de l'esprit qui ouvre sur la conscience. Il existe donc un monde souterrain d'images non-avérées, en deçà de la part consciente de l'esprit.

Libérer des images mentales souterraines dans l'espace physique, ainsi que le réalise le type d'art que pratique Delphine Gigoux-Martin, revient à élargir la fenêtre de l'esprit pour dévoiler les configurations et les énergies qui sous-tendent nos représentations autant que nos actions. Faire émerger cette part cachée de l'iceberg de notre conscience ne va pas sans conséquences. Cela peut occasionner un état ambivalent où le plaisir et le déplaisir sont étroitement mêlés. Mais la connaissance et la conscience ne permettent-elles pas d'alimenter et de réguler notre relation au monde ? Cela aussi fait partie des enjeux et des risques du passage de l'image mentale à la réalité.







### Apprivoiser le vampire existentiel

L'ambivalence, la dualité, la jonction ou l'opposition des contraires sont des données fondamentales dans l'œuvre de Delphine Gigoux-Martin. Elles apparaissent au travers d'une série de couplages à différents niveaux de l'exposition. Du plaisir au déplaisir, de la violence à la douceur, du mort au vivant, du merveilleux au monstrueux, de l'attrance à la répugnance, de l'angoisse à la félicité et, bien entendu, de l'humain à l'animal. Cette caractéristique participe de la dynamique interne de son travail et de son engagement. Son œuvre intransigeante ne saurait se satisfaire d'une résolution des contradictions, des paradoxes, que bien souvent, nous préférons passer sous silence. Elle ne saurait non plus s'engager dans une réduction de l'énigme propre au comportement humain, capable comme on le sait, du meilleur comme du pire. Les motifs de la mort de la violence de la chute et de l'angoisse sont très présents dans l'œuvre de Delphine Gigoux-Martin, mais d'une manière larvée

et sous-jacente. Ils cohabitent souvent avec le merveilleux le fantastique dans une atmosphère teintée d'étrangeté. Car c'est bien le mystère de nos ambiguïtés qui est au cœur de l'œuvre de Delphine Gigoux-Martin, ce serait même l'un de ses pivots lorsqu'elle aborde et met en forme ce qui est de l'ordre de la pulsion dans une perspective de dépassement du tabou ou de l'interdit.

Freud a justement analysé ce qui relève de l'ambivalence des sentiments et de la nature humaine dans la prescription des tabous (6). Il a démontré par exemple en quoi les tabous liés à la mort relèvent d'un conflit entre les sentiments contradictoires que peuvent provoquer la disparition d'un être proche : avec d'un côté la satisfaction de la haine d'autrui et de l'autre le sentiment de tendresse douloureuse. Il relève même à partir des rêves de personnes saines et civilisées, que la pulsion ou la tentation de tuer est plus forte et plus répandue que l'on veut bien l'admettre.

Pour Freud, l'analyse du tabou permet d'apporter un éclairage sur l'origine et la nature de la conscience humaine. Il note aussi que l'ambivalence affective, qui reste très forte chez les peuplades dites primitives, est en diminution dans le monde civilisé avec pour conséquence, la disparition progressive du tabou qui toutefois reste assez vivace dans les sociétés modernes occidentales.

Les ressorts de la violence, de la peur et de l'angoisse soclent donc nos personnalités et nos comportements. Le travail de leur compréhension et de leur régulation est l'une des tâches essentielles de l'humain tant au niveau de l'individualité que de la collectivité.

Le philosophe Daniel Sibony (7) analyse cette triade en la dégageant de la notion tabou de pêché originel pour mieux la réinscrire dans le processus du vivant comme une fonction de l'existence : la vie aussi surgit de la violence. Par là, il nie l'existence d'un instinct violent initial et propose de creuser en deçà de la peur, vers l'angoisse, en précisant toutefois que nier

la violence inhérente à l'humain est l'une des premières formes de violence. En fait, il origine les formes de l'angoisse comme la perte, le vide, la chute, la mort, dans l'être et son rapport à l'autre ou à l'autrement : « L'angoisse est la violence de ce vide qui vrille le corps, où plutôt l'entre-deux-corps, en y accrochant ... rien. », elle est aussi « ... le moment où la conscience quitte le soi, semble se perdre dans le vide, puis revient sur soi, effarée de ce qu'elle a « vu » ».

Ce qu'elle a vu est peut-être l'image du « vampire existentiel » qu'utilise Dominique Lestel pour définir le rapport de l'humain aux formes de la vie qu'il détourne pour construire sa propre identité : « ... l'humain est fondamentalement un vampire existentiel qui se nourrit de la vie des vivants, non seulement pour s'emparer de leurs protéines, mais aussi et surtout pour annexer leurs vies à ses cinémas intérieurs. »

Mais la notion clef dans l'angoisse est celle du vide tel que l'expose Daniel Sibony. Ce vide est essentiel, il est même dangereux de le nier ou de l'oublier. Au contraire, il faut le traduire et le recycler pour éviter qu'il ne s'enkyste. Comme c'est le cas dans certaines formes de l'avoir, de la possession ou de la domination, quand l'accumulation de biens, de richesses ou de pouvoirs, revient à s'éviter et à s'épargner la rencontre avec le vide. Car le vide, ou plutôt ce que l'on en fait, est capital, c'est un passage obligé : « Le vide nous sert à vivre quand il permet le mouvement d'être où nous prélevons d'autres jeux du possible ; autrement dit, le vide en tant que forme vivante de l'être. Ainsi c'est ce qui nous sert le plus à vivre qui nous angoisse ; au point de nous barrer la vie ; ou de l'ouvrir autrement.

L'expérience créatrice favorise cette ouverture quand elle permet de surmonter l'angoisse du chaos. Pour Sibony, la création est un mouvement qui ne va pas sans violence quand elle relaie la violence d'un chaos apparent à d'autres chaos possibles. Car la création est aussi la violence de l'être qui se manifeste dans le passage à ce qui peut être autrement : de l'inconscient au conscient, de l'inconnu au connu, ou inversement. L'œuvre est « elle-même une violence, une irruption de nouveauté d'une vie qui jusque-là n'existait pas. En tant qu'unique, sans précédent, c'est une violence originelle : dans le vide de l'être et de l'indéfini du réel, une intensité émerge et commence un nouveau cycle de temps... ».

C'est bien ce que nous voyons et ce que nous vivons à travers le prisme de l'exposition de Delphine Gigoux-

Martin à Taurines. Soit un kaléidoscope d'images mentales et d'images réelles où l'on est invité à négocier, à domestiquer, ce que l'existence et l'humanité peuvent avoir d'anxiogène. Pris sous cet angle, l'art peut effectivement donner une autre vision et une autre version de la nature à laquelle nous participons. Cette part de conscience, de risque et de résolution peut surprendre dans une œuvre aussi récente et aussi jeune. Mais ce serait oublier que Delphine Gigoux-Martin aime à s'identifier à l'un des personnages d'Ambrose Bierce (8), une grande figure de l'humour noir qu'elle affectionne particulièrement, quand il déclare « ... et j'ai si bien progressé dans ma carrière que je suis actuellement

Organisateur des Désordres chez les Maîtres de l'Anarchie. »  
N'est-ce pas en effet ce que l'on peut attendre de l'artiste : apprivoiser notre rapport au chaos et à ses peurs ?

(1) Légende rapportée par Hippolythe de Barrau. Plaquette de présentation du château de Taurines.

(2) André Gide, *Thésée*, Gallimard, Paris, 1946.

(3) Dominique Lestel, *L'animal singulier*, Le Seuil, Paris, 2004.

(4) Note communiquée par l'artiste.

(5) Antonio R. Damasio, *Le sentiment même de soi : corps, émotions, conscience*, Odile Jacob, Paris, 2002.

(6) Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1984.

(7) Daniel Sibony, *Violence*, Le Seuil, Paris, 1998.

(8) Ambrose Bierce, *Le Moine et la fille du bourreau*, Rivages poche, Paris.





■ don't believe in Christmas







## ■ Nature intime

Jean-François Dumont



Venue à l'occasion de l'exposition personnelle de Jean-François Gavoty à Bordeaux en 2002, Delphine Gigoux-Martin me montrait son travail sur dossier. Séduit par l'énergie de l'artiste et la présence visuelle des œuvres reproduites, je lui demandais un projet pour l'espace de la galerie. Cette demande, comme souvent, était l'expression d'un désir de nouveaux matins, la mise en place d'un chantier. Construire une exposition plus qu'accrocher des œuvres.

Soit un lieu, un volume parallélépipédique de 7 mètres de profondeur sur 4 mètres de largeur et trois mètres de hauteur. Deux murs parallèles de 7 mètres par 3 mètres, un mur de fond de 4 mètres sur 3 mètres percé d'une porte sur son angle droit donnant sur un bureau à l'arrière. A l'opposé, sur la rue, une vitrine imposante. Le magasin dans sa simplicité volumétrique est toutefois difficile pour la présentation des œuvres d'art en

raison de la présence de la vitrine, véritable espace autonome, de celle d'un faux plafond et d'une ligne de spots noirs comme une raie négative au milieu de la pièce. Toute la ruse des artistes étant de jouer avec ces contraintes, les absorber et donner une identité de galerie à une ancienne boutique. L'exposition finalisée se présentait comme suit : Quinze lapins de la race « géant des Flandres » naturalisés et gonflés avec les yeux clos. Un lapin coupé en diagonale, monté sur le mur comme s'il en sortait et l'autre moitié montée sur le mur d'en face comme si le lapin devait y entrer. Un autre lapin coupé net à mi corps est monté de part et d'autre de la vitrine, le cul dans le magasin, la tête dans la rue. Les autres lapins sont accrochés près du plafond, flottant en formation d'escadrille.





Cachés sous la vitrine deux projecteurs allument les trois murs avec un dessin animé montrant une danse nuptiale de cigogne. L'animal dessiné au trait passe d'un mur à l'autre, incapable de s'envoler, le bec pointé vers le haut semble vouloir piquer les lapins. « Lapins Zeppelins » est un monde renversé, les lapins volent, les oiseaux non. C'est une scène enchantée, les lapins traversent les murs et la vitrine.

Le lapin qui sort de la vitrine engendre un chaos dans la rue, rires, peur, dégoût, beaucoup de sentiments contradictoires s'expriment. De la rue, la galerie se présente baignée d'une lumière bleutée, douce et irréelle. Les lapins flottent immobiles dans la réverbération de la projection. Une atmosphère domine ce lieu qui tient d'un monde de silence et de rêves.

Séduit dans un premier temps par l'effet peluche de l'animal et par la projection du dessin animé le visiteur entre dans un univers enfantin, innocent et fantaisiste. Mais lorsque le spectateur voit les yeux clos de l'animal auxquels aucune prothèse de verre ne vient donner un semblant de vie, la mort reprend son droit et le rêve vire au cauchemar. Pourtant l'artiste ne cesse de l'énoncer au fil de ses installations, notre société rejette la mort, la camoufle, alors qu'elle exploite économiquement ses créatures, sous les espèces paradoxales de la jeunesse et de la beauté..

Il n'y a là aucune originalité revendiquée. Les artistes le savent et les amateurs y voient un signe. Ce qui choque n'a d'intérêt que si le coup porté ouvre des voies inexplorées et nous offre la possibilité d'une vie plus intense.

Les fictions visuelles de Delphine Gigoux-Martin sont des montages, en situation avec l'architecture, d'animaux empaillés, de dessins, de films, d'effets sonores, de machines à neige et à poussières, d'odeurs ...qui tendent à nous dévoiler le contrat faustien que notre société, par défaut, signe pour nous. Le projet initial pour la galerie était une suite de l'exposition réalisée à Brest en 2002 et intitulée « Vaisseau fantôme ». Dans cette exposition un ensemble de lapins à la peau retournée accrochés en l'air en formation d'escadrille là aussi était éclairé par quatre gyrophares rouges. Sophie Biass-Fabiani remarque ceci : « Cette inversion de l'intérieur vers l'extérieur dénote le vide, l'absence et le fantôme », et dans le même texte consacré à l'artiste, « L'œuvre à été conçue au départ pour une ville maritime, Brest. L'artiste organise une rébellion de lapins qui attaquent la ville : il convient de se souvenir que les lapins étaient bannis de la marine ».

Bordeaux, comme Brest, est un port.

Sur un dessin préparatoire Delphine me précise son projet : « Sur le devant de la vitre, en chapelet, les lapins « gonflés » flottent. Leurs yeux sont fermés, leurs oreilles et jambes tendues, en avant, en arrière... gonflés et en lévitations, proches du plafond, ils rappellent des zeppelins.



Deux projecteurs scans posés au sol balancent leurs faisceaux mobiles sur eux. Ils les cherchent...les éclairent... ».

L'installation « Lapins zeppelins » est dans la logique de l'installation qui précède, « Vaisseau fantôme ». Mais à un moment donné du travail la situation évolue et les lapins qui devaient être « sur le devant de la vitrine » sortent des murs y entrent et passent la vitrine. Ce glissement vers la traversée du miroir se fait au moment où apparaît le dessin animé. Sans perdre la charge critique contenue dans son œuvre, son travail gagne ici une dimension supplémentaire, qui était contenue dans « Don't believe in christmas ».



C'est par comparaison que notre « Nature » et notre « Société » se révèlent « des systèmes de mort autant que de vie ». Cette remarque de Delphine Gigoux-Martin à propos de sa pièce intitulée « Vénus à la fourrure » annonce aussi « Don't believe in christmas » avec son enchantement proche de Méliès (la chute de la neige artificielle et le bruit de la machinerie), doublé par un sentiment de terreur lié à la survivance d'un rituel sacrificiel (les jambes du cheval coupées net).

Delphine Gigoux-Martin le rappelle dans un texte, la boucherie n'utilise que les meilleurs morceaux. Les restes de l'animal sont jetés. L'artiste s'immisce là, dans le non-dit de ce qui est oublié, gâché, perdu, dans le « non-géré ». Elle crée avec les hypocrisies du système, percute les habitudes. Elle dénonce les codes et les opinions. Elle tourne en dérision les faux désirs, l'absence de joie et les choix de pacotille, et cherche des univers parallèles. Elle cherche à entrer dans la peau d'un renard et trace ainsi un bout de chemin dans la neige « quitte à se confondre avec les bêtes, les plantes et les minéraux, à s'abîmer dans la grande ombre du dehors » (1).

L'été dernier, à Saint-Nectaire, pour une exposition intitulée « au bord du paysage », l'artiste faisait creuser une tranchée de 7 mètres de long sur 1,80 m de profondeur et 90 centimètres de large. Cette excavation était dans le paysage et ajustait face au vieux monde, les volcans d'Auvergne, un geste qui a fait la fortune des artistes du Land Art. Cet acte qui garde toute la radicalité d'un « Earthwork » s'en détache naturellement par la distance historique et géographique. Le Lac salé ne se superpose pas au jardin auvergnat. Les âmes respectives de ces lieux ne se confondent pas. Cependant, il y a chez Delphine Gigoux-Martin comme chez Tony Smith, Michael Heizer, Nancy Holt, Richard Long...la volonté de partager une expérience de soi. Saisir le monde à travers son corps, construire, agir, est un point commun quoique Delphine Gigoux-Martin inscrive son expérience dans une dimension d'empathie universelle plus intime que l'appel lancé dans les béances cosmiques des américains. C'est la part de merveilleux qui s'inscrit dans ce

travail. Il faut entrer dans la tranchée face à la beauté de la ligne des volcans pour comprendre le sentiment du voyageur romantique au bord du gouffre. Qu'est-ce que le paysage ? La ligne d'horizon, sensation colorée, impalpable, idéale ou ce trou avec son magma de terre sombre où tout se délite, se mélange et renaît. Il faut entrer dans cette saignée pour sentir la différence de température, un mètre déjà nous rapproche de l'enfer ou de la chaleur de la Grande Mère. Aviver notre odorat avec les exhalaisons de terre, de pourriture et de flore. L'imagination a aussi sa part de ténèbres, comment ne pas penser à la terreur, de tous les ensevelis, de tous les noyés, de tous les submergés, des soldats de Pharaon aux poilus de 14 ? Mais, soudain, cette vue à hauteur de bête, le nez dans les herbes, est celle du paradis. Les deux murailles de terre sont un cosmos. L'artiste nous offre tout et plus avec le souffle d'air qui vient dissiper le voile d'angoisse qui s'était posé sur notre visage en descendant au bas de l'échelle.



(1) Michel Leiris à propos de Seabrook



Qu'est-ce à dire ? sinon la recherche du nouvel Indien dans l'homme à venir. Cet homme est-il possible ? Pour le moment, semble nous dire l'artiste, nous sommes les victimes d'un système qui vise à l'exploitation de la nature et des animaux. Plus que les bêtes. La faiblesse métaphysique qui est la notre est liée à notre abandon à la puissance scientifique et technique. L'homme vit de mieux en mieux et c'est heureux, mais il perd progressivement sa capacité de relier le sens de sa vie au monde et à l'art.

« J'aime la nature et elle me le rend bien » est à ce titre une œuvre emblématique. Il s'agit d'une vidéo où nous voyons une jeune femme en plan américain avec un bouquet de fleurs sur un fond de clairière. Le cadrage ne varie pas. La jeune femme a les épaules dénudées. Elle approche sa bouche d'une rose, la sent, l'effleure des lèvres. Elle fait un mouvement de tête en arrière, regarde, revient vers la fleur et pose le bout de sa langue à la jonction de la tige et des pétales. Bientôt sa bouche recouvre la fleur et crac !. Elle recrache les pétales et recommence... Rien de plus. Curiosité, tentation, connaissance, goût et dégoût. La charge humoristique et érotique est exemplaire. Comment accepter une relation amoureuse dans toute sa plénitude si nous la vivons comme un assouvissement du désir et laissons à perte sa nature mystérieuse, mythologique et religieuse. L'amour devrait être vécu comme un don, c'est rarement le cas. Il en est de même pour l'art, dans l'échauffement et l'emballement tout mécanique liés à nos besoins qui en comprennent encore la nécessité ?

A nous qui aimons la facilité et les miracles, Delphine Gigoux-Martin nous prévient, « On ne mange pas toujours ce qui est sur la table ».



## Nature intime / *A private nature*

Jean-François Dumont

translated by Xavier Fayet

In 2002, when she came to Jean-François Gavoty's personal exhibition in Bordeaux, Delphine Gigoux-Martin shown me a book of her works. As I was seduced by the artist's energy and by the visual force of the pictures, I ordered her a project for the gallery. My request, as it is often the case, expressed a wish for something new, for the settling of a work in process. My aim was more the making of an exhibition rather than a mere show of some pieces.

Then, there is a place: a 7 metres long, a 4 metres wide and three metres high plane-parallel volume. Two 7 metres by 3 metres parallel walls, a 4 metres by 3 metres backward wall with a door opening on its right angle entering a backward desk. On the opposite side, a large shop window on the street. Despite the simpleness of its volume, the shop is not such an appropriate space for the works of art displaying because of the showcase- a plain autonomous space, because of the false roof and because of a row of black spots as a negative element in the middle of the room. The artists' talent is to make the most of those drawbacks, to integrate them and to turn an old boutique into a true gallery.

The exhibition finally ended up like this: fifteen rabbits known as 'Giants of Flandres' stuffed and inflated with their eyes closed. One rabbit was cut crosswise, set on the wall as if it was coming out of it, with the other half of its body set on the opposite wall as if the rabbit was meant to penetrate it. Another half of a truncated rabbit is installed here and there through the shop window, ass in the shop, head in the street. Some other rabbits are hung close to the ceiling, floating as a squadron. Hidden under the shop window, two projectors throw light to the three walls, broadcasting a cartoon about a stork's nuptial dance. The shape of the animal goes from wall to wall, unable to fly, pointing its beak so as to stick the rabbits.

'Zeppelin Rabbits' is a world upside down. Rabbits fly. Birds don't. This is an enchanted scene, the rabbits go through the walls and through the shop window.

As it goes through the window, the rabbit provokes chaos in the street: laughter, fear, revulsion. Various opposite feelings arise.

From the street, the gallery is seen as immersed into a blue, soft,

unreal light. The rabbits are floating, motionless in the screening's reflection. There is a peculiar atmosphere in this place: silent, dreamy-like.

At first, the viewer is charmed by the fur-like aspect of the animal and by the animated cartoon, he enters a childlike, innocent and fanciful universe. But when the spectator sees the animal eyes wide shut where no glass prosthesis of any kind gives any life to the whole ensemble, death strikes back and the dream becomes a nightmare. Nevertheless, all through her installations, the artist unceasingly enunciates it: our society refuses death, hides it whereas economical profit is made out of its creatures, through paradoxical standards of youth and beauty.

Originality is not claimed here. Artists know about it and amateurs detect a sign. What generates a shock only makes sense if the stroke leads to unexplored areas and to a possibly more intense life.

Delphine Gigoux-Martin's visual fictions are pieces assembled in accordance with architecture, montages of stuffed animals, drawings, movies, sound effects, snow and dust makers, smells... They tend to reveal the Faustian deal that our society makes us sign, by default. Originally, the project for the gallery was the second part of an exhibition that took place in Brest, in 2002, called 'Ghost Vessel'. In that exhibition, a group of rabbits deprived of their fur were hanging in the air as a squadron, also illuminated by four red flashing lights. Sophie Biass-Fabiani notes: 'This inversion between the outside and the inside points out the void, the absence and the ghost' and in the same text about the artist, she says: 'The whole work was originally created for a shipping town, Brest. The artist devises a revenge of the rabbits attacking the town. It is important to remember that rabbits were banished from the Navy'. Just like Brest, Bordeaux is a harbour.

On a preparatory outline, Delphine tells me more about her project: 'At the forefront of the window, a succession of 'inflated' rabbits are floating. Their eyes are closed. Their ears and legs are tense, forward and backward... Levitating and inflated, close to the ceiling, they remind us of zeppelins. Two scan projectors based on the floor diffuse their mobile bundles on the rabbits. They search them.... they enlighten them'.

The installation 'Zeppelin Rabbits' follows the same axis as the previous installation, 'Ghost Vessel'. But somewhere in the process, at some point, the situation changes, the rabbits, originally meant to be 'at the forefront of the showcase' come out of the walls, get into them and cross the window. This slide towards the other side of the mirror comes with the cartoon. Without cancelling the critical force of her work, this piece reaches an extra level here, the one found in 'Don't believe in Christmas'.

By comparing them, our 'Nature' and our 'Society' appear 'both as death systems and life systems'. What Delphine Gigoux-Martin underlines concerning her 'Venus in Furs' pre-announces 'Don't believe in Christmas' with its enchanting quality *a la Méliès*- powder snow and machinery noise- added to a fear factor resulting from the survival of a ritual sacrifice- the horse's legs harshly truncated.

In a text, Delphine Gigoux-Martin reminds us that butchery only keeps the best meat. The animal's leftovers are thrown away. This is what the artist insists on: what's unsaid, forgotten, wasted and lost; what's not 'dealt' with. She finds the basis of her creation in the system's hypocrisy, she tears apart the usual patterns. She denounces the rules and believes. She mocks false desires, absent delights and second-hand choices. She seeks parallel universes. She wants to embody a fox and thus makes her path



in the snow 'willing to merge with animals, plants and minerals, and get lost in the wide shadow of the great outdoors'. (1)

Last summer, in Saint-Nectaire, for an exhibition called 'On the edge of the landscape', the artist had a 7 metres long by 1.80 metre deep and 90 centimetres wide trench dug. This excavation was inside the landscape and- facing the old world- fitted the Auvergne volcanoes. This trend made the Land Artists' fame. This move here being as radical as an 'Earthwork' still naturally stands aside because of the historical and geographical distance. Salt Lake has nothing to do with a garden in Auvergne. Both the respective souls of these places are not to be compared. However, like Tony Smith, Michael Heizer, Nancy Holt, Richard Long, Delphine Gigoux-Martin is willing to share an inner self experiment. This will to seize the world through one's body, this will to build, this will to act is definitely a common thing, even though Delphine Gigoux-Martin sets her experiment into a more universally empathetic dimension. This is far more private than the American cosmic wider appeal. What is outlined in this work is somewhat marvellous. One has to get into the trench facing the beautiful line of the volcanoes to understand what the romantic traveller can feel on the brink of the abyss. What is the landscape like? Is it the horizon line, this colourful, impalpable, ideal sensation or is it this hole with its black ground magma in which everything gets lost, mixed or reborn? One has to get into that groove to feel the temperature's difference; one metre already takes us closer to Hell or to the heat of Mother Earth. Our sense of smell is kindled with vapours of soil, rot and fauna. Imagination also owns its dark side too. How come not to think of the fear of all the buried, of all the drowned, all the assaulted, from the Pharaoh's soldiers to the 'poilus' of 1914? But, all of a sudden, this view, animal-high, nose in the grass, is like Heaven. The two ground walls are an outer space. The artist gives us everything and even more with this breath of air that cancels the anguished

mist passing on our face when we went down the scale.

What is it then? It certainly is the search for the new Indian in the man of tomorrow. Can this man exist? As for now, the artist seems to tell us that we are the victims of a system exploiting nature and animals. Our metaphysical weakness is linked to our dereliction to science and technique. Man's life is better and better- which is fine- but he progressively loses his ability to relate his own life to the world and to art. The video 'I like nature and nature likes me' is an emblematic piece on this subject. A young woman holds a bunch of flowers, with a glade in the background. The young woman's shoulders are bare. A permanent head-shot. Her mouth gets close to a rose, she smells it, her lips slightly touch it. She moves her head backwards, has a look, focuses back on the flower and puts her tongue right at the junction between the stem and the petals. Quickly, her mouth covers the flower and bam! She spits the petals out and starts again... This is it. Curiosity, temptation, knowledge, taste, aversion. The sense of humour as well as the erotic force are striking! How to accept a love relationship in all its aspects if we experience it as the assuaging of desire and if we let go its mysterious, mythological and religious nature? Love should be lived as a gift; it hardly ever happens. It is just the same with art. In all the turmoil and mechanical enthusiasm implied by our needs, who still understands that it is necessary?

To all of us who like what is easy and miraculous, Delphine Gigoux-Martin says: 'We don't always eat what's on the table'.

(1) Michel Leiris about Seabrook.



On ne mange pas toujours ce qui est sur la table  
We don't always eat what's on the table







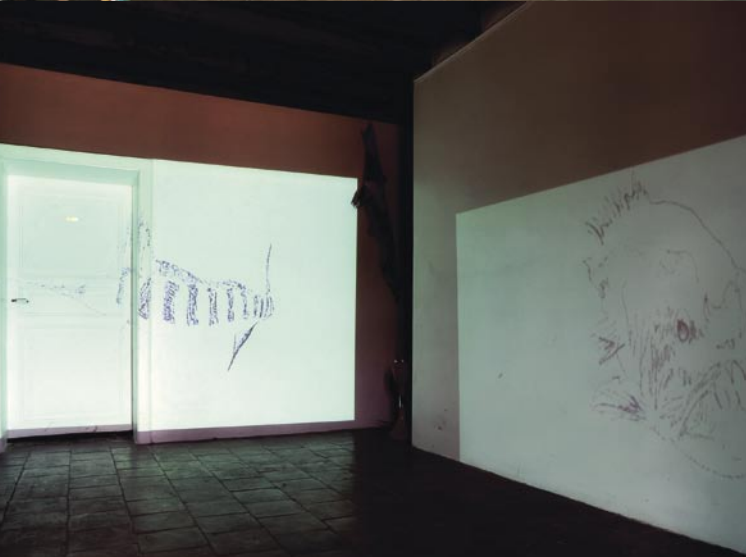
■ la chambre de Lila



■ la chambre de Mathieu



■ la capitainerie



■ la cuisine

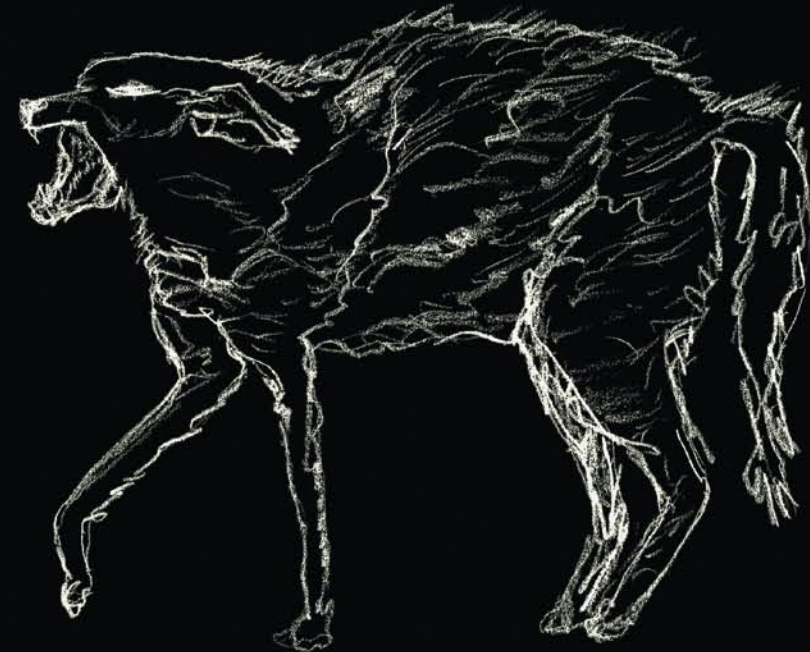
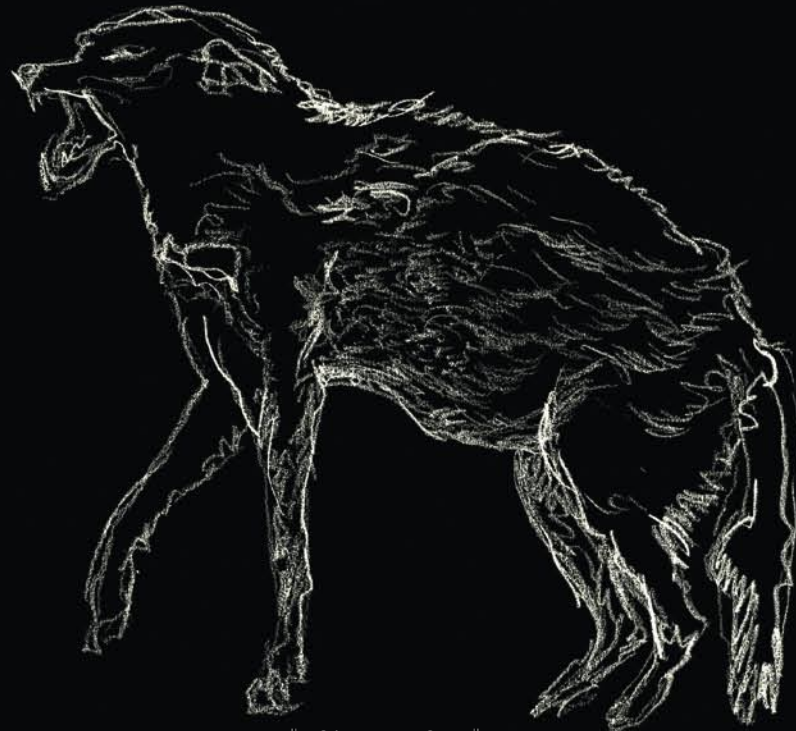


■ lions à la vue perçante et chiens aveugles

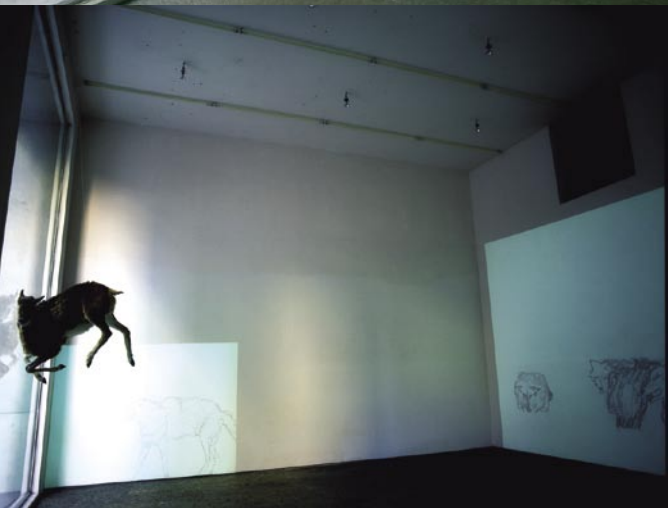


"Mon père était désodoriseur de chiens morts, ma mère tenait la seule boutique de nourriture pour chat de ma ville natale. Ils ne vivaient pas dans le bonheur ; la différence de rang social issue de leurs professions était un gouffre qui ne pouvait être comblé par le sacrement du mariage. C'était en effet une alliance des plus mal fichues et des plus malchanceuses, et comme on aurait pu le prévoir, elle se termina en désastre."

extrait de la nouvelle "Une révolte des dieux" de Ambrose Bierce







## Animale humanité / An animal humanity

Pascal Pique

translated by Xavier Fayet

According to legend, the name of the village of Taurines would come from an imaginary event. A long time ago, at the dawn of Christianity, a bull regularly left the rest of the herd to go somewhere, alone, always at the same place where it could be heard mooing very loudly. At a loss with this behaviour and convinced that it was a supernatural warning, the villagers decided to dig a hole right where the animal used to go. They discovered a tomb where the relics of a Holy character were supposedly enclosed because some miracles took place thereafter. Next to the castle, on that very site, the Church of the village was built. (1)

This story illustrates the religious syncretism phenomenon when the Gallo-Roman 'pagan' rituals gave way to the adoption of monotheism in the West. But beyond this historical and rational explanation, this legend correlates a very typical feature of humanity shared by all kinds of civilisations through all ages: when culture and nature are closely linked into symbolism. But what really matters to us here, in the first place, is what is at stake, what is at the junction between the mental and the real and how it

determines our link to the world.

This phenomenon is the main topic of Delphine Gigoux-Martin's work and project for the castle of Taurines. This is why this exhibition can be considered as a kind of ceremonial or ritual path between fiction and reality. This obviously implies the challenge and dislocation of a number of beliefs and myths about our odd humanness.

### Minotaur revisited

Echoing back the legend of the bull of Taurines, Delphine Gigoux-Martin chose a quote from André Gide's *Theseus* to entitle her exhibition: 'I was used to bite into food, taking it to my mouth with my hands and those light metal or polished bone forks, those knives they used to grind meat with seemed heavier to me than the weightiest fighting arms' (2). This moment jibes King Minos's ceremony of the feast in the honour of young Theseus right before facing the Minotaur in the labyrinth.

According to Gide, Theseus seems to be surprised at the level of

refinement of the King of Crete's court. But equal to the hero of Greek mythology's accomplishments, this episode mainly relates the gradual transition from darkness to civilisation through the fight against savagery and the arcane aspects of mankind. Isn't the victory against the Minotaur, this fierce monster, half man, half beast, devouring year after year many young Athenians, the symbol of the cannibalism taboo? Indeed, this victory basically incarnates man's attempt to master nature as a whole as well as his own nature including his bestiality and barbarism.

Through this opposition between humanity and animality, this founding myth of the City and of civilisation determines the evolving process still valid nowadays. In a paradoxical manner, there is also a dislocation, a breach that will widen between man and nature (his nature), through a connection based upon domination, possession and consumerism that man has with his outer environment and sometimes with his inner environment.

However, this process is neither a fatality nor a flaw. In the book called *The Singular Animal* (3), Dominique Lestel - a philosopher and an ethologist - claims it is necessary to reconsider the link between mankind and nature as a hybrid community. He incites us to see the City on a wider scale, i.e. as an interacting space and common benefit between all the living categories. To do so, Lestel suggests rewriting the history of man's control upon animals and nature by combining ethology, ethnology and psychology. This also induces to rewrite the history of man's control upon himself and his will to power. Thus, he recommends reviewing the concept of inwardness to explore the private and unknown spheres of our mental zone. This trend consisting on reviewing our link to animality goes together with a reappraisal of our conducts through its projection and regulation modes towards reality. The issue is to change our psychology of owners into another psychology more based on a psychic and symbolic space we can use and exploit without necessarily owning it. This is precisely this double action that Delphine Gigoux-Martin

explores in her works when she outlines all the facets of the process and does not omit to make us face the paradoxes of our own contradictory instincts. Thus, this is not animality or nature as such that mainly interest Delphine Gigoux-Martin, she is more focused on exceeding the antagonism with humanity and their mutual outbursts.

### The exhibition as an initiation

So, Delphine Gigoux-Martin created and envisioned her exhibition as a hybrid environment between imagination and reality, between humanity and animality.

Recurring in the artist's latest works, the figures of animal and nature haunt the whole castle. But the human figure is there too. It is even fundamental with the visitor who plays his own role: the role of a human facing the representation he has about the animal condition and about his superiority upon nature. Though he is the predator and the prevailing character at the beginning, in the end of his journey, he will oddly perceive that his status has unexpectedly been inverted.

On the first floor, he gets into a striking, unreal display. A whole part of a forest is levitating, as entirely ripped off, and setting free a herd of distraught wild boars. Some pieces of uprooted tree boles are hung on the ceiling and crest the visitor during his strolling. Four wild boars which literally come out of some chimneys - situated on the opposite side - go through the place, all smelly with heavy underbrush scents as if the ground had just been turned over. As in a hallucinatory dream, the saraband crosses over the physical space and carries on its run towards the adjoining living-room. On the day of the preview, close to the stuffed wild boars, the artist has installed one of their congeners that has been spit roasted in one of the castle's chimneys for the assembly to devour on the opening meal. This is how the banquet's ceremony is part of the exhibition, for the visitor is



made human predator, at the end of the food chain. The show goes on in the last room on the first floor where a video animation is screened in the dark. A bull is turning over itself, it wavers and falls under its own weight. The image is directly inspired by bullfighting with the final kill. The artist only chose the final part, right after the deathblow, when life vanishes in a very real dust cloud which makes that tragic moment oddly true.

This same cartoon display is also found on the second floor where a ballet of vultures twirls around, directly on the walls. When he penetrates the first main room the visitor is initially overwhelmed by a heavy smell of rotting corpse. In the middle of the room, the top of the trees which roots were seen on the lower floor is visible as if the forest had gone through the ceiling and could thus appear as a surreal picture, disregarding the castle's architecture. There we are, in the sky, right in the scavengers' choreography. They are ready to escape in the surrounding countryside that is to be seen from the upper windows. Unless they could attack the virtual prey embodied by the visitor trapped in the exhibition. This is probably what happened in the last room where the malevolent creatures are gathered on the floor and doggedly fight for some dead meat coming from a shapeless heap.

All through this intentionally 'disgusting' ascension the roles have been inverted. From predator to consumer, man is back to a very relative position in the great order of things.

This symbolic reversal that Delphine Gigoux-Martin shares with us is the same progression the exhibition initiates: to go from the immaterial substance of imagination and its psychology to the tangible and actual reality of the physical world.

From the mental image to reality

Delphine Gigoux-Martin's work's main principle is to claim the switch from mental images to reality. The artist bases her work and her exhibitions upon the pattern of the dream space-time that she restores into the real space. It is an a-logic structure made of a succession of instants and of pictures without any predetermined or obvious coherency. The only coherency that is consequently derived from it is the attempt to give a meaning to what's absurd through a sequence of images and reconstitution of a story. In the morning, right after waking up, who hasn't tried to mentally rejoin the brief sensations and representations we have when we're asleep? He who sees Delphine Gigoux-Martin's work has this kind of experience but in the fantasised reality of the exhibition.

This is why the setting of her installations and works is based on the principle of the unframing and off-camera. Unframing of the video image for instance with a direct display on the architecture of the place used as a receptacle rather than on the traditional space of the screen. The vultures' ballet on the first floor of the castle is the symbol of this device. As there is no clear and defined screening area, the birds seem to fly freely in the aerial space of the room. This could be the same in a prehistoric cave if a parietal drawing would suddenly come alive and leave the wall.

The artist also applies the device of the unframing to her sculptures. Thus, the uprooted forest, as well as the taxidermies of crossing wild boars, escapes the architectural boundaries of the castle. With the oblivion of walls, floor or ceiling, the artist creates a kind of pause in the image, a halt in which the real space and the fictional space are opposed so as to create a kind of psychological tension.

These devices lead to an off-camera, the imaginary and the real are in between. This is even more efficient and impressive that the very space of the exhibition plunges into a kind of shadowy in situ. Contrary to the minimal and conceptual tradition, here reality is not its own referential or isn't shown as it is. It is impaired, altered to the benefit of a paradoxical staging. On that aspect, Delphine Gigoux-Martin owes more to some artists like Mona Hatoum or Bruce Nauman. He perfectly explains the kind of psychological condition they want: 'What matters the most to me is the tension, the way we face a situation. I wanted to create a kind of situation that leads us to face a dilemma, a situation where we would teeter between two ways of facing space and at the same time that would not give us any other option.' (4)

Unlike Bruce Nauman, Delphine Gigoux-Martin does not totally enclose her works and the people seeing them in a phobic place, even though, very often, the psychological tension she creates alludes to some kinds of violence or of behavioural drifts. Her visual and discernible reductionism is more fluctuating and is closer to the process of mental images described by Antonio R. Damasio, the neurobiologist. (5)

Conscious or unconscious, mental images are not necessarily visual and motionless. In fact, the notion of mental image is about the configuration of some nerve cells resulting from sensory, visual, auditory, olfactory or gustative modes. The images that we can mentally perceive are not only portrayals or facsimiles of the objects or of the reality around us. They are more the images

of the interactions between our body and the external world. We constantly produce mental images, the flow is continuous during waking time as well as during night time when we dream. But all these images created in our brain do not access our conscience. As they are too numerous, some of them do not reach the narrow sphere leading to our conscience. Thus, there is a subterranean world of unknown images below the conscious area of the spirit. As Delphine Gigoux-Martin expresses in her art, unloosing some subterranean mental images into the physical space means widening the field of the brain so as to show the structures and energies that underlie our representations and our actions. Revealing this hidden part of the brain obviously has consequences. It can generate an ambivalent condition where pleasure and discomfort are closely linked. But isn't our relation to the world nourished and regulated by knowledge and consciousness? These are also the issues and risks of a switch from mental images to reality.

#### Taming the existential vampire

In all of Delphine Gigoux-Martin's pieces one of the key points is ambivalence, duality, junction or disjunction of opposites. A combination of elements illustrates this on several levels in the exhibition. It goes from pleasure to discomfort, from violence to smoothness, from death to life, from sublime to hideous, from attraction to revulsion, from anguish to felicity and of course, from humanity to animality. This specificity is part of her works' inner dynamic and of her commitment. Such a flinty work would never be complete in the resolution of the contradictions and paradoxes that we often voluntarily hide. There is no will to simplify the inherent enigma of human behaviour either. That behaviour, able to generate good and evil, as we all know. Albeit latent and underlying, the patterns of death, violence, fall and anguish are



all over Delphine Gigoux-Martin's work. They go together with what's marvellous and fantastic in a peculiar tinted atmosphere. The heart of the matter in Delphine Gigoux-Martin's pieces is the mystery of our ambiguous self. It even prevails when she shapes or deals with everything related to impulses aiming at transcending taboos and bans.

Freud has precisely analysed the ambivalence of feelings as well as human nature's reaction towards taboos. (6) For instance, he proved that death related taboos result from a conflict between the contradictory feelings we have when we lose someone close. On the one hand, it satisfies our hatred for others and on the other hand there's a feeling of painful tenderness. He even noticed that the dreams of sound and civilised people could reveal a very strong and common impulse or desire to kill- on a much larger scale that we would admit. To Freud, analysing taboos allows to enlighten the origin and the nature of human consciousness. He also observes that the emotional ambivalence, very common in the so-called primal tribes, is lesser in the civilised world which consequently leads to a progressive fading of taboos- still persistent enough in modern Western societies.

Violence, fear and anguish condition our characters and behaviours. Trying to understand and regulate them is one of the fundamental tasks of men individually, as well as collectively.

The philosopher, Daniel Sibony, (7) analyses this triad and separates the sacral concept of original sin to associate it to the normal process of life: life also arises from violence. Thus he negates the possibility of an initially violent instinct and suggests going beyond fear, to reach anxiety. Nevertheless, he states that negating the inherence of violence in mankind is one of the first expressions of violence. In fact, he thinks that different kinds of anxiety- like loss, void, fall, death- originate in man and in his relationships to others and to what is different: 'Anxiety is the violence of this void that alters the body, or rather the bodies in between, leaving nothing behind'. Anxiety is also '... the moment

when consciousness leaves the being to get lost into the void and then comes back, terrified at what it has 'seen'. This could be the image of 'the existential vampire' that Dominique Lestel uses to define man's link to some distinct shapes of life he exploits to build his own identity: 'A human is fundamentally an existential vampire feeding itself with all the living, not only to take their proteins but also to annex their lives to his internal fantasies'. But the key notion about anguish is the void as defined by Daniel Sibony. This void is essential. It is even dangerous to negate it or to forget about it. On the contrary, one has to consider it, to recycle it in order to avoid its persistence. Sometimes, the need for possessions and supremacy when people accumulate goods, wealth and power is another way to avoid and to elude the void. The void, or how we deal with it, is capital, it is a necessary step: 'The void allows us to live when it's the way to perceive other possibilities, the void as a pattern of life. Thus, what helps us to live is also what scares us, to such an extent that it blocks our life or opens it differently.



Creation is one way to open up for it permits to overcome the fear of chaos. To Sibony, there's no creation without violence because it goes from the violence of a visible chaos to a series of other possible chaos. Creation is also the violence in the living observable in all that differs: from unconscious to conscious, from known to unknown, or inversely. The work of art is 'violence as such, a spring of a new life that had never existed before. As something unique, premier, this is an original violence: in the void of being and indeterminacy of the real, intensity rises and starts a new time sequence...'

Through the prism of Delphine Gigoux-Martin's exhibition in Taurines, this is precisely what we see and experience. This is a kaleidoscope of mental and real images that incite us to negotiate and tame all the sources of anxiety in existence and humanity. If we see it this way, art can indeed give another view and another version of nature around us. Such consciousness, such risk, such determination can be surprising in a work so recent and so new. But one must not forget that Delphine Gigoux-Martin likes to identify with one of Ambrose Bierce's characters (8). A great figure of black comedy whom she especially likes when he announces: '...and I led my career so far and so well that I now am the Master of Trouble among the Kings of Anarchy.'

Isn't it what is expected from the artist: to relate and to tame chaos and its fears

- (1) Legend recounted by Hippolyte de Barrau. Brochure of the castle of Taurines.
- (2) André Gide, *Theseus*, French Edition: *Thésée*, Gallimard, Paris, 1946.
- (3) Dominique Lestel, *The Singular Animal*, French Edition: *L'animal singulier*, Le Seuil, Paris, 2004.
- (4) Note from the artist.
- (5) Antonio R. Damasio, *The Feeling of what happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, French Edition: *Le sentiment même de soi: corps, émotions, conscience*, Odile Jacob, Paris, 2002

- (6) Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, French Edition: *Totem et tabou*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1984.
- (7) Daniel Sibony, *Violence*, French Edition: *Violence*, Le Seuil, Paris, 1998.
- (8) Ambrose Bierce, *The monk and the Hangman's Daughter*, French Edition: *Le Moine et la fille du bourreau*, Rivages Poche, Paris.





■ Ce catalogue a été édité par l'Association pour l'Animation du Château de Taurines à l'occasion de l'exposition de Delphine Gigoux-Martin au Château de Taurines 12120 Centrès, Aveyron, et les Abattoirs, Centre d'Art Contemporain de Toulouse, été 2006.

DVD coproduit par l'Association pour l'Animation du Château de Taurines et l'Atelier des Nuages, Bordeaux.



■ **J'avais accoutumé de mordre... 2006**

Salle étages 1 et 2 : vidéos dessins animés, sangliers naturalisés, arbres déracinés, branches, odeurs de charognes et de sous bois, pages 6 à 13, 40, 44 et 45.

Salle annexe : vidéo dessins animés, machine à poussière, pages 4 et 5.

Salle rez-de-chaussée : banquet, sanglier rôti, pages 2 et 42.

Château de Taurines, Centrès

■ **Faire rêver les chevaux 2005**

2 vidéos dessins animés, 150 pieux de bois, page 15.

Centre Culturel Valéry Larbaud, Vichy

■ **Don't believe in Christmas 2002**

jambes de cheval naturalisées, terre, neige, projecteur, pages 16 et 17.

Collection Centre d'Art les Abattoirs, Toulouse

■ **Lapins Zeppelin 2005**

lapins naturalisés, vidéos dessins animés, pages 18 à 21.

Collection particulière, Bordeaux

■ **Tranchée 2006**

2 échelles, page 23.

An bord du paysage, Saint-Nectaire

■ **J'aime la nature et elle me le rend bien 2004**

Vidéo, page 25.

■ **On ne mange pas toujours ce qui est sur la table 2004**

poussins naturalisés, page 29.

Collection FRAC Auvergne

■ **+ si affinités 2005**

vidéos dessins animés, échaffaudages, pages 30 à 33.

+ si affinités, Fiac

■ **Lions à la vue perçante et chiens aveugles 2005**

vidéos dessins animés, mouflonne naturalisée, pages 34 à 37.

La Nouvelle Galerie, Grenoble

■ Crédits photos :

Delphine Gigoux-Martin

Arnaud Gigoux, *don't believe in Christmas*

Bernard Gonzalez, *tranchée*

Jean-Michel Hoarau, + *si affinités*

Frédéric Althabégoyty, D. Gigoux-Martin et Didier Marinesque, p. 2, 42 et 48



■ Delphine Gigoux-Martin  
née le 08/08/1972

2 bis, rue des châtaigniers  
63830 Durtol /France  
portable : 06 77 04 68 44  
email : gigoux-martin@club-internet.fr

2006 :

*Chauffe Marcel*, Château de Jau, Frac Languedoc Roussillon  
Voyage en Espagne, Andalousie ( vidéos sur les taureaux)  
Festival XXI Vidéoformes, Clermont-Ferrand

2005 :

*Looping*, Frac Auvergne  
*diary hotel*, workshop, Turquie, Izmir  
Voyage en Norvège, îles Lofoten (videos sur les orques)  
*Rendez-Vous 2005*, Galerie des Terreaux, Lyon  
*Faire rêver les chevaux*, Centre culturel Valery Larbaud,  
Vichy  
*Au bord du paysage*, Farges  
*+ si affinité*, Fiac  
*Lions à la vue perçante et chiens aveugles*, La Nouvelle  
Galerie, Grenoble  
Galerie Decimus Magnus Art, Jean-François Dumont,  
Bordeaux  
Performance collectif ODMA, Clermont-Ferrand, Vidéoformes

2004 :

*Festival Arborescence*, Aix-en-Provence.  
production d'une vidéo, Medienhaus, Hanovre, Allemagne.  
performance collectif ODMA, festival Musiques Démesurées,  
ClermontFd

*Sylv'art*, Theix  
*La clef*, St-Germain-en-Laye  
*Darkroom*, Kunst in Kontakt, Hanovre, Allemagne  
*Primakunst*, Kiel, Allemagne  
La Nouvelle Galerie, Grenoble

2003 :

*1Lieu 1Jour*, aux Abattoirs - Riom  
performance avec le Collectif ODMA, festival Musiques  
Démesurées, Clermont-Fd

2002 :

*la copal* Chagny  
*Contre-plongée*, Clermont-Ferrand  
*la clef de voûte*, exposition franco -hollandaise, Château de  
Lamothe  
*Au bord du paysage*, Saint-Nectaire  
*les impromptus* centre d'art contemporain la Passerelle,  
Brest  
*underground*, Galerie Gastaud, les mars de l'art  
contemporain, Clermont-Fd  
*Salon de la jeune création*, Parc de la Villette, Paris

2001:

*Transhumance*, Champagnac-Le-Vieux et à La  
Haye,échange franconéerlandais  
*les enfants de bonfils*, V.A.C, Ventabren  
*9 bis hors les murs*, Les mars de l'art contemporain,  
Clermont-Ferrand  
*She's lost control*, galerie "9bis" à St-Etienne  
création d'un livre d'artiste avec des textes de Emmanuelle  
Pireyre.

#### Prix /Bourses / Achats

Les Abattoirs, Toulouse, 2006, acquisition de *Don't believe in  
Christmas*  
FRAC Auvergne, 2005, acquisition de *On ne mange pas  
toujours ce qui est sur la table*  
Bourse d'aide à la création, Clermont Communauté, 2005  
Bourse d'aide individuelle à la création, DRAC Auvergne,  
2005  
Salon de la jeune création *H2O*, Prix du Jury, Vichy. 2004  
Bourse Aide à l'atelier et au matériel, DRAC Auvergne, 2003  
Achat Bibliothèque Nationale de Luxembourg, 2003  
Achat Bibliothèque Centrale de Strasbourg, 2001  
Bourse d'aide individuelle à la création, DRAC Auvergne.  
2000

#### Bibliographie / articles et éditions

Multiprise, juin 06,entretien avec Audrey Arnaudeau  
Art-press, avril 05, texte de Didier Arnaudet  
La Voix du Regard, revue littéraire sur les arts de l'image,  
nov.04  
Catalogue "Delphine Gigoux-Martin", textes de Sophie Biass-  
Fabiani, éditions Un, Deux...Quatre, 2004  
Magazine Un, Deux...Quatre arts et cultures, n°212, sept.04  
texte de Cécile Jouhanel  
Magazine Un, Deux...Quatre arts et cultures, n°207, sept.02  
Au bord du paysage, catalogue d'exposition, juillet 02  
texte de Marie-Odile Andrade  
Fanfare, n° 14, avril 02  
Les enfants des Bonfils, n°2, VAC Ventabren, catalogue  
d'exposition, printemps 01  
Magazine Un, Deux...Quatre arts et cultures, n°201, février  
- mars 2001  
Revue Art Actuel, n°10, septembre-octobre 2000  
Revue Art Actuel, n°7, mars - avril 2000  
Magazine Un, Deux...Quatre arts et cultures, n°195, mars  
2000  
édition du catalogue «morceaux choisis». 2000





■ Remerciements :  
 pour leur soutien, Jean-François Dumont, Arnaud Gigoux, Pascal Pique et Gérard Vendange ;  
 l'Association du Château de Taurines, Georges Calmels, Jean Flottes, André Hitier, Charles et Colette Palazy, Josette Robert pour leur accueil chaleureux ;  
 pour leur aide technique et leur soutien moral, Frédéric Althabégoyt, William Gourdin, Didier Marinesque, Emillia Philippot, Michel Reynes, Valentin Rodriguez, Thomas Santini ;  
 et pour avoir délecté nos papilles, Pascal Saboureau ;  
 et aussi Edith et Patrick Cobert, Xavier Fayet et tous les habitants de la commune de Centrés.

■ Cette exposition a été réalisée avec le concours du Ministère de la Culture et de la Communication, Direction Régionale des Affaires Culturelles de Midi-Pyrénées, Conseil Régional Midi-Pyrénées, Conseil Général de l'Aveyron, Mission départementale de la Culture de l'Aveyron, Les Abattoirs, Centre d'Art Contemporain de Toulouse.

ISBN : 2-35145-034-5