

ASTER



ASTER

DELPHINE GIGOUX MARTIN

LIENART



Saint-Étienne-Cantalès,
vue sur le lac
Saint-Étienne-Cantalès,
view of the lake

Joachim Patinir, *Charon traversant le Styx*, 1519-1524
Huile sur toile, 64 × 103 cm
Madrid, Musée national du Prado
Joachim Patinir, *Charon Crossing the Styx*, 1519-1524
Oil on canvas, 64 × 103 cm
Madrid, Prado Museum

ASTER

Un barrage céleste /
A Dam, Celestial Wonder
Brigitte Liabeuf
6

Le lac et le ciel /
The Lake and the Sky
François Coadou
10

Résistances /
Resistors
Guy Tortosa
32

Dessins /
Drawings
49

ŒUVRES 2002-2022 /
WORKS 2002-2022

Entretien
avec Nadine Gomez /
Interview
with Nadine Gomez
66

Le vivant et le mort /
The Living and the Dead
François Coadou
80

Temps et lieux du dessin /
Drawing in Time and Space
Colette Garraud
139

UN BARRAGE CÉLESTE / A DAM, CELESTIAL WONDER¹

BRIGITTE LIABEUF

Répondre à une demande d'art dans l'espace public, exprimée par des commanditaires aux motivations diverses, est toujours une prise de risques pour un artiste, d'autant plus si la « commande » émane d'un territoire éloigné de tout lieu dédié à l'art contemporain (centre d'art, musée...) et s'implante hors de tout espace de médiation entre l'œuvre et le public.

Mais la commande publique artistique est aussi l'occasion de belles rencontres inattendues, d'une aventure humaine entre personnes d'horizons divers réunies autour d'une artiste choisie et de son projet.

L'œuvre *Aster* de Delphine Gigoux-Martin est LA réponse à une demande exprimée par des élus de la communauté de communes de la Châtaigneraie cantalienne, territoire rural situé au sud-ouest du département du Cantal. Les commanditaires souhaitaient disposer d'une œuvre dans l'espace public, dans la petite commune de Saint-Étienne-Cantalès, autour d'un barrage et de son lac artificiel : « une œuvre respectueuse du site, de l'ouvrage d'art et de son histoire², une œuvre

Responding to a request for a public art installation issued by sponsors with varying motivations is always a risk for an artist. All the more so if the community commissioning the work lacks the kinds of spaces where one normally finds contemporary art (e.g., art galleries, museums, etc.) and if the location where the piece will be installed is not equipped to mediate the public's interaction with it.

But a public art commission also provides an opportunity for unexpected encounters, a human endeavour shared by people from different backgrounds who are brought together by the chosen artist and her project.

Delphine Gigoux-Martin's *Aster* is the perfect response to the request issued by the elected representatives on the Community Council of the Châtaigneraie Cantalienne, a rural region in the south-west of the French department of Cantal. The sponsors were looking for a work of public art to display at a dam and an artificial lake in the small commune of Saint-Étienne-Cantalès. They sought "a piece that honours the site, its structure and history;² a piece that is respectful of the environment;

¹ « Barrage céleste » est le qualificatif utilisé par Jean-François Escapil-Inchauspé, responsable développement Massif Central Edf-Hydro et membre du comité artistique qui a accompagné le projet, pour désigner le barrage après l'installation de l'œuvre *Aster*.

² Le barrage est un ouvrage d'art remarquable dû à l'ingénieur André Coyne. Il porte une histoire singulière : édifié entre 1939 et 1945, il fut dénommé le « barrage de la résistance » en raison d'actions de Résistance portées par certains ingénieurs et ouvriers œuvrant à sa construction, parmi lesquels un certain nombre de Républicains espagnols venus des camps de Rivesaltes, recrutés par l'entreprise en charge de la construction. Le barrage a été inauguré le 1^{er} juillet 1945 par le général De Gaulle et le sultan du Maroc.

¹ Jean-François Escapil-Inchauspé, Massif Central Development Manager at EDF-Hydro and member of the project's artistic committee, used the term "celestial" to describe the dam upon completion of the *Aster* art installation.

² The dam is a remarkable feat of engineering by André Coyne. It boasts an unusual history. Built between 1939 and 1945, it was dubbed the "dam of the French Resistance" owing to the resistance efforts of some of the engineers and workers involved in its construction, including a number of Spanish Republicans from the Rivesaltes Camp who were hired by the construction company. The dam was inaugurated on 1 July 1945 by General de Gaulle and the Sultan of Morocco.



vertueuse d'un point de vue environnemental, contribuant à construire une histoire, une épopée, à donner une image de "modernité" au territoire, et jouant de la symbolique du barrage³. » La nature de l'œuvre restait « libre ».

À cette demande, Delphine a répondu par un projet « réconciliant les éléments, le macrocosme et le microcosme, le naturel et l'artificiel ». *Aster* retourne en quelque sorte l'image du barrage. De jour, en pleine lumière, il devient, par un jeu d'étoiles ancrées dans le mur de béton, support de voies lactées. À la nuit tombée, il est support de rêveries et se transforme en toile de cinéma : le mur se peuple et s'anime. Par la magie du dessin animé (au sens premier du terme) surgit un défilé d'animaux terrestres et marins dans une ronde ininterrompue, en hommage au vivant.

Un autre récit commence, du « barrage de la résistance » au « barrage céleste ». L'œuvre d'art métamorphose les sensations. Elle dérouté les fonctions évidentes de l'espace, permet de relire, de voir à nouveau, de se réapproprié. Quiconque a vu l'œuvre de Delphine à Saint-Étienne-Cantalès ne peut regarder le barrage sans saisir les nuances de gris et de noir de sa paroi, son quasi-velouté, sans attendre que ce superbe écran s'anime.

Aster est la troisième œuvre réalisée dans le département du Cantal au titre de la commande publique déconcentrée (après *Géologie de la mémoire* de Guillaume Leblon pour Saint-Martin-Cantalès, en 2014, et *Ma montagne* de Camille Henrot pour Pailherols, en 2016). L'arrivée de cette œuvre sur ce territoire rural a fait l'objet d'un travail exceptionnel d'accompagnement par l'artiste. Il faut signaler la grande générosité de Delphine qui, durant la phase d'élaboration du projet, a été sur tous les fronts et a multiplié les interventions (présentations, conférences) afin que l'ensemble des habitants s'approprié le projet. L'arrivée d'une œuvre de commande publique sur ce type de territoire est aussi l'occasion unique pour le plus grand nombre d'être en grande proximité avec un ou une artiste et de découvrir ce qu'est un travail de création !

that contributes to building a narrative, an epic story; that portrays the area in a 'modern' light; and that plays on the symbolism of the dam.³ The nature of the work was left "to the artist's discretion".

Delphine responded with a project that "harmonises the elements, the macrocosm and the microcosm, nature and artifice". *Aster* turns the image of the dam on its head. By the light of day, myriad stars shine, anchored on the backdrop of the concrete wall. When night falls, the dam becomes a medium for nocturnal dreamscapes, transforming into a cinema screen as figures populate the wall and bring it to life. Through the magic of animation (in the truest sense of the word), an unending parade of land and sea animals emerges, a tribute to life itself.

Another story begins as the dam transforms from emblem of Resistance to celestial wonder. The piece transforms the senses. It disrupts the obvious functions of space, allowing us to reinterpret, to see anew, to relate in a new way. Anyone who sees Delphine's work at Saint-Étienne-Cantalès is instantly struck by the dam – with its shades of grey and black and the almost velvety quality of its wall – and is eager to see this superb screen come alive.

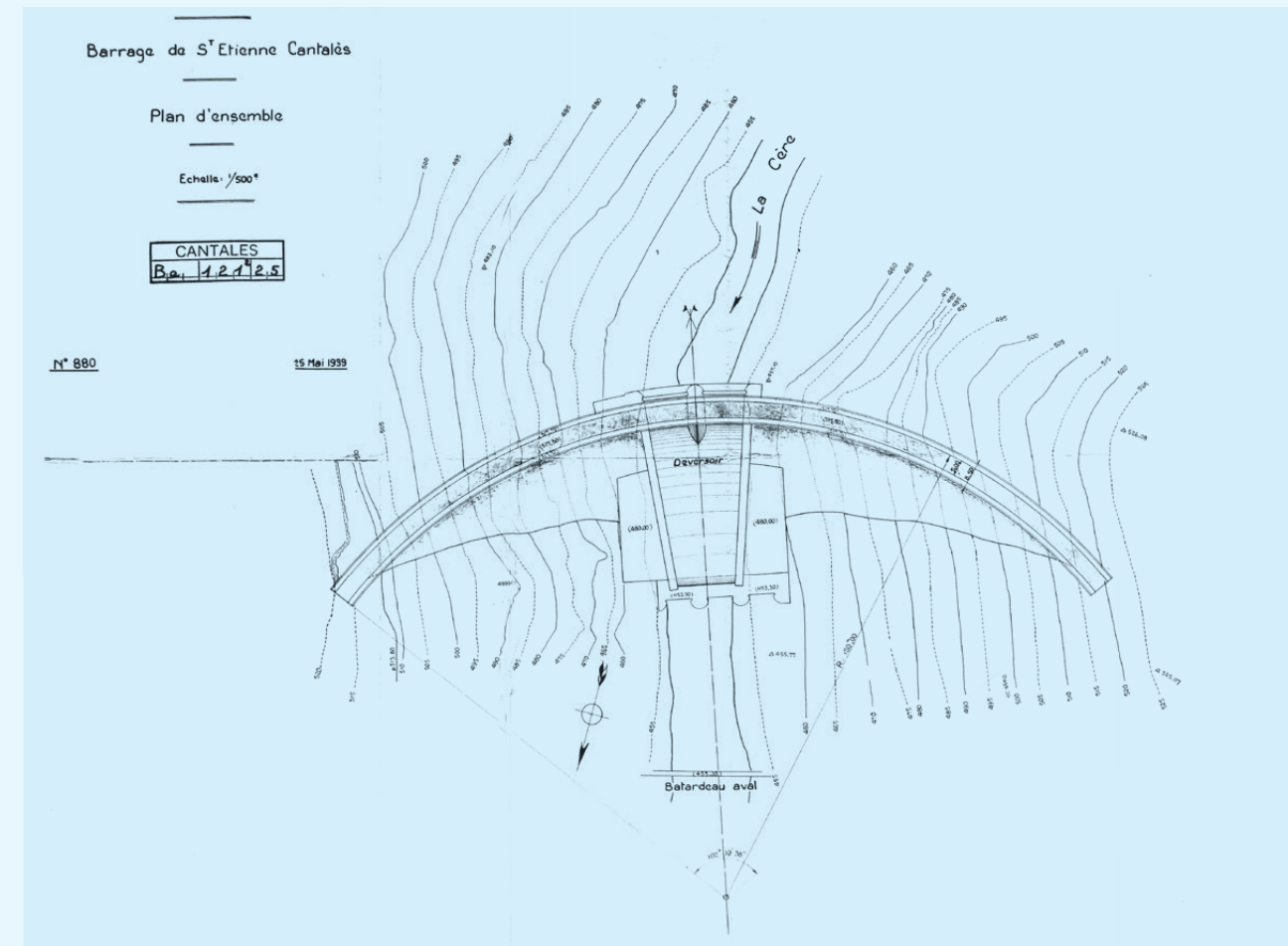
Aster is the third piece created thanks to the publicly funded commission for artwork in Cantal, following two existing works in the region (*Geology of Memory* by Guillaume Leblon in the village of Saint-Martin-Cantalès in 2014 and *My Mountain* by Camille Henrot in the village of Pailherols in 2016). The artist's exceptional efforts were instrumental to installing the piece in this rural area. Delphine's extraordinary generosity is to be commended. During the project's development phase, she showed up on all fronts, giving numerous presentations and lectures to ensure that the project was embraced by local residents. The arrival of a publicly commissioned work in an area like this also provides a unique opportunity for many people to work closely with an artist and discover what the creative process looks like firsthand!

Plan de 1939 du barrage de Saint-Étienne-Cantalès

1939 plan of the Saint-Étienne-Cantalès Dam
Ce barrage-poids voûte en béton (270 mètres de long en crête sur 69 mètres de haut) est situé sur les communes de Saint-Étienne-Cantalès (rive droite) et Saint-Gérons (rive gauche). Il est exploité par EDF.

This concrete arch gravity dam (270 m long at its crest and 69 m high) is located in the communes of Saint-Étienne-Cantalès (right bank) and Saint-Gérons (left bank). It is operated by EDF.

Barrage de Saint-Étienne-Cantalès, Cantal, France
Saint-Étienne-Cantalès Dam, Cantal, France



³ Extrait du cahier des charges de la commande.

³ Extract from the commission brief.

LE LAC
ET LE CIEL
THE LAKE
AND THE SKY
FRANÇOIS COADOU

Est-ce l'effet de contraintes techniques ? Souvent les barrages hydro-électriques adoptent la forme d'un coquillage. C'est tout particulièrement vrai pour celui de Saint-Étienne-Cantalès. Un coquillage considérablement agrandi, certes, tant et si bien que l'on pourrait perdre le sentiment de la ressemblance. Mais tout de même, comme si le courant de la rivière qui le charriait – car il existe, quoiqu'on l'oublie souvent, des coquillages d'eau douce – l'avait un jour, par hasard, redressé et planté là. Par sa forme même, l'architecture, l'artefact, entre ici en jeu avec l'élément naturel dont le barrage tire l'énergie, avec ce dont elle procède et qu'elle crée : de l'eau, une rivière, un lac.

C'est ce jeu entre l'artificiel et le naturel, ce jeu entre les échelles, du très petit (le coquillage) au très grand (le barrage) qu'explore et prolonge l'installation de Delphine Gigoux-Martin. Non sans déplacements supplémentaires. Du coquillage, de la rivière et du lac, on se laissera ainsi porter à ce but ultime pour toute rivière qu'est la mer, et aux étoiles de mer qui s'y trouvent. Et de l'étoile de mer, on passera ainsi à l'étoile tout court, celle qui habite le ciel.

Sur la coquille du barrage, Delphine Gigoux-Martin a fixé des étoiles de mer en céramique émaillée. Sous l'éclat du soleil, de jour, intrigant l'œil de loin, elles brillent et dessinent des constellations. Comme si le barrage pouvait assumer le rôle de l'élément qui l'entoure et dans lequel il s'enchâsse : l'eau miroir. Comme si le ciel s'y reflétait. Sauf que – et c'est le propre de tout miroir – l'image est en quelque sorte inversée. Les étoiles, c'est-à-dire la nuit, s'y reflètent le jour.

Have you ever noticed that hydroelectric dams are often shaped like shells? Perhaps this is because of technical constraints. This is particularly true of the Saint-Étienne-Cantalès Dam, though it is a shell of considerable size. Indeed, it is so large that we tend to miss the resemblance. All the same, it is as if the river's current carried this shell and one day, quite by chance, propped it upright and wedged it here. After all, freshwater shells do exist. By its very shape, the architecture, the artefact, is intrinsically associated with water, the natural element that provides the dam with its source of energy, that has brought about its existence and that composes the river and the lake at the heart of this site.

With this project, Delphine Gigoux-Martin sets out to explore and develop the interplay between artifice and nature and between differing scales, from the very small (the shell) to the very large (the dam). She takes us on several journeys. From the shell, the river and the lake, we let ourselves be carried to the sea – the ultimate destination of every river – and the starfish that live there. And from the starfish, we move on to the star itself, the one that inhabits the sky.

On the shell of the dam, Delphine Gigoux-Martin has fixed glazed ceramic starfish. They catch our eye from afar. Glinting in the sunlight during the day, they form constellations. It is as if the dam becomes a reflective surface, mimicking the water that surrounds it and in which it is embedded. As if the sky were reflected in the stars on the dam. Except that, as is the nature of all mirrors, the image is reversed. The stars, normally associated with the night, are reflected during the day.



Mais, demandera-t-on alors, qu'en est-il la nuit ? On sait que les constellations, ces lignes par lesquelles l'œil de l'être humain a relié les étoiles, tracent volontiers un bestiaire : le Taureau, le Cancer, le Capricorne. L'être humain a projeté dans le ciel l'image des animaux qu'il fréquentait ici-bas. La nuit venue, le barrage devient écran, pour accueillir des dessins projetés : des animations d'animaux. Chaque soir ce sont des animaux différents : tantôt un loup, tantôt une grenouille, tantôt un oiseau. Et bien d'autres encore. Parfois des animaux dont on peut supposer qu'ils vivent alentour. D'autres fois des animaux exotiques. Tels qu'en eux-mêmes, hors tout décor, en dehors de toute narration, ils passent, mouvements, silhouettes fugaces. Par leur seule présence, ils transforment tour à tour l'écran en leurs milieux respectifs : terre, eau ou ciel. La nuit demeure décidément le temps de la rêverie.

Cinéma en plein air ? Oui, mais réminiscence aussi de ces parois des grottes préhistoriques, à l'intérieur desquelles Werner Herzog se plaisait à imaginer, dans le film qu'il a consacré à la grotte Chauvet, que les peintures, s'animant à la lumière vacillante des torches, avaient anticipé le cinématographe.

On l'aura bien compris : c'est aussi ce jeu, ou cette coïncidence, entre le primitif et le technologique, l'imaginaire et la science qui intéresse Delphine Gigoux-Martin. Les réconcilier ? N'était-ce pas en quelque sorte le projet des bâtisseurs du barrage, des réfugiés espagnols et des résistants ? Une société réconciliée, tournée vers un avenir à construire. L'artificiel, pour cela, ne s'oppose pas toujours au naturel. Et la science ne s'oppose pas toujours à l'imaginaire. C'est l'un des enjeux cruciaux de notre époque que de s'en souvenir et de s'y projeter.

But what happens at night? The constellations, drawn in the stars by the human eye, reveal the shapes and outlines of animals: the bull, the crab, the goat. Humans have projected into the sky above the image of the animals living alongside them on Earth. When night falls, the dam becomes a backdrop for the projected drawings and animated animals. Every evening, the animals are different: sometimes a wolf, sometimes a frog, sometimes a bird. And many others. Sometimes they are animals that likely live nearby. Other times, they are exotic. In their essence, beyond any setting or narrative, they pass by, moving, fleeting silhouettes. Their very presence transforms the backdrop into their respective environments: earth, water or sky. The night is truly a time for reverie.

An open-air cinema? Yes, but it also calls to mind the wall of a prehistoric cave, such as those in which Werner Herzog liked to imagine that the paintings dancing in the flickering torchlight were the precursor to the cinematograph, as he mentioned in his film about the Chauvet Cave.

It is also this interplay, this concurrence between the primitive and the technological, between imaginary ideas and science, that interests Delphine Gigoux-Martin. How to reconcile these elements? Wasn't this perhaps the intention of the dam's builders, those Spanish refugees and Resistance fighters? A reconciled society, looking to build a future. In this light, artificial and natural elements are not always opposed. Science does not always oppose the imaginary. It is of crucial importance that we remember this when looking to the future.

PAGE PRÉCÉDENTE / PREVIOUS PAGE

Le lac de Saint-Étienne-Cantalès
The lake of Saint-Étienne-Cantalès

CI-CONTRE / OPPOSITE

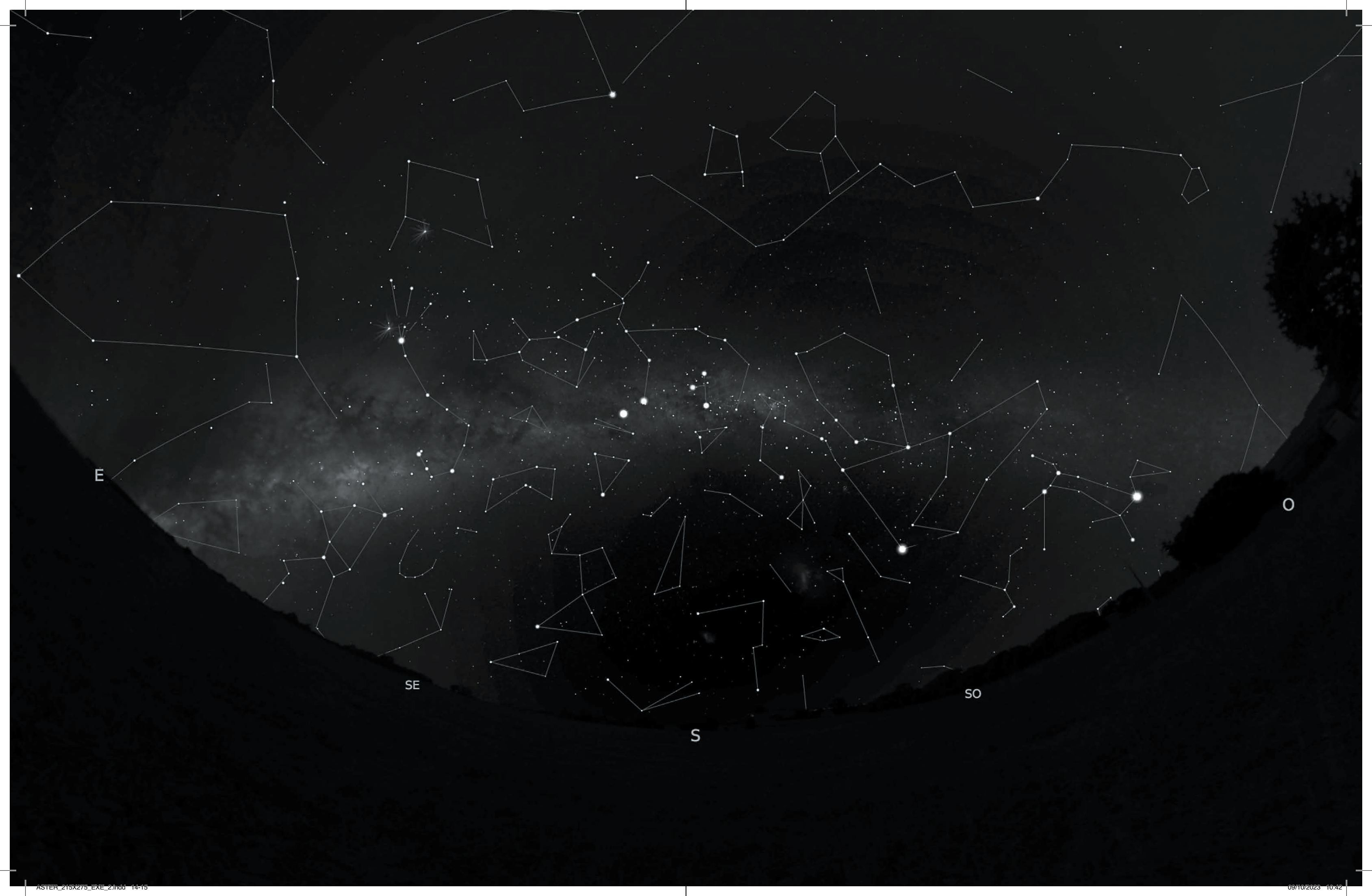
La rivière, la Cère
The Cère River

DOUBLE PAGE SUIVANTE / NEXT DOUBLE PAGE

Ciel de l'hémisphère sud au 8 mai 1945, Cap de Bonne-Espérance, Afrique du Sud.
Loup, Centaure, Mouche ou Abeille, Carène, Poisson volant, Colombe, Grand Chien
Image obtenue par le logiciel Stellarium

Night sky in the Southern Hemisphere on 8 May 1945 above the Cape of Good Hope, South Africa.
Lupus (the Wolf), Centaurus, Musca (the Fly or the Bee), the Carina, Volans (the Flying Fish),
Columba (the Dove) and Canis Major
Image obtained using Stellarium software





E

O

SE

SO

S

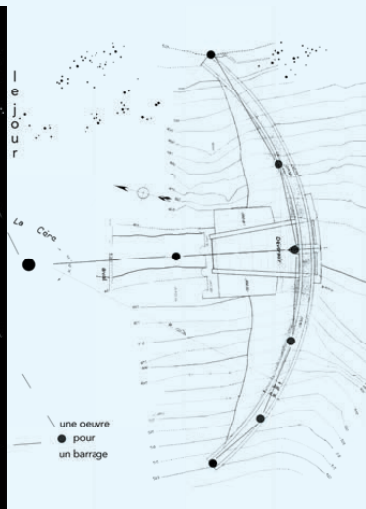
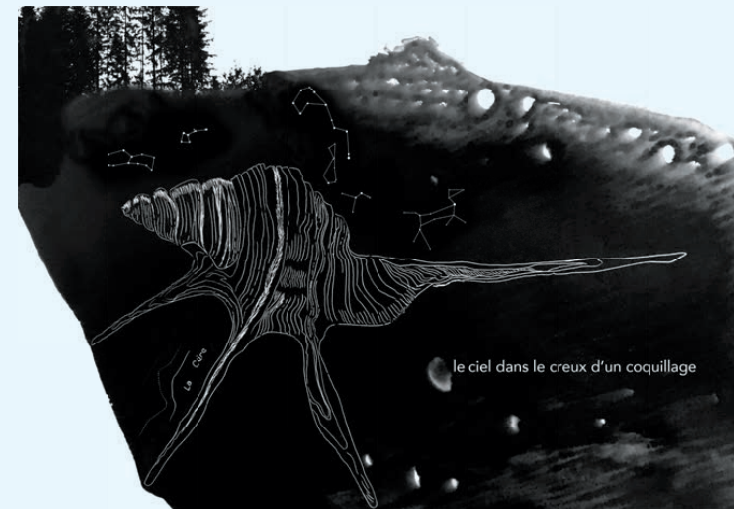
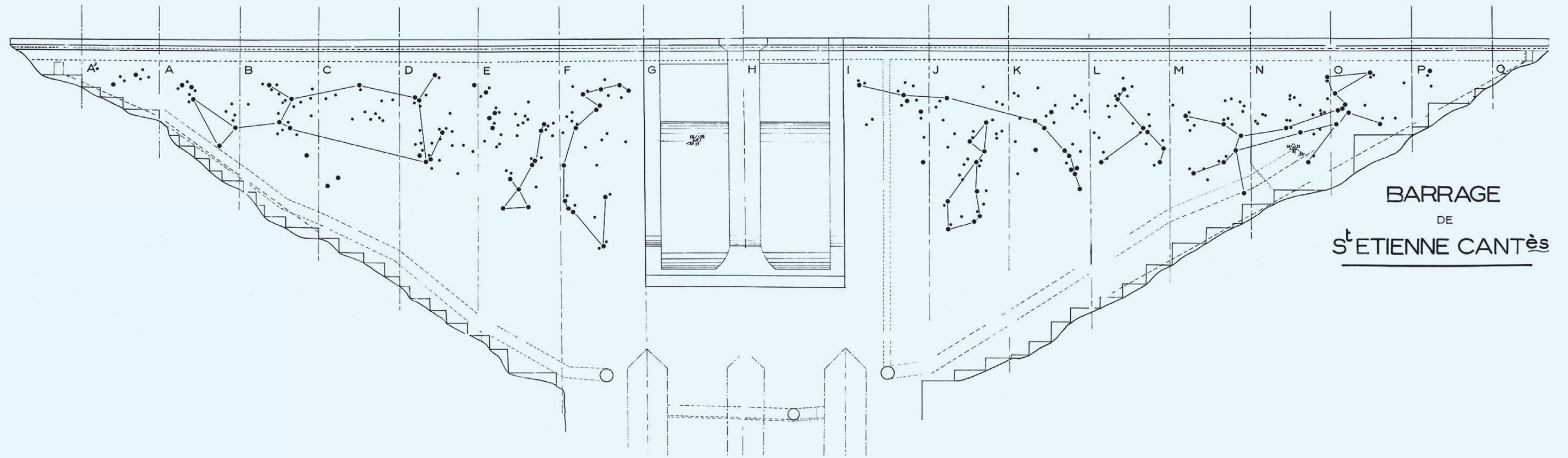
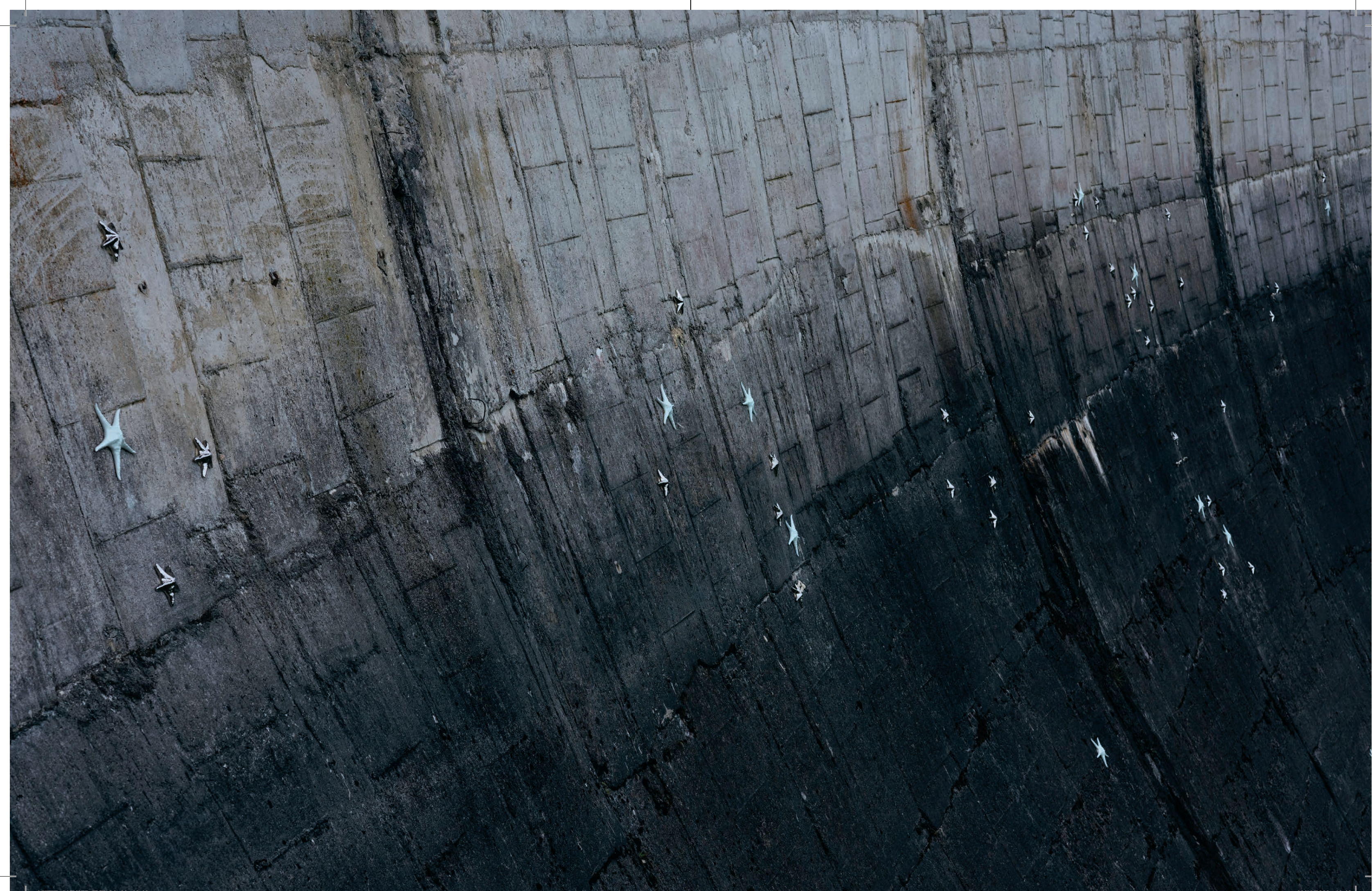


Schéma d'implantation des étoiles sur les plots de A' à P sur le plan de 1939 du barrage
Schematic diagram detailing the position of the stars in sections A' to P on the 1939 plan of the dam

Affiches « Aster »
Impression numérique, 100 × 70 cm, série limitée de 5 affiches différentes
"Aster" posters
Digital print, 100 × 70 cm, limited edition of five different posters





LES ÉTOILES / THE STARS

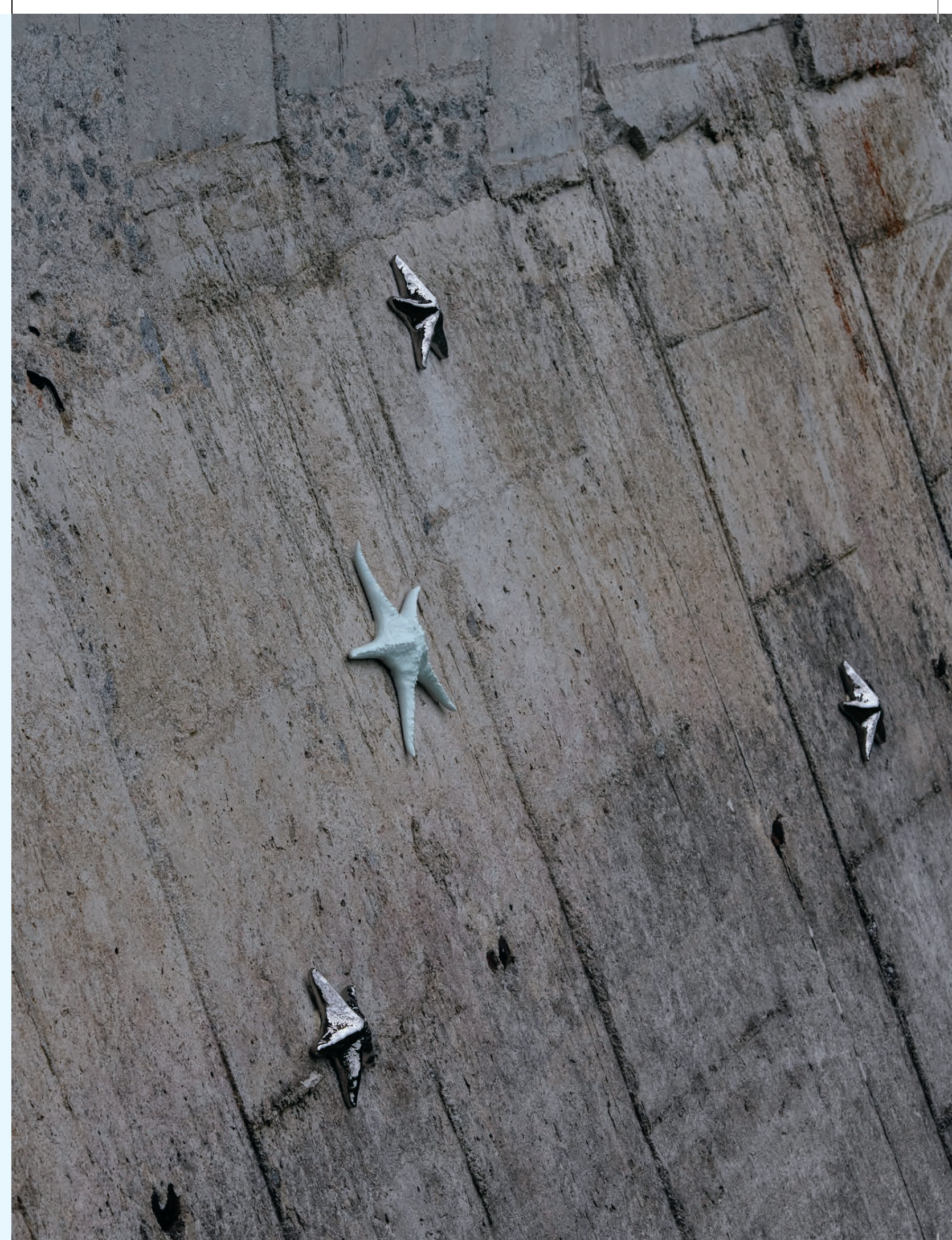
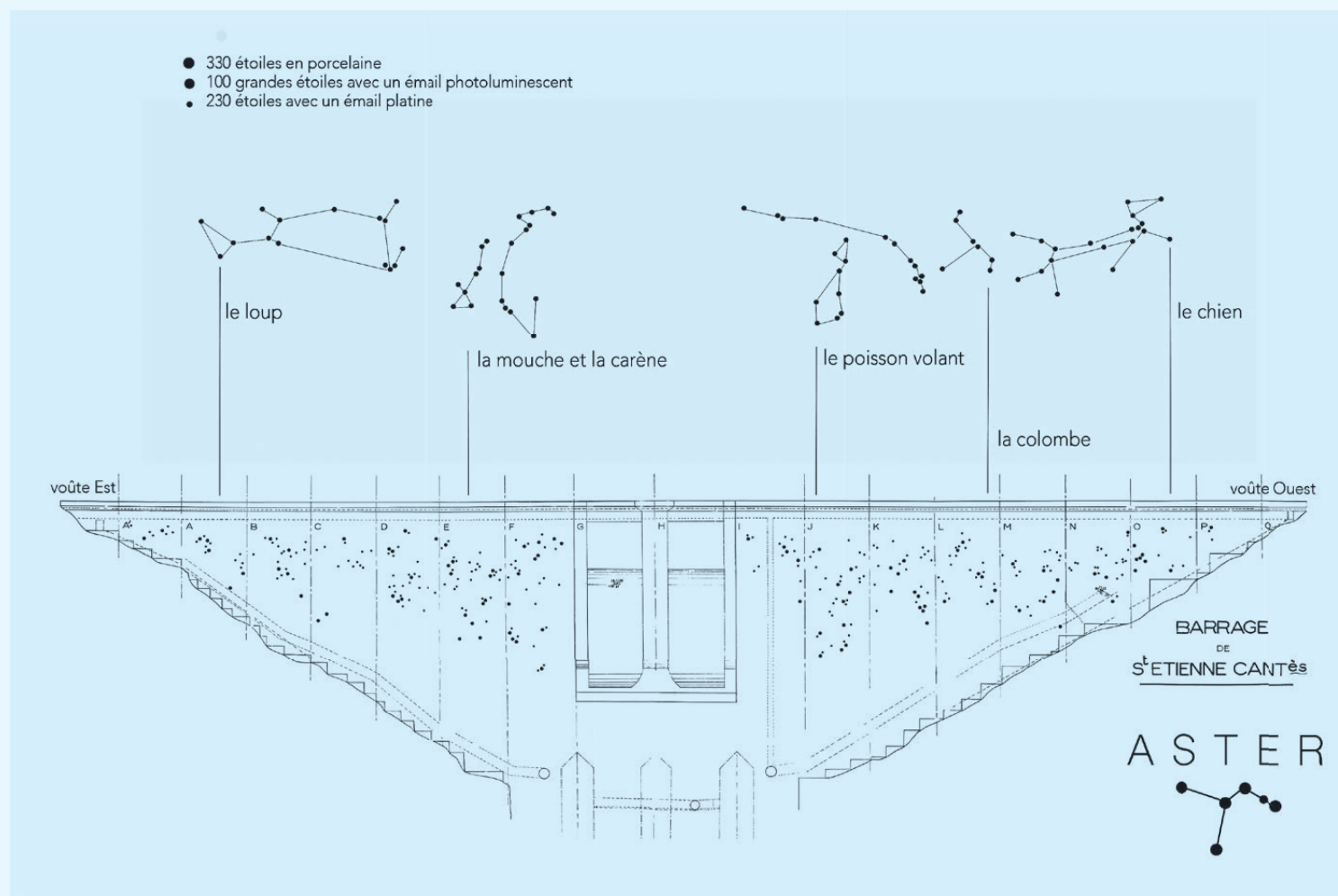
Moulées sur de véritables étoiles de mer, les 330 étoiles dont se constitue le barrage se déclinent en deux tailles : des grandes (40 à 45 centimètres de diamètre) et des petites (20 à 25 centimètres). Un émail différent recouvre les étoiles de chacune de ces catégories. Les plus petites – qui figurent la Voie lactée – sont recouvertes d'un émail platine, qui a la caractéristique de refléter la lumière du soleil. Elles brillent donc en plein jour, attirant l'œil de loin, et s'éteignent une fois le soir venu. C'est alors seulement que les plus grandes – qui dessinent les constellations – s'allument. Recouvertes d'un émail photoluminescent, elles accumulent la lumière le jour et la restituent à la tombée de la nuit.

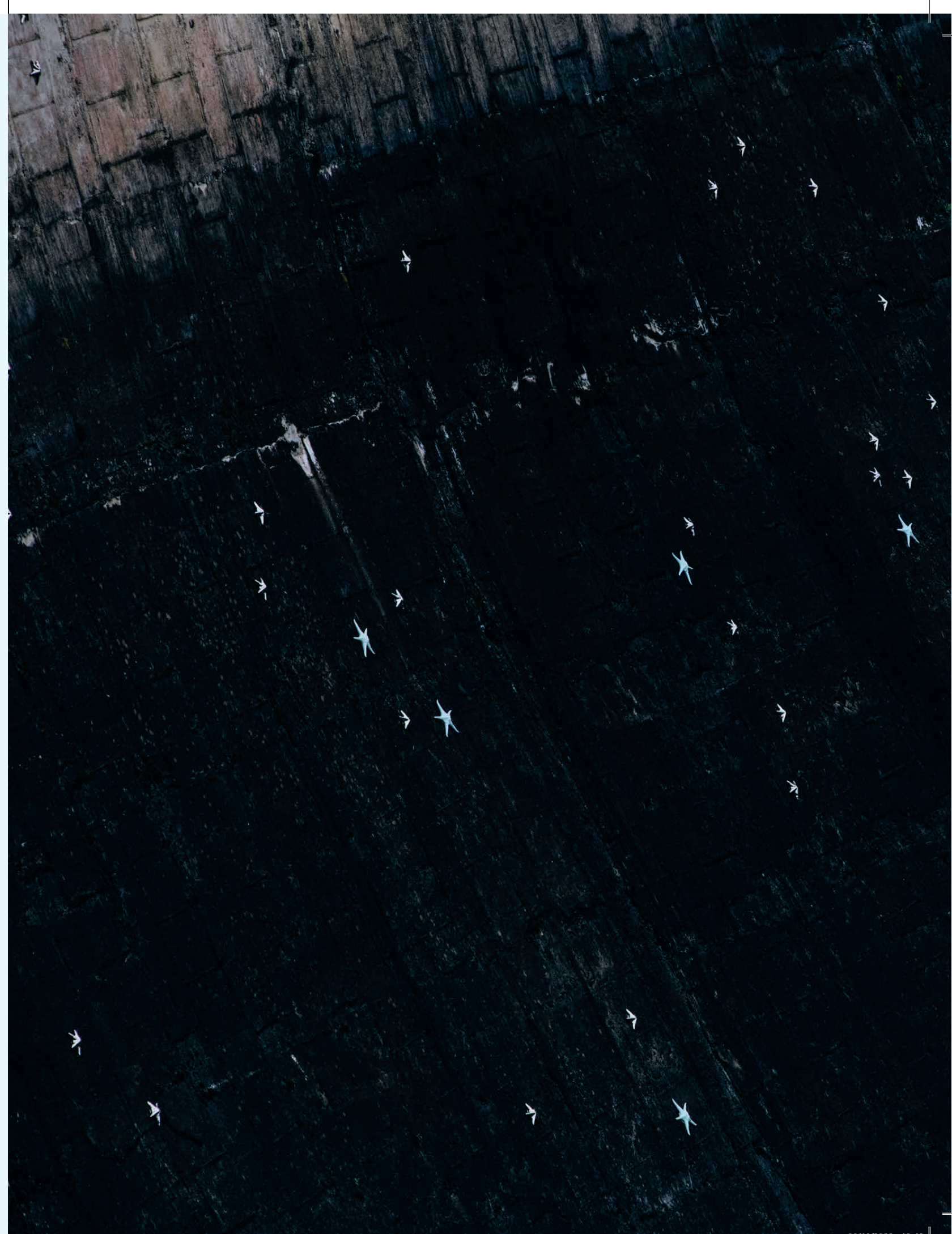
Moulded on real starfish, the 330 stars mounted on the dam to form the constellations come in two different sizes: large (40–45 cm in diameter) and small (20–25 cm in diameter), each group coated in a different type of glaze. The smallest are coated in a platinum glaze and represent the Milky Way. They shine brightly in daylight, reflecting the sunlight and attracting the eye from afar, and fade away in the evening. Only then do the larger stars illuminate, forming the constellations. Covered in a phosphorescent glaze, they absorb light during the day to emit as night falls.

PAGES 18–23

Aster, 2021
330 étoiles en porcelaine,
2 projections vidéo
(dessins animés) sur les voûtes
du barrage de Saint-Étienne-
Cantalès, Cantal, France
Aster, 2021
330 porcelain stars, two video
projections (animations)
on the arch of the Saint-Étienne-
Cantalès Dam, Cantal, France

CI-CONTRE / OPPOSITE
Étoiles photoluminescentes
et platine (détail)
Phosphorescent and platinum
stars (detail)





LE BARRAGE / THE DAM

Le barrage de Saint-Étienne-Cantalès a été inauguré par le général De Gaulle le 1^{er} juillet 1945. Programmés dès avant la guerre, les travaux ont été effectués pour l'essentiel pendant l'Occupation : le chantier, dirigé par un ingénieur qui était aussi le responsable départemental de l'Armée secrète, fut une base d'appui pour la Résistance. La question se posait de savoir quelles étoiles choisir, quel ciel dessiner sur le barrage. Le choix s'est pour cela porté sur celui de la Libération, celui du 8 mai 1945.

Sauf qu'à la fin d'une guerre mondiale, il faut un ciel en quelque sorte mondial. À ce que l'on pouvait voir dans le Cantal le 8 mai 1945, Orion, Petit Chien, Gémeaux, Cancer, Hydre femelle, Lion, Lynx, se juxtapose ici ce que l'on pouvait voir à la même date au cap de Bonne-Espérance : Loup, Centaure, Mouche ou Abeille, Carène, Poisson volant, Colombe, Grand Chien. Carte d'un ciel visible et invisible, dessin d'une carte idéale : celle d'une nuit de liberté retrouvée, à l'unisson dans le monde entier.

The Saint-Étienne-Cantalès Dam was inaugurated by General de Gaulle on 1 July 1945. Plans had been made before the war, and most of the construction work was carried out during the occupation of France. The site was managed by an engineer who was also the leader of the local branch of the Secret Army, and it served as a base offering support to the French Resistance. In designing the installation, the question was which stars to choose, which sky to draw on the dam. Why not the sky as it was on 8 May 1945, the night of the liberation of France?

However, to commemorate the end of a world war, surely a worldly sky is needed. The sky as it was seen in Cantal on 8 May 1945 (Orion, Canis Minor, Gemini, Cancer, Hydra (or the Sea Serpent), Leo and the Lynx) is juxtaposed with the sky over the Cape of Good Hope on the very same date (Lupus (the Wolf), Centaurus, Musca (the Fly or the Bee), the Carina, Volans (the Flying Fish), Columba (the Dove) and Canis Major). A map of a visible and invisible sky, an ideal map: that of a night when freedom was regained, when the whole world came together.

Stèle en hommage à la construction du barrage et aux ouvriers résistants morts pour la France. L'inauguration par le général De Gaulle a bien eu lieu le 1^{er} juillet 1945 contrairement à la date annoncée sur la stèle.

Plaque commemorating the construction of the dam and the workers who died for the French Resistance. Its inauguration by General de Gaulle took place on 1st July 1945, contrary to the date on the plaque.

Casques de protection à l'entrée de l'usine

Safety helmets at the plant's entrance
Palier turbine du GP1,
Usine de Saint-Étienne-Cantalès

GP1 turbine bearing,
Saint-Étienne-Cantalès plant





Indicateur de position de la lentille, vanne de fond, barrage de Saint-Étienne-Cantalès

Lens position indicator, bottom gate, Saint-Étienne-Cantalès Dam

Salle des machines de l'usine de Cantalès. Groupe 2 au premier plan et groupe 3 en arrière-plan

Machine room at the Cantalès plant. Group 2 in the foreground and group 3 in the background



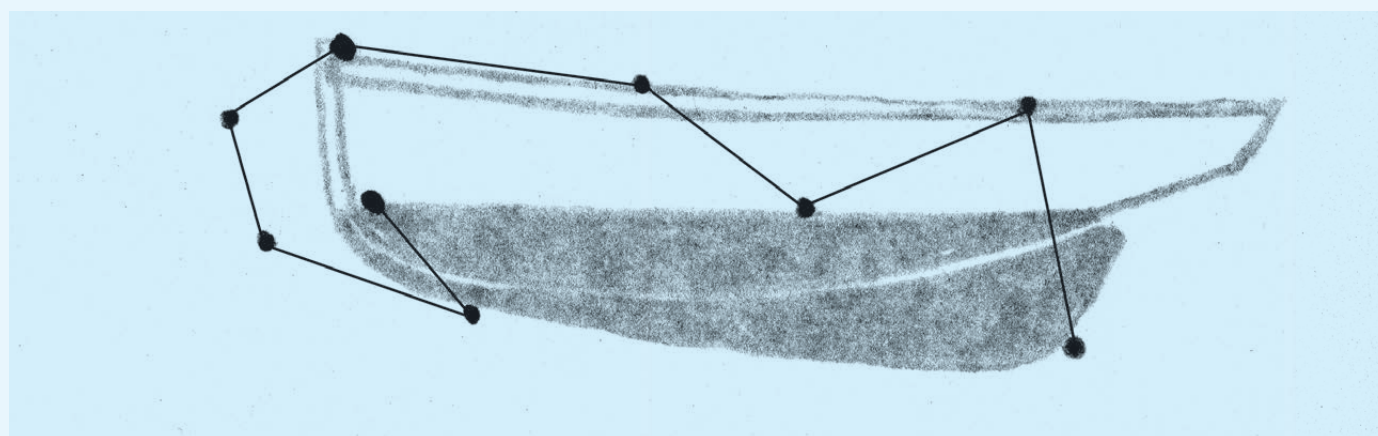
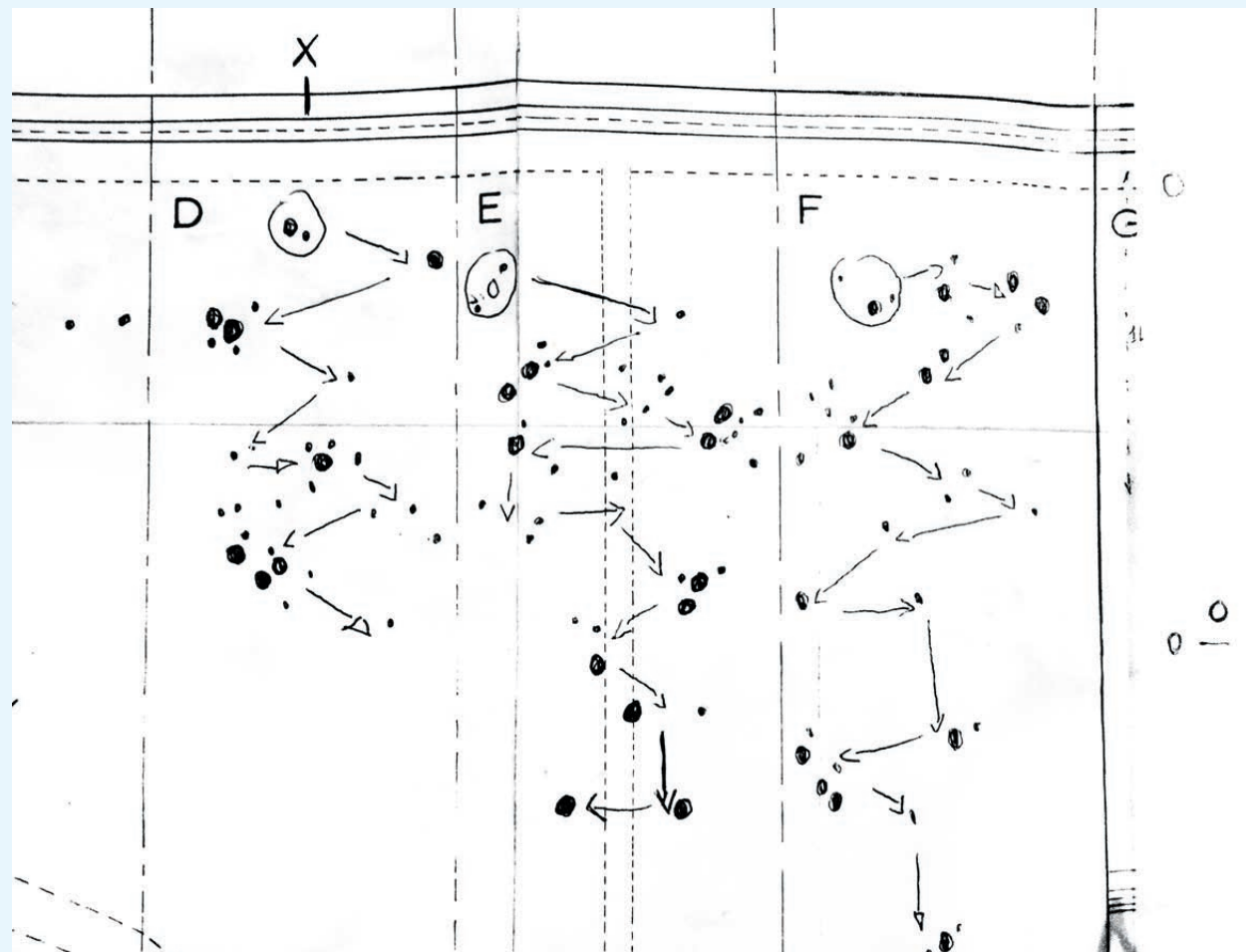
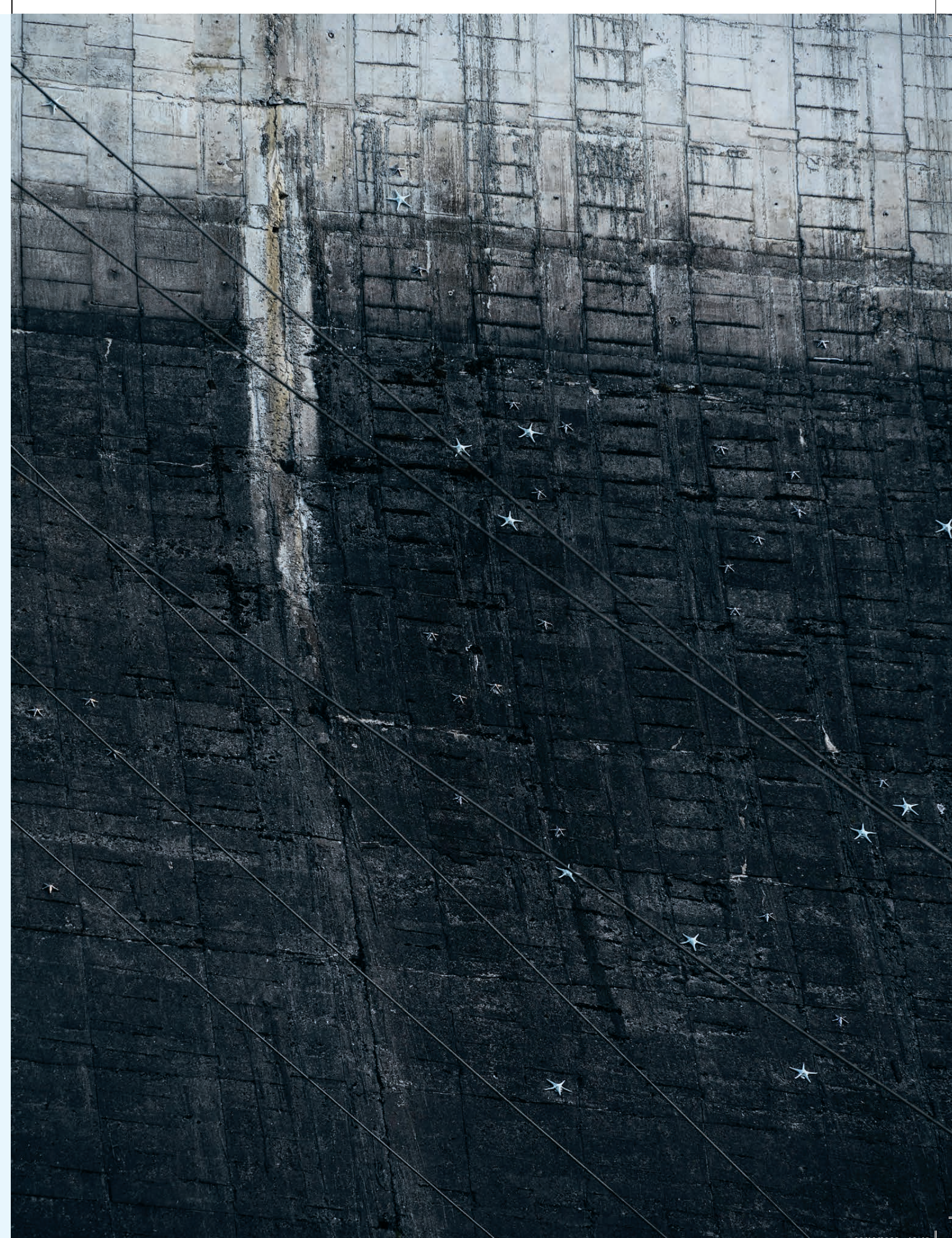


Schéma de descente
des cordistes pour
l'implantation des étoiles
Rope access diagram
to install the stars

*La Constellation
de la carène, 2020*
Encre sur papier
*The Carina
Constellation, 2020*
Ink on paper





Avec Cédric Pouget, utilisation d'un « pendule » servant à mesurer le comportement et les mouvements du barrage
With Cédric Pouget, using a "pendulum" to measure the behaviour and movement of the dam

« Les Lucioles », dessins animés projetés le samedi
"Fireflies", animations shown on Saturdays



RESISTANCES RESISTORS GUY TORTOSA

À Alain Roger

« Le monde a commencé sans l'homme et s'achèvera sans lui. »
CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques* (1955)

« La chute du monde vivant en dehors du champ de l'attention collective et politique, en dehors du champ de l'important, c'est là l'événement inaugural de la crise de la sensibilité. Par "crise de la sensibilité", j'entends un appauvrissement de tout ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant. Une réduction de la gamme d'affects, de percepts, de concepts et de pratiques nous reliant à lui. Nous avons une multitude de mots, de types de relations, de types d'affects pour qualifier les relations entre humains, entre collectifs, entre institutions, avec les objets techniques ou avec les œuvres d'art, mais bien moins pour nos relations au vivant. Cet appauvrissement de l'empan de sensibilité envers le vivant, c'est-à-dire des formes d'attention et des qualités de disponibilité à son égard, est conjointement un effet et une part des causes de la crise écologique qui est la nôtre. »

BAPTISTE MORIZOT, *Manières d'être vivant* (2020)

L'art est une manière de faire le point et d'échanger sur la valeur fluctuante des choses selon les époques et les milieux. À travers lui, nous autres animaux « évolués » discutons de ce qui nous est commun et que nous n'avions pas toujours compris...

Le monde et sa beauté changent, et nous vivons une période passionnante au double sens d'« exaltation » et de « souffrance ». Ce que nous pensions naguère être la mesure de presque tout, la consommation, s'efface devant les « hyperobjets »¹, ces entités physiques d'échelle souvent si colossale (la biosphère, etc.) que l'on a peine à se les représenter.

Le réel est une croyance, changeante elle aussi. La création artistique en témoigne. Elle ne crée pas à partir de rien, elle re-présente, elle fait que ce qui est déjà là apparaisse une seconde fois sous la forme sublimée d'un film, d'un tableau, d'une représentation théâtrale ou d'une sculpture, pour que nous le réalisions.

Une des particularités les plus intéressantes de l'art dans les espaces publics que, selon les situations et la nature des interventions, on appelle également « à ciel ouvert »²,

¹ Timothy Morton, *La Pensée écologique*, traduit de l'anglais par Cécile Wajsbro, Paris, Zulma éditions, 2019.

For Alain Roger

"The world began without man and will end without him."
CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques* (1955)

"When the living world falls outside the field of collective and political attention, outside the field of what is deemed important, then a crisis of sensibility is triggered. By 'crisis of sensibility', I mean an impoverishment of what we can feel, perceive, and understand of living beings, and the relations we can weave with them – a reduction in the range of affects, percepts, concepts, and practices connecting us to them. We have a multitude of words, types of relationships, and types of affects to describe relationships between humans, between collectives, and between institutions, with technical objects or with works of art, but far fewer words for our relations to living beings. This impoverishment of the scope of sensibility towards living beings, of the forms of attention and qualities of openness towards them, is both an effect and one of the causes of the ecological crisis we face."

BAPTISTE MORIZOT, *Ways of Being Alive* (2020)

Art is a way to take stock of and discuss the fluctuating value of things in different places and times. Through it, we as "evolved" animals discuss what we have in common and what we have yet to understand.

The world and its beauty are ever changing, and we are living in a poignant time, containing both "exhilaration" and "suffering". Consumption, once thought the measure of almost everything, is fading in the face of "hyperobjects",¹ physical entities that are often so colossal in scale (e.g., the biosphere) that we struggle to comprehend them.

Reality is a belief, and a changing one at that. Artistic creation bears witness to this. It does not create out of nothing; it re-presents. It takes what is already there and makes it appear a second time, in the exalted form of a film, a painting, a theatrical performance or a sculpture, so that we can understand it.

One of the most interesting features of art in public spaces – which, depending on the situation and the nature of the piece, is also called "open-air",² "outdoor",³

¹ Timothy Morton, *The Ecological Thought* (Cambridge: Harvard University Press, 2010).

« outdoor »³, « contextuel »⁴, « *in situ* », urbain, voire rural, ou « land art », tient au fait d'exister à la fois comme une chose *et* sa représentation, un objet dans son contexte *et* le contexte. La notion de paysage est ce qui désigne le plus communément cette manifestation de l'art. Quand nous parlons d'un « paysage », il est question en effet à la fois du pays habité par les paysans *et* de sa représentation. Alors, la représentation est parfois sans dessin, sans cadre, sans papier, sans toile, une chose mentale en quelque sorte, à la fois *in situ*, *in visu*, nous dit Alain Roger⁵, *in corpore*, pourrait-on dire aussi, et comme écrite sur du vent.

C'est en raison de ces mécanismes singuliers de la représentation, représentation *avec* ou *sans* représentation, formes de l'usage du monde aussi bien que de notre propre corps comme espace d'inscription originel de l'art que, dans ce que nous appelons les espaces publics, nous sommes enclins, comme jadis les artistes préromantiques, à percevoir certains phénomènes naturels (orages, tempêtes, levers ou couchers de soleil ou de lune) ainsi que certaines réalisations d'ingénieurs (plantations, routes, ponts, barrages, gratte-ciel, etc.), à l'instar de tableaux, de films, de sculptures ou de concerts « ready-made » ou « really made »⁶, que nous appelons du reste des spectacles de la nature ou des ouvrages d'art.

Sis à l'autre bout de la région dans laquelle, en Haute-Loire, entouré d'une armée d'arbres, se retrancha naguère le théoricien mondialement connu de la « société du spectacle », Guy Debord (1931-1994), le barrage de Saint-Étienne-Cantalès est spectaculaire à sa façon ! C'est là aussi un spectacle sans spectacle, pas tout à fait un « son et lumière », plutôt un spectacle qui, maintenant qu'entre chien et loup sont projetées sur l'ouvrage les images-mouvements, animées, animalières ou animales réalisées par Delphine Gigoux-Martin, nous dit une autre histoire de l'art, de nos sociétés et peut-être aussi du tourisme.

Le romantisme aimait le sublime, mot à mot « ce qui est au-delà des limites »⁷, l'incommensurable et l'effroi. Or, nous autres habitants d'une nouvelle ère géologique,

² *L'Art à ciel ouvert, la commande publique au pluriel, 2007-2019*, t. II, ouvrage collectif sous la direction de Thierry Dufrière, Paris, Flammarion, 2019.

³ Joëlle Zask, *Outdoor art, la sculpture et ses lieux*, Paris, La Découverte, 2013.

⁴ Paul Ardenne, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, rééd. coll. « Champs », 2004.

⁵ Alain Roger, *Nus et paysages, essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978, et *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

⁶ Ce concept a été forgé par Sébastien Thiéry, cofondateur du collectif PEROU dans le cadre du projet en cours de réalisation du *Navire Avenir*, une œuvre dont la forme est celle d'un navire européen de sauvetage (<https://www.navireavenir.info>).

⁷ Authentique ou apocryphe, je tiens cette définition militaire du concept philosophique de « sublime » d'un souvenir d'*Archéologie bunker* (1975), le livre dans lequel, à partir des plans et vestiges du Mur de l'Atlantique élevé entre 1942 et 1944 par l'État nazi, Paul Virilio (1932-2018) remonte jusqu'au *limes* que, dans leur guerre extensive, les Romains construisirent aux « limites » nord de la province de Bretagne, aux abords de l'actuelle Écosse...

« contextual »,⁴ « *in situ* », urban (or even rural) or « land art » – is that it exists both as a thing *and* its representation, an object in its context *and* the context itself. The notion of landscape most commonly designates this manifestation of art. When we speak of a "landscape", we are talking about both the land inhabited by people *and* its representation. The representation is sometimes made without strokes, without frame, without paper, without canvas. In a way, it is a mental thing, both *in situ* and *in visu*, as Alain Roger tells us.⁵ We could also say it exists both *in corpore* and as if written on the wind.

It is because of these singular mechanisms of representation – representation *with* or *without* representation – using the world as well as our own bodies as an original medium for art, that we are inclined, like the pre-Romantic artists of the past, to perceive in what we call public spaces certain natural phenomena (storms, tempests, the rising and setting of the sun or the moon), as well as certain feats of engineering (plantations, roads, bridges, dams, skyscrapers, etc.) as though they were paintings, films, sculptures or "ready-made" or "really made"⁶ concerts, a term we apply to spectacles of nature or works of art.

At the other end of the region, opposite Haute-Loire, where the world-renowned theorist and author of *The Society of the Spectacle* Guy Debord (1931–1994) once retreated to live among the trees, the Saint-Étienne-Cantalès Dam is a spectacle in its own right! It is also a spectacle without spectacle, not quite a "sound and light" show. Rather, as night falls and Delphine Gigoux-Martin's animated animalistic images are projected onto the dam, it is a spectacle that tells us something new about art, our society and perhaps even the nature of tourism.

Romanticism idolized the sublime, literally "that which goes beyond limits",⁷ the immeasurable and the feeling of awe. And yet, as the inhabitants of a new geological era, the Anthropocene, defined by Dutch meteorologist and chemist Paul Josef Crutzen (1933–2021) as the age in which

² Thierry Dufrière (ed.). *L'Art à ciel ouvert, la commande publique au pluriel, 2007-2019*, vol. 2 (Paris: Flammarion, 2019).

³ Joëlle Zask. *Outdoor art, la sculpture et ses lieux* (Paris: La Découverte, 2013).

⁴ Paul Ardenne. *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (Paris: Flammarion, 2002, republished in the collection "Champs", 2004).

⁵ Alain Roger. *Nus et paysages, essai sur la fonction de l'art* (Paris: Aubier, 1978); and *Court traité du paysage* (Paris: Gallimard, 1997).

⁶ This concept was created by Sébastien Thiéry, cofounder of the PEROU collective as part of the ongoing *Boat to Be* project, a piece whose final form will be a rescue boat (<https://www.navireavenir.info>).

⁷ Whether authentic or apocryphal, I've taken this militaristic definition of the philosophical concept of the "sublime" as remembered from *Archéologie bunker* (1975), in which Paul Virilio (1932–2018) begins by exploring the maps and ruins of the Atlantic Wall built by Nazi Germany between 1942 and 1944 and goes all the way back to the "limes" that the Romans built over the course of their never-ending wars at the northern "limits" of the province of Britannica, on the border of modern-day Scotland.

l'Anthropocène, que le météorologue et chimiste néerlandais Paul Josef Crutzen (1933-2021) définissait naguère comme l'ère dans laquelle l'humanité est désormais capable d'exercer sur l'ensemble de son environnement une force supérieure à toutes les forces géologiques existantes, nous n'aimons plus tant les tempêtes chères à l'imaginaire de Giorgione, Burke, Hugo ou Chateaubriand... Toutes les œuvres qui comptent aujourd'hui redessinent peu ou prou les contours de ce qui, hier encore, nous apparaissait « beau », depuis l'idéal kantien de « ce qui plaît universellement sans concept », jusqu'à l'hybris prométhéen des temps industriels et nietzschéens...

Le beau humaniste n'est plus. Le moderne et le postmoderne non plus. Le beau anthropo(s)cénique exprimera d'autres percepts, affects et concepts qui nous permettront peut-être de repenser la radicalité dans le sens de sa « racine », l'humus, d'où vient le mot « humilité »... Paronomase de l'expression « c'est tard », cet art que d'aucuns qualifient de « bio-inspiré » dessinera encore des plages entre les sillons du tourne-disque de la Terre, mais, à l'exemple de 4'33", la célèbre création du compositeur John Cage (1912-1992), elles seront « de silence ».

Art du retrait sinon du renoncement, art de la dé-création et pas seulement de la déconstruction, cet art *est et sera* un art des lignes, mais de fuite, du « marronage » pour reprendre les mots du philosophe mahorais Dénètem Touam Bona⁸, et bien sûr de la lenteur... Ce sera aussi un art qui reconnaîtra la part de création des vivants autres qu'humains au sein du vaste théâtre de ce que nous appelons la « nature » et dont nous savons désormais que c'est aussi la culture⁹.

L'aristocratie préférerait refaire le monde plutôt que de le prendre comme il était : commun. Elle faisait fabriquer des grottes, des pièces d'eau, des rivières artificielles et jusqu'à des hameaux avec basse-cour et paysans d'opérette, comme celui de Marie-Antoinette. La bourgeoisie industrielle et financière ne fut et n'est pas très différente. Elle a conçu entre le milieu du XIX^e siècle et celui du XX^e des zoos humains dans les grandes expositions coloniales...

Une nouvelle et très ancienne manière d'être au monde pourrait consister à en « prendre soin » et, comme dans *Aster* ou dans la grotte de Lascaux, à s'effacer pour laisser apparaître, s'effaçant eux-mêmes dans la nuit des temps, ces « collègues »¹⁰ que sont les animaux.

Il y a l'obvie¹¹ et l'obscène, ce « qui ne doit pas être montré sur scène », « qui offense ostensiblement le sens esthétique ou moral », nous dit le dictionnaire de l'Académie française, et que pourtant la société du spectacle met partout. Obvie viendrait du latin *obvius* (« qui se trouve sur

humans are capable of impacting the environment as a whole with a force that exceeds all existing geological forces, we have lost our passion for the storms so central to the imagery of Giorgione, Burke, Hugo and Chateaubriand.

All important works these days are, to a greater or lesser degree, redrawing the boundaries of what until recently was deemed “beautiful”, from the Kantian ideal that “the beautiful is what, without a concept, is liked universally” to the Promethean hubris of Nietzsche’s industrial age.

The humanist ideal of beauty is no more. Gone, too, are the modern and postmodern ideals. The anthropo(s)enic ideal of beauty will express other precepts, affects and concepts, perhaps enabling us to rethink radicalness in the sense of its “root”, that of *humus*, from which we derive the word “humility”. There is symbolism in the fact that “c’est tard” (it is late) and “cet art” (this art) sound so similar; some would call the art form “bio-inspired” as it draws tracks between the grooves of the Earth’s vinyl record, though, in the style of 4’33”, the famed composition by John Cage (1912–1992), these will be “silent”.

An art form of withdrawal, even renunciation, an art form of de-creation rather than mere deconstruction, it *is* and *shall be* an art form of lines but also of flight, of “marronage”, to borrow a term from the Mayotte-born philosopher Dénètem Touam Bona,⁸ and – it goes without saying – of taking one’s time. It will also be an art form that pays tribute to the creative contributions of non-human beings in the vast theatre that we call “nature”, which we now know to be another form of culture.⁹

The aristocracy preferred to remake the world rather than accept it is as it was: common. They commissioned the construction of grottoes, water features, artificial rivers and even entire villages complete with barnyards and actors playing the role of villagers, as in the case of Marie-Antoinette. The industrial and financial bourgeoisie, past and present, are little different. In the nineteenth and twentieth centuries, they designed human zoos as part of colonial exhibitions.

A new and yet ancient way of being in the world could be to “take care” of it, and, as with *Aster* or the Lascaux caves, to fade into the background in order to reveal our “colleagues”¹⁰ now lost to history, the animals themselves.

There is the obvious¹¹ and the obscene, that “which must not be shown on the stage”, “which ostensibly offends one’s aesthetic or moral sense”, according to the dictionary of the Académie Française, and yet these are to be found everywhere in our society of spectacle. Obvious, derived from the Latin *obvius* (“that which is in the way”), formed from the prefix *ob-* (“facing”) and *via* (“path”).

⁸ Dénètem Touam Bona, *Fugitif, où cours-tu ?*, Paris, PUF, coll. « Des mots », 2016.

⁹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

¹⁰ L'expression est du compositeur et membre de l'Académie des Beaux-Arts François-Bernard Mâche (voir « Music et Animalité », http://travaux.cmpezon.fr/minisite_lettre89/francois_bernard_mache.html).

¹¹ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992.

⁸ Dénètem Touam Bona, *Fugitif, où cours-tu ?* (Paris: PUF, coll. “Des mots”, 2016).

⁹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture* (Paris: Gallimard, coll. “Bibliothèque des sciences humaines”, 2005).

¹⁰ This expression comes from François-Bernard Mâche, composer and member of the Académie des Beaux-Arts (from “Music and Animalism”, http://travaux.cmpezon.fr/minisite_lettre89/francois_bernard_mache.html).

¹¹ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III* (Paris: Seuil, 1992).

le passage »), composé du préfixe *ob-* (« devant ») et de *via* (« chemin »). Concevant ou donnant vie à un cinéma du réel d'autant plus expérimental qu'il projette sur ce dernier des images qui ne font que passer, pour ainsi dire le traverser, Delphine Gigoux-Martin est sur ce « chemin »... Avec ses images animées, elle donne aussi à voir celles, ready-made, d'un barrage dont la forme est étonnamment proche de celle d'une conque ou d'une nageoire de baleine, mais également du lac, de la vallée et, au-delà, des rivières et des villes qui mènent à l'océan, avec, toujours au-delà, mais aussi en deçà, les constellations que l'on voyait, nous dit-elle, le 8 mai 1945 dans le ciel du Cantal et de l'hémisphère sud.

Qu'est-ce qui fait advenir une œuvre d'art qu'on dit public ? Peut-être une certaine idée de l'espace *et* du temps, ainsi que de ce qui est commun, déjà là et, ici, dans « l'ouvert »¹² : un barrage, un lac, une vallée, l'océan, le mouvement furtif d'un animal, mais aussi une histoire qui fait battre le cœur des habitants du pays, néoruraux ou paysans, et des visiteurs, les touristes, qui ne sont pas là par hasard.

L'œuvre d'art public participe de la prose de ce monde qui anticipe la forme des œuvres et qui fait penser parfois que la nature est la mémoire de ce futur que l'on appelle l'art. Car l'art n'imité pas plus la nature que la nature n'imité l'art. L'art et le monde (histoire et géographie comprises) nous émeuvent quand l'un et l'autre émettent sur une même longueur d'onde et finissent par s'entendre.

N'est-ce pas pour cela que certaines des plus belles œuvres d'art réalisées ces dernières années avec l'aide de la collectivité via ce que l'on appelle maladroitement la « commande publique », que ce soit *L'Homme-lion*, mi-sculpture mi-performance, réalisé en 2018 par Abraham Poincheval à Aurignac, dans le Gers, la *Maison du colonel* qui associe depuis plus de dix ans, à la périphérie d'Amiens, un collectif d'architectes, le créateur japonais Kinya Maruyama et les habitants du quartier Elbeuf, ou le chef-d'œuvre de James Turrell *Heavy Water* réalisé au Confort Moderne à Poitiers en 1991 et qui attend toujours d'être reconstruit, sont, avec *Aster*, des œuvres à la fois poétiques *et* prosaïques, communes *et* singulières, faites de bois, de lumière, d'eau, de chair et d'air autant que d'imaginaire ?

Quoi qu'il en soit, ces œuvres d'art public, qui sont écologiques parce qu'elles ne nécessitent ni d'être enfermées dans des musées dont, aussi nécessaire soit-elle, et du fait de leur conception archaïque, la maintenance est coûteuse en énergie, ni d'être régulièrement déplacées, comme le sont les œuvres de collections, nous font vivre et nous éclairent comme le fait, depuis la Libération, le barrage de Saint-Étienne-Cantalès : monumental *et* discret mémorial à la résistance, la résistance des hommes mais aussi de l'eau et des animaux, survivantes manifestations d'une énergie que nous espérons toujours renouvelable.

¹² Rainer Maria Rilke, huitième *Élégie de Duino* (« [...] Ce qui est au-dehors nous ne le connaissons / que par les yeux de l'animal. Car dès l'enfance / on nous retourne et nous contraint à voir l'envers, / les apparences, non l'ouvert, qui dans la vue / de l'animal est si profond... »). *Élégies de Duino*, 1912-1922, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994.

Delphine Gigoux-Martin is on this “path”, conceiving or producing a form of *cinéma du réel* that is made all the more experimental by the fact that the images projected on the dam are only fleeting, traversing the structure. With these moving images, she also reveals the ready-made images of a dam whose form is strikingly similar to that of a shell or a whale’s flipper, as well as images of the lake, the valley and the rivers and towns beyond that lead to the ocean, always surrounded by the constellations that she tells us would have been visible on 8 May 1945 in the skies of Cantal and the southern hemisphere.

What brings about a “public” work of art? Perhaps it is a certain notion of space *and* time, as well as of what is common, already there and out in “the open”:¹² a dam, a lake, a valley, the ocean, an animal’s furtive movements, as well as a history that stirs the souls of the area’s residents, both newcomers and those born-and-raised, and the visitors and tourists, who are not there by chance.

A public artwork is a part of the prose of the world that anticipates the shape of the pieces and sometimes makes us think that nature is the memory of the future that we call art. For art no more imitates nature than nature imitates art. Art and the world (including history and geography) move us when each are transmitted on the same wavelength and ultimately harmonise.

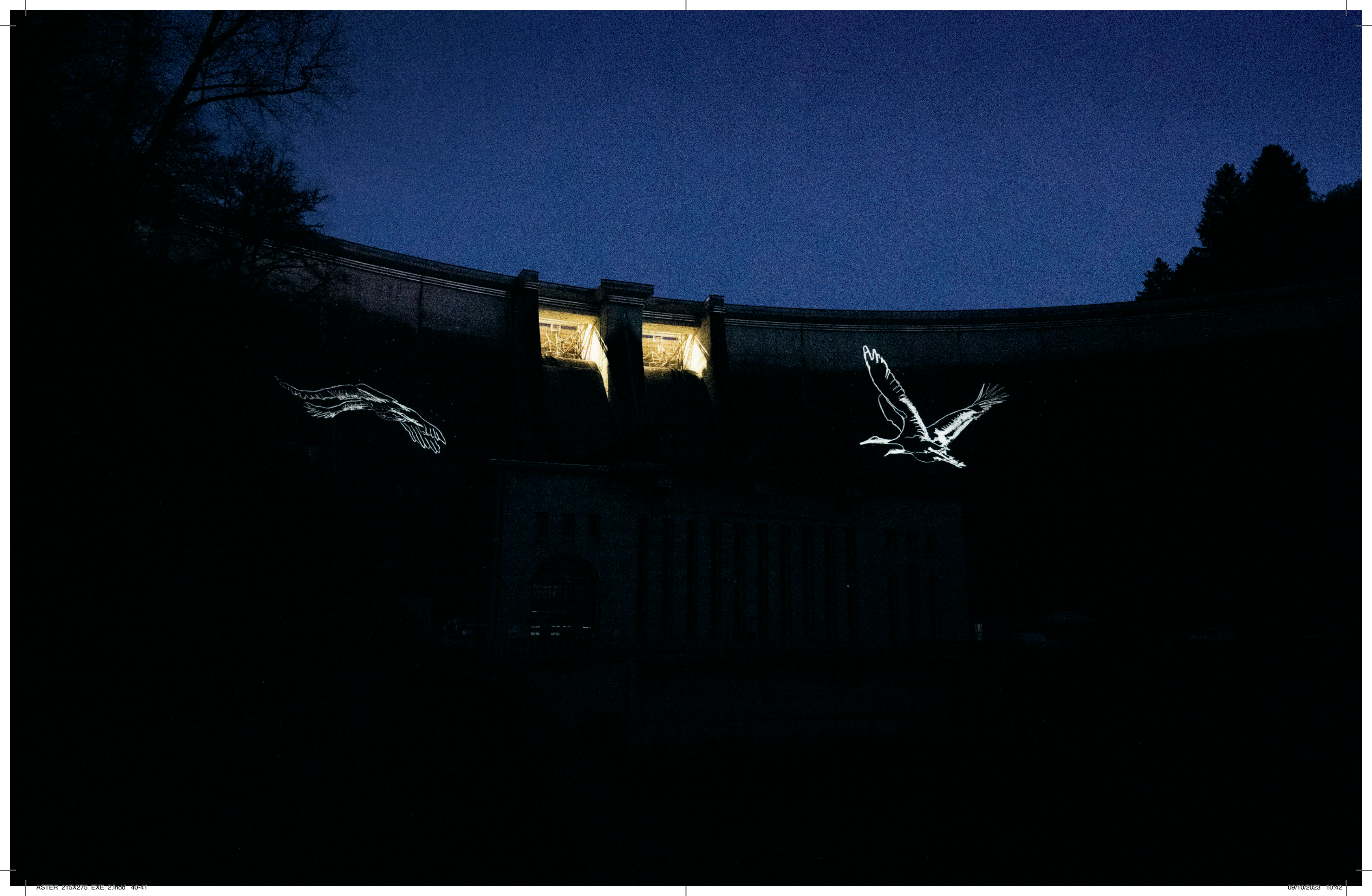
That is why some of the most beautiful works of art in recent years have been created with the help of municipalities through what we awkwardly refer to as “public commissions”, such as: *The Man-Lion*, part sculpture, part performance, produced in 2018 by Abraham Poincheval in the town of Aurignac in the department of Gers; *Colonel’s House*, a collaboration of over 10 years between an architectural collective, the Japanese creator Kinya Maruyama and the residents of the Elbeuf neighbourhood on the outskirts of Amiens; and the masterpiece *Heavy Water* by James Turrell, installed at Confort Moderne in Poitiers in 1991 and still waiting to be reconstructed. Is it not the case that these pieces are, like *Aster*, at once poetic and prosaic, common and unique, made of wood, light, water, flesh and air as well as imagination?

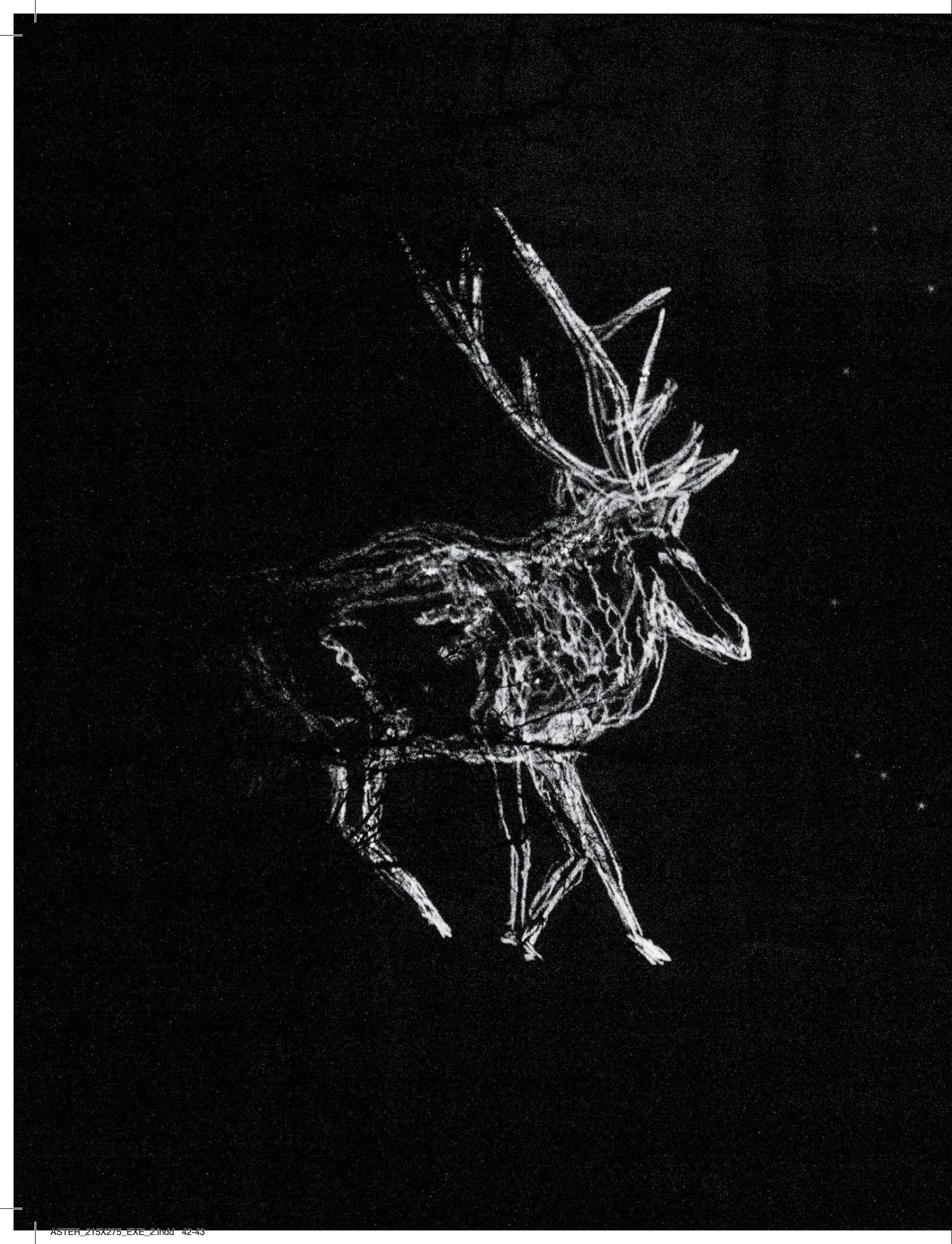
All that aside, these public art pieces are environmentally friendly, since they do not have to be enclosed in museums, whose archaic design renders their upkeep extremely energy intensive, necessary though it may be, and the fact that public pieces do not have to be moved on a regular basis, as is the case with pieces in a collection. These works give us life and enlighten us, much like the Saint-Étienne-Cantalès Dam has done since the liberation of France from the Nazis: a monumental *and* subtle memorial to resistance, the resistance of human beings, but also of water and animals, the surviving manifestation of a form of energy we hope to be forever renewable.

¹² Rainer Maria Rilke, eighth *Duino Elegy* (“We know what is really out there / only from the animal’s gaze for we take the very young child / and force it around, so that it sees / objects – not the Open, which is / so deep in animals’ faces...”) [our translation].









La carte Aster, un outil d'observation pour la voûte du barrage
Impression sur papier pierre, 60 × 75 cm
The map of *Aster*, an observation tool for the dam's arch
Print on stone paper, 60 × 75 cm

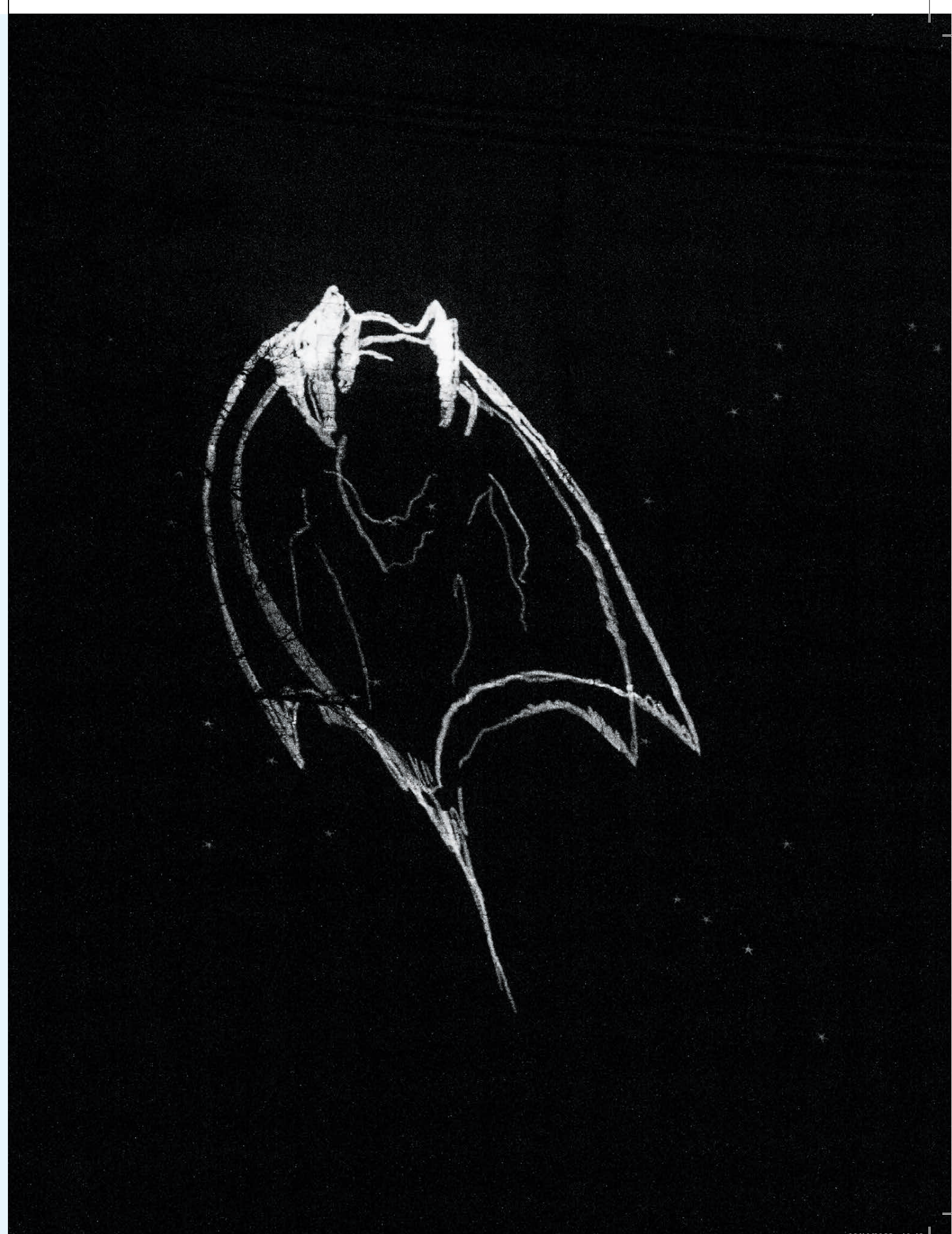


PAGES 36-41, 43-45, 47

Dessins animés projetés sur la voûte du barrage à la tombée de la nuit
Animations projected onto the dam's arch after dusk

Chaque soir de la semaine, une série différente. Le lundi, les animaux de la Lune, avec lièvres, chauves-souris, loups, renards... Le samedi, les animaux de Saturne aux formes surprenantes jouent avec les animaux dotés de capacités électriques ou bioluminescentes : raie, méduse, lucioles, lycan... Le dimanche, les grues et les baleines traversent et relient les hémisphères nord et sud.

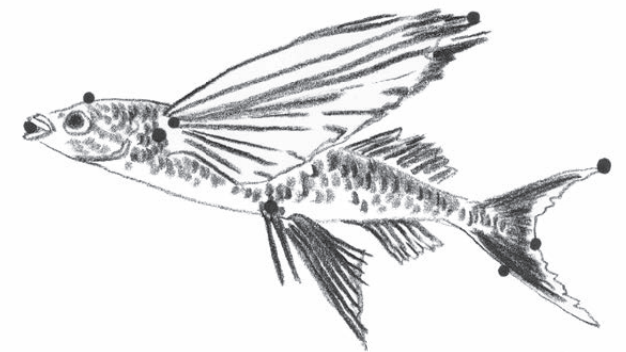
A different series every night of the week. Mondays feature the animals of the Moon, with hares, bats, wolves, foxes, etc. On Saturdays the surprising shapes of the animals of Saturn frolic with electric or bioluminescent animals: stingrays, jellyfish, fireflies, wild dogs, etc. On Sundays cranes and whales traverse and connect the northern and southern hemispheres.

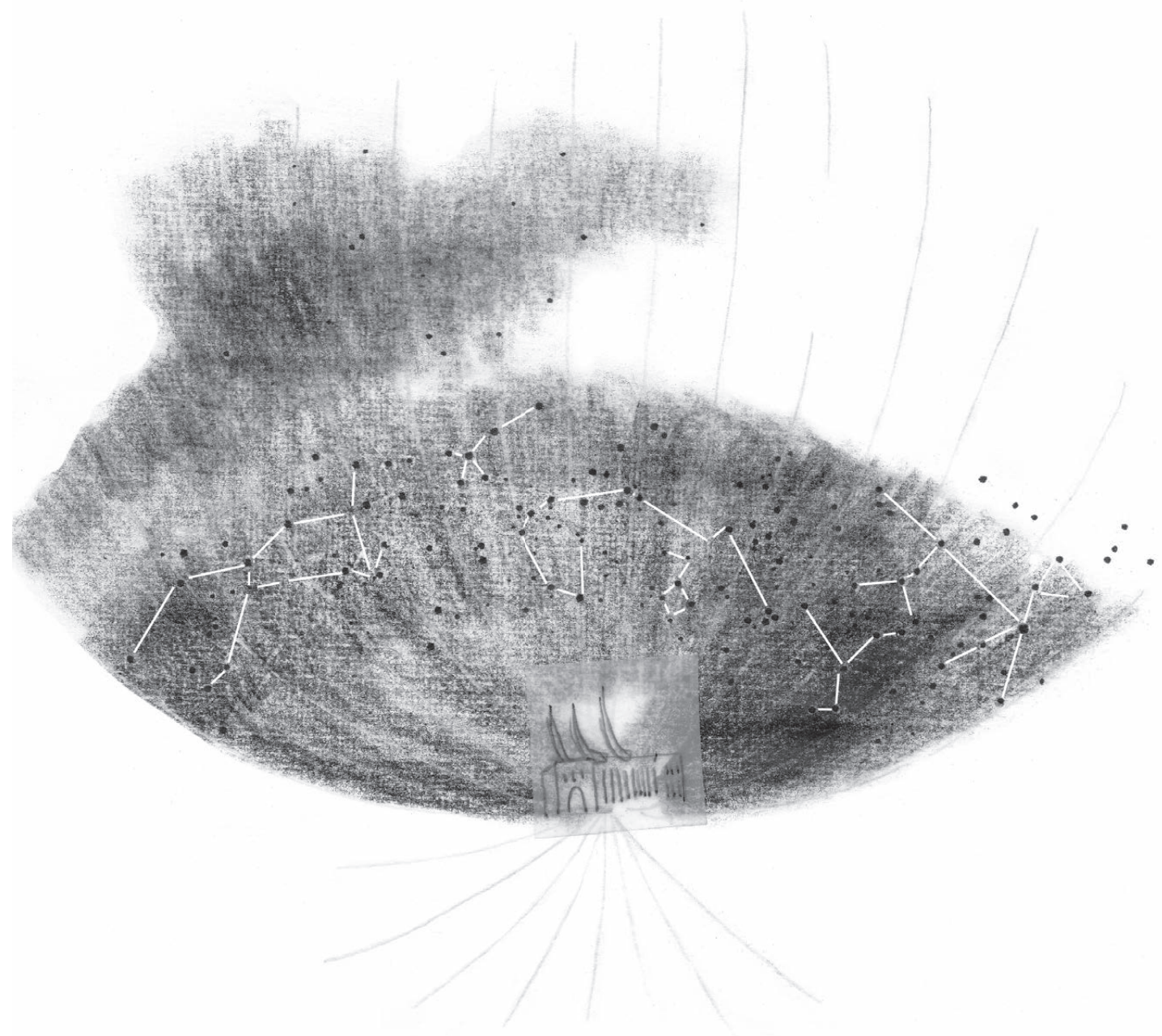


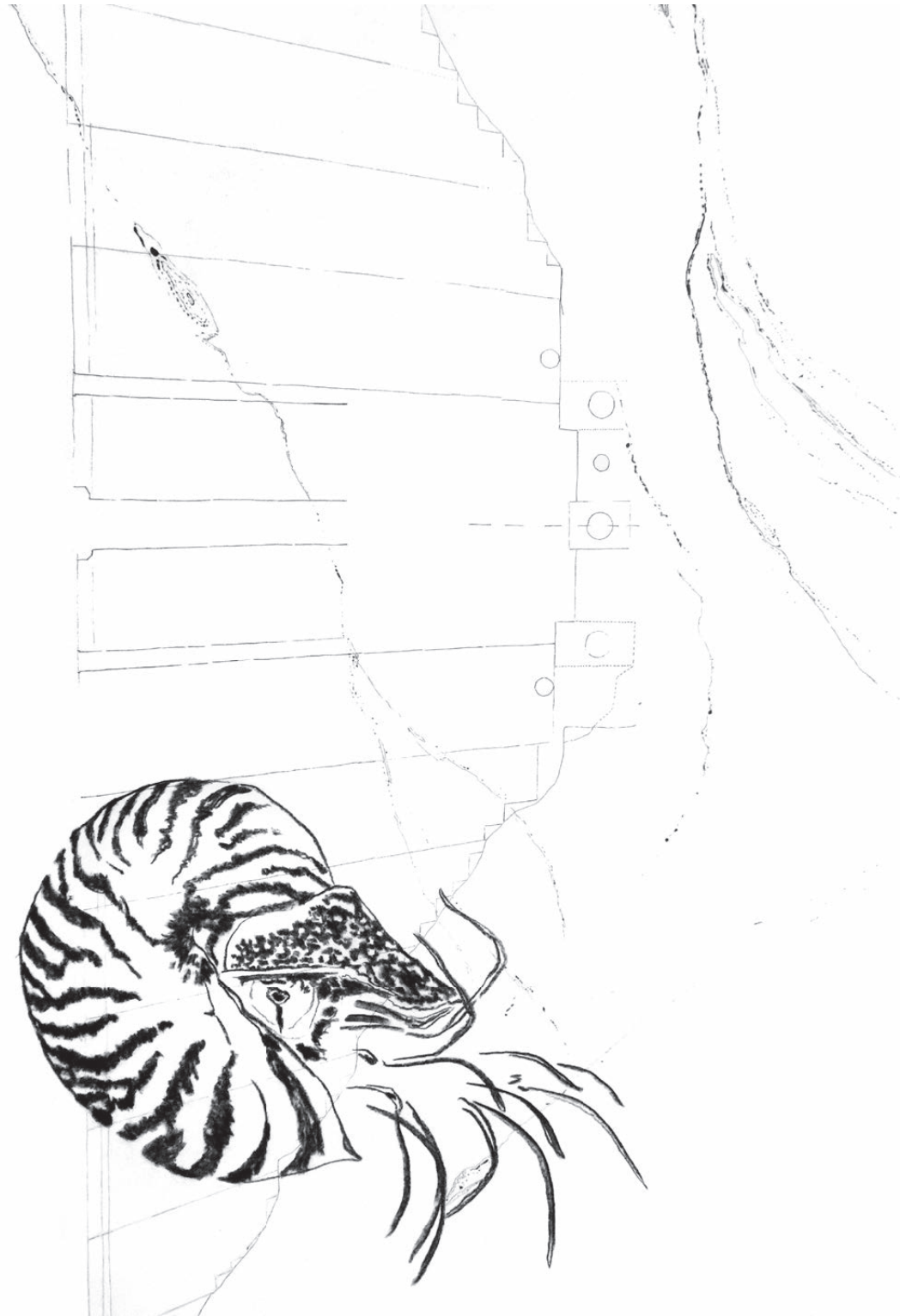


ASTER

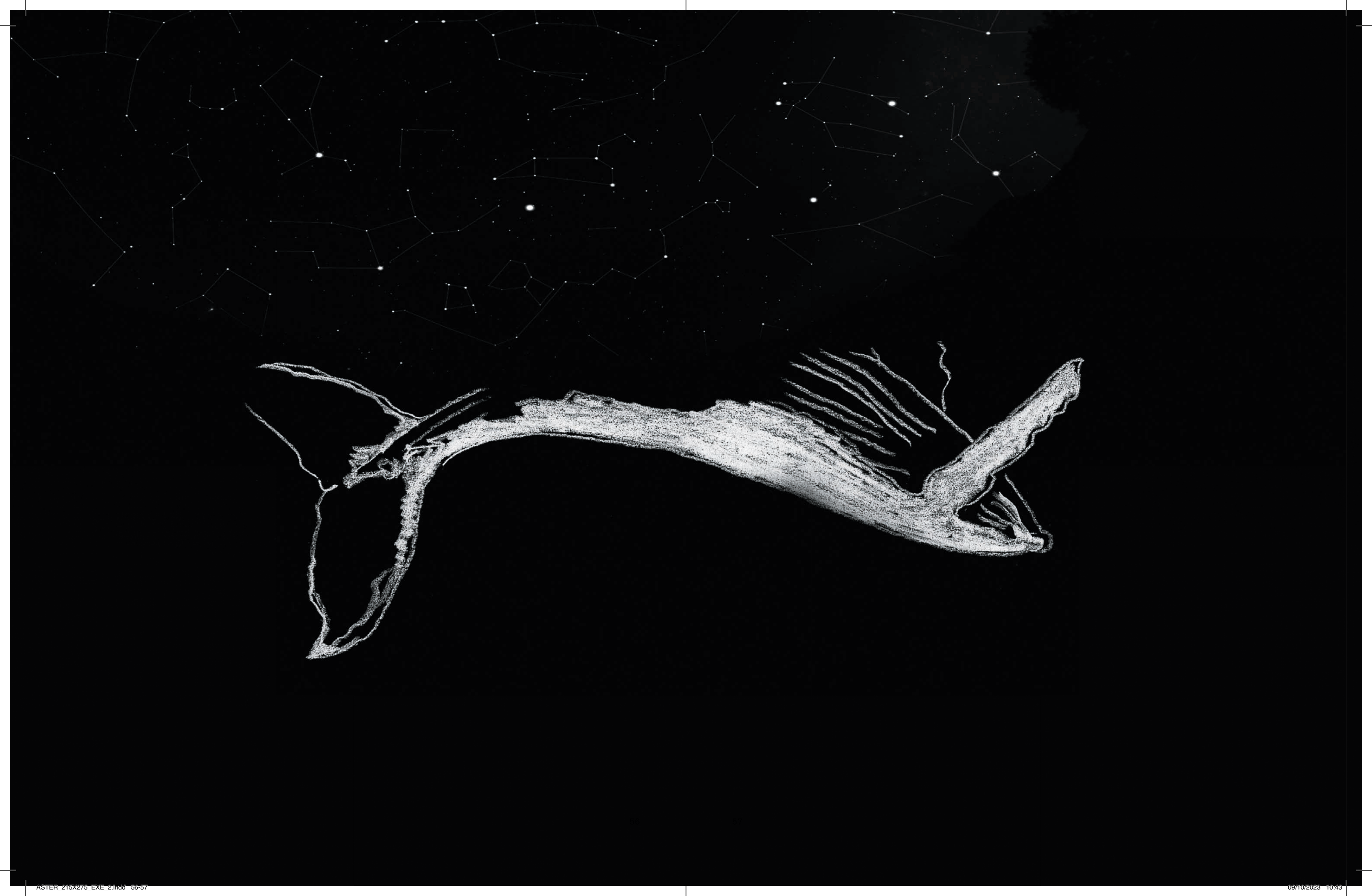
Dessins / Drawings





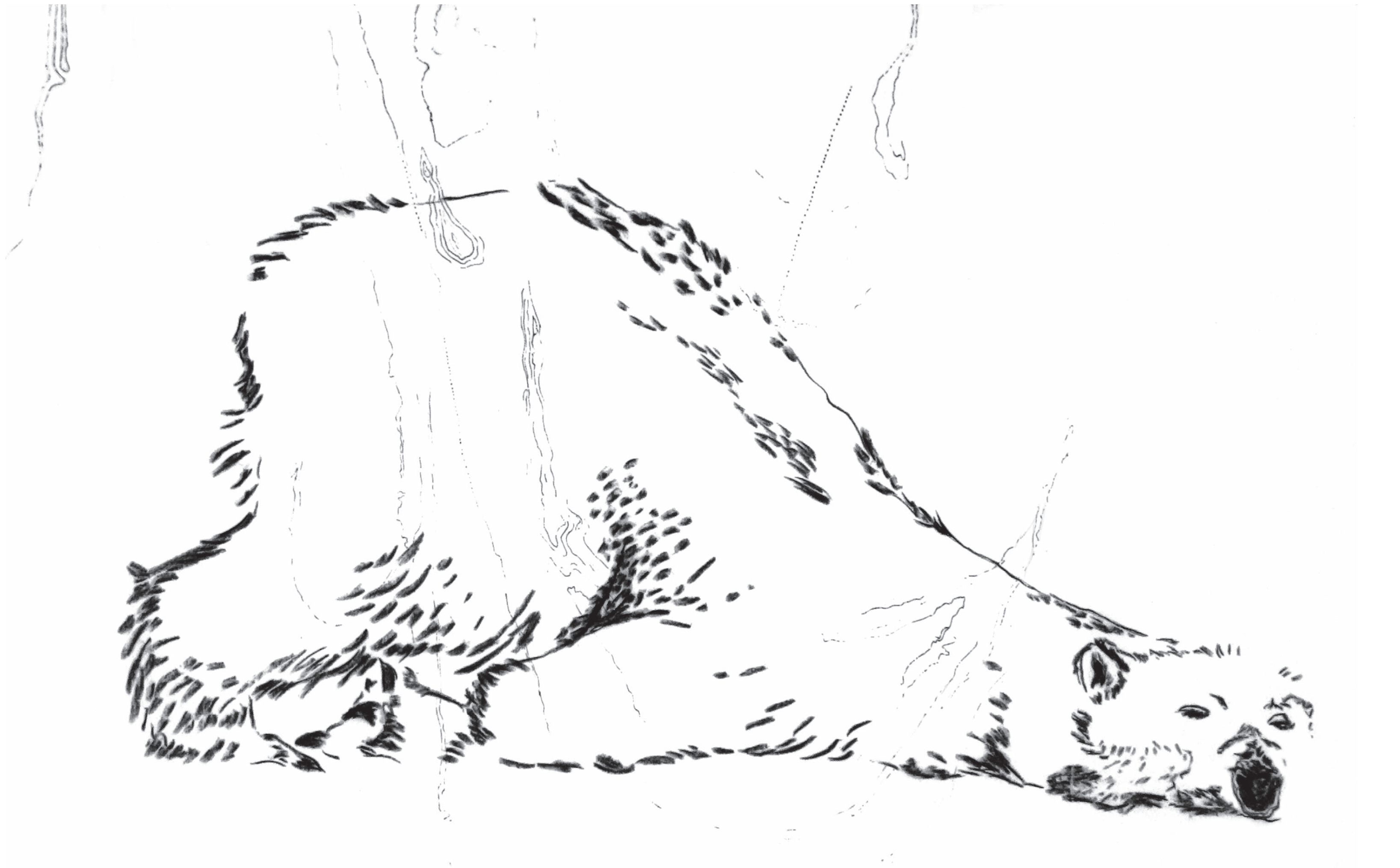


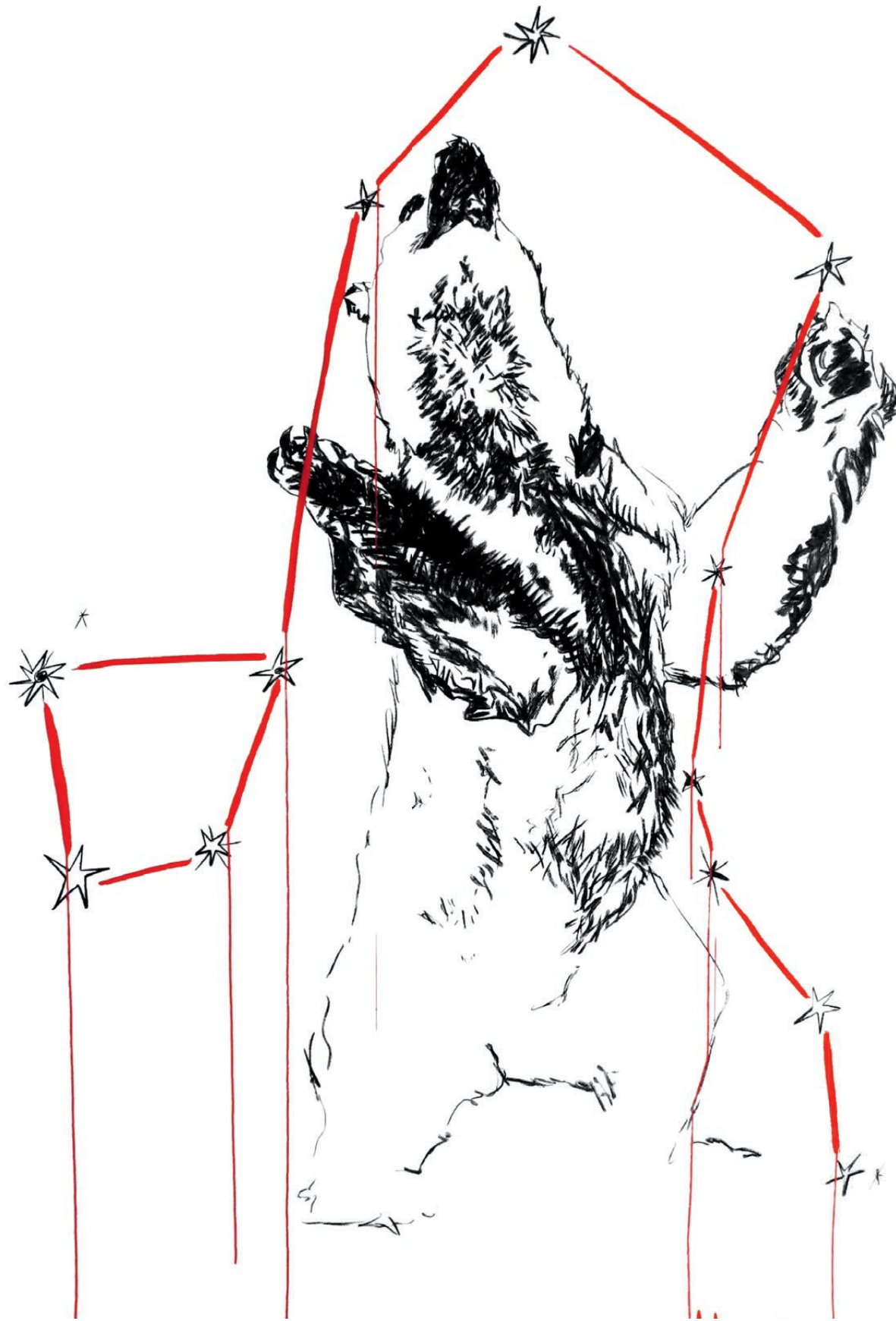












LÉGENDES / CAPTIONS

PAGES 49-51, 55

Dessins extraits du carnet
« Aster », 2020
Drawings from the "Aster"
sketchbook, 2020

PAGE 52, 53

Nautilus et Barrage 1 & 2
(détail), 2022
Fusain et encre
sur papier de Chine
126 × 75,5 cm

Nautilus and Dam 1 & 2
(detail), 2022

Charcoal and ink on veined
paper, 126 × 75.5 cm

PAGE 54

La Chèvre, 2014
Fusain et gouache
sur papier
200 × 130 cm env.

The Goat, 2014
Charcoal and
gouache on paper,
approx. 200 × 130 cm

PAGES 56-57

La Baleine et la Voûte, 2021
Dessin pour le recto
de la carte « Aster »

The Whale and the Arch, 2021
Drawing for the front
of the map of Aster

PAGES 58-59

Blaireau sur la rampe
(détail), 2021

Diptych, fusain
et encre sur papier
de Chine
142 × 122 cm

Badger on the Ramp
(detail), 2021

Diptych, charcoal
and ink on veined paper,
142 × 122 cm

PAGE 60

Petit Pingouin (détail), 2021
Fusain et encre sur papier
de Chine, 126 × 75,5 cm
Collection particulière

Little Penguin (detail), 2021
Charcoal and ink on veined
paper, 126 × 75.5 cm
Private collection

PAGE 61

Petite Loutre
(détail), 2021
Fusain et encre
sur papier de Chine
126 × 75,5 cm env.
Collection particulière

Little Otter (detail), 2021
Charcoal and ink
on veined paper,
approx. 126 × 75.5 cm
Private collection

PAGES 62-63

L'Ours #1, 2021
Fusain et encre
sur papier de Chine
126 × 75,5 cm
Collection particulière

The Bear #1, 2021
Charcoal and ink on veined
paper, 126 × 75.5 cm
Private collection

PAGE 64

*Le Combat de la grande
ourse et du dragon*, 2012
Fusain et gouache
sur papier
200 × 150 cm env.
Collection particulière

*The Battle of Ursa Major
and the Dragon*, 2012
Charcoal and gouache
on paper,
approx. 200 × 150 cm
Private collection

ENTRETIEN AVEC NADINE GOMEZ INTERVIEW WITH NADINE GOMEZ

NADINE GOMEZ : Chère Delphine, nous nous sommes rencontrées à plusieurs occasions, lorsque je t'ai t'invitée à Digne dans le pôle muséal que je dirige. Une première fois en 2014 pour l'exposition « Lorsque l'été, lorsque la nuit », et en 2017 pour l'installation permanente *Il est grand temps de rallumer les étoiles*, à Moustiers-Sainte-Marie, dans les Alpes-de-Haute-Provence.

Ce qui a guidé mon invitation, à l'origine, c'est l'usage d'animaux naturalisés dans tes scénographies et l'interaction avec le dessin fixe ou animé, car le musée Gassendi dont je suis la conservatrice dispose de nombreuses collections taxidermées. En 2014, justement, tu avais exposé au musée de la Chasse et de la Nature *Comment déguster un phénix*, dont l'inauguration sous la forme d'une performance culinaire avec un chef avait suscité une polémique. Quelles conséquences cette polémique a-t-elle pu avoir sur ton travail, ta pensée, etc. ?

DELPHINE GIGOUX-MARTIN : Cette polémique m'a affectée car une partie de la pièce a été enlevée, mais cela n'a pas changé mon regard et j'en ferai cette analyse. Bien sûr, il y a la taxidermie. Et j'ai déjà eu des problèmes avec d'autres pièces telles que *On ne mange pas toujours ce qui est sur la table* ou *La Rôtisserie de la reine Pédauque*. La force de la taxidermie, c'est qu'elle montre l'animal singulier par l'empreinte de son corps mort. Réelle et absente, présente mais sans souffle, la figure du corps mort dans la taxidermie est frontale. Elle ne représente pas, elle donne à voir, et pourtant nous sommes complètement *conscients* de l'absence.

Et il y a les images que je conçois. Avec *Comment déguster un phénix*, c'est l'association de la mort avec le repas, avec la vie, par la jouissance « triviale », qui a pu heurter. La philosophe Florence Burgat, dans un article de *La Revue d'esthétique*, aux éditions Jean-Michel Place, remarque la séparation des lieux de mise à mort et de vente des animaux, de découpe et de décoration des viandes, bref que la mort des animaux disparaît de notre vue mais aussi de la viande elle-même. Oublier l'animal dans la viande, un travail d'abstraction qui s'opère entre la signification de la chose avant et après sa transformation. Et elle interroge : pourquoi les pouvoirs publics s'évertuent-ils à soustraire la tuerie des animaux à notre regard ? Oui, il me semble indéniable que notre société prend soin de créer un hors-champ qui met en orbite ce que nous ne voulons-devons pas voir, et ce, même si nous sommes par

NADINE GOMEZ : Delphine, we've met on several occasions when I've invited you to Digne to the exhibition space I run. First in 2014, for the exhibition "In Summer, at Night", then in 2017, for the permanent installation *It Is High Time to Rekindle the Stars* in Moustier-Sainte-Marie, in the Alpes-de-Haute-Provence department.

What originally prompted my invitation was your use of taxidermied animals in your scenography and their interaction with still or animated drawings, since the Gassendi Museum, which I curate, has many taxidermied collections. In 2014, you exhibited *How to Eat a Phoenix* at the Museum of Hunting and Nature in Paris, sparking controversy with the opening performance featuring a chef and his culinary creations. How has this controversy affected your work, your thinking, etc.?

DELPHINE GIGOUX-MARTIN : The controversy affected me because part of the piece was removed, but it didn't change my outlook, and I'll offer this analysis. Of course, there is the taxidermy aspect. And I've already had problems with other pieces, such as *You Don't Always Eat What's on the Table* or *At the Sign of the Reine Pédauque*. The power of taxidermy is that it shows an individual animal through the lens of its dead body. Both real and absent, present but lifeless, taxidermy places the figure of the dead body at the forefront. It doesn't represent, it allows us to see, and yet we are completely *aware* of the absence.

And then there are the images I create. With *How to Eat a Phoenix*, it was the association of death with the meal, with life through "trivial" enjoyment, that struck a chord. In an article in the journal *Revue d'esthétique*, published by Jean-Michel Place, the philosopher Florence Burgat notes that the places where animals are killed and sold, the cutting and dressing of meat – in short, the death of animals – have disappeared from view and from the meat itself. To forget the animal that the meat once was requires an intentional abstraction, creating a clear separation in the meaning of the object before and after its transformation. And she asks why those in power go out of their way to shield us from the killing of animals. I don't think anyone could deny that our society takes care to put up a screen to sidestep what we don't want to/shouldn't see, even though we are otherwise inundated with images. We turn away from slaughterhouses, as well as prisons and the places where people grow old.

ailleurs submergés d'images. Les abattoirs, mais aussi les lieux où l'on vieillit et les prisons sont refoulés. Tout ce qui évoque la mort, la nôtre et celle de l'autre, humain comme animal, où notre conception habituelle et guidée de la vie nous offre, comme un salut, l'impression et la possibilité d'être dans des mondes parallèles, sort de notre champ de vision et de connaissance. Je crois qu'il est nécessaire que la mort redevienne quelque chose de proche, il est nécessaire de la rendre visible pour engager des coexistences qui irradiant d'autres possibles. Tout mon travail s'articule autour de ces enjeux-là. Et peut-être, au fond, ce qui a choqué, c'est que je me réapproprie « la mort » avec des propositions de rituels, avec de l'humour, avec de la tendresse ou de la cruauté, mais simplement, peut-être aussi en tant que femme. C'est cette porosité entre la vie et la mort, entre l'animal et l'humain, qui se joue dans les images que créent mes installations. Et oui, bien sûr, l'image implique un acte de réception de sa contemplation qui déclenche des réactions chez l'observateur.

Faites de collages, assemblages et montages, les images produites par l'installation sont visiblement efficaces dans leur dynamique puisqu'elles en appellent aux fantasmes, aux refoulés. Mais l'écart que suppose l'image montée, construite, devrait permettre la distance nécessaire à sa lecture. Et l'utilisation du détail dans l'œuvre, qui décontextualise, qui sort du réel pour aller puiser dans l'imaginaire, devrait électriser notre mémoire pour permettre une remise en perspective de nos savoirs, de nos paradoxes, de nos sens...

N. G. : Quel est ton bestiaire favori, et quelle place ce bestiaire occupe-t-il dans ton imaginaire ?

D. G.-M. : Ta question me fait penser à un magnifique texte de Nicolas Bouvier, « Le hibou et la baleine ». Je crois qu'il ne s'agit pas de voir l'animal comme un miroir anthropomorphique mais plutôt comme un *autre sensible* qui fait comprendre, par sa présence en creux, les différentes façons de pouvoir « être » et donc les différentes façons de percevoir et de penser le monde, la vie.

Alors je dirai que le renard et la baleine sont pour moi des figures tutélaires, que je relie toujours aussi à leur milieu naturel, aux éléments et au cosmos...

Comme tu le sais, dès le début, il y a vingt-cinq ans de cela, l'animal était déjà présent dans mon travail et très vite la taxidermie est apparue dans mes dispositifs. J'ai toujours prélevé les peaux dans des circuits déjà en place : aux abattoirs, chez les paysans ou les chasseurs. Et toujours dans un même territoire, le mien, proche des fermes et de la forêt. Cela a donné un bestiaire précis avec le renard en exergue, car il est toujours malheureusement classé comme nuisible et donc chassé... Et, d'ailleurs, j'aimerais bien qu'un changement de mentalité s'opère pour qu'on le laisse gambader... Mais bref, cet engagement a vraiment déterminé un choix de bestiaire « naturalisé » qui renvoie à une mort tangible. Face à ces animaux empaillés, par le dessin et le dessin animé, j'ai ouvert un autre possible qui à l'inverse ne se soumet à aucune

We avert our gaze and turn our minds from anything that evokes death, our own or that of others, human or animal, where the safety of our usual sheltered view of life offers us the belief and the possibility that we could exist in parallel worlds. I think it's necessary to bring death closer again, to make it visible so as to allow for a coexistence that radiates other possibilities. All of my work revolves around these issues. And perhaps, deep down, what shocked people was that I was reappropriating "death" with suggestions of rituals, with humour, with tenderness or cruelty, or, perhaps, it was the mere fact of my being a woman. It is this porosity between life and death, between animal and human, that plays out in the images created by my installations. And yes, of course, the image implies an act of receiving its message, which triggers reactions in the observer.

Using collage, assemblage and montage, the images produced by the installation are clearly effective in their dynamic, calling up fantasies and repressed emotions. But the distance inherent in the mounted, constructed image is intended to provide the distance necessary for it to be understood. And the use of detail in the work, which decontextualises and takes us out of the real and into the imaginary, is intended to electrify our memory, enabling us to put our knowledge, our paradoxes and our senses back into perspective.

N. G. : What is your favourite bestiary and how has it captured your imagination?

D. G.-M. : Your question reminds me of Nicolas Bouvier's magnificent book *The Owl and the Whale*. To me, it's not about seeing animals as an anthropomorphic mirror, but rather as an *other with feelings* who, through their hollow presence, make us understand the different possibilities of "being" and, therefore, the different ways of perceiving and thinking about the world, about life.

So, I'd say the fox and the whale are guardian spirits in my mind, and I always link them to their natural habitats, to the elements and to the cosmos.

As you know, from the beginning, 25 years ago now, animals were already present in my work, and I adopted taxidermy very early on. I've always made sure to collect the skins from existing sources like slaughterhouses, farmers or hunters. And always in the region where I live, close to farms and forests. This practice has resulted in a particular bestiary featuring foxes, since, unfortunately, they are still classified as a nuisance and therefore hunted... And, by the way, I'd love to see a change in people's mindset to allow them to roam freely... But, in short, this commitment has really guided me in my choice of taxidermied bestiary, which reflects on a tangible death. Opposite these stuffed animals, I opened up another possibility through moving images and static drawings, which, conversely, is not subject to any limitations. The result is an unfettered depiction of wildlife, highly eclectic and uninhibited... The real animal, frozen and dead, is joined with the drawn animal, dreamlike and in motion. Combining these two bestiaries has

limitation. Apparaît alors une faune sans limites de représentation, très éclectique et décomplexée... À l'animal réel, figé et mort se conjugue l'animal dessiné, fantasmé et en mouvement. La mise en relation de ces deux bestiaires a créé une autre iconographie, plus merveilleuse, qui associe des improbables, réunit les impossibles, rend visibles d'autres mondes.

N. G. : Plus largement, comment définirais-tu et qualifierais-tu ton processus créatif ? Quelles sont tes principales sources d'inspiration ?

D. G.-M. : J'invite beaucoup à regarder par le détail, et mon travail est porté tout autant par des formes pleines que par les creux ou les vides. Comme pour une greffe, des entités autonomes, dessins, matières et lieux, cohabitent et se développent ensemble. C'est dans ce paradoxe d'un invisible incarné que se développent des récits possibles ou d'autres imaginaires. Associer le fragment au détail permet d'observer de façon accrue les absences ou les manques entre les parties dessinées, projetées ou présentées, et ainsi d'opérer des basculements et des articulations.

Je joue des paradoxes, je refuse une pensée trop dichotomique, et j'assume les ambiguïtés. Il y a une dramaturgie ou des dramaturgies – je pense – qui se combinent très souvent à un humour noir et une volonté délibérée de multiplier les points de vue pour déjouer un propos linéaire.

Pour regarder, observer, essayer de voir, j'ai recours à beaucoup d'outils intellectuels, sensibles, personnels, littéraires, qui en se tissant les uns aux autres me permettent d'établir des correspondances, des visions à cristalliser dans une pratique artistique.

Ainsi les fresques minoennes du palais de Cnossos, le suicide d'Ajax peint sur un vase grec, *La Tempête* de Giorgione et de Shakespeare ou *Le Songe de Constantin* de Piero della Francesca m'inspirent tout autant que les peintures de Gilles Aillaud ou les œuvres de Mona Hatoum. Les sciences humaines constituent aussi des sources d'inspiration. Je trouve fascinante la remise en question de la construction de l'histoire par les historiennes et historiens d'aujourd'hui. Ce qui me touche, m'émeut et m'inspire, c'est la façon dont un regard transcende la compréhension de ce qui nous entoure, visible ou invisible, et nous permet de sentir pleinement le présent, avec « les yeux bien ouverts »¹. La poésie se trouve à cet endroit précis, peu importe son support d'expression, où je vois et comprends ce que la vie ne m'explique pas.

N. G. : Les titres de tes œuvres montrent ton intérêt pour la poésie et la littérature. Sont-ils une forme d'illustration ou participent-ils au processus créatif évoqué précédemment ?

D. G.-M. : Mes titres participent pleinement au processus créatif, et ils ont plusieurs fonctions. D'abord ils fixent l'œuvre, car dorénavant on peut la nommer, la citer.

created another, more marvellous iconography that connects the improbable, unites the impossible and makes other worlds visible.

N. G.: More broadly, how would you define and qualify your creative process? What are your main sources of inspiration?

D. G.-M.: I invite the observer to look at the details, and my work is driven as much by what is filled in as by what is left hollow and empty. It is similar to grafting plants, where autonomous entities – drawings, materials, space – coexist and grow together. It is in the paradox of the invisible made material that potential narratives or imaginary worlds develop. Associating fragments with details allows us to observe more closely the absences or gaps between the parts that are drawn, projected or presented, and thus to make shifts and connections.

I play with paradoxes, refuse to think in dichotomies, and embrace ambiguity. There's a theatrical style, or several, I think, that often combine black humour and the deliberate use of multiple points of view to frustrate linear progression.

In order to look, to observe, to try to see, I turn to many intellectual, sensory, personal and literary tools, which I weave together in order to establish connections, visions that take shape in an artistic practice.

The Minoan frescoes in the Palace of Knossos; *The Suicide of Ajax*, painted on a Greek amphora; *The Tempest*, as painted by Giorgione or penned by Shakespeare; or *The Dream of Constantine* by Piero della Francesca, these works inspire me as much as the paintings of Gilles Aillaud or the works of Mona Hatoum. The humanities are also a source of inspiration. I find it fascinating that today's historians are questioning the construction of history. What touches me, moves me and inspires me is the way that a point of view transcends our understanding of what surrounds us, visible or invisible, and allows us to fully experience the present, with "eyes wide open".¹ Poetry, whatever its medium of expression, is found in precisely that place, where I see and comprehend that which life does not explain to me.

N. G.: The titles of your work demonstrate your interest in poetry and literature. Are they a form of illustration or a part of the creative process you mentioned?

D. G.-M.: My titles are an integral part of the creative process and serve several functions. First, they establish the work; from that point on, it can be named and quoted. The title and the work thereby form a world that can be evoked and conjured. Their close connection manifests a state, a thought, a form. Together they create a believable and intriguing story.

They also act as an ekphrasis, that is, as a description that allows for a *mise en abyme* or a recurring echo of the work.

Le titre et l'œuvre forment ainsi un monde que l'on peut évoquer et convoquer. Leur étroite jonction manifeste un état, une pensée, une forme. Ensemble ils fabriquent une histoire crédible et intrigante.

Ils agissent aussi comme des *ekphraseis*, c'est-à-dire comme des descriptions qui permettent une mise en abyme ou une mise en écho avec l'œuvre. Mais c'est surtout une combinaison complexe et subtile qui fonctionne comme un photomontage, technique que l'on retrouve beaucoup aussi dans mes carnets... Si mes titres sont longs, c'est que souvent, ce sont des phrases ou des extraits que j'emprunte à un auteur ; à un auteur que j'apprécie et dont la lecture a une importance dans mon imaginaire... Ces phrases ou expressions choisies ont donc déjà, très souvent, une puissance narrative, des mots éloquents et sonores d'où découle une beauté. L'œuvre, ou l'image de l'œuvre, se lie alors au texte-titre choisi, morcelé, coupé et décontextualisé. Se place dans cet interstice du verbe et de l'image, du langage et de l'art, la possibilité d'une lecture plus fine voire d'une traduction où l'œil comme l'esprit produisent des allers-retours. Car l'association de ces deux médias opère comme une forme de transcription, qui dans un jeu d'incertitude porte à une ou des interprétations possibles quant au « sujet » convoqué. A priori désorientée par le collage du titre à l'œuvre ou de l'image au texte, la relation de l'un à l'autre dans ce vis-à-vis promet des obliques de compréhension, indicibles mais percutantes, qui sollicitent des opérations de conversion, de transfert.

N. G. : Lors de notre première rencontre, tu m'avais montré un carnet contenant textes et dessins, que nous avons choisi d'éditer pour l'exposition « Lorsque l'été, lorsque la nuit », une édition de livre d'artiste. Cette activité reste peu repérée dans ton parcours ; quelle place le livre d'artiste occupe-t-il dans ton travail ?

D. G.-M. : Effectivement, je construis des carnets pour chaque sculpture, installation, installation vidéo ou exposition, mais – je précise – pas pour les dessins. Ces carnets combinent des photos, textes, dessins, reproductions mais aussi des herbiers et des empreintes, sur des feuilles, du carton, du papier, du tissu, etc. Dans une liberté totale de formats et de techniques, ils rassemblent de façon concrète toutes les idées, intuitions, sources et ressources qui articulent ma pensée et ma proposition plastique. Et tout cela sans jamais dessiner ou « maquetter » la pièce elle-même. C'est souvent lors de la fabrication de ces carnets que se décide aussi le titre. Chaque page du carnet est très chargée et développe un aspect de la pièce envisagée. Dans les matériaux choisis, mais aussi dans l'intention projetée, dans les influences subies, dans les ramifications possibles avec les enjeux actuels, les feuilles du carnet buissonnent et foisonnent d'informations. À l'inverse de la pièce, qui est souvent très épurée, évolue comme seule dans des contextes complexes, le carnet offre toutes les strates qui construisent l'œuvre. Il décrit et exprime un hors-champ conséquent dont la pièce s'alimente.

But above all, it's a complex and subtle combination that works like a photomontage, a technique very often found in my sketchbooks... If my titles are long, it's because they are often phrases or excerpts that I borrow from an author whom I appreciate and whose words have an impact on my imagination... Therefore, the chosen phrases or expressions often already have a narrative power, eloquent and sonorous words from which beauty is derived. The work, or the image of the work, is then linked to the chosen title/text, fragmented, cut up and decontextualised. In this gap between word and image, language and art, lies the possibility of a more careful reading, or even a translation, in which the eye and the mind are in constant conversation. After all, the combination of these two forms of media acts as a type of transcription, which, in this playful uncertainty, leads to one or more possible interpretations of the chosen "subject". At first lost in the bonding of the title to the work or of the image to the text, the relationship between these two opposites promises an oblique understanding, inexpressible but powerful, which inspires transformations and transferences.

N. G.: When we first met, you showed me a sketchbook containing text and drawings that we decided to publish for the exhibition "In Summer, at Night" as an artist's book. It's a medium that doesn't figure prominently in your career, so what role do artists' books play in your work?

D. G.-M.: I do indeed create sketchbooks for every sculpture, installation, video installation or exhibition, but, and this is important, not for drawings. These sketchbooks combine photos, texts, drawings and reproductions, as well as plant pressings and prints, on cardboard, fabric and any type of paper or material with a flat surface. Freed from any constraint of format or technique, they unite in a tangible form all the ideas, feelings, sources and resources that articulate my artistic thoughts and ideas. And I do all of this without ever making a sketch or mock-up of the piece itself. It's often when producing these sketchbooks that the title also reveals itself. Each page of the sketchbook is very busy and develops one aspect of the piece in question. Not only in terms of the materials chosen, but also the intentions, influences and possible ramifications regarding current issues; the pages of the sketchbook are overflowing and teeming with information. Unlike the piece itself, which is often uncluttered and evolves on its own in a complex environment, the sketchbook shows all the layers that build the work. It reveals all the behind-the-scenes aspects that feed into the piece.

Nevertheless, in designing the sketchbook, I do clarify my thoughts and make choices. In fact, the free and concrete artistic language that this space offers, with the opportunity to accumulate data, research, ideas, experiences, etc., forces me to articulate, to search for the phrasing of the future piece so as to allow it to take shape in a shared reality. The sketchbook allows me to

¹ Julien Gracq, « Les yeux bien ouverts », premier essai du recueil *Préférences* (1961), dans Julien Gracq, *Œuvres complètes I*, t. I, éd. par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, 1989, p. 844.

¹ Julien Gracq, "Les yeux bien ouverts" [Eyes wide open], first essay in the collection *Préférences* (1961), in *Œuvres complètes I*, vol. 1, Bernhild Boie (ed.) (Paris: Gallimard, 1989), 844.

Malgré tout, lors de la conception du carnet, j'éclaircis ma pensée et j'opère des choix. En fait, le langage plastique, libre et concret que m'offre cet espace avec l'opportunité d'accumuler des données, recherches, pistes, expériences, etc., me contraint à trouver des articulations, à chercher le phrasé de l'œuvre envisagée pour que celle-ci prenne forme dans la réalité partagée. Le carnet me permet de laisser visible ou palpable ce que j'élague ensuite mais dont la pièce garde la force et la présence. Le sujet « réel », celui qui trouble, émerge dans ces constructions élaborées par petits bouts d'images, textes, photos, intuitions et réflexions...

C'est sans aucun doute une clé essentielle à la compréhension de mon univers plastique, dans cette recherche d'une cohérence possible avec un langage syncopé et à rebonds fait de collages, assemblages et télescopages. Il perle dans ces documents ce qui me nourrit, comme le plaisir des mots, les voyages proches ou lointains, les saveurs, mais aussi l'observation du monde que je fais avec ses troubles et ses beautés, ses douces et ses violences.

Le carnet est aussi le support « de ma parole » qui accompagne le projet imaginé et imagé. Avec lui, j'explique, je raconte la pièce que je vais créer et comment elle va être physiquement présente, face à nous. Le carnet me permet de communiquer et de soutenir l'œuvre à venir ou son dessein. L'imagination s'accélère et crée les images convoquées par le récit et le carnet. Il « fait image » et comme un transfert opère le passage de mon esprit à celui de l'autre, qui reçoit.

Cela crée aussi de beaux moments ; je me rappelle très bien ce temps d'échanges avec toi et le groupe des Nouveaux Commanditaires du monastère de Ségriès, où sous les arbres de la terrasse, entre le dessert et le café, le carnet *Il est grand temps de rallumer les étoiles* circule de main en main, et ma parole, nos paroles ondulent entre lui, vous et moi. Le carnet, c'est aussi souvent ce que j'offre à celui ou celle qui m'a invitée à venir partager un bout d'aventure...

leave visible or tangible that which I later prune away, the strength and presence of which nonetheless remain in the piece. The “real” subject, the one that disrupts, emerges in these compositions made up of bits and pieces of images, texts, photos, feelings and reflections.

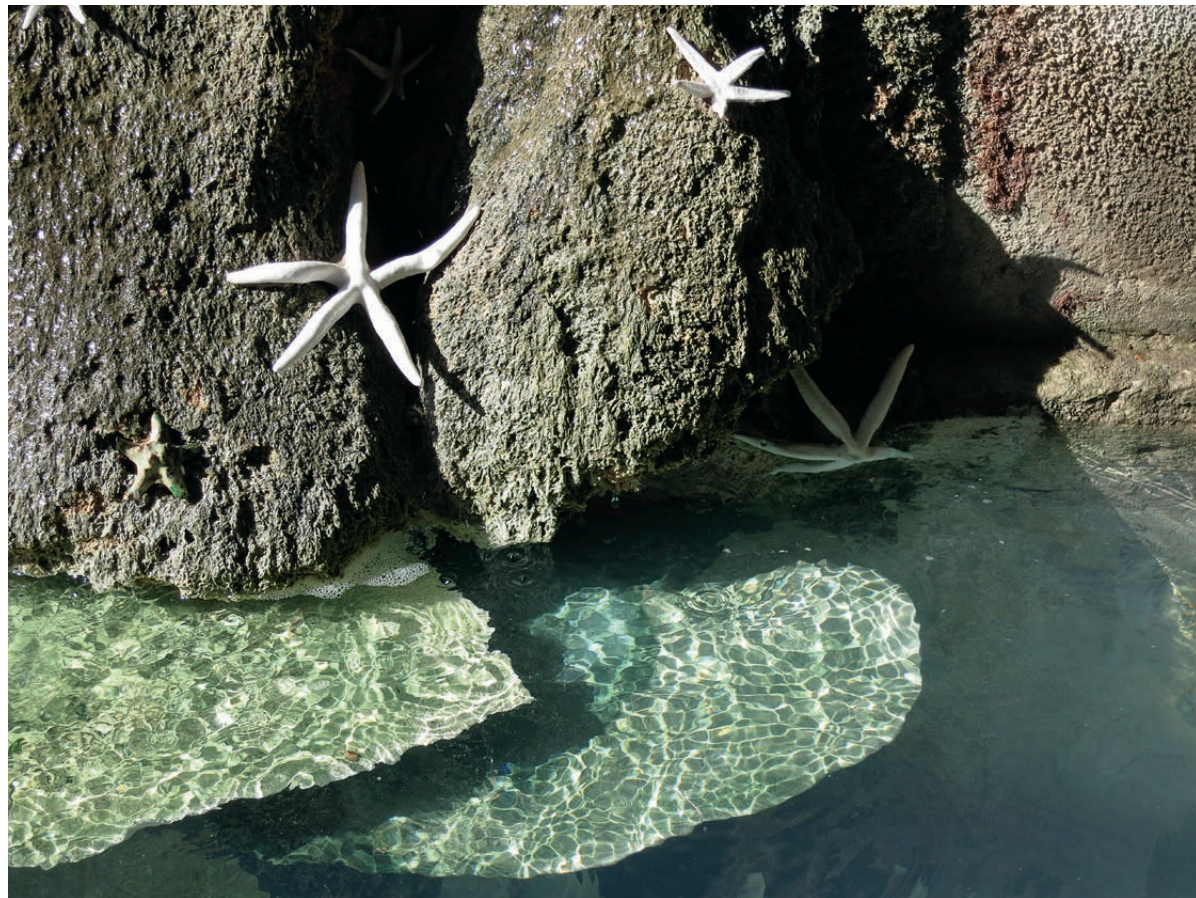
This is undoubtedly an essential key to understanding my artistic universe, in search of some coherence within the syncopated, rebounding language of collage, assemblage and telescoping. In these documents, I find all that nourishes me, such as the pleasure of words, travels near and far, flavours, but there is also an observation of the world I create, with its disruption and its beauty, its uncertainty and its violence.

The sketchbook is also the medium “for my words” that accompanies the project I have imagined and its imagery. With it, I explain the piece I will create and how it will be physically present in front of us. The sketchbook allows me to convey and support the future work and its intention. The imagination quickens and creates the images conjured by the story and the sketchbook. It “makes an image”, which operates like a transfer, passing from my mind to that of the other who receives it.

It also creates beautiful moments, like the time I spent talking with you and the “Nouveaux Commanditaires” [a public commissioning program set up by La fondation de France] at the Segriès Monastery, where, under the trees on the terrace, between dessert and coffee, the sketchbook *It Is High Time to Rekindle the Stars* circulated from hand to hand, and my words, our words, radiated between you, me and it. The sketchbook is also often what I offer to those who have invited me to come and share in an adventure together.

« Il est grand temps de rallumer les étoiles », 2016
Carton d'invitation de Delphine Gigoux-Martin
“It Is High Time to Rekindle the Stars”, 2016
Invitation by Delphine Gigoux-Martin





Il est grand temps de rallumer les étoiles (G. Apollinaire)
 Faïences, porcelaines et pompe à eau
 Fontaine du XVIII^e siècle, Monastère de Ségrès, 2016
 Moustiers-Sainte-Marie, Fondation de France,
 «Nouveaux commanditaires», Monastère de Ségrès

It Is High Time to Rekindle the Stars (G. Apollinaire)
 Faience, porcelain and water pumps
 Eighteenth-century fountain, Ségrès Monastery, 2016
 Moustiers-Sainte-Marie, Fondation de France,
 "Nouveaux commanditaires", Ségrès Monastery





PAGES 74-79

La Constellation Cazalis, 2022

Ensemble de sculptures : *La Fissurelle*, acier inoxydable peint, 270 × 150 × 300 cm ; *Les Patelles*, 150 porcelaines émaillées de 3 tailles différentes ; *Cazalis*, œuvre n° 26 de « La Forêt d'art Contemporain » (programmation : Jean-François Dumont, production La Forêt d'art contemporain, Ensad-Limoges)

The Cazalis Constellation, 2022

Set of sculptures: *The Fissurella*, painted stainless steel, 270 × 150 × 300 cm; *The Limpets*, 150 coated porcelain pieces in three different sizes; *Cazalis*, work No. 26 in "The Forest of Contemporary Art" (programme by Jean-François Dumont, La Forêt d'art contemporain production, ENSAD-Limoges)





LE VIVANT ET LE MORT

THE LIVING AND THE DEAD

François Coadou

Il y a déjà tant d'images. Engendrées, relayées, toujours plus, par les appareils, elles forment un courant incessant, fil d'actualité, omniprésent, qui s'est abstrait de la vie mais qui, en même temps, médiatise les rapports sociaux, les façonne, domine la vie même. Dans ces conditions, pourquoi encore en rajouter ? Peut-être parce que cette évidence d'images cache ce qu'on pourrait voir d'autre et qu'un autre type d'images pourrait montrer.

Depuis vingt ans maintenant, Delphine Gigoux-Martin donne à voir le monde animal – et plus récemment le végétal –, cet autre que, la plupart du temps, on ne regarde pas.

Dans un monde de plus en plus humanisé, transformé par la technique, civilisé de bout en bout, tout ce qui en diffère disparaît : il sort de la visibilité, et c'est déjà comme s'il sortait de l'être. Ou bien, s'il y demeure, c'est sous une forme elle-même humanisée, anthropomorphisée, domestiquée. Il n'y a peut-être rien de plus difficile, aujourd'hui, que de se confronter à l'autre. Et c'est pourtant une expérience essentielle. Par-delà la mort, ou quasi-mort, où la modernité occidentale nous entraîne, modernité désormais mondiale, elle fut colonialiste, cette expérience de l'autre – le vivant – est une chance unique. L'autre est ce qui nous ramène à nous. Par-delà l'abstraction, l'illusion – transhumaniste – de l'Homme tout-puissant, maître et possesseur de la nature parce que maître et possesseur de lui-même, elle nous découvre, en nous, cette concrétude niée, oubliée, que nous sommes, nous aussi, un vivant qui participe du vivant.

Or c'est cet autre, précisément, que donne à voir Delphine Gigoux-Martin.

Par le passé, elle a souvent utilisé pour cela des animaux naturalisés. Le sait-on ? On empaillait seulement les animaux morts en bonne santé. Ils en tirent l'apparence d'êtres vivants. Et en un sens, ils le sont plus, en effet, pour nous qui les voyons, que ces vivants captés, enregistrés par les appareils photo ou caméras. À la représentation des animaux que livrent photos et vidéos, représentation sans corps, sans matière, sinon feuille ou écran, à cette image nécessairement intellectualisée, déréalisée, les installations de Delphine Gigoux-Martin opposent la force – la violence, même – de cette autre image : la présence réelle de ces dépouilles. Précisons, pour les âmes sensibles, que Delphine n'a jamais tué (ni fait occire) des animaux pour cela : ils sont déjà morts

We are constantly bombarded by images. Created and relayed by an ever-increasing number of devices, they form an incessant current, an omnipresent newsfeed that is abstracted from life yet simultaneously serves as a platform for social relationships, shaping them and taking over our lives. So why add yet one more? Perhaps because the very ubiquity of these images blinds us to other ways of seeing and what can be learned from other kinds of images.

Delphine Gigoux-Martin has spent 20 years affording us a glimpse into the world inhabited by animals – and more recently, plants – a world so often invisible to us.

In an increasingly human-centric world transformed by technology and built up from end to end, everything that is aberrant disappears: it becomes invisible, almost as if it ceases to be. Or, if it remains, it is in a humanised, anthropomorphised, domesticated form. There is perhaps nothing more difficult today than to confront the "other". And yet, it is an essential experience. Transcending the death, or near-death, toward which Western modernity is dragging us – a modernity that is now global, as it was once colonialist – this experience of the other, the living, is a unique opportunity. The other is what brings us back to ourselves. Transcending the abstract, the transhumanist illusion of the all-powerful Man – one who is master and possessor of nature because he is master and possessor of himself – the other helps to reveal our own denied and forgotten concreteness, the reality that we too are living beings engaged in living.

And it is precisely this other that Delphine Gigoux-Martin brings to life.

In the past, she has often used taxidermied animals for this purpose. Did you know? Only animals that died in good health are stuffed. That is the secret to making them look so alive. And in a way, they are in fact more alive, for those of us who see them, than those living beings captured and recorded by cameras. Delphine Gigoux-Martin's installations counter the lifeless representation of animals captured in photos and videos, images that lack substance, whether on paper or on screen, and must necessarily feel unreal and theoretical, with the force – even violence – of another image: the real presence of these bodies. For the benefit of sensitive readers, it should be noted that Delphine has never been directly or indirectly

quand elle les récupère, les occasions ne manquent pas. Précisons aussi qu'à la différence de ce qui se fait habituellement lorsqu'on naturalise, ceux-là ne sont pas pourvus de billes de verre à la place des yeux. Nulle volonté de simulation. Ce sont bien des dépouilles de vivants. Ils sont là comme des revenants. Venus du plus lointain. Parvenus jusqu'à nous dans ces espaces d'abstraction par excellence que sont les espaces d'exposition, ils y font hiatus. Rappel à la vie. – Cachez ces animaux que je ne saurais voir ! – Quel sens, alors, à notre répulsion ?

Outre ces animaux naturalisés, Delphine Gigoux-Martin en dessine aussi. Et cette pratique a pris de l'importance, peu à peu, jusqu'à supplanter aujourd'hui la première.

Le trait, ici, ne cherche pas la « vérité ». Delphine Gigoux-Martin se méfie de tout réalisme. Il ne faut pas dessiner trop. Savoir arrêter, savoir esquisser. Les animaux sont en mouvement : ils en gardent un certain flouté. Toujours ce sont des instantanés. Paraissent-ils étranges ? Point de récit pourtant ; nulle *fabula* qui ramènerait trop à un point de vue humain. Delphine Gigoux-Martin se méfie de tout anthropomorphisme. Point de décor non plus. Les animaux sont isolés, ôtés de tout contexte.

Parfois, cela se passe sur le papier. Mais cela reste une exception. Delphine Gigoux-Martin aime à dessiner sur un support moins neutre, moins normé. Parfois des planches, parfois des murs. Le support, dans ses particularités, guide alors le trait. Comme dans les grottes préhistoriques, les dessins semblent sourdre de la matière.

Ce n'est pas un hasard si je me réfère ainsi aux dessins pariétaux : Delphine fait partie de ces artistes, rares, qui se nourrissent d'une connaissance, d'une enquête sur le passé. Sa préférence allant justement à la préhistoire et au Moyen Âge. Elle y inspire sa réflexion. Giorgio Agamben souligne, dans *Qu'est-ce que le contemporain ?*, que le contemporain n'est pas celui qui coïncide pleinement avec son temps, mais celui qui entretient avec son temps un rapport déphasé. Rapport qui lui permet de ne pas se laisser aveugler par ce que son temps montre, mais de voir aussi ce qu'il dissimule. Cela me parle bien de ce que fait Delphine.

Jeux de résonances. À la lueur des torches, les dessins des grottes préhistoriques, on le sait, devaient paraître animés. Et Delphine Gigoux-Martin réalise des dessins animés pour les projeter sur les murs. Les animaux apparaissent, évoluent et disparaissent. Dans une forme à la fois d'évidence et d'énigme.

Le sens en tout cela demeure opaque. À l'aune, sans doute, de ce que le dessin a pris en épaisseur, en profondeur. Les dessins de Delphine Gigoux-Martin sont, pour la plupart, des dessins installés : le rapport aux lieux, dans leur matérialité, dans leur spécificité se révèle ici décisif, constitutif. Quand Delphine Gigoux-Martin dessine, le trait prend corps. Loin des images plates et froides dont je parlais pour commencer, les images de Delphine Gigoux-Martin sont des images qui font corps. Et qui font corps pour le corps.

responsible for the death of any animals used to make her art. They are already dead when she collects them, and there is no shortage of opportunities to do so. It should also be pointed out that, unlike in the usual taxidermic process, these animals are not fitted with glass beads for eyes. Simulation is not the aim. These are the remains of the living. They are revenants, back from the beyond. They come to us in the exhibition space, the most abstract of spaces, where they open a rift. A reminder of life. "Get these animals out of my sight, I cannot bear to look at them!" What, then, is the meaning of our repulsion?

Taxidermy is not her only art form; Delphine Gigoux-Martin draws animals as well. And this art form has gradually gained in importance, to the point where it has now supplanted the former.

Here, the stroke of her pen does not seek "truth". Delphine Gigoux-Martin is wary of realism. You mustn't draw too many details. You must know when to stop and know when to sketch. The animals are rendered in motion, retaining a certain blurriness. They are always snapshots. Do they seem strange? There is no room for narrative or folklore, which would add too much of a human focus. Delphine Gigoux-Martin is wary of anthropomorphism. There is no scenery, either. The animals are isolated, decontextualised.

Occasionally the medium is paper. But that is rare. Delphine Gigoux-Martin likes to draw on a less neutral, less standard medium. Sometimes wooden planks, sometimes walls. The distinctive characteristics of the medium then guide the lines. Just like in prehistoric caves, the drawings seem to spring from the material.

My reference to cave paintings is no coincidence: Delphine is one of those rare artists whose work is informed by knowledge of and research into the past. Her favourite periods are prehistory and the Middle Ages, which provide inspiration for her work. In *What Is the Contemporary?*, Giorgio Agamben points out that contemporary artists do not fully coincide with their own time, but rather remain out of sync with their era. This relationship allows them not to be blinded by what their time period reveals, but rather to see what it conceals. To my mind, this is exactly what Delphine does.

Playing with echoes. In the flickering torchlight, the drawings on the prehistoric cave walls must have appeared animated. And Delphine Gigoux-Martin creates animated drawings to project onto the walls. The animals appear, change shape and disappear. In a form that is both obvious and enigmatic.

The meaning of all this remains opaque. Determined, undoubtedly, by the weight and depth of the design. Most of Delphine Gigoux-Martin's drawings are part of art installations: the relationship with the space, its material and unique characteristics, is definitive and essential. When Delphine Gigoux-Martin draws, the lines on the page become a physical presence. Far from the flat, cold images I mentioned in the beginning, Delphine Gigoux-Martin's images are embodied images. Embodied on behalf of bodies.

Si l'être humain est absent chez Delphine Gigoux-Martin, c'est qu'il est toujours convoqué, en creux, pour voir ou, mieux, pour ressentir les images. Non pas seulement en tant que sujet pensant, dans la distance, mais en tant que corps embarqué, corps immergé, vivant parmi le vivant. Loin de l'œil analysant, arraisonnant, scientifique et technique, il y a une érotique des images chez Delphine Gigoux-Martin qui saisit tout le corps, ou dont tout le corps se saisit, qui s'abandonne et s'ouvre à ce qui le dépasse.

Quand Delphine et moi discutons, de concert, revient souvent la référence à Giordano Bruno. D'abord parce que nous aimons, tous les deux, Marguerite Yourcenar, et que ce philosophe du xvi^e siècle fut le modèle du Zénon de *L'Œuvre au noir*. Mais aussi parce que quelque chose nous retient dans sa pensée, en apparence si éloignée de nous. Premier penseur de l'univers infini, Bruno, pour autant, n'est pas un scientifique au sens où nous le définissons aujourd'hui, comme le sera Descartes après lui ou Galilée. Giordano Bruno – comme le Zénon de Marguerite Yourcenar – est à la charnière de deux paradigmes, ni dans l'un ni dans l'autre. S'il prêche l'univers infini, s'il récuse l'ordre ancien, fermé, du *cosmos*, si chez lui tous les vieux repères sautent, il ne continue pas moins de supposer, comme nombreux le firent avant lui, que le monde a une âme. Qu'il est un grand vivant. D'une infinie richesse. D'une infinie complexité. Il y a peut-être quelque chose de cela dans l'apparition récente des plantes et des étoiles chez Delphine Gigoux-Martin : un phénomène d'expansion de la définition du vivant. La modernité a tant réduit celui-ci : il y a la tentation d'aller là-contre, la tentation d'aller à l'opposé.

Dans ses dernières pièces, qui appellent à l'observation des étoiles, du paysage, Delphine Gigoux-Martin introduit encore un élément. Elle ménage les conditions de l'expérience. Ce sont des belvédères, une hutte-lunette. Il faut offrir au corps un endroit, un écart pour ressentir. Dans le bruit des images séparées, aliénées, mortes, les images de Delphine Gigoux-Martin, ces images de vie, sensuelles, doivent se frayer un chemin. Car enfin ce corps-à-corps, ce rapport érotique du vivant au vivant, demande un peu de silence, un peu de délicatesse. C'est d'une grande simplicité et d'une grande difficulté.

If human beings are absent in Delphine Gigoux-Martin's work, it is because they are always called on, implicitly, to observe, or better yet, to experience the images. Not just as thinking beings, at a distance, but involved, immersed, alive among the living. Far from an analysing, surveying, scientific or technical point of view, there is a certain eroticism to Delphine Gigoux-Martin's images that captivates the body, or perhaps rather that is captivated by the body, which opens itself up to all that lies beyond it in total abandon.

When Delphine and I talk, Giordano Bruno's name always seems to come up. First, because we both love Marguerite Yourcenar, and this sixteenth-century philosopher was the model for Zeno in her novel *The Abyss*. But also, because we humans are drawn to his thoughts, though they seem so far removed from us. As the first philosopher to believe in the infinite universe, Bruno was not a scientist in the modern sense of the word, like Descartes or Galileo after him. Giordano Bruno, like Marguerite Yourcenar's Zeno, is at the crossroads of two paradigms, at home in neither. Although he advocated for an infinite universe, rejected the old, closed order of the *cosmos* and broke with outmoded assumptions, he nevertheless continued to believe that the world had a soul, as many did before him. That it was a living being. Infinitely rich. Infinitely complex. Something in this notion may have inspired Delphine Gigoux-Martin to begin featuring plants and stars in her work: an expansion of the definition of what it means to be alive. Modernity has so narrowed this definition that there is a temptation to push against it, a temptation to go in the other direction.

In her latest pieces, which invite viewers to observe the stars and the landscape, Delphine Gigoux-Martin introduces yet another element. She carefully manages the conditions for the experience. There are viewpoints, a spyglass. The body must have both space and distance to feel. Delphine Gigoux-Martin's sensuous images of life must find a way to cut through the noise of isolated, alienated, dead images. After all, this body-to-body contact, this erotic relationship between living beings calls for a little silence, a little delicacy. It is extraordinarily simple, yet immensely challenging.

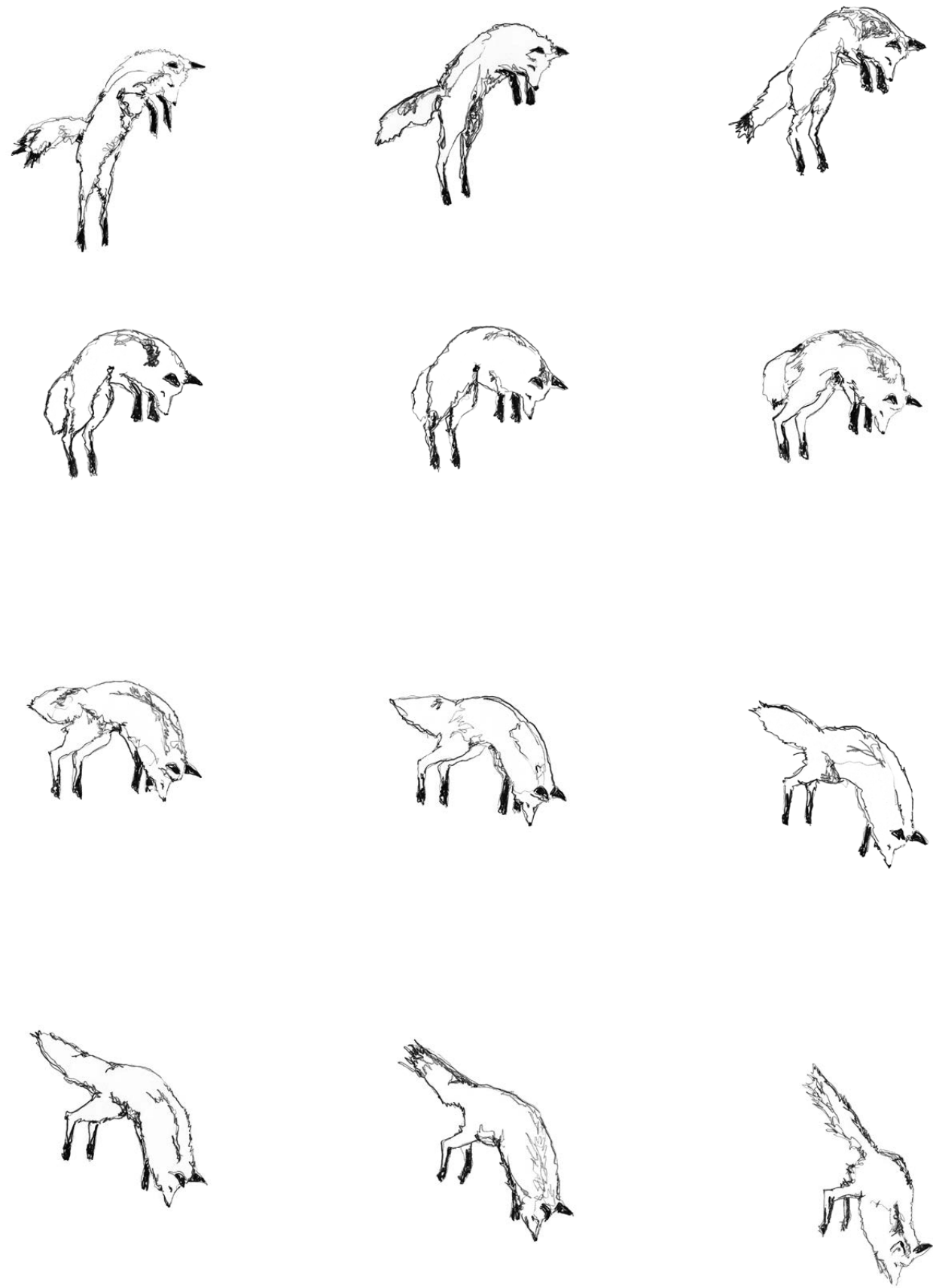


PAGES 83-85

L'Arrière-pays (Y. Bonnefoy), 2015-2017
Taxidermy of a fox, wood and plastic,
130 x 120 x 128 cm
Collection Frac-Artothèque Nouvelle-Aquitaine

Hinterland (Y. Bonnefoy), 2015-2017
Taxidermy fox, wood and plastic,
130 x 120 x 128 cm
FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine Collection





Extraits des dessins pour le dessin animé *Le Saut du renard*, 2009
Mine de plomb sur papier A4

Excerpted drawings for the animation *The Jumping Fox*, 2009
Graphite on A4 paper



Du danger d'avoir une âme (A. Bierce), 2017
Taxidermie d'un renard, verre, H. 200 cm
Auch, Centre d'art Memento

On the Danger of Having a Soul (A. Bierce), 2017
Taxidermy fox, glass, ht. 200 cm
Auch, Memento Art Centre





Vomir sa forêt, 2008
Taxidermy d'un chevreuil,
pâte de verre (langue et intestins),
arbres en plastique
Collection particulière
À l'arrière-plan :
La Lionne, 2012
Fusain et encre sur papier,
115 x 115 cm
Collection particulière

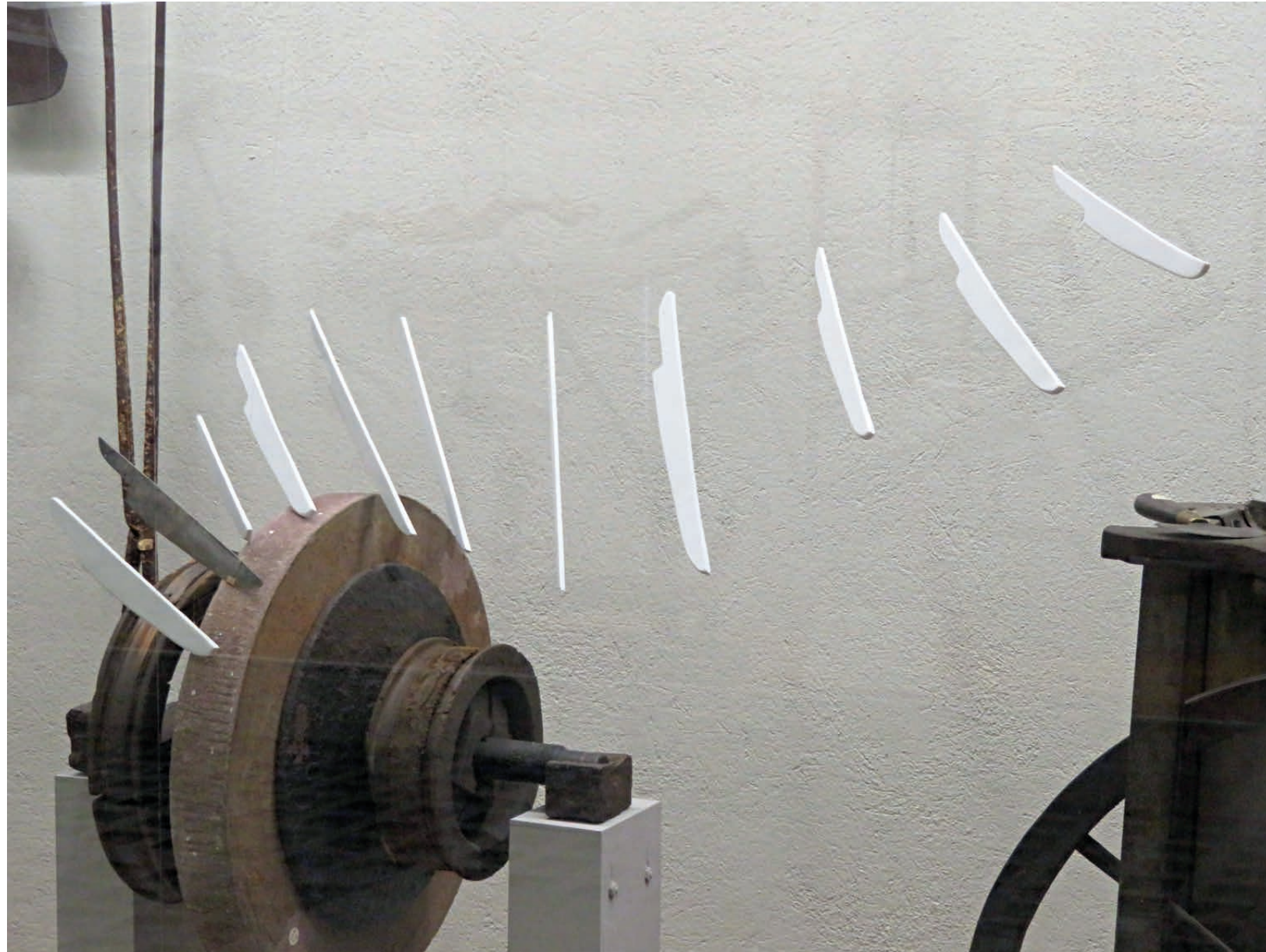
Vomiting the Forest, 2008
Taxidermy deer, glass paste
(tongue and intestines),
plastic trees
Private collection
In the background:
The Lioness, 2012
Charcoal and ink on paper,
115 x 115 cm
Private collection

Gétigné, Domaine départemental
de la Garenne Lemot, dans le cadre
de l'exposition « Par une nuit
d'hiver », commissariat
de Vanina Andréani pour le Frac
des Pays de la Loire, 2013

Gétigné, Garenne Lemot
Estate, as part of the exhibition
"On a Winter's Night",
curated by Vanina Andréani
for the FRAC des Pays
de la Loire, 2013







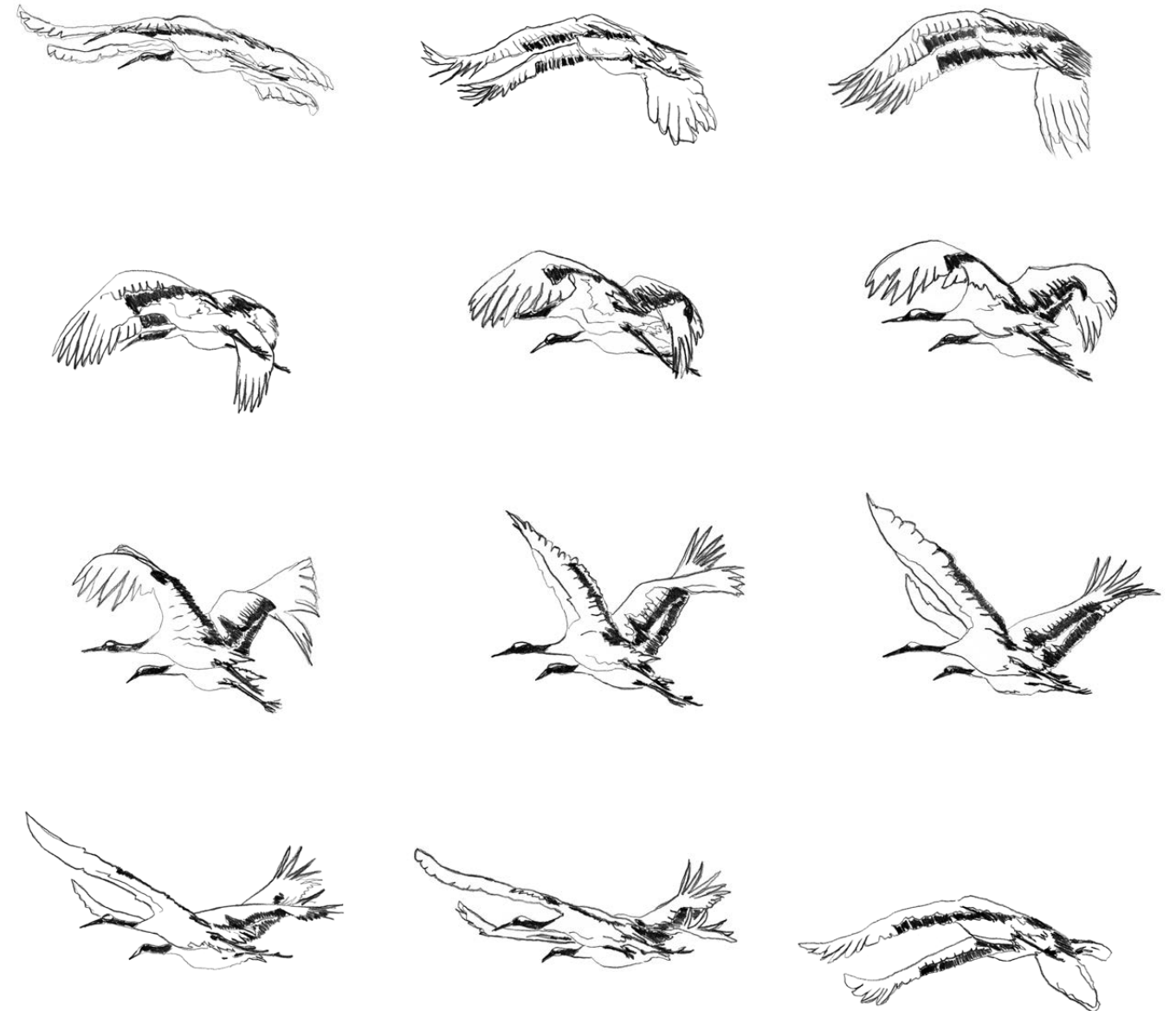
PAGES 92-93

La Vague de l'océan (A. Bierce), 2011
Fusain sur mur, taxidermie
de trois renards, 300 x 500 cm
Les Sables d'Olonne, Musée
de l'Abbaye Sainte-Croix

The Ocean Wave (A. Bierce), 2011
Charcoal on wall, three taxidermy
foxes, 300 x 500 cm
Les Sables d'Olonne, Museum
of the Sainte-Croix Abbey

À tire-d'aile, 2022
Installation : porcelaine, répliques
en porcelaine de la lame exposée
sur la meule de l'émouleur
Riom, Musée d'Auvergne

Swiftly, 2022
Installation: porcelain,
porcelain replicas of the blade
on the grinding wheel
Riom, Regional Museum of Auvergne



Extraits des dessins pour
le dessin animé *Le Vol des grues*, 2021
Mine de plomb sur papier A4

Excerpted drawings for the
animation *Flight of the Cranes*, 2021
Graphite on A4 paper



L'Archipel englouti : l'ours (d'après A. Silent), 2020
Fusain sur bois (trois panneaux), cales en bois,
éponges en porcelaine et dessin animé (méduse),
ensemble de 272 × 237 cm

*The Sunken Archipelago: The Bear (based on A.
Silent), 2020*
Charcoal on wood (three panels), wooden blocks,
porcelain sponges and animation (jellyfish),
combined 272 × 237 cm

PAGES 98-99

De la fin du vol, 2011-2022
Fusain sur bois (six panneaux), cales en bois,
pigeons en porcelaine et dessin animé (oies),
ensemble de 280 × 554 cm

The End of Flight, 2011-2022
Charcoal on wood (six panels), wooden wedges,
porcelain pigeons and animation (geese),
combined 280 × 554 cm





La Mégère apprivoisée (W. Shakespeare), 2011
Fusain sur mur, taxidermie d'une perruche, moteur électrique
Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix,
inv. 2012.7.1

The Taming of the Shrew (W. Shakespeare), 2011
Charcoal on wall, taxidermy parakeet, electric motor
Les Sables d'Olonne, Museum of the Sainte-Croix
Abbey Collection, inv. 2012.7.1



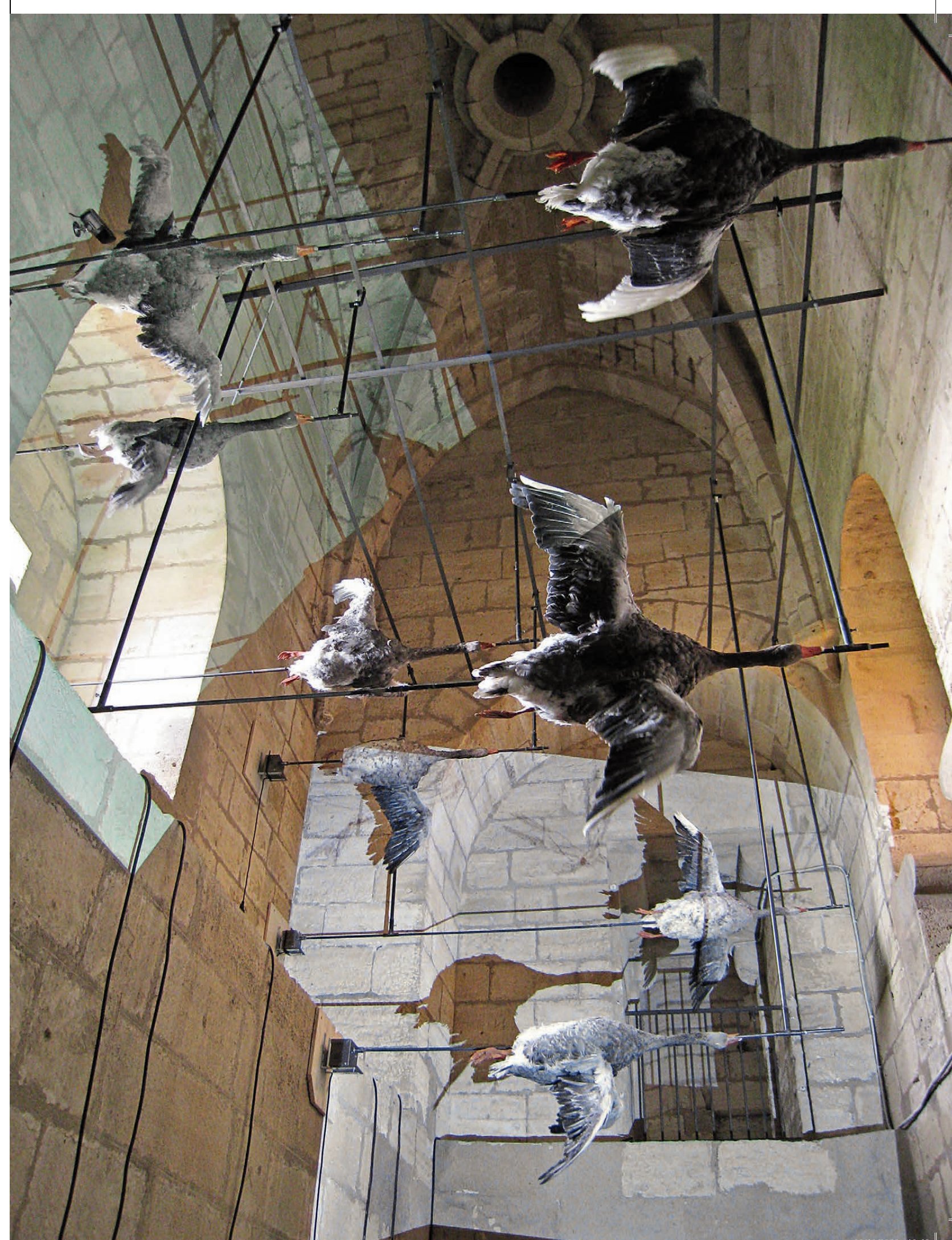
De la fin du vol (détail)
Pigeon en porcelaine
The End of Flight (detail)
Porcelain pigeon

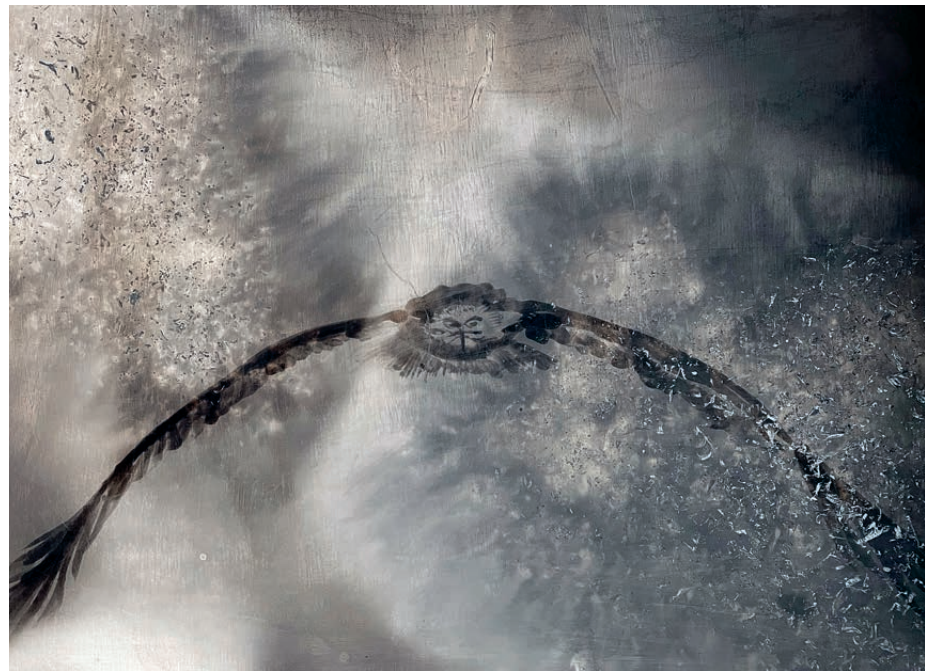
La Rôtisserie de la reine Pédauque (A. France), 2007

Taxidermies de 13 oies, structure métallique, moteurs, dessins animés (oies)
Centre des Monuments Nationaux, Les Remparts, Aigues-Mortes, commissariat
d'Emmanuel Latreille pour « la Déglée Rabelais », Frac Occitanie Montpellier, 2008

At the Sign of the Reine Pédauque (A. France), 2007

Thirteen taxidermy geese, metal structure, motors, animations (geese)
National Monuments Centre, Les Remparts, Aigues-Mortes, curated by Emmanuel Latreille
for "Rabelais's Thrashing", FRAC Occitanie Montpellier, 2008





Série « Les Oiseaux noirs », 2022
Plaques de porcelaine enfumée, 35 × 50,5 cm
(p. 104) et 35 × 26 cm (p. 105)

“Black Birds” series, 2022
Smoked porcelain slates, 35 × 50.5 cm
(p. 104) and 35 × 26 cm (p. 105)





Penjing, 2022,
série des « Petits bois »
Fusain sur bois, plaque
de porcelaine enfumée,
33 × 48 cm
Collection particulière

Penjing, 2022,
"Little Woods" series
Charcoal on wood,
smoked porcelain slate,
33 × 48 cm
Private collection

Une Montagne, 2022
Fusain sur bois
(deux panneaux), cales
en bois, pierre de lave
de Volvic, ensemble
de 140 × 240 cm

A Mountain, 2022
Charcoal on wood
(two panels),
wooden wedges, Volvic
lava stone, combined
140 × 240 cm







DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE /
PREVIOUS DOUBLE PAGE

Les Bois brûlés 2, 2020
Fusain, gomme et aspirateur sur bois
(trois panneaux), cales en bois,
ensemble de 125 × 245 cm
Collection Frac Auvergne

The Woods Aflame 2, 2020
Charcoal, resin on wood, air-blown
(three panels), wooden wedges,
combined 125 × 245 cm
FRAC Auvergne Collection

Les Bois brûlés 2
(détail)
The Woods Aflame 2
(detail)

*Forêt tropicale
du Costa Rica*,
photo de Delphine
Gigoux-Martin,
2012

*Costa Rican
Rainforest*,
photo by Delphine
Gigoux-Martin,
2012

111



DOUBLE PAGE SUIVANTE /
NEXT DOUBLE PAGE

Vue de l'exposition
« l'Arrière-pays »
à la galerie Claire Gastaud |
Clermont-Ferrand, 2022
Sans titre, 2022
Fusain sur bois, et pierre
de lave émaillée, cales en bois,
ensemble de 100 × 121 cm

View of the exhibition
“Hinterland”
at the Claire Gastaud Gallery |
Clermont-Ferrand, 2022
Untitled, 2022
Charcoal on wood and glazed
lava stone, wooden wedges,
combined 100 × 121 cm

Penjing, 2022, série
des « Petits bois »
Fusain sur bois, 47,5 × 28,5 cm
Collection particulière
Penjing, 2022, “Little Woods” series
Charcoal on wood,
47.5 × 28.5 cm
Private collection

L'Effroi du renard, 2021
Diptyque, fusain et encre
sur papier de Chine,
148 × 125 cm
The Fox Takes Fright, 2021
Diptych, charcoal and ink
on veined paper,
148 × 125 cm





Le saule qui pleure, 2022
Fusain sur bois, cales en bois
et plaque de lave émaillée,
ensemble de 205 × 170 cm

The Willow that Weeps, 2022
Charcoal on wood, wooden
wedges and glazed lava slab,
combined 205 × 170 cm



Petit et grand, 2020,
série « Les Oiseaux »
Encre sur papier, 20 × 42 cm
Collection particulière

Small and Large, 2020,
“Birds” series
Ink on paper, 20 × 42 cm
Private collection



DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE / PREVIOUS DOUBLE PAGE

Lorsque l'été lorsque la nuit (J. Tardieu), 2014

Installation vidéo : dessin au fusain sur les murs, taxidermies de trois renards, 3 dessins animés (animaux marins)
Digne Les Bains, Centre d'art le Cairn

In Summer, at Night (J. Tardieu), 2014

Video installation: charcoal drawings on walls, three taxidermy foxes, three animations (marine animals)
Digne-les-Bains, Le Cairn Art Centre

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 (A. Gide), 2006

Installation vidéo : arbres et branches, taxidermies de sangliers, dessins animés, odeurs artificielles
Centrès, Château de taurines, commissariat de Pascal Pique pour le musée les Abattoirs, Toulouse

I Was Accustomed to Biting Right into the Victuals, Bringing Them to My Mouth with My Fingers, and These Light Forks of Metal or Carved Bone, These Knives They Used to Chop Meat, Were Heavier for Me to Handle than the Weightiest Combat Weapons (A. Gide), 2006

Video installation: trees and branches, taxidermy wild boars, animations, artificial scents
Centrès, Taurines Castle, curated by Pascal Pique for Les Abattoirs Museum, Toulouse





Penjing, 2022,
série des « Petits bois »
Fusain sur bois,
40 × 33,5 cm

Penjing, 2022,
“Little Woods” series
Charcoal on wood,
40 × 33.5 cm

Les Bois noirs #1 (détail), 2018
Tapiserie 5 fils laine, édition
Néolice Felletin-Aubusson,
237 × 155 cm

Dark Woods #1 (detail), 2018
Wool tapestry (5 threads/cm),
Néolice Felletin-Aubusson
edition, 237 × 155 cm

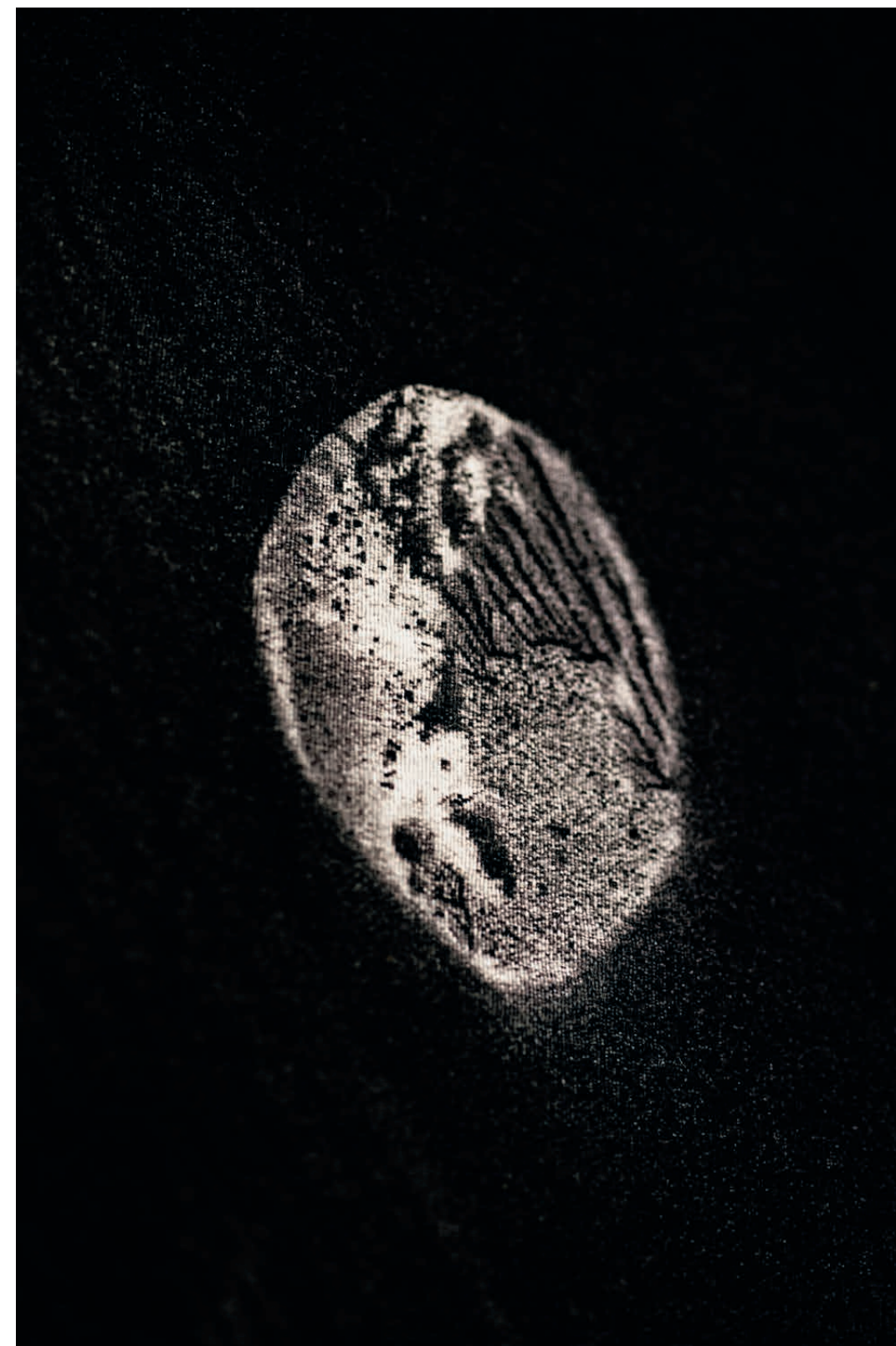




Les Coraux, série « Rêves d'encre »
(d'après José Corti), 2019-2022
Tapisserie 5 fils laine, édition Néolice Felletin-
Aubusson, panneaux de bois, cales en bois et sel,
ensemble de 350 × 300 cm

Corals, "Dreams of Ink" series
(based on José Corti), 2019-2022
Wool tapestry (5 threads/cm), Néolice Felletin-
Aubusson edition, wooden panels, wooden wedges
and salt, combined 350 × 300 cm

Les Coraux, détail de la tapisserie
Corals tapestry detail



DOUBLE PAGE SUIVANTE / NEXT DOUBLE PAGE
Les Ours, série « Rêves d'encre », 2018-2022
Encre sur calque et dessin à la pointe sèche, 42 × 29,7 cm
Cartons de la série de tapisseries « Rêves d'encre »
Collections particulières

Bears, "Dreams of Ink" series, 2019-2022
Ink on tracing paper and drypoint drawing, 42 × 29.7 cm
Template from the "Dreams of Ink" tapestry series
Private collection



L'Ours debout,
série « Rêves d'encre », 2019-2022
Tapisserie 5 fils laine et lurex,
édition Néolice Felletin-Aubusson,
170 × 110 cm
Collection particulière

The Standing Bear,
“Dreams of Ink” series, 2019–2022
Wool and lurex tapestry (5 threads/cm),
Néolice Felletin-Aubusson edition,
170 × 110 cm
Private collection

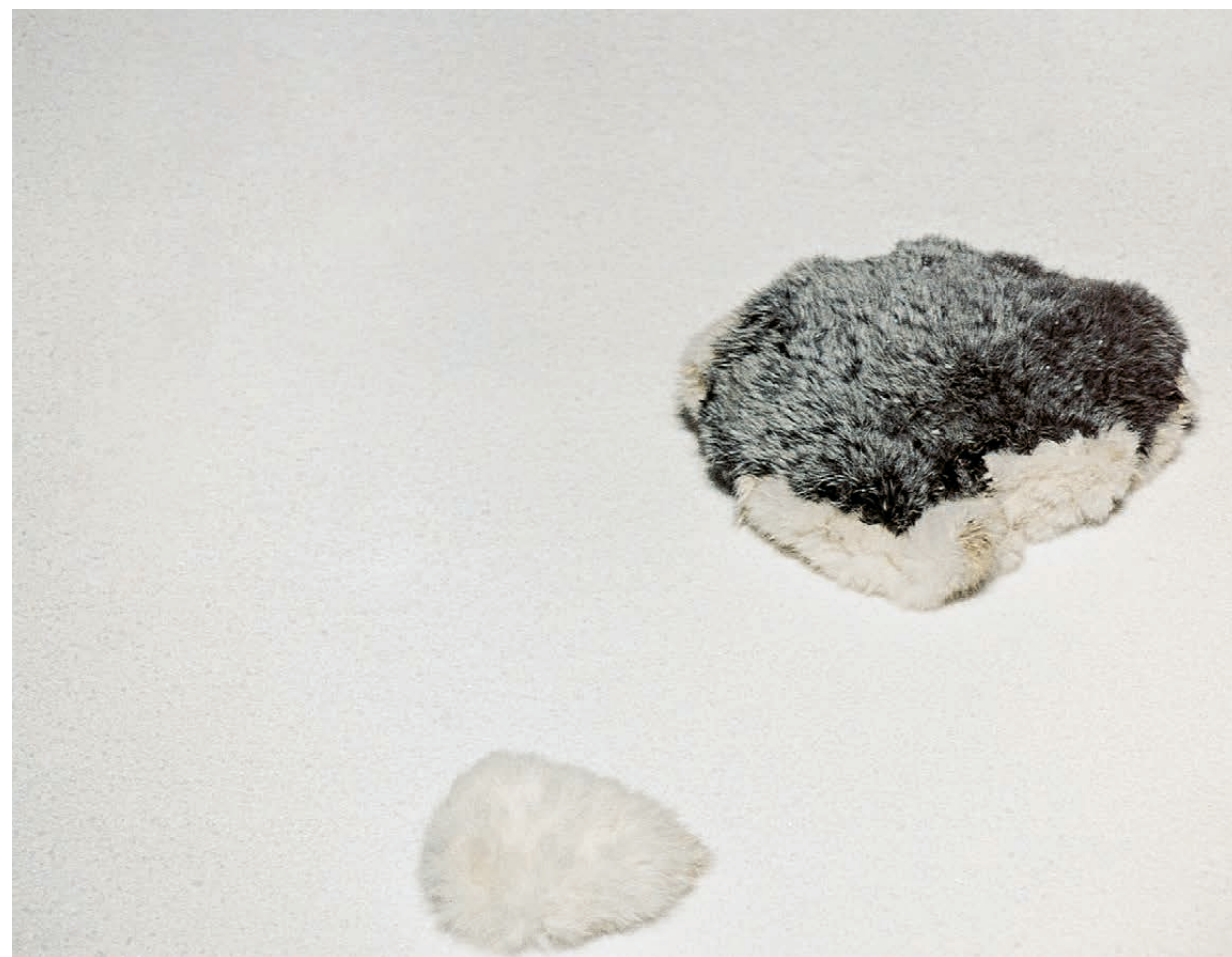




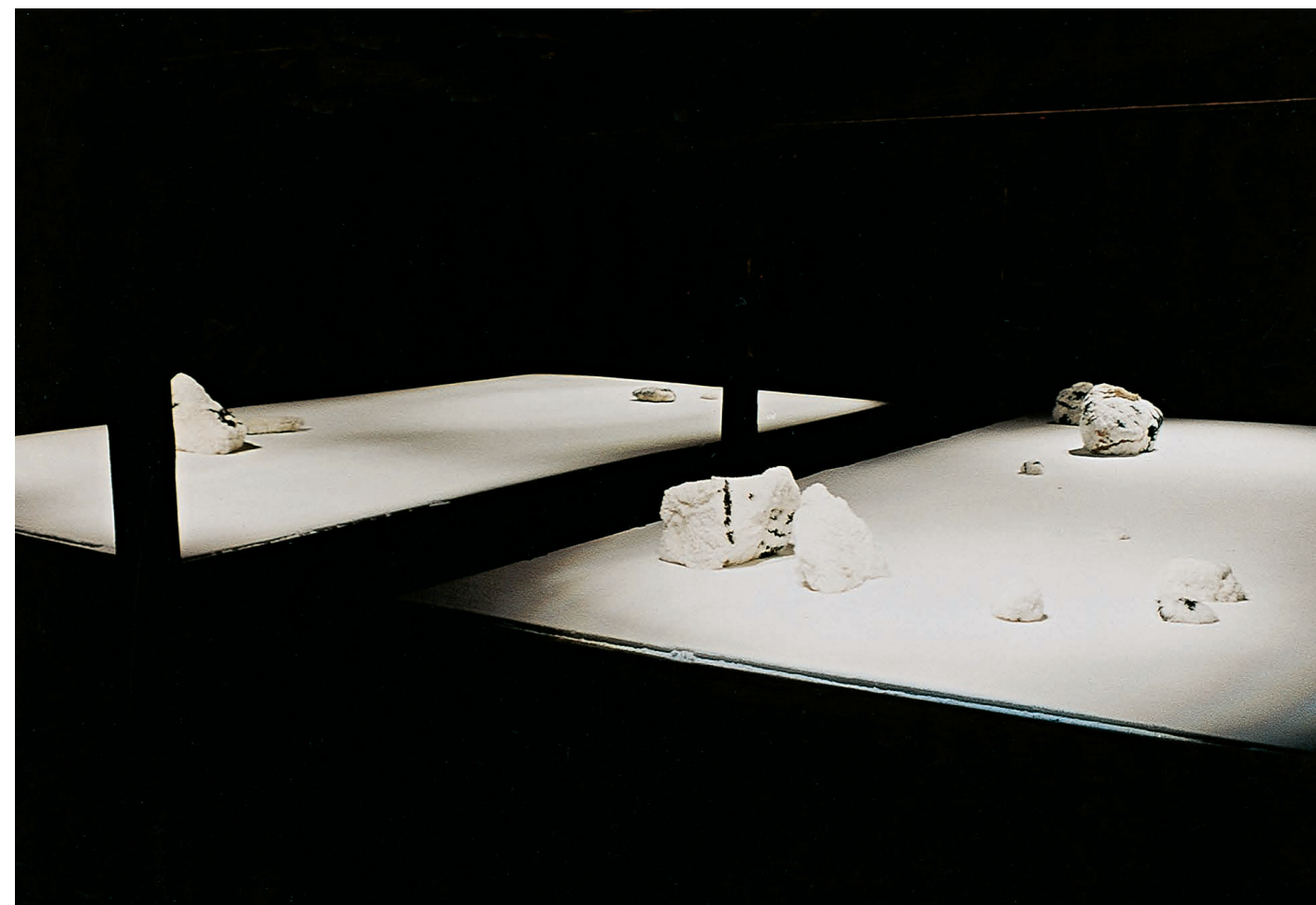
Série « Les Baleines », 2020
Fusain sur plaque de porcelaine
colorée, 38 × 51 cm chacune
Collections particulières

“Whales” series, 2020
Charcoal on coloured porcelain
slate, 38 × 51 cm each
Private collections





Vénus à la fourrure
 (L. von Sacher-Masoch), 2002
 Gros sel, rochers recouverts de peaux
 de lapin, deux projecteurs découpe,
 ensemble de 500 × 300 cm env.



Venus in Furs
 (L. von Sacher-Masoch), 2002
 Coarse salt, rocks covered with rabbit
 skins, two spotlights, combined
 approx. 500 × 300 cm



La Caverne et Enfants à la pieuvre,
série « Photo-Graphies », 2013-2019
Pointe sèche sur photographies anciennes,
8 × 5,5 cm et 8 × 8 cm
Collection de l'artiste et collection particulière

The Cavern and Children and Octopus,
"Photo-graffiti" series, 2013-2019
Drypoint on old photographs,
8 × 5.5 cm and 8 × 8 cm
Artist's collection and private collection

132



Des profondeurs, 2022
Installation vidéo : dessins animés projetés
sur paroi noire saupoudrée de mica
Toulouse, CIAM, La Fabrique & le Master
CARMA, Université Jean Jaurès

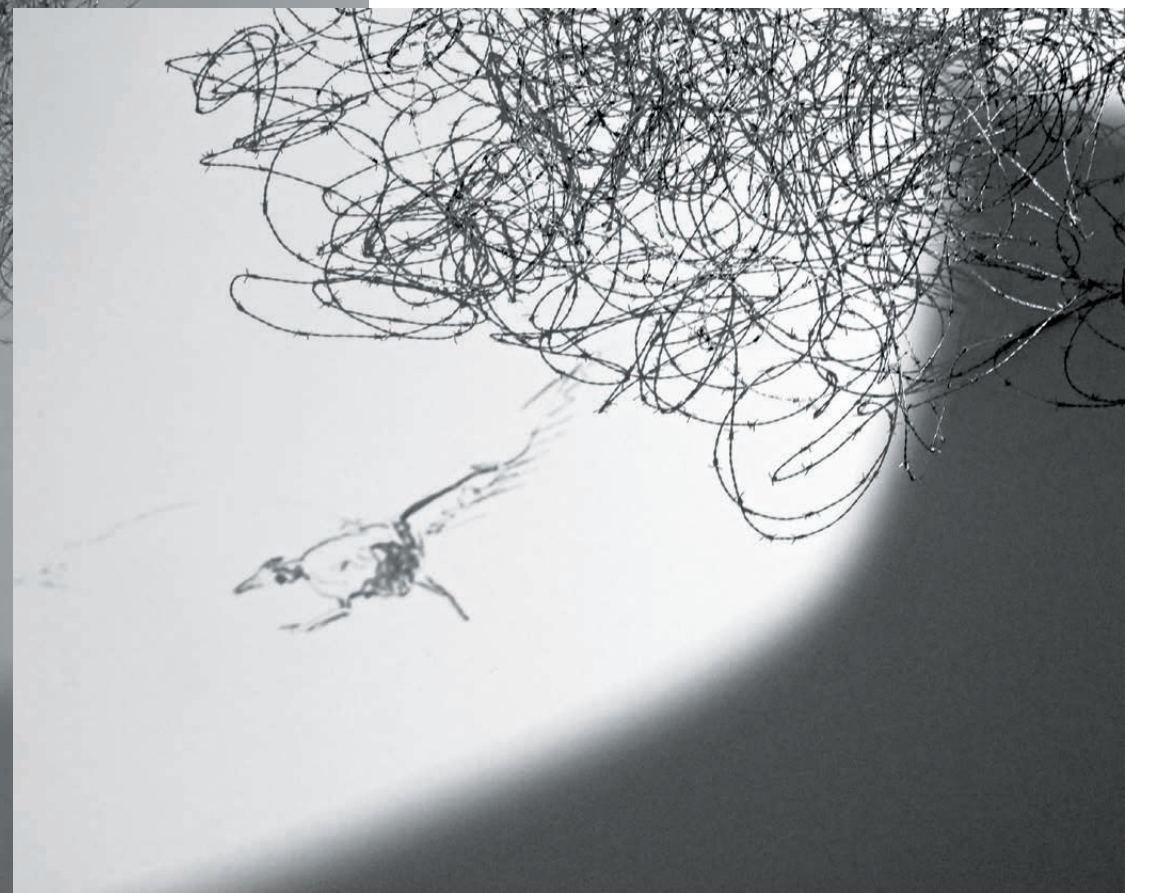
From the Depths, 2022
Video installation: animations projected
onto a black wall sprinkled with mica
Toulouse, CIAM, La Fabrique & Master
CARMA, Jean Jaurès University

133



*J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas...
les merveilleux nuages (C. Baudelaire), 2007*
Installation vidéo : 3 km de fil de fer barbelé
et 3 dessins animés (grèbes, mouette et canard)
Vevey (Suisse), Musée Jenisch Vevey, dans le cadre
de l'exposition « Art Cruel », 2022,
commissariat de Claire Stoullig.

*I Love the Clouds... the Passing Clouds... Up There...
the Wonderful Clouds (C. Baudelaire), 2007*
Video installation: 3 km of barbed wire
and three animations (grebes, seagull and duck)
Vevey (Switzerland), Jenisch Museum, as part
of the "Cruel Art" exhibition, curated
by Claire Stoullig, 2022





*Par la grande échappée du mur
(R. Char) (détail), 2021*

Installation vidéo :
5 dessins animés projetés
(baleines et oiseaux)
Changsha (Chine), musée
de la photographie Xie Zilong

*Through the Gap in the Wall
(R. Char) (detail), 2021*

Video installation: Five projected
animations (whales and birds)
Changsha (China), Xie Zilong
Photography Museum

TEMPS ET LIEUX DU DESSIN *DRAWING IN TIME AND SPACE*

Colette Garraud



L'Attaque de la montagne
(H. Michaux) (détail), 2022
Installation vidéo, Royat,
La chapelle des baigneurs

Attack of the Mountain
(H. Michaux) (detail), 2022
Video installation, Royat,
La chapelle des baigneurs

C'est un mardi de juillet, à neuf heures et demie du soir. Sur la gigantesque paroi concave, où brillaient jusque-là seulement les étoiles d'émail platine dans le jour, quelque chose d'à peine perceptible brusquement s'agite, une sorte d'effleurement lumineux, de légers gribouillages surgissant de part et d'autre du double toboggan central pour s'évanouir aussitôt. Au fur et à mesure que la nuit s'épaissit et que les tracés se précisent, émergent des silhouettes animales, brièvement offertes au regard. Certaines demandent plusieurs passages pour être identifiables (la durée des films projetés en boucle étant de six minutes). On dirait que le dessin hérite de ses modèles eux-mêmes le caractère furtif de toute vie sauvage. En fonction du programme du jour, dédié à Mars, quatre chevaux galopent de concert, un taureau blessé tourne furieusement sur lui-même avant de s'effondrer, des grèbes en parade rivalisent drôlement, toute sorte d'oiseaux traversent le champ obscur, des saumons se laissent choir dans les profondeurs ou soudainement s'effacent, et dans une unique scène plus narrative, un ours penché sur l'eau tente vainement de saisir l'un d'eux. Chacune de ces séquences est indépendante, mais toutes ont en commun un rythme soutenu. Rapides, tôt disparues, elles se répètent dans un mouvement sans fin. Le fourmillement inépuisable de la vie animale s'inscrit dans l'immensité du site nocturne par le seul truchement du dessin.

« Père », selon Vasari, de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, perçu comme surgissant au plus près de la pensée, préliminaire à toute création, le dessin a longtemps payé la reconnaissance de son rôle originel d'une relative invisibilité. Relégué sur des feuilles d'études, il est vrai assez vite recherché par les artistes soucieux d'y saisir le secret des maîtres, puis par les collectionneurs éclairés, il n'en est pas moins demeuré longtemps absent de l'œuvre aboutie dont il était la source, avant de conquérir une autonomie dont il semble que l'histoire reste à faire. Dans l'art de Delphine Gigoux-Martin, à l'inverse d'un schéma convenu, le dessin ne fut pas premier, mais advint après une assez longue pratique de l'installation et de l'environnement. Formée à la danse, l'artiste devait d'abord passer par une maîtrise de l'espace et par l'expérience physique des lieux à investir. La prééminence du rythme et du mouvement eut également pour effet de l'amener à privilégier d'abord l'image animée, avant même « d'oser », selon ses propres termes, exposer ses dessins sur papier ou sur bois.

It's half past nine in the evening on a Tuesday in July. On the massive concave wall of the dam, where only the glazed platinum stars could be seen during the day, something just barely perceptible begins to stir, like a brush of light, thin scribbles appearing on either side of the double spillway only to disappear just as abruptly. As darkness falls and the images become clearer, the silhouettes of animals can be glimpsed. Some have to be seen multiple times in order to be identified (the films are projected in a loop that lasts six minutes). It is almost as if the drawings themselves have inherited the furtive nature of the wild animals they depict. For today's programme, dedicated to Mars, four horses gallop in tandem, a wounded bull spins in a furious circle before succumbing, grebes on parade playfully compete, all manner of birds cross the dark backdrop, salmon sink into the depths or disappear suddenly and, in the only scene with a narrative, a bear leans over the water and tries in vain to grab one of the fish. Each of these sequences stands on its own, but they all share the same frenetic pace. Moving quickly, soon out of sight, they repeat in an endless cycle. The inexhaustible swarm of animal life is situated in the immensity of the site at night, brought to life only through the medium of drawing.

The painter Vasari considered drawing to be the "father" of painting, sculpture and architecture because it is born directly out of thought, the precursor to all creative endeavours. Yet, its foundational role is paradoxically responsible for the medium's relative invisibility. Relegated to studies for future works, drawings may be sought out by artists hoping to glean the secrets of the masters or by well-informed collectors, but they have nonetheless long been excluded from the finished pieces for which they were the source, ultimately gaining a sort of independence whose story has yet to be told. When it comes to Delphine Gigoux-Martin, however, she turns the conventional process on its head. Rather than starting with drawing, she comes to it only after a fairly long process involving installation and environmental work. Initially trained as a dancer, the artist must first come to understand the space and physically experience the site of the installation. Rhythm and movement dominate her work, which have led her to prefer working with moving images before "daring" (in her words) to display her drawings on paper or wood.

Entre les thèmes animaliers et la pratique du dessin animé se tisse une sorte de lien d'évidence. La prédation et la nécessité de lui échapper caractérisent pour l'essentiel le monde des bêtes. Il s'ensuit que la qualité de leur représentation fut le plus souvent associée à la suggestion du déplacement, de l'élan, de la course, de la promptitude de l'attaque ou de la fuite, au sein même de l'image fixe. Et lorsque celle-ci à son tour s'engage dans la conquête du mouvement, il semble que par une sorte de retournement, la référence à l'animal joue encore un rôle déterminant. « L'un des ancêtres du cinématographe s'appelait le zootrope, comme si le mouvement que l'on cherchait à capturer, à reproduire, le mouvement qui a été pendant si longtemps le Graal de la représentation, s'était confondu avec la vie animale¹ », écrit Maël Renouard. « Quand on étudie le grec ancien, ajoute-t-il, on apprend très vite un exemple de grammaire : *ta zoa trekei*, "les animaux courent", petite phrase dont la simplicité absolue indique l'évidence de cette identité du mouvement et de l'animalité dans la perception originaire. »

Grande collectionneuse de documentaires animaliers, Delphine Gigoux-Martin choisit pour ses séquences animées situations et postures en fonction de leur intensité expressive ou de leur rareté, puis par une succession d'arrêts sur image, note sur le papier posé sur l'écran de l'ordinateur quelques points de repère à partir desquels elle construit au crayon gras le nombre de dessins, ensuite scannés, nécessaire à la compréhension du mouvement – jusqu'à six cents pour une scène complexe. Elle n'utilise pas de logiciel d'animation qui privilégierait le réalisme du mouvement aux dépens de la présence du trait. Les hésitations, les sursauts, les écarts, les hachures qui s'égaillent et débordent les formes, sont encore soulignés lors du montage par le nombre restreint de treize à vingt images par seconde, conférant au dessin une vie propre, indépendamment de celle du motif.

Dans la plus grande partie de son histoire, le dessin aura impliqué un support plan et neutre, auquel fait aujourd'hui écho la planéité des écrans de projection. Dans l'œuvre de Delphine Gigoux-Martin au contraire, les jeux sur le support sont constants, et perturbent d'abord la notion même de tableau, si du moins on peut encore appeler ainsi une œuvre à la fois verticale et destinée au mur. Avec *L'Archipel englouti : l'ours*, trois minces panneaux de contreplaqué de taille inégale sont dressés, se chevauchant plus ou moins et délimitant un cadre accidenté. Le plus grand, qui ploie légèrement, s'appuie sur des cales, agencement qui suggère d'emblée la mobilité, sinon la précarité. Dessiné à mi-corps, un ours plonge obliquement à travers les orbes naturels du bois suggérant les profondeurs de l'eau. Au sol, sont posés trois coraux-éponges en porcelaine. Selon une technique ancienne utilisée pour l'inclusion des grains de riz, enveloppés de pâte, ils ont été réduits par la cuisson à l'état de fragiles sarcophages immaculés. Le dessin animé est réservé à l'image

There is an obvious throughline connecting the animalistic themes and the animation process. Predation and the need to escape it are the defining characteristics of the animal world. It naturally follows that representations of animals are most often associated with the suggestion of movement, of flight, of the chase, of the sudden attack or escape, even in static images. And when the artist aims to capture movement, there seems to be a sort of reversal in which the reference to the animal plays yet another decisive role. "One of the precursors to the cinematograph was called the zoetrope, as if the movement that they were seeking to capture and reproduce – movement having been for so long the Holy Grail of representative art – was indistinguishable from animals themselves,"¹ writes Maël Renouard. "When we study Ancient Greek," he adds, "one of the first things we learn is a grammar exercise: *ta zoa trekei*, 'the animals run', a short phrase whose absolute simplicity is proof that movement and animals have been inextricably linked in the human psyche since the beginning."

An avid collector of animal documentaries, Delphine Gigoux-Martin chooses the situations and positions of the animals in her animated sequences based on their expressive intensity or their rarity. Then, pausing on certain images, she sketches the broad strokes on a piece of paper placed on the computer screen. She then uses a grease pencil to create the number of drawings needed to give a sense of movement – up to six hundred for a complex scene – and scans them into the computer. She eschews animation software, which prioritises realistic movement at the expense of the strokes themselves. Those hesitations, scribbles, breaks in the line and hatch marks that bring a sense of gaiety and abundance to the shapes feature prominently in the sequences owing to a frame rate of only thirteen to twenty images per second, which gives the drawings a life of their own, independent of the motif.

For most of their history, drawings were associated with smooth, neutral surfaces, echoed today by flat projection screens. By contrast, Delphine Gigoux-Martin is constantly playing with the surfaces on which she draws, upending the very notion of a tableau, if that word can still be used to describe a piece that is both vertical and intended for a wall. In *The Sunken Archipelago: The Bear*, three thin plywood panels of unequal size are set up with overlapping edges to form a haphazard frame. The largest of these, ever so slightly bowed, is leaning on blocks, an arrangement that suggests mobility straightaway, or even a certain precariousness. With only half of its body visible, the bear dives at an angle through the naturally occurring circles in the wood grain, suggestive of deep waters. Three porcelain coral sponges are displayed on the floor. Using an ancient technique that incorporates grains of rice into the porcelain, the sponges are then kiln-dried until they become immaculately fragile

d'une méduse de petite taille, qui glisse prudemment à la base du tableau-relief, sortant et rentrant de l'interstice entre deux planches comme d'une fissure dans un rocher sous-marin, parfaite image de ce « libre passage de la visibilité à l'invisibilité qui est, dit Jean-Christophe Bailly, comme la respiration même du vivant² ».

Il arrive aussi que les panneaux d'okoumé sans apprêt, sur les veines desquels vient mourir ou s'appuyer le trait de fusain, s'accompagnent de dalles rocheuses, ou de plaques de porcelaine enfumée dans les petits tableaux. Ces derniers, que caractérisent l'équilibre délicat d'une structure en damier et les subtils reliefs dus à la discontinuité des surfaces, ne comprennent parfois qu'un motif végétal archétypal. Il arrive encore que le luxe combinatoire associant le support de bois, la sculpture de porcelaine, le dessin au fusain et le dessin animé, l'un noir et l'autre blanc, exploite en outre les caractéristiques du lieu de monstration que l'artiste s'approprie, lorsque, selon ses termes, elle « délimite en priorité son territoire ». Récemment, à Chamarrande, les six panneaux de bois qui composent *De la fin du vol* – l'une des œuvres, assez fréquentes, où le sens de l'absurde s'accompagne d'une certaine cruauté, et dont le titre est emprunté aux carnets de Léonard de Vinci – s'appuyaient, avec ou sans cales, contre une cloison ornée de moulures et de dorures qui conférerait à l'œuvre une préciosité inattendue. Tandis que l'image de la forêt se transformait en obstacle mortel pour le suicide collectif de pigeons de porcelaine qui venaient s'y écraser, de grands oiseaux blancs survolaient la scène, leurs ailes déployées s'étirant étrangement sur une avancée du mur au-dessus de la corniche. Ces déformations de l'image projetée par les caprices du support sont très souvent exploitées lors d'installations *in situ*, dans lesquelles la complexité et parfois la charge mémorielle des sites proposés à l'artiste par ceux qui connaissent bien son goût pour ces sortes de défi, pourraient paraître écrasantes. Ainsi, lors de L'Été photographique de Lectoure, en 2017, dans un invraisemblable couloir décrépiti à l'arrière de l'ancien tribunal, avec ses escaliers, ses portes et ses redans, se promenait l'image d'une girafe changeant constamment d'échelle d'un pan de mur à l'autre.

Dans tous les cas, seule la teinte discrète ou fatiguée des supports introduit quelque couleur dans une œuvre qui semble vouée au noir et blanc, mis à part de rares et violents éclats de rouge. La paroi du barrage, que l'artiste n'a pas souhaité faire nettoyer, est d'un gris sombre provoqué par une moisissure, sauf dans une large bande à son sommet, protégée des intempéries par un parapet. C'est un négatif du dessin qui est utilisé : l'inversion des valeurs a pour effet d'effacer le cadre de la projection dont le fond noir redouble l'obscurité de la paroi, sauf en de brefs instants où une aile lumineuse vient se déployer dans les hauteurs sur le béton blanc. Au passage, on notera que le choix du procédé, en raison de son immatérialité, permet de contourner l'une des nombreuses difficultés que

sarcophagi. The only animated element is an image of a small jellyfish that slips cautiously around the base of the artwork, emerging and disappearing from the gap between two panels as if from a fissure in an underwater rock formation, the perfect image of the "free passage from visibility to invisibility that is like the breathing of life itself",² according to Jean-Christophe Bailly.

Sometimes unprimed okoume panels, where the charcoal marks are subsumed or enhanced by the wood's veins, are accompanied by stone slabs or smoked porcelain slates in the small tableaux. The latter, depicting the delicate equilibrium of a checkered structure and the subtle relief created by the discontinuous surfaces, sometimes feature only an archetypal plant motif. In other cases, the heady combination of the wooden surface, porcelain sculpture, charcoal drawings and animations, one black and one white, all come together to enhance the characteristics of the installation space itself, appropriated by the artist when she "first delineates her territory", as she puts it. Recently in Chamarrande, the six wood panels that make up *The End of Flight* – one of the many works in which a sense of absurdity mixes with a certain cruelty and whose title is borrowed from Leonardo da Vinci's notebooks – are leaned, some with blocks and some without, against a wall decorated with mouldings and gilding, lending the work an unexpected grandeur. While the image of a forest is transformed into a deadly obstacle for the collective suicide of the porcelain pigeons crashing into it, large white birds circle over the scene, their outspread wings bizarrely stretched across a portion of the wall protruding above the ledge. The deformation of the images caused by the surface onto which they are projected is often exploited for *in situ* installations, where the complexity and even the past history of the sites proposed to the artist, whose interest in these types of challenges is well known, could seem too insurmountable. For instance, during the Summer Photography Festival in Lectoure in 2017, in an incredibly decrepit hallway at the back of the old courthouse full of staircases, doors and recesses, she created an image of a giraffe that constantly changed size from one end of the wall to the next.

In all cases, only the faint, faded shades of the surfaces themselves introduce any colour into her body of work, which seems to exist exclusively in black and white, apart from a few rare and violent bursts of red. The artist did not want the dam cleaned, choosing instead to preserve the dark grey of the wall caused by a form of mould that covers all but a strip at the top that is protected from the elements by an overhang. The artist uses negatives of her drawings, inverting the colours to erase the frame of the projection, with a black background that further enhances the darkness of the wall, except in the brief moments when a shining wing unfurls high above the white concrete. We should note that the ephemeral nature of the process was deliberate, chosen

¹ Maël Renouard, *Notes sur Lascaux*, Paris, Éditions du Sandre, 2018, p. 20.

¹ Maël Renouard, *Notes sur Lascaux*, (Paris: Sandre, 2018), 20 [our translation].

² Jean-Christophe Bailly, *Le Parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2013, p. 27.

² Jean-Christophe Bailly, *Le Parti pris des animaux* (Paris: Christian Bourgois éditeur, 2013), 27 [our translation].

présente le travail sur un barrage, objet sensible s'il en est. Il est en effet interdit d'agir directement sur l'appareillage par un recouvrement – sauf très ponctuel, comme c'est le cas des étoiles –, en particulier de le peindre, car à tout moment l'état du béton doit demeurer observable.

Un dessin, en grande partie aléatoire, peut venir infuser le support lui-même comme dans ces plaques de porcelaine à la pâte mêlée d'encre, où de grandes vagues figées déferlent dans la masse laiteuse qui n'est pas sans rappeler certaines « pierres de rêve » chinoises, et que l'artiste complète par l'esquisse d'un cétaqué. Ailleurs, c'est le dessin lui-même qui s'empare de la matière : on connaît l'usage du fil de fer avec les figurines de Calder, et les crucifiés en fil de fer barbelé d'Adel Abdessemed, mais dans ce dernier cas, l'extrême agressivité du matériau surligne la thématique, alors que Delphine Gigoux-Martin cultive au contraire un surprenant oxymore visuel avec des nuages de barbelés que redouble leur ombre (*J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages*).

La quête d'un geste rapide et sûr, en l'absence de repentir, a parfois – rarement – conduit l'artiste à travailler en public, à l'occasion d'une performance dans le cadre de l'exposition « Drawing Now » par exemple, ou en accompagnement d'une lecture de l'écrivain Robert Alexis, la durée du dessin étant alors déterminée par une autre temporalité, celle du texte, qui répondait abruptement à la question toujours posée de l'achèvement.

Il n'est pas rare que le dessin, dans lequel la précision du détail s'accompagne d'un art consommé de la réserve, comme le film d'animation, tout de transparence et légèreté et surtout vivant, s'associe, avec la taxidermie, à leur absolu contraire. Massifs, lourds et inquiétants, les animaux naturalisés, dans l'immobilité de la mort, jouent le rôle intrusif d'un réel pétrifié. Les frémissements du dessin et la rigidité de ces sentinelles figées sont les deux faces de la tentative ontologique, qui sous-tend tout le travail de l'artiste, d'arracher quelque secret à l'inconnu qu'est pour nous toute bête, à « l'énigmatique présence de ces autres que nous³ », pour citer encore Jean-Christophe Bailly.

La Vague de l'océan est une installation qui nécessite un espace scénique peu profond délimité par trois murs. Elle associe différents aspects récurrents de la démarche de Delphine Gigoux-Martin. Le titre, comme c'est très souvent le cas chez l'artiste, férue de littérature, est celui d'un recueil de l'Américain Ambrose Bierce, dont l'humour sombre contamine assez manifestement l'œuvre, tandis que le fusain à même le mur renvoie à la *Grande vague de Kanagawa* d'Hokusai. Il est assez paradoxal de voir comment l'usage de l'animal naturalisé, dont on opposait plus haut la fixité au dessin animé, vient ici servir une décomposition du mouvement de caractère narratif. C'est à nos yeux le même renard qui, surgi d'un mur pour s'élancer au-dessus de la vague, vient sottement s'écraser sur le mur opposé. Métaphore de nos plus illusions envolées, si l'on se souvient que cet animal est un protagoniste familier de la fable.

³ *Ibid.*, p. 32.

to circumvent one of the many challenges of working on a dam, it being a critical piece of infrastructure. For instance, no covering may be applied to its surface – the scattering of stars was an exception, since they cover such a small surface – especially paint, as the condition of the concrete must always be observable.

A drawing, much of it random, is able to settle into the surface itself, as is the case with the slates made of porcelain mixed with ink, where the large waves are frozen in time as they unleash the milky foam, an image reminiscent of certain Chinese “dream stone” paintings, finished here by the artist with a sketch of a whale. Elsewhere, the drawing itself takes hold of the material. Unlike Calder's famed use of iron wire to make his figurines or Adel Abdessemed's crucified Jesus sculptures made of barbed wire, for which the extremely aggressive material underlined the theme of the work, Delphine Gigoux-Martin cultivates a surprising visual oxymoron through clouds of barbed wire that cast double shadows (*I Love the Clouds... the Passing Clouds... Up There... the Wonderful Clouds*).

In seeking a fast and confident stroke, leaving no room for regret, the artist has sometimes – rarely – chosen to work in public, once as part of the “Drawing Now” exhibition, for instance, or as part of a reading given by the writer Robert Alexis, during which the time allotted to complete the drawing was determined by an external temporality, that of the text, serving as an abrupt response to the ever-present question of how to know when a work is finished.

The artist often juxtaposes her drawings – in which attention to detail is complemented by the art of what is not shown, much like animated films, all transparency and lightness and full of life – with taxidermy, in many ways their polar opposite. Large, heavy and unsettling, taxidermied animals are frozen in death, playing the intrusive role of a petrified reality. The quivering drawings and the rigidity of these frozen sentinels represent the two sides of the ontological project underlying any artist's work: to unearth a secret from the unknown that appears entirely simple to us, from “the enigmatic presence of that which is other”,³ to quote Jean-Christophe Bailly again.

The Ocean Wave installation requires a display area that is not very deep and is bounded by three walls. This piece combines several recurring aspects of Delphine Gigoux-Martin's work. The title, as is often the case with this literature-loving artist, comes from a collection of short stories written by the American author Ambrose Bierce, whose dark humour is palpable in Gigoux-Martin's piece, while the charcoal on the wall itself pays homage to Hokusai's *Under the Wave off Kanagawa*. It is somewhat paradoxical to see how the use of taxidermied animals, whose static nature exists in stark contrast to the animated images, here serves as a narrative decomposition of movement. To the viewer, it is the same fox who leaps from one wall to soar above the wave only to crash into the wall on the other side. A metaphor for our most

³ *Ibid.*, 32.

Dans l'environnement réalisé pour le Cairn à Digneles-Bains, *Lorsque l'été, lorsque la nuit* (titre inspiré par Jean Tardieu), on retrouve les renards naturalisés. Dans des postures de guet ou d'attente, mais comme toujours dans l'œuvre de Delphine Gigoux-Martin, les yeux clos – leur fermer les yeux est pour l'artiste le dernier geste des vivants à l'attention des morts –, les animaux apparaissent cernés, comme le spectateur, par une forêt de résineux dessinée au fusain à même les murs, sur laquelle se projettent en mouvement les habitants d'un fond marin. Une telle superposition imaginaire de deux univers naturels se retrouve parfois dans l'art contemporain, lorsque Claudio Parmiggiani installe un phare en Islande au beau milieu d'un paysage de neige dont les ondulations lui suggèrent une houle, que Dominique Bailly installe les *bricoli* de la lagune vénitienne sur un minuscule lac à Enghien-les-Bains, ou que Nancy Holt perce la paroi sombre des gigantesques buses des *Sun Tunnels*, pour y inscrire de jour l'image de constellations. Cette dernière œuvre est volontiers citée par Delphine Gigoux-Martin qui elle-même, dans la forêt des Landes, a perforé un abri en forme de fissurelle – une proche cousine de la patelle – pour y inscrire la constellation de la grue (*La Constellation Cazalis*). Mais c'est encore à un principe voisin que répond la conception d'*Aster*, où l'image d'un ciel étoilé se projette sur la paroi du barrage, tel un miroir temporellement décalé du ciel véritable.

Dernier avatar du dessin, on citera encore les graffitis jetés sur d'anciennes photographies en noir et blanc, archives familiales à la banalité touchante ou modestes paysages, dans lesquelles un étrange bestiaire disproportionné et plutôt dévergondé vient parasiter l'image, se perchait parfois sur la tête des personnages.

Quelques-unes de ces « photo-graphies » évoquent la préhistoire. Ainsi, la vue d'une route qui serpente dans un défilé montagneux s'orne, sur une paroi en contre-jour occupant la moitié de l'image, d'une citation assez libre du célèbre sorcier de la grotte dite des Trois-Frères. L'artiste, par ailleurs, a pu, à l'occasion de l'exposition « DreamTime », filmer une projection de son propre dessin par-dessus ceux de la grotte magdalénienne du Mas-d'Azil. On relève ainsi, et cela sans même qu'une allusion directe y incite, un certain compagnonnage entre deux mondes, pareillement hantés par la vie animale, que séparent des millénaires. Même si c'est par l'usage moderne du documentaire que Delphine Gigoux-Martin l'a acquise, on pourra comparer son acuité dans la perception des formes et postures animales à celle des paléolithiques, que tous les préhistoriens relèvent au point de recourir à l'éthologie pour appuyer leurs interprétations de certains tracés pariétaux⁴. Et, si l'on a pu noter que les premiers relevés

⁴ Marc Azéma, « La représentation du mouvement au Paléolithique supérieur. Apport du comparatif éthographique à l'interprétation de l'art pariétal », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 2006, p. 479-505 (accessible en ligne), et l'exposition *Préhistoire de la bande dessinée et du dessin animé*, Tarascon-sur-Ariège (2011).

high-flown illusions, when we remember that the fox is a common protagonist in fables.

Taxidermied foxes are featured in the environmental installation created for the Cairn Art Centre in Digneles-Bains, *In Summer, at Night* (title inspired by writer and poet Jean Tardieu). In watchful or waiting poses but with their eyes closed, as is always the case in Delphine Gigoux-Martin's work – a choice stemming from the artist's view that closing their eyes is the last act of the living on behalf of the dead – the animals are surrounded, as is the viewer, by a coniferous forest drawn in charcoal on the walls, onto which moving images of underwater creatures are also projected. This imaginative superposition of two very different natural environments is not unheard of in contemporary art, whether it is Claudio Parmiggiani installing a lighthouse in Iceland in the midst of a snowy landscape, the undulations suggesting surging waves; Dominique Bailly installing *bricole* from Venice's lagoons in a tiny lake in Enghien-les-Bains; or Nancy Holt piercing the dark walls of enormous concrete cylinders in her work *Sun Tunnels*, using the light of day to form constellations in the interior. Delphine Gigoux-Martin herself references this last piece in creating her piece in the Landes Forest: a shelter built to imitate the shape of a *fissurelle* – a close relative of the limpet – with perforations designed to form the Grus constellation (*The Cazalis Constellation*). A very similar principle guides the design of *Aster*, where the image of a starry sky is projected onto the walls of the dam, like a mirror temporally offset from the real sky.

Her most recent incarnation of drawing takes the shape of graffiti scrawled across old black and white photographs from poignantly banal family archives or modest landscapes, into which a strange, outsized and rather wanton creature is introduced, taking over the image and even perching on the heads of the subjects.

Some of this “photo-graffiti” evokes prehistory. For instance, a view of a road winding through a mountain range is embellished with a backlit wall that takes up half of the image and features a rather loose interpretation of the well-known image “The Sorcerer” from Trois Frères Cave. The artist had the opportunity to film a projection of her own drawings on the Magdalenian Mas d'Azil Cave during an exhibition entitled “DreamTime”. Even without direct allusions, it is possible to identify a certain companionship between two worlds, similarly haunted by animal life yet separated by millennia. Despite having acquired it through the modern medium of documentary film, Delphine Gigoux-Martin's keen understanding of animalistic shapes and postures can be likened to that of palaeolithic humans, noted by prehistorians to such an extent that they can use ethology to support their interpretations of certain cave paintings.⁴ Although the first

⁴ Marc Azéma, “La représentation du mouvement au Paléolithique supérieur. Apport du comparatif éthographique à l'interprétation de l'art pariétal”, *Bulletin de la Société préhistorique française* (2006), 479-505 (available online in French), and the *Préhistoire de la bande dessinée et du dessin animé*, Tarascon-sur-Ariège (2011).

sur papier des grottes ornées, ceux de l'abbé Breuil par exemple, si précieux qu'ils aient pu être en leur temps, rabattaient, du fait de la planéité artificielle du support, la perception de l'art préhistorique sur des modèles largement postérieurs, le regard contemporain semble au contraire de plus en plus privilégier le rôle des supports rocheux dans l'élaboration des formes. Après la « caverne participante » de Leroi-Gourhan, Dominique Pasqualini s'est attaché à montrer l'émergence d'une attention croissante au rôle de la « paréidolie pariétale⁵ », soit de « ce jeu étrange, suggérant une sécrétion graphique de la cavité elle-même, dans ses plis les plus intimes⁶ ». Jeu auquel, dans l'art de Delphine Gigoux-Martin, l'interpénétration du dessin et des suggestions du support ou des accidents du site peut si souvent faire songer – ainsi par exemple, la méduse de *L'Archipel englouti* rappelant tel bison de la grotte Chauvet qui semble surgir d'une anfractuosité de la paroi. Enfin, la question obsédante de la transcription du mouvement animal, à laquelle nous devons, sans doute, ici un bison à huit pattes, là le contour démultiplié d'une corne géante de rhinocéros, semble trouver à l'autre bout de l'histoire humaine une sorte de conclusion dans l'usage d'un dessin animé qui préserve, à rebours de ses formes industrielles, la trace d'un geste primitif.

C'est, on le voit, à l'issue d'un long parcours exploratoire du dessin confronté à toute sorte de procédés et matériaux, soumis à toutes les métamorphoses, que l'artiste a pu concevoir, à Saint-Étienne-Cantalès, cette danse hypnotique et païenne déployant sur environ vingt mètres de hauteur son rituel nocturne. Et lorsque, dans la distance et sous l'effet de la brume montée de la rivière, la conque du barrage elle-même semble s'effacer, les monumentales et diaphanes idoles, comme saisies d'une transe perpétuelle, semblent surgir du fond d'une nuit qui est aussi la nuit des temps.

copies of cave paintings captured on paper, including those by Abbé Breuil, were exceedingly precious in their time, they diminished the perception of prehistoric art in later models owing to the artificial flatness of the media used, whereas contemporary thinkers now consider the rock walls on which they were painted to be an important factor in the creation of these images. Following on from Leroi-Gourhan's idea of the cavern as "participant", Dominique Pasqualini strove to demonstrate an increased understanding of the role of "parietal pareidolia",⁵ meaning that "strange play of images, suggesting that they were secreted from the cavity itself, in its most intimate folds".⁶ This play of images is evident in Delphine Gigoux-Martin's work in the interpenetration of the drawing and the suggestions of the surface itself or the unpredictable aspects of the site, which so often create associations – such as the jellyfish in *The Sunken Archipelago* that is reminiscent of the bison that seems to spring from a crevice in the Chauvet cave wall. Lastly, the age-old question of how to represent the movement of animals, resulting in an eight-legged bison here, multiple outlines of a giant rhinoceros horn there, seems to have found at the other end of human history a kind of conclusion in the use of animated images, which, despite their industrial form, preserve the traces of a primitive gesture.

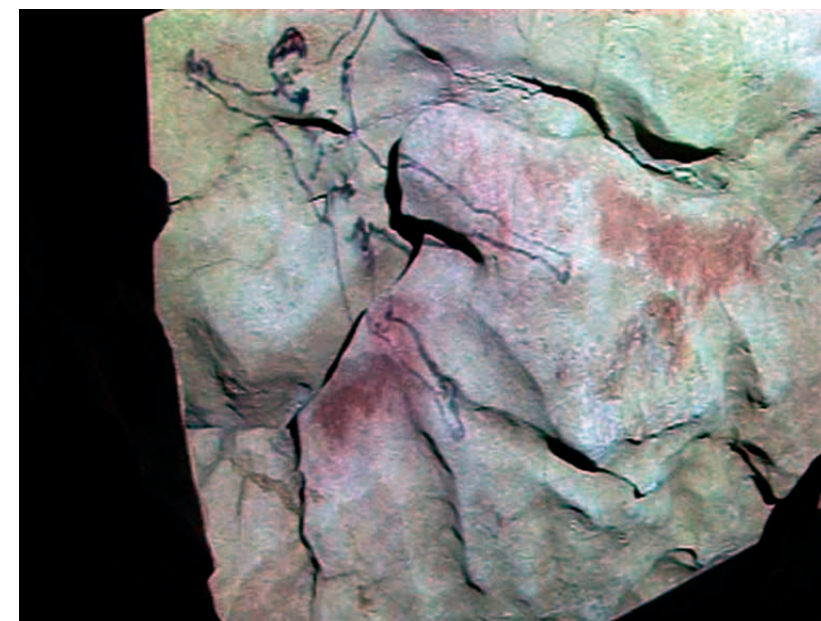
As we can see, it was only after a long journey of exploring the medium of drawing through the use of all manner of processes and materials and subjecting them to all manner of transformations, that the artist could conceive of this hypnotic, pagan dance unfurling its nocturnal ritual across a screen 20 metres high at the Saint-Étienne-Cantalès Dam. And when the mist rises off the river, obscuring the shell of the dam itself in the distance, the monumental and diaphanous idols, as though locked in a perpetual trance, seem to spring forth from the depths of a night as dark as the mists of time themselves.

⁵ Dominique Pasqualini, *La grotte est un corps*, Bordeaux, Éditions Confluences, 2019, p. 23.

⁶ Michel Lorblanchet, cité par D. Pasqualini dans *La grotte est un corps*, op. cit., note 5, p. 37.

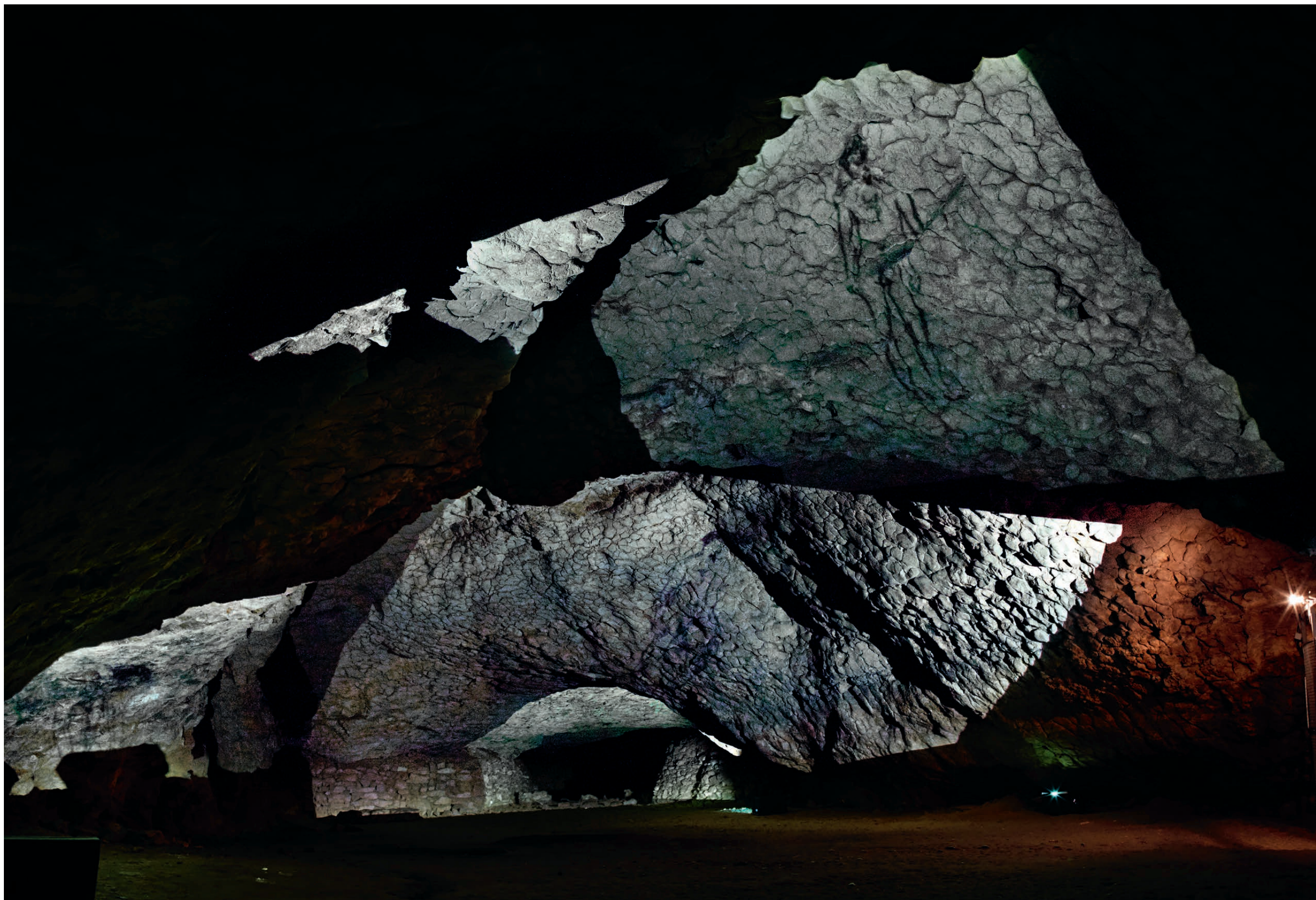
⁵ Dominique Pasqualini, *La grotte est un corps* (Bordeaux: Éditions Confluences, 2019), 23 [our translation].

⁶ Michel Lorblanchet, as cited by D. Pasqualini, op. cit., 37 [our translation].



Voyage autour de mon crâne 1 (F. Karinthy) (détails), 2009
Captures vidéo des films réalisés dans les boyaux ornés de la grotte. Dessins animés projetés sur les gravures et peintures pariétales du paléolithique. Le masque gravé et le danseur-crapaud ; les chevaux rouges et le saut du danseur.

A Journey Round My Skull 1 (F. Karinthy) (détails), 2009
Video snapshots of films made in the ornate bowels of the cave. Animations projected onto Palaeolithic cave paintings and etchings. Etched mask and toad-dancer; red horses and dancer's leap.

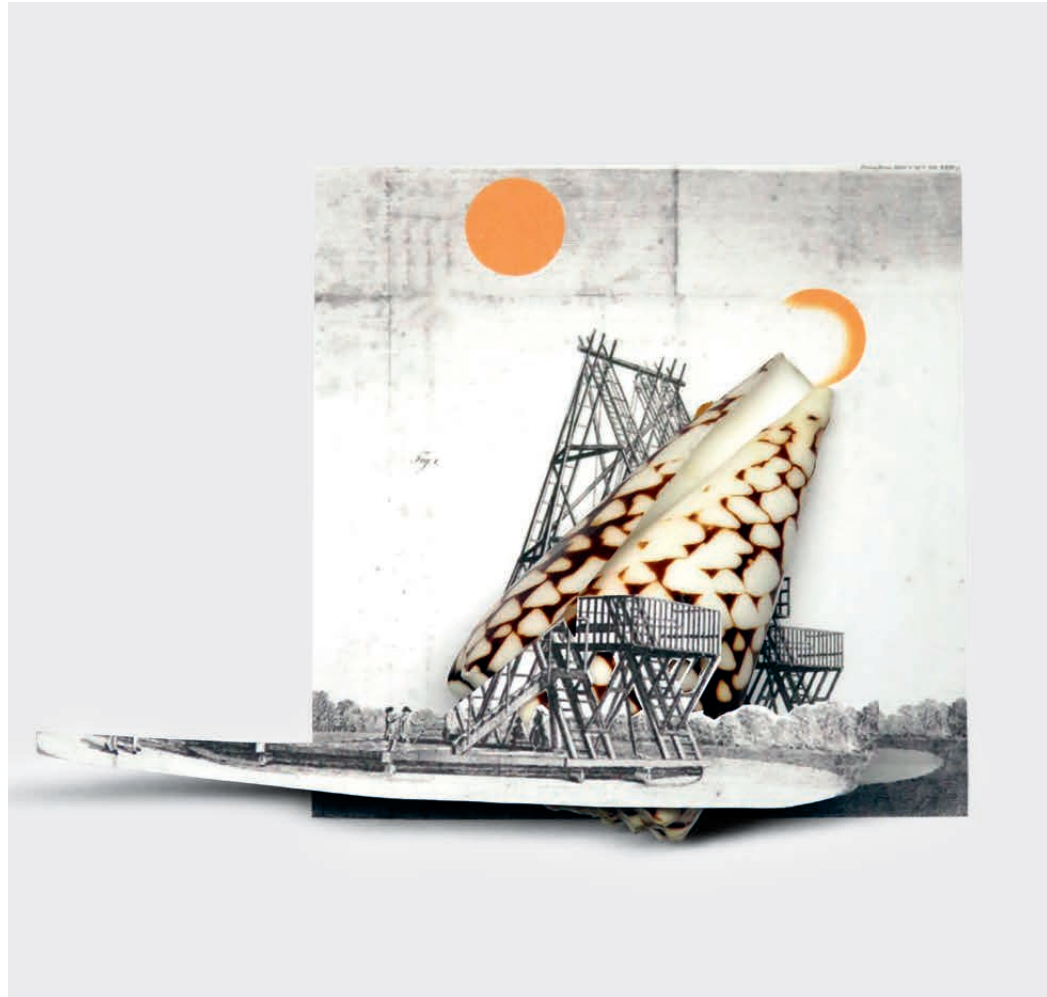


Voyage autour de mon crâne 1
(F. Karinty), 2009

Installation vidéo :
5 dessins animés projetés
sur les parois de la grotte
du Mas d'Azil,
2 films diffusés sur
moniteurs
Grotte du Mas d'Azil,
dans le cadre de l'exposition
« DreamTime »,
commissariat de Pascal
Pique et Caza d'Oro
Collection Les Abattoirs,
Musée-Frac Occitanie
Toulouse

A Journey Round My Skull 1
(F. Karinty), 2009

Video installation:
Five animations projected
onto the walls
of the Mas d'Azil Cave,
two films shown
on monitors
Mas d'Azil Cave, as part
of the "DreamTime"
exhibition, curated by
Pascal Pique and Caza d'Oro
Les Abattoirs,
Museum-FRAC Occitanie
Toulouse Collection



Conus Marmoreus
optical, 2022
 Photomontage,
 extrait d'un carnet

Optical Conus
Marmoreus, 2022
 Photomontage, extract
 from a sketchbook

La Météorite,
 vue du microscope,
 Rochechouart, photo de
 Delphine Gigoux-Martin

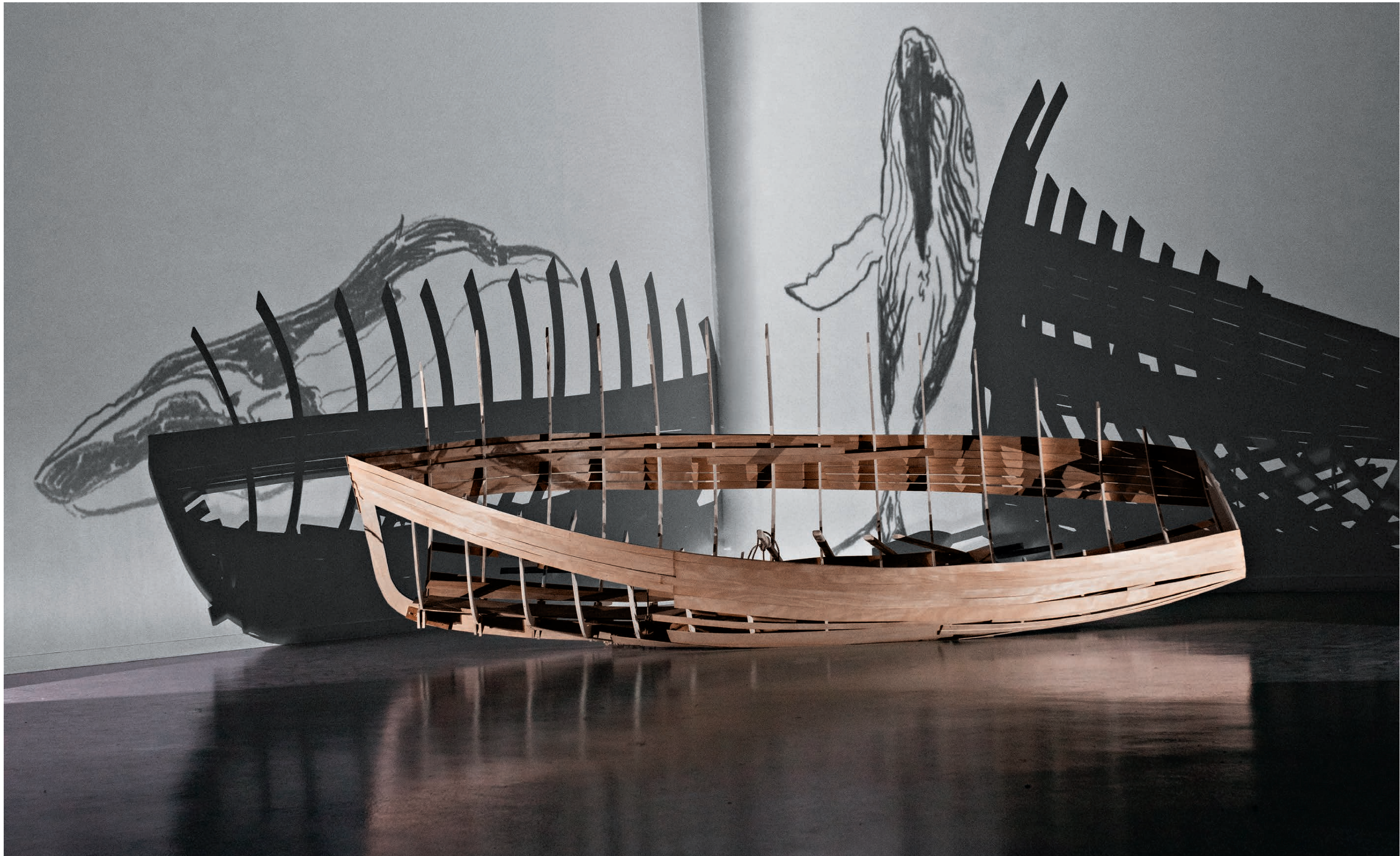
The Meteorite, view
 through a microscope,
 Rochechouart, photo by
 Delphine Gigoux-Martin

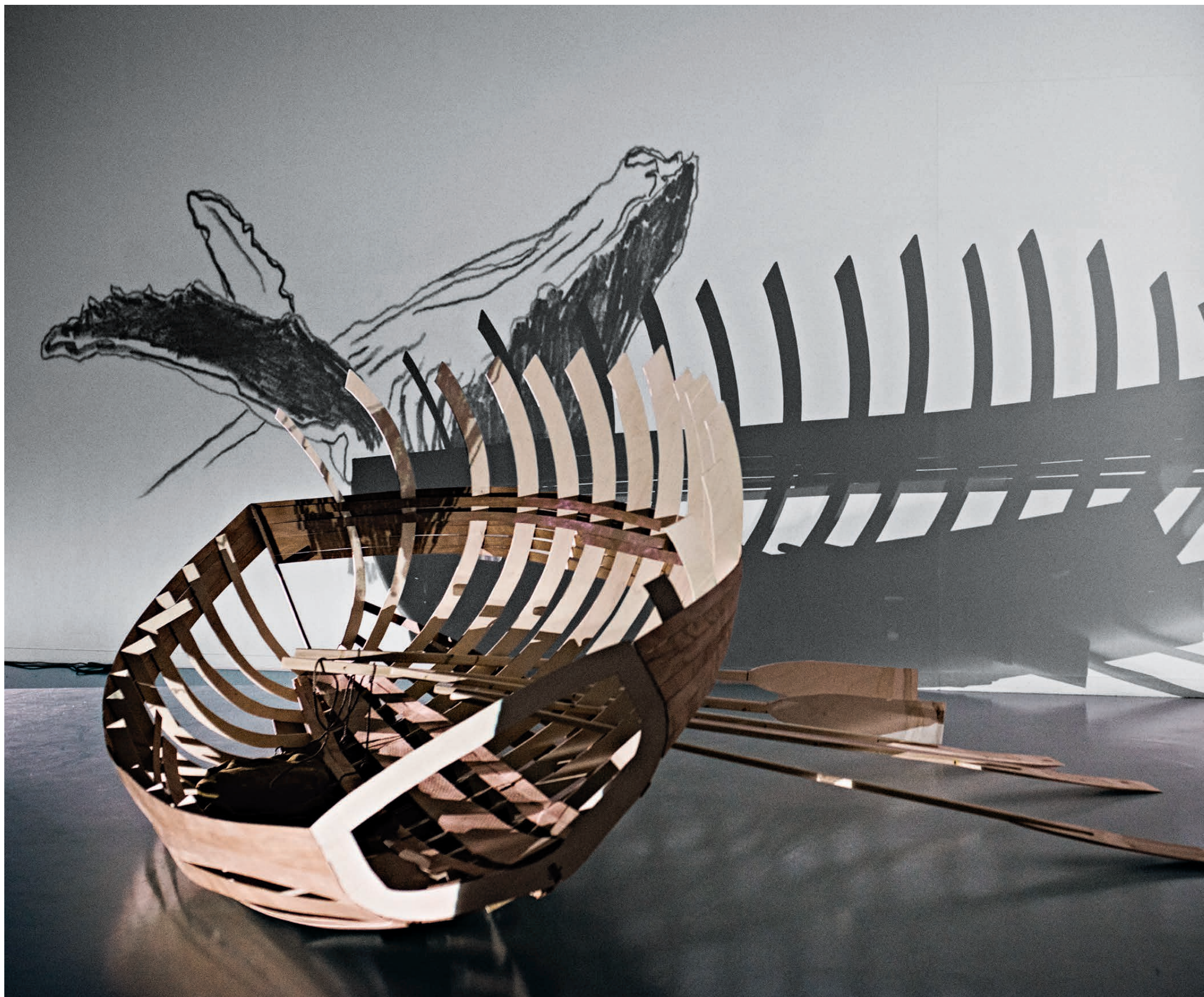


Faire rêver les chevaux (J. Giono) (détail), 2006
Installation vidéo : 150 pieux en bois,
2 dessins animés (chevaux), dimensions variables
Montélimar, Château des Adhémar, commissariat
d'Isabelle Bertolotti, 2009

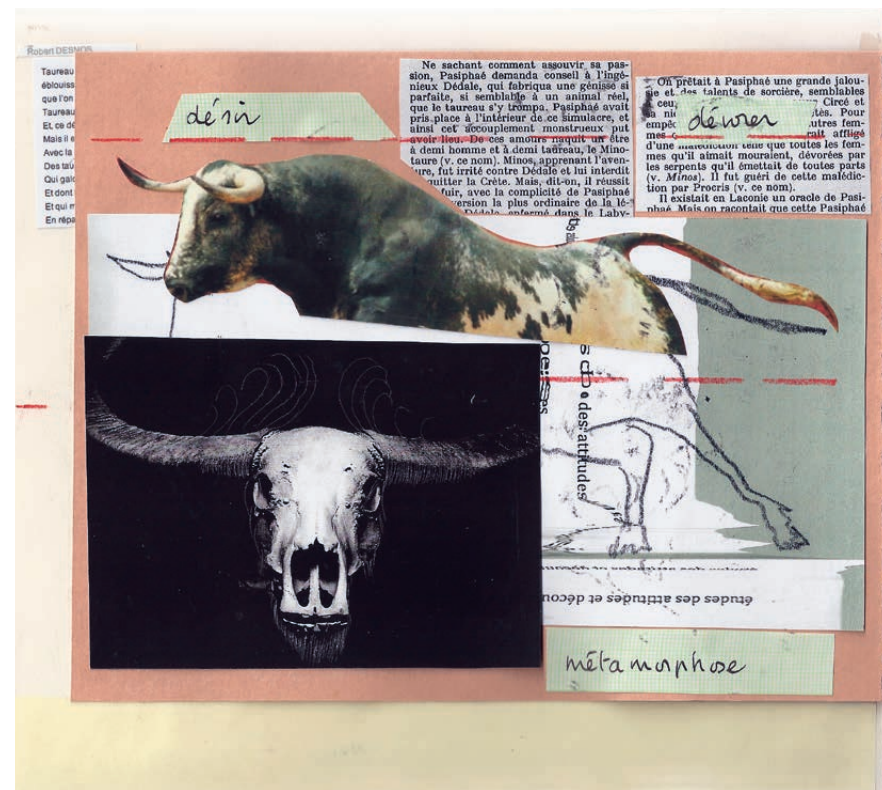
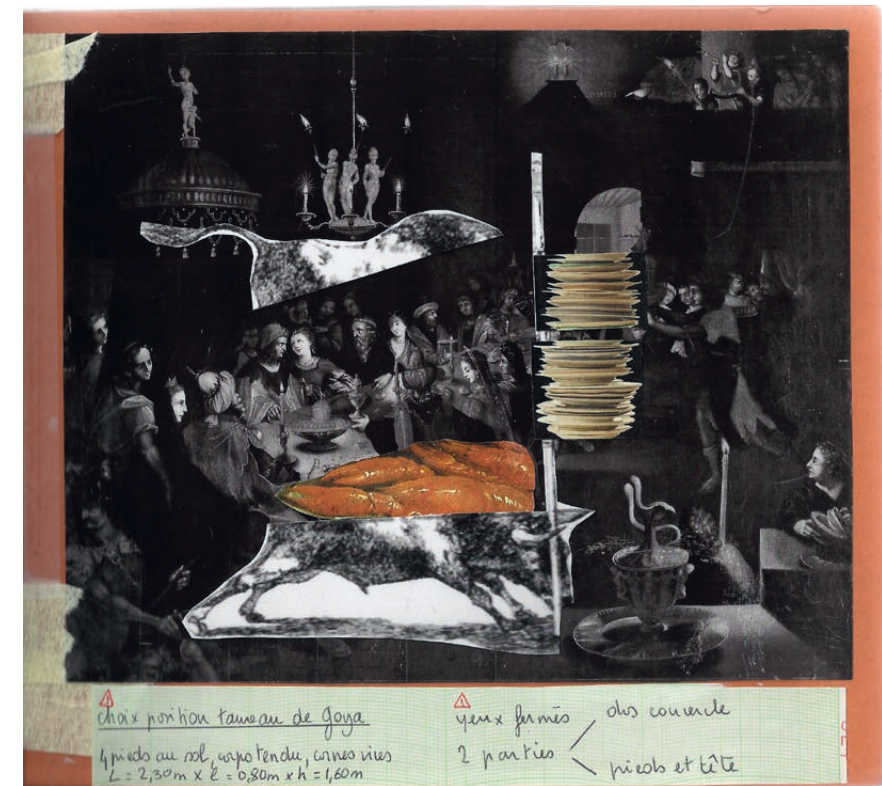
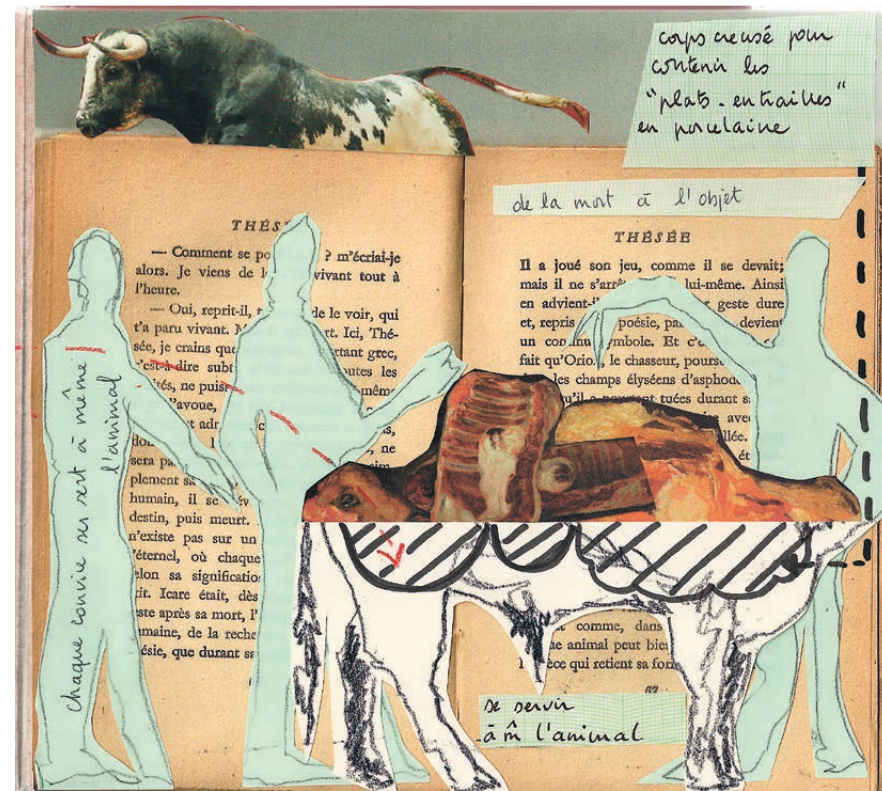
Make the Horses Dream (J. Giono) (detail), 2006
Video installation: 150 wooden stakes,
two animations (horses), variable dimensions
Montélimar, Château des Adhémar,
curated by Isabelle Bertolotti, 2009



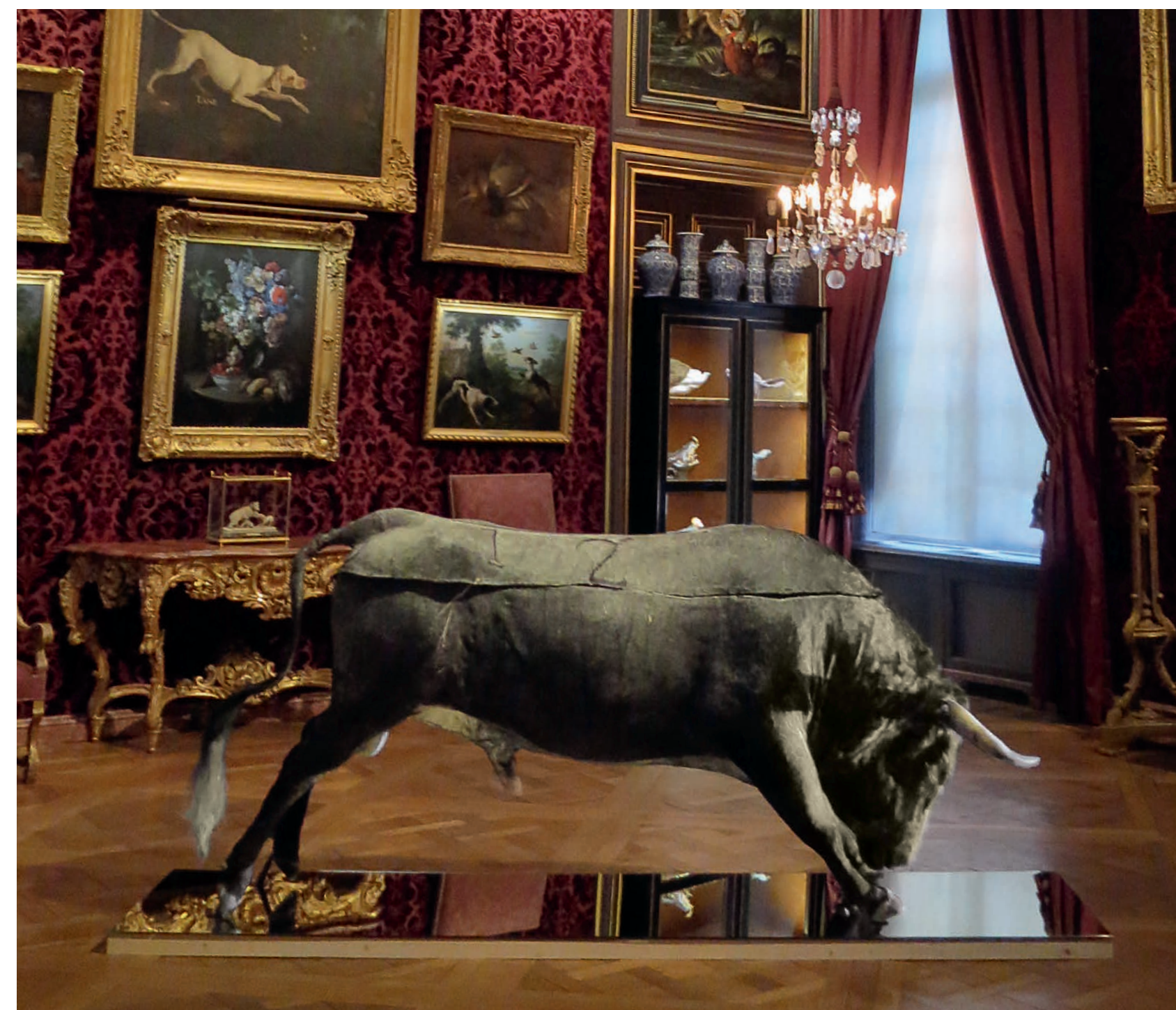




**DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE
ET CI-CONTRE / PREVIOUS
DOUBLE PAGE AND OPPOSITE**
Et dès lors, 2022
Installation vidéo : bois,
2 dessins animés (baleines)
Toulouse CIAM, La Fabrique
& le Master CARMA,
Université Jean Jaurès
And Since Then, 2022
Video installation: wood,
two animations (whales)
Toulouse CIAM, La Fabrique
& Master CARMA,
Jean Jaurès University

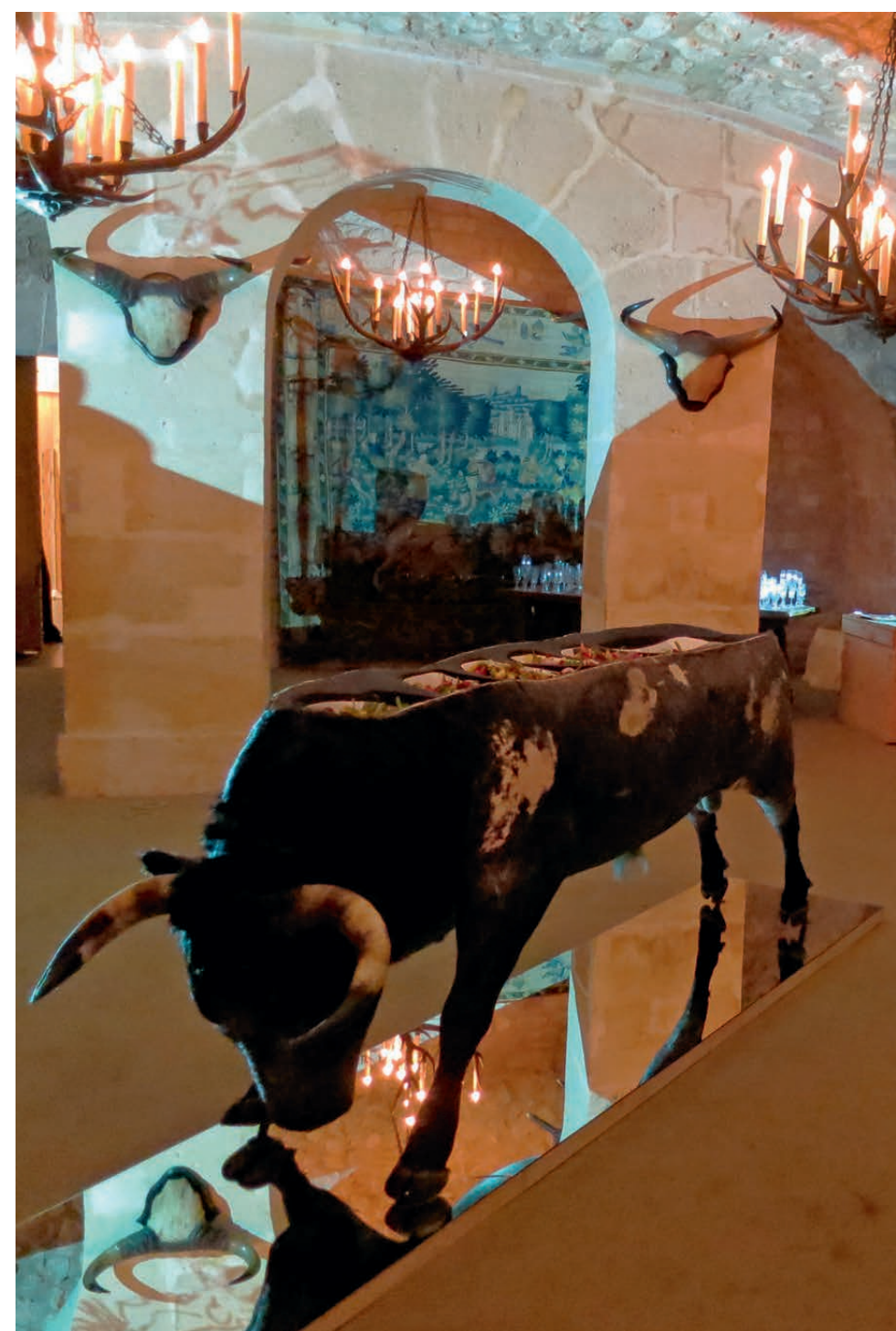


Extraits du carnet
*Comment déguster
un phénix*, 2013
Technique mixte,
20 x 22 cm
(fermé)
Excerpts from
the sketchbook
*How to Eat
a Phoenix*, 2013
Mixed media,
20 x 22 cm
(closed)



Comment déguster un phénix, 2014

Installation vidéo : taxidermie d'un taureau, porcelaine, miroir, dessins animés (oiseaux)
 Salon de compagnie du musée avec les terrines zoomorphes en faïence du XVIII^e siècle
CI-CONTRE : le taureau ouvert avec les plats en porcelaines pour la performance dînatoire avec le chef Yves Camdeborde
 Paris, Musée de la Chasse et de la Nature, avec le soutien de la FNAGP



How to Eat a Phoenix, 2014

Video installation: taxidermy bull, porcelain, mirror, animations (birds)
 The museum's sitting room with zoomorphic faïence terrines from the eighteenth century
OPPOSITE: the open bull with porcelain dishes for the dinner performance with chief Yves Camdeborde
 Paris, Musée de la Chasse et de la Nature, with the support of FNAGP



DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE / PREVIOUS DOUBLE PAGE

Don't Believe in Christmas (The Sonics), 2002
Installation : taxidermie des jambes de cheval,
sciure et terreau, projecteur découpe, machine à neige,
87 x 111 x 418 cm
Toulouse, collection Les Abattoirs,
Musée-Frac Occitanie
Don't Believe in Christmas (The Sonics), 2002
Installation: taxidermy horse legs, sawdust and compost,
profile spotlight, snow machine, 87 x 111 x 418 cm
Les Abattoirs, Museum-FRAC Occitanie
Toulouse Collection

CI-CONTRE / OPPOSITE

Le banc de l'été (détail), « le souper », 2021
Summer Bench (detail), "Supper", 2021

DOUBLE PAGE SUIVANTE / NEXT DOUBLE PAGE

Le banc de l'été, 2021
Installation vidéo : banc de projection et contemplation en bois,
vaisselle en porcelaine colorée, verres gravés et dessin animé
Durtol, La chambre bleue
Summer Bench, 2021
Video installation: wooden viewing bench with projector,
coloured porcelain tableware, engraved glasses and animation
Durtol, La chambre bleue





ASTER est une commande publique de la Communauté de Communes de la Châtaigneraie cantalienne pour le barrage de Saint-Étienne-Cantalès, Cantal, France soutenue par le ministère de la Culture, le Conseil départemental du Cantal, les communes de Laroquebrou, Saint-Étienne-Cantalès, Saint-Gérons et EDF. Partenaire associé : Crédit Agricole Centre France

ASTER is a public commission funded by the Community Council of Chataigneraie Cantalienne for the Saint-Étienne-Cantalès Dam, Cantal, France, supported by: the Ministry of Culture; the Local Councillor of Cantal; the communes of Laroquebrou, Saint-Étienne-Cantalès and Saint-Gérons; and EDF

Associated partner: Crédit Agricole Centre France



DELPHINE GIGOUX-MARTIN est née en 1972. Elle vit en Auvergne, entre les lacs, les forêts et les volcans. Représentée par la galerie Claire Gastaud (Clermont-Ferrand et Paris), elle expose régulièrement en France et à l'étranger.

Ces dernières années, elle a participé à de grandes expositions collectives, dont « Bêtes Off », à la Conciergerie (Paris) ; « Monuments et Animaux » à la Forteresse de Salses et aux Alignements de Carnac ; « Comment déguster un phénix » au musée de la Chasse et de la Nature (Paris) ; « 12 rayons de lumière », au musée de la photographie Xie Zilong (Changsha, Chine) ; « XXL, le dessin grand format », « Art Cruel » et « Les Gardiens du silence », au Musée Jenisch Vevey (Vevey, Suisse) ; « Devenir un *autre* animal », au Domaine départemental de Chamarande ; « Bêtes de Scène », à la Fondation Dattris (L'Isle-sur-la Sorgue) ; « Feito por Brasileiros », au Centre d'art Matarazzo (São Paulo, Brésil) ; « DreamTime », dans la Grotte du Mas d'Azil, avec Les Abattoirs (Toulouse) ; « La Dégelée Rabelais », aux Remparts d'Aigues-Mortes, avec le Frac Occitanie-Montpellier...

Depuis les années 2000, de nombreux lieux ont accueilli ses expositions personnelles, du Cairn, musée Gassendi (Digne-les-Bains) au musée de l'Abbaye Sainte-Croix (Les Sables-d'Olonne), en passant par La Chapelle Saint-Jacques, centre d'art (Saint-Gaudens), le Musée régional d'Auvergne ou encore Le Creux de l'enfer, centre d'art (Thiers)...

Plusieurs de ses œuvres ont été réalisées dans le cadre de commandes publiques : « Nouvelles Vagues » (Cnap) ; « Les Nouveaux Commanditaires » (Fondation de France) ; *Aster*, pour le barrage de Saint-Étienne-Cantalès (Cantal) ; *La Constellation Cazalis*, pour « La Forêt d'art contemporain », Parc naturel régional de Gascogne... Autant d'opportunités d'éditions ou collaborations.

Ses œuvres sont présentes dans différentes collections : Fnac (Paris), Frac Limousin, Frac Auvergne, Frac Languedoc Roussillon, Les Abattoirs (Toulouse), musée de l'Abbaye Sainte-Croix (Les Sables-d'Olonne), Musée Gassendi (Digne-les-Bains), Bibliothèque Nationale de Luxembourg, Bibliothèque Centrale de Strasbourg, Artothèque du Lot, Collection Clermont Auvergne Métropole, et dans des collections particulières.

DELPHINE GIGOUX-MARTIN was born in 1972. She lives in Auvergne surrounded by lakes, forests and volcanoes. Represented by the Claire Gastaud Gallery (Clermont-Ferrand and Paris), she has regular exhibits in France and abroad.

In recent years, she has taken part in major group exhibitions, including "Beasts Off" at the Conciergerie (Paris); "Monuments and Animals" at the Fortress of Salses and the Carnac stones; "How to Eat a Phoenix" at the Museum of Hunting and Nature (Paris); "12 Rays of Light" at the Xie Zilong Photography Museum (Changsha, China); "XXL, Large Format Art", "Cruel Art" and "The Guardians of Silence" at the Jenisch Museum (Vevey, Switzerland); "Becoming *Another* Animal" at the Chamarande Estate; "Performing Animals" at the Dattris Foundation (L'Isle-sur-la-Sorgue); "Made by Brazilians" at the Matarazzo Art Centre (São Paulo, Brazil); "DreamTime" in the Mas d'Azil Cave, with Les Abattoirs (Toulouse); "Rabelais's Thrashing" at the Ramparts of Aigues-Mortes, with FRAC Occitanie-Montpellier.

Since the 2000s, numerous venues have hosted her solo exhibitions, from the Cairn Art Centre of the Gassendi Museum (Digne-les-Bains) to the Museum of the Sainte-Croix Abbey (Les Sables-d'Olonne), as well as the Contemporary Art Centre of La Chapelle Saint-Jacques (Saint-Gaudens), the Regional Museum of Auvergne and the Contemporary Art Centre of Le Creux de l'Enfer (Thiers).

Several of her works have been public commissions: "New Waves" (National Centre for Visual Arts); "*Les Nouveaux Commanditaires*" (Fondation de France); *Aster* for the Saint-Étienne-Cantalès Dam (Cantal); *The Cazalis Constellation* for "The Forest of Contemporary Art", Landes de Gascogne Regional Natural Park, and the list goes on, creating a host of opportunities for publications and collaborations.

Her works can be found in various collections: Fnac (Paris), FRAC Limousin, FRAC Auvergne, FRAC Languedoc Roussillon, Les Abattoirs (Toulouse), the Museum of the Sainte-Croix Abbey (Les Sables-d'Olonne), the Gassendi Museum (Digne-les-Bains), the National Library of Luxembourg, the Central Library of Strasbourg, the Artothèque of the Lot department and the Clermont Auvergne Metropole Collection, as well as private collections.

REMERCIEMENTS « ASTÉRIENS », LES PLUS CHALEUREUX ET AMICAUX, à Brigitte Liabeuf, conseillère en DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, aux maires et conseillers départementaux qui aiment et défendent leurs territoires.

Un grand merci à Michel Teyssedou pour son soutien inconditionnel, des mercis particuliers et sincères à Patrick Giraud qui veille sur le barrage et Aster ; à Michel Canche pour sa générosité et à Michel Cabane, pour son enthousiasme communicatif. Merci aussi à Guy Blandino et Pascal Malvezin. Je ne remercierai jamais assez Cédric Pouget, chef de groupement d'Usines Cère, et Jean-François Escapil-Inchauspé, responsable développement Massif Central Edf-Hydro, avec qui l'aventure a été extraordinaire ! Un grand merci aussi à Marjorie Noblanc, dont le soutien sans faille a été si précieux.

Je vous remercie pour tout ce que vous m'avez offert et de la confiance dont vous avez su m'entourer.

Toute mon amitié à Marion Chambinaud, qui a su m'épauler et m'accompagner dans le projet et sa réalisation, avec un travail remarquable de médiation, et à Nelly Girardeau dont le film Aster révèle les subtilités d'une œuvre dans un paysage humain et cosmique.

Je remercie aussi de leurs présences indispensables : Bénédicte Hautbois, qui accompagne chaque aventure avec finesse et élégance, et Zakia Douakha, pour son regard et son aide.

Je remercie pour son soutien à la diffusion l'Office du Tourisme de la Châtaigneraie cantalienne, Patrick Giraud et Altaprod pour le site internet extraordinaire et très riche d'Aster. Mes remerciements vont aussi aux communes de Maurs, Vieillevie et à la ville d'Aurillac et son musée, à la communauté de communes de la Châtaigneraie cantalienne, et à la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, qui ont soutenu et accueilli des conférences, des expositions et autres évènements. J'en profite pour remercier Nadine Gomez, Emmanuelle Huet, Brigitte Liabeuf, Valérie Mazouin et Pauline Piganiol ainsi que les associations AOCC et Il était une fois... le jardin conté.

Je n'oublie pas les auteurs François Coadou, Brigitte Liabeuf, Colette Garraud, Nadine Gomez et Guy Tortosa. Un grand merci ! Vos contributions enrichissent Aster de regards, de points de vue et de dialogues.

Et puis, je souhaite remercier, ceux et celles qui, au quotidien, sont toujours là.

Je remercie tendrement mon compagnon Vincent, pour sa délicate patience amoureuse. Mon père qui a su nous transmettre, avec mon frère Arnaud, cette envie de voir le monde par le dessin et ma mère pour son goût des récits.

Je remercie aussi mes amies et complices, qui participent toujours à l'aventure d'une façon ou d'une autre et toujours dans la joie ! Marion Chambinaud, Nelly Girardeau, Bénédicte Hautbois.

Un grand merci à François Coadou, Franck Juery pour toute leur attention et précieuse collaboration.

Et je n'oublie pas la Galerie Gastaud, une équipe formidable ! Merci Claire Gastaud, Caroline Perrin, Théo Antunes et Léo Woo.

Et je remercie tous mes amis, (vous vous reconnaitrez !!!) toujours fidèles qui me soutiennent et suivent avec chaleur toutes mes expositions...

MY WARMEST AND FRIENDLIEST "ASTERIAN" THANKS to Brigitte Liabeuf, Advisor for DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, and to the mayors and departmental councillors who love and protect their territories. Many thanks to Michel Teyssedou for his unconditional support. And a special and sincere thank you to Patrick Giraud, who looks after the dam and *Aster*; to Michel Canche, for his generosity; and to Michel Cabane, for his infectious enthusiasm. Thanks also to Guy Blandino and Pascal Malvezin.

My gratitude also goes to Cédric Pouget (Cère Plant Group Manager) and Jean-François Escapil-Inchauspé (Massif Central Development Manager at EDF-Hydro), whom I can't thank enough for what has been an extraordinary adventure! A big thank you to Marjorie Noblanc as well, whose unflinching support has been invaluable.

I'd like to thank you for everything you've given me and for the confidence you've shown in me.

I extend my warmest regards to Marion Chambinaud, who supported and accompanied me throughout the project and its realisation in her remarkable role as mediator, and to Nelly Girardeau, whose film *Aster* reveals the subtleties of a work of art in a human and cosmic landscape.

I would also like to thank Bénédicte Hautbois, who brings finesse and elegance to every endeavour, and Zakia Douakha, for her insight and assistance.

Thank you to the Office of Tourism in Châtaigneraie Cantalienne for spreading the word, and Patrick Giraud and Altaprod for the extraordinary and highly detailed website about *Aster*. My thanks also go to the communes of Maurs and Vieillevie, the town of Aurillac and its museum, the Community Council of the Châtaigneraie Cantalienne and to DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, which have supported and hosted conferences, exhibitions and other events. I'd like to take this opportunity to thank Nadine Gomez, Emmanuelle Huet, Brigitte Liabeuf, Valérie Mazouin and Pauline Piganiol, as well as the associations AOCC and *Il était une fois... le jardin conté*.

I can't forget the authors François Coadou, Brigitte Liabeuf, Colette Garraud, Nadine Gomez and Guy Tortosa. Many thanks to you for your contributions, which have enriched the opinions, viewpoints and dialogue around *Aster*.

I would also like to thank those who show up on a daily basis. My tender thanks to my partner Vincent, for his gentle, loving patience. To my father, who passed onto me and my brother Arnaud this desire to see the world through drawings, and to my mother, for her love of stories.

I'd also like to thank my friends and partners-in-crime, who always take part in the adventure in one way or another, and always with joy: Marion Chambinaud, Nelly Girardeau and Bénédicte Hautbois.

Many thanks to François Coadou and Franck Juery for their kindness and invaluable collaboration.

And I can't forget the Gastaud Gallery and its wonderful team! Thanks to Claire Gastaud, Caroline Perrin, Théo Antunes and Léo Woo.

And I'd like to thank all my loyal friends (you know who you are!) who support me and enthusiastically follow all my exhibitions.

GRAPHISME / GRAPHIC DESIGN
Monika Jakopetrevska

ÉDITION / EDITING
David Sillanoli

**CONTRIBUTION ÉDITORIALE /
COPY EDITING**
Philippe Rollet

**TRADUCTION VERS L'ANGLAIS /
ENGLISH TRANSLATION**
Dawnielle Jacobson, Ali Rogers

**LE TEXTE A ÉTÉ COMPOSÉ EN /
THE TEXT IS SET IN**
Garamond + Theinhardt

**PHOTOGRAVURE PAR /
PHOTOENGRAVING BY**
Les Caméléons, Paris

IMPRIMÉ ET FAÇONNÉ PAR
D'Auria (Italie), octobre 2023
PRINTED AND BOUND BY
D'Auria (Italy), October 2023

© Delphine Gigoux-Martin, 2023
www.delphinegigouxmartin.fr

© Communauté de communes
de la Châtaigneraie cantalienne, 2023

© LIENART éditions, 2023
60, boulevard de Sébastopol, 75003 Paris
www.lienarteditions.com

ISBN 978-2-35906-415-5

DÉPÔT LÉGAL novembre 2023

COPYRIGHT DEPOSIT November 2023

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
PHOTOGRAPHIC CREDITS

© Frédérique Avril : p. 83, 84- 85
© Ludovic Combe : p. 163, 164-165
© Frédéric Delpech : p. 92-93, 100
© Marc Domage : p. 90, 91, 168
© Fonds documentaire EDF :
p. 9, 16-17 (dessins de
Delphine Gigoux-Martin), 20
© Arnaud Gigoux : p. 160-161
© Delphine Gigoux-Martin :
p. 49-64, 71 à 73, 78-79, 89, 94,
98-99, 104 à 111, 115, 119, 120,
24, 125, 128 à 132, 134-135, 145,
148, 149, 156 à 159
© Nelly Girardeau : p. 28, 112-113
© Franck Juery : p. 3, 6, 9, 11, 13,
18-19, 21 à 27, 29, 30, 31, 35 à 45,
47, 48, 96-97, 101, 114, 120, 121,
122, 127, 133, 138, 152-153, 154-155
© André Morin : p. 146-147
© André Morin, pour les châteaux
de la Drôme : p. 151
© Musée de la photographie
Xie Zilong : p. 136-137
© Palaric : p. 74 à 77
© Adeline Sincholle : p. 103
© Éric Tab : p. 116-11

