

Les oiseaux (ou ces merveilleux fous volants dans leur drôle de machine)

Texte de Gaëlle Rageot-Deshayes

Publié dans Mémoires minuscules, Lienart Éditions, Paris, 2011

« Peut-être serai-je le pauvre petit Icare qui tombe et disparaît dans l'eau ou le sable, parmi l'indifférence générale... Le pêcheur continuera à pêcher, le laboureur à labourer, le berger à regarder le ciel et les moutons eux-mêmes tourneront le dos à l'épave... Tant pis, j'aurai essayé. Je suis un pilote d'essai. » (Elsa Triolet)¹

Restreindre l'œuvre de Delphine Gigoux-Martin au seul domaine des arts plastiques n'a pas de sens. D'ailleurs, qui saurait aujourd'hui dire de façon certaine ce qui relève de l'une ou de l'autre des disciplines artistiques strictement établies. Danse, théâtre, arts plastiques, musique et même cinéma se mêlent désormais bien souvent dans des pièces où l'hybridation est de mise. L'installation, qui est le format privilégié par l'artiste, illustre de manière explicite cette confusion bénéfique des genres. À le considérer de près, le travail de Delphine Gigoux-Martin se rapproche sensiblement du monde du spectacle. Il emprunte au cinéma et au théâtre quelques procédés de fabrication bien rodés, le choix initial de l'argument présidant à la distribution des personnages et à la définition des principes scénographiques. Le parallèle est d'autant plus flagrant que ses pièces tirent parti des caractéristiques architecturales de leur lieu d'accueil. Mises en mouvement, au service de l'histoire qu'elles racontent, elles investissent aussi l'espace temporel de la narration.

Prologue : l'argument de la pièce

Depuis quelques dix années que Delphine Gigoux-Martin a commencé à travailler, son propos nous est devenu familier : il est centré sur l'animalité et exclut de ce fait presque totalement la représentation de la figure humaine². Pas de corps, pas de visages, pas de gestes caractéristiques de l'être humain dans son œuvre, qui s'attache à observer et restituer fidèlement les us et coutumes d'animaux de tout poil. Espèces marines ou aériennes, carnassières ou herbivores, proies ou prédateurs, félins racés ou insectes insignifiants, tout y passe. « L'animal-machine » occupe la place et pourtant, sans être convoqué physiquement, l'homme, ou « l'animal pensant », est partout présent car la bête, telle qu'elle est mise en scène, y renvoie immanquablement. Elle file la métaphore, en quelque sorte, selon plusieurs registres parfois contradictoires.

Homo homini lupus (« l'homme est un loup pour l'homme ») est l'une des nombreuses expressions forgées par l'homme pour accommoder l'animal à sa sauce et lui faire endosser des caractères, des vices ou des vertus qui se rapportent en réalité à lui-même. Il suffit, pour illustrer ce propos, de puiser dans l'inventaire des « noms d'oiseaux » (l'expression en soi est déjà savoureuse, puisqu'elle cache sous son apparente joliesse les mots les plus vils de la langue française) quelques exemples éloquentes. Beaucoup d'oiseaux s'avèrent d'une grande bêtise (confère la tête de linotte, la cervelle de moineau, la bécasse, la dinde ou l'oie blanche, le pigeon) ; d'autres, le coq, le paon (ou le pou !) sont fiers. Le pinson est gai, l'autruche se voile la face, la chouette est vieille et moche et le rossignol chante...

Acte I : l'entrée des artistes

Le répertoire est vaste et laisse à Delphine Gigoux-Martin, lors de la distribution des rôles, toute licence de faire interpréter aux oiseaux un morceau de choix. Dans son œuvre, on croise indifféremment des bons et des truands, la volière et la volaille. Du côté du charme, la perruche caquetante incarne à la perfection le rôle titre de *La mégère apprivoisée* de Shakespeare (2010) et le bel oiseau du paradis joue le jeu de la séduction dans *Un décor approprié* (2009). Le vol planant du vautour, beaucoup plus inquiétant, est un présage de mort

1 Elsa Triolet, *Luna-Park*, (1959) ; cit. in. Michèle Daucourt, *Dédale et Icare : métamorphoses d'un mythe*, Paris : CNRS éditions, 2002, p.187.

2 Une seule exception, l'œuvre *Voyage autour de mon crâne part II*, conçue en 2009 dans le cadre de l'exposition *DreamTime* présentée aux Abattoirs de Toulouse, où le dessin d'un homme nu s'anime sur une chorégraphie de Sidi Graoui.

qui menace des victimes toutes désignées (*J'avais accoutumé...*, 2006). Le vol plongeant de la mouette, fondant à toute allure sur sa proie, est d'autant plus implacable qu'il succède à une phase d'observation en apparence paisible (+ *si affinités*, 2005).

La destinée de la basse-cour semble bel et bien scellée étant donné que l'homme l'élève, en tout premier chef, pour la mettre dans son assiette. L'œuvre sensorielle de Delphine Gigoux-Martin est aussi affaire de goût et de papilles. Les oies qui semblent poursuivre leur route dans le ciel sont bel et bien embrochées et rôties (*La rôtisserie de la Reine Pédauque*, 2008), prêtes à être dégustées de même que les faisans vénérés et les canards siffleurs préparés en terrines pour orner la table le soir du vernissage. Seule une armada de petits poussins jaunes semble échapper à l'appétit féroce de l'homme dans une œuvre d'un cynisme achevé intitulée, d'après Ambrose Bierce, *On ne mange pas toujours ce qui est sur la table* (2004). Delphine Gigoux-Martin goûte l'humour acide et le manie sans pincettes. Avec un soupçon de méchanceté, elle ne peut s'empêcher de forcer le trait de l'accablement, en faisant vibrer la corde sensible. Elle utilise ainsi le poussin à contre-emploi faisant de cet être douillet et attendrissant un projectile de tir. Mais sa revanche n'est qu'illusoire puisqu'il ne parvient à s'envoler, échappant à son destin alimentaire, que pour aller se ficher, comme une fléchette, le bec dans un mur.

Dans le rôle de l'idiot, le pigeon, c'est entendu, occupe et souille la place. Il a le profil type de l'être mal aimé, parasite de l'homme, fléau des villes qui vit sur nos ordures et nous impose ses déjections. Il est à l'oiseau ce que le rat est au rongeur ou la mouche à l'insecte : un indésirable. Delphine Gigoux-Martin joue sur cette déconsidération en la détournant plutôt qu'en l'exagérant. Dans sa pièce intitulée *De la fin du vol* (2008), les pigeons sont les victimes de quelques coups de feu invisibles, figés dans la violence de leurs derniers instants. Leur chute douloureuse, saisie dans un paysage dévasté, incarne avec une certaine majesté la tragédie de l'existence, quelle qu'elle soit. Le même rôle est assigné à une escadrille de souris volantes, aplaties et camouflées en chauve-souris le temps d'un combat (*Féroces infirmes*, 2010). Les souris de laboratoires sont des cobayes par excellence, victimes de la barbarie. Ailleurs elles s'avèrent ravageuses. Alors comment les situer dans la bataille ? Sont-elles en fuite ou bien poursuivent-elles un ennemi caché quelque part du côté du spectateur ? Cette ambiguïté gouverne également les essaims de mouches dont Delphine Gigoux-Martin exploite, contre toute attente, le potentiel esthétique. Dans *Les damnés*, ils peuvent être assimilés à des créatures infernales qui gangrènent un lustre de cristal tombé au sol. Le motif kaléidoscopique de leurs ombres projetées sur le mur, d'une beauté sombre et vénéneuse, semble faire pendant au chatoiement coloré des papillons chimériques d'une autre pièce, installée dans le monde souterrain de la grotte du Mas d'Azil (*Voyage autour de mon crâne*, 2009). Avec *Cosmos* (2010), l'insecte bas de gamme gagne l'immensité du ciel : la nuée de mouches mortes fixée sur une cimaise d'un blanc immaculé dessine une constellation en négatif qui fait illusion. Mais dans ce paysage en décomposition l'éclat des étoiles est souillé et les astres ressemblent à des chiures de mouche. Dans cette version revisitée du conte d'Andersen, la mouche peine à s'extirper de la fange pour ne devenir qu'une luciole à la triste figure.

Quelle que soit la spécificité de chaque espèce, l'attribut commun à tous ces drôles d'oiseaux, bien entendu, c'est le vol. La belle affaire : en voilà un symbole aviaire qui dépasse en prestige tous les autres d'autant que l'humanité, évoquée en filigrane, n'a jamais su voler. Ce n'est pas faute pourtant de s'y être employé ; ni d'en avoir rêvé. Quel vertige ce doit être que de pouvoir contempler le monde d'en haut ! Le mythe fondateur d'Icare, latent dans l'œuvre de l'artiste, est là pour nous le rappeler. Le vol incarne la bipolarité inhérente à l'homme écartelé entre ses désirs et ses limites. Le principe de réalité surgit de plein fouet au beau milieu d'une tentative de dépassement, la vouant irrémédiablement à une fin tragique. Si dans *La vague de l'océan* (2010), le rusé renard échappe à la noyade, ce n'est que pour finir, à la mode des petits poussins, écrasé contre un mur. Le saut dans le vide, au-dessus d'une lame de fond menaçante, n'est qu'un prodige de pacotille soldé par un lamentable ratage. Le renard en super-héros de fiction brave aisément tous les dangers mais hors-cadre, il se couvre de ridicule en terminant sa course contre un élément du décor. L'espace scénique fonctionne ici à double-sens : il s'affiche comme artifice et déclare que nos désirs les plus fous ne sont qu'illusoires.

La figure de la chute surtout retient l'attention de Delphine Gigoux-Martin dans la symbolique du vol. Plus les espoirs sont grands, plus la déconvenue est vive. Icare, grisé par son exploit, s'est brûlé les ailes en s'approchant trop près du soleil. Il a fini noyé. Le ciel et la mer sont

deux horizons, pourtant pleins de promesses, ligüés pour le conduire à sa perte. Le soleil d'Icare exerce le même type de fascination que la mélodie de la sirène qui attire les marins jusqu'aux récifs et les conduit au naufrage. D'ailleurs cette créature hybride, mi-femme, mi-poisson, n'était-elle pas selon la tradition antique, mi-femme, mi-oiseau ? Ni l'air ni l'eau ne semblent être des éléments très surs pour l'homme. Dans les combles de l'abbaye Sainte-Croix, ces magnifiques combles en carène de bateau renversé qui portent le souvenir de l'histoire maritime des Sables d'Olonne, Delphine Gigoux-Martin pense à la tempête, au déchainement des éléments et aux naufrages peints par Paul-Emile Pajot. Mais le mouvement des rames de son bateau est aussi celui des ailes d'un oiseau et son vaisseau céleste fraye à proximité de la constellation du Navire Argo qui porte le souvenir du valeureux Jason et de la conquête de la toison d'or. L'ascension et la chute ne se succèdent pas dans les pièces de Delphine Gigoux-Martin. Elles vont de pair et s'entrelacent. L'homme, de toute évidence imparfait, balance, va et vient entre le grand et le petit. Il tente de tenir son cap et bascule, entre sagesse et folie, acceptation résignée ou dépassement de soi. Grandeur et décadence. Le vol fluctuant de l'oiseau symbolise cette démesure qui exacerbe la douleur de l'échec. « *Rien n'est jamais acquis à l'homme Ni sa force / Ni sa faiblesse ni son cœur ...* »³

Entr'acte : demandez le programme

Lorsqu'il s'agit d'oiseaux, l'ombre de Léonard de Vinci plane au-dessus de l'œuvre de Delphine Gigoux-Martin. Sa geste, marquée de doutes et de fulgurances, traversée d'éclats et de zones d'ombres, est la parfaite incarnation renaissante du mythe d'Icare. Et ses travaux scientifiques ont poussé jusqu'à l'obsession l'étude des oiseaux, de leur anatomie et de leur mouvement, en vue de réaliser le rêve technologique de l'homme volant. Le mécanisme qui anime la perruche de *La Mégère apprivoisée* fait un clin d'œil aux projets de machines volantes et aux automates de Léonard. Le *Traité sur le vol* surtout, que Delphine doit commencer à connaître par cœur, vient étayer sa réflexion. Curieusement, elle ne s'en sert pas tant comme manuel technique que comme recueil de poésies qu'elle cite librement au détour d'un titre (*Du vol, De la fin du vol des oiseaux, De la nage, Du brame*) ou d'un carnet.

Delphine Gigoux-Martin, tout comme Léonard, prépare son travail dans des carnets qui donnent accès à une kyrielle d'observations, d'inspirations, de réflexions, qu'elle pose pêle-mêle pour cerner l'état d'esprit d'une œuvre et en faire saisir la genèse. Elle accompagne ainsi chacune de ses pièces d'un petit livret qui fonctionne comme une note d'intention de ce qu'elle entend installer dans l'espace d'exposition. Y sont consignés des images (reproductions de peintures et de gravures, photographies), des citations littéraires, des annotations, des dessins (études de détail, vues d'ensemble, croquis et schémas techniques) qui annoncent le programme. Ces carnets d'une grande beauté sont des jalons essentiels pour sonder sa pensée.

Ainsi dans le carnet préparatoire à l'installation *De la fin du vol des oiseaux* (2008) l'artiste emprunte au passage aux écrits de Léonard quelques considérations de haute volée, à commencer par cette sentence funeste qui donne la tonalité générale : « *Alors que je croyais apprendre à vivre, j'apprenais à mourir* ». Suivent quelques remarques précises sur l'anatomie des oiseaux dont elle apprécie avant tout l'étrange poésie⁴. Plus loin, la reproduction d'une gravure de 1653 exécutée d'après le *Paysage au chasseur* de Rembrandt voisine avec un extrait du treizième chant de *L'Enfer* de Dante, qui décrit une forêt hostile, « *Un étrange bois / où de sentiers ne se voyaient pas trace / Les frondes n'y étaient point vertes mais bien noires / Point lisses les rameaux, mais noueux et tordus* ». Le décor est planté. Quelques esquisses rapides à l'encre noire ou au crayon en soulignent la désolation par l'évocation d'un paysage escarpé ou de ramures décharnées. Ça et là, quelques postures d'oiseaux, quelques mots-clés et un bref descriptif qui orientent la lecture de la pièce : « *Vol suspendu. Des oiseaux se fracassent les ailes sur des paysages dessinés* ». Des considérations techniques aussi (un plan de masse et des photos du bâtiment), ou basement matérielles (bronze, céramique, dessin à la mine de plomb et au fusain), prévoient les procédés de fabrication et les contraintes d'installation. Puis finalement le coup de grâce, sur la dernière double page, est

3 Louis Aragon, « Il n'y a pas d'amour heureux » in *La Diane Française*, (1944)

4 Par exemple : « *Quelle différence il y a entre les pointes flexibles des ailes des oiseaux et celles qui ne se plient pas ; et si cette flexion vers le haut et vers le bas est nécessaire ou non au vol, attendu que ces pointes coupées, fût-ce légèrement, le vol s'en trouve presque empêché* » ; (K 10 r.) in *Les carnets de Léonard de Vinci* (tome 1), Paris : Gallimard, 1942, p. 498.

assené par le voisinage sinistre et cynique sur la gauche, de suggestions culinaires pour accommoder les restes de pigeons dépecés, en grillades, rôtis, sautés, en salmis ou en pâtés, et sur la droite d'une description jubilatoire du cadavre mutilé du *Comte pourfendu* d'Italo Calvino : « *Non seulement il lui manquait un bras et une jambe, mais tout ce qu'il y avait de thorax et d'abdomen entre ce bras et cette jambe avait été emporté, pulvérisé par ce coup de canon à bout portant. (...)* ». Tout cela ne laisse guère de doutes sur l'interchangeabilité de l'homme et de l'animal qui sous-tend le travail de Delphine Gigoux-Martin, pas plus que sur la fragilité et la cruauté de toute vie terrestre qu'elle met en lumière. *Memento mori*. Tout est dit dès ces carnets des préoccupations de l'artiste, de l'objectif qu'elle se fixe et de la façon dont elle envisage sa mise en œuvre. Elle nous livre ici en pâture, en une démonstration de quelques pages magistrales, des bribes de son univers plastique et mental.

La lecture des carnets de Delphine Gigoux-Martin révèle aussi une grande érudition que l'artiste distille sans ostentation dans son œuvre. De ses études en histoire de l'art elle conserve un penchant certain pour le Siècle d'or hollandais dont elle revisite régulièrement les natures mortes et les scènes de chasse. Mais son goût personnel la porte davantage vers la littérature et elle emprunte souvent le titre de ses œuvres à quelque écrivain qui figure au panthéon de ses admirations. Souvent long, franchement poétique, le titre densifie le propos d'une pièce en jouant de sa connotation et des rappels établis entre l'original et sa libre interprétation. Le rôle de Catharina, « *La mégère apprivoisée* » de la comédie de Shakespeare, est tenu dans sa version animalière par une belle perruche, allusion toute aussi claire que réjouissante. Ailleurs le lien est plus ténu, moins immédiat, presque crypté. Il vient s'ajouter au réseau complexe des indices visuels qui, mis bout à bout, vont faire sens. La pièce résolument guerrière intitulée d'après *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud, *Féroces infirmes retour des pays chauds* (2010) se charge de la révolte du poète qui rend dans sa prose une vision chaotique et désespérée d'une humanité en crise. Si l'évocation des « pays chauds » reste ambiguë, (promesse d'un ailleurs meilleur ou territoire ravagé par la violence ?), celle des « féroces infirmes », de ces mercenaires revenus brisés de la guerre, ne laisse en revanche aucune illusion.

Acte II : la scénographie

Dans ses pièces animalières, Delphine Gigoux-Martin présente ses héros ordinaires sous différents oripeaux. Une constante cependant : son bestiaire n'existe pas. Reste alors le paradoxe de ses « natures mortes » qui s'agitent devant nos yeux. L'artiste, un peu magicienne, use d'artifices qui se jouent de la vie et de la mort. Elle dessine beaucoup mais sans souci naturaliste, des silhouettes d'animaux épurées qui s'inspirent du réel sans lui promettre fidélité. Son trait elliptique garde une structure générale vraisemblable mais ne s'interdit pas l'invention. Surtout, il vide la forme de sa substance, la réduit à un contour, à quelques cernes, comme s'il ne saisissait qu'une ombre fugitive. Ne reste de l'oiseau que quelques lignes directrices qui tranchent avec la surface de la cimaise ou du papier, en noir sur fond blanc. Plusieurs centaines de dessins mis bout à bout sont nécessaires pour animer l'oiseau. A raison de 24 images par seconde, il faut croquer 240 mouvements d'oiseaux pour une séquence de 10 secondes. Mais le temps, dans les dessins animés de Delphine Gigoux-Martin, est en suspens et s'égrène en léger ralenti (à raison de 24 images pour deux secondes de film). Cette sensation de flottement, alliée à la répétition obstinée du même geste, crée un effet d'hypnose. Et tout autour le silence, à peine troublé par le bruit des machines, favorise la fuite vers le domaine du rêve.

Avec la pièce intitulée *De la fin du vol des oiseaux* (2008), Delphine Gigoux-Martin inaugure le travail de la porcelaine qu'elle expérimente pour créer de délicates coquilles blanches à l'apparence fantomatique. Pour les pigeons, elle fabrique cinq moules rudimentaires correspondant aux corps, aux pattes et aux ailes de l'oiseau puis elle modèle la terre encore fraîche pour arrêter la position du corps. Le moulage, comme un masque mortuaire, restitue l'empreinte de l'oiseau. La pâleur et la fragilité du biscuit, laissé tel quel, sans apprêt, suggère l'évanescence et la disparition latente. Pourtant ces pigeons de porcelaine qui viennent se fracasser contre un mur restent intacts sous le choc de l'impact. Cette ambivalence est également de mise avec les délicates trompettes de la mort qui poussent bizarrement dans le jardin de son oiseau de paradis (*Un décor approprié*, 2010). Comme pour les centaines de poulpes qui hantent *Le rêve de la femme du pêcheur* (2009), l'artiste a trempé un à un ses sujets dans la porcelaine liquide. Le procédé employé est destructif. A la cuisson, la matière

organique brûle et disparaît. Ne reste que la trace d'un dernier instant, juste avant que tout ne disparaisse. A l'opposé du dessin animé, qui déroule dans le temps une séquence de vie, l'objet en porcelaine opère un arrêt brutal et définitif sur image.

Avec la taxidermie, autre technique de « fabrication » à laquelle l'artiste recourt régulièrement, la présence de la mort devient inévitable. L'enveloppe de l'animal réel est là devant nos yeux, mais devenue inerte. Par l'emploi de l'un ou l'autre de ces trois procédés, le dessin (animé), la porcelaine et la taxidermie, l'artiste déplace le curseur de l'artificiel vers le réel. Le dessin d'imagination donne une représentation fictive de l'animal, le moulage en porcelaine en restitue une empreinte fidèle, la taxidermie présente l'animal lui-même, l'intègre tel quel à l'œuvre d'art. Et curieuse ironie du sort, plus l'objet est réel, moins il semble vivant. La taxidermie, en tentant de conserver l'apparence de la vie, rend la présence de la mort plus prégnante encore. Et que l'oiseau s'anime sous l'effet de quelque mécanisme ingénieux ne change rien à l'affaire. Le monde de Delphine Gigoux-Martin est un monde de revenants, un fragile théâtre d'ombres. Et si la vie, tout comme le théâtre, n'était finalement qu'un songe ? « *Qu'est-ce que la vie ? Un délire. / Qu'est-ce que la vie ? Une illusion, / une ombre, une fiction* »⁵. Tous les principes plastiques de son travail contribuent à créer une impression de flottement et de déréalisation : le glissement d'un niveau de réalité à l'autre (certains fantômes seraient plus tangibles que d'autres !), la gamme chromatique effacée, réduite au noir et blanc, le recours à la projection lumineuse, immatérielle et illusoire. Le décor, ou plutôt l'absence de décor, qui rend manifeste le vertige de l'espace vide, fixe l'histoire hors du temps. En refusant l'anecdote et l'accessoire, l'art de Delphine Gigoux-Martin touche à l'universel. En n'incarnant aucun fait historique précis, il vaut pour tous.

Acte III : apothéose et pleins feux

Delphine Gigoux-Martin oppose à une grande économie de moyens (un dessin au trait ou projeté et quelques animaux biscuités ou naturalisés) des principes de mise en espace démesurés. Adeptes de l'*in-situ*, elle réactive chacune de ses pièces en fonction du lieu d'exposition ou plutôt modèle l'espace qui les accueille à leur mesure. Ses œuvres investissent l'espace et très souvent le cassent, recomposant une nouvelle architecture suivant « les principes du décadrement et du hors champ »⁶. Les plans et les points de repères habituels sont brouillés par la multiplication des écrans et la déformation des surfaces. Le dessin animé, projeté dans l'espace, en redéfinit les contours, non sans exploiter les décrochements de surface et l'ombre des objets qu'il traverse. Il se diffuse sur différents plans, se prolonge à l'intersection d'un mur, traverse une fenêtre. Dans l'installation *Féroces infirmes retour des pays chauds* (2010), l'image, défragmentée par des vitres placées à la sortie du vidéoprojecteur, se déploie comme une aile sur les murs collatéraux. L'œuvre présentée à Fiac en 2005 occupait toute une maisonnée. Depuis l'extérieur, le spectateur en suivait les méandres, entre ciel et mer, en regardant à travers les fenêtres d'une pièce à l'autre.

La découpe des objets participe également à la redéfinition d'un nouvel horizon. A l'intérieur du château de Taurines, l'artiste a recréé toute une forêt à l'aide d'arbres gigantesques (*J'avais accoutumé de mordre à même les victuailles*, 2006). Dans la salle du rez-de-chaussée, le sous-bois est matérialisé par des racines tombant du plafond ; au premier étage, le ciel surplombe les frondaisons qui surgissent du sol. En bas, les sangliers naturalisés, coupés en deux moitiés, semblent passer à travers les murs. En haut, au-dessus de leur tête, le dessin animé d'un vol plané de vautours oblitère le plan et suggère un espace en plein-air. En installant un paysage en trois dimensions, grandeur nature, à l'intérieur du château, l'artiste crée de toutes pièces un monde factice, une scène de théâtre qui invite le spectateur à monter sur scène pour éprouver l'étrangeté du décor.

Après le spectacle : le souper

A Taurines, au soir du vernissage, les vautours n'ont pas cessé de planer pendant que les invités étaient attablés autour d'un sanglier rôti dans la cheminée du château. Delphine

5 In Pedro Calderon de la Barca, *La vie est un songe*, (1636) : « (...) et le plus grand bien est peu de chose, / car la vie n'est qu'un songe, / et les songes ne sont que des songes ».

6 Cf. Pascal Pique, « Animale humanité » in *Delphine Gigoux-Martin*, Château de Taurines, Les Abattoirs, 2006, p. 9.

Gigoux-Martin, en inconditionnelle des écrits acerbes d'Ambrose Bierce, manie l'humour noir en virtuose. Les recettes de cuisine qu'elle collecte dans ses carnets nous rappellent que l'animal est comestible et qu'il constitue la base de notre alimentation. Mais elles élèvent le besoin de se sustenter au rang d'art culinaire et font aussi du repas un moment de convivialité. Ce qui fait qu'avec les banquets organisés par Delphine Gigoux-Martin, on ne sait plus très bien sur quel pied danser. *La rôtisserie de la reine Pédauque* (2008), titrée d'après un roman éponyme d'Anatole France, semble préparer un « *Festin cannibale* » à la manière de Meret Oppenheim, celui de la reine Pédauque, ainsi nommée du fait de son pied palmé, qui fit ripaille de ses propres sujets. L'histoire traite-t-elle de la sauvagerie d'une mère qui dévore le fruit de ses entrailles ou des abus d'une humanité dite civilisée ? Le doute est permis... En traitant avec malice de nos pratiques alimentaires, Delphine Gigoux-Martin prolonge son questionnement sur la nature schizophrénique de l'homme sans en omettre la dimension anthropophage, mise en évidence dans les écrits de Freud qui liait le repas rituel au parricide primitif et la consommation symbolique de la chair au sacrifice expiatoire. En préparant pour nous la chair de l'animal, du poulpe, du sanglier ou du pigeon, qu'elle a symboliquement meurtri dans son œuvre, l'artiste fait surgir furtivement l'ogre qui sommeille en nous. Mais elle injecte aussi dans la cérémonie une bonne dose de gaieté. Ses banquets, conçus en pensant au pays de Cocagne, nous invitent à partager un moment de plaisir et de fête en prolongement de l'exposition. L'abondance et la générosité de la nature, que Bruegel l'ancien évoque dans sa peinture par un cochon lardé d'un couteau, une oie qui se pose toute rôtie dans un plat ou un œuf à la coque muni d'une petite cuiller, y invite l'homme à une courte trêve aux faux airs de paradis perdu.