

**Studio Wounds
and Battles,
Desire is the
Reiteration
of Hope**
du 03/04/2026
au 13/09/2026

CATHY DE MONCHAUX



Entretien

avec Hugo Vitrani,
commissaire de
l'exposition

Découper le métal à la scie sauteuse, en glacer les surfaces, travailler jusqu'à l'aube sur des dessins techniques : autant de gestes qui définissent la pratique d'atelier de Cathy de Monchaux. Son travail repose sur la collision des matériaux - métal, bois, velours, cuir, fil de cuivre, talc -, tous chargés d'ambiances et d'intensités émotionnelles. Il en émane une esthétique puisant à la fois dans le romantisme, le symbolisme, la science-fiction et l'émo-goth. Dans cet entretien, Cathy de Monchaux retrace son parcours. De son enfance auprès de parents artistes, à l'interruption de sa carrière après la naissance de son fils, sa trajectoire a nourri et affiné sa conscience féministe. Son œuvre, traversée par le désir, les blessures et les luttes, est animée par la quête d'une surcharge émotionnelle à la fois intime, politique et collective.

Peut-être que la manière la plus intuitive de commencer est de vous demander ce que signifie le titre de l'exposition : pourriez-vous l'expliquer ?

Cathy de Monchaux

La première partie du titre, *Studio, Wounds and Battles* (« Atelier, Blessures et Batailles »), résume assez bien ce que je fais depuis vingt ans : batailler dans l'atelier, produire de nouvelles pièces et réinventer mes procédés discrètement, en restant assez peu visible. Ma pratique d'atelier est le cœur de mon travail. La seconde partie du titre, *Desire Is the Reiteration of Hope* (« Le Désir est la Réitération de l'Espoir »), est le titre d'une œuvre. Il s'agit de ma première grande exposition après de nombreuses années durant lesquelles j'ai été très peu présente publiquement. Elle suscite beaucoup d'espoir, et le désir de voir mon travail montré et apprécié. Ensemble, cela formait un beau titre.

Vous parlez de votre évolution, alors peut-être qu'on peut revenir à vos débuts. Quel est votre tout premier souvenir lié à l'art ?

CM Mes parents étaient artistes. Ils se sont rencontrés en école d'art. Ils étaient pauvres et ne voulaient pas d'enfants. Ne vivions dans une petite maison. C'est ce foyer qui constitue mes premiers souvenirs liés à l'art.

Certains artistes veulent réaliser un « catalogue raisonné ». Si vous deviez en faire un, quelle serait la première œuvre que vous choisiriez comme pièce officielle ?

Ma première pièce officielle, c'est une licorne qui est présente dans l'exposition. Même si j'avais déjà réalisé des œuvres auparavant, c'est la première qui a vraiment eu une résonance. C'est une grande sculpture, que j'ai faite dans mon premier atelier. Elle a été principalement entreposée là depuis – comme dans une écurie – après être apparue dans quelques expositions dans les années 1980.



Comment cette structure a-t-elle pris forme ?

CM J'ai eu un accident de voiture et j'ai perdu connaissance. Quelques semaines plus tard, la jument que ma sœur et moi avions été renversée par une voiture. Moi, je boitais, et elle aussi. Pour une raison quelconque, j'ai fait une licorne – ce n'était pas intentionnel, c'était simplement quelque chose

que je me sentais poussée à faire. Le squelette s'est développé au fur et à mesure que je travaillais, en partant de cordes suspendues au plafond et de fil de fer plié. Bien sûr, quand je faisais de l'équitation, j'étudiais beaucoup l'anatomie des chevaux. Et je pense que le fait d'en faire une licorne, plutôt qu'un cheval, l'a fait basculer dans un autre territoire.

Et s'il devait y avoir une pièce « historique », ce serait celle du bateau. Pouvez-vous nous en dire plus ?

CM J'ai réalisé *Dreamboat* en 1986, un an après la licorne, alors que je faisais mon master à Goldsmiths. Le cursus était très axé sur la théorie, ce avec quoi j'avais du mal, d'autant plus que je suis dyslexique. Pour l'exposition de fin d'année, j'ai paniqué parce que je n'avais rien à présenter, sinon mes larmes. Au cours des trois dernières semaines, j'ai réalisé plusieurs pièces instinctives, dont celle-ci. Elle a été montrée pendant deux jours, puis stockée dans mon atelier pendant quarante ans. La ressortir l'an dernier était fascinant : la manière dont je l'ai faite à 26 ans me semble toujours en prise avec ce que je fais aujourd'hui. Quand on est jeune, on travaille instinctivement parce qu'on n'a pas encore de méthode – et j'aime le fait que cette pièce soit reliée à mon travail actuel, notamment avec la figure enceinte.

Vous parlez d'instinct, mais vous avez aussi tous ces dessins techniques qui ne sont pas si instinctifs.

CM Le dessin est une part très importante de ma pratique. Aucun des dessins des 40 à 45 dernières années n'a quitté l'atelier. Quand les choses sortent de l'atelier, elles commencent une autre vie. J'ai besoin de passer par le dessin pour savoir comment réaliser quelque chose, ou à quoi cela va ressembler. Nous avons une salle pour ces centaines de dessins, et je crois que je connais chacun d'eux. C'est un peu comme l'atelier d'un scientifique, avec des équations sur le mur.

Pouvez-vous parler des matériaux utilisés au fil de votre carrière, et expliquer vos choix ?

CM J'ai toujours voulu fabriquer mes œuvres à la main. Comme j'ai dû apprendre seule, j'ai commencé avec des matériaux simples que je pouvais transformer moi-même, comme cette licorne en rotin et papier. Plus tard, je suis passée au métal – avant la découpe au laser, je le découpais à la scie sauteuse –, en l'associant à des matériaux plus souples comme le bois, le tissu, le velours, le cuir et le caoutchouc. Je disais que je travaillais ainsi parce que je n'étais pas très douée pour fabriquer des choses, ce qui est absurde, parce qu'en réalité je le suis. Dans les années 1990, la découpe au

laser est apparue, et j'ai fait des pièces en acier rouillé et en cuir, pendant que je vivais une histoire d'amour désastreuse. Les matériaux reflètent mes humeurs. Aujourd'hui, j'utilise le laser, le plâtre, le papier et le fil de cuivre, mais on voit davantage la forme que la matière : je veux que l'œuvre soit ressentie.

Et vous avez aussi récemment utilisé le bronze : la première fois, c'était pour une commande publique, avec « Beyond Thinking ». Pouvez-vous parler de cette œuvre ?

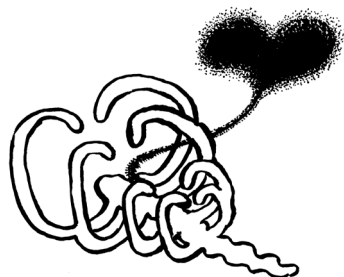
CM J'étais très enthousiaste à l'idée de réaliser une commande pour le Newnham College, car je suis très influencée par l'essai de Virginia Woolf, *Une chambre à soi**. Les collègues universitaires pour femmes ne sont apparus qu'au tournant du siècle dernier. La forme du livre est apparue presque par accident, lorsqu'une silhouette dans l'atelier me l'a évoquée. J'ai imaginé une figure féminine debout, avec une vigne en surface, inspirée par la végétation poussant sur la façade des anciens collèges masculins. La sculpture, haute de 10,5 mètres et très étroite, se dresse à l'entrée de l'établissement pour accueillir les étudiant·es et les inviter à réfléchir à l'histoire de l'éducation des femmes.

Quand vous créez ces forêts de corps et de licornes, le lien avec la peinture paraît assez évident. Est-ce que vous travaillez davantage comme une peintre quand vous créez ces pièces ?

CM J'ai toujours été fascinée par un tableau de Paolo Ucello à l'Ashmolean Museum, à Oxford. En le regardant, je me demandais ce que cela ferait de créer une forêt en trois dimensions, avec des arbres et des licornes à la place des chevaux. Après quelques essais, j'ai compris qu'il n'y avait pas vraiment de procédure : j'inventais au fur et à mesure. On peut s'approcher de très près de ce monde et l'explorer presque comme un enfant le ferait avec une maison de poupée. Je suis fascinée par la façon dont ces œuvres se situent entre peinture et sculpture. Je ne connais pas vraiment la recette, mais, d'une manière ou d'une autre, mon cerveau a fini par la trouver.

Et je me souviens que vous disiez que, dans votre processus, vous vous étiez entraînée à être submergée.

CM Pour moi, le travail vient d'un espace émotionnel calme, mais aussi d'un sentiment de débordement. Je suis consciente de ce qui se passe dans le monde : les conflits politiques, le changement climatique, la transformation des forêts et de la nature... et ces préoccupations avancent en parallèle de mon propre débordement émotionnel. J'ai l'impression d'être sur une sorte d'estrade, à essayer de dire quelque chose, sans énoncer directement : « ceci parle de cela ». À la place, j'essaie de pousser l'œuvre vers un endroit où je peux quitter l'atelier et la laisser vivre sa vie d'objet.



Une pièce a été particulièrement importante pour vous dans l'exposition : cette série de petits utérus très répétitifs, alignés en une longue ligne. Pourquoi ?

CM Cette œuvre s'appelle *Liberating the future*. Je la réalisais pendant que j'étais enceinte de mon fils. J'ai beaucoup de chance de vivre à une époque où j'ai pu choisir d'avoir un enfant, où j'assumais pleinement ce choix, sans jamais le regretter. Mais, vous savez, j'étais terrifiée à l'idée d'avoir un enfant : rien que la manière dont il allait venir au monde, puis la façon dont cela allait changer ma vie. Alors cette pièce est très violente, agressive, presque provocante, comme une attaque frontale. Je ne l'ai pas vraiment revue : elle est aux États-Unis depuis la naissance de Felix. C'est donc très étrange, parce que je la regarde maintenant et je me demande : mais à quoi pensais-tu ?

Une autre œuvre très importante vient de la Tate. Pourquoi est-elle si différente de beaucoup d'autres de vos œuvres ?

CM La pièce de la Tate était présentée dans mon exposition de fin d'études. C'est une boîte à outils, doublée de velours, avec des boulons qui en sortent. D'une certaine manière, ça a fonctionné, et ça m'a permis d'entrer dans le monde de l'art. J'ai été repérée par des galeries, on m'a proposé des expositions, et j'ai été accueillie dans le *mainstream* – aussi parce qu'à ce moment-là, on cherchait des artistes femmes. Après cela, je me suis assez vite éloignée des objets de récupération ; c'était juste un point de départ.

En parlant du jeu du monde de l'art, vous connaissez peut-être ce livre de Rilke, Lettres à un jeune poète. Quel conseil donneriez-vous à une jeune artiste d'aujourd'hui, avec une expérience comme la vôtre ?

CM C'est difficile, parce que quand j'étais une jeune artiste, je pensais qu'être une femme n'était pas un obstacle, ce qui était naïf. On me laissait entrer dans les expositions, mais il y avait toujours une limite. Pour moi, le téléphone a cessé de sonner quand j'ai eu mon enfant, il y a 26 ans. Quand il avait quatre mois, j'ai eu une exposition aux États-Unis, et puis c'était terminé. Dans les années 1990, l'idée reçue, c'était : n'aie pas d'enfants si tu veux rester dans le *game*. Il n'y a rien de mal à avoir des enfants, mais il faut une structure de soutien. La seule chose que je dirais vraiment : choisissez la bonne personne. [rires]



Pouvez-vous expliquer pourquoi vous êtes revenue à un type de pièces qui rappellent les anciennes, mais d'une manière très différente ?

CM Beaucoup de pièces des années 1990 se trouvent dans des musées aux États-Unis et sont inestimables. Je me suis donc dit que j'allais essayer de faire quelque chose en cuir, en utilisant mon ancienne

méthode. Le projet était de figurer un dialogue entre des œuvres anciennes et leurs versions modernes. Je n'ai pas trouvé le temps de finir pour cette exposition, mais cela fonctionnera pour une autre. Il me semblait impératif, au moins, d'essayer. ●

* Une chambre à soi

Publié en 1929, l'essai repose sur deux conférences données par Virginia Woolf, dont une à l'Université de Newnham. Il défend l'idée selon laquelle les structures sociales ont longtemps refusé aux femmes la même liberté créative qu'aux hommes et que, pour écrire librement, une femme a besoin de deux choses : une chambre à elle et de l'argent. Alors que l'autrice observe ses frères aller étudier à l'Université de Cambridge quand les universités étaient strictement masculines, Cathy de Monchaux se souvient des expériences sexistes qui ont jonché son parcours.

* Young British Artists

Le mouvement a émergé à la fin des années 1980 au Royaume-Uni, autour d'artistes qui suivaient la licence des Beaux-arts de l'université de Goldsmiths. Connus pour leurs productions provocantes et expérimentales, des artistes tels que Damien Hirst et Tracey Emin remettaient en question les idées reçues autour des matériaux et des sujets abordés. Cathy de Monchaux rejetait le sensationnalisme et ne s'affiliait pas à ce mouvement, même si elle explorait des thèmes communs, tels que l'intimité, le corps et le désir.