Villa Arson Nice

MONSTER REBELLION
Une exposition de Monster Chetwynd

Le monde de Monster Chetwynd est peuplé de créatures étranges, d'êtres hybrides, tous dotés de personnalités singulières. Comme son prénom l'indique, l'artiste assume toutes les formes de la monstruosité : l'anormal, le difforme, l'exagération, l'extraordinaire, l'horrifiant, l'absurde, l'outrancier, le prodigieux ou le terrible. La monstruosité, puits sans fond pour l'imaginaire.

Mais son monde est aussi celui d'un mode de production « fait main », une écologie / économie du quotidien, des matériaux simples et peu onéreux, des assemblages bricolés avec les moyens du bord, dans la pratique du *do it yourself*, pour une « beauté et une impétuosité Punk », comme elle le définit elle-même. L'improvisation - notamment lors de performances volontairement débridées - jongle avec le travail en famille ou avec des amis. Le tout avec humour ! Les amis varient, telle une troupe qui va et qui vient en fonction des villes ou des projets. Cette appréhension du travail est pour l'artiste un véritable style de vie et de pensée qui fait que l'art n'est pas une fin en soi mais un espace d'émancipation où chaque individu peut libérer son énergie.

L'exposition à la Villa Arson, la première de cette envergure en France, réunit une vingtaine d'œuvres dans un esprit Luna Park, s'appuyant sur un éclairage et une ambiance sonore. On y croisera quelques sculptures d'animaux, lucioles, chauves-souris, serpents et salamandres, comme on y traversera des formes grotesques, cet art si consommé du fantasque et du fantastique. Echappant à la lumière de l'été, l'artiste nous invite à plonger dans l'architecture des galeries du centre d'art pour y découvrir sa Monster Rebellion, une rébellion nocturne, composée par l'artiste et ses personnages.

Eric Mangion : Tu changes souvent de nom d'artiste : Spartacus Chetwynd, puis Marvin Gaye Chetwynd et maintenant Monster Chetwynd. Quelle est l'origine des ces changements d'identité et pourquoi avoir désormais opté pour Monster comme prénom ? Le monstre n'est pas un être neutre.

Monster Chetwynd : Il y a quelques années j'ai trouvé une biographie du peintre japonais Katsushika Hokusai (1760-1849) et j'ai compris qu'à son époque c'était une pratique courante pour un artiste de changer de nom à des périodes différentes de sa vie. Un artiste se voyait appeler de plusieurs manières. On lui donnait par exemple un nom pendant sa période de développement et d'émergence, puis un autre nom quand il était établi, et enfin un nom final après sa mort une fois que l'on pouvait résumer la contribution de toute sa vie à la culture. Hokusai est le nom final qui lui a été donné.

J'ai eu le sentiment que c'était vraiment ce que j'avais fait avec les noms sous lesquels j'ai travaillé. Alors que j'étais en train d'émerger, j'ai pris le nom Spartacus, Marvin Gaye a été mon nom de milieu de carrière et maintenant Monster me paraît approprié. Je suis sans doute encore en milieu de carrière, mais d'une certaine façon j'ai plus confiance en moi désormais.

Chaque changement de nom est issu d'une intuition. Le résultat a toujours été très bénéfique, m'offrant souvent plus de liberté ou déplaçant les frontières de mon terrain de

jeu. Spartacus (2006-2013) m'a bien convenu pendant un temps alors que j'étais plus jeune et téméraire et pleine de camaraderie.

Puis de 2013 à 2017, j'ai travaillé sous le nom de Marvin Gaye Chetwynd. La vie de Marvin Gaye est une leçon poignante. L'influence de son père était très oppressante. C'était un pasteur extrêmement strict qui était en même temps un travesti : il revêtait des sous-vêtements de femmes et venait s'exhiber devant la porte de la chambre où son fils jouait avec ses amis. L'ambiguïté de ces messages et les tristes efforts de Marvin Gaye Junior pour impressionner son père toute sa vie durant ont eut pour conséquence une fin étrange. Il demeurait pour un temps chez ses parents et des gens le harcelaient. Il a alors acheté un pistolet. Il l'a donné à son père pour qu'il le garde, mais quelque temps plus tard au cours d'une dispute, son père lui a tiré dessus avec le pistolet et l'a tué.

Je viens moi-même d'une famille très dominatrice avec beaucoup de problèmes et je voulais me souvenir qu'il fallait que je m'en protège. Pendant ce temps où j'ai utilisé le nom Marvin Gaye, j'ai essayé d'avoir une famille à moi. Mais cela s'est terminé en 2017 et il n'y avait plus de raison d'avoir ce nom pour me protéger, pour trouver un équilibre et m'investir dans cette idée romantique d'une famille nucléaire.

Marvin Gaye est pour moi un héros, je respecte son génie et je voulais tenter de mener une vie équilibrée en m'investissant dans la vie de famille autant que dans le travail. Désormais je n'essaie plus de m'équilibrer, je m'autorise à être submergée et à m'impliquer totalement. Je travaille des journées pleines et je dors en moyenne six heures par nuit. Je profite de la vie d'une autre manière, une manière mature et libérée qui me permet d'avoir une vie aventureuse avec un fils avide d'apprendre et tout aussi curieux que moi. Je suis monstrueuse et je me délecte de la liberté que cela m'apporte. Je n'ai pas peur d'être un monstre. Manipulatrice, alerte et asexuée. Je savoure ma transformation et apprécie ma nouvelle force. J'ai aussi un immense désir d'humour ; il n'y a pas de doute que je travaille pour Bacchus et que je ressens une énergie païenne (oh oui merci), tandis que mes lèvres se fendent en un petit sourire quand je pense au roman incandescent de Mikhaïl Boulgakov *Le Maître et Marguerite* (1939), et à l'apparition de Alice Cooper dans le Muppet Show en train de chanter 'l'école est finie'. Il y a des monstres qui explosent du plaisir de vivre et de rire. Je me compte parmi eux.

E.M. : L'exposition est peuplée de sculptures d'animaux ou plutôt de formes animales : chauve-souris, salamandres, papillons de nuit, hiboux et même personnes-chats. Ce ne sont pas des animaux communs ; ils sont connus pour être plutôt nocturnes. Quels rôles jouent-ils dans ton travail ?

M.C. : Mes références aux animaux sont instinctives et humoristiques, c'est un mélange de fort instinct et de plaisir spontané.

Les Cat People

Les films *Cat People* racontent des histoires de femmes indépendantes ou libérées sur le plan sensuel qui se transforment ensuite en chats. Ces histoires merveilleuses sont aussi le produit d'une société conventionnelle qui n'accepte pas les comportements non conventionnels. La sexualité féminine, des personnes libérées et indépendantes qui choisissent de se lier à des animaux, c'est une recette sympathique ! Il y a eu trois films appelés *Cat People* : en 1942, en 1982 et en 2004.

Les chauves-souris

Je peins des chauves-souris depuis 1999, date à laquelle je suis tombée sur un livre dans le département de zoologie à l'université où je faisais des études en art. J'ai pris alors conscience que les photos des chauves-souris étaient comme des portraits de Hans Holbein avec le sujet isolé en opposition à un arrière-plan bleu vif. J'ai ressenti une envie

irrésistible de les peindre. Je me suis aperçue qu'elles m'étaient utiles en tant que 'sujet dérisoire'. Sur le plan culturel elles posent problème car on les associe avec le mal, alors que ce sont des pollinisatrices en même temps qu'un exemple extraordinaire de la variété de l'évolution des espèces. Leur développement de l'écholocation - méthode utilisée par certains animaux (marsouins, chauve-souris) pour localiser des proies ou des obstacles, consistant en une émission de sons ou d'ultrasons qui produisent un écho - et le fait que ce sont des mammifères qui volent les rendent très intéressantes pour les humains, bien qu'elles demeurent mal aimées.

Salamandres
Ces créatures font partie d'une série en cours, parfois organisée sous la forme de workshops où les participants sont encouragés à fabriquer leurs propres sculptures sur une durée de trois jours. Le workshop commence par montrer comment on construit un cadre en carton et en papier mâché, puis on passe au stade du latex liquide et à la touche finale des yeux et des orteils. Les participants deviennent aussi impliqués que des esclaves, motivés par le fait qu'ils sont en train de fabriquer une sculpture figurative qu'ils pourront conserver quand ils auront fini leur dur labeur. Leur satisfaction d'avoir fini est une déclaration marxiste contre l'aliénation du travail.

E.M. : L'exposition s'appelle Monster Rebellion. En quoi cette exposition est-elle une « rébellion » ? On a l'impression que ce sont ces formes animales qui sont en rébellion contre les humains, ou du moins contre l'état du monde que les humains ont détruit, notamment à cause des désastres écologiques.

M.C. : Jusqu'où peut-on parler de révolte. J'aurais tendance à citer le livre de Mikhail Bakhtin, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1968). Une révolte impossible à arrêter, une forme d'humour irrépressible, l'histoire du rire et l'émergence bouillonnante d'une légèreté anti-establishment. Alex Farquharson, le conservateur de la Tate Britain a dit que je travaillais avec un 'rire radical'. Je dirais que je travaillerai jusqu'à mon dernier souffle pour exhorter l'humanité à profiter de la vie en bonne compagnie, avec chaleur et humour.

Politiquement c'est une action radicale et exaltante que de donner la priorité à l'humour. Je suis anti-esprit étriqué, anti-prétention. Je ne souhaite pas intimider. Je cherche à inclure. Mes travaux font la démonstration de la manière dont ils ont été fabriqués. N'importe qui pourrait fabriquer ces œuvres d'art dans son propre espace chez elle/chez lui. Mon atelier c'est mon salon.

E.M. : On croise aussi dans l'exposition la représentation de personnages qui appartiennent à l'histoire comme Madeleine Vionnet (célèbre couturière française du XXe siècle), François Boucher (peintre français du XVIIIe siècle), ou l'Abbé Pierre (le fondateur du mouvement Emmaüs). Comment s'accordent tous ces êtres fort différents, comment se construisent les récits qui les lient aux formes animales ?

M.C. : Madeleine Vionnet était une pionnière du capitalisme éthique ; elle assurait des soins médicaux et dentaires à ses ouvrières ou ouvriers et à leurs familles. Ses inventions sur le design vestimentaire ont permis aux femmes de porter des vêtements moins contraignants et de célébrer leur forme naturelle. Pour moi c'est aussi radical et proactif que l'Abbé Pierre qui, à court de fonds pour son œuvre de charité, a participé à l'émission de radio 'Quitte ou double'. Il a gagné, puis il a ramené l'argent à sa fondation pour la sortir de ses difficultés financières. Ce sont des personnes pleines de ressources et polyvalentes. Elles ne sont pas restreintes par les conventions sociales.

J'ai choisi de travailler avec François Boucher quand j'ai été invitée à faire une œuvre à partir de la collection de la Scottish National Gallery d'Edinburgh. J'ai choisi ses tableaux

comme arrière-plan pour *The Lantern Fly* (une série d'œuvre présentée dans l'exposition). Pour moi la peinture de Boucher est une scène pastorale mièvre et datée qui traite son sujet de manière exagérément idéalisée. Alors j'ai exagérément idéalisé mes *Lantern Fly*. J'ai trouvé que d'une manière ou d'une autre les deux œuvres tiraient bénéfice de leur juxtaposition.

Je ne suis pas sûre que se crée une harmonie entre l'Abbé Pierre, Vionnet et Boucher. Certains liens sont logiques et d'autres sont intuitifs, non rationnels.

E.M. : En te voyant travailler pendant le montage de l'exposition ou en observant tes œuvres on remarque très vite que tu privilégies une production « fait main », une écologie/économie du quotidien, des matériaux simples et peu onéreux, des assemblages bricolés avec les moyens du bord, dans la pratique du *do it yourself*, pour une « beauté et une impétuosité Punk », comme tu la définis toi-même. Est-ce une position politique ? Ou poétique ? Ou les deux à la fois ?

M.C. : Le déchet, le *do-it-yourself* , le Punk ou ce qui est fait avec impatience, je pense que tu en parles mieux que moi – je dirais que ta question dit tout, elle contient toute la réponse. De même que le texte que tu as écrit pour l'exposition.

Pourquoi est-ce que j'adore Jimmy White, le joueur de snooker anglais ? Pratiquement à chaque fois qu'il arrive au dernier jeu, il risque tout avec un coup bien trop audacieux ! Ça coupe le souffle et c'est enthousiasmant. La vie est brève. Dans le film *Blade Runner* les réplicants flambent de mille feux et meurent jeunes. Les gens passionnés souffrent souvent de *burn-out* activiste. Pour moi la preuve de l'effort humain est essentielle dans le désir de vivre. Les films des Marx Brother ou de Noureev, Fred Astaire ou de David Gulpilil en train de danser ou bien lire *The House of Mirth* de Edith Wharton (1905) sont pour moi des références. Je suis attirée par le côté euphorique du manifeste futuriste de Filippo Tommaso Marinetti (1909) et par la littérature qui analyse la révolte, comme par exemple *Lipstick Traces, A Secret History of the 20th Century* de Greil Marcus (1989). L'énergie est cyclique ; elle provient de la culture, même si la manière dont je produits mes œuvres tient du bricolage (cf. Claude Levi-Stauss, *La pensée sauvage,* 1962).

E.M. : Plusieurs des œuvres de ton exposition (*Cacti Chariot*, *Clic-Clac*, *The Owl with the Laser Eyes* ou *Theatre Set*) sont des décors qui ont servi à des performances. Quelle place occupe l'art de l'action dans ton œuvre ? Tu parles souvent d'énergie. Mais qu'est-ce que l'énergie exactement ?

M.C. : En effet il y a des décors de performances dans l'exposition. C'est la plus grande exposition de mes travaux jusqu'à maintenant. Les décors proviennent de divers événements et dans cette exposition ils se retrouveront là, vides et inanimés. Les petites créatures sont comme des remplaçants, des protagonistes à la place des performeurs !

Je crois que j'ai déjà beaucoup parlé de l'énergie dans mes réponses ci-dessus. Je suis une fan de Nikola Tesla, l'ingénieur d'origine serbe. Plutôt que d'inventer une machine en mouvement perpétuel, j'ai essayé de produire une énergie qui est gratuite. Il s'agit de la 'chaleur' et de l'excitation qui se créent quand on donne naissance à une activité de groupe. Même la fabrication/construction du décor crée une cohésion de groupe puisque chaque tâche est faite à la main et nécessite d'être résolue par tout le groupe, faisant appel aux ressources de diverses personnes, appréciées par chaque membre du groupe.

Le jour suivant ma performance *Prolific Potato* à la Scottish National Gallery à Edinburgh le 6 avril 2019, j'ai reçu un courriel de la photographe Julia Bauer qui a travaillé avec moi de nombreuses fois. Je la cite : « J'adore l'énergie que tu apportes à l'espace et à toutes les personnes qui travaillent avec toi ! Malgré le dur travail, on a vraiment l'impression que le processus créatif est très amusant ! Et chaque costume, objet, dessin, papier peint,

gravure, semble transférer cette énergie à tout le monde autour de toi ! C'est une manière tellement belle de connecter tout plein de gens de tous horizons. J'ai trouvé cela très inspirant ! ».

E.M. : Une de tes œuvres (*Cacti Chariot*) prend appui sur les décorations des chars du carnaval de La Nouvelle-Orléans au XIXe siècle. Pourtant dans une discussion récente tu n'as pas aimé le fait que j'évoque l'esthétique et l'esprit du carnaval au sein de ton travail. De même, tu ne voulais pas associer ton œuvre aux folklores vernaculaires. Qu'en est-il exactement de ton rapport à ces formes de cultures populaires ?

M.C. : Les images sur lesquelles je me suis basée pour construire le *Cacti Chariot* proviennent en effet des chars de carnaval de la Nouvelle-Orléans conçus dans les années 1860. J'ai trouvé ces images en ligne et elles m'ont attirée ; c'était des aquarelles merveilleusement détaillées et imaginatives.

J'adore le carnaval et cela me plaît de faire référence aux cultures populaires et au carnaval ; c'est mon patrimoine culturel et je suis très à l'aise avec cela. Je suis moins à l'aise dans des discussions autour de la décolonisation car je suis de descendance italienne et anglaise et j'ai besoin de prendre mon temps, d'apprécier ce que l'on me demande, d'apprendre, d'écouter et d'intégrer les changements et les nouvelles façons d'être dans mon mode de vie.

Il est donc important d'être vigilant aux processus de décontextualisation que j'ai étudiés lors de mes études d'anthropologie de 1992 à 1995. Le déracinement des objets des cultures populaires vers le musée pose on le sait des limites car il y a eu beaucoup d'injustices dans la manière dont on a traité les personnes qui ont fabriqué ces objets à l'origine. Je préfère rester spontanée et joyeuse avec des sujets qui me sont plus proches. Je ne suis pas en train de faire de l'art et de profiter d'un design qui vient d'une culture moins privilégiée que la mienne. Je suis heureuse de produire une pièce qui fait référence à un film de Fellini mais pas de produire une pièce qui utilise les idées de personnes qui n'ont aucun pouvoir de représentation. Je suis tout à fait consciente que je ne suis pas une experte, mais en tant qu'artiste contemporaine je me dois de me poser ces questions d'appropriation. Je me rends compte que je me réfère à un matériel très varié lors de mes performances. J'essaye le plus possible d'en indiquer la source dans les fanzines que je produis. J'essaie vraiment de diffuser l'information. Ce qui m'intéresse c'est une célébration et une hybridation plutôt qu'une appropriation culturelle.

E.M. : Je t'ai proposé dès le début de la préparation de cette exposition de travailler dans une semi obscurité en obturant toutes les fenêtres du centre d'art. Je t'ai également proposé de faire produire une ambiance sonore spécifique par le groupe Talweg, sur une invitation d'Arnaud Maguet. Mon but était de donner une sorte de théâtralité à l'exposition tout en effaçant en partie l'effet *white cube* du centre d'art. Tu as accepté tout de suite car tu me disais être consciente que ton travail n'est pas forcément adapté au contexte de la blancheur clinique de l'exposition. Et pourtant tu exposes souvent dans des lieux très classiques de l'art (des *white cube* donc). Comment gères-tu ce paradoxe ?

M.C. : Quand j'étais en école d'art on nous encourageait à lire *Inside the White Cube* de Brian O'Doherty (1986). Nous avons aussi étudié le Land Art. Il s'agit ici de mon propre intérêt pour l'expérimentation et de ne pas considérer le *white cube* comme allant de soi.

J'ai organisé en 2005 une marche (*The Walk to Dover*). C'est aussi un film et pour moi c'est un travail important, qui a eu du succès à l'époque, comme c'est une performance qui tourne littéralement le dos à la galerie.

Je suis attirée plus naturellement par le travail en extérieur ou en night-club, ou même dans des foires ; j'aime les scènes décentrées. Je ne travaille pas bien avec l'arc de

proscenium au théâtre - le cadre décoré de tuiles carrées formant le rectangle vertical séparant la scène (située derrière le rideau abaissé) de l'auditorium (zone avec des sièges) - parce qu'on y attend beaucoup trop de compétences et de qualité, alors que je n'arrive jamais à avoir plus d'une seule répétition avant de faire une performance. J'apprécie Tadeusz Kantor quand qu'il disait qu'il n'y a pas de différence entre la répétition et la performance.

Mon professionnalisme c'est que j'arrive sur les lieux et je produis l'œuvre comme attendu, mais ce n'est pas avec trois mois de répétitions. Il me suffit d'un seul jour de préparation.

J'ai été invitée à exposer dans beaucoup d'institutions réputées. J'accepte ces invitations puisque j'essaye d'établir un pont entre les performances de terrain très organiques et le *do it yourself* que je réalise dans mon appartement à Glasgow et ce que je fais pour des plates-formes très en vue. Cela m'intéresse de pouvoir être présente dans des établissements réputés en même temps que d'être capable de produire des événements très économiques et au caractère très libre.

Comment je négocie les grands *white cubes* ? Eh bien il semblerait que je les asphyxie sous de grandes photocopies qui ne sont pas trop chères à produire et qui permettent de transformer l'espace. Je mets ensuite du papier sur le sol avec du scotch et je peins le scotch avec des rayures noires à la main afin d'ajouter un aspect de chatoiement optique. Je pense notamment aux mosaïques chrétiennes de Ravenne qui était faites à la main et à la manière dont l'or scintille avec des angles inégaux en résultant de l'erreur humaine et de l'aspect *fait main*. Même s'il est prétentieux de faire référence à Ravenne au sein de mon travail, je le fais pour essayer d'expliquer ce point. *Le fait main* a des qualités qui méritent vraiment d'être célébrées. Fabriquer des choses dont on voit comment elles ont été faites est pertinent face à l'offensive des machines que nous produisons, qui sont destinées à être jetées une fois qu'elles ne fonctionnent plus, plutôt que d'être mécaniques et réparables. Le recyclage et la culture *repair* font leur réapparition.

E.M. : Tu as choisi de faire démarrer l'exposition par une salle entièrement dédiée à des fanzines que tu réalises depuis le début de ton travail. Quel est le statut et la fonction de ces documents ?

M.C. : J'ai parlé des fanzines plus haut. Elles contiennent les programmes de chaque performance. Je fais un collage avec les images du matériel qui m'a servi d'inspiration et je cite toutes les personnes qui ont travaillé sur le projet. J'essaye d'être aussi représentative que possible. Les fanzines sont bon marché à produire et proviennent d'une époque d'avant l'Internet. Je suis de cette génération : le Moyen Âge de l'Internet.

Traduction : Claire Bernstein

Bande originale de l'exposition :
- musique : Talweg (Éric Lombaerts & Joelle Vinciarelli)
- dispositif, production et mixage : Arnaud Maguet pour Les Disques en Rotin Réunis
- enregistrement : Simon Nicolas

Monster Chetwynd (ex Spartacus et ex Marvin Gaye Chetwynd) est née en 1973.

Elle vit et travaille à Glasgow. Elle est représentée par les galeries Sadie Coles HQ (Londres), Massimo de Carlo (Milan) et Gregor Staiger (Zurich).

Cette exposition bénéficie du soutien de **Fluxus Art Projects** et du concours du **Centre national des arts plastiques**