



Costanza Candeloro, *Integrity & Decadence*, 2022, structure en verre, sacs en verre à loupe, extraits de magazines, dessins, 69,5 x 50 x 30 cm. Avec l'autorisation de l'artiste et de Martina Simeti Gallery. Crédits ph. Andrea Rossetti.

La pratique artistique de Costanza Candeloro repose sur la déconstruction et l'appropriation de textes, d'images et de formes qu'elle transforme en sculptures, installations et performances. Les paysages fictionnels qu'elle met en place à travers ses pièces croisent des références personnelles et des influences littéraires formatrices, créant un dialogue complexe entre le personnel et l'universel. Sa démarche, qu'elle qualifie de « plasticité métalit-

téraire », déconstruit les préjugés sociaux et les constructions genrées, offrant un espace de réflexion critique sur les frontières du récit et de l'identité. En parallèle de sa pratique artistique elle co-fonde la librairie indépendante en ligne Illicit Bookshop avec Francesca Ciccone en 2020. Présente exclusivement en ligne sur Instagram et spécialisée dans la vente de livres rares et de premières éditions.

ENTRETIEN AVEC COSTANZA CANDELOORO

Loucia Carlier : J'aimerais introduire cette discussion en convoquant la notion de mutation, qui me semble centrale dans ta pratique. Comment se met en place ce processus de transformation dans ton travail ? Quelles sont les étapes ou les gestes qui accompagnent cette déconstruction-reconstruction ?

Costanza Candeloro : la notion de mutation fait vraiment partie de mon vocabulaire et de ma manière de travailler. Je considère ma production plastique comme une forme d'editing. Les textes sont souvent le point de départ de ma démarche, et le fait de les traduire en sculptures ou en objets est pour moi une manière d'éditer. J'assemble des fragments, pris à partir d'un texte que j'ai choisi au préalable et qui fait office de matrice. Je vais ensuite l'assembler dans un objet ou dans une forme esthétique. Cette traduction plastique, je la

vois vraiment comme une forme d'écriture expérimentale. L'importance de l'editing dans ma pratique vient du fait que je le considère comme très lié à des pratiques d'écriture. L'objet n'est pas un objet « en soi », mais plutôt une sorte de « texte visuel », une manière expérimentale de prolonger le texte. C'est une façon de rendre un texte plus conceptuel, ou d'en extraire certains éléments pour des raisons idéologiques ou personnelles. Ce rapport à l'écriture est, pour moi, très lié à l'art conceptuel, et plus spécifiquement à l'histoire de l'écriture expérimentale, où l'acte d'éditer devient central et parfois même plus important que l'intégrité du texte lui-même.

LC : Est-ce que, pour toi, une sculpture ou une image portent une forme de radicalité que l'écriture ne permet pas ?

CC : Je me suis longtemps demandé si je voulais être écrivaine. Et la réponse, c'est clairement non. Parce que pour moi dans l'écriture il y a trop de « surtexte » et c'est pour ça que je transpose le texte en une forme visuelle, car ça me permet de l'aborder de manière plus radicale. J'élague des parties trop formelles, qui, dans l'écriture classique, participent à la mise en place d'une forme reconnaissable, lisible, facilement « métabolisable », mais qui empêche parfois de se connecter à l'aspect le plus brut, le plus radical du langage. Cette production de formes finalement c'est aussi juste une autre manière d'écrire. Paradoxalement je n'entretiens pas un rapport direct à la matière, mais plutôt d'une projectualité qui commence toujours à partir de quelque chose d'écrit, ou d'un élément lié au langage, qui va ensuite se traduire en objets.

LC : Ce qui ressort de ta démarche, c'est que tu traduis l'idée en la codant, en la transformant en une sorte d'énigme plastique. L'œuvre devient alors un espace à déchiffrer, une forme de langage détourné. Ça m'évoque les hackeuses qui brouillent volontairement le message pour mieux le faire passer, autrement. Est-ce qu'on peut y voir une forme de résistance, un geste politique, dans ta manière d'utiliser le langage visuel ?

CC : Il y a aussi des mouvements plus classiques, comme le situationnisme, où l'editing était utilisé comme un moyen politique d'exploiter le langage. Dans mon travail, j'appelle souvent ces différentes étapes des fragments, un concept central dans ma pratique : l'editing s'appuie toujours sur des fragments, qu'ils soient empruntés ou créés. Par exemple, lors d'une exposition à l'Institut Svizzero de Milan il y a deux ans, j'ai présenté plusieurs œuvres, dont une série de céramiques circulaires sur lesquelles j'avais imprimé des images. Ces images résultaient d'un montage de fragments issus de vidéos tournées bien avant la création des céramiques. Ces vidéos exploraient un thème précis : l'artiste en tant que monnaie vivante – c'est-à-dire un individu devenu son propre capital, notamment dans le contexte du système artistique. Le corps de l'artiste subit un contrôle permanent lié à une économie constante, qui se manifeste aussi à travers le langage, faisant du langage économique une part intégrante de la pratique. Ces fragments vidéo ont progressivement muté pour s'imprimer sur les céramiques et devenir des sculptures. Ces impressions ont ensuite été volontairement altérées, un peu « faussées », pour créer un résultat visuel où certaines informations se perdent, ne laissant qu'une trace floue, une sorte d'empreinte du processus. Ce qui m'intéresse, c'est précisément de rendre visible cette altération, cette transformation de la narration. Cependant, dans ce processus, une grande partie de la narration disparaît, et il ne reste finalement que des fragments, assez énigmatiques.

LC : Est-ce que tu dirais que c'est en soustrayant, en épurant, que l'essentiel émerge dans ton travail ? Et comment perçois-tu la radicalité : est-ce pour toi quelque chose qui peut s'exprimer aussi bien par l'épurement que par la saturation ?

CC : Dans ma tête, c'est plus radical justement parce que c'est un peu débarrassé du bruit environnant, comme si tu allais un peu à l'essentiel. Tu épures au maximum la forme pour aller vers une sorte d'aura de ce que tu veux raconter. Et c'est en ça que ça devient radical. Paradoxalement j'ai conscience que les formes que je produis ont quelque chose de peut-être moins communicatif. Après ça m'est aussi déjà arrivé de travailler sur la saturation. Ce sont deux approches où le langage n'est pas simplement au service de la communication.

LC : Il me semble qu'il y a, dans ton travail, une forme de traduction, comme lorsqu'on traduit une langue. À chaque passage, quelque chose se transforme. Comment perçois-tu ce trajet de l'idée, d'un concept immatériel à un objet tangible ou à une expression plus esthétique ?

CC : Oui, tout à fait. Si je devais simplifier un peu ma méthode, je la décrirais comme une forme de traduction d'un texte dans un espace. C'est un peu étrange à dire comme ça, mais je ne me reconnais pas vraiment dans l'étiquette « artiste visuel ». J'ai plutôt l'impression de travailler à partir du langage, en opérant une sorte de spatialisation de l'écriture. Ce qui en découle visuellement, sur le plan esthétique, est en quelque sorte la conséquence de cette traduction. Je n'ai pas de rapport direct ni intuitif avec la matière. Et souvent, cela me pousse à adopter une approche très projectuelle, où ce n'est pas forcément moi qui réalise les œuvres de mes mains.

LC : Tu as, en revanche, une pratique du dessin que tu réalises toi-même.

CC: Oui, tout à fait – le dessin, c'est l'un des rares gestes que je réalise moi-même, de manière directe. Je le considère comme une forme d'écriture instinctive, presque une prise de notes visuelle. Mes dessins ont souvent un statut préliminaire : ce sont des esquisses, des formes ouvertes qui précèdent parfois un projet plus construit. Ils sont souvent présentés en écho avec mes sculptures et installations, comme une sorte de prolongement ou de contrepoint. Même s'ils gardent cette dimension plus brute, plus immédiate, ils participent pleinement à la logique d'ensemble, à cette idée de traduction et de spatialisation du langage qui traverse toute ma pratique.

LC : Comme nous l'avons évoqué précédemment, ton travail repose en grande partie sur un processus de transformation. Ce qui te semble le plus important, est-ce ce geste de mutation, de transposition, de déconstruction ? Ou est-il tout aussi essentiel que l'on identifie clairement les sources, idées, textes ou images, à partir desquelles tu travailles ?

CC: Les deux sont important. Je dirais que le résultat de ces différentes transformations est important dans la mesure où ce qui reste à la fin, ce sont toujours des éléments que j'ai choisis de façon très consciente – souvent pour des raisons idéologiques ou personnelles. Ce sont des choix faits pour transmettre un aspect spécifique du texte de départ. Ce n'est pas du tout aléatoire, c'est un choix assumé, fait pour véhiculer certains éléments plutôt que d'autres.

LC : Dans cette logique de fragmentation, on a le sentiment que ton travail circule entre une histoire intime et une histoire collective. Est-ce que ce collage entre sphère personnelle et dimensions politiques ou culturelles plus larges occupe une place importante dans ta démarche ?

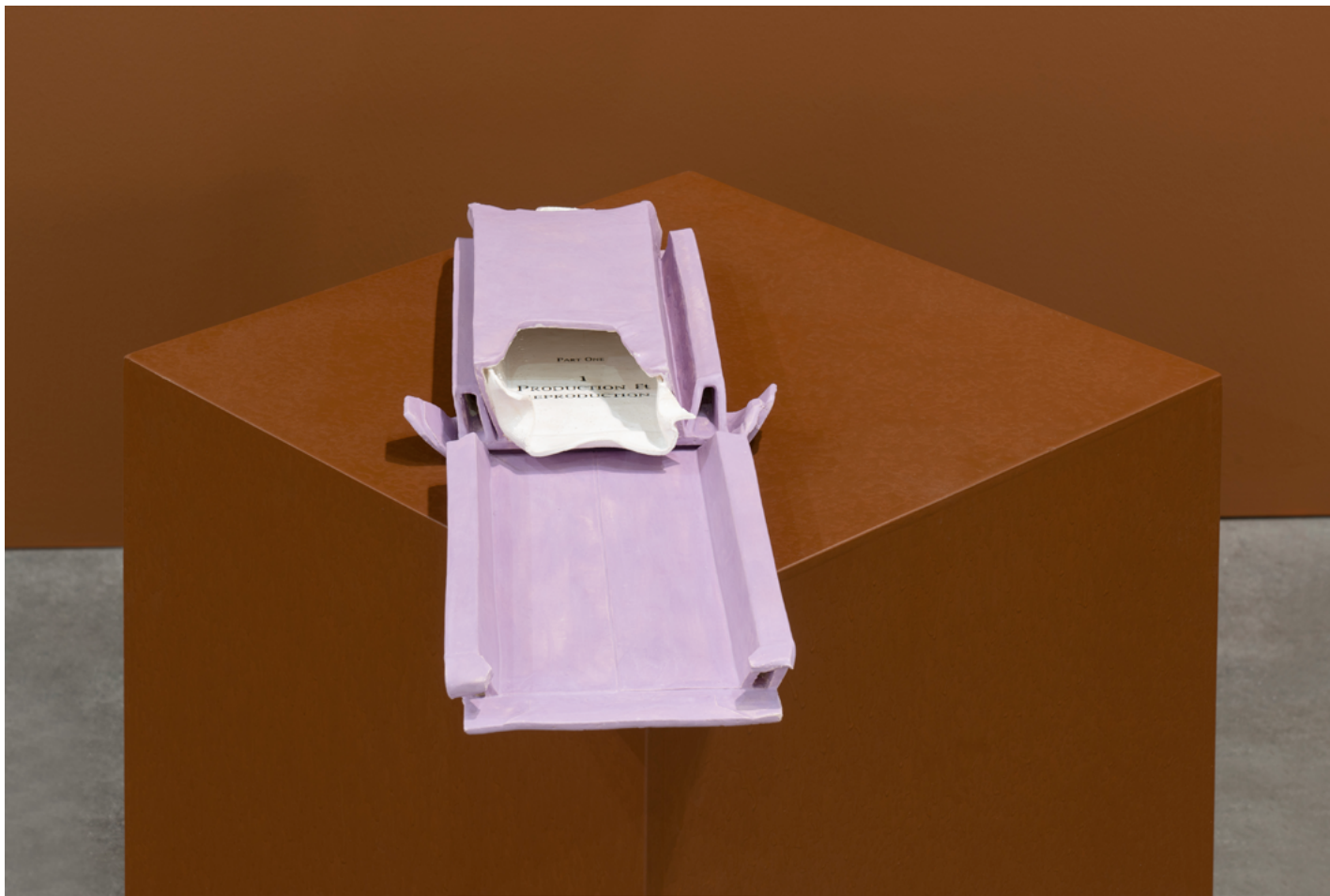
CC : J'ai souvent l'impression que, pour aborder des questions de société qui nous touchent, on revient toujours à des histoires personnelles, comme pour leur donner une forme de légitimité. Pour moi, c'est un peu comme un filtre, que j'appelle un « féminin biographique ». Ce n'est pas exactement la même chose que le féminisme, mais plutôt l'idée que, en tant que personne qui s'identifie comme femme, j'ai traversé toute une série d'expériences marquées par cette position. C'est pour cela que j'aime intégrer cet élément dans mes narrations : c'est une sorte de prisme à travers lequel je perçois la réalité culturelle et la manière dont je fais l'expérience du monde. Par exemple, dans certaines pratiques d'écriture féministe, notamment celles du passé, il y a souvent cette dimension de réappropriation, de traduction, de réécriture. Ce sont des techniques créatives importantes, qui permettent de se faire une place là où on en tant que femme elle ne nous était pas accordée. En ce sens, je propose une perspective qui renouvelle certains concepts dits universels, souvent entendus jusqu'ici depuis un point de vue masculin. Dans un de mes projets – celui qui s'inspire de l'idée des artistes



Costanza Candeloro, C&G, Vue d'exposition, Istituto Svizzero, Milan, 2023. Avec l'autorisation de l'artiste et de Martina Simeti Gallery. Crédits ph. Giulio Boem.



Costanza Candeloro, Alice's Underground Adventures, 2021, graphite sur papier, huit papiers, 21 x 29.7 cm. Avec l'autorisation de l'artiste et de Martina Simeti Gallery. Crédits ph. Galerie Hussenot



Costanza Candeloro, *The Secret Workshop*, 2024, céramique, décalcomanies. Avec l'autorisation de l'artiste et de Martina Simeti Gallery. Crédits ph. Andrea Rossetti.



Costanza Candeloro, *My skin-care. My strength*, vue d'exposition. Avec l'autorisation de l'artiste et de Martina Simeti gallery, Fondazione ICA Milano, 2022. Crédits ph. Andrea Rossetti.

comme « monnaie vivante » ou « capital vivant » – il s'agissait d'aborder la question de l'économie, un sujet qui, traditionnellement, est souvent traité par des hommes.

LC : En parallèle de ta pratique artistique tu as monté la librairie indépendante en ligne Illicite Bookshop, est ce que tu veux nous en dire un peu plus ?

CC : Oui on a lancé le projet en 2020 avec Francesca Ciccone et c'est une librairie présente exclusivement sur Instagram à l'origine, spécialisée dans la vente de livres rares et de premières éditions. Ce qui nous importait vraiment, c'était de créer une sorte de catalogue vivant, où les connexions entre les ouvrages comptaient davantage que leur valeur marchande. La vente n'était en réalité qu'un prétexte. On voulait que le catalogue devienne un espace de lecture et de circulation d'idées, au-delà de l'acte d'achat ou même de la lecture complète d'un livre, sans ordre hiérarchique entre les ouvrages.

LC : C'est une approche assez rhizomique en fait.

CC : Oui et c'est pour ça qu'on en est venues à s'intéresser aux éditions rares : souvent, ce sont des objets un peu cathartiques, pour plusieurs raisons soit parce qu'ils ont été publiés à des moments précis de l'histoire, par des éditeurs particuliers, ou encore parce qu'ils ont été interprétés graphiquement d'une certaine manière. Ces éléments spécifiques permettent de raconter des contre-histoires à travers les objets eux-mêmes, indépendamment de leur contenu textuel. Donc on voyait tout ça comme un ensemble de signes, de contextes à décrypter. Et puis, comme souvent, le projet a pris une dimension un peu plus fluide, plus rapide, plus organique – et on a commencé à s'orienter davantage vers le processus de circulation des objets, donc la vente.

LC : Ce que je trouve intéressant, c'est que vous prenez des livres rares, difficiles d'accès, et vous les remettez en circulation via un canal (Instagram) qui est pour le coup hyper accessible et populaire. C'est un équilibre singulier entre ce qui est unique et ce qui est partagé, entre le précieux et le quotidien.

CC : On a vu Instagram comme un moyen simple de créer une archive informelle et de rendre ces

éditions accessibles autrement. Ça permet de remettre en circulation des choses oubliées ou devenues inaccessibles, surtout pour les titres italiens, parce que c'est vraiment là-dessus qu'on a développé une recherche plus approfondie, plus « capillaire ». C'est une partie de notre bagage personnel, donc ce sont des objets qu'on sait aussi mieux interpréter.

LC : Justement, j'aimerais bien que tu nous en dises un peu plus sur les choix éditoriaux que vous faites. Vous passez du cyberpunk aux études de genre, et aux magazines de contre-culture italiens. Comment est-ce que vous choisissez les ouvrages. Est-ce qu'ils sont aussi liés à ta pratique artistique ?

CC : Pour nous deux – Francesca et moi – de façon différente, bien sûr, Illicite est aussi une forme de catalogue de choses qui nous appartiennent personnellement, qui viennent de nos recherches individuelles. Donc nos choix sont aussi des choix critiques et personnels, qui prolongent nos pratiques respectives. Même la façon dont on met en relation les livres entre eux repose souvent sur des choix personnels, pas du tout historique. Ce qui m'intéresse dans l'agencement de ces éditions rares, c'est justement ces petits détails qui créent d'autres chemins possibles dans l'histoire du livre. Et ça, c'est aussi lié à notre relation personnelle à ces objets. On peut mettre en lumière des choses qui ne sont pas dans le texte, ni dans la biographie de l'auteur·rice, mais plutôt dans des micro-histoires, dans des éléments marginaux de l'édition.

LC : Est-ce que, selon toi, la création de cette bibliothèque virtuelle peut être considérée comme un geste politique ? Le simple fait de sélectionner et de rendre visibles certains textes contribue déjà à faire évoluer les représentations. Par exemple, vous mettez en lumière des autrices italiennes radicales souvent méconnues ou invisibilisées. Cela s'inscrit-il dans une démarche de réécriture de l'histoire littéraire ? Par ailleurs, une part importante de la littérature a été occultée sous le fascisme en Italie, ce qui a sûrement nécessité un travail approfondi de recherche. Dirais-tu que votre méthode s'apparente à une enquête, voire à une fouille archivistique ?

CC : Je dirais que, d'une certaine manière, nous sommes à la fois le reflet et la matérialisation de

cette bibliothèque, de ce catalogue et vice versa. La relation que nous entretenons avec ce projet est profondément intime. Dans ce cadre, on peut effectivement parler d'une contre-histoire. Par ailleurs, notre travail se connecte aussi aux dernières vagues de productions culturelles alternatives en Italie, issues des milieux underground désormais presque disparus. Ces œuvres ne circulent plus, car il n'existe plus de librairies spécialisées dans ces domaines. En Italie, cette circulation est morcelée, voire éteinte. Même des textes classiques sur le plan stylistique, écrits dans un italien littéraire, sont restés longtemps inaccessibles, avec des rééditions très limitées voire inexistantes. Ça n'a pas été simple de mettre la main sur certains ouvrages, qui demeurent quasiment introuvables. C'est précisément ce contexte qui a nourri notre démarche : lorsque nous avons lancé Illicite Bookshop, nous vivions toutes deux en Italie et étions en prise directe avec cette réalité. La circulation internationale était limitée, peu de titres traduits, dans un environnement culturel très particulier.

LC : Qu'est-ce que t'apporte Illicit que ta pratique artistique personnelle ne permet pas, et inversement ? Le fait de travailler à deux, de faire circuler d'autres voix, d'autres savoirs, modifie-t-il ton rapport à la création et au partage ?

CC : Le fait que ce soit un projet collectif, ou en tout cas partagé, et qu'il n'ait pas encore de forme figée change complètement sa nature. Il reste ouvert, en mouvement, ce qui est assez différent du champ de l'art, où l'on est souvent contraint de fixer une forme finale. Avec Illicit, on est parfois dans une forme de recherche pure, qui ne vise pas forcément à produire quelque chose de « terminé » ou d'immédiatement lisible. Il nous arrive de partager des choses qui, au fond, ne parlent peut-être qu'à nous, parfois ça fonctionne, parfois non. D'un point de vue commercial, ce n'est souvent pas du tout rentable. Mais c'est justement ce qui en fait sa richesse : c'est un projet qui reste vivant, qui s'auto-alimente, sans se réduire à un objectif unique de marchandisation.