



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 Simeți 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 métal-

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 sur Instagram et spécialisée dans la vente de livres rares et de premières éditions.

ENTRETIEN AVEC COSTANZA CANDELORO

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 importants. 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 ?

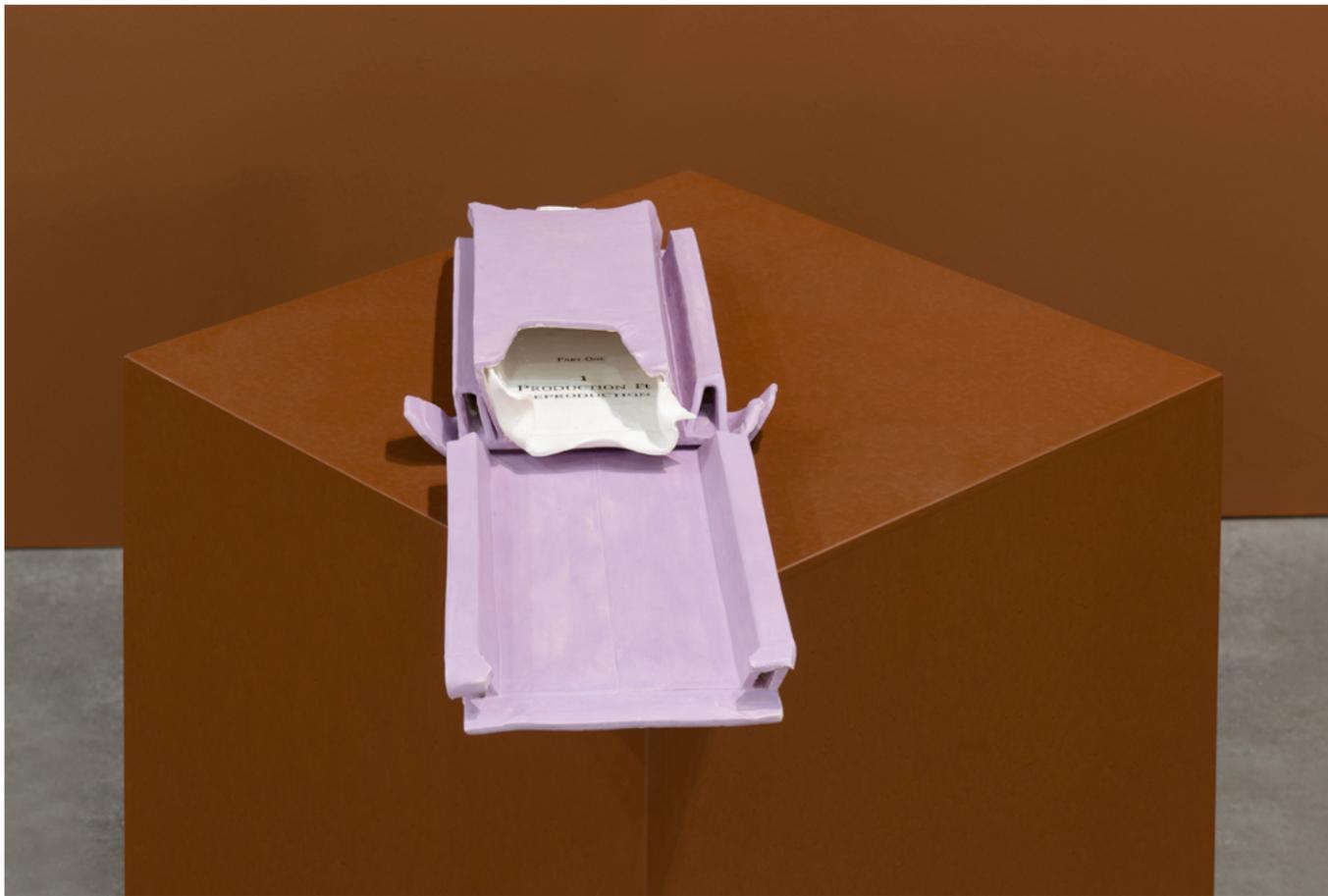
CC : J'ai souvent l'impression que, pour aborder des questions de société qui nous touchent, on revient toujours à des histoires personnelles, comme pour leur donner une forme de légitimité. Pour moi, c'est un peu comme un filtre, que j'appelle un « féminin biographique ». Ce n'est pas exactement la 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 Illicite 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 Illicite, 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.





Bust of Pierre-André Borioli "Nono", cire d'abeilles et brique, Apian (Aladin Borioli, Pierre-André Borioli et Françoise Borioli), 2015. Avec l'autorisation de l'artiste.

Aladin Borioli puise son intérêt pour les ruches dans l'héritage de son grand-père apiculteur. Diplômé en communication visuelles de l'École d'arts appliquées de la Chaux-de-Fonds et de l'École cantonale d'art de Lausanne et formé en anthropologie à la Freie Universität de Berlin, il construit depuis 2014 une œuvre à la croisée de l'art et des sciences humaines. Son travail mêle photographies, vidéos, sons et matériaux ethnographiques, explorant

les interactions entre humains et abeilles. À travers Apian – Ministry of Bees, un projet évolutif, il interroge notre relation aux abeilles en combinant apiculture, anthropologie, art et philosophie. Apian propose un espace de réflexion et de rencontre, loin des logiques extractivistes, pour imaginer de nouvelles formes de coexistence avec ces pollinisateurs essentiels.

ENTRETIEN AVEC ALADIN BORIOLI

Loucia Carlier : Pourrais-tu nous raconter un peu ton parcours et ce qui t'a amené à développer ta pratique actuelle ?

Aladin Borioli : Depuis une quinzaine d'années, mon parcours artistique et professionnel s'articule autour des abeilles. Tout a commencé par une pratique familiale, en accompagnant mon grand-père apiculteur. Ce lien m'a permis d'honorer un héritage tout en me construisant à travers mes études en photographie à l'ÉCAL. Ce travail au rucher, entre transmission et méditation, est vite devenu un espace d'exploration personnelle et artistique.

Un tournant a eu lieu lorsque on m'a fait découvrir *The Beehive Metaphor : From Gaudi to Le Corbusier* de Juan Antonio Ramirez, qui m'a révélé combien l'apiculture pouvait servir de prisme pour penser l'histoire de l'architecture dans ces cas, mais aussi nos rapports au

vivant. Depuis 2012, j'ai développé une pratique artistique centrée sur les abeilles, en croisant différentes dimensions : images, son, technologie. Après mon bachelors, j'ai poursuivi un master à Berlin en anthropologie visuelle, une formation qui m'a permis de relier recherche et création. J'y ai travaillé sur les technologies agricoles et leur influence sur les relations humain-es/abeilles, et développé des projets collaboratifs, notamment avec Laurent Güdel ou encore l'anthropologue visuelle Ellen Lapper, posant les premières pierres d'une démarche transversale qui se poursuit aujourd'hui avec Apian que j'aime décrire comme un Ministère des Abeilles.

LC : Peux-tu nous parler d'Apian ?

AB : À l'origine, Apian n'était que le titre de mon projet de bachelors. En bref, Apian c'est un adjectif anglais inventé par Ramirez qui

veut dire quelque chose en rapport avec les abeilles, ça peut-être une architecture, ou un mouvement. Puis, peu à peu, Apian est devenu une entité à part entière, une plateforme de recherche consacrée aux abeilles. Dès le départ, je ne voulais pas porter ce projet seul et travailler de manière isolée. Très vite, j'ai compris qu'Apian pouvait désigner quelque chose qui dépasse ma seule personne - une entité collective, ouverte à la collaboration. C'est plus facile de dire à d'autres artistes ou chercheur-ses : « Il y a ce Ministère des Abeilles, et on pourrait imaginer un projet ensemble. » Certains, comme Ellen Lapper ou Laurent Güdel, collaborent d'ailleurs avec moi depuis plusieurs années, par cycles. Le Ministère s'est construit comme ça, progressivement. J'ai terminé mon master en 2018, et depuis, j'ai poursuivi mes recherches principalement dans

le champ de l'art. Pas tant par volonté d'y rester à tout prix, mais parce que c'est là qu'on m'a offert la liberté - et les moyens - de développer mes projets.

LC : Comment as-tu réussi à faire avancer un projet de recherche au long cours tout en répondant aux exigences de formats courts comme les résidences, les appels à projets ou les bourses artistiques ?

AB : J'ai constamment dû me confronter à cette question : tout en poursuivant un projet de fond. Il fallait penser la recherche sous forme fragmentaire, afin de pouvoir y ajouter progressivement de nouveaux éléments. Le monde de l'art a parfois une certaine réticence à l'idée de continuité : il faut toujours proposer quelque chose de nouveau, une idée inédite, un projet original. Alors ma stratégie a été de « découper » ce projet global en fragments autonomes, que je pouvais présenter un par un - à travers chaque résidence, chaque appel à projet. C'était une manière de faire avancer une recherche au long cours tout en répondant aux attentes du milieu artistique.

LC : Le statut d'artiste-chercheur.euse implique souvent de naviguer entre deux logiques de production. Te reconnais-tu dans ce statut hybride ? Quel regard portes-tu sur la reconnaissance institutionnelle du statut d'artiste-chercheur, notamment dans les milieux universitaires ou artistiques ?

AB : J'aimerais d'abord dire que je trouve cette division assez problématique. Faire de l'art c'est faire de la recherche, le problème c'est qu'il y a de la place, ou alors très peu, dans le monde académique pour faire de la recherche qui n'est pas basé sur les mots. Maintenant pour répondre à ta question, jusqu'à maintenant, j'avoue, j'ai toujours fait un peu des pirouettes. Quand je suis dans le monde de l'art, c'est plus facile de dire que je fais de l'anthropologie visuelle ou de la recherche.

Et quand je suis dans la recherche, c'est plus simple de dire que je fais de l'art et j'aime bien jouer là-dessus. Pour l'instant, en tout cas, ça me va comme manière de définir ce que je fais. Après, j'ai aussi fait des boulots plus alimentaires. J'ai travaillé comme photographe au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel pendant deux ans, par exemple. Ce n'était pas du tout connecté à

Apian, même si, évidemment, ça nourrit autre chose, au-delà de l'aspect financier. Il y avait un aspect un peu archivistique et muséale qui m'a beaucoup plus. Et la question de l'archive est assez importante dans mon travail. C'est une pratique, une méthode, assez centrale dans Apian. Mais c'est souvent une pratique difficile à justifier dans le monde de l'art. C'est par exemple difficile de recevoir du soutien financier pour la constitution d'une archive, pour lui donner une forme oui, mais pour faire le travail de la remplir c'est autre chose. Pour le coup il y a plus de place pour ce genre de démarche dans le monde académique.

LC : Tu parles des limites de l'académie d'un côté, et du manque de reconnaissance de la recherche dans le monde de l'art de l'autre. Est-ce que l'anthropologie visuelle t'aide à faire le lien entre ces deux domaines, et à créer un vrai dialogue entre recherche et création ?

AB : J'ai assez vite compris, qu'au-delà des aspects financiers, je ne pourrais pas mener ce projet uniquement dans le monde de l'art ou celui de la recherche académique. Pour moi, ces deux univers sont très poreux.

Le milieu académique est une machine qui ne s'arrête jamais, mais il est souvent difficile de partager ses travaux avec un public plus large. C'est ce qui me passionne dans l'anthropologie visuelle : elle permet de créer des magazines, des livres ou des objets accessibles, hors du cadre strictement académique, tout en développant du savoir académique. En revanche, rester uniquement dans le monde de l'art signifie souvent moins de soutien et moins de temps pour approfondir réellement le contenu des projets.

LC : Au cours de mes investigations sur ton travail, l'idée d'« apiculture socialiste » m'a particulièrement marqué. On a l'impression que tu développes presque un modèle politique à travers ta recherche. Pourrais-tu expliquer ce que tu entends par cette notion ?

AB : Les abeilles ont été utilisées comme métaphores pour illustrer à peu près toutes les idéologies politiques. À certaines époques, on les considérait comme anarchistes, à d'autres comme monarchistes. Elles ont servi de modèle de société idéale, tantôt perçue comme robotique et déshumanisée, tantôt comme harmonieuse,

où chacun.e travaille pour le collectif. Aujourd'hui, la métaphore dominante est celle de la démocratie. On insiste sur le fait que la reine ne gouverne pas vraiment, elle pond, et que les décisions sont prises collectivement, ce qui est bien sûr biologiquement fondé. Mais c'est aussi une manière de projeter nos idéaux politiques et sociaux sur les abeilles. Ce qui m'intéresse, c'est justement cette idée que pratiquer l'apiculture, c'est déjà faire de la politique, mais à une échelle potentiellement moins destructrice. L'apiculture socialiste constitue une façon d'imaginer une apiculture alternative dans un monde en feu. L'idée de créer un Ministère des Abeilles s'inscrit dans cette logique : face aux échecs des politiques, dans mon cas en matière écologique, il s'agit d'inventer une entité symbolique, autonome, capable d'apporter d'autres réponses à ces enjeux, en les abordant à travers le prisme des abeilles.

LC : Si tu le souhaites, comment envisages-tu de faire évoluer ton projet pour qu'il aille au-delà de la recherche académique et se concrétise dans des actions concrètes ?

AB : Ce projet est encore en cours d'élaboration, mais j'aimerais qu'il prenne la forme d'un manifeste, ou qu'il donne lieu à des rencontres avec des apicultrices, voire à une forme d'organisation collective. Ces idées traversent l'ensemble des projets menés avec Apian, même si elles ne sont pas encore entièrement formalisées.

Je progresse lentement, mais c'est un processus sur lequel je souhaite mettre de plus en plus l'accent ces prochaines années. La dimension ethnographique de mon travail qui consiste à passer du temps avec des apicultrices et à les intégrer au projet constitue déjà une première étape.

Mais j'ai aussi conscience que parler, écrire, produire des textes atteint rapidement ses limites, en tout cas dans l'époque actuelle. Nous n'avons pas besoin de davantage d'articles scientifiques pour comprendre que la situation est merdique. Depuis que j'ai commencé un doctorat en anthropologie visuelle à l'Université d'Amsterdam, je mesure encore davantage à quel point le monde académique est structurellement déconnecté de l'action concrète.

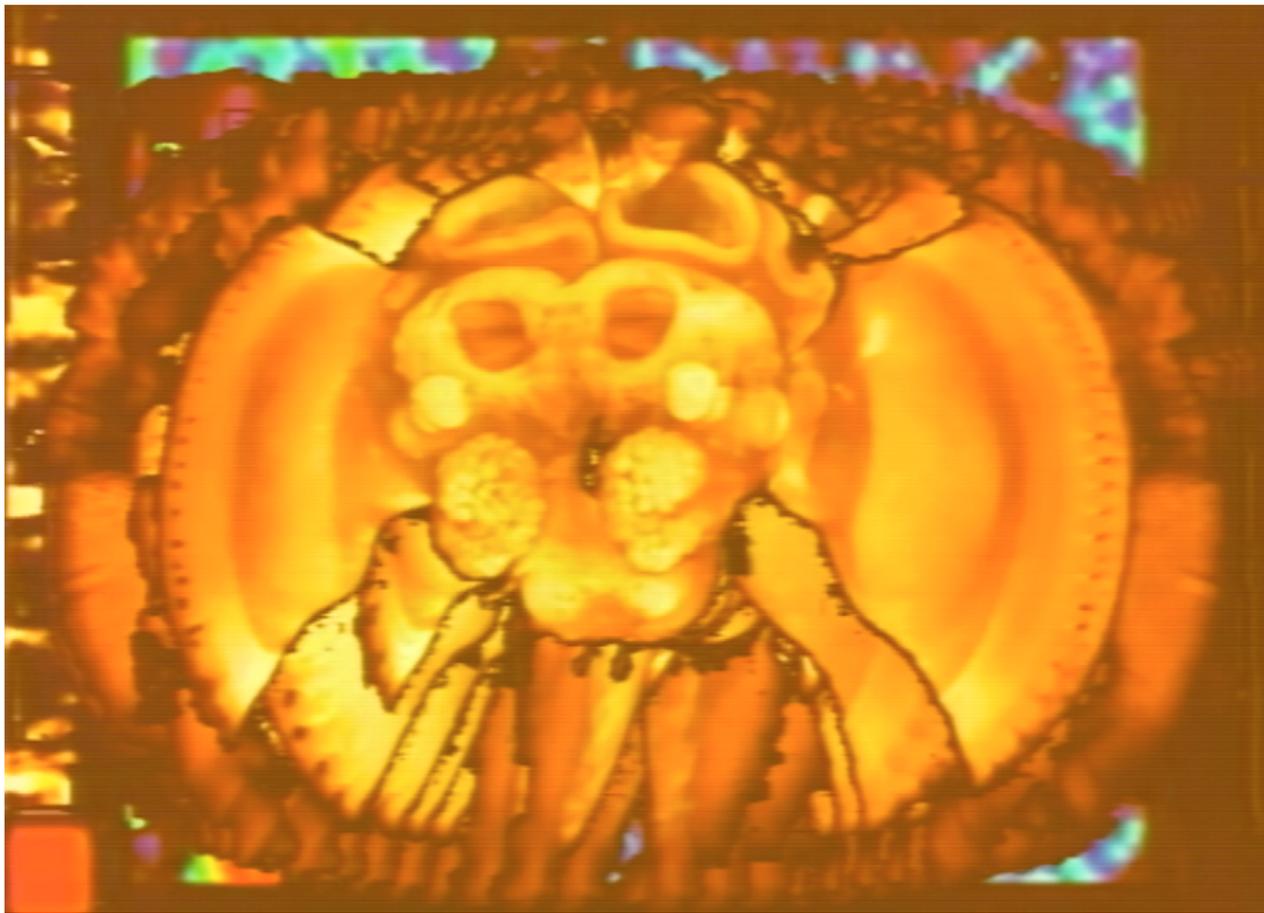
Il faut mobiliser une énergie mentale et physique considérable, simplement pour faire exister une recherche dans un système néolibéral, entre publications



Apian (Aladin Borioli, Ellen Lapper), *Hives*, 2400 B.C.E. - 1852 C.E., 2020 [2022, 2023].



Apian (Aladin Borioli), ruche traditionnelle trouvée dans le rucher abandonné de Lhassan à Inzerki au Maroc en août 2017.



Apian (Aladin Borioli), *A Bee's Umwelt*, 2021.



Apian, *Bannkörbe*, vue d'exposition, CO Berlin Foundation et David von Becker, 2024.

obligatoires et recherche permanente de financements.

LC : Et toutes ces étapes ralentissent beaucoup le passage à l'action, justement.

AB : Exactement. Et souvent, le temps consacré à sortir la recherche de l'université n'est pas reconnu. Ceux qui y parviennent le font en dehors de leurs heures, bénévolement, en tant qu'activistes, en plus d'un travail académique déjà très exigeant. Ce sont des efforts souvent invisibilisés, limités pour des raisons très matérielles : on n'a pas le temps, on n'est pas payé pour ça. Et pourtant, tout le monde encourage ce genre d'engagement. Si tu dis que tu es impliqué dans une communauté, que tu fais du terrain activiste, on trouve ça super mais dans la pratique, aucune structure institutionnelle ne permet vraiment de le faire. C'est cette contradiction qui me semble aujourd'hui totalement absurde dans le monde académique.

LC : Tu évoquais la nécessité de générer soi-même des formes de mouvement, et il me semble que la création du Ministère des Abeilles incarne déjà une manière de dépasser le cadre strict de la recherche. Le développement de ta plateforme en ligne participe aussi, à mes yeux, à une circulation plus vivante et plus rapide des savoirs. On y accède, on les transmet, et cela pourrait même susciter des connexions avec des personnes engagées dans l'activisme, ouvrir des dialogues, des projets communs. Est-ce que tu considères cette mise en circulation des idées comme une forme d'action à part entière ?

AB : Oui, tout à fait. Quand j'ai créé la plateforme avec des designer.euses à Amsterdam (Studio Harris Blondman), l'idée n'était pas d'en faire seulement un portfolio d'artiste, mais plutôt un espace de publication rapide et accessible. Pour moi, c'est devenu un véritable outil de travail.

La plateforme Apian (www.apian.ch) est avant tout un espace de recherche, bien plus qu'une vitrine. Bien sûr, les mises à jour peuvent prendre du temps, mais pendant le doctorat, l'objectif était vraiment d'avoir deux plateformes : Apian, et Intimacy Machine (www.intimacy-machine.net), un journal académique DIY autour des savoirs liés aux abeilles. Concrètement, je lis des études scientifiques sur les abeilles, et j'en extrais les images,

les sons, toutes les formes non textuelles, pour les mettre au premier plan. Cela permet aux personnes de naviguer d'abord par les sens – à travers les images, les sons – puis d'approfondir si elles le souhaitent, jusqu'à l'article scientifique original. C'est un peu l'inverse du modèle classique, où le texte prédomine et les images ne servent qu'à illustrer. Il y a aussi le magazine *Gazette Apian*, que je vais essayer de publier régulièrement durant le doctorat, comme un pont entre la recherche académique et d'autres milieux. Au fond, ce qui compte pour moi, c'est de rester proche des abeilles. C'est peut-être l'une des seules façons d'avoir un impact concret dans le cadre de ma recherche, quel qu'il soit. Que ce soit à travers un projet, une résidence courte ou longue, il y a cette idée d'un engagement dans la durée. C'est aussi ce qui m'attire dans le milieu académique : cette possibilité de construire une relation sur le long terme, en dehors de la logique de l'immédiateté.

LC : À tes yeux, quelle forme pourrait prendre une relation durable et équilibrée entre les humains et les abeilles ? Quelles pratiques concrètes permettraient d'envisager une véritable cohabitation si tentée qu'une relation "égalitaire" avec une espèce non-humaine soit possible ?

AB : Il existe plein de manières de créer du lien avec les abeilles, et elles prennent des formes très différentes. Ce qui m'intéresse, c'est que l'apiculture est une pratique très ancienne, avec beaucoup de praticien.nes amateurs, notamment en Europe. Mais en même temps, c'est une pratique qui reste fondamentalement exploitante. On ne peut pas vraiment faire de l'apiculture sans exploiter, au moins un peu, les abeilles. Cela dit, il y a évidemment une infinité de degrés dans cette exploitation, et certaines pratiques sont bien plus respectueuses que d'autres. Dans le contexte actuel, j'ai l'impression que les apicultrices et apiculteurs font un travail très important de protection des abeilles. Mais on est souvent focalisé sur l'abeille «domestique», l'abeille sociale, alors qu'elle ne représente qu'une infime partie des espèces d'abeilles sur Terre. Il me semble que l'apiculture doit se remettre en question et élargir son regard à toutes les abeilles, pas seulement celles qui produisent du miel dans une ruche. Une ruche est dans un environnement, elle

interagit avec lui, et ses effets ne s'arrêtent pas à ses parois. Beaucoup d'apiculteur.ices ne regardent que ce qui se passe dans la ruche, mais pas assez autour. Il faut aussi rappeler que ce qu'on valorise dans la ruche a beaucoup changé dans l'histoire. Au départ, c'était une source alimentaire complète : certaines communautés consommait tous les produits de la ruche. Puis la cire est devenue précieuse, utilisée dans l'éclairage par exemple pour les bougies. Ensuite, le miel est revenu comme source de sucre, mais aujourd'hui, avec l'industrialisation et d'autres formes de sucre, il a un peu perdu de sa valeur. Et cela change par cycle et par culture. Malgré tout cela, on reste dans une relation d'exploitation. L'idée n'est pas de dire aux apiculteur.ices qu'ielles n'ont pas le droit de produire du miel – certaines familles vivent de ça. Mais c'est important de réfléchir à comment on peut pratiquer une apiculture plus diverse : dans les techniques, les technologies utilisées, le type de ruche, et aussi selon le lieu. Une ruche en ville ou à la campagne, au nord ou au sud, ce n'est pas du tout la même chose. Et pourtant, on tend à tout standardiser, à exporter les mêmes modèles de ruche partout, ce qui ne fonctionne pas.

LC : En tant que photographe, vois-tu ton travail plutôt comme documentaire, artistique, ou un mélange des deux ? Et penses-tu qu'adopter un regard artistique peut réellement contribuer à soutenir la cause des abeilles et des apiculteur.ices ?

AB : C'est une question que je me pose souvent. J'ai une sensibilité artistique que je ne cherche pas à renier, car faire de belles images me motive. Mais c'est toujours une question d'équilibre, l'idéal est de créer des images qui fonctionnent à la fois comme œuvres d'art et documents. J'ai commencé la photographie en tant qu'artiste, puis je me suis tourné vers l'académie et aujourd'hui je combine les deux. La photo comme art, mais aussi comme outil pour transmettre des idées, même si la séparation entre les deux est très discutable. Par exemple, mon livre intitulé *Bannkörbe* paru en 2024 distribué par Spector Books and C/O Berlin, a une valeur à la fois esthétique et documentaire ; il touche des publics variés, certaines l'achètent pour l'inspiration, d'autres pour la transmission. Dans un monde apicole souvent figé dans certaines

normes, ce travail peut réhabiliter la diversité des pratiques. Je remarque aussi que certaines chercheuses, habituées à une esthétique très rigide, se sentent parfois perdues face à un travail plus visuel et créatif.

LC : C'est précisément pour cette raison que je trouve essentiel de proposer d'autres formes de diffusion de la recherche. Avec le magazine, par exemple, on touche un public très diversifié : graphistes, photographes, chercheur.euses, artistes - ce qui permet de croiser les perspectives et d'enrichir les échanges. On veille aussi à ce que chacun.e puisse y trouver une place légitime, ce qui me semble fondamental.

AB : Et je trouve que le monde de l'art bloque aussi beaucoup sur ce genre de projets. Très vite, on te dit : « Ah mais du coup, t'es pas vraiment artiste. » Il y a une espèce de flou, de résistance. Je pense que ça reste à démêler, mais en tout cas, il se passe des choses passionnantes dans ces zones intermédiaires. Après, comme toujours, on voit aussi beaucoup de projets de chercheur.euses qui veulent faire de l'art. Et il y a une approche parfois très naïve de ce que c'est, l'art. Mais cela va aussi dans l'autre sens évidemment.

LC : J'aimerais conclure notre échange sur une question d'ordre économique, souvent encore un peu taboue dans les milieux de l'art, et peut-être aussi dans celui de la recherche : concrètement, comment parviens-tu à financer ton travail et à en vivre ?

AB : Le monde de l'art et le monde académique sont très différents sur ces questions. J'ai l'impression que dans le monde d'art, c'est un sujet tabou. C'est mal vu d'en parler, ce n'est pas « propre » de parler d'argent. Et dans le monde académique, du moins celui que je connais, beaucoup pensent que tout le monde a une position académique payée. Et du coup quand iels travaillent avec des artistes iels ne pensent jamais au salaire. Moi, j'ai eu la chance d'avoir mes études payées par ma mère. J'ai pu faire des études d'art sans galérer. Ensuite, j'ai toujours essayé de mener une vie la plus simple possible. Après mon master, j'ai travaillé comme photographe dans un musée d'art et d'histoire en Suisse. C'était un bon compromis, ça payait les factures, et les bourses artistiques, c'était du bonus souvent réinvesti dans mon art.

À un moment j'ai changé de modèle économique en enchaînant les résidences payées pendant trois ou quatre ans, sans appartement fixe, mais du coup sans loyer à payer. C'était intéressant pour créer un réseau, pour montrer son travail, mais aussi épuisant. Et puis, à force d'être déraciné, de rester trois ou six mois quelque part, tu constates les limites de ce mode de vie sur tes recherches et sur l'impact que tu peux avoir en tant qu'artiste sur ta communauté.

Tu rencontres des gens, et trois mois après, tu leur dis au revoir. Maintenant je suis de retour dans le milieu académique, j'ai eu la chance de décrocher un poste payé à temps plein pour quatre ans, à l'université d'Amsterdam. Même si ça a toujours été un rêve de faire une thèse, c'est malheureusement d'abord une décision économique

LC : Cela en dit long sur nos manières de travailler, sur l'engagement et l'énergie mobilisés. Avec des ami.es artistes, on évoque souvent à quel point l'investissement dépend des conditions : travaille-t-on dans la stabilité ou dans la précarité ? Ces écarts créent des tensions. Plus de transparence serait salubre. Dans certaines villes, l'économie repose sur le tourisme culturel, mais ce sont les artistes, pourtant indispensables, qui restent les plus précarisé.es et marginalisé.es, tout en nourrissant le marché de l'art.

AB : Ce qui me frappe, c'est qu'on ne m'a quasiment jamais posé la question de l'économie de l'artiste dans les interviews. Pourtant, c'est un sujet central. Même lorsque j'essaie de l'aborder, j'ai souvent le sentiment que ça n'intéresse pas vraiment. Et c'est révélateur d'un fonctionnement plus large dans le monde de l'art : on évolue dans un système où les artistes doivent se battre pour obtenir une bourse ou une résidence, souvent mis.es en concurrence les un.es avec les autres, et la plupart du temps juste pour des miettes. On est divisé.es, fragmenté.es. Et c'est précisément cette fragmentation qui affaiblit notre capacité à nous organiser collectivement.



Apian (Aladin Borioli, Ellen Lapper), *Bee with a transponder*, 2023.





Marie Griesmar, vue d'installation, CAN Centre d'art Neuchâtel, Indice Ultraviolet.
Crédits ph. S. Verdon.

Marie Griesmar est une artiste suisse basée à Zurich. Son travail explore les tensions entre visible et invisible, et la question de la perception à travers des installations, des sculptures, des peintures et des publications. L'eau, à la fois élément et milieu, occupe une place centrale dans sa pratique. Plongeuse professionnelle, elle considère l'environnement sous-marin comme un espace d'expérimentation artistique, croisant philosophie contempo-

raine, biologie marine et références post-structuralistes. Son approche mêle écologie, narration et recherche formelle. Elle est aussi co-fondatrice de rreefs, une initiative dédiée à la restauration des récifs coralliens. À ce jour, plus de 150 m² de structures ont été installés pour soutenir la régénération d'écosystèmes marins à l'échelle mondiale.

ENTRETIEN AVEC MARIE GRIESMAR

Loucia Carlier : Qu'est-ce qui t'a donné envie de lier ton travail artistique à l'écologie et au monde sous-marin ? Peux-tu nous raconter un peu ton parcours ?

Marie Griesmar : J'ai commencé mes études d'art à Genève, aux Beaux-Arts en peinture, puis lors de mon master à Zurich, je me suis plongée dans un univers plus conceptuel et installatif. À l'époque mon travail plastique était déjà influencé par l'univers aquatique, que ce soit à travers mes peintures ou mes installations. J'ai par la suite enchaîné avec différentes résidences artistiques, axées principalement sur l'alliance entre l'art et la science. Les recherches autour de l'eau et de l'écologie aquatique sont devenues centrales dans mon travail depuis 2014. La plongée, que je pratique depuis l'enfance - et maintenant à un niveau professionnel - a toujours été pour moi une source d'inspira-

tion majeure. Cet univers sous-marin est devenu mon espace de création et alimente mon engagement pour l'écologie marine. Au début, je me demandais comment investir cet espace comme lieu de création, et pas seulement depuis l'atelier, mais directement en immersion. J'ai eu envie de tenter des expériences, comme dessiner ou créer des paysages sous l'eau. Je me suis beaucoup inspirée du land art et des mythes historiques liés à l'eau. Le déclic est venu lors d'une plongée professionnelle aux Seychelles, où j'ai aidé des scientifiques à restaurer des coraux. Là, j'ai réalisé que ma pratique artistique pouvait avoir un impact concret - notamment en créant des sculptures ou des structures pour aider les coraux à survivre, surtout après les vagues de blanchiment, un phénomène au cours duquel ils perdent leur couleur, qui sont en réalité des algues vivant dans leur tissus,

indispensables à leur survie. Cette disparition généralement causée par des hausses de température de l'eau sur une trop longue période ayant un effet de stress sur l'écosystème.

LC : Est-ce que c'est ce qui t'as amené à faire des études plus orientées vers la biologie marine ou l'environnement ?

MG : Je n'ai pas de formation scientifique classique, je me suis formée à travers la succession de différentes résidences et l'obtention de bourses de recherche scientifiques. La dernière étant à l'école polytechnique de Zurich, l'ETHZ. C'était dans un environnement très académique et hiérarchique où ma pratique n'avait pas forcément lieu d'être. J'ai intégré un laboratoire interdisciplinaire lié à la fabrication digitale, malgré mon profil atypique. J'étais animée par l'envie d'explorer des savoirs peu

accessibles. Malgré mon manque de compétences techniques, on m'a fait confiance et j'ai été acceptée.

LC : C'est impressionnant de voir comment tu as su faire évoluer ta pratique artistique vers quelque chose de si concret et engagé. Tu avais déjà l'approche artistique, et tu as choisi d'aller chercher ce qui te manquait du côté scientifique. Est-ce que c'est cette prise de conscience - du rôle que ton art pouvait jouer dans la survie des écosystèmes - qui a marqué un tournant dans ta démarche ?

MG : Ça a pris du temps avant de se concrétiser car je n'en avais tout simplement pas les moyens. Il n'y avait pas de cadre pour partager mes idées. Et là où je vivais, en Suisse, il n'y avait pas de coraux. Il n'y avait pas non plus de structure pour soutenir mes envies d'exploration et de recherche. Alors j'ai commencé autrement, avec ce que j'avais autour de moi : les lacs. J'ai commencé à m'immerger complètement dans leur étude, dans ce qu'on appelle la limnologie, c'est-à-dire la science des systèmes d'eau douce que ce soit les lacs, les rivières, ou plus généralement les zones humides. J'ai d'abord observé l'eau, puis j'ai essayé de la comprendre, de l'analyser avec les moyens à ma disposition. Ensuite, j'ai eu l'occasion de travailler avec des scientifiques, qui m'ont transmis leur méthodologie. Aujourd'hui, j'aborde chaque projet à partir d'un concept, d'une hypothèse, parfois un peu farfelue, parfois irréaliste. C'est justement la méthode scientifique qui permet de tester, d'ajuster, de donner une forme concrète à ces intuitions. Je trouve qu'il y a beaucoup de points communs entre l'art et la recherche scientifique. Dans les deux cas, on part souvent d'une idée, parfois un peu illusoire, parfois très concrète. Ce qui compte vraiment, c'est cette envie commune de chercher des réponses à des questions qu'on ne connaît pas encore. Les méthodes ne sont pas les mêmes, mais l'énergie pour comprendre et découvrir est la même. Je me suis beaucoup reconnue dans ces chercheur.euse.s passionné.e.s, qui explorent l'inconnu. Ça m'a donné envie de créer des œuvres un peu décalées autour de l'eau. Même si certaines idées paraissent irréalistes ou déjà explorées, le fait de les imaginer ouvre de nouvelles portes. L'utopie, ce n'est pas juste un rêve : c'est un moyen de penser

autrement. L'imaginaire nous permet de voir le monde différemment et de raconter d'autres histoires.

LC : Comment réussis-tu à concilier ton approche artistique intuitive avec la rigueur scientifique dans tes projets, notamment à travers ton travail avec l'organisation rreefs ?

MG : J'ai deux approches complémentaires dans mon travail. D'un côté, une démarche artistique, sensible et intuitive, qui consiste à puiser, dans les profondeurs, des motifs, des formes et des couleurs que j'observe sous l'eau. De l'autre, une approche plus pragmatique qui s'est construite avec le temps, et qui a conduit à la création d'une organisation pluridisciplinaire appelée rreefs. Lors de mes voyages, notamment lors d'une résidence de recherche à San Francisco, on m'a souvent perçue comme une « scientifique communicator » une personne qui décompose des aspects scientifiques. C'est intéressant de voir à quel point mon travail est interprété différemment selon les personnes. Sur certains projets, je collabore étroitement avec des scientifiques sur des recherches très pointues. Avec mon regard plus sensible et intuitif, j'essaie de leur rendre hommage en mettant en lumière leurs travaux. Souvent, ces sujets semblent complexes, mais c'est surtout une question de vocabulaire : le langage scientifique peut rendre les choses difficiles d'accès. L'art, quant à lui, transmet autrement. Il permet de comprendre sans avoir besoin de formation scientifique ou de maîtriser des codes précis. Ensuite, cela touche ou non - c'est une question de ressenti personnel - mais au moins l'accès est possible.

LC : Donc, d'une certaine manière, ton approche artistique permet de rendre accessible la pensée scientifique ?

MG : Pas que, tout ne tourne pas non plus autour de la science. Mon travail s'adresse aussi à ceux qui ont la chance de faire l'expérience de la nage - à ceux qui osent ouvrir les yeux sous l'eau, explorer ce monde immergé. Beaucoup en ont peur, ou ne voient l'eau que comme une simple surface, sans imaginer ce qui se cache en dessous. A travers mes expositions artistiques et mes actions sur le terrain avec l'organisation rreefs, j'essaie d'ouvrir une porte vers cet univers encore peu connu de certain.e.s. Ce qui est au cœur de

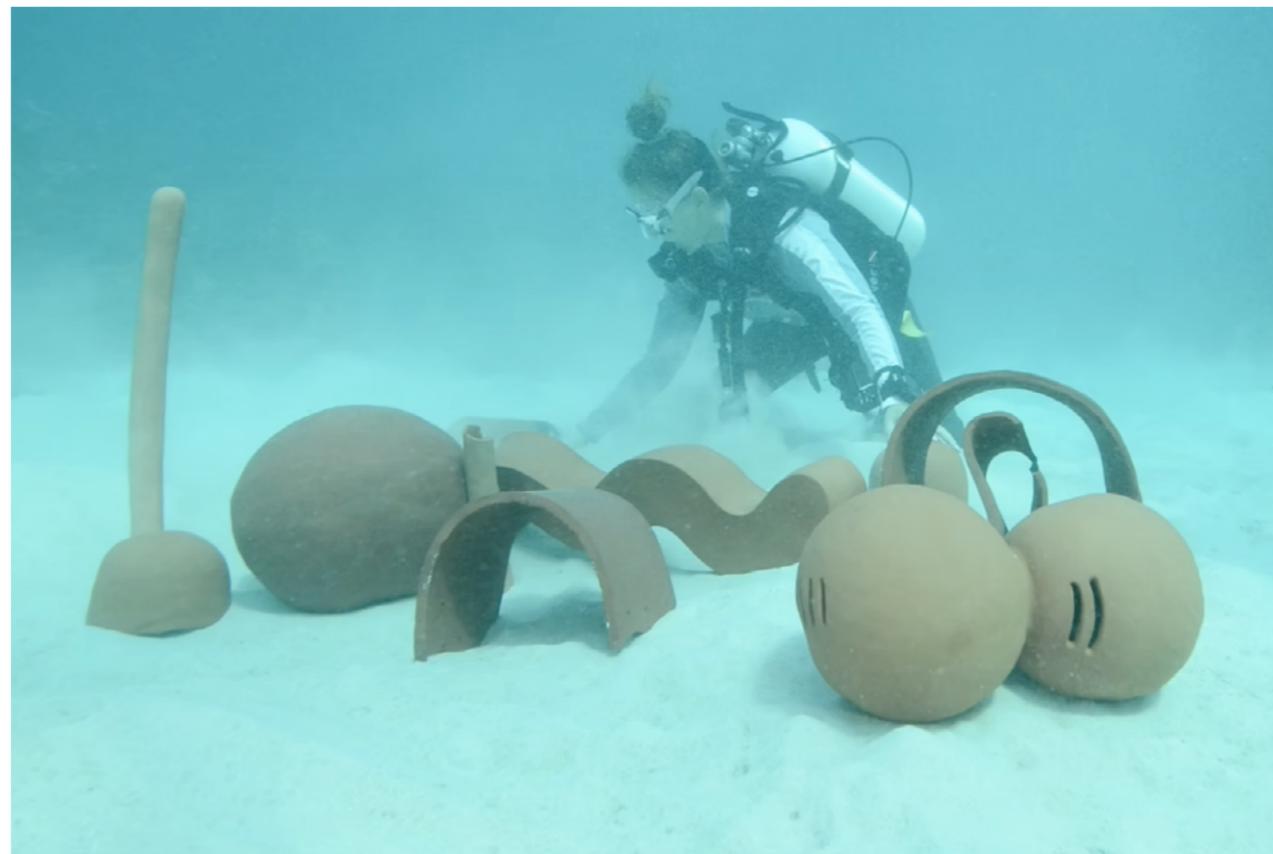
mon travail, c'est justement de réduire la distance entre ces deux mondes - celui de la terre et celui de l'eau - pour rendre l'univers sous-marin moins intimidant, plus concret, plus accessible. Même pour ceux qui ne savent pas nager, l'objectif reste le même, éveiller la curiosité, créer un lien, donner envie de mieux comprendre ce qui nous entoure. Dans certains cas, je travaille aussi avec des enfants ou communautés, pour cultiver cette sensibilité et ce respect du vivant.

LC : Je trouve important ton envie de sensibiliser à ce qui se passe sous l'eau. On connaît encore très peu des océans, alors même qu'on consacre d'immenses moyens à explorer l'espace. Cette projection vers l'ailleurs, plutôt que vers notre propre planète, est révélatrice. L'océan reste un territoire immense, mystérieux, et trop souvent ignoré.

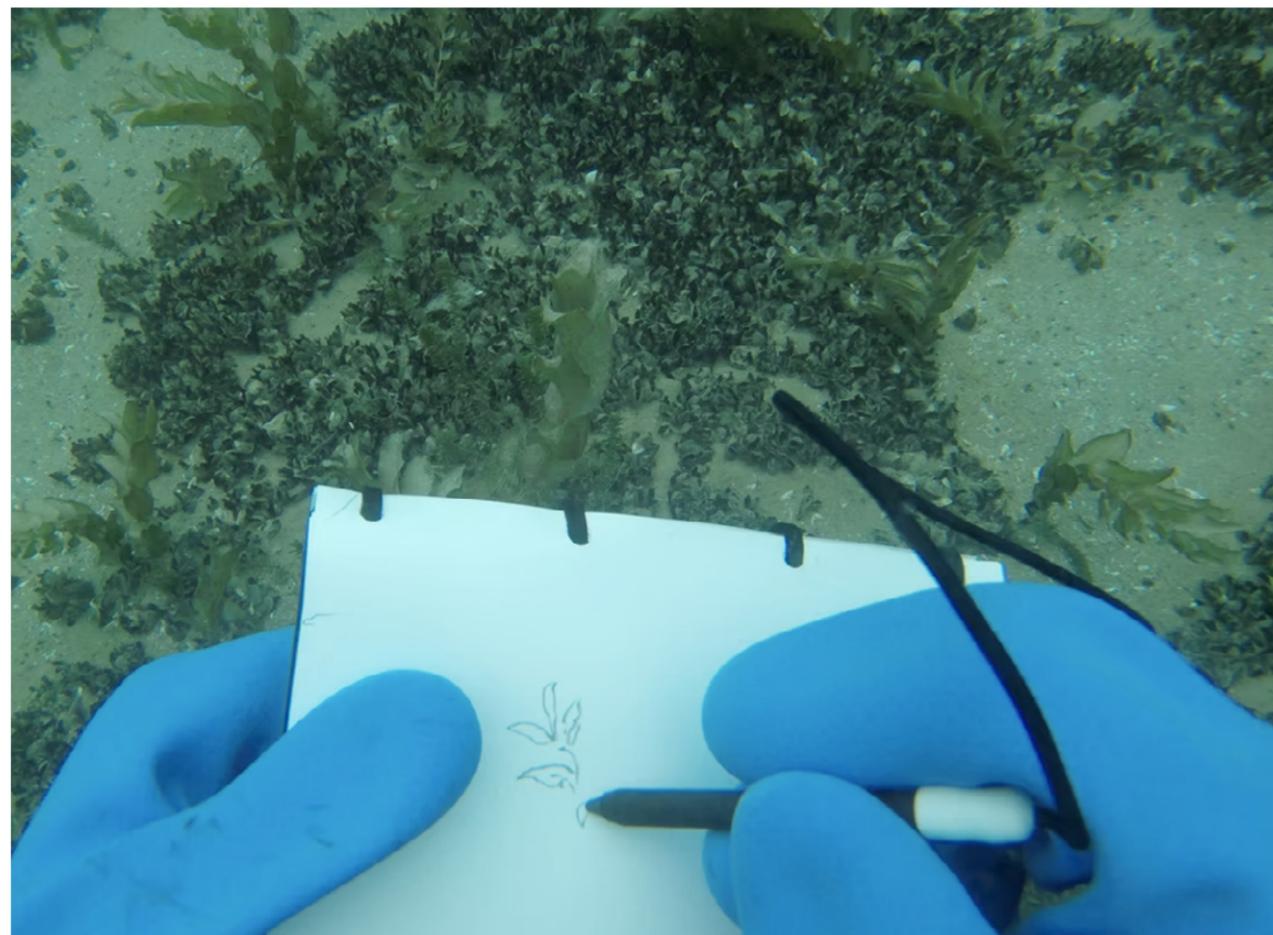
MG : Pour moi, il y a un lien fort entre l'univers et la mer, notamment à travers la question des échelles, du minuscule au gigantesque. Comme dans l'exploration spatiale, on part souvent de peu d'éléments, d'indices fragmentaires, pour imaginer, comprendre, conceptualiser. Sous l'eau, c'est pareil : on y trouve des formes de vie extrêmement petites, mais aussi des structures immenses, comme les coraux, qui sont comme des montagnes vivantes. Pourtant, beaucoup de gens plongent sans vraiment percevoir cette richesse, un peu comme on regarde un arbre sans vraiment y prêter attention. C'est là que l'art peut jouer un rôle essentiel selon moi. A travers une œuvre ou une expérience, il peut inciter à voir autrement, à ralentir, à observer. Et aujourd'hui, c'est un véritable défi : demander aux gens de faire une pause, de réfléchir. L'art permet parfois ce décalé, pas uniquement sur la nature, mais aussi sur des enjeux politiques, sociaux ou environnementaux. Il peut provoquer un basculement dans la manière de percevoir le monde.

LC : Paradoxalement c'est une forme de soulagement de savoir que l'on n'a pas exploré tous les océans. Contrairement à l'espace, devenu un territoire hyper surveillé avec ses satellites partout, l'océan reste encore hors de notre contrôle.

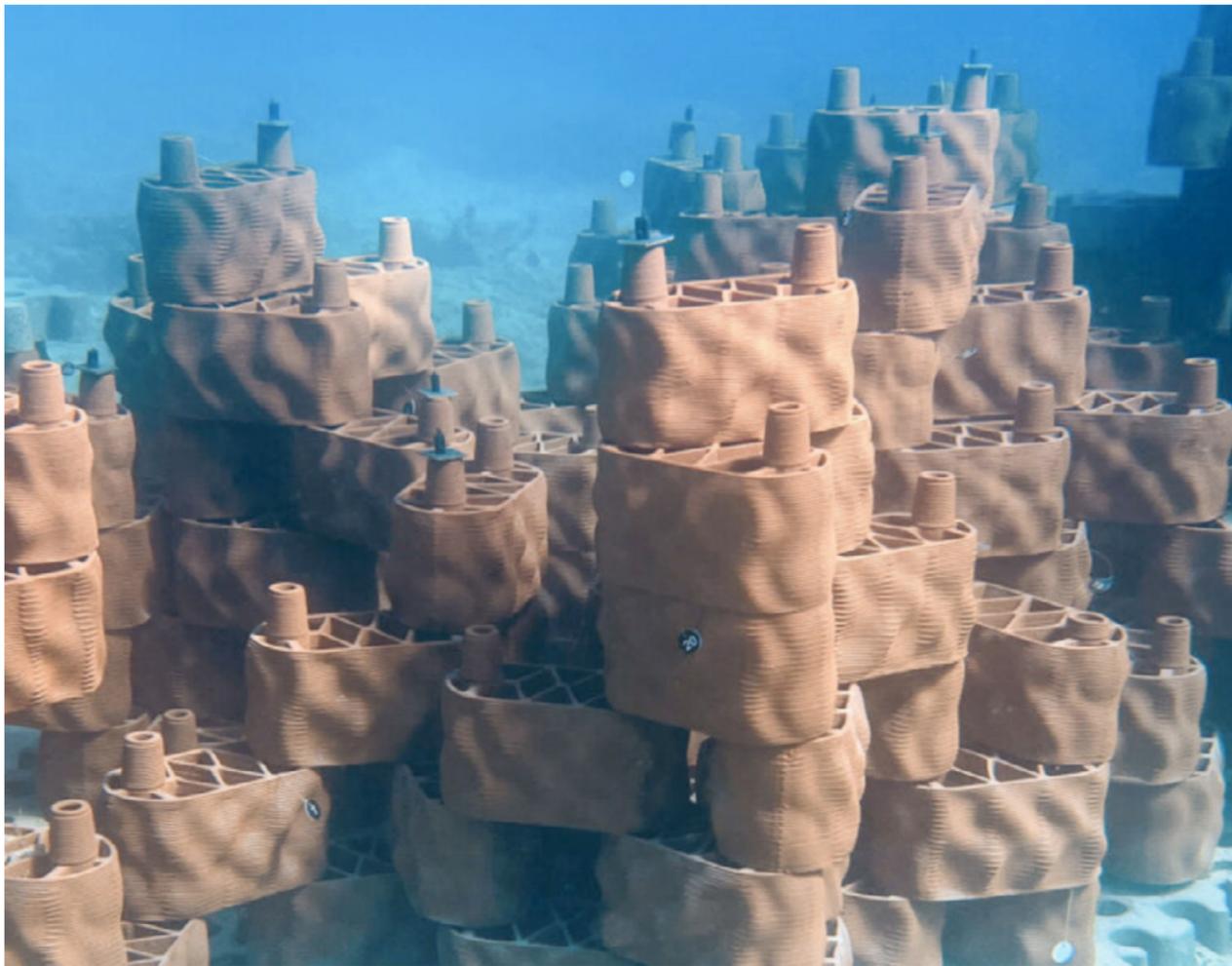
MG : D'un point de vue scientifique, j'ai cette soif de découverte. Mais souvent, la recherche s'inscrit dans une logique d'ex-



Marie Griesmar, *Beneath the Red Sea*, une nouvelle forme de terre cuite récifale, installation, environ 150 x 80 x 70 cm, 2016. Crédits ph. Holger Anlauf



Marie Griesmar, *Benthic Zone*, graphite sur papier sous-marin, vidéo, équipement de plongée sous-marine, dimension variable, 2019-en cours. Crédits ph. Sebastien Verdon / CAN



Récif installé aux Philippines, à Pujada Bay, en février 2024.
Crédits ph. rreefs



Photogrammetrie du récif de Siquijor, construit entièrement par l'équipe des Philippines, décembre 2024.
Crédits ph. rreefs

exploitation : chaque avancée finit par servir des intérêts commerciaux ou extractivistes. Par exemple, des machines inventées pour explorer les fonds marins sont finalement utilisées pour forer, extraire, coloniser ces espaces. Pour moi, la mer doit inspirer le plus grand respect, pas la domination. Avec mon équipe, nous intervenons toujours en pleine conscience des écosystèmes. On cherche à comprendre profondément le lieu avant d'agir.

LC : Peux-tu nous parler justement des interventions que vous faites avec rreefs ?

MG : Ce que nous créons, c'est un substrat : une surface sur laquelle les coraux, et plus largement les nouvelles générations de coraux, peuvent s'accrocher. Pour cela nous utilisons l'impression 3D combinée avec de la terre.

On ne peut pas utiliser n'importe quel matériau ni faire n'importe quoi, même si on fait parfois des erreurs. Nous avons développé des structures en terre cuite, modulables et inspirées des amphores traditionnelles.

Ce système permet de créer des formes adaptées aux usages écologiques, mais je les envisageable aussi pour leur qualité plastique à travers le prisme de mon approche artistique.

La modularité était un défi au départ, mais elle est essentielle. Avec la cuisson, on obtient des pièces solides et uniques, que l'on peut assembler de multiples façons selon les contraintes du terrain. Ce dispositif fonctionne déjà dans plusieurs régions où nous travaillons.

LC : Et une fois que le système est installé, j'imagine qu'il y a une sorte d'autonomie qui se met en place ? Le récif, même artificiel, devient un écosystème en devenir...

MG : Absolument. Les formes mêmes des structures deviennent des habitats pour toute la biodiversité liée à cet écosystème - crustacés, mollusques, poissons... La diversité des formes permet de créer des tunnels, des grottes, des niches, offrant à chaque espèce un espace adapté pour se cacher, se reproduire ou simplement vivre. Même la terre cuite, grâce à sa porosité, accueille la vie à une micro-échelle. Ces structures deviennent de véritables écosystèmes. Mais à l'échelle des récifs coralliens, la croissance est très lente : il faut au moins cinq ans pour que l'on observe visiblement des coraux atteindre leur taille

adulte (selon les espèces bien sûr). Cela demande donc patience et conscience. Ce qui est terrible, c'est que ces écosystèmes peuvent disparaître très vite, alors que leur réparation prend des années.

C'est cette dualité constante entre la lenteur de la reconstruction et la brutalité et la rapidité de la destruction. Il faut aussi être lucide : une sculpture sous-marine n'est pas une solution miracle, mais un pansement, un moyen d'aider à la cicatrisation. C'est un combat qui dépasse l'art et la science, touchant à la protection, la législation et l'écopolitique. La structure visible est la dernière étape d'un long travail de recherche, de tests et de collaboration avec scientifiques, ingénieurs, ONG et autorités locales. Quand j'ai commencé avec mes travaux artistiques, où je me lançais dans des recherches comme plonger pour chercher les couleurs de l'eau à 40 mètres de profondeur, je ne pensais pas en arriver là. J'avais juste l'intuition qu'il fallait agir, créer des œuvres capables de faire évoluer les mentalités autour de l'eau et de l'écologie. Aujourd'hui, avec l'expérience et les collaborations, parfois complexes, je réalise que ce n'est plus simplement un projet artistique, c'est vital. Ces écosystèmes doivent être défendus et protégés à tout prix.

LC : Dirais-tu que ton travail artistique prend la forme d'un engagement militant ? Et comment s'organise cette action sur le terrain, notamment dans la collaboration avec des institutions ou des communautés locales ?

MG : L'idée, c'est d'arriver avec des propositions concrètes, appuyées scientifiquement. On dialogue avec les autorités locales, parfois même avec des gouvernements. On participe à ces discussions, mais à notre manière et avec nos convictions sur la protection des océans. Donc oui, c'est une forme de militantisme. Peut-être moins visible, puisque il passe surtout par de constantes délibérations avec différents acteurs, de manière globale. On ne milite pas seulement avec des actions de type manifestations et expositions artistiques, mais en agissant directement sur le terrain. En fait, lorsque tu travailles dans la conservation, tu milites au quotidien. Et ça demande une vraie organisation, mais surtout, d'être bien entouré. C'est là que l'art et la science jouent un rôle important, ils permettent de rassembler, de

créer des dynamiques collectives. Parce qu'en avançant dans ton travail, tu rencontres forcément d'autres personnes animées par la même énergie.

LC : On retrouve, à certains endroits de la recherche, l'idée du collectif, d'une recherche qui, à un moment donné, doit nécessairement se faire en groupe j'ai l'impression, ce qui est moins le cas dans le milieu de l'art où les artistes se retrouvent fréquemment seul à l'atelier avec leur pratique.

MG : Oui, mais tu serais surprise, ça dépend vraiment du type de recherche. Dans l'architecture, par exemple, c'est très hiérarchisé, très codifié. Et dans la recherche académique, genre en doctorat, c'est ultra compétitif : c'est le premier qui publie qui est reconnu, les autres sont invisibles. Donc finalement, on y retrouve un peu le même système que dans l'art, avec une forme de compétition. Mais quand tu arrives à des recherches plus appliquées à la conservation ou à la protection du vivant, tu retrouves cette idée de collectivité, pas forcément scientifique, d'ailleurs. Il y a des espaces où chacun.e peut contribuer, où même des personnes sans expertise scientifique peuvent s'impliquer. C'est plus ouvert. Et ça, je l'ai beaucoup vu dans le champ de la conservation.

LC : Comment cette frontière entre le visible et l'invisible, que tu évoques à travers ton expérience sous l'eau, influence-t-elle ta manière de créer et de percevoir ton travail artistique ?

MG : J'ai grandi dans une famille où les histoires n'étaient jamais vraiment finies. Et j'ai eu la chance, je pense, d'entendre tous les contes possibles, venus de nombreuses cultures différentes. Mes parents m'ont transmis cela, cette recherche d'un imaginaire commun, cette manière qu'ont les récits de nous aider à comprendre le monde autrement. Ce que j'aime profondément, c'est cet espace entre le visible et l'invisible. Ce qu'on ne voit pas, mais qu'on imagine très fort. C'est exactement ce que l'eau m'apporte. Quand tu es sous l'eau, tu ne vois pas clairement, mais ton esprit s'active. Il imagine tout ce qu'il ne peut pas saisir. Cela peut faire peur, mais c'est aussi ce qui est excitant. J'adore cet état. Par exemple, quand je plonge, j'entends un son dont je ne sais pas d'où il vient. Je ne vois rien. Alors, je commence à inventer :



Marie Griesmar, *Benthic Zone/ Zanichellia, Chara, and Myriophyllum*, 2019, argile et métal , dimensions variables
Crédits ph. Julien Gremaud

peut-être un poisson, peut-être
une créature inconnue, peut-être
quelque chose qui n'existe pas.

Cet état, à la fois concret et
hallucinatoire, je le retrouve
chaque fois que je suis dans l'eau.
Même quand je suis dans un mode
plus technique, plus précis, à
observer une couleur, un angle,
une variation, je suis toujours
traversée par cette dimension
invisible. D'ailleurs, la majeure
partie de la littérature que je
garde précieusement chez moi est
souvent scientifique, soit liée à
l'eau. Toujours l'eau.

LC : Et puis il y a aussi tout ce pan
autour du soin. La guérison, la
réparation par l'eau. L'eau
qui enveloppe, qui soutient,
qui ralentit. C'est un espace
de transformation, de lenteur,
d'écoute.

MG : Oui, tous les rites, tous les
symboles, même ceux qu'on pense
connaître intimement, ont un lien
avec l'eau. Dans toutes les reli-
gions, il y a toujours un élément
lié à l'eau, une purification, une
naissance, une régénération.
L'eau est vitale et c'est d'ailleurs
pour ça que le véritable enjeu
aujourd'hui c'est sa préservation,
et son accessibilité. Les politiques
l'ont bien compris, le pouvoir
passe par le contrôle de l'eau.
Si tu contrôles l'eau, tu contrôles
les corps, les territoires, la vie.
L'eau est au centre de tout. Ce qui
me fascine, c'est que l'eau n'ap-
partient à personne, mais qu'elle
est convoitée par tout le monde.
C'est un bien commun, essentiel,
et pourtant tellement menacé.

Le thème de l'eau est infini.

Peu importe le projet que je
choisis, je sais qu'il y aura tou-
jours quelque chose à dire.
Ce n'est jamais épuisé. L'eau est
mouvante, multiple, elle échappe
à toute définition rigide.
C'est cette fluidité, justement, qui
m'inspire : une manière de penser
autrement, de sortir des cadres,
de transformer nos manières de
faire et de voir.





Romain Noël, *Chaudron Bouillonnant*, 2023, carte Magic, étain et bijoux divers, boîte en bois.
Crédits ph. Romain Guillo.

Romain Noël est poète et théoricien. À la croisée de plusieurs champs disciplinaires, son travail interroge les formes de l'art contemporain à l'ère de l'effondrement écologique. Il explore les relations entre affect, pratiques magiques et création artistique, dans une approche transversale mêlant poésie, critique et expérimentation. Ses recherches s'inscrivent dans les courants des écologies antihumanistes, où la centralité de l'humain s'efface au

profit d'autres formes de vie et de relation. Il s'attache également à brouiller les lignes entre fiction et réalité, en incarnant ses réflexions dans une pratique plastique développée sous le nom de Youri Johnson. À travers cette figure, il sonde les puissances de la fiction comme force critique et levier de transformation.

ENTRETIEN AVEC ROMAIN NOËL

Loucia Carlier : Tu es à la fois chercheur, poète, théoricien, artiste, écrivain, fiction... Ta manière de produire des textes, des images, des sculptures, de la pensée semble partout traversée par cette hybridité, brouillant volontairement les frontières entre disciplines, formats, réalité et fiction. Peux-tu nous parler de cette démarche ? Comment conçois-tu cette multiplicité dans ton travail, et que permet-elle selon toi ?

Romain Noël : Répondre à ce genre de question est difficile, car nos manières de travailler dépendent de contenus psychiques complexes, souvent inconscients. Dans mon cas, je crois que la pluralité des pratiques et la dimension transdisciplinaire relève peut-être avant tout du souvenir d'enfance, et plus précisément d'un certain rapport au jeu. Le fait de jouer permet d'endosser une multiplicité

de rôles. Enfant, j'ai été apothicaire, fleuriste, espion, porteur d'eau, faux-monnayeur, vendeur ambulancier, acteur, et j'en passe. La plupart de ces rôles prenaient place au sein d'un village de cabanes qui fonctionnait comme une micro-société. Cette société ressemblait beaucoup à celle des adultes, à cela près que les rôles n'étaient jamais figés, et que nous pouvions toujours nous réinventer. Cette manière de jouer avec quelque chose de par ailleurs très sérieux. Pour mes adelphe et pour moi, il s'agissait de la vraie vie (et il me semble que ça l'était effectivement). Ce mélange de liberté et de sérieux à l'endroit du jeu ne m'a jamais quitté. En grandissant, je dois dire que j'ai assez mal vécu les assignations à résidence que les institutions sociales nous présentaient comme des formes de maturité, et que nous devions les accepter comme une fatalité. Je suis devenu poète afin de pouvoir

continuer à me transformer. Adolescent, l'image de la mue est devenue très importante pour moi. Je me répétais à moi-même, comme un mantra : «savoir en serpent sortir de sa peau». La multiplicité des formes auxquelles je m'en remets s'explique donc d'abord par cela. Je m'ennuie beaucoup si je ne peux pas muter, et je désespère si je m'ennuie. Ce qui revient à dire que d'une certaine manière je subis cette multiplicité. Il s'agit moins d'un choix professionnel ou poétique que de la conséquence d'un mélange de besoins et de désirs, c'est-à-dire d'un pathos. Il y a là, je crois, une part d'inquiétude quant à notre séjour terrestre. J'ai dû mal à rester tranquille : j'ai besoin de vivre plusieurs vies. Mais ce pathos, cette inquiétude, ce désir d'être en constante transmutation est devenu, avec le temps, le lieu d'une recherche. Je ne suis pas sûr de pouvoir dire précisément

ce que je cherche, mais je cherche quelque chose. Et toutes les formes que je fais, tous les médiums auxquels je m'en remets, sont au service de cette recherche. Parfois, ma difficulté à m'installer dans une forme me fatigue et j'en viens à me reprocher une certaine dispersion. Mais la plupart du temps j'ai confiance en cette multiplicité, car il est très clair que les formes que je mobilise forment un ensemble cohérent, et que lignes que ces formes tracent, aussi serpentes soient-elles, convergent vers quelque chose. Toute recherche est à la fois un chantier, un laboratoire et un véhicule en route vers une destination dont nous ne savons rien, mais qui inlassablement nous attire.

LC : Dans ton livre *La Grande Conspiration Affective*. Un thriller théorique, paru en 2024 aux Éditions du Seuil, tu proposes un récit hybride et mouvant, dans lequel tu invites les lecteur·ices à vivre une aventure théorique selon leurs propres désirs. Comment as-tu pensé cette participation affective, et pourquoi était-elle importante pour toi ?

RN : Je crois que tout commence à l'endroit de mes propres expériences de lecture. J'ai toujours aimé les livres qui assument et revendiquent leurs dimensions transformatrices. Les livres qui se logent en nous comme une sorte d'organe supplémentaire, et dont on ressort changé à jamais. En tant qu'écrivain, je considère les livres comme des technologies de pointe capable de produire ce genre de choses. Et je cherche donc à créer des livres doués d'une telle capacité, c'est-à-dire d'une réelle puissance transformatrice. C'est un travail difficile et je ne suis pas sûr d'y être pleinement parvenu. Mais c'est dans cette direction que mes efforts convergent. Pour cette raison, je me suis toujours intéressé à la forme du «livre dont vous êtes le héros», qui permet aux lecteurices d'être simultanément dans une situation de passivité (car le livre leur pré-existe et qu'il s'agit de composer avec) et d'agentivité (car le livre leur demande de faire des choix). Bien sûr les choix sont limités car prédéfinis à la fin de chaque paragraphe. Mais le seul fait d'avoir un choix à faire dit quelque chose du dispositif lui-même, et revendique donc quelque chose. Ainsi, *La Grande Conspiration Affective* ne cesse de faire sentir aux lecteurices que

« cette histoire est leur histoire », et que par ailleurs les liens entre fiction et réalité sont bien plus ténus qu'il n'y paraît, et que donc il ne tient qu'à elleux de poursuivre le mouvement du livre dans leur propre existence, c'est-à-dire de se constituer en sociétés ouvertement secrètes dans le but de sauver le monde. *La Grande Conspiration Affective* est le récit d'une initiation magique collective, déguisée en enquête sur l'art contemporain. La forme du livre permet de créer le trouble nécessaire au changement. Il me semble en effet que les objets trop figés ne font pas de bonnes instances de transformation. Ainsi les mythes et les textes religieux accordent-ils toujours une place considérable à l'obscurité et au mystère. Car ce sont ces qualités qui leur permettent de se loger en nous et d'influer sur la forme même de nos gestes et de nos manières de faire. *La Grande Conspiration Affective* repose donc intégralement sur ce fantasme transformateur.

Et c'est aussi le cas des livres sur lesquels je travaille actuellement. Mais je travaille sur d'autres formes, qui je l'espère seront encore plus troublantes, et donc plus efficaces.

LC : C'est pendant l'écriture de ta thèse *La Vengeance des affects* : une aventure dont vous êtes le terreau que tu inventes le personnage de Youri Johnson. Qu'est-ce que la création de cette entité fictive t'a permis d'explorer, que ta propre identité n'aurait peut-être pas rendu possible ?

RN : J'ai peut-être laissé entendre, dans *La Grande Conspiration Affective*, que Youri Johnson serait né pendant la rédaction de ma thèse, mais en réalité il n'en est rien. Youri m'est apparu quelques années plus tôt, alors que je travaillais sur un livre que je n'arrivais pas à terminer : *L'Art secret de la guerre secrète*. Ce texte avait déjà connu plusieurs versions, qui avaient été des étapes importantes pour moi, mais dont je n'étais pas pleinement satisfait. J'avais initialement conçu *L'Art secret* comme un livre de poète. Un livre qui consistait à explorer une pratique spirituelle précisément nommée «art secret de la guerre secrète». Mais plus j'avancais, plus j'avais le sentiment de produire un texte lourd et difficile. C'est dans ce contexte que j'ai réalisé qu'il fallait que je recommence tout depuis le début, et que je transvase la substance de *L'Art secret* dans une fiction, et ce pour d'évidentes raisons de lisibilité,

c'est-à-dire de réception. À ce moment-là, j'étais étudiant à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), et je travaillais sur la mélancolie comme obscur désir de transformation. J'avais alors eu l'idée d'un petit texte consacré à la mélancolie de ces personnages de fiction que sont les détectives. J'avais en effet l'intuition que cette mélancolie était le signe d'une crise interprétative plus vaste, et d'un lien maudit entre enquête et contrôle (au sens policier du terme). Et c'est alors que Youri Johnson est apparu dans mon esprit tordu. J'allais écrire une nouvelle version de *L'Art secret de la guerre secrète*, sous la forme d'un roman dont le personnage principal, Youri Johnson, serait un détective disparu dans d'étranges circonstances, et qui aurait laissé derrière lui un ensemble de preuves (textes et objets) documentant une pratique qu'il nommait l'art secret de la guerre secrète. La construction imaginaire nommée

Youri Johnson m'est donc apparue pour des raisons pratiques, comme une solution littéraire à un problème d'écriture. Youri Johnson est avant tout un dispositif en forme de subterfuge, dont l'objectif était très clairement de m'aider à rendre digeste et lisible *L'Art secret de la guerre secrète*, et donc à faire passer pour fictionnelle une entreprise qui, à l'origine, ne l'était pas.

Youri Johnson a donc d'abord existé à l'intérieur de ce livre sur lequel j'ai travaillé de manière frénétique pendant deux ans. Puis ce qui devait arriver est arrivé, et je me suis de nouveau retrouvé bloqué dans l'écriture, tout en étant incapable de renoncer à *L'Art secret de la guerre secrète*. Je venais effectivement de commencer une thèse qui interrogeait les liens entre arts et affects à l'heure de l'extinction, et qui s'intéressait à la production artistique contemporaine.

De fil en aiguille, j'ai commencé à produire des pièces plastiques, que je voyais moins comme des oeuvres d'art au sens strict que comme des pièces que je serais allé chercher de l'autre côté du miroir, à l'intérieur même de *L'Art secret de la guerre secrète*. Les pièces se sont accumulées et j'ai fini par ressentir le besoin de les partager, comme pour faire exister ce livre qui une fois de plus me résistait. J'ai donc créé un compte instagram sous le nom de Youri Johnson, dont le but était de rendre sensible l'univers du livre. Chaque pièce était conçue comme une sorte d'énigme dont la résolution devait



Romain Noël, *Power Bottom Era*, 2024, meuble en bois brûlé, potions diverses, ornements en métal et en bois sculpté, lentille optique, image imprimée. Crédits ph. Romain Guillo.



Romain Noël, *Rosa canina*, étagère en céramique, flacon d'eau de rose, flacons de poppers, ornements divers. Crédits ph. Romain Guillo.



Romain Noël, *Black Rose Altar*, 2021, flacons et pots, bougies, carte Magic, clés, orbe en verre, gobelet et demi-sphères en étain, 35x30x30cm. Crédits ph. Youri Johnson.

permettre de pénétrer dans L'Art secret de la guerre secrète. Puis les choses se sont précipitées : Youri a commencé à être invité à participer à des expositions, et c'est ainsi que je suis devenu plasticien sous son nom. Je n'avais pas du tout prémédité cela. Et pour être tout à fait honnête le fait que j'en vienne à incarner Youri était en contradiction directe avec le livre, puisque dans ce dernier Youri était sensé avoir disparu. Mais d'un autre point de vue, tout cela était très cohérent, car L'Art secret de la guerre secrète racontait l'histoire d'un peuple de narrateur.ice.s qui, explorant les archives de

Youri Johnson, en venaient à écrire son livre à sa place, et ce faisant à pratiquer, au sein de leurs propres existences, l'art secret de la guerre secrète. En devenant Youri Johnson, j'ai rejoué dans ma vie le geste de ces personnages. Tout ceci a fini par former une sorte de spirale en forme de serpent qui se mord la queue : j'ai inventé Youri pour qu'il m'aide à écrire L'Art secret de la guerre secrète, puis j'ai raconté une histoire dans laquelle Youri lui-même attendait que quelqu'un.e vienne s'emparer de ses notes et écrive à sa place L'Art secret de la guerre secrète, puis Youri est sorti du livre - revenu d'entre les morts ? - afin de m'aider à créer le paysage sensible, fait de pièces plastiques, qui allait in fine me permettre de venir à bout de l'écriture de ce livre impossible. Et c'est ce qui s'est passé : quelques années après avoir commencé cette nouvelle existence en tant qu'artiste, entouré par les objets magiques de Youri lui-même, j'ai repris le manuscrit de L'Art secret de la guerre secrète, et je l'ai mené à son terme.

En chemin, bien sûr, beaucoup de choses se sont passées, et Youri est devenu pour moi, plus qu'un personnage de fiction, quelque chose comme un hétéronyme. Ainsi ai-je commencé à écrire des poèmes sous son nom, ainsi qu'un petit texte publié sous le titre de Mycélium, petit conte post-apocalyptique (*Le Murmure*, 2021). Plusieurs natures cohabitent donc derrière le nom de Youri, ce qui le rend difficile à définir. Mais toutes ces natures ont pour point commun de m'avoir aidé à accomplir des choses. Youri m'a aidé, en tant que personnage littéraire, à réinventer la forme du livre intitulé L'Art secret de la guerre secrète. Puis, en tant que masque (persona en latin), il m'a aidé à écrire à un moment où je m'en sentais incapable. Et enfin, en tant qu'entité

quasi surnaturelle (ange gardien ou démon familier), il m'a aidé à retrouver mon chemin à un moment où je me croyais perdu. Pour revenir à ta question initiale, je crois donc que Youri m'a permis de déjouer un certain piège identitaire, et de réinjecter dans mon existence la plasticité dont j'avais besoin, et ce notamment en m'aidant à relativiser la rigidité de l'opposition entre fiction et réalité.

LC : La pratique de Youri Johnson semble traversée par une certaine relation au sacré. Peux-tu nous en parler ?

RN : Pour répondre à cette question, il faut une fois encore revenir au livre dont provient Youri, et à ce qui se joue sous les lettres de l'asdlgs. Tout le livre consiste en une sorte d'enquête sur la signification de cette pratique que Youri Johnson nommait l'art secret de la guerre secrète. La double occurrence du « secret » au sein de l'expression suffit à rendre sensible qu'il s'agit là d'une pratique mystique. L'art secret est une voie, au sens où l'on peut par exemple parler de « voie soufi » ou de « voie zen ». Il s'agit donc d'une méthode pour avancer sur un chemin spirituel. Pour autant, il ne s'agit pas pour Youri de renoncer à la réalité matérielle, comme c'est le cas dans certaines traditions mystiques, mais au contraire de réintégrer cette réalité matérielle et d'en faire le lieu privilégié du dialogue avec les invisibles. La pratique plastique que je mène sous le nom de Youri s'inscrit dans la continuité directe de ce dialogue. Pour autant, il ne s'agit pas pour moi de rejouer une certaine liturgie, qui serait fixée de manière dogmatique. En tant que pratique, l'art secret de la guerre secrète revendique sa nature expérimentale : elle ne propose pas un corpus de gestes issus d'une Révélation, mais un répertoire de formes produites dans le cadre d'une Recherche. Les pièces plastiques signées Youri Johnson n'ont pas pour moi un statut d'oeuvre d'art, au sens où on l'entend habituellement, mais sont conçues comme des technologies affectives (que je nomme parfois technologies négatives, car elles appartiennent à une histoire très différente de celle qui s'écrit au nom du « progrès technique ») permettant de relationner avec les invisibles. J'utilise finalement très peu le terme « sacré », car il fonctionne par opposition avec le terme « profane » et que je méfie beaucoup de ce genre d'oppositions

binaires. Mais je revendique la dimension magique, et d'une certaine manière la dimension religieuse de ma pratique.

La notion de dévotion est ici centrale. Youri produit principalement des objets apotropaïques (qui conjurent les mauvais sorts) et protègent ceux qui les utilisent) et des autels dédiés à des entités visibles ou invisibles. Le fait de montrer tout cela dans des espaces d'art contemporain crée souvent des malentendus, mais le travail de Youri Johnson consiste essentiellement à apprendre à prier en produisant des dispositifs formels conçus comme des techniques d'oraison. Tout ceci permet de répondre à une des questions posées par L'Art secret de la guerre secrète : comment prie-t-on dans un monde où l'on nous a dépossédé de nos traditions magiques et religieuses ?

LC : Tu présentes la notion d'obscur comme une forme de résistance aux valeurs modernes et à la pensée des Lumières. En quoi les œuvres de Youri, ainsi que tes recherches théoriques, s'opposent-elles à cette tradition, et que proposent-elles en retour ?

RN : Ce rapport à l'obscurité est en effet au coeur de *La Grande Conspiration Affective*. Afin de résister à un monde lumineux et désaffecté, dépassonné, j'ai décidé de m'en remettre au pathos et à l'obscurité. Je ne m'oppose pas tant à la pensée des Lumières qu'à l'inconscient et à l'impensé des Lumières, et donc à un certain narratif occidental, devenu hégémonique et intériorément travaillé par un désir suprémaciste de contrôle, de domination et d'homogénéisation du monde. L'objet de ma critique, c'est donc bien la Raison des Lumières, prise en tant que dispositif policier. Contre cette conception du monde, je m'en suis remis à la tradition de ceux qui ont cherché, non pas à nourrir une idéologie, mais à rester fidèle aux formes permettant de répondre à nos besoins métaphysiques élémentaires. Cette tradition m'intéresse notamment car elle se situe à l'intersection des luttes anti-impériales et d'un certain romantisme révolutionnaire. Je repense souvent au mythe d'Eros et Psyché, dans lequel l'histoire d'amour entre les deux protagonistes est soumise à la condition que Psyché, la Conscience, résiste à la tentation d'allumer la lumière pour découvrir le visage de son amant, l'Amour. De manière très littérale, je crois que le projet Lumineux de la modernité



Secret Book Altar, 2023, lampe en chêne, ampoules à épines d'acacia, bijoux, clé, petits couteaux, étain, épines d'acacia, carte magic spéciale, petite potion, cristaux d'ambre, manuscrit relié et cadennassé de L'Art secret de la guerre secrète, 190 x 75 x 30 cm. Crédits ph. Orane Fiora.

occidentale menace directement notre capacité à aimer, et que cela se ressent de manière très forte à l'endroit de l'invisible, c'est-à-dire de la magie, de la spiritualité et de la religion, qui sont avant tout, originellement, des technologies affectives au service de l'amour. Je me méfie beaucoup de ceux qui ne sont pas capables de «prendre soin de l'obscurité» (pour reprendre une expression d'Olivier Marboeuf), et ma méfiance se mue en hostilité lorsque cette absence de considération vient à concerner une culture tout entière. Ce que je propose à la place - et il s'agit bien d'une proposition, qui ne prétend à aucune universalité, à aucune forme de monopole ou d'hégémonie - c'est une méthode pour aider les affects et les magies à faire retour ; précisément ce que j'appelle, avec Youri Johnson, l'art secret de la guerre secrète.

LC : Youri Johnson occupe désormais une place importante dans ton travail et fait l'objet de nombreuses expositions. Quel rôle joue encore l'écriture pour toi aujourd'hui ? Comment dialogue-t-elle avec les objets que tu crées ? Où se rencontrent Romain et Youri ?

RN : Je suis heureux que tu me d'emandes ça, car je me suis beaucoup posé ce genre de questions dernièrement. Je crois que d'une certaine manière, les choses m'ont dépassées, et que le dispositif nommé «Youri Johnson» a fini par se soustraire à ma volonté pour me soumettre à la sienne. J'exagère un peu, car cela n'avait rien d'une «possession», au sens démonique du terme, mais de fait Youri a fini par prendre dans ma vie une place sans doute trop grande. De manière très significative, c'est avec la rédaction de La Grande Conspiration Affective, que j'ai pour ainsi dire repris le contrôle. Et pour cause dans le roman, Youri Johnson est un personnage, au même titre que les autres artistes du corpus. Le fait de renvoyer Youri à son statut originel de personnage de fiction m'a permis de réaliser que j'existais encore, et qu'il était temps de me remettre au travail. A partir de là, j'en suis venu à me demander si ce n'était pas le moment pour Youri Johnson de retourner d'où il venait, c'est-à-dire dans les replis obscurs de L'Art secret de la guerre secrète. J'ai alors demandé à une amie cartomancienne de me tirer les cartes (en l'occurrence le Rider Waite) afin de m'aider à répondre à la question qui m'habitait : Youri Johnson devait-il dispa-

raître à nouveau ? Les cartes m'ont aidé à comprendre que Youri venait seulement d'accomplir une mission - une mission que je lui avais donné - et qu'il ne tenait qu'à moi de lui en donner d'autres. Pour autant, je ressentais le besoin de retrouver du temps pour la lecture et l'écriture, c'est-à-dire pour la recherche. J'ai donc décidé de réorganiser mon temps, de manière à rééquilibrer les choses, et donc à être un peu moins à l'atelier. Mais tout cela rend possible quelque chose comme une réconciliation. Je retrouve quelque chose que j'avais perdu en chemin : la capacité proprement magique de l'écriture à produire des fictions, c'est-à-dire des formes agissantes. D'une certaine manière, c'est un retour aux sources. J'en reviens au moment où Youri Johnson était un pur produit de cette magie littéraire. Et je réalise du même coup que la nature même de Youri était d'être au service de l'art secret de la guerre secrète. Et que je suis encore, moi aussi, au service de l'art secret de la guerre secrète. Et que c'est peut-être là que Youri et Romain se rencontrent encore, là que les pièces plastiques dialoguent avec les écritures, là qu'une recherche se transforme afin de se poursuivre.

Youri Johnson s'exprime depuis une géographie mouvante et mélancolique que tu nommes l'Infamie. Peux-tu nous en parler ? La question de l'Infamie est à la fois centrale et marginale, et je ne suis pas bien sûr de saisir moi-même sa signification profonde. A l'origine, je m'en suis remis à la notion d'infamie dans la troisième et dernière partie de mon mémoire de fin d'études, réalisé à l'EHESS sous la direction de Marielle Macé. Je suis obligé de revenir sur cette histoire pour répondre à ta question, car la définition même de l'Infamie en dépend. Ce mémoire que j'avais décrit comme un «trou rempli de fantômes» s'intitulait «Déformations de la Pitié : mélancolie, ensauvagement et anthropologie littéraire de la domination.» Il avait pour sujet le pathos humain à l'épreuve de la souffrance animale, et consistait à mobiliser des exemples littéraires et philosophiques afin de prouver que le terme «pitié nous empêchait de voir ce qui était vraiment à l'oeuvre dans les moments de partage de la souffrance. Au centre de cette recherche, j'avais ressenti le besoin de placer la scène où l'on voit Nietzsche embrasser le Cheval de Turin, et devenir fou «pour cause de pitié» comme l'écrit Barthes à la fin de la

Chambre Claire. Pour parler de cette expérience, j'ai proposé d'inventer un néologisme afin de ne pas recourir aux termes habituels d'empathie, de compassion ou de pitié. C'est ainsi que j'ai créé le concept de transpassion qui est aujourd'hui encore au coeur de mon travail. Rétrospectivement, je peux dire que ce mémoire était entièrement consacré à la question de la transpassion. Mais cette recherche se terminait par un épilogue intitulé «Vers l'Infamie», dans lequel je tentais de mettre en mot quelque chose que je ne sais pas nommer autrement qu'une intuition. Une intuition qui voulait que l'expérience de la transpassion permette à l'humain d'accéder à une autre existence. Une existence plus sombre, plus molle et plus animée, infâme. Très vite l'intuition s'est étoffée et j'en suis venu à considérer la transpassion comme un portail ouvert sur un autre monde. Ainsi l'adjectif s'est mué en nom propre : l'infâme est devenue l'Infamie. A ce moment-là, j'étais complètement plongé - pour ne pas dire enfoncé - dans la rédaction de la troisième version de L'Art secret de la guerre secrète. Et c'est donc tout naturellement que j'en suis venu à imaginer que Youri était lié à l'Infamie, et qu'il pratiquait ce qu'il appelait l'art secret de la guerre secrète afin de s'y rendre. Ce qui revenait à affirmer que l'art secret de la guerre secrète était une pratique transpassionnelle. Comme toujours tout s'entremêle et se superpose, ce qui rend les choses compliquées à cerner. Mais cela illustre bien à quel point tout est lié : les enjeux théoriques, plastiques, poétiques, affectifs, tout. Et l'Infamie à ce titre est vraiment un carrefour, un liant conceptuel permettant aux différentes pratiques de communiquer. Mais ce liant a eu des conséquences importantes sur le travail plastique de Youri Johnson. Car très vite j'ai réalisé que les pièces de Youri provenaient d'Infamie. Que c'était là le sens des objets étranges qui remplissaient son armoire aux côtés des feuillets de L'Art secret de la guerre secrète. Et donc le fait d'ouvrir les portes de l'Infamie a permis à ma pratique plastique de se déployer. Je n'avais plus besoin de m'en tenir au livre. J'avais un monde entier à explorer. L'infamie a permis au travail de Youri de se centrer sur l'essentiel, c'est-à-dire sur les liens entre magie et communauté. Car les pièces de Youri, ramenées d'Infamie, témoignaient d'un certain nombre d'usages, qui eux-mêmes prenaient place afin de

trouve donc ses origines dans la puissance transformatrice du partage de la souffrance, et a pour horizon le façonnage collectif d'un monde libéré de la violence et de la domination, exactement comme Youri l'appelle de ses vœux dans *L'Art secret de la guerre secrète*. D'une certaine manière, les pièces de Youri s'offrent à notre usage de manière à nous aider à passer en Infamie. Ce qui veut dire qu'elles nous enseignent l'art de la transpassion, qui lui-même fait partie de cette pratique plus vaste qu'est l'art secret de la guerre secrète. Au final l'Infamie est un contresort et un enchantement, l'expérience concrète d'un monde meilleur.

LC : Parallèlement, tu as imaginé un lieu pour le coup bien tangible : une résidence d'artistes à Herblay, dans une maison que tu rénoves depuis plusieurs années. Qu'est-ce qui t'a poussé à créer cet espace, et comment envisages-tu cette forme d'hospitalité artistique ?

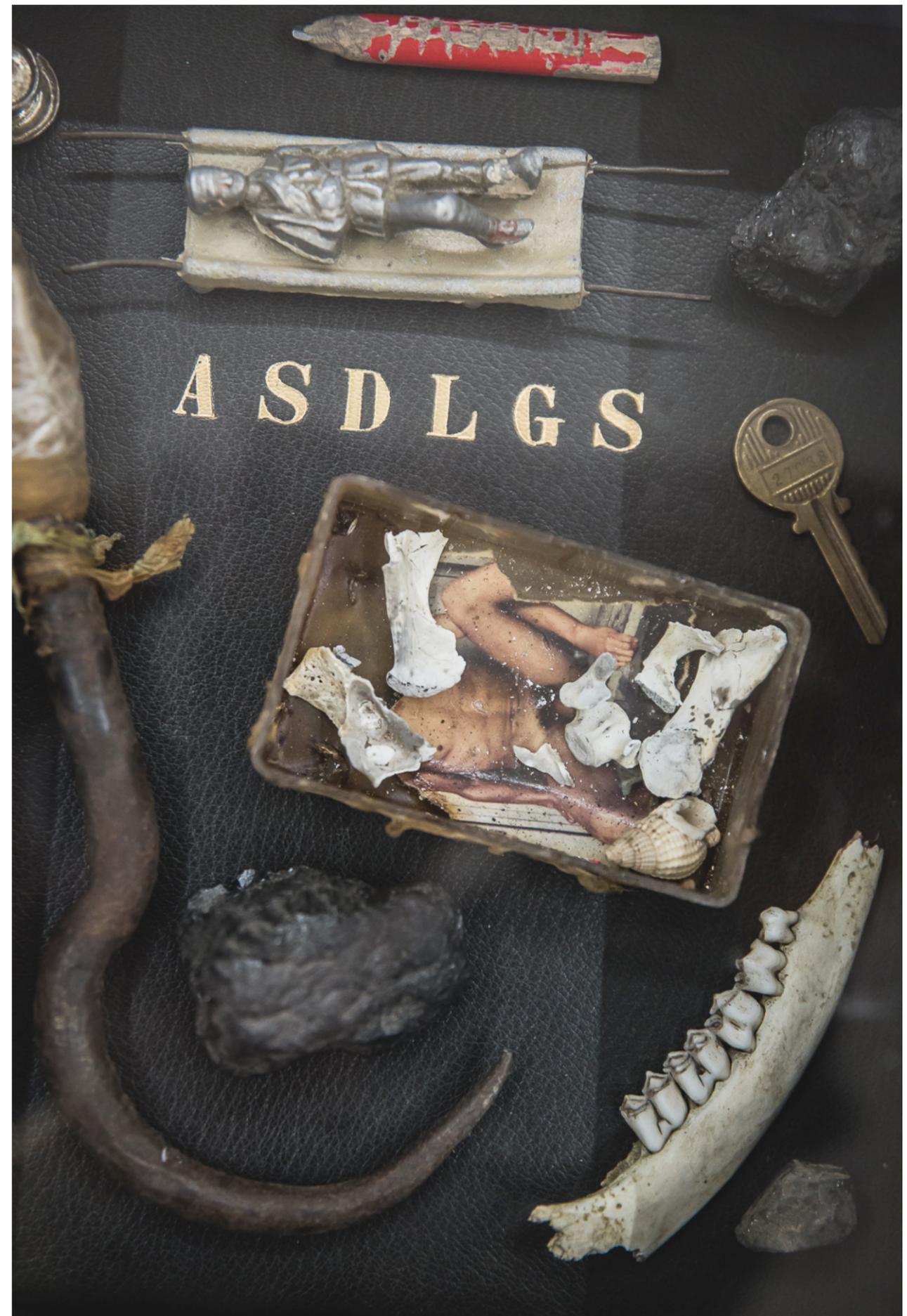
RN : Tu as tout à fait raison de parler de la maison maintenant, car d'une certaine manière j'ai conçu ce projet en Infamie. Ou pour dire les choses autrement : je me suis inspiré de ce que Youri a vécu en Infamie pour concevoir ce projet. J'ai toujours été obsédé par les lieux. Là encore, c'est la conséquence directe de ce dont j'ai fait l'expérience, enfant, au sein de ce village de cabanes dont j'ai parlé au début de notre échange. Il ne s'agissait pas de retrouver un paradis perdu, mais de rester fidèle à une certaine capacité à façonner le monde selon son désir et le désir des autres. J'ai donc très rapidement commencé à imaginer les lieux qu'il nous faudrait pour nous retrouver, nous rassembler, et lutter ensemble pour le monde de nos rêves. J'accorde une grande importance au travail d'imagination, notamment à sa dimension utopique, qui nous permet d'articuler notre insatisfaction pessimiste (ce monde-là est invivable) à l'optimisme de notre désir (un autre monde est possible). Dans *Ok Chaos*, Leïla Chaix écrit : «Les idées se conservent mal, ce sont des espaces qu'il nous faut». Je souscris pleinement à cette manière de voir les choses. Nous avons besoin d'espaces, de lieux, pour permettre à nos idées de s'épanouir concrètement, dans la matérialité même de nos existences. La découverte des zones autonomes temporaires théorisées par Hakim Bey a été très importante pour moi, tout

comme sa conception des utopies pirates. Mais je crois que nous avons besoin de lieux pérennes, ou mieux encore d'un maillage dense de lieux pérennes, qui serait comme un archipel de failles où trouver refuge et nourrir un contre-monde. Le lieu que j'ai créé à Herblay s'appelle *La Tilia*, car il y a un tilleul centenaire dans le jardin, qui a probablement été planté lors de la construction de la maison, en 1898. Je me suis parfois amusé à présenter le projet comme une «maison de repos pour artistes fatigué.e.s», mais en réalité la maison n'est pas seulement ouverte aux artistes, et tente au contraire d'exister hors du paradigme artistique. Au cœur de ce projet, il y a la mise en commun de ma bibliothèque personnelle, qui s'organise autour de quatre axes principaux : 1) Poésie, pédagogie et expérimentations collectives 2) Lutttes pour l'émancipation et anti-impérialisme, 3) Ecologies radicales, 4) Mystique, magie et théologie. D'une certaine manière, le projet tout entier émane de cette bibliothèque, et la fait vivre en retour. Comme si le programme de *La Tilia* était contenue dans les livres en présence, ce qui assure sa cohérence tout en ouvrant une multitude de possibilités. Mais là encore tout est lié, et d'une certaine manière *La Tilia*, en tant que fiction, pourrait bien être une maison située en Infamie, peut-être même une sorte d'école obscure où l'on pratiquerait en commun, sous des formes très différentes, l'art secret de la guerre secrète. Les lieux sont aussi des histoires que l'on raconte, des fictions que l'on écrit à plusieurs, des narrations hospitalières capables de répondre aux besoins du temps.

LC : En tant qu'artistes, nous sommes souvent seules à l'atelier, et les chercheur.euses aussi peuvent se retrouver isolé.es dans leurs réflexions. Pour autant je ne crois personnellement plus trop à cette solitude dans le processus de création, il y a une puissance qui émane du collectif qu'il me semble intéressant d'explorer. Que ce soit pendant l'écriture de ta thèse ou au sein de ta résidence à Herblay, qu'est-ce que le collectif t'a apporté ?

RN : Je te rejoins complètement, je ne crois plus non plus au mythe de l'artiste solitaire. Mais je crois qu'en se détachant de ce mythe, on s'éloigne du même coup du paradigme artistique tout entier. Le simple fait de remettre nos pratiques en commun les déplace

à un endroit où elles retrouvent leur fonctionnalité communautaire, et où un certain nombre d'usages, et notamment d'usages magiques, peuvent refaire surface. Par exemple, quand des gens se mettent à chanter autour d'un feu, dans un lieu comme *La Tilia*, il est très clair qu'il ne s'agit pas d'un concert ou d'une performance artistique, mais d'un groupe de créatures qui exprime des choses, constitue une zone commune et dialogue avec des puissances invisibles. Et je crois que ce genre de choses échappe complètement au champ de l'art. Au final, le fait de laisser les choses émaner du collectif permet de fissurer la surface souvent trop rigide des champs professionnels et disciplinaires, et de permettre à d'autres manières de faire d'apparaître. De la même manière, j'ai décidé de transformer ma thèse en roman d'aventure afin de produire un dispositif littéraire capable non seulement de célébrer le collectif, mais aussi de se mettre à son service. C'est un livre peuplé d'amix et pensé pour les amix. Un livre où l'amitié elle-même apparaît comme une société secrète dont le but ultime est bien entendu de faire advenir d'autres mondes, adaptés à nos besoins, c'est-à-dire capables de prendre soin de nos fragilités et de nos interdépendances. Et au-delà de ça, le collectif nous rappelle que l'autonomie subjective et l'individualisme sont des constructions sociales à la fois puissantes et dangereuses. Sur le plan matériel comme sur le plan spirituel (et bien sûr ces plans se confondent), nous ne sommes littéralement jamais seule.e.s. Et d'une certaine manière le collectif déborde toujours le collectif car au-dessus des groupes que nous constituons à tel ou tel moment, planent des groupes invisibles que nous invoquons de manière plus ou moins conscientes. Chaque créature se déplace avec une nuée d'entités invisibles autour d'elle, et lorsque ces nuées fusionnent dans des moments de partage, des choses très puissantes et importantes se passent. Je trouve que la société dans laquelle nous vivons ne parvient plus, pour tout un tas de raisons, à nous proposer des moments de partage satisfaisants. Et j'inclus ici le monde de l'art. Je pense que l'institution muséale au sens large permet un certain nombre de choses, mais qu'elle entrave par ailleurs notre capacité à mettre le monde en partage, et ce pour la simple et bonne raison que le paradigme de l'art



Romain Noël, *Monstre ami* (détail), 2024, meuble en bois sculpté, vitrine en verre, édition reliée de *L'Art secret de la guerre secrète*, objets divers, 50x30x70cm. Crédits ph. Youri Johnson.



Résidence La Tilia, vues de la bibliothèque et du jardin.

s'est constitué non pas pour nourrir nos magies collectives et nos traditions communautaires mais répondre aux besoins métaphysiques élémentaires d'une communauté de créatures infâmes. L'Infamie trouve donc ses origines dans la puissance transformatrice du partage de la souffrance, et a pour horizon le façonnage collectif d'un monde libéré de la violence et de la domination, exactement comme Youri l'appelle de ses vœux dans L'Art secret de la guerre secrète. D'une certaine manière, les pièces de Youri s'offrent à notre usage de manière à nous aider à passer en Infamie. Ce qui veut dire qu'elles nous enseignent l'art de la transpassion, qui lui-même fait partie de cette pratique plus vaste qu'est l'art secret de la guerre secrète. Au final l'Infamie est un contresort et un enchantement, l'expérience concrète d'un monde meilleur.

LC : Parallèlement, tu as imaginé un lieu pour le coup bien tangible, une résidence d'artistes à Herblay, dans une maison que tu rénoves depuis plusieurs années. Qu'est-ce qui t'a poussé à créer cet espace, et comment envisages-tu cette forme d'hospitalité artistique ?

RN : Tu as tout à fait raison de parler de la maison maintenant, car d'une certaine manière j'ai conçu ce projet en Infamie. Ou pour dire les choses autrement : je me suis inspiré de ce que Youri a vécu en Infamie pour concevoir ce projet. J'ai toujours été obsédé par les lieux. Là encore, c'est la conséquence directe de ce dont j'ai fait l'expérience, enfant, au sein de ce village de cabanes dont j'ai parlé au début de notre échange. Il ne s'agissait pas de retrouver un paradis perdu, mais de rester fidèle à une certaine capacité à façonner le monde selon son désir et le désir des autres. J'ai donc très rapidement commencé à imaginer les lieux qu'il nous faudrait pour nous retrouver, nous rassembler, et lutter ensemble pour le monde de nos rêves. J'accorde une grande importance au travail d'imagination, notamment à sa dimension utopique, qui nous permet d'articuler notre insatisfaction pessimiste (ce monde-là est invivable) à l'optimisme de notre désir (un autre monde est possible). Dans Ok Chaos, Leïla Chaix écrit : «Les idées se conservent mal, ce sont des espaces qu'il nous faut». Je souscris pleinement à cette manière de voir les choses. Nous avons besoin d'espaces, de

lieux, pour permettre à nos idées de s'épanouir concrètement, dans la matérialité même de nos existences. La découverte des zones autonomes temporaires théorisées par Hakim Bey a été très importante pour moi, tout comme sa conception des utopies pirates. Mais je crois que nous avons besoin de lieux pérennes, ou mieux encore d'un maillage dense de lieux pérennes, qui serait comme un archipel de failles où trouver refuge et nourrir un contre-monde.

Le lieu que j'ai créé à Herblay s'appelle La Tilia, car il y a un tilleul centenaire dans la jardin, qui a probablement été planté lors de la construction de la maison, en 1898. Je me suis parfois amusé à présenter le projet comme une «maison de repos pour artistes fatigué.e.s», mais en réalité la maison n'est pas seulement ouverte aux artistes, et tente au contraire d'exister hors du paradigme artistique. Au coeur de ce projet, il y a la mise en commun de ma bibliothèque personnelle, qui s'organise autour de quatre axes principaux :

- 1) Poésie, pédagogie et expérimentations collectives
 - 2) Lutttes pour l'émancipation et anti-impérialisme,
 - 3) Ecologies radicales,
 - 4) Mystique, magie et théologie.
- D'une certaine manière, le projet tout entier émane de cette bibliothèque, et la fait vivre en retour. Comme si le programme de La Tilia était contenue dans les livres en présence, ce qui assure sa cohérence tout en ouvrant une multitude de possibilités. Mais là encore tout est lié, et d'une certaine manière La Tilia, en tant que fiction, pourrait bien être une maison située en Infamie, peut-être même une sorte d'école obscure où l'on pratiquerait en commun, sous des formes très différentes, l'art secret de la guerre secrète.

Les lieux sont aussi des histoires que l'on raconte, des fictions que l'on écrit à plusieurs, des narrations hospitalières capables de répondre aux besoins du temps.

LC : En tant qu'artistes, nous sommes souvent seul.es à l'atelier, et les chercheur.euses aussi peuvent se retrouver isolé.es dans leurs réflexions. Pour autant je ne crois personnellement plus trop à cette solitude dans le processus de création, il y a une puissance qui émane du collectif qu'il me semble intéressant d'explorer. Que ce soit pendant l'écriture de ta thèse ou au sein de ta résidence à Herblay, qu'est-ce que le collectif t'a apporté ?

RN : Je te rejoins complètement, je ne crois plus non plus au mythe de l'artiste solitaire. Mais je crois qu'en se détachant de ce mythe, on s'éloigne du même coup du paradigme artistique tout entier.

Le simple fait de remettre nos pratiques en commun les déplace à un endroit où elles retrouvent leur fonctionnalité communautaire, et où un certain nombre d'usages, et notamment d'usages magiques, peuvent refaire surface. Par exemple, quand des gens se mettent à chanter autour d'un feu, dans un lieu comme La Tilia, il est très clair qu'il ne s'agit pas d'un concert ou d'une performance artistique, mais d'un groupe de créatures qui exprime des choses, constitue une zone commune et dialogue avec des puissances invisibles. Et je crois que ce genre de choses échappe complètement au champ de l'art.

Au final, le fait de laisser les choses émaner du collectif permet de fissurer la surface souvent trop rigide des champs professionnels et disciplinaires, et de permettre à d'autres manières de faire d'apparaître. De la même manière, j'ai décidé de transformer ma thèse en roman d'aventure afin de produire un dispositif littéraire capable non seulement de célébrer le collectif, mais aussi de se mettre à son service. C'est un livre peuplé d'amix et pensé pour les amix. Un livre où l'amitié elle-même apparaît comme une société secrète dont le but ultime est bien entendu de faire advenir d'autres mondes, adaptés à nos besoins, c'est-à-dire capables de prendre soin de nos fragilités et de nos interdépendances.

Et au-delà de ça, le collectif nous rappelle que l'autonomie subjective et l'individualisme sont des constructions sociales à la fois puissantes et dangereuses. Sur le plan matériel comme sur le plan spirituel (et bien sûr ces plans se confondent), nous ne sommes littéralement jamais seul.es.

Et d'une certaine manière le collectif déborde toujours le collectif. Car au-dessus des groupes que nous constituons à tel ou tel moment, planent des groupes invisibles que nous invoquons de manière plus ou moins conscientes.

Chaque créature se déplace avec une nuée d'entités invisibles autour d'elle, et lorsque ces nuées fusionnent dans des moments de partage, des choses très puissantes et importantes se passent. Je trouve que la société dans laquelle nous vivons ne parvient plus, pour tout un tas de raisons, à nous proposer des moments de partage



Romain Noël, *O Fantasma*, 2024, tiroir en bois, colonnes en bois tourné, VHS du film de Joao Pedro Rodrigues, épines, coquilles d'oeuf.
Crédits ph. Romain Guillo.

satisfaisants. Et j'inclus ici le monde de l'art. Je pense que l'institution muséale au sens large permet un certain nombre de choses, mais qu'elle entrave par ailleurs notre capacité à mettre le monde en partage, et ce pour la simple et bonne raison que le paradigme de l'art s'est constitué non pas pour nourrir nos magies collectives et nos traditions communautaires mais au contraire pour nous en détourner.

S'en remettre au collectif nous permet de renouer avec ces préoccupations ancestrales, et à produire des formes libérées du mauvais sort moderniste, qui n'a de cesse de nous éloigner les un.e.s des autres.

LC : Comment les liens affectifs, la fiction et l'amitié peuvent-ils devenir, selon toi, de véritables outils méthodologiques pour repenser l'histoire de l'art et notre rapport aux mondes non-humains ?

RN : En fait je crois que l'objectif est moins de repenser l'histoire de l'art que de s'en extraire. Quand je pense aux formes que nous faisons et à celles dont nous rêvons, il me semble que leur ambition n'est pas de prendre place dans une histoire de l'art déjà existante, mais bien de se libérer de cette histoire.

Car qu'on le veuille ou non, l'histoire de l'art est avant tout l'histoire d'une dépossession.

C'est ce que Guy Debord avait tenté de nommer, je crois, avec sa théorie de la société du spectacle, au sein de laquelle « tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation ». Le fait de réduire la pensée de Debord à l'expression d'une avant-garde artistique est terrible. L'internationale lettriste et l'Internationale situationniste étaient d'abord des mouvements révolutionnaires, et surtout pas des mouvements artistiques. Leur objectif était de réinventer une ritualité située, immédiate. Il s'agissait donc d'un plan d'évasion consistant à s'échapper du paradigme artistique, à le dynamiter, et à renouer avec les traditions magiques grâce auxquelles ceux qui nous ont précédé ont appris à habiter le monde.

Dans ses travaux, le philosophe Mohamed Amer Meziane affirme que la modernité sécularisée est aussi dangereuse pour la tradition que l'ultra-orthodoxie traditionaliste. Dans un cas comme dans l'autre, la véritable nature de la tradition est niée, qui est d'être en constante négociation avec elle-même afin, précisément,

de répondre aux besoins physiques et métaphysiques de ceux qui ont recours à elle, et qui pour cela lui accordent confiance et foi.

Pour moi, suivre la voie affective consiste à suivre un fil qui, de proche en proche, nous permet de renouer avec cette intelligence traditionnelle, et ce faisant de conjurer la mentalité impériale qui, au contraire, n'a de cesse de détruire les liens qui nous attachent, traditionnellement, aux mondes humains et non-humains, visibles et invisibles. Le but de la pensée n'est pas de faire croître les rayonnages des bibliothèques universitaires, et le but de nos pratiques artistiques n'est pas de remplir les institutions muséales, mais de contribuer à cette intelligence collective, affective et traditionnelle, afin de défaire le monde de la domination et de façonner à la place un monde vraiment commun. Pour mener à bien ce projet, il faut avoir constamment en tête les mots de Audre Lorde : on ne détruit pas la maison du maître avec les outils du maître. Car il s'agit d'un savoir magique essentiel. La plupart des dispositifs dans lesquels nous évoluons sont piégés, et sont donc au service de quelque chose qui nous dépasse. Pour transformer le monde, nous ne devons pas nous en remettre aveuglément aux outils qui nous entourent, mais faire le tri entre les outils qui nous asservissent et les outils qui nous libèrent. Or en la matière les apparences peuvent être trompeuses. Je pense par exemple que le paradigme de l'art nous asservit, tandis que la tradition vivante et critique, au sens de Léa Rivière et de Mohamed Amer Meziane, peut nous offrir une forme précieuse d'émancipation. Quoi qu'il en soit, nous devons continuer d'étudier et de lutter en ce sens, afin de découvrir les outils qui nous permettront de façonner les mondes dont nous avons collectivement besoin.

C'est un travail infini sans doute, et qui nécessite des engagements diplomatiques considérables (c'est-à-dire des instances de réconciliation), mais la montée du fascisme à l'échelle internationale rend ce travail plus nécessaire et plus urgent que jamais.

C'est pourquoi nous devons, je crois, redoubler d'ardeur afin de constituer un vaste front traditionnel-antifasciste, capable de porter notre aspiration commune à la transformation et à la justice.