

Synthèse et résonances :

Lorsqu'on l'interroge sur la nature de son métier, la réponse d'Allyn Aglaïa frappe par sa déconcertante simplicité : « C'est de sélectionner des artistes et des œuvres, et de les présenter. ». Pourtant, les cinquante-cinq minutes de cette conversation pointent vers un tout autre constat : derrière l'acte technique se cache une pratique curatoriale aux multiples dimensions. Les thèmes abordés, entre soin, micropolitique, mysticisme et résonance, situent la nature du curateur loin de l'évidente sélection et présentation des œuvres. En ce sens, cette analyse propose de déconstruire cette définition minimaliste qui dissimule, en réalité, des liens bien complexes.

Le parcours d'Allyn Aglaïa démontre d'ailleurs la nécessaire complexité du métier, où l'interdisciplinarité est non seulement un atout, mais également une condition. Bien que ses ambitions premières ne se soient pas portées directement sur le curating, le chemin de sa première carrière est pourtant jalonné d'expériences diverses, à la croisée des mondes de l'art, de la philosophie et de la politique. Lorsqu'Aglaïa quitte le journalisme, elle recherche dans l'art un lieu de refuge pour agir contre une linéarité et un didactisme porteur de la violence occidentale. Sa pratique apparaît alors sensible, notamment avec des projets comme *Sentience* où la micropolitique, concept de Deleuze et Guattari, permet à l'art une efficience intime et humaine. Ses projets curatoriaux sont ainsi la convergence d'une pluridisciplinarité de parcours et de savoirs, agissant comme une contre-violence et un contre-récit, face aux grands discours auxquels la curatrice fut confrontée. Cela fait écho à l'évolution historique du métier, notamment observée par Nathalie Heinich et Michael Pollak¹⁰. Allyn Aglaïa endosse cette posture d'auteure d'exposition, qui mobilise des savoirs hétérogènes pour créer du sens. Loin du conservateur, à la définition beaucoup plus technique, à l'image de la première définition citée plus haut, une auteure d'exposition comme Aglaïa ne se contente pas d'un acte de monstration. L'exposition n'est pas non plus un média, au sens où l'entend Jean Davallon, mais elle est encore davantage porteuse de sens : elle est le lieu de synergie entre l'art, l'humain et une certaine spiritualité. Finalement, on observe le passage d'un acte communicationnel à un acte relationnel.

Cette spiritualité se retrouve au cœur de la pratique d'Allyn Aglaïa, déjà dans une dimension phénoménologique, mais aussi de manière beaucoup plus didactique dans sa thèse, actuellement en cours de finalisation, approfondissant les liens entre apophatisme et Arte Povera. Elle s'attache ainsi à une tentative de perception des énergies invisibles rayonnant d'œuvres qui peuvent sembler hermétiques et purement matérielles. Cette noble recherche se perçoit également dans sa pratique puisqu'elle affirme vouloir déployer le rayonnement énergétique des œuvres qu'elle sélectionne. Sa critique de l'exposition Arte Povera, qui s'est tenue à la Fondation Pinault en 2025, dévoile une lutte face au « vide-greniers » muséal pour révéler, au contraire, la puissance invisible des œuvres. Agir contre la chosification et pour une libre phénoménologie de l'art est l'une des missions principales de son acte de curating.

¹⁰ Nathalie Heinich et Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, 1989, pp. 29-49.

En ce sens, cette volonté phénoménologique dévoile les nombreuses responsabilités endossées par la curatrice. Allyn Aglaïa est bien consciente qu'un lieu n'est jamais neutre, et que l'environnement des œuvres agit intrinsèquement sur ces dernières. C'est le *Genius loci* des Romains, ou le Parergon de Jacques Derrida¹¹, dont la curatrice mesure pleinement l'importance dans ses choix de sélection et de présentation de l'art : c'est ce qu'elle nomme le curating architectural. Si l'on regarde une exposition telle *OFFSCREEN*, qui a notamment pris place dans un garage brutaliste en 2024 et dans la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière en 2025, Aglaïa crée une synergie entre une atmosphère, qui s'impose, et des œuvres, qui s'invitent. Pour illustration, l'œuvre de Maria Stamenkovic Herranz est placée au cœur de la chapelle : c'est un art de guérison vers lequel convergent tous les visiteurs, qui attire et rayonne, et dont la forme de spirale entre en résonance avec l'architecture circulaire du lieu. Allyn Aglaïa s'inscrit ainsi dans une longue lignée d'artistes, comme Richard Serra ou encore Daniel Buren pour ne citer qu'eux, pour qui la question du *site-specific* est centrale. Pour autant, elle ne rejette pas le *White Cube* théorisé par Brian O'Doherty¹², prouvant qu'il incombe au curateur de faire surgir cette énergie, quel que soit le site. On perçoit ainsi, à travers ce curating architectural, que la curatrice aspire à activer le contexte dans lequel s'inscrivent les œuvres afin de déployer non seulement un lien avec le visiteur mais aussi avec le lieu. C'est en parvenant à cette fin que les énergies et la spiritualité qu'évoque Aglaïa peuvent surgir.

Pour que ces énergies puissent être saisies par le visiteur, une nouvelle responsabilité se dessine dans la pratique curatoriale d'Allyn Aglaïa. En effet, le lieu offre ainsi un espace-temps différent, isolé du bruit du marché de l'art et du mouvement constant du *Zeitgeist*, mais encore faut-il parvenir à ralentir et rendre attentif le visiteur, happé par ce tumulte. La scénographie apparaît donc jouer ici un rôle crucial, celui de complice pour faire advenir cet espace-temps. C'est ce qu'exprime la curatrice lorsqu'elle évoque la première salle d'*OFFSCREEN* : les œuvres méditatives de LoVid et Yarema Malashchuk et Roman Khimei portent une mission toute particulière. Leur caractère physiquement et émotionnellement imposant force la respiration du spectateur, alors contraint à l'observation et à l'écoute. Ainsi, Allyn Aglaïa s'inscrit dans une longue lignée d'expositions qui cherchaient justement à établir un lien avec le spectateur par divers moyens comme les scénographies de Lissitzky ou, même avant lui, les premiers effets de George Walton.

C'est donc par diverses réponses qu'Allyn Aglaïa parvient à protéger le sublime de l'expérience de visite face au bruit de l'art et de la violence occidentale. L'équilibre précaire dont la curatrice fait preuve est la démonstration du rôle diplomatique nécessaire à l'exercice de son métier. Pivotal de relations commerciales, artistiques et mystiques, une responsabilité davantage pragmatique est soulevée : protéger la transcendance de l'art face aux contraintes du marché. La curatrice doit donc aussi opérer un acte de sociabilité, et non plus seulement artistique. Nous retrouvons ici l'interdisciplinarité nécessaire au métier de curateur, qu'Allyn Aglaïa a cultivée depuis ses premières expériences. Elle affirme d'ailleurs cette similitude avec le journalisme : la nécessité

¹¹ Jacques Derrida, dans *La Vérité en peinture* (Paris, Flammarion, 1978), explore le concept du Parergon, à savoir l'importance des éléments extérieurs à l'œuvre mais qui la constitue.

¹² *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Brian O'Doherty, JRP-Ringier/La maison rouge, 2008.

d'une qualité relationnelle et d'écoute pour pouvoir naviguer avec toutes les contraintes qui s'imposent, que ce soit pour protéger son acte d'écriture ou pour défendre son acte d'exposition. Ainsi, la curatrice se place aussi comme une diplomate à qui incombe la tâche de protéger le sublime tout en ordonnant les contraintes.

Cependant, cette diplomatie ne saurait se confondre avec une simple gestion administrative et bienveillante. L'équilibre de cette dernière tient aussi par la tension entre des contraintes extérieures et une riche vision intérieure. La figure de diplomate s'efface alors pour révéler celle de l'auteure : Aglaïa assume une subjectivité et une dimension engagée qui semblent nécessaires à l'avènement d'une exposition. Ainsi, la redéfinition des hiérarchies traditionnelles et l'affirmation de la posture d'auteure d'exposition nous poussent à observer l'auctorialité de la pratique de la curatrice. Allyn Aglaïa revendique que « tous les textes sont des autoportraits ». Tant dans l'exercice critique que dans l'appareil textuel de l'exposition, la plume d'Aglaïa n'est pas seulement didactique : elle est l'outil d'affirmation d'une voix propre. Loin d'être neutre dans ce processus, la vision de la curatrice se distille dans l'espace d'exposition de différentes manières, et notamment par l'écriture. Mais nous pourrions aussi noter la porosité entre artiste et curatrice, qui permet aussi de questionner l'auctorialité de l'œuvre et de son rapport à son créateur. Encore une fois, l'exemple de Maria Stamenkovic Herranz indique cette forme de co-création qu'instaure Allyn Aglaïa. Loin de s'en cacher, elle affirme le perfectionnisme de sa vision, pouvant colorer les formes et les énergies que peut vêtir une œuvre. Elle incarne ainsi ce que Nathalie Heinich et Michael Pollak ont nommé la « stylistique » : le parti pris est assumé jusque dans une pratique maïeutique qui dépasse la simple sélection et l'exposition d'œuvre. La frontière hiérarchique s'efface pour faire advenir le sublime de l'exposition. Finalement, son conseil final « choisir pour soi » confirme que le curating est autant une quête interne et personnelle qu'un acte de monstration public.

Au terme de cette analyse, la définition initiale donnée par Allyn Aglaïa, « sélectionner et présenter », apparaît comme une litote dissimulant une ambition bien plus riche. L'entretien révèle une pratique curatoriale se déployant autour d'une rigueur intellectuelle, d'un engagement politique et d'une quête spirituelle affirmée. Loin d'être un simple moyen technique de monstration, l'exposition se révèle comme un lieu curateur, permettant l'avènement du sublime de l'art par une synergie entre les œuvres, leur contexte et le spectateur. Allyn Aglaïa exerce ainsi une pratique totale et subjective, où la commissaire devient la garante des résonances de chacun des expôts. Elle propose ainsi de travailler avec une éthique intérieure et relationnelle et confère au curateur le rôle premier de son étymologie : celui de prendre en charge, non plus seulement des objets d'art mais aussi des liens invisibles unissant le lieu, l'œuvre et l'humain.

ENTRETIEN AVEC ALLYN AGLAÏA

Allyn Aglaïa est une curatrice, écrivaine et artiste résidant à Paris. A l'issue d'une première carrière en journalisme, elle choisit en 2019 de se tourner vers le curating. Elle participe alors à de nombreux projets, dont les derniers en date sont *OFFSCREEN 2025*¹ ou encore une exposition dédiée à Alfredo Jaar à La Patinoire Royale Bach à Bruxelles. Allyn Aglaïa est également critique d'exposition. Elle finalise actuellement une thèse sous la direction d'Avita Ronell sur les liens entre Arte Povera et Apophatisme. Cet entretien se propose de retracer le parcours, la pratique et la pensée pluridisciplinaire d'Allyn Aglaïa.

M.M : Vous avez eu un parcours initial très vaste : vous avez étudié l'histoire de l'art, les sciences politiques, la philosophie...Parallèlement, vous travailliez également dans une galerie en tant qu'assistante. Vous meniez toutes ces activités de front. Est-ce que le choix du curating était une évidence dès le départ ? Quelles étaient vos ambitions de jeunesse ?

A.A : Non, pas du tout... Alors... Décrire mon parcours... En fait, j'ai toujours été intéressée par l'art. J'ai étudié l'histoire de l'art, même au lycée au niveau universitaire aux États-Unis. Et j'adorais ! La première fois que je suis venue en France, quand j'avais 16 ans, j'ai acheté la carte musée et j'ai visité tous les musées. C'est tout ce que j'ai fait ! Alors, j'étais toujours super intéressée par ça, mais, à la fois, j'étais aussi très politique dans ma jeunesse. J'étais activiste pour les droits humains, et tout ça... Oui, à l'université, j'étais dans une université de *liberal arts*, donc on fait des études plus vastes qu'en France où l'on se spécialise un peu plus tôt, je crois. Au début, j'étais en philosophie, et j'étais super inspirée par ça. Puis, après, j'ai suivi un cours de sciences-politiques et j'ai été très touchée par les études africaines. Donc, j'ai vraiment suivi cette ligne pendant 10 ans. Alors, déjà à l'université... oui, j'ai travaillé dans une galerie, et d'autres choses. Lorsque j'ai terminé mes études, mes premières études, j'ai travaillé aux Nations Unies et j'ai commencé mon parcours de journalisme. Mais, déjà à ce moment-là, quand j'étais à New York, tous mes amis étaient des artistes, des galeristes, et tout ça... Alors, moi, j'étais toujours aux Nations Unies, mais j'avais aussi toujours ce côté plus intime, très sociale... Mais, comme je suis super sérieuse sur mon travail, je me suis vraiment identifiée comme une journaliste pendant ces 10 ans. Lorsque j'ai vécu en Haïti, tous mes amis étaient professeurs à l'université des arts. Ensuite, j'ai fait une exposition pour eux à New York avec des amis... c'était juste des choses qui se passaient comme ça. Mais, à la fois, j'étais tellement sérieuse dans l'idée de suivre et construire cette carrière en journalisme. Quand j'avais vingt-sept ans, j'ai reçu une bourse importante pour aller au Nigeria pour faire de l'écriture. Pendant cette période-là, j'ai eu un peu plus le temps de méditer... et j'étais vraiment impliquée dans la communauté des

¹ Co-fondé et dirigé artistiquement par Julien Frydman en 2022, *OFFSCREEN* est un événement dédié aux pratiques de l'image fixe et en mouvement. En marge du format traditionnel des foires d'art, il privilégie des installations *in situ* dans des lieux portant une forte identité architecturale, tels que le Grand Garage Haussmann (2024) ou la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière (2025).

artistes et des commissaires là-bas. A ce moment, ce qu'il se passait avec l'art là-bas était très actif, super inspirant, et super intéressant. Parce que la scène est assez petite, comme presque partout, c'était assez facile de traverser entre les choses communautaires et les choses super internationales. Alors, ce moment était vraiment comme une formation presque spirituelle, où j'ai vu pour la première fois ce monde de l'art un peu plus large. Au même moment, j'ai fait beaucoup pour ma pratique personnelle, sur mon écriture qui est devenue beaucoup plus expérimentale. Je faisais de l'art aussi, de la photographie, de la recherche artistique. J'ai exposé dans des musées, ma maison est devenue une résidence d'artistes, et tout ça... Mais, tout était vraiment comme des choses qui se passaient comme ça autour de moi. J'ai fait du commissariat d'expositions au Nigeria, des expositions à l'étranger... je travaillais beaucoup avec des artistes très proches pour réfléchir ensemble sur des projets... Et puis, finalement, je me suis dit : « OK, qu'est-ce que je vais faire ? Qu'est-ce qui se passe ? Où est-ce que je veux le faire ? ». Donc, à ce moment, j'ai pris un an où j'ai fait plusieurs résidences. C'est pendant ce temps que j'ai décidé que ce ne serait pas en Afrique, mais quelque part d'un peu plus globale. Après réflexion, je suis venue en France. J'ai repris les études à ce moment, en philosophie, en art et en pensée critique. J'ai aussi ajouté des études à l'école de Louvre. J'ai fait tous les cours en tant qu'auditrice.

M.M : Oh, quels cours avez-vous suivi ?

A.A : Les trois années d'histoire de l'art, et puis des cours de spécialité. J'ai étudié avec Jonathan Pouthier du Centre Pompidou, avec qui j'ai travaillé après par ailleurs. J'ai tellement apprécié ces cours là, mais il fallait que ce soit en plus de mon master très philosophique et théorique. Enfin, j'ai décidé que c'était du commissariat que je voulais. Mais, c'était dans ma trentaine. Et puis, j'ai relancé une deuxième carrière.

M.M : Vous avez trouvé le journalisme trop violent, dont vous avez choisi de vous détourner. Est-ce ce constat qui a motivé votre transition vers le curating ?

A.A : Un peu, oui... parce que c'est au Nigeria que j'ai eu le temps de vraiment élargir mes manières de voir. J'ai trouvé le journalisme trop linéaire et didactique pour le monde qu'on expérimente. J'avais même écrit un grand article sur la manière dont l'art contemporain nous permet cette liberté d'expression, ces modalités différentes... C'est toujours vrai, je crois... un peu.

M.M : Justement, le curating a-t-il représenté pour vous un nouvel espace de liberté ? Le voyez-vous comme une réponse à la violence que vous avez ressentie dans le journalisme ? Comme une contre-violence ?

A.A : Un peu... Ce qui est bien avec le curating, c'est que... En fait, maintenant que j'ai fait les deux, je vois beaucoup de similitudes. Les deux carrières sont complètement différentes, mais à la fois très similaires. Les deux sont très relationnels. Pour le journalisme, c'est toujours en dialogue avec quelqu'un, une intimité avec quelqu'un. Le curating aussi, c'est tout une relation avec les artistes, et avec plein d'autres personnes ! [rires] C'est super ! Il y a beaucoup d'acteurs qui s'impliquent. Il y a donc ce côté très social, très extraverti, qui est nécessaire. Mais, à la fois, pour les deux, si on écrit, si on réfléchit, si on fait de la recherche... il y a aussi un côté introverti.

Et ça, c'est bien pour moi parce que j'ai besoin des deux. Je crois que le monde de l'art est aussi violent. C'est ça le problème. [rires] Je ne peux pas dire que le curating guérit. Non, non, je ne peux pas dire ça.

M.M : Est-ce la même violence ? Dans le journalisme, vous dénonciez un regard occidental suprémaciste. Si on fait un parallèle avec Jacques Derrida, que vous mentionnez souvent, et la déconstruction² : est-ce que cette théorie s'applique aussi à l'art ? Y retrouve-t-on ce même regard "supérieur" et binaire, ou s'agit-il d'une violence différente ?

A.A : Une violence différente, je pense... Bon, je crois que cette violence existe aussi dans le monde de l'art, mais ce n'est pas ma question. Pour moi, l'art, c'est plutôt énergétique, ce que j'apprécie d'ailleurs. Il y a différentes manières de voir, des niveaux différents. Idéalement, les liens qu'on crée dans les expositions, ou même avec les réseaux et avec les artistes, ce sont des énergies, des ondes spécifiques. Il y a plusieurs mondes de l'art qui existent à la fois, et il faut trouver lesquels on veut parcourir, et essayer de trouver cette énergie, de nourrir cette énergie et d'élargir cette énergie dans le monde. Je crois que, en tant qu'êtres humains, on a tous la capacité de percevoir ces énergies un peu plus sublimes... mais, tout le monde n'y accède pas, ni ne le cultive. Il faut être assez spécifique et dur pour les créer, les trouver, les protéger, les nourrir... Et je crois qu'il y a une ouverture qui se passe quand on réussit à activer cette énergie. Si on veut vraiment se poser la question du « pourquoi faire ça ? », il y a une côté libérateur là-dedans. Bien-sûr cela peut guérir, même juste pour se souvenir d'ouvrir les yeux à des choses différentes... Je crois que oui, c'est une contre-violence à la base, peut-être... Mais, chez moi, ce n'est pas direct. Il y a beaucoup d'artistes qui font de l'art où ils essaient justement de vraiment combattre la violence du monde. Mais ça, pour moi, c'est juste trop didactique et ça n'active pas ce truc qui m'intéresse. Il y a un lien avec toute la réflexion du début de mon parcours, toutes ces études et cette formation... parce que le journalisme, à la fin, c'est une manière de se former par les relations et ce que je veux activer dans le monde maintenant. Mais ce n'est pas linéaire.

M.M : À propos de cette manière d'agir, de combattre la violence du monde de manière plus implicite, est-ce que votre projet *Sentience*³ en est une forme ? Vous y évoquez le concept de micropolitique. L'idée est-elle justement de recréer du lien pour permettre aux gens de retrouver leur humanité, de sortir de la déshumanisation, et d'atteindre ainsi une forme de libération ?

A.A : Oui, c'est exactement ça ! J'aurais voulu voir ce projet aboutir. J'espère qu'il reste des traces dans la chapelle.

M.M : D'ailleurs, vous évoquez la trace. Cela semble paradoxal pour une œuvre comme *Sentience*, qui est une expérience très momentanée, très sensible et profondément

² Concept développé à la fin des années 1960, notamment dans son ouvrage *De la grammatologie* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1967), Jacques Derrida étudie et critique la binarité structurant la pensée occidentale et la dominance tacite de l'un des deux termes sur l'autre.

³ *Sentience* est un concept curatorial développé par Allyn Aglaïa. Le projet explore la sensorialité et l'écoute comme moyen de contrer la déshumanisation de notre système social actuel. Jamais réalisé, il aurait dû se tenir dans une synagogue désaffectée.

humaine. Pourtant, l'archivage est une question centrale dans l'art contemporain et pour l'histoire des expositions. Est-ce que l'exposition doit laisser une trace, ou doit-elle simplement exister le temps de sa durée, surtout lorsqu'elle touche à l'humain et à l'émotion comme ici ?

A.A : Oui, je crois que les traces sont importantes. Il faut sentir les expositions, avoir l'expérience des expositions. Dans toutes nos errances... Harald Szeemann n'est plus là, Germano Celant n'est plus là...mais on a toujours les échos de leur travail et c'est grâce à ces traces qui existent. Les traces, qu'est-ce que cela signifie ? Ce sont les sites web, les photos, les vidéos, les catalogues... On peut faire tout ce travail avec la même précision pour avoir quelque chose de sublime, même dans ce qui reste après.

M.M : D'ailleurs, *Sentience* devait prendre vie dans une synagogue. *OFFSCREEN* s'est matérialisé dans un garage, une chapelle... Vous travaillez dans des espaces à forte personnalité. Le lieu vous est-il généralement imposé ou le choisissez-vous ? Si l'on refait appel à Derrida, il affirme que le contexte façonne l'œuvre : quelle est pour vous l'importance du lieu pour une curatrice ?

A.A : Pour moi, c'est super super super important. En fait, je trouvais déjà les textes très corporels. Il y a déjà quelque chose de l'expérience physique dans la lecture. Quand j'ai fait le saut entre le texte et l'exposition, c'était pour avoir cette dimensionnalité, et ce sentiment d'expérience physique qui parle avec tous les sens différents. C'est pour permettre aux œuvres, qui ont déjà ces énergies, de s'exprimer. Comme les êtres, comme les personnes, il faut créer l'ambiance pour s'exprimer. Ce qui m'intéresse, c'est le curating architectural. Par exemple, c'est pour cela j'étais attiré par l'idée de travailler avec Julien⁴, qui est le directeur artistique d'*OFFSCREEN*, et avec qui je travaille dans d'autres projets aussi. Avant de le rencontrer, j'avais déjà vraiment cette sensibilité, comme vous l'avez lu dans *Sentience*. Lorsque j'ai fait une résidence chez moi, c'était tout une romance avec le lieu. C'est vraiment un espace qui permettait cette ouverture d'esprit et une transformation qui peut s'y produire grâce au *Tropical Modernism* qui est très ouvert et où il est possible de prendre le temps. J'avais donc déjà cette sensibilité. Ensuite, et je ne sais même pas si Julien était conscient qu'il était assez doué avec ça, mais j'ai vu qu'il avait cette sensibilité. C'est pour cela que j'ai voulu travailler avec lui. Alors oui, le lieu c'est super important. Parfois, quand on est commissionné pour réaliser un projet dans un endroit peu inspirant, c'est très difficile. On peut faire le mieux possible, mais j'ai des expositions qui me sont presque un échec parce que il n'y a pas cette expérience. Et si on ne fait pas ça, ce n'est pas intéressant.

M.M : Donc, le *White Cube* pour vous ?

A.A : Il y a des *white cubes* qui sont très beaux. Ce n'est pas un problème.

M.M : Donc, le rôle du curateur est de réussir à faire parler le lieu, et de faire en sorte que les œuvres entrent en résonance avec cet espace ?

A.A : Oui, c'est ça.

⁴ Julien Frydman est le directeur artistique et co-fondateur d'*OFFSCREEN*, créé en 2022.

M.M : C'est donc l'un des enjeux du métier. Si l'on revient à une vision plus large : quels sont, selon vous, les rôles majeurs du curateur ? Comment décririez-vous votre profession ?

A.A : C'est de sélectionner des artistes et des œuvres, et de les présenter. [rires]

M.M : C'est quelque chose d'intuitif pour vous ? Ou est-ce beaucoup de recherche ? Quel est votre processus ?

A.A : C'est les deux. C'est intuitif, et puis l'intuition doit être suivie par la recherche.

M.M : C'est donc d'abord un sentiment. Vous choisissez les artistes à l'œil et à l'émotion, avant de théoriser. Dans ce processus, quelle place laissez-vous ensuite à la relation avec l'artiste ? Une fois le choix fait, avez-vous une autorité totale sur la sélection des œuvres et la scénographie, ou préférez-vous être dans un dialogue permanent ?

A.A : Ça dépend de la situation, idéalement. Je suis assez impliquée. Par exemple, avec Maria [Stamenkovic Herranz], pour *OFFSCREEN*⁵... je la connaissais depuis deux ans. J'ai lu son livre, qui est super beau. J'ai voulu faire quelque chose avec elle...mais ça a pris du temps. Je ne savais pas quoi faire, peut-être avec la galerie...j'avais des idées différentes. Il y a eu tellement de démarches, je ne vais pas tout dire. Mais, pour conceptualiser l'œuvre, c'était *site-specific*. Elle a fait plusieurs performances, mais je voulais *This Mortal House Building*. On se demandait ce qu'on allait faire dans ce lieu. On a réfléchi ensemble, discuté de l'histoire du lieu... puis, elle a voulu faire la spirale Fibonacci qui a cette énergie de guérison et cette énergie très féminine. On a pensé à faire une plateforme, mais finalement on s'est rendu compte que c'était trop grand. On a beaucoup travaillé le truc ensemble. C'est la troisième *This Mortal House Building* qu'elle fait. La première était à Istanbul, et la seconde était à Amsterdam mais elle avait les yeux ouverts. J'ai insisté pour qu'elle ait les yeux bandés. Oui, je suis super impliquée dans le développement et j'aime bien ça. On discute ensemble aussi : Qu'est-ce qu'on fait avec les traces ? Est-ce qu'on peut garder les choses ? Comment est-ce qu'on peut faire la conservation ? Est-ce qu'on va faire des éditions spéciales avec les briques ? On réfléchit ensemble sur la performance et ce qui reste après. Parce que l'œuvre, c'est la performance. Mais comment peut-on faire des traces des œuvres également, qui peuvent être collectionnées ? Ce n'est pas juste la documentation. C'est aussi quelque chose de haut niveau. Je suis peut-être un peu trop impliquée parce que je suis même allée à la briqueterie avec elle cette semaine pour faire des tests. Finalement, les quatre-vingt-dix-neuf premières briques de la spirale seront utilisées pour créer une édition limitée. Alors, on a réfléchi ensemble. On est vraiment en dialogue. Alors, c'est son travail, c'est sûr, mais je me vois aussi là-dedans. C'est à elle. Evidemment c'est son travail. Mais, quand j'ai vu *OFFSCREEN*, je me suis dit : « Ok voilà, je vois un peu le *shape of my spirit*. ».

M.M : C'est peut-être même utile parce que parfois l'artiste peut être trop proche de son œuvre justement. Le regard de la curatrice peut parfois lui permettre de prendre du recul.

⁵ Maria Stamenković Herranz, *This Mortal House Building*, performance de longue durée (construction d'une structure spirale de 1440 briques, les yeux bandés, pendant six jours, huit heures par jour).

A.A : Oui, j'adore penser avec les artistes. C'est ce que je faisais tous les temps avant de devenir commissaire. Lorsque que ce n'était pas mon métier, au Nigeria, j'avais des amis avec qui on discutait pendant des mois à propos de projets et de concepts. Et j'adore faire ça. Par exemple, pour l'exposition d'Alfredo Jaar qui a lieu à Bruxelles⁶, on a beaucoup pensé ce qu'on allait faire avec le texte, mais aussi avec le lieu qui est très architectural. Tout ce processus en dialogue avec les artistes, j'adore.

M.M : Plus tôt, vous évoquiez la nécessité de travailler avec de nombreux acteurs autres que les artistes. Qui sont ces collaborateurs principaux ? Est-ce plutôt une contrainte ou un enrichissement ? J'ai cru comprendre que votre collaboration avec Julien Frydman relevait clairement de l'enrichissement...

A.A : Oui, oui ça c'est sûr !

M.M : Mais j'imagine qu'il y a des situations plus compliquées. Est-ce que cela prend parfois le pas sur le travail de création ? Comment gérez-vous les compromis qui doivent nécessairement se faire ?

C'est quelque chose que je suis en train de développer. Au début, j'étais super focus sur les relations qui sont enrichissantes et importantes, comme avec Julien, avec les artistes, avec des collègues commissaires qui font du travail que je respecte. Ce sont des relations très riches et importantes, qui me nourrissent énormément. C'est une priorité, de protéger et de créer l'espace pour ça, être présente quand c'est possible... Ça, c'est la première priorité. Mais, il y a tous les autres acteurs, et il faut aussi être bien avec eux. J'essaye de développer ça un peu plus. J'essaye de rester patiente et de convaincre de manière douce pour ne pas juste imposer ce que je veux, mais pour arriver à une fin où tout le monde trouve son compte, où on est tous ensemble et tout le monde est content, mais on fait ce que moi je veux. [rires] Je suis toujours en train de développer ça... Il y a les collectionneurs, les galeries, des acheteurs, ceux qui ont besoin de vendre, ceux qui soutiennent l'art.... Tout le monde ne place pas sa priorité primaire dans le fait d'avoir un moment de transcendance. Il y a d'autres priorités. Il faut naviguer avec tout ça, d'une manière diplomatique et effective. Je trouve que c'est important pour le métier. Je suis toujours en train de travailler là-dessus.

M.M : Justement, dans vos expositions, on sent que le silence, ou encore l'intériorité sont des notions importantes pour vous. Mais est-ce compliqué d'intégrer cela dans des expositions, alors que le bruit du marché de l'art est omniprésent et parfois pesant ? Est-il facile de trouver l'équilibre entre ces deux réalités ?

A.A : Une de mes choses préférées dans ce travail, c'est ces moments seules et si longs avec les œuvres. C'est un privilège énorme. A *OFFSCREEN*, l'année dernière, au Grand Garage Haussmann, l'installation de Chantal Akerman⁷ était...*oh my god* ... [rires] avoir des moments intimes avec l'art, c'est wow, c'est vraiment un privilège. C'était pareil avec Alfredo Jaar. Il y a

⁶ *Alfredo Jaar : La Fin du Monde*, exposition à la Galerie La Patinoire Royale Bach, Bruxelles, du 4 septembre 2025 au 14 février 2026

⁷ Chantal Akerman, installations vidéo *La Chambre* (1972/2007) et *Là-bas* (2006) présentées par la galerie Marian Goodman lors d'*OFFSCREEN* 2024 au Grand Garage Haussmann, Paris.

des moments où on est tout seul avec l'art. J'adore ces moments. Mais, bien sûr, on veut que tout le monde vienne. C'est super beau quand l'exposition arrive à ralentir les gens. C'est quelque chose pour l'audience qui n'est pas forcée. A *OFFSCREEN*, cette année, on a pensé beaucoup à ça. Pour arriver jusqu'à la chapelle, il y a cette grande allée, c'est énorme. Je me suis demandée comment ralentir les visiteurs à l'entrée, pour éviter qu'ils ne fassent qu'un tour vite-fait. C'est pour cela que nous avons fermé la première salle, avec une grande œuvre à l'entrée, puis une seconde super méditative⁸. C'est une manière de bloquer les gens, et de leur faire prendre leur temps.

M.M : C'est une réussite, c'est exactement ce que j'ai vécu. Je me souviens avoir été saisie dès l'entrée par cette œuvre avec les écrans. Le cartel étant discret, j'ai été obligée de regarder avant de lire. Pareil, pour la seconde, j'ai ressenti l'émotion de ces enfants endormis avant de chercher une explication. C'était très fort de commencer par cette découverte sensible plutôt que par des noms établis.

Justement, en parlant de cartels et de transmission du savoir : vous écrivez beaucoup. Quelle place occupe l'écriture dans l'exposition ? Est-elle présente dès le processus de conception ou sert-elle davantage la médiation ?

A.A : Pour *OFFSCREEN*, j'ai travaillé sur tous les cartels. Mais, ça dépend. J'aime bien écrire les textes pour les expositions. L'écriture, c'est deux choses différentes. Un des commissaires qui était comme un mentor pour moi, et qui a essayé de me convaincre de faire ce métier, disait que les écrivains font les meilleurs commissaires, *writers make the best curators*. Je ne sais pas si je suis d'accord, mais c'était bien pour moi et mon processus. Les deux sont très différents. Normalement, les choix sont faits intuitivement, mais je lis beaucoup aussi, comme ça la médiation est facile. La médiation n'est pas quelque chose où je travaille beaucoup. C'est facile pour moi d'étudier les œuvres et de les expliquer, en général. Mais, écrire un texte sur un artiste est très important parce que le processus d'écriture est un temps séparé, un focus très profond. C'est une manière d'avoir une relation avec l'œuvre qui est très profonde. Si j'ai des sentiments un peu complexe, autour d'un artiste, le processus d'écriture me donne le temps de les dépasser ou de mieux les comprendre mieux. J'écris beaucoup sur les expositions. La critique est une autre manière de théoriser, une autre manière de voir, en parallèle aux expositions. Les deux sont très différents, mais très complémentaires.

M.M : D'ailleurs, votre pratique de la critique d'exposition vous permet-elle de porter justement un regard critique sur vos propres choix curatoriaux ? Est-ce que cet exercice vous inspire aussi pour vos propres projets ?

Oui, évidemment. Je crois que c'est Susan Sontag qui a dit un jour que ce n'était pas la peine d'écrire sur les choses qu'on n'aime pas. La vie est courte, pourquoi passer le temps à dire ce qui ne va pas ? C'est plus intéressant de passer le temps avec des choses qu'on apprécie. Par exemple, j'ai écrit sur l'exposition de Wolfgang Tillmans et ma lecture de cette exposition était très architectural. J'étais vraiment touché par la manière dont il a activé l'espace, et c'est

⁸ LoVid (représenté par Picture Theory) avec l'installation vidéo *486 Shorts* (2006) et Yarema Malashchuk & Roman Khimei (représentés par la Galerie Poggi) avec l'installation vidéo *You Shouldn't Have to See This* (2024), pour *OFFSCREEN 2025*.

clairement ma sensibilité lorsque je pense aux expositions. D'écrire sur cela, c'est une manière de donner voix à ma propre voix curatoriale. Si on lit ce que j'écris, on peut sentir la sensibilité de mon travail également. Je pense que tous les textes sont des autoportraits, au final.

M.M : Et en ce moment vous écrivez aussi une thèse, sur l'apophatisme et sur l'Arte Povera. Ce n'est pas un lien qui paraît immédiat, mais si l'on réfléchit à la question de l'ineffable, cela prend tout son sens. Comment avez-vous eu l'idée de connecter ces deux notions ?

Oui, c'est un autoportrait aussi ! [rires] D'où venait cette idée ? Je ne sais pas... Je ne me souviens plus. Quand j'ai repris les études, j'ai étudié la philosophie, l'histoire d'art et la théologie, je ne savais pas encore si c'était bien de l'exprimer, quand je parle de cette activation de l'expérience sublime ou mystique. Je me suis sentie un peu plus à l'aise en parlant avec Alfredo Jaar, qui m'a expliqué quelques œuvres qu'il a collectionnées. Il m'a notamment parlé d'une œuvre d'Alighiero Boetti du nom de *Mistico Romantico*, en disant : « Oui, c'est moi ». Et j'ai répondu : « Vraiment ? Toi, tu es mystique ? C'est pour ça qu'on se comprend ». Alfredo est architecte, donc il a une manière de penser super cartésienne. Il est très direct. Pourtant, ses œuvres activent *ce* truc. Il m'a affirmé que certaines personnes trouvaient cela contradictoire, mais lui se disait : « Pourquoi pas ? ». Normalement, on a tous accès au mysticisme, mais c'est difficile à activer. Il faut faire plein de choses, choisir où le faire, se nettoyer, être très précise... D'avoir accès à cette énergie qui est en nous tous et partout dans le monde, mais qu'on ne voit pas toujours. Il y a d'autres énergies qui existent, il faut choisir. Alors, tout ça, pour moi, c'est vraiment divin. De pouvoir toucher ces choses, c'est divin. Les artistes que j'adore, comme Kounellis, par exemple, ont dans leurs œuvres... C'est pour cela que j'ai détesté l'exposition Arte Povera à la Bourse du Commerce⁹. Ils n'ont pas donné l'espace aux œuvres d'activer l'espace justement. On aurait dit simplement des choses, un vide-greniers d'Arte Povera.

M.M : Je suis assez d'accord avec vous. L'œuvre et l'environnement ne résonnaient que peu. On ne ressentait pas la phénoménologie des œuvres. Ça doit être frustrant à voir lorsque l'on travaille dessus !

Oui, c'était très étrange. Normalement, les œuvres de ces artistes fonctionnent par une énergie subtile, qui activent quelque chose. Ce n'est pas la pierre posée là qui fait l'expérience, c'est quelque chose de plus énergétique encore. Et donc, j'ai voulu chercher une manière d'explorer ça par la théologie négative. Je fais aussi une double lecture de la théologie négative, à part des penseurs français athéistes, qui utilisent cette grammaire de l'apophatisme. En fait, ils prennent la grammaire de cette théologie négative, et puis ils changent ce qu'est Dieu là-dedans. Ça c'est important, quand on parle de mysticisme, ce n'est pas ce n'est pas la religion, c'est encore autre chose. C'est vraiment au-delà de la religion qu'on active cette relation divine. Ce n'est pas ce n'est pas quelque chose de l'église, c'est quelque chose d'un peu plus sublime encore.

M.M : Est-ce que vous cherchez à convoquer ce divin dans vos expositions ?

A.A : Oui !

⁹ Arte Povera, Bourse de Commerce, Paris, du 9 octobre 2024 au 20 janvier 2025.

M.M : Pour finir, en regardant vers le futur, qu'est-ce que vous vous aspirez à être comme curatrice ?

A.A : Plus encore, beaucoup plus. Je viens de commencer ! [rires]

M.M : Si vous deviez donner un conseil à la jeune curatrice que vous étiez à vos débuts, quel serait-il ?

Les mêmes que pour la journaliste que j'étais. Il ne faut pas trop suivre. Il faut prendre le temps de t'écouter toi-même, de voir ce qui t'intéresse et de créer ça. Il y aura toujours le changement, il y aura toujours le bruit, le *Zeitgeist*... c'est super éphémère et ça change très vite. Quand tu choisis ton truc, ça doit être pour toi. C'est comme ça que tu développes une voix.