

PLAN ET LISTE DES ŒUVRES

Eye, 2021  
Installation sonore en direct  
Laser, miroir, cellule solaire, transducteur, son réactif  
En continu

1  
21 Boulevard Moustapha Benboulaïd, 2021  
Technique mixte  
Dimensions variables, environ 5 000 objets  
Prêt de la famille de Mme Tissira

2  
21 Boulevard Moustapha Benboulaïd  
(entrée), 1901-2021  
Porte métallique, porte en bois, 9 serrures, béton,  
plâtre, briques, cadre en acier  
220 x 200 x 16 cm, 350 kg

3  
+32 (0)479 52 06 16, 2021  
Installation sonore réactive  
Verre, appareil d'écoute, microphone, émetteur FM,  
module de téléphoné mobile, transducteur  
Verre, environ 43 x 25 x 26 cm  
Diffusion continue et transmission  
en direct à durée variable

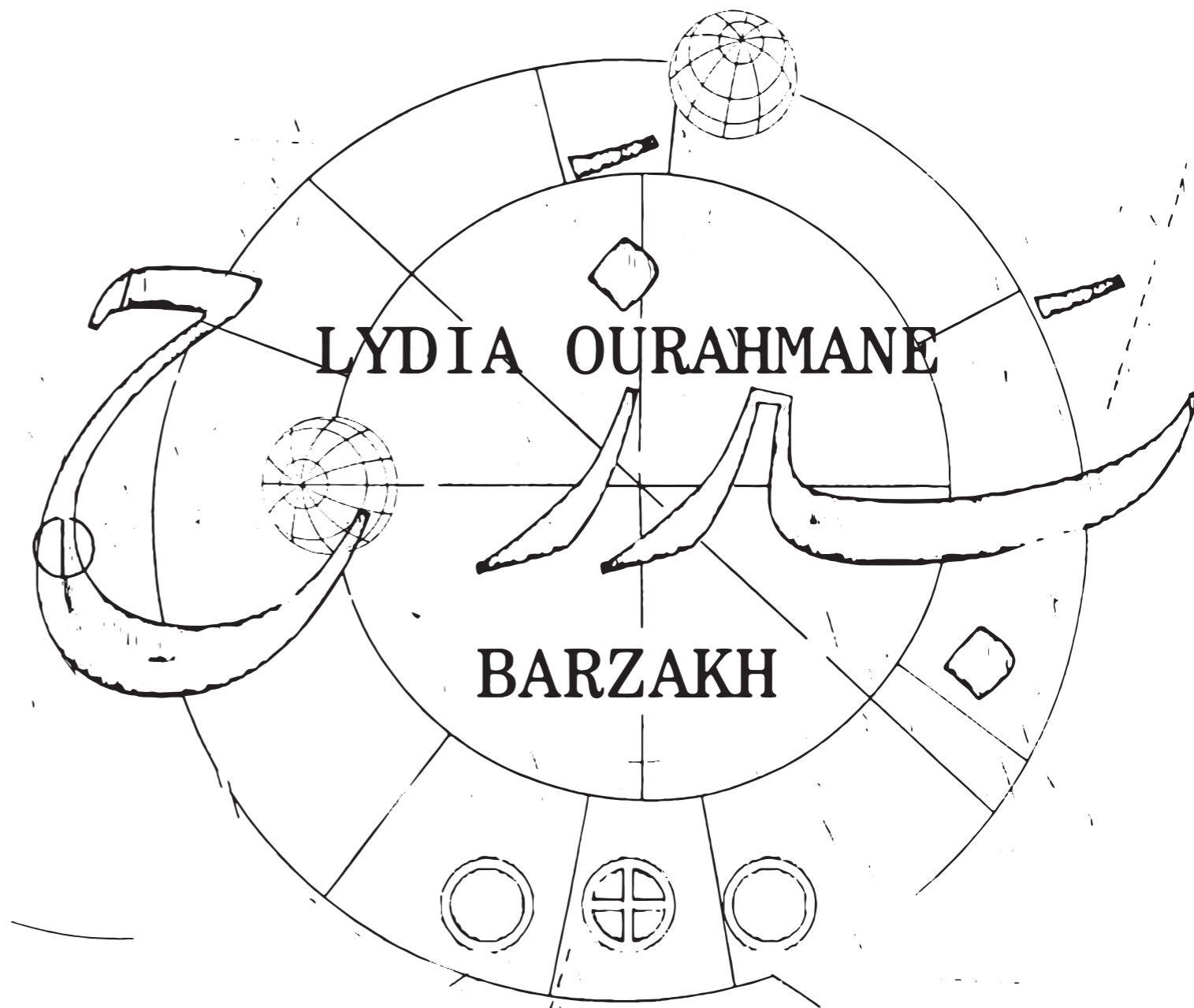
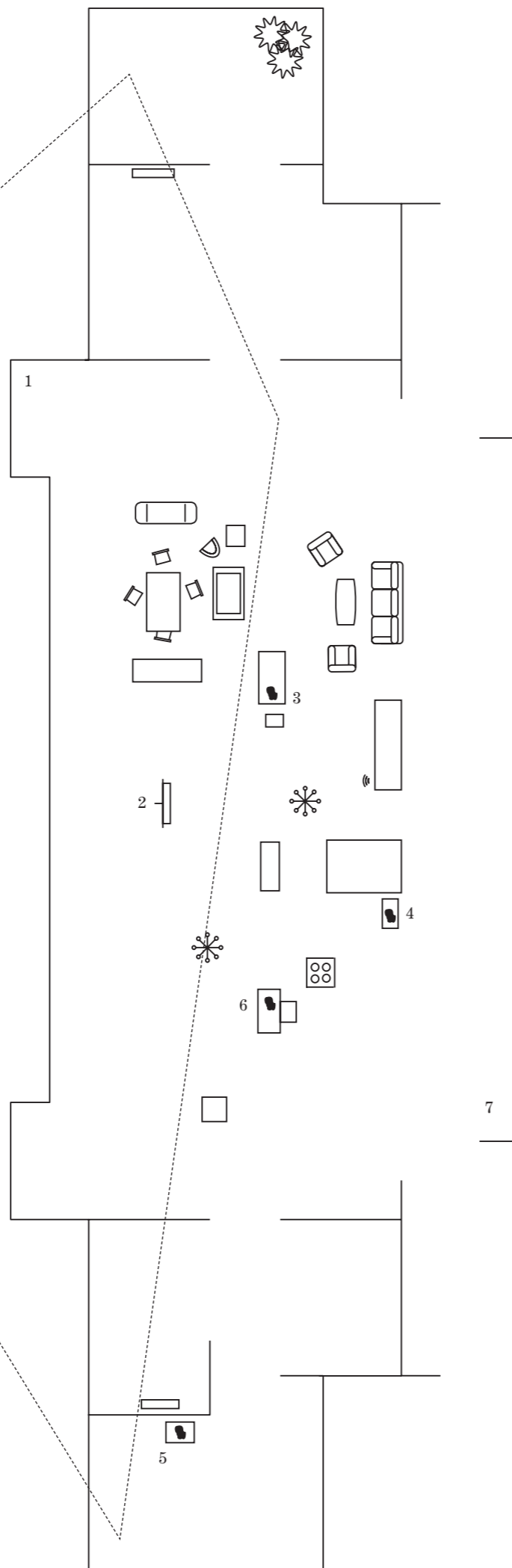
4  
**MSK**  
+32 (0)479 52 04 89, 2021  
Installation sonore réactive  
Verre, appareil d'écoute, microphone, émetteur FM,  
module de téléphone mobile, transducteur  
Verre, environ 43 x 25 x 26 cm  
Diffusion continue et transmission  
en direct à durée variable

5  
+32 (0)479 52 04 33, 2021  
Installation sonore réactive  
Verre, appareil d'écoute, microphone, émetteur FM,  
module de téléphone mobile, transducteur  
Verre, environ 43 x 25 x 26 cm  
Diffusion continue et transmission  
en direct à durée variable

6  
+32 (0)479 52 05 52, 2021  
Installation sonore réactive  
Verre, appareil d'écoute, microphone, émetteur FM,  
module de téléphone mobile, transducteur  
Verre, environ 43 x 25 x 26 cm  
Diffusion continue et transmission  
en direct à durée variable

7  
Home is where you are, 2021  
Lampe de nuit  
15 x 10 cm

*Toutes les œuvres avec l'aimable autorisation  
de l'artiste*



SOLO EXHIBITION  
21.05 – 18.09.2022

S.M.A.K. GENT

Follow us:  
@SMAKGENT, #LOVESMAK

Pour le projet « Barzakh », Lydia Ourahmane a déménagé, après le confinement de 2020, tout le contenu de son appartement loué d'Alger en Europe. Comme elle ne pouvait pas rentrer en Algérie à cause de la fermeture des frontières, elle a fait venir sa « maison » jusqu'à elle sous la forme d'une installation présentant exactement la même superficie et le même agencement que son espace de vie initial. « Barzakh » a été conçu à la demande de la Kunsthalle Basel (2020) et a ensuite fait le voyage jusqu'à @Triangle-Astérides, Centre d'art contemporain, Marseille (2021). Le S.M.A.K. constitue la troisième et dernière étape du projet. Dans les trois expositions, les circonstances particulières et les interventions de l'artiste transforment le mobilier en un environnement changeant, complexe et fragile. De nouvelles questions surgissent chaque fois, tandis que des significations se dégagent lentement ou sans crier gare.

Axées sur la recherche, les œuvres de Lydia Ourahmane (°1992, Saïda, Algérie) abordent des thèmes de société comme la géopolitique, la spiritualité, l'écologie et l'impact de la colonisation. Elles partent souvent d'événements personnels et, par les actions incessantes, parfois expéditives et toujours enregistrées de l'artiste, mettent à nu des structures sclérosées et des visions imposées. En outre, l'artiste ne prend pas explicitement position et elle n'oriente pas le jugement des spectateurs dans une certaine direction. À l'aide d'ingénieuses trames narratives contenues dans de la vidéo, du son, de la sculpture, de la performance ou des installations de grandes dimensions, elle offre au public la possibilité d'entrevoir une réalité complexe, dense, dans laquelle la survie est manifestement le thème clé.

## HOME IS WHERE YOU ARE

### CONVERSATION ENTRE

#### LYDIA OURAHMANE ET ELENA FILIPOVIC

*Conversation à l'occasion de l'exposition Barzakh de Lydia Ourahmane, du 2 mars au 16 mai 2021, à la Kunsthalle Basel.*

EF : Où êtes-vous juste maintenant ? La question peut paraître idiote, mais il y a tellement de manières d'y répondre que je me suis dit que je commencerais par là.

LO : Nous sommes assises au milieu de toutes sortes d'objets, de meubles et d'ustensiles qui occupaient auparavant mon appartement à Alger. Le mobilier ainsi que de nombreux autres éléments appartiennent à la famille de ma propriétaire, qui a eu la gentillesse de me les prêter pour la durée de l'exposition. À l'intérieur des meubles et des surfaces, il y a un amoncellement de choses que j'ai accumulées au cours des deux années où j'ai loué l'appartement, mêlées à de nombreux objets qui étaient déjà là, accumulés au cours des dizaines d'années où la précédente occupante a vécu là.

EF : Ce projet soulève de nombreuses questions, l'une d'entre elles étant : qu'est-ce qui fait une maison ? Est-ce l'architecture, sont-ce les objets d'une vie vécue sur place ou les souvenirs liés au lieu, ou encore toutes ces choses ensemble ? Et qu'obtient-on lorsqu'on prend tout le contenu – photos, vaisselle, meubles, appareils ménagers et même

lustres et portes – de l'appartement d'une femme décédée à Alger et qu'on le transporte à 2.625 kilomètres de là, dans la Kunsthalle de Bâle ? Le résultat a-t-il quelque chose d'une maison ?

LO : Je suis tombée sur une tasse que mon père m'a achetée lorsque j'ai emménagé dans cet appartement. Les mots « home is where you are » sont inscrits à l'intérieur d'un cœur sur le côté. Je suis sûre que c'était une blague, mais d'une certaine manière la phrase est suffisamment universelle pour que l'objet soit produit en série.

Quand j'ai commencé à penser à déménager tout l'appartement d'Alger à Bâle, c'est une idée qui venait du subconscient tout comme mon désir d'être de quelque part. Qui s'est transposé d'une certaine manière dans l'intensité du déménagement concret de toutes ces affaires sur une longue distance. N'étant pas en mesure de rentrer à Alger puisque les frontières étaient toujours fermées, j'ai compté sur mes amis proches là-bas pour négocier, démonter, emballer, contacter des transporteurs, les douanes, le ministère de la culture, etc., et prendre en charge tout le travail émotionnel qu'impliquent ces démarches, tandis que j'étais pendue à divers moyens de communication. J'ai aussi pensé au potentiel qu'avaient les objets de bouger alors que les gens ne le pouvaient pas.

Je me souviens avoir eu une conversation avec ma grande amie Myriam Amroun (la moitié du rhizome, Alger) lorsque j'ai commencé à penser à ceci... elle

était assise dans mon living tandis que nous discutions posément de sa peur que mon geste ne signifie que je ne rentrerais jamais. D'une certaine manière, le traitement, l'organisation et le déménagement de mon appartement, c'était un peu comme traiter avec la mort. Je pensais au poids des objets : que des proches s'occupent de ce qui reste concrètement de vous en votre absence est quelque chose qui arrive habituellement quand vous n'êtes plus là. Et qu'ils aient alors à prendre des décisions quant au poids même que l'absent a choisi de transporter.

La maison est un retour à ce qui est familier, et pour être honnête, je me suis sentie davantage chez moi, à la maison, lorsque j'ai eu ces contacts étroits avec mes amis à Alger, quand nous nous sommes lancés dans le projet et que nous avons abordé les questions qu'il soulevait alors, tant émotionnellement que logistiquement, à propos des objets eux-mêmes. Dans ce sens, je commence à comprendre l'œuvre comme gravée dans les relations qui ont apparenté sa genèse à la compréhension de la question de la « maison », maison que les objets représentent. Parce qu'ils sont devenus le point de contact. Je me souviens avoir tout débarrassé et avoir vu le soin que mes amis avaient mis à protéger chaque assiette, chaque verre... cette attention était enracinée dans l'amour.

EF : Il semble que cette question de la « maison » – qui est un peu comme la patrie – soit à l'origine même de votre désir de rentrer et d'affronter l'Algérie, où vous êtes née.

LO : Depuis que je l'ai quittée à un âge précoce et que j'y suis retournée souvent avec ma famille, j'ai développé avec l'Algérie une relation dans des conditions très particulières, à travers un réseau familial lié au contexte dans lequel mes parents fonctionnent, ne me sentant jamais capable de décider moi-même où me situer. Mon désir d'articuler ma relation avec ma patrie m'a souvent poussée à y retourner et à passer des périodes seule là-bas, souvent sous le prétexte du travail. Ce « retour » est devenu concentré, condensé. Le temps devient erratique parce qu'il est soumis à la pression de l'envie de partir à nouveau. Donc, dans ce sens, j'ai senti qu'il était important de mettre mon corps là où il pouvait parler depuis un lieu d'amour, plutôt que dans l'euphorie de la polarité.

EF : Une fois là-bas, vous avez été contrainte, vu les circonstances, à occuper la maison de quelqu'un d'autre, remplie de toutes ses affaires...

LO : C'était le 34e appartement que je visitais à Alger. Le contexte socio-culturel dans lequel les femmes quittent rarement la maison (sauf quand elles sont mariées) faisait qu'il était difficile de

trouver quelqu'un disposé à me louer un logement, à moi, femme célibataire.

Je pense souvent à la génération dans laquelle je grandis aujourd'hui, où pour la plupart nous ne posséderons jamais une maison, où la situation précaire qui consiste à louer l'espace de quelqu'un d'autre veut dire que la « stabilité » est éphémère. Il devient vain de situer la « maison » dans sa recherche constante. Lorsque vous occupez un espace qui est agencé en fonction d'objets et de meubles qui appartiennent à quelqu'un d'autre, vous commencez à vous adapter à un ensemble préétabli de gestes qui hantent cet espace, en fonction desquels vous revoyez vos habitudes. Il y avait un plateau en argent sur un tabouret en plastique dans la cuisine, j'ai commencé à l'utiliser pour servir le thé et le café aux amis de passage. Je chargeais le plateau, je le transportais jusqu'au bout du couloir et je le déposais sur la table en marbre du living : une action qui m'a été dictée par la présence du plateau. J'ai reconnu à cet objet le potentiel d'induire une situation genrée intrinsèquement liée à l'acte de servir, dans un contexte très spécifique de domesticité dans ce domaine culturel qui est antérieur au concept du rôle des femmes au foyer, et mon propre corps est devenu la doublure de ces gestes, les traitant, les répétant et les rétablissant.

EF : Les attentes et les rôles des genres sous-tendent donc ce projet, mais il y a aussi le nationalisme et le colonialisme. Le bâtiment où vous viviez a une histoire qui s'y rapporte. Pouvez-vous nous en parler ?

LO : L'appartement a été construit en 1901, c'était une des premiers bâtiments commandés par les Français lorsqu'ils ont commencé à développer le centre d'Alger. Il se situe dans la deuxième rue la plus proche de l'entrée de la ville par la mer. Il était important pour les Français de revendiquer d'abord l'Algérie au moyen des façades : les villes devaient ressembler à la France lorsqu'on s'en approchait par bateau. La colonisation architecturale donne la priorité à une ligne de vision. Des copies des appartements haussmanniens ont été construites et placées dans le paysage. Sans tenir compte des différences géologiques qui déterminent normalement le tracé d'un plan, on a donc simplement glissé le bâtiment dans un autre contexte. C'est la raison pour laquelle vous pouvez remarquer que certains bâtiments à Alger viennent très minces à certains points, ils triangulent, à cause de l'inclinaison du terrain. J'ai été frappée par le refus initial d'ajuster les plans de ces espaces de vie pour que l'on puisse au fond y vivre confortablement. Parce que ce qui était important [aux yeux du colonisateur], c'était la façade. Je me suis alors dit que l'espace avait été contraint à entrer dans un bâtiment, à l'image du processus de colonisation.

Il est important de signaler qu’au départ, les meubles ont fait le voyage depuis l’Allemagne jusqu’en Algérie peu après l’indépendance. Vous pouvez voir des étiquettes sur certains meubles avec des adresses allemandes, probablement l’endroit où ils ont été achetés, puisque leur propriétaire vivait en Allemagne avant son divorce. Elle est retournée à Alger avec le mobilier qu’elle partageait avec son ex-mari et elle a continué à vivre (seule) parmi les meubles qu’elle partageait avec lui pendant leur mariage... J’ai souvent pensé aux souvenirs dont ces meubles étaient porteurs, et à leur imposture dans sa capacité à elle à aller de l’avant.

EF : Ce nouveau projet est le parfait prolongement de précédentes œuvres et des façons qu’elles ont de s’attaquer constamment à la question des corps : comment les histoires coloniales sont inscrites en eux et sur eux, comment ils résistent, comment ils cartographient sur eux la mémoire, comment des choses telles que l’administration, le nationalisme ou la xénophobie les disciplinent...

LO : La bureaucratie est un outil d’asservissement. Elle rationalise son « ordre » pour exclure certaines personnes de la société, la résistance voulant dire l’incapacité de fonctionner. Cette discipline devient psychologique, chargée de la promulgation même de l’adhésion à celle-ci, qui, une fois enracinée, est souvent implicite, invisible et présente d’office. Le corps devient le lieu où ces ordres sont remis en question, de sorte qu’il fait constamment le travail de s’adapter afin de survivre.

EF : Dans votre cas, ce n’est jamais le « corps » en tant qu’entité abstraite, mais vous mettez votre propre personne, votre propre corps en jeu pour parler de ces questions. Pour différents projets, vous vous êtes arraché une dent (que vous avez remplacée par une dent en or), vous avez coupé tous vos cheveux, vous avez dévoilé les démarches administratives entreprises par votre famille pour obtenir la nationalité française par le droit du sang, et maintenant vous avez déménagé tous vos biens (et ceux d’une autre femme) à la Kunsthalle de Bâle au nom de l’art...

LO : S’il est difficile d’expliquer la nécessité, à bien des égards, mon œuvre est une ligne de sauvetage. Et mon corps en devient l’emplacement.

EF : En poussant cette idée un peu plus loin, je me rappelle que, dans une interview, vous avez décrit l’expérience de l’émigration comme un « processus physiquement violent, être extrait d’une situation, et aussi une façon de comprendre comment votre corps existe dans un espace ». Et je ne peux pas m’empêcher de penser à cette description et ce que vous avez fait ici : forcé l’émigration d’objets, les

vôtres et ceux d’une autre femme, dont la propre émigration est aussi le spectre qui hante ce projet.

LO : Je pense que les conséquences matérielles n’ont pu être senties qu’une fois que toutes ces affaires sont arrivées à Bâle et que j’ai commencé à déballer et reconstituer de mémoire la disposition de l’appartement. J’ai réalisé presque tout de suite que ce que j’avais fait avait en fait l’effet opposé à ce que j’avais imaginé. Je pensais qu’il y aurait une impression de réunification, comme quand on voit quelqu’un qu’on aime après une longue séparation. Mais cette confrontation était aliénante et je me suis sentie incapable de reconnaître quoi que ce soit, c’était peut-être le choc initial, qui présentait cette question même comme un problème que je devais énoncer.

J’ai continué à méticuleusement tout réordonner comme dans mon souvenir, je sentais probablement que, si tout était à sa place, ou fonctionnait dans un langage compréhensible, les objets pourraient avoir du sens dans leur nouvel environnement, c’était comme chercher la résolution à ce malentendu. Mais à bien des égards, ce projet est devenu un miroir...

EF : En ce qui concerne les portes d’entrée de l’appartement, que vous avez extraites de leur architecture et transportées ici, vous vous êtes rendu compte de ceci (et je paraphrase ici ce que vous m’avez écrit) : « Ce n’est que lorsqu’une chose ne fonctionne pas qu’on peut exposer ses mécanismes. » En fait, c’est ce que vous avez fait pour chacune des pièces de l’exposition, vous les avez sorties du quotidien de leur fonctionnalité pour que leurs mécanismes soient exposés. Commençons par la porte.

LO : La porte en bois est la porte originale de 1901, et la porte en métal a été ajoutée pendant la guerre civile des années 1990 entre le gouvernement et divers groupes rebelles islamistes. Même si un strict couvre-feu était d’application à Alger, il y avait de nombreuses disparitions pendant la nuit. Personne ne savait de quel côté étaient les voisins, s’ils étaient des rebelles ou des informateurs de la police préférant de fausses accusations. L’épicentre de ce conflit a démantelé la notion de confiance au sein d’une communauté, blinder la porte d’entrée de la maison était donc enraciné dans la peur. Les portes véhiculent non seulement cette histoire, mais leur extraction les a aussi privées de leur rôle de seuil de la maison. Mettant du même coup au jour la violence de leur retrait et les libérant en tant qu’objet de peur.

J’ai souvent pensé à ce que je ferais s’il y avait une menace imminente de l’autre côté de cette porte. Quelle était mon issue ? Être protégée par neuf serrures et deux portes au 3e étage est simplement une façon de gagner du temps...

EF : Outre le déplacement et l’emprunt de ces neuf serrures et deux portes ainsi que de milliers d’autres objets, il y a eu deux semaines de négociations, des tas de formalités administratives, et cela aussi, dirais-je, fait partie de l’œuvre...

LO : C’est en effet ce qui constitue l’essentiel de l’œuvre... le continuum de la négociation impliquait que chaque jour allait générer des circonstances totalement nouvelles et souvent inattendues. Par exemple, alors que Khaled Bouzidi (l’autre moitié du rhizome) et moi-même calculions toutes les façons possibles de déplacer les objets, et après avoir épuisé certaines des options de départ, nous nous sommes rendu compte que nous pouvions faire enregistrer l’appartement en tant qu’œuvre d’art auprès de l’ONDA (l’Office national des droits d’auteur et des droits voisins), pour ensuite déménager les milliers d’objets en tant qu’œuvre d’art. Ceci voulait dire que nous devons faire enregistrer l’appartement en tant qu’installation, une catégorie sous laquelle l’art ne pouvait pas être enregistré jusque-là. Khaled a persévéré en participant à de nombreuses réunions avec l’office, pour discuter de l’histoire du « ready-made », ce qui a finalement débouché sur un accord qui a permis d’ajouter une nouvelle section dans le document d’enregistrement des œuvres d’art, de manière à y inclure l’ « installation », et nous avons alors pu obtenir les bons documents pour faire transporter le contenu de l’appartement par bateau en tant qu’art.

Les transactions qui ont lieu dans le monde matériel demandent bien davantage de négociation pour faire place à la grâce. Mais au-delà de la paperasse et des formalités administratives, il y a les relations interpersonnelles qui sont essentielles pour révéler ces systèmes, enracinés dans les rituels d’échange, échange qui est entièrement basé sur la foi.

EF : En parlant de foi... Pouvez-vous nous parler du titre, Barzakh ?

LO : Barzakh, ce sont les limbes, l’état intermédiaire. Il y a beaucoup de traductions qui parlent d’un espace où l’esprit attend ; quelque part entre la vie et la mort, ou un espace physique ; une fine bande de terre entre deux mers, un refuge. Mais c’est aussi le lieu du jugement, où l’esprit attend le décompte de ses actions terrestres.

Exactement comme ma maison est devenue une salle d’attente... elle est en suspension, et à travers son changement d’utilité, elle est soulagée. J’essaie de comprendre pourquoi je pense ça, mais c’est intéressant parce que, d’une certaine façon, j’ai été privée du droit de retourner (à cause des mesures contre le COVID-19), et donc, par conséquent, j’ai décidé de me refuser le droit à cet espace, même

si je pouvais retourner. Mais une fois de plus, je pense aussi que le déménagement de l’appartement en tant que geste est une copie de la complexité du déplacement que je situe simultanément ailleurs. L’exposition introduit un degré d’examen minutieux. À un moment donné, je voulais compter tous les objets dans la pièce, je sentais que leur donner une valeur numérique pourrait les neutraliser ou les pondérer, ce qui, je m’en suis rendu compte, était une tentative d’introduction d’une distance pour aborder ce qui était inquiétant.

EF : Oui, nous avons dû vous empêcher d’essayer de compter chaque objet ! [Rire] Ce projet, qui expose essentiellement votre vie quotidienne à un public d’étrangers – les invitant à entrer et leur laissant voir comment vous avez vécu et de quoi vous vous êtes entourée –, ce qui rend ce qui est habituellement privé public, est relié dans la présentation à des questions de vision, de champ de vision et de lasers. Pouvez-vous nous dire un mot à ce propos ?

LO : L’opacité et l’utilité des informations est ici la clé. En arabe, nous utilisons le terme eayan (œil) mais plus spécifiquement pour désigner le fait que quelqu’un vous regarde avec une mauvaise intention, que cette personne pourrait vous maudire par le pouvoir de la pensée. Linguistiquement, « l’œil » peut se cacher à l’intérieur d’un compliment, raison pour laquelle les compliments sont toujours suivis d’une prière prononcée par le destinataire (je me demande quel objet est la prière). Il s’agit du pouvoir du regard en tant que définition de l’intention : le regard est l’ennemi. Par conséquent, la protection consiste à couper le champ de vision, entraver la vision en guise de moyen de protection. Il est toujours question de quelqu’un de l’extérieur qui regarde à l’intérieur. Ou d’une force extérieure gagnant du terrain, interférant sur le cours d’un chemin simplement en regardant. Dans l’exposition, la pièce avec le laser est intitulée Eye, parce qu’elle parle précisément de cette trajectoire de vision : le laser fait entrer à l’intérieur ce qui est à l’extérieur. Il transmet des informations par un point de lumière unique qui est reçu par une surface, reflété puis traduit tandis qu’il est projeté à l’intérieur. Ce que nous entendons, ce sont en fait les moments de perturbation, où des éléments comme le vent, la pluie ou la neige interrompent la trajectoire du rayon laser.

J’ai décidé de ne pas installer de rideaux, lesquels faisaient pourtant partie du déménagement. Parce que les rideaux occultent, ils empêchent le contact oculaire direct et deviennent à leur tour un seuil de la peur. Au contraire, l’exposition est parfaitement visible. Mes livres, mes vêtements, mes bibelots, etc. Vous pouvez voir l’arrachement des portes, derrière chaque meuble, ouvrir les placards, vous

êtes autorisé à toucher, à vous asseoir, à occuper les lieux. Je réfléchissais à ce que ce genre de perturbation pouvait faire à l'espace par ailleurs méticuleusement reconstitué/contrôlé, à ce que ça pouvait faire de laisser les mains des autres changer l'ordre/prendre/ajouter quelque chose ? Et à ce que cette entremise pouvait faire à l'œuvre, parce qu'il y a quelque chose en jeu.

EF : Bien sûr, il y a aussi quelque chose de martial, de presque menaçant, dans les lasers, qui sont utilisés sur des armes pour pointer une cible, ou dans des systèmes de sécurité où un rayon laser interrompu déclenche une alarme...

LO : L'activation du laser est précisément en rapport avec sa perturbation. Lorsqu'un corps obstrue le rayon, la personne en question provoque l'arrêt de la transmission en direct du son (depuis l'extérieur), ou un bourdonnement en l'absence d'information. La personne plonge la pièce dans le bruit blanc. Dans cette « brèche », je pense à la suspension, au silence qui survient entre la prise de conscience (qu'une alarme s'est déclenchée) et la panique – un peu comme quand on traverse une rue et qu'on s'immobilise ou qu'on court à la vue du trafic qui arrive droit sur vous.

La capacité du laser à pointer une cible à travers une distance remet en question, selon moi, la nature de la responsabilité. Si faire briller une lumière peut vous dire que le sujet de cette mesure est palpable, alors cela fait disparaître la poursuite, ce qui supprime l'adrénaline de la chasse. Dans le langage de la guerre, le rayon de lumière devient le seul point de contact, mais il vous dit aussi que vous avez été vu. Il vous prépare à l'attaque, il vous fait chercher sa source.

EF : Et il y a aussi des dispositifs d'écoute répartis dans tout l'espace...

LO : Je voulais relayer le sentiment d'être observé à l'intérieur du domaine privé, pour renverser son association avec le repos/la sécurité/la retraite. Ceci délimite la capacité à faire une quelconque de ces choses, et décharge complètement la maison de ses responsabilités. L'écho des mouvements du public se répercute dans toute la pièce et le corps des spectateurs coupe le signal, ce qui induit leur présence par la fourniture d'informations (acoustiques), tandis que leur mouvement entrave leur transmission. Mais tandis que ces différentes technologies de surveillance s'appuient sur la présence physique, puisqu'elles requièrent que le corps à la fois produise et cause une perturbation audible dans la pièce, les dispositifs d'écoute peuvent également être activés par quelqu'un appelant de n'importe où et écoutant en secret.

À bien des égards, les dispositifs d'écoute deviennent des réceptacles conçus pour agir en tant que témoins sans histoire ou capacité de prévision, et ils ne peuvent conserver aucune des informations qui passent à travers eux. EF : Et pourquoi les appareils ont-ils cette forme extérieure particulière ?

LO : Les sculptures de verre qui renferment l'électronique des dispositifs d'écoute sont basées sur la forme des crânes volontairement modifiés autrefois, aplatis et refaçonnés pendant l'enfance de manière à ce que la tête s'allonge. On croyait qu'une longue tête voulait dire que l'on était plus proche des esprits, tout tourne autour de l'idée du « moi inachevé ». Cette pratique a été découverte à toutes les époques et dans toutes les civilisations, sans que l'on puisse expliquer sa coïncidence, si ce n'est que l'on constate la répétition de la pratique parmi la classe inférieure désireuse d'imiter la noblesse. Même si la pratique proprement dite de la déformation volontaire révèle un statut social, au détriment du confort et des capacités.

Je rapproche le concept de « moi inachevé » de celui de surveillance : le recueil d'informations aux fins de cibler le subconscient. Pour situer et nourrir le désir tout en n'ayant pas de comptes à rendre pour la violation de la vie privée. De cette façon, on agit en supposant qu'il y a un manque à combler, renversant d'une certaine manière le concept mystique d'un « troisième œil invisible » qui cherche à percevoir au-delà de la vision ordinaire.

EF : En relation avec ces idées, le titre de chacune des sculptures en verre soufflé, qui contiennent visiblement des dispositifs d'écoute, est un numéro de téléphone que n'importe qui peut composer pour écouter en secret ce qui se passe dans votre exposition, de jour comme de nuit. Il y a donc un panneau à l'entrée de l'exposition qui avertit les visiteurs que l'exposition est « sous surveillance 24 heures sur 24 ». Pouvez-vous nous expliquer d'où cette idée vous est venue ?

LO : Je pense que les panneaux de signalisation agissent souvent comme des substituts de la sécurité – alors qu'ils visent à insuffler la peur, je ne suis pas sûre qu'ils démontrent qu'ils y arrivent. Dans le contexte de la présente exposition, ils avertissent le public qu'il se peut qu'il soit écouté, tout en le décourageant de prendre des choses... Mes prévisions pleines d'espoir étaient que, puisque le langage de l'exposition était si manifestement domestique, le public traiterai celle-ci avec le même respect que s'il entraînait dans la maison de quelqu'un. Mais j'admets aussi que la nature publique d'une institution artistique comme la Kunsthalle de Bâle est

susceptible de déplacer cette responsabilité, parce que l'œuvre invite aussi le public à « vivre » avec elle et à la déballer. Lorsque quelque chose est public, cela suppose que ses responsabilités sont partagées, mais une fois de plus, c'est totalement subjectif. Le fait est qu'une bonne partie de l'exposition est un prêt, et le reste des objets sont mes affaires personnelles. Certes, je tressaille à l'idée que quelqu'un puisse parcourir mes carnets de note ou lire des lettres non expédiées à des amis, mais je me fie à cette propension à affronter la peur de la perte.