

Stephanie Loveless

For Romantic Fantasy

Fonderie Darling, Montréal

someday...

April 2-02 – 24/05/15

L'installation huit-pistes *For Romantic Fantasy* anticipe et prolonge le projet intitulé *Performance Prescriptions* (2009), « une pharmacopée d'actions prescrites pour des affections identifiées par le public ». Avec *Prescriptions*, Loveless invitait les gens qui l'entouraient à lui confier ce qui les affectait, que ce soit sur les plans « psychique, physique ou psychologique », pour ensuite leur prescrire des actions curatives. La plupart de ses remèdes faisaient appel à la voix: elle proposait d'apprendre des langues non humaines, de parler aux arbres, à une partie du corps, aux morts...

For Romantic Fantasy était une autoprescription et offre Loveless elle-même répétant la chanson hétéronormative d'aspiration optimiste « Some Day My Prince Will Come » avec une perte croissante d'intelligibilité linguistique. Produite par décalage temporel numérique comme documentation de ses tentatives de maîtriser ces sons nouveaux, *For Romantic Fantasy* est jouée sur des haut-parleurs multiples et avec des indications de mesure de plus en plus lentes jusqu'à ce que la voix se transpose au-delà de tout langage. Ce processus évoque le projet germinal d'Alvin Lucier, *I am Sitting in a Room*, où il enregistrait, repassait et réenregistrait un texte simple qu'il lisait jusqu'à ce que le texte lui-même soit perdu. Son langage didactique est remplacé par celui des fréquences résonantes et formatrices suscitées dans la pièce par l'interrelation de la voix du sujet, des capacités de l'appareil enregistreur et du volume et des matériaux architecturaux, ou acoustique, de ladite pièce. Loveless a ici pleinement intégré l'élément spatial sous la forme d'une installation physique, mais elle a remplacé l'appareil enregistreur en tant qu'interlocuteur et n'active pas les phénomènes acoustiques de l'architecture afin de performer l'œuvre. Au lieu de cela, les structures de haut-parleurs fabriquées à la main et leur orientation à l'intérieur de la pièce suggèrent tant la complexité de la localisation que la difficulté de produire un son et affirment la nature de l'exposition comme un site construit et profondément codifié. C'est avec cette série caractéristique d'actions que Loveless situe l'acte d'*écouter* au premier plan de son œuvre, et il n'est pas sans importance que le premier auditeur ne soit autre qu'elle-même. Cette position subjective singulière présente l'individu comme littéralement polyphonique alors qu'elle démonte en matière sonore un texte apparemment vieillot et prescriptif.

Ce mimétisme des enregistrements évoque le travail de l'artiste américaine Sharon Hayes, dont le travail est presque entièrement centré sur les voix des femmes aux intersections entre l'histoire, la politique et la parole. Elle emploie une méthodologie similaire qu'elle appelle « *respeaking* » (« *reparole* »), en vertu de laquelle elle sélectionne et répète des actes de paroles de femmes à partir d'enregistrements historiques qu'elle écoute en direct en performance. L'effet est puissant et déconcertant, car on sait que quelque chose manque dans l'histoire, mais aussi mais aussi profondément émouvant, alors que le poids des silences et la propre voix de Hayes qui peine à parler et écouter d'autres femmes simultanément crée une position inhabituelle. Nous l'entendons penser, son processus, alors qu'elle fait passer les déclarations des autres à travers son propre corps unitaire. Nous ne sommes pas témoins des actes performatifs qui constituent *For Romantic Fantasy*- nous ne faisons qu'écouter les artefacts enregistrés du processus. Loveless a bel et bien exécuté de tels efforts publiquement dans la série *For Lake of Voicem* où elle tente d'imiter des enregistrements de voix mythiques du XXe siècle (telles que Bob Dylan,

Diamanda Galás, Marlene Dietrich et Paul Robeson) qui ont été ralenties, renversées et transformées d'autres manières en différents modes d'abstraction.

« ...de quel secret s'agit-il lorsqu'on écoute proprement, c'est-à-dire lorsqu'on s'efforce de capter ou de surprendre la sonorité plutôt que le message? » Jean-Luc Nancy, *À l'écoute* (Paris: Galilée, 2002, p. 17).

En libérant la voix des limites civilisatrices des paroles, Loveless tire du silence une histoire des voix des femmes en tant qu'emblématiques de l'autre, de l'animal, de l'incontrôlé, et ce qui est le plus important, de l'incontrôlable. Je vais ici donner la reparole à quelques-uns des mythes et récits rassemblés par Anne Carson dans « *The Gender of Sound* »¹ où elle décrit les perceptions historiquement associées au ton plus élevé de la voix féminine, tirées de documents écrits répartis sur des siècles d'histoire occidentale, d'Aristote à Hémingway. À l'intérieur de ces histoires, la voix féminine indique par-dessus tout un danger pour la personne masculine et ses idéaux de silence et de contrôle de soi. Le son d'une femme est déviant. Dans un monde où le son que fait un être vivant indique sa force mentale et physique, les sons aigus que font le plus souvent les femmes et autres non-hommes indiquent que leurs forces se trouvent ailleurs. Les Furies, les Sirènes, la Gorgone utilisent leurs talents vocaux pour attirer, tromper et mener à la perte : elles sont sœurs, un chœur, et multiples. Leurs sons laissent entendre que leurs pouvoirs sont d'un autre monde et proviennent d'une source à plusieurs têtes qui s'oppose ouvertement à la typologie individualiste héroïque prescrite pour ceux qui sont codés masculins dans notre espèce, ainsi que dans les espèces qui nous sont familières.

Loveless évoque ces associations historiques dans son geste de sorcière pour se guérir avec une autoprescription qui multiplie sa propre voix. Les huit appareils haut-parleurs détachés sont anthropomorphes mais mal formés pour les humains : des trépieds de papier faits à la main comme des bonnets funéraires victoriens qui, comme tous les vêtements, amplifient l'affecté de celui qui le porte, tant celui qu'il désire que celui qui est profondément ressenti. Ils sont connectés par des fils courant au-dessus de nos têtes à une source électrique qui distribue le son qu'elle fait et que ses suppléants émettent pour elle. Son chœur a un membre aux multiples ouvertures tente de répéter la parole de chanson qui lui a été dite : « *some day my prince will come...* » mais l'échec linguistique étalé dans le temps ne laisse que ses propres sons qui se répètent en quête de réception. Les fils connectés sont enfilés à travers des œilletons au bout de longues tiges qui font songer aux lisses de métiers mécaniques du siècle dernier, et les sons qu'ils émettent joignent les cris les plus aigus avec des émissions semblables à des soupirs, curieusement aussi mécaniques qu'animales.

Aristote a cru pouvoir dire que les testicules étaient responsables des sons plus graves de la voix masculine. Même s'il n'avait pas tout-à-fait tort, puisqu'il existe un rapport avéré entre les hormones et la voix², Aristote laissait entendre que les testicules agissent comme des poids de tisserands tirant vers le bas les tubes qui les connectaient au cœur, où il croyait que la voix avait son origine.

« Tous les animaux, [20] quand on les châtré changent et ils inclinent à la nature féminine; comme la force nerveuse qui est dans le principe vient à se détendre, ils prennent une voix pareille à celle des femelles. Ce relâchement se produit alors comme il se produit dans la corde qu'on a d'abord tendue, et à laquelle on ôte le poids mis pour la tendre. On sait que c'est là ce que font les tisserands; ils tendent la chaîne qu'ils travaillent en y accrochant des pierres qu'on appelle des laies. C'est la même manière [25] que les testicules sont naturellement suspendus, relativement aux canaux spermatiques, et ces vaisseaux dépendent de la veine qui va, du cœur, à l'organe même qui met la voix en mouvement. »³

Même si elle n'insinue pas l'hypothèse des liaies, Loveless partage apparemment avec Aristote l'idée que le corps est le siège de la voix, mais elle intègre également dans cette vue explosée l'environnement, les espaces et les outils tant de la construction que de la diffusion de son affrontement avec la chanson de Disney, déplaçant l'accent de la performance individuelle vers la gamme de sa réception. La transformation du message textuel des paroles originales en vocalisation explicite affirme plus pleinement la nature spatiale de la chanson. Pour chanter, le corps doit physiquement déplacer les frontières de l'espace acoustique à l'intérieur de la gorge et étendre son potentiel de respiration – il doit changer ses propres paramètres. C'est parmi cette série complexe de registres: physique, sonore, spatial et social, que Loveless affronte la rengaine inusable de l'impératif d'être en couple et des sauveurs masculins, mais elle effectue la déconstruction d'idées avec un étalage de pouvoir féminins codés, parmi lesquels se trouve le *double bind* de l'incarnation. Son occupation de l'espace commence par défaire afin de nous inviter à plonger dans l'expérience. Il doit prendre possession de son propre espace. Cette occupation sonore entre intérieur et extérieur est précisément le désordre imaginé historiquement, mais elle n'est pas voulue ici comme une menace qui divise, affirmant plutôt le nécessaire amalgame des deux.

« Chaque son que nous faisons est un petit bout d'autobiographie. Il a un intérieur totalement privé et pourtant sa trajectoire est publique. Un morceau d'intérieur projeté vers l'intérieur. La censure de telles projections est une tâche de la culture patriarcale qui (comme nous l'avons vu) divise l'humanité en deux espèces : ceux qui peuvent se censurer et ceux qui ne le peuvent pas. »⁴

Loveless a fait transcrire et mettre en musique les sons extraits de l'installation par le compositeur, Keiko Devaux. Avec ce gestem elle met en jeu la reproduction potentielle de ses propres paroles- sur une gamme allant du guttural et de l'apparement extatique jusqu'à la répétition par cœur de l'idéal sexiste de Disney. C'est parmi cette série complexe de registres : physique sonore, spatial et social, que Loveless affronte la rengaine inusable de l'impératif d'être en couple et des sauveurs masculins, mais elle effectue la déconstruction d'idées avec un étalage de pouvoir féminins codés, parmi lesquels se trouve le *double bind* de l'incarnation. Son occupation de l'espace commence par défaire afin de nous inviter à plonger dans l'expérience et à échapper à la répression. Elle n'a pas seulement choisi de ne pas s'autocensurer, mais bien de rendre public à l'intérieur d'une communauté, de rendre partageable, de rendre reproductible- de publier.

jake moore, 2015-04-30

¹ Carson, Anne. "The Gender of Sound", in *Glass, Irony and God*, 1992, New Directions, NYC, NY. pp 115-142

² Ceci est confirmé par des recherches sur la qualité de la voix et la taille et la condition physique potentielles
Valentina Cartei, Rod Bond, David Reby, "What makes a voice masculine: Physiological and acoustical correlates of women's ratings of men's vocal masculinity." *Hormones and Behavior* 08/2014; DOI:10.1016/j.yhbeh.2014.08.006

¹ Aristotle, *Traité de la génération des animaux*, V.vii, tr. Peck, A. L., Loeb, 1942

¹ Anne Carson op cit pp130