

Fátima Miranda / Échos d'une voix nomade¹

Christine Esclapez
Musicologue et Professeure
Université de Provence
Département de Musique et Sciences de la musique
LESA / Laboratoire d'Études en Sciences de l'Art

La lointaine vision du centre à peine perceptible, et celle qu'offrent les clairières, semblent promettre, plus qu'une perception nouvelle, un mode de visibilité où l'image serait réelle, et où penser et sentir s'identifieraient sans pour autant se perdre l'un dans l'autre ou s'annuler².

à Jacqueline Charles

Résumé. Cette contribution n'a pas choisi d'analyser les créations de Fátima Miranda (qui de toute façon résisteraient aux limites imposées par la page blanche), de réaliser un catalogue exhaustif de ses œuvres et de ses performances ou de dresser une biographie exhaustive. La voie sera celle d'une histoire analytique où les propositions individuelles de l'artiste sont en constant dialogue avec l'historicité de leur mode d'action au sein du paysage artistique actuel. Certaines saillances de la démarche artistique, esthétique mais aussi anthropologique et philosophique de Fátima Miranda seront mises en évidence. Les points d'entrée seront la question de la féminité et du féminisme, l'inscription de sa démarche dans le champ de la performance et des pratiques artistiques contemporaines ainsi que le rapport entre la voix et le corps. Sera également évoqué le rapport archéologique à la création et à l'histoire des cultures musicales que recherche l'artiste espagnole.

Une contribution de ce type engage son auteur dans la voie biographique avec les questionnements inévitables qui accompagnent cette entreprise. Quel objectif tenir ? Celui de la coïncidence ? Celui de l'interprétation ? Du décalage ? De la fiction ? De l'effacement ? Quels droits s'accorder ? Quelles sont les limites à ne pas franchir ? C'est dans ces entre-deux que se situe le challenge dès lors que l'on souhaite éviter l'autobiographie (se lire dans l'autre), le monologue (oublier l'autre) ou la sacralisation (hagiographie de l'autre). Si la précision et l'acuité que l'on ne manquera de porter aux

¹ La versión original en español fue publicada en ESCLAPEZ, Christine: «Fátima Miranda/ Ecos de una voz nómada», en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.): *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbre y lunas*, Rivera Editores, Valencia, 2011, pp. 253-305. Traducido al español por Rosa Iniesta Masmano.

² ZAMBRANO, María : *Les Clairières du bois*, Éditions de l'Éclat. Éditions Universitaires du Sud, Sommières, 1989, p. 14.

œuvres ou aux événements sont évidentes ; on sait aussi qu'il n'existe pas de niveau neutre et que toute observation impose, même sans le vouloir, son angle de vue où ce qui est regardé l'est en fonction de cet angle de vue. Le regard (ici musicologique) n'est pas conçu comme un appareil enregistreur mais comme un condensé de ses multiples historicités (individuelles, sociales, idéologiques). Ainsi sera-t-il question ici de questionner le rapport polyphonique et dialogique qu'il existe entre un chercheur et son « objet » d'étude.

Mots-clés. Fatima Miranda, voix, performance, écriture féminine, anthropologie des cultures, polyphonie, dialogisme.

Abstract. This contribution has not chosen to analyze the creations of Fátima Miranda (which, in any way would resist to the limits imposed by the white page), to achieve an exhaustive catalog of his works and its performance or to draw up an exhaustive biography. The track will be an analytical history where the individual proposals of the artist are in constant dialog with the historicity of their mode of action within the current artistic landscape. Some prominences of the approach artistic, aesthetic but also anthropological and philosophical de Fátima Miranda will be highlighted. The points of entry will be the question of the femininity and feminism, the inscription of its approach in the field of performance and contemporary artistic practices as well as the connection between the voice and the body. Will Be also referred to the archaeological relation to the creation and the history of musical cultures that search the Spanish artist.

A contribution of this kind committed its author in the biographical track with the inevitable questions that accompany this enterprise. What objective take? Of the coincidence? That of the interpretation? Of the shift? Of the fiction? In the clearing? What rights to grant? What are the limits not to cross? It is in these between-two that is located the challenge of when that one wishes to avoid autobiography (to be read in the other), monologue (forget the other) or sacralization (hagiography of the other). If the precision and the acuteness that we will fail to bring to the works or events are obvious; it is also known that there is not a neutral level and that any observation imposed, even if unintentionally, its angle of view or what is looking to the east in function of the angle of view. The look (here musicological) is not designed as a recording device but as a condensed of its multiple historicities (individual, social, ideological). This means that it will be question here to question the relation polyphonic and dialogical that there is between a researcher and his "object" of study.

Keywords. Fatima Miranda, voice, performance, female writing, anthropology of the cultures, polyphony, dialogism.

Vers le dialogue

Il est des rencontres qui ne s'expliquent pas mais qui se vivent. Ce sont celles, certainement les plus irrationnelles, qui nous donnent envie, sans que l'on sache

exactement pourquoi, de nous attarder pour tenter de comprendre l'instant éprouvé. C'est ainsi que j'ai découvert Fátima Miranda, sa voix, son sens de la scène et de la dramaturgie, son esthétique décalée pleine d'humour et faite d'une poésie inspirée du quotidien, de ses farces et de ses douleurs. Un peu par hasard, grâce à celui qui a été indéniablement un trait d'union entre nos deux vies : Daniel Charles. De ces instants partagés entre Marseille, Nice et Antibes, cet espace qui m'est accordé ici n'est certainement pas celui qui se prêterait le mieux à leur souvenir. Ce n'est donc pas circonstanciellement que je me propose d'introduire cet essai sur Fátima Miranda, l'artiste et la femme, mais de façon plus qualitative en évoquant, d'emblée, le dialogue que nous avons instauré entre nous dès ces premiers instants.

De cet échange, je n'évoquerai que le jeu linguistique qui s'est mis en place et qui se situe bien au-delà d'un pur confort. Nous comprenons et parlons chacune, très correctement, la langue de l'autre (français et espagnol). Nous n'avons jamais choisi, pourtant, entre l'une des deux langues (que ce soit par écrit ou de vive voix). Nous pratiquons une sorte de dialogue polyphonique aux croisements des sonorités et des timbres de nos langues maternelles respectives. A chacune, de ne pas faire l'économie d'une traduction simultanée mêlée du plaisir d'entendre ou de lire les sonorités de la langue de l'autre. J'ai souvent pensé que ce jeu nous permettait à la fois de sauvegarder nos personnalités respectives et de nous extraire d'une sorte d'ethnocentrisme culturel. De ce jeu non réfléchi, se dégagent une extrême concentration et un effort pour aller vers l'autre. Quelquefois j'ai eu envie de demander à Fátima de m'écrire ou de me parler en français. Pourtant, je n'ai jamais cédé à ce qui serait finalement une sorte d'égoïsme intellectuel. Une des raisons est certainement que cet état de fait me permet de retrouver l'Andalousie familiale sillonnée depuis 10 ans, la fraîcheur des matins d'été et le plomb de ces journées où les ombres des colonnes de la *Mesquita* restent un des meilleurs refuges pour atteindre la lumière du soir.

De cette façon, sont respectés nos territoires *d'être au monde* en nous autorisant, toutefois, à en éprouver la porosité.

Ce *dialogisme* qui construit notre relation et que j'ai souhaité mettre, très tôt, en exergue, constituera le fil rouge de cette contribution. Comme une des métaphores de toute tentative de passage et de « publication » de la parole d'autrui. Une contribution de ce type engage son auteur dans la voie biographique avec les questionnements inévitables qui accompagnent cette entreprise. Quel objectif tenir ? Celui de la coïncidence ? Celui de l'interprétation ? Du décalage ? De la fiction ? De l'effacement ? Quels droits s'accorder ? Quelles sont les limites à ne pas franchir ? C'est dans ces entre-deux que se situe le challenge dès lors que l'on souhaite éviter autobiographie (se lire dans l'autre), monologue (oublier l'autre) ou sacralisation (hagiographie de l'autre). Si la précision et l'acuité que l'on ne manquera de porter aux œuvres ou aux événements sont évidentes; on sait aussi qu'il n'existe pas de *niveau neutre* et que toute observation impose, même sans le vouloir, son angle de vue où ce qui est regardé l'est en fonction de cet angle de vue. Le regard (ici musicologique) n'est pas conçu comme un appareil enregistreur mais comme un condensé de ses multiples

historicités (individuelles, sociales, idéologiques). Pierre Francastel rappelle, par exemple, à propos de la pensée plastique, qu'entre le monde représenté et l'œil, il y a la rétine et que l'on sait, études scientifiques à l'appui, que celle-ci élabore et différencie les informations reçues et repère les valeurs suggérées³. En d'autres termes, la rétine choisit tout à fait concrètement où poser son regard, que sélectionner et à quoi donner du sens. Simplement, la question de la sélection ou du choix ne peut se satisfaire, elle, des seules expériences de laboratoire. Le même type constat est fait par Daniel Deshays dans son ouvrage *Pour une écriture du son*. La prise de son est toujours, pour lui, interprétation:

[L'enregistrement] conserve la présence vivante de la chair, la mémoire d'un corps parlant, corps dont je bricole l'image en moi. En écoutant une voix, j'entends le corps qui parle tandis que me parvient le sens de la parole. (...) Les prises trop policées, trop nettoyées, effacent la présence des corps des musiciens et, dans le même temps éliminent toute possibilité pour le preneur de son d'affirmer sa présence par l'existence de la place de son corps.⁴

Choisir, c'est mettre de côté, laisser, écarter (au moins pour un temps), aiguïser et cultiver notre esprit critique sur une infime partie de la chose où se dirige notre regard⁵. Le regard se situe pour mieux se décadrer, comme pour saisir l'invisible, l'inaudible ou l'indicible et tenter d'en restituer, le plus souvent par les mots, la tonalité ou même une certaine part de vérité dont on sait qu'elle ne sera jamais atteinte mais qu'elle demeure le point de mire de tous. Un *inatteignable* d'autant plus désiré qu'il s'éloigne à chaque tentative, qu'il se dérobe à chaque pas, à chaque page. Comment prolonger l'œuvre et la personne dans un texte écrit, pensé, qui connote plus que dénote les faits ou les réalités. L'entreprise biographique (appelons-la comme cela pour l'instant) est périlleuse, à plus d'un titre. Paul Valéry avait parfaitement assumé l'importance initiale d'un tel choix, pas tellement parce qu'il se décrète de façon autoritaire mais parce qu'il est incontournable. Ce choix, témoin de la liberté du commentateur, est politique. Il lui permet de ne pas être un simple interviewer mais le passeur de la parole d'un autre que lui, ou tout au moins de ce qu'il aura retenu (choisi) de cette parole. J'insisterai, cependant, sur un dernier point avant de citer quelques mots de Paul Valéry : ne voyons pas dans cette proposition la légitimation d'une sorte de relativisme et de distorsion mais bien la reconnaissance consciente d'une donnée inévitable, gage de la richesse de l'échange et du réel dialogue (au-delà de l'espace et du temps) entre l'observateur et son *objet* d'étude (Pardon Fátima ...). Ce passage ne peut se faire qu'après avoir jaugé le pont, l'avoir mesuré et cartographié, après l'avoir envisagé de la façon la plus juste possible. Ainsi Paul Valéry écrit-il, en 1894, dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*:

Presque rien de ce que j'en saurai dire ne devra s'entendre de l'homme qui a illustré ce nom : je ne poursuis pas une coïncidence que je juge impossible

³ FRANCASTEL, Pierre : *La figure et le lieu*, Denoël / Gonthier, Paris, 1967, pp. 44-45.

⁴ DESHAYS, Daniel : *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006, pp. 63-64.

⁵ ESCLAPEZ, Christine : *La musique comme parole des corps. Boris de Schloezer, André Souris, André Boucourechliev*, Préface de Daniel Charles, L'Harmattan, Paris, 2007.

à mal définir. J'essaye de donner une vue sur le détail d'une vie intellectuelle, une suggestion des méthodes que toute trouvaille implique, *une*, choisie parmi la multitude des choses imaginables, modèle qu'on devine grossier, mais de toute façon préférable aux suites d'anecdotes douloureuses, aux commentaires des catalogues de collection, aux dates.⁶

Cette posture est, en ce qui me concerne, le seul choix possible dès lors qu'il s'agit de transmettre la parole d'autrui en société, c'est-à-dire de la déposer dans le champ social de la réception et du commentaire. Pour lui permettre de dialoguer à partir de ce qu'elle n'est pas tout à fait puisque déjà transformée par le regard, et ainsi la faire devenir un futur espace de débat, seuil de discussions et d'alertes constantes de la pensée en action. C'est ici précisément que se trouve le lieu du politique évoqué plus haut.

Les termes de *dialogue* et de *dialogisme* ont été écrits à plusieurs reprises dans ces phrases d'introduction, il serait indélicat de les laisser sans filiation car ils ont été employés tout à fait volontairement pour orienter épistémologiquement et théoriquement cette contribution. Parler de dialogue en 2010 ne signifie pas uniquement se situer dans la sphère de la théorie de la communication ou de l'information (vieille déjà de plus de cinquante ans) ou évoquer ses prolongements actuels : réseaux sociaux ou *open space*. Parler de dialogue en 2010 nécessite de pratiquer un devoir de mémoire en rappelant une des sources de ce concept: *Le principe dialogique* de Mikhaïl Bakhtine⁷. Le dialogisme pensé et théorisé par Bakhtine tout au long de ses écrits est ce qui constitue fondamentalement l'être humain, territoire de passage, « irréductiblement hétérogène »⁸. Le *je* n'existe que dans sa relation à l'autre, que cet autre soit soi-même ou un autre que soi⁹. C'est grâce à cette intersubjectivité que le *je* évolue et se pense, qu'il crée et qu'il agit au quotidien. Cet état de fait implique une culture faite de strates superposées où les *textes* (les productions humaines) dialoguent sans cesse entre eux. La culture est ainsi un composé « des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer »¹⁰. L'expression individuelle de la langue et le contexte d'énonciation contribuent à caractériser les énoncés comme des lieux d'intention et de partage de subjectivités en action¹¹.

Cette posture théorique se conçoit en plein accord avec le champ des sciences humaines où l'objet de l'observation est toujours un autre sujet. Impossible de le réduire matériellement (empirisme objectif) ou de le dissoudre dans « les états

⁶ VALERY, Paul : *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1957, p. 13.

⁷ TODOROV, Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi d'Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981.

⁸ *Ibid*, p. 9

⁹ On renverra aussi à l'ouvrage de RICOEUR, Paul : *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

¹⁰ TODOROV, Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine... Op. Cit.*, p. 8.

¹¹ *Ibid*, pp. 145-172.

psychiques (qui le précèdent et qui le suivent) que ressentent ceux qui produisent ou perçoivent un tel texte (empirisme subjectif) »¹². Pour Bakhtine :

Le savant s'accroche à ces deux aspects, craignant de les dépasser en quoi que ce soit, présumant habituellement qu'au-delà on trouve les seules substances métaphysiques ou mystiques. Mais ces tentatives pour « empiriser » entièrement l'objet esthétique se sont toujours soldées par un échec et, nous l'avons montré, elles sont méthodologiquement tout à fait illégitimes [...]. Nous n'avons aucune raison d'être effrayé de ce que l'objet esthétique ne puisse être trouvé ni dans le psychisme, ni dans l'œuvre matérielle; il n'en devient pas pour autant une substance mystique ou métaphysique; le monde protéiforme de l'acte de l'existence éthique, se trouve dans la même situation. Où se trouve l'État ? Dans le psychisme, dans l'espace physico-mathématique, sur le papier des actes constitutionnels ? Où se trouve le droit ? Néanmoins nous avons un rapport à l'État et au droit, que nous assumons ; davantage : des valeurs donnent sens et ordre au matériau empirique comme à notre psychisme, en nous permettant de surmonter sa pure subjectivité.¹³

Retenons de ce bref résumé, deux points importants. Le premier concernera la part créatrice du texte ; l'autre, sa compréhension.

(i) Le texte, l'énoncé, est un équilibre entre la langue et le contexte d'énonciation¹⁴. Au-delà de la proposition du lien entre l'individuel et le social, il s'agit de faire reposer l'essence de l'énoncé sur une compétence acquise, venue de la langue, qui lui permet de se reproduire et de s'inscrire dans l'histoire des genres et des styles ; mais également sur une performance individuelle, unique et singulière, liée à un espace-temps déterminé. Le texte oscille entre un *donné* et un *créé* ce qui, d'emblée, pose l'acte de langage non comme un simple contact, mais comme une résolution de problématiques spécifiquement imaginées pour les besoins de l'énonciation¹⁵. Même dans le cadre du langage verbal ordinaire où le degré de coïncidence entre locuteur et récepteur reste primordial, le décodage n'est pas le seul objectif de l'échange. Il y a une part de création, de transformation qui n'enferme pas les actes de langage dans l'institutionnel. Le récepteur du texte énoncé participe à ce qui est créé et ne se conçoit pas comme une entité séparée du texte. Il participe de son devenir, le constitue en même que le texte le constitue¹⁶.

L'énoncé n'est jamais le simple reflet ou l'expression de quelque chose d'existant avant lui, donné et tout prêt. Il crée toujours quelque chose qui n'a jamais été auparavant, qui est absolument nouveau et qui est non réitérable; qui de plus a toujours rapport aux valeurs (à la vérité, au bien, au beau, etc.). Mais cette chose n'est jamais créée qu'à partir d'une chose

¹² *Ibid*, pp. 35.

¹³ BAKHTINE cité par TODOROV, in *Op. Cit.*, p. 35.

¹⁴ *Ibid*, p. 79

¹⁵ *Ibid*, pp. 85-88.

¹⁶ « L'auteur est toujours en partie inconscient à l'égard de son œuvre, et le sujet de la compréhension a pour devoir d'enrichir le sens du texte; il est également créateur » : *Ibid*, p. 168.

donnée (la langue, le fait réel observé, le sentiment éprouvé, le sujet parlant lui-même, ce qui se trouvait déjà dans sa conception du monde, etc.).¹⁷

De cette dialectique entre *donné* et *créé*, on retiendra deux choses.

La première, c'est que le texte n'est pas une confession, une transposition telle quelle de la vie intime du locuteur. Il est quelque chose comme une prise de distance¹⁸. Cette affirmation rejoint, d'ailleurs, le concept de *moi mythique* tel que l'a développé Boris de Schloezer¹⁹ peu après les années trente. Le texte est toujours plus que la vie. Le créateur n'est pas l'homme quotidien.

La seconde, importante sur un plan méthodologique, est de s'éloigner de toute relation causale ou hiérarchique entre la vie de l'auteur et son œuvre. Le texte ou certains de ses éléments ne sont pas, aux dépens de la forme créée et de son contenu, des reflets de la situation réelle ou sociale. Comme le souligne avec fermeté Bakhtine: « Pour le véritable sociologue, le héros du roman et l'événement de l'intrigue sont bien sûr beaucoup plus révélateurs précisément parce qu'ils sont des éléments de la structure artistique, c'est-à-dire rapportés à leur propre langage artistique »²⁰. La question de la forme n'a jamais été évacuée par Bakhtine, même si l'on sait les réserves et les critiques qu'il formulera à l'encontre des formalistes²¹. La forme reste le point nodal où le dialogue prendra corps et se réalisera et, c'est bien pour cela qu'elle ne peut être réduite ni à un ensemble d'équations algébriques, ni à des réalités extérieures. Le texte est la frontière entre la langue et l'énonciation ou, plus précisément, le texte est *forme-et-contenu* tout à la fois²².

(ii) La signification unilatérale ou bi-univoque n'est finalement qu'un cas parmi tant d'autres de l'énonciation. Le champ du sens est bien plus vaste que celui de la signification. Le sens est réponse. « C'est le sens qui relie l'énoncé au monde des

¹⁷ BAKHTINE cité par TODOROV : *Ibid*, p. 80.

¹⁸ « Même si l'auteur-créateur avait créé une autobiographie ou la confession la plus authentique, il serait quand même resté, dans la mesure même où il l'a produite, en dehors de l'univers qui s'y trouve représenté. Si je raconte (oralement ou par écrit) un événement que je viens de vivre, en tant que je raconte (oralement ou par écrit) cet événement, je me trouve déjà hors de cet espace-temps où l'événement a eu lieu. S'identifier absolument à soi, identifier son « je » avec le « je » que je raconte est aussi impossible que de se soulever soi-même par les cheveux. Aussi réaliste et véridique soit-il, l'univers représenté ne peut jamais être chronotopiquement identique à l'univers réel où a lieu la représentation, et où se trouve l'auteur-créateur de cette représentation. C'est pourquoi le terme « image de l'auteur » me paraît malheureux ; tout ce qui, dans l'œuvre, est devenu image, et qui, par conséquent, entre dans ses chronotopes, est produit, non producteur. « L'image de l'auteur », si l'on comprend par là l'auteur-créateur, est une *contradictio in adjecto* ; toute image est quelque chose de produit et non quelque chose de producteur » : BAKHTINE cité par TODOROV, *Ibid*, pp. 82-83.

¹⁹ SCHLOEZER, Boris de : *Introduction à Jean-Sébastien Bach* (1947), Gallimard, Paris, 1979.

²⁰ BAKHTINE cité par TODOROV, Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine... Op. Cit.*, p. 59.

²¹ *Ibid*, pp. 58-66.

²² Voir à ce sujet TODOROV, *Ibid*, pp. 58-66. On ne peut être que frappé par la proximité qu'il existe indéniablement entre ces propos et ceux de SCHLOEZER : *Op. Cit.* Pour Schloezer, la question de la liaison entre forme et contenu sera concrétisée par son concept de *système organique* qui implique une adéquation de la forme au contenu et vice versa.

valeurs, inconnu de la langue »²³. L'intersubjectivité est au fondement de la relation qui unit locuteur et récepteur et, cela, quels que soient leurs objectifs. Le sens est une totalité en devenir, se recomposant à chaque nouveau contrat signé par les forces en présence. Et c'est ainsi que les textes, tout en demeurant dans la sphère sociale, sont constamment ouverts vers l'interprétation que Bakhtine ne conçoit qu'illimitée :

Il n'existe pas de premier ni de dernier discours et le contexte dialogique ne connaît pas de limites (il disparaît dans un passé illimité et dans un futur illimité). Même les sens *passés*, c'est-à-dire ceux qui sont nés au cours du dialogue des siècles passés, ne peuvent jamais être stables (achevés une fois pour toutes, finis), ils changeront toujours (en se renouvelant) au cours du développement ultérieur, à venir, du dialogue. À tout moment de l'évolution dialogique, il existe des masses immenses, illimitées, de sens oubliés, mais, à certains moments ultérieurs, au fur et à mesure que ce dialogue avance, ils reviendront à la mémoire, et vivront sous une forme renouvelée (dans un nouveau contexte). Rien n'est mort absolument : chaque sens aura sa fête de renaissance. Le problème de la *grande temporalité*.²⁴

On saisira toute l'importance de cette posture qui situe les sciences humaines dans le champ, plus vaste, d'une «anthropologie philosophique»²⁵ où les sciences humaines — sciences de l'histoire, de l'humain et de la culture — sont nettement séparées des sciences de la nature. Le type de réponse impliquée par ce processus signifiant n'est pas résolution de l'équation, clôture, mais problématisation inscrite dans la densité de l'histoire de la langue.

Toute compréhension véritable est active et représente déjà l'embryon d'une réponse. Seule la compréhension active peut se saisir du thème [du sens de l'énoncé], ce n'est qu'à l'aide du devenir qu'on peut se saisir du devenir. [...] Toute compréhension est *dialogique*. La compréhension s'oppose à l'énoncé comme une réplique s'oppose à l'autre, au sein d'un dialogue. La compréhension cherche un *contre-discours* pour le discours du locuteur.²⁶

Cette historicité, cette intertextualité, dont on sait combien Bakhtine a affirmé l'importance, sont essentielles. Le *contre-discours* cherché par la compréhension n'est pas seulement contradiction ou dislocation du texte. Parler à l'autre, c'est le (*ren*)*contrer*, c'est accepter d'être *face à face*, l'un *vis-à-vis* de l'autre et reléguer, dans le lointain, la modernité étymologique et l'usage guerrier que le préfixe *contre* suggère. Ce qui n'est pas dire qu'il faille pratiquer pour autant un accord de bon aloi ou concevoir ce *contre-discours* comme une façon d'imposer, par la force, une vision unique ou commune. Il y a finalement chez Bakhtine une certaine part d'utopie culturelle. L'interprétation et la compréhension des textes ne cherchent pas l'unification de la culture et de la pensée mais bien davantage le respect et la

²³ BAKHTINE cité par TODOROV, *Ibid*, p. 85.

²⁴ BAKHTINE cité par TODOROV, *Ibid*, pp. 169-170.

²⁵ TODOROV, *Ibid*, p. 145.

²⁶ BAKHTINE cité par TODOROV, Tzvetan: *Mikhaïl Bakhtine... Op. Cit.*, p. 39.

différence²⁷. Si le mouvement initial de la rencontre avec un texte — et avec son auteur — peut être du à une empathie initiale, presque inexplicable, le second temps de la découverte devra, en revanche, s'orienter vers un travail de *re-connaissance* de l'autre et de la dualité qui est au fondement de sa raison d'être²⁸. La production de sens s'ancre dans la quête de la diversité et c'est donc bien le modèle polyphonique que retiendra Bakhtine pour prolonger de façon plus concrète le principe dialogique: « La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes »²⁹. Dans le champ proprement musicologique, nous retiendrons, comme une sorte de validation, l'attitude d'André Souris qui, en parlant de polyphonie musicale, cherchait à embrasser sous ce vocable unifié, l'extrême richesse de ses occurrences particulières:

Pour nous résumer, nous dirons que l'on peut décrire la polyphonie tout entière en disant qu'elle tend, d'une part, à la plus grande indépendance possible des voix, c'est-à-dire au contrepoint, et qu'elle tend, d'autre part, à la réduction de cette indépendance, c'est-à-dire à l'harmonie dont la limite est le timbre.

La fonction polyphonique peut donc se percevoir tout au long d'une échelle dont une moitié manifeste une tendance à la multiplicité ou, si vous voulez, une *prééminence du contrepointique* et l'autre une tendance à l'unité, une *prééminence de l'harmonique*.³⁰

La polyphonie, c'est ce que nous vivons au quotidien, quelquefois comme une limite difficilement contournable, d'autres fois comme un dépassement, car cette diversité est fondamentalement différentielle. Cette complexité est celle de nos voix, de nos consciences et de nos univers idéologiques appelés à coexister qu'ils le souhaitent ou pas. Ce qui conduira Bakhtine à penser cette polyphonie sous le concept d'exotopie au fondement de toute création mais aussi de toute relation humaine dès lors qu'elle cherche la compréhension. L'exotopie est tension entre identification et distanciation avec l'idée que l'on ne peut se trouver qu'en fonction de l'autre et que l'autre ne peut se trouver qu'en fonction de nous. La compréhension suggère avant tout une

²⁷ Comme l'écrit TODOROV, *Ibid*, p. 166 : « On pourrait dire qu'il y a trois types d'interprétation, comme, à en croire Blanchot (dans *l'Entretien infini*), trois types de relations humaines. Le premier consiste à unifier au nom de soi : le critique se projette dans l'œuvre qu'il lit, et tous les auteurs illustrent, ou exemplifient, sa propre pensée. Le second type correspond à la « critique d'identification » (...) : le critique n'a pas d'identité propre, il n'existe qu'une seule identité: celle de l'auteur examiné, et le critique s'en fait le porte-parole ; nous assistons à une sorte de fusion dans l'extase, et donc encore à l'unification. Le troisième type d'interprétation serait le dialogue préconisé par Bakhtine, où chacune des deux identités reste affirmée (il n'y a pas d'intégration ni d'identification), où la connaissance prend la forme de dialogue avec un « tu », égal au « je » et pourtant différent de lui. Comme pour la création, Bakhtine ne donne à l'empathie, ou identification, qu'un rôle transitoire, préparatoire ».

²⁸ Voir à ce sujet, les pages lumineuses de TODOROV, *Ibid*, pp. 166-172. Cf. également ESCLAPEZ, « L'œuvre et sa lecture: entre formalisme et subjectivisme », in *Art et Mutations. Les Nouvelles Relations Esthétiques*, Actes du Séminaire Interarts de Paris, 2002-2003, Klincksieck, Paris, pp. 97-115.

²⁹ TODOROV, Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine... Op. Cit.*, p. 8.

³⁰ SOURIS, André : « Les fonctions organiques du langage musical », en *La Lyre à double tranchant. Ecrits sur la musique et le surréalisme présentés et commentés par Robert Wangermée*, Mardaga, Bruxelles, 2000, p. 73.

compréhension de la dualité, celle de deux cultures, de deux êtres, de deux façons de penser et de conceptualiser le monde. Toute la force de la pensée bakhtinienne est également de montrer que cette exotopie est inévitable sous peine de conduire l'être à l'enfermement et à l'isolement de soi³¹. On mesure en quoi cette pensée demeure actuelle aussi bien dans le champ de l'ethnologie, de l'anthropologie que dans celui de la philosophie à l'heure où l'ethnocentrisme qui a construit notre rapport au monde, depuis le XVIIIe siècle, fait l'objet de révisions salutaires dans tous les domaines de la culture.

De façon plus concrète, on gardera de ces longs préalables une véritable ligne de conduite pour l'étude qui suit. Parler d'un autre que soi et de son œuvre nécessite de se poser un instant et de réfléchir. De prendre du recul. De chercher un fondement épistémologique pour raffermir le regard qui sera posé. De goûter l'importance de la liaison entre théorie et réalité. De ne pas en avoir peur. D'accepter d'aller, d'emblée, vers l'intellectualité pour mieux comprendre et pour mieux restituer. D'adopter une posture quasi-politique face à cet autre que soi. Ce sont ces préalables qui construisent la méthode et rendront opérationnel le regard porté. On retiendra, à ce stade ultime de cet exposé théorique, les deux étapes de la compréhension telles que formulées par Bakhtine:

La première tâche est de comprendre l'œuvre de la façon dont la comprenait son auteur, sans sortir des limites de sa compréhension. L'accomplissement de cette tâche est très difficile et exige habituellement d'examiner une matière immense.

La deuxième tâche est d'utiliser son exotopie temporelle et culturelle. L'inclusion dans notre contexte (étranger à l'auteur).³²

Ces deux tâches ont constitué la part invisible de ce qui suit. Intimité silencieuse avec Fátima Miranda et son œuvre, prise en compte des sources multiples (écrites, sonores, graphiques, orales...), retraite solitaire face aux sons et aux images. Pour finalement, sélectionner, choisir, et accepter la part d'inachevé de ce qui suit.

Ce qui suit ? Une biographie ? Le passage de la parole d'une autre que soi ? Une critique ? Un commentaire ? Les mots se dérobent et résistent.

Je choisirai l'expression qui me paraît la plus adéquate, la plus imparfaite, la plus dénudée tant elle accepte sa fragilité d'esquisse à peine ébauchée. Un peu comme une aquarelle où le paysage à peine suggéré est pourtant concrètement figuré.

Ce qui suit est un *Essai sur...*

³¹ « Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le plus puissant levier de compréhension. Ce n'est qu'aux yeux d'une culture *autre* que la culture étrangère se révèle de façon plus complète et plus profonde (mais jamais de façon exhaustive, car viendront d'autres cultures, qui verront et comprendront plus encore) » : BAKHTINE cité par TODOROV, Tzvetan: *Mikhaïl Bakhtine... Op. Cit.*, p. 169.

³² BAKHTINE cité par TODOROV, in *Ibid*, p. 168.

Faut-il le mettre en évidence ?

Ce dialogue s'effectuera entre femmes sans qu'il y soit particulièrement question de l'élaboration d'un manifeste féministe ou d'ostracisme masculin. Mais, plus certainement de la rencontre de nos parts sauvages, celles qui habitent toutes les femmes:

Nous éprouvons toutes un ardent désir, une nostalgie du sauvage. Dans notre cadre culturel, il existe peu d'antidotes autorisés à cette brûlante aspiration. On nous a appris à en avoir honte. Nous avons laissé pousser nos cheveux et nous en sommes servies pour dissimuler nos sentiments, mais l'ombre de la Femme Sauvage se profile toujours, indéniablement, l'ombre qui trotte derrière nous marche à quatre pattes.³³

Entamons le dialogue...

Il ne s'agira pas d'analyser directement les créations de Fátima Miranda (qui de toute façon résisteraient aux limites imposées par la page blanche), de réaliser un catalogue exhaustif de ses œuvres et de ses performances ou de dresser une biographie exhaustive. La voie sera celle d'une histoire analytique où les propositions individuelles de l'artiste sont en constant dialogue avec l'historicité de leur mode d'action au sein du paysage artistique actuel. Je choisirai certaines saillances de la démarche artistique, esthétique mais aussi anthropologique et philosophique de Fátima Miranda. Les points d'entrée seront la question de la féminité et du féminisme, l'inscription de sa démarche dans le champ de la performance et des pratiques artistiques contemporaines ainsi que le rapport entre la voix et le corps. Enfin, sera évoqué le rapport archéologique à la création et à l'histoire des cultures musicales que recherche l'artiste espagnole.

Il semble cependant nécessaire de faire, ici, un point sur les sources. La compréhension ou l'interprétation impliquent une tension entre identification et distanciation. Si l'identification est bien souvent incitatrice pour regarder ce qui nous regarde, la démarche interprétative implique toujours, dans un second temps, d'établir, avec exigence, l'état de la question. Ainsi on pratiquera, avec conscience, une intertextualité attentive aux écrits déjà existants, aux paroles déjà prononcées ou aux points de vue déjà exprimés. Sachant qu'à l'issue de cette enquête, on deviendra une de ces traces que l'histoire des regards ultérieurs se chargera de prolonger, ou peut-être même d'oublier.

Travailler sur une artiste actuelle est toujours délicat dans la mesure où la distance spatio-temporelle est réduite, où les écrits existent en petit nombre, où une part importante de l'information est disséminée dans des supports volatiles (entretiens, vidéos, notices de CD, émissions de télévision, sources accessibles sur internet) et non dans de longues monographies... Cette observation cependant ne pourra pas faire

³³ PINKOLA ESTES, Clarissa : *Femmes qui courent après les loups. Histoire et mythes de l'archétype de la Femme sauvage*, Grasset, Paris, 1996, p. 9.

l'économie d'une cartographie initiale qu'il s'agit de constituer sans en demeurer tributaire, sans s'enfermer dans la reconstitution des sources dont on sait combien elle demeure un travail de longue haleine qui déborde largement le cadre de l'espace qui nous est imparti pour cette contribution. Des constats précédents, on conviendra que cette diversité de sources et de ses supports demande un élargissement de la démarche habituelle de toute philologie³⁴. La part la plus importante de l'interprétation proviendra de la proximité avec les œuvres elles-mêmes qu'il faut apprendre à scruter. Comme le souligne Denis Thouard (ce qui rejoint la première étape de la compréhension telle que formulée par Mikhaïl Bakhtine): « L'immersion dans l'œuvre serait ainsi le premier moment de la compréhension »³⁵.

Une source incontournable est le site internet officiel de Fátima Miranda créé en 2004 par l'artiste elle-même³⁶. Il possède le double mérite d'être particulièrement bien documenté et de nous introduire d'emblée dans l'univers de l'artiste. L'aspect promotionnel qui est habituellement l'apanage des sites officiels d'artistes s'efface très vite devant le sentiment d'être réellement face à une mise en ligne de références organisées, datées, qui permettent de s'en emparer sans avoir l'impression d'être devant une parole dominante, sans avoir l'impression d'avoir à se soumettre à une image de l'auteur marquée et déjà orientée. Aux points de repères, aux articles et essais cités et donnés à lire s'entremêlent des sons, des mouvements et des images ainsi qu'un réel sens artistique et poétique. Tout cela témoigne d'une volonté de conservation de l'information. Tout ce qui est consigné, noté, l'est avec un soin extrême. L'ensemble des documents (bibliographie, discographie, biographie, dossiers de presse, extraits sonores et vidéos...) peut être téléchargé, acquérir un statut autonome, et devenir ainsi des traces à part entière, propices à l'étude musicologique. De véritables sources que Fátima Miranda a organisées, elle-même, avec exigence et professionnalisme. On ne peut faire l'économie, ici, d'une brève incursion biographique en pointant le fait qu'après des études en Histoire de l'art et une spécialisation en art contemporain, Fátima a publié deux ouvrages sur l'architecture et l'urbanisme³⁷ et qu'elle a été Directrice de la Phonothèque de l'Université Complutense de Madrid de 1982 à 1989, université de renommée internationale³⁸. L'esprit universitaire de mise à disposition du savoir est indéniablement une des caractéristiques fortes de cet espace d'informations et c'est aussi, pour cela, qu'il est un lieu propice au débat et à la connaissance. Il permet à l'observateur de réaliser, en toute autonomie mais aussi en toute précision, sa propre opinion et d'exercer, ainsi, son esprit critique. Mais là n'est pas le seul intérêt de cette première source. Cette mise à disposition ne cède pas à la tentation d'une présentation qui se voudrait « sérieuse » ou disons-le « politiquement correcte ». Elle est de toute part esthétisée, de façon ludique et poétique, nous rappelant combien le sensible est, tout autant que

³⁴ THOUARD, Denis : « L'enjeu de la philologie », in *Critique « L'art de lire de Jean Bollack »*, N° 672, Revue Générale des publications françaises et étrangères, Paris, Mai 2003, pp. 346-359.

³⁵ *Ibid*, p. 352.

³⁶ <http://www.Fátima-miranda.com>

³⁷ MIRANDA, Fátima : *Desarrollo urbanístico de posguerra en Salamanca*, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Salamanca, 1985.

³⁸ <http://www.Fátima-miranda.com>. Elle a reçu en 1985, le *Premio National Cultura y Comunicación* décerné par le Ministère de la Culture espagnol pour son livre *La Fonoteca*.

l'écrit, source de connaissance. En rendant visibles et audibles la musicalité et le rythme propres de la pensée artistique, l'hypertextualité devient comme la métaphore du dialogue interartistique.

L'introduction s'ouvre sur l'image plane d'un théâtre à l'italienne et sur les sonorités d'une mélodie. De la scène centrale, une bouche et des dents gourmandes et voraces (celles de Fátima) desquelles naît le chant solo. Ouverture musicale avec des extraits de *Diapasión*, *El Principio del Fin* et *Entre nosotros (Epitafío a las ballenas)* qui donnent à entendre la personnalité de cette voix atypique, son large ambitus aux émissions sonores plurielles. La voix solo comme territoire d'expérimentations et de créations, théâtre des recherches musicales et musicologiques de Fátima Miranda. De cette bouche s'échappent, sans qu'on ait réellement le temps de les fixer, des noms de créateurs(trices), de philosophes, d'écrivain(e)s, de poètes(ses) d'époques et de cultures différentes : Bach, Klee, Buñuel, Billie Holliday, Héraclite, Pessoa, Kafka, Borges, Duchamp, Satie, Brecht, Rumi, Le Corbusier, Zambrano, Einstein, Fellini... Auxquels se superposent dans un éclectique bric à brac toutes sortes d'objets : rouge à lèvres, photographies, saxophone, taureau, éventail... De cela, je retiendrai moins les références explicites qui dessinent l'arrière-plan de la culture de l'artiste (sa « valise » intellectuelle) ou les références évidentes à certaines des caractéristiques qui constituent le personnage (Fátima Miranda a étudié le saxophone et adore la vivacité toute hispanique des teintes multicolores) que l'évocation de certains noms. Ceux, par exemple, de María Zambrano (1904-1991), philosophe et écrivaine espagnole contemporaine ou de Jalal Ud Din Rumi (1207-1273), mystique persan lié à l'ordre des derviches tourneurs qui éclairent l'hybridité de la culture de Fátima où fusionnent art et philosophie. La proximité avec María Zambrano, dès lors que l'on a lu un de ses ouvrages majeurs *Les clairières du bois*, paraît toute naturelle. Zambrano a privilégié la vitalité de la création et du penser ; le propre de l'être humain est d'ouvrir le chemin, d'être en chemin pour mettre constamment en jeu son être profond. Dès cette ouverture, j'ai réellement eu l'impression d'être en prise directe avec la *formation* de la pensée de Fátima, de façon processuelle plus que formelle, organique plus que structurée. Mystique et spirituelle, œcuménique est la scène théâtrale où se déroulent les créations de l'artiste espagnole dont le souhait est de ne pas oublier l'historicité des œuvres d'autres qu'elle convoquées *in praesentia* sans souci de déroulement chronologique.



Fátima Miranda en *Diapasión*

Foto : Sigfrido Camarero

À cette première scène, succède un autre tableau en consonance directe avec ce qui vient d'être évoqué. Un peu comme une clé de compréhension. L'image plane du théâtre est la même. Au centre, l'image stéréoscopique d'une Fátima Miranda aux gestes hachés, assise à même le sol, chantant. Cette carte postale animée paraît venir de notre enfance où nous étions émerveillés devant ces livres ou ces images que nous bougions doucement pour qu'elles puissent s'animer et osciller devant nos yeux attirés par ces illusions d'optique. Ainsi nous retrouvions, sans le savoir, ces temps lointains où tout était mis en œuvre pour animer progressivement l'image fixe (peinture puis photographie) et lui donner du relief en dépassant les limites de l'immobilité. Lanterne magique, praxinoscope, photographie stéréoscopique : une histoire déclinée aujourd'hui en 3D. L'univers de Fátima Miranda est tout entier contenu dans cette conscience de la trajectoire historique et esthétique de l'image animée. La plupart de ses créations sont des performances d'art-video où l'animation, la lumière et le mouvement sont en constant dialogue avec le sonore. Comme si elle recherchait cette utopie du sens qui serait, selon Henri Meschonnic, le rythme lui-même, moins mètre que temporalité³⁹. Ce mobilisme dont Héraclite a montré qu'il constituait la permanence d'un être toujours en devenir.

³⁹ MESCHONNIC, Henri : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982.



Fátima Miranda en *ArteSonado*
Foto : Bernhard Schmit

Les créations de Fátima Miranda sont, depuis les années 90, des concerts-performances pour voix solo où sont convoquées toutes les dimensions scéniques (lumières, video, costumes, décors...) et dramaturgiques (les registres sont les plus larges possible : de la méditation à la sensualité, de la trivialité à la folie). Des années 90 à 2005, date de sa dernière création, quatre spectacles rythment ces expériences scéniques : *Las Voces de la Voz* (1992), *Concierto en Canto* (1997), *ArteSonado* (2000), *Cantos Robados* (2005)⁴⁰. Ces créations sont également des points de repères artistiques dans la mesure où, à intervalle à peu près régulier de cinq années, l'artiste se remet en jeu et en scène. De ces créations ont été enregistrés plusieurs documents sonores et visuels (CD, DVD), soit les reprenant intégralement, soit en proposant des compilations ou des anthologies⁴¹. Si la discographie met en valeur d'emblée la production solo, il est à noter des enregistrements collectifs des deux groupes que Fátima a fondé dans les années 80 avec Llorenç Barber. Le groupe d'improvisation *El Taller de Música Mundana* [TMM] et le *Flatus Vocis Trio* [FVT] où le travail vocal est celui de la poésie phonétique en collaboration avec le compositeur français Jean-Claude Eloy. Les années 90 marquent indéniablement un tournant dans la carrière de l'artiste qui choisira d'effectuer une traversée en solitaire dansok le champ des

⁴⁰ Le nouveau spectacle de Fátima Miranda *perVERSIONES* sera créé le 29 janvier 2011 à Guarda (Portugal). Dans ce nouveau projet, Fátima Miranda collabore avec le photographe Chema Madoz habitué à faire dialoguer l'image photographique avec le musical. Il s'agira de créer une polyphonie entre les photos de Madoz et les chansons du répertoire populaire « perverses » par Fátima Miranda. D'où l'intitulé du spectacle.

⁴¹ L'intégralité de la discographie est disponible via <http://www.Fátima-miranda.com>

musiques vocales expérimentales et contemporaines. Ce tournant n'est pas, cependant, une frontière étanche entre deux univers ou deux vies séparées. Les expérimentations effectuées avec le TMM et FVT qui ont été menées dès 1982 en parallèle à sa première carrière professionnelle à la Phonothèque, ont permis à Fátima Miranda de découvrir sa voix, de la tester, d'en éprouver toutes les possibilités et toutes les limites aussi. De se confronter directement au champ artistique expérimental, hériter de John Cage et des premières avant-gardes, et d'élargir son regard vers les musiques extra-occidentales en confortant son envie de réunion des musiques du monde⁴². Avec le désir d'approcher l'utopie d'une *musica mundana*, englobante, musique du son et de la fraternité culturelle :

Quizás el gran cambio de paradigma que han entonado los últimos decenios ha sido el pretendido agostamiento de la creatividad autodenominada *vanguardista*. Fátima Miranda, como tantos otros, lo ha vivido, no como patética fuga a la búsqueda de refugios y cálidas seguridades, sino como un nuevo impulso hacía un viaje que no renuncia a curiosidad ninguna e incita a leer (fuera de eurocentrismos) las más atractivas prácticas vocales del laberíntico etnomundo, amenazado hoy más por pandemias y egoístas globalidades que por falta de necesidad y ambición estética.⁴³

À ces œuvres, s'ajoutent d'autres champs de recherche: des partitions graphiques et des poèmes visuels créés par Miranda. L'ensemble forme un tout unifié et met en valeur une pensée proprement artistique pour qui l'art ne se décline pas en territoires isolés les uns des autres. Les partitions graphiques, par exemple, sont des espaces ludiques où le son se pense par touches colorées, par traits de crayons ou par annotations verbales. Comme l'indique le texte d'accompagnement des œuvres graphiques de Miranda, celles-ci n'ont jamais été pensées pour être exposées. Elles sont nées, pour la compositrice-interprète, d'une double nécessité: d'une part, fixer le processus de composition, consigner certains points de repères musicaux, vocaux et même expressifs; d'autre part, inventer sa propre notation en relation avec les innovations techniques et musicales résultant de son travail de création, de penser selon les mots de Miranda «des matrices pour la voix» qui évoquent des mouvements, des gestes fondateurs, musculaires et respiratoires⁴⁴. Ce travail se situe dans le prolongement de l'extension de la notation contemporaine à partir des années 1950 par des compositeurs comme Luciano Berio, György Ligeti ou Karlheinz Stockhausen, sous l'impulsion également des recherches électroacoustiques. Mais également de leurs prolongements dans les années 1970 par la TextKomposition et, plus tard, le poly-art comme le relate Costin Miereanu dans son ouvrage *Fuite et conquête du champ musical*⁴⁵. Une volonté d'élargir le cadre et les limites du signe⁴⁶. À cette extension de la notation musicale répondaient une diversité des matériaux sonores et

⁴² BARBER, Llorenç : « Fátima Miranda: una voz muy particular », in *ArteSonado* (Libro-Cd de Fátima Miranda), El Europeo Musica-52PM, Madrid, 2000, Coleccion LCD19, pp. 8-21 disponible via le site de F. M., *Op. Cit.*

⁴³ *Ibid*, p. 3.

⁴⁴ <http://www.Fátima-miranda.com>

⁴⁵ MIEREANU, Costin : *Fuite et conquête du champ musical*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995.

⁴⁶ BOSSEUR, Jean-Yves : *Du son au signe. Histoire de la notation musicale*, Éditions Alternatives, Paris, 2005, pp. 102-134. MIEREANU Costin : *Fuite et conquête... Op. Cit.*, pp. 45-53.

des intentions compositionnelles mais aussi l'élargissement proprement topographique des lieux de l'art initié par les arts plastiques, aujourd'hui développé par l'artvidéo. La notation est ainsi devenue « polysémique »⁴⁷, polyfonctionnelle et polysensorielle. Les créations de Fátima sont les héritières de ces recherches avec, en ce qui la concerne, une nécessité intérieure : son travail graphique fait corps avec le travail vocal entrepris depuis les années 1980. À partir des idiomes européens mais surtout extra européens (Japon, Mongolie, Tibet...), Miranda a construit, de façon singulière, son propre laboratoire, c'est-à-dire son langage et, de façon corrélative, sa grammaire. Une grammaire qu'il a bien fallu, à un moment donné, élaborer et consigner. Le dessin en a été le vecteur privilégié : il rend davantage compte de la plasticité et de la morphologie du processus créateur. Ainsi la grammaire que Miranda formalise n'est-elle pas une codification fixe d'unités de discours reproductibles mais les restes d'un corps et d'une voix en action. Il s'agit, comme le montre la partition de *Inter Nos II*⁴⁸, de tracer une cartographie permettant à la fois de fixer la mémoire mais également de *se comprendre* en train de composer. Á propos de cette partition, Jean-Claude Trichard pose la question de son statut comme partition :

Cette partition doit-elle être considérée comme telle ? Ne vaut-il pas mieux la considérer comme un objet qui ne prend tout son sens que lorsqu'il est vu comme une image qui se juxtapose au geste et à la voix au moment même où se déroulent les gestes et la voix de Fátima Miranda ? Il ne s'agit plus ici de transmettre mais de vivre un événement artistique.⁴⁹

Certes, au regard de certaines partitions contemporaines, l'écart entre le son produit par l'interprète et les signes consignés est ici plus intime⁵⁰. Aux volutes tracées sont d'emblée suggérés de possibles trajets mélodiques ou même intuitivement imaginé le grain d'un certain type de matière musicale : aérienne, ornementée à l'image des neumes caractéristiques de la notation de Saint-Gall du IXe siècle. De façon plus orthodoxe, cette partition respecte aussi les conventions de l'écriture tonale occidentale : se repèrent assez facilement un mouvement général globalement ascensionnel et trois *couches* sonores dont la disposition par système n'est pas sans rappeler l'écriture sur portée. Pourtant, l'intérêt de ce type de graphisme n'est pas de fixer une bonne fois pour toute le sonore mais de le suggérer tout en délimitant son terrain de jeu. Si Fátima Miranda se définit comme compositrice-interprète et si, d'autre part, ses partitions sont essentiellement des traces destinées à conserver la part de tâtonnements, de ratures ou de doutes du processus de composition mis en œuvre ; le potentiel de transmission existe bel et bien. L'objet existe en tant que tel, détaché de son contexte initiateur. Ces partitions ne pourraient-elles pas conduire à d'autres possibles interprétations, créations, supports ludiques et même pédagogiques ? La question de la transmission est implicitement au centre du projet

⁴⁷ *Ibid*, p. 25.

⁴⁸ Disponible via le site officiel de l'artiste, *Op. Cit.* Aucune des partitions dont il sera question ici ne sera reproduite dans cet écrit. Il est possible d'en prendre connaissance sur le site de l'artiste.

⁴⁹ TRICHARD, Jean-Claude : « Histoire : Porter la musique sur le papier », in *L'actualité Poitou-Charentes. La revue de création artistique et scientifique*, n°49, Juillet/Août/Septembre 2000, p. 81.

⁵⁰ La partition est disponible via le site officiel de l'artiste, *Op. Cit.* Ainsi que l'ensemble des œuvres graphiques.

artistique de Miranda. Une exposition de ses partitions graphiques est d'ailleurs prévue en 2011. Exposer son travail graphique pour se mettre à nu, mais aussi pour le faire vivre en dehors d'elle et de son site natif. Pour lui permettre à la fois d'exister comme œuvre plastique mais également pour permettre au public et aux auditeurs de penser (et surtout de sentir, c'est-à-dire d'intégrer la possibilité de leur propre démarche créatrice) le processus de structuration qui a présidé à l'avènement de ces pièces. Être, pour certains, initiés à l'art contemporain et à l'histoire de l'écriture de nos musiques et de nos corps. Corps papier, marbre, granit, sable, roche, silex, eau, pigments, bruit⁵¹...

Cartes, mappemondes, surfaces planes, striées et remplies de part et d'autre par des traits, des courbes, des annotations ; autant de chemins de traverse qui constituent des unités de sens et qui révèlent le nomadisme qui fonde une grande part du travail artistique de Fátima Miranda (comme, par exemple, dans les partitions de *Diapasión* et de *Nila Blue*)⁵². De ces gestes récurrents, on pourra en déduire non pas la grammaire générative du processus compositionnel mais une façon d'habiter le monde et de l'exprimer. La dimension transculturelle qui sera abordée plus loin est inscrite dans le geste graphique, de même que les jeux de langage et d'expression. Non comme quelque chose d'extérieur qui viendrait illustrer ce monde imaginé mais comme « la manière même de voir et de disposer du matériau artistique »⁵³. Ce que je retiendrai de ce travail graphique, c'est la question du signe et du sens. La volonté de Miranda est aussi indéniablement sémiotique. D'ailleurs, dans ses textes, l'artiste joue très souvent avec les marqueurs de sens que sont les mots en italiques, en gras, les majuscules, les jeux de mots comme pour insérer dans l'écrit *l'intonation* de la voix⁵⁴. L'intonation dont Bakhtine a montré toute l'importance dans le jeu social du dialogue et de la communication mais aussi dans l'élargissement des frontières entre le verbal et le non-verbal, le dit et le non-dit⁵⁵. Une sémiotique du sensible qui pose la question de la liaison entre le signe, son objet et son interprétant pour reprendre la

⁵¹ "Las partituras de Fátima Miranda proponen dos tipos de mirada:

—Una de lejos, a uno o dos metros. Asistiremos en este caso a una exposición de obra abstracta llena de color, texturas, armonía, dinamismo y desde luego de rara y bella novedad. El espectador, más que partituras, imaginará mapas, planos, paisajes, ríos, gráficas, laberintos..., cuadros.

—Una mirada de cerca, a la distancia de la lectura de un libro o de la consulta de un atlas. Ello nos permitirá adentrarnos paso a paso, como a través de un microscopio en el proceso creativo de la artista, haciendo asequible a un amplísimo público algo aparentemente hermético y a veces sumamente complejo". Via <http://www.Fátimamiranda.com>

⁵² Site officiel: *Op. Cit.*

⁵³ BAKHTINE : « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique », in TODOROV: *Op. Cit.*, p. 206.

⁵⁴ Dans son discours pour le *Premio Cura Castillejo 2009 a la Propuesta más Desaforada* qui lui a été décerné le 31 janvier 2009 à Valence, Miranda écrit : « Texto para ser pronunciado con expresividad e intención. Escrito para ser escuchado mas que para ser leído. De ahí el empleo frecuente de comillas, mayúsculas, negritas y cursivas que de otro modo no siempre estarían justificadas » : Texte disponible en : http://www.nitsdaieloart.net/webnits09/home/PremioCuraCxF_FátimaMiranda_texto.pdf. Les jeux de mots font également partie intégrante des titres de ses oeuvres, comme *Diapasión* (jeu entre « diapasón » et « día pasión » qui signifie en français par « diapason » et « jour de passion ») ou *Concierto en Canto* (jeu entre « en Canto » et « encanto » c'est-à-dire en français « concert en chant » / « concert enchanté »).

⁵⁵ BAKHTINE : *Op. Cit.*, p. 194.

terminologie initiée par Charles Sanders Peirce. Le signe comme objet de médiation, permettant l'unification du sens ou encore *du penser et du sentir* comme le suggèrent les mots de María Zambrano que j'ai souhaités mettre en exergue au tout début de cette contribution.

À cette première source, visuelle et sensible, s'ajoutent d'autres documents parmi lesquels il faut citer les textes autobiographiques ou certains entretiens réalisés pour des émissions de radio ou de télévision. L'accessibilité à ces sources est rendue possible grâce à Internet mais elle est aussi volatile et difficile à localiser pour les mêmes raisons mêmes qui rendent ce support riche et foisonnant. Je retiendrai un texte — marquant et fort — et préciserai que ce choix est volontairement limité au regard des nombreuses traces qui sont accessibles, par exemple, sur le site officiel de l'artiste.

Ce texte est le discours que Fátima Miranda a prononcé le 31 janvier 2009 lorsque le jury du festival Nits d'Ayelo y Art lui a décerné le prix *Cura Castillejos a la propuesta artística mas desofozada*. Le festival a été créé par Lorenç Barber en 1998 à Ayelo de Malferit, municipalité de la Province de Valence. Dès sa création, il est entièrement dédié aux musiques nouvelles, expérimentales et d'avant-garde. En 2008, le festival s'est exilé à Valence et sa mission de découverte de musiques autres, hors-cadre et hors des limites du tout programmé de la culture officielle s'est affirmée. En effet, le festival a été chassé de la municipalité de Ayelo de Malferit (Province de Valence) suite à un changement d'équipe municipale et cet exil a été le moyen de réaffirmer avec force l'envie d'une culture artistique libre de cheminer et d'explorer des territoires insoupçonnés. En 2008, la création de ce prix dédié aux propositions artistiques et musicales les plus originales vient affirmer la ligne artistique et militante du festival. En 2008, il a été décerné à l'artiste espagnol Francisco López⁵⁶. Fátima Miranda est la seconde à l'avoir reçu⁵⁷. Cette récompense vient ainsi, couronner le parcours de l'une des voix les plus extrêmes et les plus expérimentales du dernier quart du XXe siècle comme celles de Demetrio Stratos, Diamanda Gallas ou Meredith Monk. Miranda faisait partie de la toute première programmation de la première édition du festival en 1998 à Ayelo de Malferit. Dans ce texte, Fátima Miranda évoque son parcours artistique et la découverte surprenante de sa voix ; elle qui, dans les années 80, ne savait rien du chant ni de la musique. De la découverte de ce qu'elle ne connaissait pas, Miranda en tire une philosophie de la création. L'œuvre d'art n'est pas le fruit d'une autolégitimation, mais émane de l'invention de ce que l'on découvre en soi et de l'affirmation de potentialités insoupçonnées qui prennent vie et s'affirment au fur et à mesure de la découverte. « On devient ce que l'on ne suppose pas que l'on sera », écrit Miranda. De ses débuts, elle rappellera ses premières expériences avec Lorenç Barber où il s'agissait d'improviser avec des objets *destitués* comme des tubes en plastique, des pierres ou des pots à fleurs. Véritables stimulants de la voix et de la création, ces petits riens (ces choses insolites et bon marché) lui ont permis de trouver

⁵⁶ <http://www.franciscolopez.net>.

⁵⁷ Elle recevra également en octobre 2009, le 4 e *Prix International Demetrio Stratos* à Reggio Emilia (Italie) auparavant décerné à des voix extraordinaires comme celles de Diamanda Gallas ou Meredith Monk.

sa voie(x). Elle renoncera à son poste à l'Université Complutense de Madrid pour se dédier au chant et ira étudier partout et ailleurs, hors du forum de la cité, abandonnant son statut et ses privilèges. Sa situation personnelle est ainsi comme la métaphore de ces expériences artistiques « *desaforadas* », c'est-à-dire chassées du centre de la cité, devenant des expériences marginales, inclassables, par excès d'originalité. Grâce à cet exil et à cette non-reconnaissance institutionnelle, ces expériences *a priori* destituées sont des lieux de décentralisation du forum. Multipliant partout où il est possible de le faire, d'autres forums, petits lieux de création, espaces infimes pour provoquer encore et toujours le débat; pour attiser la curiosité et expérimenter, même de façon extrême, les limites de l'art et des œuvres de ses artistes. Militant pour une création débarrassée des pouvoirs de l'industrie de la culture officielle, Fátima se pense aussi, de ce point de vue-là, comme une solitaire. Ce discours est politique et montre la femme qu'elle est. Femme de posture et de résistance, et non de pouvoir. Dans ce discours écrit, Fátima cite Esther Ferrer, plasticienne et performeuse espagnole qui, en 1991, écrivait une lettre à John Cage en réponse à la question qu'il posait: « Does anarchy have a futur ? »⁵⁸. Le concept d'anarchie tel qu'il est manié par Esther Ferrer rime avec créativité et l'évocation de cet ancien texte trace avec celui de Fátima une des lignes de cette lignée de « *desaforadas/dos* » qui ont fait (et font) l'histoire de l'art contemporain. L'anarchie est une posture et non un mouvement idéologique; un choix individuel qui n'est pas motivé par le désir d'obéir et de se soumettre à une idée dominante, fut-elle la plus utopique possible. L'anarchie ne rêve pas à la victoire, ne provoque pas des ruptures, ne cherche pas à se poser à l'avant-poste de la création. « Pratiquer l'anarchie », c'est exister au quotidien en ayant le courage d'assumer nos choix, en les vivant en accord avec l'essentiel de ce que nous devinons de nous-même. Chemin de vie. Volonté de nondélégation. Acceptation de ne pas être nécessairement reconnus à l'intérieur de la cité. Prendre le risque d'être curieux, en ouvrant les portes, en sortant de l'enceinte du forum.

La résistance, si elle s'affirme comme une dimension essentielle de cet espace politique de débats, nécessite un effort quotidien pour ne pas perdre pied et sombrer dans la solitude mélancolique d'un *no man's land* dépouillé de toute trace humaine. Cette femme-résistance est également une femme au labeur acharné : de ses premières improvisations aux concerts-performances des années post 90, l'artiste a du travailler au-delà d'elle-même (Fátima ne s'en cache pas) apprenant, dès 1983, le *bel canto*⁵⁹, les techniques vocales classiques et contemporaines auprès de la soprano japonaise Yumi Nara aussi bien que les techniques vocales des cultures traditionnelles comme le chant diphonique auprès Tran Quang Hai et la tradition indienne (le chant Dhrupad) auprès de la famille Dagar. Très vite, elle s'appropriera ces diverses réalités vocales et, de cette initiation puisée au cœur des musiques vocales du monde, naîtront son propos artistique et son langage singulier. La position est ferme : nulle envie de

⁵⁸ Lettre disponible via <http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.htm>.

⁵⁹ « Entre 1983 y 1993 estudió bel canto con Esperanza Abad, Dolores Ripollés, Jesús Aladrén, y Evelyne Koch, con el fin de poder asociar unas y otras técnicas vocales, habitualmente consideradas incompatibles » : Site officiel de F. Miranda, *Op. Cit.*

copier, de réaliser des « cartes postales »⁶⁰. De demeurer dans une création figurative et mimétique. Ce qu'elle a appris, Miranda l'a transformé, l'a cuisiné à sa façon en quelque sorte. Elle a façonné son style à partir d'autrui qui, un peu comme en écho, lui a permis d'entrevoir sa manière propre. Cette image de l'écho n'est absolument pas gratuite. D'une part, elle est évoquée dans ce texte ; d'autre part, elle *figuralise* sa conception de la création. Le décalage temporel qui se produit dans le phénomène acoustique de l'écho lorsqu'un son a subi une ou plusieurs réflexions sur une ou des surface(s) est comme métabolisé musicalement par Miranda. Elle chante toujours avec des microphones qui lui permettent de pratiquer une écoute différée de sa propre voix: réverbération, diffraction, superposition, multiplication... Aucune autre manipulation électronique que ces échos qui conceptualisent sensiblement ce qui constitue sa recherche (que je qualifierai sans conteste de « musicologique »): faire de son corps et de sa voix, l'écho différé de ces musiques ancestrales, musiques populaires, traditionnelles, minimales, contemporaines... *Ars Nova* d'une histoire *hélicoïdale* où l'invention et la découverte du nouveau ne se pensent qu'en relation avec la part de rénovation que contiennent toujours peu ou prou ces actes⁶¹.

La réintégration de la dimension utopique qui traverse toute l'histoire de l'art contemporain au XXe siècle est ancrée dans ce discours, et dans toute voix qui souhaite se faire entendre. La voix aux quatre octaves de Miranda est une métaphore de son rapport au monde. Pour Christian Hauer, la fonction première de la métaphore (qu'il distingue de sa fonction ponctuelle comme choc sémantique), « la plus vitale », est de rendre possible le sens, car les conventions du langage sont bien souvent insuffisantes pour exprimer de façon adéquate la réalité. L'origine de n'importe quel langage, au-delà même de sa spécificité, est de résoudre cet espace *sans-lieu*, de tenter de combler l'écart entre l'expression et les choses en soi⁶². De cette façon, c'est l'utopie qui appelle la métaphore et non l'inverse⁶³. La métaphore est donc réponse. L'utopie, questionnement. Ce mouvement utopie / métaphore est le fondement de toute compréhension, selon Hauer, celle de *soi* comme celle des *autres*. Elle sous-entend que ce sens passe *par ce qui n'est pas dit* ou même *ce qui n'est pas dicible*. Ce qui n'est pas forcément inscrit ou fixé noir sur blanc mais bien davantage ce qui est

⁶⁰ Expression qu'elle emploie dans une émission de télévision « La aventura del saber ». Disponible via <http://www.youtube.com/watch?v=mJsHmfMykWo>.

⁶¹ VECCHIONE, Bernard : « Dolce Stil Novo, Ars Nova, Nova Music. L'idée de "raison musicale trope" dans le motet de circonstance du Moyen Age tardif », in *Il nuovo in musica. Estetiche. Tecnologia. Linguaggi*, sous la direction de Rossana Dalmonde et Francesco Spampinato, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2008.

⁶² HAUER, Christian : « Au-delà de l'utopie, se comprendre mieux... Autour d'une herméneutique musicale », in *Imaginaire et Utopies du XXIe siècle*, Séminaire Interarts de Paris, Kincksieck, Paris, 2001-2002, pp. 81-89.

⁶³ « Si tout est métaphore, donc tout est utopie. Puisque « utopie » — des mots grecs « ou » et « topos » — signifie « sans lieu ». Et tout étant sans lieu, c'est bien pourquoi tout est métaphore. Non pas le sans-lieu d'un lieu imaginaire, qui n'existe nulle part, mais le sans-lieu perpétuel de nos expériences passées ». En ce sens, l'utopie n'est pas, comme on l'entend habituellement, le sans-lieu d'un *ailleurs* (à cent lieux, précisément d'ici), mais celui de *l'ici, maintenant et toujours*. L'utopie n'est pas dans la métaphore même, puisque c'est par la métaphore que nous essayons de donner, par le sens, un lieu à ce qui n'en a pas. La métaphore est une réponse à l'utopie de notre situation — ou plutôt de notre *non-situation* ». HAUER : *Op. Cit.*, p. 82.

proclamé à un instant T, lié à un projet, c'est-à-dire à une utopie. Comme ce projet de discours proclamé au festival Nits d'Ayelo, en 2009, à Valence⁶⁴.

À ces premières sources émanant directement de la parole de l'artiste, s'ajoutent des textes écrits par d'autres : musicologues, critiques, compositeurs, interprètes, journalistes dont les routes ont croisé celle de Fátima Miranda. Ces textes répertoriés sur le site de la chanteuse forment un premier corpus musicologique⁶⁵. Je ferais d'emblée une distinction entre des textes, brefs, éloges de l'artiste, de sa voix ou commentaires descriptifs de ses œuvres (articles, livrets de Cd...) et des textes plus complets proposant des lectures musicales et musicologiques du travail de Miranda (notamment ceux écrits par Lorenç Barber⁶⁶). Cette distinction ne prétend absolument pas tracer une frontière qualitative entre les deux, d'autant que les commentaires sont tout aussi pertinents dans les deux cas. Il s'agit, simplement, de proposer une classification initiale à tout travail préparatoire d'interprétation.

Ce qui frappe à la lecture de ce corpus, c'est sa cohérence. Tous et toutes soulignent les caractéristiques étonnantes de la voix de Miranda ainsi que sa quête artistique. Ce qui émerge de l'ensemble de ces textes est une constatation forte : l'écoute du chant de Miranda nous confronte à une *autre* histoire de nos oreilles. Une voix comme « celle de tout le monde » écrit le compositeur Julio Estrada⁶⁷, c'est-à-dire une voix-mémoire, dense des multiples histoires de l'humanité, puisée (comme nous l'avons déjà relevé) dans de nombreuses cultures. Une voix-voyage qui exige le plus grand risque qui soit pour atteindre « la nudité de l'imaginaire »⁶⁸. Ou, comme le souligne, Alain Limoges, sociologue et journaliste, une voix qui interroge (pour tenter de le comprendre) le destin de la musique avant qu'elle ne soit écrite, fixée et qui, peut-être, par un mouvement inverse nous permet d'envisager différemment l'histoire des musiques écrites⁶⁹. Une voix-mémoire pour d'atteindre la petite parcelle d'une vérité qui ne serait pas hégémonique ou universelle mais en constant contact avec le champ du complexe, du relief ou de la différence. En cela, le chant de Miranda n'est pas *globalisation* mais *totalisation* :

⁶⁴ D'autres textes écrits par Fátima MIRANDA seront évoqués dans la suite de cet écrit. Il s'agit de « Sobre Flatus Vocis Trio ». *Polipoesía. 1ª Antología*. Barcelona, Sedicions, 1992, pp. 63-69, d'un très beau texte intitulé « La piel de la voz », disponible via le site officiel de l'artiste : *Op. Cit.*, ainsi que d'un entretien de Fátima Miranda avec Luz Elez: *Op. Cit.*

⁶⁵ La liste exhaustive de ces textes se trouve en toute fin de cette contribution. Elle est reprise intégralement du site officiel : *Op. Cit.*

⁶⁶ BARBER, Lorenç : « Las Voces de la Voz », in *Las Voces de la Voz* Livret du Cd. de Fátima Miranda), Unió Musics, Palma de Mallorca, 1992, U.M. Cd5, 14 pp.; « Fátima Miranda: una voz muy particular ». *ArteSonado* (Livre-Cd de Fátima Miranda), El Europeo Música-52PM, Madrid, 2000, Collection LCD19, pp. 8-21 ; « Fátima Miranda. Su arma es la voz », in *Matador*, La Fábrica, Madrid, 2002, Vol. E, p. 22.

⁶⁷ ESTRADA, Julio : « Una voz como la de todos », in *Las Voces de la Voz* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), Unió Musics, Palma de Mallorca, 1992, U.M. Cd5, p. 9.

⁶⁸ ESTRADA, Julio : *Op. Cit.* Alain LIMOGES écrit également « Fátima permite la irrupción de la sorpresa, el asombro provocado por el humor y los excesos de una mujer salvaje qui despliega ante la faz del mundo y ante los oídos de quienes saben escuchar, el sonido del adentro » : « (...) Concierto en Canto », in *Concierto en Canto* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), El Europeo Música, Madrid, 1995, EM003, pp. 1-3.

⁶⁹ LIMOGES, Alain : *Op. Cit.*

Fátima es la savia que corre por el centro de este árbol-pasaje, transgrediendo todas las fronteras, las de las limitaciones del cuerpo y las de la espesura de las culturas, trascendiendo las épocas, los géneros y las categorías en su atañor musical, iniciando a la complejidad luminosa en nombre del movimiento vital del ritmo.⁷⁰

Nous retiendrons également le texte de Delfin Colomé, compositeur et diplomate, où Fátima Miranda est qualifiée de « classique »⁷¹. Ce qui pourrait à première vue surprendre si on n'y décelait une réelle justesse. Pour Colomé, être classique définit la qualité de toute création. Substantif fort de notre histoire de la musique qui n'est pas, ici, lié à la période dite classique (1750-1827) écartelée entre les deux monstres que sont le baroque et le romantisme mais associée, de façon presque métaphorique, à une double posture. Être classique, c'est accepter de créer à partir de ce que l'on a en soi ou de ce que l'on est, sans adopter pour cela une stratégie nécessairement de rupture, amnésique à ce qu'il y a eu. Rénovation, réappropriation, réinvention sont alors comme autant de dimensions portées par le geste créateur⁷². Sachant que « ce soi » est un condensé de ce qui nous a fait (histoire) et de ce que l'on voudrait être (désir), il est constamment en prise avec la contemporanéité de ce qui est vécu, profondément ancré dans le sensible⁷³. Être classique, n'est pas être intemporel, mais plus simplement *être en soi et de son temps*. Pour faire preuve, encore et toujours, de singularité et d'originalité. Et ainsi demeurer moderne⁷⁴ : « Nourrie du passé, avec ses connaissances *actuelles*, elle [Fátima] veut le Présent », écrit très justement Henri Chopin⁷⁵.

À ces premiers repérages, s'ajoutent d'autres contributions que j'aurais l'occasion d'évoquer dans les lignes qui suivront. Il s'agit des textes de Marc Mercier, Fernando Magalhães, Jean-Claude Eloy et Daniel Charles⁷⁶. Un Doctorat de musicologie en allemand a été soutenu, en 2008, par Theda Weber-Lucks aux performances vocales; la voix et l'esthétique de Fátima Miranda sont analysées aux côtés de celle de Meredith Monk, de Diamanda Galás ou de David Moss⁷⁷.

Ce rapide tour d'horizon permet de tracer une cartographie initiale à partir de l'existant, de façon à envisager correctement la future exploration qui se construira

⁷⁰ ESTRADA, Julio : *Op. Cit.*

⁷¹ COLOMÉ, Delfin : « *Fátima Miranda, una clásica* », in *El Círculo de Bellas Artes*, Présentation du Cd *Concier-to en Canto*, Madrid, 8 mars 1998, non publié *disponible via* le site officiel de Miranda: *Op. Cit.*

⁷² VECCHIONE : *Op. Cit.*; ESCLAPEZ, Christine : « L'esprit de l'avant-garde: l'Introduction à Jean-Sébastien Bach de Boris de Schloezer (1881-1969) », in *Actes du Colloque International « De l'avant-garde, des avant-gardes : frontières, mouvements »*, Nice, décembre 2008; Delatour, Paris, 2010, sous presse.

⁷³ COLOMÉ, Delfin : *Op. Cit.* : « La música de Fátima podrá gustar más o menos. Pero, en todo caso, apasiona el sentido del oído. Otro hecho, una vez más, clásico, que es también intrínseco a la creatividad musical ».

⁷⁴ MESCHONNIC, Henri : *Modernité, Modernité*, Gallimard, Paris, 1988.

⁷⁵ CHOPIN, Henri : « Fátima Miranda, une voix... infinie », in *Sonambiente für hören und sehen* (Catalogue du festival), Akademie der Künste, Berlin, Agosto, 1996, p.102.

⁷⁶ Toutes les références se trouvent à la fin de cet article et sont disponibles intégralement sur le site officiel de l'artiste: *Op. Cit.*

⁷⁷ WEBER-LUCKS, Theda : *Körperstimmen. Vokale performancekunst als neue musikalische gattung*, Universität de Berlin, Berlin, 2008.

comme en écho et rejoindra, à son tour, cette polyphonie, sans cesse mobile, de témoignages et de lectures. En cela, l'observateur se doit de se comporter, avant toute lecture, comme un ethnologue et d'observer avec le maximum de précision l'étranger qu'il s'apprête à découvrir. Dans ce devoir, il ne faudra pas y voir une volonté d'objectivité, leurre d'une pseudo scientificité. Le réel enjeu se concevra dans la justesse du dialogue et de la responsabilité partagée, et pourtant dissociable, des rôles observés. Celui qui s'apprête à lire, à commenter, à restituer ne sera jamais à l'initiative de la production artistique mais a la responsabilité d'en être un peu comme le transpositeur, le traducteur dans une langue autre, elle aussi nécessairement étrangère. Pour cela, il est nécessaire que *le déjà-connu* accepte, de part et d'autre, de se rétracter, de s'estomper, de ne pas uniquement se vivre comme une institution mais comme un garde-fou, empêchant le *traducteur* de ne pas tomber dans le vide entraînant, dans sa chute, l'objet de sa quête. La lecture pousse sur le devant de la scène le paradoxe de la rencontre entre deux langues, étrangères l'une à l'autre qui, pourtant, dans l'instant même de la rencontre, éprouveront ou laisseront s'éprouver le besoin d'assouplir une part infime de leur socialité et de leur territoire de connaissance (au sens large, incluant aussi bien les modes de représentations, les régimes de pensée, les habitus culturels...). Cette porosité efficace de la rencontre s'apparenterait ainsi à la traduction au sens où la conçoit Boris de Schloezer. Prendre le risque d'aller jusqu'au scandale sans toutefois trébucher :

Traduire est une opération étrange, paradoxale. Elle vise un but théoriquement impossible à atteindre, et dans la pratique cependant elle l'atteint avec une approximation souvent acceptable. A y bien réfléchir, transposer une œuvre littéraire d'une langue dans une autre, vouloir donner en français l'équivalent d'un texte poétique (au sens large) russe, est une prétention ridicule. (...) Nous traduisons néanmoins et il existe de bonnes traductions, il en existe même d'excellentes. Ce sont celles justement qui font surgir le paradoxe en pleine lumière, le poussent jusqu'au scandale.⁷⁸

Féminité / Féminisme

Fátima Miranda est une femme.

Les figures féminines qu'elles évoquent tout au long de ses créations sont tour à tour sensuelles, amoureuses, intérieures, grandioses, joueuses, inspirées, spirituelles mais aussi démoniaques, furieuses, criardes... Muses, pythies et sorcières tout à la fois dont le chant se caractérise bien souvent, au-delà de l'expression de ces multiples visages, par des mélodies intemporelles, des matières organiques et des sonorités fluides.

Relever d'emblée l'évidence permet de questionner l'existence possible d'une « écriture féminine », concept que travaille Sophie Stevance dans son article « La composition musicale et la marque du genre: l'examen conscient de l' « écriture

⁷⁸ SCHLOEZER, Boris de : « En marge d'une traduction », in *Cahiers pour un Temps*, Pandora/Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, p. 147.

féminine »⁷⁹. Cette posture qui oriente davantage le débat vers une « poétique de l'existence »⁸⁰ que vers l'analyse des différences biologiques et des déterminismes sociaux est essentielle même si elle est indéniablement inconfortable. Comme l'écrit Sophie Stevance :

La question des spécificités d'une création musicale au féminin se situe alors sur deux plans : l'un consiste à choisir entre le maintien d'une différenciation des sexes pour revaloriser la création féminine et la révéler comme genre à part entière ; l'autre présente une attitude égalitaire et universelle qui pense la création comme l'activité d'individus remarquables. Quoique divergentes, ces deux postures ne réfutent pas la réalité des rapports sociaux entre les sexes.⁸¹

Comment concevoir la féminité et la spécificité du féminin sans y ajouter un « isme » militant et sans oublier l'histoire sociale et délaissée du genre féminin ? Suite à la libération sexuelle des années 70 et à la revendication féministe, les *gender studies* ont montré que l'apparente absence des femmes dans la création artistique et, de façon générale, dans les institutions sociétales, était le résultat d'un long processus d'infériorisation du en grande partie à l'hégémonie du modèle masculin à partir duquel s'est constituée la représentation occidentale du monde. Le deuxième sexe est parti à la conquête de son identité et de la légitimité, trouvant dans des écrivaines comme Virginia Woolf et Simone de Beauvoir un *endroit où aller, une chambre à soi*. Les *gender studies* ont mis en évidence la construction sociale et historique qui préside à la constitution du genre et ont ainsi contourné les distinctions de type essentialistes qui abondaient dans les études sur l'histoire des femmes⁸². Elles ont milité, poussant jusqu'au scandale les enjeux de société liés à cette exclusion, de même que leurs idéologies dominantes principalement modelées par l'image masculine, norme collective et symbole déterminant de la constitution de nos sociétés occidentales. À l'heure d'une parité encore théorique mais désormais votée et posée comme une des valeurs essentielles de nos sociétés, il ne s'agit pas encore d'être amnésique et le devoir de mémoire est toujours d'une actualité brûlante. En d'autres termes, rechercher cette écriture féminine, en accepter sa spécificité ne signifie pas revenir en arrière en estompant une égalité chèrement admise, même si elle est encore, dans bien des situations, théorique. *Tout ne va pas bien dans le meilleur des mondes* et la place de la femme n'est pas acquise malgré cette parité dont on sait qu'elle n'est encore dans de nombreux lieux (institutionnels, professionnels ou familiaux) qu'une façade utopique, théâtre d'une comédie humaine où le genre masculin s'impose encore comme la norme grammaticale du code sociétal. Si en 2004, à la suite du *Traité d'Amsterdam* (1997/article 3) et de la *Charte des droits fondamentaux* (2000/article 23), la *Charte de l'égalité* proclame l'égalité entre les femmes et les hommes, Reine

⁷⁹ STEVANCE, Sophie : « La composition musicale et la marque du genre: l'examen conscient de l'«écriture féminine», in *Circuit/Musiques contemporaines, Volume 19, Numéro 1, Composer au féminin*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2009, pp. 43-55.

⁸⁰ *Ibid*, p. 43.

⁸¹ *Ibid*, p. 53.

⁸² *Ibid*.

Prat montre dans son rapport du Ministère de la culture sur le spectacle vivant daté de mai 2006⁸³ les disparités et injustices dans le spectacle vivant :

Ce sont des hommes qui dirigent 92% des théâtres consacrés à la création dramatique. 85% des textes que nous entendons ont été écrits par des hommes. 78% des spectacles que nous voyons ont été mis en scène par des hommes.

Postuler l'existence d'une écriture féminine est donc particulièrement risqué, volontiers paradoxal. Ce qui est recherché ici est finalement moins la caractérisation des contours de l'écriture féminine que la possibilité de l'atteindre et de la vivre comme un lieu autre. Lieu intermédiaire. Équilibre précaire entre le temps de la reconquête d'un féminin dont la spécificité et la singularité ne seraient pas vécues comme négation de l'égalité entre hommes et femmes et le temps de la mémoire qui pratique le souvenir pour en contourner les redites ou les reproductions. Ce troisième lieu, cet espace pourtant inconfortable, propose un féminin dans toute sa plénitude dans la mesure où il est certes un genre mais aussi et surtout un regard. Une façon de regarder le monde, en fonction d'une identité sociale, personnelle, construite, et vécue. Il s'agit d'interroger la sensibilité et ses différents modes d'appropriation et d'interprétation. Ici, pourrait se vivre égalité et même (si l'on y tient) universalité : dans cette simple possibilité qui appartient à tous et à toutes de poser notre regard sur les choses du monde pour tenter de les comprendre mieux, dans cet aller retour incessant que convoque la recherche du sens: de la chose au regard, du regard à la chose. Pour Daniel Charles: « Tout dépend, en somme, du contact avec la terre, c'est-à-dire non plus seulement l'observation d'un champ musical quelconque, mais des modalités de son appropriation »⁸⁴. Une femme regarde t-elle (pense t-elle ? sent-elle ? écrit-elle ?) le monde différemment de ce que le ferait un homme ? S'il ne s'agit pas de clôturer la question, il peut cependant être intéressant de la laisser rebondir en rappelant que tout type de regard est le fruit d'une identité stratifiée, jeu polyphonique entre *plusieurs nous-mêmes* et que, parmi ces *nous-mêmes*, il y a celui constitué par l'appartenance à un genre, construction sociale, historique, idéologique mais aussi personnelle et familiale, culturelle et éducative. Poétique de l'existence comme le propose Sophie Stevance, somme des expériences et des déterminismes, constitution de nos idéologies collectives et personnelles, envie et désir de dépassement, l'identité se vit, et se vivant, se construit en se transformant. Identité qui se décline et se conjugue pour Fátima, comme pour de nombreuses autres artistes, au féminin et qui s'écrit avec féminité.

⁸³ *Missions Égalités. Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. 1. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, Mai 2006, disponible via www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/prat/egalites.pdf. Le second volet publié en Mai 2009, *Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique. 2. De l'interdit à l'empêchement*. Disponible via : http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/egalite_acces_resps09.pdf

⁸⁴ CHARLES, Daniel : « Préface », in Costin MIERANU: *Op. Cit.*, 1995, p. 19.

J'ai demandé à Fátima ce que représentent, pour elle, féminisme et féminité. Je livrerai de façon très directe certaines de ses réponses.

Le féminisme est, pour Fátima, conscience. Une sorte d'option sociale adoptée volontairement pour combattre les effets des siècles de discrimination où le monde a été dominé par les hommes et leurs modes de représentation. Dans ce combat, il ne s'agit pas pour elle de prendre les armes et d'être nécessairement une militante acharnée mais plus profondément, d'affirmer la nécessité de demeurer vigilante. De rester éveillée. D'être en alerte pour faire de sa vie une narration et non une soumission. Être féministe c'est parvenir à distinguer, malgré la subtilité de certaines attitudes machistes, les abus et les zones de nondroit. Si le féminisme est narration, conscience et affirmation ; la féminité est poésie, invention et métaphore de ce qui est naturel chez la femme et qui la distingue de l'homme. Cette poésie qui donne aux femmes la possibilité de l'envol, de l'ailleurs, les rend différentes de pratiquement tous les hommes. Semblable au vol qui, de la terre, s'élève et, du ciel, descend, la femme sait dire en criant tout autant qu'en murmurant des mots inventés, imaginés, n'importe où et n'importe quand, par amour de la terre et du ciel. Avec cette générosité de donner sans chercher nécessairement à recevoir, sans négociation, sans concession. Cet *envol* lui permet d'être simultanément dans la poésie et la prose, c'est-à-dire d'exercer ce don d'ubiquité, cette présence d'être partout tout en étant ailleurs. Possibilité d'être dans plusieurs lieux à la fois sans accorder, cependant, à l'un d'entre eux une importance plus grande qu'aux autres. Maternité. Profession. Beauté (petite ou grande). Sensualité... Cette simultanéité n'est pas fragmentation mais unicité. Pour Daniel Charles, la voix de Fátima se caractérise justement par cette omniprésence, une « unicité-ubiquité » qui lui fait écrire que « la voix de Fátima Miranda, c'est le jaillissement d'un monde »⁸⁵. Vigilante et divine, gardienne des secrets, la femme donne la vie sans donner le nom. Mère nourricière. Femme-enfant, sorcière, triviale ou amoureuse.

Si écriture féminine il y a, elle est plurielle, profondément paradoxale, point de jonction entre ciel et terre. En ce sens, elle ne se trouve pas dans les caractéristiques objectives et techniques de l'œuvre artistique créée (caractéristiques relevant de l'acquisition de compétences données à tous et toutes pour peu que tous et toutes se donnent la peine de les acquérir et qu'ils ou elles puissent les acquérir) mais dans le regard que la femme pose à sa façon sur les choses, les êtres et le monde. C'est ainsi que s'écrirait le féminin. Entre narration et poésie. Entre témoignage et imagination. Une écriture en quelque sorte « médiale » qui figuralise la femme dans ce qu'elle a de plus profond. Pour Clarissa Pinkolas Estés qui reprend le concept de « femme médiale » de Toni Wolffe :

La femme médiale se tient entre le monde de la réalité consensuelle et celui de l'inconscient mystique, et fait le lien entre les deux. Elle est le transmetteur et le récepteur de deux valeurs ou idées, ou plus. Elle est celle qui donne vie à des idées neuves, échange les vieilles idées contre des

⁸⁵ CHARLES, Daniel : « Bref éloge de Fátima Miranda », in *Las Voces de la Voz* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), Unió Musics, Palma de Mallorca, 1992, U.M. Cd5, p. 8.

innovations, sert de traductrice entre le monde du rationnel et le monde de l'imaginaire. Elle « entend », « sait », « sent » ce qui va arriver.

Ce point médian entre le monde de la raison et le monde de l'image, entre pensée et sensation, entre esprit et matière — entre tous les opposés, toutes les nuances de sens que l'on peut imaginer — est le chez-soi de la femme médiale.⁸⁶

De nombreuses pièces de Miranda pourraient illustrer ces propos. Je citerai, par exemple, la danseuse de flamenco campée par Fátima dans *Tala Tala que Tala Tala ¿ qué Tal ?*⁸⁷ grimant avec ironie le *zapateado*, cette danse traditionnelle espagnole issue du folklore andalou. Comme dans pratiquement tous ses chants, Fátima utilise l'onomatopée ou des mots inventés pour atteindre un langage universel, lieu dans lequel la signification ne viendrait pas enfermer le son dans une seule direction⁸⁸. Pour la même raison, le système musical employé est modal ou même quelquefois microtonal, fruit des multiples recherches vocales entreprises par l'artiste qui, selon Barber, caractérisent la « sensibilité ethnomiminale » du chant de Miranda⁸⁹. Avec Fátima, la signifiante est au-delà des mots, dans l'intonation même de sa voix, mais aussi dans les mouvements de ses mains ou de ses bras. Ici, il s'agit d'un dialogue polyrythmique entre voix, mains, bras, pieds, grimaces pour faire du baile flamenco une scène burlesque. Fátima campe avec ironie cette culture du sud de l'Espagne où l'on parle avec les mains, où les déformations du visage appuient avec insistance les mots débités. Ici des sons sans signification qui, pourtant, assurent bien plus que n'importe quel mot distinctement prononcé la communication avec le public, accueillant les rires et jouant avec eux. Avec *Tala*, la chanteuse madrilène prend du recul et se moque de sa propre culture et des prouesses acrobatiques, frénétiques, orgasmiques des baillores de flamenco. Pourtant, cette trivialité ne perd pas l'esprit du *zapateado*, sa vivacité rythmique, son rythme ternaire au service de l'habileté des pieds et des talons. Fátima n'a pas peur de sa propre vulgarité, elle descend en elle-même et devient cette femme aux limites même de ce que la convention et la communauté bien pensantes appellent féminine. Et pourtant, c'est bien du féminin comme du masculin dont elle « parle » avec toute l'ironie et l'humour dont son corps est capable car c'est ainsi que masculin et féminin peuvent se regarder et apprendre l'un de l'autre.

Comme un miroir inversé, avec *Nila Blue*⁹⁰, le corps de la femme devient douleur, lamentation, un *pleur en bleu* pour Lorenç Barber⁹¹. Le décor est simple : du linge blanc étendu sur une corde; des éclairages bleutés. L'*azul* de la mer juste avant la tempête mais aussi le symbole du point de jonction entre ciel et terre. Mouvance des frontières. Milieu aquatique où tout a commencé. Lieu de l'écriture féminine ? Sur ce linge

⁸⁶ PINKOLA ESTES, Clarissa : *Op. Cit.*, 1996, p. 261.

⁸⁷ 4e pièce du concert pour voix solo *Concierto en Canto* mais aussi 4e pièce de *Diapasión*.

⁸⁸ Voir à ce sujet BARBER, Lorenç : « Fátima Miranda: una voz muy particular ... *Op. Cit.*

⁸⁹ BARBER, Lorenç : « Fátima Miranda. Su arma es la voz », in *Matador*, La Fábrica, Madrid, 2002, Vol. E, p. 26.

⁹⁰ 7e pièce du concert pour voix solo *ArteSonado*.

⁹¹ BARBER, Lorenç : « Fátima Miranda: una voz muy particular », in *Op. Cit.*: « Nila Blue es lloro en azul », p. 13.

immaculé sont projetées des ombres passantes aux formes indéterminables : branches d'arbres, mains, nuages, horizon... La silhouette en robe blanche de Fátima se fond dans ce décor et sa voix s'élève, seule rejointe ensuite par une polyphonie de voix (les siennes) en bourdons répétitifs. Un chant solo, triste, lent, progressivement se transforme en cri de souffrance impossible à contenir et devient la voix supérieure d'une polyphonie de plus en plus fractionnée, dissonante. Criarde, insistante, elle conserve cependant la tristesse mélancolique du début de la pièce. *Nila Blue* est génériquement inclassable: un *blues* méditerranéen venu du fond des âges, où l'ombre de Nina Simone, elle-même nomade échouée tout près de Marseille, passe imperceptiblement.

Avec *Desagosiego*⁹², c'est à un *tango-requiem* que nous convie Miranda. Exode et déracinement. *Creuset de métissage* comme elle le précise dans la présentation de la pièce⁹³. Quand il s'est agi ici de parler de l'écriture féminine de Fátima, c'est d'emblée cette pièce qui a attiré mes oreilles et mes yeux car il me semble qu'il y a là un des meilleurs exemples de cette écriture entre ciel et terre, entre raison et spiritualité. Le spectacle, pour lequel a été composée *Desagosiego*, *ArteSonado* intègre trois univers artistiques : le musical, le visuel et le dramatique. Cette courte pièce illustre parfaitement le propos de l'ensemble du spectacle dans la mesure où ses trois dimensions fusionnent totalement dans l'espace de la création. L'une n'est pas au service de l'autre dans un simple rapport de mimesis, mais toutes trois contribuent à une forte signification où notre corps d'auditeur et de spectateur est tout entier tenu en éveil dans le présent même de la performance, s'oubliant et oubliant de décoder, d'expliquer, frappé par l'évidence. Les images de guerre, les corps en fuite, en marche tout au long du chemin, image projetée, qui ouvre la pièce et devient une voix(e) parmi toutes les autres. Le *tango canción* de Fátima n'est pas seul. L'accompagnant, une polyphonie orchestrale de 12 voix (les siennes) scande le chemin, traverse les corps en déroute et les bras de Fátima tendus vers un ailleurs sans destin si ce n'est celui de continuer à arpenter la route. Parce qu'il ne faut jamais cesser, comme l'a écrit Gabriel García Márquez, de cheminer et de faire se succéder les *fins*, car elles sont aussi des *débuts*. La voix de Miranda est très souvent caractérisée par ses possibilités vocales extrêmes et par le fait qu'elle est une voix-orchestre, instrumentale. Dans *Desagosiego*, les 12 voix évoquent des coups d'archet, des *pizzicati*, des *staccati* et des roulements de timbales, tous en déroute. Principalement parce que justement la source est vocale et non instrumentale et qu'ainsi les repères habituels sont, eux-mêmes, en déroute. Le timbre de la voix ne peut suppléer aux timbres qu'il est sensé évoquer. Pourtant, l'évocation fonctionne au-delà de la parfaite mimésis. Les voix multiphoniques sonnent *comme* des coups d'archet, *comme* des roulements de timbales. Le *comme* crée un interstice de sens, ouvre les oreilles et l'espace de la signification. La tension ressentie entre ciel et terre vient aussi de ces jeux de timbres. Nos corps d'auditeurs et de spectateurs, émus devant les images, se trouvent plongés « dans une plénitude de sensations »⁹⁴ qui n'est pas simplement provoquée par la force des images mais plus sûrement par ce jeu de timbres auquel est associée notre

⁹² 3e pièce du concert pour voix solo *ArteSonado*.

⁹³ Disponible via <http://www.Fátima-miranda.com>

⁹⁴ BARBER, Llorenç : « Fátima Miranda. Su arma es la voz... *Op. Cit.*, p. 26.

oreille. Pour Daniel Charles, « il faut concéder à la voix un « bruit de forme » qui provient des turbulences propres au locuteur lui-même, et que l'on dénommera précisément le *timbre* »⁹⁵.

Comme l'écrit Barber à propos de *Desasosiego*:

Danubios fluyen como navegable lágrima sin fin ni destino. *Desasosiego* convierte la boca en chapoteo de percusiones y humedades, para cantar todos esos mestizajes que se han dado en el río más pasional (occidente-orientado) de esta caminosa Europa.

De ahí que el rico acompañamiento a 12 voces que para esta obra compone Fátima, esté bañado de húmedos sabores, de lenguas "chascarolas" y de caballitos al trote y al galope a base de palatales chasquidos y rápidos "paralarán" labiales (cito anotaciones de sus partituras de trabajo).⁹⁶

Ces trois exemples ne peuvent ni cerner l'écriture singulière de Fátima Miranda, ni régler une bonne fois pour toutes la question de l'existence d'une écriture féminine. Si l'on suit cependant l'hypothèse d'une poétique de l'existence qui intègre de fait la réalité du genre, on déplace la problématique vers celle, récurrente et, elle-même, irrésolue, du style dans une acception toutefois un peu particulière. Pour Merleau-Ponty, «le style se confond avec le fait de notre corporéité»⁹⁷. Il est, comme notre corps, un territoire de passage entre sensibilité et intellectualité. «Ouverture et indication plus que possession» écrit Silva-Charrak⁹⁸. Dans ce cas :

L'art symbolise ainsi ce qui se joue dans tout acte expressif : parce que le corps stylise, il est aussi transfiguration, il ouvre sur le sens. La notion de style permet de remonter en deçà de la distinction du sensible et de l'intelligible, et d'assigner du même coup une autre signification au problème de la vérité : puisqu'il n'y a pas de modèle auquel se conformer, la vérité se donne dans l'immanence de l'acte perceptif. En élaborant le concept d'expression, Merleau-Ponty renoue avec ce qui avait été délié, selon lui, par la tradition philosophique : l'expression caractérise aussi bien la perception que l'intellection. L'art joue le rôle d'une médiation entre les deux instances de la connaissance: le visible de la perception ouvre sur l'invisible du sens, et inversement la pensée ne se détache jamais tout à fait de son ancrage perceptif.⁹⁹

Si la séparation entre l'âme et le corps est, au moins depuis Descartes, une tradition spécifiquement française, elle est également le fruit de la séparation historique et idéologique, typiquement occidentale, entre féminin et masculin. Ce que propose, en revanche, Merleau-Ponty peut être mis en relation avec la *médialité* du féminin. Avec

⁹⁵ CHARLES, Daniel : *Le temps de la voix*, Jean-Pierre Delarge, Paris, 1978, p. 19.

⁹⁶ BARBER, Llorenç : « Fátima Miranda : una voz muy particular... *Op. Cit.*, pp. 8-9.

⁹⁷ MERLEAU-PONTY cité par DA SILVA-CHARRAK: *Merleau-Ponty. Le corps et le sens*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005, p. 141.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ DA SILVA-CHARRAK: *Ibid.*, p. 149.

Fátima Miranda, l'histoire du rapport au monde est concrètement remise en jeu. Accepter cette écriture féminine en médiation constante avec les aspects les plus opposés des modes habituels de représentation, c'est accepter que le masculin puisse apprendre du féminin une autre façon de regarder le monde. Tout être est *médial*. Tout corps est *intermédiaire*. La réflexion de Merleau-Ponty défendant le corps comme mode de connaissance du monde se situe au-delà des genres et porte en son sein toute l'histoire, toujours en débat, du rapprochement de la phénoménologie avec la pensée orientale. C'est ce que l'art et les artistes comme Fátima montrent et instituent en créant et en témoignant. Si *le poète a toujours raison parce qu'il voit plus haut que l'horizon*, alors peut-être qu'effectivement *la femme est l'avenir de l'homme*¹⁰⁰. La reconnaissance de la spécificité de son mode d'être au monde pourrait à nouveau lui apprendre la puissance de l'expérience corporelle, fût-elle de l'ordre du silence ou du rêve. Mais comme il ne s'agit pas de se montrer exclusives, admettons que de nombreux hommes savent tout cela et vivent en plein accord avec la part féminine qui les habite. Il n'y aurait donc pas plus de style féminin que masculin si l'on acceptait de redonner au langage corporel sa fonction dans l'acte d'expression. Les femmes qui ont, souvent, vu leurs mots et leurs cris bâillonnés, l'ont compris. Et c'est ainsi que leur corps est devenu leur principal moyen d'expression.

Leur style.

Performances

Fátima es toda una constelación de cantos, técnica, música, pensamiento, propositivo y acción performativa de cuidadosos efectos sinestésicos. Sus conciertos son una suma de cosas y emociones que elle concibe como un todo espectacular.¹⁰¹

Depuis les années 90, les créations de Fátima Miranda sont des *concerts-performances* pour voix solo. Les quatre principales créations de l'artiste: *Las Voces de la Voz* (1992), *Concierto en Canto* (1997), *ArteSonado* (2000), *Cantos Robados* (2005) ont cela en commun qu'elles juxtaposent des matériaux mixtes (musicaux, scénographiques, dramaturgiques, théâtraux) et font appel à des environnements vidéo ou photographiques. Ces pièces à l'esthétique pluriartistique se situent dans le champ de ce que Costin Mioreanu nomme le poly-art¹⁰² et dans celui de la performance tout en prolongeant cet héritage dans le contexte actuel d'une esthétique post-coloniale. Le terme même de *concert-performance* suggère cette appartenance à une histoire élargie de l'art contemporain. Les formes créées et données à entendre et à voir sont à

¹⁰⁰ Louis ARAGON / Jean FERRAT.

¹⁰¹ BARBER, Llorenç : « Fátima Miranda: una voz muy particular... *Op. Cit.*, p. 6.

¹⁰² MIEREANU, Costin : *Op. Cit.* Voir également le site d'Olivier LUSSAC. Disponible via : <http://www.artperformance.org> où peuvent être consultés de très nombreux articles. On retiendra particulièrement « Performance. Définitions », disponible via : <http://www.artperformance.org/article-19021244.html>; « Happening », disponible via : <http://www.artperformance.org/article19023502.html>; « Théorie de la performance 1 », disponible via : <http://www.artperformance.org/article-20181911.html> ; « Théorie de la performance 2 », disponible via : <http://www.artperformance.org/article-20181918.html> et « Fluxus et l'intermedia: vers un degré zéro de la création », disponible via : <http://www.artperformance.org/article-19969880.html> Consultés en juin 2010.

la fois fermées (l'enclos traditionnel et conventionnel du concert) et ouvertes (l'événement performatif et interactif). La scène demeure un espace topographique clairement limité et finement ouvragé et la relation du public reste frontale, mais les stimulations sont interdisciplinaires et l'expression artistique clairement « multisensorielle »¹⁰³. L'environnement technologique place les créations de Miranda dans le champ multimédiatique de l'art-performance :

Su interés por las vanguardias le lleva a prestar atención especial a la performance-art, el vídeo-arte y la música minimalista, pero sobre todo a la relación arte-vida y artista-espectador.¹⁰⁴

Comme le souligne Olivier Lussac, la performance comme action de production artistique perpétue les expériences des *Events* de John Cage, des Happening et de Fluxus, eux-mêmes dans la lignée « des sphères artistiques de l'avant-garde historique, du futurisme au dadaïsme, et du constructivisme au surréalisme » mais « elle [la performance] dépasse aussi le cadre des arts contemporains puisant ces racines dans le rituel ou dans le jeu en se prolongeant comme activité du corps, comme enjeu de communication dans une société médiatisée et dans une société du capitalisme avancé »¹⁰⁵. Ainsi pour Lussac : « Une performance invite à des conditions réelles et concrètes de réalisation, à des possibles tirés des champs de la musique, de la danse, du théâtre ou des arts visuels, mais dans le but de déplacer leurs frontières vers la vie réelle. Penser la performance comme une forme d'art requiert de considérer toutes les modalités qui la mettent en jeu, c'est-à-dire effectivement sa présence, son existence plurielle et son rapport à la vie, parce qu'elle met en question les frontières même de l'art »¹⁰⁶. Reprenant les catégories de C. S. Stern et B. Henderson, auteurs de *Performance : Texts and Contexts* (1993), Olivier Lussac rappelle les caractéristiques communes à l'ensemble des performances¹⁰⁷ :

- (1) Une position performative ou interventionniste anti-institutionnelle, provocatrice, non-conventionnelle, souvent agressive ;
- (2) une opposition à la production culturelle de l'art ;
- (3) une texture multimédiatique, dont la matérialité n'est pas seulement les corps vivants des performeurs mais aussi les images médiatiques, moniteurs télévisuels, images projetées, images visuelles, film, poésie, matériaux autobiographiques, narration, danse, architecture et musique ;
- (4) un intérêt pour les principes du *collage*, de l'assemblage et de la simultanéité ;
- (5) une attention pour les matériaux "fabriqués" comme "trouvés" ;
- (6) une dépendance lourde pour les juxtapositions d'images incongrues, apparemment non-reliées ;
- (7) un intérêt pour les théories sur le jeu incluant la parodie, la plaisanterie, le refus des règles et la perturbation stridente et fantasque en apparence ;
- (8) une ouverture, infinité et indécidabilité de la forme.

¹⁰³ LUSSAC, Olivier citant MIEREANU, *Op. Cit.*, p. 25.

¹⁰⁴ « Trayectoria », disponible via le site officiel de Fátima Miranda, *Op. Cit.*

¹⁰⁵ LUSSAC, Olivier : « Performance. Définitions... *Op. Cit.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

Ces caractéristiques ne suffisent pas à expliquer l'entière de la pratique créatrice de Miranda mais l'esprit est là. Le jeu, le corps et le rituel ; la parodie et l'ironie aussi.

L'incongruité et les trouvailles sonores également. Sans compter ce regard critique que l'artiste porte sur la culture de masse ainsi que sur les conventions artistiques et culturelles. La question de la reconnaissance de l'artiste et le marché de l'art contemporain sont auscultés sans complaisance dans de nombreuses créations de Miranda, situées à contre-courant d'une pensée unique et préfabriquée. *Cantos Robados*, par exemple, s'ouvre sur un personnage impressionnant, flottant dans les airs. Miranda — déesse et géante — vêtue d'une immense robe incandescente sur laquelle sont projetées des images : paysages variés, architectures, ombres de toutes sortes, indéfinies et laissées à la libre interprétation des spectateurs. Une pythie, une déesse coiffée d'une chape semblable à celle de Néfertiti montée sur des échasses qui n'entravent pas les mouvements de ce corps altier et souple, traverse, en glissant et en tournoyant, la scène. De ces hauteurs, peut-être pourra-t-on y voir comme le symbole ironique de l'image romantique (toujours en activité dans notre société médiatique) du génie créateur au fondement de nombreuses idéologies et eugénismes culturels. Ironie perceptible dans la suite de la pièce : la déesse du haut de son piédestal extirpe de sa taille de petits objets incongrus, jouets musicaux pour enfants, sifflets en plastique dont elle juxtapose le souffle strident au chant magique et aux incantations suraiguës et cristallines de sa voix toujours aux limites de l'audible. Le caractère rituel de cette ouverture contraste avec l'utilisation de ces objets trouvés qui deviennent pourtant par la mise en espace et en poésie de véritables trouvailles musicales. Comme le précise la notice du spectacle, Miranda pose là un regard ironique sur la présence du sacré. Pour Fátima, le sacré se trouve dans les détails, les petites choses anodines, dans le domestique, dans le quotidien le plus trivial, dans les souvenirs d'enfants. Le sacré, c'est finalement la façon dont on utilise les menus détails de la vie de tous les jours. Le sacré, c'est l'acuité avec laquelle on regarde les choses et les êtres qui nous entourent. D'ailleurs la forme même de *Cantos Robados* le suggère. Si la première partie met au centre de la scène ce personnage hors du commun et démesuré paraissant célébrer quelque cérémonie; la seconde partie, retrouve la terre : Fátima dans toute sa simplicité chantant et s'accompagnant avec des instruments à cordes et à vibrations dans une atmosphère profane. Ciel et terre. Haut et bas. Deux extrêmes qui interrogent toutefois la même réalité : la vie dans ce qu'elle a de plus extraordinaire mais aussi de plus trivial, unifiée par ce personnage situé *entre* les extrêmes. La transcendance suggérée par la dramaturgie de la première partie et symbolisée par la démesure de la robe portée par Miranda est ainsi mise en mouvement, en sons, ramenée à la terre, et devient ainsi accessible à tous. Pour Chantal Pontbriand citée par Olivier Lussac :

La performance : phénomène de l'art d'aujourd'hui, problématique de la postmodernité. La performance s'associe au rituel, à la technologie, s'associe à l'être comme au faire, au processus plus qu'au produit fini. Elle se déroule dans le temps, cherche l'éphémère, capte la vie dans un effort

désespéré pour chercher autrement ce à quoi ne répondent plus les œuvres silencieuses du musée.¹⁰⁸

La relation entre l'art et la vie est certainement ce qui fonde la déclaration de principe artistique de Fátima Miranda. Dans toutes ses œuvres, les liens entre création et réalité sont interrogés et prennent diverses formes : narratives comme ces images de guerre, figuratives comme ce linge étendu, picturales comme ces multiples figures féminines (la chanteuse de flamenco, la mégère, la vieille femme), ou plus suggestives comme ces jouets d'enfants. Toutes ces formes de représentation sont données à voir et à entendre de façon spontanée, directe. Elles suscitent la prise de conscience, sans démonstration outrancière, sans explications superflues, de façon presque synesthésique. Miranda est une femme engagée, iconoclaste, certainement aussi utopique: elle rêve d'un art comme espace partagé au-delà des âges et des classes sociales¹⁰⁹. Elle vit son utopie comme un rêve en train de se réaliser dans ce quotidien théâtralisé qui est le sien: l'espace scénique et dramaturgique. Ses concerts-performance sont des concerts au sens le plus classique du terme: spectacles réglés ou rien n'est laissé au hasard, méticulosité d'une mise en scène réglée au détail près. Pour Miranda, être dans l'événement et le présent ne sous-entend pas improvisation libre. Pourtant, cela (non plus) ne se voit pas: la prestation est libre car le chant est continu, souple, organique, croissant de façon génétique plus qu'architectonique. Comme pour ses partitions graphiques, le hasard s'il advient se met au service d'une forme pensée et réfléchie, structurée. Le hasard s'écrit. Fátima dramaturge? Certainement. Mais Fátima musicienne, avant tout. Elle donne à la musique un rôle inespéré en lui confiant la lourde tâche d'unifier ses multiples domaines artistiques, d'être le liant invisible, de permettre de passer d'un univers à l'autre mais aussi d'une temporalité à l'autre. Du vêtement aux jouets et sifflets de *Cantos Robados*, il y a bien deux temps: celui lent et éternel du monde cosmique et celui rapide et insouciant de l'enfance.

¹⁰⁸ PONTBRIAND, Chantal citée par LUSSAC, Olivier : *Ibid.*

¹⁰⁹ « Todas las fórmulas propuestas recorren un abanico de caracteres dramáticos que van de lo contemplativo, íntimo y sutil a lo irónico, divertido, e incluso un poco loco. Esto hace que cada concierto sea apreciado por públicos de edades diferentes y procedencias culturales y geográficas muy variadas. La escasa utilización de palabras inteligibles en todos ellos acusa su carácter universal. De hecho estos conciertos han sido comprendidos y alabados por críticos especializados, artistas, intelectuales, poetas, niños, cantantes de ópera y abuelitas... » : « Propuestas de concierto para voz sola de Fátima Miranda », disponible via le site officiel de l'artiste, *Op. Cit.*



Fátima Miranda en Cantos Robados
Foto : Juanjo Delgado

Les concerts-performance de Miranda brouillent les catégories artistiques et esthétiques et proposent un spectacle autant pour les yeux, pour les oreilles que pour les corps et pratiquent ce qui est la marque de son style : une expression artistique entre passé, présent et futur. Posture artistique et épistémologique que le texte de présentation de *Cantos Robados* explicite sans détours :

En estos tiempos en que *todo vale*, parece oportuno reflexionar sobre el justo significado de términos tan manidos y desvirtuados como original, moderno, postmoderno, vanguardista o experimental, cuando nos referimos a las expresiones artísticas más recientes. La cultura global de estas últimas décadas parece *estar de vuelta* de todo, incluso de las vanguardias artísticas. Ya Antonio Machado ironizaba sobre quienes están de *vuelta* sin haber ido. ¡Vayamos!, vayamos pues cuanto antes, no hacia atrás, sino hacia lo esencial, hacia el *conocimiento/cimiento* de las tradiciones olvidadas, asimilemos lo primitivo, lo antiguo, lo clásico, ¡robémoslo!, descubramos sus arquetipos para poder hacerlos nuestros y para, una vez aprehendidos, poder al fin volver, volver de verdad, impulsando un arte nuevo, una poética *otra*.

Imitar y copiar es indigno. Robar, apropiarse de las fuentes para poderlas integrar, digerir y olvidar, trascendiéndolas y convirtiéndolas en *otra cosa*, puede por el contrario dar lugar a un arte *original*, un arte sin artificio. La

obra de arte únicamente puede ser el resultado de un proceso: ni se crea ni se elige.

Todo está ahí. Las musas no existen, lo nuevo tanto en arte como en ciencia, es un secreto a voces a la espera de ser desvelado.

El título *Cantos Robados* nos hace un guiño que encierra toda una declaración de principios al plantearnos esa necesidad de proceso, de vagar y perderse por largos caminos, tropezando entre *cantos rodados*, tras un constante ir y venir, bucle/eterno retorno realimentado de antiguas raíces, hoy transmutadas y depuradas en un atañor por el que han transitado infinidad de culturas musicales y las más atractivas, complejas y extrañas prácticas vocales del laberíntico etnomundo, logrando así ponerlas en diálogo fecundo, mestizo y renovado, para poder aportar otro sabor, otro canto.¹¹⁰

Très tôt, Fátima Miranda a cherché le métissage historique en prolongeant les expérimentations et les travaux de Fluxus, du postdadaïsme ou en se situant dans le champ des happening et de la performance mais elle ne s'est pas pour autant empêché de *voler* aux cultures anciennes et primitives le ciment de sa propre création. La question du « nouveau » hante Fátima Miranda qui ne cesse de répéter qu'imiter et copier est indigne. Sa quête des archétypes et d'un art totalisant qui prend effet dans ses recherches vocales ne doit pas être comprise comme une adhésion totale à l'esthétique postmoderne de la référence, du collage ou de l'assemblage. Pour Fátima qui possède la culture des avant-gardes tout en refusant d'en rester à ce moment déterminé de l'histoire de l'art, être moderne c'est avant tout accueillir les sollicitations extérieures. Le *neuf* qu'elle invoque est celui de la mémoire et de l'altérité¹¹¹. Un mot est scandé dans la notice de *Cantos Robados*: Miranda cherche un *autre* chant, une *autre* poétique, une *autre* chose au service d'un art *original*. Comme l'écrit Henri Meschonnic :

La modernité est la vie. La faculté de présent. Ce qui fait des inventions du penser, du sentir, du voir, de l'entendre, l'invention de formes de vie. C'est pourquoi il peut y avoir un après-modernisme mais pas une après-modernité. La modernité est ce qui reparaît sous les étouffements.¹¹²

¹¹⁰ Disponible via <http://www.Fátima-miranda.com>

¹¹¹ ESCLAPEZ, Christine : *Op. Cit.* ; « Boris de Schloezer (1881-1969), André Souris (1899-1970) et André Boucourechliev (1925-1997). Un'altra musicologia? », in *Il Nuovo in musica e in musicologia: estetiche, tecnologia, linguaggi*, sous la direction de Rossana Dalmonte, et Francesco Spampinato, LIM, Lucques, 2009. Trad. Francesco Spampinato, p. 37-46. « L'esprit de l'avant-garde : l'Introduction à Jean-Sébastien Bach de Boris de Schloezer (1881-1969), in *Actes du Colloque International « De l'avant-garde, des avant-gardes: frontières, mouvements »*, Delatour, Paris, sous presse. « L'inégalité temporelle » (Ungleichzeitigkeit) selon Ernst Bloch, Daniel Charles et André Souris », in *Actes du Colloque « Penser avec Daniel Charles »*, Revue d'Esthétique sous la direction d'Anne Cauquelin, Paris, Jean-Michel Place, sous presse.

¹¹² MESCHONNIC, Henri : *Modernité. Modernité*, Gallimard, Paris, 1988, p. 13.

(...) Un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens.¹¹³

Voler, glaner n'est pas imiter ou reproduire. C'est, pour Fátima Miranda, se nourrir. Comme le souligne Jean-Claude Eloy :

Je trouvai, avec Fátima Miranda, un exemple vivant de ce que je pense au sujet de cette rencontre multicontinentale des cultures : il y a assimilation plus ou moins consciente ; mais aussi invention et création, répétition, re-création, transformation, et finalement; nouveau.¹¹⁴

On ne crée pas sans culture, sans référence, sans filiation. Ce sont nos horizons de pensée que nous construisons et enrichissons quand nous lisons, entendons ou regardons les autres. Dans ce cas, il n'y aurait pas plus de rupture, de progrès que de continuité mais un mouvement de flux et de reflux qui déposerait sur le sol (terre, sable, silex, ardoise, marbre, plancher...), au gré de sa rétraction et de son expansion, des choses oubliées, devenues silencieuses. Réenracinées ailleurs, elles existent *autrement* à l'unique condition que quelqu'un ou quelqu'une décide de se pencher pour les regarder à nouveau. De ce point de vue, l'art présente en re-présentant. C'est pourquoi les créations de Fátima Miranda sont des concerts dans le sens le plus habituel du terme : face à la scène, un public ; face au public, une artiste et son œuvre. L'interactivité des créations de Miranda se joue à un autre niveau et cette spatialisation frontale ne se pose pas comme la métaphore du schéma communicationnel et de sa trilogie stéréotypée: émetteur / message / récepteur. Ici, la signification n'est qu'un accident du mot, de l'image, des sons. C'est du sens avant les mots dont on parle. La multisensorialité, à l'intersection du public et de la scène, rend accessible l'expression artistique grâce aux ressentis. La relation recherchée avec le public est ailleurs, de l'ordre de cet affectif dont parlait Mikel Dufrenne : un « affectif » qui n'est pas de l'« ordre » du « sentiment », mais appartient bien plutôt, « avant » le sentir à *proprement parler*, au « sentir improprement dit » qu'est le *corpus* ou le *corps* du langage, *autrement dit le désordre des pressentiments* – à la manière dont un René Char a su, jadis, conjuguer le « *Bel édifice et les pressentiments* »...¹¹⁵.

La peau de la voix

Jamais, peut-être, le lien profond entre une voix et les battements secrets de qui l'écoute ne se fait jour avec autant d'intensité. Le génie de Fátima Miranda tient à ce *qu'elle s'y entend* non seulement, comme toute virtuose de l'expressivité (...) à faire battre les cœurs, mais surtout, en-deçà de toute mise en scène, à multiplier et démultiplier à l'infini les coups et palpitations du *corps* lui-même. Par l'unicité-ubiquité de sa voix, elle éveille, comme le disait Roland Barthes, *ce qui bat dans le corps*; mais aussi *ce qui bat le corps*; ou mieux: *ce corps*

¹¹³ MESCHONNIC, Henri : *Ibid*, p. 9.

¹¹⁴ ELOY, Jean-Claude : « Fátima Miranda ou l'amour du son », in *Las Voces de la Voz* (Librillo del Cd. de Fátima Miranda), Unió Musics, Palma de Mallorca, 1992, U.M. Cd5, pp. 12-13.

¹¹⁵ CHARLES, Daniel : « Préface », in ESCLAPEZ, Christine : *Op. Cit.*, p. 16.

qui bat. La voix de Fátima Miranda, c'est le jaillissement d'un monde.

Daniel CHARLES, *CD Booklet Las Voces de la Voz*, 1992.

Le titre de cette section est celui d'un texte de Fátima Miranda disponible dans la rubrique « Partituras [Partitions] » du site officiel de l'artiste. *La piel de la voz* est une note d'intention, une notice explicative qui donne quelques clés pour comprendre l'écriture des partitions graphiques de Miranda. Une sorte de profession de foi, d'acte également militant face à l'histoire de la musique et de la notation. Pour tout cela, peu de prolongements théoriques ou esthétiques seront proposés dans cette courte section. Simplement quelques mots d'introduction avant de « donner la parole » à l'artiste en reproduisant intégralement le texte dont il est ici question.

Il faut d'emblée relever le postulat initial de la chanteuse : la voix est en relation constante avec le vécu de chaque individu que celui-ci soit chanteur(se) professionnel(le) ou non. La voix porte la mémoire du corps, de ses sensations et de ses ressentis, de ses joies et de ses peines de façon extrême, sans limite esthétique et technique (beauté, registre, ambitus). Ce texte fait écho à celui de Roland Barthes, « Le grain de la voix » cité par Daniel Charles¹¹⁶. Le grain de la voix renvoie à la texture, à cette proximité de la prise de son évoquée par Barthes qui fait entendre la matérialité et la sensualité du souffle, de la rugosité ou de la suavité de cette présence humaine. Ce qui, à son tour, renvoie directement aux conditions mêmes de l'énonciation vocale de Miranda qui ne chante qu'accompagnée par un microphone. L'amplification de sa propre voix permet justement de donner à entendre *sa peau*, cette frontière exotopique grâce à laquelle la relation aux oreilles d'autrui a lieu. La voix pour Miranda ne peut être qu'une voix sauvage aux multiples inflexions, des plus lumineuses aux plus sombres, des plus suaves aux plus rugueuses. C'est ce chant qu'elle met en scène et qu'elle pratique. La voix est ainsi le lieu privilégié d'inscription de la mémoire du corps. Comment alors dépasser les conventions de l'écriture occidentale qui ne peuvent à elles seules retranscrire l'intégralité des paramètres de cette voix généreuse à la vie ? André Souris avait déjà relevé en 1947 le fait évident que l'écriture conventionnelle est tout simplement impuissante à figurer toutes les qualités du son¹¹⁷. Impuissance de ces conventions que Miranda juge obsolètes et plus qu'insuffisantes. Nécessité d'inventer d'autres formes d'écriture en les insérant dans l'héritage futuriste et dadaïste (graphiques par exemple) mais également en les nourrissant des formes anciennes des premières écritures musicales : diastématiques et neumatiques. Car cette voix-mémoire est celle du *canto* avant qu'il ne devienne musique, celle de l'oralité et de son inscription. Comment écrire l'oralité en sauvegardant sa fluidité et sa diversité ? L'adoption d'un mode d'écriture conventionnel au XVIIIe siècle a, en retour, imposé, à la voix et au chant un cadre et une matrice définis : la classification par exemple des registres vocaux. Or la voix-mémoire peut être une voix de soprano comme de basse. Elle se veut libre

¹¹⁶ *Supra*. BARTHES, Roland : *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Seuil, Paris, 1999.

¹¹⁷ SOURIS, André : « La musique et l'écriture », in *Conditions de la Musique et Autres Ecrits*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, Editions du CNRS, Paris, 1966, p. 37.

d'expression hors de cadres préétablis car c'est elle qui les crée dans l'instant même de son expression. Cri rugueux de colère, ou vulgarité de bruits éruptés comme babillement maternel. Ce texte permet à la fois de comprendre le propos esthétique des partitions graphiques de Miranda mais aussi la raison pour laquelle son chant se situe toujours à côté du système tonal, davantage modal ou microtonal que proprement tempéré et qu'il est aussi bien un *canto* venu de temps immémoriaux qu'une suite d'expérimentations ancrées les pratiques les plus actuelles de l'art contemporain. Pour creuser cette triple relation de la voix au corps et à l'écriture, c'est Daniel Charles qui aura **l'avant-dernier mot** avec ces quelques réflexions tirées de son écrit de 1978 *Le temps de la voix*¹¹⁸ :

Si l'on veut « retrouver la Nature », il faut au contraire comme John Cage le demande dans ses œuvres et comme il le fait lui-même lorsqu'il chante, procéder à des émissions vocales dénuées de *vibrato*, les faire porter si possible exclusivement sur des consonnes, puis résolument — et *technologiquement* — *amplifier*. On ne dévoile pas pour autant « le » corps par opposition à toutes ces musiques qui n'ont eu de cesse qu'elle n'« expriment » l'« âme ». On *relativise* simplement, le jeu de la voix : on en fait un *jeu de langage* entre autres, parmi les autres ; ou mieux on relativise le langage comme *un jeu*. Oui, *un jeu* parmi toutes les formes de vie, parmi tous les styles d'existence. « La » voix peut tirer son épingle de ce jeu. Elle admet des grammaires, des usages toujours neufs — toujours inédits. Elle ne se laisse plus réduire à l'une de ses définitions. Pas plus que « le corps ».¹¹⁹

Le dernier mot :

Fátima Miranda / *La piel de la voz*

Todo aquello que se vive, se anhela, se adquiere o se pierde a lo largo de la existencia, va dejando su huella en la voz de cada individuo. A modo de memoria, los afectos, enseñanzas, alegrías, adioses o accidentes van registrando en cada voz señales, arrugas, cicatrices, caricias, gestos, brillos y sombras, su peculiar grano, textura, color, cadencia, timbre y expresión única, la de cada ser. La piel de la voz se escucha.

Cuando se compone hoy para esas voces otras, extremas, sin límites ni cánones, la cantidad y calidad de detalles a hacer constar en partitura es por tanto tan extensa y sutil como la capacidad de escucha/emisión del que la compone/escribe/canta. La clave de sol, el pentagrama y la división de la octava en doce semitonos iguales (establecida a finales del siglo XVIII), devienen hoy obsoletos y más que insuficientes.

¹¹⁸ *Op. Cit.* *Le temps de la voix* est tiré de la thèse de Doctorat d'État soutenue par Daniel Charles en 1977.

¹¹⁹ CHARLES, Daniel : *Op. Cit.*, 1978, p. 12.

Expresar con precisión en términos de alturas, medidas absolutas y ornamentos convencionales la amplitud, levedad o riqueza de ciertos sonidos vocales (así como la de otros instrumentos), hoy ya sólo es posible si se incorporan otras formas de escritura. Los parámetros ya son otros o tal vez los de siempre, aquellos de antes de que la escritura musical fuera codificada y encorsetada o incluso de antes de que el canto deviniera música.

Tras la larga crisis de la oralidad que futuristas y dadaístas ya empezaron a remontar, volver a los pneumas, a los signos y a los grafismos, combinándolos si el caso lo requiere con textos explicativos y con escritura convencional sobre pentagrama, nos parece hoy el procedimiento más justo y eficaz para plasmar sobre papel todos los potenciales matices de los que esas voces y músicas otras son capaces.

Pour une archéologie de la création

... vers la mer et le vent

Entre Salamanca –ciudad natal de la artista, donde estudió Letras- y Samarkanda –de camino a la India, donde estudió música-, entre Occidente y Oriente, entre la tradición y la vanguardia, se encuentran los campos por los que metafóricamente transitan y brotan estos Cantos Robados, cuanto más rodados más robados!¹²⁰

Nous avons, plus haut, qualifié la posture de Miranda comme celle d'un *ars nova d'une histoire hélicoïdale*. C'est sur ce point que s'achèvera cet essai. Plusieurs fois au cours de cet écrit a été évoqué le lieu de création totalement intermédiaire dans lequel se situe l'artiste espagnole. Bercée et éduquée par les manifestes des mouvements d'avant-garde qui ont traversé le XXe siècle, Miranda a également cultivé une histoire en continu puisant dans les différentes cultures du monde inspiration et invention. Sans conteste, la question transculturelle et trans-artistique, actuellement remise à l'ordre du jour des réflexions artistiques mais aussi philosophiques et politiques, est depuis longtemps déjà au fondement de sa démarche créative. Le rapport de Miranda à l'histoire des arts est traversant, oblique, toujours en peu en diagonale, progressant par spirales successives, souhaitant embrassant les cultures artistiques ancestrales autant que celles nées de la modernité. Un rapport nomade à l'histoire comme en témoignent ses productions pratiquant de constants déplacements entre les lieux et les sons, toujours un peu « hors-frontières »¹²¹. Dans le texte écrit par Miranda relatant ses premières expériences vocales avec le groupe *Flatus Vocis trio*¹²², l'artiste liste sans ambages l'ensemble des traditions vocales qui ont nourri les improvisations du groupe et qui sont le futur terreau de ses recherches en solo :

¹²⁰ « Sobre *Cantos Robados* ». Disponible via <http://www.Fátima-miranda.com>.

¹²¹ ELOY, Jean-Claude : *Op. Cit.*

¹²² MIRANDA, Fátima : « Sobre *Flatus Vocis Trio* », in *Polipoesía. 1ª Antología*, Sedicions, Barcelona, 1992, pp. 63-69.

- * Las ininteligibles interjecciones del canto Nö y de los gritos de maestros Zen.
- * El yodel del Tirol o el de los pigmeos.
- * Los gritos de caza y pesca de tantas culturas.
- * Los irrinchis vasco-aragoneses.
- * Los aturuxos gallegos.
- * Las letanías y aleluyas.
- * Las jergas de los almuecines.
- * Los lamentos de las plañideras desde España hasta la India.
- * El silbo gomero.
- * Los “yu-yus” del mundo musulmán y africano.
- * Los jaleos del flamenco y de otras tradiciones.
- * Los yóguicos mantras.
- * Las melopeas dionisiacas y los aquelarres.
- * Las murgas herméticas de sabios y chamanes.
- * Las sílabas del Alap en el Canto Dhruvad del Norte de la India.
- * Las polifonías de los pigmeos de Centro Africa.
- * El canto a dúo de los esquimales Inuit de Canadá y de los Ainu de Japón a base de proyectar la emisión vocal de uno en la boca del otro.
- * Las “sílabas vacías” de la ópera China.
- * Los “Hyhy” egipcios, ya hallados en jeroglíficos faraónicos.
- * Los impresionantes “Tjak tjak” a coro, que acompañan la danza de los monos “Ketjak” de Bali (Indonesia).

Y ¿por qué no? de los más recientes “badabada” o del “scat” o de la exaltación de la onomatopeya propia de los futuristas italianos y rusos. *Flatus Vocis* rinde homenaje a Khlenikov, a Schwitters o a Roy Hart y tampoco olvida la aportación aislada de algunos compositores de los años sesenta y setenta.

Il serait alors facile de qualifier la quête de Miranda comme celle de l'universalité du sonore. Pourtant, ce terme a toujours semblé à celle qui écrit cet essai démesuré, plein de certitudes et allant même à l'encontre d'une certaine forme d'humanisme et de respect pour les multiples bruissements des langues, des êtres et des formes d'art. La démarche de Fátima est bien davantage *multiverselle*¹²³ et c'est pourquoi elle est *archéologie du sonore*. Comme le met en évidence Lorenç Barber¹²⁴, Miranda est la fille d'une sensibilité ethnomimale qui glane dans de nombreuses traditions orales les impulsions à sa propre création. Il est cependant à noter que ce dépaysement transculturel incessant n'est pas amnésique à sa propre culture et aux traditions vocales des provinces espagnoles. Pour Jean-Claude Eloy :

(...) Dans Fátima Miranda, je devinais bien (sur certaines tournures et accents) la présence lointaine des musiques de Dhruvad Indien, de Shōmyō, de Kabuki, de Gidayu du Japon; le Tarir iranien aussi bien que le chant Flamenco; etc... Mais en même temps, tout cela était, totalement, autre chose. Je trouvais, avec Fátima Miranda, un exemple vivant de ce que je pense au sujet de cette rencontre multi-continentale des cultures: il y a

¹²³ CHARLES : *Op. Cit.*, 1978, p. 28.

¹²⁴ BARBER, Lorenç : « Fátima Miranda. Su arma es la voz », in *Matador*, La Fábrica, Madrid, 2002.

assimilation plus ou moins consciente; mais aussi invention et création, répétition, récréation, transformation, et finalement; nouveau.¹²⁵

L'exemple certainement le plus parlant de ce nomadisme est la conception de l'espace de diffusion que propose Fátima. Si la scène demeure sacralisée dans son rapport frontal au public, chaque création peut s'adapter au milieu *institutionnel* où aura lieu la diffusion: église, musées, galerie d'art, etc... Le lieu de la création est ainsi un intermédiaire, situé au croisement des enjeux, quelquefois opposés, de la scène et de l'espace publique de diffusion. Plusieurs formules sont possibles pour chacun des concerts-performance de Miranda et cela indépendamment de la qualité artistique qui, elle, est à chaque diffusion optimale¹²⁶. Chaque œuvre a son propre caractère esthétique : *Las Voces de la Voz* est, par exemple, plus austère et plus minimaliste que *Cantos Robados*, *ArteSonado* et *Concierto en Canto* qui sont davantage spectaculaires (notamment par l'ajout du multimedia). Plusieurs versions qualifiées par Miranda de «chambre» existent cependant pour *Cantos Robados* et *ArteSonado*. L'adaptation de ses œuvres à des petits lieux ou à des contingences matérielles (coût du spectacle, production, ou structure d'accueil...) n'est pas simplement vécue comme une contrainte économique (même si cela peut certainement y participer) mais comme un questionnement sur le « milieu » qui entoure la création de l'œuvre et dans lequel elle se trouve. Situé entre la « mesurabilité » et la quasi-idéalité, le milieu propice à la création de l'œuvre n'est pas une simple localisation ou le positionnement de l'objet artistique dans un emplacement déterminé. C'est avec le milieu que l'œuvre et son artiste négocieront pour exister. Grâce à lui, l'œuvre prendra sa place dans le monde. Avec et contre lui, elle deviendra elle-même le lieu de quelque chose qui s'y déploiera et donnera, plus tard, à parler et à penser. Dans le domaine de l'architecture (discipline, il faut le rappeler, que connaît bien Fátima Miranda), la relation entre le milieu, l'œuvre et l'architecte est soulignée par Augustin Berque par ces mots :

Au premier sens, le lieu de l'œuvre est mesurable. C'est un topos, un emplacement physique dont la détermination obéit à des facteurs objectivables, tel que le coût du terrain, sa déclivité, la hauteur des constructions voisines, la proximité plus ou moins considérable d'équipements divers, etc. Au second sens, en revanche, le lieu de l'œuvre n'est pas mesurable ; il est immense (étranger à la mensuration), quoique appréciable en termes qualitatifs: c'est la chōra d'un déploiement symbolique indissociable de l'existence des gens que l'œuvre concerne, qu'il s'agisse de l'architecte lui-même ou de tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre auront affaire à elle. Avoir affaire à l'œuvre c'est, derechef, quelque chose qui relève à la fois de la mesurabilité de l'étendue physique et de l'immensité de l'existence humaine.¹²⁷

¹²⁵ ELOY, Jean-Claude : *Op. Cit.*, p. 12.

¹²⁶ Voir à ce sujet « Propuestas de concierto para voz sola de Fátima Miranda ». Disponible via : <http://www.Fátima-miranda.com>.

¹²⁷ BERQUE, Augustin : *Milieu et architecture*, Préface du livre de Yann NUSSAUME : *Tadao Andô et la question du milieu, Réflexions sur l'architecture et le paysage*, Éditions Le Moniteur, Paris, 1999, pp. 9-10.

Comprendre le rapport à l'histoire de Miranda que j'ai qualifié d'hélicoïdale, que l'on pourrait également qualifier de nomade (ou de *multiversal*) nécessite de poser ces constats tout à fait factuels. La conception du lieu, le topos mais aussi la chôra, c'est-à-dire le territoire plus large de la cité, est la clé de cette esthétique où il est possible de se *balader* d'univers en univers, de cultures en cultures. Fátima Miranda archéologue ? Je la qualifierais plus justement comme une chorographe qui décrit la musique par régions sonores. Fátima se propose de sauvegarder, région par région, les sons des voix du monde à partir de ses origines espagnoles. La voix solo de Miranda n'est jamais seule. Par sa fréquente démultiplication (son amplification ou sa superposition), elle porte tous les états possibles de la polyphonie. La voix solo comme un écho de toutes ces voix nomades que Fátima mixe et sample sans cesse symbolise cet espace multiphonique que l'artiste a découvert presque par hasard, en acceptant d'y voir ce qui la regarde.

Artiste médiale, Fátima Miranda habite pleinement cet espace entre mer et terre qui l'a vue naître : *l'Espagne d'al-Andalus*, frontalière de l'Europe chrétienne et de l'empire arabo-musulman, caisse de résonance des interférences produites par le contact des cultures méditerranéennes au cœur des transferts de connaissances entre Orient et Occident. Écouter Miranda, c'est accepter d'être *dé-routés* pour mieux entendre le vent, dehors, qui souffle :

Le binôme de Newton est aussi beau que
la Vénus de Milo.
Le problème c'est que peu de gens s'en
rendent compte
ô-ô-ô__ô ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô__ô ô-ô-ô-ô
(Le vent, dehors)

Fernando Pessoa¹²⁸

¹²⁸ PESSOA, Fernando : *Fragments d'un voyage immobile*. Recueil de citations choisies et traduites par Rémy Hourcade précédé d'un essai d'Octavio Paz, Petite Bibliothèque Rivages, Paris, 1990, p. 108.