

**“ La mémoire en acte: les partitions graphiques pour
voix solo de Fátima Miranda ”**

Christine Esclapez

► **To cite this version:**

Christine Esclapez. “ La mémoire en acte: les partitions graphiques pour voix solo de Fátima Miranda ”. L’Harmattan. Jeux de mémoire(s) : Regards croisés sur la musique [J. Vion-Dury, F. Spampinato & G. Giacco (dirs.)], pp.226-246, 2013, 978-2-343-00882-0. hal-02009762

HAL Id: hal-02009762

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02009762>

Submitted on 6 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA MEMOIRE EN ACTE
LES PARTITIONS GRAPHIQUES POUR VOIX SOLO
DE FÁTIMA MIRANDA¹
Christine ESCLAPEZ

Fátima Miranda / *La piel de la voz*²

Tout notre vécu, toutes nos aspirations les plus profondes, tout ce que l'on acquiert ou qui se perd au fil de l'existence, disparaît en laissant sa trace dans la voix de chaque individu. Tout comme la mémoire, les affects, les enseignements, les joies, les adieux ou les accidents, vont inscrire dans chaque voix des indices sonores : signaux, rides, cicatrices, caresses, gestes, ombres et lumières, grain particulier, texture, couleur, cadence, timbre et expression unique, celle de chaque individu. La peau de la voix s'écoute.

Quand on compose aujourd'hui pour ces autres voix, extrêmes, sans limite ni canon, la quantité et la qualité de détails à faire figurer dans la partition sont à ce point si étendues et subtiles à l'image de la capacité d'écoute/d'émission de celui qui la compose/l'écrit/la chante. La clé de sol, la portée et la division de l'octave en douze demi-tons égaux (établie à la fin du siècle XVIII^e siècle) deviennent aujourd'hui désuètes et plus qu'insuffisantes.

Exprimer avec précision en termes de hauteurs, de mesures absolues et d'ornements conventionnels l'ampleur, la légèreté ou la richesse de certains sons vocaux (ainsi que celles d'autres instruments), est aujourd'hui seulement possible si l'on incorpore d'autres formes d'écriture. Les paramètres sont déjà autres ou, peut-être, sont-ils ceux de toujours, ceux d'un temps révolu avant que l'écriture soit codifiée et corsetée, ou peut-être étaient-ils déjà présents dans ce temps avant que le chant devienne musique.

A travers la longue crise de l'oralité que futuristes et dadaïstes avaient déjà débutée, retourner aux souffles³, aux signes et aux graphismes en les combinant, le cas échéant, avec des textes explicatifs et avec une écriture conventionnelle sur portée, nous paraît aujourd'hui la procédure la plus juste et efficace pour refléter sur le papier toutes les nuances potentielles dont ces voix et d'autres musiques sont capables.

Cet écrit de Fátima Miranda servira de fil rouge à notre contribution pour tenter d'aborder ces *jeux de mémoire* en musique. Notre aire de jeu sera double.

(1) Elle s'emparera, tout d'abord, de la parole singulière de Fátima Miranda, chanteuse, compositrice, performeuse et dramaturge espagnole, pour tenter de comprendre, grâce à l'analyse de ses partitions graphiques, un des modes de fonctionnement de la mémoire en acte. Par mémoire en acte, nous entendons une mémoire qui agit et participe à sa propre construction dans le temps même de la création et qui trace, ainsi, un arc entre le corporel et le culturel, c'est-à-dire qui conduit à l'expression. À travers cette expression (ici musicienne) et par l'institution d'un langage, la mémoire achemine *ce qui est exprimé* vers un réseau signifiant.

(2) Elle se confrontera, ensuite, à un horizon plus large : celui du rapport de la mémoire à l'histoire et interrogera les relations de la mémoire à l'écriture. De façon plus englobante, notre aire de jeu entreprendra de traverser le corporel, le culturel et l'historique en les identifiant sans pour autant les isoler les uns des autres et évoquera la phénoménologie de l'acte humain dans le monde historique que Mikhaïl Bakhtine conçoit comme une philosophie première⁴ ainsi que la relation entre l'histoire et la mémoire au cœur de la philosophie de l'action de Paul Ricœur⁵. Le jeu sera *ubique* et *aquatique*. Le double n'étant pas, en ce qui

¹ Ce texte est le prolongement d'une contribution qui a été publiée, en espagnol : « Fátima Miranda/Ecos de una voz nómada », *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbre y lunas*. Valencia: Rovera Editores, Sous la direction de Rosa Inesta Masmano, 2011, p. 253-305.

² Ce texte est disponible en espagnol sur le site officiel de l'artiste : <http://www.fatima-miranda.com>. Rubrique « Partituras [Partitions] ».

³ *Note du traducteur*: le mot utilisé par Fátima est « pneumas ». Nous préférons traduire par « souffle » sachant que ce mot pourrait tout à fait être employé en français. Et cela en référence aux remarques de Roland Barthes, « Le grain de la voix », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 239-240.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Pour une philosophie de l'acte*. Préface de S. Bocharov. Annotations de S. Averintsev. Traduit du russe par Ghislaine Capogna Bardet, Paris, Editions de l'Âge d'Homme, 2003.

⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

nous concerne, le binaire. De la mémoire en acte à la mémoire écrite, il n'y a pas de toute évidence de strates hiérarchisées mais la réduction, pour de simples besoins rhétoriques, d'une substance composée en deux autres substances moins composées. En espérant que ce détour métaphorique vers le vocabulaire chimique fasse entrevoir l'unité du composé.

« LA PIEL DE LA VOZ » : LA MESURE DU TEMPS DE LA VOIX

La piel de la voz est une note d'intention 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 à celle de la notation qui ne peut se comprendre indépendamment de son projet artistique. Si cette artiste madrilène que l'on qualifiera volontiers d'iconoclaste⁶ expérimente dans ses concerts-performance le croisement entre les arts en intégrant dans ses dramaturgies l'art-video ; le centre de la scène (et de sa quête artistique) est la voix, le *canto* venu de ce temps difficile à dater ou à localiser précisément : celui où le chant n'était pas encore codifié. 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 sans limite esthétique ou technique. Ce corps n'est pas pourtant, nous y reviendrons, le produit d'un vécu personnel. Il est également l'écho de la mémoire du monde qui, de génération en génération, se transmet et s'inscrit dans l'individuel. Un corps qui serait la mémoire du tangible, de l'audible et du sensible au sens où l'entend Dufrenne et qui devient ainsi la trace de la *présence du monde à l'être*⁷.

Tenter, à partir de l'expérience singulière que constitue la création artistique de Fátima Miranda, d'envisager l'écriture de la mémoire en acte, c'est aussi d'emblée faire l'hypothèse que cette mémoire serait incarnation du corps et de l'expérience vécue⁸. C'est-à-dire la concevrait comme « une faculté fondamentalement complexe et chaotique et non plus comme un système linéaire de recueil de souvenirs indexés. »⁹. Ce qui, de toute évidence, mécanise le processus mnésique qui, pour Jean Vion-Dury, s'apparenterait bien davantage à un « flux continu d'événements corrélatifs et concomitants à des modifications cérébrales dont certaines seront transitoires et d'autres irréversibles »¹⁰. La mémoire serait ainsi faite de plis et de replis, de feuilletage, de bifurcations, de réseaux et de connexions de caractère cumulatif plutôt que discrétisable. En ce sens, la mémoire musicale (elle-même faite de plis et de superpositions) pourrait représenter un terrain particulièrement approprié pour l'observation de certains de ces processus mnésiques, en faisant ainsi de la connaissance « une action incarnée »¹¹.

⁶ Il est difficile en quelques mots de présenter cette personnalité atypique et toute sa richesse. Nous renverrons à l'article complet que nous avons écrit ainsi qu'à son site officiel où sont consignés de nombreux articles de critiques et de musicologues. Pour les deux références, *op. cit.*

⁷ Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 62.

⁸ Jean Vion-Dury, « Neurosciences et phénoménologie I : Dans le bocal à mouches », à paraître dans *Les Archives médico-psychologiques*, disponible via <http://pagesperso-orange.fr/jean.vion-dury/>, p. 3 [consulté le 17 janvier 2011]. Comme le montre Jean Vion-Dury : si, depuis les Lumières, la modélisation de la mémoire a été conceptualisée sur le modèle de la physique galiléo-newtonienne, une des conquêtes de la science, dès la seconde partie du XIX^e siècle, sera d'intégrer la complexité au cœur même de ce que ce modèle a pu instituer de représentation réductionniste et simplificatrice.

⁹ Jean Vion-Dury, « Musique et mémoire, plis et replis de la pensée ». *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, A. Lejeune et C. Maury-Rouan. Marseille, Éditions Solal, 2008, p. 58.

¹⁰ Vion-Dury, *ibid.*, 2008, p. 59.

¹¹ Vion-Dury, « Neurosciences et phénoménologie I : Dans le bocal à mouches », *ibid.*, p. 7. « Le grand précurseur de cette démarche est Varéla, qui, inspiré par Merleau-Ponty, affirme que « nous ne sommes pas des agents cognitifs parachutés dans un monde pré donné » mais que la cognition est l'avènement conjoint d'un corps

Le texte de Miranda, « La peau de la voix », fait clairement écho à celui (célèbre) de Roland Barthes « Le grain de la voix »¹² dans lequel Barthes se met en quête d'un autre mode d'écoute et d'interprétation du musical¹³. Sa distinction entre *phéno-chant* et *géno-chant* (librement empruntée à la distinction de Julia Kristeva de phéno-texte et géno-texte¹⁴) propose une bipartition esthétique entre la **langue** du chant :

« (...) la structure de la langue chantée, les lois du genre, de la forme codée du mélisme, de l'idiolecte du compositeur, du style de l'interprétation : bref, tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression (...)»¹⁵

et sa **parole** :

« (...) le volume de la voix chanteuse et disante, l'espace où les significations germent « du dedans de la langue et dans sa matérialité même » ; c'est un jeu de signifiant étranger à la communication, à la représentation (des sentiments), à l'expression ; c'est cette pointe (ou ce fond) de la production où la mélodie travaille vraiment la langue — non ce qu'elle dit, mais la volupté de ses sons-signifiants, de ses lettres : explore comment la langue travaille et s'identifie à ce travail. »¹⁶)

L'attention portée au *phéno-chant* devrait ainsi conduire, selon Barthes, à une esthétique de la jouissance esthétique et à une attention accrue portée aux actes d'écriture de la langue plutôt qu'à la copie ou à la mimesis de valeurs déclarées et communément adoptées (réf à Vecchione à voir)

De cette distinction esthétique entre *phéno-chant* et *géno-chant* qu'il applique à son écoute partisane de Panzéra et de Fisher-Diskau, Barthes en tire deux points de vue. Le premier est un pamphlet militant contre la culture de masse. Cette « censure positive »¹⁷ exige clarté et expression univoque pour se rassurer et érige comme valeur de l'Art le *déjà-connu*. Ce bon sens commun, cette culture moyenne, pratique même sans s'en rendre compte une certaine forme de censure à l'encontre des productions artistiques décalées (comme celle de Panzéra). Le second point de vue, plus ambitieux, à peine déclaré en toute fin de texte, mérite que l'on s'y attarde car il entretient, à notre sens, un lien privilégié avec la question qui nous occupe : celle de la mémoire. Barthes formule un vœu : que cette considération du grain de la voix soit l'occasion de pratiquer une relecture de l'histoire de la musique ainsi qu'un déplacement des regards portés (interprétations, critiques, points de vue...) sur d'autres façons de pratiquer mais aussi de penser la musique. Le *phéno-chant* que nous avons rapproché de la parole (à ne pas entendre seulement comme une résurgence du vocabulaire saussurien, mais comme énonciation singulière du texte) n'est pas séparé, par une barrière infranchissable, du *géno-chant*. Les deux niveaux dialoguent pour la constitution de l'énoncé artistique dans son entièreté. Simplement, ils sont deux champs de possible de l'écoute et de la façon de penser et de dire la musique. Accorder au *phéno-chant* la primauté (même si on la sait utopique), c'est reconsidérer le rapport à l'écriture de l'histoire. C'est accepter que cette écriture soit incorporation du corps et de son oralité et non uniquement fixation du général et du collectivement codifié. Être attentif au *phéno-chant*, et à ceux et celles qui ont fait ce choix, revient à créer des interstices ou des opportunités de sens et proposer, ainsi, à la mémoire de s'écrire différemment. Comme écriture du corps, du sensible, de la chair et de l'expérience vécue

et d'un esprit, à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde. La notion d'énonciation (« to enact »=« action incarnée »).

¹² Barthes, « Le grain de la voix », *op. cit.*

¹³ Barthes : « (...) plutôt que d'essayer de changer directement le langage sur la musique, il vaudrait mieux changer l'objet musical lui-même, tel qu'il s'offre à la parole ; modifier son niveau de perception ou d'intellection : déplacer la frange de contact de la musique et du langage », *ibid.*, p. 237.

¹⁴ Barthes, *op. cit.*, p. 238-239.

¹⁵ Barthes, *ibid.*, p. 239.

¹⁶ Barthes, *ibid.*

¹⁷ Barthes, *ibid.*, p. 241.

plutôt que comme fixation d'événements historiques ou de vérités posées et préalables au regard de l'historien. En s'accordant le droit de retenir autre chose que les faits marquants et reconnus par les différents régimes de pensée que l'histoire a vu se succéder, cette écriture-là de la mémoire choisit d'accorder sa confiance aux paroles les plus singulières, aux tentatives les plus isolées du forum de la cité qui participent, pourtant et tout autant, à la construction de notre mémoire collective. Se permettre de placer le *géno-chant*, à l'arrière-plan, ne signifie pas pour autant nier sa part plus qu'active dans la constitution du langage. Simplement, et si l'on souhaite demeurer logique, accorder la primauté au *phéno-chant*, c'est accepter d'aborder les processus mnésiques qui ne se disent pas d'emblée car ils travaillent aux limites de l'inscription du sensible, du corps, dans le recueil de l'oubli et du silence¹⁸.

De façon plus concrète, le grain de la voix renvoie à la texture, à cette proximité que la prise de son entretient avec le son enregistré et qui fait entendre, pour peu qu'on ne gomme pas sa présence, la matérialité et la sensualité du souffle, de la rugosité ou de la suavité de la présence humaine. C'est à cette présence que les conditions de l'énonciation vocale de Miranda qui ne chante qu'accompagnée par un microphone nous confrontent. 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. À ce propos, Daniel Charles écrit :

Si l'on veut « retrouver la Nature », il faut au contraire comme John Cage le demande dans ses oeuvres 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 »¹⁹.

Combien il est intéressant de renverser la vapeur (et de voir la vapeur renversée) en acceptant que les progrès techniques, comme l'amplification artificielle de la voix dont il est question ici, permettent un contact direct avec la terre et le monde : cet état « naturel » évoqué par Charles qui n'est ni synonyme de pureté, ni propagation d'une esthétique *new age* mais conscience de la cristallisation de notre mémoire sur quelques amers fixés historiquement, culturellement et idéologiquement et volonté (surtout) de pratiquer leur déplacement. Or pour Daniel Charles, ce jeu de langage (et de mémoire) est fondamentalement *multiversel* : notre univers observable (ici artistique) est intégré dans un ensemble plus large d'univers possibles. Il n'est donc qu'un espace parmi tant d'autres d'un champ de possibles. Le *multiversel* est, en ce qui nous concerne, profondément lié à la question de la responsabilité (et du choix) à laquelle Bakhtine a lié sa philosophie de l'acte. Reconnaître l'existence d'univers parallèles, ou plus simplement de points de vue différents²⁰, ne signifie pas pour autant accepter leur égale légitimité mais plus précisément prendre acte de leur équidistance temporelle. La question de la mémoire, si elle paraît passée ici au second plan de l'argumentation, est pourtant en étroite corrélation avec ces considérations. Pour Paul Ricœur, la mémoire n'est pas copie du passé mais, suivant en cela Aristote, mesure du temps²¹ :

¹⁸ Bernard Vecchione, « L'herménèia silencieuse du musical », *Le sens langagier du musical. Semiosis et herménèia*, sous la direction de Bernard Vecchione et Christian Hauer, Paris, L'Harmattan, p. 251-287

¹⁹ Daniel, Charles, *Le temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 12. *Le temps de la voix* est une publication tirée de la thèse de Doctorat d'État soutenue par Daniel Charles en 1977. Cet ouvrage vient d'être réédité chez Herman Musique.

²⁰ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999. Voir notamment le chapitre « Point de vue et signification », p. 41-62.

²¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, 2000.

À la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé ; à cet égard, les déficiences relevant de l'oubli, et que nous évoquerons longuement le moment venu, ne doivent pas être traitées d'emblée comme des formes pathologiques, comme des dysfonctions, mais comme l'envers d'ombre et la région éclairée de la mémoire, qui nous relie à ce qui s'est passé avant que nous en fassions mémoire. Si l'on peut faire reproche à la mémoire de s'avérer peu fiable, c'est précisément parce qu'elle est notre seule et unique ressource pour signifier le caractère passé de ce dont nous déclarons nous souvenir. Pour le dire brutalement, nous n'avons pas mieux que la mémoire pour signifier que quelque chose a eu lieu, est arrivé, s'est passé *avant* que nous déclarions nous en souvenir²².

La mémoire n'est pas une copie reproductible de l'histoire, une mimesis transparente du passé. La mémoire est une continuation de l'existence (et de son évaluation) à partir d'*un maintenant*. Elle est expérience vive du mouvement parcouru et vécu qu'elle mesurera en distinguant l'avant de l'après. Comme l'écrit Ricœur : « (...) la notion de distance temporelle est inhérente à l'essence de la mémoire et assure la distinction de principe entre mémoire et imagination »²³. La mémoire joue en quelque sorte avec la *multiversalité* du monde, des choses et des êtres, comme mémoire du transitoire plutôt que du tangible. Notre passé est celui de notre présent. Mesurer le temps pour en garder la mémoire est ainsi un acte volontaire qui demande une certaine part de sincérité pour ne pas réduire ces traces à des résidus fallacieux ou trompeurs qui viendraient obscurcir ces jeux de mémoire, même si l'on sait la que le souvenir est une relecture inévitable de celle-ci. La mémoire doit être mesurée avec précision surtout si l'on souhaite la transmettre aux générations futures qui, à leur tour, feront d'elle le passé de leur présent. La responsabilité est immense, presque vertigineuse, car elle est celle de la fidélité à *ce qui a eu lieu*. Fidélité dont on sait combien elle est difficile à respecter car elle dépend des idéologies qui nous constituent, filtres que nous mettons en œuvre consciemment ou inconsciemment, blocages émotionnels, amnésies culturelles ou familiales, pulsions névrotiques, limites idéologiques et culturelles. Le passé en écho au présent ; le présent en écho au passé. Superposition et répercussion comme deux modalités d'une éventuelle modélisation de la mémoire en acte. Ce que nous voudrions ainsi mettre en évidence c'est la mobilité de la mémoire qui fait d'elle un des moteurs essentiels de la construction de notre identité (individuelle et/ou collective) par les jeux de langage qu'elle suppose. La cristalliser, en faire un réceptacle, une boîte de stockage d'événements passés qu'il s'agirait de réactiver pour en faire des doublons de la réalité vécue n'est plus une modalisation consensuelle²⁴. La mémoire n'est pas mimesis, elle est mesure de notre passé, c'est-à-dire lecture de ce passé dans le sens le plus herméneutique du terme et c'est ainsi qu'elle pourrait être pensée « comme une série infinie construite au jour le jour, se seconde en seconde, terme à terme, où chaque terme (événement, pensée) récapitule l'ensemble des autres, indéfiniment, et dans laquelle chaque moment est une inflexion, un pli de tout l'ensemble des événements organisés en série »²⁵.

Comme relecture, une des modalités de la mémoire est la création de fictions qui résonneront aussi comme les anticipations de nos (futures ?) intentions. En ce sens, elle est un langage qui transporte avec lui une certaine part de choix et de valeurs en relation avec notre vision du monde mais aussi avec la construction de notre propre mythologie. Et si nous voulons poursuivre le plus loin possible ce raisonnement, nous dirons qu'en tant que lecture, la mémoire est fondamentalement processuelle, historique, fictionnelle, mouvante et relative. Elle choisit tout à fait concrètement où poser son regard ; de cette pose naît une mythologie (qui n'est pas hagiographique mais bien inéluctable car fondamentalement entrelacée à notre être le plus profond) dont l'expression sous forme de *traces-témoignages* serait proche d'un

²² Ricœur, *op. cit.*, 2000, p. 26.

²³ Ricœur, *ibid.*, p. 23.

²⁴ C'est tout le propos de Vion-Dury, *op. cit.*, 2008.

²⁵ Vion-Dury, *ibid.*, p. 59.

récit épique dont l'étymologiquement nous suggère qu'il est cette *parole du faire*. À la fois parole de *ce qui a été fait* et parole de *ce faire qui est à dire* (comme parole singulière, silencieuse, enfouie dans les plis et les replis du langage), elle altère la langue (*ce qui a été fait ?*) en la modifiant.

La voix au registre étendu de Miranda (elle peut parcourir quatre octaves) se dédouble volontiers : elle explore les strates fluides qui vont de la monodie la plus pure à la polyphonie la plus riche comme s'il n'y avait dans ces deux extrêmes qu'une échelle plus ou moins grande de condensation de lignes vocales²⁶. Rapprochement et intimité, diffraction et superposition créent bien souvent une temporalité dense où les qualités de temps lisse et strié se côtoient à tout instant, à tout moment de la dramaturgie et du déroulement du discours musical. Une *voix dans tous ses états* qui, cependant, ne boude pas l'apport technologique des techniques d'amplification et de réenregistrement pour atteindre ces états limites de condensation ou de diffraction. Miranda chante toujours avec un microphone placé tout près de sa bouche et utilise très souvent le procédé du réenregistrement pour créer une polyphonie à partir de la matrice unique que constitue sa voix propre. Cette mise en forme tout à fait concrète de voix superposées (ce « feuilletage »²⁷ dont parle Vion-Dury) à partir d'une matrice initiale semble être l'écho (sur le plan de la matérialité du sonore imaginé par Miranda) du fonctionnement même de la mémoire musicale. Pour Jean Vion-Dury :

La musique, comme la danse, convoque la mémoire en chaque instant, et de multiples manières. Ainsi que le souligne, très judicieusement Sève (2002, p. 32), la musique nécessite plusieurs niveaux (plans) de mémoire simultanée (mémoire de la note précédente (marche mélodique et harmonique), mémoire de la note superposée (harmonie, marche harmonique, fission mélodique, fusion harmonique), mémoire des notes précédentes (la cellule, le thème, les rythmes), mémoire des harmonies et rythmes antérieurs (variations), mémoire des motifs (thème, rhétorique), mémoire de l'agencement (redites, répétitions, thèmes variés, forme), mémoire des formes esthétiques (sonate, fugue), mémoire de l'histoire ou la genèse de l'œuvre. La superposition (le feuilletage) de ces mémoires décourage toute tentative de positionner un curseur entre mémoire à long terme et mémoire à court terme²⁸.

Nous faisons ainsi l'hypothèse que les conditions d'énonciation artistiques de Miranda sont une métaphore vive (au sens de Paul Ricœur) de ce qui serait le fonctionnement de la mémoire musicale et qui résiste, dès lors, à toute modélisation computationnelle ou discrétisable. À un autre niveau, il y a également dans ce désir de superposition et de diffraction de couches vocales (et donc temporelles) l'expression d'un langage qui est comme le substrat fictionnel de sa conception de l'histoire des musiques. En effet, ces apports technologiques permettent à Miranda de faire de son corps et de sa voix, l'écho différé d'écritures vocales ancestrales, populaires, traditionnelles, minimales, expérimentales ou contemporaines. 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. Ces voix multiples, ce sont celles de l'ensemble des techniques vocales engrangées dans *le ventre du monde* que Miranda s'emploie à faire sonner comme le font aussi, en dérangeant toujours un peu les oreilles policées, certaines autres artistes comme Meredith Monk ou Diamanda Galas.

La posture de l'artiste espagnole rejoint les préoccupations de nombreux artistes contemporains qui, dès le début du XX^e siècle, ont souhaité dépasser la convention, les normes ou les codes qui ne leur paraissaient plus aptes à prendre en charge les nouveaux territoires artistiques que l'extension progressive du matériau sonore, pictural, visuel et plus

²⁶ Voir à ce sujet, Christine Esclapez, « Polyphonie(s) : l'histoire au singulier pluriel », *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, n° 2, sous la direction de Rosa Inesta Masmano & Rosa M^a Rodríguez Hernández, Valencia, Valencia, Universidad de Valencia-Rivera Editores, 2009, p. 101-118.

²⁷ Vion-Dury, 2008, *op. cit.*, p. 61.

²⁸ Vion-Dury, *ibid.*

généralement artistique imposait. Pour Miranda, la question est simple : comment dépasser les conventions de l'écriture occidentale qui ne peuvent à elles seules retranscrire l'intégralité des paramètres de cette voix superposée et répercutive ? André Souris avait déjà relevé en 1947 combien l'écriture musicale est impuissante à figurer toutes les qualités du son²⁹. Analyse que prolonge également Jean-Yves Bosseur en questionnant la confiance omniprésente que l'on accorde à la notation dans notre culture alors que « la notation ne procure jamais qu'un cadre théorique, abstrait, virtuel, qui ne prend finalement corps qu'à la suite de l'intervention de l'interprète. »³⁰ 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 comme les écritures neumatiques mais aussi des premières traces de la notation alphabétique de la Grèce antique³¹. 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 XVIII^e siècle a imposé à la voix et au chant un cadre et une matrice définis comme, par exemple, la classification de la voix en registres vocaux systématiquement définis et classés. Or la voix-mémoire peut être une voix de soprano comme de basse. Elle se veut libre 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 éruptifs comme babillage maternel. C'est la raison pour laquelle le chant de Miranda se situe toujours un peu à côté du système tonal et qu'il est davantage modal ou microtonal que proprement tempéré. 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.

L'artiste espagnole pratique ce que j'ai nommé ailleurs une sorte d'*Ars Nova* d'une histoire qui serait résolument *hélicoïdale*³². Affirmer sans cesse la quête du nouveau et, dans le même temps, pratiquer une histoire pendulaire, parcourant autour d'un centre un mouvement incessant entre l'avant et l'après. Il y a, pour Miranda, certainement là le moyen d'interroger plusieurs niveaux de mémoire que l'artiste concrétise de façon tout à fait pragmatique dans son jeu de voix et de scène : le microphone placé au plus près des émissions sonores de sa voix lui permet de contrôler leur énonciation et, éventuellement de corriger instantanément, la moindre de leurs inflexions. Cette mémoire du son est une mémoire sensorielle, tactile où l'artiste est d'abord en dialogue avec elle-même. Le même artifice lui permet, dans le même temps, d'amplifier sa voix. Chacun des sons émis prend place, un après l'autre, dans le déroulement global de la ligne vocale et construit ainsi l'énonciation de l'énoncé. Amplification structurante qui donne à entendre la globalité du chant. Dans les deux cas, Miranda se détache de son chant par une opération que Christian Accaoui nomme la *distentio*³³ : l'action de s'extraire du temps présent de l'énonciation pour construire une perspective, c'est-à-dire une ligne d'horizon.

Ces premières précisions (même si elles s'élaborent dans le champ de la technique) permettent d'ores et déjà d'entrevoir le rapport de l'artiste à la question, pour elle essentielle, de la mémoire et donc de l'histoire. Rapport qui prendra, comme nous le verrons, une forme différente dans l'écriture de ses partitions graphiques mais qui y sera inscrite de façon tout

²⁹ André Souris, « La musique et l'écriture », *Conditions de la Musique et Autres Ecrits*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Paris, Editions du CNRS, 1966, p. 37.

³⁰ Jean-Yves Bosseur, *Du son au signe. Histoire de la notation musicale*, Paris, Éditions Alternatives, 2005, p. 8.

³¹ Bosseur, *ibid.*, p. 14.

³² Esclapez, 2011, *op. cit.*

³³ Christian Accaoui, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 79-82.

aussi fondamentale. Le jeu musicien de Miranda est un acte responsable qui, comme l'écrit Bakhtine, regarde en même temps dans deux directions différentes : « (...) du côté de l'unité objective du domaine culturel, et du côté de la singularité non reproductible de la réalité vécue (...) »³⁴. Ainsi l'artiste espagnole assume, à sa façon, la totale responsabilité de son regard sur l'ensemble des cultures vocales du monde avec un instinct évident de conservation de ce patrimoine souvent méconnu ou en voie de disparition. Simplement cette responsabilité se réalise dans l'acte singulier que constituent ses créations et leurs enjeux artistiques. C'est ainsi que, pour Bakhtine qui souhaitait construire une phénoménologie du monde de l'acte³⁵, cette double face de l'acte n'est pas à comprendre comme deux entités séparées : « (...) il n'y a pas de plan un et unique, où ces faces se détermineraient mutuellement par rapport à une unité seule et unique. C'est précisément l'événement singulier de l'être en accomplissement qui peut être cette unité unique. Cette « unité unique » caractérise le fonctionnement du souvenir comme activation de la mémoire. Si l'acte comme émanation de l'être est fondamentalement double ; le souvenir comme élément de mémoire l'est tout autant. Pour Ricœur : « D'un côté les souvenirs se distribuent et s'organisent en niveaux de sens, en archipels, éventuellement séparés par des gouffres, de l'autre la mémoire reste la capacité de parcourir, de remonter le temps, sans que rien en principe n'interdise de poursuivre sans solution de continuité ce mouvement ». Ce qui fait des processus mnésiques des processus chronotopiques où, par définition, l'espace et le temps dialoguent grâce à l'individu qui met en jeu sa mémoire « à travers le présent vif »³⁶.

LES PARTITIONS GRAPHIQUES : L'ÉCRITURE (COMME RECIT) DE LA MESURE DE LA VOIX

Comme l'indique le texte d'accompagnement des partitions graphiques de Miranda, celles-ci n'ont jamais été pensées pour être exposées et ont, au départ, un caractère strictement fonctionnel³⁷. Ces partitions sont donc principalement des instruments de travail qui lui permettent d'écrire le processus de composition et qui deviennent, après coup, des traces favorisant l'étude et l'interprétation. Ces partitions sont nées, pour la compositrice-interprète, d'une double nécessité. D'une part, fixer le processus de composition en consignnant certains points de repères musicaux, vocaux et même expressifs et cela pour faire en sorte que son corps intègre chaque mécanisme et geste fondateur qui y sont consignés. Les objectiver en quelque sorte, leur permettre d'exister en face d'elle et non plus comme seuls produits de son sentir ou de son corps en train de composer. Antériorité et réflexivité qui permettent à Miranda de les faire advenir comme signes, de les libérer de son unique « regard intérieur »³⁸ pour les livrer à la lecture interprétative, la sienne comme celles des autres. Les mettre à distance en les pensant comme « des matrices pour la voix » qui évoquent des mouvements, des gestes, musculaires et respiratoires fondateurs³⁹. Un arc est ainsi tracé entre la part d'improvisé, de hasard, de trouvailles, de ratures accompagnant le travail de composition. Écriture et lecture dialoguent et confèrent à ces partitions le réel statut de témoignages dont on

³⁴ Bakhtine, 2003, p. 18.

³⁵ *Ibid.*, 12.

³⁶ Ricœur, *op. cit.*, 2000, p. 116. « (...) c'est à la mémoire qu'est attaché le sens de l'orientation dans le passage du temps ; orientation à double sens, du passé vers le futur, pour poussée arrière, en quelque sorte, selon la flèche du temps du changement, mais aussi du futur vers le passé, selon le mouvement inverse de transit de l'attente vers le souvenir à travers le présent vif. » *C'est nous qui soulignons*.

³⁷ Disponible via <http://www.Fátima-miranda.com>. Rubrique Otros campos » / Partituras /Exposición de partituras.

³⁸ Ricœur, *op. cit.*, 2000, p. 117.

³⁹ <http://www.Fátima-miranda.com>

sait depuis le travail de Paul Ricœur sur la mémoire, l'histoire et l'oubli qu'il est une frontière ténue entre fiction et réalité dans la mesure où il transporte, par la médiation de l'expression (verbale et, ici, artistique), le vécu dans une narration⁴⁰. Ces témoignages de la mémoire en acte de l'artiste se constituent actuellement en archives. Outre le fait que les partitions graphiques sont disponibles sur le site officiel de l'artiste ; est prévue, en 2012, une exposition au TEA (Tenerife Espacio para las Artes)⁴¹. Doit ainsi être soulignée l'initiative de Miranda : celle de préserver les traces de son processus créatif (de son acte et de son activité) mais aussi de donner à voir ce processus qui, au départ, n'était pas pensé ni fait pour cela. Cette initiative symbolise « l'acte de faire de l'histoire »⁴² de Miranda, c'est-à-dire l'acte par lequel elle accepte de se confier à un public anonyme dans un lieu aux limites plus indéfinies que l'espace habituel du concert, situées au croisement des enjeux, quelquefois opposés, de la scène et de l'espace public de diffusion. De cette « mise en archive » des partitions graphiques n'en concevons pas pour autant l'idée de leur fixation ou de leur cristallisation, ou même de l'effacement de leur auteur et de son corps en action. Pour Ricœur, « (...) le témoignage n'achève pas sa course avec la constitution des archives, il resurgit en fin de parcours épistémologique au niveau de la représentation du passé par récit, artifices rhétoriques, mise en images »⁴³.

Considérer ces partitions comme des témoignages, c'est nous mettre nous-mêmes en position de lecteurs, d'auditeurs et de destinataires privilégiés de cet autre que nous. Pour Paul Ricœur, « La spécificité du témoignage consiste en ceci que l'assertion de réalité est inséparable de son couplage avec l'autodésignation du sujet témoignant. »⁴⁴ En d'autres termes, les partitions graphiques de l'artiste, comme passé de son vécu, permettent le nouage interactif entre plusieurs altérités et plusieurs intentionnalités. C'est ce *dit* qui est ensuite *donné à dire*. Et ce qui est donné à dire dans le silence de l'attente de la lecture, c'est ce « monde » auquel le « dit » renvoie. Monde que nous n'envisageons pas uniquement dans le sens restrictif de contexte (les situations situationnelles) mais de ce qui survit après son « effacement » et qui s'offre comme un « des modes possibles d'être »⁴⁵. Ainsi, comme l'écrit Ricœur suivant en cela Heidegger et Humboldt, « ce que nous comprenons d'abord dans un discours n'est pas une autre personne mais un projet, c'est-à-dire l'esquisse d'un nouvel être-au-monde. »⁴⁶ Et en nous ouvrant au monde, ce sont aussi de nouvelles dimensions de notre *être-au-monde* qui émergent et s'écrivent.

Double nécessité avons-nous écrit. La seconde motivation pour l'artiste sera l'invention de sa propre notation en relation avec les innovations (techniques et musicales) résultant de son travail de création. Les partitions graphiques de Miranda sont des espaces où le son se pense par touches colorées, par traits de crayons, annotations verbales, dessins, pentagrammes, insertions verbales d'adjectifs se référant toutes sortes de textures, de saveurs, sensations physiques ou émotionnelles. Ce travail se situe indéniablement dans le

⁴⁰ Ricœur, *ibid.*, 2000, p. 202.

⁴¹ Santa Cruz de Tenerife. Îles Canaries. Espagne : <http://www.teatenerife.es>.

⁴² Ricœur, *ibid.*, 2000, p. 212. 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'urbanisme et qu'elle a été Directrice de la Phonothèque de l'Université Complutense de Madrid de 1982 à 1989, université de renommée internationale. L'esprit universitaire de mise à disposition du savoir est indéniablement une des caractéristiques fortes de sa personnalité et de sa formation : Esclapez, *op. cit.*, 2011, sous presse.

⁴³ Ricœur, *ibid.*, 2000, p. 201.

⁴⁴ Ricœur, *op. cit.*, 2000, p. 204 et sq.

⁴⁵ Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Seuil, 1986, p. 188.

⁴⁶ Ricœur, *ibid.*, 1986, p. 189.

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 Mioreanu dans son ouvrage *Fuite et conquête du champ musical*⁴⁷. Une volonté d'élargir le cadre et les limites du signe⁴⁸. À cette extension de la notation musicale répondaient la diversité des matériaux sonores et des intentions compositionnelles mais aussi l'élargissement proprement topographique des lieux de l'art initié par les arts plastiques, aujourd'hui développé par l'art-vidéo. La notation est ainsi devenue « polysémique »⁴⁹, polyfonctionnelle et polysensorielle. Comme pour l'écriture des avant-gardes futuristes, surréalistes ou dadaïstes, la dispersion syntaxique et typographique (topographique ?) est certainement ce qui fonde le mode de notation de cette écriture musicale. Simplement cette dispersion n'abandonne pas pour autant le continu et le processuel qui fondent le mode d'être du musical. En ce sens, c'est bien à une écriture de la linéarité polyphonique que les partitions graphiques de Miranda nous renvoient comme le montrent, par exemple, les quelques passages de la partition de *Palimpsesta* disponibles sur le site officiel de la chanteuse.

Palimpsesta est la troisième des pièces qui composent le concert-performance *ArteSonado*⁵⁰ conçu en 2000. La partition, colorée et saturée par une multitude de signes : notes de musique, bribes de mots et de syllabes, volutes ascendantes et descendantes, figures géométriques, respecte les conventions de l'écriture occidentale à plusieurs voix : s'y repèrent assez facilement des *couches* sonores dont la disposition par système n'est pas sans rappeler la disposition d'un conducteur pour orchestre ou pour chœur. Les voix, au nombre de huit, sont superposées sans toutefois être tributaires d'une quelconque hiérarchisation des registres du grave à l'aigu comme le confirme l'écoute de la pièce mais demeurent libres d'explorer tous les registres et tous les modes d'expression. On rappellera simplement que ces voix sont *une* : celle de Miranda qui, en concert, se démultiplie grâce au procédé du réenregistrement, utilisé par la chanteuse pour souligner musicalement mais aussi esthétiquement le caractère ubiquitieux de sa recherche vocale⁵¹. Les barres de reprises sont matériellement absentes, mais une mesure chronométrique et séquentielle (à la manière de nombreuses partitions contemporaines) de la partition permet de saisir clairement l'unité et l'évolution de la polyphonie. La dispersion typographique des signes inscrits reste ainsi spatialement cohérente (verticalité et horizontalité coïncident et permettent de délimiter avec minutie les principaux événements musicaux ou sonores) et conserve une temporalité orientée, processuelle et linéaire. On notera également, à côté des volutes qui envahissent la partition et l'ensemble des voix, la présence de cellules rythmiques notées par des noires et des croches aux hauteurs indéterminées. De ce rapide repérage, peut être mis en évidence la complémentarité entre un mode de notation séquentiel suggérant une configuration fixée et un mode plus mobile induisant une forme modulable. Un *mi-chemin*, en quelque sorte, entre la modalité du devoir (incarnée par une

⁴⁷ Costin Mioreanu, *Fuite et conquête du champ musical*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

⁴⁸ Bosseur, *op. cit.*, p. 102-134. Mioreanu, *ibid.*, p. 45-53.

⁴⁹ Mioreanu, *ibid.*, p. 25.

⁵⁰ L'album *ArteSonado* est actuellement indisponible dans les bacs des disquaires. Il est en revanche écoutable sur Deezer. Ce concert-performance est composé de 8 pièces : *Diapasión, Desagosiego, Palimpsesta, Llamada, A Inciertas Edades, Horadada, Repercusiones I: Esto Es Lo Que No Tiene Nombre, Nila Blue*. Pour une présentation détaillée de chaque pièce, cf. Llorenç Barber, « Fátima Miranda : una voz muy particular », *ArteSonado* (Libro-Cd de Fátima Miranda), Madrid, El Europeo Musica-52PM, 2000, Colección LCD19, p. 8-21

⁵¹ « (...) 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 qui bat. La voix de Fátima Miranda, c'est le jaillissement d'un monde. » Daniel Charles, « Bref éloge de Fátima Miranda », *Las Voces de la Voz* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), Palma de Mallorca, Unió Musics, 1992, U.M. Cd5, p. 8.

volonté de mesure et de mètre) et la modalité de l'agir (incarnée par la fluence de l'événement et la mouvance des unités de sens et de sons). C'est d'ailleurs dans *ce mi-chemin* qu'Émile Benveniste conçoit sa relecture du concept de rythme et de son historicité : ni écoulement liquide ou inconsistant qui serait comme la métaphore de l'écoulement d'un fleuve, ni scansion périodique⁵² mais « forme distinctive ; figure proportionnée ; disposition »⁵³. Cette définition est constante dans l'histoire du concept et déjà présente dans le vocabulaire de l'ancienne philosophie ionienne (Héraclite ou Démocrite par exemple)⁵⁴ même si elle a été amoindrie et plus franchement orientée, sous l'influence de la philosophie platonicienne, vers l'acception plus commune de mouvement régulier. Or pour Benveniste, il est particulièrement intéressant (au niveau linguistique, mais on étendra cet intérêt à l'activité musicale et musicienne) de concevoir la notion de « rythme » comme « la modalité particulière de son accomplissement », c'est-à-dire le rythme vu dans son écoulement, en formation et en train d'être « fait » ; dans l'instant même où il est produit et assumé. « Il [le rythme] convient [écrit Benveniste] au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur. C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable »⁵⁵. À cela qui place au centre de la réflexion la modalité de l'accomplissement de l'être, la formation plus que la structuration mais aussi le *pattern*, le point de repère ou le relais, nous semble répondre la partition de *Palimpsesta* qui rend concrète l'écriture du « dit » de la parole : cette mémoire en acte qui accepte de se laisser configurer, de se laisser mesurer pour peu qu'on lui accorde le droit de sauvegarder la fluence et la mobilité qui ont permis l'émergence de son avènement ainsi que sa future (et potentielle ?) signification comme projet de l'être en situation d'énonciation. Ne voyons pas pourtant dans cet être en projet, une métaphore idéaliste qui ferait de lui un atome isolé et totalement autonome : la projection de l'être hors de lui-même appelle le monde et avec cet appel viennent le dialogue avec les autres (y compris ceux de l'être) et les situations anthropologiques (le creuset où se forment les traces mémorielles).

Fátima Miranda souligne que ses partitions suggèrent deux types de regard (deux vitesses de perception) qui sont indissociables même s'ils peuvent constituer deux temps bien distincts de l'appréciation de la partition. Un regard éloigné, à un ou deux mètres, qui donne l'impression d'être devant un tableau ou une œuvre plastique abstraite, pleine de couleur, de textures et de dynamisme où le spectateur peut s'imaginer regarder aussi bien un plan, un paysage qu'un labyrinthe. Un regard, plus intime, s'effectuant à la distance de la lecture d'un livre ou de la consultation d'un atlas et suivant le processus créateur pas à pas, comme à travers un microscope⁵⁶. Ces deux types de regards (eux-mêmes en relation avec les deux modalités d'inscription de la forme observées plus haut) coexistent dans l'espace de la partition, l'un sous l'autre, l'autre sous l'un. Cet emboîtement des regards mais aussi des notations devient, de façon un peu plus claire, la réponse palimpsestique au titre de l'œuvre. Le palimpseste (traduction que nous retiendrons pour l'instant de *Palimpsesta*) désigne, étymologiquement, un manuscrit sur parchemin dont on a effacé la première écriture afin d'écrire un nouveau texte qui la recouvre mais que l'on peut « retrouver » grâce à des techniques modernes de restauration. Le palimpseste comme concept a donné lieu à de nombreuses conversions épistémologiques ou théoriques. Une des plus célèbres est certainement celle que lui a attribuée Gérard Genette qui désigne métaphoriquement la

⁵² Émile Benveniste, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.

⁵³ *Ibid.*, p. 332.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 328 et sq.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 333.

⁵⁶ <http://www.Fátima-miranda.com>.

transtextualité en critique littéraire moderne⁵⁷. Un texte est en constant dialogue avec d'autres textes qui le *recouvrent* et se superposent en quelque sorte à lui. Sur le plan de la signification, le sens du texte est le résultat d'un dialogue transtextuel. On retiendra de ces précisions habituelles, la notion de *transparence* qui est l'une des qualités essentielles (et matérielle) du parchemin. Sans transparence, nulle possibilité d'apercevoir et, éventuellement, d'atteindre ou de retrouver le texte sous le texte. Restauration, reconquête, perte, oubli, déconstruction et reconstruction, recyclage, destruction et avènement, le palimpseste érigé en concept nomade demeure pourtant idéologiquement ambigu si l'on ne précise pas quelle est sa situation, son statut épistémologique en quelque sorte. Évoquer de façon inconsciente la dimension palimpsestique des œuvres pour s'en servir comme *tremplin* conceptuel pour légitimer l'importance ontologique des propositions initiales (le texte premier) peut faire courir le risque à la recherche de se cristalliser sur la recherche des origines, sur la déification de l'original au profil des couches de signification. Et, avec l'original positionné comme un inébranlable, comme un être-là, peuvent surgir la quête d'une vérité et d'une perfection indiscutables. La métaphore du palimpseste peut aussi caractériser la complexité réticulaire de nos sociétés contemporaines et de leurs modes de représentation du monde, souvent diffractés, labyrinthiques, refusant à l'origine toute prétention à l'antériorité. C'est, dans les deux cas, choisir le clivage, l'alternative, le combat sportif plutôt que la quête (à notre sens plus profitable même si elle est nettement moins confortable) de la jonction. C'est, dans les deux cas, ne pas tenter de concevoir le *mi-chemin* en oubliant la qualité qui fait d'un palimpseste un palimpseste : sa transparence qui donne à voir ce qui est là, caché, en attente d'être touché, ce qui peut très bien ne pas être vu, ce qui ne demande pour être vu qu'un contact. Cette discussion est essentielle pour saisir les pièges tendus par la mémoire et pour concevoir ses traces comme des projets, comme les qualités de ce qui, à un moment donné, a été vécu (rythmé).

Palimpsiesta demeure contemporaine de la minutie et de l'accumulation des détails que l'on trouve dans certaines partitions des années 80⁵⁸ et leur immédiate contemporanéité est évidente. Cependant, l'écart entre le son produit par l'interprète et les signes consignés est ici plus intime, plus proche de cet *ars subtilior* pratiqué à la fin du XIV^e siècle ou même aux recherches de l'École de Bourgogne du XV^e siècle où l'intérêt visuel s'insère dans les partitions en portant une attention toute particulière à leur qualité plastique⁵⁹. Ainsi nul besoin de notice ou de mode d'emploi pour guider le regard ou l'éventuelle interprétation de la partition. Aux volutes tracées sont suggérés de possibles trajets mélodiques ou même intuitivement imaginé le grain d'une matière musicale : aérienne, ornementée qui pourrait également faire référence à la notation neumatique dont l'étymologie (contestée) pourrait faire référence à « *pneuma* (souffle), de *neuma* (signe, geste) ou *nômos* (lois, canon)⁶⁰. » Si du point de vue paléographique, l'écriture neumatique inaugure les premières tentatives d'inscription graphique des musiques de l'Occident chrétien, elle provient également des cantillations hébraïque et byzantine et conserve d'elles la mémoire de l'oralité (le geste, l'intonation) qui est analogiquement spatialisé par son graphisme⁶¹. Sans oublier qu'à peu près à la même époque, se développait au Tibet un système de notation neumatique similaire⁶². *Palimpsiesta* est emplie de souffles et d'intonations ; sa notation suggère la flexibilité de l'écoulement

⁵⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.

⁵⁸ Bosseur, *op. cit.*, p. 107-108.

⁵⁹ « (...) comme « le chansonnier en forme de cœur (vers 1470) de Jean de Montchenue, où la représentation graphique, les contenus poétique et musical trouvent (...) une forme de conjonction idéalisée » : Jean-Yves Bosseur, *ibid.*, p. 47.

⁶⁰ Bosseur, *ibid.*, p. 16.

⁶¹ Bosseur, *ibid.*, p. 16 et sq.

⁶² Bosseur, *ibid.*, p. 136.

temporel que l'on ressent en l'écouter. Comme si Miranda tentait, comme Debussy en rêvait, de trouver un « moyen graphique d'indiquer cette respiration »⁶³ tout en souhaitant embrasser, dans un même espace-temps, l'ensemble des écritures musicales du monde pour les fondre dans sa contemporanéité qui est ainsi ni moderne, ni même post-moderne, mais simplement actuelle par le partage du sensible qu'elle nous permet de lire et d'écouter. En ce sens, l'enjeu est identique à celui de l'histoire de la notation si l'on veut bien avec Jean-Yves Bosseur la concevoir comme l'histoire de ce qui « permet de saisir les caractéristiques du monde sonore que les musiciens se sont efforcés de privilégier, compte tenu des mutations de la pensée esthétique »⁶⁴. De tout temps, la tension entre création et notation a été à l'origine de l'évolution de la notation et « les métamorphoses de l'écriture dépendent fortement de leurs interactions et de leurs tensions. »⁶⁵ La notation devient ainsi un point de jonction entre le signe et le son. La *peau de la voix*, c'est bien elle qui, par transparence, laisse apercevoir les sous-textes qui portent à connaissance le projet de cet être en train de se dire et de se raconter pour mieux construire son histoire future mais aussi passée. Si de nombreuses techniques vocales utilisées par Fátima Miranda ont été apprises des cultures extra occidentales et ne viennent pas exclusivement des canons académiques codifiés par la musique occidentale ou le bel canto, un des enjeux de ses créations vocales est l'invention de techniques spécifiques et intimement liées à sa recherche vocale. Les créations de Fátima sont les héritières de ces recherches avec, cependant 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 où il s'agit de tracer une cartographie permettant à la fois de fixer la mémoire mais également de *se comprendre* en train de composer. 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 projet artistique de Fátima Miranda. 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 multiverselle 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 »⁶⁶.

DU SIGNE AU SON

Un détail avant de conclure...

Palimpsesta et non *Palimpseste* (qui serait la traduction espagnole exacte de palimpseste). La *siesta*... La sieste...

L'engourdissement et la lenteur, la suspension du temps, le quasi-silence. Un néologisme subjectif inventé par Fátima Miranda pour *appeler* cette pièce à devenir parole,

⁶³ Bosseur, *ibid.*, p. 83.

⁶⁴ Bosseur, *op. cit.*, Paris, Editions Alternatives, 2005, p. 7.

⁶⁵ Bosseur, *ibid.*

⁶⁶ Bakhtine, « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique » in Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 206.

pour lui donner un nom et une identité. *Nommer pour appeler* et nous enjoindre à lire les potentielles significations de la pièce à travers cette médiation titulaire ; point de jonction entre le signe et le son. À l'écoute de la pièce, ce point de jonction n'est pas évident, c'est-à-dire qu'il ne suggère aucune traduction littérale de la notation en son. En d'autres termes, il est presque impossible de retrouver dans la partition l'exact déroulement des événements sonores et inversement. À la notation colorée, saturée et *superposée* résonnent le minimalisme, le vide d'une matière musicale caniculaire comme le note Lorenç Barber⁶⁷. *Palimpsiesta* est une longue pièce de plus de 14 minutes, faites de murmures, d'ultrasons, de petits cris, d'incantations magiques, de lentes oscillations, de phonèmes émergents mais aussi de bourdons et de brides de mélodies pentatoniques et microtonales dont l'expression nous convie d'emblée à voyager au-delà des frontières culturelles qui sont les nôtres. Une matière multiple où la limite entre voix humaine et cris animaux est aussi dépassée ; ce qui correspond d'ailleurs à la recherche vocale de l'artiste qui imite très souvent avec sa voix des instruments de musique, ou même le chant des baleines. Communion entre la voix, l'instrument et l'animal qui pourrait d'ailleurs rappeler le jeu symbolique des chants de gorges inuits. La pièce se développe de façon organique comme une longue méditation. Une pièce dénudée faite de rien ou de presque rien. Un engourdissement des sens avant le sommeil où le silence plein des murmures des sons est mémoire. *Palimpsiesta* où le silence du corps est un moyen de contourner le mécanisme psychologique qui fait que les faits nouvellement mémorisés se substituent à ceux qui existaient antérieurement dans la mémoire et les oublient irrémédiablement. Dans le silence de l'écoute, s'éprouve l'autre (individu, traditions artistiques et historiques ou pratiques culturelles). Ce silence est transparence. La mémoire comme dévoilement des projets et (donc) de l'être ; la mémoire comme utopique conservation et réactivation à la faveur d'incitations ou de projets des instants passés.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACCAOUI, Christian, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Pour une philosophie de l'acte*. Préface de S. Bocharov. Annotations de S. Averintsev. Traduit du russe par Ghislaine Capogna Bardet, Paris, Editions de l'Âge d'Homme, 2003.
- BARBER, Lorenç, « Fátima Miranda : una voz muy particular », *ArteSonado* (Libro-Cd de Fátima Miranda), Madrid, El Europeo Musica-52PM, 2000, Coleccion LCD19, p. 8-21.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, 1966.
- *Problèmes de linguistique générale, 2*, Paris, Gallimard, 1974.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Du son au signe. Histoire de la notation musicale*, Paris, Éditions Alternatives, 2005.
- CHARLES, Daniel, « Bref éloge de Fátima Miranda », *Las Voces de la Voz* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), Palma de Mallorca, Unió Musics, 1992, U.M. Cd5.
- *Musiques nomades*, Écrits réunis et présentés par Christian Hauer, Paris, Kimé, 1998.
- Le temps de la voix
- Le temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978,
- DUFRENNE, Mikel, *L'Œil et l'oreille*, Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- ESCLAPEZ, Christine, « Polyphonie(s) : l'histoire au singulier pluriel », *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte, n° 2*, sous la direction de Rosa Inesta Masmano & Rosa M^a Rodriguez Hernandez, Valencia, Valencia, Universidad de Valencia-Rivera Editores, 2009, p. 101-118.
- « Fátima Miranda / Ecos de una voz nómada » sous la direction de Iniesta Masmano & Rosa M^a Rodriguez Hernandez, *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbre y lunas*, Valencia, Rovera Editores, 2011, sous presse.
- « Fátima Miranda / Échos d'une voix nomade », In *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte, n° 4*, Valencia, Universidad de Valencia-Rivera Editores (2011), sous presse.
- FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- MIEREANU, Costin, *Fuite et conquête du champ musical*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

⁶⁷ Lorenç Barber, *op. cit.*

- RICEUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Seuil, 1986
—*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
—*Parcours de la reconnaissance*, Paris, Stock, 2005.
- SOURIS, André, *Conditions de la Musique et Autres Ecrits*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Paris, Editions du CNRS, 1976.
- THOUARD, Denis, « L'enjeu de la philologie », *Critique : L'Art de lire de Jean Bollack*, Paris, Revue générales des publications françaises, n° 672, 2003, p. 353.
- VECCHIONE, Bernard, « L'herméneia silencieuse du musical », *Le sens langagier du musical. Semiosis et herméneia*, sous la direction de Bernard Vecchione et Christian Hauer, Paris, L'Harmattan, p. 251-287.
- VION-DURY, Jean, « Neurosciences et phénoménologie I : Dans le bocal à mouches », à paraître dans *Les Archives médico-psychologiques*, disponible via <http://pagesperso-orange.fr/jean.vion-dury/>, p. 3 [consulté le 17 janvier 2011].
- « Musique et mémoire, plis et replis de la pensée ». *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, sous la direction de A. Lejeune et C. Maury-Rouan, Marseille, Éditions Solal, 2008, 47-71.