

Nikolaz Cadoret

Minotaure (2008)
Hélène Breschand

Analyse

Hélène Breschand est une harpiste improvisatrice et compositrice contemporaine. Hélène Breschand a écrit des pièces pédagogiques telles que *Lanterne Magique* (2008) inspirée du théâtre musical ou *Improvisation III* (2008), qui prennent le parti des modes de jeu radicalement contemporains pour les plus jeunes. Elle mène en parallèle une intense carrière de musicienne tant dans les domaines de l'improvisation que de la musique contemporaine (Laborintus, 2e2m...).

La pièce *Minotaure*, publiée en 2008 chez *Misterioso*, est une pièce pour harpe seule. Elle apparaît pour la première fois sur l'album *Le Goût du Sel* par Hélène Breschand (2006/d'autres cordes). Nous verrons que l'un des enjeux de cette pièce est qu'il s'agit d'une transcription (réalisée par Wilfried Wendling) d'une pièce partiellement improvisée.

Minotaure est aussi bien destinée aux harpistes en fin de cursus (CEM/DEM) qu'aux interprètes professionnels. Nous nous pencherons d'avantage, au cours de cette analyse, sur les aspects purement musicaux plutôt que sur les implications pédagogiques de cette oeuvre.

Le Minotaure est une chimère, un homme à tête de taureau, issu de l'union coupable entre Pasiphaée, épouse de Minos, roi de Crète et le taureau blanc envoyé par Poséidon à ce dernier. Minos, honteux de la punition infligée par Poséidon, enferme cet être fabuleux dans le Labyrinthe, construit par Dédale. Tous les neuf ans 7 jeunes hommes et 7 jeunes femmes d'Athènes lui sont sacrifiés. Avec l'aide d'Ariane et son célèbre fil, Thésée parviendra à tuer le Minotaure en combat singulier et à ressortir du labyrinthe.

Nous proposons d'analyser cette pièce selon deux axes: la dramaturgie, qui nous permettra d'explorer la forme et les moyens de la narration d'un mythe et les échelles utilisées, qui participent à l'évocation d'un imaginaire antique, mettant en avant le rôle de l'interprète, dont la présence et l'implication physique sont des paramètres essentiels à la compréhension et l'interprétation de la pièce qui touche alors aux frontières du théâtre musical.

Sommaire

1. Dramaturgie	P.2
1.1 Forme	
1.2 Figuration, narration et modes de jeu: le combat avec le Minotaure.	
2. Echelles et imaginaire	P.5
3. Schéma	P.7
4. Bibliographie	P.8

1. Dramaturgie

1.1 Forme

Hélène Breschand utilise le principe de l'écriture proportionnelle (le temps du jeu est figuré sur la partition par l'espacement proportionnel des événements sonores) ainsi que des éléments d'écriture graphique (système n°7). La répartition de l'oeuvre sur deux grandes pages horizontales permet de percevoir très rapidement ce développement du temps.

On peut distinguer trois grandes parties:

- Système 1 à milieu du système 5.
- Milieu du système 5 à fin du système 7.
- Système 8 à fin.

Les deux premières parties utilisent le même principe de densification du discours pour augmenter l'intensité: multiplication des événements sonores/modification du timbre/ajouts de modes de jeux percussifs et bruitistes/jeu non contrôlé.

La dernière partie utilise le principe, inverse, de la raréfaction du discours. A cela s'ajoute la réminiscence d'impacts sonores très contrastants précédemment utilisés (clusters avec note supérieure fixe, glissés zingués dans les graves, traits rapides et non définis dans l'aigu...).

On peut y voir une citation d'une autre pièce pour harpe seule: "*Sublimation*" (1971) de Yoshihisa Taïra, dont la conclusion utilisait le même procédé, et se concluait également "al niente".

Ces parties sont en revanche de proportions différentes (4,5 systèmes pour la première/2,5 systèmes pour la seconde/2 systèmes pour la troisième).

La narration se construit très progressivement sur la première: 1 système en harmoniques à l'archet/1 système en sons réels, sans densification rythmique notable, avec ajout de sons *col legno*/1 système avec l'utilisation de la super-ball et en densification rythmique très nette/1 système très "accélérateur" par l'utilisation du *bisbigliando* associé à des modes de jeux rapides et sonores, de hauteurs indéterminées.

La seconde partie reprend le même principe de densification à partir d'un motif pédale, en l'occurrence les glissés de pédales dans la résonance comme une "pulsation lente et profonde" soulignés par des indications d'accentuation. Progressivement s'ajoutent des notes dans un registre plus aigu, puis des clusters. Le discours est distordu au Système n°7 sous la forme de cellules à développer librement dans un "abandon féroce".

La troisième partie utilise elle aussi un motif pédale (les basses répétées avec utilisation d'une enharmonie si#/do bémol afin de maintenir la résonance de la corde en même temps que l'attaque) "de profundis", qui se raréfie rapidement (mais en ne disparaissant que très tardivement) au profit des deux autres plans sonores: la ligne mélodique et les accidents sonores.

Cette forme en arche assez classique nous rappelle que cette pièce a été créée à l'instrument et non "à la table", dans un mouvement ternaire ample et "organique". Cependant nous allons voir que dans cette forme simple se niche une grande richesse figurative dans la narration du mythe.

1.2 Figuration, narration et modes de jeu: le combat avec le Minotaure.

Cette pièce est marquée par l'utilisation de nombreux modes de jeu: jeu avec archet, jeu avec super-ball, zinguements, glissés de pédale, clusters, jeu avec les ongles, sons koto, clusters... ces modes de jeu participent grandement à un univers très figuratif, encore une fois lié à la primauté du jeu à l'instrument dans l'écriture de cette oeuvre.

Tout le premier système est effectué en harmoniques obtenues par le jeu à l'archet sur une corde fondamentale (le Lab): "Une main frotte l'archet sur une corde boyau dans le registre médium de la harpe et l'autre joue les harmoniques sur cette même corde. Le bruit de retrait de l'archet est intégré dans la partition. Le bois de l'archet est également utilisé pour réaliser des frappes sur les cordes (con legno)."¹ Le son obtenu est extrêmement ténu, avec assez peu de résonance, dans une nuance pianissimo. On peut y lire une figuration du fil d'Ariane, à peine visible mais qu'il ne faut surtout pas rompre, rendu possible par le jeu de l'archet.

Et pourtant le fil se brise (système n°2), avec l'utilisation col legno. La ligne mélodique se développe alors en sons naturels, donnant une sensation de vertige par le changement de timbre et l'apparition des résonances de la corde.

Au système n°3 la mélodie se densifie, comme une accélération du rythme cardiaque, encore souligné par l'utilisation de la super-ball: "La super-ball dans Minotaure est à la suite de l'archet: c'est lié. L'archet nous permet encore une fois d'aborder l'instrument avec un son et une image inattendus, avec un son très pur et fragile. Puis la super-ball surenchérit cet effet de note tenue, mais moins pure, plus profonde, comme venant de l'intérieur de soi, entre son aquatique et voix: ce son dramatise la musique à cet endroit, permet de faire monter la tension."²

Cette citation de la compositrice nous éclaire aussi sur la dimension narrative que prend la musique à partir de ce moment: on assiste au combat de Thésée avec le Minotaure. En effet à partir du système n°4 les modes de jeu beaucoup plus sonores sont utilisés: zingement dans les cordes graves, clusters, octaves de main gauche. La notion de pulsation et de rythme apparaît également pour la première fois: rythme antibachus en début de système et annotation du bisbigliando (rapide et pulsé), qui n'aura de cesse de s'accroître avec l'adjonction de plus en plus fournie de modes de jeu percussifs et sonores jusqu'à "se laisser déborder par l'action" (système n°5). Cette première phase du combat se clôt par un zingement des cordes graves dans une nuance Sffz sur un point d'orgue.

Commence alors la phase centrale, immédiatement pulsée ("pulsation lente et profonde") qui peut également faire penser à une figuration du personnage du Minotaure (utilisation des basses avec glissés de pédales coulés, très "blues", cf infra). La pulsation reste stable jusqu'à la fin du système n°6, c'est l'adjonction de cellules mélodiques et de clusters qui figurent la montée en tension. Ces cellules sont reprises dans leur principe (glissés de pédale sur les mêmes notes, clusters) afin d'être fondues dans un passage improvisé qui fait appel à une écriture graphique accompagnée d'indications de jeu volontairement imprécises: ("développer", "dégrader", "s'abandonner féroce..."...). Les motifs graphiques circulaires se développent en ellipses rompues pour se finir dans des griffures très denses accompagnées d'une nuance fff et de zinguements très resserrés. Nous sommes ici face à une figuration très nette d'un combat à mort, demandant une implication

1 Ouvrage Collectif, *La harpe aux XX et XXI siècles*, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte, 2013

2 Ouvrage Collectif, *La harpe aux XX et XXI siècles*, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte, 2013

physique et imaginative particulièrement intense de l'interprète.

Les deux derniers systèmes peuvent être vus comme l'agonie de la créature: "de profundis" fait certes allusion au Psaume 130 du Livre des Psaumes, ou s'inscrit dans une longue lignée de compositeurs et écrivains, mais donne surtout une indication de jeu particulièrement parlante, liée à la mort, dans un registre grave mais résonant de la harpe avec l'utilisation des enharmonies pour renforcer cet effet (cf supra). Les accidents sonores figurent les derniers soubresauts du Minotaure, tandis que la mélodie disparaît. On notera l'utilisation parcimonieuse du son "Koto" sur les Lab (cf infra) qui apporte une inflexion discrète dans la ligne mélodique comme un lent frisson.

Les modes de jeu soutiennent donc ici de façon très importante la figuration et la narration. Mais nous allons voir que les échelles contribuent également pour une grande part à la construction d'un imaginaire mythologique.

2. Echelles et imaginaire

Systèmes 1-3

Les harmoniques résultant de l'utilisation de l'archet sur la fondamentale de Lab vont de la 4ème à la 8ème harmonique (Lab/Do/Mib/Solb/Lab). La mélodie se décline donc dans une couleur pentatonique volontairement archaïque. La tournure mélodique par augmentation du nombre de notes et extension vers le registre aigu résonne également comme un lointain souvenir des tournures médiévales.

Au Système n°2, en sons naturels, la même échelle est utilisée mais avec l'adjonction du Ré bécarré vers le bas, qui est hors des harmoniques de Lab. On obtient alors l'échelle hexaphonique Ré/Mib/Solb/Lab/Sib/Do possédant un seul demi-ton, qui place l'auditeur dans un sentiment modal marqué car hors des références musicales occidentales. L'échelle réduite participe aussi à l'archaïsme sonore appartenant à l'imaginaire collectif lié à la Grèce antique. L'effet de mutation est encore renforcé par le fait que le Ré note étrangère aux harmoniques est la première note jouée en sons réels.

Au système n°4 la tension s'accroît par la basse rythmée de La bécarré qui rompt avec la fondamentale de Lab entendue depuis le début de la pièce. Il s'agit de la seconde rupture en termes d'échelle qui a pour effet d'alimenter la dramaturgie.

Systèmes 5-6

Après la première phase du combat, le personnage du Minotaure est figuré par une échelle avec notes mobiles sur une "pulsation lente et profonde".

La pulsation s'appuie sur Mib et Lab, mais altérés par broderie supérieure au 1/2 ton. Les autres notes mobiles correspondent au degrés III, VI et VII de la gamme de Mib (avec utilisation des enharmonies pour ne pas rompre la résonance des basses).

La couleur qui se dégage pour l'auditeur est donc celle d'une gamme blues archaïque en Mib qui rappelle le blues du Delta (Mississippi Fred Mc Dowell, Mance Lipscomb...). Sans tomber dans une symbolique simpliste, il n'est pas inutile de rappeler que le Minotaure est enfermé dans un labyrinthe, objet de rejet et de honte, mais en même fascinant par la puissance virile qu'il dégage. L'imaginaire lié au blues du Delta est aussi celui de l'esclavage, de l'emprisonnement, des corps au travail contraint, et du chant libérateur.

Systèmes 8-9

L'agonie du Minotaure est aussi un moment de paix et de simplicité sonore. On retrouve une échelle pentatonique avec note abaissée: Do/Ré/Mi/Sol/Lab. Le Lab fait d'ailleurs l'objet d'un traitement à part, soit en broderie avec sol, soit avec le son "koto" vibré.

On peut aussi interpréter cette échelle comme un éclaircissement de la première échelle Hexaphone des 3 premiers systèmes: Ré/Mib/Solb/Lab/Sib/Do => Do/Ré/Mi/Sol/Lab.

Cette simplification mélodique contribue à la figuration d'une paix intérieure liée à la mort. L'interprète est alors à la fois bête et homme, Thésée et Minotaure, Taureau et Toréro. Ce qui n'est pas sans rappeler la fin du *Llanto Por Ignacio Sanchez Mejias* de Federico Garcia Lorca³:

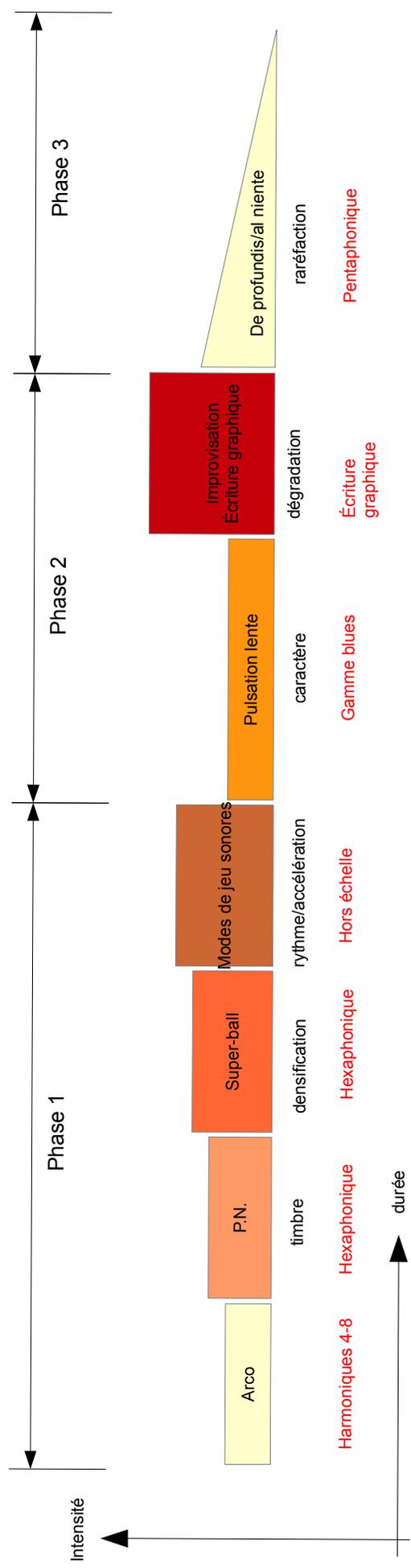
*Nul ne te reconnaît. Non. Mais je te chante.
Je chante pour plus tard ton profil et ta grâce.
L'insigne maturité de ton érudition,
ton appétit de mort et le goût de sa bouche.
La tristesse qu'avait ta vaillante allégresse.*

*Il tardera à naître, si toutefois il naît,
un andalou si clair, si riche d'aventure.
Je chante son élégance avec des mots qui pleurent
et j'évoque le vent triste parmi les oliviers.*

Minotaure est donc tout à la fois une pièce à la dramaturgie très marquée et une oeuvre très fluide et figurative, proche du théâtre musical, presque programmatique. Le statut premier d'interprète et d'improvisatrice de Hélène Breschand y contribue pour beaucoup. Sans dénier une structure présente et solide, on est dans cette pièce à la frontière de l'improvisé et de l'écrit. Cette musique fait donc appel à l'interprète de façon impérative, l'oblige à "se laisser déborder par l'action", seule condition pour interpréter et habiter cette partition pleine de vie et mort, à l'image de la tension cosmique entre Eros et Thanatos régissant le monde de ceux qui ont rêvé le Minotaure.

3 LORCA Federico Garcia, *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias (1935)*, traduction de Claire et Vicente Pradal, programme du TNT, théâtre de la Cité Toulouse Midi-Pyrénées, 1998.

3. Schéma



4. Bibliographie

Ouvrage Collectif, *La harpe aux XX et XXI siècles*, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte, 2013.

LORCA Federico Garcia, *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias (1935)*, traduction de Claire et Vicente Pradal, programme du TNT, théâtre de la Cité Toulouse Midi-Pyrénées, 1998.

La Bible de Jérusalem, Paris, Cerf, 2011.

Ouvrage Collectif, *Le Petit Robert des Noms Propres*, Paris, Le Robert, 1999.

DUHAMEL Maurice, *Les 15 modes de la musique bretonne*, In: *Annales de Bretagne*, Tome 26, numéro 4, 1910. pp. 687-740.

MONJARRET Polig, *Tonioù Breizh-Izel*, Rennes, Dastum, 2003.