

Le minimalisme de Philip Glass aujourd'hui : l'exemple de *La Belle et La Bête*

Philippe Guida

En 1994, Philip Glass (né en 1937) compose *La Belle et la Bête*, un opéra réalisé à partir du film de Jean Cocteau de 1946 et présenté pour la première fois en France à la Cité de la Musique à Paris en janvier 2003. Glass est un compositeur connu sous l'étiquette du minimalisme musical dont il est l'un des fondateurs principaux. A l'heure d'aujourd'hui, il a composé près de vingt opéras et pièces de théâtre musical, autant de musiques de films, sans oublier la musique de danse. Nous essayerons de démontrer l'influence et l'importance des arts visuels dans la musique minimaliste de Glass aujourd'hui, garant de l'évolution de son langage.

I Les fondements d'un langage : le théâtre-opéra

1) Philip Glass et le théâtre

J'ai toujours dit que je suis devenu un compositeur d'opéra par accident. Je n'ai jamais fait en sorte d'en devenir un, et aujourd'hui encore j'utilise le terme « opéra » à contre cœur¹.

Si Glass s'est rendu célèbre avec *Einstein on the Beach*, composé à partir de 1975 et présenté pour la première fois en 1976 au festival de théâtre d'Avignon, il n'en est pas à sa première expérience scénique. Durant ses années d'études à Paris il déclare ne jamais avoir été à des concerts mais restait profondément attaché au théâtre, avec une prédilection pour Beckett, Genet, Pinter ou Grotowsky²... Il est lui-même, à cette époque, membre d'une compagnie théâtrale, qui portera le nom de Mabou Mines Theater à partir de 1970 à New York, pour laquelle il compose plusieurs pièces avant *Einstein on the Beach*³.

A partir de 1965 et jusqu'en 1976, le jeune compositeur élabore son langage et devient l'un des pères fondateurs du minimalisme musical (avec Steve Reich, La Monte Young et Terry Riley). Parmi ses influences principales, il faut citer la musique indienne, les arts plastiques du minimal art, John Cage et bien entendu le théâtre expérimental. Toutes ces disciplines ont pour point commun, une interrogation sur le temps, la forme et l'espace, comme unique procédé de construction, allant parfois jusqu'à l'absence de scénario dans le Living Théâtre ou l'absence de son chez John Cage par exemple.

Tous deux, [Glass et Wilson] nous venions du théâtre expérimental et non d'un enseignement traditionnel que nous aurait inculqués de doctes professeurs : John Cage, Merce Cunningham, le Living Théâtre, Grotowski et Genet étaient nos racines. L'idée d'un temps différent, d'une durée extensible, venait plus de Beckett que du raga indien [...]. Il ne faut pas sous-estimer l'influence de John Cage pour *Einstein*. C'était un genre de conseiller pour le Living Théâtre et il insistait beaucoup sur la durée et la notion d'espace⁴.

Il ne faut bien évidemment pas limiter le langage minimaliste de Glass au seul lien avec le théâtre et les arts visuels, mais celui-ci reste l'un de ses fondements essen-

¹ GLASS, Philip, *Music by Philip Glass*, New York : Harper & Row, 1987, p. 3

² *Ibid.*, p. 11

³ *Music for Play* et *Music for ensemble and two Actresses* 1965, *Music for the Red Horse Animation* 1968, *Music for Voices* 1970, *Music for the Lost Ones* et *Music for the Saint and the Football Player* 1975.

⁴ MALLET, Franck, « Phil Glass, l'art de la reprise », *Le Monde de la Musique*, n° 235, (septembre 1999), p. 47

tiel. Il est délicat d'aborder le langage strictement minimaliste de Glass en quelques mots et cela nécessiterait un travail à part entière⁵ ; néanmoins, il est possible de résumer ses recherches musicales en trois grands axes principaux :

- un travail sur le temps pensé non comme continuité mais succession d'instants sans construction de cause à effet
- un travail sur l'espace sonore et la neutralité absolue du son
- une volonté d'abandon de toute forme de raisonnement de l'auditeur

Il en résulte que :

- Glass utilise uniquement des instruments électriques (claviers) et des vents (saxophones, flûtes et voix) mixés sur table de mixage pour égaliser les niveaux sonores et diffusés à très fort volume (Glass crée son propre ensemble en 1968, le Philip Glass Ensemble, toujours actif aujourd'hui, et peut ainsi travailler directement le son en temps réel)
- toutes les formes prédéterminées d'écritures sont abolies ainsi que tout élément thématique et harmonique identifiable
- la musique reste parfaitement uniforme et mécanique (pas de nuances, de variations de tempi et de notion d'interprétation)
- le temps est extensible à souhait à l'aide de processus d'additions et de soustractions d'unités (par exemple, *Music in Twelve Parts* composé entre 1971 et 1975 dure plus de quatre heures)

A l'écoute, les œuvres sont extrêmement répétitives et mécaniques et ne font appel à aucun élément traditionnel d'écriture (mélodie, harmonie, nuances, expressions...). Les instruments superposent des cycles mélodico-rythmiques insaisissables à tempo très élevé évoluant par additions ou soustractions d'unités. Un fort aspect méditatif s'en dégage, l'auditeur étant submergé par un univers sonore tourbillonnant sans logique apparente et sans points d'accroches. L'expérience de l'écoute est l'expérience de l'instant sans retour, supprimant toute possibilité d'anticipation.

La volonté minimale de Glass est de présenter un processus sonore audible et compréhensible et non une œuvre-objet finie. Dans son apparente simplicité, la musique minimaliste de Glass noie l'auditeur dans une dimension méditative et contemplative inouïe : ce qu'il se passe n'est que ce qu'il se passe. Ce travail sur le temps et l'expérience perceptible du temps trouve ses fondements autant dans les travaux de John Cage que dans le théâtre expérimental. Cette dimension méditative value souvent de la part des critiques une mauvaise publicité, et aujourd'hui encore la musique de Glass souvent incomprise est simplement reléguée au rang des musiques pop.

Si Glass n'a jamais caché l'influence des arts visuels dans la conception de son système d'écriture, le rapport devient directement perceptible et finalement indissociable à partir de son opéra *Einstein on the Beach*.

2) Minimalisme et opéra

Einstein on the Beach est le premier opéra, ou pièce de théâtre musical, composé par Glass en collaboration avec le metteur en scène Robert Wilson. Il s'agit d'une œuvre monumentale de près de cinq heures, combinant à la fois musique, danse, théâtre et narration ; c'est une œuvre qui apparaît d'emblée indissociable de son rapport au visuel.

Les premières expériences scéniques de Philip Glass et Robert Wilson s'inscrivent dans le mouvement marginal de la performance, où musique, geste et éléments verbaux fusionnent dans une forme sans références aux modèles de

⁵ Ce sujet est actuellement le travail de recherche de l'auteur, en vue d'une présentation de thèse de doctorat

l'opéra ou du théâtre musical européen. [...] Elles visent une « forme totale », dans laquelle la musique n'est qu'une partie parmi d'autres⁶.

Einstein on the Beach est la première œuvre du genre pour Glass, dans laquelle il est amené à revoir le système de composition strictement minimaliste qu'il venait de développer pendant dix ans. *Einstein* marque un vrai tournant dans l'appréhension de la musique pour le jeune compositeur.

Il fallait passer de la salle de concert au théâtre où l'espace est différent. Ma façon d'écrire n'était pas jusque-là adaptée à un spectacle dont la durée devait être de cinq heures. Il m'a fallu apprendre à réorganiser le temps dans l'espace⁷.

Dans *Einstein* Glass continue à utiliser son langage en processus d'addition et soustraction mais est amené à s'adapter au monde visuel. De fait, il réutilise des techniques d'écritures plus conventionnelles que sont thématiques, formes prédéterminées d'écritures (comme A B A dans le *Knee Play 3* par exemple), un langage harmonique, qui sans être fonctionnel est définissable et un jeu d'orchestration adapté à la scène et à l'action⁸. Ainsi l'œuvre apparaît dans une continuité logique et définie, avec des retours thématiques et harmoniques, une structure générale parfaitement établie et donc indissociable. De fait, malgré son aspect monumental, *Einstein* est une œuvre qui ne peut pourtant pas se diviser en sections plus ou moins fortes que d'autres.

Ce travail très concret avec Bob Wilson et les arts de la scène dans un projet théâtre-musical permet de montrer à Glass une possibilité d'évolution de son système. La musique n'est pas seulement un soutien au visuel, mais son équivalent dans lequel l'un sans l'autre perd son intérêt.

Le développement de Glass après *Einstein* semblerait suggérer que cette œuvre était aussi significative pour lui que *Eighteen Musicians* pour Reich. *Einstein* faisait, d'une manière décisive, connaître à Glass la possibilité d'ajouter à sa musique des éléments d'autres médias et les possibilités particulières du mélange de la musique et de l'action théâtrale à l'intérieur des grands événements théâtraux⁹.

La production strictement instrumentale de Glass ne comprend qu'un tiers de son œuvre complète, les deux tiers restant étant répartis entre les domaines visuels de l'opéra, du théâtre, de la danse et du cinéma¹⁰. Il est donc impossible de dissocier cette musique de son rapport au visuel. Dans cette démarche, le compositeur cherche de nouvelles ouvertures de travail :

J'ai toujours autant envie de travailler avec des gens dont les racines me sont étrangères. J'aime me placer dans une situation inconfortable, m'obliger à découvrir du nouveau. Peut-être l'enjeu le plus important pour un compositeur d'aujourd'hui est-il de trouver de nouveaux modes de pensées¹¹.

S'il compose sa musique strictement instrumentale seul, l'essentiel de ses œuvres pour la scène a été conçu en collaboration avec des gens du spectacle : chorégraphes, metteurs en scène, stylistes... Ce que recherche avant tout le compositeur, c'est une confrontation avec l'inconnu. Ainsi, pour chaque nouvel opéra, le thème et les collaborations du compositeur changent. L'idée est de renouveler cette situation de déstabilisation à chaque fois. Dans *The Photographer* de 1982, c'est l'histoire du photo-

⁶ NATTIEZ, Jean Jacques, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Paris : Actes Sud, vol. 1, 2003, p. 429

⁷ LELONG, Stéphane, *Nouvelle musique*, Paris : Balland, 1996, p. 168

⁸ RAIKOVICH, Milos, *Einstein on the Beach by Philip Glass : a musical analysis*, Thèse de doctorat Ph. D., University of New York, 1994

⁹ FOX, Christopher, « Après Einstein : la succession minimaliste », *Contrechamps*, n° 6, (1986), p. 177

¹⁰ ALBURGER, Mark, *Minimalism, multistructuralism and the quest for legitimacy*, Thèse de doctorat Ph. D., Claremont Graduate School, 1996, p. 720-723

¹¹ MALLET, Franck, « Phil Glass, l'art de la reprise », *op. cit.*, p. 46

graphe Edward Muybridge qui est mis en scène avec des principes musicaux extrêmement minimalistes et une mise en scène très conceptuelle autour de photos et d'un décor très épuré. Il s'inspire d'un ouvrage de Doris Lessing pour *The Making of representative for Planet 8* en 1988, collabore avec l'écrivain beatnik Allen Ginsberg pour *Hydrogen Judebox* en 1990, avec la chorégraphe Susan Marshall en 1996 pour *Les Enfants Terribles* et réalise *Monster of Grace*, un opéra avec images numériques en trois dimensions en 1998.

Pour chacune de ses œuvres scéniques, Glass utilise une orchestration plus ou moins différentes : il fait très souvent appel au Philip Glass Ensemble qu'il maîtrise à la perfection mais n'hésite pas à composer pour des orchestres beaucoup plus conventionnels comme pour *The Civil Wars* en 1984. Il est donc difficile de parler d'un opéra glassien car au fil de ses compositions, les thèmes traités et la technique évoluent. En revanche, comme nous allons le voir, une certaine esthétique glassienne peut être mise en évidence.

Glass est un compositeur extrêmement prolifique, qui, à titre d'exemple, réalisa sa trilogie d'opéras autour de l'œuvre de Jean Cocteau en seulement quatre ans (de 1993 pour *Orphée* à 1996 pour *Les Enfants terribles*) en même temps que onze autres œuvres ! A chaque fois son travail est l'objet d'une mûre réflexion, qui dans le cas de la trilogie de Cocteau pris vingt ans¹².

II Pour une mise en musique : l'exemple de *La Belle et la Bête*

Qu'en est-il donc du langage de Philip Glass aujourd'hui ? L'importance du rapport au visuel est particulièrement affirmée dans son œuvre *La Belle et la Bête* composée en 1994.

1) Le projet de mise en scène

Le projet de mise en musique de *La Belle et la Bête* est à la fois très original et très délicat. Glass a eu l'idée de supprimer la bande sonore originale du film de Cocteau de 1946, en comprenant aussi les voix des acteurs, pour replacer sa propre musique et les voix des chanteurs. L'idée était de faire correspondre à la perfection le chant avec les mouvements des lèvres des acteurs sur l'écran, pour obtenir un rendu scénique sur trois plans différents : le film projeté sur un grand écran, les chanteurs sur une scène devant l'écran et les musiciens au premier plan. Le metteur en scène Charlie Otte eu l'idée de présenter les chanteurs tournant le dos au public lorsqu'ils ne chantent pas, pouvant ainsi suivre leurs propres personnages sur l'écran :

Il y a des moments où la Belle apparaît sur l'écran et *notre* Belle la regarde, et j'en ai les larmes aux yeux. Puis il y a la scène où la Bête est en train de mourir et *notre* Bête chante, et la juxtaposition des deux vous fait réaliser qu'il s'agit d'un vrai moment de théâtre musical, et pas seulement d'un film¹³.

Le projet théâtral est donc assez simple dans l'idée, complètement nouveau car encore jamais réalisé auparavant, mais particulièrement complexe à concrétiser. Glass a chronométré chacun des mots des dialogues du film et les a placés mathématiquement dans la partition puis a ensuite synchronisé musique et film à l'aide de l'informatique¹⁴. Sur la partition¹⁵, est noté à intervalle régulier un chronométrage à la seconde. Au-delà de la composition, la réalisation scénique nécessite à la fois précision et synchronisation de la part de l'orchestre et des chanteurs.

Pour son projet de « re-sonorisation » de l'image, Glass n'a probablement pas choisi *La Belle et la Bête* par hasard ; il s'agit bien évidemment d'un hommage à Jean Cocteau, mais il semble que le sujet traité dans le film ainsi que la forme générale du

¹² COTT, Jonathan, « Conversation avec Philip Glass à propos de *La Belle et la Bête* », livret du disque *La Belle et la Bête*, Nonesuch Records, 7559-79347-2, (1995), p. 23

¹³ *Ibid.*, p. 30-31

¹⁴ *Ibid.*, p. 30

¹⁵ GLASS, Philip, *La Belle et la Bête*, [partition d'orchestre], New York ; Dunvagen, 1996

film et sa conception, aient influencés le choix de cette œuvre et non d'une autre. Le film est composé de scènes longues relativement bien découpées par de brèves coupures de l'image et des dialogues peu nombreux, assez lents et clairs. Dans sa clarté et son ordre, *La Belle et la Bête* de Cocteau est finalement très proche d'un livret d'opéra, rendant ainsi possible sa mise en musique.

Un autre point important, peut-être moins direct, est le jeu des acteurs, Jean Marais et Josette Day en particulier ; les défauts d'un acteur se distinguent d'autant plus lorsque l'image est présentée sans le son. Les voix des chanteurs ajoutées par Glass ne sont évidemment pas celles des acteurs et ne prendraient pas tous leurs effets dramatiques si ceux-ci étaient mauvais.

2) La partition

a) Effectif

Pour ses opéras, d'une façon générale, Glass a rarement utilisé un orchestre symphonique étant donné qu'il compose essentiellement pour le Philip Glass Ensemble qu'il complète en fonction de ses besoins. *La Belle et la Bête* est donc bien écrite pour le Philip Glass Ensemble auquel sont rajoutés des cordes et des percussions ; l'orchestre comprend donc une flûte et une flûte piccolo, une clarinette et une clarinette basse, un saxophone soprano et un alto, deux trombones et un trombone basse, une harpe, deux synthétiseurs, des cordes et un percussionniste.

L'effectif complet est de trente-deux musiciens, chanteurs compris, ce qui est peu et relativement maniable du point de vue du déplacement. Cette idée est essentielle pour Glass, car selon lui c'est au compositeur d'aller vers son public et non l'inverse, sans forcément passer par les salles d'opéras, souvent très conservatrices et très connotées dans l'esprit des gens :

En utilisant un effectif très restreint pour *La Belle et la Bête* d'après le film de Jean Cocteau, j'ai déjà pu jouer l'ouvrage quatre-vingt-dix fois dans le monde entier. [...] En devenant musicien itinérant, je peux jouer quasiment n'importe où. En Espagne par exemple, nous avons joué *La Belle et la Bête* sur des terrains de basket ou dans des parcs¹⁶.

L'ensemble utilisé pour *La Belle et la Bête* est très homogène et sonne d'emblée très Philip Glass : les claviers électroniques notamment, sont typiques de cette sonorité. Ils permettent aussi d'imiter des instruments non présents dans l'orchestre, tel que le clavecin, tout en gardant un cachet non naturel à l'oreille.

b) Le travail vocal

Six chanteurs interprètent tous les personnages du film : la Belle par une mezzo-soprano, la Bête, l'officier du port, Avenant et Ardent par un baryton, le père et l'usurier par un baryton, Ludovic par un baryton, Félicie et Adélaïde par deux sopranos.

Dans *La Belle et la Bête* une importance toute particulière est accordée à la voix. L'idée de remplacer la bande sonore du film par une nouvelle musique est un véritable défi pour le chant. En effet, se posent les problèmes de débit et d'écriture. Jusqu'à présent, lorsqu'un compositeur écrivait un opéra, il se trouvait dans l'obligation de mettre un texte en musique, mais avec la liberté de placer ce texte comme il le souhaitait. De plus, un livret est étudié de façon à ce qu'il soit pratique à chanter. Pour *La Belle et la Bête*, Glass s'est trouvé face à un texte non écrit pour être chanté et déjà parfaitement calé et intouchable ; ce n'est donc plus un texte mis en musique, mais une musique construite autour d'un texte.

Concrètement, Glass est resté aussi fidèle que possible au script du film, mais n'a pas pu le reprendre entièrement tel quel pour des problèmes de débit (un débit vocal parlé étant naturellement plus rapide que celui d'une voix chantée). Une com-

¹⁶ GLASS, Philip ; MANOURY Philippe, « Composer un opéra aujourd'hui : le vrai défi », *Le Monde de la Musique*, n° 200, (juin 1996), p. 73-74

paraison intégrale des textes du film et celui de l'opéra met en évidence que seules les répliques les plus courtes n'ont pas subies de transformations. La compréhension générale n'en est toutefois pas troublée.

Cette question de compréhension du texte est très importante chez Glass ; dans *La Belle et la Bête*, le compositeur a voulu respecter le film et a donc choisi de garder le français. Nous sommes bien loin du sanskrit utilisé pour *Satyagraha* (1980), de l'égyptien pour *Akhmaten* (1983). Aujourd'hui la compréhension du texte est un point que Glass s'attache à développer :

Qu'est-ce qu'on raconte ? Qu'est-ce qu'on chante ? Jadis j'avais tendance à écrire des opéras dans des langues que je ne comprenais pas, comme le sanskrit ou l'égyptien ancien. Maintenant, je préfère écrire dans des langues que je parle – anglais, français, portugais – parce que la manière dont le mot fonctionne dans le contexte de la phrase va jouer un rôle déterminant sur sa place au sein de la musique¹⁷.

La compréhension du texte étant clairement voulue pour *La Belle et la Bête*, au sein même de la partition la voix est toujours mise en avant par rapport à la musique. Quel que soit le passage, la voix est toujours notée plus fort que la musique ; quoiqu'il arrive la musique ne prendra jamais le dessus. Cette idée est renforcée par la sensation d'une voix complètement indépendante de la musique. À l'écoute, l'orchestre construit une musique très claire et très précise, et la voix évolue par-dessus, sans attache, sans accent ni point fort ; c'est assez étrange sans être choquant. Les voix interviennent comme des voix parlées avec des séquences souvent courtes ne permettant pas d'envolées lyriques ni de développements thématiques.

Glass ne construit pas de jeu entre les voix et l'orchestre, pas de thèmes. On a une division très nette : d'un côté, l'orchestre qui conduit l'harmonie et les thèmes, de l'autre le texte chanté. On pourrait presque écouter l'orchestre seul, sans que cela ne soit troublant. L'écriture vocale est essentiellement dépendante du texte et du débit des acteurs. Glass a résolu le problème en écrivant une musique suffisamment souple pour permettre à des voix de se caler dessus, sans véritablement d'attache.

c) L'orchestration

Dans son interprétation du film de Cocteau, Glass distingue cinq éléments importants au caractère symbolique fort que sont le miroir, la clef, la rose, le cheval et le gant. Glass orchestre donc sa narration autour des objets et non autour des personnages mêmes. De fait chacun de ces objets a, comme pour les personnages wagnériens, un thème qui lui est attribué, ou leitmotiv, qui est réutilisé à chacune de ses apparitions. De même, à l'image des opéras de Rossini, l'ouverture de l'opéra propose un enchaînement de tous ces thèmes qui seront énoncés plus tard dans l'action, en guise de prédiction de l'action à venir.

Concrètement, l'orchestre est géré comme un orchestre classique avec l'utilisation des nuances, des tempi variables, des expressions et des couleurs. Les claviers électroniques permettent d'intégrer des sonorités non naturelles très adéquates pour illustrer le monde imaginaire du film. Glass utilise finalement des procédés d'écritures très conventionnels pour le type de sujet proposé : ambiances et couleurs étranges, jeu de nuances et de timbres pour illustrer l'action... En revanche, la musique ne saurait accompagner le film dans sa version originale car elle reste trop présente et constante sur toute la durée de l'œuvre.

Au niveau de l'écriture, les différentes voies de l'orchestre s'organisent essentiellement autour d'un système en strates successives et combinées les unes aux autres. Il ne s'agit pas d'un contrepoint pensé comme tel mais d'un système en superpositions complémentaires autour de deux éléments récurrents : les arpèges d'orchestre et les superpositions rythmiques combinatoires binaire/ternaire. Cela

¹⁷ COTT, Jonathan, « Conversation avec Philip Glass à propos de *La Belle et la Bête* », *op. cit.*, p. 29

permet un ensemble sonore très stable et très continu, malléable dans la durée et proposant une structure solide pour le développement d'une mélodie. L'utilisation de ce système n'est absolument pas une nouveauté en 1994 chez Glass et est déjà utilisé dans de nombreuses autres pièces de tout ordre : symphonies, quatuors...

Dans son travail harmonique, Glass n'utilise pas des tonalités ou des modes définis. Il choisit les accords les uns par rapport aux autres et construit tout son discours souvent avec peu d'éléments. Même si une tonalité générale peut parfois être identifiée, ce n'est jamais dans un esprit harmonique parfaitement défini ; il s'agit surtout de rapports particuliers entre les accords, des tensions, des ambiguïtés, des dissonances permettant de créer un monde sonore avec peu de matériel. Ceux-ci sont souvent très simples, rarement au-delà de quatre sons. Glass utilise souvent l'enchaînement type *fa mineur Mi majeur*, qui n'est autre que le résultat de son travail harmonique dans *Einstein on the Beach*.

L'écriture générale reste finalement très épurée : peu de matériel mélodique et harmonique, une écriture par strates très claire et très hiérarchisée. Les éléments sont souvent répétés plusieurs fois ou réutilisés pour des scènes différentes.

III Une question de langage

1) Définition d'un genre

Pour *La Belle et la Bête*, le grand intérêt est le projet théâtral. Il est difficile de qualifier cette musique de musique de film pour plusieurs raisons : une musique de film est une musique composée pour accompagner le film. La musique du film de Cocteau a été écrite par Georges Auric ; si Glass avait refait cette musique, il n'aurait pas pris en compte les acteurs. De plus, une musique de film est en retrait par rapport à l'image, un film ne mettant généralement pas la musique en avant. La musique d'un film est faite pour soutenir l'action et se trouve naturellement reléguée du côté des « musiques d'ambiances ». Ecouter une musique de film seule est parfois un peu fade sans le soutien visuel. Ce n'est donc pas le cas ici dans l'adaptation de Glass ; même si la musique est très en lien avec l'image, il est possible d'écouter l'opéra sans le film et c'est d'ailleurs le seul opéra de la trilogie sur Cocteau qui a été enregistré et commercialisé.

Dans *La Belle et la Bête* de Glass, la musique est l'égale du film. L'image est un peu comme une pièce de théâtre où la scène est remplacée par l'écran. Au théâtre, c'est l'acteur qui agit directement, et dans cette œuvre les personnages du film sont doublés en direct par des chanteurs. On a ici une double dimension qui n'existe pas dans le théâtre où l'opéra, et qui serait plus proche d'un film muet auquel on rajoute des paroles. Si Glass a choisi d'enregistrer la musique sans le film et sans faire de vidéo du spectacle¹⁸, c'est que pour lui, la musique a une grande valeur en soi et que le spectacle doit se vivre en temps réel. La musique est donc ici plus importante que le film :

Le film original comprend déjà la bande-son de Georges Auric, tandis que ce que j'ai fait c'est du théâtre musical avec accompagnement de film. Et je trouve que c'est le contrepoint ainsi créé entre les chanteurs et l'image qui est merveilleux¹⁹.

Sur le disque et la partition est noté « Un Opéra de Philip Glass ». La musique et le chant seuls sont un opéra que l'on pourrait mettre en scène, indépendamment du film préexistant. La musique et le film ensemble sont du théâtre musical ; la musique seule pourrait être un opéra et le film existe déjà par lui-même.

C'est peut-être en cela que Glass ne dénature pas l'œuvre de Cocteau. *La Belle et la Bête* de Cocteau est une œuvre terminée et reconnue. *La Belle et la Bête* de Glass est une œuvre inspirée du film de Cocteau, au même titre qu'un opéra peut être inspiré d'un livre, et donc ne cherche pas à dénaturer ou à faire mieux que l'œuvre origi-

¹⁸ *Ibid.*, p. 31

¹⁹ *Ibid.*

nale ; elle cherche à faire à partir de celle-ci. C'est pour cela aussi que la musique est accompagnée par le film et non l'inverse.

Dans le cas de Glass, on peut dire que l'action théâtrale ou filmique associée se comporte de façon analogue à sa musique, mais non de façon mimétique²⁰.

La Belle et la Bête est complètement emblématique de la musique de Glass de la fin du XXème siècle. C'est une œuvre d'expérience à la fois musicale et scénique qui regroupe tout ce qui fait le langage de Glass aujourd'hui.

3) Une poétique minimaliste ?

La Belle et la Bête utilise par de nombreux aspects le vocabulaire de l'opéra traditionnel : leitmotiv, thèmes, illustration de l'action, écriture conventionnelle de l'orchestre et des voix... En cela, nous sommes donc très loin du minimalisme des origines de Glass qui réfutaient totalement tous ces paramètres. De plus, dans cet opéra, Glass se limite dans une durée déjà parfaitement définie à la seconde près, ce qu'il n'avait jamais fait jusqu'alors pour la musique de scène et de concert, mais pratiquait déjà pour la musique de film²¹. Plus que le simple problème du temps, la langue est elle-même déjà fixée. Les acteurs parlent, les mots sont déjà parfaitement calés et donc la mise en musique du texte propose beaucoup moins de possibilités. Glass n'a donc naturellement pas pu construire de contrepoint mélodique aux voix ni de rapports étroits entre musique et chant comme cela existe dans *Akhmaten* par exemple.

Qu'en est-il donc de l'écriture minimaliste ?

En réalité le vocabulaire développé n'est autre que le résultat de ses travaux strictement minimalistes des années soixante. L'écriture arpégée en strates successives, l'harmonie épurée et non fonctionnelle sont dans la suite logique de l'écriture en processus d'addition et de soustraction d'unités. Chaque instrument ou corps d'instruments est pensé séparément puis combiné, au même titre que ce que faisait Glass avec le Philip Glass Ensemble à partir de 1968. La construction propose ainsi des superpositions plus ou moins complexes, plus ou moins stables à partir desquelles le compositeur peut développer ou non une ou plusieurs mélodies.

Ce mode de fonctionnement est le fruit d'une lente transformation qui s'est opérée après *Einstein* est qui est pour la première fois réellement exposée comme telle avec les *Glassworks* de 1982²². Le travail sonore, particulièrement les claviers électroniques, est lui aussi emblématique du langage de Glass et directement issu du travail effectué avec son ensemble, à tel point qu'il est difficile de concevoir les pièces de Glass composées pour ou avec le Philip Glass Ensemble autrement que par lui-même²³. Nous pouvons parler véritablement de langage vernaculaire, qui n'a donc pas lieu d'être chez d'autres compositeurs.

Il en résulte que parler de minimalisme pour Glass aujourd'hui est concevable peut-être seulement par rapport à lui-même. Les critiques souvent négatives envers la musique de Glass et parfois envers toute la branche minimaliste de la musique américaine qui résulte souvent d'une incompréhension de la période originelle, donc des années soixante même. Il est difficile d'envisager une discussion autour de la musique de Glass ou de Reich aujourd'hui sans une connaissance véritablement approfondie de leurs origines.

²⁰ FOX, Christopher, « Après Einstein : la succession minimaliste », *op. cit.*, p. 184-185

²¹ Glass est un habitué du cinéma où le compositeur doit se limiter à un temps et une action qui lui sont strictement impartis (*Koyaanisqatsi* 1983, *Powaqqatsi* 1988, *Anima Mundi* 1993...)

²² GLASS, Philip, *Glassworks*, CBS, SMK 73640, (1982)

²³ Cette idée de musique directement interprétée par le compositeur est à la fois emblématique de la période minimaliste des années soixante et d'un caractère proprement américain ; à titre d'exemple, Steve Reich, Meredith Monk, Laurie Anderson... possèdent leurs propres ensembles.

Le terme « minimalisme » n'est peut-être plus adapté aujourd'hui dans la mesure où le langage utilisé est le résultat d'une évolution, d'une maturation et d'un assouplissement d'un système avant-gardiste d'une époque. Parler de postminimalisme semblerait donc plus approprié :

Ce second souffle de la musique répétitive, ce que l'on peut appeler le postminimalisme, tient au fait que l'aspect strictement répétitif a alors évolué, a progressivement été oblitéré par la mise en jeu de variations de surfaces (timbres, rythmes, hauteurs) qui brisèrent une régularité devenue parfois exaspérante²⁴.

Pour une conclusion

Dans l'histoire de la musique, le minimalisme a fait l'objet de nombreuses discussions, soit critiqué sous prétexte d'appauvrissement du système musical, soit adulé comme renouveau du langage²⁵! Si après guerre, les fervents défenseurs de la musique savante complexe (sérielisme, musique spectrale...) ont jugé simpliste et dénuée d'intérêt cette musique, il n'en apparaît pas moins qu'elle a trouvé un public digne de ce nom et qu'aujourd'hui Philip Glass est l'un des compositeurs classiques les plus populaires et les plus vendus de l'histoire de la musique du XX^e siècle²⁶. Quarante ans après ses débuts, le minimalisme musical a eu un rayonnement à la fois géographique, notamment vers l'Europe qui compte aujourd'hui bon nombre de compositeurs se revendiquant de cette voie (Louis Andriessen, Wim Mertens, Michael Nyman, Arvo Part), et temporel puisque toujours présent aujourd'hui.

Chez Philip Glass, le minimalisme est avant tout un langage source sujet à une constante mutation et en recherche de nouveauté. Il semblerait que ce langage n'est pas une finalité en soi mais une formule proposant des possibilités d'ouverture et de combinaison avec les autres formes d'art, pour concevoir l'œuvre d'art originale et totale. La stratégie minimaliste de Glass a toujours pour but de créer un lien avec le spectateur ; l'œuvre existe et doit vivre uniquement dans son rapport avec le public. Peut-être l'enjeu le plus important du minimalisme de Glass aujourd'hui est-il d'ouvrir les portes de la musique au plus grand nombre, d'où cette volonté de toujours renouveler ses formules et d'aller à la recherche du spectateur.

²⁴ RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et post-modernité*, Paris : Puf, « Que sais-je », 1998, p. 36-37

²⁵ HASKINS, Robert, *The music of Philip Glass, 1965-1975*, Thèse de doctorat Ph. D., Peabody Conservatory of Music, 1992, p. 131

²⁶ KOSTELANETZ, Richard, *Writings on Glass*, Berkeley : University of California Press, 1998, p. xi