

LA BELLE ET LA BÊTE

Version Philip GLASS : opéra d'après le film de Jean COCTEAU

Philip Glass est né le 31 janvier 1937 à Baltimore dans le Maryland ; c'est un musicien et compositeur américain de musique contemporaine. Il est considéré comme l'un des compositeurs les plus influents de la fin du XX^e siècle. Il est, avec ses contemporains Terry Riley et Steve Reich, l'un des pionniers et l'un des représentants les plus éminents de la musique minimaliste, notamment de l'école répétitive, et de la musique classique des États-Unis.

Ses professeurs en composition sont, entre autres, Vincent Persichetti et William Bergsma ; il étudie également avec Darius Milhaud puis avec Nadia Boulanger qui lui enseigne au conservatoire américain de Fontainebleau l'analyse des compositions de Johann Sebastian Bach (*Le Clavier bien tempéré*), Mozart (les *Concertos pour pianos*), et Beethoven. Ces années passées à Paris auront une considérable influence sur ses œuvres.



Il a composé des œuvres pour ensemble, des opéras, huit symphonies, huit concertos, des musiques de film et des œuvres pour soliste.

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 prit vingt ans¹.

I - L'exemple de *La Belle et la Bête* (pour une mise en musique)

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 eut 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 film.

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

¹ 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

de l'informatique. Sur la partition², 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 film et sa conception, aient influencé 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 parcs³.

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.

² GLASS, Philip, *La Belle et la Bête*, [partition d'orchestre], New York ; Dunvagen, 1996

³ GLASS, Philip ; MANOURY Philippe, « Composer un opéra aujourd'hui : le vrai défi », *Le Monde de la Musique*, n° 200, (juin 1996), p. 73-74

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 comparaison intégrale des textes du film et celui de l'opéra met en évidence que seules les répliques les plus courtes n'ont pas subi 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.

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 musique⁴.

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. A 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

⁴ COTT, Jonathan, « Conversation avec Philip Glass à propos de *La Belle et la Bête* », *op. cit.*, p. 29

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 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.

II - 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 spectacle, 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 merveilleux.

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 originale ; 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 mimétique⁵.

La Belle et la Bête est complètement emblématique de la musique de Glass de la fin du XX^{ème} 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.

2) 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 film⁶. 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.

[Interval\(le\)s – I, 1 \(Automne 2004\)](#)

Dans l'extrait CD8 on pourra identifier le moment du film.

CD8 **La demande en mariage** : dans la maison, Belle lave le sol, tandis qu'Avenant lui déclare son amour et lui demande de l'épouser. La Belle ne songe pas à se marier, mais plutôt, à vivre avec son père. Une querelle mi-sérieuse, mi-ludique oppose Avenant à Ludovic.

On pourra ensuite analyser l'extrait et en faire décrire le déroulement, identifier les dialogues.

On pourrait refaire le même travail avec d'autres extraits CD9-10-11 puis créer d'autres dialogues sur ces images ou d'autres musiques pour accompagner ces extraits.

CD9 **Le dîner avec la Bête** : La Belle est arrivée au château ; elle se trouve dans la salle à manger du château. Elle est à table lorsque la bête apparaît...

CD10 **Le retour de la Belle à la maison** : La Belle met les gants et se trouve transportée dans la chambre de son père.

CD11 **La métamorphose** : La Bête se transforme en Prince sous les yeux de la Belle.

Plus largement on pourra écouter quelques extraits d'opéra afin de caractériser plus précisément la forme opéra.

⁵ FOX, Christopher, « Après Einstein : la succession minimaliste », *op. cit.*, p. 184-185

⁶ 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...)