

HEMU, décembre 2016

Mathilde Reichler, cours de synthèse

Béla Bartók, *Le Château de Barbe-Bleue* - 1



« *Le Château de Barbe-Bleue* est pour nous ce qu'est *Pelléas* en France »

Zoltan Kodály

De Strauss à Bartók (en passant par Debussy): texte de Bartók (1918)

« Beaucoup considèrent Strauss comme le plus grand compositeur, mais, pour ma part, je placerais Debussy bien plus haut que l'auteur de *Salomé*. Car sa musique est bien plus neuve que celle de Strauss, qui n'a fait que poursuivre dans la direction tracée par Wagner et Liszt. Debussy, quant à lui, n'a pas suivi de chemins balisés et, au cours de sa carrière, il a ouvert de nouvelles possibilités artistiques. [...]

Aussi conscient et volontaire qu'ait été son dépassement des traditions, aussi neuve qu'ait été sa musique au regard des compositions antérieures à son entrée en scène, Debussy est resté totalement et strictement attaché à la tonalité. Bien entendu, il employait beaucoup plus librement les notes étrangères à l'harmonie, sans préparation ni résolution ; si bien que Richard Strauss, dit-on, fit à propos de la musique de Debussy cette remarque, non sans humour : « Elle est bien singulière, cette nouvelle musique française : dans chaque accord, il y a une note qui ne lui appartient pas... ».

Quant à nous, Hongrois, nous pouvons trouver un intérêt particulier à la structure mélodique debussyste, dans la mesure où nous y voyons l'influence de la musique populaire d'Europe centrale : nous pouvons y observer des tournures pentatoniques qui existent aussi dans les vieux chants populaires hongrois, surtout chez les Sicules.

Parmi ses œuvres, la meilleure, c'est sans aucun doute *Pelléas et Mélisande*. Elle est célèbre, entre autres, pour avoir rompu avec la déclamation wagnérienne, en la remplaçant par une déclamation particulière, proche de la récitation, à laquelle Debussy est arrivé en suivant le modèle des anciens auteurs français. Elle s'apparente de loin à la façon de réciter dans les chants populaires hongrois de type *parlando*. »

Commentaire:

> Au-delà de la préférence un peu polémique affichée par Bartók (Debussy « contre » Strauss), il y a clairement beaucoup à dire sur les rapports entre Strauss et Bartók, et ce dernier ne cite certainement pas *Salomé* au hasard... La thématique de cet opéra, avec la confrontation de deux personnages au centre de l'œuvre (un homme et une femme), l'utilisation d'un mythe biblique d'un côté /d'un conte de fée de l'autre, le symbolisme très profond des deux partitions, l'interprétation psychanalytique que l'on est tentés de faire, la concentration de l'action en un seul moment,... : les parallèles sont nombreux, et presque plus frappants qu'avec *Pelléas et Mélisande*...

Mais il faut dire qu'il y a là derrière un peu de nationalisme...

> Debussy semble en effet apparaître comme un contre-modèle face à la tradition musicale germanique, dans laquelle Bartók a pourtant baigné (et dont il n'oubliera en réalité jamais l'enseignement).

Pianiste, enfant prodige, Bartók a commencé sa formation musicale par le répertoire de Bach à Brahms; il découvre Liszt et Wagner alors qu'il étudie à l'Académie de Musique de Budapest. En 1902, il assiste à la création hongroise de *Ainsi parlait Zarathoustra* et s'enthousiasme pour les poèmes symphoniques de Strauss (voir «Autoportrait», dans les *Ecrits* de Bartók parus aux Editions Contrechamps, Genève). C'est autour de 1905 (date de la création de *Salomé*, justement) que Bartók découvre la « vraie » musique hongroise, la musique paysanne, qui n'est pas assimilable à la musique tzigane à laquelle on a eu tendance, jusque-là, à rattacher le folklore hongrois. La musique tzigane intègre d'autres sources populaires, notamment citadines, dont des mélodies slaves et une inspiration plutôt arabisante. Bartók se passionne pour le chant populaire hongrois authentique, qu'il va collecter aux sources mêmes, en parcourant les campagnes avec son ami Kodály . Parfois, ils embarquent avec eux Balázs, le librettiste de *Barbe-Bleue*, et un filet à papillons, car Bartók collectionne aussi les insectes...

Ces trois hommes (ils ont la trentaine en 1910) partagent un patriotisme ardent : or, la Hongrie de ce début de siècle est en train de s'affranchir de la tutelle autrichienne. Le désir de renouveau du langage et la question de la modernité rejoignent très étroitement les aspirations patriotiques et le désir de Bartók et Kodály de fonder une école nationale de musique – soit de s'affranchir, au niveau musical également, de la «tutelle» germanique. En cela, la citation de Bartók est symptomatique : Debussy offre un modèle beaucoup plus «neutre» que Strauss, qui est l'héritier de Wagner et de Liszt au niveau du langage et de la conception formelle.

En conclusion (de cette introduction...!), il est certain que Bartók a été profondément marqué par Debussy, en particulier dans les années 1910-1920, période de composition et de création du *Château de Barbe-Bleue*.

Debussy ouvre des voies inédites, en marge de la tradition « classique ». Il ne compose pas en développant, en étendant les principes hérités du romantisme ; il compose tout simplement *autrement*. Ce faisant, il ouvre la voie d'une modernité affranchie de la tradition romantique et post-romantique. Bartók souligne en outre la similitude du langage de Debussy avec ses propres recherches : ceci concerne certaines tournures pentatoniques qu'il retrouve chez le compositeur français, ainsi que le rapport à la prosodie et à la déclamation – soit à la langue parlée.

Néanmoins, Bartók a clairement absorbé la tradition germanique, qui a fait partie intégrante de ses études et de sa formation musicale. Il a été marqué par les poèmes symphoniques de Strauss dans ses jeunes années. Et on peut supposer par ailleurs qu'il n'est pas resté indifférent à *Salomé*...

La découverte du chant populaire hongrois amène toutefois un élément décisif dans le langage de Bartók, qui va désormais se développer de façon profondément originale et personnelle, au-delà de tous les modèles importants de ses années de formation.

***Le Château de Barbe-bleue*, quelques mots de contextualisation :**

Opéra en 1 acte et un prologue, créé à l'Opéra de Budapest en mai 1918

Composé quelques années plus tôt, en 1911 sur un livret de Béla Balázs, jeune et talentueux auteur de la génération de Bartók et de Kodály.

Ardent patriote tout comme les deux compositeurs, Balázs avait conçu son poème en s'inspirant d'anciennes formes populaires épiques de la région de Székely en Hongrie; il l'avait dédié à Kodály et à Bartók et l'avait publié en 1910. Le texte était alors perçu par Balázs comme « autosuffisant » (c'est-à-dire qu'il n'a pas été pensé comme un livret d'opéra).

Balázs écrit également pour Bartók, quelques années plus tard, le livret du *Prince de Bois*, un ballet créé à Budapest en 1917, une année avant *Le Château de Barbe-Bleue*. Leur collaboration fructueuse s'arrête là : Balázs doit fuir la Hongrie en 1919 à cause des événements politiques. Il n'est pas impossible en outre qu'il ait été quelque peu blessé d'un certain manque de reconnaissance de la part de l'auteur de la musique de son *Château de Barbe-Bleue*.

Quoiqu'il en soit dans les années 1910, les deux hommes partagent la vision commune d'un renouveau artistique par l'exploitation d'un matériau ancien, immémorial, en même temps que la création d'un style proprement hongrois :

« J'aspirais à la création d'un style dramatique hongrois. Je voulais étendre la veine dramatique de la ballade populaire de Székely à la scène. Je voulais décrire les âmes modernes par la couleur pure et primitive du chant populaire. Je voulais la même chose que Bartók. Nous le voulions ensemble, dans notre jeunesse. Nous pensions que la nouveauté complète ne pouvait être dérivée que de ce qui était ancien, certains que seul un matériau primitif pourrait résister à notre désir de spiritualité sans s'évaporer entre nos doigts. »

Cité par Carl S. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 23-24.

Citation complète en anglais:

« I was seeking a Hungarian dramatic style. I wanted to enlarge the dramatic vein of Szekely folk ballad for the stage. I wanted to delineate modern souls with the plain primitive color of folk song. I wanted the same as Bartók. We wanted it together in our youth. In our belief, complete novelty could be derived only from what was ancient, since only primeval material could be expected to stand our spiritualization without evaporating from our fingers. Because only that which was simple was true, and only that which was simple could be truly new. (Because all that is complicated already existed as merely complicated.) My mystery was born of the common faith of common youth. **It wasn't prepared as a libretto.** It was given without music at one of the Nyugat matinees. This poetry was **addressed to Bartók in the same way as when a weary, parched wanderer strikes up a tune to induce his still more exhausted companion to sing.** Because a melody will carry you along for a while when your legs are the point of giving way. And I contrived to trick him into music. Bartók intoned and broke into such singing as has not been heard in Europe since Beethoven. »

Sources littéraires du livret :

Charles Perrault, « La Barbe-Bleue », publié dans *Les Contes de Ma Mère l'Oye* en 1697.

> le récit raconte la sinistre histoire d'un homme à la barbe bleue, tuant ses femmes les unes après les autres. Il est neutralisé in extremis par les deux frères de sa septième épouse, alors qu'il s'apprête à l'égorger elle aussi (« Anne, ma soeur Anne... »).

Dans le conte de Perrault, Barbe-Bleue remet à sa 7ème épouse, au moment de s'absenter, un trousseau de clefs ouvrant toutes les portes de la maison. Seule une porte doit rester fermée ; mais la jeune épouse ne peut retenir sa curiosité : à peine son mari a-t-il tourné le dos qu'elle court ouvrir précisément cette porte-là. C'est alors qu'elle découvre les femmes égorgées. De terreur, elle laisse tomber la petite clef qui lui a permis d'ouvrir le cabinet... Celle-ci se couvre d'une tâche de sang qu'elle ne parviendra plus à faire partir et qui trahira sa désobéissance face à l'ordre de son mari.

> La question de la curiosité (féminine...) et le thème de la transgression de l'interdit (interprété par les psychanalystes comme un adultère) est centrale dans le conte de Perrault, et c'est d'ailleurs là-dessus que s'édifie la morale :

« La curiosité malgré tous ses attraits,
coûte souvent bien des regrets
On en voit tous les jours mille exemples
paraître.
C'est n'en déplaise au sexe, un plaisir bien
léger,
Dès qu'on le prend il cesse d'être,
Et toujours, il coûte trop cher. »

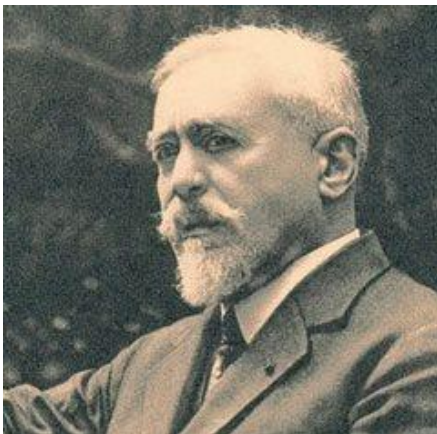
Gravure de Gustave Doré (1862)



Ce conte de Perrault va faire l'objet de nombreuses adaptations littéraires et opératiques au cours du 19^{ème} siècle, dont une opérette d'Offenbach et un ballet pantomime de Lecocq !

Au début du 20^{ème} siècle, deux relectures majeures du conte de Perrault voient le jour dans le domaine de l'opéra : *Ariane et Barbe-Bleue*, opéra de Paul Dukas sur un livret de Maurice Maeterlinck, et *Le Château de Barbe-Bleue*.

Ariane et Barbe-Bleue est créé à l'Opéra Comique en 1907 (cinq ans après *Pelléas*), avec Georgette Leblanc dans le rôle titre, compagne de Maeterlinck.



ARIANE ET BARBE-BLEUE



1^{re} Représentation sur le Théâtre National de l'Opéra-Comique
(Paris 10 Mai 1907)

Direction de M. ALBERT CARRÉ



Maeterlinck fusionne l'histoire de Barbe-Bleue et la figure d'Ariane, l'héroïne de la mythologie grecque qui donne la pelote de fil à Thésée pour qu'il puisse sortir du labyrinthe après avoir combattu le Minotaure.

L'Ariane de Maeterlinck ne supporte pas l'obscurité : « Le bonheur que je veux ne peut vivre dans l'ombre. » dit-elle à Barbe-Bleue.

Et elle prône la désobéissance :

« D'abord il faut désobéir : c'est le premier devoir quand l'ordre est menaçant et ne s'explique pas [...] Il m'a donné ces clefs qui ouvrent les trésors des parures nuptiales. Les six clefs d'argent sont permises, mais la clef d'or est interdite. C'est la seule qui importe. Je jette les six autres et garde celle-ci. » « Tout ce qui est permis ne nous apprendra rien. » (Ariane, début acte I).

> Ainsi, dans le texte de Maeterlinck, la curiosité devient valeur positive.

Ariane libère les épouses de Barbe-Bleue, mais quitte seule le château, car les autres préfèrent rester dans l'ombre... La dimension féministe et sociale qui sous-tend la pièce de Maeterlinck se décèle déjà dans le sous-titre de l'œuvre : « Ariane ou la délivrance inutile ». Les épouses choisissent de rester aliénées. On peut lire là une dénonciation de l'attitude de soumission ancestrale de la femme à l'homme.

Kodály et Balázs assistent à la première d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas le 10 mai 1907 à l'Opéra-Comique.

Balász va s'inspirer de Maeterlinck en plusieurs points, mais se distancier tout aussi clairement de cette source. A vrai dire, ce sont même plutôt les différences qui frappent d'un texte à l'autre. Ainsi :

> Le livret de Balázs est dépouillé, condensé, concentré : un seul acte, précédé d'un court prologue parlé; pas de découpage en tableaux ni en scènes, deux personnages seulement (si l'on exclut la courte apparition, muette, des trois précédentes épouses de Barbe-Bleue), dans un huis-clos oppressant.

> Le couple est ici au centre. L'épouse - Judith - ouvre les portes *en présence de Barbe-Bleue*, ce qui change complètement la situation par rapport au conte de Perrault et à l'opéra de Dukas.

> Cette réinterprétation du conte suscite un questionnement sur le lieu, unique, de l'action, lieu qui toutefois en contient d'autres, secrets (les chambres de Barbe-Bleue).

>> Ce château, froid, humide, inhospitalier, dans lequel la lumière ne brille jamais, ne serait-il pas le reflet, le double de son propriétaire, ou une projection de Judith ?

>> Balázs, très visiblement marqué par le courant symboliste, dépouille à tel point l'action que celle-ci devient intérieure, ouvrant sur l'inconscient (> essor de la psychanalyse au début du 20^{ème} siècle).

Le prologue pose déjà cette question première : dedans, dehors ?

Béla Balász, prologue au *Château de Barbe-Bleue*

Traduction Calvocoressi (ca. 1922)

? (en ligne, tirée d'un booklet)

Margit Molnar

P. Unwin et C. Lamarque

Natalia et Charles Zaremba (1992)

<p>Il est un conte, que l'on raconte. On dit : « Il était une fois... ».</p> <p>Et, comme en songe, l'on revoit, Messieurs, Mesdames...</p> <p>Espoirs, chimères, lointains mystères.</p> <p>Que nous apporte celui-ci ?</p> <p>Que nous apprend ce vieux récit, Messieurs, Mesdames ?</p>	<p>Le conte est vieux, qui va vous être narré, Mais à quel monde appartient-il, le réel ? l'irréel ? Comment raconterai-je l'histoire, Mesdames, Messieurs ?</p> <p>Laissons la musique parler, je vous prie. Nous regarderons tous ensemble, Nos yeux sont grand ouverts. Mais où se situe l'action, dans le réel, dans l'irréel, Mesdames, Messieurs ?</p>	<p>Mais où, mais où, dois-je cacher mon chant ? Ah mon chant je le cache au fond de moi ? Cela fut, cela ne fut pas : dehors ou bien dedans ? Vieille légende, mais que signifie-t-elle, Messieurs, Mesdames ?</p> <p>Maintenant écoutez le chant. Vous le regardez, je vous regarde.</p> <p>Le rideau des cils de nos yeux s'entrouvre : Où est la scène : dehors ou bien dedans ? Messieurs, Mesdames ?</p>	<p>Sorti, sortilège, Où donc le cacherais-je ?</p> <p>Eut-il lieu dehors ou dedans ?</p> <p>Ce vieux récit, qui le comprend, Seigneurs et gentes dames ?</p> <p>On chante, et je vous vois, Vous qui me voyez, moi. Le rideau devant nos yeux se lève, Sur la vérité ? sur le rêve ? Seigneurs et gentes dames...?</p>	<p>Je veux dire un conte Comme on dit et raconte, Il était une fois : dehors, dedans ? Conte ancien, ah, quel sens il a, Seigneurs et gentes dames ?</p> <p>Voici : le chant s'élève, Vous regardez, je vous regarde. Le rideau de nos cils se lève : Où est la scène : dehors, dedans ? Seigneurs et gentes dames.</p>
<p>La joie est brève, tout n'est que rêve ;</p> <p>On aime, on souffre et le destin Se rit de nous, frappe soudain, Messieurs, Mesdames.</p>	<p>Quand la joie et la peine règnent ensemble dans le monde extérieur, nous le savons, pourtant nous ne mourrons pas en son sein, Mesdames, Messieurs.</p>	<p>Amertume et bonheur. Histoires connues depuis si longtemps, Le monde dehors est rempli d'ennemis, mais nous ne mourons pas par eux, Messieurs, Mesdames ?</p>	<p>Aventure fameuse, Heureuse et malheureuse... Dehors : le monde et ses combats : Mais nous guette un autre trépas, Seigneurs et gentes dames...</p>	<p>Amères et heureuses Histoires très fameuses Dehors, le monde est plein de guerres Mais notre mort ne viendra pas d'elles, Seigneurs et gentes dames.</p>
<p>Ce n'est qu'un conte que l'on raconte. Peut-être qu'il vous en souvient. Ecoutez bien, regardez bien, Messieurs, Mesdames.</p>	<p>Vous regardez un autre, et chantez une ancienne mélodie. Qui sait d'où elle est venue ? Ecoutez et admirez, Mesdames, Messieurs.</p>	<p>Nous nous regardons l'un l'autre, regardons et chantons notre chant. Qui sait d'où il nous vient ? Nous l'écoutons, étonnés devant lui, Messieurs, Mesdames ?</p>	<p>Ce conte, c'est le nôtre, Le mien comme le vôtre. D'où qu'il vienne, il nous émerveille. Ouvrons bien grandes nos oreilles, Seigneurs et gentes dames.</p>	<p>Nous nous regardons, regardons, Notre conte racontons. Qui sait d'où nous le tenons ? Emerveillés, nous l'écoutons, Seigneurs et gentes dames.</p>
<p>La pièce est finie, je vous en supplie, Si elle a plus, applaudissez. Voyez dans l'ombre ce château sombre, Messieurs, Mesdames.</p>	<p>La musique résonne, la lumière brille haut. La pièce commence maintenant. Mes yeux sont grand ouverts. Quand je les fermerai, alors j'applaudirai, Mesdames, Messieurs.</p>	<p>La musique retentit, la flamme brûle, le spectacle peut commencer. Le rideau des cils de mes yeux s'entrouvre. Applaudissez quand il retombera, Messieurs, Mesdames.</p>	<p>Premiers accords du drame... Déjà monte la flamme... Mais que de mes yeux le rideau Retombe au milieu des braves, Seigneurs et gentes dames.</p>	<p>La musique fuse, la flamme danse, Que le spectacle commence. Le rideau de mes cils est levé. Applaudissez quand il sera baissé, Seigneurs et gentes dames.</p>
<p>Sans doute, vous le connaissez. De ses merveilles l'histoire est vieille.</p>	<p>Vieux est le château, et vieux est le conte qui parle de lui. Ecoutez en silence.</p>	<p>Si vieux est le château, si vieille est la légende, qui parle de cela, et vous l'écoutez maintenant</p>	<p>Un château vieux, très vieux, Terrible et merveilleux... C'est le Château de Barbe-Bleue... Ecoutez-le, écoutez : C'est le Château de Barbe-Bleue.</p>	<p>C'est un bien vieux manoir, C'est une bien vieille histoire, Oyez-la vous aussi.</p>

Le barde interroge donc d'emblée le sens de ce conte. « Conte ancien, ah, quel sens il a ? », nous incitant à interpréter l'action de manière symbolique. Par la comparaison entre les rideaux du théâtre et les cils de nos yeux, il nous engage en outre à comprendre que l'action qu'on va nous raconter se passe aussi à l'intérieur de nous. «Vous regardez, je vous regarde...»