

HEMU, septembre 2022
Mathilde Reichler, cours de synthèse

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



Timbre poste de 1967

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

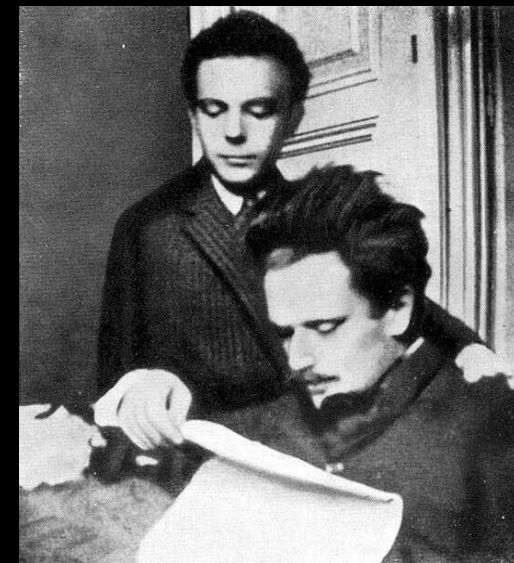
En guise d'avant-propos :

-> La citation de Kodály (voir page précédente) est très intéressante pour mesurer l'importance du *Château de Barbe-Bleue* dans la culture hongroise.

-> Moins connu dans nos contrées, l'opéra de Bartók semble jouer en Hongrie un rôle similaire à ce que représente *Pelléas et Mélisande* (1902) dans le domaine francophone.

-> En plus du lien à l'univers symboliste de *Pelléas* (nous y reviendrons), c'est la création, par Bartók, d'un récitatif mélodique calqué sur la prosodie de la langue hongroise qui explique et justifie la comparaison de Kodály.

-> L'existence d'un timbre poste à l'effigie du *Château* (voir ci-dessous) (!) témoigne bien des implications nationales qui sous-tendent la réception de l'opéra.



Bartók et Kodály



-> Rappelons que lorsque Kodály et Bartók commencent à parcourir les campagnes de Transylvanie pour collecter le précieux patrimoine de tradition orale, la Hongrie est en train de revendiquer son indépendance face à l'Empire austro-hongrois, auquel elle est encore associée. Elle ne s'en détachera qu'à l'issue de la première Guerre mondiale, en 1918.

-> Au début du 20ème siècle, on joue à Budapest essentiellement des opéras allemands et italiens, traduits en langue hongroise. On peut imaginer que ces traductions sont parfois malhabiles du point de vue de la prosodie, et font donc ressentir plus clairement encore le besoin d'inventer un mélodisme conforme aux spécificités de la langue hongroise.



Budapest au tournant du siècle

-> Appartenant au groupe finno-ougrien, éloigné par conséquent des langues indo-européennes, le hongrois est doté d'un accent tonique tombant systématiquement sur la première syllabe du mot. D'autre part, l'inflexion des phrases est – semble-t-il – presque toujours descendante.

-> Bartók cherche visiblement à créer, dans son opéra, une forme de récitatif proche des inflexions de la langue parlée, sans pour autant que la ligne vocale ne perde en qualités mélodiques. Ses recherches rejoignent les préoccupations de l'école russe du 19ème siècle (notamment Moussorgski) ou celles de Janáček, dont les opéras sont contemporains du *Château de Barbe-Bleue*.

Galerie de portraits

Richard Strauss (1864 - 1949)



Puccini (1858-1924)

Sibelius (1865 -1957)



Mahler (1860 - 1911)



Gustav Mahler Photo: EMI

Debussy (1862-1918)



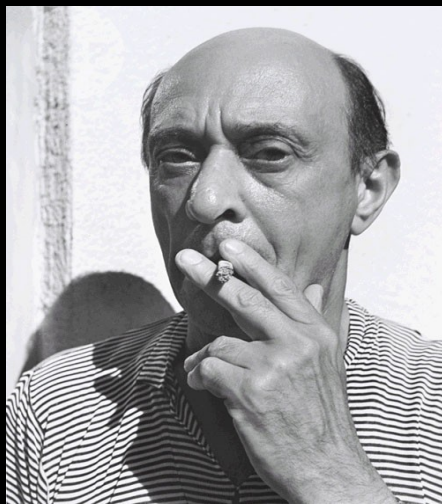
Janáček (1854-1928)



Bartók (1881-1945)



Webern (1883-1945)



Schoenberg (1874-1951)



Stravinsky (1882-1971)



Berg (1885-1935)

Bartók sur Debussy (en 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. [...]

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*. »

Béla BARTÓK, *Écrits*, éd. Philippe Albèra et Peter Szendy,
Genève, Contrechamps, 2006.

Le Château de Barbe-Bleue : quelques points de repère

-> Composé en 1911 (le compositeur est alors âgé de 30 ans), l'opéra de Bartók s'inspire du conte de Perrault *La Barbe-Bleue*, dont il propose une relecture mystérieuse, équivoque et profondément ouverte sur le sens.

-> L'œuvre fut créée à Budapest en mai 1918, en même temps que le ballet *Le Prince de bois*.

-> C'est d'ailleurs grâce au succès du *Prince de bois* que Bartók put voir son *Château* créé à l'Opéra de Budapest. Trop éloigné des normes de l'époque en matière d'intrigue et de construction dramatique, l'œuvre avait été refusée quelques années plus tôt par cette même institution.

-> *Le Château de Barbe-Bleue* est l'unique opéra de Bartók, qui n'est plus jamais revenu à ce genre par la suite (tout comme Debussy avec *Pelléas...*).

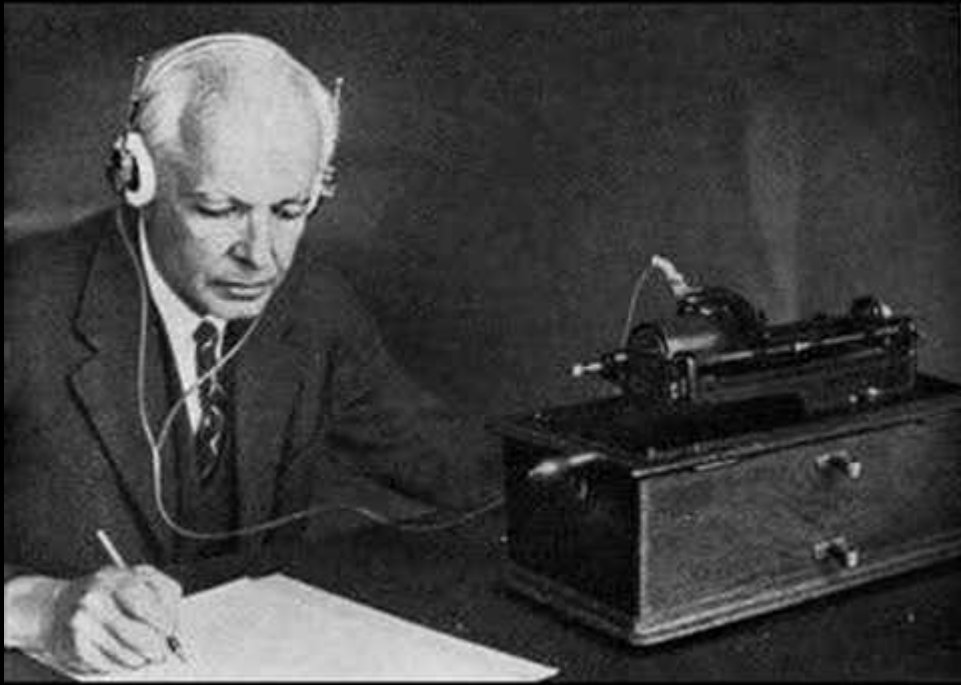
-> De manière générale, le répertoire vocal est rare chez Bartók, qui pourtant a été nourri toute sa vie par ses recherches sur le chant populaire.



Affiche de la création du Château, en binôme avec Le Prince de bois

-> En tant qu'ethnomusicologue, Bartók a publié des dizaines de recueils de chants folkloriques (aussi sous forme de chœurs). En tant que compositeur, il a nettement privilégié le répertoire instrumental.

-> C'est comme si le chant, chez Bartók, était devenu intérieur. Un matériau *absolu*, dans lequel les paroles deviennent silencieuses, comme des traces enfouies.



Bartók collectant des chants populaires dans les campagnes de Hongrie, à l'aide de son phonographe.

-> Bartók a toutefois enrichi le répertoire pour la scène de deux œuvres proches du *Château de Barbe-Bleue*, en date et en esprit.

-> *Le Prince de bois* (1914-16 ; 1917)

> <https://www.youtube.com/watch?v=0H04LNb-Ux4>

-> *Le Mandarin merveilleux* (1918-19, orchestré en 1923-24, créé en 1926)

> <https://www.youtube.com/watch?v=uGuE20hKaDw>

-> Il y a dans cet ensemble des années 1910-20 quelque chose de l'ordre d'un triptyque : les thématiques et le langage musical se font écho d'une œuvre à l'autre.



Le Mandarin merveilleux fit scandale lors de sa création à Köln en 1926.

-> Il est révélateur que les deux autres œuvres scéniques de Bartók (*Le Prince de bois* et *Le Mandarin merveilleux*) soient des ballets, donc des œuvres sans paroles.

-> Le laconisme du *Château de Barbe-Bleue* est frappant dans son genre ; c'est comme si l'œuvre interrogeait la capacité même de la parole à *dire*.

-> La pantomime est d'ailleurs présente à la fin de l'opéra, lorsqu'interviennent les épouses de Barbe-Bleue. Mais c'est toute la dernière scène entre Judith et Barbe-Bleue que Bartók décida de passer sous forme de gestuelle muette*.

-> On pense aussi aux derniers mots de Barbe-Bleue qui résonnent dans le château redevenu silencieux : « La nuit ! La nuit ! » (parfois traduit par « l'obscurité », « l'ombre » ou même « l'éternité »).

-> Il semble qu'on puisse tirer un parallèle entre le laconisme de l'œuvre et le caractère plutôt taciturne et introverti de Bartók : « Bluebeard's inability to speak when he bids farewell to Judith may be a reflection of Bartók's own inability to articulate the anguish of his spiritual loneliness : music alone, without words, could speak more profoundly than the human voice. »**

* A ce propos, voir l'ouvrage de Carl Leafsteadt, *Inside Bluebeard's Castle*, pp. 142-144.

** *Ibid.*, p. 144. Voir aussi à ce sujet les pages de Claire Delamarche sur le *Château de Barbe-Bleue*, dans *Béla Bartók*, Paris, Fayard, 2012.

-> A propos des aspects autobiographiques de l'œuvre, les commentateurs n'ont pas manqué de relever la dédicace de *Barbe-Bleue* à Marta, première épouse de Bartók. Le geste intrigue au vu du caractère plutôt austère du sujet et du pessimisme du livret en ce qui concerne les rapports de couple.

-> Constituée d'un seul acte (précédé d'un court prologue parlé), d'une durée d'une heure environ, l'œuvre met en scène un huis clos oppressant entre deux personnages : Barbe-Bleue et sa dernière épouse, ici appelée Judith*.

Distribution

Le Duc de Barbe-Bleue, baryton

Judit, (mezzo-)soprano

Les anciennes épouses, rôles muets

Le récitant (Prologue), rôle parlé

-> Concision, densité, sobriété et concentration sont des mots clefs pour rendre compte de l'esthétique du *Château de Barbe-Bleue* :

> deux personnages seulement (les épouses sont muettes) ;

> pas de changement de lieu (mais l'espace unique en contient d'autres (*cf.* ouverture des 7 portes)) ;

> une temporalité continue (pas de rupture, d'ellipses, ou de hors scène) -> déroulement implacable, conférant à l'action un caractère inéluctable.

* Voir synopsis + livret sur la page de la bibliothèque.

Parenthèse :

Du fait de sa courte durée, *Le Château de Barbe-Bleue* pose la question de son couplage avec une autre œuvre du répertoire. Or, le choix d'un deuxième volet (*Le Prince de bois*, *Le Mandarin merveilleux*, *La Voix humaine* de Poulenc ? (etc.)) oriente forcément la lecture de l'œuvre ! Il y a là comme un défi ouvert aux maisons d'opéras.



Saison 2022-2023 / Opéra

 Connexion



Opéra

 Réserver

Le Château de Barbe-Bleue

EN QUELQUES MOTS

Le metteur en scène Andryj Zholdak, pour l'Opéra de Lyon (saison 2022-23), a décidé de coupler l'œuvre avec elle-même, en la jouant deux fois de suite, et en imbriquant les deux versions dans un savant dispositif de mise en abyme.

<https://www.opera-lyon.com/fr/programmation/saison-2022-2023/opera/le-chateau-de-barbe-b>

Orchestration

ORCHESTRA

4 Flauti (4. anche Flauto piccolo 1, 3. anche Flauto piccolo 2), 2 Oboi, Corno inglese, 3 Clarinetti (1., 2. in La, Si \flat , Mi \flat ; 3. in La, Si \flat , anche Clarinetto basso in La, Si \flat), 4 Fagotti (4. anche Contrafagotto), 4 Corni in Fa, 4 Trombe in Si \flat , 4 Tromboni, Tuba bassa, 2 Arpe, Celesta, Organo, Timpani, Gran Cassa, Tamburo piccolo, Tamtam, Piatti, Piatto sospeso, Xilofono a tastiera, Triangolo, Violino I (16), Violino II (16), Viola (12), Violoncello (8), Contrabasso (8).

Musica di scena: 4 Trombe in Do, 4 Tromboni alti.

L'orchestration de *Barbe-Bleue*, jamais « bavarde », fait appel à un très grand effectif.

Lorsqu'on connaît le livret, on devine dans la distribution orchestrale la possibilité de suggérer d'autres espaces au sein du château, par le biais des chatoiements de l'orchestre, lorsque s'ouvriront les portes de la demeure de Barbe-Bleue (voir la présence de l'orgue, du célesta, le pupitre de percussions très important, mais aussi les cuivres, les deux harpes...). Par contre, le tutti est rare : Bartók le réserve à des moments bien particuliers.

Le livret de Balázs

Bartók doit le livret du *Château de Barbe-Bleue*, tout comme celui du *Prince de bois*, à Béla Balázs, jeune et talentueux auteur de sa génération.

Ardent patriote tout comme Kodály et Bartók, Balázs avait conçu son poème en s'inspirant d'anciennes formes populaires épiques de la région de Székely (Roumanie actuelle). Dédié à ses deux compagnons de route, le poème de Balázs fut publié en 1910.

Sous-titré « mystère », ce texte ne fut donc pas pensé à l'origine comme un livret d'opéra, mais comme un poème à part entière, « autosuffisant », très travaillé notamment sur le plan lexical. Tout comme *Pelléas*, *Le Château de Barbe-bleue* est donc un opéra dit « littéraire » (*Literaturoper* en allemand).



Poète de grand talent, journaliste, critique littéraire, auteur d'une thèse de doctorat sur un dramaturge allemand du nom de Hebbel, Béla Balázs (1884-1949) fut très marqué par le courant symboliste, et notamment par l'auteur belge Maurice Maeterlinck.

La collaboration fructueuse de Balázs et Bartók fut interrompue par les événements politiques : Balázs dut fuir la Hongrie en 1919.

Communiste, Balázs avait été impliqué dans la vie politique et culturelle de la République hongroise, raison pour laquelle il dut fuir le pays au lendemain de la deuxième Guerre mondiale.



La carrière de Balázs fut remplie de rebondissements. Réfugié d'abord à Vienne puis à Berlin, il devint scénariste et théoricien du cinéma (ce fut l'un des premiers à publier des ouvrages théoriques sur le cinéma). A Berlin, il travailla notamment avec Piscator et Pabst puis côtoya Eisenstein à Moscou, où il devint professeur à l'Institut Supérieur de cinéma après avoir fui l'Allemagne nazie (il était juif).

Dans les années 1910, Bartók et Balázs partageaient la vision commune d'un renouveau artistique par l'exploitation d'un matériau ancien, immémorial, sur lequel fonder 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. »

(Référence : page suivante)



Balász et Bartók sur une route de Hongrie en 1917. Bartók et Kodály, qui parcouraient les campagnes de Hongrie pour collecter des chants populaires depuis 1905, avaient emmené Balázs avec eux en certaines occasions. Ce dernier s'intéressait au patrimoine linguistique et poétique du même répertoire.

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. »

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.

Aux sources du *Château* : quelques réflexions

-> Au niveau formel et stylistique, le modèle de Balázs (les ballades populaires de Székely) explique le choix de la versification de son poème : des tétramètres trochéïques, utilisés (sauf erreur) régulièrement sur l'ensemble du texte. Tout le *Château de Barbe-Bleue* est donc rythmé par des octosyllabes. (Kodály et Bartók avaient identifiés ce type de mètre comme parmi les plus anciennes formes poétiques hongroises.)

-> Notons que ce modèle littéraire fait du *Château* un livret qui n'est pas clairement d'essence *dramatique*.

-> Le contenu même du poème, quant à lui, s'inspire d'un modèle qui ne ressort pas non plus du genre dramatique, puisqu'il s'agit d'un conte de fées. C'est d'ailleurs un barde, figure de conteur et de poète tout à la fois, qui introduit les personnages.

-> Nous sommes donc à mi-chemin entre un poème, un conte (soit une histoire racontée) et une action scénique ; c'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre le sous-titre de « mystère » que Balázs a donné à son texte. Ce terme, profondément polysémique, introduit également la notion d'un rituel presque religieux, très intéressante dans le contexte de la relecture un peu mystique proposée par Balázs du conte originel de Perrault.

« La Barbe bleue » de Charles Perrault (1697)

Le conte de Charles Perrault « La Barbe-Bleue », publié dans *Les Contes de Ma Mère L'Oye* en 1697, constitue l'une des principales sources littéraires de Balázs.

Dans le conte de Perrault, Barbe-Bleue remet à sa femme, 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 la porte interdite. C'est alors qu'elle découvre les précédentes épouses de Barbe-Bleue, égorgées. Prise de terreur, elle laisse tomber la petite clef qui lui avait permis d'ouvrir le cabinet... Celle-ci se couvre d'une tâche de sang qu'elle ne parviendra plus à faire disparaître, et qui trahira sa désobéissance face à l'ordre de son mari.



Gravure de Gustave Doré (1862)

-> Sordide et inquiétant, le conte de Perrault avait donné lieu à d'innombrables réécritures avant que Balázs n'écrive son poème en 1910*.

-> L'opéra du 19ème siècle en particulier est riche en Barbe-Bleues, mais souvent comiques ! De Grétry (1789) à Lecoq (1898), en passant par Offenbach (1866, très éloigné du conte originel), le sujet de Perrault a beaucoup été traité en musique au 19ème siècle*.

-> Il a aussi beaucoup été étudié et analysé au 20ème siècle : on citera entre autres la célèbre analyse de Bruno Bettelheim, dans son livre *Psychanalyse des contes de fées***.

* Pour un aperçu des réécritures de Barbe-Bleue, on pourra se reporter aux articles de Pierre Enckell et de Pierre Cadars dans l'Avant-Scène Opéra consacré aux opéras de Dukas et de Bartók (Paris, éd. Premières Loges, no 303, 2018). Voir aussi le chapitre consacré à Barbe-Bleue dans l'ouvrage de Catherine Velay-Vallantin sur *L'Histoire des contes* (1992).

** Selon Bettelheim, les détails macabres de l'histoire de Barbe-bleue ont eu tendance à masquer les vrais enjeux du conte, relatifs à la question de la tentation sexuelle. Ainsi pour le psychanalyste, la trace de sang sur la clef est un symbole de l'adultère, et donc marque l'infidélité de la jeune épouse.

-> Au 20ème siècle, c'est le cinéma qui s'est emparé du sujet : on ne compte pas les adaptations cinématographiques du conte de Perrault tout au long du siècle.

Georges Méliès, *Barbe-Bleue*, adaptation cinématographique (1901) (!)

<https://www.youtube.com/watch?v=QRBmj1t30CM>

Dans le film de Méliès (l'un des premiers en son genre!), les clefs se mettent à danser dans le rêve de la jeune épouse de Barbe-Bleue, signe de son sentiment de culpabilité d'avoir osé - tentée par le diable! - ouvrir la porte interdite en l'absence de son terrible mari.



COMMENTAIRES :

- Le film suit d'assez près le déroulement du conte de Perrault, jusqu'à l'arrivée in extremis des deux frères (c'est l'épisode final, avec le fameux « Anne, ma sœur Anne », que Balázs n'a pas retenu).
- Méliès, dans son adaptation, grossit le trait en rendant les personnages passablement comiques !
- Par certains aspects, cette réécriture évoque les ficelles du théâtre de vaudeville !
- La dimension sociale ressort beaucoup (*cf.* le père qui « vend » pour ainsi dire l'une de ses filles à Barbe-Bleue, joué par Méliès lui-même).
- Il y a plusieurs changements de lieux, suggérés par le conte. Méliès profite par ailleurs des occasions fournies par le récit pour multiplier les rôles secondaires ou de figuration (cuisines du château, invités du festin). Cette observation est surtout intéressante à relever dans l'idée de montrer le contraste avec le traitement par Balázs du même sujet.
- La dimension morale et religieuse – lecture possible du conte – transparaît derrière le petit diable qui surgit de la bible posée sur un lutrin, incitant la jeune épouse à ouvrir la porte interdite.