

Le château de Barbe-Bleue

Nous avons tous, dans notre jeunesse, frissonné à l'écoute du conte de Perrault, *Barbe-Bleue* (ou, plus précisément, *La Barbe-bleue*). Nous avons tous en mémoire l'histoire de cette épouse trop curieuse à qui son terrifiant mari confie, avant de partir en voyage, toutes les clés du château, avec interdiction cependant d'user de celle qui conduit au « petit cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas ». Mais la jeune mariée, (qui, dans le récit, ne porte pas de nom) ne peut évidemment résister à la tentation. Elle ouvre la porte du petit cabinet mystérieux, et découvre que « le plancher était tout couvert de sang caillé, où se miraient les corps de plusieurs femmes mortes, et attachées le long des murs ». Admirons au passage ce sang caillé, mais suffisamment lisse pour que les corps des épouses égorgées puissent s'y « mirer ». C'est un signe, que nous pouvons retenir, que le sang, chez Perrault déjà, comporte une valeur plus symbolique que concrète.

Nous nous souvenons aussi que la malheureuse épouse encore vivante a laissé choir la clé dans le sang, et qu'elle ne peut la nettoyer. Barbe-Bleue, de retour, découvre la désobéissance, et s'apprête à égorger la malheureuse coupable, qui cependant sera

sauvée par ses frères. Mais ceux-ci ne surviennent qu'à la dernière seconde. Après un suspense insupportable, la fameuse « sœur Anne », postée « sur le haut de la Tour », les voit enfin venir.

Le *Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók, oeuvre qui fut achevée en 1912 mais créée seulement en 1918, est incontestablement une variation moderne sur le célèbre conte de Perrault. Mais son livret fait subir au récit originel de considérables métamorphoses. En un mot, l'aventure de l'épouse trop curieuse et du mari trop cruel va quitter l'univers du *conte* pour enfants pour accéder à celui du *mythe*. Cette transformation, cependant, n'est pas l'effet de la seule fantaisie du librettiste, le poète Hongrois Béla Balász. Elle a son histoire, qui bien sûr nous importe. Je vais m'y attarder quelques instants, afin que nous puissions aborder la musique de Bartók en toute connaissance de cause.

*

Béla Balász était très attentif à la poésie des symbolistes français. C'est ainsi qu'il eut connaissance d'un texte de Maurice Maeterlinck, intitulé *Ariane et Barbe-Bleue*. Sur ce texte, Paul Dukas allait composer l'opéra qui porte le même titre, et qui fut créé, lui, en 1907. On voit que Maeterlinck donne un *prénom* à l'héroïne du conte de Perrault, mais surtout, qu'il ne s'agit pas de n'importe quel prénom. Car le poète belge a choisi de superposer

dans son oeuvre l'aventure de l'épouse trop curieuse à celle de la jeune fille qui, dans la mythologie grecque, permit à Thésée de ne point se perdre dans le labyrinthe. Mais comment réunir deux histoires si différentes ? L'idée de Maeterlinck est au fond d'inverser les valeurs : la femme de Barbe-Bleue ne sera plus celle qu'on sauve in extremis de la mort, mais celle qui, additionnant les vertus d'Ariane et celles de Thésée, pénètre dans le château maudit pour aller y délivrer les autres épouses, lesquelles ne sont pas mortes mais seulement prisonnières du Barbe-Bleue-Minotaure. Mis à mal par ses paysans révoltés, Barbe-Bleue va se trouver à la merci de sa femme, qui par grandeur d'âme l'épargnera, mais ne parviendra pas, cependant, à convaincre les anciennes épouses de la suivre dans la liberté. Du moins reste-t-elle vivante pour engager d'autres combats.

De cette vision complètement nouvelle, presque optimiste, et féministe en quelque manière, Béla Balász conservera plusieurs idées : d'abord celle que les anciennes épouses sont encore vivantes. Ensuite, que la curiosité n'est plus le seul mobile de l'action. Il s'y ajoute un désir beaucoup plus noble, celui d'agir, de délivrer, de combattre les forces de la nuit. Enfin, chez Balász comme chez Maeterlinck, et contrairement à la donnée initiale de Perrault, l'héroïne va franchir successivement et symboliquement *six* portes avant de parvenir à la *septième*, fatidique.

On voit que ces divers éléments nous éloignent considérablement du conte originel, et donnent à toute l'aventure

une certaine gravité tragique, voire une certaine ambition métaphysique. Cela dit, l'atmosphère du poème de Balász, riche de tous ces éléments nouveaux, sera différente encore de celle qui prévaut dans l'oeuvre de Maeterlinck-Dukas. D'abord, Balász va débaptiser Ariane pour la nommer Judith, en référence à l'héroïne biblique, meurtrière d'Holopherne. Si bien que la femme, dans son livret, ne sera plus seulement celle qui sauve, mais aussi celle qui tue. Comme, de son côté, Barbe-Bleue lui-même va devenir, sinon un personnage « positif », du moins un être auquel on peut s'attacher, et qui souffre autant qu'il fait souffrir, on peut dire que dans ce texte du poète hongrois, la cruauté et la douleur, le mal commis et le mal subi, se répartissent également entre les deux protagonistes.

Ajoutez encore un autre élément capital : chez Maeterlinck, les six premières portes ouvrent sur des richesses variées et des splendeurs de toute sorte. Seule la septième cache l'affreux secret. Chez Balász, les portes sont toutes interdites. Et la première déjà cache une horreur. Et si l'une ou l'autre vont ouvrir sur des trésors, à chaque fois le sang tachera l'or, les pierres ou les jardins merveilleux. Autrement dit, le mal ou la douleur sont présents, et l'ultime révélation, celle des épouses vivantes mais prisonnières, ne fait qu'achever une longue série.

Qu'est-ce donc, pour finir, que ce poème de Balász ? Non pas, comme chez Perrault, l'histoire d'une curiosité punie par un monstre sanguinaire. Non pas, comme chez Maeterlinck, l'histoire

édifiante d'une Ariane libératrice, qui cherche à secouer le joug de l'homme et à conquérir son autonomie. Mais l'aventure tout intérieure d'une descente dans les profondeurs et les horreurs d'une âme. C'est aussi une méditation sur le vertige de la connaissance et le sens du secret, de tout secret, à commencer par celui de la vie même. Judith est une Ève qui cherche à cueillir à tout prix le fruit de l'arbre de la connaissance. Et Barbe-Bleue fait songer à un Adam déjà chassé du paradis. La vie, il le sait pour son malheur, n'a d'autre secret qu'elle-même, et quiconque lui réclame davantage court le risque de se perdre en la perdant. Tout cela, nous le verrons en conclusion, ne signifie pas nécessairement que *Le château de Barbe-Bleue* soit une oeuvre absolument sinistre et désespérée. Mais elle est, pour le moins, l'incarnation d'un mythe tragique.

*

Je me suis attardé sur l'histoire du livret, afin de vous faire pressentir l'atmosphère spirituelle de l'oeuvre de Bartók. Nous ne serons pas étonnés, désormais, d'apprendre que cet opéra, qui dure à peine une heure, est composé d'un seul acte, et qu'il est d'un seul tenant. Puisque dès la première porte, les deux personnages s'affrontent : Judith qui veut savoir, Barbe-Bleue qui lui oppose un refus crispé. Nous sommes immédiatement en plein cœur du drame, un drame de la transgression et la révélation

douloureuses. Et l'on peut considérer la musique de Bartók, tendue, frémissante, constamment intense, à la fois statique et prodigieusement mobile, comme une série de sept variations sur un même thème, celui de la révélation refusée puis accordée, ouvrant sur l'horreur ou la stupeur douloureuse.

Avant que ne commence l'oeuvre musicale proprement dite, un conteur récite un prologue devant le rideau. Il annonce aux spectateurs qu'ils vont entendre une très vieille histoire, qui malgré les apparences pourrait être l'histoire de leur propre âme, et se passer à l'intérieur d'eux-mêmes. Puis le rideau se lève et les premières notes résonnent. Ces toutes premières notes opèrent une lente descente, très calme, dans une gamme tout à fait caractéristique de Bartók : nous sommes dans la tonalité de « fa dièse », mais cette tonalité n'est ni majeure ni mineure. Elle est « modale » : la *modalité*, par opposition à la *tonalité*, consiste à ordonner, à l'intérieur de la gamme, les tons et demi-tons dans un ordre qui précisément ne correspond ni à celui du majeur ni à celui du mineur. On parle alors de « modes » dorien, lydien, mixo-lydien, etc., ce qui suffit à signaler que ce type d'écriture musicale remonte très haut dans le temps ; c'est celui qui prévalait en Occident jusqu'à l'adoption du système tonal, et qui prévaut encore dans mainte musique extra-occidentale. Bartók a recouru à cette musique modale sous l'effet d'une double incitation : d'une part la musique populaire hongroise, dont on sait qu'il était un fervent et studieux admirateur, au point de devenir un véritable

ethnomusicologue de son propre pays. D'autre part l'influence de Debussy, qui lui-même avait puisé à des sources plus lointaines, à cette musique orientale que lui avait révélée, entre autres, l'Exposition universelle de 1889.

L'adoption de la gamme modale, dans le contexte du *Château de Barbe-Bleue*, peut être interprétée de deux manières apparemment contradictoires : on peut y voir un retour à l'*archaïque*, une façon de narrer musicalement un conte populaire ; d'autre part, au contraire, on peut y déchiffrer une volonté de *modernisme*, puisque Debussy venait de le mettre à la mode, et se délectait ainsi de combinaisons sonores inédites. Mais je reviendrai plus loin, dans mes conclusions, sur la signification profonde, chez Bartók, et singulièrement dans l'oeuvre qui nous occupe, de l'écriture « modale ».

Pour l'heure, nous allons enfin accéder à la musique elle-même, pour entendre les premières mesures de l'opéra, jouées à l'unisson par l'orchestre. Leur chant modal sera bientôt suivi par une figure mordante, crispée, rapide, proférée par les hautbois et les clarinettes ; une figure de *seconde mineure*, qui sera presque aussi importante pour l'oeuvre tout entière que l'usage de la gamme modale : en effet, ce bref sursaut sonore, cet étroit intervalle, figure le motif du *sang*, ce sang que Judith va rencontrer derrière chacune des portes, et qui signifie évidemment, lorsqu'il s'agit d'une blessure, la vie hors de la vie, la vie s'écoulant vers la mort. Nous entendrons encore les deux premières répliques des

protagonistes. Barbe-Bleue, apparemment calme, Judith plus tendue et plus inquiète. Barbe-Bleue dit simplement :

— Nous sommes arrivés. Regarde. C'est le château de Barbe-Bleue. Moins splendide que chez ton père. Judith, me suis-tu encore ?

Et Judith répond :

— Je viens, je viens, Barbe-Bleue.

1 : 0'0"- 2'05")

Judith accepte donc de suivre son époux dans le château, dont la porte extérieure va se fermer derrière elle, lui faisant découvrir un monde sombre, triste, effrayant, dans lequel, aussitôt, elle rêve d'introduire la lumière. Elle aperçoit alors les sept portes intérieures. Elle veut aussitôt les ouvrir, espérant qu'elles lui permettront de déboucher sur la clarté perdue. Barbe-Bleue témoigne à Judith une grande tendresse, mais il refuse de lui donner la clé de la première porte. Elle le supplie au nom même de son amour. Cependant, venu de derrière la porte, elle perçoit soudain comme un gémissement, qui la glace, mais en même temps redouble son désir d'avancer. Elle trouve alors, pour

convaincre son époux, des paroles émouvantes :

— Oh, ton château a gémi ! Ouvrons-le, viens avec moi, c'est moi qui veux l'ouvrir, moi, doucement, tendrement, doucement ! Barbe-Bleue, donne-moi la clef, donne-moi la clé car je t'aime !

On entendra, pendant qu'elle formule cette demande, le thème de seconde mineure qui réapparaît, le thème du sang, surgissant au cœur d'une musique frémissante, une de ces musiques nocturnes et subtiles dont Bartók a le secret. Cependant Barbe-Bleue finit par céder à tant d'amour. Il répond :

— Que ta main soit bénie, Judith !

Et Judith :

— Merci, merci. C'est moi qui veux l'ouvrir, moi.

Le soupir, le gémissement recommence. La jeune femme murmure :

— Entends-tu ? Entends-tu ?

Et la porte s'ouvre enfin. Les violons et les clarinettes lancent un trille prolongé, déchirant : le trille, c'est-à-dire précisément la

répétition frémissante, lancinante, de la seconde mineure qui, dès le début, dit le sang, tandis que des gammes rapides, ascendantes et descendantes, expriment l'ouverture de la porte, qui est déchirure du réel sur une réalité plus terrible, plus profonde. Judith découvre l'horreur la plus pure : des instruments de torture, des chaînes, des poignards et des pals.

Voici donc, dans leur succession rapide, la demande impatiente de Judith, et l'ouverture de la première porte :

1 : 12'20"-14'22"+ 2 : 0'0"- 0'22"

Néanmoins, l'amour sera plus fort que l'horreur, et Judith redit son espoir d'aller vers la lumière. Le sang qu'elle a vu désormais ne la fait pas désespérer de poursuivre sa quête de la vérité, de la réalité. Au contraire, elle est plus persuadée que jamais qu'il faut aller de l'avant. Elle demande donc la clé de la deuxième porte. Elle justifie à nouveau cette exigence par son amour même. La résistance de Barbe-Bleue sera plus courte, et la surprise de Judith moins atroce : elle découvre dans la deuxième salle des armes de guerre, qui certes donnent la mort, mais qui sont moins épouvantables que des engins de torture. Du coup, elle réclame hardiment les clés des portes suivantes. Barbe-Bleue, à la fois subjugué et résigné, lui donne trois clés d'une seule fois, mais lui enjoint de ne plus lui poser la moindre question sur ce qu'elle

découvrira.

L'ouverture des trois portes suivantes constitue un ensemble, et peut être considérée comme la deuxième partie d'une tragédie en trois actes. Ces trois portes, contrairement aux deux précédentes, permettront à Judith de découvrir des objets « positifs » : des pierres précieuses, puis un jardin parfumé, puis un immense paysage lumineux. Et comme on peut s'y attendre, la musique accompagnera ces découvertes successives avec un éclat toujours plus grand, toujours plus somptueux, en s'approchant toujours davantage de la tonalité *majeure*. Cependant, la présence du sang, toujours plus discrète, ne disparaîtra jamais complètement. Ni sur scène, où des lueurs rouges doivent en témoigner, ni dans la musique, où le fameux motif de seconde mineure reste toujours perceptible.

Laisant la troisième chambre, celle qui contient les trésors, l'or et les pierreries, et dans laquelle les personnages ne s'attardent guère, nous allons pénétrer dans la quatrième, celle des fleurs et du jardin parfumé. L'orchestre, dans une tonalité de mi majeur dont on a pu dire qu'elle évoquait la fameuse ouverture de *L'or du Rhin*, exprime le bonheur et la paix. Sur ce fond clair se détache une mystérieuse mélodie de cor qui peut, elle, rappeler les grandes méditations de Mahler devant la nature. La clarinette, puis des trilles de flûte, imitant des chants d'oiseaux, enfin la voix de Judith, qui s'écrie : « Oh, que de fleurs », nous mettent au comble de ce bonheur paisible :

5 : 0'0" - 1'50"

Mais Judith va bientôt constater que « la terre des fleurs est en sang ». Elle court à la porte suivante, celle qui va lui découvrir l'immense domaine lumineux. L'instant de son ouverture va marquer le sommet de la courbe ascendante de la partition et de l'aventure initiatique, le comble de la lumière. Et l'orchestre marque cet apogée par un *tutti*, fortissimo. Par-dessus le marché, cet apogée est clamé dans un *do majeur* insistant et solennel, grandiloquent même. L'orchestre, riche en instruments à vent, comporte même un orgue, qui donne alors son plein-jeu. Psychologiquement, nous sommes aussi au comble de l'affirmation conquérante de Barbe-Bleue, qui commente avec emphase la splendeur de son royaume.

— Regarde, ceci est mon empire, belle rêveuse au regard perdu.
C'est un beau grand pays, n'est-ce pas ?

Cependant, après quelques secondes de silence total, la réponse de Judith, quoique admirative, sera désolée, lointaine et timide :
Elle murmure :

— Oui, ton pays est beau et grand.

Elle ne parvient pas à croire à la majesté sans tache du lieu. D'ailleurs elle va bientôt constater que le sang, qui avait disparu de la terre, est toujours présent, comme un reflet de mauvais augure dans les nuages du ciel. Voici donc le *tutti* solennel, trop affirmatif pour ne pas être suspect, et la réponse à peine murmurée de Judith :

6 : 0'0"-1'08"

Barbe-Bleue poursuit cependant son chant de triomphe, et veut embrasser Judith : la lumière qu'elle cherchait tant, ne règne-t-elle pas désormais dans son domaine ? Mais Judith a vu le sang sur les nuages, elle garde toute son angoisse, et veut donc courir aux portes suivantes. Et pour la première fois, Barbe-Bleue va résister violemment. La dispute est de plus en plus serrée, presque frénétique. L'orchestre fait entendre de puissants martèlements, qui traduisent à la fois les coups donnés physiquement à la porte, les trépignements d'impatience mortelle de Judith, les battements des cœurs, et, peut-être, la sentence du destin. Alors Barbe-Bleue finit par céder :

- Ouvre encore ces deux portes, Barbe-Bleue, Barbe-Bleue !
- Pourquoi veux-tu, pourquoi veux-tu ? Judith !
- Ouvre-les, ouvre-les !
- Je te donne encore une clé...

Un silence, comme si la musique était aspirée par le vide. Et soudain l'avertissement ultime de Barbe-Bleue, dans un dernier coup de boutoir de l'orchestre :

— Judith, Judith, n'ouvre pas !

Mais il est trop tard. La sixième porte est ouverte, et la scène se métamorphose. Du même coup, nous pénétrons dans la troisième et dernière partie de l'opéra, qui à elle seule est aussi longue que les deux premières, et au cours de laquelle l'initiation à la mort va se parfaire. Il ne s'agit plus de découvrir des horreurs brutales, instruments de torture ou de guerre. Mais, derrière cette sixième porte, en attendant la révélation plus étrange encore de la septième, Judith aperçoit un lac de larmes. Ces larmes ne sont plus celles que Barbe-Bleue fait pleurer à autrui, mais, le spectateur le comprend, celles qu'il a pleurées lui-même. Non plus celles de la cruauté qu'on inflige, mais celles, tout intérieures, de la souffrance qu'on subit.

Musicalement, ce passage est extraordinaire. Pianissimo, nous entendons une espèce de pulsation figée de tout l'orchestre, créant un effet paradoxal, impossible, de saccades immobiles. Bartók nous fait éprouver le frisson non plus de l'horreur, mais de la compassion stupéfaite ; et, au-dessus de cette morne palpitation de souffrance, les bois gémissent la fameuse seconde mineure du

sang : les larmes sont des larmes de sang, ou si l'on préfère, le sang n'avait jamais été que larmes. Tout ce moment, donc, intériorise admirablement le drame. Ce qui ne l'empêche pas de l'exprimer de la façon la plus physique : la respiration sanglotante de l'orchestre traduit, avec la douleur de l'âme, le clapotis et la succion visqueuse de ces eaux sinistres (car si le sang n'avait jamais été que larmes, ces larmes n'en sont pas moins épaisses comme le sang).

Judith décrit ce qu'elle voit, et questionne à peine. Ses paroles s'élèvent sur la basse des cordes, qui évoque les notes solennelles et sombres de l'ouverture :

— Je vois un lac paisible et blanc
Un lac blanc et immobile
Quelle est cette eau, Barbe-Bleue ?

L'homme répond seulement dans une mélodie :

— Des larmes, Judith, des larmes.

Elle reprend, toujours sur cette musique de procession funèbre :

— Quelle eau dormante, immobile !

Et l'homme répète encore :

— Des larmes, Judith, des larmes.

Voici donc l'arrivée de Judith devant la sixième porte, et sa frénétique exigence. Puis le trou de silence, l'ouverture de la porte, la vision du lac de larmes, et la stupeur de l'héroïne :

6 : 5'47" - 7 : 2'08"

La souffrance de ce lac de larmes paraît d'autant plus irrémédiable qu'elle est sereine, paisible, étale. Ce ne sont pas des larmes qui coulent, et que l'amour peut encore éteindre. C'est la quantité désespérante des larmes qui *coulèrent*, des larmes passées, et dont la surabondance décourage les forces de l'amour humain. Voilà, pour Judith, le plus terrible : Barbe-Bleue lui *présente* une douleur *passée*. Il la met devant son impuissance à le sauver.

Judith, à ce stade de son initiation, aurait peut-être dû comprendre la leçon. Comprendre que derrière la septième et dernière porte ne se dissimulait pas nécessairement un crime plus horrible que les autres, une atrocité inédite. Mais plus terriblement encore, une *réalité passée*, irrévocable, irrécusable, vivante dans sa mort même. Judith ne comprend pas cela, mais en même temps elle pressent ce qu'elle va découvrir si elle s'obstine à ouvrir la porte ultime. C'est pourquoi elle pose enfin la question

qui la brûle depuis le début, elle qui aime Barbe-Bleue :

— Dis-moi, Barbe-Bleue, dis qui tu as aimé avant moi ?

L'homme la supplie encore une fois de ne pas la questionner :

— Tu es l'éclat de mon château. Embrasse-moi, jamais de questions.

Elle insiste :

— Dis-moi comment tu l'as aimée ? Était-elle plus belle, autre que moi ? Dis-le, dis-le moi, Barbe-Bleue.

L'homme tente d'exorciser encore une fois les démons de la curiosité féminine :

— Judith, aime-moi, jamais de questions.

Dès le début de cet échange à la fois lyrique et menaçant, on entendra, aux vents, la fameuse seconde mineure du sang, plus âpre que jamais, qui nous vrille comme un signal, comme une alarme, et rappelle un peu la sonnette qui dans *Lulu* de Berg annonce les mauvais coups du destin.

7 : 6'15" - 8'30"

Cependant, Judith s'égare dans ses soupçons. Elle est désormais persuadée qu'elle va découvrir, derrière la septième porte, les cadavres des anciennes épouses assassinées. Elle somme son mari d'ouvrir cette porte fatidique.

— Ouvre la septième porte ! Je sais, je sais, Barbe-Bleue, ce que cache la septième porte. Du sang sèche sur les armes. Ta plus belle couronne est en sang. La terre de tes fleurs est en sang. L'ombre du nuage est sanglante ! Je sais, oui, je sais, Barbe-Bleue, d'où viennent les larmes du lac. Tes anciennes épouses sont là. Assassinées, gisant dans leur sang. Oh, la rumeur, la rumeur est vraie.

La musique se fait rampante, déchirée, dissonante comme jamais, véritablement laide, non comme le péché mais comme la peur, comme l'effroi, comme le soupçon. Elle est complètement envahie, cette fois, par la seconde mineure du sang. Ce n'est plus une sonnette d'alarme intérieure, c'est un hurlement de sirène, c'est le souffle de l'épouvante. Les cris de soupçon et de désespoir, à l'instant de culminer, se transforment en une espèce de marche au supplice, où les coups de bûtoir qui annonçaient l'ouverture des portes précédentes envahissent tout l'univers sonore, avec une lenteur, une lourdeur définitives ; on croirait entendre les pas du

Commandeur, tels qu'ils résonnent dans l'âme de cet autre
quêteur insatiable, de cet autre assoiffé de connaissance
suicidaire, Don Juan :

7 : 8'40"-10'34"

Mais ce que Judith va trouver derrière la porte, ce n'est pas le
sang. Ce n'est pas l'horreur. Et d'ailleurs, l'orchestre ne poursuit
pas dans le paroxysme et le déchirement. Au contraire, après
l'ouverture de la porte fatidique, il entame une marche, lente,
funèbre sans doute, mais étrangement sereine. Barbe-Bleue décrit
ce que Judith découvre avec stupeur :

— Vois mes anciennes épouses. Vois celles que j'ai aimées.

Judith est en train de comprendre que ces femmes ne sont pas
égorgées, contrairement à ce qu'elle croyait, mais bien *vivantes*.
La musique retrouve les effrois antérieurs, elle semble traversée
du souffle même de l'effroi, quand la jeune épouse murmure
simplement :

— Elles vivent, elles vivent ici !

Nous allons entendre ce bref passage, avec la réplique de
l'homme et celle de la femme. Il est important de noter que pour

la première fois, c'est la voix de Judith qui va émettre, dans son murmure, les deux notes fameuses du sang. Cela signifie, si l'on veut, que la mort l'a décidément envahie. Le sang n'est plus hors d'elle mais en elle. S'il est en elle, peut-être n'est-il plus tout à fait symbole de mort, mais aussi de vie, qui sait ? Je reviendrai tout à l'heure sur cette ambiguïté.

8 : 0'00'-1'20"

Barbe-Bleue s'agenouille devant ses épouses *vivantes*, en signe d'amour et d'infini respect. Vivantes, en ce lieu ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Le symbole ici proposé par Balász est sans doute susceptible de bien des interprétations. En tout cas, ces femmes *vivent* dans un royaume qui s'appelle la *mort*. Par conséquent Judith elle-même, qui vient de les rejoindre, est déjà morte, comme Barbe-Bleue d'ailleurs. La septième porte était la dalle de leur tombeau. Si l'homme avait égorgé les femmes, si elles étaient apparues mortes, c'eût été atroce, mais du moins Judith elle-même serait-elle demeurée du côté de la vie. Maintenant elle appartient au « royaume des ombres ». Le royaume des ombres, oui : ces êtres qui vivent dans ce limbes, qui vivent hors de la vie, font songer à l'idée que les anciens Grecs se faisaient de la mort : un territoire obscur et souterrain, où les humains continuent bel et bien de vivre, mais comme des ectoplasmes, diaphanes et désolés, leur âme pleurant la lumière perdue. C'est ainsi qu'Ulysse

a pu les contempler aux Enfers.

Mais cette interprétation profondément pessimiste n'est peut-être pas la seule possible. On pourrait dire, en jouant à peine du paradoxe, qu'en voyant les anciennes épouses de Barbe-Bleue *vivantes*, et forçant l'amour et le respect de l'homme, Judith est assurée de *vivre* à son tour. Assurée que son époux ne l'oubliera jamais, qu'il la respectera dans l'éternité. Ces anciennes épouses qu'il n'a pas tuées, c'est le symbole ou même le signe d'un souvenir qu'il n'a pas renié, d'un passé qu'il n'a pas oublié. C'est la preuve que l'homme est fidèle à tout ce qui dans son existence a pu toucher son cœur. La vie dans la mort, c'est aussi la vie de ce qui est réputé mort, c'est-à-dire la vie, en nous, du passé. Pour Barbe-Bleue, il n'est point d'oubli. En ce sens, il n'est point non plus de mort absolue.

*

Que choisir entre ces deux significations du symbole, apparemment opposées et contradictoires ? Ces anciennes épouses qui vivent encore, nous donnent-elles à comprendre que Judith est aspirée avec elles dans la mort, ou bien préservée, avec elles, dans la vie ? Perdue pour ce monde, ou sauvée dans la mémoire ?

Visiblement, le poète a voulu conserver l'ambiguïté. Et le musicien, de même. C'est cette ambiguïté qui fait une des

richesses de l'oeuvre.

En tout cas, le moment où Barbe-Bleue présente ses anciennes épouses à Judith est un moment de recueillement parfaitement pur, émerveillé, presque idyllique. Nous allons entendre un fragment de cette espèce d'action de grâces — bien étrange, puisqu'elle surgit dans la nuit, et s'adresse à la mort. Mes trois premières épouses, nous dit l'homme, sont apparues le matin, à midi et le soir. Après celle de l'aurore, Barbe-Bleue « présente », sur un accord fondamental de do majeur, l'épouse de midi, puis, sur un accord de la mineur, celle du soir. Voici ses paroles (j'omets la présentation de la première épouse, celle de l'aube) :

— J'ai trouvé la seconde à midi, Dans l'or brûlant et muet de midi. Désormais tout midi est à elle. Le lourd manteau de feu est à elle. La couronne d'or est à elle.

Judith murmure seulement :

— Las, plus belle que moi, plus riche.

Et Barbe-Bleue décrit la troisième épouse :

— J'ai trouvé la troisième le soir, Un soir calme, bistre, alangui. Désormais tout soir est à elle, le triste manteau bistre est à elle. Désormais tout soir est à elle.

Cette musique irréellement calme et contemplative, impalpable et présente comme le souvenir, me fait immédiatement songer, par sa courbe mélodique, aux instants les plus doucement mystiques de Parsifal, et, singulièrement, au fameux Enchantement du Vendredi Saint :

8 : 3'12" - 4'43"

Cependant, Judith a compris qu'elle serait la quatrième épouse à séjourner dans cet étrange pays des morts. L'épouse de la nuit. Elle commence par résister, s'accrochant au monde qu'elle ne pense pas encore avoir quitté, le monde de la vraie vie, dans la lumière, hors du château. Cependant Barbe-Bleue, avec le même respect, le même amour qu'il a témoignés aux autres femmes, lui dépose une couronne sur la tête, lui passe un collier autour du cou. Elle le supplie de les enlever. Cette royauté de la nuit, elle n'en veut toujours pas. Et soudain elle comprend la vanité de sa résistance. Elle comprend qu'elle est déjà dans son royaume définitif, que la porte ultime est déjà franchie.

C'est l'orchestre qui, dans un dernier tutti (qu'on a pu comparer à un immense sursaut d'agonie), va hurler une dernière fois la résistance de la vie cabrée devant la mort. Ce moment puissant et tragique reprend une fois de plus le thème du sang. Mais il va rapidement s'apaiser, au moment de l'acceptation de Judith, et

faire place à l'orgue solo. Comme je l'ai déjà signalé, l'orchestre de Bartók comporte un orgue, dont la valeur symbolique, ici, n'est pas à souligner. Dans un silence d'église ou de tombeau, l'instrument étranger fait entendre un lent mouvement hésitant, un dessin chromatique désolé. Judith a vraiment franchi, dans son âme, la dernière porte :

6'36"-7'28"

Tout est consommé, ou presque. Il nous faut encore entendre, avant un bref commentaire final, les dernières mesures de l'oeuvre. Car elles nous ramènent exactement au point de départ, à cette descente pentatonique, à cette gamme modale qui dessinait le « il était une fois » du récit. Bartók veut-il insinuer, après le poète Balász, que tout cela n'était qu'un rêve ? Non, mais plutôt que l'aventure de Judith est l'aventure éternelle de l'être humain, l'initiation qui toujours recommence. Néanmoins, tout, dans cette conclusion, n'est pas superposable au prélude. Réellement, et musicalement, l'histoire se clôt, ou plutôt se dénoue, puisque les clarinettes, qui nous font entendre une fois de plus la lancinante seconde mineure, vont, avant de mourir dans le silence, adoucir cet intervalle meurtrier, en ralentissant de plus en plus son énonciation, jusqu'à la rendre méditative, avant d'y renoncer tout à fait, pour ne plus faire entendre qu'une *tierce* mineure, apaisée. Auparavant, Barbe-Bleue aura murmuré ces

ultimes paroles :

— Et désormais ce sera toujours la nuit, la nuit, la nuit.

7'30"-9'30"

*

Une dernière fois, quel est le sens, ou quels sont les sens de ce conte étrange ? Nous ne prétendrons pas ici lever les ambiguïtés qui pèsent sur le texte. Elles en font la richesse, assurément. Mais cette richesse pourrait presque paraître excessive, et les sens symboliques, les allusions mythiques, les aperçus psychologiques de Béla Balász se superposer et s'entasser dans notre sensibilité, sans se fondre vraiment. La merveille, c'est que nous avons la musique de Bartók. La musique, il est banal de le dire, donne au texte une dimension supplémentaire. Mais ici, elle fait mieux que cela : ce qui dans le livret peut apparaître comme une *surcharge* de sens contradictoires, devient, dans la création musicale, *profondeur* de sens.

Et pour mesurer à quel point Bartók a su prendre à son compte et magnifier les ambiguïtés du livret, il suffit de songer à son écriture musicale, dont j'avais dit quelques mots en commençant. Bartók use de la gamme *modale*. Apparemment, donc, il refuse de choisir entre tonalité majeure et tonalité mineure. Or nous

pouvons le dire désormais : la « modalité », chez lui, et dans cette oeuvre précise, assume dans la musique, en la magnifiant, l'ambiguïté de sens du livret, dont on ne sait s'il initiait Judith à la mort ou à la vie la plus profonde (celle du passé qui demeure présent en nous).

Car Bartók nous place d'emblée non pas avant ou après la tonalité, majeure ou mineure, mais *au-dessus* d'elle, et, du même coup, au-dessus des significations que traditionnellement et presque instinctivement, nous attachons à l'usage de l'un ou l'autre de nos modes habituels : la joie et la tristesse, l'optimisme et le pessimisme, l'espérance et le désespoir, avec, à l'horizon ultime, la lumière et la nuit, la vie et la mort.

Parce qu'elle n'est ni majeure ni mineure (sans être atonale pour autant), la musique de Bartók et l'aventure initiatique de *Barbe-Bleue* ne sont ni gaies ni tristes, ni solaires ni nocturnes ; elles ne décident ni pour la vie ni pour la mort. Sans doute, elles passent par toutes les nuances des sentiments humains, mais elles ne peuvent se réduire à ces sentiments. La musique modale, chez Bartók, et grâce à lui, s'élève au-dessus du monde de la psychologie.

Grâce au livret de Béla Balász, nous n'étions déjà plus dans le conte de Perrault, mais dans une aventure tout intérieure, initiatique. Avec la musique de Bartók, nous nous élevons au niveau même du mythe, là où il n'est plus question de choisir vie ou mort, ou de décider qui, des deux puissances, est vainqueur,

mais seulement de les faire vivre dans leur inextricable union, de les exprimer, d'en dépeindre le combat éternel et douteux.

La musique du *Château de Barbe-Bleue* ne nous dit pas s'il était bon que Judith fût curieuse, si l'amour a raison ou tort de vouloir percer le secret de l'être aimé, et, au delà, le secret de la vie. Cette musique nous dit que les humains, toujours, veulent percer ce secret, et toujours descendent vers la mort à force de vouloir vivre. Elle nous dit qu'en même temps, cette issue fatale n'est peut-être pas le néant. De la partition tout entière se dégage non point la lumière triomphante, non point la nuit totale ; mais, saisissante, mystérieuse, irrécusable, la lumière même de la nuit, la lumière noire de notre condition humaine.

*