

Le mythe du secret [1995]

La Barbe-Bleue de Perrault fournit un point de départ à Béla Balász, l'auteur du poème sur lequel Bartók va composer son oeuvre. Mais la gentille «moralité» de ce conte pour enfants («la curiosité malgré tous ses attraits coûte souvent bien des regrets») ne suffit pas à son ambition: le poète entend débusquer, derrière la porte interdite, les gouffres les plus insondables de l'âme humaine. Maurice Maeterlinck, avant lui, avait abordé le même conte avec la même intention d'en enrichir le sens. Pour ennoblir le récit de Perrault, il n'avait pas hésité à recourir au mythe de Thésée et d'Ariane. Le résultat de cette étrange combinaison, ce fut *Ariane et Barbe-Bleue*, livret sur lequel Paul Dukas composa l'opéra du même nom.

Balász s'inspirera de Maeterlinck, mais il se voudra plus universel encore, plus «mythique». Pour lester l'univers de Perrault d'une gravité supplémentaire, il ne se contentera pas du monde grec: il y ajoutera celui de la Bible: son héroïne ne s'appellera plus Ariane mais Judith, par référence à la meurtrière d'Holopherne. Autre modification sensible: Balász renonce au manichéisme qui subsistait encore chez Maeterlinck. Son Barbe-Bleue va cesser d'être un simple monstre, une bête cruelle: nous le voyons souffrir autant qu'il fait souffrir. La cruauté et la douleur, le mal commis et le mal subi se répartissent également entre Judith et son époux — phénomène qui nous rapproche encore de la tragédie, sinon du mythe.

Ce n'est pas tout: dans le texte du poète hongrois, les découvertes qui attendent

Judith derrière chacune des portes invitent à l'interprétation la plus large, donc la plus «métaphysique». Ce sont des symboles extrêmement généraux de la puissance, de la richesse, de la cruauté, de la souffrance. Ainsi, le texte de Balász arrache le thème de Barbe-Bleue à l'univers du conte pour le donner à celui du mythe. Judith n'est plus une curieuse punie, mais une Eve aimante et grave. Barbe-Bleue n'a plus grand-chose d'un monstre ignoble; c'est 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.

Du texte à la musique

Sans la musique cependant, nous ne percevrions pas aussi clairement cette signification «mythique». Derrière la curiosité, la jalousie ou l'angoisse de l'amante, derrière la cruauté, la puissance ou la tristesse de l'amant, nous ne distinguerions pas toujours la simplicité et l'universalité du drame qui se joue sous nos yeux. Les vers du poète, assurément riches en beautés, menacent de couler sous l'abondance même de leurs symboles et de leurs allégories. Balász embrasse presque trop pour bien étreindre. Il risque de perdre en force tout ce qu'il gagne en ampleur.

Mais Bartók est venu. Son oeuvre nous conduit à l'essentiel. *Le château de Barbe-Bleue* dessine une trajectoire absolument nette, gravée à la pointe sèche. Et du coup, les multiples significations proposées par le librettiste vont laisser place à la pure expression d'une aventure universelle en sa simplicité.

L'extraordinaire unité de l'oeuvre est la claire manifestation de ce sens épuré. Comment Bartók parvient-il à cette unité, à cette univocité? Certains éléments formels ou stylistiques de l'opéra, qui se prêtent à l'analyse, nous fournissent une partie de la réponse.

Le Château de Barbe-Bleue se déroule tout entier dans un huis-clos, entre deux personnages isolés du monde. Une à une, nous allons franchir, avec Judith, les sept portes intérieures du domaine, jusqu'à la révélation ultime. La partition de Bartók peut donc se lire comme une série de sept variations sur une même donnée dramatique, sur un même thème de la quête angoissée et de l'assouvissement épouvanté. Elle contribue donc puissamment à structurer le récit, quel que soit l'attirail symbolique dont le poète l'a chargé.

Autre élément formel qui donne à l'oeuvre une structure aisément lisible: la correspondance à la fois claire et subtile entre les gestes physiques des acteurs et les motifs musicaux: ainsi, les piétinements de l'impatience, à l'arrivée de la femme devant chaque nouvelle porte, seront traduits par de violents martèlements orchestraux; et l'instant de chaque révélation, quand le souffle de Judith est coupé par la stupeur ou par l'horreur, provoque un effrayant suspens sonore.

D'un seul tenant, la partition présente une structure en arche, qui épouse l'aventure même de l'initiation — de la nuit à la lumière et de la lumière à la nuit. Les notes de la conclusion retrouvent celles du commencement. L'arche est alors dessinée dans la conscience de l'auditeur par le passage progressif du «sombre» au «lumineux» (c'est-à-dire, très approximativement, du mineur au majeur), avant la rechute inexorable dans les ténèbres. Signalons un dernier facteur d'unité: la présence constante et lancinante d'un motif de seconde mineure, «représentation» musicale du sang.

Pourtant, il faut bien se rendre à l'évidence: ces éléments formels n'assurent pas à eux seuls la profonde et simple cohérence de l'oeuvre. Car d'autres procédés d'écriture, chez Bartók, semblent au contraire agir dans le sens de la dispersion, de la fragmentation, de la rupture; ils conspirent, dirait-on, à nous rendre sa musique insaisissable, à en brouiller les intentions: ainsi, *Le château de Barbe-Bleue* est une

oeuvre résolument athématique (tout comme l'*Erwartung* de Schönberg, une composition qui lui est d'ailleurs contemporaine, et comparable sur bien d'autres points). L'auditeur ne peut donc guère se raccrocher à des souvenirs mélodiques ou rythmiques. Quant à l'alternance «majeur-mineur», elle est le plus souvent effacée ou démentie par le recours à l'écriture «modale» (adoptée par Bartók sous la double influence de la musique populaire et de Claude Debussy). Enfin, le motif de seconde mineure, s'il est aussi présent et précis dans le *Château de Barbe-Bleue* que dans le *Wozzeck* d'Alban Berg (où ce même intervalle de demi-ton «signifie» également le sang), ne peut guère, à la première écoute, orienter ni même alerter la conscience du spectateur.

Aimer ou connaître

Or, malgré tous ces éléments contraires, notre sentiment d'unité ne se dément jamais; par-delà tous les sens proposés par le texte de Balász (sens psychologiques, symboliques, allégoriques ou psychanalytiques) nous suivons de bout en bout une aventure absolument simple, celle de l'être humain devant le secret de sa propre vie.

L'explication, ce n'est pas le recours à tel procédé formel ou stylistique. C'est l'être même de Bartók. Le thème du *Château de Barbe-Bleue* consonne admirablement avec sa personnalité; il propose une métaphore exacte de son univers créateur. Bartók peut *dire* le secret, dans son essence à la fois la plus intime et la plus universelle, parce qu'il *est* le secret. On nous assure que l'homme Bartók était renfermé jusqu'à la névrose, tel un Barbe-Bleue qui ne supportait pas l'intrusion, dans son âme, des Judiths. Il est probable en effet que la psychologie du musicien se soit retrouvée dans le poème de Balász. Mais au delà du «miserable petit tas de secrets» d'un créateur, nous entrevoyons comment le thème de la quête suicidaire d'une

énigme, le thème du mystère convoité et refusé, et précieux comme la vie, convenait si bien à Bartók: sa musique même, sa musique d'abord, est l'expression d'un secret vibrant, jalousement gardé, et qui meurt d'être révélé.

Cette musique austère et pourtant somptueuse, si souvent à la limite du silence, toujours en train de naître et de renaître du néant; cette musique émaciée, effilée sans jamais s'effiloche, cette musique tendue, cabrée, comme vibrante de refus, crispée devant sa propre beauté, cette musique à elle-même presque intolérable, frémissante et funèbre, frémissante dans la mort: quoi de mieux pour dire l'histoire d'un être qui défend le secret comme il défend la vie, parce qu'il sait qu'éventer le secret, c'est aller à la mort?

Les grands mythes qui résument l'homme occidental, Faust, Don Juan, Tristan, sont tous, à leur manière, des tentatives de forcer le secret ultime de notre condition. Tous ces mythes-opéras nous racontent l'être humain qui se heurte à ses propres limites; ils nous parlent d'amour et de mort, sans doute, mais parce qu'ils nous parlent d'abord de connaissance et de transgression. C'est ainsi qu'ils se fondent tous sur le premier des mythes, celui d'Adam — et d'Eve: l'aventure de l'être humain, homme ou femme, qui veut goûter à l'arbre de la connaissance, au risque de tout perdre. L'intelligence de Faust, le désir de Don Juan, l'amour de Tristan ne feront que dessiner de grandioses variations sur ce mythe premier de la connaissance meurtrière, de la mort par la connaissance.

Naguère, George Steiner écrivit un essai dans lequel il méditait sur le destin d'une civilisation, la nôtre, placée sous le signe de la connaissance à tout prix. C'est avec raison qu'il intitula son livre *Le château de Barbe-Bleue*¹. Car c'est bien de ce

¹ Cf. George Steiner, *In Bluebeard's Castle*, 1971. Cet essai a paru en français sous le titre: *La culture contre l'homme*, Paris, Seuil, 1973.

mythe fondateur de notre civilisation, de cet «arché-mythe», pressenti par Balász, mais passablement enfoui dans son texte symboliste, que nous parle Bartók. Tout naturellement, le musicien du secret donne à l'aventure de Judith et Barbe-Bleue son sens le plus haut: sous peine de mort, on ne peut connaître la vie; on ne peut que l'aimer.

L'intuition vitale du compositeur, loin de nous reconduire à sa biographie (et c'est là le signe irrécusable de son génie créateur) n'est rien de moins que l'intuition d'un mythe. Ce que Bartók met en oeuvre, au delà du désir, de la curiosité, de la cruauté, de la douleur ou de l'amour, c'est bien la quête paradoxale et suicidaire du secret ultime, celui de la vie. Parce qu'il a, plus que quiconque, le sens intime du secret, Bartók nous rend présent et palpable le mythe du secret.