

Erzsébet HANUS

BARTÓK/BALÁZS : BARBE-BLEUE OU LE MYTHE REVISITÉ

Béla Bartók, sur un livret de Béla Balázs, a écrit avec Le château de Barbe Bleue son unique opéra, l'un des chefs-d'œuvre du XX^e siècle. Ce thème s'enracine dans la nuit des temps. L'interprétation de ses origines est complexe à dénouer, car les sources possibles en sont nombreuses. Charles Perrault lui a donné ses premières lettres de noblesse, suivi par de nombreux autres, tant écrivains que musiciens : les frères Grimm, Tieck, Maeterlinck, Grétry, Offenbach, Anatole France... C'est en 1911 que Bartók s'empara du thème. Tenue aujourd'hui pour l'une des compositions les plus importantes du répertoire lyrique universel, Le château de Barbe-Bleue eut une mise en œuvre difficile. Depuis, la pièce est très fréquemment jouée. Ses nombreuses productions scéniques démentent la prétendue non-théâtralité de l'œuvre. Sa qualité dramatique repose, non pas sur le livret, qui est, certes, assez statique, mais sur l'éclairage changeant que la musique apporte au texte.

*Le château de Barbe-Bleue*¹ est l'unique opéra et la première œuvre vocale de Béla Bartók. À l'époque de sa composition, dans la première décennie du XX^e siècle, l'artiste, surtout connu pour ses œuvres de jeunesse, était l'une des figures dominantes de la musique hongroise. À l'origine, Béla Balázs avait écrit un livret pour Zoltán Kodály, et c'est finalement Bartók qui reprit le projet en 1910. Mais avant d'étudier plus en détail cette œuvre de Bartók et de Balázs, il est

¹ *Le château de Barbe-Bleue*, opéra en un acte et un prologue, livret intégral de Béla Balázs, nouvelle trad. de Natalia et Charles Zarembo, commentaire littéraire et musical de Stéphane Goldet, musique de Béla Bartók, in *L'avant-scène opéra*, Paris, 1992, n° 149-150, pp. 78-145.

important de rappeler les origines de ce thème et les différents artistes qui l'illustrèrent.

La première véritable mention est à rechercher dans l'œuvre de Charles Perrault sous la forme d'une fable contenue dans le recueil *Histoires ou contes du temps passé*. Ce sont des contes recueillis par Perrault et désignés également sous le nom de *Contes de ma mère l'Oye*². Comme il eût semblé, à l'époque, peu digne d'un homme sérieux de s'intéresser à des « contes de nourrice » — la science folklorique est assez récente —, le célèbre auteur du *Parallèle des anciens et des modernes* fit paraître ce recueil en 1697 sous le nom de son fils. L'ouvrage était dédié à la Grande Mademoiselle.

Parmi les contes de Perrault, *Barbe-Bleue* est certainement celui qui est le moins fait pour les enfants. La femme de Barbe-Bleue, entrée par curiosité dans le cabinet interdit, y découvre les six précédentes épouses assassinées par son mari. Trahie par la clef tachée de sang de façon indélébile, elle n'est sauvée du même châtement que par l'arrivée *in extremis* de ses frères. Souvenez-vous : « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? ». Aujourd'hui, avec le grand débat qui agite de nombreux pays sur les enfants et la violence, Charles Perrault serait cloué au pilori.

Le seul détail qui évoque le merveilleux est la tache de sang ineffaçable sur la clef magique. Les adultes trouveront à cette sombre histoire de multiples interprétations, jusqu'à celle de la fatalité destructrice de l'amour perpétuellement déçu, ou bien l'idée que la connaissance du secret profond de la destinée humaine ne se paie que par la mort.

Mais il faut peut-être commencer par ce que Perrault nous dit lui-même dans les deux moralités sur lesquelles il conclut cette « fable », à l'exemple de La Fontaine :

La curiosité malgré tous ses attraits,
Coûte souvent bien des regrets ;
On en voit tous les jours mille exemples paraître.

² Perrault Charles, *Contes de ma Mère l'Oye*, dossier réalisé par Hélène Tronc, lecture d'images par Valérie Lagier, analyse des gravures de Gustave Doré par Jean-Luc Vincent, éd. Gallimard, Paris, 2006, 292 p. ill. (coll. Folio Plus classiques).

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.

Deuxième moralité :
 Pour peu qu'on ait l'esprit sensé,
 Et que du Monde on sache le grimoire,
 On voit bientôt que cette histoire
 Est un conte du temps passé ;
 Il n'est plus d'Époux si terrible,
 Ni qui demande l'impossible,
 Fût-il malcontent et jaloux.
 Près de sa femme on le voit filer doux ;
 Et de quelque couleur que sa barbe puisse être,
 On a peine à juger qui des deux est le maître.

Les origines de ce conte ont fait l'objet de nombreuses études, sans qu'il y ait identité de vues. Pour certains, ces origines doivent être recherchées fort loin. *Les Contes de ma mère l'Oye* se rattachent à Berthe au pied d'oie (la Reine Pédaque), Berthe ou Berchta, divinité germanique. Pour les frères Grimm, la mythologie survit dans les « contes de nourrice ». Il est aisé, par exemple, de trouver un rapport entre les ogresses et les « lamies » antiques. Pour certains, les deux frères de l'héroïne de Barbe-Bleue ne seraient que la transposition des deux Açvins védiques. En 1805, Eloi Johanneau (in Cambry 1805) découvrait déjà dans les contes de Perrault « des notes précieuses de la mythologie druidique ». Quoi qu'il en soit, tous ces récits se retrouvent dans la tradition populaire, contaminée elle-même par une tradition hermétique (sommeils magiques ; habits somptueux qui ne seraient que des robes rituelles ; épreuves : chambres défendues dans Barbe-Bleue).

On peut même explorer le domaine finno-ougrien. Dans sa *Mythologie zoologique*, le comte de Gubernatis cite une variante estonienne de la légende française. Le héros a déjà égorgé onze femmes ; malgré sa défense, la douzième ouvre avec la clef d'or la chambre secrète ; elle est sauvée par un jeune gardeur d'oies, son ami d'enfance (Gubernatis 1874, p. 182).

Selon Paul Delarue (Delarue & Ténèze 2002), le conte de Perrault se rattache à trois variations d'une même histoire. La première version se serait répandue au Canada et dans le reste de l'Europe. Dans ce

conte populaire, un monstre violent enlève successivement trois sœurs et les soumet à la tentation de la chambre interdite. Heureusement, l'une des sœurs parvient à s'échapper furtivement et à sauver les autres de l'animal fabuleux. La seconde histoire se rattache au conte oral français, c'est la plus proche de la version de Perrault. Un homme tue ses femmes les unes après les autres pour leur faire payer leur curiosité jusqu'à ce qu'il soit tué à son tour pour tous les crimes qu'il a commis et que justice soit faite. La troisième version est une forme christianisée du conte original. Née dans le centre de la France, elle raconte l'histoire de deux sœurs enlevées par un être diabolique. Heureusement, des êtres divins viennent les sauver du Malin. De son côté, Michèle Simonsen souligne dans son livre *Le conte populaire français* (Simonsen 1994) la différence entre *La Barbe-Bleue* française et celle d'ailleurs. En France, le héros est un mari monstrueux rattaché au personnage de Gilles de Rais et aux crimes atroces qu'il a commis. Ailleurs, il garde l'apparence de l'animal fabuleux. Perrault conserve cette particularité française et reste fidèle à la tradition orale en gardant le thème général, le motif et les traits principaux. Il retravaille cependant la formulation de l'histoire et apporte quelques modifications importantes.

Bien sûr, il faut faire un tri parmi toutes ces interprétations. Bien des hypothèses ont été avancées sur l'origine de ce personnage. Faut-il vraiment, à la suite d'érudits du XIX^e siècle, chercher la trace de la Barbe-Bleue jusque dans l'Inde antique et rattacher l'irascible mari au dieu guerrier Indra (*Rig-Véda* 1848-1851, vol. 4, p. 170) ? Barbe-Bleue incarnerait ainsi à l'origine un mythe cosmique : il serait le soleil, sous ses aspects redoutables et mortels. Ses trésors seraient les nuages du matin et du soir qu'il retient prisonniers, et ses sept femmes les sept aurores. Il est à peu près sûr en tout cas que Perrault n'a jamais entendu parler de l'Indra védique.

On est alors tenté de se retourner vers des origines folkloriques françaises. La légende bretonne de sainte Tryphine ou Trophime (Bouchart 1531, voir p. 52) présente avec le conte de Perrault des analogies frappantes et poussées jusque dans de petits détails (Velay-Vallantin 1990). Fille de Varoch, comte de Vannes, la douce Tryphine vivait en Bretagne au VI^e siècle. Le roi Comorre demanda et obtint sa main ; mais quelque temps après son mariage, la jeune femme apprit que Comorre avait coutume de tuer toutes ses épouses dès qu'elles

étaient enceintes, car une prophétie lui avait prédit qu'il mourrait de la main de son fils. En vain la malheureuse Tryphine essaya-t-elle d'échapper à son destin en prenant la fuite : Comorre la rattrapa au fond d'un bois et lui trancha la tête :

Alors la pauvre dame se jette à genoux devant lui, les mains levées au ciel, les joues baignées de larmes, luy crie mercy ; mais le cruel bourreau ne tient compte de ses pleurs, l'empoigne par les cheveux, lui desserre un grand coup d'épée sur le col et lui avale la teste de dessus les espauls. (Le Grand Albert, 1680, p. 16).

Ainsi, dès le Moyen Age, un personnage terrifiant, assez proche de celui de Perrault, était connu dans le folklore breton. Il est possible que la figure légendaire de Comorre soit ensuite venue se fondre avec les traits d'un personnage qui, lui, est bien historique : le fameux reître Gilles de Laval, baron de Rais, grand seigneur, brave compagnon de Jeanne d'Arc, maréchal de France et qui devait finir brûlé vif à Nantes le 26 octobre 1440 après un procès au cours duquel il fut établi qu'il avait mis à mort des adolescents des deux sexes après leur avoir fait subir d'odieux traitements (Hugo 1835, vol. II, p. 165). Gilles de Rais (Bossard 1992) fut connu assez vite sous le nom de Barbe-Bleue, qui lui venait peut être, par association de souvenirs terrifiants, de celui d'un féroce partisan anglais de l'époque de la guerre de Cent Ans, Blue Bard. La plus grande partie de la critique, bien que des détracteurs non moins convaincus existent aussi, admet aujourd'hui que Gilles de Rais peut être considéré comme l'ancêtre sinon unique du moins direct du personnage de Perrault. Celui-ci nous est présenté comme un fastueux seigneur affligé de la fameuse barbe, dont la couleur le rendait si laid et si terrible que toutes les femmes, en dépit de ses richesses, s'enfuyaient devant lui. Pour Perrault, Barbe-Bleue incarne le châtement qui punira la curiosité des jeunes écervelées ; il est encore le type de ces maris d'autrefois qui, dans une époque encore rude et fruste, s'arrogeaient un pouvoir absolu sur leurs épouses. Il n'est pourtant pas interdit de donner au personnage une signification plus large et plus secrète à la fois. Le « il faut mourir » que répète Barbe-Bleue à sa malheureuse épouse pourrait paraître disproportionné s'il ne s'agissait, de la part de celle-ci que d'une banale curiosité féminine. Il résonne comme l'implacable fatalité d'une sanction divine, comme si elle avait franchi la barrière de ce secret de l'âme qui

est réservé à Dieu seul, les cadavres de femmes enfermées dans la chambre interdite symbolisant le drame intime de Barbe-Bleue dont la vie est encombrée par le drame de plusieurs amours déçus.

C'est un riche gentilhomme entouré de mystère, car ses épouses disparaissent sans laisser de traces ; il ne plaît pas aux femmes : sa barbe bleue (trait qui ne se retrouve que dans l'adaptation de Perrault et dans celles qui s'en sont inspirées) le rend très laid. Il laisse à sa femme en partant en voyage une clef dont il lui interdit en même temps de se servir sous peine de mort, sachant bien qu'ainsi il pique sa curiosité. Celle-ci, nouvelle Ève du XVII^e siècle, succombe à la tentation, à la curiosité. Comme Ève peut goûter à tous les fruits sauf à ceux du pommier, elle peut visiter les coins et les recoins de la demeure sauf ouvrir la porte interdite. La faute originelle — la découverte de la sexualité — prend l'apparence de la tache de sang indélébile sur la clef. Nulle pitié ensuite puisqu'elle était prévenue ! Il a pour ainsi dire sa conscience pour lui. Mais à l'issue d'un suspense haletant, on nous confirme heureusement que le meurtre en série est plus grave que la curiosité et l'abus de confiance : c'est lui qui sera finalement châtié !

Des frères Grimm à Anatole France, en passant par Ludwig Tieck, le sujet inspira beaucoup d'écrivains.

On retrouve ce sujet dans une transcription très connue *Fitchers Vogel*, inséré dans les *Contes de Grimm*³. Dans le récit des frères Grimm, Barbe-Bleue n'est qu'un magicien méchant et un peu simple, qui, après avoir tué les deux premières sœurs, se fait berner par la troisième, de sorte que la fable est imprégnée d'un merveilleux enfantin. Dans l'histoire de Perrault au contraire, le seul détail merveilleux est la tache de sang ineffaçable sur la clef magique. Le cadre dans lequel agissent les personnages, avec ses richesses, ses salons aux nombreux miroirs, ressemble beaucoup au château de Versailles. La belle sauvée grâce à l'intervention des frères, « l'un officier des dragons et l'autre mousquetaire », est une véritable « dame de qualité » du XVII^e siècle français.

³ Grimm, Jacob ; Grimm, Wilhelm, *Contes de Grimm*, éd. Chêne, Paris, 2006, 470 p., ill. en noir et en coul., (La Bibliothèque illustrée).

Elle inspira de nombreux artistes et hommes de lettres parmi lesquels Ludwig Tieck qui écrivit, en 1797, un conte de fées : *Ritter Blaubart*, d'ailleurs joué en 1835 avec une musique de scène de Rietz et en 1845 avec une musique de W. Taubert. Dans cette fantaisie dramatique, Tieck n'ajoute guère au héros de Perrault que des traits d'ironie et de terreur, ce qui relègue au second plan le drame humain qui peut se deviner à travers la simplicité familière du conteur français⁴.

Mais c'est surtout Maeterlinck avec *Ariane et Barbe-Bleue*⁵ qui est à retenir.

Ce dernier écrivit un drame fabuleux en trois actes et en prose, représenté en 1902, mis en musique par Paul Dukas et représenté sous sa forme musicale à Paris en 1907. Barbe-Bleue a conduit dans son sombre château sa sixième femme, la belle Ariane. Les paysans, émus et menaçants, ont décidé d'en finir avec le farouche tyran qui, certainement, a tué les cinq autres femmes. Ariane, elle, ne croit pas qu'elles soient mortes. Après avoir reçu les fameuses clefs, elle fait ouvrir les six premières portes, d'où il coule des ruisseaux de pierres précieuses. Mais elle n'est pas satisfaite, elle veut désobéir. Elle ouvre elle-même la septième porte, celle qui est défendue. C'est la nuit complète. Mais du grand vide noir lui parviennent des voix merveilleuses : « Les cinq filles d'Orlamonde ont cherché la porte ». Ariane entre courageusement et trouve dans l'ombre les cinq femmes, tendres, humbles et gracieuses. L'une d'entre elles, Mélisande, a des cheveux qui illuminent les ténèbres. Elles lui indiquent une fenêtre fermée et Ariane, avec une quenouille, en brise les vitres poudreuses. Le soleil fait irruption. On aperçoit la campagne fleurie. Elle fait des signes. Les paysans les ont aperçues. Ils accourent, forcent les portes, se présentent à Barbe-Bleue, armés de faux et de fourches. Ariane s'interpose et congédie avec douceur les violents. « Que voulez-vous ? Il ne m'a fait aucun mal » Les paysans sortis, les femmes se parent des

⁴ Herzog, Josef, *Die Märchentypen des « Ritter Blaubart » und « Fitchervogel »*, thèse Phil. Diss., [Köln, 18 Jan. 1938], éd. Triltsch, Würzburg, 1937.

⁵ *Ariane et Barbe-Bleue ou la délivrance inutile*, conte en trois actes, livret intégral de Maurice Maeterlinck, musique de Paul Dukas, commentaire littéraire et musical de Jean-François Boukobza, in *L'avant-scène opéra*, éd. Premières loges, Paris, 1992, n° 149-150, 168 p., voir pp. 14-76.

pierres précieuses. Mais Barbe-Bleue ne veut pas être vaincu et il sort pour attaquer les rebelles. Il est blessé et remis aux femmes pour qu'elles en fassent ce qui bon leur semblera. Elles le soignent : mais lorsqu'il tend les bras vers Ariane, elle le repousse et s'éloigne. Les autres femmes ferment les verrous. Comme dans les autres ouvrages de Maeterlinck, le jeu dramatique jaillit du contraste qui oppose les formes évidentes et la réalité secrète, la volonté de l'homme et les forces qui le guident obscurément. Mais ce contraste n'est pas une lutte : c'est plutôt l'éternelle mélancolie et aussi la douce poésie de la vie. Nos désirs, nos sentiments, l'amour même nous conduisent fatalement à cette mélancolie, mais ils y trouvent tout à la fois leur apaisement et leur conclusion la plus profonde. Du point de vue musical, Ariane et Barbe-Bleue se rattache à l'impressionnisme, ce qui ne l'empêche pas d'avoir une physionomie personnelle : l'orchestration est plus dense et complexe que celle de Debussy ; elle réalise un développement thématique plus concret et le discours est animé d'une vitalité rythmique qui lui vient d'un vif entrelacement de lignes et de dessins. Le rythme est l'élément qui témoigne surtout de l'imagination de Dukas. La page orchestrale des six « portes écrivain » peut être considérée comme l'une des meilleures compositions de l'auteur. Barbe-Bleue apparaît sous les traits d'un bellâtre avantageux, jouisseur et borné, mais non sans charme aux yeux du beau sexe, auquel il en impose par sa sottise avantageuse. Sans doute se laisse-t-il braver et ridiculiser par l'indépendante Ariane ; mais ses anciennes épouses, que celle-ci a délivrées, ne voudront pas de leur liberté et préféreront soigner leur tyran, qu'une révolte de paysans a mis à mal. Musicalement, le personnage, qui est distingué par un thème conducteur, a moins d'importance que celui d'Ariane : citons cependant les deux instants particulièrement dramatiques de l'arrivée de Barbe-Bleue au premier acte et de son retour blessé au troisième acte.

D'autres artistes s'inspirèrent aussi de la fable de Barbe-Bleue.

André Ernest Grétry composa, en 1789, un opéra en trois actes intitulé *Raoul Barbe-Bleue*⁶ sur un livret de Jean Michel Sedaine. Ce

⁶ *Raoul Barbe Bleue*, comédie en prose et en trois actes, mêlée d'ariettes, par Mr. Sedaine. Musique de Mr. Grétry. Représentée pour la première fois

n'est pas la meilleure œuvre de Sedaine, ni de Grétry d'ailleurs. Elle est totalement oubliée de nos jours.

Un opéra bouffe en trois actes et quatre tableaux, *Barbe-Bleue*⁷, d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, fut représenté, à Paris en 1866, avec une musique de Jacques Offenbach. L'intrigue est très différente de celle de Perrault. Barbe-Bleue est un grand seigneur qui, harcelé par un désir inassouvi de nouvelles amours, se débarrasse successivement de ses femmes en les faisant empoisonner par son chimiste Propolani. Il en est maintenant à sa sixième femme, une campagnarde plantureuse, appelée Boulotte. Barbe-Bleue la présente à la Cour. Boulotte rencontre un grand succès, mais Barbe-Bleue, une fois de plus, veut changer ! Il vient d'apercevoir Florette, la fille du roi et il en est épris. Il donne ses ordres à Propolani et voilà le veuf prêt pour ses nouvelles noces. Mais, à ce moment, Propolani s'avance, suivi par un étrange cortège de cinq odalisques voilées entourant Boulotte. Ce sont les cinq femmes de Barbe-Bleue, que le chimiste avait tout simplement endormies par un narcotique et qu'il avait groupées comme un petit harem dans son propre palais. Le veuf manqué est abasourdi ; le roi se met en colère et la Cour se réjouit. Barbe-Bleue devra demeurer avec sa sixième femme, et Florette épousera le beau page Zaphir qui l'aime depuis longtemps. Grâce à l'aide du roi, les cinq anciennes femmes de Barbe-Bleue trouvent chacune un nouveau mari. La pièce se déroule dans un *crescendo* d'un comique irrésistible. C'est un feu d'artifice de *lazzi*, de phrases, de jeux de mots, de scènes fantastiques. Cet opéra comme d'autres des mêmes auteurs (*La belle Hélène*) est le « divertissement théâtral » caractéristique du Second Empire. De gracieuses fantaisies trouvent ici leur point de départ, dans un sujet légendaire, fabuleux ou historique, sur lequel on se plaît à broder des parodies amusantes et colorées, au ton satirique et burlesque. Le charme du spectacle est complété par une mise en scène exquise, et

par les Comédiens italiens ordinaires du roi, le lundi 2 mars 1789, À Amsterdam, chez Gabriel Dufour. MDCCXCI, 40 p., in-8°.

⁷ *Barbe-bleue*, opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre des variétés le 5 février 1866, par MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de Jacques Offenbach, nouvelle édition Calmann-Lévy, Paris, 1888, in-18°.

surtout par la verve mordante et le goût raffiné de la musique d'Offenbach.

Ce sujet inspira également Anatole France dans sa nouvelle écrite en 1909, *Les sept femmes de Barbe-Bleue*⁸. Elle tranche sur toutes les autres adaptations du thème en renversant la problématique. Barbe-Bleue est la victime de la cruauté et de la cupidité des deux sœurs. Ce personnage reste paradoxal, énigmatique et il est probable que le romancier n'a voulu nous donner par lui qu'un divertissement sans intention cachée, un petit bijou bien ciselé.

Nous revenons maintenant à Béla Bartók⁹. Il composa, en 1911, *Le château du prince Barbe-Bleue* (*A kékszakálú Herceg vára*), qui fut représenté à Budapest seulement en 1918.

Deux jeunes Hongrois, le poète Béla Balázs et le compositeur Zoltán Kodály, anciens condisciples du collègue Eötvös (l'équivalent de l'École normale supérieure), qui séjournent quatre mois à Paris, assistent à la création de l'opéra de Maeterlinck et de Dukas le 10 mai 1907 à l'Opéra comique. Kodály ne semble pas convaincu par l'œuvre, en particulier par la musique. Béla Balázs est plus inspiré manifestement, puisqu'au printemps 1910 il compose son propre texte d'après le mythe : ainsi naît le *Château de Barbe-Bleue*, mystère musical, mis en parallèle avec les ballades séculaires transylvaniennes, dont la ballade d'Anna Molnár. Dans une de ses études, Lajos Nyéki la mentionne comme évoquant le motif de Barbe-Bleue :

Dans cette ballade, il s'agit bel et bien d'un tueur de femmes, Márton Ajjó, qui avait déjà pendu sept de ses anciennes épouses aux branches d'un arbre « burkus » (mot dans lequel il faut voir la déformation du mot *burgund*, c'est-à-dire en français « burgonde»). Dans cette version, c'est la dernière victime choisie, Anna Molnár, qui arrive à supprimer son agresseur ; elle suit donc l'exemple de Judith tuant Holopherne. (Nyéki 1997, p. 201.)

⁸ France, Anatole, *Les sept femmes de la Barbe-Bleue*, éd. Calmann-Lévy, Paris, 1955, 184 p.

⁹ On trouvera en bibliographie les sources qui m'ont servi pour cette analyse.

Selon les souvenirs de Béla Balázs, sa pièce fut jouée lors d'une matinée donnée par *Nyugat*, la plus célèbre revue littéraire hongroise de l'époque. Le 13 juin 1911, la pièce fut publiée dans la revue théâtrale *Színhátek* dédiée par l'auteur à Kodály et à Bartók. La même année il en donne lecture à Kodály, qui rapidement décline la proposition, puis à Bartók qui l'accepte. Il n'a auparavant écrit pour voix qu'une quinzaine d'airs avec piano et deux pour chœurs mixtes. Les derniers datent de 1905, six ans plus tôt.

Tenue aujourd'hui pour l'une des compositions les plus importantes du répertoire lyrique hongrois, *le Château de Barbe-Bleue* eut une mise en œuvre difficile. Le 20 septembre, Bartók achève une première version de l'opéra qu'il présente à un concours de la Commission des Beaux-arts. Le jury, présidé par István Kerner, l'un des plus éminents musiciens de l'époque, décrète que l'œuvre est inexécutable.

Elle dut attendre 1918 et le succès du ballet *Le Prince de bois*, sur un argument du même Balázs, pour être enfin créée à Budapest à l'Opéra royal de Hongrie, à l'instigation du chef d'orchestre italien Egisto Tango qui avait exhumé l'œuvre. Pour mémoire, Tango en assumait bien sûr la direction et les deux chanteurs furent Olga Haselbeck et Oszkár Kálmán.

La première, le 24 mai 1918, ne connut pas un franc succès. Avec l'installation en 1920 du régime du contre-amiral Horthy, la pièce ne fut pas reprise. En effet, le nouveau gouvernement refusait que Béla Balázs soit cité, parce qu'il était socialiste. Aussi Bartók refusa-t-il de donner le spectacle dans ces conditions. Ce n'est que le 5 mai 1938 que la compagnie de l'Opéra de Budapest présenta de nouveau, en hongrois, *Le Château de Barbe-Bleue* à Florence.

Depuis, la pièce est jouée très fréquemment. Ces nombreuses productions scéniques démentent la prétendue non-théâtralité de l'œuvre. Sa qualité dramatique repose, non pas sur le livret qui est, certes, assez statique, mais sur l'éclairage changeant, voire mouvant, que la musique apporte au texte.

Dans un article de la revue *Nyugat*, Kodály, qui refusa de travailler sur le livret, dit toute son admiration sur le résultat atteint par Bartók :

Bartók voulut affranchir la langue et rendre plus musicale l'inflexion naturelle de la voix ; il imprima ainsi au style récitatif hongrois un essor considérable. Pour la première fois sur la scène de l'opéra hongrois, le

chant s'exprime d'un bout à l'autre dans un langage hongrois homogène et pur. (Kodály 1956).

Le rideau se lève sur une grande salle circulaire et sombre pourvue de sept portes. La seule source de lumière provient d'une ouverture située en haut d'un escalier par lequel Barbe-Bleue et Judith entrent sur scène.

L'histoire est assez simple à résumer. Judith, qui a épousé Barbe-Bleue contre l'avis de sa famille et qui porte encore sa robe de mariée, découvre sa nouvelle demeure, froide et sombre. Mais elle aime suffisamment son mari pour espérer s'adapter à sa nouvelle vie. Elle remarque alors les sept portes et demande à son époux de les ouvrir. Barbe-Bleue refuse d'abord ; sa femme insiste et il finit par céder.

L'ouverture des portes dévoile successivement une salle de torture, un local rempli d'armes, un trésor aux bijoux tâchés de sang et un jardin splendide où les plantes poussent sur de la terre pleine de sang. L'héroïne découvre ensuite un paysage recouvert par des nuages rouges comme le sang et un lac immense rempli de larmes. Dans la dernière pièce, Judith trouve trois femmes vivantes et richement parées, les épouses précédentes de son mari. Barbe-Bleue explique qu'elles sont l'incarnation du matin, du midi et du soir de sa vie, car il a passé la matinée avec la première, l'après-midi avec la seconde et la soirée avec la troisième. Judith, la quatrième, la plus belle de toutes, rencontrée la nuit, préfigure l'obscurité dans laquelle il va sombrer à nouveau. Parée de bijoux, elle disparaît par la septième porte qui se referme derrière elle, laissant Barbe-Bleue seul dans le noir.

L'écriture vocale se fonde sur la musicalité propre de la langue hongroise, ce qui fait dire à la musicologue Claire Delamarche : « Le chant est rivé aux quantités et à l'accentuation de la langue hongroise, ce qui rend quasi impossible toute adaptation du livret dans une langue indo-européenne » (Delamarche 1993).

D'après les critiques musicaux, Bartók ne doit rien à Dukas. Au contraire, c'est plutôt avec *Pelléas et Mélisande* de Debussy que nous pouvons trouver une filiation. Par contre, les critiques contemporains, traitant des mystères de Balázs, ont souligné l'influence de Maeterlinck sur ces pièces. Bien que Balázs lui-même ait réfuté cette influence, il reste vrai qu'il connaissait très bien les pièces de Maeterlinck.

Edit Erdődy caractérise le rapport entre les œuvres des deux hommes de la façon suivante :

Toutefois, les deux pièces n'ont rien de commun, excepté le thème de Barbe-Bleue auquel elles remontent. L'univers dramatique de Maeterlinck est plus large et plus ouvert — les anciennes femmes de Barbe-Bleue sont des personnages actifs dans l'intrigue. Le monde extérieur, c'est-à-dire les paysans de Barbe-Bleue, sont aussi des participants de l'action. Le conflit s'élargit au niveau social. L'héroïne de la pièce, Ariane, se présente comme une femme moderne : elle n'accepte pas la supériorité de Barbe-Bleue et quitte le château, contrairement aux autres femmes qui préfèrent y rester. Le château de Maeterlinck n'est pas le lieu symbolique du destin immuable.

L'univers dramatique de Balázs semble être une abstraction fermée, avec des contours très nets, tandis que celui de Maeterlinck est plus concret, on pourrait même dire, plus réel, sans contours. Le langage scénique de Balázs est proprement poétique, stylisé, celui de Maeterlinck est un langage quotidien, conformément à son idéal, « le théâtre quotidien ». (Erdődy 2004, p. 196).

Balázs et Bartók cherchent à réduire au minimum les conventions de l'opéra. Pas d'interruption, mais un seul acte d'une heure, peut-être l'influence de la *Salomé* de Strauss ? Une basse et un mezzo-soprano seulement, le minimum pour un dialogue. Il est vrai qu'avec la *Voix humaine*, Francis Poulenc simplifiera plus encore. Nulle action, sinon psychologique ; aucun décor que l'intérieur d'un château gothique, sombre, nu comme une caverne. Opéra statique s'il en est, mais lourd de sens. Que l'histoire ait valeur de symbole, qu'elle concerne chacun de nous, le prologue le dit assez nettement :

Voici monter les premiers mots.
 Nous nous regardons ; le rideau
 Frangé de nos yeux s'est ouvert.
 Mais où est la scène ? Mystère !
 Dehors, dedans ? Qui peut le dire ?

Le Barbe-Bleue de Balázs commence donc par un prologue. Un barde moderne apparaît tel un chroniqueur, avant le rideau, et relie l'intrigue aux mystères de l'âme.

Le texte du poète hongrois se concentre sur deux protagonistes : Judith et Barbe-Bleue. Ici, un seul acte sans rupture (quand l'opéra de Dukas/Maeterlinck se déroule en trois actes). Le couple de l'homme et

de la femme suit une initiation à deux, puisque Judith ouvre chaque porte en présence de son époux. C'est un parcours initiatique assumé à deux.

L'œuvre de Bartók/Balázs accentue le ton symbolique du conte. Le prince Barbe-Bleue n'est pas tué par les frères de sa septième femme, comme dans la fable de Perrault ; il n'est pas non plus attaqué et blessé presque à mort par les paysans qui veulent libérer les femmes, comme dans le drame de Maeterlinck. Quand Judith, la nouvelle épouse du prince mystérieux avec qui elle s'est enfuie, abandonnant maison et fiancé, ouvre la sixième porte, un petit lac calme et silencieux lui apparaît : ce sont les larmes versées par le prince durant sa vie tourmentée. Mais, à ce moment, Barbe-Bleue ne veut pas lui remettre la dernière clef ; la femme, cependant, réussit à le vaincre encore une fois et ouvre l'huis final : il en sort les trois épouses auxquelles elle a succédé, parées de couronnes et de bijoux : « Elles ont réuni mes trésors, dit Barbe-Bleue, soigné mes œillets, augmenté ma puissance ; tout est à elles ». Et il raconte l'histoire des trois femmes. C'est un matin qu'il rencontra la première, aussi le lever du jour lui est-il consacré. À midi, il trouva la seconde : l'après-midi lui appartient. La troisième lui apparut le soir, et chaque soir lui est dédié. Judith, la quatrième, fut trouvée la nuit. La femme, tandis que Barbe-Bleue parle, se sent glisser hors de la réalité. On l'orne elle aussi d'une couronne et de bijoux, et elle entre avec les autres épouses par la septième porte, qui se referme.

Les dramaturges modernes enrichissent souvent les mythes qu'ils portent à la scène, en les doublant d'autres mythes, ouvertement ou par allusion. Maeterlinck a donné à la femme de Barbe-Bleue, anonyme chez Perrault, le nom d'Ariane, la libératrice du labyrinthe, et la victime de l'infidélité masculine. Balázs l'appelle Judith, superposant le général de Nabuchodonosor, Holopherne, à Barbe-Bleue, et l'héroïque adversaire à l'amie curieuse. Si l'homme est un danger pour la femme, la femme menace aussi l'homme. La tension dramatique est augmentée, et le sang, présent dans toute l'œuvre, est virtuellement versé de part et d'autre.

Barbe-Bleue est composé pendant la période la plus féconde de l'expressionnisme artistique, mais l'empreinte expressionniste marquée sur cette œuvre est plus littéraire que musicale et l'on y découvre une tendance vers une forme de symbolisme tragique et visionnaire.

Bartók n'a pas encore complètement brûlé les valeurs d'une tradition romantique, et le folklore constitue, dans son élan créateur, l'élément vital de la composition, en une dramatique aspiration à l'irréel qui se répand en riches mélanges de timbres et d'instruments. L'emploi de l'orgue, en certains rapports avec la harpe, les instruments à vent et les cordes, conduit souvent à une puissante expression : qu'il suffise de rappeler la suggestive atmosphère sonore, à l'ouverture de la troisième porte, où les trémolos des cordes se fondent avec des accords tenus par les trombones. On y sent que le compositeur a conscience de former un nouveau langage musical tendant à détruire violemment tous les résidus de tradition romantique ; et cela dénote sa volonté de transformer le son au sein d'une construction exacte et mécanique où les valeurs tonales arriveront à se détruire complètement, en fixant la note dans ses plus subtiles valeurs de rythme et de timbre. Mais dans *Barbe-Bleue*, qui demeure une des œuvres les plus inspirées et les plus vivantes de notre temps, Bartók se rattache encore directement au chant populaire magyar.

Dans le *Château du prince Barbe-Bleue* de Bartók comme dans l'œuvre de Dukas, le personnage de Barbe-Bleue est revêtu d'un sens symbolique, psychanalytique, pourrait-on dire, qui l'éloigne assez des données légendaires. Ses anciennes femmes, que découvrira sa nouvelle épouse, sont l'image des vieilles passions enfouies maintenant dans l'inconscient mais inoubliables, et qu'il vaut mieux ne pas chercher à connaître, car elles risquent de resurgir parées de tous les prestiges du souvenir, au risque de tuer le nouvel amour qui pourrait seulement établir son bonheur dans l'oubli du passé.

Si le voyage promet des découvertes insoupçonnées à ceux qui les ont suscitées, leur fragilité profonde, plongeant à l'origine du doute, les aura foudroyés. Personne n'échappe finalement à ce qu'il provoque malgré lui. L'identité des êtres se forge au fur et à mesure du chemin parcouru, fût-il sans issue et sans retour.

Vision sombre et fataliste, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók et Balázs est en définitive profondément pessimiste. Le regard des auteurs y jette un éclat cynique sur les rapports de l'homme et de la femme. Comme sur tout les êtres pris individuellement : qui peut relever le défi de voir, sans duperie ni maquillage, chacun de ses actes passés ?

Pour finir, laissons la parole à Kodály :

(...), il a créé dans le *Château de Barbe-Bleue* une œuvre d'une puissance suggestive irrésistible de la première mesure jusqu'à la dernière, la plus expressive qu'il ait jamais écrite. Les sept portes, ouvertes l'une après l'autre, fournissent l'occasion d'autant d'images musicales, non pas extérieurement descriptives, mais toutes du sentiment le plus intime. Seuls d'impénitents « cérébraux » peuvent continuer à se demander « si c'est un opéra ou non ». Qu'importe ! Nommez-la une « symphonie à tableaux » ou un « drame accompagné d'une symphonie », ce qui est sûr, c'est que les séparer est impossible et qu'il y a là un chef-d'œuvre, un geysir musical de soixante minutes, d'un tragique comprimé, qui ne laisse qu'un désir : celui de le réentendre. (Szabolcsi 1956).

BIBLIOGRAPHIE

- Béla Bartók : l'homme, l'œuvre (1881-1945)*, La revue musicale, Paris, 2^e trim. 1955, n° 224, 224 p., 4 pl. hors-texte.
- Vingtième anniversaire de la mort de Béla Bartók*, n° spécial de la revue France-Hongrie, Paris, automne 1965, n° 86, 80 p., ill.
- Bartók et la France*, Revue internationale de musique française, réédition Slatkine, Genève, 1982, n° 8, 150 p.
- BARTÓK Béla, 1955, « Écrits », trad. Jean Gergely, *La revue musicale*, éd. Richard Masse, Paris, n° 224, pp. 59-75.
- BARTÓK Béla, 1981, *Musique de la vie : autobiographie, lettres et autres écrits choisis*, trad. et présent. Philippe A. Autexier, Paris : Stock, 226 p., (Stock musique).
- BARTÓK Béla, 1995, *Éléments d'un autoportrait*, préface François Fejtő, introd. Jean Gergely, écrits et lettres de Bartók rassemblés et commentés par Jean Gergely, Paris : L'Asiathèque/ADÉFO, 216 p., (Bilingues A.L.M., 2 ; Bibliothèque finno-ougrienne, 9).
- BEREGI Théodore, 1981, « Le rayonnement de Béla Bartók en France », *Art et poésie*, T. I, pp. 22-24.
- BOSSARD Eugène (abbé), 1992, *Gilles de Rais, maréchal de France, dit Barbe-Bleue (1404-1440) d'après des documents inédits*, postface par François Angelier, 2^e éd., Grenoble : J. Millon, 334 p.
- BOUCHART Alain, 1531, *Les Croniques annalles des pays d'Angleterre et Bretaigne... faictes et rédigées par noble homme et sage maistre Alain Bouchard,... et depuis augmentées et continuées jusques en l'an mil cinq cens XXXI*, Paris : Galiot Du Pré, X-233 ff.

- CAMBRY, 1805, *Monumens celtiques ou Recherches sur le Culte des Pierres, Précédées d'une Notice sur les Celtes et sur les Druides, et suivies d'Étymologies celtiques*, Paris : chez madame Johanneau, Libraire, in-8°, XL-431 p., 7 planches dépliantes hors texte. [La partie consacrée à la langue celtique est l'œuvre d'Eloi Johanneau.]
- CITRON Pierre, 1963, *Béla Bartók*, Paris : Le Seuil, 189 p. (Solfèges, 24).
- DELAMARCHE Claire, 1993, « Bartók : Le château de Barbe-Bleue », livret de l'enregistrement Deutsch Grammophon, Chicago Symphony Orchestra sous la direction de Pierre Boulez.
- DELARUE Paul, TÉNÈZE Marie-Louise, 2002, *Le conte populaire français*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1943 p.
- DEMARQUEZ Suzanne, 1955, « Dans le souvenir de Béla Bartók », *France-Hongrie*, Paris, n° 51, pp. 32-36.
- ERDÖDY Edit, 2004, « Sur la scène de l'âme : les mystères de Béla Balázs », *Revue d'études françaises*, Budapest, n° 9.
- FLEURET Maurice, 1959, « Le château de Barbe-Bleue de Béla Bartók », *France-Hongrie*, Paris, n° 65, pp. 60-64.
- FLEURET Maurice, 1965, « Bartók et la France », *France-Hongrie*, Paris, n° 86, pp. 2-22.
- GERGELY Jean, 1980-1981, « Béla Bartók, compositeur hongrois », préface Marc Honneger, n° spéciaux de *La Revue musicale*, Paris, 1^{re} partie : Bartók et la spécificité de la civilisation hongroise, n° 328-329, 80 p. 2^e partie : À travers le temps et l'espace, n° 330-332, 167 p., ill. 3^e partie : Bartók et le folklore musical, n° 333-335, 131 p., 6 tableaux, biblio.
- GERGELY Jean (dir.), 1985, *Béla Bartók vivant : souvenirs, études et témoignages*, Paris : Publications orientalistes de France/ADÉFO, 220 p., ill., (Bibliothèque finno-ougrienne, 2).
- GERGELY Jean, VIGUÉ Jean, 1990, *Conscience musicale ou conscience humaine ? Vie, œuvre et héritage spirituel de Béla Bartók*, Budapest-Paris : Akadémiai Kiadó/ADÉFO, 251 p. (Bibliothèque finno-ougrienne, 7).
- GUBERNATIS Angelo (conte di), 1874, *Mythologie zoologique, ou les légendes animales*, traduit de l'anglais par Paul Regnaud, avec une notice préliminaire, par M. F. Baudry, Paris : A. Durand et P. Lauriel, vol. 1.
- HUGO Abel, 1835, *France pittoresque ou description pittoresque, topographique et statistique des départements et colonies de la France... avec des notes sur les langues, idiomes et patois... et des renseignements statistiques... accompagnée de la statistique générale de la France*, ill. C. V. Monin, Paris : Delloye, 3 vol. en 1 (320 p., 320 p., 320 p.), pl. gr. en dépl., cartes.

- KODÁLY Zoltán, 1956, « Un opéra de Béla Bartók », in *Bartók, sa vie et son œuvre*, publié par Bence Szabolcsi, Budapest : Corvina. [Reprise de la revue *Nyugat*, Budapest, 1918].
- KROÓ György, 1961, « Trois portraits : les œuvres dramatiques de Béla Bartók », *Livres de Hongrie*, Budapest, n° 3-4, pp. 7-12.
- LE GRAND ALBERT, 1680, *Les vies des saints de la Bretagne-Armorique*, Rennes (1^{re} édition, 1640).
- MOREUX Serge, 1949, *Béla Bartók, sa vie, ses œuvres, son langage*, préface Arthur Honneger, Paris : Richard Masse, 128 p.
- MOREUX Serge, 1955, *Béla Bartók*, Paris : Richard Masse, 323 p., 2 pl., (Bibliothèque d'études musicales).
- NYÉKI Lajos, 1997, « Le Château de Barbe-Bleue de Balázs-Bartók et la psychanalyse », in NYÉKI Lajos, *Des Sabbataires à Barbe-Bleue : divers aspects de la littérature hongroise*, Paris : Langues & Mondes L'Asiatique.
- QUEFFÉLEC Yann, 1981, *Béla Bartók*, Paris : Mazarine, 293 p.
- QUENTIN-MAURER N., 1980, « Béla Bartók : Le château de Barbe-Bleue (à l'Opéra-comique) », *La nouvelle revue française*, Paris, n° 327, pp. 151-154.
- Rig-Véda ou Livre des hymnes*, 1848-1851, traduit du sanscrit par M. Langlois, Paris : Librairie F. Didot frères, 4 vol. (XVI-585, 526, 492, 544 p.).
- SZABOLCSI Bence (dir.), 1956, *Bartók, sa vie et son œuvre*, collab. Zoltán Kodály, László Pödör, Budapest : Corvina, 356 p. ; 2^e éd. remaniée, co-éd. Boosey and Hawkes, Budapest-Paris, 1968, 332 p.
- SIMONSEN Michèle, 1994, *Le conte populaire français*, 3^e éd. mise à jour, Presses universitaires de France, Paris, 126 p., (Que sais-je ?, 1906).
- SZERNOVICZ Patrick, 1993, « Béla Bartók et le théâtre : les scènes du désir », *Le Monde de la musique*, Paris, n° 165, pp 48-53.
- VELAY-VALLANTIN C., 1990, « Le conte », in *Grand Atlas des Littératures*, Paris : Encyclopædia Universalis, pp. 318-319.

SÉLECTION D'ENREGISTREMENTS

En dehors de Puccini, aucun compositeur du XX^e siècle n'a une telle discographie pour un opéra.

1953. 2 microsillons. Walter Süsskind direction, Endre Koreh basse, Judith Hellwig soprano, New Sy.O. London

1956. HUNGAROTON, compact. János Ferencsik direction, Mihály Szekely baryton, Klára Palankay soprano, Orchestre philharmonique de Budapest

- 1960.** DGG, 2 compacts. Ferenc FRICSAY direction, Dietrich Fischer-Dieskau baryton, Hertha Töpper contralto, Radio-symphonie-orchester Berlin
- 1960-1994.** (Avec CANTATE PROFANE) DGG, enregistrement 1951-1958. compact. Ferenc Fricsay direction, Dietrich Fischer-Dieskau baryton, Hertha Töpper contralto, Radio-symphonie-orchester Berlin
- 1966.** DECCA, enregistrement 1965, compact. István Kertész direction, Walter Berry basse, Christa Ludwig mezzo-soprano, London Symphony Orchestra
- 1971.** HUNGAROTON, enregistrement 1970, compact. János Ferencsik direction, György Melis baryton, Katalin Kasza soprano, Hungarian radio and television chorus, orchestre philharmonique de Budapest
- 1976.** SONY classical, compact. Pierre Boulez direction, Siegmund Nimsgern basse, Tatiana Troyanos mezzo-soprano, BBC Symphony Orchestra
- 1979.** DGG, compact. Wolfgang Sawallisch direction, piano, Dietrich Fischer-Dieskau baryton, Julia Varády soprano, Bayerisches Staatsorchester München
- 1980.** DECCA, enregistrement 1979, compact et vidéo. Georg Solti direction, piano, Kolos Kováts basse, Sylvia Sass soprano, London Philharmonic Orchestra. Mise en scène : Miklos Szinetár
- 1981-1998.** (avec SCHIERBECK La Flûte chinoise) BLUEBELL, enregistrement 1949-1953, compact. Ferenc Fricsay direction, Bernhardt Sonnerstedt baryton, Birgit Nilsson soprano, Swedish radio symphony orchestra
- 1984.** HUNGAROTON, compact. János Ferencsik direction, Yevgeny Nesterenko basse, Elena Obraztsova mezzo-soprano, Chœur et orchestre national hongrois
- 1988.** CBS, enregistrement 1987, compact. Adam Fischer direction, Samuel Ramey basse, Eva Marton soprano, Orchestre symphonique d'État hongrois
- 1988.** TELDEC, vidéo. Ádám Fischer direction, Robert Lloyd basse, Elizabeth Laurence mezzo-soprano, soprano, London philharmonic orchestra. Metteur en scène vidéo : Leslie Megahey. Prologue en anglais, le reste en hongrois.
- 1994.** DENON, enregistrement 1992, compact. Eliahu Inbal direction, Falk Struckmann baryton, Katalin Szendrenyi soprano, Sándor Lukács Récitant, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt.
- 1996.** EMI, compact. Bernard Haitink direction, John Tomlinson basse, Anne Sofie von Otter mezzo-soprano, Sándor Eles récitant, Berliner Philharmoniker. Enregistré en public.
- 1998.** DGG, enregistrement 1993, compact. Pierre Boulez direction, László Polgár basse, Jessie Norman soprano, Chicago Symphony orchestra.

2001. HÄNSSLER CLASSIC, compact. Péter Eötvös direction, Péter Fried baryton, Cornelia Kallisch contralto, SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart.

RÉSUMÉS

Bartók/Balázs: Bluebeard or the myth revisited

Béla Bartók composed his unique opera Bluebeard's Castle, one of the XX century's masterpieces, on a Béla Balázs libretto. The topic it covers is very old and is lost in the mists of time. To clear up the complexity of its origin is quite difficult because there are many possible sources. Charles Perrault first gave the story letters patent of nobility, followed by many other writers and composers such as the Brothers Grimm, Tieck, Maeterlinck, Grétry, Offenbach, Anatole France... It was in 1911 that Bartók made his own version. Held today as being one of the most important compositions within the lyrical repertory, Bluebeard's Castle had a difficult beginning. Since then, the play has been frequently staged, its numerous scenic productions belying the supposed untheatrical nature of the play. Its dramatic quality stands on – not on the libretto itself, which is somehow, indeed, motionless – but on the changing insight the music brings to the text.

Bartók/Balázs: Kékszakáll, avagy a mítosz újra megtalálása

Bartók Béla egyetlen operáját Balázs Béla A kékszakállú herceg vára című szövegkönyve alapján komponálta, mely a XX. század egyik remekműve. A téma nagyon régi, mely valóban a múltba nyúlik. A források interpretációja nagyon széleskörű, mivel maguk a lehetséges források is számosak. Charles Perrault adta meg először a téma irodalmi értékét, melyet számos író és zenész követett: a Grimm-testvérek, Tieck, Maeterlinck, Grétry, Offenbach, Anatole France... Bartók 1911-ben kerül a téma bűvkörébe. Ma úgy véljük, hogy a világ legfontosabb lírikus repertoárjából az egyik legnehezebb kompozíció, és A kékszakállú herceg várát nehéz előadni. Mióta létezik, gyakran előadják. Számos előadása ellentmond a mű nem színpadi előadásának. Drámai minősége nemcsak a szövegkönyvön alapul, mely meglehetősen statikus, hanem amit a zene hoz a szöveghez, a látvány fokozódó megvilágításához.