



HAL
open science

De l'impossible transmission à l'émergence d'une action collective : La figure de Cassandre dans Les Troyens d'Hector Berlioz

Gaëlle Loisel

► **To cite this version:**

Gaëlle Loisel. De l'impossible transmission à l'émergence d'une action collective : La figure de Cassandre dans Les Troyens d'Hector Berlioz. Véronique Léonard-Roques; Philippe Mesnard. Cassandre, figure mythique du témoignage et de la transmission mémorielle, Kimé, pp.143-164, 2015. hal-01265082

HAL Id: hal-01265082

<https://uca.hal.science/hal-01265082>

Submitted on 11 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Gaëlle Loisel, « De l'impossible transmission à l'émergence d'une action collective : La figure de Cassandre dans *Les Troyens* d'Hector Berlioz », dans Véronique Léonard-Roques et Philippe Mesnard (dir.), *Cassandre, figure mythique du témoignage et de la transmission mémorielle*, Paris, Kimé, coll. « Entre histoire et mémoire », 2015, p. 143-164.

Si Cassandre fascine de nombreux écrivains et compositeurs au XX^e siècle¹, elle est en revanche peu présente sur la scène dramatique ou lyrique au XIX^e siècle. Le territoire de la princesse troyenne semble alors être celui de la poésie : Friedrich Schiller fait entendre sa voix dans une ballade datée de 1802², tandis qu'August von Platen imagine un échange épistolaire entre Cassandre et Corèbe, dans le style des héroïdes ovidiennes³. George Meredith, quant à lui, évoque dans son poème « Cassandra » (1862) le destin de la prophétesse, prisonnière d'Agamemnon, dans la lignée de la tragédie d'Eschyle. Face à ces productions poétiques, *Les Troyens* d'Hector Berlioz se présentent comme une œuvre singulière : puisant dans l'*Énéide* de Virgile la matière de son opéra, le compositeur transfigure l'épopée antique en une gigantesque fresque dramatique en cinq actes, qui semble renouer avec les tragédies lyriques de Gluck.

Berlioz connaît parfaitement l'œuvre virgilienne, qu'il a lue et traduite dans sa jeunesse sous la direction de son père. Ses écrits critiques et autobiographiques, parsemés de références à Virgile, révèlent la place que tient cette épopée dans son imaginaire. Dans ses *Mémoires*, le compositeur déclare d'ailleurs voir en elle la source de ses premières émotions esthétiques : « Le poète latin, en me parlant de passions épiques que je pressentais, sut le premier trouver le chemin de mon cœur et enflammer mon imagination naissante⁴ ». *Les Troyens*, composés de 1856 à 1858, apparaissent ainsi comme l'aboutissement d'un long processus d'appropriation⁵, et c'est tout naturellement que Berlioz décide de composer lui-

¹ On pense notamment à la pièce de Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) et à l'ouvrage de Christa Wolf (*Kassandra*, 1983) et, dans le domaine musical, aux œuvres de Iannis Xenakis (*Kassandra*, 1987) et de Michael Jarrell (*Cassandra*, 1994).

² Schiller, « Kassandra » (1802). Cette ballade a été traduite en français par X. Marmier et a paru dans le recueil des *Poésies de Schiller* (Paris, Charpentier, 1854).

³ August von Platen rédige une première lettre, *Choröbus der Kassandra*, en juin 1813. Quelques mois plus tard, il imagine la réponse de Cassandre, *Kassandra dem Choröbus* et, en 1815, il compose une nouvelle lettre de Corèbe à Cassandre. Pour plus d'informations sur la composition de ces lettres, voir l'ouvrage de Thomas Epple, *Der Aufstieg der Untergangsseherin Kassandra: zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993, p. 85 et suiv.

⁴ Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. Alban Ramaut, Lyon, Symétrie, 2010, p. 37.

⁵ Berlioz écrit à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein, le 20 juin 1859 : « Quant à l'objet principal de l'œuvre [*Les Troyens*], à l'expression de la passion et des sentiments, à la reproduction musicale des caractères, ce fut dès l'origine la partie la plus facile de ma tâche. J'ai passé ma vie avec ce peuple de demi-dieux ; je me figure qu'ils m'ont connu, tant je les connais. Et cela me rappelle une impression de mon enfance qui prouve à quel point ces beaux êtres antiques m'ont tout d'abord fasciné. » Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1972-2003, 8 vol., vol. 5, p. 693-694.

même le livret de son opéra⁶. Passer du récit épique au poème dramatique, de la *diegesis* à la *mimesis* implique cependant un « travail systématique de condensation, d'expansion, de transposition, de réinvention⁷ ». Mais, comme l'analyse David Cairns, même lorsqu'il déplace, réagence ou développe certains épisodes de l'épopée, le compositeur s'appuie de façon très précise sur des passages de l'épopée virgilienne.

Parmi ces modifications, le développement du rôle de Cassandre est sans doute la plus frappante. Si la deuxième partie de l'opéra est centrée sur le duo formé par Didon et Énée, c'est en effet la princesse troyenne qui tient le rôle principal dans la première partie, intitulée « La Prise de Troie » (actes I et II). Or la prophétesse n'était qu'un personnage secondaire dans l'*Énéide*. Pourquoi donc Berlioz érige-t-il Cassandre en héroïne dans son opéra ? La première explication qui se présente naturellement à l'esprit est qu'il lui faut, dans la première partie des *Troyens*, une *prima donna* qui tienne une place équivalente à celle de Didon dans la seconde. Mais, comme l'a observé Jeffrey Langford, s'il ne s'agissait que de cela, Berlioz aurait tout aussi bien pu privilégier la figure d'Andromaque⁸. S'il choisit de développer le rôle de Cassandre, c'est que ce personnage présente pour lui un intérêt dramatique particulier, qu'il incarne peut-être, mieux que tout autre, son idéal héroïque féminin. Nous souhaitons donc examiner ici comment Berlioz métamorphose le personnage de l'*Énéide* pour en faire une figure de la résistance.

Comment un personnage secondaire de l'*Énéide* devient une héroïne d'opéra

La construction du personnage de Cassandre dans *Les Troyens* repose sur plusieurs sources, littéraires et musicales (nous aurons l'occasion d'y revenir), mais la première d'entre elles est assurément l'*Énéide*. Pourtant, paradoxalement, la fille de Priam n'y est mentionnée qu'à neuf reprises et semble être un personnage périphérique dans la geste héroïque racontée par Énée. Cette impression est renforcée par le silence du personnage, dont le lecteur ne connaîtra jamais les paroles. C'est en effet Énée qui, parvenu au royaume de Carthage, prend en charge le récit de la chute de Troie. Or le héros ne rapporte aucune des prophéties de Cassandre, que ce soit au discours direct ou au discours indirect. Cette dernière apparaît dans son récit comme un personnage énigmatique, à l'écart du peuple troyen en liesse, prisonnière de son destin qui fait d'elle une prophétesse non écoutée : « Une fois de plus, Cassandre prête au destin imminent

⁶ Notons ici cependant que ce n'est pas la première fois que Berlioz décide d'assumer la tâche ordinairement confiée au librettiste. Dès 1838, avec la création de *Benvenuto Cellini*, il prend l'habitude de rédiger lui-même ses livrets d'opéra. Il en ira de même pour *La Damnation de Faust* (1846) et *Béatrice et Bénédict* (1861).

⁷ David Cairns, *Hector Berlioz*, Paris, Fayard, 2002, 2 vol., vol. 2, p. 648.

⁸ « The *Aeneid* contains other minor female characters that would appear to have been equally serviceable in that respect. Andromache, for instance, as the widow of the Trojan hero Hector, receives much more attention from Virgil than does Cassandra, and could easily have been developed into a significant operatic character. » Jeffrey Langford, « Berlioz, Cassandra and the French Operatic Tradition », *Music & Letters*, vol. 62, n° 3/4, Jul. - Oct., 1981, p. 310.

sa bouche que l'ordre d'un dieu empêcha toujours les Troyens de croire⁹ ». Ce silence du personnage est d'autant plus frappant qu'Énée rapporte, par ailleurs, les mises en garde que le prêtre Laocoon adresse à son peuple :

Malheureux concitoyens, comment peut-on être fous à ce point ? Vous croyez les ennemis rembarqués ? Vous pensez que des offrandes de Grecs puissent n'être pas piégées ? Est-ce là l'Ulysse de vous connu ? Ou bien des Achéens y sont enfermés et se cachent dans tout ce bois, ou bien c'est un engin fabriqué contre nos remparts, pour épier nos maisons et envahir notre ville par le haut, ou en tout cas quelque piège caché. Ne vous fiez pas à ce cheval, Troyens. Quoi qu'il puisse en être, je redoute les Grecs même lorsqu'ils font des offrandes¹⁰.

Laocoon occupe ainsi la place que prendra Cassandre dans l'opéra de Berlioz. C'est lui qui fait entendre sa voix, tandis que la prophétesse apparaît terrassée, victime de la barbarie des Grecs : « Voici que, du temple de Minerve, de ses profondeurs interdites, on extrayait une des filles de Priam, la vierge Cassandre, cheveux épars et levant en vain au ciel des yeux enflammés, car des chaînes l'empêchaient de lever ses douces paumes¹¹. » Plus généralement, l'univers de l'*Énéide* apparaît essentiellement comme celui de l'héroïsme masculin : les figures féminines, qu'il s'agisse d'Hécube, de Créuse, d'Andromaque ou de Cassandre, sont à l'arrière-plan du tableau des combats dressé par Énée. Ce dernier, faisant le récit de ses aventures à Didon, insiste au contraire sur la grandeur et le courage des guerriers troyens et se pose lui-même en héros : « Cendres d'Ilion, ultime bûcher des miens, vous m'en êtes témoins : dans votre écroulement je n'ai pas esquivé les coups des Danaens, les hasards du combat¹² ». Il en va tout autrement dans *Les Troyens* de Berlioz, où Cassandre et Didon tiennent successivement le premier rôle. La première partie de l'opéra est entièrement construite autour de la prophétesse. Le début de l'action correspond au moment où Cassandre est mentionnée pour la première fois dans l'*Énéide* : tandis que le peuple troyen en liesse fête sa victoire sur les Grecs et s'apprête à faire entrer le cheval dans la cité (« Dans la ville, ce soir, nous allons le traîner ; / On dit que le roi vient tantôt l'examiner¹³ ! »), Cassandre apparaît, comme dans l'*Énéide*, pour annoncer les malheurs prochains de Troie. À partir de là, Berlioz construit une intrigue dramatique qui lie étroitement le sort de la prophétesse à celui de Troie. Les actes I et II sont tout entiers tendus vers la catastrophe qui

⁹ « Tunc etiam fati aperit Cassandra futuris / ora, dei iussu non umquam credita Teucris. » Virgile, *Énéide*, trad. Paul Veyne, Paris, Albin Michel / Les Belles Lettres, 2012, II, 246-247, p. 62.

¹⁰ « O miseri, quae tanta insania, ciues? / Creditis auctos hostis? Aut ulla putatis / dona carere dolis Danaum? Sic notus Vlixes? / Aut hoc inclusi ligno occultantur Achiui, / aut haec in nostros fabricata est machina muros / inspectura domos uenturaque desuper urbi, / aut aliquis latet error; equo ne credite, Teucrici. / Quicquid id est, timeo Danaos et dona ferentis. » *Ibid.*, II, 42-49, p. 54.

¹¹ « Ecce trahebatur passis Priameia uirgo / crinibus a templo Cassandra adytisque Mineruae, / ad caelum tendens ardentia lumina frustra, — / lumina, nam teneras arcebant uincula palmas. *Ibid.*, II, 403-406, p. 67.

¹² « Iliaci cineres et flamma extrema meorum, / testor, in occasu uestro nec tela nec ullas / uitauisse uices Danaum, et, si fata fuissent / ut caderem, meruisse manu. » *Ibid.*, II, 432-433, p. 69.

¹³ Hector Berlioz, *Les Troyens*, éd. Hugh Macdonald, *New Edition of the Complete Works*, Kassel ; Basel ; Londres ; New York ; Prague, Bärenreiter, 1969-1970, 26 vol., vol. 2a-c., acte I, n° 1.

aboutit à la chute d'Iliion et au suicide spectaculaire de Cassandre et des femmes troyennes. La temporalité des deux premiers actes est ainsi celle d'une double destinée : celle de Troie, mais aussi celle de Cassandre.

L'héroïne de Berlioz n'est cependant plus seulement cette prophétesse, condamnée par Apollon à ne pas être entendue, mais aussi une femme amoureuse de Chorèbe. Dans son épopée, Virgile faisait allusion au jeune guerrier et à son amour pour Cassandre : « Celui-ci était arrivé à Troie à ce moment même, enflammé d'un amour mal inspiré pour Cassandre, et, comme gendre, il venait au secours de Priam et des Phrygiens¹⁴ ». Il évoquait aussi sa rage à la vue de l'enlèvement de sa fiancée, arrachée du temple de Minerve, et sa mort au combat. Jamais, en revanche, il n'était question des sentiments de Cassandre. Or, dans *Les Troyens*, celle-ci se présente dès sa première entrée en scène comme une prophétesse *et* comme une femme passionnée, éprise de Chorèbe. Cette imbrication des enjeux politiques et personnels est particulièrement sensible dans la construction de l'air (n° 2), de forme ABA', dans lequel elle s'adresse à Priam (section A : « Malheureux roi ! (...) Tu ne m'écoutes pas, tu ne veux rien comprendre ») avant d'évoquer celui qu'elle aime (B) :

(...) Ô Dieux ! Chorèbe ! il m'aime !
Il est aimé ! mais plus d'hymen pour moi.
Plus d'amour, de chants d'allégresse,
Plus de doux rêves de tendresse !
De l'affreux destin qui m'opresse
Il faut subir l'inexorable loi¹⁵ !

L'héroïne, anticipant les malheurs de Troie, voit son amour condamné et ne cherche qu'une chose : sauver son fiancé en l'incitant à fuir la ville avant qu'elle ne tombe aux mains des Grecs. En rendant la parole à Cassandre, Berlioz opère ainsi une double métamorphose du personnage : d'une part, il fait d'elle un personnage majeur de *La Prise de Troie* et, d'autre part, il transforme cette figure mythique en une authentique héroïne lyrique, déchirée entre son amour pour Chorèbe et son sens du devoir.

Replacée au centre de la première partie de l'opéra, Cassandre devient une véritable *prima donna*, dont la présence sur scène est quasi continue. Quand elle ne chante pas, elle assiste, comme témoin, aux événements se déroulant sur scène. C'est ainsi qu'à la fin du premier numéro, elle paraît « au milieu des groupes, parcourant la plaine avec agitation », le regard « inquiet et égaré ». De la même façon, dans le n° 9, « parcourant la scène avec égarement », elle lance cet avertissement au peuple troyen : « Malheur ! ». Elle apparaît ainsi, non seulement comme une héroïne tragique à part entière, mais aussi comme celle qui, dotée de connaissance, voit tout ce qui se passe dans la ville. À travers elle, le spectateur assiste en fait à deux reprises à la chute de Troie : une première fois à l'acte I lorsque, prise de délire, elle *voit* la menace qui pèse sur la ville (n° 3 : duo) et une seconde fois, à l'acte II, lorsque la ville tombe effectivement aux mains de l'ennemi. Comme le souligne Violaine Anger, il s'agit là d'une innovation

¹⁴ « (...) illis ad Troiam forte diebus / uenerat, insano Cassandrae incensus amore, / et gener auxilium Priamo Phrygibusque ferebat (...). » Virgile, *Énéide*, *op. cit.*, II, 342-344, p. 65.

¹⁵ Hector Berlioz, *Les Troyens*, acte I, n° 3.

dramaturgique d'importance : « Berlioz invente (...) un rapport à la scène qui passe par le *personnage-point de vue* », un personnage dont le « point de vue unique¹⁶ » sous-tend toute l'architecture de *La Prise de Troie* (et il en ira de même avec Didon dans la seconde partie de l'opéra). La tension dramatique des deux premiers actes, pris dans une temporalité extrêmement resserrée – un jour et une nuit – repose essentiellement sur l'intériorisation des événements par Cassandre. Celle-ci perçoit l'aveuglement du peuple troyen et de ses chefs et cherche, par ses avertissements, à détourner le danger qui pèse sur Troie et à faire fuir Chorèbe. « Ce qui fait qu'il y a intrigue, – nouement et dénouement –, ce ne sont pas les événements extérieurs, qui se déroulent sur scène (...). C'est au contraire l'intériorité exclusive du "personnage-point de vue" par lequel le spectateur est invité à unifier la représentation¹⁷ ». On peut penser que Berlioz a trouvé là un moyen de remplacer le narrateur-personnage qu'était Énée dans le poème virgilien, tout en respectant les exigences de l'opéra, qui doit *montrer* les événements dans leur linéarité. Mais la question demeure de savoir pourquoi il a choisi de déplacer le centre de gravité du drame vers la figure de Cassandre. Si ce personnage le fascine, c'est peut-être parce qu'il permet d'interroger en profondeur les limites du langage et les pouvoirs de la musique, un sujet qui préoccupe particulièrement Berlioz.

Cassandre ou l'impossible transmission

Berlioz perçoit dans l'*Énéide* un réel potentiel musical et c'est ce qui le pousse à créer *Les Troyens*, comme il l'explique à Émile Deschamps en 1858 : « Toutes ces créatures des poèmes antiques sont si belles ! tout ce monde animé de passions épiques parle un si barbare langage ! La musique est là dans son élément¹⁸. » Il identifie ainsi, dans l'univers de la guerre de Troie, des « situations » et des personnages qui donnent l'impulsion à la création musicale. Or, parmi ces derniers, Cassandre est peut-être celle qui se prête le plus facilement à l'adaptation lyrique. Dès ses premières apparitions en littérature, en effet, la princesse troyenne se présente comme une « figure sonore¹⁹ ». Lorsqu'elle rompt le silence dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, en proie à des visions qui lui permettent de prophétiser l'assassinat d'Agamemnon, sa parole devient chant. Le chœur la compare alors à un rossignol et lui demande : « Qui te révèle donc les catastrophes aveugles amassées ainsi par les dieux, et te fait moduler ces effrayants oracles à la fois en appels lugubres et en chants suraigus²⁰ ? » Entre

¹⁶ Violaine Anger, « Le représenté et le ressenti : *Les Troyens* de Berlioz, ou une dramaturgie du personnage-point de vue », in Georges Zaragoza (dir.), *Berlioz homme de lettres*, Dijon, Éditions du Murmure, 2006, p. 273-274.

¹⁷ *Ibid.*, p. 274.

¹⁸ Lettre à Émile Deschamps, 3 mars 1858, in Hector Berlioz, *Correspondance générale, op. cit.*, vol. 5, p. 548.

¹⁹ Nous renvoyons sur ce point à l'article de Sabine Crippa, « Cassandre, figure sonore », in Marie Goudot (dir.), *Cassandre*, Paris, Autrement, 1999, p. 81-91.

²⁰ Eschyle, *Agamemnon*, in *Tragédies complètes*, trad. Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1982, p. 298.

parole, cri et chant, la voix de Cassandre est la manifestation sensible de son statut d'intermédiaire entre les hommes et les dieux. Mais la tragédie du personnage se situe précisément là : Cassandre est un intermédiaire inutile. Si ses révélations provoquent le trouble (chez Eschyle, Cassandre parvient à ébranler le chœur), elles sont très vite oubliées, refoulées, quand elles ne sont pas tout simplement ignorées.

Il y a là pour Berlioz le sujet d'un drame. Le compositeur français est en effet fasciné par ces figures tragiques, le plus souvent féminines, enfermées dans une forme de solitude essentielle du fait de l'impossibilité de communiquer à l'autre leurs idées ou leurs sentiments. C'est Cordelia qui, ne parvenant pas à dire son amour pour son père, se trouve déshéritée, bannie et rejetée par Lear. C'est Desdémone qui meurt sous le bras d'Othello, sourd aux protestations sincères de son épouse. C'est Ophelia qui, devenue folle après la mort de son père et le rejet d'Hamlet, ne peut plus dire sa douleur que par le chant²¹. Tous ces personnages sont, aux yeux de Berlioz, des incarnations du sublime tragique, susceptibles de faire naître l'inspiration : « La muse (...) que les nobles natures et les amis du grand art adorent, s'appelle Juliette, Desdémone, Cordelia, Ophelia, Imogène, Virgilia, Miranda, Didon, Cassandre, Alceste, noms sublimes qui éveillent des idées de poétique amour, de pudeur et de dévouement²². » Les traits qu'il énumère ici sont ceux des grandes héroïnes de l'opéra romantique²³ et donnent une idée de sa conception du personnage de Cassandre. Il passe cependant sous silence ce qui unit plusieurs de ces personnages dans son imaginaire, à savoir le drame de l'incommunicabilité.

Pourtant, c'est bien cette question de l'impossible transmission qui est au cœur de la première partie des *Troyens*, assurant sa cohérence thématique et sous-tendant la construction dramatique, à l'échelle microscopique et macroscopique. L'acte I, juxtaposant les scènes chorales et les interventions de Cassandre, met ainsi en évidence l'isolement du personnage, dont les paroles sont interprétées comme une preuve d'égarement. « Chorèbe lui-même croit ma raison perdue », soupire la prophétesse dans son premier air. Berlioz joue de l'effet de contraste entre les chœurs et la soliste dès le lever de rideau : dépourvu d'ouverture, l'opéra commence avec une scène de foule, qui plonge immédiatement le spectateur dans l'atmosphère de Troie. Le peuple danse, s'adonne à des « jeux divers », tandis que « trois bergers jouent de la double flûte au sommet du tombeau d'Achille ». Soutenu par les bois et les cordes jouant en *pizzicato*, ce chœur révèle la légèreté et l'insouciance des Troyens, persuadés d'avoir vaincu les Grecs. Or, à la bouillante excitation de la « canaille Troyenne²⁴ » s'oppose la gravité de Cassandre, qui entre en scène avec un récitatif d'une grande noblesse tragique.

²¹ Berlioz compose à partir de *Hamlet* et du *Roi Lear* des œuvres pour orchestre (*Grande Ouverture du roi Lear*, *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*) ou pour voix et orchestre (*La Mort d'Ophélie*).

²² Hector Berlioz, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 612.

²³ Nous renvoyons sur ce point à l'article de Francesca Savoia, « From Lucia to Violetta : Romantic Heroines of the 19th Century Italian Opera », *Revue de littérature comparée*, n° 3, juillet–septembre 1992, p. 312–326.

²⁴ C'est ainsi que Berlioz évoque le peuple troyen dans une lettre adressée à Franz Liszt, le 19 juillet 1862. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, *op. cit.*, vol. 6, p. 316.

Tout oppose les deux premiers numéros de l'opéra : le tempo (*allegro* pour le premier, *adagio* puis *andante* pour le second), le caractère, la masse, et l'instrumentation. Berlioz s'est en effet abstenu d'avoir recours aux archets dans le premier chœur, ce qui justifie à ses yeux l'absence de l'ouverture : « Les archets (...) ne font leur entrée qu'au moment où Cassandre prend la parole. C'est un effet spécial, qui eût été détruit par l'ouverture ; car je n'eusse pas pu m'y passer des instruments à cordes²⁵. » L'ensemble des cordes, accompagnant en contrepoint le chant de Cassandre dans l'air qui suit le récitatif, souligne de fait le déchirement du personnage et son désespoir de n'être pas entendue.

Cette marginalité de la princesse troyenne, prisonnière de ses sombres visions, est également sensible à l'échelle d'un numéro. Dans l'*ottetto* (n° 8) comme dans la finale du premier acte (n° 11), en effet, sa voix émerge de l'ensemble par intervalles, faisant entendre une discordance inquiétante. L'*ottetto* fait suite au récit d'Énée, qui relate aux Troyens la mort du prêtre Laocoon, tué par « deux serpents monstrueux » pour avoir pressenti la menace que représentait le cheval. Cet ensemble réunit Priam, Panthée, Chorèbe, Énée, Helenus, Cassandre, Ascagne et Hécube qui tous expriment l'effroi et la stupeur qu'ils ressentent. Le peuple, rassemblé en un double chœur, intervient ponctuellement et reprend leurs paroles :

Châtiment effroyable !
 Mystérieuse horreur !
 À ce récit [cet aspect] épouvantable
 Le sang s'est glacé dans mon cœur.

Pendant toute la première partie de l'*ottetto*, Cassandre joint sa voix à celles des autres protagonistes, mais dans la seconde, marquée par le passage de 4/4 à 12/8, elle se singularise, la terreur laissant place chez elle à la pitié : « Ô peuple déplorable ! Mystérieuse horreur ! », etc. Cette inflexion du texte, portée par la voix isolée de Cassandre, est une nouvelle manifestation de l'écart entre la prophétesse et les autres personnages. Son point de vue sur la situation ne peut être celui de Priam ou d'Énée, car elle sait ce que signifie la mort de Laocoon. Si elle pleure le peuple troyen, c'est parce qu'elle le voit courir à sa perte, en dépit de ses avertissements. Sa voix, qui émerge seule à la mesure 57, avant d'être rejointe par le chœur et les solistes, s'apparente à un cri de désespoir :



Exemple 1 : *Les Troyens*, n° 8 – *Ottetto*, m. 57-58.

Jusqu'à la fin de l'*ottetto*, Cassandre fait entendre cette voix singulière, déchirante, même lorsqu'elle semble se fondre dans les passages homorythmiques.

Cet écart génère une tension dramatique qui est portée à son comble dans la finale du premier acte, où Berlioz a recours à un procédé similaire. Cette fois-ci,

²⁵ *Ibid.*

Cassandra est l'unique soliste présente sur scène : elle regarde le cortège qui fait entrer le cheval dans la ville et commente la scène, *a parte*. La présence de la fille de Priam confère à cette scène d'allure cérémonielle une portée tragique. Le compositeur a travaillé en ce sens quand il composait le finale :

« Il y a encore une grande tirade pour Cassandra ajoutée *pendant* le final du 1^{er} acte, au moment où le cortège du cheval s'éloigne après avoir traversé le fond du théâtre :

« Arrêtez ! arrêtez ! oui, la flamme... la hache !
Fouillez le flanc du monstrueux cheval !...

Laocoon !... Les Grecs !... il cache

Un piège infernal ! etc., etc.

Cela fait palpiter la scène et se déclame (en musique bien entendu) sur la marche du cortège qui va s'éteignant dans le lointain²⁶. »

Une fois de plus, la voix de Cassandra se perd dans le vide, tandis que le cortège s'éloigne, et l'acte I s'achève sur ce divorce entre le peuple troyen et la prophétesse, qui le regarde, impuissante, courir à sa perte. Même la relation qui unit Cassandra et Chorèbe n'échappe pas à cette tragédie de l'incommunicabilité, et ceci est particulièrement sensible dans le duo qui les réunit au début de l'acte I. Le tableau ci-après permet d'avoir un aperçu de la structure globale de ce numéro.

m. 1-49	Introduction et récitatif	Cassandra / Chorèbe
m. 50-213	[m. 50-80] Cavatine [m. 81-164] Récitatif [m.165-185] Transition [m. 186-213] « faux duo » : Reprise de la cavatine, ponctuée par les interventions de Cassandra (style récitatif)	Chorèbe Cassandra Chorèbe / Cassandra
m. 214-236	Récitatif	Cassandra, puis Chorèbe
m. 237-288	Arioso	Chorèbe
m. 289-304	Récitatif	Cassandra
m. 305-458	Duo : [m. 305-378] Section A [m. 379-406] Section B [m. 407-458] Section A	Cassandra / Chorèbe
m. 459-527	Récitatif, conclusion	Cassandra / Chorèbe

Tableau 1 : Structure du n° 3 – Duo

Ce numéro de grande ampleur – il dure plus de quinze minutes – est assez complexe dans sa construction, mais ce qui frappe à première écoute, c'est que le duo à proprement parler est longuement différé et que jamais les deux personnages ne s'unissent dans une communauté d'intentions. Tout oppose Cassandra et Chorèbe : la première veut protéger son fiancé, en l'incitant à fuir,

²⁶ Lettre à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein, [24 mars 1857], *ibid*, vol. 5, p. 446.

tandis que le second, jugeant les craintes de Cassandre délirantes, souhaite rester à ses côtés. Ce conflit se traduit musicalement par la tendance de la princesse troyenne à glisser sans cesse vers le récitatif (avec une mesure à 4/4), tandis que le discours de Chorèbe se fait mélodique, dans une cavatine, puis dans un *arioso*, tous deux à 3/4. Les mesures 186-213 sont tout à fait symptomatiques de ce décalage : tandis que Chorèbe reprend sa cavatine (« Reviens à toi, vierge adorée, cesse de craindre en cessant de prévoir »), Cassandre lance ses avertissements (« la mort déjà plane dans l'air », etc.), dans un récitatif qui se juxtapose à la mélodie de son partenaire. Ainsi cette section prend-elle l'allure d'un « faux duo », chacun des personnages monologuant et restant sourd aux propos de l'autre.

Cette opposition entre les deux personnages persiste jusqu'à la fin du duo (m. 305-458) ; au moment où les tensions devraient s'apaiser, Berlioz joue sur l'une des possibilités offertes par l'opéra, à savoir la superposition de deux textes différents, pour porter la scène à son climax émotionnel :

Cassandre :	Chorèbe :
Quitte-nous dès ce soir,	Te quitter, dès ce soir !
Entends-moi, je t'implore,	Cassandre ! et je t'adore !
Dans nos murs que l'aurore	Sauve-moi, je t'implore,
Ne puisse te revoir !	D'un affreux désespoir.
D'épouvante j'expire	Tu veux donc que j'expire ?
Et mon cœur se déchire !	Sans pitié, peux-tu dire :
Pars ce soir, pars ce soir !	Pars ce soir, pars ce soir ²⁷ !

Alors que les voix de Cassandre et Chorèbe s'harmonisent enfin sur le plan musical, le texte manifeste leur divergence de point de vue et, si Cassandre finit par se rendre, ses paroles sonnent comme un ultime avertissement : « Reste ! La mort jalouse prépare notre lit nuptial pour demain. » Tout, dans le premier acte, semble donc condamner la fille de Priam à la solitude. Nul ne l'écoute, ni le peuple, si ses dirigeants, ni son fiancé. Cassandre ne peut qu'observer, impuissante, l'égarement collectif des Troyens, qui rend inévitable la chute de la ville. L'acte II, cependant, marque un tournant dans l'opéra, car Cassandre devient le moteur d'une action collective de résistance des femmes aux guerriers grecs. Berlioz prend alors ses distances avec le mythe et érige la prophétesse en figure héroïque.

Cassandre, une figure héroïque de la résistance

Entre l'acte I et l'acte II s'opère un basculement, très sensible sur le plan dramaturgique, comme le souligne David Cairns : « L'acte I est spacieux et, pendant une grande partie de son déroulement, statique, suivi d'un acte II

²⁷ Hector Berlioz, *Les Troyens*, acte I, n° 3.

dynamique, extrêmement compressé – Troie lors de sa dernière nuit²⁸. » Après l'entrée du cheval dans la ville à la fin du premier acte, les événements se précipitent. Tandis que des « rumeurs de combats éloignés » se font entendre, l'ombre d'Hector apparaît à Énée pour lui révéler sa destinée : « fonder un empire puissant » en Italie. Puis Panthée, Ascagne et Chorèbe pénètrent tour à tour dans le palais et décrivent la confusion qui règne dans la ville incendiée. Tous repartent alors au combat pour sauver la citadelle. Pendant ce temps, les femmes se sont rassemblées dans le palais de Priam et implorant la protection de Cybèle. Survient Cassandra, « les cheveux épars », qui leur prédit l'avenir de Troie : « Bientôt en Italie, où le sort les appelle, ils verront s'élever, plus puissante et plus belle, une nouvelle Troie²⁹ ». La rupture intervient lorsque Cassandra déclare avoir décidé d'en finir après la mort de Chorèbe, car elle interpelle alors les Troyennes :

Mais vous, colombes effarées,
Pouvez-vous consentir
À l'horrible esclavage ? et voudrez-vous subir,
Vierges, femmes déshonorées
La loi brutale des vainqueurs³⁰ ?

Par ces paroles, Cassandra parvient à souder la communauté des femmes, qui se suicident dans un geste de protestation collective, suscitant l'étonnement et l'admiration des Grecs qui surviennent à la fin de cette scène³¹. Le deuxième acte se structure ainsi en deux tableaux – l'un, masculin, l'autre, féminin – qui offrent au spectateur deux visages de la résistance héroïque. À l'univers masculin des combats répond le suicide spectaculaire des Troyennes, rassemblées autour de celle qui était auparavant à la marge. Le suicide de Cassandra, la première à lever son poignard face aux Grecs, prend la valeur d'un témoignage aux yeux de la collectivité ressoudée. Les femmes reconnaissent en elles une « héroïne d'amour et d'honneur » et, toutes ensemble, elles crient leur amour de la liberté :

Des Grecs par notre mort
Flétrissons la victoire !
Pures et libres nous vivions.
En cette nuit fatale
Pures et libres descendons
À la rive infernale³² !

Deux sources possibles de cette scène ont été identifiées par la critique. La première est la tragédie d'Euripide intitulée *Les Troyennes*, auquel le titre de l'opéra berliozien fait sans doute écho. Dans cette pièce, le dramaturge se concentre sur le destin d'Hécube, Cassandra et Andromaque, toutes promises à des guerriers grecs. La tragédie s'achève sur le tableau des femmes qui, tour à

²⁸ David Cairns, *Hector Berlioz, op. cit.*, vol. 2, p. 651.

²⁹ Hector Berlioz, *Les Troyens*, acte II, n° 15.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Dans une lettre à sa sœur Adèle, Berlioz dit toute la difficulté qu'il a ressentie en composant cette scène et il écrit : « J'espère avoir atteint mon but et bien exprimé cet enthousiasme sans cesse grandissant, cet amour de la mort enfin que la vierge inspirée communique aux Troyennes et qui finit par arracher à la soldatesque grecque un cri d'admiration épouvantée. » Lettre du 26 juin 1857, in Hector Berlioz, *Correspondance générale, op. cit.*, vol. 5, p. 470.

³² Hector Berlioz, *Les Troyens*, acte II, n° 16.

tour, sont emmenées par les vainqueurs, et sur l'enterrement d'Astyanax. Cependant, au milieu de la pièce est évoquée la possibilité d'une résistance féminine lorsque Cassandre approche, une torche à la main. Le héraut des Grecs s'interroge alors : « Serait-ce un incendie qu'allument les Troyennes ? Près d'être emmenées d'ici en Argolide, préfèrent-elles se brûler vives ? Assurément une âme libre devant un tel destin peut mal se résigner³³. » Cette hypothèse a-t-elle éveillé l'attention de Berlioz ? C'est possible, d'autant qu'il avait connaissance d'un opéra offrant un dénouement de ce type : *Le Siège de Corinthe*, une œuvre de Rossini datant de 1826. Jeffrey Langford, qui a identifié cette source des *Troyens*, montre parfaitement la similitude entre l'issue de cet opéra et celui de *La Prise de Troie*. L'héroïne Pamyra, refusant de se donner à Mahomet, se poignarde sous les yeux de l'ennemi, soutenue par les femmes grecques, qui chantent son courage. Ainsi, pour Cassandre comme pour Pamyra, « la mort devient une alternative préférable à la perspective intolérable d'une vie de sujétion³⁴ ». Jeffrey Langford voit dans ce dénouement une solution, trouvée par Berlioz, pour faire disparaître Cassandre au profit de Didon dans la seconde partie de l'opéra. Cette explication, toute pragmatique, ne suffit cependant pas à justifier le choix du compositeur, car ce dernier aurait tout aussi bien pu suivre la voie ouverte par Euripide et faire de Cassandre la prisonnière des Grecs. Quel sens faut-il donc donner à ce dernier tableau ?

En privilégiant cette issue, Berlioz donne tout d'abord une cohérence plus forte à l'ensemble de son opéra, le destin de Cassandre préfigurant celui de Didon. Le suicide des deux héroïnes s'accompagne de la chute de leur cité, tandis qu'Énée poursuit sa route vers l'Italie. Faut-il voir dans cette double catastrophe la trace d'une réflexion pessimiste de Berlioz sur le développement des civilisations ? C'est l'hypothèse que fait Hermann Hofer, selon qui « la fondation de Rome suppose la chute de Troie et celle de Carthage mais aussi la mort tragique de Cassandre et de Didon, véritables holocaustes destinés à illustrer une vision nihiliste de l'histoire³⁵ ». Cependant, le rôle de Cassandre et de Didon ne se réduit pas à celui de victimes sacrificielles. Alors qu'Énée se soumet à la volonté des dieux, qui dirigent toutes ses actions, ces deux héroïnes se montrent aptes à guider leur peuple et choisissent de prendre en main leur destin en se suicidant. L'une et l'autre transgressent les frontières du masculin et du féminin, en s'engageant sur le terrain de la politique et de la guerre, habituellement réservé aux hommes. Les prises de parole de Cassandre sont, de ce point de vue, autant de marques de son refus d'être cantonnée à la sphère domestique, comme l'observe Dora Leontaridou : « Cassandre n'accepte pas la confiscation de sa parole, ni les marges étroites de sa place en tant que femme, car elle s'obstine à parler, librement, clairement. Qui plus est, elle ne parle pas des sujets féminins, mais de

³³ Euripide, *Les Troyennes*, in *Tragédies complètes II*, éd. Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, « folio classiques », 1962, p. 723.

³⁴ « For each, death becomes the preferable alternative to the intolerable prospect of a life of subjugation. » Jeffrey Langford, art. cit., p. 315.

³⁵ Hermann Hofer, « Le livret : texte mis au pluriel, l'exemple des *Troyens d'Hector Berlioz* », in Jean Ehret (dir.), *L'esthétique de l'effet de vie*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 269.

la politique en suggérant ce que la cité doit ou ne doit pas faire³⁶. » Le refus de cette séparation genrée des rôles apparaît très nettement dans la scène de Sinon, que Berlioz a supprimée en 1861, lorsque le directeur de l'opéra, Alphonse Royer, lui a demandé d'opérer des coupes dans le premier acte, qu'il jugeait trop long pour la représentation³⁷. Dans cette scène, directement tirée de l'*Énéide*, Cassandre s'oppose à son père Priam, enclin à la clémence après avoir écouté l'espion grec. Elle le met en garde contre les paroles mensongères du traître et, lorsqu'il demande qu'on fasse entrer le cheval dans la ville de Troie, elle l'engage vigoureusement à revenir sur sa décision : « Révoque l'ordre ! ô dieux ! ». Mais la réponse de Priam est sans appel : « Laisse à ton père le soin de protéger son peuple et ses états³⁸ ». Par ces mots, il confisque la parole de Cassandre et la relègue hors de la sphère politique. Au lieu de prendre en compte ses conseils, il lui tourne le dos et s'enferme dans une conception archaïque du pouvoir, qui repose sur le culte des dieux³⁹ et interdit toute clairvoyance. Quant au peuple, qui se montrait sensible à ses mises en garde au début de la scène de Sinon, il se détourne d'elle et la désigne une nouvelle fois comme « folle ».

L'héroïsation de Cassandre s'accompagne ainsi d'une représentation extrêmement négative des foules, qu'il s'agisse du peuple troyen, inconstant et superstitieux, ou des soldats grecs, présentés comme violents et brutaux à la fin de l'acte II. La noble résistance de Cassandre tranche avec la barbarie de ces derniers, qui entrent en scène en criant : « Le trésor ! le trésor ! livrez-nous le trésor ! », ce à quoi la fille de Priam leur répond : « Nous méprisons votre lâche menace, / Monstres ivres de sang ! troupe immonde et rapace ! / Vous n'étancherez pas, brigands, votre soif d'or⁴⁰ ! ». La revalorisation de Cassandre semble en outre s'accompagner d'une déconstruction de l'idéal héroïque masculin. À la lucidité de la prophétesse s'oppose l'aveuglement de Priam et, plus largement, du peuple troyen ; à son action de résistance s'oppose l'inertie d'Énée, que l'on découvre endormi au seuil du deuxième acte, tandis que les combats font rage au dehors⁴¹. Jamais le spectateur ne verra Énée prendre part aux combats, tandis qu'il assiste à l'affrontement spectaculaire des troyennes et des soldats grecs. Cet aspect de l'opéra conduit Hermann Hofer à voir en Énée un « personnage anti-héroïque, porteur de responsabilités qu'il se montre incapable d'assumer », et qui « délègue sa responsabilité politique à une superstructure métaphysique – surannée⁴² ». Assurément, Énée est un héros problématique dans l'opéra de Berlioz, bien

³⁶ Dora Leontaridou, « Silences, métamorphoses de la parole et transcendance dans le discours féminin », *Loxias*, n° 32, mis en ligne le 04 mars 2011. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6628> (site consulté le 8 juillet 2013).

³⁷ Ce projet d'exécution à l'opéra n'aboutit pas, mais Berlioz ne réinséra pas cette scène dans la partition des *Troyens* par la suite. Gérard Condé pense que le compositeur n'était pas satisfait par cette scène sur le plan musical. Cf. *L'Avant-scène opéra*, n° 128-129, février 1990, p. 64.

³⁸ Hector Berlioz, *Les Troyens*, acte I, n° 6 bis.

³⁹ C'est pour apaiser la colère supposée de Pallas, après la mort de Laocoon, que Priam fait rentrer le cheval dans la ville de Troie.

⁴⁰ Hector Berlioz, *Les Troyens*, acte II, « Final », n° 16.

⁴¹ La didascalie liminaire indique : « *Un appartement du palais d'Énée, qu'éclaire à peine une lampe. Rumeurs de combats éloignés. Énée à demi armé dort sur son lit.* »

⁴² Hermann Hofer, art. cit., p. 268.

éloigné des rôles, souvent très positifs, de ténors dans l'opéra romantique. Cependant, le propos de Hermann Hofer nous semble devoir être nuancé, car, lorsqu'elle rejoint les femmes, Cassandre rend hommage au « valeureux Énée⁴³ » qui, avec sa troupe, a délivré les Troyens « enfermés dans la citadelle ». Jamais elle n'accuse Énée, ni même Priam, d'être responsables de la chute de Troie. Bien au contraire, c'est la responsabilité des dieux qu'elle pointe du doigt dans le finale du premier acte :

Vous êtes sans pitié, grands dieux,
Pour ce peuple en démence !
Ô digne emploi de la toute-puissance,
Le conduire à l'abîme en lui fermant les yeux⁴⁴ !

À ses yeux, le pouvoir politique est ainsi victime des dieux, au même titre que le peuple, mais Cassandre a aussi conscience que l'avenir de Troie se situe désormais ailleurs et qu'il incombe à Énée de fonder un nouveau royaume en Italie. Avant de mourir, elle lance une dernière fois ce nom : « Italie ! », en « tendant les bras vers l'Ida » et, dans *Les Troyens à Carthage* (acte V, n° 42), son ombre réapparaît aux côtés du spectre d'Hector pour rappeler son devoir à Énée qui s'attarde à Carthage. D'une certaine façon, Cassandre parvient, à l'acte II, à transmettre aux générations futures le souvenir de Troie et de sa résistance héroïque, ce que semble confirmer l'issue de l'opéra. Tandis que Didon meurt, « on voit dans une gloire lointaine le Capitole romain au fronton duquel brille ce mot : ROMA. Devant le Capitole défilent des légions et un empereur entouré d'une cour de poètes et d'artistes. Pendant cette apothéose, invisible aux Carthaginois, on entend au loin la Marche troyenne transmise aux Romains par la tradition et devenue leur chant de triomphe⁴⁵. »

Figure complexe, la Cassandre de Berlioz se trouve ainsi au cœur d'un dispositif dramatique fondé sur une tension dialectique qui oppose et unit à la fois l'individu et la communauté. Son territoire est celui des marges : à l'écart du peuple troyen, dont elle perçoit l'égarement, la prophétesse tente vainement de faire entendre sa voix, mais ni Priam, ni Énée, ni Chorèbe ne prêtent attention à ses mises en garde et Cassandre ne peut qu'assister, impuissante, à l'entrée du cheval dans les murs de la cité. Ce sont finalement les femmes qui permettent à la princesse troyenne d'échapper à ce drame de l'incommunicabilité : prenant conscience de leurs erreurs passées, celles-ci trouvent en Cassandre un guide leur permettant d'échapper au sort qui leur est promis. Leur suicide collectif, qui clôt de façon spectaculaire *La Prise de Troie*, est un geste politique : il favorise l'accomplissement du destin de Troie et constitue Cassandre en figure héroïque de la résistance.

⁴³ Hector Berlioz, *Les Troyens*, acte II, n° 15.

⁴⁴ *Ibid.*, acte I, n° 11.

⁴⁵ *Ibid.*, n° 52, « Imprécation ».

Bibliographie

ANGER, Violaine, « Le représenté ou le ressenti : *Les Troyens* de Berlioz, ou une dramaturgie du personnage-point de vue », dans Georges Zaragoza (dir.), *Berlioz homme de lettres*, Dijon, Murmure, 2006, p. 263-276.

BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, éd. Alban Ramaut, Lyon, Symétrie, 2010.

BERLIOZ, Hector, *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1972-2003, 8 vol.

CAIRNS, David, *Hector Berlioz*, Paris, Fayard, 2002, 2 vol.

CRIPPA, Sabine, « Cassandre, figure sonore », in Marie Goudot (dir.), *Cassandre*, Paris, Autrement, 1999, p. 81-91.

EPPLE, Thomas, *Der Aufstieg der Untergangsseherin Kassandra: zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993.

ESCHYLE, *Agamemnon*, in *Tragédies complètes*, trad. Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1982.

EURIPIDE, *Les Troyennes*, in *Tragédies complètes II*, éd. Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, « folio classiques », 1962.

HOFER, Hermann, « Le livret: texte mis au pluriel. L'exemple des *Troyens* », dans Jean Ehret (dir.), *L'esthétique de l'effet de vie*, L'Harmattan, p. 265-274.

LANGFORD, Jeffrey, « Berlioz, Cassandra, and the French Operatic Tradition », *Music and letters*, vol. 62, n° 3-4, 1981, p. 310-317.

LEONTARIDOU, Dora, « Silences, métamorphoses de la parole et transcendance dans le discours féminin », paru dans *Loxias*, Loxias 32, mis en ligne le 04 mars 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6628>.

SAVOIA, Francesca, « From Lucia to Violetta : Romantic Heroines of the 19th Century Italian Opera », *Revue de littérature comparée*, n° 3, juillet-septembre 1992, p. 312-326.

Les Troyens, *L'Avant-scène opéra*, n° 128-129, février 1990.

VIRGILE, *Énéide*, trad. Paul Veyne, Paris, Albin Michel / Les Belles Lettres, 2012.