XIII

L'ÉNÉIDE DE BERLIOZ

par Mme A. THILL

Professeur à l'Université de Haute Alsace
31, Grand'rue, 68090 Mulhouse, Cedex

SOMMAIRE. — *Hector Berlioz, qui s'était* **passionné** *pour l'*Énéide *depuis son enfance, a dédié son grand opéra* Les Troyens *au* **Divin Virgile**. *Le livret, qu'il a écrit lui-même, s'inspire librement de l'***épopée**, *que Berlioz a transformée en un* **drame** *sous l'influence de* **Shakespeare**. *Bien que l'œuvre n'ait pas échappé au* **conditionnement de son époque**, *Berlioz reste profondément* **fidèle** *à l'esprit et souvent même au texte de son modèle :* Les Troyens *demeurent un* **monument de piété** *à l'égard de Virgile.*

EPITOME. — *Hector Berlioz, a puero ingenti Vergilii percussus amore, magnum drama melicum* Troes, *Divo Vergilio dedicatum, posteritati reliquit. Quanquam se in illo poetam sui iuris praebet, fabulam personasque, praecipue in prima parte, aliquando mutans et, ut homo sui saeculi, Shakespearium imitans, tamen epicae Aeneidos maiestati et Vergilii ingenio fidissimus uidetur. Ita* Troes *mirabile pietatis erga Vergilium monumentum manebunt.*

L'opéra virgilien d'Hector Berlioz, *Les Troyens*, était encore, il y a peu de temps, presque inconnu chez nous, plus d'un siècle après qu'il fut écrit. Le compositeur lui-même, qui s'était passionné pour son œuvre, n'a pas eu le bonheur de la voir représenter en entier. Il est mort, a pu dire Gounod, au pied des murs de Troie [1].

Après la représentation intégrale de Covent Garden, en 1969, devenue classique, c'est le mérite du Festival Berlioz de Lyon d'avoir monté en entier *Les Troyens* en France pour la première fois, en 1987. L'accueil reçu laisse présager pour cette œuvre grandiose, dans son pays d'origine, une carrière égale au succès qu'elle connaissait déjà en Angleterre, où Berlioz a, depuis qu'il y dirigeait des concerts, un renom extraordinaire. Cette communication était écrite quand nous avons appris la représentation prochaine des *Troyens* à l'opéra de la Bastille.

Si nous nous intéressons à cette composition, c'est pour le musicien et l'homme qu'était Berlioz, mais c'est aussi pour son livret qu'un latiniste ne peut écouter sans entendre l'*Énéide*. *Les Troyens* sont une création qui résulte d'un culte de Virgile qui a duré toute une vie et c'est le témoignage le plus impressionnant de la réception de Virgile dans la musique [2].

1. *Cf.* D. CAIRNS, *Berlioz and Vergil. Considerations of « Les Troyens » as a Virgilian opera*, dans *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 12, 1956-1966 (p. 97-110), p. 97.

2. *Cf.* J. DRAHEIM, *Vergil in der Musik*, dans *2000 Jahre Vergil. Ein Symposion*, hrg. von V. Pöschl, Wiesbaden, 1983 (p. 197-221), p. 198.

Je ne parlerai pas de la genèse de l'opéra, question du plus haut intérêt mais qui est bien connue par les *Mémoires* et la *Correspondance* de Berlioz, et dont plusieurs études ont tiré parti[3]. Mon but est d'éclairer la transformation de l'épopée romaine en un drame lyrique moderne. Le sujet n'est pas entièrement nouveau. On trouvera des remarques importantes chez l'excellent connaisseur de Berlioz qu'est D. CAIRNS[4] et dans un ouvrage plus général, *Roma diva* de D. PORTE[5]. Ce n'est donc pas un travail tout à fait original, ni d'une très grande érudition, que je viens vous présenter : considérez-le comme un hommage au plus fervent des virgiliens[6]. Je ne voudrais être que l'un de ces passants inconnus qui, après la première apparition des *Troyens*, arrêtaient Berlioz dans la rue et lui serraient la main pour le remercier[7].

Le compositeur, à qui son père avait fait aimer Virgile depuis l'enfance et que sa lecture avait bouleversé dès lors, a écrit lui-même le livret de son opéra en deux parties : *La prise de Troie* et *Les Troyens à Carthage*[8].

Les deux premiers actes des *Troyens* suivent d'assez près le Livre II de l'*Énéide*. Le texte du livret se présente même, par moments, comme la traduction directe ou la paraphrase du latin de Virgile[9]. Mais Berlioz a dû mettre en scène des événements qui, dans l'*Énéide*, sont rapportés. Cela suppose une certaine simplification des faits et, inversement, une augmentation du nombre des personnages parlants ou, en l'occurrence, chantants. Le monologue d'Énée est remplacé par des duos, des airs, un ottetto, un grand et un petit chœur, des parties d'orchestre. La musique de Berlioz exalte l'*infandus dolor* qu'Énée éprouve dans l'épopée en racontant à Didon la dernière nuit de Troie.

Les Troyens aveuglés, croyant les Grecs partis, se livrent à leur joie. Négligeant tous les avertissements, ils font entrer le cheval de bois dans la ville, et c'est le malheur qui entre avec lui. Hector apparaît à Énée et lui apprend que Troie est déjà la proie des flammes. Il lui enjoint de partir, emportant les objets sacrés, pour fonder en Italie un nouvel empire. Berlioz a remplacé les combats et la destruction de la ville par le suicide collectif des Troyennes entraînées par Cassandre, dont le rôle est sa création la plus personnelle. Il s'éloigne à la fois de Virgile et de la tragédie grecque, où les femmes sont le butin du vainqueur et attendent leur départ pour l'escla-

3. Hector Berlioz, *Mémoires*, t. I-II, Garnier-Flammarion, 1969, en particulier p. 336. Les passages de la correspondance les plus importants pour l'opéra sont cités par D. CAIRNS dans Berlioz, *Les Troyens*, Philips Classics, 1969.

4. *Cf.* les articles cités en notes 1 et 3.

5. D. PORTE, *Roma diva, l'inspiration antique dans l'opéra, I, L'histoire romaine dans les œuvres de 1800 à nos jours*. Paris, Les Belles Lettres, 1987. Ajoutons deux articles : J. van den BOOM, *Vergilius en Berlioz. Een romantische Vergiliusnavolging uit de 19e eeuw*, dans *Lampas*, vol. 15, 1982, p. 107-115, et G. CONDÉ, *Les Troyens ou la liberté musicale reconquise*, dans *Cahier du Festival Berlioz* 1987, p. 38-49.

6. « L'homme le plus virgilien du XIXe siècle », a-t-on dit. *Cf.* J. DRAHEIM, *o. l.*, p. 198.

7. H. Berlioz, *Mémoires*, t. 2, Postface, p. 342.

8. *Id.*, t. I, p. 45-46 « 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 naissante. Combien de fois, expliquant devant mon père le quatrième livre de l'*Énéide*, n'ai-je pas senti ma poitrine se gonfler, ma voix s'altérer et se briser! »

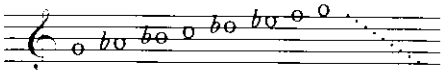
9. Berlioz, *Les Troyens*, Philips Classics, p. 153.

vage. Mais il s'est souvenu d'une scène de l'*Énéide*, qui précède la mort de Priam et où apparaissent les femmes :

> *At domus interior gemitu miseroque tumultu*
> *miscetur, penitusque cauae plangoribus aedes*
> *femineis ululant; ferit aurea sidera clamor* (486-488)

« L'intérieur de la maison n'est que gémissement, douleur et tumulte. Du plus profond, les pièces lointaines hurlent du cri lamentable des femmes; Leur clameur heurte les astres d'or [10] ».

Berlioz a commenté lui-même la plainte des femmes transposée musicalement ainsi :



« Un chœur de Troyennes construit sur cette gamme étrange et l'accent de désolation qui résulte de la continuelle prédominance du *sol*, mis en rapport avec le *ré b*, est quelque chose de curieux. Je retrouve bien là ces clameurs éperdues *feminae ululantes* de Virgile; et ce n'est pas plus disgracieux qu'une Niobé échevelée [11] ». Cette scène virgilienne, qui a vivement frappé l'imagination de Berlioz, pourrait bien lui avoir inspiré le tableau pathétique de *La chute de Troie* : « Au milieu du palais », écrit le poète latin, « à découvert sous la voûte du ciel, il y avait un autel colossal et auprès un laurier très vieux penché sur l'autel et de son ombre embrassant les pénates. Là Hécube et ses filles, vainement, autour des tables consacrées, comme colombes qu'abat une noire tempête, étaient assises, pressées les unes contre les autres, entourant de leurs bras les images des dieux » (512-517). Or, dans *Les Troyens*, les femmes sont groupées près d'un autel de Vesta-Cybèle, dans une cour intérieure du palais de Priam, et Cassandre leur demande : « Mais vous, colombes effarées, pouvez-vous consentir à l'horrible esclavage ? » (n° 12).

Le personnage de Cassandre est inséparable de la transformation du texte de l'*Énéide* en livret d'opéra. Il appartient en propre au compositeur, auquel il était particulièrement cher. Dans la Postface de ses *Mémoires*, Berlioz, qui n'a jamais vu représenter *La chute de Troie*, écrit : « O ma noble Cassandre, mon héroïque vierge, je ne t'entendrai jamais et je suis comme le jeune Chorèbe... *insano Cassandrae percussus amore* » [12]. Virgile n'a consacré à la fille de Priam que peu de vers, mais sa présence dans l'*Énéide* est inoubliable. Après avoir dit, selon la légende, que les Troyens ne la croient pas lorsqu'elle annonce le malheur (246-247), il met sous nos yeux la jeune fille livrée à la brutalité des vainqueurs qui l'emmènent : « Voici qu'on traînait, cheveux épars, la vierge priamide, Cassandre, tirée du temple et du sanctuaire de Minerve, levant au ciel en vain ses yeux

10. Traduction J. PERRET ; de même pour les vers de Virgile cités plus loin.

11. Lettre à Carolyne von Sayn-Wittgenstein du 20 juin 1859, citée par G. CONDÉ, *o. l.*, p. 48. Sur cette gamme le chœur chante un « Ah » très lent, qui monte en crescendo, puis retombe.

12. Berlioz, *Mémoires*, Postface, p. 343.

brûlants, ses yeux, car des liens serraient ses tendres mains » (403-406) [13]. Cette vision provoque le désespoir de Corèbe : « Il se jeta pour mourir au milieu de leur troupe » (407). Virgile avait dit auparavant que Corèbe, par amour pour Cassandre, sa fiancée, était venu combattre à Troie (342-346). Il nous le montre ensuite au combat, cherchant et trouvant la mort (424-426). Sur l'ensemble du livre II, une quarantaine de vers seulement évoquent ces deux jeunes vies brisées [14]. Le compositeur, lui, a mis en scène la prophétesse frappée de la malédiction du dieu, comme l'a fait Shakespeare dans *Troïlus et Cressida*. Là, son rôle est une sorte de lamentation [15] où reviennent comme un refrain les mots : « Pleurez, Troyens, pleurez », ce qui est assez proche de l'attitude de Cassandre chez Berlioz. Mais il faut remonter plus haut dans le temps pour trouver une présence aussi forte de la « prophétesse que Troie accusait de démence » : le rôle considérable que lui a donné le compositeur s'inspire peut-être de la tragédie grecque. Chez Eschyle (*Agam.*, 1072-1326), la scène dramatique du double meurtre est décrite par la voix de Cassandre et n'est pas autrement montrée [16].

La Cassandre de Berlioz domine toute la première partie de l'opéra, *La chute de Troie*, où elle est en scène presque du début à la fin, commentant l'action, puis la dirigeant. C'est à travers ses angoisses, ses cris, ses visions que le spectateur sent venir le malheur s'abattre inexorablement sur la ville aveuglée. Berlioz lui prête des airs sublimes lorsqu'elle pleure sur son peuple : « Malheureux roi, dans l'éternelle nuit... » (n° 2) ou sur son propre destin lié à celui de Troie : « O cruel souvenir, gloire de la patrie, o Chorèbe, o Priam... » (n° 10). Le rôle de Cassandre va s'amplifiant et culmine dans la scène finale. Quand la ville est perdue, elle exhorte les Troyennes à se donner la mort pour échapper au viol et à la servitude. Dans une exaltation croissante, le chœur des femmes chante : « Cassandre, avec toi nous mourrons ! On ne nous verra pas par les Grecs profanées » (n° 16). Berlioz ne suit pas ici les données du mythe, mais l'histoire romaine connaît plusieurs suicides collectifs lors de la prise d'une ville. On peut penser avec vraisemblance à Carthage, où l'épouse d'Hasdrubal s'immole dans l'incendie avec ses enfants [17].

La source du livret pourrait se trouver dans les lectures scolaires du jeune Berlioz, qui avait appris à lire le latin, comme plusieurs générations

13. *Ecce trahebatur passis Priameia uirgo*
crinibus a templo Cassandra adytisque Mineruae
ad caelum tendens ardentia lumina frustra,
lumina, nam teneras arcebant uincula palmas.

L. A. CONSTANS, *L'Énéide de Virgile*, Paris, s. d., p. 91, note que « Virgile ne retient que ce qui est source de poésie et de pathétique : Cassandre, à peine entrevue, disparaît à nos yeux dans les remous de la foule confuse où se mêlent Grecs et Troyens ».

14. Chorèbe (orthographe de Berlioz) a aussi un rôle important dans *La chute de Troie*. Son duo avec Cassandre (n° 3) fait pendant au duo d'amour d'Énée et de Didon dans *Les Troyens à Carthage* (n° 37).

15. Shakespeare, *Troïlus et Cressida*, A. II, sc. 2. Traduction A. Digeon, Aubier-Flammarion 1969, p. 132.

16. Remarque faite par D. PORTE, *o. l.*, p. 38, n. 30.

17. Lors de la prise et de la destruction de Carthage par Scipion Émilien, en 146. Avec elle se jettent dans les flammes de nombreux transfuges.

avant lui, dans le *De viris*, le manuel de Lhomond étant devenu, depuis sa parution en 1778, un ouvrage de base dans les collèges. Quant au suicide de Cassandre, la légende et Virgile lui-même lui ont fourni l'exemple de Polyxène[18]. Ainsi, dans l'opéra, au moment où elle vient de se frapper, Cassandre tend le poignard précisément à sa sœur Polyxène en lui disant : « Tiens, la douleur n'est rien ». Si Berlioz ne suit pas Virgile, il n'en reste pas moins fidèle à une tradition romaine d'héroïsme. Ne croit-on pas entendre ici les paroles d'Arria à son époux Paetus : *non dolet*[19] ? Le finale atteint la terrible grandeur de la tragédie antique. Les premiers Grecs sont déjà arrivés et leur chef ne peut s'empêcher d'admirer Cassandre[20]. Les femmes de Troie se donnent la mort avec elle, mais ensemble elles lancent un cri d'espoir : « Sauve nos fils, Énée, Italie ! Italie ! »

Le changement structurel est moins grand dans la deuxième partie de l'opéra *Les Troyens à Carthage* et le rôle des personnages inventés, même celui de Narbal, ne peut se comparer à celui de Cassandre. Berlioz a introduit le conseiller de Didon pour rendre possibles des dialogues (avec Anna, n° 31 surtout) qui remplacent la voix narrative de l'épopée. Le déroulement de l'action suit librement le livre I de l'*Énéide*, à partir du moment où les Troyens sont rejetés sur les côtes d'Afrique, et de plus près le livre IV. Le rideau se lève sur l'allégresse des Tyriens qui, à leur exil, voient succéder la prospérité. Ils chantent leur « hymne national », « Gloire à Didon »[21], et célèbrent avec leur reine bien-aimée une fête de paix et de joie. Mais Didon ressent une mystérieuse tristesse. Sa sœur Anna l'engage à se remarier. Au nom de sa fidélité à son époux défunt, Didon résiste mais ne cache pas son trouble. Là-dessus apparaissent les Troyens. Énée offre à la reine son aide contre les troupes du Numide Iarbas, qui menace Carthage et dont il triomphera. Au cours d'une chasse royale, Didon et Énée se réfugient dans la même grotte. Un certain mystère est sauvegardé, comme dans l'*Énéide*. Lors d'une fête qui semble importune à Didon, elle prie Énée d'achever le récit des événements qui ont suivi la chute de Troie et dont l'opéra ne retient que le sort d'Andromaque. Devenue l'épouse de Pyrrhus, son exemple a raison des scrupules de Didon, qui laisse le jeune Ascagne lui prendre par jeu l'anneau de Sichée. Tandis que le clair de lune baigne les jardins du palais, Énée et Didon chantent un duo d'amour. Une brève et subite intervention de Mercure rappelle Énée à sa mission. Cependant le jeune matelot Hylas exprime dans une chanson sa nostalgie du pays natal. Deux sentinelles, au contraire, voudraient bien rester à Carthage. Mais les spectres des grands Troyens disparus ordonnent à Énée

18. Polyxène, échue en partage à Achille, devait être sacrifiée sur son tombeau et préféra se poignarder. Chez Virgile, Andromaque envie le sort de la jeune fille :

O felix una ante alias Priameia uirgo
hostilem ad tumulum Troiae sub moenibus altis
iussa mori... (*Én.*, III, 331-334).

19. Plin., *Ép.*, III, 16. Arria, épouse de Paetus, condamné au suicide par Néron, dit ces mots en lui tendant le poignard dont elle vient de se frapper. D. PORTE, *o. l.*, *passim*, a évoqué la longue fortune de cette parole historique dans l'opéra.

20. « Qu'elle est belle ainsi chantant la mort/bacchante à l'œil d'azur enivrée d'harmonie » (n° 16 Final).

21. Le thème musical revient dans la suite en manière de leitmotiv.

de partir. Didon le surprend dans ses préparatifs. Il lui dit ses regrets, elle le maudit. Après le départ des Troyens, Didon fait élever un bûcher, sous un prétexte trompeur, et se frappe. Au cours de la cérémonie funèbre, elle entrevoit l'avenir, d'abord son vengeur, Hannibal (qui est nommé), mais aussi, au moment de mourir, Rome immortelle; les Tyriens chantent leur haine éternelle à la race d'Énée.

Ce résumé trop schématique d'une action complexe, où les éléments virgiliens sont redistribués ou modifiés, montre toutefois une double intention de Berlioz : imiter Shakespeare et trouver au drame des motivations humaines au détriment du merveilleux.

La rencontre de Shakespeare a été un événement capital dans la vie de Berlioz. Après la première représentation d'*Hamlet* à l'Opéra, en 1827, où il voit Harriett Smithson dans le rôle d'Ophélie, il écrit : « Shakespeare en tombant sur moi me foudroya »[22]. A propos des *Troyens*, il parlera de « l'idée qu'(il) se faisait d'un grand opéra traité dans le système shakespearien »[23]. En fait, l'imitation de Shakespeare dans *Les Troyens à Carthage* a deux aspects. Berlioz n'emprunte pas seulement à son modèle des « scènes à faire », mais la structure dramatique elle-même. Non pas celle d'une pièce comme *Hamlet*, mais celle des chroniques shakespeariennes, composées comme une suite de tableaux. Le compositeur se trouvait placé devant un problème comparable à celui que Shakespeare avait rencontré : transformer un récit historique, ou en l'occurrence une narration épique, en une pièce de théâtre.

Une grande scène de type shakespearien est consacrée à l'amour du chef troyen et de la reine de Carthage. Contrairement à Virgile qui, pendant que la passion l'emporte, laisse Énée dans l'ombre afin de ne pas trop montrer la faiblesse de son héros, Berlioz met sous les yeux du spectateur la félicité de Didon et d'Énée. Il la transpose musicalement en un grand duo d'amour, dont le texte provient du *Marchand de Venise* (A. *V*, sc. 1). Berlioz aimait ces « litanies d'amour », où les amants rappellent en strophes alternées d'autres amants qui se sont unis « par une telle nuit »[24]. Le dialogue prosaïque des deux sentinelles qui se plaisent à Carthage, où on vit bien, où « la femme n'est pas rude à l'étranger », contrastant avec la noblesse épique et le tragique de l'action, est aussi un effet shakespearien : « Ils sont fous, par Bacchus, avec leur Italie! » Berlioz estimait que cette scène, rythmée par les pas des deux soldats qui montent la garde, « offre une proposition musicale pleine d'intérêt »[25].

A la couleur shakespearienne de l'opéra appartient aussi le traitement

22. *Mémoires*, t. I, p. 125.

23. *Ibid.*, t. II, Postface, p. 336. Pour l'imitation des pièces historiques de Shakespeare, *cf.* H. GIRARD, *Émile Deschamps dilettante*, Paris, 1921, p. 89-90.

24. Il s'agit du dialogue entre Lorenzo et Jessica, dans les jardins de Belmont, au clair de lune. « Il n'y a pas eu moyen », dit Berlioz, « de ne pas écrire le duo de Shakespeare In such a night as this/when the sweet wind did gently kiss the trees... et la musique de ces litanies d'amour est faite ». *Lettre à la Princesse*, le 24 juin (1856). J.-M. BAILBE, *Berlioz artiste et écrivain dans les « Mémoires »*, P. U. F., 1972, p. 82, observe que « Berlioz donne au roman d'amour d'Énée et de Didon tout l'enchantement de la scène d'amour de Roméo et Juliette ».

25. Berlioz ajoute : « Le contraste de ces bas instincts soldatesques avec les héroïques aspirations des royaux personnages est peut-être heureux ». *Lettre à la Princesse*, le 3 septembre 1856.

singulier et sans exemple de la figure d'Andromaque dans *Les Troyens à Carthage*. Énée, à sa demande, apprend à Didon « le sort de la belle Andromaque » (A. III, n° 35). Or, contrairement à ce que nous savons par Virgile, la veuve d'Hector, qui a épousé Pyrrhus, « aime son vainqueur ». Dans l'*Énéide*, au livre III, Énée rencontrait Andromaque à Buthrote en Épire, pays de Pyrrhus. Tous les lecteurs de Virgile se souviennent avec Baudelaire de l'aveu douloureux qu'elle fait à Énée : « Nous avons enduré les dédains du fils d'Achille et son insolente jeunesse, nous avons enfanté dans la servitude » (v. 326-327). L'éclairage projeté dans les *Troyens* sur l'union de Pyrrhus et d'Andromaque est tout autre : « Elle aime son vainqueur, l'assassin de son père, le fils du meurtrier de son illustre époux ». La raison du changement est évidente : il faut donner à Didon une justification de son infidélité au souvenir de son époux Sichée : « Ainsi », dit-elle, « tout conspire à vaincre mes remords et mon cœur est absous » [26].

Berlioz a renoncé presque entièrement à ce que les classiques appelaient le « merveilleux païen », aspect important de l'épopée de tradition homérique. Jupiter, Junon, Vénus n'apparaissent à aucun moment. Ce n'est pas une intervention de Vénus ni un complot entre les deux déesses (*En.*, I, 664-722; IV, 90-128) qui provoque la passion de Didon. Berlioz a donné à celle-ci des motivations purement psychologiques. Avant d'avoir vu Énée, la reine sent en elle comme un désir d'amour, encouragé par sa sœur Anna, en qui s'incarne la tentation : « Sa voix fait naître dans mon cœur la dangereuse ivresse... » (A. III, n° 24). L'arrivée d'Énée la trouble profondément : « Étrange destinée... » (A. III, n° 26). Presque aussitôt, le chef troyen a l'occasion de montrer sa vaillance en combattant victorieusement les Numides, ce qui n'est pas dans Virgile, et Didon s'éprend de son sauveur (A. III, n° 31). La complicité de Vénus n'est que discrètement esquissée : parlant du vœu de fidélité de Didon à la mémoire de son époux, Anna lui dit « Un tel serment fait naître le sourire de la belle Vénus » (A. III, n° 24). Ce sourire se retrouve sur les lèvres d'Ascagne qui, lors de la fête, quand les remords de Didon se sont dissipés, se confond avec Cupidon. Berlioz n'a pas oublié le rôle que joue le petit dieu Amour dans l'*Énéide*, mais il l'a modifié, parce que le drame doit faire voir l'action au spectateur et non la raconter comme l'épopée. Chez Virgile, au livre I (664-722), Vénus substitue son fils Cupidon au jeune Ascagne, afin que Didon, en serrant l'enfant contre elle, soit envahie par l'amour. Dans *Les Troyens*, il reste une trace significative de cette substitution : la ressemblance d'Ascagne avec Cupidon, relevée par Anna (A. IV, n° 35). Berlioz y insiste dans ses indications scéniques : « Ascagne, appuyé sur son arc (est) semblable à une statue de l'Amour ». Par jeu, « en souriant », il retire à Didon l'anneau de Sichée, dont elle avait juré ne jamais se séparer. Mais, dans cette scène qui marque un tournant, elle s'abandonne à l'amour et oublie l'anneau. Ascagne dérobant l'anneau de Sichée provient d'un tableau de Pierre-Narcisse Guérin « Énée racontant à Didon les malheurs

26. Nous examinerons plus loin s'il faut admettre qu'Énée a donné intentionnellement à Didon cette version de la légende d'Andromaque.

de Troie ». L'emprunt à la peinture aide à rendre explicite le changement intérieur de Didon. Les indications scéniques de Berlioz montrent qu'il voulait faire voir exactement ce tableau aux yeux des spectateurs.

Berlioz a réduit le rôle de Mercure à une intervention d'une simplicité très impressive. Au livre IV de l'*Énéide* (219-278), Jupiter, voyant qu'Énée s'attarde à Carthage contre la volonté des destins, lui envoie Mercure pour le rappeler à son devoir. Nous entendons le discours de Jupiter et celui de Mercure, qui laisse Énée en proie à une horreur sacrée[27]. Que reste-t-il de cette intervention dans *Les Troyens*? Énée et Didon chantent leur duo d'amour (A. IV, n° 37) et disparaissent en se tenant enlacés dans le fond du théâtre. Soudain, la musique baisse d'un demi-ton. A la mélodie lumineuse de ce songe d'une nuit d'Afrique succède un grondement sourd. On entend distinctement deux coups qui retentissent d'une vibration métallique : c'est le caducée de Mercure qui frappe le bouclier d'Énée suspendu à une colonne. Berlioz précise que « l'arme rend un son lugubre et prolongé ». Mercure, apparu dans un rayon de lune, étend le bras du côté de la mer et dit trois fois d'une voix grave : « Italie! ». L'essentiel, le frisson virgilien, est conservé. La partition de Berlioz est plus moderne que ses didascalies. On évite facilement aujourd'hui les ailes au talon et à la tête de Mercure, qui faisaient ricaner les spectateurs de 1858[28]. C'est essentiellement à la musique qu'est dévolue la mission de faire sentir la force du destin, qui domine les deux parties de l'opéra et les relie entre elles. Berlioz est en cela fidèle à ses principes : le texte doit être subordonné à la musique[29].

Au service du *fatum* virgilien, le compositeur a mis quelques procédés caractéristiques chez lui, l' « imprévu » et l' « idée fixe ». L'imprévu est une catégorie musicale, un changement subit marquant une intrusion de l'inattendu[30]. On le trouve par exemple dans l'arrêt brusque du chœur de la « populace troyenne », qui chante joyeusement au moment où l'on fait entrer le cheval dans la ville (A. I., n° 11). Un bruit a retenti dans les flancs du colosse. Berlioz note que « les chants cessent brusquement; le chœur s'agite en divers sens ». Nous avons relevé ce même imprévu à la fin du duo d'amour d'Énée et de Didon. Il apparaît comme un avertissement quand les personnages font fausse route. La force du destin s'exprime d'autre part et surtout dans la technique berliozienne de l' « idée fixe »[31]. Son rôle apparaît dès la *Symphonie fantastique*. C'est un procédé de répétition d'un thème, comparable mais non identique au leitmotiv wagnérien. En effet, il n'accompagne pas systématiquement l'apparition d'un personnage. Le

27. *At uero Aeneas aspectu obstupuit amens.*

28. Berlioz, *Mémoires*, t. II, Postface, p. 340, rapporte sous forme dialoguée les critiques « à (le) faire devenir fou » : « Supprimons Mercure, ses ailes aux talons et à la tête feront rire. On n'a jamais vu porter d'ailes qu'aux épaules. — Ah! l'on a vu des êtres à figure humaine porter des ailes aux épaules? je l'ignorais. Mais enfin je conçois que les ailes des talons feront rire; ha! ha! ha! et celles de la tête bien plus encore; ha! ha! ha! Comme on ne rencontre pas souvent Mercure dans les rues de Paris, supprimons Mercure ».

29. *Cf.* G. Condé, *o. l.*, p. 39.

30. Le mot « imprévu » est à rapprocher d' « improvisation ». C'est un moment central de la musique de Berlioz (on le trouve également chez Liszt). Il fait partie de la discontinuité, qui est un élément de la poétique de Berlioz. *Cf.* W. Domling, *Berlioz*, Laaber 1986, p. 186-187.

31. *Cf.* G. Condé, *o. l.*, p. 48.

thème le plus saillant est celui de la *Marche troyenne*. Il surgit à la fin de l'Acte I, lors de l'introduction du cheval dans la ville, puis à l'Acte III, « dans le mode triste », note Berlioz, c'est-à-dire en mineur, quand les Troyens, jetés sur le rivage d'Afrique, implorent l'hospitalité des Tyriens. A l'Acte V enfin, il revient à cinq reprises, indiquant que les Troyens prennent leur route vers l'Italie et, tout à la fin, que Rome, entrevue comme une Jérusalem céleste, a recueilli l'héritage de Troie, ce qui est entièrement virgilien.

Le destin se concentre surtout dans le mot « Italie », qui est devenu l'expression la plus obsédante de l' « idée fixe » des *Troyens*. Elle correspond au thème fondamental de l'*Énéide*, la quête de l'Italie. L'impulsion initiale vient de Virgile, dont le héros est dit *Italiam fato profugus* dès les premiers vers de l'épopée. Mais, dans l'*Énéide*, le héros ne sait pas d'emblée que son but est l'Italie. Il aura des révélations progressives au cours de son odyssée[32]. Berlioz qui, ne l'oublions pas, a dû transformer la narration en drame, a nécessairement simplifié le thème de la mission d'Énée. Le héros apprend dès le premier avertissement qu'il doit se rendre en Italie et qu'il y trouvera la mort[33]. C'est l'ombre d'Hector qui ordonne à Énée : « Va, cherche l'Italie » (A. I, n° 12). C'est le cri d'espoir des Troyennes qui se donnent la mort avec Cassandre, à la fin de l'Acte II. C'est la menace sourde que l'on entend confusément au cours de la chasse royale (A. IV, n° 29, Pantomime). Dans ses didascalies, Berlioz note qu' « Énée et Didon entrent dans la grotte. Aussitôt les nymphes des bois paraissent, les cheveux épars, au sommet du rocher... Au milieu de leurs clameurs, on distingue de temps en temps le mot « Italie ». C'est l'avertissement de Mercure, déjà évoqué, après le duo d'amour d'Énée et de Didon (A. IV, n° 37). C'est le rappel des ombres invisibles aux chefs troyens : « Dieux vengeurs, c'est leur voix » (A. IV, n° 39). Énée et Les Troyens reprennent enfin ce cri eux-mêmes quand, obéissant à l'injonction du destin, ils coupent les câbles : « En mer, en mer! Italie! Italie! (A. V, n° 43). Ainsi, même en renonçant à une certaine forme de merveilleux, Berlioz retrouve Virgile. Nous observons plus généralement que, tout en s'éloignant de lui par moments, il lui a gardé une fidélité profonde. Son amour pour Virgile représente un « paradoxe-type du romantisme » : dans l'intention de Berlioz, *Les Troyens*, *Énéide* « shakespearianisée » sont un hommage au poète latin qu'il chérissait[34].

Envisager la « réception » d'une œuvre antique chez un auteur moderne, c'est reconnaître une appropriation et une transformation. Entre Virgile et Berlioz, il y a l'épaisseur des siècles, qui ont déposé leurs strates. La première partie, où le déroulement de l'action est modifié plus que dans la seconde, semble pourtant aussi virgilienne. Cette contradiction

32. Énée sera instruit progressivement sur son avenir et celui de sa descendance au cours des différentes étapes de son périple, par Céléno (III, 253-257), Hélénus (III, 373-462), la Sibylle (VI, 83-97), et enfin Anchise (VI, 756-853).

33. Berlioz tire de cette révélation d'heureux effets. Énée pourra dire à Didon qu'il la quitte, mais pour mourir : « Pour la mort des héros je te suis infidèle » (n° 43).

34. *Cf. Guide de l'opéra*, Fayard, 1986, article *Berlioz*, p. 81.

apparente s'explique par la simplicité antique et le pathétique intense de *La chute de Troie. Ruit alto a culmine Troia* pourrait en être l'épigraphe[35]. La seconde partie, qui suit de près la narration de l'*Énéide*, présente en revanche une bigarrure propre au XIX^e^ siècle dans les situations, le texte, la musique.

Le début de l'Acte III est fortement marqué par l'esprit du XVIII^e^. Didon reçoit l'hommage de ses sujets au cours d'une scène idyllique qui rappelle Rousseau et les fêtes de la Révolution[36]. Berlioz qui, dans ses *Mémoires* et ses lettres, s'apparente aux meilleurs prosateurs de son temps, a écrit le livret des *Troyens* en vers néo-classiques, que l'on dirait d'un poète mineur du XVIII^e^ et qui n'évitent pas toujours la platitude. Les plus belles réussites cependant font penser à Racine. La musique, dont le grand modèle est Glück, se rapproche pourtant aussi de Weber, des mélodistes français du XIX^e^ et de Wagner, avec qui Berlioz voulait rivaliser[37].

Mais, cette complexité reconnue, je pense avec D. CAIRNS que, « plus on étudie le poème de Virgile et l'opéra, plus on est frappé par leurs affinités »[38].

Le texte du livret est tissé de vers virgiliens, dont on pourrait dresser une longue liste. Relevons parmi d'autres :

— la sentence stoïcienne mise dans la bouche d'Énée, « le salut des vaincus est de n'en plus attendre » (A. II, n° 13), *una salus victis nullam sperare salutem* (*En.*, II, 354);

— le vers où Didon rappelle à Énée « ma honte, mon amour, notre hymen commencé » (A. IV, n° 44), *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos* (*En.*, IV, 316);

— celui où s'incarne son désir de vengeance, « il naîtra de ma cendre un glorieux vengeur » (A. V, n° 50), *exoriar aliquis nostris ex ossibus ultor* (*En.*, IV, 625);

— enfin le testament d'Énée à son fils, « d'autres t'enseigneront, enfant, l'art d'être heureux; je ne t'apprendrai, moi, que la vertu guerrière et le respect des dieux » (A. III, n° 8), *disce puer, virtutem ex me verumque laborem/fortunam ex aliis* (*En.*, XII, 435-436).

D'autre part, Berlioz a conservé dans leur authenticité quelques scènes importantes, voire capitales, telles que la mort de Laocoon, l'apparition d'Hector à Énée, la mort de Didon.

Les fantômes jouent un grand rôle dans *Les Troyens* : celui d'Hector, dans *La chute de Troie*, qui enjoint à Énée de partir, ceux d'Hector, de Priam, de Cassandre, de Chorèbe, dans *Les Troyens à Carthage*, qui l'arrachent à son rêve de bonheur interdit. Leur présence doit beaucoup au modèle de Shakespeare. Ainsi, à l'Acte I (n° 2), on entend Cassandre dire,

35. G. CONDÉ, *o. l.*, p. 38, parle d'un opéra « apocalyptique ».

36. *Cf.* L. GUICHARD, *Musique et lettres au temps du romantisme*, P. U. F., 1955, p. 248.

37. J.-M. BAILBE, *Berlioz artiste et écrivain dans les « Mémoires »*, P. U. F., 1972, p. 80 : « En composant l'opéra des peuples latins, il répond dans une certaine mesure à Wagner qui, issu de la tradition germanique, propose l'épopée des *Nibelungen* ».

38. Berlioz, *Les Troyens*, Philips Classics, p. 150 (traduction J. DUPART).

en vers de facture hugolienne : « J'ai vu l'ombre d'Hector parcourir nos remparts/comme un veilleur de nuit/j'ai vu ses noirs regards/interroger au loin le détroit de Sigée ». Ce motif scénique fait songer irrésistiblement au fantôme d'Elseneur. Car, chez Virgile, seul Énée voit l'ombre d'Hector qui se montre à lui en songe. Mais cet épisode fameux a trouvé chez Berlioz un équivalent d'une grande fidélité. L'apparition d'Hector à Énée (A. II, n° 12) nous replonge dans l'atmosphère véritable du livre II de l'*Énéide*. A peu de chose près, Énée et Hector prononcent les paroles que leur prête Virgile : « O lumière de Troie, o gloire des Troyens... — Ah! fuis, fils de Vénus, l'ennemi tient nos murs »[39]. Hector fixe à Énée sa mission, qui est seulement, nous l'avons vu, explicitée davantage. Berlioz, qui cite ces vers dans une lettre, voyait « une idée étrangement solennelle et lugubre » dans ce récitatif d'Hector, « ranimé un instant par les dieux et qui mourait musicalement (sa voix descendant peu à peu) en délivrant son message à Énée »[40]. L'apparition d'Hector marque le sommet de « cette nuit cruelle, qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle » et l'opéra nous restitue le caractère sombre et inquiétant de l'épopée.

« Mystérieuse horreur » : ce sont les mots que l'on entend chanter par un ottetto et un double chœur (A. I, n° 8) après la mort de Laocoon, rapportée par Énée. Berlioz a suivi en le simplifiant légèrement le récit virgilien. Mais il a donné un poids considérable à cet épisode : Laocoon fait partie des « figures sacrées » de l'imaginaire berliozien, répertoriées par J.-M. BAILBE[41]. Le commentaire musical des auditeurs du récit, frappés par ce « châtiment effroyable », est extrêmement impressionnant. Tandis que s'élève la grande voix de Cassandre : « O peuple déplorable... », ils scandent sur le « rythme d'émoi » : « Laocoon, un prêtre, objet de la fureur des dieux » et achèvent en un crescendo où chaque syllabe est détachée : « dévoré palpitant par ces monstres hideux, horreur[42]!

Dans ces deux exemples, le texte et la musique concourent à recréer l'atmosphère de l'*Énéide*. Mais parfois la musique seule assume cette fonction. Qu'il nous suffise d'évoquer l'image d'Andromaque dans la première partie et la chasse royale dans la seconde.

L'Andromaque de Berlioz est un personnage muet. Dans *La chute de Troie*, au cours d'une *Pantomine* (A. I, n° 6), elle fait une apparition poignante, qui rappelle la rencontre de Buthrote au livre III de l'*Énéide* et aussi quelques vers du livre I (453-457). Virgile y parle d'un passage par où « souvent, tant que le royaume subsistait, Andromaque, l'infortunée, avait coutume de se rendre sans escorte auprès de ses beaux-parents et de mener au grand-père son petit Astyanax ». C'est ainsi que la voit le spectateur de l'opéra. Berlioz précise qu' « elle entre à pas lents, tenant par la main Astyanax. Ils sont en deuil, vêtus de blanc tous deux ». Sans un

39. *O lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum* (*Én.*, II, 281)
Heu fuge, nate dea... hostis habet muros (289-290)

40. 8 nov. 1858, *Lettres intimes*, p. 211. Cité par L. GUICHARD, *o. l.*, p. 248.

41. J.-M. BAILBE, *Le sacré dans l'imaginaire berliozien*, *B. A. G. B.*, 1988, n° 3 (p. 261-269), p. 268.

42. Le « rythme d'émoi » est une formule rythmique qui traduit l'émotion et qui réapparaît plusieurs fois dans les *Troyens*. *Cf.* G. CONDÉ, *o. l.*, p. 49.

mot, Andromaque se rend successivement à un autel, puis auprès de Priam et d'Hécube. Pour le chœur, elle représente le passé tragique de Troie qu'il croit révolu, dans l'allégresse générale. Seule Cassandre prévoit de nouveaux malheurs : « Garde tes pleurs, veuve d'Hector ». La douleur d'Andromaque est traduite par un long solo de clarinette extrêmement émouvant. C'est là le type même d'une transposition musicale de sentiments virgiliens authentiques.

Dans *Les Troyens à Carthages*, la chasse royale de l'*Énéide*, dont on a loué les qualités picturales [43], se transmue en un admirable et célèbre morceau d'orchestre. D'après Berlioz, elle devait être « d'une beauté saisissante » [44]. Le compositeur a décrit l'arrivée de l'orage, son fracas et son apaisement, les scènes de chasse avec leurs modèles musicaux fondamentaux : rythme 6/8, sons de trompe. Il a transposé la plainte des nymphes, *nymphae ululârunt* (*Én.*, IV, 168) en sons inarticulés « O-a, Ha! » du chœur, avec le mot « Italie » qui revient parfois. Par là il a réussi, avec des moyens purement musicaux, à rendre sensible la magnificence de la chasse, mais aussi l'émoi des protagonistes et la péripétie du drame [45].

Les personnages principaux enfin, malgré certaines modifications, restent bien les héros de l'épopée de Virgile. Celui d'Énée a été controversé, injustement à mon avis. Certes, il ne fait pas de doute que la préférence de Berlioz va à Didon, pour des raisons à la fois sentimentales et musicales : il s'est ému de ce destin de femme et il a voulu écrire deux grands rôles de cantatrice, Cassandre et Didon, qui soutiennent les deux parties de l'opéra [46]. En revanche, certaines déclarations humoristiques de Berlioz ont pu faire penser qu'il n'aimait pas Énée [47]. Faut-il admettre pour autant que le héros raconte intentionnellement à Didon qu'Andromaque aime Pyrrhus? (A. IV, n° 35). Si cela « relève de la calomnie pure et simple », comme l'écrit D. PORTE [48], Énée serait un vil séducteur. Berlioz n'est pas allé aussi loin, semble-t-il [49]. Dans l'opéra, nous ne savons pas si la rencontre de Buthrote a eu lieu : Énée pourrait connaître l'union de Pyrrhus et d'Andromaque par ouï-dire seulement. La veuve d'Hector, dit-il « cédant enfin à l'amour de ce prince pour elle », l'a épousé et « sur le trône

43. L. A. CONSTANS, *o. l.*, p. 136, considère cette chasse comme « un chef-d'œuvre de la poésie pittoresque ».

44. *Mémoires*, t. II, Postface, p. 339.

45. Commentaire emprunté à J. DRAHEIM, *o. l.*, p. 208, qui ne voit rien de comparable que le début du second acte de *Tristan*.

46. Et ceci dès ses premières lectures virgiliennes, *cf. Mémoires*, t. I, p. 45-46, où il parle de son émotion d'enfant devant « l'image sublime de Didon » lors de la scène de sa mort. Plus tard, il écrit dans une *Lettre à la princesse*, juillet 1856 : « Croirez-vous que je suis tombé *in love*, mais tout à fait, pour ma reine de Carthage? Je l'aime à la fureur, cette belle Didon ». Les deux rôles de Cassandre et de Didon ont été écrits pour la tessiture de Pauline Viardot, qui avait proposé de les chanter, *cf.* G. CONDÉ, *o. l.*, p. 41.

47. *Mémoires*, t. I, p. 229-230 : « Je pleurais ce pauvre Turnus, à qui le cagot Énée était venu enlever ses États, sa maîtresse et la vie ; je pleurais sur la belle et touchante Lavinie, obligée d'épouser le brigand étranger couvert du sang de son amant ». Mais les termes péjoratifs s'expliquent par le fait qu'Énée n'a pas le beau rôle par rapport à Turnus, qui a été le premier héros auquel rêva Berlioz, quand il ne songeait pas encore à écrire *Les Troyens*.

48. *O. l.*, p. 43.

49. D. CAIRNS, *Berlioz and Vergil*, p. 103 ; *cf.* aussi G. CONDÉ *o. l.*, p. 45-46.

d'Épire elle est ainsi montée ». L'Énée de Berlioz n'en dit pas plus que Racine. C'est Didon qui rapproche le destin d'Andromaque du sien et qui chante la première : « Elle aime son vainqueur, l'assassin de son père, le fils du meurtrier de son illustre époux ». Le thème est ensuite repris en duo. Sous le charme d'une nuit où tout parle d'amour, les personnages se laissent aller à un rêve.

Partout ailleurs dans l'opéra, Énée est bien le héros de Virgile. Après avoir encouragé la folie des Troyens en faisant entrer le cheval dans la ville, il se jette en plein combat dès l'avertissement d'Hector. Il délivre ses concitoyens enfermés dans la citadelle et marche avec eux vers l'Ida. Bref, il se comporte en chef investi d'une mission, et c'est ainsi qu'il apparaît aux yeux de Didon. Son arrivée est empreinte d'une noble simplicité : « Reine, je suis Énée » (Ascagne, auparavant, l'a qualifié de « pieux »). Didon ressent une intense émotion, qui lui fait dire à Anna : « O ma sœur, qu'il est fier ce fils de la déesse » (A. III, n° 28). Aussitôt après, il va combattre héroïquement les Numides. Plus que ne pouvait le faire un auteur d'épopée, Berlioz a montré Énée « tout gémissant et l'âme ébranlée d'un grand amour », *multa gemens magnoque animum labefactus amore* (*Én.*, IV, 395), mais n'obéissant pas moins aux ordres des dieux. Ses regrets ont des accents raciniens : « J'ai fui de son regard la terrible éloquence » (A. IV, n° 41). « Je suis barbare, ingrat, vous l'ordonnez, grands dieux/ et j'immole Didon en détournant les yeux » (A. IV, n° 41). Énée : « Je dois partir ». Didon : « Tu pars? » Énée : « Mais pour mourir. / Obéissant aux dieux je pars et je vous aime. » Plus moderne, plus romantique peut-être que son modèle, il se soumet pourtant et accomplira sa mission [50].

La Didon des *Troyens* est toute virgilienne. Berlioz nous la montre belle (*pulcherrima Dido, Én.*, I, 496), fière, aimée de ses sujets à qui elle a procuré une nouvelle prospérité, sensible aux malheurs des Troyens : « qui connut la souffrance ne saurait voir en vain souffrir (*haud ignara malis miseris succurrere disco, Én.*, I, 630). Il s'est plu à mettre en scène une *Dido amorosa*, animée d'une passion qui la réduira au désespoir [51]. Berlioz éprouvait lui-même l'émotion que provoque en nous sa musique, si directement inspirée du livre IV de l'*Énéide* : « J'avoue avoir, moi aussi, ressenti à l'audition des *Troyens* des impressions violentes de certains morceaux bien exécutés. L'air d'Énée « Ah quand viendra l'instant des suprêmes adieux » et surtout le monologue de Didon : « Je vais mourir, dans ma douleur immense submergée » me bouleversaient. Madame Charton disait grandement et d'une façon si dramatique le passage : « Énée, Énée, Oh! mon âme te suit » et ses cris de désespoir sans paroles, en se frappant la poitrine et s'arrachant les cheveux, comme l'indique Virgile : *terque quaterque manu pectus percussa decorum/flaventesque abscissa comas* ». La Didon berliozienne est à la fois une Didon et une

50. Là encore le jugement de D. PORTE, *o. l.*, p. 48, me paraît excessif : « Énée n'est plus du tout le *pius Aeneas* quand il rejette sur les dieux la responsabilité de sa conduite barbare ».

51. Les réminiscences du quatrième livre de l'*Énéide* sont innombrables et caractéristiques, ainsi le regret de Didon de n'avoir pas d'enfant d'Énée (A., IV, n° 44) ou le détail de ses imprécations (A., IV, n° 46).

Phèdre. Si l'adieu d'Énée évoquait Titus, quoi de plus racinien que la prière de Didon : « Vénus, rends-moi ton fils! » (A. IV, n° 47) et son cri de haine : « monstre de piété! ». Mais nous savons ce que les héroïnes de Racine doivent à Didon et Berlioz ne fait que rendre à Virgile ce que Racine lui a pris. Une lumière plus douce tombe sur cette âme déchirée quand, avant de mourir, elle fait ses adieux à son peuple et à la terre qui l'a accueillie (A. V, n° 48). On réentend, comme une citation, la phrase musicale liée au bonheur d'aimer : « nuit d'ivresse et d'extase infinie ». Avec cette aura de lyrisme, Didon reste cependant le personnage de Virgile.

On ne saurait méconnaître enfin que, par la conception même de son opéra, Berlioz a montré une fidélité profonde à l'esprit et à l'ambition de l'*Énéide*. Contrairement aux nombreux compositeurs qui l'ont précédé, il n'a pas isolé la tragédie de la reine abandonnée, mais il a conservé l'ampleur de la vision épique[52]. Peut-être fallait-il pour cela un musicien romantique qui, comme Victor Hugo, a le sens de la grandeur et du monumental[53]. Entre *La chute de Troie* et *Les Troyens à Carthage* il y a une continuité rendue sensible à la fin de la première partie par la perspective ouverte sur l'avenir du peuple troyen. Berlioz a établi une parenté très forte entre les deux moitiés de l'opéra par des moyens compositionnels, scéniques, musicaux. Les deux parties commencent dans l'allégresse et finissent dans la tragédie. Les deux peuples se font pendant et leur présence permet d'utiliser largement les chœurs dans la tradition française de l'opéra. L' « idée fixe » de l'Italie reparaît dans *Les Troyens à Carthage*, ainsi que la *Marche troyenne*. On multiplierait aisément les correspondances. Les deux grands rôles de femme surtout, Cassandre et Didon sont parallèles et le suicide de ces héroïnes marque la fin de chaque drame, qui exige leur sacrifice pour que s'accomplisse le destin d'un grand peuple. Berlioz, comme Virgile, a soumis le sort individuel à l'accomplissement d'une mission historique, ce qui n'exclut, ni chez l'un, ni chez l'autre, la compassion pour les misères humaines, la tendresse, le pathétique.

Les Troyens, nous l'avons vu, n'ont pas échappé au conditionnement d'un ouvrage par son époque, tant il est vrai que « tout livre porte son millésime », comme le dit si bien Marguerite Yourcenar[54]. Mais Berlioz lui-même se sentait fidèle à Virgile et sa musique, indéniablement, recrée le poème. A propos de l'air de Didon « Errante sur les mers... » (A. III, n° 5), avec la paraphrase du vers *haud ignora malis miseris succurrere disco* (*Én.*, I, 630), il écrit dans une lettre : « Après l'avoir chanté une fois, j'ai eu la naïveté de dire tout haut : « C'est cela, n'est-ce pas, cher maître? » *Sunt lacrimae rerum*. Comme si Virgile eût été là[55] ».

52. *Cf.* W. DOMLING, *Berlioz*, Rowohlt, 1977, p. 116 : le lien de l'ensemble montre que, contrairement aux opéras baroques sur le sujet, l'essentiel n'est pas le conflit entre l'amour et le devoir; le sujet de l'œuvre est l'enchevêtrement de l'histoire et du *fatum*, ce qui est authentiquement virgilien.

53. Th. GAUTIER, *Histoire du Romantisme*, p. 269, écrit à propos des *Troyens* : « Il y passe par moments, avec l'éclat du clairon, comme un souffle de poésie homérique ».

54. *Feux*, éd. M. YOURCENAR et Gallimard, 1957, Préface, p. 13.

55. *Lettre à Émile Deschamps* du 31 octobre (1857).