

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 8

Musique en textes



1997

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

***Billy Budd* et Benjamin Britten : figures de la répétition**

Dans *Billy Budd*, opéra que Benjamin Britten composa en 1951, le héros éponyme fait son entrée lors de la scène où il est enrôlé de force sur le navire de guerre *Indomitable*. Le capitaine d'armes John Claggart dirige les opérations¹ et demande à Billy : "Can you read?". La réponse est immédiate: "No – but I can sing!" (I, 1). Quelques secondes plus tard, Billy se mettra pourtant à bégayer piteusement en essayant d'expliquer qu'il est un enfant trouvé ("a foundling"), modérant l'enthousiasme que les officiers venaient d'exprimer à la *vue* d'une si bonne recrue : "This *looks better*" s'exclamait alors le premier lieutenant² – certes, mais "how does it sound"?

Au fond, toute la question est là. On dit que les bègues savent chanter sans bégayer. Mais dans l'opéra "réaliste" de Britten – un opéra sans aucun "bel canto" au sens propre du terme mais dont la vocalité n'est pas dénuée d'une noire beauté –, le chant du bègue, comment le faire entendre au-delà d'un bégaiement de convention comme certains compositeurs en ont laissé des exemples (Mozart dans le Don Curzio des *Noces de Figaro*, par exemple)? Lire la dissémination du bégaiement

1 C'est là l'une des nombreuses transformations de la nouvelle de Melville, effectuées par les librettistes E.M. Forster et Eric Crozier dans le but d'une plus grande intensité dramatique.

2 Bien plus tard, Claggart accusant Billy dira aussi au Capitaine Vere : "Pleasant looks"...

dans le texte de Melville, et entendre cette même contamination du "défaut dans la parole divine" dans l'opéra de Britten³, est-ce la même expérience? Comment passe-t-on de l'une à l'autre, de lire à écouter et chanter?

Pour avancer quelques réponses à ces questions, je proposerai ici dans un premier temps d'analyser les modalités du bégaiement dans le *Billy Budd* de Melville d'une part, dans la musique de Britten de l'autre – grâce à un petit détour par le *War Requiem* –, puis d'étudier la rencontre des deux artistes dans l'opéra *Billy Budd*.

1. "a stutter or even worse" : Melville.

1.1. Dans le texte de Melville⁴, jamais on *n'entend* à proprement parler le bégaiement de Billy autour duquel toute la tragédie pivote. Melville ne sacrifie pas à la facilité qui consiste à retranscrire par une répétition de lettres, plus ou moins imparfaitement (car il s'agit bien d'un irréprésentable, "more or less of a stutter or even worse", 331), le défaut de prononciation, en l'assortissant d'un redondant "bégaya-t-il". Toute son écriture au contraire procède par évitement, déviation : "This is best done by indirection" dira-t-il pour décrire sa méthode en dressant le portrait de Claggart (352). Mais c'est précisément cette stratégie qui fait tomber le texte tout entier sous la loi du bégaiement. Du coup, au lieu que l'écriture travaille à la reproduction du bégaiement, c'est le bégaiement qui, plus radicalement, apparaît comme la condition de l'écriture.

Et de fait, la figure essentielle du bégaiement dans *l'écriture* de Melville n'est-elle pas la surabondance de ces "circonlocutions" dont on dit volontiers qu'elles aident le bègue à se débarrasser de son défaut? N'est-ce pas ce style outrageusement hypotactique, cette "phraseology" que le narrateur attribue au Capitaine Vere, reflet d'une "impatience as to talking" (386), mais dont il est aisé de voir qu'elle informe l'ensemble

3 "some fault in the angelic song, some stammer in the divine speech", selon les termes de Vere (Prologue).

4 Toutes les citations de Melville sont extraites de *Billy Budd, Sailor and Other Stories*, ed. by Harold Beaver, Harmondsworth, Penguin, 1970.

Antoine Cazé

du récit au point d'en étouffer toute progression? Ainsi, quand Vere exhorte Billy à se défendre d'un vigoureux "Speak! Defend yourself!", après que Claggart a accusé le marin, Melville écrit :

Which appeal caused but a strange dumb gesturing and gurgling in Billy; amazement at such an accusation so suddenly sprung on inexperienced nonage; this, and, it may be, horror of the accuser's eyes, serving to bring out his lurking defect and in this instance for the time intensifying it into a convulsed tongue-tie; while the intent head and entire form straining forward in an agony of ineffectual eagerness to obey the injunction to speak and defend himself, gave an expression to the face like that of a condemned vestal priestess in the moment of being buried alive, and in the first struggle against suffocation. (376)

Les détours d'une telle langue, parfois ampoulée à la limite du supportable tant chaque tour de phrase s'enrichit d'harmoniques signifiantes, sont ici rachetés par le souffle qui parcourt ces lignes. La suffocation – de Billy comme du lecteur – est à la mesure de l'amplification rhétorique que produit la comparaison finale, et nulle image ne saurait mieux rendre compte de la voix qui parcourt le texte de Melville que cette "intensification" d'un "baillon" étouffant les "convulsions de la langue" ("a convulsed tongue-tie"). La beauté étrange de ce cri sans voix, Gilles Deleuze l'a admirablement résumée dans *Critique et clinique* : "Billy Budd, nature angélique ou adamique, souffre d'un bégaiement qui dénature la langue, mais fait monter aussi l'Au-delà musical et céleste du langage tout entier."⁵

Quoi qu'il en soit, Melville, abordant pour la première fois directement la question du bégaiement dans son portrait de Billy, avait lui aussi ressenti le besoin de la musicalité de cette voix, dont le timbre

5 Gilles Deleuze, "Bartleby, ou la formule", *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 94. Le terme "dénaturer" n'est pas sans ambiguïté ici, et il condense l'expression d'un conflit entre langue "naturelle" et polissage de la langue. Dans son essai consacré spécifiquement à *Billy Budd*, et intitulé "Bégaya-t-il...", Deleuze note à propos du bégaiement et de son rapport à l'étrangeté dans la langue "naturelle" : "Ce n'est plus la syntaxe formelle ou superficielle qui règle les équilibres de la langue, mais une syntaxe en devenir, une création de syntaxe qui fait naître la langue étrangère dans la langue, une grammaire du déséquilibre." *Ibid.*, p. 141.

Billy Budd et Benjamin Britten : figures de la répétition

chaud viendrait s'inscrire entre le rugissement inarticulé des éléments et l'arrêt inopiné du flot des paroles :

Though in the hour of elemental uproar or peril he was everything that a sailor should be, yet under sudden provocation of strong heart-feeling his voice, otherwise singularly musical, as if expressive of the harmony within, was apt to develop an organic hesitancy, in fact more or less of a stutter or even worse. (331)

1.2. On remarquera également qu'une telle tension entre la parole bloquée du protagoniste et l'emphase de la langue du narrateur – celle-ci étant peut-être le "voire pire" de celle-là – informe la structure du récit lui-même, qui se constitue en infinies digressions (infinies, s'entend, par rapport à la longueur totale du texte qui couvre une petite centaine de pages). Le bégaiement devient alors comme le symptôme d'un dysfonctionnement du récit même, qui se voit frappé de ce qu'on pourrait appeler un "détour de parole" : c'est le syndrome du *by*. Melville nous offre d'ailleurs l'analogie puisque, si Billy est "a presumable *by-blow*, and, evidently, no ignoble one" (330), le récit, lui, se laisse séduire par le démon de la digression : "some *bypaths* have an enticement not readily to be withstood. I am going to err into such a bypath." (334, début du chapitre 4). Et Melville d'enfoncer le clou : "At the least, we can promise ourselves that pleasure which is wickedly said to be in sinning, for a literary sin the divergence will be." (Ibid.) Le vice de la digression, qui empêche le récit d'atteindre la symétrie formelle de la fiction ("The symmetry of form", 405) et corrompt son intrigue, est clairement l'équivalent sur le plan structurel du bégaiement de Billy; car cette particularité, ce vice de forme, est selon le narrateur

a striking example that the arch interfeerer, the envious marplot of Eden, still has more or less to do with every human consignment to this planet of Earth. In every case, one way or another he is sure to slip in his little card, as much as to remind us – I too have a hand here. (331-2, je souligne)

Sans doute la meilleure illustration de ce bégaiement structurel est-elle offerte par la disproportion, d'ailleurs dûment relevée par le

Antoine Cazé

narrateur après-coup, entre la durée de la scène du jugement de Billy et sa narration :

Of a series of incidents with a brief term rapidly following each other, the adequate narration may take up a term less brief, especially if explanation or comment here and there seem requisite to the better understanding of such incidents. (393, début du chap. 23)

Le chapitre du jugement (chap. 21) est de loin le plus long du récit, et tout son propos consiste à rendre sensible la disproportion entre la loi divine (dont on nous répète abondamment que le bégaiement est un défaut) et la loi humaine en tant qu'elles sont prises dans la loi du récit. Le renversement du *fatum* qui condamne Billy en une *sentence* d'une essence plus haute condamnant le Capitaine Vere se joue précisément, nous dit Melville, dans la capacité qu'a le récit de formaliser la disproportion entre ces deux ordres (le mot apparaît plusieurs fois dans le texte) :

Whether Captain Vere, as the surgeon professionally and privately surmised, was really the sudden victim of any degree of aberration, every one must determine for himself by such light as this narrative may afford. (379-80)

On n'aura pas manqué de noter ici, dans le mot "aberration", la récurrence de l'erreur-errance qui caractérisait la pratique de la digression mentionnée plus haut ("I am going to *err* into such a bypath", 334) : "Here he may or may not have erred", écrit Melville quelques lignes plus loin à propos de Vere (380). De même que la mesure de la lumière des étoiles doit prendre en compte un certain degré d'aberration (et c'est bien le sens optique qui prévaut ici), le défaut dans le jugement du Capitaine, à juste titre surnommé "Starry Vere", est mesuré par les dysfonctionnements d'un récit où les conflits entre action et commentaire redoublent le motif du bégaiement⁶.

6 Vere, figure céleste, est pris au piège de son propre statut : représentant du roi à bord du navire, et donc bras de la toute-puissance divine, son autorité se retourne contre lui dans la subtile critique de l'absolutisme que conduit Melville au long de son récit.

1.3. Le défaut est donc commun à Vere et Billy. On a déjà noté la parenté entre la description profuse du moment où la parole de Billy s'enraye d'une part, et la propension de Vere aux phrases contournées d'autre part. On aurait pu ajouter que l'hésitation au moment de la *sentence* de Vere, qui de simple témoin a dû se faire juge, pourrait presque sans trace se recoudre à l'hésitation de Billy avant son coup de poing fatal à Claggart. En effet, lorsqu'enfin Vere sort de son silence embarrassé en face des officiers qui jugent le "beau marin", Melville commence son paragraphe par "When speak he did" (386). Ce pourrait être la suite de l'hésitation de Billy, surmontant enfin son défaut à travers la parole du Capitaine, qui le condamne : retournement ironique de l'injonction de se défendre que Vere avait lancée à Billy ("Speak! Defend yourself!", 376) en une accusation dont l'iniquité n'est que la conséquence de la logique d'une justice divine poussée jusqu'à son terme. Le silence de Vere n'aura donc été que le revers de l'impuissante parole de Billy⁷. Cette continuité dans l'erreur ne fait du reste que confirmer ce que Melville tramait dans le choix de ses images. Si Vere est une étoile à la course incertaine ("Until he could decide upon his course [...]", 380), Billy est une étoile déchue dès sa première entrée en scène sur le *Bellipotent* :

Though our new-made foretopman was well-received in the top and on the gun decks, hardly was he that cynosure he had previously been among those minor ship's companies of the merchant marine, with which companies he had hitherto consorted. (328, je souligne)

Dernière figure du bégaiement dans *Billy Budd*, donc, et sans doute la plus voyante : celle de la confusion des identités. Nombreux sont les critiques qui ont relevé cette confusion dans le trio Billy-Vere-Claggart, et ses effets quant à la leçon morale qu'on peut tirer du récit où rien n'est systématiquement noir ou blanc. Nul besoin d'insister sur les répétitions descriptives ou formelles (la mort de Claggart reprenant

7 Cf. l'analyse de Pierre Michot, "Billy le bègue", *Billy Budd, L'Avant-scène opéra* n°138 (1994), p.106 en particulier.

Antoine Cazé

celle de Billy, par exemple), voire sur les similitudes de texture⁸. Si de telles répétitions abondent, c'est qu'au fond dans le bégaiement se joue la difficulté à séparer l'identité, à cliver l'être pour lui faire toucher son unicité dans sa différence. Le cri apparemment à l'unisson qui accompagne l'exécution de Billy ("God bless Captain Vere!", 400) est l'expression la plus intense de cette confusion où l'identité des individus s'efface derrière la signification collectivement partagée des symboles. Naturellement, ce cri est lui-même une répétition, un écho de l'adieu de Billy :

At the penultimate moment, his words, his only ones, words wholly unobstructed in the utterance, were these : 'God bless Captain Vere!' [...]

Without volition, as it were, as if indeed the ship's populace were but the vehicles of some vocal current electric, with one voice from aloft and aloft came a resonant sympathetic echo : 'God bless Captain Vere!' And yet at that instant Billy alone must have been in their hearts, even as in their eyes.

At the pronounced words and the spontaneous echo that voluminously rebounded them, Captain Vere, either through stoic self-control or a sort of momentary paralysis induced by emotional shock, stood erectly rigid as a musket in the ship-armorer's rack." (400)

Dans ce moment du sacrifice où le bégaiement circule entre les êtres comme un courant électrique, abandonnant Billy pour contaminer l'écho de la foule et, implicitement dans sa paralysie, le Capitaine Vere lui-même, l'identité et la différence s'abolissent douloureusement pour sombrer dans le silence. Et même le "dernier signal" sera, dans cet épisode dont Britten a dû apprécier les potentialités musicales, "a pre-concerted dumb one" (400). Comme le dit encore une fois Gilles Deleuze,

8 Ainsi, on peut noter un certain tropisme de la double négation dans la description des trois protagonistes : de Billy, on nous dit qu'il était "a presumable by-blow, and, evidently, *no ignoble one*" (330); de Claggart, "a man about five-and-thirty, somewhat spare and tall, yet *of no ill* figure upon the whole." (342); de Vere, "this gentleman not conspicuous by his stature and wearing *no pronounced insignia*." (338, et on notera le jeu de mot sur l'adjectif).

Billy Budd et Benjamin Britten : figures de la répétition

*une mélodie d'oiseau chanteur en train de mourir surmonte le bégaiement de Billy Budd, le doux «barbare». Lorsque la langue est si tendue qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier..., tout le langage atteint à la limite qui en dessine le dehors et se confronte au silence. Quand la langue est ainsi tendue, le langage subit une pression qui le rend au silence.*⁹

Billy Budd est, comme *Bartleby*, au plus haut point une fable sur l'altérité des êtres et du langage, où le bégaiement induit une saturation du sens qui rend difficile, voire impossible, la séparation et l'identification d'un sens.

2. Le partage douloureux : Britten.

J'aimerais à présent montrer que c'est aussi une forme de cette quasi impossibilité à séparer clairement l'identité qui habite l'œuvre de Benjamin Britten, et comment Britten en donne des figures par des moyens propres à l'idiome musical. On sait combien l'affirmation de sa différence personnelle fut au demeurant pour Britten l'objet d'un militantisme souvent métaphoriquement présent dans son œuvre – *Peter Grimes* en serait un bon exemple. Et d'autres commentateurs ont insisté sur le travail du compositeur dans *Billy Budd* pour pousser aussi loin qu'il était possible la thématique homosexuelle déjà latente dans le récit melvillien¹⁰. Mais tel ne sera pas ici mon propos, qui s'attachera au style musical de Britten.

Le détour que je propose à présent par le *War Requiem* pour comprendre cet enjeu stylistique me paraît justifié par la proximité de cette œuvre avec *Billy Budd*, aussi bien dans le temps (le *War Requiem* est de 1962, *Billy Budd* de 1961 pour la version remaniée en 2 actes) que dans le style¹¹.

9 Gilles Deleuze, *op. cit.*, p.142 (italiques de l'auteur).

10 C'est en particulier le cas de Dominique Fernandez dans "Un opéra sans femmes", *Billy Budd, L'Avant-scène opéra* n°138, p.110-3.

11 On notera aussi pour l'anecdote la mention dans le texte du *Requiem* de "fusils qui bégaièrent" : "Only the *stutt'ring* rifles' rapid rattle/Can patter out their hasty orisons."

Antoine Cazé

Par sa forme tout d'abord, le Requiem fait entrer en résonance les deux panneaux d'un vaste diptyque : y alternent en effet le texte de la messe des morts en latin, pour soprano solo, grand orchestre et grand chœur d'une part, et des poèmes de Wilfred Owen en anglais, pour solistes (ténor et baryton) et orchestre de chambre de l'autre. Surplombant ces deux prières "terrestres", un chœur d'enfants accompagné par un orgue au loin évoque le royaume céleste. On pourra voir dans ce dispositif un entrelacs d'action et de commentaire, dont le titre de *War Requiem* illustre assez bien la problématique juxtaposition : Requiem *de* guerre, Requiem *contre* la guerre, Requiem *en temps de* guerre. Ainsi par exemple, le poème d'Owen "So Abram rose..." est une paraphrase ironique du texte sacré "quam olim Abrahae promisisti..." qui le précède; plus loin au contraire, c'est le refrain "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi" qui commente ou ponctue le poème d'Owen "At a Calvary near the Ancre" ("One ever hangs where shelled roads part."). Le tuilage entre les deux volets principaux de l'œuvre s'effectue par de nombreux ponts thématiques de l'un à l'autre, tandis que leur irréductible différence est maintenue – outre le changement de langue et d'effectif – par de constantes ruptures de rythme et de tempi. L'œuvre nécessite 2 chefs d'orchestre, et certains passages superposent deux temporalités différentes, comme à la fin de l'Offertorium.

Ce clivage irrémédiable dans la proximité même, et dont les pararimes qui sont la signature poétique d'Owen pourraient être un équivalent littéraire, se traduit en outre dans la texture harmonique de l'œuvre par la répétition incessante d'un intervalle de quarte augmentée, ou triton (do-fa#), intervalle propre au jeu de miroir puisqu'il divise très exactement en deux parties égales l'une des deux gammes pentatoniques possibles (DO-ré-mi-FA#-sol#-la#-DO). C'est dans l'Agnus Dei, nommé à juste titre et d'un intraduisible jeu de mots "the emotional crux" du Requiem par le musicologue Peter Evans¹², que Britten fait le mieux entendre, jusqu'à l'hypnose, la tension entre ces deux pôles. L'accompagnement de cet Agnus est un ostinato, immuable alternance de deux morceaux de deux gammes en miroir :

12 "In its marvellous embodiment of an emotional crux in a tonal structure the Agnus Dei marks the musical high point of the *Requiem*." Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten*, London, Dent & Sons, 1979, p. 462.

Billy Budd et Benjamin Britten : figures de la répétition

quinte descendante de dominante à tonique en si mineur, quinte ascendante de tonique à dominante en do majeur. Le point de départ de chaque gamme est donc séparé par l'intervalle de triton. Il faut en outre noter que ce processus mélodique est indissociable du mètre qu'utilise Britten, puisque la mesure est à cinq temps, ce qui permet d'inscrire le *pentatonique* dans le *pentamétrique*. Les deux gammes s'enchaînent de l'orchestre de chambre au grand orchestre, et l'ostinato est repris en refrain par le chœur, tandis que le ténor solo exprime l'amertume du poète face aux prêtres qui bénissent la guerre.

Quand enfin le soliste quitte l'anglais pour rejoindre le texte en latin – et c'est le seul moment de l'œuvre où la barrière entre la langue morte et la langue des morts est franchie –, c'est pour murmurer un "dona nobis pacem" dont le contour mélodique *renverse* l'ostinato entendu d'un bout à l'autre du mouvement. A ce point en effet, le départ sur fa# introduit une gamme *ascendante* de fa# majeur (alors que ce même fa# débutait une gamme *descendante* dans l'ostinato); elle est donc séparée de la gamme ascendante de do majeur de l'ostinato par l'intervalle de triton repéré plus haut. Arrivée au 5^e degré (do#), la gamme s'interrompt et un nouveau départ sur do naturel (un demi-ton plus bas, donc) fait naître une gamme ascendante d'ut *mineur* cette fois : gamme ascendante sur do comme précédemment dans l'ostinato, mais mode correspondant à la gamme *descendante* de l'ostinato (si *mineur*). Unité dans la différence, dont la tension se résout momentanément par un accord de fa# majeur lorsque le ténor, redescendant encore d'un demi-ton comme pour mieux marquer l'impossible suture entre les deux tonalités, rejoint la tonique de l'accord tenu par le chœur.

Mais Britten réalise plus qu'un simple jeu formel sur le plan strictement musical, puisqu'il tente de rendre sensible la question de l'identité aussi dans le rapport texte-musique. Dans le contexte spécifique au *Requiem*, la tension est en grande partie celle qui oppose une douleur et une amertume personnelle face à la guerre (dont la dédicace à des officiers amis de Britten et morts pendant la Seconde Guerre fait la preuve) et l'expression publique de cette douleur (le *War Requiem* est une commande pour l'inauguration de la nouvelle

Antoine Cazé

cathédrale de Coventry en 1962). Comme le remarque Peter Evans dans son ouvrage :

*[I]n the War Requiem, an initial complication of emotional response, sorrow for the victims of war and anger or despair at the human folly and wickedness which make for war, was further complicated (as it was also symbolized) by the choice of parallel texts so unlike.*¹³

Il n'est alors pas innocent, dans cette perspective, que le verset latin du ténor solo à la fin de l'Agnus Dei soit justement *un autre texte* que celui de la liturgie. En effet, "Dona nobis pacem" se substitue à "Dona eis requiem sempiternam" : manière d'inclure dans la prière ce *nous* plus proche à la communauté duquel ce sont les textes en anglais de Wilfred Owen qui donnent voix. De même que similitudes et différences musicales d'avec l'ostinato se superposent dans cette ultime intervention, de même le texte est-il à la fois semblable et différent – dans la langue universelle qu'est le latin mais hors de la liturgie du requiem –, la suture s'opérant peut-être minimalement par la consonne finale identique -m (Britten demande explicitement d'éluider la voyelle dans la tenue finale du chœur) grâce à laquelle le chœur finit "à l'unisson" avec le soliste : on voit à quel point cette refonte de l'identité, marquée *pppp*, est ténue et problématique, puisque le prix à payer pour son accomplissement est de rester sans voix, ce qui constituera un des traits structurels fondateurs de l'opéra *Billy Budd*. Ici, par les moyens musicaux mis en œuvre comme par le recours à un texte *en supplément*, le compositeur laisse l'auditeur suspendu à la limite qui sépare et unit les deux parties de son titre et de son œuvre, entre *War* et *Requiem*.

Je donnerai deux autres exemples de cette problématique articulation de l'identité. Le premier est un passage noté "With movement" dans lequel le chœur de femmes, à quatre voix discrètement soutenues par un ostinato de cordes et les vents très doux (notamment les trompettes avec sourdine), psalmodie la prière pour le salut de l'âme ("Recordare, Jesu pie..."). Les voix entrent d'abord en imitation, s'empilant du plus grave au plus aigu, sur un thème construit en

¹³ *Ibid.*, p.466.

Billy Budd et Benjamin Britten : figures de la répétition

miroir et sur un verset différent pour chaque voix – de sorte qu'on progresse dans le texte sans que la musique, elle, ne progresse réellement. Avant chaque entrée, la mélodie hésite sur un bref motif conclusif qui se répète "en boucle" par un jeu de décalage rythmique dans lequel l'identité des voix se brouille pour l'auditeur. On notera également que la première de ces "boucles" est notée enharmoniquement – marque de la présence du même dans l'autre; par ailleurs, sur le plan de la texture, un trille des basses de l'orchestre amplifie le brouillage entre les voix après qu'elles sont toutes entrées. Enfin, après une reprise à l'unisson, le passage se termine sur une figure parfaitement circulaire du thème initial de quatre notes : chaque voix bouge, mais l'ensemble fait du sur-place grâce au jeu de miroir entre les deux mesures finales, et les quatre notes du thème sont tenues simultanément par un accord de l'orchestre (on entendait déjà cet accord au tout début du passage). On notera également que ces deux mesures court-circuitent tout développement, puisque la tête du thème passe ici directement de l'alto 2 au soprano 1, parcourant d'un coup l'écart que construisait patiemment la musique au long de ce passage. Or, le texte dit ici : "et ab haedis me sequestra", "from the goats afar divide me". Au moment où surgit la question de l'identité à travers celle de la reconnaissance du Bien et du Mal – qui fait au demeurant le thème majeur de *Billy Budd* –, un miroir de musique, provoquant comme une stase et suspendant le son aux confins du silence, vient arrêter le processus en une sorte d'antimétapoïèse¹⁴, puisque l'une des formes de la figure musicale (répétition dans la différence) nie le contenu du texte. La musique s'efforce de conjoindre (et la mélodie est d'ailleurs faite de degré conjoints) quand le texte demande de disjoindre.

Le deuxième exemple qui permettra d'illustrer le jeu de la répétition et de la différence dans le style de Britten est emprunté à l'autre partie du tableau du *War Requiem*, celle des poèmes de Wilfred Owen. Il s'agit de "The Parable of the Old Man and the Young" à la fin de l'Offertoire, en réponse ironique au texte latin "quam olim Abrahae promisisti et semini ejus". Ironique, puisque dans la paraphrase

14 Figure de rhétorique par laquelle un énoncé contrarie par son dire l'un des aspects au moins de son propre faire.

Antoine Cazé

d'Owen sur le sacrifice d'Isaac, Abraham tue véritablement Isaac, et avec lui "half the seed of Europe one by one."

*So Abram rose, and clave the wood, and went,
And took the fire with him, and a knife.
And as they sojourned both of them together,
Isaac the first-born spake and said, My Father,
Behold the preparations, fire and iron,
But where the lamb, for this burnt-offering?
Then Abram bound the youth with belts and straps,
And builded parapets and trenches there,
And stretchèd forth the knife to slay his son.
When lo! an Angel called him out of heaven,
Saying, Lay not thy hand upon the lad,
Neither do anything to him, thy son.
Behold! Caught in a thicket by its horns,
A Ram. Offer the Ram of Pride instead.
But the old man would not so, but slew his son,
And half the seed of Europe, one by one.¹⁵*

Dans le cadre du *Requiem*, le texte d'Owen commence par projeter le mythe dans l'histoire avec brutalité en s'ouvrant sur un "So" d'une redoutable ambiguïté : succédant sans transition au latin "quam olim Abrahae promisisti", le poème est-il donné comme une comparaison avec le texte liturgique ou comme une conséquence? La question se pose d'autant plus que le motif musical de ce passage est identique au sujet de la fugue chorale sur le texte latin qui précède, ce qui accentue après coup pour l'auditeur la grinçante différence de la conclusion du texte d'Owen.

Le texte joue d'ailleurs, *mutatis mutandis*, un jeu similaire puisqu'ayant réécrit la parabole de la Genèse (en suivant de très près la Bible) sous la forme d'un sonnet, Owen y ajoute son distique final, signifiant par ce débordement que la parodie est aussi dans la forme qui rend le sonnet boîteux. Cet empiètement de l'histoire sur le texte

15 *The Poems of Wilfred Owen*, ed. by John Stallworthy, New York & London, W.W. Norton & Company, 1986, p.151.

Billy Budd et Benjamin Britten : figures de la répétition

saint, Britten le traduit quant à lui par une polymétrie (mélodie ternaire sur accompagnement binaire) qui marque le forçage parodique du rapprochement entre les deux. Ici, la musique, comme l'histoire, ne se répète qu'au prix d'une atroce différence. Et tandis que le message de la conclusion est répété, voire bégayé, à l'auditeur incrédule – sur les mots "one by one" –, la musique semble s'enrayer par un jeu de décalages rythmiques et de tension entre notes conjointes, comme s'il s'avérait impossible de dégager un sens ni de la parabole d'Abraham et Isaac, ni de sa version revue par Owen, parce que le compositeur les a juxtaposées dans un rapport qui dépasse le purement comparatif pour atteindre le métaphorique : métaphore, une fois encore, de cette irrésolution qui nous laisse en équilibre si précaire comme à la fin de l'Agnus Dei.

Ce balbutiement sur les mots "one by one", par les moyens musicaux si originaux qu'il utilise, est d'ailleurs autrement plus efficace pour faire ressentir à l'auditeur l'élimination systématique et massive des individus par la guerre que ne l'est la rhétorique convenue de la fugue exprimant "les générations" issues d'Abraham ("semini ejus") : là encore, Britten illustre dans la juxtaposition des styles la difficile suture entre les deux parties de son œuvre. Confirmant cela, après ce passage qui semble suspendu pour l'éternité dans l'écholalie¹⁶, le chœur reprend "Quam olim Abrahae...", mais le contrepoint est cette fois strictement inversé, comme si on venait de passer de l'autre côté du miroir, et que le texte de la liturgie n'était plus qu'une mécanique dont le *sens* – signification autant que direction – serait indifférent : la promesse divine ne tient plus, elle s'est abîmée dans l'histoire. Seule demeure sa rhétorique.

3. Britten et Melville : *Billy Budd*

Il est temps d'en venir maintenant au *Billy Budd* de Britten. On se rappellera, justement, que dans *Billy Budd* aussi, Melville évoque la

¹⁶ Comme en témoigne l'ostinato très dissonant de l'orgue dont les neuvièmes diminuées tentent en vain de combler l'abîme qui s'ouvre dans la trame du temps.

Antoine Cazé

possibilité d'une similitude entre le lien unissant Vere à Billy et celui qui unit Abraham et Isaac, laissant par les expressions qu'il emploie flotter une certaine ambiguïté quant à l'issue de la dernière entrevue entre les deux hommes :

He [Vere] was old enough to have been Billy's father. The austere devotee of military duty, letting himself melt back into what remains primeval in our formalized humanity, may in the end have caught Billy to his heart, even as Abraham caught young Isaac on the brink of offering him up in obedience to the exacting behest. (392)

Britten lui aussi avait la parabole en tête, puisque son second *Canticle*, intitulé "Abraham and Isaac", est contemporain de la composition de *Billy Budd*. Or il me semble significatif que le compositeur ait choisi de traiter musicalement cette difficile relation par la métaphore d'une tension harmonique, comme l'ont remarqué tous les commentateurs de son opéra, entre deux tonalités à la fois très proches, puisque leurs toniques sont séparées par un demi-ton seulement, et très éloignées dans leurs relations – si mineur et si bémol majeur –, procédé qui n'est pas sans rappeler les jeux formels que j'ai analysés à l'œuvre dans le *War Requiem*. La note commune aux accords de ces deux tonalités est la tierce (ré), intervalle dont l'instabilité harmonique est manifeste : c'est par la tierce, tour à tour majeure et mineure, que s'inscrit cette fois-ci la différence au cœur de l'identité.

Dès les premières notes du Prologue de l'opéra, cette tension s'inscrit dans l'ondulations des cordes (si bémol-ré, auquel répond si bécarre-ré), dont le mouvement répété traduit admirablement "the monotonous blank of the *twilight* sea", cette mer *équivoque* que Vere observe dans le texte de Melville alors qu'il est au comble de la crise du jugement de Billy, et dont l'uniformité et l'ubiquité semblent refléter sa propre indécision (386).

Ce Prologue de l'opéra constitue d'ailleurs un changement structurel de taille par rapport au texte de Melville, puisqu'on y entend le Capitaine Vere en vieillard se souvenir des événements qui vont être narrés (chez Melville, il meurt peu après l'exécution de Billy). Les librettistes ont ainsi interprété le sous-titre de Melville, "An Inside

Billy Budd et Benjamin Britten : figures de la répétition

Narrative", en soumettant l'opéra tout entier aux réminiscences de la conscience torturée de Vere. Britten quant à lui, en inscrivant dès les premières notes de son œuvre le dilemme harmonique qui en constitue toute l'ossature, montre clairement que nulle solution, ni *a priori* ni *a posteriori* (nous sommes dans un prologue qui sert à introduire un regard rétrospectif sur les événements) ne saurait être apportée à la question morale à laquelle Vere se voit confronté. Seule peut-être l'anamnèse que constitue l'opéra fera sortir Vere de son dilemme : et en effet, à la fin de l'épilogue où l'on retrouve le capitaine devenu vieillard, la tonalité de si bémol majeur s'affirmera enfin seule. Ainsi donc, si sur le plan descriptif ce motif d'ouverture évoque la mer, c'est pour mieux faire saisir à l'auditeur, sur le plan structurel, que l'ambivalence du paysage moral que la mer met en place est délimité par un horizon harmonique irrémédiablement bouché, figé dans une tension métaphorique entre similitude et différence : "I have tried to guide others rightly, but I have been lost on the infinite sea", s'exclamera Vere peu après, sa ligne mélodique se fondant à celle des cordes sur le mot "infinite"¹⁷. L'enjeu d'une telle ambivalence est immédiatement annoncée avec emphase par Vere :

Much good has been shown me and much evil, and the good has never been perfect. There is always some flaw in it, some defect, some imperfection in the divine image, some fault in the angelic song, some stammer in the divine speech. So that the Devil still has something to do with every consignment to this planet of earth.

La coïncidence du Bien et du Mal est rendue possible par le bégaiement, qui constitue métaphoriquement le défaut par où s'engouffre leur similitude, et qui n'est exprimé, à ce point initial de l'opéra, que par la texture de l'accompagnement orchestral (trompette bouchée et trille du wood-block). Où l'on prendra conscience, à mesure que l'opéra avancera, de la valeur métaphorique et métonymique de la musique dans les motifs de laquelle se disséminent les enjeux du texte.

17 Certains commentateurs ont pu d'ailleurs remarquer qu'à la différence de ce qui se passe dans *Moby-Dick*, la mer est très peu présente en tant que telle dans *Billy Budd*, où elle est toute morale; la même remarque opposerait chez Britten *Billy Budd* à *Peter Grimes*.

Confirmant cette coïncidence entre Bien et Mal, le motif aux cuivres qui se superpose aux deux tierces dissonantes sur lesquelles s'arrêtent les cordes du tout début, et qui module lui aussi de si bémol à si mineur, va être associé au long de l'opéra à la figure de Claggart. Ainsi l'entend-on faire irruption lors du premier soliloque de ce dernier (Acte I, scène 1), en fa mineur cette fois – c'est-à-dire un demi-ton plus haut que le passage précédent en mi (avec la même tension harmonique, donc).

En évoquant ce motif (comme précédemment celui du bégaiement), on touche à la plus perceptible des particularités stylistiques de *Billy Budd* – à savoir, la récurrence obsédante de motifs associés à des situations-types. Le sentiment d'oppression qui saisit l'auditeur à l'écoute de l'œuvre dans son intégralité tient en grande partie à ces motifs qui dérivent tous de façon plus ou moins proche de la relation harmonique, abstraite et minimalement exprimée, entre deux tonalités en tension dont je viens de parler. L'un des plus obsédants de ces motifs est, par exemple, celui du travail à bord : anapeste nerveux dans lequel on entend la routine d'un monde frappé de bégaiement, qui obéit aux ordres et à l'Ordre par habitude ("Every sailor, too," écrit Melville, "is accustomed to obey orders without debating them; his life afloat is externally ruled for him", 364). A la fin de l'opéra, ce motif viendra souligner la culpabilité de Vere, en particulier dans l'Épilogue où on l'entend accompagner le débat de conscience du Capitaine sur les mots (déjà entendus dans le Prologue) "O what have I done?" Le code du Bien-agir (Fair-fax, comme le remarque Pierre Michot¹⁸) est ainsi devenu la marque de l'erreur de jugement, la porte ouverte à la vengeance du Mal – Britten et ses librettistes ont bien écouté la leçon de Melville sur l'ambiguïté de Vere.

Les motifs, on le voit, constituent un matériau au symbolisme particulièrement ductile. En procédant à leur incessante réinscription dans des contextes qui les font passer d'une valeur à l'autre en réseau, il me semble que Britten inscrit doublement le schème du bégaiement dans l'idiome musical, plutôt que de se contenter de simplement l'illustrer. D'une part, la tension harmonique qui sert de formule de

18 *Art. cit.*, p. 107.

Billy Budd et Benjamin Britten : figures de la répétition

base à nombre des motifs de l'œuvre est une subtile *métaphore* de la dynamique bloquée entre le Bien et le Mal qui informe le texte de Melville (confusion de l'identité); d'autre part, la récurrence des motifs est la seule façon *métonymique* par laquelle la musique peut retranscrire la répétition de situations-symboles autour desquelles s'articule l'action. Je me propose de décrire à présent la façon dont l'un de ces motifs travaille l'œuvre et se confronte au moment où l'on entend *littéralement* le bégaiement de Billy.

Il s'agit du motif de la mutinerie. On entend ce qui deviendra ce motif pour la première fois dès le Prologue (sur les mots "O what have I done?"), mais sa première récurrence l'associe, dans la première scène de l'acte I, non pas à la mutinerie mais au chant de travail des marins à bord du navire de guerre ("O heave! O heave away, heave!"), qui est répété 7 fois. Ce n'est qu'à la fin de la scène de l'enrôlement que Billy le reprend pour saluer son ancien navire, le "Rights o' Man" : le motif est alors mal interprété par les officiers comme un appel à la mutinerie – et Britten rend toute son ampleur dramatique à ce qui n'était qu'un incident chez Melville, où Billy lance son adieu alors qu'il n'est pas encore à bord du *Bellipotent*. Immédiatement après cette réapparition du motif, le maître d'équipage reprend de manière acerbe les mots qui avaient servi à caractériser le défaut de prononciation de Billy ("Always something, always some defect."), établissant clairement la valeur morale de celui-ci, et donnant ainsi à la répétition du motif de la mutinerie lui-même la valeur d'un défaut.

De même que le bégaiement marque le point de passage entre le Bien et le Mal, de même la reprise du motif de la mutinerie et sa transformation en chant de travail marquent-elles symboliquement un changement potentiel de sens, une menace du renversement de l'ordre. Britten aura peut-être eu en tête le paragraphe où Melville, à propos des mutineries de 1797 à Spithead et The Nore, note :

The event converted into irony for a time those spirited strains of Diddin – as a song-writer no mean auxiliary to the English government at that European conjuncture – strains celebrating, among other things, the patriotic devotion of the British tar : 'And as for my life, 'tis the King's!' (333)

Antoine Cazé

Le motif réapparaît dans la scène 2 de l'acte I, maintenant clairement associé au mot même qu'il désignait seulement implicitement jusqu'alors. Mais un lien plus immédiatement perceptible pour l'auditeur parce que proprement sonore – alors qu'il n'était que structurel – se fait à présent jour entre le motif et le bégaiement de Billy. En effet, tandis que Vere déclare "There is a word which we scarcely dare speak", on entend un trémolo à l'orchestre (clarinettes) qui n'est pas sans rappeler le trille de wood-block et les petites figures de triples croches du bégaiement entendues dans le Prologue et la scène de l'enrôlement.

L'ultime apparition du motif confirmera ce lien. Juste après l'exécution de Billy à la fin de l'acte II, les hommes massés sur le pont laissent entendre un grognement inarticulé par lequel Britten traduit musicalement un passage descriptif du récit de Melville :

The silence at the moment of the execution and for a moment or two continuing thereafter, [...] was gradually disturbed by a sound not easily to be verbally rendered. Whoever has heard the freshet-wave of a torrent suddenly swelled by pouring showers in tropical mountains [...] may form some conception of the sound now heard. The seeming remoteness of its source was because of its murmurous indistinctness, since it came from close by, even from the men massed on the ship's open deck. Being inarticulate, it was dubious in significance further than it seemed to indicate some capricious revulsion of thought or feeling such as mobs ashore are liable to, in the present instance possibly implying a sullen revocation on the men's part of their involuntary echoing of Billy's benediction. (402-3)

Si les librettistes ont cru devoir clarifier le sens de ce cri en indiquant simplement en didascalie "expressing a capricious revulsion of feeling in the crew", Britten tisse une plus grande ambiguïté dans sa réutilisation du motif de la mutinerie sous cette forme. Pierre Michot a bien remarqué que "ce grondement qui s'élève comme une masse déferlante" est "une véritable aphasie collective, aussi inarticulée que le bégaiement de Billy"¹⁹. Le travail motivique auquel se livre Britten autour de la mutinerie, nœud central de l'action, a donc pour fonction

¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

Billy Budd et Benjamin Britten : figures de la répétition

de nommer un innommable, de donner voix à ce que l'ordre réprime – ce qui expliquerait pourquoi le même motif traduit le sentiment de culpabilité de Vere. Il ne me paraît alors pas impossible, dans cette perspective, que Britten ait voulu rendre audible le lien qui unit "mutiny" à "mute" : la mutinerie serait le moment où la voix fait défaut ("a word which we scarcely dare speak", déclare Vere), où les sans-voix passent à l'acte, et le bégaiement de Billy serait interprétable comme sa manifestation. Claggart ne déclare-t-il pas en se vouant à la destruction de Billy, dans un long monologue à la Iago rajouté par E.M. Forster et qui constitue le seul air véritable de l'opéra, "I will *mutilate* and *silence* the body where you dwell."?

Car Claggart semble être le seul à avoir véritablement entendu et compris le sens du bégaiement, lui qui déclare, alors que les officiers l'enjoignent de prendre des mesures pour surveiller Billy après son adieu au "Rights o' Man" : "I heard your honour", avant de reprendre les mêmes mots dans son soliloque : "I heard your honour. Yes I heard. Do they think I am deaf?". Melville, au demeurant, avait noté que Claggart avait "a low musical voice", de laquelle il prononçait ses "equivocal words" (350); la voix de Billy, quant à elle, lorsqu'elle ne bégaye pas, est "otherwise singularly musical". Dans l'opéra, la basse profonde de Claggart écrase littéralement de son timbre les autres personnages. C'est comme si la vocalité noire et torturée du capitaine d'armes, sacrifiant dans le monologue à la convention opératique dans la plus pure tradition, s'opposait au défaut de parole de Billy et à la mutité de la mutinerie qui disséminent leurs figures d'une toute autre manière dans l'œuvre.

Un autre jeu de dissémination me paraît alors intéressant. Dans la scène où l'on entend pour la première fois Billy bégayer, d'autres bégaiements se laissent deviner, par lesquels l'impossibilité de parler n'est plus seulement décrite mais métaphorisée musicalement, diffractée dans la texture sonore. On entend là notamment comment le bégaiement contamine les officiers (répétitions de "He stammers", "Fine recruit otherwise"...), puis comment Billy continue à bégayer dans les répétitions du mot "Foundling". De façon plus pertinente, le bégaiement circule pour ouvrir à l'ambiguïté du sens, puisqu'on entend très nettement un jeu de mot sur la lettre F : le "*Fine* recruit *otherwise*" des

officiers semble en effet se substituer au "Foundling" que Billy désespère de prononcer : et on vient de se rappeler que Melville décrivait la voix de Billy comme "otherwise singularly musical". Le jeu se poursuit avec "A pretty good *find*" et le commentaire de Claggart, "A find in a thousand [...] there are no more like him."

Le défaut semble précisément s'articuler autour de la lettre F : Vere ne déclarait-il pas dans le Prologue que c'était "some flaw", "some fault in the angelic song" qui empêchait de séparer clairement le Bien du Mal? Ce qui serait à rapprocher du schème de la Fatalité. "Fated boy" murmure Vere à Billy qui vient de tuer Claggart : le Fatum, on le sait, "serait à l'origine une énonciation divine", le mot ayant pour étymologie une racine indo-européenne signifiant "parler". C'est la faille dans la parole divine qui, contre toute volonté de la part de celui qui en est affligé, donne naissance à la fatalité et renverse le fatum.

On le voit, tout le travail du tissu musical consiste dans l'opéra à rendre sensible la question de la venue à l'identité par la parole qui sous-tend le récit de Melville : le bégaiement, c'est la difficulté à séparer autant les voix que les êtres, le Sens majuscule des possibles doubles sens qui pourraient s'y lover – "the sinister dexterity", écrit Melville, "to deal in double meanings and insinuations of any sort" (327)²⁰.

*

* *

Dans *Billy Budd*, Britten ne se contente donc pas de donner à entendre littéralement le bégaiement de son protagoniste, ce que ferait une musique simplement descriptive, voire redondante. Au moment où il fait entendre ce bégaiement, il en dissémine le sens dans la texture musicale et verbale qui l'accompagne et rend ce sens ambigu en l'assortissant de répétitions du motif de la mutinerie. Au fond, Britten, tout comme Melville mais avec des moyens différents, procède par évitement et dispersion pour bien faire sentir la valeur symbolique du bégaiement. Ce faisant, comme Melville, il passe d'un bégaiement

20 Melville aussi, d'ailleurs, figurait cela par des jeux de lettres : tout le premier paragraphe de son récit met en place un jeu d'anagrammes sur "steamship" et "shipmates" (321).

ponctuel et littéral à un bégaiement structurel et métaphorique. Il y a alors un report du plein du sens sur le musical, qui produit une saturation due à la simultanéité du texte et de la musique ainsi qu'à la plasticité de celle-ci. On pourrait il me semble fort bien appliquer au *Billy Budd* de Britten la remarque que faisait Theodor Adorno à propos d'Alban Berg, et en particulier de son opéra *Lulu* : "il voulait faire entendre une riche texture." Comme le commente Christine Buci-Glucksmann, "[t]ous les termes d'Adorno visent à la saturation de l'espace sonore qui porte la musique à l'infini du détail."²¹ L'opéra de Britten fait entendre au plus haut point la saturation du sens dont le texte de Melville travaille les modalités dans sa langue par diffraction de son bégaiement fondateur. C'est dans cette saturation que je verrais volontiers s'esquisser ce que Deleuze appelle "l'Au-delà musical du langage."

Entre la saturation de la texture et l'étouffement convulsif de la langue se tresse alors un lien vocal essentiel dans l'opéra, et on pourrait se demander à ce titre si ce n'est pas, paradoxalement, la trame orchestrale qui porte la *voix* majeure de *Billy Budd*, étouffant de son ampleur démesurée (il s'agit du plus important effectif orchestral de Britten) les voix des chanteurs²². Les commentateurs de l'opéra ont bien remarqué l'absence de toute envolée lyrique dans *Billy Budd*, alors que *Peter Grimes* en regorge. L'ambitus restreint des voix – accentué par une certaine indifférenciation des timbres, tous masculins – est d'ailleurs aussi une forme d'étouffement²³. Sacrifiant au jeu de mots, on pourrait donc dire qu'ici, tout autant qu'expression, la musique est *comment-taire*. Sans doute le meilleur exemple en est-il l'entrevue muette entre Vere et Billy après le verdict de peine capitale, qui est magistralement traduite pas un gigantesque enchaînement d'accords parfaits de l'orchestre seul.

Il y aurait pour finir une autre manière de poser la question : comment cette fonction abstraite de la musique, qui consiste à porter

21 Christine Buci-Glucksmann, *L'Enjeu du beau : musique et passion*, Paris, Galilée, 1992, p. 150.

22 La remarque vaudrait aussi pour Berg.

23 Il faut ici mentionner l'épisode où Squeak, âme damnée de Claggart, se fait baillonner par ce dernier alors qu'il allait le dénoncer involontairement.

Antoine Cazé

dans sa texture la part spéculative du propos de *Billy Budd*, se réconcilie-t-elle avec les moyens perceptifs et affectifs mis en œuvre? Ce qui revient à poser le problème beaucoup plus général d'une éthique musicale, d'une éthique dans et par l'esthétique. Cette question doit être posée pour un compositeur comme Britten, dont l'intention expresse est de faire entendre un message dans sa musique. Comme le souligne Peter Evans,

*Few composers of our time have recognized as he has an obligation to simplify their utterance so as to re-establish communication with those audiences who have too readily withdrawn from the musical explorations undertaken by their contemporaries.*²⁴

Evans a raison d'insister sur l'existence d'un besoin de communication fondateur pour le projet esthétique de Britten, même s'il a, il me semble, tout à fait tort d'enfermer ce besoin dans une position conservatrice, et réductrice, dans laquelle la "musique à programme" entraînerait nécessairement une simplification du programme pour que celui-ci maintienne toute son efficacité. Loin de simplifier son message, le travail de texture que Britten élabore dans la trame de ses motifs rend justice à une conception de l'Idée musicale telle que celle qu'avance Christine Buci-Gluksmann dans son ouvrage : pour elle, suivant Adorno et Boulez, l'Idée musicale est indissociable de l'affect que produit la musique (elle a "sa manière dans l'affect", dit-elle), elle naît d'un entrelacs à l'affect. Partant,

*l'affect propre au «musical» livre d'emblée l'Idée à un au-delà du sens, à un paradoxe initial mis au jour par Schopenhauer et repris par Nietzsche. L'Idée musicale n'obéit pas à l'espace de la représentation et de la signification comme visée. [...] Arrachement et résonance, elle se donne dans cette Stimmung – affect et voix – dont parle Schopenhauer. Une sorte d'accord instantané, une rencontre immanente au Moi et au monde, une mise en résonance de la pensée comme Voix.*²⁵

24 Peter Evans, *op. cit.*, p. 465-6.

25 Christine Buci-Gluksmann, *op. cit.*, p. 145-6.

Billy Budd et Benjamin Britten : figures de la répétition

C'est cette voix-là que j'entends dans le bégaiement de *Billy Budd*, dont les figures diffractent la Vérité de l'œuvre dans l'œuvre, rejoignant en cela encore une fois les apories Melvilliennes jusqu'au silence.

Antoine Cazé
Université d'Orléans