



**HAL**  
open science

# Eros et Arès, les enfants de la guerre dans Billy Budd de Melville

Agnes Derail

► **To cite this version:**

Agnes Derail. Eros et Arès, les enfants de la guerre dans Billy Budd de Melville. Etudes Anglaises, 2015. hal-03861679

**HAL Id: hal-03861679**

**<https://hal.science/hal-03861679v1>**

Submitted on 20 Nov 2022

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

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



# ÉTUDES ANGLAISES

revue du monde anglophone

Revue trimestrielle



janvier-mars

2015  
68/1

Didier Érudition  
Klincksieck

janvier-mars  
2015  
68/1

# ÉTUDES ANGLAISES

## Sommaire

### ARTICLES

- Agnès DERAÏL-IMBERT : *Éros et Arès : les enfants de la guerre dans Billy Budd, Sailor de Melville*..... 3
- Michael GILLESPIE : *The Picture of Dorian Gray as a Postmodern Work* ..... 19
- Christopher S. NASSAAR : *Hidden Meanings and the Failure of Art : Wilde's A Woman of No Importance*..... 32
- Nathalie SAUDO-WELBY : *Narratorial authority in Sarah Grand's Beth Book (1897)* ..... 40
- Pierre LONGUENESSE : *Yeats et le mélange des genres : du texte à la scène* ..... 56
- Anne MOUNIC : *"To tell and be told": war poetry as the "transmission of sympathy"* ..... 70
- Olivier HERCEND : *Cinema, the mind and the reader in Virginia Woolf's The Mark On the Wall* ..... 84
- Antonia RIGAUD : *Les Européras de John Cage : de l'opéra au cirque* ..... 103

### COMPTE RENDUS

- Vittoria FEOLA, *Elias Ashmole or the Uses of Antiquity* (A. Tadié), 114.  
— Allyson M. POSKA, Jane COUCHMAN and Katherine A. McIVER, eds., *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early*

*Modern Europe* (G. Leduc), 116. — Angela WRIGHT, *Britain, France and the Gothic, 1764-1820: The Import of Terror* (A. Morvan), 118. — Silvia ANTOSA, *Richard Francis Burton: Victorian Explorer and Translator* (N. Vanfasse), 119. — Frédéric REGARD, ed., *The Quest for the Northwest Passage et Arctic Exploration in the Nineteenth Century* (A. Tadié), 121. — James JOYCE, *Brouillons d'un baiser, premiers pas vers Finnegans Wake*, dir. Daniel FERRER. Préface et trad. Marie DARRIEUSSECQ (M. Lojkine), 123. — Damian GRANT, *Salman Rushdie romancier*. Traduit de l'anglais par Madeleine DESCARGUES (A. Tadié), 125.

*Illustration de couverture :*  
Herman Melville (1860)

Éros et Arès : les enfants de la guerre  
dans *Billy Budd, Sailor* de Melville

Cette étude se propose de lire *Billy Budd, Sailor* comme une fable juridique qui dramatise, dans un double contexte de guerre et de mutinerie, le conflit entre la violence d'une innocence exceptionnelle (Billy) et celle du mal absolu (Claggart). L'une et l'autre, hors la loi, recèle une menace insurrectionnelle que la souveraineté politique (celle du capitaine Vere), pour se maintenir, doit réprimer. Le jugement de Vere — l'exécution de Budd —, s'exerçant au nom de la violence légale, met en œuvre une stratégie qui enrôle la puissance cohésive d'Éros au service de la loi martiale, dans une opération qui vise à naturaliser et à sublimer la violence arbitraire de l'état d'exception.

---

*Against a backdrop of war and mutiny, Billy Budd, Sailor can be read as a juridical drama staging the conflict between the exceptional violence of utmost innocence (Billy's) and that of absolute evil (Claggart's). Both infringe the law and both are pregnant with a threat of insurrection which political sovereignty (captain Vere's) must eradicate for the sake of its own integrity. Vere's sentence condemning Budd to death in the name of legal violence partakes of a complex strategy whose aim is to summon Eros's cohesive power in order to buttress martial law and to naturalize and sublimate the arbitrary violence of the state of exception.*

---

La guerre est au cœur du récit de *Billy Budd* qui s'ouvre sur l'enrôlement forcé du héros éponyme, réquisitionné sur le *Rights of Man*, navire de la marine marchande, pour servir sur le *Bellipotent*, vaisseau de la Royal Navy alors en guerre contre les armées de la France révolutionnaire et menacée de l'intérieur par une mutinerie de grande envergure. Sans être le sujet de la nouvelle, qui ne comporte aucune scène de bataille, la guerre fournit le cadre interprétatif qui fonde la décision par laquelle le capitaine Vere condamne à mort Billy Budd pour le meurtre involontaire du maître d'armes Claggart, qui a rapporté contre le jeune marin de fausses allégations de mutinerie. Dans cette fable tragique, chacun des deux protagonistes, qu'il incarne le bien absolu ou

le mal radical, est un cas d'exception<sup>1</sup>. Cette exceptionnalité les pousse à enfreindre le code militaire en vigueur par deux formes de violence transgressive : la violence destructrice du faux témoignage porté par Claggart, à laquelle répond la violence meurtrière de Billy, qui s'exerce au nom du droit naturel. La nouvelle dramatise le conflit qui oppose ces exceptions et relate le procès dont le but est d'en réduire l'antagonisme. Cependant, le jugement du capitaine Vere qui vise à juguler les excès de violence est lui-même prononcé sous la loi martiale. La réduction des exceptions qui menacent l'ordre légal, c'est-à-dire ici la conduite de la guerre, se fait au nom d'une autre exception, celle qui consacre la souveraineté de la loi martiale — désignant la suspension du droit décidée au nom de la sûreté de l'État.

La nouvelle pourrait donc se lire comme une juri-fiction exemplaire racontant le triomphe d'un légalisme qui s'est affranchi de la justice en exécutant un innocent. Or le consentement du condamné à la loi qui le met à mort vient *in extremis* justifier le jugement injuste. La bénédiction que Billy adresse au capitaine avant son exécution (« God bless Captain Vere! », 400) est en effet une parole d'amour paradoxale qui vient secourir la loi dans le temps de son application la plus arbitraire, c'est-à-dire dans son illégalité même. Comme Hawthorne l'avait fait quelque quarante ans auparavant dans *The Scarlet Letter*, Melville complique la représentation de la loi par les rapports ambivalents qu'elle entretient avec l'amour ou le désir hors la loi (adultère chez Hester, homo-érotique ici). Si la loi s'instaure essentiellement par la force, elle tente cependant de s'imaginer autre que pure répression. Elle s'efforce aussi de *subjugu*er les sujets qu'elle tient sous son joug et dont il lui faut se faire aimer. La figure aimable du Beau Marin participe d'une économie secrète par laquelle la loi d'Arès, éminemment punitive, tente de s'adjoindre la force cohésive d'Éros afin de se purifier de sa violence arbitraire qui pousse à la révolte ceux qui en sont les victimes<sup>2</sup>. Cette étude voudrait montrer comment le partage de la représentation du désir entre un cas aimable, « Billy », et un cas haïssable, « Claggart », mime la division fantasmatique de la loi martiale entre sa part rationnelle d'ordre et sa violence despotique. Cette division, dans le contexte historique de la nouvelle, se fait selon une ligne qui s'efforce de distinguer la mutinerie de la guerre. L'opération de Vere, dans la confrontation entre Claggart et Budd, puis dans le procès et le verdict, consiste à dissimuler la face répulsive de l'autorité guerrière et à relever la loi de la guerre par le sacrifice consenti de l'objet du désir.

- 
1. Dans sa lecture de *Billy Budd* comme tragédie, Hannah Arendt voit en Vere l'incarnation de la vertu politique : l'innocence absolue de Budd comme la dépravation absolue de Claggart menacent également l'autonomie du politique. Comme elle l'écrit, « the law is made for men, and neither for angels nor for devils ». (Arendt 74). Le bien absolu que vise Melville serait, selon Arendt, les Droits de l'homme défendus par les révolutionnaires français.
  2. Pour une interprétation freudienne de la fusion nécessaire entre violence et amour dans la constitution de la loi, voir Umphrey.

**Droits naturels contre loi martiale. *Rights of Man* v. *Bellipotent***

À propos du nom emblématique du *Rights of Man*, le texte cite deux auteurs de la théorie politique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Thomas Paine (*The Rights of Man*, 1791), défenseur de la révolution au nom des droits naturels et Edmund Burke (*Reflections on the French Revolution*, 1790) penseur anti-radical qui fait l'apologie de la Glorieuse Révolution contre la Révolution française marquée par la Terreur<sup>3</sup>. Ces deux auteurs placés en instances tutélaires du récit semblent annoncer que le drame va se nouer entre la violence de l'insurrection menée au nom des Droits de l'homme, et l'autre, répressive, qui tente de contenir la puissance destructrice de la révolution. En se déployant, le récit oppose moins ces violences qu'il ne les reconduit à la question commune de l'exception. Avant l'arrivée de Billy sur le *Rights of Man*, l'état de la société à bord équivaut à peu près à la guerre de tous contre tous qui caractérise l'état de nature selon Hobbes (« a rat-pit of quarrels », 325), sauf qu'il ne prélude pas ici à un contrat social, mais se résout par la simple venue à bord de Billy Budd. Par sa beauté, son innocence prélapsaire, Billy fédère la populace des matelots dans l'harmonie et l'obéissance. Ses qualités naturelles, en particulier cette vertu à laquelle tous se prennent comme des frelons à du sirop, sont une figuration des droits naturels, antérieurs au langage (Billy bégaie; Billy est illettré), antérieurs à tout contrat, à toute organisation politique. Billy le primitif allégorise le naturel en l'homme, ce naturel sacré, divin, qui, selon Paine, lui confère par sa naissance, ses droits imprescriptibles. Lorsque ces droits sont bafoués, la justice de Billy est prompt et expéditive. Qu'une forte tête fasse mine de l'insulter, et son bras frappe comme la foudre (« Quick as lightning Billy let fly his arm », 325), préfigurant le coup de poing mortel qui abattra Claggart : « Quick as the flame from a discharged cannon at night, his right arm shot out and Claggart dropped to the deck » (376). De la foudre à la poudre de canon, du navire marchand au vaisseau de guerre, Billy le pacificateur est bel et bien un « fighting peacemaker » (326), pour reprendre l'oxymore humoristique du texte. Cette justice spontanée, qui relève d'un impératif moral, peut être vue comme l'image de la violence révolutionnaire qui surgit lorsque les droits de l'homme sont menacés. Dans le contexte cependant, à savoir une nation monarchique en guerre contre les armées issues de la Révolution française, la justice exceptionnelle de Billy n'est pas sans rappeler le règne de la Terreur. Elle est conforme à ce que Robespierre théorise comme une suspension de la légalité, légalement décidée, afin d'empêcher la corruption de la vertu républicaine et les atteintes à la souveraineté naturelle du peuple. Dans *État d'exception*, G. Agamben rappelle que « l'état d'exception

---

3. Je m'inspire ici de l'analyse exhaustive proposée par Philip Loosemore de la pensée politique des Lumières et de la Révolution que Melville convoque dans son récit.

moderne est une création de la tradition démocratico-révolutionnaire, et non pas de la tradition absolutiste. » (Agamben 16) Les deux actes de violence commis par Budd font de lui moins un représentant de l'idéologie des droits naturels que de la vertu qui se manifeste par la violence souveraine et *exceptionnelle* — celle d'une liberté contrainte, dans un cas contingent d'urgence politique. L'acte de Billy est individuel, mais la violence irrépressible par laquelle il défend la vertu naturelle, pourrait bien susciter une insurrection populaire.

Dans la scène qui montre son transfert forcé, le marin ne manifeste aucun signe de révolte contre la coutume arbitraire qui autorise la marine britannique, pour compléter ses équipages, à réquisitionner des hommes sur les bâtiments de la marine marchande. La seule entorse au protocole militaire tient dans l'adieu enjoué qu'il adresse à son ancien bateau : « And good bye to you too, old *Rights of Man* ». Prononcées en toute innocence, ces paroles, les premières que Billy profère dans le récit, acquièrent une force de subversion que le locuteur ne mesure pas, mais que le narrateur souligne. À cet adieu aux droits de l'homme, où pourrait s'entendre un appel à la rébellion, feront pendant à la fin du récit, les derniers mots de Budd (« God bless Captain Vere! »)<sup>4</sup>, la bénédiction de cette même loi qui l'a arraché au *Rights of Man*, comme si la nouvelle décrivait un parcours de conversion à la loi martiale, et justifiait la violence de l'état d'exception comme la seule parade contre la menace anarchique des droits de l'homme.

Bien avant ce retournement final, le récit s'est ouvert en quelque sorte deux fois, la violence politique changeant de camp d'une fois à l'autre : une première ouverture avec le transfert de Budd, où la loi de la guerre s'abat arbitrairement sur le sujet, et une seconde, au chapitre 3, où le narrateur brosse en historien la toile de fond d'un conflit anglo-anglais, montrant la force navale de l'Empire mise en péril par deux épisodes connus sous le nom de « Grande Mutinerie ».

To the British Empire the Nore Mutiny was what a strike in the fire-brigade would be to London threatened by general arson. . . . that was the time when at the mast-heads of the three-deckers and seventy-fours moored in her own roadstead—a fleet, the right arm of a Power then all but the sole free conservative one of the Old World—the blue-jackets, to be numbered by thousands, ran up with huzzas the British colors with the union and cross wiped out; by that cancellation transmuting the flag of founded law and freedom defined, into the enemy's red meteor of unbridled and unbounded revolt. Reasonable discontent growing out of practical grievances in the fleet had been ignited into irrational combustion, as by live cinders blown across the Channel from France in flames. (332)

---

4. L'une comme l'autre profération, opposées en apparence, la première en défense des droits de l'homme, la seconde sanctifiant la loi qui les réprime, ont néanmoins le même pouvoir virtuel d'insurrection.



Dans ce second début, les droits de l'homme ne sont plus que le prolongement insurrectionnel de la Terreur, amorcée, selon le narrateur, dès la prise de la Bastille. La loi qui garantit la liberté, n'est autre que celle du royaume britannique, c'est-à-dire la même loi arbitraire que nous avons vu s'appliquer dans l'enrôlement de Billy. Or, les milliers de marins qui se mutinent (contre l'enrôlement forcé, entre autres), menaçant ainsi la sécurité du royaume, se rallient au drapeau rouge de l'ennemi (« the enemy's red meteor ») celui de la France révolutionnaire. À en croire le narrateur, c'est le prosélytisme des hordes françaises insurgées qui contamine la marine britannique. La mutinerie devient une métonymie du soulèvement populaire, qui met un état souverain dans l'incapacité de mener la guerre contre l'ennemi extérieur. C'est à ce titre qu'elle est convoquée par Vere dans l'argumentaire qui fait suite à sa résolution de pendre Budd. Sa décision prise sur-le-champ, Vere met néanmoins en scène, à travers un tribunal extraordinaire qu'il tient en sa sujétion, un procès expéditif dont le but est de restaurer la sûreté du pouvoir, c'est-à-dire la capacité de faire la guerre, mise à mal par l'irruption de la violence naturelle, et de prévenir, par l'exemple, toute contagion séditeuse dans les rangs de l'équipage

Vere n'est pas insensible à l'idée d'une justice « naturelle » mais la Nature doit être soumise à l'ordre supérieur de la société contractuelle, dotée de ses formes et de ses institutions, parachevées par la puissance militaire. En opposition avec Paine, ce n'est pas, pour Vere, la nature qui est au fondement de l'organisation politique, mais au contraire, en accord avec Burke, la « convention », les normes et les lois positives par lesquelles la société civile contient les passions dangereuses qui se déploient dans la nature. D'où le recours précipité à une justice pragmatique qui se traduit par l'application du code en vigueur, en l'occurrence la loi martiale, « The Mutiny Act ». Cette loi, fondée dans la nature qu'est l'ordre social, n'admet aucune exception à la règle.

But, mindful of paramount obligations I strive against scruples that may tend to enervate decision. Not, gentlemen, that I hide from myself that the case is an exceptional one. Speculatively regarded, it well might be referred to a jury of casuists. But for us here acting not as casuists or moralists, it is a case practical, and under martial law practically to be dealt with. (387)

Dans sa décision, Vere évacue la casuistique ou la casualité qui est pourtant inséparable de toute juridiction (au sens de dire le droit), comme le souligne Jean-Luc Nancy dans *L'Impératif catégorique* :

L'essence du droit tient en un rapport singulier de l'essence à l'accident. *En droit*, la loi doit être le code universel dont la définition même implique l'annulation ou la résorption de toute accidentalité. Le cas *doit* être prévu. *En fait*, (mais ce fait est constitutif du droit, c'est le fait de la juri-diction), le cas doit être assigné et légitimé cas par cas. (Nancy 1983, 40)

Derrida montre dans *Force de loi* que tout acte de justice résulte de l'examen des faits particuliers rassemblés autour d'un cas toujours singulier. L'appareil abstrait du droit ne peut par lui-même s'appliquer sans la médiation d'un juge qui interprète la norme en fonction des données concrètes d'un cas. Chaque acte de justice est ainsi un jugement neuf qui réinstaura la loi en vertu de laquelle il se décide. Ce faisant pourtant, l'acte de justice, qui porte sur un cas, répète la violence originelle de la loi, qui s'impose (comme un coup de force) en abolissant l'ordre pré-existant. Au moment de son instauration, la loi fait elle-même exception. Et cette violence première de la loi comme exception se répète dans chaque jugement qui, en s'appliquant, vise aussi à refonder la loi. Ainsi la conservation de la loi (dans son application pratique) répète la violence de sa fondation.

Pour qu'une décision soit juste et responsable, il faut que dans son moment propre, s'il y en a un, elle soit réglée et sans règle, conservatrice de la loi et assez destructrice ou suspensive de la loi pour devoir à chaque cas la réinventer, la re-justifier, la réinventer au moins dans la réaffirmation et la confirmation nouvelle et libre de son principe. Chaque cas est autre, chaque décision est différente et requiert une interprétation absolument unique, qu'aucune règle existante et codée ne peut ni ne doit absolument garantir. Si du moins elle la garantit de façon assurée, alors le juge est une machine à calculer. (Derrida 51).

Reconnaissant l'exceptionnalité du cas, Vere demande à la cour de ne pas en tenir compte lors du jugement mais d'appliquer le code en toute rigueur. Répudiant le cas ou la casuistique, il juge en vertu d'une loi qu'il place au-dessus de toute exception, alors que la loi martiale est plus que tout autre celle où se marque un suspens du droit. En cherchant à s'exempter de la crise délibérative constitutive de tout jugement, il s'arroge en réalité le privilège d'une autre violence où il tente de fonder, non une légitimité, mais sa propre souveraineté. Il déclare que la cour martiale n'est que l'agent de transmission d'une loi qu'il situe dans une extériorité radicale au jugement qui doit être prononcé, et dont personne n'a à juger s'il est juste ou non. En obtenant du tribunal la condamnation de Budd, il prend en réalité une décision souveraine et personnelle. Il professe certes une triple allégeance au Roi, à l'Acte sur la Mutinerie, et enfin à la Guerre mais cette « trinité » procède d'une métaphore naturalisante qui fait de l'Acte sur la Mutinerie l'enfant de la Guerre, et réciproquement de la Guerre, le père, le fondement, le géniteur de la loi.

We proceed under the law of the Mutiny Act. In feature no child can resemble his father more than that Act resembles in spirit the thing from which it derives—War. In His Majesty's service—in this ship indeed—there are Englishmen forced to fight for the King against their will. Against their conscience, for aught we know. Though as their fellow-creatures some of us may appreciate their position, yet as navy officers, what reck we of it? Still less

recks the enemy. Our impressed men he would fain cut down in the same swath with our volunteers. As regards the enemy's naval conscripts, some of whom may even share our own abhorrence of the regicidal French Directory, it is the same on our side. War looks but to the frontage, the appearance. And the Mutiny Act, War's child, takes after the father. Budd's intent or non-intent is nothing to the purpose. (Melville 1924, 388)

La métaphore familiale trahit la part fantasmagorique qui entre dans la construction juridique spéculative de Vere. Plus qu'au roi, en effet, c'est à la guerre que Vere s'attache et à la loi dont elle est le fondement suprême. Dans « Guerre, droit, souveraineté — *technè* », Nancy montre que c'est avec la guerre que le pouvoir exécutif « accomplit le plus proprement... l'essence de l'être dont il est le pouvoir » :

La Souveraineté est la puissance de l'exécution ou de la finition comme telle, absolument et sans plus aucune subordination à quelque chose d'autre (à une autre fin). La création divine et la décision princière en composent la double image : faire, ou défaire, un monde, soumettre à une volonté, désigner un ennemi. C'est bien pourquoi, avec la guerre, le pouvoir exécutif accède à un état exceptionnel, prévu par le législatif et contrôlé par le juridique, mais touchant malgré tout, en droit comme en fait, à l'extrémité de décision et de puissance (décision puissante et puissance décisive) où il accomplit le plus proprement son essence « exécutive », l'essence souveraine de l'être dont il est le « pouvoir » (le Prince, l'État, la nation, le peuple, la patrie, etc.). (Nancy 1996, 133)

Telle que Vere la présente, la guerre ne se fait pas pour des principes ou des idéaux, elle n'a pas d'autre but que de fonder la souveraineté de qui la mène, que ce soit la nation monarchique, ou la France régicide. Vere, en tant qu'officier, ne décide pas de la guerre ; il y consent seulement par obéissance au roi, mais en tant que juge, jugeant d'après un droit qui procède de la guerre, Vere fonde sa propre souveraineté<sup>5</sup>. En intériorisant et en appliquant la loi martiale, il s'identifie au père qui, dans sa métaphore généalogique n'est autre que la guerre.

Le droit de la guerre s'excepte du droit au point même où il lui appartient, comme une origine et comme une fin : en un point de fondement, pour autant que nous ne pouvons pas penser de fondement sans souveraineté, ni penser la souveraineté elle-même sans la penser en exception et en excès. Le droit de guerre s'excepte du droit en un point où fulgure un éclat souverain. Le droit ne possède pas cet éclat, mais il a besoin de sa lumière, et de son événement fondateur. (Nancy 1996, 133)

L'Acte sur la Mutinerie, dans la parabole généalogique de Vere, c'est l'enfant symbolique, l'enfant de la guerre, au nom duquel il faut sacri-

---

5. Que Vere enfreigne la loi même qu'il prétend défendre a été bien documenté par la critique. Je ne reviens pas sur le détail technique des violations de procédures qui ont été répertoriées. Car sa décision, eût elle été conforme aux codes maritimes en vigueur, n'aurait pas pour autant été plus juste. Elle aurait seulement été plus légale.

fier l'autre, l'enfant selon le cœur, voire selon la chair (« Baby Budd »), afin de se produire soi-même dans une filiation souveraine, comme le fils et le père de la loi, et instaurer par un coup de force une exceptionnelle souveraineté de soi.

### Subjugation : désir et discipline

En s'identifiant à la loi martiale, Vere pense se soustraire à la violence de la décision qui traverse le juge. La folie présumée de Vere, diagnostiquée par le médecin de bord, suggère pourtant qu'il ne peut s'exempter de l'expérience de dislocation intime qui affecte le sujet appliquant la loi. Son légalisme fanatique, qui se veut un rempart contre la folie de la loi ou dans la loi, ne fait ironiquement que la prolonger. Ce cas de psychopathologie n'est peut-être que la part d'irrationalité, ce moment d'anomie dans la loi dans le temps de son institution et sans doute au-delà : la loi s'applique ou on lui obéit, non parce qu'elle est rationnelle et juste, mais parce qu'elle est la loi. Le crédit qu'on lui accorde, l'acte de foi par lequel on y croit, constitue tout son fondement, qui n'a rien de rationnel. C'est ainsi que Derrida interprète un passage de Montaigne où figure l'expression « fondement mystique de l'autorité ».

Or les loix se maintiennent en credit, non parce qu'elles sont justes mais parce qu'elles sont loix. C'est le fondement mystique de leur autorité, elles n'en ont point d'autre [...]. Quiconque leur obeyt parce qu'elles sont justes, ne leur obeyt pas justement par où il doit. (Montaigne, *Essais*, livre III, ch. 13. Cité par Derrida 29)

L'appel à la croyance dans l'opération qui revient à « faire la loi » implique « un coup de force, une violence performative et donc interprétative qui n'est en elle-même ni juste ni injuste et qu'aucune justice, aucun droit préalable et antérieurement fondateur [...] ne pourrait ni garantir ni contredire ou invalider ». C'est ce « silence muré dans la structure violente de l'acte fondateur » que Derrida se propose d'appeler, à la suite de Montaigne, « le fondement mystique de l'autorité ». Rappelons que Montaigne est un des auteurs favoris de Vere — c'est une des nombreuses ironies du texte — Vere qui prétend défendre le système rationnel de la légalité, les formes mesurées (« forms, measured forms ») des institutions.

Au « fondement mystique de l'autorité », au « silence muré » que Derrida découvre au cœur de la logique juridique, Melville ajoute un autre silence, à travers le motif du bégaiement, du nœud de la langue (« tongue-tie »). Dans la nouvelle, la parole interdite affecte notamment deux registres qui touchent chacun à l'autorité et au désir. Il y a deux sujets à bord dont on ne doit pas parler : la mutinerie, dont on a vu que le narrateur la corrèle à la barbarie révolutionnaire, et le désir homo-érotique jamais explicité dans ce texte-ci (alors que Melville

l'évoquait dans *White-Jacket*, quelques décennies plus tôt<sup>6</sup>) pourtant sensible dans la caractérisation de Claggart et la figure désirable du beau marin — désir inexprimable parce qu'illicite, dont la loi cherche pourtant à se soutenir. Une commune censure s'exerce autour de ces deux transgressions qui partagent à bord le même statut de secret ouvert. Les deux sont liguées pourtant dans une économie secrète du pouvoir qui tente d'enrôler Éros au service d'Arès.

C'est en effet pour les mêmes raisons que Billy fédère l'équipage tant sur le *Rights* que sur le *Bellipotent*. Dans les deux cas, la hiérarchie et l'ordre, qu'ils soient civils ou militaires, s'emploient à naturaliser la loi et sa négativité à travers la spectacularisation du corps masculin, en exhibant sa jeunesse, sa puissance, sa vertu comme *virtus*, force virile. Cette visibilité organisée transforme le navire en théâtre où est mise en scène l'élévation de ces corps, des jeunes dieux de la hune, qui voltigent dans les hauteurs célestes de la mature, Billy étant l'astre le plus brillant de sa constellation, épique comme Alexandre domptant Bucéphale, mythique comme le taureau ailé des anciens Assyriens (« Bully boy »). Dans la vignette consacrée au type du Beau Marin, le texte dispose tel un objet insigne un corps superbe devant les regards admiratifs de ses compagnons, du narrateur et partant, du lecteur. D'emblée pourtant, le récit, dans une débauche d'images astrologiques, héroïques ou mythologiques, élève et sublime son sujet en même temps qu'il le pose, tout comme il offre le marin à la vue et le soustrait en le mettant à distance dans les altitudes de la hune. Cette sublimation de l'objet regardé est similaire à celle qu'opère le regard de Vere, captivé, comme les autres, par la beauté de Billy. Le désir scopique, à la fois collectif et privé, doit se garder de contrevenir à l'ordre social. Le souhait privé de Vere, qui voudrait garder le Beau Marin à portée du regard, qui imagine son corps nu servant de modèle à la statue du jeune Adam, devra se conjurer à sa fonction d'autorité (Melville 1924, 373).

Avoir Billy à l'œil n'est pas incompatible avec l'intérêt supérieur de la flotte royale : promouvoir le jeune gabier en l'affectant à la hune d'artimon, et par là-même le rapprocher du gaillard d'arrière où se trouve le maître du navire, ne fait que satisfaire aux exigences d'une efficacité bien comprise. Loin de mettre en péril l'exercice de la fonction, la pulsion privée du capitaine lui dicte une conduite de commandement judicieuse. La beauté de Billy agréée à la marine de guerre, elle est sa bonne affaire, son bon coup, « the King's bargain », et corollairement le désir de Vere se sublime dans la majesté de la légalité. Déjà se met en place ici une stratégie de sublimation de l'autorité, qui s'augmente de la force propre du désir tout en tenant le corps désiré sous l'observation idéalisante de la loi, et sous sa surveillance. À son apogée, cette straté-

---

6. Les navires de guerre y sont appelés « Gomorrahs of the deep ». (Melville 1850, 744)

gie culminera dans l'exercice d'une justice céleste, qui contournant la casuistique du jugement et les aléas périlleux du désir, idéalise l'éternel masculin qui monte en apothéose, sous le regard de tous, à la grand-vergue où il va être pendu.

Mais la présence satanique du pervers, en la personne de Claggart, porte atteinte à la fusion rêvée d'Éros et d'Arès dans une économie de sublimation réciproque, et fait surgir la terreur d'une subversion de la loi par la folie du désir. Phénoménale, dépravée, la nature énigmatique du maître d'armes est un cas que le narrateur soumet en vain au diagnostic de la religion, du droit et de la médecine. De cette nature, rongée par l'envie (sous la double forme de la jalousie et de l'attirance), nous ne saurons rien sinon qu'elle est susceptible d'être affectée par les joues roses, les membres déliés et les boucles blondes d'un garçon comme Billy. La folie paranoïaque de Claggart, qu'elle émane de son désir ou de l'abjection de ce même désir, est accrue, contrairement à celle de Vere, par son rapport ambivalent à la loi. La fonction de maître d'armes, explique le narrateur, qui consistait originellement à apprendre aux matelots le maniement des armes pour les combats au corps à corps, s'est transformée au fil du temps en une fonction de police de bord, dont le rôle disciplinaire équivaut à celui d'une milice occulte enrôlant des repris de justice, employés comme mouchards et agents provocateurs, au service néanmoins du commandement. « Jemmy Leggs », le surnom dont les hommes affublent le maître d'armes (d'après une pathologie qui désigne une agitation spastique des jambes ou de tout autre membre) en dit long sur la détestation de cette instance disciplinaire et sur la violence pulsionnelle qui agite la nature secrète de Claggart. Cette violence réside autant dans son corps que dans sa fonction officielle. Agissant pour la plus haute hiérarchie militaire, mais par des techniques clandestines, voire illégales, Claggart est l'emblème de la dégradation la loi dont Vere se rêve comme la version élevée, étoilée (« Starry Vere », le surnomme-t-on). Si chez le capitaine, l'irrationnel du désir demeure contenu sous les « formes mesurées » du bon gouvernement, chez Claggart, le conflit entre raison et folie est intériorisé, aussi bien dans son corps privé que dans son rôle d'officier. Que sa présence à bord résulte d'un enrôlement forcé, d'un moyen d'échapper à la justice pour un crime contre-nature, sont des hypothèses que le récit laisse soigneusement sans validation. Ce qu'il atteste, en revanche, c'est que Claggart aurait pu aimer Billy, si un tel amour n'était proscrit, c'est-à-dire, selon la loi en vigueur dans la marine militaire de l'époque, passible de peine de mort. À ce titre, la destruction de Billy, comme tentation mortelle d'un désir interdit, apparaît comme la seule sauvegarde de Claggart.

Dans le remarquable épisode où Billy renverse accidentellement son bol de soupe sur le pont nettoyé de frais, alors que le maître d'armes fait sa ronde, un fait bénin se change, lorsque le liquide visqueux vient couler en travers du chemin de Claggart, en un geste de défi, où la sollicitation sexuelle devient une atteinte qui menace à la fois l'autorité et l'intégrité du maître d'armes.

Claggart, the Master-at-arms, official rattan in hand, happened to be passing along the battery in a bay of which the mess was lodged, and the greasy liquid streamed just across his path. Stepping over it, he was proceeding on his way without comment, since the matter was nothing to take notice of under the circumstances, when he happened to observe who it was that had done the spilling. His countenance changed. Pausing, he was about to ejaculate something hasty at the sailor, but checked himself, and pointing down to the streaming soup, playfully tapped him from behind with his rattan, saying in a low musical voice peculiar to him at times, "Handsomely done, my lad! And handsome is as handsome did it too!" And with that passed on. Not noted by Billy, as not coming within his view, was the involuntary smile, or rather grimace, that accompanied Claggart's equivocal words. Aridly it drew down the thin corners of his shapely mouth. But everybody taking his remark as meant for humorous, and at which therefore as coming from a superior they were bound to laugh "with counterfeited glee," acted accordingly; and Billy tickled, it may be, by the allusion to his being the Handsome Sailor, merrily joined in; then addressing his messmates exclaimed, "There now, who says that Jemmy Legs is down on me!" (Melville 1924, 350)

Précisément parce que le cas ne tombe pas sous le coup de la loi, l'autorité est contrainte de se masquer sous une parole équivoque, qualifiant de « beau travail » ce qui est en réalité une souillure poisseuse. On ignore ce que Claggart réprime lorsqu'il transforme les mots qu'il s'apprête à laisser fuser en une parole séductrice, accompagnée d'un geste non moins hardi, mais la parole réprimée se dit sous la forme d'une réponse sexuelle refoulée, puisque l'anglais désigne les deux sous le même verbe « ejaculate », qui ne passe pas inaperçu dans ce contexte. Or cette « jaculation », contenue puis travestie, en provoque une autre : celle de Billy qui se réjouit trop promptement du compliment du maître d'armes. Ce n'est pas seulement sa naïveté que le texte souligne ici, ni même sa vanité de beau marin titillée par le bon mot de Claggart et le petit coup de sa badine. Plus profondément, le texte montre Budd incapable de maîtriser sa parole, tout comme il est incapable de retenir sa soupe... Ce cas de « jaculation précoce » atteste l'empressement<sup>7</sup> de Billy à se soumettre à une autorité qui rend hommage à sa beauté, à sa « vertu », c'est-à-dire à son amour de la loi ou à son désir d'être aimé d'elle, et qui trouvera à s'exprimer opportunément dans sa dernière « oraison », la bénédiction du maître du navire, sans bavure cette fois, sans spasme, ni élocutoire, ni autre.

Comme l'analyse Eve Sedgwick, cette purgation qui aboutit à la sanctification de la loi martiale par celui qu'elle met à mort requiert cependant la mobilisation par Vere de la position subalterne et du désir de Claggart. Lorsque le maître d'armes rapporte au capitaine ses insinuations calomnieuses, Vere est outré par l'impudence dont il fait

7. L'anglais pourrait bien jouer sur « impressment », « being impressed, and express oneself ». S'exprimer en dominant le bégaiement, c'est accepter l'« impressment » dans la bénédiction de la loi.

preuve en osant faire une allusion au récent cas de mutinerie du Nore (Melville 1924, 370). C'est moins le faux témoignage qui indigne Vere que la référence sacrilège à la mutinerie. Car celui qui ose enfreindre le tabou, bien qu'officier subalterne, est à la tête d'une force de police semi-occulte, certes au service du commandement, mais dont les capacités insurrectionnelles n'échappent pas au capitaine. La présence même de Claggart le force à voir l'envers trouble de sa propre autorité. Le maître d'armes, c'est la sale présence policière au cœur du monde héroïque et idéal de la guerre. Claggart, par sa fonction, est la preuve des accidents qui peuvent arriver à l'autorité; par sa parole insidieuse il rappelle l'extrême vulnérabilité du pouvoir. Ce n'est pas un hasard si la sexualité interdite qui est la sienne se dit dans le texte sous la forme d'une subversion de la loi, d'une surrection intérieure qui fomenté une émeute contre la raison :

But the thing which in eminent instances signalizes so exceptional a nature is this: though the man's even temper and discreet bearing would seem to intimate a mind peculiarly subject to the law of reason, not the less in his heart he would seem to riot in complete exemption from that law, having apparently little to do with reason further than to employ it as an ambidexter implement for effecting the irrational. (Melville 1924, 353)

En choisissant le huis clos de sa cabine pour la confrontation entre Billy et Claggart, Vere pense étouffer l'affaire, escomptant que la parole du matelot, l'enfant aimé de la loi, exorcisera sa part maudite. Billy en effet rejoint la cabine le cœur léger, espérant que le capitaine va faire de lui son « patron de chaloupe » : « coxswain », dont la prononciation [cockson] laisse entendre une étrange filiation. Mais la cabine se transforme en cabinet secret (« closeted », 375) où, dès avant que ne se noue la tragédie de l'impossible parole, de la paralysie de la langue, se déroule une autre scène qui est une lutte des regards : Vere voit se jouer devant lui, dans le spectacle qu'il a lui-même convoqué, la fascination ou la mesmérisation de Billy par le maître d'armes, dont les yeux, semblables à ceux d'une créature pélagique inconnue, exercent une fascination reptilienne ou envoient une décharge paralysante semblable à celle du poisson-torpille (Melville 1924, 375). Empalé et bâillonné (« impaled and gagged ») par le regard monstrueux du maître d'armes, par ces yeux dont la masse gélatineuse et protubérante, d'un pourpre fangeux, vient se fixer sur le bleu azurien de ses prunelles qui béent sous l'effet de l'horreur, Billy offre à son capitaine le spectacle d'une vestale au moment de subir le châtement réservé à ces prêtresses qui, lorsqu'elles avaient trahi leur vœu de chasteté, étaient emmurées vivantes. La fornication avec un citoyen romain était qualifiée d'inceste car les vestales étaient considérées comme les filles de l'État. Ce que voit Vere, dans la transfixion de Billy par le maître d'armes, c'est peut-être la corruption de son innocence filiale et la trahison corollaire de son allégeance à l'état. Sous le regard immonde de Claggart, Billy est un mutin



en puissance, c'est-à-dire un traître au dieu de la guerre, comme fondement de la souveraineté. Dans la Rome antique, les vestales étaient chargées du culte du *fascinus populi*, l'image du phallus sacré qui était l'emblème de la sûreté de l'état. Si le phallus éloigne les maléfices du mauvais œil, *invidia*, son pouvoir agit également comme un charme : le verbe latin *fascinare* veut dire « utiliser le pouvoir du phallus », envoûter par magie, ensorceler. Dans la scène du viol oculaire de Billy par Claggart, l'image du phallus se confond avec celle du mauvais œil. Le coup de poing de Billy peut être compris comme la réponse à la fascination du mauvais œil de Claggart. Mais pour le capitaine, ce geste est avant tout un acte insurrectionnel qui tombe sous le coup de l'Acte sur la Mutinerie, lui-même engendré par la guerre. Tout se passe comme si la confrontation abjecte entre l'enfant angélique, figure idéale du fils de Mars, et le maître d'armes qui corrompt cette pureté, avait suffi à détruire l'innocence du beau marin. Mais ce spectacle, rappelons-le, est monté par le capitaine lui-même, dans le secret de sa cabine, au centre névralgique du pouvoir militaire où la parole se trouve à la fois contrainte et interdite. La double injonction faite à Billy en témoigne : « Speak, man » une première fois, puis, dans un mouvement contradictoire, « There is no hurry, my boy. Take your time, take your time » (où du reste, le discours bégaie). De *man* à *boy*, l'apostrophe est passée du registre officiel à celui, paternel, d'une tonalité affective qui relève de la sphère privée. C'est la parole compatissante du capitaine, accompagnée d'un geste affectueux de la main, qui déclenche le coup mortel. Le bras de Billy, qui se substitue à une parole impossible, répond aussi à la main du capitaine, qui brouille, par la sympathie, l'injonction autoritaire. Billy agit sous la contrainte affective de la loi plus que sous son commandement. Les chapitres qui suivent l'homicide montrent chez le capitaine Vere une oscillation constante entre le discours du devoir martial, et l'usage ostentatoire d'une rhétorique du sentiment.

Or ce conflit entre le devoir et le cœur se manifeste à travers une exhibition publique de l'intimité de la conscience désirante sur une scène officielle installée à cet effet. La cour martiale vise même surtout cette spectacularisation de la sympathie privée qui vient, dans le discours de Vere et dans son corps, occuper le site antipathique de la loi punitive. Comme le montre Eve Sedgwick, nous ne savons que Vere souffre en privé que parce qu'il dévoile cette souffrance en public. Demandant aux jurés de réprimer leur compassion, il donne cependant une expression officielle à leurs affects. Cette dramaturgie du « cas de conscience » vise à cautionner son autorité judiciaire. Au cours du procès, Vere s'attribue tous les rôles, à la fois unique témoin oculaire, juge, accusation et défense, rapprochant dangereusement dans le rituel théâtral qu'il met en scène, la discipline et le désir, la répression et l'émotion. Tout ce qui relève de la sympathie est convoqué puis réprimé afin de préserver l'exceptionnalité de la loi martiale. La sympathie adoucit la rigueur austère de la loi. Vere en est d'ailleurs le premier bénéficiaire qui, dans le temps

officiel du procès, agit envers Budd comme un père ou un ami. C'est lui qui rapporte à l'accusé le verdict du jugement, dans une entrevue privée, dont le récit prétend, par paralipse, ne rien dire alors que le narrateur va jusqu'à imaginer une étreinte entre les deux hommes — un baiser qui sera effectivement donné à Billy par l'aumônier, comme si chacun, au moment où la loi s'applique avec la plus grande cruauté, pouvait donner libre cours à ses affects. Par ses privautés, Vere achève de gagner la pleine allégeance de Billy à la loi qui le met à mort. On peut en effet s'interroger sur les effets subjuguants que l'affection ainsi avouée par celui qui condamne peut avoir sur le condamné. Toujours est-il qu'en prononçant sa bénédiction au moment de mourir, le condamné fait de sa mort un cas d'euthanasie (une belle mort), un sacrifice consenti. Une mort d'autant plus pure qu'elle ne s'accompagne pas du spasme éjaculatoire causé par la strangulation. La pendaison est sublimée en une élévation qui montre en gloire, spiritualisé et purifié, le corps du beau marin. Comme Billy, la corde au cou, est hissé jusqu'en haut de la vergue, son supplice est avant tout une ascension que le texte présente comme celle de l'Agneau au terme du sacrifice. Quant à la populace des marins prompte à l'insurrection, elle se fédère en une communauté de regards fixés sur la figure qui s'élève. Ce moment mystique est pourtant un sommet de mystification. La reprise par le chœur des marins de la bénédiction de Budd n'est que la conversion vocale, quasi mécanique, de l'attrait visuel magnifiant et magnétique du beau corps martyr. *In fine*, c'est l'émotion érotique, suscitée par le corps, qui accomplit la sanctification de la loi martiale. Chez Vere même, le raidissement libidinal se transforme en raideur militaire comme le suggère la comparaison avec le fusil. Rigidité dans laquelle il incarne la rigueur du jugement qu'il exécute, dans une ultime identification à la loi. La mort de Billy au bout de la grand-vergue — une fin sans lapsus, ni du corps, ni de la langue — relève le cas d'insubordination dans l'exception de la loi martiale (Melville 1924, 400).

Cette conversion, comme on sait, ne clôt pas la nouvelle. La sentence est exécutée comme la vérité de Vere mais de cette vérité martiale, symétrique et achevée, il reste encore quelques « bords effrangés » (« ragged edges », 405), ne serait-ce que l'excédent narratif des cinq chapitres, *post-scriptum* et *post-mortem*. L'exécution n'achève pas l'histoire du cas. Il se prolonge de séquelles narratives dans l'espace public de la fiction, de la rumeur, de la légende. Le texte dans sa coda fait état de plusieurs récits qui donnent du cas « Budd » des versions contradictoires, de sources non sûres, et enfin, en épilogue, la ballade composée par un marin anonyme, une prosopopée élégiaque de Billy à la veille de son exécution. Dans ces fragments de fiction, la narration laisse son tissu se défaire dans les lambeaux d'autres productions discursives, populaires, collectives, anonymes, qui excèdent et font branler la sentence militaire, nous invitant à faire et refaire l'expérience d'indécidabilité constitutive de tout jugement, jugement de justice, mais jugement de lecture aussi,

qui comporte sa propre violence interprétative. Dans ce texte-ci, comme en atteste le conflit vivace des lectures critiques, nous sommes sommés de l'exercer. Je viens de le faire à mon tour. Mais nous ne disposons pour cela que des lois du récit qui ne sont jamais fondées dans l'autorité souveraine d'un « auteur ». La phrase de Melville n'est pas la *sentence* de Vere. Son exception consiste plutôt dans le retrait constant de l'autorité, qui troue le texte d'ironie, d'ellipses, et nous perd dans l'instabilité de son énonciation. Cette prose qui finit par se couper elle-même et s'effranger dans les vers de la ballade populaire dérobe sous nos yeux tout fondement « mystique » à l'autorité. Et ce n'est certainement pas la guerre comme sujet poétique, qui pourrait conférer à l'écriture moderne la prestance des épopées d'antan, que le texte mentionne obliquement, en ses débuts, à travers la figure de Nelson, le « Grand Marin ». De même que les bateaux modernes, les *Monitors* américains ou les cuirassés des flottes européennes n'ont plus la beauté majestueuse des anciens vaisseaux de ligne et de leurs hautes murailles de bois (« such craft are unsightly », 335), de même l'art (*craft*) ne peut plus célébrer l'épopée et la magnificence héroïque des batailles navales comme celle du Nil ou de Trafalgar, contemporaines de l'histoire de Billy Budd, mais que le récit laisse ostensiblement hors champ. Trafalgar où, pourtant, comme le rappelle le narrateur, les marins félons de la grande Mutinerie gagnèrent une pleine et grandiose absolution sous le commandement du « Great Sailor », Nelson, dans cette bataille couronnée par la mort glorieuse de l'Amiral. En cette fin de siècle, tout ce que peut faire l'écrivain, même s'il revient par l'imagination à cette époque révolue, c'est écrire l'histoire d'un capitaine Vere, pâle émule du « Grand Marin », un Vere pour qui le dieu de la guerre demande « l'abrogation de tout hors la Force brute ». La force de Nelson, elle, n'avait nul besoin de recourir à la terreur disciplinaire, elle s'imposait par sa pure présence et par l'héroïsme de son caractère. Avant d'entamer son « récit interne » qu'il situe à l'écart du théâtre des opérations navales, et dans lequel il s'apprête à faire, à travers Vere, le portrait d'un benthamite ou d'un utilitariste martial, Melville convoque en contrepoint la figure grandiose de Nelson comme le sujet poétique qu'il ne peut plus traiter (Melville 1924, 336). À presque un siècle de distance, et à l'approche de sa propre mort, Melville, le poète oublié de tous, regarde peut-être avec nostalgie un temps où l'héroïsme martial et la gloire navale n'étaient autres que la poésie en acte.

Agnès DERAÏL-IMBERT  
École Normale Supérieure  
VALE EA 4085

### Bibliographie

- Agamben, Giorgio. *État d'exception, Homo Sacer*. Paris : Seuil, 2003.
- Arendt, Hannah. *On Revolution*, London: Penguin, 1977.
- Derrida, Jacques. *Force de Loi*, Paris : Galilée, 1994.
- Loosemore, Philip. « Revolution, Counterrevolution, and Natural Law in *Billy Budd, Sailor* ». *Criticism* 53 (2011): 99-126.
- Melville, Herman. *Billy Budd, Sailor and Other Stories*. [1924]. Ed. Harold Beaver. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- . *White-Jacket, or the World in a Man-of-War*. [1850]. Ed. Thomas Tanselle. New York: Library of America, 1983.
- Nancy, Jean-Luc. *L'Impératif catégorique*. Paris : Flammarion, 1983.
- . « Guerre, droit, souveraineté — *technè* ». *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée, 1996.
- Sedgwick, Eve. « *Billy Budd* : After the Homosexual. » *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1990. 91-130.
- Sparer Adler, Joyce. « *Billy Budd* and Melville's Philosophy of War ». *PMLA* 91 (1976): 266-78.
- Umphrey, Martha. « Law's Bonds: Eros and Identification in *Billy Budd* ». *American Imago* 64 (2007): 413-31.

# ÉTUDES ANGLAISES

## Articles

AGNÈS DERAÏL-IMBERT

Éros et Arès : les enfants de la guerre  
dans *Billy Budd, Sailor* de Melville

MICHAEL GILLESPIE

*The Picture of Dorian Gray as a Postmodern Work*

CHRISTOPHER S. NASSAAR

Hidden Meanings and the Failure of Art :  
*Wilde's A Woman of No Importance*

NATHALIE SAUDO-WELBY

Narratorial authority in Sarah Grand's *Beth Book* (1897)

PIERRE LONGUENESSE

Yeats et le mélange des genres :  
du texte à la scène

ANNE MOUNIC

"To tell and be told":  
war poetry as the "transmission of sympathy"

OLIVIER HERCEND

Cinema, the mind and the reader in Virginia Woolf's  
*The Mark On the Wall*

ANTONIA RIGAUD

Les *Européras* de John Cage :  
de l'opéra au cirque

## Comptes rendus



ISBN : 978-2-252-03982-3  
ISSN 0014-195X

