

QU'EST-CE QUE LA TRAHISON EN AMOUR?

I. D'"Ariane, ma soeur", à "Ta Katie t'a quitté": idées en vrac

Au départ, trois éléments disparates, voire contradictoires, une obsession de permutation sonore, une métaphore de glissade sur un lac gelé, une perplexité autour d'un trou de vocabulaire.

1. Un air dans la tête

Depuis que j'ai commencé à penser et à travailler sur le thème de la trahison, j'ai constamment en tête un fragment d'une chanson de Bobby Lapointe, allitération très rythmée, à la fois ironique et nostalgique qui s'adresse à un amoureux abandonné: "Ta Katie t'a quitté". Deux fois trois syllabes qui se **pp**ésentent comme les cubes d'un jeu, trois syllabes ainsi structurées; phonétiquement, les mêmes consonnes, T.K.T., T.K.T. et les voyelles A.A.I, et A.I.E. Je rêve sur cette troisième voyelle, ce E, qui fait toute l'histoire, cette intrusion du E, qui provoque l'expulsion du A redoublé, et fait de ces syllabes l'emblème sonore de l'histoire du couple que chante Bobby Lapointe. Ils étaient deux, A et I, Ego et son alter Ego, collés par ce redoublement de l'une des valeurs, et puis, crac, les voilà trois, E apparaît, forme trio, sorte de résumé minuscule et percutant de l'apparition du tiers et

de la situation de trahison.

Dite presque aussi vivement, cette brusquerie de la permutation, je voudrais la lire dans La Double Inconstance, acte III, au tournant des scènes VII et VIII. A la scène VII, sont en scène Arlequin et Flaminia, puis à la scène VIII, sortie d'Arlequin et entrée de Silvia. Marivaux les définit ainsi dans la liste de ~~p~~présentation des acteurs: Flaminia, fille d'un domestique du prince, Silvia, aimée du prince et d'Arlequin, et, tout court, Arlequin.

Fin de la scène VII:

Arlequin (en soupirant): Ah, je pars pour parler au prince. Ne dites pas à Silvia que je vous aime; elle croirait que je suis dans mon tort, et vous savez que je suis innocent. Je ne ferai semblant de rien avec elle; je lui dirai que c'est pour sa fortune que je la laisse là.

Flaminia: Fort bien; j'~~ai~~ allais vous le conseiller.

Arlequin: Attendez, et donnez-moi votre main que je la baise. Qui est-ce qui aurait cru que j'y prendrais tant de plaisir? Cela me confond.

Scène VIII

Flaminia (à part) . En vérité, le Prince a raison, ces petites personnes-là font l'amour d'une manière à ne pouvoir y résister. Voici l'autre. (A Silvia qui entre) A quoi rêvez-vous, belle Silvia?

Silvia. Je rêve à moi, et je n'y entends rien.

Flaminia. Que trouvez-vous donc en vous de si incompréhensible?

Silvia. Je voulais me venger de ces femmes, vous savez bien? Cela s'est passé.

Flaminia. Vous n'êtes guère vindicative.

Silvia. J'aimais Arlequin, n'est-ce pas?

Flaminia. Il me le semblait.

Silvia. Eh bien, je crois que je ne l'aime plus.

Flaminia . Ce n'est pas un si grand malheur.

Silvia. Quand ce serait un malheur, qu'y ferais-je? Lorsque je l'ai aimé, c'était un amour qui m'était venu; à cette heure, je ne l'aime plus, c'est un amour qui s'en est allé; il est venu sans mon avis, il s'en retourne de même; je ne crois pas être blâmable.

Silvia parle de l'amour comme d'un pion indépendant qui se déplace d'une case à l'autre. Comme Arlequin, de son côté, a déplacé également son pion, nous avons affaire à une comédie: "Ce n'est pas un si grand malheur", fait remarquer Flaminia bénéficiaire de la permutation. Le "Je ne crois pas être blâmable" de Silvia répond, en écho, au "Vous savez bien que je suis innocent" d'Arlequin. Il y a bien trahison, car il y a dissimulation, mais tout s'arrange parce qu'elle est double et qu'elle s'annule.

Cependant, de la petite allitération vive et rythmée de Bobby Lapointe au dialogue merveilleusement économique de Marivaux, sur une même situation, une "inconstance", une infidélité, passe un constat, l'impuissance à maîtriser l'amour, et, de ce fait, l'impuissance à garantir la fidélité. Et, ici, l'absence de culpabilité.

2. Une métaphore: patiner sur un lac gelé

En même temps que je chantonnais "Ta Katie t'a quitté", j'avais l'impression parfois désagréable et vertigineuse, d'avoir accepté de me lancer sur ce terrain de la trahison amoureuse, de la trahison affective, comme sur un lac gelé. Au fur et à mesure de mes lectures ou de mes films, je glissais, chaussée de patins - que seraient mes habitudes ou mes techniques de lecture et d'analyse - au milieu de ces innombrables personnages venus des romans ou du monde du spectacle, Didon et Enée, Odette et Swann, Pinkerton et Madame Butterfly, Bajazet, Roxane et Atalide, Carmen et Don José, les Dames du Bois de Boulogne, Jean Genêt. Un ballet à donner le tournis. Pourquoi étaient-ils si nombreux? On commence sur

un bord en visant un point, on se dit, je vais suivre le traître, ou bien le trahi, ou tracer l'apparition de l'"autre", peu importe, on se retrouve toujours là où on ne voulait pas aller.

Ariane, par exemple; voilà une bonne figure:

Ariane, ma soeur de quel amour blessé
 Vous mourûtes au bord où vous fûtes laissée.

Trahie, sans conteste. Me disais-je (bêtement).

Car Ariane avant d'être à Naxos? N'est-elle pas la figure du traître, traître à son père, à sa mère, à son demi-frère le Minotaure, avant d'être trahie pour sa soeur.

Y-a-t-il comme un tourniquet inévitable d'un manège toujours mobile? Roxane trahissant son sultan pour Bajazet et trahie par Atalide qui se trahit elle-même en laissant traîner une lettre?

Il Y avait autre chose, aussi: le lac gelé faisait miroir, et, à force de courir après ces traîtres et ces trahis, qui ne sont jamais là où on croit qu'ils sont, jamais clairs comme on l'espère, on se voit mille fois, car la surface de recherche renvoie les éclats de ma propre histoire et je me vois, moi, mes amours, mes amitiés, dans toutes les situations successives ou simultanées, où j'ai été Ariane, où j'ai été Katie, où j'ai été Carmen ou Don José, sans le vouloir bien sûr. Comme Arlequin, on est toujours innocent. Et ce qu'on ne dit pas, et ce qu'on dit etc. Glissante confusion, glissante continuité du vécu et de l'imaginaire. Je me voyais courir le risque que le lac gelé fonde, se fende, m'engouffre, moi, mes héros, mes techniques et mes films, comme

dans cette glace factice et fracturée qu'Eisenstein a disposée pour y faire disparaître les Chevaliers Teutoniques au moment où se déroulaient, hors du cinéma, les procès de Moscou en 1938?

En bref une inquiétude: le sujet de la Journée Particulière est-il traître? Tout est-il aussi clair, simple, aisé à démonter, comme le disent, chacun dans leur langage, Bobby Lapointe et Marivaux: la trahison n'est-elle que permutation, changement de lieu, et le traître, cavalier sur un échiquier noir et blanc? Et si tout était clair, mettrait-on si souvent en scène-ou écriture-la trahison? Et y aurait-il même cette Journée?

3. Une situation inqualifiable

Quand j'étais petite, on me faisait faire, dans les classes de grammaire, des "familles de mots". Celle de la trahison est courte. Un verbe d'action: trahir. Deux substantifs, trahison et traîtrise, que le Robert définit de la même périphrase, action de trahir. On verra plus loin qu'elle est plus une succession d'actes qu'une action unique; acte étant pris ici dans le sens théâtral du terme, c'est-à-dire le découpage d'un déroulement. L'usage donnerait peut-être à trahison l'épaisseur d'une temporalité, et à traîtrise une certaine minceur dans le temps. Mais c'est une idée qu'il faudrait vérifier sur de nombreux emplois. Un adverbe: traîtreusement, à la sonorité un peu sombre, un peu boueuse. Deux autres substantifs: pour les acteurs, masculin et féminin, qui trahissent: le traître, la traîtresse. Celui à qui l'on chante "Ta Katie t'a quitté", personnage

de vaudeville ou tragique, n'est désigné que par un participe passé passif: trahi, trahie. On est obligé, pratiquement, de parler d'eux en périphrase, celui qui est trahi, celle qui est trahie, on a le temps d'entendre défiler son malheur.

Je n'ai pas trouvé, il n'y a pas, de terme pour celui qui conduit l'élément du couple à devenir traître, celui pour lequel on trahit, le "tiers" n'est pas nommé, l'autre, comme dit si bien Flaminia (Il est vrai qu'on ne trahit pas toujours pour quelqu'un, témoin Adolphe (B. Constant), qui ne cesse de trahir Ellénore, pour personne, ~~juste~~ par lassitude, parce qu'Ellénore n'est plus un projet, un but, mais un acquis, un passé qui se traîne.)

Plus remarquable est l'absence d'adjectif qui permettrait de qualifier d'un seul mot la série d'actions, de secrets, de lapsus, qui construisent la trahison. Si je dis une situation traître, je ne dis pas ce que voudrait dire, si je le pouvais, /~~par~~ une situation trahisonnesque : une situation traître n'indique que l'existence d'un danger, je ne signale pas qu'il y a là en jeu un traître, un trahi, un tiers sans dénomination qui va provoquer la trahison. Ellénore et Adolphe ne sont pas dans une situation traître. Pas plus qu'à Naxos, Ariane, Thésée et Phèdre. Le français ne permet pas de penser ensemble les éléments, - actes et acteurs - entraînés et groupés dans la dynamique de la trahison. On dirait que le traître trahissant, le trahi en voie d'être trahi, et l'autre apparaissant, ~~faisaient~~ ^{font} éclater, avant qu'il naisse, l'adjectif qui grouperait ces termes dès lors incompatibles. Une situation inqualifiable se dresse comme terrain à explorer, comme s'il y avait une sorte de trou noir du langage, un vertige qui rejoint mes impressions de patinage.

Il est temps à présent de quitter ces petits morceaux disparates et pleins de questions et de contradictions, pour prendre un guide expérimenté, pour prendre la main d'un traître: j'ai choisi le héros masculin du roman de Barbey d'Aurevilly, Une vieille maîtresse, ce Ryno de Marigny dont les yeux "avaient ■ soif de la pensée des autres comme les tigres ont soif de sang". (p.253)

II. Une vieille maîtresse, de Barbey d'Aurevilly (1)

Ce roman, long, en deux parties, paru en trois volumes lors de sa première édition en 1851, écrit sur quatre ans (1845-49), se laisse mal résumer.

Ce pourrait être une histoire banale: Ryno de Marigny, trente ans, a vécu une liaison tapageuse, violente et à éclipses, étalée sur dix ans avec Vellini. Cette femme, d'origine espagnole, - "La Malagaise" comme on l'appelle à Paris, "La Mauricaude" comme disent les pêcheurs de Carteret - est la fille naturelle d'une duchesse; comme telle, et à cause de ses liaisons nombreuses, elle n'est ~~pas~~ reçue dans le Faubourg Saint-Germain, où elle passe pour "une femme assez laide, d'un caractère fort extravagant et plus âgée" que Ryno. Au début du roman, c'est une affaire amoureuse que Ryno dit finie, bien qu'il passe de nombreuses soirées chez elle; il va épouser Hermangarde de Polastron, dix-neuf ans, belle, bonne et riche, élevée par sa grand-mère la Marquise de Flers. Au bout de quelques mois de lune de miel, Ryno retombe dans les bras de sa vieille maîtresse, Hermangarde décide de ne plus jamais se laisser toucher par son mari.

Tel que le présente Barbey, Ryno de Marigny se trouve d'un bout à l'autre du roman en situation triangulaire, et, dans les trios qu'il forme successivement ou simultanément, il est soit l'intrus qui bouleverse un couple établi, soit l'élément du couple qui glisse vers le tiers, vers "l'autre"; il n'est jamais trahi. Le roman contient donc un lot, important,

(1) les citations proviennent de l'édition de la Pléiade.

de permutations.

- Lorsqu'il rentre de Bade, où il a "passé le temps comme on l'y passe, quand on a le goût des femmes et du jeu", il retrouve à Paris Alfred de Mareuil, son meilleur ami, et le trahit bientôt en lui prenant sa maîtresse Vellini: c'est par lui, chez lui, qu'il la connaît, et même avec lui, comme témoin, qu'il se battra en duel contre le mari de Vellini.

- Après des années de passion violente, ponctuées par des voyages, une fausse-couche de Vellini, par fatigue, et tous deux étant en principe d'accord - mais Barbey montre que Vellini n'a jamais renoncé - il abandonne Vellini, pour des femmes du monde, Mme de Solcy et surtout Mme de Mendoze. Cependant, chaque fois qu'il va chez elle, et tout en protestant que c'est une affaire finie, il recouche avec elle.

- Pendant sa liaison avec Mme de Mendoze, que sa passion mal partagée consume de phtisie, il continue donc ses relations avec Vellini, qu'il détourne ainsi d'un autre de ses amis, le comte de Cérisy.

- Il trahit Mme de Mendoze et Vellini en épousant Hermangarde, et leur sort commun rapproche les deux femmes.

- Enfin, il trahit Hermangarde en renouant avec Vellini, pendant que Mme de Mendoze se meurt.

Ceci pour la liste des trahisons matérielles, si je puis dire, et dont les protagonistes sont nommés, car il y a nombre de liaisons juste évoquées dans la vie de Ryno avant qu'il rencontre Vellini. Faut-il laisser de côté un trahi, Sir Reginald Annesley, le mari de Vellini: il n'a pas attendu Ryno pour voir son mariage détruit, mais leur séparation officielle ne date que de l'entrée en jeu de Ryno.

Ces permutations - qu'on a entrevues si bien résolues chez

Marivaux et si vivement condensées par Bobby Lapointe - ici, finissent mal: Cérisy est ruiné, Alfred de Mareuil se laisse tuer comme il se suiciderait, Sir Reginald Annesley disparaît dans l'alcool et le jeu, Mme de Mendoze meurt de consommation et de désespoir, Hermangarde a sa santé ruinée et sa vie sexuelle brisée, à vingt ans.

Cette longue suite de permutations malheureuses, Barbey les a présentées en deux parties, dont la charnière est le mariage de Ryno et d'Hermangarde.

La Première partie décrit le mois qui précède le mariage, elle contient un long flash back au cours duquel Ryno raconte sa liaison avec Vellini à la grand-mère d'Hermangarde; elle contient le mariage lui même et se termine à la porte de Saint-Thomas d'Aquin, d'où sortent ensemble, vêtues de noir, les deux maîtresses abandonnées par Ryno, Mme de Mendoze et Vellini apparemment figures de ces liaisons que les hommes rompaient à la veille de leur mariage et que la Marquise de Flers décrit ainsi: "(les hommes) ont la vanité de planter là quelque Ariane dont ils offrent l'abandon à leur femme comme un cadeau qui complète bien la corbeille".(p 214)

La Deuxième partie est occupée par la lune de miel à Carteret et la réapparition, sur cette côte normande, des deux mêmes femmes: "Tout-à-coup, un coupé noir " croise le chemin parcouru à cheval par Ryno et sa femme. Dedans, Mme de Mendoze, qui vient mourir dans ses terres proches du manoir où le jeune couple séjourne, dans le "désert de leur bonheur"; mais aussi Vellini, qui est venue assister son amie dans ses derniers moments, en meme temps qu'elle est bien décidée à profiter de cette pro-

ximité pour remettre le grappin sur Ryno, au nom de liens magiques indestructibles qui existent entre elle et lui, pour avoir bu, autrefois, leur sang mêlé.

Après l'apparition du coupé noir, la deuxième partie se poursuit par ce que j'examinerai plus attentivement, le récit minutieux et pourtant romantique de la dévastation progressive de l'espace conjugal de Ryno et d'Hermangarde par Ryno et Vellini: la première nuit d'adultère, le foudroiement d'Hermangarde, l'enfoncement de Ryno dans l'infidélité et enfin le retour à Paris, où le roman se termine comme en arrêt sur image, sur la situation morne d'adultère. Avant de quitter Carteret, le "JE" est rendu à Ryno, comme il lui avait été donné dans la première ~~part~~ partie dans le récit oral fait à Mme de Flers: là il s'agit d'une lettre où il informe la marquise de la reprise de ses relations avec Vellini.

Cette inclusion redoublée du JE donne un recul remarquable et permet de créer, à partir d'un schéma amoureux banal, une architecture monumentale de la trahison amoureuse.

En effet, la chronologie et la géographie de la trahison sont assurées par les parties rédigées à la troisième personne, qui dessinent comme une Carte du Tendre à l'envers, faite par les espaces du manoir conjugal, la chaumière louée par Vellini, et la grève qui les sépare ou les unit au rythme de la marée; ces espaces sont liés et parcourus par des regards décalés, des successions de visions cadrées, mises au point ou floues, des informations et des secrets mal gardés et mal synchronisés. Mais cette carte est comme en relief, ou à double fond, donné par les deux interventions de Ryno disant JE: elles organisent

un creusement de perspective, une réflexion sur le temps, la valeur de la mémoire et la fidélité aux souvenirs, la trahison du passé, elle ajoute une troisième dimension, créée par l'effet stéréoscopique de la voix et du regard de Ryno sur les événements passés et présents qui régissent ~~leur~~ l'avenir, et s'ils étaient vivants, une douleur supplémentaire pour ceux dont il est question.

1. L'envers de la Carte du Tendre

Des multiples trahisons que contient le roman, je ne retiens que la trahison conjugale, qui fait prisme avec les autres: lorsqu'elle est accomplie, Barbey écrit que les jours qui s'écoulèrent "furent muets, renfermés, contraints. Ils traçaient entre Hermangarde et lui (Ryno) à peu près leur sillon accoutumé, mais sous ce pli, visible seulement aux surfaces, il y avait des changements profonds: toute une dévastation d'intimité"(p.503). Les modalités de la dévastation, les outils de formation de la faille qui s'instaure entre les deux jeunes gens dès le jour de l'arrivée de Vellini - le jour du coupé noir -, Barbey les déploie dans l'espace de Carteret, en montre la liaison avec les corps, en dépeint les oscillations, sur les trois registres du voir, du mouvement et du dire.

Voir, laisser voir, faire savoir: un jeu en décalage

Lorsque le "coupé noir, élégant et simple" (p.406) de Mme de Mendoze croise le jeune couple à cheval, les deux époux ont à la fois vu la même chose et pas vu la même chose. Il y a deux femmes dans le coupé, Mais Ryno et Hermangarde n'accommodent pas en même temps sur la même personne. Hermangarde voit Mme de Mendoze parcequ'elle la connaît et qu'elle la plaint, et elle

perçoit vaguement une silhouette sur laquelle elle ne se renseignera que plus tard, pour essayer de distraire Ryno de l'abattement où il est depuis la rencontre. Mais Ryno "n'avait pas d'émotion au service de Mme de Mendoze(..) avait reconnu Vellini" (P.407). La vague silhouette tassée à côté de la mourante n'inquiète pas vraiment Hermangarde, encore qu'elle cherche à la situer, à la nommer. Elle ne craint encore que l'effet produit par Mme de Mendoze sur Ryno, qu'elle déduit de sa propre impression: Voilà où réduit l'amour de Ryno. Pour elle, cette vue explique - culpabilité ? souvenirs? - le comportement étrange et absent de Ryno, ses courses à cheval brusques et insolites. Entre le moment où Ryno a vu Vellini et celui où Hermangarde la verra enfin, entre ces deux blessures visuelles et affectives, un intervalle de temps se remplit par des inquiétudes à contre-sens, Hermangarde craignant que Ryno n'ait été choqué par la vue de Mme de Mendoze, Ryno craignant que la présence de Vellini ne soit dévoilée. Le soir même, Vellini vient crier comme un oiseau de mer sous les fenêtres du manoir, et ce signal sonore produit sur Hermangarde "un effet de terreur inexplicable" (p.414) et qui ne peut être raccordé à l'explication qu'elle s'est forgée du malaise de Ryno.

Dans les jours qui suivent, la faille s'accroît, par les silences de Ryno et l'inquiétude toujours vague d'Hermangarde: Ryno sait mais il s'arrange encore pour ne pas faire savoir. A ce stade, son souci est encore de ne pas faire voir, de ne pas faire savoir. Lui-même voit Vellini sur la grève et le fait en cachette.

Un recalage des regards s'établit lorsque Vellini, dans

sa voyante robe écossaise rouge, est vue par Hermangarde, à cause de Ryno " Au moment où Hermangarde arrivait de ce côté, son regard errant fut attiré ~~par~~ le rouge, dans le soleil, de la robe d'une femme qui parut toute droite, dans l'embrasure de deux créneaux, le dos tourné à l'abîme, comme si elle eût eu peur, tout en l'affrontant. Presqu'au même instant, les bras d'un homme entourèrent cette femme et deux têtes disparurent derrière les créneaux. De si loin, elle ne pouvait juger quelle était cette robe rouge, mais de quelle distance n'eût-elle pas reconnu Ryno?" (p. 428).

Brusquement additionnée avec les comportements insolites de Ryno, avec le cri d'oiseau, "des associations d'idées foudroyantes, terribles" (id) lient dans la tête de la jeune femme la robe rouge et la silhouette du coupé noir. Le soir, elle ment pour savoir, un demi-mensonge, une litote "J'ai cru vous voir" (p.431) et "Ryno comprit qu'elle l'avait vu, et que si elle l'avait vu, elle avait vu Vellini" (id). Il ne répond pas.

Troisième scène de regard, et cette fois les regards des deux femmes se croisent. Vellini est assise sur la grève, parlant à des matelots espagnols. Hermangarde la prend d'abord pour un mousse. mais les chiens de Ryno et d'Hermangarde - qui sont d'anciens cadeaux de Vellini - se roulent au pied de leur ancienne maîtresse. Ryno arrive, aperçoit Vellini, saisit sa femme dans ses bras en l'enveloppant "avec amour" (p.450) et elle, qui a reconnu la femme en rouge, se dit "les chiens mentent donc moins qu'un homme" (id). Elle voit qu'elle a été trahie, et pour qui, en même temps que le danger devient présent et actuel.

Dans la quatrième scène de regards, Vellini et Ryno ~~se croisent~~ ~~croisent~~ seuls dans la chaumière, ils viennent de faire l'amour, vont le refaire encore. Hermangarde qui, en se réveillant

au milieu de la nuit, n'a pas vu Ryno à ses côtés, est partie dans la neige, sans hésitation, vers la chaumière de la "Mauricaude", elle se colle à la fente du volet. Elle voit. Elle rentre au manoir et s'évanouit. Plus tard dans la nuit, à son retour, Ryno la trouve par terre et transie "alors, il comprit tout..." (p.483). Elle délire, revit la scène, revoit la scène, .."oh, c'est lui qui l'embrasse, ah! malheureuse Hermangarde, regarde par le trou du volet, regarde, regarde.. Garde-le dans tes bras si tu l'aimes, mais bouche le trou de ce volet que je ne vous voie plus, et que je m'en aille, que je m'en aille". (p.485)

Guérie, avant de rentrer à Paris, elle va encore voir ce qu'elle sait: un soir, Ryno rentre fort tard, le front tout couvert de sang, que Vellini lui a barbouillé, avec sa manie de talisman et de baptême de sang. Il n'a pas pensé à vérifier sa tenue. IL laisse voir.

A la fin du roman, il affiche carrément: à tout Paris, il laisse voir sa liaison, comme il se laissait voir, les derniers jours de Carteret, par les paysans, avec ^{la} "Mauricaude". Le vicomte de Prosny raconte à la vieille amie de Mme de Flers que Ryno est tous les soirs chez Vellini, " Je l' y ai vu entrer moi-même, et sa voiture, plantée à la porte, atteste le fait suffisamment à ceux qui passent (...) avec l'écusson écartelé des Marigny et des Polastron aux portières". "Marigny n'aime pas l'incognito", ajoute-t-il.

N'est-elle pas là, la trahison, à cette jonction du voir, du faire et du faire voir, trahir, n'est ce pas moins faire (l'amour avec Vellini) que de laisser voir. Le manque d'incognito est-il la marque du traître , dans les affaires d'amour? Alors que l'incognito est son habit dans les affaires politiques.

L'ubiquité du traître:ici et ailleurs

Si la trahison proprement dite, à savoir la présence de Vellini à Carteret, présence partagée avec Ryno, et l'acte d'adultère surpris par le trou du volet, s'imposent par les à-coups du regard à Hermangarde, d'autres signes montrent l'éclatement de l'espace d'intimité.

Deux espaces s'opposent, presque naïvement symbolisés, haut et bas, le manoir et la chaumière, occupé chacun par l'une des femmes. Entre les deux, des espaces communs, la grève et la lande et un homme, Ryno, qui court au travers, pour aller du manoir à la chaumière, en déplacements constants.

A partir de l'arrivée du coupé noir, Ryno n'est plus là où Hermangarde le croit: le jour de la robe rouge, il aurait dû être sur la plage, il est en fait dans les ruines du château. Lorsqu'elle court là où elle a cru le voir, il n'y est plus, il s'est déplacé avec Vellini vers les dunes. Quelques jours plus tard, il annonce qu'il va à la poste à Barneville, mais lorsqu'elle veut aller à sa rencontre, ce n'est pas là, apparemment, qu'il est allé. Ou pas que là.

La fameuse nuit de l'adultère, il est censé être couché et endormi au manoir, il caracole sur la lande dans la neige avant de passer la moitié de la nuit dans la chaumière.

Un autre jour, le jour du thé, il dit qu'il va sur la lande mais en fait il rejoint Vellini dans une grotte pour faire l'amour.

Ce jeu de cache-cache se double d'absences moins matérielles, mais tout aussi sensibles: assis auprès d'Hermangarde, il est

ailleurs par la pensée, dans le passé, avec Sir Reginald Annesley ce qui est une façon d'être avec Vellini; ou avec Vellini, dont il porte une lettre sur le coeur tout en serrant sa femme dans ses bras. Elle se rend compte, avant de connaître les raisons de ces absences, "qu'il y avait dans l'âme de son mari des espaces parcourus par d'autres qu'elle". (p 454)

Il n'est pas pour autant chez Vellini quand il y est: il est au manoir, parlant d'Hermangarde, la faisant plaindre par Vellini, glissant constamment, par la pensée, d'un lieu à un autre, d'un regret à un désir, insaisissable pour chacune des deux femmes, sauf par Vellini dans les moments où leurs grandes occupations sexuelles les détournent suffisamment du reste du monde, mais là encore, il se croit dans le passé, il lui affirme qu'il n'aime en elle que le souvenir. Mais Vellini, qui n'est pas traître, et moins encore sotte, sait que Ryno n'est présent que dans la sexualité, et qu'en tenant son corps comme elle le fait, elle le fixe un instant.

Le traître est-il définissable comme celui qui passe? qui est là sans y être, qui anticipe ou qui rétrograde? L'étymologie le rappelle, avec le préfixe tra, de trahir, faire passer, faire circuler, toujours entre deux désirs, entre deux femmes, avec pour territoire la lande et la grève, avec pour rythme la marée, ses oscillations et ses risques, et, pour blason l'écartèlement insatisfait et décevant: le traître est-il l'incarnation du désir morcelé?

2. La parole du traître

Dire, ne pas dire, dire sans dire

Les regards et les parcours à la fois délimitent et déplacent constamment les espaces de la trahison: mais ils n'en sont pas les seules voies d'accès, de perception ou d'évolution: le maniement de la parole ou sa rétention, volontaire ou non, dressent des secrets mal gardés et en font tomber, en même temps, les barrières.

Là encore, Ryno joue sur deux tableaux faisant avec Vellini et avec Hermangarde, toutes les gammes du discours, depuis le silence et l'affichage par le corps, jusqu'aux excès de paroles, en passant par les lapsus, les mensonges, les trop longues explications et les dénégations.

Quelques exemples pris dans les soirées du couple légitime: le jour du coupé noir, Hermangarde demande quelle est la femme aperçue près de Mme de Mendoze, "insincère avec Hermangarde pour la première fois de sa vie", "Ryno ment: "C'est peut-être une femme des châteaux voisins" . Après le dîner, il l'étourdit de paroles et de gestes amoureux, "pour ne pas parler d'autre chose", dit Barbey. Une autre technique, plus fréquente que le mensonge et que la profusion de parole, c'est le silence. Un soir, il est assis, prostré, buvant rhum sur rhum. "Hermangarde fut frappée au coeur par ce geste muet", ^(p. 454) bientôt interrompu par un mot échappé, un lapsus de pensée, il évoque Sir Reginald Annesley, c'est une façon de parler de Vellini sans en parler, en évoquant les dégâts qu'elle a fait dans la vie de son mari; il dit seulement que c'est un baronnet anglais, de ses amis d'autrefois, barrière entre ^{Hermangarde} elle, qui figure à peine dans son présent, et lui, qui circule dans le temps.

Silence ainsi dépeint comme lieu refuge par Barbey: lorsqu' Hermangarde lui dit "j'ai cru vous voir", " il resta muet, comme un homme pris entre deux dangers. mentir eût été inutile. Dire tout, dire vrai, c'eût été jeter dans l'âme d'Hermangarde des appréhensions bien plus cruelles". Silence cher au traître, " La pensée qu'on ne dit pas, cette petite tache noire dont les plus saines et les plus fortes intimités peuvent mourir". Finalement, il préfère l'écriture, cet espace où il est le maître, ce destinataire qui ne répond pas tout de suite, ce décalage où il se réfugie: c'est ainsi qu'il "avoue" à Mme de Flers, par une longue lettre, ce qu'il n'ose pas dire à Hermangarde, qui pourtant sait tout, au moins ce qui se voit.

Dans l'espace qu'il concède à Vellini, les silences et les discours oscillent de même.

Les silences d'abord: ne pas répondre à ses lettres, la laisser trois semaines sans prévenir pendant la maladie d'Hermangarde.

Auxquels succèdent les flots de paroles: Vellini parle énormément, et il lui répond. Hermangarde parle peu, il finit par ne plus lui parler du tout. Les nuits dans la chaumière sont des délires d'inventions et de plaisirs sexuels et des délires de parole, elle fait des projets, elle fait des commentaires, parfois tombe aussi dans des silences qu'il n'analyse pas; lui, il lui répète qu'il ne l'aime pas, qu'il n'aime que le souvenir de leurs amours passés, que c'est Hermangarde qu'il aime, redoublant par ces discours en flagrantes contradictions avec ses actes, cette remarquable capacité du traître de blesser toujours trois personnes à la fois avec la même flèche: celle qui est présente, celle qui est absente, et lui-même, puisqu'il est là où il est et qu'il voudrait être ailleurs.

"J'ai raconté notre histoire" (1)

On se souvient que Barbey, à peu près aux deux extrémités du roman confie à Ryno la propre exposition de ses trahisons. Grâce à ce procédé narratif, on apprend que Ryno ne trahit pas seulement des corps avec son corps, des amitiés avec ses amours, des contrats avec ses désirs. En effet, il ne se borne pas à osciller en laissant dériver, insensiblement ou par à coups, des situations à demi-bloquées, en laissant végéter des personnes aimées dans des enclos de secrets dressés par lui, mal étanches cependant, puisque c'est lui qui assure la circulation d'informations par ses regards, ses lapsus, ses dénégations, ses silences, ses déplacements: ces tourniquets triangulaires, ces trahisons, il ne fait pas que les vivre et les faire vivre, de gré ou de force: voilà qu'il les raconte, il les bichonne avec sa mémoire, ses effets oratoires ou ses effets de style. Il les offre à une quatrième ~~pa~~ personne, la Marquise de Flers, la conviant à jouer le rôle d'un miroir incliné devant lequel il fait défiler, dans l'ordre choisi par lui, et caractérisés comme il les sent à présent, les personnages qu'il a déjà trahis, et qu'il trahit ainsi une seconde fois.

Le premier récit, soixante-dix-sept pages de la Pléiade, une nuit entière au coin du feu, constitue un coup double, un jeu de billard de la trahison. Il y a en effet:

- d'une part une intelligence entre Mme de Flers et Ryno contre Hermangarde, par la création, entre eux, d'un espace de secret contre elle, qui lui interdit l'accès au passé, et donc à un minimum de compréhension présente, de son fiancé :

(1) Hiroshima mon amour: après avoir raconté une nuit entière "Nevers" et son amour pour un soldat allemand, Emmanuèle Riva, seule, en face de la glace de sa salle de bains, dit: " J'ai raconté ~~notre~~ notre histoire. Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu. J'ai raconté notre histoire. Elle était, vois-tu, racontable". Gallimard, Folio, 1961, p.110.

lorsque Mme de Flers congédie sa petite-fille pour passer la nuit, avec gourmandise, dans son salon à écouter les confidences qu'elle réclame de Ryno, son "Ne sois pas jalouse, petite" est une intéressante formule de dénégation qui signe la trahison. - d'autre part, Ryno participe sans protester à la mise à l'écart de sa fiancée, (les adultes contre l'enfant) et, en reconstruisant pour la Marquise les dix années au cours desquelles il a été si heureux et si malheureux avec vellini, Ryno saisit là une occasion de se décharger de ses responsabilités dans la série de permutations qu'il raconte.

Ces responsabilités, il les écarte en donnant aux personnes qu'il a piétinées un portrait pâle: Cérisy (ce "pauvre diable", comme dit la Marquise) est un "pauvre garçon", que Vellini aime "par pitié", et que Ryno propose (c'est son meilleur ami après de Mareuil) de jeter par la fenêtre comme un vase par dessus le balcon. Sir Reginald Annesley a davantage de stature et d'épaisseur: Ryno se bat en duel avec ce personnage joueur, brutal, "mélange de Normand et de Saxon" (Normand est une qualité pour Barbey), qui a aimé Vellini "par orgueil, par ennui". Rencontrée à l'étranger, Mme de Mendoze a d'abord été l'objet de "mille affectueuses politesses de compatriotes" mais elle l'a intéressée surtout par ce que cette "patricienne blanche, blonde et languissante" est l'opposé de Vellini. De cette dernière, il est fait un portrait qui occupe les soixante-dix sept pages, dont elle n'est jamais absente, cette "petite femme jaune comme une cigarette" assurément une emprise sexuelle formidable; mais en attribuant cette emprise à un talisman, à une force hors d'elle et de lui (le sang bu ensemble, auquel il dit ne pas croire tout en cédant toujours), Ryno donne à Vellini le pouvoir

éternel de le reprendre; il se dédouane ainsi de ses actes passés et futurs. "Vous savez bien que je suis innocent" dit Arlequin et Ryno le répète après lui.

Ayant ainsi trahi ses propres choix, et renié le plaisir partagé qu'il trouve chez Vellini, Ryno est absous par la Marquise, qui décide, contre l'avis de tous ses amis du Faubourg Saint-Germain, de marier Hermangarde. Qu'elle soit éprise de Ryno, avec toute la distanciation que lui donne son grand âge, est une évidence dont elle n'est pas dupe, et que Barbey indique au grand jour. C'est donc bien une vaste trahison, à étages généalogiques et temporels, que constitue cette présentation de Ryno par lui-même.

le deuxième épisode en JE est la lettre que la Marquise ne lira pas - elle meurt avant de la recevoir - écrite par Ryno après la découverte de son infidélité par sa femme. On peut la lire comme une manoeuvre pour continuer son alliance avec la Marquise contre Hermangarde, et on peut aussi la voir comme une confession, avec les bénéfices attendus de l'aveu: "Et maintenant, je vous ai tout dit, ma noble mère. Je me suis confessé à vous (...) Prenez la direction de ma vie. C'est mon âme (mais pas son corps qui est tout à Vellini, on se demande ce qui peut rester à Hermangarde). Protégez-moi contre moi-même, et donnez-moi vos conseils, je le suivrai." C'est toujours la même recherche, le même souci, ne pas être responsable, et, à défaut d'être innocent, le redevenir, être innocenté. Il ne ménage pas les détails, dans des descriptions enflammées et allégoriques: "Remontée sur la croupe ailée de ma Chimère de dix ans, j'en aiguillonnai l'ardeur à tous crins, j'en précipitai la course furieuse, j'essayai de la briser sous mon étreinte, pour que, tombés,

tous deux du ciel, elle ne vient plus jamais offrir son dos tentateur à ma force épuisée". Bon. Conscient de l'effet qu'il peut produire avec de telles révélations, il ajoute " J'aimerais mieux vous avoir tuée que de vous avoir trahie". Toujours dans cette perspective de recherche de l'innocence, et ignorant que ce sera sa femme son lecteur, il écrit ce qu'il projette de dire à Hermangarde: "Ce n'est pas ma faute, à moi, si j'ai aimé Vellini avant de te connaître" (p.525). Comment ne ~~pas~~ remarquer ici que c'est cette même formule, dictée par la Marquise de Merteuil, qui sert de leit-motiv à la lettre de trahison de Valmont à la Présidente de Tourvel, dans les Liaisons Dangereuses, un autre "Guide Bleu" de la trahison amoureuse).

Maintenant, voici Vellini vue par Ryno au moment où il la quitte pour retourner au manoir "Je viens de la laisser froide, lourde, meurtrie, se balançant stupide et morne dans son hamac. Je l'ai quittée souvent ainsi, croyant qu'enfin ce dégoût, cette laideur, cette stupidité, ces ténèbres, cet anéantissement seraient éternels (p.524). Ne lui vient-il jamais à l'esprit que cette "stupidité" est ^{causée} ~~causée~~ ^{par} la désolation de le voir encore se rejeter vers sa femme, une fois encore osciller, ne pas choisir, la laisser seule pour combien de temps?

Par un dernier acte manqué, qui n'est pas du fait de Ryno - mais qui est toujours prévisible quand on écrit des confidences - la lettre est remise à Hermangarde, elle n'aura qu'elle pour lectrice. Après qu'elle ait lu ces seize pages et revécu les scènes de la chaumière, Ryno survient : "Hermangarde, tu le vois, je t'aime". Cette affirmation, répétée et développée dans un petit discours, n'est plus reçue par Hermangarde: ".. Ryno,

je ne vous crois plus! (p.529).

Ce dialogue, de protestation d'amour et de refus ^{à accepter} de ces paroles, est comme l'illustration de l'étude que Benveniste consacre, dans le Vocabulaire des institutions européennes (1) aux notions de Créance et croyance, et de La fidélité personnelle. Fides, dit-il, est en même temps la foi, la confiance, et se comporte, dans la langue latine, comme une sorte d'objet, de ~~gar~~ ^{gar}antie divine, qu'une personne place dans une autre - ou dans un dieu - en échange de quoi il se crée une relation de dépendance, entre celui qui dépose la fides et celui qui, l'ayant reçue, doit protection au premier. Fides est en même temps la crédibilité que cette confiance ^{confère} ~~crée~~ au discours de celui qui la reçoit. on croit celui à qui on donne sa confiance et sa foi; Fides ^{fonctionne} ~~se présente~~ comme le substantif abstrait - absent du vocabulaire latin - du verbe croire. La Fides est la base et l'entretien des serments et meurt avec la trahison. Une série de phrases disposées comme des cailloux blancs dans le roman, montre la dégradation de la confiance en Ryno, le cycle se clôt: "Ryno, je ne vous crois plus".

Au moment de laisser le silence s'établir définitivement entre Ryno et Hermangarde - car c'est leur dernier dialogue rapporté - je me demande si son éperdue recherche de l'innocence, son désir de capter, de part et d'autre, la confiance de celles qu'il aime - la marquise, Vellini et Hermangarde - si cette "bonne foi" qui soutient Ryno, ne sont pas la marque même de sa trahison. J'entre ici en contradiction avec Jean Genêt dans Pompes Funèbres "Pour que la trahison soit belle, il suffit que le traître en ait pleinement conscience, qu'il la veuille et sache briser les liens de l'amour qui l'unissent

(1) E. Benveniste, Vocabulaire des institutions indo-européennes. T-I, Paris 1969.

aux hommes". C'est l'une des questions que j'aimerais voir abordée dans le débat d'aujourd'hui.

Parvenue à ce point, j'abandonne Ryno et ses femmes. Je lui avais demandé si la trahison pouvait être ce tissu disparate de permutations, de glissades et de trou de vocabulaire. Le récit et l'écriture de Barbey d'Aurevilly répondent de façon affirmative, faisant lire la manière à la fois rampante et par à-coup dont le traître circule, comment il rajuste derrière lui, constamment, des barrières pour piéger et parquer les objets de son désir morcelé. Mais ces barrières ne sont pas sûres, parce que les objets en question, tout piégés qu'ils sont dans le désir du traître, dont l'ubiquité se révèle à eux progressivement, sont eux-mêmes capables de mouvements à sa recherche, à sa poursuite, et risquent de se rencontrer dans les espaces intermédiaires qu'il utilise pour aller de l'une à l'autre. Le personnage du traître semble, par sa structure psychique, à traîner tout autour de lui un environnement de pseudopodes, de tentacules dissimulés, de filaments, que sont les souvenirs, les silences, les aveux, les regards, ~~les silences~~, les déplacements, les siens et ceux des autres.

L'insécurité de ces barrières vient aussi des erreurs de celui qui les pose et les surveille en étant ailleurs, il les mine par ses lapsus, ses actes manqués, en un mot, par ce qu'il laisse savoir, et qu'un regard croisé, une parole entendue, ensuite, effondrera.

III. La trahison entre littérature et cinéma

Autour de Barbey, la pratique littéraire démonte et étale les cartes de la trahison; avec plus ou moins de talent ou de force, le traître, par la création littéraire, progresse dans la construction et la perte de ses secrets, et, parallèlement, les trahis assistent au domaine affectif et à la confiance qu'ils croyaient tout à eux. Partout, les auteurs déploient cette alternance de temps morts, réservés à l'accumulation imprécise de soupçons en trace, et de perceptions brutales qui les transforment en révélation.

Je voudrais, pour terminer, expliquer comment, ayant commencé à - et n'ayant pas cessé de - travailler la question "Qu'est-ce que la trahison en amour?" par le bout que je connais le mieux, le cinéma, j'ai choisi le détour par la littérature pour mettre le traître sur la scène aujourd'hui.

Cen'était pas seulement pour mieux coller à l'intitulé de la Journée particulière, Trahison et Littérature. Mais pour deux raisons, l'une pratique, dont je parlerai tout à l'heure, l'autre un peu plus théorique.

Littérature et cinéma sont en effet des modes d'expression qui suscitent un travail différent pour celui qui les approche, lecteur et spectateur. Plus peut-être que tout autre spectacle, le cinéma impose une coïncidence parfaite entre le temps de perception du visuel/sonore qu'il utilise, et la connaissance qu'il leur demande de livrer. La littérature défile un lot

d'informations à peu près régulièrement absorbées dans le temps de lecture, et qui provoquent, au second plan, une reconstruction dans l'imaginaire du lecteur: celui-ci interpose ainsi ses images, ses sonorités etc. au lieu de recevoir directement celles de l'écran dans un temps de défilement imposé. En temps que telle, la littérature construit à merveille les situations, les états, les évolutions lentes, en un mot, les dévastations d'intimité de la trahison. Lorsqu'elle veut transcrire le moment où se cristallise la foule de traces et d'impressions diffuses, elle décrit encore, et prend le temps de décrire: elle peut avoir des expressions heureuses, des sortes de coup de foudre comme le "Tout-à-coup, un coupé noir", où tous les mots portent un double sens, allitération, couleur, tonalité, qui les transforment en coup de gong. Mais si je me reporte aux trois autres scènes de regards (la robe rouge, les chiens, le volet fendu) il faut reconnaître qu'elles sont plus ou moins diluées par la forme littéraire qui les protège.

Au cinéma, c'est le phénomène inverse qui se produit: dans le processus oscillatoire de la trahison, il est beaucoup mieux servi par ses propres techniques pour surexposer ce "Tout-à-coup" de la trahison qui se montre, se dit, se perçoit. Les spectacles tirent la couverture à eux, si je puis dire, pour ajuster, pour désigner en un seul point aveuglant ou assourdissant, les mille informations disloquées. C'est sur la scène du mélodrame, la chute du masque, l'a-parte ou le coup de couteau du traître, sur la scène du vaudeville, le "Ciel, mon mari!"; sur la scène de l'opéra, le "Cosa sento" du Comte Almaviva ou le silence de Madame Butterfly et de l'orchestre, lorsque

le jaune femme aperçoit, au second plan "una donna", la silhouette de Kate Pinkerton.

Je prends un exemple de cette capacité du cinéma dans Les Enfants du Paradis : Nathalie (Maria Casarès) apprend la trahison de Baptiste (Jean-Louis Barrault). La séquence est en champ contre-champ entre les deux acteurs dans les coulisses du théâtre. Plan de Nathalie debout sur une marche d'escalier. Plan rapproché d'une rose tenue par une main. Plan sur le visage de Nathalie avec un regard dans une direction, révélée par le contre-champ suivant, la rose est dans la main de Baptiste aperçu en amorce. A la bande-son, elle questionne d'une voix blanche: "Et cette fleur, qu'est-ce que c'est? Qui te l'a donnée?". Plan de Baptiste silencieux, ne regardant que la rose "Tu avais dit que tu n'aurais jamais de secret pour moi" poursuit Nathalie, sans écho. Tout le film est ainsi construit en regards autour de l'amour et de la trahison, scènes redoublées et dédoublées par les mimes et les pantomimes muettes dues aux métiers des héros. Tout est donné au spectateur par ces triangles de regards, jusqu'au rideau ouvert brusquement par Lacenaire et dévoilant, au sens littéral et figuré, à l'amant en titre de Garance, celle-ci dans les bras de Baptiste sur le balcon des Funambules.

Sur l'écran du cinéma, ainsi convié à lire, à voir, sur le visage des trahis, la trahison des traîtres, le spectateur est comme stylé à privilégier, dans la dynamique de la trahison, cette modalité des à-coups.

Bien sûr, cette capacité de surexposition n'empêche pas le spectacle de savoir déployer la douleur des intimités rava-

gées, dans de longs airs, monologues ou séquences (exemple filmique de Faux-Semblants, de D. Cronenberg, 1988, où un couple de jumeaux est détruit par l'amour que l'un d'eux porte à une femme, et où, parallèlement, leur appartement, parfaitement clean, ordonné, harmonieux, devient ~~vers la fin~~ ^{progressivement} un lieu dévasté, comme une sorte de décharge d'ordures où ils errent avant de mourir).

J'arrive ici à la jonction avec ce problème pratique qui m'a fait opter pour Barbey plutôt que pour Carné ou Cronenberg dans la description totale du processus de la trahison amoureuse. Je veux parler de la "tarte à la crème" du problème de la citation au cinéma. Non qu'il soit impossible de parler ou d'écrire sur le cinéma, mais parce que la trahison, avec ses à-coups, ses redondances et ses métaphores, est particulièrement mal servie par le langage parole, tant elle est bien servie par le langage filmique.

Pour mieux m'expliquer , je fais un instant un exercice assommant: la scène des miroirs de La Dame de Shanghai. Cette scène est si forte visuellement que d'ordinaire, du film, on ne retient qu'elle, comme un emblème. A la fin d'une histoire affreusement compliquée où la trahison amoureuse et la trahison en affaires fait de chacun des personnages le trahi et le traître d'un autre, Bannister, sa femme (Rita Hayworth) et Mike (Orson Welles) se retrouvent dans le palais de glaces d'une fête foraine. Les deux hommes ont des revolvers, et chacun se démultiplie dans le polygone clos des miroirs, mouvant selon la position des acteurs et les mouvements de la

caméra. Les glaces se brisent sous les balles, les pans de miroirs se fendent et les cadavres tombent comme par ricochet du regard : parler de cette image, où se dévoile la trahison de Rita Hayworth, est impossible, il faut et il suffit de l'avoir vue pour qu'elle reste inoubliable, mise en scène complètement métaphorique de la trahison. où l'on ne sait pas où et qui est traître, où il n'est jamais là où on le croit, tout en l'apprenant enfin dans cette "cristallisation" de la connaissance. En voyant la séquence, une fois pour toutes, on comprend que la trahison est affaire de ricochets et de faux-semblants, qu'elle n'existe que parce qu'elle est vue et qu'elle miroite dans les signes disposés autour d'elle.

La modalité du regard acquiert au cinéma une importance hyperbolique, à la fois redondante et explosive, car elle est en même temps une technique cinématographique et une technique de trahison, les faisant coïncider d'une manière si intime qu'elle n'est pas traductible en mots, du moins efficacement.

En effet, comme la trahison, le cinéma résulte de multiples triangulations, opérées entre des plans profondément différents et éloignés, dans l'espace et dans le temps :

1- le regard du spectateur, mobile sur l'écran, le balayant dans un parcours semi-guidés par l'urgence de la fuite de l'image, par la composition du plan, par ses propres préoccupations qui collent ou non aux éléments montrés, et les rendent de ce fait, plus ou moins visibles (Comme Hermangarde et Ryno dans le coupé noir, le spectateur ne voit pas toujours la même chose que son voisin - ou ce que l'auteur voudrait qu'il voit - c'est l'objet de la peur ou désir qui est eprçu en priorité)

2/- l'objectif et les mouvements de caméra

3/- le regard et le mouvement des acteurs entre eux.

Construit par ces triangulations optiques, mentales, et temporalisées par la fuite en avant de la pellicule et du récit, le cinéma joue aussi sur l'existence du champ et du hors-champ, composée par les techniques du champ-contre-champ et le glissement du montage, qui choisit les ellipses, et ajuste des éléments morcelés et discontinus offerts en un sens obligé aux spectateurs, assis dans leurs fauteuils, comme autant de marquises de Flers, tout prêts à se laisser charmer par des secrets qui ne leur appartiennent pas.

Ainsi, parler de la trahison avec mon matériau habituel, c'était peut-être n'en pas parler.

Voilà comment se sont passées les choses. Le traître que je vous ai présenté est né de cette sorte de dialectique entre le film et le récit littéraire, chacun éclairant l'autre, soulignant-dans cette affaire de Faire et Faire savoir, de cachotteries et de révélations - l'importance du regard, le jeu des corps qui relaie le langage, la valeur métaphorique ou contrapuntique des espaces. Sur la scène de la trahison, le traître s'écartèle entre le champ et le hors-champ où campent les objets antinomiques - complémentaires? - de son désir, et dont le propre corps se présente comme un champ clos, mais mal clos, d'un secret qu'il promène de lieu en lieu, fuyant toujours, silhouette à la fois unique et équivoque.