TRAFIC

■ **Raymond Bellour** *Comment être Avi Mograbi* ■ **Jacques Bontemps** *Intervalli* ■ **Cristina Álvarez López** *The Macao Gesture* ■ **Shilling Wong** *Estomac l'obscur* ■ **Jonathan Rosenbaum** *Témoignage personnel sur une aventure nommée film.factory* ■ **François Caillat** *Le possible du monde* ■ **Érik Bullot** *Lettre d'Istanbul* ■ **Karl Sierek** *Noir de Chine* ■ **Jacques Aumont** *Im Kwon-taek : éthique de la mélancolie* ■ **Antony Fiant** *Les fantômes de la liberté* ■ **Hervé Gauville** *Bienvenue au Cabaret* ■ **Mark Rappaport** *The Life and Death of a Hollywood Extra* ■ **Murielle Joudet** *Bette Davis, rien qu'un cœur solitaire* ■ **Olivier Maillart** *Un héros de notre temps* ■ **Olivier Cheval** *La solidité du monde* ■ **Marcelline Delbecq** *... poudre aux yeux, alibi* ■

88

HIVER 2013

REVUE DE CINÉMA. P.O.L

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Courage, petit soldat : va voir dans la mare si tu es encore un peu où tu fus et démêle ça qui dormait en toi.

CHRISTIAN PRIGENT

Fondateur : Serge Daney
Cofondateur : Jean-Claude Biette
Comité : Raymond Bellour, Sylvie Pierre Ulmann, Patrice Rollet
Conseil : Jacques Bontemps, Leslie Kaplan, Pierre Léon,
Jacques Rancière, Jonathan Rosenbaum,
Jean Louis Schefer, Marcos Uzal
Secrétaire de rédaction : Jean-Luc Mengus
Maquette : Paul-Raymond Cohen
Directeur de la publication : Paul Otchakovsky-Laurens

Revue réalisée avec le concours du Centre national du Livre

Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions : Emmanuel Burdeau, Adrian Martin, Marie-Claude Treilhou, Dominique Welinski.

En couverture : Tea Falco dans *Moi et toi* (2012) de Bernardo Bertolucci.

Extrait de la publication

TRAFIC 88

Comment être Avi Mograbi par Raymond Bellour 5

Intervalli. Moi et toi de Bernardo Bertolucci et L'Intervallo de Leonardo Di Costanzo par Jacques Bontemps 13

The Macao Gesture. Sur La dernière fois que j'ai vu Macao par Cristina Álvarez López 24
Estomac l'obscur. The Lunchbox (2013) de Ritesh Batra par Shilling Wong . . . 28

Témoignage personnel sur une aventure nommée film.factory par Jonathan Rosenbaum 39

Le possible du monde. Autour du film Une jeunesse amoureuse par François Caillat. 48
Lettre d'İstanbul par Érik Bullot. 60

Noir de Chine par Karl Sierek. 65

Im Kwon-taek : éthique de la mélancolie par Jacques Aumont 78
Les fantômes de la liberté. Notes sur le cinéma farouche de Lisandro Alonso par Antony Fiant 87

Bienvenue au Cabaret par Hervé Gauville 97

The Life and Death of a Hollywood Extra (Barry Norton, né Alfredo Carlos Birabén) par Mark Rappaport. 105
Bette Davis, rien qu'un cœur solitaire par Murielle Joudet 112
Un héros de notre temps par Olivier Maillart. 122

La solidité du monde par Olivier Cheval 131

... poudre aux yeux, alibi par Marcelline Delbecq 139

Trafic sur Internet :
sommaire des anciens numéros, agenda, bulletin d'abonnement
www.pol-editeur.com

© Chaque auteur pour sa contribution, 2013.
© P.O.L éditeur, pour l'ensemble
ISBN : 978-2-8180-1986-3

Extrait de la publication

Comment être Avi Mograbi

par Raymond Bellour

Dès le jour où on vit surgir sur un écran (pour moi, ce fut en 1997 au festival de Pesaro) le grand corps souple et ironique du cinéaste-acteur israélien Avi Mograbi, il devint clair qu'on se trouvait devant une de ces figures bifides en qui s'incarne un des ressorts les plus étranges de l'art du cinéma : des cinéastes le devenant pleinement à condition de se jouer d'eux-mêmes pour cristalliser la réalité dont ils se veulent ordonnateurs et témoins (Tati, Chaplin, Keaton, Jerry Lewis, les grands comiques, mais aussi, dans des registres plus ou moins occasionnels et toujours très prégnants : Renoir dans *La Règle du jeu*, Godard ici et là et face au cinéma de ses *Histoire(s)*, Cavalier sur le tard, de plus en plus, etc. ; ou Moretti surtout, auquel on a comparé Mograbi ; mais de tous c'est sans doute du diariste américain Ross McElwee que Mograbi serait formellement le plus proche). C'était à Pesaro son second long métrage, *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon* (1997) – le premier, *La Reconstruction (l'affaire criminelle de Danny Katz)* (1994), est un essai de démontage politique dont l'objectivité troublante et troublée fait la force comme la limite[1].

Dès le premier plan de *Comment j'ai appris…*, avant le générique, apparaît, face à nous, Avi Mograbi en gros plan, dans le décor de son bureau, avouant le problème pressant dont il doit nous parler : « *Tammi, ma femme, vient de me quitter. Ça peut paraître idiot mais elle m'a quitté à cause d'Ariel Sharon.* » Telle est la fiction sur laquelle s'engage ce reportage documentaire consacré à Sharon, à l'occasion de la campagne électorale au cours de laquelle celui-ci apporta un appui déterminant à la candidature de Benyamin Netanyahou au poste de Premier ministre du gouvernement israélien, sitôt la crise ouverte par l'assassinat de Yitzhak Rabin. Ce plan-témoin (désormais plutôt un plan rapproché) reviendra rituellement pendant une heure pour informer le spectateur de l'avancée d'un projet difficile, plusieurs fois remis, dont l'évolution chaotique devient le film même, jusqu'à la métamorphose

1. Voir, sur ce film, Sylvie Lindeperg, « Au bénéfice du doute », *Trafic*, n° 72, hiver 2009, p. 71-78.

Extrait de la publication

finale qui lui fera rejoindre son point de départ. L'auteur, homme de gauche, un moment emprisonné pour avoir refusé de servir pendant la guerre du Liban (on l'apprend plus tard de sa bouche), craint d'abord que Sharon ne le démasque s'il parvient à l'approcher pour pouvoir le filmer ; mais après bien des tribulations, il sera peu à peu accepté, jusqu'à « *faire partie de la famille* », lui dira Sharon au fil de l'un de leurs dialogues devenus presque familiers, à travers lesquels transparaît au mieux la séduction personnelle que celui-ci exerce, dont il use et abuse ; et cette dérive sournoise conduira finalement le cinéaste, qu'on voit assurer la prise de son dans la plupart des plans du tournage où il figure, à entrer avec sa perche dans la ronde hystérique des partisans de « Bibi » galvanisés par un rocker de l'extrême droite religieuse, avec sa kippa, sa barbe et ses papillotes, un de ceux qui représentaient Rabin en SS pour exprimer leur opposition fanatique à tout règlement raisonnable du conflit endémique avec les Palestiniens. Cette dérive finement orchestrée est ponctuée de rêves qui en disent la valeur de hantise chez le cinéaste en crise ; jusqu'au cauchemar attendu et craint, selon ses propres mots, qui fait resurgir par flashes puis par longs mouvements de caméra les intolérables images d'archives des massacres de Sabra et Chatila. C'est ainsi toute une vie qu'on voit s'engager pour servir dans sa tourmente imaginée une double visée documentaire : un portrait *in vivo* du leader le plus charismatique de la droite israélienne, en qui le tout de son pays s'incarne ; et l'élaboration pas à pas du film qui permet ce portrait – film dans lequel son auteur, en même temps vrai et fictif, s'engloutit à l'extrême, suscitant chez le spectateur une identification confondante dont la vertu critique s'accroît en proportion de son caractère ouvertement picaresque.

Telle est la stratégie passionnément développée, modulée, démultipliée dans les films suivants d'Avi Mograbi : *Happy Birthday, Mr. Mograbi* (1999), *Août (avant l'explosion)* (2002), *Pour un seul de mes deux yeux* (2005), à travers lesquels se construit « *une œuvre sans exemple dans le cinéma mondial*[1] ». Dans un article remarquable, Jean-Louis Comolli a dégagé au mieux les traits de ce cinéma à la première personne qui décline et mélange si subtilement toutes les nuances du singulier et du pluriel : intégration constante du film en train de se faire dans le présent fluctuant (fait de passé et d'avenir) de la situation politique et sociale du pays (Israël et la Palestine comme un tout, décomposable et indécomposable) ; capacité toujours remise en question de « *filmer l'ennemi* » (les officiels, les militaires, les innombrables citoyens de droite, etc., mais aussi bien cet enfant palestinien qui jette une pierre à la caméra), avec les ruses et les affrontements multiples que cela suppose (le cinéaste et critique Comolli a donné son titre de gloire à cette problématique) ; combinaison constante et excessive de l'évidence documentaire et de la puissance fictionnelle, par une subjectivation de chaque instant qui se donne comme seule mesure et point de référence d'une confusion permanente qu'il ne s'agit jamais de maîtriser, mais seulement de

1. Jean-Louis Comolli, « Après, avant l'explosion. Le cinéma d'Avi Mograbi », *Cahiers du cinéma*, n° 606, novembre 2005. Cet article est antérieur à *Z 32* (2008).

Extrait de la publication

contenir et d'orienter, comme la possibilité même que le film consiste ; travail formel, enfin, souvent fait d'emportements, de ruptures, de chocs, de sautes, de divisions, d'inversions, d'accidents, tant dans le filmage que dans le montage, tout cela opérant comme la transcription sismographique du chaos historique et social qui fait d'Israël un pays si insupportablement violent (un leitmotiv qui court de film en fim). De ce moment d'*Août…* où la division interne des écrans répond soudain à l'identité fragmentée de chacun des trois personnages en conflit supposés cohabiter dans le fictif Avi Mograbi que le film combine (lui, sa femme et son commanditaire, qu'il incarne tous), Comolli dit bien : « *La querelle est le fond du film devenu forme.* »

Voilà tout ce qu'après *Z 32* (2008) – son film le plus commenté, qui déplace la donne par l'extraordinaire travail accompli sur le masquage du jeune criminel de guerre israélien et de sa compagne volant symboliquement à l'auteur-personnage la vedette de la séquence d'ouverture emblématique de ses quatre films antérieurs, mais sans pour autant se soustraire au même cadre global –, voilà ce que le dernier film de Mograbi, *Dans un jardin je suis entré* (2012), redistribue de façon tout à fait nouvelle, rebattant les cartes, instaurant un jeu inédit.

Il s'agit bien toujours, et même avec une rouerie accrue, d'un film à faire et par là se cherchant et se faisant. Mais ce film n'est plus un film divisé, ou au moins il l'est tout autrement.

Dans *Happy Birthday…*, les conseils de sa femme et l'hystérie caricaturale de son producteur de fantaisie dégageaient progressivement trois commandes à honorer : d'abord, un film sur la célébration des cinquante ans de l'État d'Israël ; ensuite, un film sur la situation réelle du pays (« *Je veux que tu fasses un film dur. La situation est dure. Sois dur* ») ; enfin, « *un film qui apporte la paix* » (même si « *un film ne peut apporter la paix* »). Sans oublier le film détourné que lui demande un responsable de la télévision éducative de Ramallah (« *Nous faisons un film sur les cinquante ans de la "Nakba", la catastrophe qui a fait des Palestiniens des réfugiés. Nous avons besoin de vous pour tourner en Israël. Pour nous, Palestiniens, c'est difficile de tourner en Israël* »). Ce sera David Kuttab qui trouvera sur la fin le titre unissant tous ces films, quand pendant le feu d'artifice de la célébration nationale il rappellera le cinéaste à ses devoirs de collaboration : « *Happy Birthday, Mr. Mograbi* » (ironie conjoignant la petite et la grande Histoire, son anniversaire tombant le jour même de l'Indépendance de l'État).

Dans *Août…*, les trois figures divisées du producteur, de Tammi et d'Avi répondent plus ou moins à autant de films virtuels que le film contient : un film qui s'appellerait *Août* puisqu'il serait tourné entre le 1er et le 31 août ; un film sur la violence (« *c'est le moteur de ce pays* ») ; et un film sur le massacre d'Hébron, centré sur le témoignage de Myriam Goldstein, épouse de l'assassin de fidèles musulmans devant le Tombeau des Patriarches.

Les séries adossées de *Pour un seul de mes deux yeux* délimitent, elles, au moins deux films, témoignant de l'efficacité du montage parallèle ou alterné dans ce cinéma de la coupe et de l'ellipse. D'un côté, la violence ordinaire de la société israélienne,

Extrait de la publication

filmée avec une obstination inlassable, jusqu'à l'affrontement rageur du cinéaste avec les soldats qui empêchent des enfants palestiniens, bloqués derrière une barrière, de rentrer de l'école (ce versant du film est lui-même scindé entre les scènes de conflits et l'échange téléphonique de Mograbi avec un interlocuteur palestinien, muré dans un désespoir sans issue); de l'autre les séances d'endoctrinement pédagogique menées avec divers groupes d'adolescent(e)s sur la forteresse de Massada, dernière place occupée par les Juifs après la chute de Jérusalem, où se célèbre en plein désert un mythe fondateur de l'identité juive, à travers le suicide collectif de la population opposée à la domination romaine.

Quant à *Z 32*, l'alternance plus ou moins régulière instaurée entre les épisodes sur l'assassin et sa compagne, reprenant comme sans fin, sous divers masques, leur échange pénible clivé par le trauma, et toutes les séquences montrant d'autre part le jeune homme, confronté à Mograbi ou déambulant avec lui sur les lieux de son crime, cette alternance divise le film en lui conférant d'emblée une unité clivée – qu'un troisième film dans le film viendra transcender par la conception d'un show musical dont Mograbi est le chanteur vedette.

Alors que *Dans un jardin je suis entré* développe à loisir les mille et une variations d'une situation unique qui fait du Conflit son sujet – le seul sujet possible de ce cinéma. Mais il est vécu cette fois dans l'amitié, le déploiement d'une formidable amitié que le conflit exacerbe sans jamais l'entamer. Elle unit deux hommes que tout pourrait opposer : le citoyen israélien juif fort de tous ses droits et le Palestinien israélien, le « Présent-Absent », le citoyen dépossédé de sa terre et de son identité depuis la catastrophe de 1948. Mograbi a trouvé en Ali al-Azhari, son professeur d'arabe, un formidable acteur qui pourrait lui voler la vedette s'il n'était lui-même un acteur-né, d'une intelligence et d'un humour constamment aux aguets, qui servent d'embrayeurs à tous ses films mais se trouvent ici aiguisés à l'extrême parce qu'ils sont vécus dans la spontanéité quotidienne et l'émulation du partage.

Ce n'est pas un hasard si ce film a son origine dans une performance conduite en 2010 par le cinéaste libanais Akram Zaatari dans le cadre des Laboratoires d'Aubervilliers, au cours de laquelle il s'était amicalement confronté avec Mograbi, étourdissant de naturel et de capacités d'improvisation dans la comparaison alors menée, images à l'appui, entre leurs deux vies entrecroisées de souvenirs sur la scène des rapports impraticables entre Israël et le Liban, symbolisés sur scène par un échange *via* Skype sur leurs ordinateurs portables[1].

Car *Dans un jardin je suis entré* est tout entier selon son mode propre une sorte de performance nouée par la conversation entre les deux amis. Mais cette performance,

1. Il reste de l'événement une plaquette conçue par Akram Zaatari et publiée par les Laboratoires, *Conversation avec un cinéaste israélien imaginé : Avi Mograbi*, 2012. Depuis, Zaatari a donné de son côté un prolongement à cet échange à travers son remarquable film-installation, *Letter to a Refusing Pilot*, montré dans le pavillon libanais à la Biennale de Venise 2013.

étalée dans le temps à proportion de la variation des lieux où elle se poursuit sur un mode discontinu en dépit de la durée propre à chacun de ses épisodes, est évidemment au fur et à mesure enregistrée et devient le film même s'élaborant sous nos yeux. C'est la continuité du son qui garantit chaque fois le degré de réalité ou d'authenticité de l'épisode, le découpage-image avançant librement de son côté, dotant chaque moment d'un rythme propre dont les effets sont presque impossibles à évaluer même si on est sensible à la variation des plans, tant on est avant tout avidement soumis au roulement continu de l'échange des voix. Comme toujours, mais ici avec plus de jubilation retorse que jamais, Mograbi semble livrer au spectateur toutes ses cartes sans que celui-ci puisse se défaire de l'impression qu'il en aurait gardé peut-être quelques-unes dans sa poche. Et tout son art est de sembler donner même celles qu'il aurait pu garder, pour qu'on ne puisse pas le soupçonner d'en avoir conservé d'autres encore. C'est tout le charme inouï de ce film, de nous emporter constamment de l'illusion pleinement vécue du naturel à la présomption d'élaborations possibles auxquelles on a du mal à croire tant tout semble ici constamment couler de source et authentifier le mythe imprescriptible attaché à « la vraie vie », serait-ce celle qui ressort de l'improvisation du tournage.

Un exemple, puisqu'il en faut toujours au moins un, peut tenter d'évoquer ce trouble et cette séduction, qui sont presque de chaque instant. C'est aussi l'occasion de souligner le degré d'émotion que ce film continuellement suscite, grâce à sa capacité de traiter avec une lucidité tranchante, une ironie joyeuse, mais aussi une irrémédiable nostalgie, une situation devenue, avec le temps qui passe, toujours plus tragique, au sens propre, car purement catastrophique, sans issue. On est arrivé à la presque fin du film. Avi, Ali, son frère Tamim, sa fille Yasmine, encore une enfant, et Philippe, le caméraman (celui qui passe si souvent, symptomatiquement, de l'invisible au visible), se sont rendus à Safuriyeh, le village natal d'Ali, dont sa famille a été expulsée après le désastre de 1948. Celui-ci est cadré à mi-corps, de profil, assis sur un rocher; derrière lui, Avi, perché un peu plus haut, l'écoute. Ali rêve à ce qu'aurait été son destin si le sionisme n'avait pas triomphé, s'il n'avait pas dû se frotter à l'Occident, connaître un monde dans lequel sa mère, quand il était enfant et désobéissait, s'exclamait : « *Juif, viens le prendre !* » Il évoque la « *meilleure thérapie* » qui aura été, pour cet enfant ayant grandi avec l'idée que les Juifs étaient associés au Mal, « *de vivre avec les Juifs, d'épouser une Juive et d'avoir une enfant avec elle* ». Puis, avançant avec Avi sur un chemin de terre, il lui dit d'un air malin : « *J'ai parlé devant l'Histoire. – Exact.* » Ali ajoute : « *Peut-être faudra-t-il un bout de phrase, je n'en sais rien.* » Et, apercevant un lourd sac rouge suspendu à un arbre, il dit encore : « *C'est le sac de la Nakba.* » Et pour évacuer sa rage, « *en attendant que le droit au retour s'accomplisse* », il bourre le sac de coups de poing répétés. Quand il dit à Avi : « *J'espère que je ne me suis pas cassé la main* », il ajoute : « *J'espère que cela est compris dans les compensations* »; Avi lui répond en riant : « *Il y a une assurance production* », mais Ali réplique, provoquant un fou rire : « *Non, ce sont les compensations de 1948.* » Puis, s'arrêtant près d'un arbuste, il en détache un brin et s'écrie

Extrait de la publication

avec émotion : « *On dirait de l'asperge.* » C'est alors que l'écran vire soudain au noir et qu'on entend Philippe s'exclamer à voix basse : « *Oh merde, fin de cassette !* » Ali continue dans le noir : « *Je veux retourner à Safuriyeh.* » Et Avi rieur suggère : « *Un instant, faisons ce qu'on n'a jamais fait.* » Il enjoint à Ali de se taire (on entend quelques mots bredouillés encore) et ajoute : « *Depuis le début.* » L'image retrouvée, Ali, dans la même posture devant le même arbuste, répète : « *C'est de l'asperge sauvage.* » Avi, hurlant de rire en *off*, lui dit : « *Pas ça. Tu as dit :* "Je veux rester à Safuriyeh." » Ali réplique, se tournant vers lui : « *J'ai dit "rester" ou "retourner" ? J'ai dit "retourner" n'est-ce pas, Philippe ?* » Et il redit d'un air joueur : « *Je veux retourner à Safuriyeh.* » Et tous de rire, Avi à gorge déployée, sur le plan rapproché d'Ali demandant : « *C'était bien ? – Excellent.* »

Le spectateur pourra alors, par un de ces sauts de rétrospection qui font tout le plaisir de sa position inconfortable de mémoire, se souvenir du tout début du film, ce premier plan où Ali, brassant l'air de ses grandes mains, évoque à Avi qui le filme (on découvre celui-ci dès le second plan, en amorce avec sa caméra) son souci vibrant par rapport à leur projet, puisqu'il imagine, à l'idée d'un film, « *un scénario, une intrigue, toutes sortes de rôles* », demande quel sera « *le fil conducteur* », confie le souci qu'il a de son image (pas seulement son « *image personnelle* », mais « *la manière de l'associer au conflit* […]*, à l'histoire palestinienne* »). Jusqu'au contrat qui se scelle alors entre les deux hommes, par lequel Avi demande à Ali d'être son associé, lui garantissant un droit de regard absolu sur le montage, pour ce film qui vient donc de commencer, qui doit alors s'appeler encore « Retour à Beyrouth » puisqu'il est d'abord consacré à l'évocation exemplaire de la vie foisonnante de la famille Mograbi pendant les années d'avant-guerre, entre Beyrouth, Damas et Tel-Aviv, dans ce qui était alors, dit Ali, « *un monde vrai, vivant* », fait de « *vies entrelacées* ». Et c'est ainsi que, de dialogue en dialogue, au gré d'associations, de glissements et de retournements constants, appuyés d'abord par des photos, des livres, un annuaire commercial trilingue, une page de calendrier mêlant les temps de tous les monothéismes, le film se construit en se déplaçant sans cesse au fil de l'évocation contrastée de ces deux vies et de ces deux identités en qui reflue dans un perpétuel présent en train de s'inventer tout le passé dont elles sont historiquement et subjectivement constituées.

Il arrive aussi au film de trouver l'occasion de se redéfinir, quitte à jouer avec lui-même pour chercher à serrer d'un tour de vis encore la réalité fugitive dont il est pétri. L'arrivée, au milieu du film, de Yasmine, la fille d'Ali, en fournit l'occasion. « *J'ai une question. On m'a dit que j'allais jouer dans le film. Quel rôle je vais avoir ? – Le rôle de… Yasmine*, répond Avi. *Et lui sera Ali. – Bon, je sais que ce ne sera pas un grand rôle, mais ça va. – C'est toi qui décideras*, réplique Avi. *Je vais t'expliquer un peu ce que nous faisons. Le film qu'on fait est un documentaire. Il montre ce qui se passe vraiment. Ce n'est pas une histoire inventée.* » Ali reprend alors : « *Yasmine, c'est un film qu'on fait lentement.* […] *Nous ne savons pas à l'avance ce que nous allons filmer. Je ne connais pas mon rôle et Avi ne connaît pas le sien.* » C'est dire que chacun de ces rôles est défini par la masse mouvante des événements, des micro-

Extrait de la publication

événements qui composent l'aventure du film et qui se trouveront retenus au montage, induisant la fiction singulière qui s'invente au gré du pacte documentaire ainsi conçu, au gré d'irruptions de réel inattendues. Ainsi, quand Ali, s'esquivant un instant pour aller s'habiller, dit-il, alors qu'il l'est déjà, remarque Avi, revient somptueusement vêtu d'un costume arabe traditionnel, prend-il bien soin de préciser : « *Ce n'est pas pour le film. – Trop tard*, répond Avi, *tu es déjà filmé.* »

Mais il y a plus. Par six fois, de façon étagée sur l'ensemble du film, l'écran large se rétrécit pour laisser place à une projection qui évoque un film d'amateur, en noir et blanc d'abord, puis en couleurs, sur des maisons, des rues, des scènes de vie quotidienne. Une voix de femme s'élève, belle, grave, un peu rauque, s'adressant de Beyrouth à un homme passionnément aimé, Eli, qui vient de la quitter parce qu'il a dû finir par renoncer à sa double vie faite de passages interdits de frontières entre le Liban et Israël. Toute une fiction s'installe ainsi, sans rapport apparent avec le reste du film : une évocation de la vie quotidienne à Beyrouth prenant peu à peu le pas sur la déploration amoureuse ; jusqu'à ce que les menaces accrues de la guerre entraînent le départ de cette femme pour Paris, d'autres membres de sa famille allant s'installer à New York ou Istanbul. Dans la plaquette qui accompagne le DVD du film, au cours d'un entretien non signé dont il pourrait avoir écrit les questions et les réponses, Mograbi explique comment, ayant retrouvé des photos de famille à l'occasion de la performance jouée à Paris, il avait eu d'abord l'idée d'un film consacré à un cousin de son père qui avait ainsi navigué dangereusement des années durant entre Beyrouth et Israël, sans accepter le partage nouveau des frontières. De « *cette histoire d'amour entre deux Juifs* » qui ponctue le film et qu'il voit comme une sorte d'extension de l'histoire de sa famille traitée selon « *un biais métaphorique, poétique* », Mograbi précise bien que c'est une fiction, qu'il a lui-même écrite, et dont les images documentaires ont été tournées à Beyrouth par quelqu'un d'autre, puisqu'il ne peut s'y rendre.

Mais il y a plus encore. Au cours d'une de leurs longues conversations, Avi mentionne à Ali qu'il a rendez-vous la semaine prochaine à Istanbul avec son amie libanaise – une simple amie, précise-t-il à Ali, qui lui suppose aussitôt une nouvelle petite amie. Or voilà qu'environ treize minutes de film plus tard on retrouve Avi et Ali assis face à la mer, mangeant des biscuits pur beurre qui font s'extasier Ali, que l'amie d'Avi a achetés à Damas et lui a apportés de Beyrouth à Istanbul. Et soudain Avi confesse qu'il s'est « *mis dans le pétrin avec cette femme* » dont il est éperdument amoureux et qui l'aime, sans que leur amour soit vraiment possible (« *S'ils savent que je vis avec un Israélien, ils me tuent* »). On voit ainsi la contagion qui s'opère insidieusement, du supposé documentaire à la fiction avouée qu'il abrite en son sein. Car on peut alors aussi bien présumer que cette confidence de Mograbi, donnée ici évidemment pour vraie, pourrait être aussi bien fictive, tant elle fait ainsi écho à la part de fiction déjà explicitement introduite, de sorte à faire flotter la ligne de partage qu'on cherche toujours (plus ou moins consciemment ou inconsciemment) à tracer entre la fiction et le documentaire alors qu'ils n'ont de sens dans un tel cinéma qu'à s'éprouver continuellement l'un par l'autre.

Extrait de la publication

Une impression frappe, en cela, difficile à qualifier : dans ce film plus intime, moins fictif en un sens qu'aucun des autres films de Mograbi, puisqu'il n'y joue de rôle que le sien propre, le sentiment de fiction, avec la part de suspense qu'il suppose dans le pas à pas des événements, ce sentiment paraît plus vif, plus entier. Un tel effet tient, si paradoxal cela semble, à la réalité propre de la situation de dialogue, dont tout le film découle : car elle tend par elle-même à doter d'une dimension de personnages (le film en parle dans ces termes) les deux partenaires de l'échange qui sont investis d'emblée, sans parler même de leur charisme individuel et de leurs qualités d'acteurs, d'une consistance symbolique forte dont ils font jouer avec passion toutes les harmoniques. C'est aussi, si on y songe, toutes choses égales, la raison qui fait compter *Le Neveu de Rameau* comme *Jacques le fataliste et son maître*, ces dialogues, dans la rubrique des romans de Diderot.

Mais, dernier tour de vis, ce film documentaire infiltré de fiction qui confronte deux vies pour les nourrir de leurs expériences mutuelles, dévoilant des fragments d'autobiographies (mais ceux-ci sont livrés de façon dispersée, sans souci d'un vrai « *pacte autobiographique*[1] »), esquissant des logiques d'autoportraits (elles ouvrent bien « *une déambulation imaginaire au long d'un système de lieux, dépositaire d'images-souvenirs*[2] »), voire des postures d'autofictions (si tous ces mots pouvaient s'accorder à des vies mélangées) – ce film, enfin, ressortit surtout à la logique paradoxale de l'essai. Si l'essai, dans la vision qu'en ont donnée pour la littérature et la pensée Max Bense et Adorno[3], et qui touche aussi bien, avec tous les transferts voulus, le cinéma, si l'essai est cette forme ouverte dont le rapport avec la vérité n'est jamais frontal mais circulaire, obéissant en chaque cas à sa méthode propre (il est, dit Adorno, « *méthodiquement non méthodique* » et « *sa méthode exprime elle-même l'intention utopique* »); si l'essai « *oblige à penser dès le premier pas la chose dans sa vraie complexité* », selon une discontinuité qui est celle-là même de la réalité comme de la pensée; si, écrit encore Adorno citant Bense, « *l'essai est la forme de la catégorie critique de notre esprit* », alors *Dans un jardin je suis entré*, le chef-d'œuvre à ce jour d'Avi Mograbi, porté par la belle musique de Noam Enbar, est bien aussi un essai, un essai politique, le plus allégrement tendre et cruel qui soit sur le conflit israélo-palestinien et le destin du Moyen-Orient.

1. C'est le titre du livre fondateur de Philippe Lejeune, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

2. C'est un des caractères majeurs de l'autoportrait défini par Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 110.

3. Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme » (1958), dans *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Flammarion, 1984, respectivement p. 17, 19, 20, 23. Le texte de Max Bense, « L'essai et sa prose » (1957), a été traduit dans *Trafic*, n° 20, automne-hiver 1996, p. 134-142.

Extrait de la publication

Intervalli

Moi et toi *de Bernardo Bertolucci et* L'Intervallo *de Leonardo Di Costanzo*

par Jacques Bontemps

En découvrant *L'Intervallo* lors de sa sortie parisienne, au mois de mai, sans avoir encore vu *Moi et toi*, je fus sensible à ce qui semblait rapprocher les situations choisies par deux cinéastes dont l'un réalisait son premier film de fiction[1] tandis que l'autre revenait au cinéma après une interruption de dix ans et trente ans après son dernier tournage dans sa langue maternelle (*La Tragédie d'un homme ridicule*, 1981). Du film de Bertolucci je savais alors seulement que le scénario était tiré du roman de Niccolò Ammaniti, *Io e te*, dont la traduction française était parue l'an dernier[2], et, par conséquent, qu'il était, tout comme celui de Di Costanzo, centré sur le tête-à-tête d'un garçon et d'une fille, *ragazzo* et *ragazza* confinés pendant une durée déterminée (une semaine dans un cas, une journée dans l'autre) dans un même espace (une cave, un bâtiment désaffecté – cave incluse) au sein ou à la périphérie d'une grande ville (Rome, Naples) de l'Italie d'aujourd'hui. Je savais, en somme, que ces films avaient en commun de dramatiser ce qui donne son titre à l'un deux : *un intervallo*, une sorte d'entracte, voire de récréation, dans l'existence de leurs jeunes protagonistes.

Une fois vu *Moi et toi*, l'écart s'est évidemment creusé entre eux. D'une part : l'œuvre d'un auteur majeur qui, après cinquante ans d'exercice et près de vingt films, gros et petits, pourrait demander (avec Barthes et en souriant) ce qu'il resterait à raconter si disparaissaient l'Œdipe et la famille, d'autre part : l'œuvre d'un cinéaste que cette question ne préoccupe guère, assuré qu'il est de trouver dans la réalité sociale et politique de son pays, et même de sa région (Naples et ses environs), la matière de ses films. L'un emprunte personnages et situation au roman d'Ammaniti (qui a d'ailleurs collaboré au scénario) et se les approprie par la scénographie, la mise en scène, des ajouts scénaristiques essentiels et quelques suppressions. L'autre adapte sa démarche

1. Après s'être fait connaître par ses documentaires : *Viva l'Italia* (1994), *Prove di stato* (1999), *Les Sept Marins de l'*Odessa (2005), *Cadenza d'inganno* (2010).

2. Niccolò Ammaniti, *Moi et toi*, trad. Myriem Bouzaher, Robert Laffont, 2012.

de documentariste (caméra super 16 à l'épaule et lumière naturelle) à la création de personnages ainsi qu'à l'invention et à la conduite d'un récit fortement ancré dans son contexte social. Deux entreprises assez différentes, donc, pour qu'on les aborde indépendamment l'une de l'autre mais en réunissant tout de même des films, sortis à quelques mois de distance, qui sont centrés sur l'évolution de la relation entre deux personnages dans un espace circonscrit où sont rendues sensibles la présence prochaine et l'empreinte de la collectivité dont ils s'écartent, volontairement (*Moi et toi*) ou par contrainte (*L'Intervallo*), et dont, dans les deux cas, ils s'évadent.

Le garçon seul et l'ange qui ne vole plus

Dans *Moi et toi*, un adolescent de quatorze ans, Lorenzo (Jacopo Olmo Antinori), censé partir en classe de neige, en profite pour s'octroyer, à l'insu de ses parents, une semaine de retraite solitaire, avec son walkman, ses portables et un livre (*Lestat le vampire* d'Anne Rice), dans la cave de l'appartement familial, où, dès le deuxième jour, fait intrusion, puis s'incruste, sa demi-sœur, de dix ans son aînée, Olivia (Tea Falco), qu'il n'a pas revue depuis des années et dont il découvre la toxicomanie. À la solitude prévue se substitue ainsi un tête-à-tête, centre dramatique d'un film qui joue, lui aussi, sur des intervalles de différentes sortes. Intervalle spatial, d'abord, entre l'appartement familial bourgeois et une société que fuit, ensemble, Lorenzo, soit : la cave, décor principal du film. Intervalle temporel, ensuite, entre le moment du départ simulé pour une station de sports d'hiver et celui du retour, une semaine plus tard, soit : entre le point culminant d'une crise d'adolescence et l'amorce de sa résolution quand, après leur cohabitation souterraine, Olivia et Lorenzo se séparent et que celui-ci regagne son domicile au terme d'une expérience aussi décisive qu'imprévue. Intervalle intersubjectif, enfin, que découvre le garçon grâce à la rencontre de « *quelqu'un* » qui, comme sa mère le dit à son père (tandis qu'il l'écoute depuis l'entrée de leur appartement en s'enveloppant dans un voilage pour ainsi dire amniotique), « *ne soit ni toi ni moi* », mais un autre, extérieur au triangle familial, un autre qui ne sera pas le psychiatre auquel elle pense (Pippo Delbono, en chaise roulante derrière son bureau, dans la scène d'ouverture) mais *une* autre, celle qui fait à l'improviste irruption dans la cave à la recherche d'un bracelet, puis s'y terre le temps d'un sevrage et fait ainsi un retour houleux, puis bénéfique, dans l'existence de son demi-frère.

Avant d'accompagner durablement son personnage dans sa cachette souterraine, Bertolucci lui donne consistance en quelques séquences où la concision va de pair avec la sûreté du trait. Nul besoin de connaître l'événement, allusivement évoqué, qui a entraîné la consultation sur laquelle s'ouvre le film pour connaître immédiatement, par empathie, l'adolescent dont le cinéaste capte le regard intense et retient les quelques mots qui révèlent sa résistance à l'investigation analytique. Après quoi il le suit dans la rue, solitaire et immergé dans un bain musical (de rock alternatif), dans sa salle de classe où il conserve le montant de sa participation au voyage programmé et, ainsi,

s'y soustrait, dans le couloir du lycée où il refuse de partager le joint que lui propose une condisciple et, enfin, là où le conduisent ses préparatifs méthodiques : une serrurerie (il y fait reproduire la clef dont il a besoin), une animalerie (il y observe les animaux reclus et fait l'acquisition de la fourmilière qu'on découvrira dans la cave), une chambre de clinique (il y échange avec sa grand-mère un baiser qui pourrait être le dernier) et un supermarché (il y fait quelques provisions, en sept exemplaires). Entre les deux premières de ces visites, un enchaînement aussi inspiré que virtuose révèle, par les seules ressources de la figuration (à une réplique près), le soubassement psychologique de l'imminent encavement.

Pourvu du double de la clef de la cave, Lorenzo le brandit triomphalement tandis qu'il s'approche de son domicile. Un mouvement de caméra ascendant balaie alors la façade de l'immeuble et s'achève sur le ciel. Puis un mouvement de sens inverse, reparti du ciel mais de nuit, parcourt une face postérieure d'immeuble à travers une vaste vitre à croisillons qu'on découvre située au plafond d'une salle de restaurant où ledit mouvement s'achève en un plan fixe sur Lorenzo et sa mère attablés. Au cours de leur conversation, il soumet à celle-ci, sidérée, l'hypothèse d'un inceste pour la bonne cause (la perpétuation de l'espèce humaine) dans l'improbable situation qu'il imagine (mère et fils seuls survivants après une épidémie). On le retrouve, immédiatement après, dans sa chambre, qui se couche, s'endort, puis ouvre les yeux. Revient alors le mouvement de caméra descendant sur l'immeuble et la vitre à croisillons métamorphosée en sol de la chambre parentale qui, telle une glace sans tain, offre le spectacle bouffon des géniteurs en tenue de nuit qui commentent le diagnostic du psychiatre (« *Il a un Soi grandiose* ») tandis qu'ils s'affairent, l'une à quatre pattes et l'autre debout, à la recherche des escarpins maternels, les retrouvent, crient victoire, rient et s'embrassent. Suit un gros plan de Lorenzo, yeux grands ouverts sur son lit où il vient de se remémorer cette séquence onirique, puis, brusquement, le plan d'un tatou, plein cadre, dont le déplacement, rapide et obstiné, autour de deux récipients, décrit le symbole de l'infini dans ce qui s'avère être, au plan suivant, une cage de l'animalerie visitée avant l'installation dans la cave (où ce plan reviendra quand Lorenzo reproduira mimétiquement le singulier mouvement de l'animal).

On passe ainsi, presque sans solution de continuité, d'un immeuble romain, séjour de l'enfance, à l'expression verbale du fantasme œdipien, puis à une construction imaginaire sur le motif de la « scène primitive », version triviale et grotesque (dans le ton, donc, de certaines séquences de *La Tragédie d'un homme ridicule*) de la somptueuse ouverture solaire de *La Luna* (1979)[1] et, enfin, à une saisissante représentation zoomorphe de la vie solitaire et, en milieu naturel, souterraine. La dimension psychologique de la réclusion volontaire (introversion et dérèglement narcissique) se trouve ainsi prise en charge par trois inventions de mise en scène dont la dernière, équivalent cinématographique d'une apposition, juxtapose deux images (Lorenzo/le

1. Les chaussures égarées (et leur connotation) rappellent également celles qu'à la fin de *La Luna* Joe dérobe puis restitue à son père biologique.

tatou) pour susciter celle, invisible comme l'image poétique, de l'adolescent « vu » *comme* un tatou.

Une fois dans sa tanière, Lorenzo ne la quittera plus que pour quatre brèves sorties nocturnes. La cave de Bertolucci, pur produit d'une libre variation imaginative, réunit tous les attributs possibles d'un tel lieu (jusqu'au plus rare : des sanitaires usagés) pour, chemin faisant, tirer parti de chacun d'eux. Réduit souterrain où il arrive qu'on doive se réfugier aux pires moments, havre que, souvent, les adolescents aménagent pour s'y retrouver hors famille et, parfois, y danser, cachette propice à des comportements déviants, entrepôt où sont conservées des provisions, endroit, enfin, où sont remisés « *meubles luisants polis par les ans* », vêtements, photos et objets divers, qu'ils soient devenus inutiles ou qu'ils aient cessé de plaire. Ils y demeurent donc comme autant de vestiges encombrants (au propre et, parfois, au figuré) du passé. De sorte qu'il n'est de descente prolongée à la cave qui ne soit, par la confrontation avec ces objets mis au rebut, la redécouverte, ou même la découverte, d'une histoire familiale et sociale. Lorenzo y trouve donc de quoi aménager avec minutie un habitat provisoire à sa convenance (sommier, canapé, table et, s'ajoutant à la fourmilière qu'il vient d'acquérir, un chien de faïence assis mais, par son entremise, mobile). Quant à Olivia, elle y découvrira des cartons à chapeaux et une seyante garde-robe « *rétropunk* » (c'est son mot), qui voisine avec un uniforme fasciste comme, sur une étagère, une tête en bronze de Mussolini voisine avec les somnifères que lui a procurés Lorenzo (grâce à une incursion nocturne dans la chambre de sa grand-mère). Comme ces traces du passé semblent sorties du magasin d'accessoires de *1900* (1976) et de celui du *Conformiste* (1970), elles permettent de relier au contexte historique de ces fictions celui dans lequel s'inscrit le tournage d'un film à la fin duquel, seulement, eut lieu la démission de Berlusconi (novembre 2011)[1]. Revient ainsi à l'esprit le souvenir de l'interprétation actualisée de l'allégorie de la caverne que, dans *Le Conformiste*, le professeur de philosophie antifasciste, Quadri, exilé à Paris en 1938, destinait à Clerici (Jean-Louis Trintignant), son ancien étudiant dévoyé, souvenir qui invite à chercher en dehors de la cave de *Moi et toi* un type d'existence comparable à celui des cavernicoles platoniciens, le type d'existence avec lequel on rompt en s'installant en celle-ci – une semaine ou le temps d'un tournage.

Nombreux sont, certes, dans l'œuvre de Bertolucci les lieux plus ou moins clos où des personnages se retranchent temporairement en marge des institutions familiale et sociale dont ils transgressent les normes. Dernier en date : l'appartement des *Dreamers* (2003), théâtre, dans le Paris de Mai 68, des jeux sexuels d'un trio de jeunes gens incluant frère et sœur. Mais si utopie il y a encore dans cet espace de métamorphoses que s'avère être la cave, elle n'est plus du côté d'une dissidence des conduites effectivement adoptées dans un lieu élu à cette fin, mais, inversement, du côté d'un improbable retour heureux dans le monde commun dont Olivia caresse fugitivement

1. Cf., sur ce lien, *Viva l'Italia*, l'impressionnant documentaire que Leonardo Di Costanzo a consacré à la préparation des élections de 1994 à Naples.

Extrait de la publication

le rêve. Quant à l'expérience inaugurale que fait Lorenzo, c'est celle de la découverte de l'altérité et non pas celle de la transgression. C'est l'expérience d'une transformation de soi par la rencontre de l'autre et la relation inédite qu'elle instaure. En quoi *Moi et toi* a bien ceci en commun avec *Prima della rivoluzione* (1964), *La Luna*, *Stealing Beauty* (1996) et *The Dreamers* de se présenter comme un récit de formation.

Il comporte, cette fois, une pointe de merveilleux que Bertolucci introduit dans son bric-à-brac souterrain grâce au goût pour la littérature fantastique et à la pratique de petits cérémonials privés qu'il prête au personnage de Lorenzo. C'est ce qui donne son relief à l'apparition d'Olivia. Après avoir dormi sous la protection du chien blanc qu'il a placé à son chevet, bu rituellement un Coca et pourvu de mie de pain le peuple des fourmis indéfectiblement régi, lui, par sa « *morale close* » (Bergson), Lorenzo se débarrasse de ses détritus en un simulacre de « sacrifice » qui semble aussitôt suivi d'effet. Car pénètre alors bruyamment dans la cave celle qu'on voit s'avancer, de dos, cadrée à partir de la taille, dans une longue pelisse noire, celle, bientôt identifiée, dont la féminité n'éclate qu'au moment où, dans un geste de colère, elle arrache son bonnet et libère sa chevelure blonde, permettant au passage à Bertolucci, avec la contribution de Tea Falco (dans la lignée de Lauren Bacall, mais parlant l'italien avec l'accent sicilien), de rivaliser avec Sternberg sur son propre terrain[1].

Carence paternelle et drogue, qui furent les attributs de Joe, l'adolescent de *La Luna*, passent dans *Moi et toi* (conformément au roman) du côté de cette jeune femme que son père a conçue avec une commerçante de Catane avant de rencontrer la mère de Lorenzo. D'où la haine tenace qu'elle voue à celle-ci et l'extrême tension de la belle séquence au cours de laquelle, la dernière nuit, elle force Lorenzo à revenir furtivement dans son appartement pour y prendre quelques canettes de bière. Elle retrouve alors, dans l'obscurité du salon, celle qui lui a, dira-t-elle ensuite, « *pris* » son père et, tandis que celle-ci dort devant l'écran enneigé de la télévision, elle la scrute avec un regard où affleure, contenue, une violence qui (on l'apprendra peu après) ne l'a pas toujours été. Puis elle repart en emportant, pour tout trophée, son paquet de cigarettes.

Si l'on excepte cette séquence, celle de l'ami (et client) de passage, celle, parallèle, où Lorenzo va chercher des somnifères ainsi que le prologue, Bertolucci centre la dramaturgie sur la seule relation entre les protagonistes, qui passent de l'animosité initiale (moment des mensonges, de la raillerie et des affrontements) à l'assistance mutuelle puis à l'affection, à la jalousie, à la tendresse et aux confidences quand, en confiance, chacun se livre finalement à l'autre et quand, ensemble, ils se délivrent. C'est alors qu'au terme d'une séquence conduite et filmée par Bertolucci avec la grâce qui est sa marque, le film atteint son climax émotionnel.

Au cours de la dernière soirée, fêtée avec les moyens du bord, Olivia parle à Lorenzo de son travail de photographe (activité commune au personnage et à son interprète)

1. On pense à l'apparition de Marlène Dietrich devant Cary Grant à la fin de son numéro en gorille dans *Blonde Vénus* (1932) et à celle de Janet Leigh, sortant de son avion de chasse devant John Wayne, dans *Jet Pilot* (1957).

Extrait de la publication

tout en essayant sur lui – son enfant, son frère – des chapeaux féminins. S'installe ainsi une douceur qui est celle de l'instant présent tendrement partagé, mais qui se mue insensiblement en la douceur d'un songe : celui « *d'aller là-bas vivre ensemble* », une fois clean. Là-bas en Toscane, à la campagne, mais auprès de cet amant dont, après avoir passé une robe de soirée, Olivia reparle à Lorenzo. Puis vient le plan où, dans un rai de lumière, se dressent au milieu du champ une manche de chemisier écru et une main tenant un portable, laquelle, après un bref suspens, lance David Bowie dans la version italienne de « Space Oddity » : « Ragazzo solo, ragazza sola ». Les paroles (de Mogol, en 1969) en sont si parfaitement adaptées à la situation qu'elles semblent avoir été écrites en vue de l'envol à deux dont, sur cette musique, elles fournissent le tremplin. On sait depuis longtemps que Bertolucci n'a pas son pareil (si ce n'est Godard) pour confier ponctuellement à une chanson l'expression d'un climat affectif et retrouver ainsi la magie de la comédie musicale, mais jamais l'osmose n'a été aussi accomplie, ni son effet aussi saisissant, que dans ce moment lyrique du film. Olivia danse d'abord pour Lorenzo, qui, spectateur allongé sur le canapé, l'applaudit. Puis elle lui tend les bras et le fait entrer dans la danse à l'instant précis où la musique décolle (« *Dimmi ragazzo solo dove vai…* »). Le temps semble alors s'arrêter, le champ des possibles, fugitivement, s'ouvrir, et, entre le « *garçon seul* » et l'« *ange qui ne vole plus* » mais le prend sous son aile, la rencontre s'accomplit, prolongée par le plan qui suit où ils sont allongés côte à côte dans un silence bientôt rompu par les paroles qu'ils échangent.

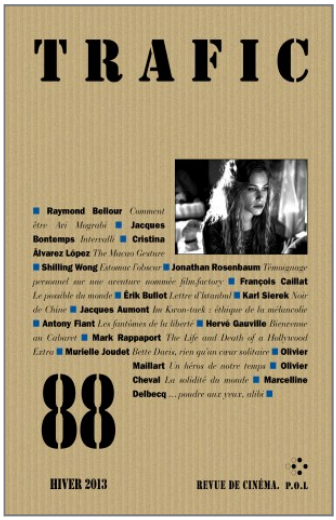
Bertolucci fait alors se succéder, dans les couleurs changeantes d'une même nuit, deux deals de nature différente qui s'excluent mutuellement et se font pathétiquement pendant : l'échange verbal des promesses dans le bleu nuit qu'engendre une lumière ténue, puis, à la lueur d'un portable et dans le noir persistant, l'échange marchand entre Olivia et son pourvoyeur de drogue. Lorenzo obtient en effet d'Olivia la promesse de ne plus se droguer contre un engagement qu'à sa demande (« *me lo juro ?* ») il prend lui-même. Mais il lui tourne le dos quand elle promet, tandis qu'il se retourne pour promettre, lui, les yeux dans les yeux et main dans la main, de suivre l'injonction d'Olivia : « *Arrête de te cacher, t'es grand maintenant, tu dois commencer à vivre* », injonction que Bertolucci et ses interprètes parviennent à faire entendre comme un performatif. Sitôt dit, sitôt fait. Énoncée et accueillie comme elle l'est, la prescription produit le commencement désiré, son destinataire acquérant dans l'instant ce qui lui faisait défaut. L'adolescent, jusqu'alors pris dans le cycle du devenir durablement figuré par le déplacement frénétique d'un tatou, devient, en prêtant serment à sa demi-sœur, « *l'animal* » capable de « *faire des promesses* » et qui, fort de cette « *mémoire de la volonté* » (Nietzsche), pourra désormais répondre de lui-même en tant qu'avenir. La promesse d'Olivia, en revanche, est exposée au risque d'un possible manquement. Et, de fait, quand elle se réveille en pleine nuit et que font retour l'angoisse et le manque, l'appel qu'elle lance alors par portable à son dealer et l'échange silencieux qui s'ensuit (rien d'autre n'est montré que la pointe d'une chaussure d'homme et une main éclairée entre les barreaux du soupirail) contredisent l'échange précédent. Ils

Extrait de la publication

Achevé d'imprimer en novembre 2013
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 2367
N° d'édition : 257096
N° d'imprimeur : 13xxxx
Dépôt légal : décembre 2013

Imprimé en France

Extrait de la publication



Collectif POL

Trafic 88

Cette édition électronique de la revue *Trafic 88*
a été réalisée le 9 décembre 2013 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en novembre 2013
par Normandie Roto Impression s.a.s.
(ISBN : 9782818019863 - Numéro d'édition : 257096).
Code Sodis : N56881 - ISBN : 9782818019887
Numéro d'édition : 257098.

Extrait de la publication