



spectateur. A la belle définition d'André Bazin, « art du temps, le cinéma a le privilège exorbitant de le répéter²³ », il y aurait (peut-être) cet écho que, paradoxalement, ce qu'il répète, il le répète toujours pour la première fois.

Inscription de la ville sur la ville : la ville-palimpseste. Des traces sont devenues textes qui à leur tour sont devenus traces pour un autre texte. L'inscription cinématographique vient relever les inscriptions déjà formées et du même coup les réveille, les rend actives. On pourrait d'ailleurs tout aussi bien renverser la proposition, suivre le trajet inverse et symétrique, et c'est ce que fait le film de Dominique Cabrera, *Chronique d'une banlieue ordinaire* (1992), qui réveille les traces effacées de la vie passée dans les tours du Val Fourré, et les réveillant les efface une nouvelle fois, comme la trace éphémère de l'étoile filante à bout d'avoir brûlé l'air qui lui résiste. Ce qui file, c'est le temps. La pellicule file aussi, dans le magasin de la caméra, mais par petites saccades d'un vingt-quatrième de seconde. Le présent cinématographique est donc une relation entre deux vitesses de défilement. Car du parallélisme des deux défilements, on aurait tort de conclure qu'ils sont « synchrones » : si les durées sont égales, les vitesses sont différentes ; une seconde de film sera toujours coupée en vingt-quatre segments photogrammatiques séparés par autant de césures opaques, c'est-à-dire de durée sans image. Le visible d'un segment quelconque de film sur un écran est donc une amplification, une emphatisation (avec ce qu'il faut de composante hystérique) de la trace photogrammatique du segment correspondant, enregistrée sur pellicule.

Les traces de la vie, du logement, du vivre ensemble, le temps les a fait passer, migrer, de l'extérieur des corps (lieux, couloirs, appartements, murs, décors, papiers peints, paysages vus des balcons) à l'intérieur des mêmes corps, dans les mémoires, la parole, le récit, l'histoire, la fable. Le cinéma commence par filmer l'acte accompli de cette première migration. Il n'a d'ailleurs guère d'autre choix, puisque, de ce qui était autrefois lieu de vie, il n'y a plus à filmer que les faibles traces de cette vie effacée. Mais ce qui revient, ceux qui reviennent un instant sur leurs traces, c'est bien eux et cela que le cinéma peut filmer. Quelques anciens habitants de ces tours reviennent donc avec le film sur les lieux de leur jeunesse.

C'est ce retour des vivants qui réveille les fantômes, et fait du même coup apparaître les traces anciennes comme telles, comme traces. Que se passe-t-il ? Je filme nécessairement au présent, il y a toujours coïncidence exacte entre le corps filmé et la machine qui le filme. C'est d'ailleurs cette coïncidence, faite de la concordance très accidentelle de tellement de boîtiers et de faux pas, qui n'est pas « simulable » par l'imagerie numérique, entre autres parce que ce serait payer cher (trop) un effet de maniérisme.

Le présent de l'acte de filmer, donc, est ici le présent du retour du passé. Ce passé revient trois fois. Dans les corps des habitants qui, vieux ou jeunes, n'ont évidemment plus l'âge du temps où ils vivaient là. Dans leur récit du « comment c'était hier » (qui nous dit du même coup : « il y avait hier, il y avait une fois... »). Dans les traces d'hier, enfin, qu'ils recherchent, identifient, reconnaissent, ou pas. Au présent, le film enregistre trois fois le retour du passé. Le temps file, donc, mais pas de la même façon pour ces corps et ces paroles qui sont filmés dans l'appartement autrefois occupé, et pour l'expérience de conscience que chacun des personnages est amené à vivre par le dispositif du film — pour le film, en vue du film. Dans le présent de l'enregistrement machinique des corps et des paroles qui occupent les lieux désaffectés, le temps s'emplit du désir d'habiter le cadre et le film, ici et maintenant. Il y a une jouissance des personnages du retour, marquée d'ailleurs par des larmes, de petites extases. Etre revenu là où l'on n'est plus et que ça s'enregistre pour se répéter est un affront à la mort, c'est la frôler ou la défier sans lui céder (je n'oublie pas combien cet embaumement des corps, inscrit dans l'ontologie du cinéma par André Bazin²⁴ vaut pour le cinéma dit « amateur », où il s'agit explicitement de résister au temps qui passe, ou bien de jouir, ce qui revient au même, d'être encore là pour dire « il est passé — pas moi »). C'est bien la mort en effet qui rôde dans ces travellings sur des bouches d'ombre, dans l'insistance du motif du suicide. La mort apparaît dans les vides, dans les trous du décor où la lumière bute, dans le vertige que les balcons dominant. Elle est dans les brèches (les intervalles) que la mise en scène souligne. Mais la montée de la jouissance du présent (celui du film et celui de la vie coïncidant parfaitement), fait apparaître le récit du passé, triple, comme je l'ai dit, par les corps, les paroles et les traces,

non comme l'objet du film, mais comme le ressort de son mécanisme. La corde du passé fait vibrer les corps du présent. L'anamnèse en devient moins le récit du passé que le présent du récit. Encore une fois, le cinéma ne désire que les signes du désir (voir plus haut). Le passé revient pour être brûlé ici et maintenant, c'est-à-dire quand la machine tourne. Et c'est en ce sens que ce film réveille les traces pour les effacer devant nous. Le geste qui mobilise les traces, les corps qui les portent, font trace à leur tour, et ces nouvelles traces sont plus intenses que les anciennes parce qu'elles adviennent en ma présence²⁵.

Nous touchons là, sans doute, à une limite (documentaire) du cinéma. L'inscription cinématographique fabrique une autre mémoire que la mémoire prise en charge par le récit du film, elle la brouille, la met à distance, la pousse vers l'oubli. Effacement et inscription avancent du même pas. Le bout de ville qu'on voit dans *Chronique d'une banlieue ordinaire* est en train d'être détruit. Il va l'être de l'extérieur, par le dynamitage des tours condamnées. Il l'est déjà de l'intérieur, par l'abandon des logements. Sauf, et c'est par là que la ville filmée se sépare, une fois de plus, de toute ville vécue, sauf que la jubilation (tous comptes faits) des corps de ses ex-habitants, remet en circulation de l'affect dans le lieu même de la désaffectation. Ici, le cinéma ne joue pas le jeu du discours social. Là où la société ne voit que défaite, ruine, remords et mort, le cinéma inscrit des désirs qui sont loin de leur épuisement. Le saccage n'a pas lieu, ou plutôt il a lieu par ailleurs, hors du film et sans lui. Même l'implosion des tours qui s'effondrent sur elles-mêmes dans un ralenti de cinéma d'art, donne la grâce du (dernier) mouvement au (dernier) regard. Il y a une résistance ontologique du cinéma à ce qui, dans la mort, ne fascinerait plus, à ce qui n'y serait plus possibilité du signe et du regard, fussent-ils les « derniers ».

C'est la même sorte de distorsion qu'on observe dans une séquence de *Marseille de père en fils*, celle de la « confession de Milou ». Des deux corps au travail, non seulement devant elle mais pour elle, celui de Charles-Emile Loo (« Milou ») et celui de Michel Samson, la caméra traduit dans son langage un autre corps. Deux corps n'en font plus qu'un autre ? Pas tout à fait : ce qu'on voit, ce qui est rendu