

SPECIALE *Of Time and the City* de Terence Davies. Nostalgie de la mémoire ouvrière et introspection sociologique à l'écran

Introduction

Au cinéma, comme dans d'autres médias, il semblerait que l'on prête finalement assez peu attention à la mise en scène des mémoires des milieux populaires¹. Très souvent, la question de la réécriture du passé est perçue à travers le prisme du traumatisme et des génocides qui ont endeuillé l'histoire du XX^{ème} siècle, à commencer par la Shoah qui s'est révélée, surtout à partir des années 90, comme étant le paradigme à partir duquel penser d'autres phénomènes de massacre collectif².

Cette difficulté de réfléchir aux images d'un passé ouvrier se trouve également renforcée par le fait que la mémoire sociale³, lorsqu'elle se trouve enfin envisagée, est surtout analysée dans sa composante identitaire, comme un moyen de préserver à travers le temps l'identité d'un groupe ou d'une communauté, ce qui focalise presque exclusivement l'attention sur des logiques patrimoniales et des genres cinématographiques qui se cristallisent autour de la notion d'héritage et de préservation⁴, le but étant de magnifier à l'écran le destin d'une classe sociale, qu'elle soit dominante ou dominée. Rien n'est dit sur les temporalités multiples et les logiques hétérogènes qui composent le corps social, pas plus que sur les processus de subjectivation qui font que tel sujet s'éprouve comme appartenant à une certaine histoire plutôt qu'à telle autre. Enfin, même si Foucault ou Sartre ont prêté attention à la mémoire des minorités⁵, il reste à approfondir, sur un plan cinématographique, la question de savoir comment le positionnement social d'un réalisateur peut conduire à la mise en œuvre d'une pratique mémorielle singulière.



Fig. 1

C'est dans ce contexte que m'intéresse le film de Terence Davies *Of Time and the City* (2008), car il permet de mettre au jour une pratique d'écriture du passé qui n'est redevable ni du paradigme du

SPECIALE trauma ni d'une stricte logique patrimoniale. Considéré par beaucoup comme un des réalisateurs les plus talentueux du cinéma britannique, Terence Davies est surtout connu pour ses films de fiction, particulièrement sa première trilogie d'inspiration autobiographique - *Children* (1976), *Madonna and Child* (1980), *Death and Transfiguration* (1983) - qui installe d'emblée ses thèmes de prédilection: le rapport à la mémoire, l'évocation des milieux populaires, le joug de la religion catholique, l'homosexualité...⁶ Ces thématiques se retrouvent dans *Of Time and the City*, à la différence près que cette production n'est pas un film de fiction, mais un documentaire réalisé dans le cadre de *Liverpool 2008*, Capitale européenne de la Culture. À l'origine, l'idée était de demander à Terence Davies de dresser le portrait de sa ville natale, qu'il a quittée au début des années 70, mais rapidement le réalisateur "transforme un film institutionnel sur Liverpool en autobiographie urbaine, et livre étrangement son long métrage le plus personnel à ce jour"⁷.

Sur un plan factuel, *Of Time and the City* est composé à 85% d'images d'archives, dont la plupart proviennent de films qui ont été tournés à Liverpool entre 1945 et 1970, le plus souvent avec des moyens professionnels, dans le cadre de reportages sur la ville, ce qui n'exclut pas la présence plus ponctuelle d'extraits de films amateurs appartenant à des collections privées⁸. Toujours en termes d'archives, on compte aussi l'insertion de quelques photographies, comme l'image célèbre de Bernard Fallon *The Long Walk* qui représente un homme marchant au milieu des décombres d'un quartier en voie de rénovation. Pour le reste, la bande-image est composée de séquences tournées au présent par Davies lui-même, montrant certains bâtiments ou lieux emblématiques de Liverpool. La bande-image est complétée par une bande sonore d'une grande complexité: mêlant souvenirs personnels et citations poétiques, le commentaire en voix over récité par Davies alterne avec des passages d'émissions radiophoniques de la BBC, des extraits de musique classique ou des chansons populaires, comme *The Folks Who Live on the Hill* venant illustrer l'apparition des grands ensembles urbains. Au final, le film se présente comme une véritable réécriture intermédiaire du passé de Liverpool, où le réalisateur tel un chef d'orchestre sélectionne des images, des phrases et des musiques qui font revivre aussi bien sa vision de la ville que celle de son enfance, les deux étant inextricablement liées⁹.

Cependant, on manquerait la dynamique essentielle du film si l'on en restait à ce niveau purement descriptif. À mon sens, il importe en effet non pas de saisir l'œuvre en tant qu'objet fini, mais en tant que trace d'un processus mémoriel qui s'actualise à l'écran. C'est dans cette perspective que le positionnement social du réalisateur et son ancienne appartenance à la classe ouvrière sont de la plus haute importance. Mon propos est d'avancer ici que la position de Davies est celle d'un transfuge de classe et que cette position détermine en grande partie la composition de *Of Time and the City*, tant au niveau de la tonalité émotionnelle du film qu'au niveau du choix des matériaux assemblés lors du montage. Autrement dit, je voudrais montrer comment un film comme *Of Time and the City* peut nous renseigner sur la façon dont le cinéma permet la mise en œuvre de pratiques mémorielles singulières, le film étant alors à appréhender, pour reprendre les termes de Dominique Belkis et Michel Peroni, "comme un dispositif de recherche venant renouveler notre conception du mode d'existence de la mémoire"¹⁰.

Nostalgie du transfuge de classe

Comme par un effet de compagnonnage à distance, *Of Time and the City* présente bien des affinités avec *Retour à Reims*, l'autoanalyse que le philosophe et sociologue Didier Eribon écrit à la même époque et qui sera suivie deux ans plus tard par *La Société comme verdict*, le pendant théorique de cet ouvrage. Dans les deux cas, la question du transfuge de classe est centrale, de la même manière que le rapport aux classes populaires et à l'homosexualité. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que les réflexions d'Eribon puissent nous aider à éclairer la trajectoire et le positionnement social du réalisateur anglais.

SPECIALE Sans qu'il soit nécessaire d'entrer dans le détail de sa biographie, il apparaît que Terence Davies occupe la position du transfuge de classe que Didier Eribon s'accorde dans ses propres ouvrages, à savoir celle de quelqu'un dont "le souci, plus ou moins permanent et plus ou moins conscient, aura été de mettre à distance sa classe d'origine, d'échapper au milieu social de son enfance et de son adolescence"¹¹. Né de parents ouvriers catholiques, puis employé dans une compagnie maritime, Terence Davies décide de quitter Liverpool au début des années 70 pour gagner la Coventry Art School. Comme pour Eribon, l'accession au monde de l'art a joué chez lui un rôle d'émancipation qui lui a permis de redéfinir son identité sociale. Comme chez Eribon aussi, la prise d'écart par rapport à la famille était nécessaire pour permettre de vivre une homosexualité qui aurait été impossible ou lourdement condamnée dans son milieu d'origine.



Fig. 2

L'affiliation avec Eribon est d'autant plus intéressante que l'on peut reporter sur l'œuvre de Davies le questionnement du sociologue quand il constate qu'il lui a été finalement plus facile d'écrire sur l'homosexualité que sur la question sociale, comme si "l'aveu' de soi était aujourd'hui valorisé et valorisant (...) quand il s'agit de la sexualité, mais fort difficile, et ne bénéficiant à peu près d'aucun soutien dans les catégories du discours public, quand il s'agit de l'origine sociale populaire"¹². Loin de vouloir prêter à Terence Davies le même sentiment de honte sociale que celui décrit par Didier Eribon, il est frappant de constater que *Of Time and the City* est sans doute le film où Terence Davies aborde le plus frontalement ses origines populaires et l'histoire même de la classe ouvrière, depuis les années d'après-guerre jusqu'à sa dissolution dans les grands ensembles urbains des années 70. La question de l'homosexualité est bien évoquée dans le film, mais elle est moins centrale que dans la première trilogie de Davies dont le héros était un jeune homosexuel éprouvant des difficultés à vivre dans un environnement traditionnel.

Pourtant, à la différence de ce qui se joue dans *Retour à Reims*, cette focalisation plus importante sur l'appartenance à la classe ouvrière ne me semble pas liée à une assurance plus grande qui aurait permis au réalisateur de faire l'aveu de ses origines populaires. À mon sens, la mise en avant de cet aspect de son identité découle directement du choix de traiter avec des images d'archives consacrées

SPECIALE à la ville de Liverpool, des images dont la composante sociale est essentielle¹³. Dit autrement, c'est la contrainte institutionnelle - réaliser un film de montage en l'honneur de Liverpool - qui donne l'occasion à Terence Davies d'éclairer une facette de sa personnalité qui apparaissait sous un jour indirect dans ses films de fiction, comme s'il avait fallu le détour par d'autres images (des images d'autres) pour révéler la dimension sociale de son identité.

En tout cas, il s'avère que Terence Davies ne pouvait faire un film sur les classes populaires qu'en étant en dehors de celles-ci, grâce à une notoriété et des compétences artistiques que les membres de sa famille n'étaient pas en mesure de maîtriser ni même d'imaginer. C'est pourquoi, une fois encore, la position de transfuge de classe me paraît aussi décisive pour comprendre la dynamique mémorielle qui anime *Of Time and the City*, et particulièrement la tonalité nostalgique présente dès le début du film.

Lors de l'ouverture, avant même que le rideau du Philharmonic Hall de Liverpool ne se lève pour révéler les premières images d'archives, la voix du réalisateur se fait entendre et pose ce ton mélancolique qui résonnera tout au long du film. Terence Davies évoque les joies d'une époque disparue: "les routes où j'allai content et que je ne puis plus rejoindre"¹⁴. Ce sentiment de perte est lié au passage du temps, à la distance irrémédiable qui s'est creusée entre l'enfance du narrateur et le présent où il tient son discours. Dans le cas de *Of Time and the City*, cette nostalgie est d'autant plus accentuée que Davies se retourne vers une classe sociale qui a aujourd'hui disparu, dont les principales caractéristiques - l'environnement, les gestes, les métiers et les traditions - ont été englouties par la vague de modernisation qui a saisi la Grande-Bretagne à partir des années 60.

Pourtant, la nostalgie à l'œuvre dans *Of Time and the City* paraît plus complexe que le simple regret d'une enfance et d'une époque disparues. En effet, en raison même de sa position de transfuge de classe, Terence Davies est nostalgique d'un lieu qu'il a lui-même quitté et auquel il n'a jamais appartenu pleinement, ce qui renforce encore le sentiment d'exil et d'étrangeté par rapport à ce temps des origines. En réalité, la perte était présente dès le début, consubstantielle au fait même de faire partie d'une classe sociale à laquelle on peine à adhérer. Dans *La culture du pauvre*, paru en 1957, Richard Hoggart commentait déjà cette mélancolie propre au transfuge de classe, une mélancolie que Didier Eribon ne distingue pas aussi nettement dans *Retour à Reims* ou *La Société comme verdict*. Pour Hoggart, en effet, le transfuge de classe ne peut revenir en arrière :

Toute une part de lui-même se refuse à régresser vers la simplicité chaleureuse des classes populaires dont il sait désormais les limitations, tandis que l'autre part regrette obscurément le sentiment perdu d'appartenance au groupe, 'le paradis sans nom qu'il n'a jamais connu'. Cette nostalgie est d'autant plus forte et ambiguë qu'il est en quête de lui-même tout en ayant peur de se trouver¹⁵.

Une telle description correspond bien à la tonalité émotionnelle du film qui joue constamment sur l'ambiguïté des sentiments apparaissant chez le narrateur lorsqu'il se replace dans la perspective de ce passé disparu. À cet égard, ce n'est certainement pas un hasard si Davies intègre dans son prologue quelques vers chargés de traduire cette ambivalence à l'égard de son appartenance de classe: "Nous vénérons les lieux abhorrés et abhorrons les lieux vénérés. Nous quittons les lieux vénérés avant de passer notre vie à tenter de les reconquérir"¹⁶.

Mémoire ouvrière et effacement

En dépit de ses implications biographiques, la position de transfuge de classe doit surtout se comprendre comme une posture énonciative, comme le point de vue à partir duquel le réalisateur entame le chemin mémoriel qui le relie à une classe populaire aujourd'hui évanouie. Cependant, dans cette reconstruction mémorielle, il faut garder à l'esprit que la mémoire ouvrière n'est pas simplement un sujet parmi d'autres,

SPECIALE qui figurerait à côté d'autres thématiques comme l'homosexualité ou le catholicisme¹⁷. Au contraire, je voudrais faire valoir que l'évocation d'une mémoire familiale ouvrière conduit à la mise en œuvre d'une pratique mémorielle spécifique, qui dépasse largement le cadre d'une simple thématique. Pour comprendre cela, il faut revenir à la spécificité de la mémoire ouvrière et des traces qui la composent. Il peut paraître étonnant, surtout en regard du caractère autobiographique de *Of Time and the City*, que ne figure dans le film aucune image personnelle du réalisateur, qui aurait trait à son enfance et qui représenterait, par exemple, la maison où il a grandi ou ses parents réunis lors d'une fête de famille. De tels documents existent certainement et on peut sans doute attribuer au réalisateur une certaine forme de pudeur qui lui interdit de montrer des documents d'ordre privé dans le cadre d'un film institutionnel consacré à Liverpool. Dans cette même perspective, on peut aussi avancer que Davies ne souhaite pas déroger au contrat esthétique qu'il s'est fixé et qui consiste à se raconter lui-même à travers des images évoquant l'histoire de la ville.



Fig. 3

Pourtant, ces différentes raisons risquent de cacher un trait plus fondamental de toute mémoire ouvrière, à savoir l'absence des traces qui pourraient documenter sa composante familiale. Contrairement aux familles aristocratiques ou bourgeoises, les membres des classes populaires laissent relativement peu d'indices de leur propre histoire: ils ne lèguent ni meubles ni maison ni testament à leurs descendants. Des existences entières s'effacent des mémoires, car il y a peu ou pas d'archives qui maintiendraient vivaces leurs souvenirs. Dans *Retour à Reims*, et plus encore dans *La Société comme verdict*, Didier Eribon a beaucoup écrit sur cette absence de mémoire familiale ouvrière. Se retournant sur le passé de ses deux grand-mères, il constate par exemple l'absence de documents qui pourraient lui permettre de comprendre leur histoire:

Et, de toute façon, de quelle nature seraient-ils? Pas de journal intime, c'est certain! Et sans doute pas de lettres reçues et sauvegardées au travers des multiples déménagements et des aléas de l'existence. Quelques photos, peut-être? (...) Je ne puis que former des conjectures.

SPECIALE

Bien incertaines. Je n'ai pas accès à cette mémoire familiale, dont me sont simplement parvenus quelques bribes, quelques fragments par la voie de récits oraux, souvent imprécis et parfois émaillés de contradictions¹⁸.

Chez Terence Davies, le problème est certainement moins crucial, dans la mesure où le réalisateur n'explore que ses propres souvenirs, et non ceux des générations antérieures, mais il n'en reste pas moins que la principale difficulté pour *Of Time and the City* est de porter à l'écran des souvenirs personnels de Liverpool, en sachant que les traces matérielles de ceux-ci sont très peu nombreuses, lorsqu'elles n'ont pas tout simplement disparu. Par exemple, la maison ouvrière du réalisateur n'existe plus aujourd'hui, de même que les cinémas qu'il fréquentait durant sa jeunesse. Par conséquent, il s'agit de se demander comment compenser cette absence de documents relatifs à la mémoire familiale. Ou, pour le dire autrement, comment exprimer sa mémoire personnelle à partir d'images qui ont été tournées par d'autres?

La post-mémoire appliquée à l'histoire sociale

Pour répondre à cette question, on pourrait simplement affirmer que Davies a choisi d'illustrer ses propres souvenirs par des images tirées de sources officielles. On glisserait alors d'une mémoire familiale ouvrière à une mémoire sociale ouvrière, représentée par des plans de foules et de rues, qui viendraient plus ou moins appuyer le récit personnel du réalisateur. Mais, en réfléchissant de la sorte, on manquerait de nouveau la dynamique du film, la façon dont il constitue en lui-même la trace d'un processus mémoriel. L'enjeu de *Of Time and the City* n'est pas de répartir, entre bande-image et bande-son, ce qui relève d'une mémoire sociale et d'une mémoire privée, mais plus fondamentalement de permettre au processus de remémoration de s'accomplir au travers même des images et de nouer alors intimement l'individuel au collectif.

En ce qui concerne le montage du film, tous les témoignages concordent pour affirmer que Davies ne choisit jamais la plus belle image d'archives ou celle qui serait la plus signifiante pour illustrer son propos. Les images doivent avant tout posséder une valeur de résonance mémorielle et entrer en coalescence étroite avec les images mentales du réalisateur. Ainsi, pour la séquence du feu de joie, les producteurs avaient apporté différentes archives, mais Davies sélectionna finalement celle qui était la plus évocatrice en regard de son propre souvenir et de l'émotion qui lui était liée, quitte à rejeter des images techniquement et esthétiquement plus abouties. La dynamique du film peut donc se comprendre comme un processus se jouant entre la mémoire intérieure du réalisateur et la mémoire institutionnelle des archives, l'une et l'autre se relançant mutuellement. Davies le confie lui-même: "Je n'ai fait que réagir aux images qui avaient un sens pour moi, dont je me souvenais et qui éveillaient mes propres souvenirs"¹⁹.

Le travail mémoriel évoqué ici est très proche du processus de postmemory décrit par Marianne Hirsch. A priori, la référence à Hirsch pourrait surprendre puisque la notion de postmemory est surtout utilisée dans le cadre de rappels d'événements traumatiques pour désigner la relation que les enfants de la seconde génération entretiennent avec l'expérience traumatique vécue par leurs parents. Pourtant, il me semble que ce rapport de (post)mémoire peut être transposé à l'échelle d'une mémoire sociale et non plus historique. En effet, dans le cas de la mémoire ouvrière, on assiste aussi à une liquidation du passé, qui ne prend pas la même forme violente et traumatique que celle qui surgit lors des guerres ou de massacres de masse, mais qui conduit tout de même à faire en sorte qu'une génération se sente coupée de son passé. Chez Hirsch, c'est l'exécution des déportés, le silence des survivants qui expliquent que les modes normaux de transmission entre parents et enfants soient brisés. Pour la mémoire ouvrière, c'est la rareté des documents - rareté due au manque de moyens qui auraient permis de les multiplier et de les conserver -, la destruction des habitats populaires et plus largement la domination d'une classe

SPECIALE sur une autre qui expliquent que la transmission du passé populaire soit rendue malaisée et peu légitime, pas seulement lorsqu'elle s'effectue d'une génération à l'autre, mais d'une classe à l'autre, au sein de la même génération, comme c'est le cas pour le transfuge de classe dont le retour vers le passé est en quelque sorte empêché par les nouveaux habitus qui le coupent de sa classe d'origine.

Mais le point essentiel est que, dans les deux cas, le travail de la post-mémoire consiste à réinvestir sa propre mémoire familiale à partir d'autres images. Il s'agit de s'approprier un passé que l'on n'a pas directement vécu par un investissement imaginaire qui doit permettre de combler les failles de la mémoire familiale²⁰. L'une des stratégies les plus courantes est de puiser dans d'autres ressources mémorielles et de compenser, par exemple, le manque de photos privées par l'appropriation d'images officielles portant trace du même événement traumatique. Comme l'indique Hirsch, la post-mémoire "vise à réactiver et à incorporer des structures mémorielles culturelles et politiques plus lointaines en les réinvestissant avec des formes de médiation et d'expression esthétique capables de résonner sur un plan individuel et familial"²¹.

Toute proportion gardée, c'est à un même travail de réactivation et d'incorporation auquel nous assistons dans *Of Time and the City*. En choisissant des images d'archives en fonction de leur charge émotionnelle, Davies incorpore dans sa propre histoire des documents d'archives qui relèvent de cadres institutionnels éloignés de son milieu familial. Il parvient à faire siennes des images qui appartiennent à l'histoire collective de la ville, ce qui rend poreuse la distinction entre dimension sociale et dimension privée, puisque ces deux dimensions, le "je" et le "nous", sont en interaction constante. Par ce biais, Davies réussit à porter sur son passé un regard que Didier Eribon décrirait volontiers comme une "introspection sociologique"²², cet oxymore renvoyant parfaitement à l'entrecroisement de l'intime et du collectif.

Entre culture dominante et culture dominée: s'approprier le passé

Un autre entrecroisement joue dans le film, participant à rendre complexe le processus mémoriel qui se déroule sous les yeux du spectateur. Tout au long de *Of Time and the City*, Davies ne craint pas de mélanger les références à la culture populaire et à la culture savante²³. Une chanson de Peggy Lee voisine avec une symphonie de Mahler; des poèmes de T. S. Eliot et d'Emily Dickinson côtoient une émission satirique de la BBC. Dans l'ensemble, c'est surtout au niveau sonore que se manifeste l'emploi de références empruntées à la culture savante, tandis que la bande-image semble plutôt dévolue à représenter les traditions populaires de Liverpool. Cette répartition s'explique peut-être par le fait que, du point de vue de l'histoire sociale, les ouvriers restent éternellement muets, condamnés à être filmés, sans pouvoir accéder à la parole. Le partage entre son et image n'est pourtant pas si absolu qu'il n'y paraît, puisque Davies choisit de faire figurer sur la bande sonore des récits de travailleuses et que l'on peut aussi considérer que les chansons populaires sont une manière de "donner aux gens ordinaires une voix pour leurs sentiments"²⁴. Inversement, au niveau de la bande-image, les références à la culture "noble" apparaissent de façon ponctuelle, lorsque, dans les séquences tournées au présent, Davies amplifie par des mouvements de caméra la majesté de certains bâtiments officiels de Liverpool.

Au-delà de cette question de répartition, l'interaction entre culture savante et culture populaire doit de nouveau être pensée selon le point de vue du transfuge de classe, dans la perspective qui a toujours été la nôtre jusqu'à présent, à savoir celle de comprendre le film en tant que processus mémoriel. Sous cet éclairage, il apparaît alors que Terence Davies ne peut porter un regard rétrospectif sur son passé qu'en recourant aux formes et aux œuvres culturelles qui ont motivé en partie son départ du milieu d'origine. L'usage de la musique classique symphonique dans *Of Time and the City* peut être compris en ce sens, puisque dès l'époque des Beatles et en pleine vague du Mersey Beat, le cinéaste fait la découverte de Bruckner ou de Chostakovitch, une découverte qui accentue son isolement et participe à le diriger vers des lieux sociaux où cette musique est jouée et légitimée. Plus largement, on peut considérer que Terence Davies revisite les lieux de son enfance depuis le milieu social auquel il appartient aujourd'hui,

SPECIALE ce qui implique d'utiliser des références culturelles éloignées de celles des milieux populaires. Cette interaction entre culture dominante et culture dominée est porteuse d'une certaine éthique. Dans *Of Time and the City*, le réalisateur ne fait jamais semblant d'être de plain-pied dans le Liverpool de sa jeunesse, ce qui conduirait le film à sombrer "dans une sorte de populisme qui consisterait à vouloir célébrer les cultures populaires ou traditionnelles comme si elles étaient dotées de qualités merveilleuses"²⁵. En aucun cas, le réalisateur ne cherche à gommer les références culturelles de l'être social qu'il est devenu aujourd'hui.



Fig. 4

Dans *Retour à Reims* comme dans *La Société comme verdict*, Didier Eribon s'est penché sur les difficultés de ce qu'il appelle les paradoxes de la réappropriation. Pour le transfuge de classe, il n'est jamais simple de faire retour sur la culture de son enfance, car "les instruments qui permettent de se réappropriar la culture reniée sont fournis par la culture qui a imposé le reniement"²⁶. D'où l'idée, chez Eribon, qu'il convient de trouver, parmi les différentes ressources de la culture dominante, celles qui, comme l'ethnologie, sont les plus à même de faciliter le retour vers les cultures populaires sans étouffer celles-ci sous le poids d'une tradition savante qui viendrait s'imposer du dehors. Le sociologue pense donc le retour vers le passé comme un retour critique, visant à comprendre les mécanismes de domination sociale qui se sont joués durant son enfance. C'est pourquoi il importe de prendre distance avec ce passé, pour faire en sorte que des émotions comme la honte sociale ne prennent le dessus et bloquent le regard de l'analyste. Revenant sur la genèse de *Retour à Reims*, Didier Eribon explique:

Je savais qu'un tel projet - écrire sur le "retour" - ne peut se mener à bien qu'à travers la médiation, je devrais dire le filtre, des références culturelles: littéraires, théoriques, politiques... Elles aident à penser et à formuler ce que l'on cherche à exprimer, mais surtout elles permettent de neutraliser la charge émotionnelle qui serait sans doute trop forte s'il fallait affronter le "réel" sans cet écran²⁷.

SPECIALE Chez Davies, il n'y a nul souci d'atténuer le choc du retour. La médiation des références culturelles ne vise pas à neutraliser la charge émotionnelle du passé, mais au contraire à l'amplifier. Mis à part certaines séquences où elle joue un rôle ironique de contrepoint²⁸, la musique a plutôt tendance à sublimer les images, à renforcer la mélancolie qui émane de plans montrant les quartiers populaires ou à amplifier la tristesse qui surgit lors de la vision de grands ensembles urbains déjà réduits à l'état de ruines. D'un point de vue mémoriel, l'idée de Davies n'est pas de légitimer les images par l'introduction de références savantes. S'il peut paraître au spectateur que la musique classique ou la lecture d'un poème de T. S. Eliot donne une certaine dignité à des archives représentant les milieux populaires, ce n'est certainement pas la visée première du film. Dans la perspective du travail de post-mémoire évoqué plus haut, l'enjeu pour Davies est avant tout de trouver une vérité émotionnelle. Le poème n'est pas choisi parce qu'il appartient à la culture savante, mais parce que son contenu et son phrasé sont ceux qui correspondent le mieux à la tonalité émotionnelle que Davies associe à certains souvenirs de son enfance. Pour le dire de manière imagée, la musique n'est pas plaquée sur les images, mais surgit des images elles-mêmes²⁹, comme si le réalisateur était parvenu à extraire de ces archives une vérité toute personnelle. Les références à la culture savante constituent donc bien un moyen de faire retour vers le passé, mais contrairement à Eribon, elles permettent surtout au réalisateur d'être au plus près de ses émotions d'alors, voire même de les amplifier en vue de restituer à l'écran le tracé de son cheminement mémoriel.

Conclusion

En guise de conclusion, je voudrais revenir sur l'intérêt heuristique d'un film comme *Of Time and the City*. Au-delà de ses qualités intrinsèques, l'œuvre de Terence Davies a ceci d'intéressant qu'elle constitue un mode d'écriture du passé qui échappe en grande partie aux cadres de référence habituellement déployés dans les Memory Studies, qu'il s'agisse des études sur le trauma ou des logiques patrimoniales. Le film développe un rapport à la mémoire populaire qui amène à mobiliser d'autres paradigmes comme celui du transfuge de classe ou à réaménager certaines notions comme la postmemory pour pouvoir l'adapter aux enjeux de transmission d'une mémoire sociale.

Dans cette nouvelle configuration, et sachant que les dynamiques des mémoires populaires sont relativement peu étudiées au cinéma, le rôle de l'analyse n'est pas celui d'une étude classique qui viserait à examiner le fonctionnement d'un film en référence à des concepts déjà établis a priori. Au contraire, tout au long de cet article, un dialogue soutenu s'est développé entre film et théorie, entre Terence Davies et Didier Eribon, dans le but de pouvoir éclairer l'un par l'autre, dans un entrecroisement dynamique et réflexif. Au final, l'enjeu n'était pas tant de faire du film de Davies l'équivalent d'un ouvrage sociologique, mais plutôt de considérer *Of Time and the City* comme un mode d'expérience en soi, capable de révéler, sur un plan esthétique, de nouvelles façons de concevoir le rapport au passé³⁰.

En ce sens, la dynamique audiovisuelle du film a permis de mettre au jour des entrecroisements singuliers entre mémoire intime et histoire collective, entre culture populaire et culture savante, des entrecroisements témoignant de la position centrale du transfuge de classe dans la mise en image des mémoires ouvrières, selon une perspective qui visait toujours à considérer le film comme étant lui-même la trace d'un processus mémoriel en train de s'accomplir.

Sébastien Fevry

SPECIALE Notes

1. Concernant la mise en scène de la mémoire ouvrière, on mentionnera tout de même l'ouvrage de Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghettilis, classe ouvrière et immigration*, La Dispute, Paris 2010, ainsi que le récent essai de Georges Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, Éditions de Minuit, Paris 2014.
2. Cette dimension paradigmatique de la Shoah est notamment soulignée par Andreas Huyssen dans *Present Pasts*: "In the transnational movement of memory discourses, the Holocaust loses its quality as index of the specific historical event and begins to function as metaphor for other traumatic histories and memories": Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford 2003, p. 14.
3. Le concept de mémoire sociale s'inscrit dans la lignée des travaux de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective. Il indique que la mémoire des individus est toujours déterminée par les structures sociales auxquelles ces individus appartiennent. Comme le rappelle Marie-Claire Lavabre dans une récente réactualisation de la pensée de Halbwachs, "la mémoire est dite collective non pas parce qu'elle est la mémoire du groupe en tant que groupe, mais parce que le collectif, le social, est l'état dans lequel existent les individus": Marie-Claire Lavabre, "Usages et mésusages de la notion de mémoire", *Critique internationale*, vol. 7 (2000), p. 55.
4. À ce sujet, voir, par exemple, Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (eds), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 2009.
5. À ce sujet, voir notamment les travaux de Michel Foucault sur Pierre Rivière et son commentaire du film *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* (René Allio, 1976). Michel Foucault, "Le retour de Pierre Rivière", in Patrice Maniglier, Dork Zabunyan (eds), *Foucault va au cinéma*, Bayard, Paris 2011, pp. 151-155.
6. Pour plus de détails concernant le réalisateur et sa filmographie, voir le site <http://www.terencedavies.com/> (consulté le 10 septembre 2015).
7. Aurélien Lester, "Cinéma", *Études*, tome 410 (2009), p. 256.
8. Pour plus d'informations au sujet des images d'archives composant le film, voir Julia Hallam, "Film, Space and Place: Researching a City in Film", *New Review of Film and Television Studies*, vol. 8, n. 3 (2010), pp. 283-284. Voir aussi Iván Villarrea Álvarez, "Urban Self-portraits and Places of Memory: The Case of Terence Davies' *Of Time and the City*", in Asunción López-Varela (eds), *Cityscapes: World Cities and Their Cultural Industries*, Common Ground Publishing, Champaign 2013, pp. 43-44.
9. Sur un plan formel, *Of Time and the City* pourrait être rapproché de la catégorie du film-essai définie par José Moure. Pratiqué par des cinéastes comme Jean-Luc Godard ou Chris Marker, le film-essai se caractérise notamment par la mise en relation de matériaux culturels hétérogènes ainsi que par la présence "d'un sujet qui se met lui-même en scène, s'adressant à des spectateurs imaginaires ou à lui-même": José Moure, "Essai de définition de l'essai au cinéma", in Suzanne Liandrat-Guigues, Murielle Gagnebin (eds), *L'essai et le cinéma*, Editions Champ Vallon, Paris 2004, p. 37.
10. Dominique Belkis, Michel Peroni, "La mémoire désidentifiante", *Espacestemp.net*, "Travaux", 9 juin 2015, p. 1, < <http://www.espacestemp.net/articles/la-memoire-desidentifiante> > (consulté le 10 septembre 2015).
11. Didier Eribon, *Retour à Reims*, Flammarion, Paris 2010, p. 25.
12. *Ivi*, p. 22.
13. Pour une réflexion plus générale sur l'usage des images d'archives dans le cinéma documentaire, voir François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck & Larcier, Bruxelles 2002, pp. 253-271.
14. Traduction de l'anglais: "The happy highways where I went and cannot come again".
15. Richard Hoggart, *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en*

SPECIALE *Angleterre*, Éditions de Minuit, Paris 1970, p. 358.

16. Traduction de l'anglais : "We love the place we hate, then hate the place we love. We leave the place we love, then spend a lifetime trying to regain it".
17. Ce positionnement thématique apparaît assez nettement dans l'étude que consacre Iván Villarrea Álvarez au film. Voir Iván Villarrea Álvarez, *op. cit.*, pp. 40-53.
18. Didier Eribon, *La Société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*, Flammarion, Paris 2014, p. 145.
19. Propos de Terence Davies extraits du Making of du film. Voir *Of Time and The City*, Jour2Fête, Paris 2009, DVD.
20. Même si Davies a bien vécu les événements qu'il relate, on ne doit pas sous-estimer l'investissement imaginaire qui préside à la réalisation de *Of Time and the City*. La voix du narrateur est très claire sur ce point: "Approchez maintenant et voyez vos rêves. Approchez maintenant et voyez les miens". Traduction de l'anglais: "Come closer now and see your dreams. Come closer now and see mine".
21. Traduction de l'anglais: "strives to reactivate and re-embodiment more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression". Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, p. 33.
22. Didier Eribon, *La Société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*, cit., p. 11.
23. Pour une discussion plus détaillée des rapports entre culture savante et culture populaire, voir notamment Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte, Paris 2010, pp. 77-96.
24. Traduction de l'anglais: "gave ordinary people a voice for their feelings". Wendy Everett cité dans Iván Villarrea Álvarez, *op. cit.*, p. 42.
25. Didier Eribon, *La Société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*, cit., p. 90.
26. Pierre Bourdieu, cité dans *ivi*, p. 86.
27. Didier Eribon, *Retour à Reims*, cit., p. 246.
28. On se reportera par exemple à la séquence où la musique classique accompagne des images qui montrent des jeunes gens danser au son du rock-and-roll dans les clubs de Liverpool.
29. Pour décrire ce phénomène esthétique, Iván Villarrea Álvarez fait référence à Michel Chion et son analyse d'une musique qui semble contenue dans les images elles-mêmes. Iván Villarrea Álvarez, *op. cit.*, p. 47.
30. En ce sens, mon positionnement est proche de celui de l'anthropologue Dominique Belkis et du sociologue Michel Peroni. Pour ces chercheurs, l'analyse du film ne consiste pas tellement à valider des ressources conceptuelles ou théoriques, mais plutôt à les questionner: "Notre propos n'est pas de soumettre l'écriture cinématographique et de ramener son régime esthétique à une lecture sociologique, mais de considérer que cette écriture cinématographique avec le régime esthétique qu'elle active, par son opérativité même, vient renouveler les présupposés qui pourraient être ceux d'une telle lecture": Dominique Belkis, Michel Peroni, *op. cit.*, p. 1.