
Le vide urbain et la mémoire individuelle : A la recherche du Paradis perdu^(*)

Sous la direction de
Salma Mobarak

Rania Yahia Ibrahim Elsayy
Université du Caire

Résumé :

Une des conditions *sin qua non* de l'existence de la ville est le facteur de « stabilité » : pour les habitants, les bâtiments constituent des références stables qui persistent à la fuite du temps. Dans le corpus étudié dans cet article, les villes industrielles qui tombent en faillite passent par trois périodes essentielles : passé glorieux, présent périssable caractérisé par le vide et les ruines et avenir incertain. Ces changements cruciaux sur une échelle temporelle courte produisent donc une déformation du tissu urbain et provoquent ainsi un sentiment de perte et de confusion pour les personnages se retrouvant dans des villes qui se morcellent. Face à l'instabilité et l'incertitude, suspendre le temps par le retour au passé, s'avère donc une nécessité pour résister à la fragilité menaçante des ruines. Le but de cet article est de voir comment la mémoire individuelle des personnages, qui racontent leurs souvenirs pour créer un récit du « bon vieux temps » et la filiation des générations pour former un legs ou un « mythe familial », permet de raviver et de reconstruire la ville sous une autre perspective de l'histoire du lieu. A titre d'exemple, la maison familiale représente un monde stable, protégé et conserve entre ses murs les souvenirs des habitants et de la ville. Dans ce rapport homme/pierre se tisse, d'une part, une relation sentimentale puisque la maison familiale témoigne des moments intimes et chaleureux. D'autre part, elle conserve l'identité des personnages et noue un rapport de liaison réciproque entre mémoire individuelle et mémoire collective : l'effondrement du monde collectif a des répercussions sur le monde individuel.

Mots clés : mémoire individuelle, mémoire collective, la ville, ruines, vide urbain, passé, présent, temps, représentation artistique et littéraire

(*) Le vide urbain et la mémoire individuelle : A la recherche du Paradis perdu, Vol.14, Issue No.2, April 2025, pp.133-153.

ملخص:

يعتبر "الثبات" من العوامل الأساسية لوجود المدينة: فالبنسبة لساكني المدينة، تعد المباني مراجع ثابتة تقاوم مرور الزمن. ومن خلال الأعمال التي ندرسها في هذه المقالة، نجد أن المدن الفارغة من السكان التي أشهرت إفلاسها تمر بثلاث مراحل أساسية: ماضٍ مزدهر يتميز بعمران متطور وصناعة قوية، وحاضر يحتضر محاط بالأطلال والفراغ بعد مغادرة السكان، وأخيراً مستقبل مجهول. ينتج عن هذه التغيرات التي حدثت في حقبة زمنية قصيرة تشوهات على مستوى التخطيط العمراني مما يسبب إحساس بالفقد والتشويش عند شخصيات الأعمال فيجدون أنفسهم في مدن مفككة، فارغة تحولت إلى أطلال. وفي مواجهة عدم الثبات العمراني والأطلال والمجهول، يأتي الرجوع إلى الماضي كمحاولة ضرورية للمقاومة والبحث عن المدينة التي أصبحت كأسطورة "الجنة المفقودة". تهدف هذه المقالة إلى الوقوف على دور الذاكرة الفردية للشخصيات لإعادة بناء وإحياء المدينة في الماضي حيث يقومون بسرد ذكرياتهم عن "الزمن الجميل" وعن المدينة وسرد "حكايات العائلة" ليصنعوا إرثاً يمكن تمريره إلى الأجيال القادمة. فعلى سبيل المثال يقدم منزل العائلة عالماً ثابتاً وأمناً ويحتفظ بين جدرانه بذكريات من سكنوه وبذكريات المدينة قبل فراغها من السكان. فيحفظ بذلك هوية الشخصيات وتاريخ المدينة ويبني علاقة ترابط بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية: فانهايار العالم الجماعي/ الذاكرة الجماعية (المدينة) له تداعياته على العالم الفردي/ الذاكرة الفردية (الشخصيات).

الكلمات المفتاحية: الذاكرة الفردية، الذاكرة الجماعية، المدينة، الأطلال، فراغ المدينة، الماضي، الحاضر، الزمن، التمثيل الفني والأدبي.

Introduction

Aborder la ville par le biais de la mémoire individuelle ou le retour au passé au sein des histoires intimes des personnages permet de construire une nouvelle perception de la ville avant le « vide urbain ». Le vide urbain, qui se manifeste par le départ des habitants, les bâtiments vacants en état de ruine et la ville hors fonction, provoque un sentiment de perte et de confusion chez les habitants se retrouvant dans un espace qui se morcèlent. Avec les mutations et les changements du tissu urbain passant de la prospérité aux ruines, d'un espace animé à un espace silencieux, les habitants perdent leurs points de références. Ils entrent ainsi dans une recherche continue de la ville d'antan ou du « Paradis perdu » qu'est « un schéma aussi répandu dans la mythologie universelle que celle d'un âge d'or ou d'un paradis primitif, dont à la suite d'une erreur ou d'une faute on se

trouve chassé. » (Vadé, 1991) Dans les œuvres du corpus, les personnages quittent leur ville natale pour des raisons « erreurs » qui se rattachent à l'industrialisation : l'arrêt des activités économiques (fin des travaux à la mine, chute économique) affectent la vie des habitants qui quittent définitivement voire obligatoirement la ville ou restent et endurent les conséquences d'un espace qui se vide.

Se réfugier dans les moments intimes du quotidien et suspendre le temps par le retour au passé, s'avèrent donc une nécessité : revoir la ville sous l'angle de l'histoire individuelle est un mécanisme de support identitaire et un moyen de compensation au vide urbain car la mémoire individuelle est par définition « *la capacité d'acquérir, de conserver et de restituer une information qui a fait trace dans le cerveau, avec la capacité d'adapter son comportement* » (Georges comet, 2008, p. 8) Ce système de stockage permet aux individus de se repérer dans le monde qui les entoure, de se retrouver et de se distinguer des autres.

Si la fonction initiale de la mémoire est de rappeler, le désir de raconter les souvenirs du passé est une étape essentielle et complémentaire. La ville d'antan ainsi oubliée sous les débris et les ruines du présent, se ravive, se rebâtit et prend forme, dans les œuvres du corpus étudiées dans cet article, grâce aux récits des personnages conteurs. Raconter ouvre la voie à témoigner, à laisser une trace, à marquer une présence par « *le désir de dire « j'y étais », parce que l'on a le sentiment que ce que l'on a vécu mérite d'être retenu et que ce serait une perte, pour l'image de soi, mais aussi pour les autres, si le souvenir n'en était pas consigné. Ces moments sont aussi ceux que la mémoire collective retient, valorise pour construire ce qui deviendra l'Histoire d'une nation, d'un parti, d'une collectivité, d'un groupe.* » (Guillon, 2008) Cette interférence entre individuelle et collective instaure ainsi un rapport de liaison réciproque : les mutations du monde collectif ont des répercussions sur le monde individuel et les paroles des personnages sont à la base de la mémoire collective. Se focaliser sur la mémoire individuelle, ne veut pas dire écarter la mémoire collective car les personnages ne se détachent pas de leur environnement. Il s'agit de mettre l'accent sur le quotidien des personnages voire sur leur « espace vécu » : « *c'est l'« espace de la*

représentation » des habitants, leurs expériences, leurs habitudes, leurs images de la ville d'hier, d'aujourd'hui et de demain. » (Jean-Marc Stébé, 2022, p. 107)

Dans le monde diégétique des œuvres choisies pour cet article, la recherche de la ville avant le « vide » est accompagnée d'un sentiment de nostalgie. Les personnages chantent le récit du « bon vieux temps » pour des affinités différentes : résister aux changements du tissu urbain, rappeler et laisser un legs, témoigner d'un monde qui n'est plus présent et récupérer le paradis perdu (la ville avant le vide). Cette activité narrative se manifeste par différentes modalités : l'oral, le scriptural et l'audio-visuel.

Trois œuvres seront analysées dans cet article : *Il était une ville* roman de Thomas B.Reverdy, *Gunkanjima* album de photographie de Yves Marchand et Romain Meffre et *Visages, villages* film d'Agnès Varda et JR. Bien que les trames se situent dans trois villes, elles mettent en valeur différentes manifestations de la mémoire individuelle et construisent une image de la ville au passé. Nous essayerons dans cet article de suivre trois notions essentielles : le mythe familial, le souvenir et le facteur de stabilité.

1. Raconter par la parole : Le paradis perdu de Detroit

1.1 L'odyssée de la famille :

Reposant essentiellement sur la mémoire individuelle, les histoires du passé qui retracent l'odyssée des générations soulignent l'évolution de la famille et de la ville créant ainsi un récit du « paradis perdu ». Ce récit du bon vieux temps s'alimente dans le cadre du « Mythe familial » que Michel Delage définit par « *les représentations du monde que la famille s'est construite* » (Delage, 2008, p. 150). Ce récit familial repose sur un personnage clé qui se charge de raconter. Il constitue le moteur du récit et requiert la présence d'un interlocuteur qui écoute l'histoire « *La mémoire familiale comme processus dynamique soutient l'activité mythique à travers les générations [...] Du point de vue de la transmission, les anciens, les âgés jouent un rôle clef, trop souvent négligé dans notre monde contemporain. Ils*

sont les passeurs en étant les témoins présents du passé, et en permettant que le futur s'inscrive dans ce qu'ils représentent. Les récits qu'ils peuvent faire du passé familial sont susceptibles de jouer un grand rôle dans la façon dont le présent s'organise et dont le futur s'anticipe. » (Delage, 2008, p. 151)

Dans *Il était une ville*, le mythe familial se manifeste à travers le récit que relate le personnage de Georgia à son petit-fils Charlie. Ce dernier est le seul membre restant et représente ainsi la dernière chance pour la continuation de la filiation « Charlie qui était tout pour elle, tout ce qui lui restait de sa famille et de sa vie passée, et toute la promesse de l'avenir. » p. 44

Par un long monologue, Georgia une des premières habitantes de Detroit dévoile l'histoire de sa famille à Charlie, qui fait semblant de dormir. Le récit prend la forme du rite et se répète plusieurs fois via l'oral puisque « *L'alimentation du mythe se fait à travers l'activité narrative, car c'est cette activité qui permet le brassage des mémoires individuelles et collectives, du temps de chacun et du temps familial.* » (Delage, 2008, p. 152) Cette répétition est donc indispensable : elle apparaît à plusieurs occasions et met en valeur un événement émotionnelle qui touche le conteur : « Je vais te raconter une histoire » p.63, « Georgia en train de lui murmurer comme une prière le seul récit de mort qu'il connaissait, celle de son grand-père. » p.259, « Elle lui racontera encore une fois l'histoire de son grand-père, comme la ville était belle alors et comment on devient un homme en luttant contre la fatalité. » p. 262

Dans cette perspective, raconter est un rappel qui permet à l'histoire de survivre et de continuer comme un legs qui se transmet d'une génération à l'autre. Sans datation Georgia raconte son histoire passant par plusieurs phases essentielles : elle met en valeur d'abord les origines avant l'arrivée à Detroit et montre les habitants afro-américains qui ont constitué la population. Elle raconte aussi la difficulté de la vie quotidienne « Nous étions pauvres. Mon père l'était » p.63, et met l'accent sur le travail pénible et instable du père dans les fermes à la saison des récoltes « C'était une vie de voyage. Il se déplaçait de ferme en ferme [...] il ne gagnait presque rien. » p.63

Detroit ouvre la voie au rêve américain par « un boulot régulier à l'usine » et une vie familiale prospère « avoir une maison à lui. Une voiture ». Ces moments font une représentation de la vie paradisiaque qui se manifeste par les caractéristiques suivantes : la stabilité, l'aisance et l'intimité de la vie familiale « Peut-être que c'était le Paradis. [...] Vu d'ici pourtant nous étions si bien. » p.65.

1.2 Croisement de l'historique et du familial

La phase paradisiaque prend fin lorsque le récit de Georgia rattache l'histoire individuelle à un événement historique de Detroit. Le grand-père de Charlie meurt durant les émeutes de 67 « Un type droit qui voulait être libre, qui voulait éviter les ennuis. Un nègre du Sud qui s'en était presque sorti, mais qui s'est retrouvé au mauvais endroit, c'est ce que disait Georgia » p.259 Historiquement les émeutes de 67 est un épisode capital de l'Histoire de Detroit reflétant les tensions raciales entre la population afro-américaine et la police de Michigan. Cette émeute éclate le 23 juillet 1967 à la rue 12 « *L'émeute de Detroit fut particulièrement destructrice, tant en pertes humaines que matérielles. 43 personnes perdirent la vie, 1 189 furent blessées et plus de 7 000 arrestations eurent lieu au cours des cinq jours que dura l'émeute.* » (Leguy, 2009)

Dans *Il était une ville*, Georgia se charge de raconter cet épisode en se basant sur le « on dit » et en présentant sa propre version des événements. Dans ce cas « *La mémoire individuelle est un processus d'encodage qui procède par approximation. Elle se soutient sur une activité associative avec les événements passés et les autres aspects de la vie psychique. L'activité narrative permet d'historiser les événements vécus.* » (Delage, 2008, p. 150)

Le récit sans date précise, s'historise par la présence d'un toponyme « C'était très tôt le matin et les choses étaient en train de dégénérer sur la 12e Rue », par les signes perceptibles relatifs aux sens « Dans la journée on a pu voir la fumée des incendies et on a entendu des coups de feu ». Les différents récits rapportés construisent ainsi une image approximative de l'évènement historique « On a dit qu'il y avait des morts, que la police avait ouvert le feu. On a dit que c'étaient les émeutiers qui avaient tué un policier. [...] On a dit que la

police était totalement dépassée et que la garde nationale de l'Etat du Michigan avait été mobilisée. Ce n'étaient pas des policiers entraînés, juste des réservistes, des hommes à qui on avait donné un fusil. Ils tiraient dans la foule. On a dit que cette fois, c'était la guerre civile. [...] C'est ce qu'on m'a raconté après, moi je n'avais aucune nouvelle de ton grand-père [...] Il est mort avant que l'ambulance arrive. Et c'est alors que le monde a commencé à changer ». (Reverdy, 2015, p. 65)

Georgia met en valeur une scène de grande violence « ouvert le feu, morts, tué, tiraient dans la foule, guerre civile ». Cette violence contredit ainsi l'image du Paradis paisible et calme de Detroit avant les émeutes ; Detroit est représentée en tant que ville sanglante en plein chaos. La répétition de « on a dit » et « ce qu'on m'a raconté » relève de l'incertitude du récit raconté par plusieurs mémoires individuelles et met la lumière sur la juxtaposition entre les versions. Le destin de la famille se bouleverse comme conséquence des mutations de la ville. La mort du grand-père forme une brisure dans la continuité du mythe familiale : l'image du Paradis perdu entre en fonction et annonce une deuxième phase pour la famille et pour la ville.

2. Raconter par le retour physique : Le paradis perdu de Hashima

Si dans le roman, le désir de former un legs qui se transmet d'une génération à une autre est le motif qui alimente le récit de Georgia, dans l'album *Gunkanjima*, le travail de la mémoire individuelle se manifeste sous une autre perspective qu'est le souvenir car « *Le souvenir est une construction sous influence des émotions, de l'humeur, des images sensorielles, de la répétition, de la conscience de soi et de la présence de l'autre dans l'interaction. La probabilité de se souvenir d'un événement dépend, d'une manière déterminante, de sa charge affective et émotionnelle, et de son importance pour le sujet qui se souvient.* » (B. Langhans, 2008, p. 162) Meffre/marchand adoptent deux techniques pour mettre en valeur ce rapport mémoire/émotion : primo, la présence d'un extrait du reportage de Alissa

Descotes-Toyosaki (Descotes-Toyosaki, 2009) ,en annexe, effectué en 2009 avec les anciens habitants qui racontent leur vie quotidienne au sein de Hashima avant sa fermeture définitive en 1974. Secundo, l'album s'appuie en grande partie sur les photographies de Chiyuki Ito, un ancien habitant mineur de l'île montrant les scènes de la vie quotidienne.

2.1 Le retour nostalgique : larmes et quotidien ravivé des cendres

Dans *Gunkanjima*, mettre ses pieds sur la terre tantôt oubliée sous les ruines tantôt retrouvée par ses anciens résidents est un événement déclencheur de la mémoire. Longuement abandonnée, le retour à l'île est un moment exceptionnel pour les habitants retrouvant leur ville natale « *le furusato* » qui a marqué une grande partie de leurs années d'enfance et de jeunesse. Ce moment de retrouvaille se colorie par une forte charge affective et se manifeste le plus souvent par le biais du souvenir. Il s'agit de récupérer une partie de leurs histoires personnelles, de leurs vies et souvenirs vécus au quotidien et laissés en état de pause avec l'évacuation. « [...] *ce retour est marqué par une très grande puissance émotionnelle, comme si celui qui l'éprouvait reprenait possession en même temps d'une partie de son moi, longtemps réprimée ou comme perdue de vue ; et cette authenticité retrouvée le bouleverse.* » (Claire Maury-Rouan, 2008, p. 23)

Le reportage d'Alissa Descotes-Toyosaki s'éloigne des faits historiques et touche de près le monde familial et intime des habitants à travers leurs témoignages. Dans ce cadre, « les larmes » et l'enthousiasme des interlocuteurs âgés entre 65 et 90 ans sont à la base du récit et manifestent le sentiment de tristesse profonde d'un monde qui n'est plus là en regardant les bâtiments réduits en ruines ou la joie temporaire du retour à l'île :

« L'émotion étreint les passagers : ils ne sont pas rentrés chez eux depuis 35 ans » p.105

« Le témoignage plein de fougue » p. 105,

« Hideo Kaji reprend son souffle en repensant à cet épisode

terrifiant » p.105.

« Hideko Nomo grimpe les escaliers du numéro 65 le sourire aux lèvres, s'exclament à chaque étage « oh ! comme ça a changé » p.106,

« Les larmes d'émotions versées par le vieil homme à l'entrée dans son appartement en ruine ont fait place à un sourire de soulagement. » p. 107

Ce champ émotionnel traduit ainsi ce processus de perte/récupération. Le retour à l'île est une expérience émotionnellement difficile combinant les paradoxes : enthousiasme/tristesse, retrouvaille/ perte de la ville natale, passé portant vie/ présent silencieux, souvenir/ oubli. Le départ de l'île est une cicatrice qui hante les habitants et le retour éveille en eux le mal vécu : départ forcé et impossibilité de retour. Ils pleurent ainsi la vie qu'ils ont perdu.

Cette charge émotionnelle se développe dans le reportage et se renforce également par le récit du paradis perdu qui se construit dès l'introduction : contrairement à l'image péjorative associée au surnom « vaisseau de guerre », à la catastrophe de Hiroshima et Nagasaki et au texte de Brian Brurke-Gaffney en préface mettant la lumière sur l'étroitesse des logements, les conditions de vie lamentables et le champ de travail atroce et pénible des mineurs, le reportage déconstruit cette image en s'appuyant sur les moments intimes et joyeux du quotidien racontés par les habitants en utilisant des superlatifs comme « Quelle ne fut ma surprise de découvrir que derrière ses façades bétonnées, Gunkanjima leur avait donné les meilleurs années de leurs vies. » (Descotes-Toyosaki, 2009)

Le contact avec les ruines alimente la mémoire des personnages qui récupèrent par le souvenir, les images de la ville au passé. Ce récit du paradis perdu, suit un schéma : regarder le site - se souvenir – raconter. Trois étapes qui se rapprochent des propositions de Paul Ricoeur « *un souvenir surgit à l'esprit sous la forme d'une image qui, spontanément, se donne comme signe de quelque chose d'autre, réellement absent mais que l'on tient pour ayant existé dans le passé. Trois traits se trouvent réunis de façon paradoxale : la présence, l'absence, l'antériorité.* » (Ricoeur, 2006/3, p. 21)

Le récit se répartit également entre souvenirs collectifs dans les espaces publics partagés et souvenirs intimes. A part les épisodes de travail parfois dangereux, les moments collectifs s'adossent essentiellement sur le temps de loisirs que partagent les habitants hors des heures de travail et le mode de vie au sein de l'île. A titre d'exemple :

« Casque sur la tête et sac au dos Mr Fukudome, Mr Kaji et Mme Hideko Namio arpentent les décambres en direction de leur ancien logement le numéro 65. Nous passons le bâtiment 31 construit en 1957 et qui abritait tout à la fois des logements de fonction, un salon de coiffure, une poste, et des bains publics « *A l'époque, le téléphone public de la poste faisait un vrai vacarme !* » rit Mr Kaji Les habitants allaient souvent boire et danser dans le bar situé dans le bâtiment 25 en face. Certaines personnes trop ivres se retrouvaient ensuite dans la cellule de dégrisement du bâtiment 21 situé au centre-ville et qui faisait office de poste de police et d'habitations pour les mineurs. Il n'y avait apparemment pas de grands délits commis sur l'île et tout le monde réglait ses problèmes « en famille ». Loin d'être coupés du monde les habitants étaient à la mode des *sexties* et jouissaient de l'électroménager dernier cri tels que télévisions, réfrigérateurs et machines à laver. » (Descotes-Toyosaki, 2009, p. 106)

Ces images de la vie quotidienne à Hashima témoignent de sa vivacité : l'île représente un espace étroit mais joyeux garantissant le plaisir et la sociabilité « danser, boire ». Cet espace étroit est multifonctionnel par la facilité d'accès aux services « habitations de mineurs, logements, salon de coiffure, poste, bains publics », assure la sécurité « pas de grands délits » et le sentiment convivialité et de solidarité qui caractérise la vie sur l'île « en famille » (Solidarité est un terme qui se répète plusieurs fois dans les témoignages des habitants). D'autres part, cette citation met la lumière sur la modernité de l'île « un vrai vacarme, dernier cri » qui suit le développement technologiques « téléphone, télévision, réfrigérateurs, machine à laver » en présentant un mode de vie moderne et confortable. Ces équipements, éliminent le sentiment d'isolement que peut se développer chez les habitants à cause de sa position géographique en

tant qu'île isolée. Cet espace multifonctionnel par la grandeur de ses édifices, combine foyers aux lieux de plaisir (la forme urbaine des grands ensembles commence avec Hashima) et appuie l'idée de la vie collective.

Quant aux moments individuels, elles se développent à travers les scènes de la vie quotidienne de la famille. A l'instar du « culte de l'insignifiant » que Salma Mobarak explique par « *le vécu quotidien spatial sans « importance » [...] la valeur que prennent les moindres événements de la vie quotidienne.* » (Mobarak, L'espace quotidien dans le récit artistique, Le feu follet de Drieu Larochelle, Le feu follet de Louis Malle, Malek el hazine d'Ibrahim Aslane, Al kitkat de Dawoud Abdel Sayed, 2000, p. 93) dans *Gunkanjima* apparaît le culte du petit moment joyeux, à travers les scènes banales et répétitives du quotidien. En retournant à sa maison familiale, Hideko Nomo à l'âge de 72 ans relate un épisode du passe-temps du quotidien familial en montant les escaliers du bâtiments 65 :

« Le 7^e étage semble raviver les cendres de souvenirs lointains chez madame Nomo [...] Elle marche sur le tatami éventré sans se soucier du danger, se dirige vers la terrasse, embrasse la vue arpente tous les recoins de la petite pièce. Il n'y a guère plus d'objets intacts qu'un trépied rouillé qu'elle découvre en riant « *C'est mon mari qui l'avait confectionné pour se laver les mains !* » [...] *Moi je passais mon temps à discuter avec mes amies, à faire les courses dans Hashima ginza. Nous avions tout le confort moderne et une vie sociale très active. Je me tenais là* » dit-elle en s'approchant de la fenêtre surplombant la passerelle « *et je discutais avec tous les gens qui passaient. Si j'étais heureuse ? Oui, pour moi, c'était le paradis.* » (Descotes-Toyosaki, 2009, pp. 106, 107)

La marche dans le bâtiment ruiné jalonne les souvenirs du personnage qui retrace le cheminement du quotidien, trajet déjà vécu au passé repris par le biais des souvenirs. La succession de verbes montrant le mouvement du personnage à l'intérieur de l'espace relève de son enthousiasme et de la joie de retrouver le paradis perdu (sans se soucier du danger, se dirige, embrasse, rit). Ce mouvement à l'intérieur de l'appartement semble le raviver : le trépied rouillé

comme signe du passage de temps et de ruine reprend vie et récupère ses fonctions grâce aux souvenirs du personnage. Il est ce qui reste et permet de construire le souvenir du lieu malgré l'absence des autres composants de la chambre.

Le banal de tous les jours voire du passe-temps (causer avec les voisins, faire les courses) relève des petits moments joyeux à l'intérieur du cosmos de Nomo : moments banals par leur répétition au quotidien mais de grande importance par leurs valeurs et significations. La vie simple, paisible, sociale, dynamique et confortable, est la conception qui construit le paradis perdu pour le personnage « Je me tenais là, c'était le paradis ».

2.2 La mémoire et le jeu de juxtaposition : le petit moment intime

Le récit du paradis perdu prend son sens également grâce à la dimension intime qu'ajoute les photographies d'Ito, s'infiltrant dans les espaces intérieurs de la maison familiale. « *Le logement est le siège de l'intimité, le lieu où la subjectivité se déploie avec sérénité. L'environnement y est familier ; les couleurs, les odeurs, les bruits et les personnes qui s'y trouvent sont connus. [...] Aussi le logement avec son décor et ses multiples aménagements exprime-t-il, de façon plus ou moins silencieuse, tantôt le versant culturel, tantôt le versant individuel de la personnalité.* » (Jean-Marc Stébé, 2022, p. 100) Cet espace intime, miroir des pratiques les plus intimes des habitants est un monde clos et protégé par rapport à la ville.

La mémoire des lieux intimes et des habitants se renforce également par le jeu de juxtaposition qui se répète à plusieurs reprises dans l'album montrant côte à côte une photo en noir et blanc et une photo en couleurs de l'état actuel des logements. La juxtaposition renforce la charge émotionnelle ressentie en regardant les lieux qui étaient animés. Ces lieux entrent dans un long moment de pause rappelant l'impossibilité de restauration.



(Fig.1)



(Fig.2)

La composition triangulaire de l'image (fig.1) met en valeur une scène intime de la famille qui se regroupe pour se réchauffer autour d'une boisson. Il s'agit d'un espace « bourgeois », spacieux et comporte les signes d'une vie aisée qui éclate de couleurs : vêtements d'hivers lourds, tapis imprimés, décorations luxueuses (abat-jours et luminosité, statues, plante verte, armoire bien aménagée, rideau décoré à l'arrière-plan). Le cadre et l'angle de prise de vue montrent le moment dans sa totalité et captent ainsi les détails de la chambre pour mettre la lumière sur le mode de vie des années soixante. Le poste de télévision signe de modernité est célébré dans cette photo et occupe toute la partie droite : Pierre Sansot montre que la fonction initiale du poste de télévision est d'organiser la salle et permettre aux habitants de se regrouper autour de lui durant les moments intimes (Sansot, 1993, p. 367).

La chambre familiale (fig.2) reproduite dans les années 2000, présente un moment figé et met en valeur le jeu de juxtaposition. Le cadre met en relief une scène monochrome de nature morte industrielle : téléviseur en panne, téléphone filaire montrant un appel inachevé, tapis décomposé. Le hors-champs laisse à deviner l'état de la maison. La télévision et le téléphone hors service mettent en valeur un arrêt total au niveau de la communication entre monde intérieur et extérieur ; la salle représente un espace amorphe sans vie. De même, l'angle de prise de vue met le poste au centre de la photo pour marquer l'absence des habitants voire pour témoigner de ce qui reste. Cette composition repose sur le binôme de présence/absence : la perte de la vie ou le passage d'un état à un autre se traduit par cet état

d'avant/après qui déforme l'image de la famille heureuse sous les toits de Hashima.

Ces moments s'immortalisent et restent gravés dans la mémoire grâce aux photographies d'Ito et leur réutilisation dans l'album de Meffre/Marchand.

3. Raconter pour résister : « Last man standing »

Une des conditions *sine qua non* de l'existence de la ville est le facteur de la « stabilité ». Selon Maurice Halbwachs, les habitants conservent leur mémoire individuelle, leur identité et racine tant que le tissu urbain est stable et constitue un point de repère. Les bâtiments et les maisons témoignent de leurs vies et de leurs souvenirs. Il explique ce phénomène ainsi « *Les divers quartiers, à l'intérieur d'une ville et les maisons, à l'intérieur d'un quartier, ont un emplacement fixe et sont aussi attachés au sol que les arbres et les rochers, une colline ou un plateau. Il en résulte que le groupe urbain n'a pas l'impression de changer tant que l'aspect des rues et des bâtiments demeure identique, et qu'il est peu de formations sociales à la fois plus stables et mieux assurées de durer.* » (Halbwachs, 1997, p. 167) Un pacte contractuel prend place entre habitant/ pierre : tout changement du tissu urbain porte en lui les prémices d'instabilité et de perte.

Dans *Visages, Villages* (Varda & JR, 2017), la scène (min 7.30) est révélatrice de ce rapport homme – pierre – mémoire. Dans leur voyage hasardeux des différentes régions françaises, Varda montre à JR des anciennes cartes postales sur la vie des mineurs et se rappelle des photos qu'elle a capté des terrils noirs (fig.1). Ces photographies déclenchent le retour au passé et motivent la recherche des deux cinéastes pour retrouver l'histoire qui s'y cache derrière « *Quand on se trouve devant une image, connue ou pas, on a volontiers tendance à dire ce que l'on voit, ce que l'image nous évoque et donc à parler. En fait, on en arrive très vite à construire un récit, dans lequel se mêlent des souvenirs et des légendes, de la mémoire donc.* » (Gomet, 2008, p. 99)



(fig.1)



(fig.2)

Ils se dirigent vers un « Coron », forme urbaine qui s'est répandue au XIXème siècle au nord de la France désignant des habitats miniers pour loger les travailleurs et leurs familles à proximité de la mine. Après la fermeture des mines et le départ des habitants, ces rues sont désormais fantômes.

Le mouvement de la caméra et la voix off de Varda et JR se chargent ainsi de la transposition dans l'histoire du lieu et de ses habitants : ce mouvement va du général au particulier. Le panoramique se charge ainsi de montrer par un plan d'ensemble le Coron en voie de destruction. Les façades sont toutes fermées et la rue est complètement déserte à l'exception de Janine qui sort de sa maison pour annoncer une présence qui défie le silence du lieu. Par un plan rapproché, la caméra montre Janine qui explique pourquoi elle refuse de partir « Je suis la seule habitante du coron ici. J'ai dit que partirais

la dernière. On ne me mettra pas dehors, il y a trop de souvenirs. J'ai dit vous ne comprenez pas. Personne ne peut comprendre ce qu'on a vécu. »

Le refus de Janine s'explique ainsi à travers la relation complexe qui se noue entre pierre et homme. Elle ne se limite pas au rapport d'appropriation d'un sujet à un objet mais dépasse cette conception et définit son rapport au monde « vous ne comprenez pas. Personne ne peut comprendre. » Janine s'unit à sa maison pour former un seul corps : l'espace est une partie prenante de son histoire, de son identité, de sa personnalité et de sa mémoire « il y a trop de souvenirs » et à tour de rôle elle cherche à le protéger et à le conserver. La maison représente l'identité du résident ; supprimer ou changer cet espace signifie instabilité de ce rapport et effacement de sa mémoire. Cette position est conçue comme un acte de résistance qui arrête la démolition de la rue et de la mémoire « *Les pierres et les matériaux ne vous résisteront pas. Mais les groupes résisteront, et, en eux, c'est à la résistance même sinon des pierres, du moins de leurs arrangements anciens que vous vous heurterez.* » (Halbwachs, 1997, p. 200) Janine seule, étant la dernière habitante, incarne ainsi l'expression anglaise de « last man standing » qui se défend et défend sa maison jusqu'à la dernière minute.

Vu uniquement de l'extérieur, la caméra ne pénètre pas l'intérieur de la maison pour conserver sa privauté. Or, la composition triangulaire (fig.2) dans cette scène entre Janine au sommet et JR et Varda à la base du triangle, met Janine et son récit au centre d'intérêt. Son récit est donc valorisé et devient le héros de la scène. Les gros plans sur le visage de Janine (min 9.30) ainsi que sa gestuelle soulignent un moment émouvant. Le passé nostalgique s'aperçoit ainsi à travers « *la saveur du passé* » (Mobarak, Sensation et mémoire du Caire européen : une soirée au Caire de Robert Solé et Héliopolis d'Ahmed Abdallah, 2020) Janine raconte la scène de l'arrivée du père à la maison après une longue journée à la mine. Le goût du « pain d'alouette », une boue de pain noir que le père n'a pas mangé durant son travail à la mine, rappelle un moment joyeux et chaleureux d'enfance « on se régalaît, on se régalaît ». Cette scène ancrée dans la mémoire du personnage représente son paradis perdu : intimité au sein

de la famille, protection dans la maison familiale, joie de l'enfance et du petit moment chaleureux. « Comprendre » dépasse donc la fuite du temps, l'ordre de démolition et l'espace qui s'est vidé voire les ruines et installe un « droit » car la maison « *fait écho à ce sentiment connu d'un lieu protecteur où vivre avec les siens, dans l'intimité d'un espace que l'on investit, que l'on s'approprie* ». (Grandbois-Bernard, 2017)

L'alternance entre plan rapproché épaulé dans cette scène et les cartes postales des mineurs est significative : les cartes postales historisent et montrent le quotidien des mineurs (aller/retour du travail, travail pénible au fond de la mine, salle de bain) et les plans rapprochés permettent de se rapprocher des anciens habitants de la deuxième et la troisième générations qui arrivent pour présenter leurs témoignages. A titre d'exemple, la carte postale d'une scène du quotidien aux toilettes, dans laquelle une femme lave le dos de son mari mineur après une longue journée de travail déclenche la mémoire de Frederic. A l'intérieur du foyer familial, la caméra alterne son mouvement entre la carte postale immortalisant cette scène intime et la parole de Frederic (fig.4) qui ravive ce moment par la parole longue, contenant des pauses et le gestuel comme s'il revivait le moment « Il m'est arrivé de laver le dos de mon père. Et là je voyais toutes les meurtrissures. C'étaient les projections du charbon. » (Min10.30).



(Fig.4)



(Fig.5)



(Fig.6)

Cette photo en noir et blanc se complète aussi à travers les photographies coloriées à l'arrière-plan. Cette superposition entre ancien et nouveau, entre passé/ présent entre générations, dessine le rapport de filiation et de racine. Elle souligne aussi l'importance de l'image comme moyen de conserver la mémoire des individus et de l'histoire du lieu.

Dans cette lignée, une des spécificités du medium cinématographique est le témoignage par l'image mouvante qui ancre le moment sur l'échelle temporelle (l'histoire) et l'immortalise : le moment se ressuscite à chaque projection. Ce moment capté prend son importance lorsqu'il est raconté et reconnu. La reconnaissance est un facteur primordial à la mémoire « *Depuis Platon et Aristote, nous parlons de la mémoire non seulement en termes de présence/absence, mais aussi en termes de rappel, de remémoration, ce qu'ils nommaient anamnesis. Et lorsque cette quête aboutit, nous parlons de reconnaissance.* » (Ricoeur, 2006/3, p. 22) Si dans le film la mémoire des personnages permet de donner une vue sur l'histoire du lieu, Varda et JR se chargent ainsi de célébrer la résistance de Janine et de remémorer les mineurs voire de faire un acte de « reconnaissance » en collant leurs images sur les façades des maisons à la fin de la scène.

Par un long travelling accompagné d'une musique douce, la camera montre les mineurs en gros format sur les façades (fig.5). Ce silence rend hommage (avec l'absence des voix humaines) et laisse aux photos le soin de raconter. Les mineurs sur les maisons nous regardent, nous convoquent. Ces regards rappellent et parlent à tout passant comme pour dire « j'y étais là ». La pierre est ainsi protégée et rendue à ses propriétaires. Les photos compensent ainsi l'absence des habitants et résistent avec Janine qui demeure debout devant sa maison contre l'oubli (fig.6).

Conclusion

Dans cet article, nous avons tenté d'analyser trois textes pour mettre en valeur le rapport entre mémoire et espace vide. L'image du Paradis perdu devient ainsi le moteur qui régit le récit de la ville au passé. Les œuvres analysées soulignent les caractéristiques de l'espace paradisiaque pour les personnages : ville prospère présentant un quotidien dynamique où l'individu célèbre sa sociabilité, espace de l'intimité au sein de la maison avec les membres de famille et espace stable qui demeure malgré la fuite du temps pour conserver les souvenirs. Sortir ou changer son foyer est une anticipation de la mort, au sens métaphorique, du personnage : le cosmos qu'il s'est construit se fane et perd sa forme ; il meurt comme l'oubli efface le souvenir. Les récits que les personnages racontent sont la dernière tentative pour préserver la mémoire.

La dispersion des personnages ou la chute de leur cosmos, dû à la « faute » de l'industrialisation, est interprétée de différentes façons : dans le monde fictionnel du roman, Reverdy utilise la voix de Georgia pour montrer les effets néfastes du culte de la bagnole et du désir d'enrichissement rapide qui causent ainsi la faillite de Detroit et la perte du concept de la famille menaçant ainsi l'avenir. Dans l'album, la force des images de l'avant après amplifiée par la juxtaposition et les témoignages des anciens habitants créent un récit de déclin ; la ville natale réduite en ruines est en voie de disparition sans possibilité de ressuscitement. Quant au film, Varda et JR choisissent de projeter l'histoire de Janine sur le grand écran ouvrant sa cause au grand public. Grâce au film Janine continue sa bataille.

Dans ces exemples étudiés, l'art joue ainsi le rôle du médiateur : remettre ces histoires des villes vidées par le biais de la mémoire individuelle à l'intérieur d'un récit fictionnel permet de les raviver et donner voix aux inaperçus car l'Histoire et la mémoire ne retiennent que les grands événements. Dans ce cadre, l'œuvre artistique joue également un autre rôle [...] *la communication artistique ou littéraire ramène le souvenir individuel vers le souvenir partagé, le transformant ainsi en mémoire commune.* » (Claire Maury-Rouan, 2008, p. 24) Rappeler, remémorer, raviver sont les différentes facettes de la lutte contre l'oubli.

Bibliographie :

Corpus :

B. REVERDY, Thomas, *Il était une ville*, Flammarion, 2015

MARCHAND Yves, MEFFRE Romain, *Gunkanjima, l'île cuirassée*, Editions Steidl, 2008-2012

VARDA Agnès & JR, *Visages, village*, 1h 33min, Ciné Tamaris, Paris, 2017.

Ouvrages :

BELIGON, S., & DIGONNET, R. (2019), *Manifestations sensorielles des urbanités contemporaines* Peter Lang

COMET, G. A. L.-R. (2008). *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*. Marseille: Solal éditeur.

HALBWACHS, M. (1997). *La mémoire collective*. Editions Albin Michel.

STEBE, J-M, H. M. (2022). *La sociologie urbaine*. Paris: Presses universitaires de France.

SANSOT, P. (1993). *Poétique de la ville*. Paris: Méridiens Klincksieck.

Articles :

LANGHANS, B., A. L. (2008). Identité narrative et mémoire . In A. L.-R. Georges Comet, *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire* (p. 162). Marseille: Solal éditeur.

MAURY-ROUAN, C. (2008). Les mots de la mémoire. In A. L.-R. Georges Comet, *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire* (pp. 17-26). Marseille: Solal éditeur.

DELAGE, M. (2008). Mémoires et mythes dans la famille . In A. C.-M.-R. Georges Comet, *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire* (p. 150). Marseille: Solal éditeur.

DESCOTES-TOYOSAKI, A. (2009). Gunkanjima, retour dans l'île fantôme. *Magazine Géo*.

- GOMET, G. (2008). L'image, une façon de raconter plusieurs mémoires . In A. L.-R. Georges Comet, *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire* . Marseille: Solal editeur.
- GRANDBOIS-BERNARD, E. (2017). Portraits de maisons à l'abandon. Ruines, photographie et mémoire des villes délaissées. *Frontières*, 28.
doi:<https://doi.org/10.7202/1038862ar>
- GUILLON, J.-M. (2008). Les choix de mémoire. Construction du récit de résistance. In A. C.-R. Georges Comet, *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire* (p. 107). Marseille: Solal editeur.
- LEGUY, B. (2009, 1). Les émeutes de 1967. *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, (N° 29), pp. 17-27. Retrieved from <https://shs.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin1-2009-1-page-17?lang=fr&tab=texte-integral>
- MOBARAK, S. (2020). Sensation et mémoire du Caire européen : une soirée au Caire de Robert Solé et Héliopolis d'Ahmed Abdallah. In S. Béliçon, & R. Dignonnet, *Manifestations sensorielles des urbanités contemporaines* . Peter Lang .
- RICOEUR, P. (2006/3, Mars/ avril). « Mémoire, Histoire, Oubli ». *Esprit*, pp. 20-29. doi:10.3917/espri.0603.0020,
- VADE, Y. (1991). Du paradis perdu aux enfers égarés. In A.-M. Boyer, *Mondes perdue* (pp. 21-63). Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux. Consulté le May 2023, sur <https://doi.org/10.4000/books.pub.4602>

Thèses consultées :

- MOBARAK, S. (2000). *L'espace quotidien dans le récit artistique, Le feu follet de Drieu Larochelle, Le feu follet de Louis Malle, Malek el hazine d'Ibrahim Aslane, Al kitkat de Dawoud Abdel Sayed*. Le caire : Thèse de Doctorat.