Construire et Reconstruire avec le temps qu'il nous reste

Une étude des entrelacs mémoriels dans le cinéma photographié

Kieran PUILLANDRE

Université Grenoble-Alpes, CNRS, Litt&Arts

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9998

Résumé : À travers l'analyse de deux films, *Jour après jour* (2006) de Jean-Daniel Pollet et *Les Routes de Kiarostami* (2005), réalisé par Abbas Kiarostami, cet article interroge les enjeux mémoriels émergeant des fissures qui apparaissent lorsque la photographie et le cinéma s'entremêlent. Cet article vise à répondre à une série de questions : comment la fixité photographique, alliée au cinéma, peut-elle remettre la mémoire en mouvement ? Comment le cinéma photographié lutte-t-il contre l'érosion de la mémoire ou sa perte ? Et enfin, comment invente-t-il de nouvelles formes de création à partir de ce qui manque ?

Mots-clés : photographie – cinéma – Jean-Daniel Pollet – Abbas Kiarostami – mémoire – héritage – durée – montage

Abstract: Through the analysis of two films *Jour après jour* (2006) by Jean-Daniel Pollet, and *Les Routes de Kiarostami* (2005) directed by Abbas Kiarostami this article aims to question what is at stake when memory surfaces from the cracks that appear when photography and cinema images intertwine. With this article we aim to answer a series of question: How photographic fixity, united with cinema can put memory back into motion? How does photographed cinema struggle against the erosion of memory, or even its loss? And finally, how does it invent new forms to create from what is missing?

Keywords: photography – cinema – Jean-Daniel Pollet – Abbas Kiarostami – memory – legacy – duration – editing

1 Introduction

« La mémoire travaille au présent » écrit Mathilde Girard (2008 : 257). C'est ainsi que l'on pourrait désigner cette capacité du travail mémoriel à faire surface au moment où le souvenir est convoqué. C'est le présent qui remet la mémoire au travail, qui remet

le passé en marche afin de combler la faille ou l'espace qui vient de s'ouvrir devant nous. Pour Georges Didi-Huberman :

> La connaissance historique n'advient qu'à partir du "maintenant", c'est-à-dire d'un état de notre expérience présente d'où émerge, parmi l'immense archive des textes, images ou témoignages du passé, un moment de mémoire et de lisibilité qui apparaît. (Didi-Huberman 2006 : 1015)

Didi-Huberman présente très justement l'importance d'une expérience du présent qui jaillit au contact d'images et, à ce propos, le cinéma n'a cessé de montrer sa capacité à convoquer le passé au moment de la projection, au moment où les images du film viennent frapper l'écran et le regard du spectateur.

En outre, cette volonté de remettre le passé au travail habite les processus de création de nombreux cinéastes qui portent leur regard sur l'avenir. « De film en film nous sommes à la poursuite d'un film secret, lequel se cache car il ne veut être vu », écrivait Raoul Ruiz (2005 : 106), soulignant la naissance de réalisations sous-jacentes, en devenir. Cette démarche a été entreprise par de nombreux cinéastes, c'est le cas de Jean-Daniel Pollet (1936-2004) et d'Abbas Kiarostami (1940-2016) dont les films seront ici à l'étude.

Dans ce jeu de mouvement entre passé, présent et devenir, ces deux cinéastes trouvent une place essentielle et deux réalisations attirent notre attention. *Jour après jour* (2006)[1] et *Roads of Kiarostami* (2005)[2]. Le premier est un film posthume : commencé par Pollet, son ami Jean-Paul Fargier a pu en faire aboutir la réalisation alors que le cinéaste venait de mourir. Pollet et Fargier ont construit un film à partir de photographies prises au jour le jour pendant quatre saisons depuis la maison de Pollet à Cadenet, une photo par jour. *Roads of Kiarostami* est un film-essai, un court-métrage documentaire – une commande faite par Le Festival de la Nature de Corée du Sud à l'occasion du cinquantenaire de l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima – réalisé par le cinéaste iranien Kiarostami. Il y parcourt des photographies de routes qu'il a empruntées et qui n'ont cessé d'habiter ses films.

Dans ces deux réalisations, il est question de temps, du temps de la photographie comme image de l'instantanéité, et de mouvement cinématographique : il y est question d'images sur lesquelles on retombe. Des images douloureuses, laissées en héritage par l'ami cinéaste décédé, parfois même accompagnées des instructions dans le cas de *Jour après jour*. Le film s'ouvre sur un noir où l'on peut lire : « Jean-Daniel Pollet est décédé le 9 septembre 2004. Pendant deux ans, il avait travaillé à ce qu'il savait être son dernier film. Un film dont il avait achevé le montage sur papier quelques jours seulement avant sa mort. » Fargier écrit à ce propos :

[1] *Jour après jour* (France, 65 minutes), sortie le 7 juillet 2006 dans le cadre du Festival international du film de la Rochelle et sortie nationale le 21 février 2006 : un film de Jean-Daniel Pollet réalisé par Jean-Paul Fargier ; scénario de Jean-Daniel Pollet, avec la collaboration de Françoise et Leila Geissler ; texte de Jean-Paul Fargier, dit par François Chattot ; photographie de Jean-Daniel Pollet ; son : Emmanuel Soland ; musique : Antoine Duhamel et Dousty Dos Santos ; montage : Sandra Paugam ; production : Ex Nihilo (Marie Balducchi et Patrick Sobelman). Jean-Daniel Pollet et Jean-Paul Fargier, *Jour après jour*, Édition La Traverse, Montreuil, 2020, [DVD].

[2] *Les routes de Kiarostami* (Iran, 2005), 32 minutes. Réalisation et scénario d'Abbas Kiarostami

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

> Nous voici devant le mystère de l'inachevé, de l'inachevable. Nous ne saurons jamais si, au moment du montage, tu aurais respecté ce scénario, quelle durée tu aurais accordée à chaque notes… choisi quel bruit ? Tu avais prévu une alternance d'images multiples et d'images uniques. Mais selon quelle fréquence ? Quel rythme ? (Fargier 2020 : 18)

Ce sont aussi des images appelant à un retour, à être reliées comme dans *Roads of Kiarostami* où le cinéaste part à la recherche de ce qui est enfoui en elles et sous la poussière de ces routes devenues « des traces de mémoires jamais enregistrées »[3].

Roads of Kiarostami et *Jour après jour* sont deux œuvres fissurées qui questionnent, de manière complémentaire et inversée, les rapports à la mémoire. Les failles laissées par Pollet appellent à être étudiées et réparées. Dans le cas du film de Kiarostami, ces images viennent au contraire ouvrir des failles, pour la construction d'une mémoire possible.

Lorsque Didi-Huberman parle de l'expérience présente de la mémoire qui émerge au contact d'images ou de textes, rappelons le pouvoir de ces derniers sur nous et sur nos souvenirs. Pascal Quignard (2002 : 9) en donne une bonne illustration : « Je ne puis toucher la couverture colorée de certains livres sans que ne remonte en moi une sensation de douleur. » La mémoire et son bouillonnement sont affaire de surface et le travail de la mémoire se fait dans un sens double. D'une part, elle jaillit des profondeurs de la conscience et "remonte" pour arriver à la surface – de routes photographiées en l'occurrence dans le film d'Abbas Kiarostami. D'autre part, c'est à nous de traverser la surface des images, de plonger dans le passé, dans la mémoire d'un autre : dans *Jour après jour*, chaque image est une trace de Jean-Daniel Pollet, chaque image est « le centre du film ». La notion de surface s'applique d'ailleurs très justement à ces travaux photographiques car, comme l'écrit Susan Sontag (2021 : 42) :

> Au bout du compte l'image photographique nous lance un défi : "Voici la surface, à vous maintenant d'appliquer votre réflexion, ou plutôt votre sensibilité, votre intuition à travers ce qu'il y a au-delà".

2 Rendre du temps à la mémoire

Ces deux films soulèvent un point essentiel du travail mémoriel : la durée. En faisant usage de photographies insérées dans le mouvement du film, Pollet et Kiarostami questionnent les rapports de temps et donc de durée. Il n'est pas anodin que ces deux cinéastes aient décidé de faire dialoguer la photographie prise dans le mouvement des films. *Jour après jour* s'ouvre sur une séquence filmée où l'on peut voir Jean-Daniel Pollet, isolé dans son fauteuil roulant, en train de prendre en photo des fleurs, il dira même, dos tourné à la caméra : « Je voulais savoir si j'étais capable de durer plus longtemps, de photographier au jour le jour »[4], masquant, de son imposante corpulence, le bouquet de fleurs posé sur la table devant lui. Or ce qu'il restera ce

[3] Abbas Kiarostami, *Roads of Kiarostami*, [00 :07 :51"].
[4] Jean-Daniel Pollet, *Jour après jour,* [00 :01 :20].

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

sera la photographie de ce bouquet que nous verrons plus tard dans le film, comme une trace de ce qu'il voyait avant nous.

En faisant le choix de la photographie et du cinéma, *Roads of Kiarostami* et *Jour après jour* témoignent d'un processus de création qui vise à saisir la mémoire et lui rendre une durée. De cette alliance d'images, Susan Sontag écrit à propos de *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) :

> Le film de Chris Marker, médiation brillamment orchestrée sur des photographies de genre et de thèmes très divers, suggère une façon plus subtile et plus rigoureuse d'emballer des images fixes. Elle impose à la fois l'ordre et le temps exact de passage de chaque photographie. (Sontag 2021 : 18)

Ainsi, cette alliance d'images permet de donner à la photographie une durée chronologique, donnée par la voix *off*. Dans *Jour après jour*, il nous est précisé que ces photographies ont été prises pendant un an, alors que pour *Roads of Kiarostami*, le cinéaste iranien nous dit :

> À l'origine, je n'étais pas intéressé par la photographie de paysage ou de nature. J'étais plus intéressé à être dehors, à contempler les environs et à passer du temps par moi-même. Mais parfois, je voyais une lumière exceptionnelle, et c'était tellement beau que je ne pouvais supporter de la regarder seul. Avec un simple appareil photo, j'ai enregistré certains de ces moments afin de partager une image de la nature, comme une sorte de souvenir avec des amis qui n'avaient pas l'opportunité de cette expérience. Je ne sais pas vraiment quand le sujet des routes ou chemins m'est venu. Peut-être que je pourrais dire depuis quand, mais je ne peux dire pourquoi – pourquoi des routes ? Je sais juste qu'un jour, j'ai réalisé que de toutes ces images que j'avais prises ces vingt-cinq dernières années, il y avait plus de mille images de routes, chemins et passages. Je pense qu'il faut retourner à mon enfance, pour trouver la source de ces images.[5]

Ces photographies peuvent ainsi être situées dans le temps, celui de leur réalisation. Or, une fois insérées dans la temporalité du film, leur statut change, elles se transforment : « il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images […] Pas d'art sans transformation », écrit Robert Bresson (1988 : 22). Les photographies prises par les deux cinéastes deviennent des souvenirs, des fragments de mémoire dépourvus de temps et demandant à être recomposés.

Dans son roman *L'ignorance*, Milan Kundera décrit la difficulté que son personnage principal, Joseph, éprouve pour redonner une dimension temporelle à sa mémoire :

> S'il additionnait ce peu de souvenirs qui lui restait de leur vie commune, combien de temps cela ferait-il ? Une minute ? Deux minutes ? Voilà encore

[5] Abbas Kiarostami, [00 :06 :46"].

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

> une autre énigme de la mémoire, plus fondamentale que toutes les autres : les souvenirs ont-ils un volume temporel mesurable ? […] Et là est l'horreur : le passé dont on se souvient est dépourvu de temps. Impossible de revivre un amour comme on relit un livre ou comme on revoit un film. (Kundera 2003 : 121-122)

Ainsi, en faisant le choix de la photographie et de son montage cinématographique, Kiarostami et Pollet, comblent l'une des failles de la mémoire, sa durée. Toutefois, ce mouvement fragile – construit à partir d'une fixité que le mouvement du cinéma vient percuter – entraîne une autre dimension de la mémoire, celle du silence. Terme essentiel qui revient tout au long de *Jour après jour* et de *Roads of Kiarotami*, deux films soulèvant la question de la mort, de l'effondrement de la vie et de ce qui reste une fois que le silence final s'abat. Théotime Dupas a raison de souligner à propos de *Jour après jour* que :

> Les photographies de *Jour après jour* [sont] autant de morceaux de vie arrachés à la mort, par un Jean-Daniel Pollet diminué, comme repoussant la mort par l'effort photographique quotidien […] Ce combat contre le temps. Contre la mort. Contre l'oubli. Surtout l'oubli. (Dupas 2020 : 237)

En ce qui concerne Kiarostami, ces films se sont toujours intéressés à l'humain et, dès lors, à la condition humaine. Depuis *Le Goût de la cerise* (1997) et *Et la vie continue* (1999), ses films se sont penchés sur le passage du temps et sur sa préciosité qui animent nos existences. En définitive, *Roads of Kiarostami* aussi bien que *Jour après jour* sont des films faits dans la direction de l'avenir, des images pour ceux qui restent, « qui demeurent dans la beauté des choses », comme l'écrivait Louis Aragon (1966 : 228).

3 Géologie mémorielle

Ces deux films, que l'on ne peut pas faire tout à fait dialoguer, suscitent cependant un même type d'interrogations quant à la position qu'ils adoptent face aux enjeux mémoriels qui traversent le cinéma. Abbas Kiarostami, en voix *off*, précise :

> Une chose est certaine, ces routes portent en elles les mémoires du passé. Ce sont des images de la recherche humaine, qui n'a jamais pu être enregistrée, des images de la recherche de vie. Elles peuvent être sentimentales, ou la recherche d'un morceau de pain. Un désordre de lignes marquées, ou dessinées sur la route[6].

L'anthropologue britannique Tim Ingold a beaucoup réfléchi au sujet de la ligne, de sa place dans l'histoire de l'humanité. Dans son ouvrage *Une brève histoire des lignes*, il s'attarde sur le terme de trace qu'il définit « comme la marque durable laissée dans ou sur une surface solide par un mouvement continu. » (Ingold 2013 : 62). Pour lui,

[6] Abbas Kiarostami, [00 :07 :06"].

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

il existe deux grandes catégories de traces : "additive", comme une ligne dessinée au fusain sur du papier car « la matière du fusain forme une couche supplémentaire qui se superpose au substrat », et "soustractive", comme des lignes « grattées, incisées ou gravées sur une surface […] formées par suppression de matière » (Ingold : *ibid.*). Il nous guide ainsi, à travers ces résidus de matières laissés ou dans les failles et fissures de la terre, vers les enjeux mémoriels de ces traces :

> Parfois fossilisées dans la roche, ces traces permettent au géologue de reconstituer les déplacements de créatures depuis longtemps disparues. Les hommes aussi laissent des traces soustractives dans l'environnement, à travers leurs fréquents déplacements sur un même chemin, que ce soit à pied, à cheval ou, plus récemment avec des véhicules munis de roues. (Ingold 2013 : 63)

Ce raisonnement peut faire écho à la pensée de Jean-Marie Straub pour qui le cinéaste doit « travailler tel un géologue » (1995 : 17). Il y a, pour ainsi dire, un travail géologique dans *Raods of Kiarostami.* Elzbieta Wjacek décrit comment l'auteur, dans beaucoup de ses films, travaille autour de l'élément terre :

> Depuis *Et la vie continue…* Jusqu'au *Vent nous emportera*, l'imagination de Kiarostami est nourrie par l'élément "terre". Cet élément pénètre dramatiquement le destin de ses personnages jusqu'à modifier leur attitude ; il renverse l'ordre des choses, se charge d'une forme de nostalgie, interrompt la stagnation. Dans chaque cas, il désigne inévitablement l'essence de la vie (2008 : 48)

Kiarostami reprend cet élément "terre" dans *Roads of Kiarostami* . Même si certaines routes goudronnées font surface par moments dans le film, le cinéaste nous dévoile les montagnes et territoires qui bordent ces routes, photographiées et filmées, qui, pour la plupart, sont des chemins de terre et de poussière que le cinéaste évoque dans le texte en voix *off* du film : « quel beau visage ne finit pas enseveli dans la poussière ? »[7]. Kiarostami narre alors l'histoire d'un homme en peine lorsqu'il prend conscience de sa mortalité, qui, pour tenter de trouver une réponse, prend la route :

> Et il partit à la recherche de la route. La route était continue, sans fin, une route sinueuse qui ne menait nulle part, des lignes entrecroisées sur une page de poussière, comme les lignes d'un jeu d'enfant dessinées sur du papier […] Et enfin, quand il contempla le chemin, il vit l'histoire de l'homme : cet homme a un seul chemin dans la vie, qui va de la fin au début, sur lequel il cherche sans cesse un sens, et dans l'existence sans limites.[8]

[7] Abbas Kiarostami, [00 :14 :00"].
[8] Abbas Kiarostami, [00 :14 :00"].

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Alors que les images du film rebasculeront sur des photographies, Kiarostami prolongera son texte plutôt que de laisser, seule, la musique défiler sur la séquence et ajoutera :

> La route est la confession des lieux qu'il fuit, des lieux vers lesquels il se dirige, la route est la vie, la route est l'homme. Et la route de l'homme, même si courte, coule sur la page de l'existence.[9]

4 Créer à l'ombre des fissures

Tim Ingold prolonge sa réflexion sur les lignes dans une nouvelle partie qu'il nomme « La coupure, la fissure et la pliure ». Pour lui, il existe une troisième grande catégorie de lignes, créées non pas par ajout ou suppression de matière mais par coupures. Se basant sur le texte de Vassily Kandinsky *Point et ligne sur plan* (1926), il prend l'exemple des sillons dans les champs agricoles creusés dans la terre, créant non seulement une nouvelle surface, mais la retournant face vers le haut. Si Ingold souligne que les "coupures" relèvent parfois de l'ordre de l'accident, elles le sont quasiment tout le temps pour ce qui est des "fissures". Pour lui, « les fissures résultent de la fracture d'une surface fragile causée par une pression, une collusion, ou l'usure » (Ingold 2013 : 65). Qui dit usure renvoie naturellement au temps et à son passage, phénomène que Kiarostami autant que Pollet ont essayé de saisir pour construire leurs films. Cette usure dont il est question est également celle qui entraîne la mémoire dans l'oubli, en la tirant dans les failles creusées dans une histoire qui manque d'images ou de textes. Ingold note :

> C'est ainsi que les fissurent interrompent les traces, un peu comme lorsqu'un sentier de randonnée est barré par un précipice alors que le reste du paysage est régulier. Pour traverser, on doit construire un pont ou, dans le pire des cas marcher sur une corde raide, en conséquence de quoi la trace devient un fil. (Ingold 2013 : 68)

L'un des thèmes récurrents dans les œuvres de Kiarostami et de Pollet est la vulnérabilité de nos existences : tous deux la convoquent à travers le "noir". Dans *Roads of Kiarostami*, le noir est déjà présent dans le noir et blanc employés tout au long du film, aussi bien dans les photographies que dans le moment filmé. Or c'est précisément dans ces moments-là, ceux saisis par la caméra DV, qu'émerge une certaine matérialité du noir, celle de l'ombre laissée par le passage d'une voiture ou de deux voyageurs qui remontent la route, une « ombre errante » pour reprendre le titre du roman de Pascal Quignard dont une remarque s'applique parfaitement à l'effet recherché par le cinéaste iranien : « ce sont les ombres qu'il faut opposer aux images » (Quignard 2002 : 41). En faisant usage de la photographie et de moments filmés, il ne crée pas seulement un dialogue, il oppose le mouvement et la fixité, le cinéma comme ombre de la photographie, formule empruntée à Maxime Gorki qui, lors de sa première confrontation au cinématographe Lumière écrivit : « Hier soir, j'étais au Royaume des

[9] Abbas Kiaorstami, [00 :20 :07"].

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Ombres » (Gorki 1993 : 30). Les ombres chez Kiarostami sont les traces de l'existence des choses frappées par la lumière. En outre, le motif de l'ombre revient aussi, souvent, dans sa poésie, et plus particulièrement dans ses haïkus. Dans un de ses recueils il écrit justement :

> Mon Ombre
> M'accompagne
> Dans une nuit de clair de lune.
>
> (Kiarostami 2002 : 179)

Dans *Roads of Kiarostami*, l'idée de l'ombre qui accompagne se fait ressentir jusque dans le montage du film. En passant des photographies aux moments filmés, le cinéaste fait le choix d'une transition par le noir : pas d'images, juste un écran noir. Par cette fissure qui perturbe brutalement le défilement des photographies, jusqu'à la modification du son et de la bande originale du film, Kiarostami soulève une autre énigme de la mémoire que Pollet reprend et développe davantage dans *Jour après jour.* En opérant sur le montage du film par une coupe nette, par ces passages au noir, le cinéaste coupe les traces et le passage d'une route à l'autre, comme si finalement ces photographies appartenaient à un autre temps, celui de la mémoire des vingt-cinq dernières années, et que les moments filmés appartenaient davantage au présent, ou alors a un passé plus proche. Si Kiarotstami fait usage de la photo, c'est parce qu'elle est dépourvue de durée, impossible de retrouver « un volume temporel mesurable » comme l'écrivait Kundera (2003). Par l'usage du mouvement le cinéaste tente de relier ces routes, de relier les chemins de la mémoire, de redonner du mouvement ; à chaque passage d'une image à une autre, il faut recommencer cette approche mécanique de la répétition du geste, du travail.

5 Nouer les images d'une existence

Chez Pollet, le passage par le noir a une tout autre signification. Plus présent dans le texte que sur l'écran, le noir est le nom qu'il donne au coma. La vie de Pollet a notamment été rythmée par trois comas qu'il évoque dans *Jour après jour* :

> Je connais bien le noir. Je l'ai visité trois fois. On dit coma, c'est le terme clinique. Je dis noir. Noir. Noir. Noir. Quand on revient du noir on a tout oublié, il faut recommencer. Au début ? Il n'y a pas de début, tout noir est un recommencement.[10]

Si les images et le texte donnent parole à un Pollet disparu, c'est parce que le film tente là aussi de remettre sa mémoire au travail. Fargier va même opérer autour de cette remise en route, de cet élan qu'il donne pour interroger ces comas. Au moment où nous entendons la phrase de Pollet, la photographie visible à l'écran montre un chat noir de dos, assis devant une fenêtre ouverte sur le crépuscule. Alors que Pollet nous parle du noir, celui-ci vient masquer les images et recouvrir le monde photographique, puis

[10] Jean-Daniel Pollet, [00 :27 :39"]

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

une image revient, le même cadrage, la même fenêtre qui s'ouvre sur le crépuscule, sauf que cette fois le chat s'est levé, s'est dressé et s'étire. Entre les deux, il y a eu le noir. « Quand on revient du noir on a tout oublié »[11]. Le noir illustre la perte de la mémoire, l'oubli, car, entre les deux photographies, il manque quelque chose : impossible d'attester ce qu'il s'est passé entre ces deux images. Nous savons qu'il y a eu action, mouvement, mais impossible de le préciser, car il n'y en a plus la trace.

L'essence de *Jour après jour* réside, nous semble-t-il, dans ce qui relève de l'ordre du recommencement évoqué par Fargier dans le texte, mais aussi de la fabrique du film : recommencer à photographier, « jour après jour ». « Et devant la photo, comme dans le rêve, c'est le même effort, le même travail sisyphéen, remonter, tendu vers l'essence, redescendre sans l'avoir contemplé, et recommencer. », écrit Barthes (1980 : 104).

Le film se construit sur cette idée qu'il n'y a que du "maintenant" et oppose le "clic-clac" de l'appareil photo au "tic-tac" de l'horloge comme si finalement nous nous étions trompés d'appareil pour mesurer le temps. Ces photographies prises par Pollet, annotées avec des indications et sélectionnées par Fargier, relient le présent du film à la mémoire de son réalisateur en les insérant dans un flux, un écoulement d'images et de saisons. Pour Camille De Toledo (2022 : 105), ce qui lie les vies entre elles, « [c'est] le flux dans nos mémoires qui noue les temps entre eux et comment le passé s'écoule dans le présent en faisant de l'avenir l'enjeu de nos énigmes ». Dans *Jour après jour* autant que dans *Roads of Kiarostami*, les images jouent à un jeu d'aller-retour, une continuité qui s'écoule d'une photographie à l'autre. Les noirs, dont l'importance est majeure, ne créent pas des ruptures dans le flux du film, mais font partie de cet écoulement : « Il n'y a pas de fin juste du noir. La nuit après le jour après tous ces jours juste du noir. Le noir aussi est une couleur mais ce sont les morts qui la voient, la seule vraie couleur », pointe Pollet[12]. Ainsi, la mémoire de Pollet revient faire surface dans *Jour après jour,* lui qui ne voit plus que le noir. D'une certaine manière, *Roads of Kiarostami* fait resurgir la mémoire du cinéaste retourné à la poussière depuis 2016.

6 Conclusion

L'usage de la photographie dans ces deux films se fait dans la continuité de ce que Roland Barthes (1980 : 133) définissait comme la « mise en présence du monde ». *Roads of Kiarostami* expose ces routes que nous croisons et que nous parcourons à la recherche de traces de vie. Dans *Jour après jour,* Pollet nous dit : « Les saisons ne disent pas la vérité, les saisons d'une vie. Je vis là au milieu de ces couleurs, en attendant le noir »[13]. Les photographies de ces saisons qui passent – les ultimes saisons pour Pollet –, nous mettent en présence du réalisateur disparu : « je vis ici et maintenant », semble-t-il dire, pour reprendre les mots de Barthes (1980 : 133). Finalement, ce qui permet à la mémoire de perdurer, c'est le "maintenant", celui du regard que portent les spectateurs sur un film qui défile devant leurs yeux, celui du regard d'un cinéaste sur le territoire iranien, celui d'un ami chargé de faire aboutir le film d'un disparu pour faire perdurer et déployer cette mémoire ensevelie dans les

[11] *Ibid.*
[12] Jean-Daniel Pollet, [00 :51 : 48"]
[13] *Jean-Daniel Pollet, [00 :51 :50"]*

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

photographies. Godard avait raison de dire qu'en filmant quelque chose, la caméra rate autre chose. Il en est de même avec la photographie. Or, il convient de lui donner vie, de lui rendre une vivacité remettant encore une fois la mémoire au travail. Dans l'une de ses conférences à l'institut d'Histoire de l'Art, Georges Didi-Huberman citant Heiner Müller, « le poétique, c'est faire collecte », l'analysait ainsi : « Il faut laisser les brisures visibles, sans les synthétiser de manière à laisser chaque fragment dans sa solitude, mais une solitude qui est partenaire avec les autres [...] il faut prendre le temps de ne pas oublier. Prendre du temps et construire justement avec ça : une pensée du temps. » (in : Marion Collé 2020 : 353). En un sens, il invite à prendre conscience des failles et des fissures, à les laisser visibles et à construire à partir d'elles les traces de nos existences, ce que mettent en œuvre les deux films présentés ici.

Bibliographie

Aragon, Louis (1966), « Strophes pour ce souvenir », in : *Le roman inachevé,* Paris, Gallimard, Coll. « Poésie nrf ».

Barthes, Roland (1980), *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.

Bresson, Robert (1988), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard.

Collé, Marion (2020) « Écrire le fil : une quête poétique », in : Andrieu, Bernard ; Saroh, Karine ; Thomas, Cyril (dir.), *Du fil à la slackline*, France, Centre National des Arts du cirque, p. 323-353.

De Toledo, Camille (2022), *Thésée, une vie nouvelle*, Paris, Éditions Points.

Didi-Huberman, Georges (2006), « Ouvrir les camps, fermer les yeux », in : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/5 (61^{e} année), p. 1011-1049.

Dupas, Théotime (2020) « À contrechamp », in : Bertoni, Annalisa ; Fortuné, Maïder ; Gallet, Bastien (dir.), *Machine Pollet*, Éditions MF, ESBAN, France, p. 237-241.

Fargier, Jean-Paul (2020), « Cher Jean-Daniel », *Jour après jour*, Montreuil, Les éditions de l'œil, 64 pages + DVD La traverse.

Girard, Mathilde (2008), « Le cinéma, la mémoire sous la main », *Chimères*, 2008/1-2, n° 66-67, p. 257-278. DOI : 10.3917/chime.066.0257

Gorki, Maxime (1993), « Au pays des spectres », in : Jérôme Prieur, *Le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma, une anthologie*, Cahiers du cinéma.

Ingold, Tim (2013), *Une brève histoire des ligne,* Bruxelles, Éditions Zones Sensibles.

Kiarostami, Abbas (2002), *Avec le vent*, Paris, Édition P.O.L.

Kundera, Milan (2003), *L'ignorance*, Paris, Gallimard.

Prieur, Jérôme (1993), *Le Spectateur nocturne (les écrivains au cinéma)*, Paris, Cahiers du cinéma.

Quignard, Pascal (2002), *Les Ombres errantes*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio ».

Ruiz, Raoul (2005), *Poétique du cinéma*, Paris, Éditions Dis Voir.

Sontag, Susan (2021), *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur.

Straub, Jean-Marie (1995), *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet,* Strasbourg, Limelight/Ecole régionale des Beaux-Arts d'Orléans.

Wiacek, Elzbieta (2008), « Croire en la réalité ou croire en l'image », in : Ragel, Philippe (dir.) *Abbas Kiarostami, le cinéma à l'épreuve du réel*, Belgique, Éditions Yellow Now, Coll. « Coté Cinéma », p. 48-64.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809