



HAL
open science

L'apprentissage du regard

Philippe Ragel

► **To cite this version:**

Philippe Ragel. L'apprentissage du regard. Éclipses - Revue de Cinéma, 2018, Abbas Kiarostami. Si loin, si proche, n°62, pp.38-45. hal-02199460

HAL Id: hal-02199460

<https://hal.science/hal-02199460>

Submitted on 2 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le vent nous emportera (1999)

L'apprentissage du regard

Philippe Ragel

TRADUIRE *le vent invisible par l'eau qui sculpte en passant*

Robert Bresson¹

Certains s'en souviennent peut-être, au début des années soixante Jean-Luc Godard avait distingué deux grandes catégories de cinéastes : d'un côté les réalisateurs de films « lignes droites », de l'autre les auteurs de « films cercles ». Les premiers, déclarait Godard, « écrivent leur film de la façon la plus complète possible... Le tournage n'est qu'une application pratique. Il faut construire quelque chose qui ressemble le plus possible à ce qui a été imaginé »². Ainsi Eisenstein et Hitchcock, remarquait l'auteur d'*A bout de souffle* (1959). Les autres, dont on peut deviner que le chef de file de la Nouvelle vague se réclamait, en revanche « ne savent pas très bien ce qu'ils vont faire et ils cherchent. Le film est cette recherche. Ils savent qu'ils vont arriver quelque part, et ils ont des moyens pour cela, mais où exactement ? »³. De cette quête aléatoire propre à l'apprentissage du regard chez Kiarostami, de ces régimes d'indétermination où l'évidence le dispute au tremblement de l'incertitude, de cette « réserve d'envolée »⁴ que ses films par ailleurs soulèvent, nous proposons ici de parler à la lumière de son dernier grand opus des années 90 : *Le Vent nous emportera* (1999).

Bifurquer

Film réalisé sans véritable scénario comme s'en est expliqué Kiarostami⁵, film qui cherche et laisse l'impression de se chercher, d'avancer à tâtons, sans objectif clairement défini par sa diégèse sinon qu'il s'agit d'un vague projet de reportage, *Le Vent nous emportera* a, semble-t-il, bien des traits communs avec le « film cercle » selon Godard. En effet, ce n'est qu'au milieu du film que le spectateur comprend, ou plutôt croit deviner, que Behzâd et ses amis forment une équipe de télévision venue de Téhéran. Et encore plus tard la raison de leur présence dans ce village de l'extrême Kurdistan iranien : filmer un rite de scarification pratiqué lors des cérémonies de deuil. Ce qui éclaire, bien tardivement, l'intérêt que Behzâd porte à la vieille dame malade

depuis le début du film, dont les funérailles doivent faire l'objet du reportage. Enfin, alors que la mort finit par emporter la vieille dame, le film ne dit pas vraiment pourquoi le réalisateur de télévision renonce soudain à son projet et quitte le village.

Si les enjeux du film restent pour le moins incertains, son récit demeure par ailleurs sinueux, à l'image, dès l'ouverture, du chemin en lacet, motif graphique très ancien, hérité de la miniature persane, et emblématique du cinéma de Kiarostami depuis *Où est la maison de mon ami ?* (1987). Lieu de passage et de transgression ouvrant sur l'imaginaire, le chemin en lacet dessine en effet chez le maître iranien une ligne de beauté formelle qui croise une véritable philosophie de l'existence. Il faut passer par le chemin pour s'affranchir de la parole des adultes et de la loi que ceux-ci représentent, découvrira par exemple Ahmad dans *Où est la maison de mon ami ?* Car le chemin enseigne la liberté et fait signe dans le paysage. Il invite à traverser l'obstacle, à passer outre l'interdiction, à prendre des risques, à pénétrer en territoire inconnu. En forme de "Z" renversé, le chemin de Kiarostami est un peu à l'image de ce que Pierre-André Boutang remarquait dans ses notes de préparation à *L'Abécédaire* de Gilles Deleuze à propos de la lettre "Z" justement⁶: un signe de la bifurcation que l'on trouve dans les noms des grands philosophes de la rupture, de Spinoza à Leibniz, de Nietzsche à Deleuze, à l'instar du Kaf [𐎧 – K] dont le graphisme s'inscrit dans l'esprit de notre « Z » latin en initiale du nom même de Kiarostami, lettre posée du reste en signature plastique délibérée au fil du sentier zébrant la colline de *Où est la maison de mon ami ?*

Au modèle aristotélien des péripéties et de la ligne droite du récit, aux constructions dramatiques monolithiques, ce signe-lettre oppose en effet une écriture de l'écart, de la rupture. Les grands moments de bifurcation narrative qu'il désigne invitent à emboîter le pas de l'incertitude, de la recherche aléatoire. Rappelons seulement la clause du grand embouteillage de *Et la vie continue...* (1991) lorsque, excédé, le père décide soudain de se risquer sur cette route qui zèbre la colline et fissure littéralement le plan par la diagonale, route dont le personnage ne sait absolument pas où elle le mènera. Dans *Le Vent nous emportera*, le modèle narratif sinueux comme le manque de lisibilité apparent procèdent des mêmes intentions. Grand film de la bifurcation, toute forme d'efficacité ou de rentabilité dramatique en est banni, ainsi que l'annonce l'admirable ouverture. Son paysage tout en rondeurs et souplesse, sa route qui se balance en arabesques vers la vallée, tout indique déjà ce régime sinueux de l'indétermination, cette architecture des impératifs différés, cette logique du retardement et de l'aléatoire, régimes chers au « film cercle » dont parlait donc Godard au début des années soixante.

Attendre, renoncer

Outre sa construction elliptique (nous y reviendrons), la particularité dramaturgique du *Vent nous emportera* tient par ailleurs dans ce que son récit est soumis à un régime qui le met totalement en péril : l'attente, celle de la mort de la vieille dame, préalable aux cérémonies de rite qu'est venue filmer l'équipe de reportage emmenée par Behzâd. Or, le cinéma se méfie de l'attente comme d'une province de l'imagination, avec ses errances sans but et la monotonie de ses répétitions, ainsi que le cultivent, assez instamment d'ailleurs, les nombreuses occurrences du plan du 4x4 de Behzâd montant au cimetière pour mieux capter sur son portable les appels qui lui parviennent de Téhéran.

Improductive selon le parangon narratif dominant, cette attente se révèle néanmoins très féconde sitôt qu'on la mesure à la question centrale du renoncement qui ferme le film. Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans *Le Vent nous emportera*. Mettre le regard d'un homme de télévision, donc élevé dans la culture du rendement, à l'épreuve de cette attente, et montrer comment, modifiant le regard qu'il porte sur le monde, sur son métier, cette expérience le conduit à renoncer à son projet. Où il apparaît ainsi que ce reportage n'est que prétexte, comme souvent chez Kiarostami, à mettre les objectifs dramatiques en panne et à rejouer la partition du *Mac Guffin* dont le film se plairait à tordre le principe. Ce qui explique peut-être pourquoi le film commence littéralement en s'arrêtant, le 4x4 tombant en effet en panne tandis que l'équipe de tournage franchit à peine les portes du village. *Le Vent nous emportera* ne se concentre donc en rien autour du filmage du rite funéraire, mais tout au contraire autour de ce qui le précède : l'attente d'une mort mais dans ses conséquences sur la vie, véritable sujet du film. La question du renoncement se superpose ainsi à celle, chère au cinéaste, du déplacement narratif qui nous refuse *in fine* le plaisir folklorique (la cérémonie) que le film semblait nous promettre.

Ce recadrage qui ajourne le sujet apparent (le projet de reportage sur les rites de deuil), il est du reste frappant de constater qu'il reflète étrangement l'histoire de ce que fut la fabrication même du *Vent nous emportera* : une vaste entreprise de renoncement. Ainsi que l'explique Kiarostami, le scénario initial proposé par Mahmoud Aydin stipulait en effet que « *le documentariste, pour parvenir à son but, se voyait obligé de négocier sa mort avec la malade [malade qui ne se décidait pas à mourir]. Celle-ci acceptait de feindre la mort pour que le projet se réalise et pour que l'équipe puisse tourner le film* »⁷. Après des mois de repérages, arrivé sur les lieux retenus pour la puissance suggestive des paysages alentour, et n'imaginant pas une seconde confier ce

rôle à une autre personne qu'une vieille dame effectivement à l'article de la mort, Kiarostami comprend que l'idée d'un tel complot cinématographique, déjà moralement impensable, « *se révélait clairement d'une complexité tout à fait irréalisable* »⁸. Passés deux ans de travail, d'observation attentive, d'immersion dans la réalité quotidienne de ce village, Kiarostami finit par abandonner la quasi-totalité de l'idée originale pour le film que nous connaissons. Soit l'histoire de ce réalisateur de Téhéran qui, tout compte fait, ne raconte rien d'autre que celle du cinéaste Kiarostami face à l'expérience de son propre renoncement.

Cette forme de dialogue souterrain que le film entretient avec son propre processus de réalisation⁹ trouvera d'ailleurs sa manifestation autour du cimetière où se rend maintes fois Behzâd car la réception sur son portable y est, on s'en souvient, meilleure. Et plus précisément encore, près de la fosse qu'y creuse un homme, personnage dont on ne verra là encore jamais le visage et qui a tout d'une allégorie du cinéaste-fossoyeur. Au deuil pittoresque qu'attend le reportage ethnographique s'agrège ainsi celui que le film porte de son projet initial. À la faveur de sa propre expérience de réalisation, d'un sujet sur la mystification à l'origine, *Le Vent nous emportera* s'est, de la sorte, changé en une mise à l'épreuve de l'image dans sa capacité à s'affranchir d'un programme scénaristique où le mystère de la mort ne s'accomplirait pas dans l'expérience de la vie.

Triompher de la mort

Depuis *Et la vie continue...*, on sait que la vérité de la vie passe souvent dans l'œuvre de Kiarostami par l'épreuve physique, presque tactile, de la mort (*Le Goût de la cerise*, 1997). Mort sans laquelle, rappelait le philosophe Régis Debray, il n'y aurait pas d'image, car l'image « jaillit des tombeaux, en refus du néant et pour prolonger la vie »¹⁰. À ce titre faut-il considérer le cycle cosmogonique qu'effectue dans le film l'os de fémur exhumé de la fosse que creuse le terrassier au cimetière. Comment, par exemple, celui-ci jaillit tout à coup des ténèbres pour revenir littéralement à la vie, dans un plan extraordinaire où certains ont vu un clin d'œil à Kubrick quand il s'agissait, tout compte fait, d'un hommage à Bresson. Et plus précisément à son « cinématographe » de l'irruption, du surgissement, de l'immédiateté, ce cinématographe qui pour « provoquer l'inattendu » sait qu'il doit « l'attendre »¹¹. On ne sera pas surpris, dès lors, de voir comment cet os traverse le film depuis ce poste d'observation privilégié que constitue le tableau de bord de la voiture où Kiarostami prend bien soin de nous faire oublier que Behzâd l'y a placé après l'avoir récupéré au cimetière. Et ce jusqu'à la fin du film,

lorsque, s'avisant soudain de sa présence, Behzâd le saisit une dernière fois avant de le lancer dans le ruisseau qui l'emporte et où il semble reprendre un nouvel élan.

Dans ce final, Alain Bergala a vu la métaphore d'une forme d'affranchissement, comme « un nouveau regard sur le monde débarrassé de toute impureté d'intention et de tout utilitarisme..., acceptant l'énigme de l'altérité »¹². A l'instar de Charles Tesson¹³, pour ma part j'y verrais plus volontiers une formidable leçon d'existence qui n'a d'autre ambition que de voir triompher la vie contre l'intolérable intransigeance de la mort que « *seul le cinéma rend acceptable* », remarquait d'ailleurs le cinéaste¹⁴. Car, au seuil de ce voyage dont les résonances éthiques n'échappent pas, ce n'est pas tant l'os qui s'éloigne que ce que le fémur suggère à peine : l'esprit de cet inconnu qu'il avait sans doute aidé à cheminer, à se tenir debout, libre et face à la vie selon une posture ambulatoire chère à Kiarostami depuis *Où est la maison de mon ami ?* Ainsi, le dernier plan ouvre une deuxième chance pour la vie : débarrassé de toute symbolique mortifère devenue encombrante, le fémur recouvre sa faculté de mouvement, cette mobilité que la mort même lui avait ravie et que l'onde du ruisseau, ici, rétablit.

Car le cinéma de Kiarostami n'éloigne pas de la vie, il y ramène. Et il y ramène selon un itinéraire de pensée qui croise une méditation métaphysique dont la dimension poétique affleure de toute part. Pour nous autres, elle n'est pas sans évoquer la poésie introspective chère au Philippe Jaccottet des *Paysages et figures absentes* quand il évoque cette « pensée qui veut se garder secrète, et s'adjoindre la mort pour mieux durer »¹⁵. Pour Kiarostami, il s'agit plus naturellement de la poésie sensuelle, elliptique et épicurienne d'Omar Khayyâm, poésie qui, tout en faisant l'éloge de la vie, admettait le cinéaste, « *place sans ménagement face à la mort... et incite à prendre conscience de sa condition d'homme* »¹⁶. D'où, sur la fin du film, l'hommage qu'il rend à l'auteur des *Rubayat* lors de l'éblouissante séquence où l'on voit Behzâd s'éloigner au milieu des champs de blé (comme seuls, avant lui, Kurosawa ou Pialat avaient su les filmer¹⁷), tandis que le vieux médecin qui le conduit à motocyclette loue les plaisirs de la vie dont la mort, lui confie-t-il en chantant Khayyâm, seule nous prive :

« On me dit qu'elle est belle comme une houri des cieux !

Je me dis, moi, que le jus de la treille vaut mieux.

Préfère le présent à ces bonnes promesses.

C'est de loin qu'un tambour paraît mélodieux... »

Contrôler le hasard

Pour Kiarostami, il semblerait que le cinéma n'atteigne son degré maximum de vitalité narrative que lorsque, impuissants à rétablir l'ordre d'un scénario inscrit même en filigrane, ses personnages donnent l'impression de s'abandonner à l'imprévu, aux rencontres fortuites, aux plaisirs inattendus, situation que ne laisse pas de suggérer, chez lui, le dispositif de la voiture. Malgré leur évidente mise en scène, le caractère incertain de telles situations aussi jamais ne se perd et oblige le spectateur à construire un sens qui ne lui est pas dicté (ou semble lui être dicté) par la narration, mais qu'il lui appartient, seul, de mettre à jour. L'apparente passivité dramatique du film oblige ainsi à être actif dans sa diégèse, à féconder ce qu'il ne nous dit et ne nous montre pas explicitement, à l'image de Behzâd, ce réalisateur venu de la capitale symptomatiquement désigné du terme d'« *ingénieur* » par les villageois, mais dont le savoir ne l'instruit en rien sur ce village drapé dans son mystère

Le recours quasi systématique à l'ellipse comme à la fausse-piste renforce bien évidemment cette impression d'inachèvement que cultivent ses films. La fausse-piste, c'est par exemple ici la chasse au trésor derrière laquelle, non sans malice, Behzâd suggère à l'enfant, au tout début du film, de dissimuler son projet de reportage. Moins hitchcockienne, l'ellipse agit pour sa part différemment, comme un véritable « trou » narratif ; elle travaille le film par en-dessous, dans sa diégèse souterraine, à l'image de la fosse vouée à recevoir l'antenne de télécommunication que creuse le terrassier au cimetière. Par le jeu de la métaphore amoureuse, nous apprendrons par la suite que celle-ci communique d'ailleurs avec une autre cavité du film tout autant obscure, l'étable de la petite amie du terrassier où Behzâd viendra se procurer un peu de lait. C'est d'ailleurs à cette occasion qu'il récitera le poème de Forough Farrokhzad¹⁸ qui donne son titre au film. Le lieu n'est pas innocent, non plus son traitement (le visage de la jeune fille est maintenu dans la pénombre). C'est que l'ellipse est à l'image de cette cavité : un creuset poétique qui instaure des proximités invisibles entre les êtres et les choses. Elle emprunte des voies détournées, ménage des parts d'ombre, des béances, inaccessibles aux scénarios de la continuité narrative évoluant à la surface du monde.

Dans cette approche elliptique ou biaisée qui nous contraint à construire la logique dramatique des faits à partir d'éléments dispersés, de non-dits, d'impératifs différés, réside une idée chère à Kiarostami qui ne consiste pas tant à gêner notre lecture qu'à nous laisser avancer en toute liberté de choix et d'interprétations, comme autant de possibles, de probables. Ce qu'illustre magistralement cette petite scène anodine où l'on voit Behzâd laisser échapper une pomme qu'il vient de laver et qu'il destinait, à l'origine, à un membre de son équipe. Comment celle-ci roule et tangué sur la terrasse

aux nombreux plis, s'enfile dans la gouttière pour finalement tomber aux pieds de l'enfant qui arrive dans la cour. Comme on l'apprend dans le documentaire de Yuji Mohara, *A week with Kiarostami*, ce plan en apparence très simple a pris toute une journée de travail¹⁹ : il a fallu modifier le sol de la terrasse de manière très subtile pour dessiner la trajectoire que le cinéaste voulait très exactement donner à la pomme. Ce soin du détail illustre toute la subtilité du style de Kiarostami. L'art consiste ici à créer un effet de réalité au moyen de l'illusion, soit. Mais surtout à en suggérer l'aléatoire à la faveur d'un hasard que l'on découvre avoir été entièrement contrôlé.

Poétiser le réel

Si au cinéma de la performance audiovisuelle Kiarostami oppose un geste de cinéma d'une profondeur éthique et d'une puissance paysagère rarement égalées, il lui oppose surtout, nous l'avons vu, un geste d'une très grande liberté qui a sans doute fait son succès. Dans cette liberté, Jean-Luc Nancy a perçu l'évidence que l'on sait, non pas « *ce qui tombe sous le sens mais ce qui frappe et dont le coup ouvre une chance pour du sens* »²⁰. Sur cette « évidence » propice à stimuler notre imaginaire et à ouvrir notre regard, nous proposons de conclure en revenant à la séquence d'ouverture du film.

Avec son paysage mordoré à la beauté plastique tout en camaïeu d'ocres et délicates courbures, cet incipit emporte d'emblée notre totale adhésion. Au loin, en contrebas, un 4x4 descend la route en lacet qui traverse la colline. Nous sommes en territoire ami, reconnaissant là une posture chère à l'opus précédent, *Le Goût de la cerise*, premier signe de reconnaissance qui reconduit le procédé d'emboîtement propre à la démarche que poursuit le cinéaste de film en film. Tout va bien semble-t-il, mais cependant quelque chose dérange. Des sons nous parviennent ; nous identifions des voix ; notre écoute se tend et rapidement se positionne. Nous sommes en un point d'écoute subjectif qui nous situe étrangement dans l'intimité de la voiture, avec ses occupants, emplacement dont l'image pourtant nous exclut par son point de vue observant de loin le trajet de la voiture évoluant en contrebas dans ce somptueux paysage.

Dès l'ouverture, on n'entend donc pas d'où l'on regarde et on ne voit pas d'où l'on écoute. Ce que confirme, aussitôt après le plan d'ouverture, le débat autour de l'arbre-répère que voient les passagers de la voiture alors que nous ne jouissons pas encore de sa présence dans le champ, et qu'un panoramique nous dévoile au moment même où les occupants disent qu'il échappe maintenant à leur vision (ce qu'il nous est d'ailleurs impossible de vérifier puisque la caméra n'adopte pas leur point de vue).

De cet effet de dissociation de l'image et du son, cette ouverture tire toute sa force : le montage image en insertion ne contracte pas l'espace-temps comme on pourrait *a priori* le croire, il le dilate, l'oxygène, le porte à la mesure de cette beauté d'autant plus vaste que le point d'émission sonore nous est refusé, que l'image paradoxalement le repousse au loin et l'absente. L'audio-vision règne ; la distance, loin d'être cruelle, comble et exalte ; le cinéma habite l'espace comme une chance pour notre regard de prospecter des territoires inattendus et même inespérés. Nous ne roulons pas « sans but » ainsi que le craint Behzâd, le conducteur encore masqué de cet étrange voyage. À l'attention de ceux qui se croiraient perdus comme les passagers de la voiture, sans repères, Kiarostami ouvre une brèche sur un monde où résidait selon lui, je crois bien, le cinéma : je veux parler de ce monde où le regard puise, ainsi qu'y invite l'arbre tutélaire posté en vigie sur la montagne, ce que Gaston Bachelard nommait dans ses magnifiques pages de *L'Arbre aérien*, une « réserve d'envolée ». À l'adresse d'Ali qui dans la voiture affirme qu'« il n'y a rien près de l'arbre », Behzad répond qu'il se trompe, « *qu'il y a près de l'arbre* “une ruelle boisée plus verte que le songe de Dieu” », citant un vers de Sohrab Sepehri qui déjà en 1987 avait inspiré au cinéaste l'opus fondateur *Où est la maison de mon ami ?* Comme un appel, l'arbre oriente notre regard. Il indique une terre visionnaire, poétique, un lieu qui ouvre une magnifique profondeur du temps, comme une « invitation de ce qui cache, murmure et captive »²¹.

Et *Siah Dareh*, littéralement la « Vallée noire » vers laquelle se dirige Behzâd avec ses certitudes d'ingénieur et son programme de reportage, se chargera de l'initier à ce mystère, ou, comme y invite une fois encore le titre, de lui en *souffler* le secret²².

¹ *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 77.

² « Les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films », *Cahiers du cinéma*, n°138, déc. 1962. Repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 1, Paris, éd. de l'Etoile, 1985, p. 222.

³ *Ibid.*, p. 222.

⁴ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1972, p. 243.

⁵ Préface au scénario du *Vent nous emportera*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2002, p. 5-10.

⁶ « Les coups de fouet de la pensée », Claire Parnet, Marseille, *Vertigo*, n°25, 2004, p. 95.

⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ Dans le même esprit, le choix de ne jamais montrer l'équipe de tournage qui accompagne Behzâd s'inspire de l'attitude des propres techniciens de Kiarostami sur le tournage du film. Ainsi, a-t-il raconté, son chef opérateur Mahmoud Kalari à qui il ne parvint jamais à imposer qu'il commençât, par exemple, à travailler avant deux heures de l'après-midi. Voir l'entretien réalisé par Stéphane Goudet, « Les yeux du cœur », *Positif*, n°466, déc. 1999, p. 9.

¹⁰ *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1997, p. 24.

¹¹ *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 103 et *passim*.

¹² « L'os et le pare-brise », *Cahiers du cinéma*, n°541, déc. 1999, p. 36.

¹³ « Le secret magnifique », *ibid.*, p. 29.

¹⁴ « Une approche existentialiste de la vie », entretien réalisé par Michel Ciment et Stéphane Goudet, *Positif*, n°442, déc. 1997, p. 83.

¹⁵ *Paysages et figures absentes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 13

¹⁶ « Une approche existentialiste de la vie », art. cit., p. 84.

¹⁷ Je pense évidemment à *Rêves* (Akira Kurosawa, 1990) et à *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991).

¹⁸ Poétesse et cinéaste de la modernité féminine iranienne morte prématurément dans un accident de voiture en 1967 à l'âge de 32 ans. Outre son œuvre poétique (*La conquête du jardin*, Paris, Lettres persanes, 2005), Forough Farrokhzad a signé un magnifique documentaire sur la maison des lépreux de Tabriz, *La maison est noire* (1962).

¹⁹ En bonus du DVD *Le Vent nous emportera*, MK2, 2002.

²⁰ *L'Évidence du film*, Bruxelles, éd. Yves Gevaert, 2001, p. 43.

²¹ Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 31.

²² Nous avons en effet montré ailleurs que le tracé du chemin de ce premier plan dessinait sur la page du paysage un mot, « Kodjaï », qui en persan signifie « Où es-tu ? ». Voir Philippe Ragel, *Le film en suspens*, Rennes, PUR, 2015.