

# Des portes sans clés. Des clés sans portes. Abbas Kiarostami et la promesse du passage

Marco Dalla Gassa

Stefano Pellò

Submitted : 19 septembre 2019 – Accepted : 22 novembre 2019 – Published : 23 décembre 2019

## Abstract

This paper discusses some hermeneutical problems relating to an installation by the famous Iranian director, photographer and artist Abbas Kiarostami (1940-2016), *Doors without keys*, presented at the Aga Khan Museum of Toronto during the winter of 2016. The authors provide a reading based on the idea that Kiarostami's *Doors* can be interpreted as a significant manifestation of the cognitive processes involved in the spectator's experience of a contemporary art museum. In order to substantiate this theory, the two parts of the article proceed in a complementary way. The first part explores some of the hermeneutical options given to the visitors, dealing especially with the "philology" of the relevant processes of cultural transfers and translations, and focusing especially on the apparently compelling, but actually non-necessary, relations with the aesthetics of classical Persian poetry. The second part locates the installation in the habitat of contemporary art, finally showing how much *Doors without keys* calls for an idea of the aesthetic experience which can't be confined in any culturalist perspective: an experience revolving around the phenomenological and proprioceptive dimensions of the observer, and their creative and bewildering implications.

**Keywords** : Abbas Kiarostami ; Doors without keys.

**Marco Dalla Gassa** : University Ca' Foscari of Venice (Italy)

✉ [platform74@gmail.com](mailto:platform74@gmail.com)

Marco Dalla Gassa (Turin, 1974) is a film scholar, assistant professor at Ca' Foscari University of Venice. His academic research focuses on Asian cinema, orientalism, cinematic representation of cultural differences, auteur theory and film analysis. From 2001 to 2010, he taught film studies at the Universities of Turin, Venice (Ca' Foscari), Trieste and Rome (Lumsa). He has collaborated with several organizations dealing with the promotion and education of cinema (the Turin National Museum of Cinema, the Venetian film archive "Casa del cinema", the "Festival dei Popoli" of Florence): he has curated exhibitions, courses, conferences, etc. He has been a researcher for the Italian National Childhood and Adolescence Documentation and Analysis Centre. He has edited and written several academic publications (essays and reviews) in peer-reviewed journals and magazines. His main books are two monographic studies about Abbas Kiarostami (edited by Le Mani, 2001) and Zhang Yimou (Le Mani, 2003, co-author Fabrizio Colamartino), a volume on contemporary Far East cinema (Utet, 2010, co-author Dario Tomasi), a film analysis of Kurosawa's masterpiece *Rashōmon* (Lindau, 2012) and a dissertation about orientalism and exoticism in modernist European cinema (Mimesis, 2016).

**Stefano Pellò** : University Ca' Foscari of Venice (Italy)

✉ [pello@unive.it](mailto:pello@unive.it)

Stefano Pellò is Associate Professor at the University "Ca' Foscari" of Venice, where he teaches Persian literature. His broad research interests include the aesthetic and conceptual codes of Persian poetry and the transcultural dimensions of Persianate textualities in the Eurasian space. Among his main publications are *Le gemme della memoria*, a commented anthology of \*'Awfi's Jawami' al-hikâyat\* (Torino, Einaudi, 2019), *Tutiyan-i Hind. Specchi identitari e proiezioni cosmopolite indo-persiane (1680-1856)*, (Florence, Società Editrice Fiorentina, 2012), and the first Italian unabridged annotated translation of the *Divan* of Hafez of Shiraz (Hafez, *Canzoniere*, Milan, Arielle, 2005, with Gianroberto Scarcia). He has also edited the collaborative volume *Borders. Itineraries on the Edges of Iran* (Venice, Edizioni Ca' Foscari, 2016).

## Préambule

L'article est divisé en deux parties complémentaires qui ont été élaborées par les deux auteurs à partir d'un travail de recherche interdisciplinaire qu'ils ont mené ensemble autour de l'oeuvre d'Abbas Kiarostami. La première partie (« fil logiques ») a été rédigée par Stefano Pellò, la deuxième partie (« La porte comme médium » ; « Le médium comme corps ») par Marco Dalla Gassa, alors que l'introduction a été rédigée par les deux auteurs. En s'appuyant sur une réflexion herméneutique au sujet de l'installation *Doors Without Keys*(2016), les auteurs souhaitent défendre une théorie selon laquelle l'installation canadienne pourrait être lue comme une manifestation significative des processus cognitifs propres aux spectateurs d'un musée d'art contemporain. Afin d'étayer ce raisonnement, les deux parties de cet article procèdent de manière complémentaire. La première est consacrée au spectre des possibilités herméneutiques dont dispose le visiteur, aussi bien qu'aux procédés de translation et de traduction culturelles ; la deuxième partie se doit de placer l'installation de l'Aga Khan dans le cadre de l'environnement de l'art contemporain et de ses media, pour enfin aboutir à une appréhension phénoménologique et proprioceptive du spectateur qui s'y trouve confronté.

## 1 Introduction

*Doors without keys* est le titre de l'une des dernières oeuvres d'Abbas Kiarostami avant sa disparition. Cette installation, présentée au Musée Aga Khan de Toronto pendant l'hiver 2016, est constituée d'un dédale d'escaliers et de couloirs au fil desquels se profilent des impressions photographiques en taille réelle représentant des portails et grilles fermés. L'illumination de l'espace a été conçue de manière à ce que le visiteur, qui se trouvait alors dans le musée canadien, n'ait pas été en mesure de discerner, à première vue, s'il se trouvait en face de portes bien réelles ou s'il s'agissait de simples impressions bidimensionnelles. Ainsi, le visiteur errait au sein d'un parcours ne suivant pas d'ordre et doublement fermé : les portes photographiées n'ont pas de clés, les murs du musée ne s'ouvrent pas. Ce ne sont que des reproductions bidimensionnelles et trompeuses de portes, de portails, de seuils. Seul accompagnement des images, quelques brèves poésies de Kiarostami consacrées au thème de l'exposition.

Ce qui est frappant pour le visiteur qui pénètre dans le musée canadien, c'est que *Doors without keys* se présente comme une expérience artistique qui s'appréhende sur un plan essentiellement métaphorique. La porte close suggère, symbolise, sous-entend. On peut y lire par exemple un discours sur les limitations de la liberté d'expression, conférant à l'artiste le rôle de dénoncer une condition d'inhibition créative, et à l'oeuvre d'art la fonction d'un avertissement qu'un bénéficiaire devrait déchiffrer et confirmer par le truchement de l'empathie.<sup>1</sup> Sur le fond, il s'agit de savoirs qui entrent en action selon des catégories culturelles et socio-politiques largement connues : l'Iran post-révolutionnaire, et de manière plus générale, le monde islamique contemporain, seront perçus comme un lieu de censure et de fermeture, comme manifestation d'un état moins civilisé (que le « nôtre ») et « primitif », tandis que l'espace muséal canadien apparaît comme le lieu « moderne » de la liberté d'expression de l'artiste et de la mobilité mentale du visiteur.<sup>2</sup>

L'obscurantisme religieux ne représente, évidemment, qu'une possible clé de lecture métaphorique de l'installation et n'est probablement pas la plus pertinente. En effet, ce genre d'interprétation visant un existentialisme rassurant pourrait mener à une impasse. Les portes représentées dans l'espace muséal – tel que l'indiquent les matériaux imprimés à disposition accompagnant l'exposition – ont été photographiées dans différents pays (en Iran, mais aussi en France, en Italie, au Maroc) et il n'existe pas d'indications précises sur leur effective localisation. Si les portes évoquent la censure, l'allusion concerne donc le monde entier. Il est d'ailleurs peu probable que l'artiste persan ait eu quelque limite que ce soit dans ses choix photographiques, dans l'élaboration et la divulgation des clichés. Une partie des images avaient déjà été exposées, pendant l'hiver 2016, à l'occasion d'une exposition intitulée *Doors and Memories* à la Boom Gallery de Téhéran. Par ailleurs, la possi-

1. Voir par exemple : Murray White, *Filmmaker Abbas Kiarostami's doors explore censorship at the Aga Khan Museum*, « Toronto Star », 26/11/2015 : <https://www.thestar.com/entertainment/visualarts/2015/11/26/filmmaker-abbas-kiarostamis-doors-explores-censorship-at-the-aga-khan-museum.html> (visité le 17 novembre 2017).

2. Autrement dit, selon une hiérarchisation réductrice de la polarité Orient/Occident qui semblerait confirmer, par simplification, le cœur des théories d'Edward Saïd sur l'orientalisme, même dans le contexte iranien qui a pourtant été épargné par les procédés de colonisation directe.

bilité d'accéder au musée canadien dépend directement de l'Imam des musulmans ismaéliens (l'Aga Khan) et se définit officiellement comme une « fenêtre » ouverte sur « *the artistic, intellectual, and scientific heritage of Muslim civilizations across the centuries from the Iberian Peninsula to China* », ce qui ne crédite point des prises de position auto-orientalistes escomptées relatives au prétendu « sous-développement » des sociétés islamiques, en commençant par l'Iran chiite.<sup>3</sup>

Les portes dénuées de clé de Kiarostami peuvent également solliciter des clés de lecture psychanalytiques, sociologiques ou métaphysiques, parmi bien d'autres. Cependant, la solidité herméneutique de telles propositions analytiques peut tout autant être remise en question, ne serait-ce que pour l'usage même de la translation, de la transposition de l'objet déterminant par lui-même un processus de classement linguistique de notre expérience – reprenant ainsi les théories de Lakoff et Johnson sur la « métaphore conceptuelle ».<sup>4</sup> Donner la priorité à la métaphore ne signifie pas, en d'autres termes, « libérer le sens » des contraintes de l'existant, mais plutôt le classer au sein de catégories bien connues, déjà employées, en utilisant le processus rhétorique comme un passepartout ouvrant toutes les portes de l'activité exégétique. Si la métaphore invite à dépasser les seuils et les barrières culturels, comme le souligne de manière quelque peu appuyée le site de l'exposition (« *for connection, for finding another world, for finding freedom* »<sup>5</sup>), un tel dessein ne peut pas être garanti dans la mesure où, comme nous l'avons rappelé, l'œuvre de Kiarostami peut faire appel à de nombreuses interprétations. Un tel éventail d'hypothèses exégétiques, s'il peut rassurer, donner un cadre et un périmètre à l'expérience du visiteur, finit par garder à distance ceux qui ne partagent pas les mêmes repères cognitifs ou interprétatifs. La probabilité de produire un malentendu, et par conséquent, un désaccord sur ce qui se cache derrière ces portes, risque de s'accroître outre mesure lorsque les perspectives à travers lesquelles l'on observe le monde ne sont pas partagées.

## 2 Fils logiques

Un phénomène analogue s'observe si l'on applique une approche philologique dans notre tentative d'interprétation de l'œuvre, en reproposant le *frame* culturaliste selon lequel on tente de restituer une spécificité cohérente à l'artiste et à son contexte d'origine. Bien que la théorie des vases communicants apparaisse bien plus convaincante pour expliquer ces phénomènes – à commencer par l'incontestable intérêt documentaire et descriptif des riches matériaux de fouille qui en dérivent, aidant à aller au-delà de quelques simplifications orientalistes –, il s'agit pourtant d'un point d'ancrage qui reste illusoire d'un point de vue herméneutique. Tentons alors une lecture d'auteur en faisant dialoguer les seuils exposés dans les salles du Musée Aga Khan avec les seuils présents dans la filmographie de l'artiste. Un simple sondage suffit pour se retrouver en face de portes infranchissables comme dans les scènes finales des films *Le Pain et la rue*, *Expérience*, *Le Chœur*, *Close Up*, ou bien dans les dizaines de séquences durant lesquelles les personnages kiarostamiens traversent des villes et villages de petite dimension : depuis *Et la vie continue*, *Au travers des oliviers*, *Le vent nous emportera*, jusqu'aux plus récents *Copie conforme* ou *Take me Home*. Enfin, comment ne pas citer le film qui renvoie le plus à l'installation muséale, *Où est la maison de mon ami ?* dans lequel on est confronté à un labyrinthe de portes et fenêtres inaccessibles le long du voyage de Ahmad à Poshteh. On commencerait alors à retracer les occurrences d'un leitmotiv que l'on rattacherait à la poésie de l'auteur.

Par un raisonnement similaire, nous pourrions également tenter d'esquisser une relation entre le cinéma de Kiarostami (voire le cinéma iranien en général, tout particulièrement celui de l'avant-dernière génération) et les codes expressifs et esthétiques de la poésie persane classique et contemporaine.<sup>6</sup> Un tel parallélisme peut

3. En ce qui concerne cette thématique, voir la description de la mission du musée fournie sur le site internet : <https://www.agakhanmuseum.org/about/mission> (visité le 14 novembre 2017).

4. Cf. George Lakoff, Mark Johnson, *Les Métaphores de la vie quotidienne* (1980), Paris, Minuit, 1986.

5. Cf. <https://www.agakhanmuseum.org/exhibitions/abbas-kiarostami-doors-without-keys> (visité le 16 novembre 2017).

6. Khatereh Sheibani s'est intéressé à la question à plusieurs reprises dans un travail monographique : Kh. Sheibani, *The Poetics of Iranian Cinema : Aesthetics, Modernity, and Film after the Revolution*, London : I.B.Tauris, 2011. Voici un article consacré au rapport entre Kiarostami et la poésie persane du 20<sup>ème</sup> siècle : Kh. Sheibani, "Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry", *Iranian Studies*, 39, 4 (2006), pp. 509-537. Il s'agit également d'un travail de grande ampleur en ce qui concerne la compréhension de la production artistique iranienne contemporaine dans son ensemble. Non seulement, le monde des avant-gardes littéraires du 20<sup>ème</sup> siècle dialogue avec le cinéma de Kiarostami mais le processus de réinterprétation et d'actualisation du "classique" est, en réalité, identifiable dans une

élargir les horizons de notre vocabulaire de lecture, souvent trop « provincial » (dans l'acception donnée à ce terme par Dipesh Chakrabarty<sup>7</sup>), et nous aider à vérifier la portée sémiologique des parcours métaphoriques, en dépassant la simple universalité du “quoi” (ici l'archétype sémantique de la porte) pour cerner la spécificité du “comment” et du “combien” (l'idéogramme “porte” dans l'hypertexte poétique persan et l'importance de celui-ci dans les dynamiques socio-culturelles iraniennes). De ce point de vue, il est opportun de rappeler que l'image stéréotypée de la limite, de la lisière, du lieu de passage qui se transforme en lieu de résidence (l'amant(e) qui s'installe juste en face de la porte de la personne aimée, par exemple) est explorée dans le champ rhétorique pré-moderne persan à travers des liens inédits au répertoire fourni par la tradition – liens que nous serions tentés de définir comme « rhizomatiques » en référence à l'image de Deleuze et Guattari.<sup>8</sup> Même en nous limitant à celui qui est considéré en Iran comme le plus classique et omniprésent parmi les auteurs persans, Hāfez de Shiraz (dont les écrits datent du 14<sup>ème</sup> siècle), nous observons qu'au sein de sa collection d'environ 500 ghazal (une forme poétique comparable au sonnet du point de vue des thématiques et des dimensions), on retrouve plus de 120 fois l'image de la « porte » ou du « seuil » (*dar, āstān, āstāna*).<sup>9</sup> Et chaque fois, cette représentation amène à la création d'une métaphore focalisée sur l'idée de transition, d'attente, d'espoir, de sacrifice, du désir de voir.

Dans cette optique, un parallèle entre les vers extraits du répertoire lyrique persan et les images portées à l'écran par Kiarostami est aisément tracé. Ainsi, la rue/traversée avec laquelle le jeune garçon du film *Le Pain et la rue* se confronte, les portes fermées tout autour de lui et le désir de rejoindre un seuil qui ne s'ouvre que pour un bref instant, ces images évoquent immédiatement non seulement les nombreux vers consacrés aux difficultés du parcours menant à la ruelle (*kuy*), où la personne aimée vit derrière une porte inexorablement fermée, mais renvoient aussi à la figure tout autant stéréotypée du gardien (*raqib*) – en ce cas le chien qui grogne – qui à la fin se transforme en véritable « amant de la porte » et dont, en fin de compte, on adopte le point de vue. Parmi les dizaines d'exemples possibles, nous retrouvons une analogie dans un vers du *divān* de Mohtasham Kāshāni, un poète du 17<sup>ème</sup> siècle, que Kiarostami cite souvent dans sa propre anthologie de fragments poétiques de poésie persane classique consacrés à la nuit.<sup>10</sup>

*dar kuye khwīsh agar ze vafā jā dehi ma-rā  
sag bāsham ar judā ze sag-e āstān shavam*<sup>11</sup>

si seulement tu m'offrais loyalement une place dans ta ruelle  
je serais un chien si je me séparais du chien se trouvant sur ton seuil

Le refus de la personne aimée, inaccessible derrière une porte close, est également le thème décisif du finale d'*Expérience* ou le thème récurrent d'*Au travers des oliviers*, tout en étant l'un des *topoi* dominants au sein du corpus de la poésie persane pré-moderne. Kiarostami lui-même nous démontre sa réception textuelle du motif lorsqu'en 2006, il réarrange en 647 haïkus une sélection de vers du *divān* de Hāfez avec l'œuvre *Hāfez, be revāyat-e 'Abbās Kārostami (Hafez selon Abbas Kiarostami)*.<sup>12</sup> Parmi les différentes occurrences de l'image de la porte et du seuil, il y a un fragment en particulier (408) dans lequel Hāfez-Kiarostami semble commenter directement la séquence de la porte dans *Tajrobe* :

*harchand  
bordī āb-am*

grande partie de sa production audiovisuelle, à partir du cas microscopique de la relecture du célèbre poème *Khosrow o Shirin* de Nezāmi Ganjavi (12<sup>ème</sup> siècle) dans *Shirin* (2008).

7. Cf. D. Chakrabarty, *Provincializing Europe : Postcolonial Thought and historical Difference*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000.

8. Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

9. La sélection a été effectuée sur l'édition classique de Parviz Nātel Khānlari : Hāfez, *Divān*, vol.1, 2ème ed., sous la direction de P.N. Khānlari, Tehrān, Khwarezmi, 1362 [1983-4].

10. 'Abbās Kārostami, *Shab-e āsheqān-e bidel*, Tehrān, Nazar, 1394 [2015], pp. 128, 167, 186, 187, 196.

11. Mohtasham Kāshāni, *Divān-e Mohtasham Kāshāni*, M. A. Garakani, H. Sādāt Naseri, Tehrān, Sa'di, 1373 [1984].

12. *Hāfez, be revāyat-e 'Abbās Kārostami*, Tehrān, Farzān, 1385 [2006].

*ruy az dar-at*  
*natābam*<sup>13</sup>

bien que  
tu m'aies déshonoré  
je ne puis détourner  
mon visage de ta porte

L'image de Sabzian devant la porte de la famille Ahankhah dans *Close Up* semble, en revanche, faire écho au fragment 278 :

*barkhāst*  
*buy-e gol*  
*ze dar-e āshti dar āy*<sup>14</sup>

s'est levé  
un parfum de roses :  
emprunte la voie de la paix

Comment ne pas se souvenir de ce merveilleux travelling optique dans *Et la vie continue...* lorsque le père de Puya observe une porte qui n'est plus là pour séparer mais pour relier, car au travers d'elle il voit un jardin flamboyant, autre topos métaphorique du paradis ? Ce topos de la littérature lyrique persane est présent également dans la culture iranienne la plus ancienne. À titre d'exemple, on citera ici un vers métalittéraire de Sā'eb de Tabriz (ca. 1592-1676), l'un des représentants du modernisme poétique de l'époque safavide-mughal, qui paraît déjà contenir l'illusion du franchissement par une sorte de zoom :

*Sā'eb dar-e behesht gereftam goshāde shod*  
*az āstān-e 'eshq kojā mitavān shodan*<sup>15</sup>

La porte du paradis, Sa'eb, il est bien ouvert :  
mais comment franchir le seuil de l'amour ?

Si, enfin, on prend en considération les multiples portes de *Où est la maison de mon ami ?*, comment peut-on ne pas songer à l'image de la porte inaccessible de la « maison de l'ami », dans la célèbre poésie *Adresse (Neshāni)* de Sohrāb Sepehri (1928-1960), à laquelle le film fait allusion, à commencer par son titre qui est une citation tirée du texte ?<sup>16</sup> Lorsque l'on se penche, en revanche, sur l'indéniable débit que Sepehri doit à la mystique spéculative et à la poésie des auteurs du « style indien » (*sabk-e hendi*),<sup>17</sup> il est intéressant de remarquer que la multiplication des portes et des passages dans *Khāne-ye dust kojā-st* est également un thème bien présent chez Mirzā Abdolqāder Bidel de Delhi (1644-1720), poète clé dans la lecture de Sepehri et maître de ce style lyrique. La citation qui suit rejoint, d'ailleurs, tout autant les vicissitudes de Ahmad dans *Où est la maison de mon ami ?* que celles des visiteurs du musée canadien :

*zir-e gardun bar kodāmin ārzu nāzad kasi*  
*tangi-ye in khāne darhā bar havā-y-am baste-ast*<sup>18</sup>

Sous le ciel, pour quels désirs peut-on se sentir satisfaits ?  
L'étroitesse de cette maison a fermé mille portes à ma recherche.

13. Hāfēz, *be revāyat-e 'Abbās Kīārostami*, cit., p. 439.

14. *Jvi*, p. 301.

15. Sā'eb-e Tabrizi, *Divān-e Sā'eb-e Tabrizi*, M. Qahramān (dir.), 3ème ed., 6 voll., Tehran, Enteshārāt-e 'elmi va farhangī, 1375 [1996], vol. 6, p. 3091.

16. Le poème se trouve dans : S. Sepehri, *Hasht ketāb*, Tehrān, Tahuri, 2534 [1974-5], p. 395.

17. Sur la relation décisive entre Sepehri et les poètes de style indien, en particulier Bidel, voir : H. Hoseyni, *Bidel, Sepehri va sabk-e hendi*, Tehrān : Soroush, 1367 [1988-9]. On remarquera que là encore, comme pour la forme du haïku utilisée par Kiarostami à l'âge contemporain, ce lien stylistique et culturel entre la poésie indienne et la poésie persane vient appuyer l'importance des l'horizon transnational pour rendre compte des la productivité stylistique des circulations interculturelles.

18. Mowlāna Abo 'l-Ma'āni 'Abdo 'l-Qāder Bidel, *Kolliyāt-e Bidel-e Dehlavi*, a cura di 'A. Behdārvand ; P. 'A. Dākāni, 3 voll., Tehrān, Elhām 1997, vol. 1, p. 530.

Si la tentation d'une lecture culturaliste (à la recherche du contexte culturel et littéraire de l'artiste) ou métaphorique (à la recherche des sens transférés, des sens autres, des sens allant au-delà de ce que l'on voit) reste encore trop importante et séduisante, il est nécessaire d'affirmer, toutefois, que la tromperie optique relative à leur exhaustivité n'est pas bien loin. Et ce, pour deux raisons : la première est constituée par la forte composante arbitraire de notre sondage. Des analogies tout à fait similaires pourraient être mises en avant avec des poésies provenant d'autres aires géographiques (le motif du *paraklausithyron* de la poésie grecque et latine jusqu'au répertoire de la Renaissance,<sup>19</sup> ainsi qu'avec *Les Nourritures terrestres* d'André Gide)<sup>20</sup> ou bien les mêmes vers pourraient tout autant renvoyer à d'autres séquences cinématographiques.<sup>21</sup> Deuxièmement, le thème de la porte ne peut en aucun cas être associé à un seul périmètre culturel qui serait hermétiquement fermé aux sollicitations provenant de l'extérieur. Une fois détourné le raisonnement culturaliste, c'est-à-dire l'exploration philologique dans le répertoire métaphorique et conceptuel de l'image en question au sein du vaste panorama cosmopolite textuel de la littérature persane classique tandis que celle-ci fournit des articulations précieuses à la pensée de l'universel *topos* "porte" de manière globale, une telle démonstration n'est pas concluante en ce qui concerne la lecture spécifique de l'installation du persan Kiarostami, *Doors without keys*.

### 3 La porte comme médium. Le médium comme environnement

Le meilleur moyen de sortir de ce labyrinthe d'interprétations fallacieuses ou insuffisantes, de malentendus et de trompe-l'œil promettant des traversées n'advenant pas toujours, pourrait être de considérer *Doors without keys* dans sa contingence tangible, en essayant de faire abstraction de l'exégèse, en renonçant au désir de relier l'installation à tout ce qui va au-delà de ce qu'elle est, en recueillant les processus réceptifs et proprioceptifs dans leur objectivité. Un tel parcours allant vers la proximité des représentations photographiques peut être facilité si l'on considère la porte dans sa simple fonction de seuil, comme instrument de transit, d'accès ou de configuration des espaces. De ce point de vue, la porte devrait être considérée comme un médium, c'est-à-dire comme quelque chose se trouvant au milieu, s'interposant tel un point qui sépare et unit deux aires adjacentes ou deux sujets. Si l'on part de cette affirmation, on peut ébaucher un raisonnement selon lequel l'installation de Kiarostami est basée sur un médium qui ne fonctionne pas : les (photographies des) portes ne se positionnent pas au milieu, elles ne s'interposent pas, elles ne créent pas de lien. Les portes ne produisent pas d'interconnexions, elles n'engendrent pas d'espaces rapprochés, elles ne régulent pas les relations de l'être humain avec le monde. Celles-ci se détachent simplement, les unes à côté des autres, suivant une dynamique dont les implications théoriques ne peuvent être approfondies, mais que d'une manière symptomatique, nous pouvons définir comme une « cohabitation ». Tout comme dans d'autres œuvres de Kiarostami – telles que *Five, Roads, Shirin, Forest without leaves, No, Take me home, 24 frames* –, émerge l'effort de sélectionner et isoler le geste signifiant, séparer et distancier le regard, convoquer les matériaux et les langages expressifs (photographie analogique, digitale, écriture) tout en les rapprochant les uns des autres. Cela advient sans manifester l'exigence de mettre en œuvre des processus qui prévoient, en utilisant des termes chers à la discipline des *media studies*, des « remédiations », des « convergences », des « réattributions » ou des « intermédiations », c'est-à-dire des dynamiques qui accentuent l'enchevêtrement et le mélange des techniques et des supports.<sup>22</sup>

19. Encore d'actualité la monographie de F.O. Copley, *Exclusus amator : a study in Latin love poetry*, Madison Wis. : American Philological Association, 1956. À propos de la réception pendant la Renaissance, voir Grażyna Urban-Godziek, « Elegy on a threshold : Classical heritage of the *paraklausithyron* motif in the Renaissance elegiac poetry (usque ad Ioannem Cochranovium) ». *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, 18 (2011), pp. 45-82.

20. Cf. André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Société de Mercure de France, 1897.

21. Nous pourrions par exemple mettre en avant des lectures métaphoriques analogues avec, par exemple, les portes sans murs de films comme *Miracle à Milan* de Vittorio De Sica (1951), *Dogville* de Lars Von Trier (2003), *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* de Kim Ki-duk (2003) et ainsi de suite. Et pourquoi ne pas comparer l'installation de Kiarostami à l'entière branche des films d'horreur qui suggèrent de « ne pas ouvrir cette porte », confirmant ainsi que l'image trop codifiée est absolument transversale aux cultures, genres, repères haut/bas, recherches spirituelles, fantômes ?

22. Il est évidemment inconcevable de reconstruire dans une simple note le vaste et nébuleux débat autour de l'insertion du cinéma au sein de l'histoire et de la théorie des media. Ainsi renvoyons-nous aux fondamentaux : J. David Bolter, Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999 ; Henry Jenkins, *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*. New York, New York University Press, 2006 ; Dan Laughy, *Key Themes in Media Theory*, New York, McGillis, 2007 ; Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy : Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York, Columbia University Press, 2015 ; Adriano D'Aloia e Ruggero Eugeni (dir.), *Teorie del cinema : Il dibattito contemporaneo*, Milan, Raffaello Cortina, 2017.

Les photographies et les poésies sur les portes sont prises à parti en tant que pratiques artistiques singulières ou comme événement unique, tout en préservant toutefois l'irréductibilité ou l'inviolabilité, et donc en leur assurant un contour, une consistance, une densité propre. En effet, il suffit au visiteur de s'approcher des parois du musée pour se rendre compte qu'il est entouré non pas de véritables médiums ou seuils mais de représentations bidimensionnelles. Celui-ci découvre que les portes ne sont plus des portes et prend conscience que les photographies ne sont rien d'autre que ce qu'elles ont toujours été : des photographies.

Si les portes ne constituent pas le médium de l'installation, ce dernier doit par conséquent se trouver ailleurs. Dans cette tentative d'identifier le médium, rappelons que l'installation n'est pas faite pour tromper son observateur ; au contraire, le trompe-l'œil sur lequel est construit le labyrinthe est bien vite dévoilé au visiteur. Celui-ci fait l'expérience d'un changement continu de condition et de connaissance à chaque phase du parcours d'appréhension de l'œuvre d'art.<sup>23</sup> En d'autres termes, lorsque le visiteur prend conscience de l'illusion optique à laquelle il est en train d'assister, il modifie sur le champ le cadre cognitif auquel se rattacher. Et c'est à ce moment précis, épiphanique, que l'on traverse un seuil qui n'est plus physique mais bien perceptif, sans en modifier pour autant les données sensibles ou le milieu dans leurs contours préfixés. Ce cadre reste en apparence immuable, figé et inaltéré, et pourtant quelque chose a profondément changé : les portes, tels des media concrets, des accès matériels qui se découvrent fièrement inaccessibles, se retrouvent alors côtoyées par des portes/média provenant de l'intellect de l'observateur, immatériels et flottants, qui autorisent un changement de statut scopique et perceptif. La rigidité des uns sert à préserver la souplesse des autres. L'inflexibilité des uns garantit la flexibilité des autres.

La richesse paradoxale du concept de médium imperceptible, qui ne se rattache à aucun appareil technologique précis tout en en choisissant un, quelquefois, pour en faire une forteresse imprenable car impalpable, ne constitue pas une spécificité culturelle ; on la retrouve, au contraire, au sein des parcours spéculatifs de nombreux corpus philosophiques selon des cartographies diffuses et des généalogies hétérogènes, s'inscrivant donc dans un réseau international et interculturel. Comme l'a démontré une reconstruction historique et théorique proposée par Leo Spitzer<sup>24</sup> et enrichie de nos jours par Antonio Somaini et Andrea Pinotti,<sup>25</sup> il existe une longue tradition philosophique – partant de la théorie de la perception d'Aristote, en passant par les scolastiques médiévaux (Thomas D'Aquin, Averroès) et par les philosophes allemands de l'époque romantique, en traversant le 20<sup>ème</sup> siècle (les œuvres de Benjamin, Balász, Moholy-Nagy, McLuhan, Simondon) et allant jusqu'à nos jours (avec les contributions d'auteurs comme Seitter, Peters et Casetti) –, qui considère le médium comme un agent atmosphérique, souvent considéré dans sa déclinaison de *diaphana*, c'est-à-dire un agent invisible tel que l'air, la lumière, les nuages (mais aussi les *cloud* contemporains), en mesure de conditionner les pratiques sensorielles de l'individu sans pour autant être tangible.

En réélaborant une célèbre phrase du poète états-unien Archibald MacLeish, John Durham Peter a, par exemple, affirmé qu'« un médium ne signifie pas, mais il est ». Et l'auteur de poursuivre :

Media are our infrastructures of being, the habitats and materials through which we act and are. This gives them ecological, ethical, and existential import. There is little as marvelous as the sea, the sky, or another person's presence, but most philosophy of media has rushed past these elements too quickly.<sup>26</sup>

Dans l'installation *Doors without keys*, on assiste au remploi de l'idée de médium en tant que seuil invisible. Ce dernier risque de disparaître si le visiteur ne prend pas le temps qu'il faut. Ce qui se modifie demeure intangible aux yeux, il est dans l'atmosphère et s'agite dans le système de perception du visiteur de manière à être perçu

23. Ajoutons que la traversée de ce « seuil de connaissance » reste une hypothèse incertaine qui ne pourrait être confirmée qu'en touchant la surface des impressions photographiques pour en tester la densité et la consistance du matériel (bien différentes du bois), un geste qui cependant est interdit par la signalétique du musée et demeure, ainsi, un acte potentiel. Et c'est justement au sein de cette marge d'indétermination que l'on perçoit l'irréductibilité du médium, la nature indépassable du seuil, l'unique paradoxale condition permettant de détecter la traversée d'autres seuils, trompeurs et abstraits, que constituent les seuils de notre perception.

24. Leo Spitzer, « Milieu and Ambiance : An Essay in Historical Semantics », *Philosophy and Phenomenological Research*, n°1 (1942), pp. 1-42 ; n. 2 (1942), pp. 169-218.

25. Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale : Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Turin, Einaudi, 2016.

26. John Durham Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago : University of Chicago Press, 2015, p. 15.

comme en devenir. Une agitation invisible, en devenir, que Benjamin définissait « médium de la perception » [Medium der Wahrnehmung]. En effet, selon le philosophe allemande le médium n'était pas simplement un objet, mais le moyen à travers lequel la perception individuelle et collective s'organise historiquement. Elle, donc, n'est pas conditionnée seulement par les lois de la physique, de la physiologie ou de la psychologie, mais surtout par « l'environnement, [par] la région ontologique intermédiaire, [...] par le milieu où la perception sensible a lieu. Un milieu inlassablement configuré, modelé, modulé, sculpté par un appareil de base [apparatus] technique en évolution constante ». <sup>27</sup> Ainsi, en suivant cette piste d'analyse, on peut se demander : où se trouve la « région ontologique intermédiaire » dans l'installation canadienne ? Et comment le milieu technique a-t-il été configuré par le cinéaste-artiste ?

#### 4 Le médium comme corps

Une telle conception du médium/seuil implique, d'une part, la confiance dans le déroulement d'un événement, et d'autre part, une lente transformation de la perception individuelle liée à l'attente de tel événement. Dans ses travaux les plus récents – de *Five*, *Shirin* jusqu'au plus récent et extraordinaire *24 Frames* –, Kiarostami met en avant un spectateur/visiteur intrinsèquement lié à l'étymologie du mot, se retrouvant à « *spectare* » (regarder) et « *a-spectare* » (regarder intensément : de là vient l'italien « *aspettare* », « attendre »), sans être en mesure de savoir quand il aura la chance ou la malchance de percevoir un changement. Il s'agit d'une attente vers un milieu (un médium) qui apparaît placide et dénué de bouleversement, et qui pourtant est prêt en en accueillir quelques-uns, dé-hiérarchisés. Sous cet angle, l'image, même celle de la porte fermée photographiée, exige qu'on lui attribue un crédit d'actualité et ce, dans la conviction qu'à un moment donné un sursaut aura lieu. La raison est simple et banale : chaque objet observé contient ce qui en physique ou en ingénierie des matériaux s'appelle une « charge de rupture », c'est-à-dire une limite maximale de résistance au-delà de laquelle le matériel qui le compose n'est plus en mesure d'absorber la pression d'une force externe (jusqu'à la force invisible de l'environnement qui l'entoure), et qui, en résistant ou en se déformant progressivement, finit par subir un changement de l'état de tension interne, une régénération moléculaire qui, en général, prend la forme visible d'une rupture. Un canard qui traverse la scène, une brindille de bois qui se casse, une actrice qui pleure, une lumière qui éclaire une photographie.

Ce parcours d'attente, de transformation invisible et de rupture, est finalement ce qui pousse le spectateur à poser des mots sur sa propre expérience, et donc à chercher une clé d'interprétation l'aidant à déchiffrer ce qu'il voit essentiellement dans une optique de translation métaphorique, et le pousse à ajouter des significations à un médium qui n'en propose pas et qui, au contraire, s'offre dans son invisibilité. Le recours à la métaphore peut, néanmoins, être appréhendé de manière conceptuelle, comme catégorisation de l'existant (sous une forme plus ou moins culturelle, plus ou moins orientaliste), comme il l'était pour Lakoff et Johnson, mais aussi comme un fait physique et concret en soi, voire même comme une extension de soi, selon la fameuse théorisation de Marshall McLuhan. Dans *Pour comprendre les médias*, le théoricien canadien renoue le terme « métaphore » dans son sens étymologique « *meta-pherein* », c'est-à-dire le fait de transporter quelque chose et quelqu'un, et ainsi, avance sa célèbre définition selon laquelle « le médium est le message », mais aussi le messenger, l'herméneute, le traducteur.

*All media are active metaphors in their power to translate experience into new forms. The spoken word was the first technology by which man was able to let go of his environment in order to grasp it in a new way. Words are a kind of information retrieval that can range over the total environment and experience at high speed. Words are complex systems of metaphors and symbols that translate experience into our uttered or outered senses. They are a technology of explicitness.* <sup>28</sup>

Si l'on prend en considération la métaphore comme « passepartout » servant à ouvrir les portes de l'activité exégétique, on est bien obligé de donner raison à McLuhan : la porte est une technologie de la clarté. Cependant,

27. Antonio Somaini, « L'oggetto attualmente più importante dell'estetica. Benjamin, il cinema e il 'Medium della percezione' », *Fata Morgana*, Vol. XX, p. 118.

28. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York : McGraw-Hill, 1964, p. 56 (tr. fr. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Tours - Paris, Éditions Mame - Le Seuil, 1968).

nous avons vu que la traduction de l'expérience en nouvelles connaissances supposées – surtout lorsque l'on fait référence aux seuils et aux frontières culturels – est loin d'être automatique et pacifique. Le mouvement de traduction s'échappe, le transport du sens n'est pas repérable, la traduction trahit. Cela nous mène à supposer que le médium, celui qui est tangible, sous forme de photographies 1 :1, constitué de trompe-l'œil perceptifs et culturels, se présente plus comme une technologie du malentendu, à la solde de la tromperie, d'une compréhension « entre » ; ou bien, en reprenant les propositions épistémologiques de Vladimir Jankélévitch, sous le signe du « je ne sais quoi » et du « presque rien », déterminant un écart potentiellement chargé de sens, de malentendu, ou mieux encore de méconnaissance par rapport au monde qui nous entoure.<sup>29</sup>

En conclusion, il nous paraît évident que *Doors Without Keys* fait appel à une idée de l'expérience esthétique différente des connaissances traditionnelles auxquelles la première partie de ce travail est consacrée. Ainsi pourrait-on synthétiser le cœur de la question en affirmant qu'aux côtés d'une approche herméneutique/métaphorique de type culturaliste, que Hamid Naficy aurait définie comme une rhétorique « accentuée » afin de souligner justement l'accentuation géographique, culturelle et rhétorique du geste artistique, encore que dans une optique interculturelle, on trouve une démarche tout aussi intéressante de type phénoménologique, de type “accidenté”, qui entre en profonde syntonie avec l'accident, avec un fait imputable, sans savoir s'il faut l'attribuer à la contingence, au geste artistique en tant que tel. Si bien qu'aux côtés du Kiarostami “persan”<sup>30</sup> dialoguant avec la culturelle internationale des dernières décennies, il faudra poser un Kiarostami plus phénoménologique : au sein d'une dynamique bien peu narrative, le “médium de la perception” du spectateur-qui-attend devient le véritable médium en action, la fonction proprioceptive engendre une espèce d'efficace “extension de soi”. En d'autres termes, c'est dans la dynamique de l'attente et dans la confiance que quelque chose aura lieu, sans en avoir la certitude ni savoir quand elle se produira, que le visiteur de l'exposition perçoit et reconnaît la position de son propre corps dans l'espace ; celui-ci ne fait donc pas (seulement) usage de la métaphore, il fait de lui-même une métaphore. Son corps est le message, tandis que les processus de redéfinition de l'ipséité spectatorielle – le fait d'être un spectateur en devenir, qui modifie sa propre connaissance au fil de l'œuvre – constitue le seuil que le travail de Kiarostami dessine sans cesse devant soi : une merveilleuse, encore qu'aléatoire, promesse de passage.

---

29. Vladimir Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

30. Hamid Naficy, *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001.