

## DOSSIER THÉMATIQUE :

Soulèvements iraniens. Enjeux contemporains du cinéma et des arts visuels en Iran

# L'ARCHIPEL DE MÉLANCOLIE D'UNE CINÉPHILE EN EXIL

À propos de *Jerry & Me* (2013)  
de Mehrnaz Saeed-Vafa

Mahdis Mohammadi

LISAA / Université Gustave-Eiffel

**Résumé** | Cet article vise à démontrer comment, pour Mehrnaz Saeed-Vafa en tant que cinéphile exilée, la mélancolie opère en tant qu'acte de résistance, permettant d'évoquer un pays, une enfance et un cinéma perdus. En nous appuyant sur la philosophie d'Édouard Glissant, nous soutenons que Saeed-Vafa, grâce à l'adoption d'une pensée archipélique qui la relie à l'histoire contemporaine de l'Iran, à l'Amérique et au Tout-Monde du cinéma, notamment les films hollywoodiens doublés en persan, parvient à naviguer dans les eaux mélancoliques de l'exil au lieu d'y sombrer.

**Mots-clés** | cinéma iranien, doublage, exil, coup d'État, enfance, cinéphilie, Shahid Saless, Saeed-Vafa, Naficy, Glissant, pensée archipélique, Tout-Monde.

**Abstract** | This article aims to demonstrate how, for Mehrnaz Saeed-Vafa as an exiled cinephile, melancholy operates as an act of resistance, enabling her to evoke a lost country, childhood and cinema. Based on the philosophy of Édouard Glissant, we argue that Saeed-Vafa, by adopting an archipelagic way of thinking that links her to contemporary Iranian history, to America and to the "Tout-Monde of cinema", including Hollywood films dubbed in Persian, manages to successfully navigate in the melancholic waters of exile instead of sinking into them.

**Keywords** | Iranian cinema, dubbing, exile, coup d'état, childhood, cinephilia, Shahid Saless, Saeed-Vafa, Naficy, Glissant, archipelagic thought, Tout-Monde.

Soudain, j'étais vieux  
Je me suis regardé dans le miroir  
Le miroir aussi avait vieilli  
Alors je me suis souvenu de mon enfance  
À l'époque, j'étais vieux et âgé  
Le miroir a ri de bonheur<sup>1</sup>  
Sohrab Shahid Saless

C'est avec ces vers récités par Shahid Saless que Mehrnaz Saeed-Vafa conclut son documentaire sur ce dernier, intitulé *Sohrab Shahid Saless : Far from Home* (1998). Le sentiment de mélancolie qui prédomine dans ce court poème imprègne la filmographie de ce cinéaste iranien qui, en 1974, avant la révolution islamique de 1979 et en raison des tensions avec le régime du Shah dues au contenu critique de ses films, s'exile en Allemagne. Vers la fin de sa vie, après un séjour d'une vingtaine d'années en Allemagne et des complications avec les autorités du bureau de l'immigration, il élit domicile à Chicago, où réside déjà Mehrnaz Saeed-Vafa, ayant pour sa part, définitivement quitté l'Iran dans les années suivant la révolution islamique à cause de l'impossibilité de poursuivre sa carrière en tant que femme cinéaste.

Le sentiment de perte dans le poème de Shahid Saless renvoie principalement à une enfance jamais vécue, dont l'émanation la plus évidente se trouve dans deux de ses films, l'un réalisé en Iran, *Un Simple Événement* (*Yek Etefagh-e Sadeh*, 1973), et l'autre en Allemagne, *Reifezeit* (1976). En évoquant le premier au cours d'un entretien, il met en lumière ce thème du vieillissement précoce :

« Je veux dire, c'était presque la même chose pendant notre enfance à l'époque du Shah. Comme si nous étions des enfants, et puis soudain nous avons ouvert les yeux et nous avons réalisé que nous étions vieux. Nous n'avions pas soixante-dix ans, mais disons que nous avons sept ans à un moment donné, puis soudainement nous en avons eu quarante.<sup>2</sup> »

*Un Simple Événement* relate, avec une ascèse esthétique, la vie monotone et en pauvreté d'un enfant d'une douzaine d'années, aux côtés de ses parents âgés, dans un port de pêcheurs du nord de l'Iran. En revenant sur ce film et la scène où le petit garçon rentre chez lui pour découvrir le lit vide de sa mère décédée, Saeed-Vafa évoque les émotions que cette scène suscite en elle : « J'ai l'impression que je ne regarde pas le garçon dans le film, mais moi-même. Comme si c'était moi en train de me regarder, de regarder ma propre enfance, mon propre lit vide. »

La réalisatrice termine son documentaire avec la scène finale d'un autre film de Shahid Saless, *Nature Morte* (*Tabiate bijan*, 1974) tourné en Iran et racontant la vie répétitive d'un aiguilleur âgé – qui, selon Saless, est l'avenir même de l'enfant

---

1- SOHRAB SHAHID Saless: *Far from Home* (1998). [Toutes les traductions de l'anglais ou du persan sont de l'auteure.]

2- SAR RESHTEHDARI Mehdi, *Bar Lowh-e Ruzegar: Goftogu ba Sohrab Shahid*, Los Angeles, Qaf, 1998, p. 39.

d'*Un Simple Événement* - aux côtés de sa femme. Ainsi se greffe la voix *off* de Saeed-Vafa à l'image du vieil homme devant le miroir :

« À la fin d'*Un Simple Événement*, le vieil homme se tient devant le miroir accroché au mur et le décroche avant de quitter la pièce. Le miroir ne reflète que son image, la surface. Et puis, quand il le retire, le mur en ruine derrière révèle ce qu'il est réellement. »

Dans un article<sup>3</sup> dédié à *Un Simple Événement* qu'elle écrit en 1999 et en hommage à Shahid Saless, la cinéaste souligne judicieusement la proximité temporelle entre la production du film et les festivités du 2500 - anniversaire de la fondation de l'Empire perse, tout en mettant en évidence le contraste frappant entre la vie quotidienne de la majorité des Iraniens à l'époque et la propagande nationaliste flamboyante du régime du Chah, qui faisait l'éloge de la modernisation et du progrès de l'Iran.

Quatorze ans plus tard, Saeed-Vafa, née en 1950 et appartenant à la même génération que Sohrab Shahid Saless (1944-1988), revient dans son autobiographie filmique sur le thème de l'enfance perdue qu'elle a vécue dans les années 1950 en Iran. Ainsi, elle commence son moyen métrage *Jerry & Me* (2013) par un souvenir de ses quatorze ans et sa première rencontre avec le monde de Jerry Lewis. Immédiatement après avoir établi des liens à travers la figure de Jerry Lewis entre son histoire personnelle et le cinéma, elle poursuit son récit autobiographique en l'ancrant dans l'histoire sociopolitique de l'Iran contemporain, notamment celle du coup d'État de 1953 orchestré par les américains, qui renversa le gouvernement du Premier ministre Mohammad Mossadegh suite à ses efforts de nationalisation de l'industrie pétrolière. Sur les images d'archives des rues tumultueuses de Téhéran pendant le coup d'État, on entend la voix *off* de Saeed-Vafa qui relate d'un ton neutre son sentiment de mélancolie provoqué par cet événement historique :

« Je n'ai aucun souvenir de cette époque, seulement un sentiment, un sentiment d'une histoire lointaine, d'une tragédie, d'un temps perdu, d'un moment où nous aurions pu être heureux. Un sentiment nostalgique. »

Le coup d'État qui provoqua la chute du gouvernement nationaliste de Mossadegh a laissé une influence marquante sur la conscience collective des Iraniens et des générations d'intellectuels, qui pensaient avoir perdu à jamais une opportunité historique d'atteindre la démocratie et la liberté. Avec la réalisation du putsch, le Chah put consolider son pouvoir et réprimer ou envoyer ses opposants en exil. Ainsi, le coup d'État de 1953 et la révolution islamique de 1979 représentent deux moments historiques où la promesse de l'Histoire ne s'accomplit pas, deux opportunités manquées, deux rêves non réalisés, qui alimentent le sentiment de la mélancolie chez nombre d'Iraniens. Si l'on considère que l'enfance se caractérise bien par l'insouciance et l'horizon vaste des possibilités, peut-on

---

3- DEHBASHI Ali, *The memorial volume of Sohrab Shahid Sales*, Téhéran, Sokhan and Shahab, 1999, p.96.

affirmer que ces deux échecs historiques constituent, pour de nombreuses générations d'Iraniens, les deux moments traumatiques ayant conduit à la transition brutale de l'enfance à l'âge adulte ? Évoquant le chaos et la violence qui régnaient dans les rues de Téhéran lors de l'intervention militaire contre le gouvernement de Mossadegh, et partageant les souvenirs de sa mère de ce jour « fatidique », Saeed-Vafa explique comment la peur et l'anxiété de sa mère, alors qu'elle essayait de la protéger de la foule et des balles, l'ont profondément marquée et sont restées en elle toute sa vie.

Dans son ouvrage intitulé *Mélancolie de gauche*, l'historien italien, Enzo Traverso, aborde la crise profonde et le sentiment de désillusion qui ont frappé la gauche politique et intellectuelle après l'effondrement du bloc socialiste, symbolisé par la chute du mur de Berlin en 1989, ainsi qu'après le dépérissement de l'État-providence en Europe occidentale ayant conduit à l'ascension du néolibéralisme et à la perte de confiance envers les idéaux utopiques révolutionnaires. Traverso met en lumière comment, dans ce contexte mélancolique, la gauche peut réexaminer son identité et son avenir à la lumière des événements qui ont marqué le XXe siècle et la fin de ses utopies. Dans le troisième chapitre du livre intitulé « Images mélancoliques. Le cinéma des révolutions vaincues », l'auteur explore la manière dont le cinéma a capturé la mélancolie et la désillusion résultant des révolutions échouées ou des idéaux perdus. Dans cette optique, il se penche notamment sur les films du cinéaste chilien, Patricio Guzmán, qui traitent du putsch américain ayant remplacé le gouvernement socialiste de Salvador Allende par le régime dictatorial de Pinochet. De manière similaire, la mémoire mélancolique, souvent associée à la stagnation et la négativité, devient chez Saeed-Vafa une force motrice qui suscite une subjectivité politique visant à se souvenir d'un passé nié, déformé ou falsifié par les dispositifs politiques du régime du Chah ainsi que la République islamique. Donc, le choix de la cinéaste pour prendre le coup d'État de 1953 comme point de départ de son récit autobiographique est bien politique.

Peu après les images d'archive du coup d'État, Mehrnaz Saeed-Vafa poursuit son récit autobiographique en juxtaposant des images des salles de cinémas en Iran avec des extraits et des bandes sonores de films classiques hollywoodiens doublés en persan tels que *West Side Story* (1961), *Psychose* (*Psycho*, 1960) et *Mirage de la vie* (*Imitation of Life*, 1959). Lors de la discussion<sup>4</sup> avec le public après la projection de son film à l'Université de Chicago, la réalisatrice explique que ces films hollywoodiens ont comblé le manque des images d'archive de Téhéran des années 1960 et 1970 - auxquelles elle n'avait pas accès - et des vidéos familiales qui n'existaient pas. Ainsi, ces films hollywoodiens qu'elle a visionnés dans son enfance portent en eux, par un déplacement métaphorique, toute une histoire sociopolitique de l'Iran à cette époque ainsi que son histoire personnelle en tant que réalisatrice. L'ironie du sort réside dans le fait que le

---

4-The Persian Circle at the University of Chicago (2013), *Mehrnaz Saeedvafa on "Jerry and Me"*, <https://lucian.uchicago.edu/blogs/persiancircle/2013/11/11/mehrnaz-saeedvafa-on-jerry-and-me/> (consulté le 16 septembre 2023).

succès et l'importation des films américains en Iran à partir des années 1960 sont dûs à la présence des Américains et aux agences locales des compagnies hollywoodiennes telles que Twentieth Century–Fox, United Artists, Paramount, Columbia, Metro-Goldwyn-Mayer, et Warner Bros, facilitée à la suite du coup d'État de 1953. Saeed-Vafa dans son commentaire énumère des salles de cinéma en Iran qui portaient toutes des noms occidentaux : Empire, Radio City, Golden City, Niagara, Paramount, etc.<sup>5</sup>. Cependant, avec l'avènement de la révolution islamique de 1979, la projection des films hollywoodiens sera quasiment interdite. Pour illustrer les changements induits par cette révolution, qui a conduit à une méfiance généralisée à l'égard du cinéma, Saeed-Vafa nous présente des images des centaines de cinémas incendiés par les opposants du Chah et de sa culture occidentale. Une ère du cinéma en Iran s'est bien sûr achevée, ou plutôt perdue, ce qui a dès lors engendré un sentiment de mélancolie latent chez tout cinéaste ou cinéophile iranien<sup>6</sup>.

Les spectateurs non persanophones, en particulier les anglophones, de *Jerry & Me*, qui avaient vu les films hollywoodiens en version originale, étaient surpris de les découvrir doublés en persan, d'autant plus qu'ils y trouvaient des répliques drôles ajoutées par les doubleurs iraniens, comme par exemple, John Wayne qui disait en sortant d'une chambre : « Il n'y a de dieu qu'Allah ! (*Lâ ilaha ilâ Allâh*) » Les années 1960 et 1970 représentent en effet l'âge d'or du doublage qui, comme le souligne Hamid Naficy, « est l'un des aspects les plus significatifs du cinéma d'avant la révolution<sup>7</sup>. » Cette pratique s'appliquait vigoureusement aux films étrangers ainsi qu'aux productions cinématographiques domestiques, à tel point que les acteurs les plus célèbres, qu'ils soient iraniens ou étrangers, étaient généralement associés à la voix, qui les doublait et qui était souvent unique pour chaque personnage. Sur la nature ambivalente de cette pratique souvent sous-estimée par les critiques, Naficy écrit :

« However, audiences, particularly those from the lower classes seemed to like such transformations and equalizations, as they would draw special pleasure from hearing John Wayne and Jerry Lewis use expressions that Iranian tough guys or comedians used. This sort of cultural hybridity, brought on by dubbing, on the one hand, subverted the original films and, on the other hand, endeared them to audiences whose film watching

5- Cette sursaturation du marché iranien par les films hollywoodiens a entraîné, au fil des années, l'affaiblissement de la production nationale et de l'industrie cinématographique iraniennes.

Voir NAFICY Hamid, *A Social History of Iranian Cinema (Volume 2: The Industrializing Years, 1941–1978)*, Durham and London, Duke University Press, 2011, p. 422.

6- Dans le livre sur Kiarostami qu'elle écrit en collaboration avec Jonathan Rosenbaum, elle met l'accent sur ce point, en disant : « I believe it would be hard for any serious Iranian filmmaker not to think at least unconsciously about the victims of the Cinema Rex fire and be haunted by their ghosts—and thus by the whole question of Iranian cinema. » [Je crois qu'il serait difficile pour tout cinéaste iranien sérieux de ne pas penser, au moins inconsciemment, aux victimes de l'incendie du Cinéma Rex et d'être hanté par leurs fantômes, et donc par l'ensemble de la question du cinéma iranien.] See ROSENBAUM Jonathan, SAEED-VAFA Mehrnaz, *Abbas Kiarostami*, Urbana, University of Illinois Press, 2003, p.63.

7- NAFICY Hamid, *Ibid*, p. 251.

experience was thereby enriched. As a result, contrary to the pessimist culture industry critics, the “work” of these slippery and manipulative dubbing and doubling practices was highly ambivalent, ambiguous, and sometimes even counterhegemonic for instead of providing wholesale interpellation and identification with Western movies and cultures, they created new movies and an alienating sort of identification.<sup>8»</sup>

[Cependant, les spectateurs, en particulier ceux des classes sociales moins favorisées, semblaient apprécier de telles transformations et égalisations. Ils trouvaient un plaisir particulier à entendre des expressions utilisées par des personnages tels que John Wayne et Jerry Lewis, qui étaient similaires à celles employées par des durs ou des comédiens iraniens. Cette forme d’hybridité culturelle, induite par le doublage, d’une part, subvertissait les films originaux et, d’autre part, les rendait chers au cœur des spectateurs, enrichissant ainsi leur expérience cinématographique. Par conséquent, contrairement aux critiques pessimistes de l’industrie culturelle, le fonctionnement et l’œuvre issue de ces pratiques de doublage et de duplication, habiles et manipulatoires, étaient hautement ambivalents, ambigus et parfois même contre-hégémoniques. Au lieu d’assurer une interpellation totale et une identification avec les films et les cultures occidentaux, ils engendraient de nouveaux films et une forme d’identification aliénante.]

Donc, embrouillant l’identification des spectateurs avec les personnages, le doublage des films hollywoodiens rendait problématique la relation entre les spectateurs iraniens et les films américains, entre le soi et l’autre, entre l’Iran et l’Occident. Pour souligner ce fait, Naficy employant une expression forgée par Nataša Đurovičová, qualifie le doublage de « grand égaliseur », une « machine de traitement des différences »<sup>9</sup>. Comme le mentionne Naficy, l’un des nombreux doubleurs célèbres de cette époque était l’acteur comique issu de la radio, Hamid Qanbari, qui doublait la voix de Jerry Lewis en utilisant des expressions persanes et des blagues qui étaient alors courantes en Iran et à la radio. Le critique australien, Adrian Martin, commence son texte sur le film de Saeed-Vafa par ces mots : « *First, the cross-cultural shock: Jerry Lewis dubbed for the Iranian market. (We will learn that, in later life, Jerry sounds exactly like the guy who dubbed him back then<sup>10</sup>.)* » [Premièrement, le choc interculturel : Jerry Lewis a été doublé pour le marché iranien. (Nous découvrirons que, plus tard dans sa vie, Jerry aura exactement la même voix que la personne qui le doublait à l’époque.)] Ainsi, le personnage de Jerry Lewis doublé en persan constitue l’une des ultimes transformations identitaires de ce dernier.

---

8- NAFICY Hamid, *Ibid*, p. 257.

9- NAFICY Hamid, *Ibid*, p. 256.

10-Film Critic: Adrian Martin (2013), *Jerry and Me (Mehrnaz Saeedvafa, USA, 2012)*, [https://www.filmcritic.com.au/reviews/jjerry\\_and\\_me.html](https://www.filmcritic.com.au/reviews/jjerry_and_me.html) (consulté le 16 septembre 2023).

Si Jean-Pierre Coursodon met en évidence le côté schizoïde de la performance de Jerry Lewis en traitant du motif de la personnalité divisée et de la transformation identitaire<sup>11</sup>, on pourrait envisager le Jerry Lewis doublé en persan comme une figure schizoïde décentralisée, et donc décoloniale, d'autant plus qu'il est doublé en persan, ce qui en fait une « ligne de fuite » au sens deleuzien du terme, ce qui permet à Saeed-Vafa d'explorer de nouvelles manières de penser et de vivre en dehors des structures codifiées par le pouvoir de la famille et de la société. Ainsi, nous entendons sa voix *off* montée sur les images de Jerry Lewis déguisé en femme dans *Le Soldat récalcitrant* (*At War with the Army*, 1950) : « Je ne savais pas ce qui n'allait pas chez moi, mais je souhaitais constamment être quelqu'un d'autre, ou être ailleurs, là où je serais libre de qui j'étais. »

Après la brève séquence d'extraits des classiques hollywoodiens, Saeed-Vafa poursuit son essai filmé en nous présentant une photographie familiale où elle, enfant, apparaît sombre et sérieuse au centre, tandis que la chanson « Pa-Pa-Pa-Pa Polka » de Jerry Lewis, tirée du film *La Polka des marins* (*Sailor Beware*, 1952), résonne en arrière-plan. Elle continue de faire l'éloge de Lewis comme le héros de son enfance, celui qui représentait l'Amérique avec toutes ses possibilités, la plus importante étant celle de changement d'identité. Nous voyons comment la « longue enfance du cinéophile<sup>12</sup> » prend la place de l'enfance perdue de Saeed-Vafa, comment un homme américain blanc, drôle, insouciant et enfantin remplace « l'enfant de couleur, sur-responsable, sérieuse » qu'elle était, et comment, en fin de compte, la mélancolie de Saeed-Vafa revêt des aspects schizophréniques. Si, pour la cinéaste, la mélancolie est un état d'être dans le monde issu d'une perte, la schizophrénie, comme le souligne Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe*, est un devenir sans clôture, un grand « oui » aux « flux » (c'est-à-dire forces, élans, désires ou énergies) du monde, et un refus de tout encadrement rigide et code préétabli. Cette non-fixité et cette multiplicité schizophrénique pourraient constituer l'une des subjectivités possibles de l'exil.

En exil depuis les années 1980, Mehrnaz Saeed-Vafa, dans son essai filmé autobiographique, forme son identité et sa subjectivité à la manière d'un archipel fondé sur les relations dynamiques entre les différentes îles : l'histoire de l'Iran contemporain, l'Amérique, les films hollywoodiens doublés en persan, et Jerry Lewis. Par ailleurs, dans un autre documentaire autobiographique qu'elle réalise en 2020, *A House Is Not A Home : Wright or Wrong*, la relation entre le soi et l'autre se forme à travers le lien qu'elle établit entre la maison démolie de son enfance à Téhéran et la maison familiale (devenue musée) du critique de cinéma et son collègue, Jonathan Rosenbaum.

La pensée archipélique, inspirée par la notion de « Relation » du poète et philosophe Édouard Glissant, se rapproche étroitement de la pensée rhizomatique de Deleuze et Guattari. Elle oppose la perspective continentale du monde en tant que bloc rigide à celle archipélique, fondée sur des relations fluides et changeantes. « Sur l'imaginaire de l'identité racine-unique, boutons cet imaginaire de l'identité-

11- COURSDON Jean-Pierre, « Jerry Lewis's Films: No Laughing Matter? », in *Film Comment*, Vol. 11, No. 4, July-August 1975, p. 11.

12- CERISUELO Marc, La longue enfance du cinéophile, Dans *Communications*, n° 109, 2021/2, pp. 223-31.

rhizome.<sup>13</sup>», écrit-il dans *Traité du Tout-Monde*. Et c'est en adoptant cette vision archipélique que Saeed-Vafa forme son identité en tant qu'exilée. Dans *philosophie de la Relation*, Glissant, cet admirateur de la pensée de l'errance et de la dérive qui « détourne l'imaginaire, nous projette loin de cette grotte en prison où nous étions tassés, qui est la cale ou la caye de la soi-disant puissante unicité <sup>14</sup>», nous donne une définition de la pensée archipélique qui pourrait constituer la subjectivité de tout exilé qui ne veuille pas s'attacher à une racine unique :

« L'imaginaire de mon lieu est relié à la réalité imaginable des lieux du monde, et tout inversement. L'archipel est cette réalité source, non pas unique, d'où sont sécrétés ces imaginaires : le schème de l'appartenance et de la relation, en même temps.<sup>15</sup> »

Il est intéressant à noter que le philosophe iranien, Daryush Shayegan, dans son ouvrage intitulé *La Lumière vient de l'Occident*, met l'accent sur cette multiplicité et cette caractéristique relationnelle de l'identité à l'ère moderne, en établissant un dialogue notamment avec Glissant, Homi Bhabha et Deleuze. En mobilisant les concepts tels que la « créolisation », le « métissage », et le rhizome dans le contexte de la confrontation entre l'Occident et l'Orient, Shayegan déconstruit toute conception unitaire de l'identité. Cette identité multiple se métaphorise, pour lui, par la figure d'Arlequin dont l'habit est fabriqué d'une « étoffe bigarrée [...] composée de milliers de pièces rapiécées en différentes couleurs.<sup>16</sup> » Cette construction multicolore au registre de la représentation peut se comprendre par rapport à une nouvelle conscience qu'il qualifie de « polyphrénique ».

« Le contenu de notre conscience n'est pas seulement schizophrénique mais, si vous permettez ce néologisme, polyphrénique, où chaque niveau a son jardin secret et une clef qui en ouvre la porte. D'où aussi la nécessité d'être présent à tous les niveaux, d'avoir une clef spéciale pour chaque porte secrète afin de pouvoir parler, comme dirait le subtil Diderot, "par vingt bouches à la fois".<sup>17</sup> »

Aux yeux de Shayegan, la conscience polyphrénique pourrait plutôt servir à « glisser au-dessus des failles et à trouver de nouvelles articulations<sup>18</sup> » dans une situation de schizophrénie généralisée<sup>19</sup>.

Pour Shayegan, l'identité Arlequin et la subjectivité schizophrénique - ou comme il le souhaite, polyphrénique - se manifestent, de façon emblématique dans la

---

13- GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 21.

14- *Ibid*, p. 63.

15- GLISSANT Édouard, *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 47.

16- SHAYEGAN Daryush, *La Lumière vient de l'Occident : Le réenchantement du monde et la pensée nomade*, Paris, Éditions de l'Aube, 2001, p. 75.

17- *Ibid*, p. 115.

18- *Ibid*, p. 111.

19- Néanmoins, ces métaphores du « jardin secret » et d'une clef pour chaque porte, présentes dans le langage poétique du philosophe iranien, apprivoisent et neutralisent les imprévisibilités, l'énergie, et la force destructive cristallisées dans la figure du « schizo » qui, chez Deleuze et Guattari, brise et brouille les anciens codes et les anciennes conventions.

figure de l'exilé/migrant, et caractérisent l'ère « moderne », notamment dans le contexte de la relation entre l'Orient et l'Occident. Si le titre du film de Saeed-Vafa évoque déjà cette identité relationnelle par le biais de la conjonction qui relie « Jerry » et « moi », l'ensemble du récit autobiographique de la cinéaste est empreint de la confrontation avec l'Occident en tant que condition préalable d'une modernité post-traumatique, surtout à la suite du coup d'État. Aussi exprime-t-elle, dans la voix *off* de Saeed-Vafa, cette dislocation qui peut être non géographique : « L'histoire de mon pays devient l'histoire de ma famille. Bien longtemps avant de venir aux États-Unis, j'avais le mal du pays. » Ne pas avoir vécu d'enfance, même en étant encore enfant, ne pas se sentir chez soi, même à domicile, et ressentir de la nostalgie pour son pays natal, même à l'intérieur de ses frontières, caractérisent la subjectivité de nombreux Iraniens, tels que Saeed-Vafa et Shahid Saless, qu'ils résident à l'intérieur ou à l'extérieur du pays. Cependant, à cela s'ajoute une autre mélancolie qui se trouve chez les nationalistes iraniens, celle du passé glorieux de l'Empire perse. Si le Chah d'Iran et les nationalistes essayèrent de restituer l'âge d'or perdu en mettant en scène les festivités du 2500 - anniversaire de la fondation de l'Empire perse, dont on voit un extrait dans *Jerry & Me* et qui est comparable aux films épiques hollywoodiens de l'époque comme *Ben-Hur* (1959) ou *Cléopâtre* (1963), Saeed-Vafa, au lieu de s'ancrer dans un passé imaginaire, explore sa mélancolie en naviguant à travers le cinéma comme un archipel du « Tout-Monde », découvrant ainsi de nouveaux horizons marins.

Le Tout-Monde chez Glissant se développe en corrélation avec la notion de la pensée archipélique et de la Relation. Le Tout-Monde peut se définir comme l'océan infini des relations humaines, culturelles et géographiques qui englobe la diversité du monde. C'est un espace où les identités, les histoires et les cultures se croisent, se mélangent et dialoguent sans se fondre en une seule entité, mais en préservant leur singularité. C'est un lieu où les frontières s'estompent, où les différences sont célébrées, et où la multiplicité des voix et des récits devient une source de richesse et des rencontres contingentes. Les archipels du Tout-Monde constituent le lieu du changement et du surgissement de l'imprévisible, là où avec chaque marée, des îles émergent ou sont submergées. Pour Glissant, le Tout-Monde invite à embrasser la complexité du monde et à reconnaître que nous sommes tous interconnectés dans cette vaste toile de relations.

Si pour Saeed-Vafa, avant de s'installer en Amérique, le Tout-monde était ce pays qu'elle avait connu à travers le cinéma hollywoodien, peu après son immigration, la fascination laisse place à la désillusion face à la réalité du racisme, de la discrimination, et de la xénophobie qui y régnait, surtout au moment du plus grand degré de tension entre les deux pays à la suite de la crise des otages américains en Iran. Dans un entretien télévisé<sup>20</sup> à l'occasion de la parution de son ouvrage, *Traité du Tout-Monde*, Glissant lui-même explique comment l'Amérique, faute de véritables mélanges entre les différentes communautés

20- INSTITUT DU TOUT-MONDE, Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde* (1997), <https://www.youtube.com/watch?v=27-5mST16Y8> (consulté le 16 septembre).

(les Irlandais, les Italiens, Les Chinois, etc) et en dépit des prétentions au multiculturalisme, ne peut jamais incarner le Tout-Monde. Le passage de la fascination au désenchantement, rendu possible à travers l'exil, est accompagné par la redécouverte de la mémoire du coup d'État, marquant ainsi le point de départ de son film et du processus de construction rétrospective d'une subjectivité à la fois mélancolique et schizoïde.

L'incarnation du Tout-Monde pour Mehrnaz Saeed-Vafa ainsi que pour beaucoup des cinéphiles iraniens de sa génération serait plutôt l'univers des films étrangers doublés en persan, pour la plupart hollywoodiens, qu'ils ont vu dans leur enfance et qui, pour reprendre l'expression de Jean Louis Schefer, ont regardé leur enfance<sup>21</sup>. La pratique du doublage, en tant que « machine de traitement des différences », avec tous les contresens, ellipses ou pertes de contenu perturbait le processus de l'identification et du devenir l'Un. « En fin de compte, tout doublage est une forme de traduction et de mésinterprétation, non seulement sur le plan linguistique, mais aussi dans les registres cinématographiques, socioculturels et politiques.<sup>22</sup>», souligne Hamid Naficy. Les films doublés se transformaient ainsi en lieux d'entremêlement et d'interaction entre cultures et langues diverses, créant un Tout-Monde où les différences et les singularités coexistaient et s'influençaient mutuellement. Pour la cinéphile exilée, les archipels du Tout-Monde du cinéma deviennent alors le lieu du surgissement des relations imprévues et de nouvelles identités, là où elle arrive à construire sa subjectivité mélancolique schizoïde à travers la figure de Jerry Lewis.

Dans son article<sup>23</sup> sur *T'es fou Jerry* (*Cracking Up*, 1983), Serge Daney qualifie les multiples facettes de l'identité de Jerry Lewis, que ce soit dans ses films ou dans sa carrière en tant que producteur, réalisateur et acteur, de « non réconciliées ». À la fin de son film, Saeed-Vafa nous montre la scène de *T'es fou Jerry* où Lewis marche sur le sol glissant du cabinet de son psychanalyste et essaie de se réfugier dans les bras de celui-ci. Nous entendons la voix off de la cinéaste qui se demande : « Peut-être devrais-je abandonner l'idée de m'adapter et simplement faire confiance à la puissance supérieure pour me soutenir ». Cependant, au dernier moment, Jerry se glisse et s'écrase au sol avant de s'abandonner à son psychanalyste qui ne saura le sauver. Tout comme pour Jerry il n'y aura jamais de réconciliation, que ce soit parmi ses multiples identités ou face au pouvoir normalisant de la psychanalyse, pour Saeed-Vafa également, aucune possibilité de réconciliation ne se dessine, que ce soit entre l'Iran et l'Amérique, entre la mélancolie et la schizophrénie, ou encore entre le réel et l'imaginaire. Cette harmonie demeure insaisissable, tout comme le Tout-Monde de l'exil constitue une réalité ouverte et inachevée. C'est ainsi qu'avant le fondu au noir final, *Jerry & Me* se termine avec un arrêt sur image, écartant toute possibilité d'une fin conclusive.

---

21- SCHEFFER Jean Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997 [1980], 4e de couverture.

22- NAFICY Hamid, *Ibid*, p. 258.

23- DANEY Serge, « Non réconciliés », dans *Cahiers du cinéma*, n° 347, Mai 1983, pp. 20-22.

## Bibliographie

- DEHBASHI Ali, *The memorial volume of Sohrab Shahid Sales*, Téhéran, Sokhan and Shahab, 1999
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- GLISSANT Édouard, *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009.
- GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- NAFICY Hamid, *A Social History of Iranian Cinema (Volume 2: The Industrializing Years, 1941–1978)*, Durham and London, Duke University Press, 2011.
- ROSENBAUM Jonathan, SAEED-VAFA Mehrnaz, *Abbas Kiarostami*, Urbana, University of Illinois Press, 2003.
- SAR RESHTEHDARI Mehdi, *Bar Lowh-e Ruzegar: Goftogu ba Sohrab Shahid*, Los Angeles, Qaf, 1998.
- SHAYEGAN Daryush, *La Lumière vient de l'Occident : Le réenchantement du monde et la pensée nomade*, Paris, Éditions de l'Aube, 2001.
- TRAVERSO Enzo, *Mélancolie de gauche; La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Éditions La Découverte, 2018.

**ملخص** | الهدف من هذا المقال هو إظهار كيف أن الكآبة بالنسبة لمهرناز سعيد فافا بوصفها محبة للأفلام في المنفى، تعمل كعمل مقاومة، مما يجعل من الممكن استحضار بلد وطفولة وسينما مفقودة. بالاعتماد على فلسفة إدوارد غليسان، نجادل بأن سعيد-فافا من خلال تبنيها طريقة تفكير أرخبيلية تربطها بالتاريخ الإيراني المعاصر، وأميركا وعالم السينما بأكمله، لاسيما أفلام هوليوود المدبلجة بالفارسية، تمكنت من الإبحار في مياه المنفى الكثيية بدلا من الغرق فيها.

**الكلمات المفتاحية** | السينما الإيرانية، الدبلجة، المنفى، الانقلاب، الطفولة، محبة للأفلام، شهيد سالس، سعيد وفا، نفيسي، غليسان، الفكر الأرخبيلي، Tout Monde.