

TRAVAILLER À L'INSU DE SOI-MÊME ET DES AUTRES

Entretien avec Chowra Makaremi à propos de son film « Hitch, une histoire iranienne »

[Chowra Makaremi](#)

L'Harmattan | « Cultures & Conflits »

2020/2 n° 118 | pages 131 à 148

ISSN 1157-996X

ISBN 9782343219608

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-cultures-et-conflits-2020-2-page-131.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

© L'Harmattan. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Travailler à l'insu de soi-même et des autres

Entretien avec Chowra Makaremi à propos de son film « Hitch, une histoire iranienne »

Working with the Unknown of the Self and of Others. Interview with Chowra Makaremi on Her Film Hitch: An Iranian Story

Chowra Makaremi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/conflits/22008>

DOI : [10.4000/conflits.22008](https://doi.org/10.4000/conflits.22008)

ISSN : 1777-5345

Éditeur :

CCLS - Centre d'études sur les conflits liberté et sécurité, L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2020

Pagination : 131-148

ISBN : 978-2-343-21960-8

ISSN : 1157-996X

Distribution électronique Cairn



CHERCHER, REPÉRER, AVANCER.

Référence électronique

Chowra Makaremi, « Travailler à l'insu de soi-même et des autres », *Cultures & Conflits* [En ligne], 118 | été 2020, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 12 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/conflits/22008> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/conflits.22008>

Creative Commons License

Travailler à l'insu de soi-même et des autres

Entretien avec Chowra Makaremi à propos de son film

« Hitch, une histoire iranienne »

Chowra MAKAREMI

Chowra Makaremi est chargée de recherche au CNRS. Ses travaux portent sur l'anthropologie de l'État, les formes juridiques et ordinaires de la violence et l'expérience qu'en font les sujets, notamment en situation d'exil. Ils s'articulent autour de deux thèmes : une ethnographie des expériences migratoires, et une anthropologie de la violence. Hitch, une histoire iranienne est son premier film.

Le film auquel est consacré ce dossier a des liens intimes avec un travail précédent : *Le cahier d'Aziz*, un livre publié en 2011, présenté et traduit par Chowra Makaremi ¹. Aziz Zarei est son grand-père maternel. L'ouvrage reproduit le témoignage qu'il destine à ses petits-enfants à propos de deux de ses filles, militantes de la révolution iranienne de 1979, devenues opposantes au Parti de la République islamique, affiliées à l'organisation des *Mojahedin-e Khalq-e Iran* ². L'une d'elles, Fataneh, est exécutée quelques mois après son arrestation en 1982, tandis que Fatameh, la mère de Chowra, restera prison-

1. Makaremi C., *Le cahier d'Aziz. Au cœur de la révolution iranienne*, Paris, Gallimard, 2011.

2. Créée en 1965 sous le régime du Shah, l'organisation des *Mojahedin-e Khalq-e Iran* (« Combattants musulmans du peuple d'Iran ») adhère à la guérilla et promeut un islam socialiste militant inspiré par les idées d'Ali Shariati. En 1971, l'organisation est démantelée par la SAVAK et presque tous ses dirigeants exécutés. Soutenant Khomeiny en 1979, ce mouvement, qui dispose d'une forte base populaire mais d'aucune représentativité électorale et politique, entre en opposition avec le projet khomeyniste dès 1980. La mise à l'écart institutionnelle puis l'interdiction des *Mojahedin-e-Khalgh*, ainsi que la marginalisation, l'intimidation puis la répression de ses membres et sympathisants débouchent à l'été 1981 sur un conflit ouvert et armé, l'arrestation massive et l'exécution des militants. Son dirigeant, Massoud Rajavi s'exile et forme à Paris, avec le président de la République destitué Bani Sadr un « Conseil national de la résistance ». Celui-ci est rapidement déserté par ses membres qui dénoncent l'autoritarisme du mouvement, puis sa dérive sectaire, tandis que les *Mojahedin-e-Khalgh* poursuivent les attaques armées en Iran. Le pouvoir iranien y répond par la propagande et la lutte anti-terroriste. Expulsée de France en 1986, l'organisation trouve refuge dans l'Irak de Saddam Hussein et y installe une base militaire, devenant *de facto* un acteur militaire dans la guerre Iran-Irak, puis dans les opérations militaires de Saddam Hussein en Irak. Tout au long des années 1980, des dizaines de milliers de militants et simples sympathisants des *Mojahedin-e-Khalgh* sont arrêtés et torturés en Iran ; des milliers seront exécutés, notamment lors du massacre des prisonniers en 1988.

nière pendant de longues années et sera tuée lors du massacre des prisonniers politiques en 1988. Le livre reproduit également des lettres des deux femmes ainsi qu'un texte qui présente le long chemin qui a permis la publication de l'ouvrage. Le film prend appui sur *Le Cahier d'Aziz* à la manière dont on se passe un relais : chacun assume seul la partie qu'il lui faut parcourir mais on compte sur un autre.

Le film « Hitch, une histoire iranienne » intéresse à plus d'un titre cette rubrique, *Regards sur l'entre-deux*, qui cherche à aborder autrement les problématiques que la revue traite par ailleurs. Autrement que par les seuls outils des sciences sociales. Nécessaires et non pas suffisants pour ouvrir certaines portes qui opposent résistance.

En effet, ce dossier nous permet de poursuivre une réflexion menée de longue date sur les logiques et les effets de certaines formes de violence dont les disparitions de personnes : ce qu'il advient de celui-ci – cible directe de la violence – et des autres – ses relations, son entourage plus ou moins proche ; le deuil, et l'absence de deuil ; et comment l'intime n'est pas l'en dehors du politique mais parfois la seule trace que l'on peut suivre pour dire que quelque chose a été : a eu lieu ³. Ce dossier nous permet également de revenir sur la question des outils dont dispose le chercheur face à des sujets éminemment politiques où l'absence de traces, de preuves, de récit est précisément l'enjeu.

Antonia García Castro (A.G.C.) ⁴ : *Est-ce qu'on pourrait parler un peu de ta relation avec le monde du cinéma et de l'audiovisuel avant ce film ? Est-ce qu'il y a eu des antécédents, des premiers essais ?*

Chowra Makaremi (C. M.) : Je viens résolument du monde de l'écriture, c'est-à-dire des mots, car il y a aussi une écriture cinématographique, mais je ne l'ai rencontrée qu'assez tard et elle n'a pas fait partie de ma formation. Ma thèse portait sur un sujet, le centre de détention aéroportuaire de Roissy, qu'il était interdit de photographier : c'était un exercice d'ethnographie en immersion non-officielle. J'ai donc très peu travaillé avec les images à cette époque. J'ai dû prendre deux ou trois clichés (des preuves de violence policière) mais à l'époque, les téléphones portables avaient de très mauvais appareils photos, et

-
3. Voir notamment : Panh R., Scherrer A., « Filmer pour voir. Ombres et lumières sur le génocide Khmer », *Cultures & Conflits* [En ligne], Inédits de Regards sur l'entre deux, mis en ligne le 25 avril 2014, consulté le 21 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/conflits/18810>. Voir aussi : Garcia Castro A., Ruiz-Rivas T., « La terre sous les pieds : Entretien sur l'installation "Fosse commune" et la question des disparus de la guerre civile espagnole », *Cultures & Conflits*, n°71, Paris, L'Harmattan, automne 2008, pp. 153-166. Voir également les travaux pionniers de la revue sur la question des disparitions (numéro 13-14, printemps-été 1994, et des travaux plus récents, en particulier le numéro 103-104, « Ethnographies politiques de la violence », automne/hiver 2016).
 4. Docteure en sociologie, responsable de la rubrique « Regards sur l'entre-deux », auteure de *La mort lente des disparus au Chili, sous la négociation civils-militaires*, Paris, Mouton et Larose, 2002.

c'étaient des clichés dérobés. C'est pendant ces années de thèse que j'ai acheté un caméscope mini-DV, juste avant un voyage en Iran. Je n'avais ni formation pratique, ni formation théorique. L'écriture est un outil de travail que j'ai cherché à maîtriser, et je suis convaincue que la dimension littéraire est essentielle à la production de la pensée en sciences sociales : c'est pour cela que je me suis dirigée vers l'anthropologie, qui assume une dimension littéraire à travers notamment l'attention à la description, et la remise en question des frontières du trivial et du sérieux. Or, contrairement à ce parcours académique, qui se plie aux règles et aux savoirs, ma relation avec les images a été marquée par un amateurisme total. Je n'étais pas intéressée par les cours de cinéma, les théories de l'image ; ce qui fait que je n'ai développé aucun souci de faire les choses dans les règles de l'art.

Toutefois, en 2007, j'achète ce caméscope avant mon voyage en Iran et je me mets en tête de faire un film là-bas, sur ma mère. Mon plan d'action se décline en deux parties : je veux parler avec des gens qui ont connu ma mère, et filmer des lieux où elle a vécu. Je n'avais pas lu les livres de Modiano, et notamment sa *Dora Bruder*⁵, mais ce roman développe magnifiquement ce à quoi je croyais aussi : les lieux portent une trace moléculaire, présente, des êtres qui les ont traversés. Ce n'est pas une allégorie ou une image de l'absence : j'y croyais et j'y crois encore vraiment. Je n'ai pas pu filmer certains lieux qui étaient très importants, comme les alentours de la prison. Il n'était pas évident non plus de filmer la rue : j'ai assez peu d'images d'extérieurs. J'ai par contre beaucoup déambulé dans la maison familiale : c'est une maison où j'ai grandi, qui bien sûr m'a semblé minuscule par rapport à mes souvenirs d'enfance quand j'y suis revenue vingt ans plus tard. C'est un lieu important, parce que toute ma réflexion et mon expérience du déni de la violence d'État en Iran ont pour point de départ la dissonance ressentie entre l'ambiance intérieure de cette maison, marquée par le souvenir des événements, et le monde extérieur, la rue, qui n'en portent pas de trace.

Pourquoi la maison est-elle marquée par le souvenir ? Parce qu'il y a de grandes photos aux murs, parce qu'une vitre cassée à l'époque par des miliciens du hezbollah n'a jamais été remplacée, parce qu'il y a une pièce sur le toit en terrasse avec des armoires pleines d'objets ayant appartenu aux disparus, et qui sont conservés comme des reliques. Parce que ma mère avait écrit en prison un poème sur les fleurs de son jardin et donc ce jardin et ces fleurs nous font penser à ce poème maintenant. Parce qu'il y a des couches archéologiques d'objets appartenant à différentes périodes de vie dans la maison, comme les cages où mon grand-père élevait des poulets au début des années 1980 : elles sont vides et rouillées depuis des décennies, mais elles sont toujours à leur place au fond de la cour. Donc cette maison rétrécie, vieillie, couverte d'une couche de plâtre, de poussière ou de calcaire qui la rend comme opaque, est un

5. Modiano P., *Dora Bruder*, Gallimard, 1997.

lieu-témoin et un lieu hanté. J'emploie de grands mots, mais ce sont les sensations que j'ai eues en la filmant : c'est pourquoi dans le film (mais déjà dans une version antérieure que j'avais montée seule) j'ai enlevé le son synchrone, pour rendre cette impression de maison hantée.

Échanges sur images / Un ⁶



C. M. : Cette image est extraite d'une discussion avec ma grand-mère en 2007 à Chiraz, en Iran. Cette séquence est assez longue dans le film, c'est la première où l'on voit un visage et une parole synchrone... Vingt minutes après le début du film ! Ce n'est pas vraiment un choix de réalisation, c'est que les précautions face au sujet traité (je parle de massacres et de crimes dont les perpétrateurs sont encore au pouvoir) m'ont amenée progressivement à effacer tous les autres visages et entretiens qu'il y avait avant celui-ci. Or je voulais non pas remédier à ce manque d'images et de témoignages, mais le faire sentir au spectateur car il touche au sujet central de mon film, c'est-à-dire le déni et ses effets au long cours sur une société et des individus.

Ma grand-mère évoque l'occupation de la maison (où nous sommes en train de filmer) par les gardiens de la révolution en 1981, et dresse une cartographie de l'occupation comme si les miliciens y étaient encore. Elle évoque l'emprisonnement de sa fille (ma mère), puis elle dit qu'elle a oublié et se tait. Elle me met en garde contre le danger

6. Au cours de la préparation de ce dossier nous avons procédé à un exercice : nous avons choisi chacune trois images du film et rédigé un texte à destination de l'autre. Il s'agissait de saisir nos points de vue. Nous reproduisons ici trois de ces exercices ou échanges sur ces images.

de ce que je fais, et elle se remet à effeuiller du basilic en silence. Mais ce que le film ne montre pas en vérité, c'est que durant le tournage, la peur ne met pas fin à notre conversation : elle n'est qu'une étape. Il se passe une chose étrange : ma grand-mère se plonge dans le silence, je la filme un moment comme cela, puis j'éteins. Ensuite, la caméra est rallumée en urgence au milieu d'une phrase : ma grand-mère s'est remise à parler, et elle n'y va pas avec le dos de la cuillère. Elle « balance » comme on dirait familièrement : elle donne des noms, des lieux, parle du massacre des prisonniers, et évoque même comment elle a découvert que sa fille n'était sans doute pas enterrée sous la tombe qui avait été indiquée comme étant la sienne par les autorités⁷. Bref, la peur est un moment que l'on traverse avant que les choses se disent. C'est une trace du passé, un chemin par lequel la mémoire doit passer. Mais tout cela, je n'ai pas pu le garder dans le film. D'une part, parce que l'entretien avec ma grand-mère était déjà très long et en conserver toute la progression aurait déséquilibré le film. D'autre part, parce que le montage ne rendait pas perceptible ce cheminement : avec la matière que j'avais et le type d'attention en jeu dans le cinéma, il n'était pas possible de transmettre tout cela au spectateur.

Quand je suis rentrée en France après ce tournage en 2007, j'ai monté en quelques jours une vidéo de vingt minutes intitulée *Antigone 88*. Le titre faisait référence au fait que beaucoup de victimes du massacre de 1988 étaient dans des fosses communes tenues secrètes. Comme dans le mythe d'Antigone où il est question de deux frères, l'un maudit et l'autre célébré comme un héros, en Iran, ces opposants politiques tués et profanés faisaient pendant aux innombrables martyrs de la guerre dont les portraits saturaient l'espace public.

Les images tournées en Iran en 2007 sont donc les premières que j'ai prises, et elles sont aussi les dernières que j'ai d'Iran, puisque la situation a changé après les soulèvements de 2009 et je n'y suis plus retournée par la suite. Ces images sont présentes dans le film *Hitch*, où elles ont été remontées et utilisées autant que possible (on a étiré les plans au maximum et cette séquence d'« archive » en Iran occupe plus d'un quart du film). Or, quand j'ai commencé mon film en 2015, les images DV avaient acquis une teinte « *vintage* » qui en a permis une tout autre réutilisation, un travail esthétique qui n'aurait pas été possible si j'avais voulu faire le film en 2007. Mais entre-temps il y a eu un détour par l'écrit.

7. Les corps des prisonniers tués dans le massacre de 1988 n'ont pas été rendus à leur familles ; dans certaines villes, les dépouilles sont restées dans des fosses communes tenues secrètes, dans d'autres villes, comme à Shiraz, les autorités ont indiqué l'emplacement de tombes, mais les familles ne croient pas que les prisonniers massacrés y soient vraiment enterrés.

Je pense qu'une des choses qui motive mon « projet de film » en 2007 (ce que je mets derrière cette expression est très flou), c'est la découverte du manuscrit écrit par mon grand-père Aziz Zarei, qui raconte l'arrestation, la détention et l'exécution de deux de ses filles, entre 1981 et 1988. Dans son témoignage, il remonte à la révolution iranienne de 1979 et décrit le mécanisme de transformation brutale de ce mouvement politique : c'est un témoignage sur la fondation violente de la République islamique qui ne laisse pas de doute sur la nature politique de ce pouvoir. C'est un récit puissant que j'ai mis longtemps à traduire. Lors de mon tournage en 2007, j'avais connaissance de ce récit mais j'avais à peine commencé le travail de traduction, qui m'a pris plusieurs années.

Le Cahier d'Aziz

J'ai décidé afin de me distraire et de calmer mon esprit – ma poitrine m'opprime et je sais qu'il n'y a pas d'issue à cette douleur sans fond – de faire revivre les êtres adorés aujourd'hui disparus, Fatemeh et Fataneh, dans un cahier destiné à mes petits-enfants que j'aime et qui ne connaissent pas cette histoire ou en ignorent les détails, spécialement la chair de la chair de Fatemeh.

D'abord, je dois dire que je n'ai pas de savoir pour coucher sur le papier tous mes souvenirs et mes observations concernant ce qui nous est arrivé, à mes enfants et à moi, durant cette période funeste de la révolution. Je n'ai pris un crayon et une feuille de papier qu'en de rares occasions dans ma vie, alors que dire maintenant que je suis un vieillard de soixante-dix ans aux mains tremblantes, aux yeux pleins de sang, au cœur brisé et à la vie emportée par le vent, effets néfastes de cette révolution ?

Mais que faire puisque je suis en conflit avec moi-même ? Mon appel intérieur m'a tout pris et me crie : « Note ce que tu as vu, ce que tu as entendu et ce que tu as vécu. » Mon appel intérieur me crie : « Au moins, dis-leur que ton innocente Fataneh était enceinte de huit mois lorsqu'ils l'ont exécutée » ; il me crie : « Écris au moins que Fatemeh, douce et intègre comme la fille du prophète dont elle porte le nom, après sept ans et six mois de prison à supporter les tortures les plus modernes et les plus sauvages, a finalement été exécutée. Et ils n'ont pas rendu son corps. »

Si ces souvenirs comportent des erreurs d'écriture, on en comprendra, du moins, le propos essentiel. Certainement, les enfants de Fatemeh veulent savoir qui était leur mère et pourquoi elle a été exécutée⁸.

Quand j'ai fini la traduction en 2010, j'ai accompagné le récit de mon grand-père par un texte qui lui fait pendant (une très longue postface). Or, j'ai écrit ce texte en suivant la trame utilisée au montage dans la vidéo *Antigone 88*. Cela donne au récit une structure un peu complexe, que j'aurais sans doute été incapable de faire tenir si j'avais travaillé uniquement avec des mots, et non avec la technique du montage. Je reprends d'ailleurs dans ce texte des extraits d'entretiens tournés en 2007 qui ne peuvent pas exister à l'image à cause des enjeux d'anonymat.

Puis, dans un troisième temps, encouragée par une amie et collègue cinéaste, Eliane de Latour, j'ai prolongé ce travail par mon projet de film. Moi qui n'étais ni une passionnée ni une praticienne de l'image, je m'étais sentie légitime à partir filmer en Iran, et à monter mes images. Qu'est-ce qui pouvait bien les faire tenir ? Je me suis posée la question et je pense que la réponse tenait dans la fonction dont j'avais investi la caméra : elle était supposée me protéger du déni, elle était là pour rendre possible mon retour dans ce pays de mensonges. Comment me promener dans les rues d'un pays où des crimes atroces ont eu lieu, que tout le monde ignore ou feint de ne pas connaître ? Je ne peux ni demander justice, ni me résoudre à un silence qui nous rend comme coupables face aux disparus : on leur doit à tout le moins de demander des comptes, n'est-ce pas ? Il est difficile de devenir complice du silence, mais comment faire autrement, quand on n'a aucune envie de finir en prison et qu'on a très peur ? Prendre une caméra est un moyen de signaler que quelque chose a eu lieu : quelque chose mérite d'être documenté. C'est ce geste-là, cette réponse au réel par l'image, qui légitime en quelque sorte le film, ou en tout cas, qui en est le point de départ.

A.G.C. : Quelles étaient tes références cinématographiques avant de t'engager dans ce projet ?

C. M. : Avant que je ne commence ce projet de film, nous avons animé pendant trois ans avec l'anthropologue Nicolas Jaoul, un séminaire mensuel à l'EHESS qui s'appelait « écriture cinématographique et sciences sociales ». Il s'agissait de saisir comment le cinéma documentaire contemporain travaille avec une épaisseur et une profondeur empiriques qui apportent énormément au travail ethnographique – souvent plus que ne pourraient le faire les mots. On voulait réfléchir aux expériences politiques à travers l'attention particulière au sensible que permet la caméra. Les films étudiés avaient pour point commun de traiter de l'actualité politique (les mobilisations collectives, les migrations et leur contrôle étatique) et portaient le regard sur les corps, leur circulation, leur investissement de l'espace urbain, les émotions qui y sont liées et les formes de collectif qui s'y produisent. On peut citer parmi eux : *Les Messagers* de Laetitia Tura et Hélène Crouzillat, *L'Escale* de Kaveh Bakhtiari,

8. Makaremi C., *Le cahier d'Aziz...*, op. cit., pp. 19-20.

ou encore *Insurgence* du collectif de cinéma Épopée⁹. Ce sont des films qui explorent les subjectivités politiques qui se négocient autour des pratiques de résistances explicites ou implicites aux formes contemporaines de domination. Les séminaires s'organisaient autour d'une projection suivie d'un débat avec les réalisateurs, en partant des pratiques concrètes de fabrication : Quels dispositifs d'écriture permettent de saisir ces enjeux ? Quel tournage ? Quel montage ? Quel rapport aux gens filmés ? Les réalisateurs étaient engagés dans une recherche de terrain en amont et autour du film qui durait souvent plusieurs années, accomplissant ainsi un véritable travail de terrain ethnographique. Ces séminaires ont été un moment d'apprentissage très riche par le débat et la projection publique.

J'ai également regardé de nombreux films documentaires qui se sont attachés avec un talent et une créativité incroyables aux questions qui m'intéressaient : la mémoire et l'expérience de la violence au croisement de l'intime et du politique. Parmi eux, les films de Patricio Guzmán et bien sûr *Nostalgia de la luz*, les films de Carmen Castillo sur le Chili également, le film de Mariana Otero *Histoire d'un secret*, sur la criminalisation de l'avortement en France avant la loi Veil, mais aussi *Nos traces intérieures* de Sophie Bredier et Myriam Aziza qui est un moment de cinéma très fin sur les ruses et la recollection de la mémoire à partir de traces : la façon dont on devient les enquêteurs policiers de nous-mêmes, en quête d'une vérité qui n'est cependant pas celle des faits¹⁰.

Échanges sur images / Deux



9. Crouzillat H., Tura L., *Les Messagers* (France, The Kingdom, 70 min., 2014) ; Bakhtiari K., *L'Escale* (France/Suisse, Louise production/Kaléo films, 100 min., 2013) ; *Épopée groupe d'action en cinéma Insurgence* (Canada, Épopée, 136 min., 2013).
10. Guzmán P., *Nostalgia de la luz* (Atacama, Chili, 90 min, 2010) ; Otero M., *Histoire d'un secret* (Denis Freyd, Archipel 35, INA et France 5, France, 95 min., 2003) ; Bredier S., Aziza M., *Nos traces intérieures* (Agat Films, France, 56 min., 1998).

A.G.C. : L'image du sac s'est imposée à moi. D'abord par son traitement en tant qu'image. La caméra fait un zoom sur le sac, sur le cuir, qui devient peau, et je l'ai ressenti comme cela, comme une peau. La superposition de cette image et du récit sur le séjour de Fatemeh à la maison, en particulier le récit du bain, est un moment très dur (dans *Le Cahier* aussi) mais ce n'est pas cet instant qui m'a le plus marquée sinon très précisément ce que montre cette image. Quelqu'un (une femme, une sœur) qui attend encore, si longtemps après les faits, que le sac lui livre son secret.

Il y a là quelque chose de très fort. Ta mère fait une confidence à sa sœur à propos d'un document qu'elle aurait caché dans ce sac. Ta tante l'entend, elle s'en souvient. Elle ne lâche pas prise. De plus, il s'agit d'une liste ou du moins d'un document au caractère politique, il s'agit de faire état et de dénoncer ce qui se passe dans la prison. Et là, il y a aussi comme un condensé de l'histoire dont on nous parle : une histoire complètement politique qui est aussi et comme toujours une histoire personnelle. À la croisée du plus intime et du politique. Cette autre rationalité que la séquence met en scène et que cette image condense est quelque chose qui me touche, que je reconnaissais, que j'ai déjà vu à l'œuvre ailleurs.

Mon choix est guidé par cette étrange modalité de l'espoir. Cette idée que quelque chose pourrait encore advenir. Que Fatemeh peut encore se manifester par un geste. Cette idée du temps. Fatemeh a caché quelque chose dans ce sac un jour J., dans un passé de plus en plus lointain. Et moi (ta tante) je peux encore le trouver : aujourd'hui, demain... Je dois mieux faire... C'est extraordinaire.

Dans un registre différent, j'ai aussi été influencée par les films de Claudio Papienza, et notamment *Exercices de disparition*, en particulier par son art culotté de la mise en scène, son humour, son intelligence, son usage des couleurs et son sens des décors, qui un peu comme Jacques Demy fabrique une image légère, malicieuse, mise en scène, qui porte pourtant une vérité psychologique rigoureuse, pleine de nuance, de justesse et de cruauté. Dans cette veine, mais avec une couche supplémentaire qui est celle de la texture des rêves, celui qui m'a le plus marquée (je n'ose pas parler d'influence) est David Lynch. Et proche de ce cinéma, le chef-d'œuvre documentaire de Joshua Oppenheimer et Christine Cynn, *The act of killing*¹¹ : je n'ai vu aucun film qui observe la violence par le prisme du déni comme le fait celui-là.

11. Papienza C., *Exercices de disparition* (Komplot Films, Quark Productions, Arte, France, Belgique, 48 min., 2011) ; Oppenheimer J., Cynn C., *The act of killing* (Signe Byrge Sørensen, Danemark, Norvège, UK, 159 min, 2012).

A.G.C. : D'accord. Lorsque tu préparais ton film, tu as rédigé un document où tu évoquais ta mère en ces termes : « elle a osé parler et a osé se taire ». Est-ce que tu pourrais revenir sur cette idée, préciser ce qu'elle engage à tes yeux ?

C. M. : Dans la note d'intention du film, j'ai mentionné les mots et le silence de ma mère pour souligner le fait que justement, ce qui me restait comme traces de cette histoire n'était pas du côté du langage (mots et silences), mais plutôt des objets, des univers esthétiques, des lieux, des images – les photographies, qui sont d'ailleurs quasi absentes du film par choix. Cette remarque, je me la suis faite quand j'ai déballé ce qu'il y avait dans l'armoire : de tous les textes qui sont gardés là, rien n'est d'elle, même si certains sont sur elle. Donc sa voix est manquante, que ce soit parce que les discours qu'elle a faits n'ont pas survécu jusqu'à nous, ou parce que justement, son combat en prison est passé par le fait de garder le silence. Les discours auxquels je fais référence sont ceux qu'elle faisait en tant que militante et femme politique : en tant que présidente de l'association des mères musulmanes (association liée au parti des *Mojahedin-e Khalq* : chaque parti à l'époque avait de nombreuses associations – professionnelles, étudiantes, de quartier, etc. – chargées de construire un maillage politique au niveau local), puis en tant que candidate aux élections législatives de 1981. J'aurais peut-être pu essayer de retrouver ces discours, dans des archives privées par exemples... je n'ai même pas essayé, pour une raison simple : la littérature politique de cette époque est tellement imprégnée de jargon qu'elle en est illisible pour nous (c'est particulièrement vrai chez les *Mojahedin*). J'en ai fait l'expérience avec un testament laissé par ma tante Fataneh Zarei : il s'agit d'une lettre qu'elle a écrit avant un simulacre d'exécution (quelques mois avant d'être réellement exécutée). On lui avait donné de quoi écrire son « testament » ; elle ne savait pas bien sûr qu'elle ne serait pas vraiment exécutée ce jour-là, cela faisait partie des tortures pratiquées à l'époque. La première partie de cette lettre était illisible pour moi : de nombreux mots en arabes que je ne comprenais pas se mêlaient au persan et c'était une succession de phrases toutes faites et de slogans. Puis un saut de ligne et le ton change complètement avec ces mots : « mon Dieu, la vie est si sucrée... ». Fataneh parle alors de sa peur de la mort qu'elle espère surmonter, dit au-revoir à ses proches et lègue tous ses biens à ses parents. J'ai essayé de savoir pourquoi je ne comprenais pas la première partie de la lettre : c'était la langue politique de l'époque. Ça m'a fait un choc : la façon dont la langue d'une femme, une combattante, quelques heures avant sa mort (qu'elle croit imminente) est colonisée par des mots sans vie et sans sens, comme du bois mort, m'en ont plus appris que tout autre chose sur l'horreur véritable de l'idéologie. Suite à cette expérience qui avait vraiment quelque chose de terrifiant, je me suis détournée des écrits et des débats d'idées politiques de l'époque. J'essaie de les saisir et les situer dans un travail d'anthropologie historique, comme ça a été le cas avec les jaquettes blanches analysées pour l'ouvrage *Rue Enghelab*¹². Mais je n'arrive pas à inclure cette sphère-là dans mon

travail d'écriture, j'ai encore trop de colère froide contre l'idéologie et sa puissance d'aliénation. Là où j'ai retrouvé la voix de ma mère et celle de ma tante, c'est dans les lettres qu'elles avaient adressées à leur sœur en exil, où elles font part de leur quotidien après la révolution, de leur engagement et des pressions qu'elles vivent – en tant qu'opposantes, mais aussi de la part de leur propre parti. Dans ces écrits-là, l'engagement n'exfolie pas et ne recouvre pas la subjectivité, mais c'est un puits d'émotions politiques : l'enthousiasme, l'amour de la révolution, le doute... Ces lettres-là, qui forment une partie du livre *Le cahier d'Aziz*, sont absentes du film ¹³.

Le silence par contre, est assez présent dans le film. Il y a deux silences. Le premier est le manque d'une lettre attendue et qui n'est pas parvenue ou n'a pas été écrite (mais plus certainement, n'a pas été remise) : j'imagine qu'une femme qui passe sept ans et demi en prison se met à écrire à un moment ou à un autre à ses proches. Or nous n'avons rien. Le deuxième silence est celui de qui refuse de parler face à ses tortionnaires. Ce silence s'inscrit dans la culture répressive post-révolutionnaire, qui a eu recours aux aveux extorqués avec un raffinement extrême et à vaste échelle. Les prisons avaient leur propre chaîne de télévision qui diffusaient des milliers d'heures d'entretiens avec les prisonniers (ces programmes étaient destinés aux co-détenu·e·s) et des morceaux choisis étaient aussi diffusés sur les chaînes nationales pour le grand public. Au-delà des effets de terreur, ces milliers d'heures de vidéo d'entretiens avec des êtres visiblement torturés sont un support du rapport de l'État à ses sujets au même titre que des formulaires juridiques, des déclarations d'impôts, etc. : c'est la littérature grise d'une politique publique qui est la cruauté. Il est fascinant et tentant de vouloir utiliser ces archives, mais bien sûr les enjeux éthiques sont énormes. Il y aurait un travail à faire en collaboration avec des survivants de ces interrogatoires. Dans *Le cahier d'Aziz*, mon grand-père revient plusieurs fois sur les tortures punitives qu'endure ma mère parce qu'elle refuse de faire ces entretiens télévisés. Pour ses tortionnaires, il est important d'avoir ses aveux car elle était candidate à des élections politiques : il est particulièrement important pour leur usage de diffuser les aveux, ou plutôt, les désaveux de tous ceux qui se sont à un moment publiquement opposés à la République islamique. L'effet de terreur n'est complet que s'il ne reste plus aucun exemple, dans la mémoire collective, de sujets en désaccord avec le pouvoir. C'est pourquoi le refus obstiné de ma mère, et donc son silence, était un enjeu important de sa détention. Il fallait oser en effet se taire : les tortures que décrit mon grand-père sont difficiles à lire. Dans le film, elles ne sont pas présentes directement.

12. Darabi H., Makaremi C., *Rue Enghelab, la révolution par les livres, Iran 1979-1983*, Paris & Leipzig, Le Bal/Spektor Books, 2019.

13. Voir deux de ces lettres à la fin du dossier.

A.G.C. : *Pourrait-on revenir sur la question de l'intime et du politique, de l'intérieur et de l'extérieur ? Je vais prendre un exemple qui m'est familier. Au Chili, pendant l'Unité populaire, les peintures murales faites par des militants de gauche ont eu une grande importance. Il y a eu notamment une très grande fresque qui racontait l'histoire du mouvement ouvrier et qui finissait sur le moment présent. Après le coup d'État de 73, elles ont toutes été « effacées », celle-ci aussi. Mais on n'efface pas une peinture murale... On ne peut que la recouvrir. Et par l'effet d'une très forte pluie et d'une inondation, dix ans plus tard, une partie de la fresque a refait son apparition... Dans l'histoire que tu racontes, telle que tu la racontes dans ton film, cette réapparition semble avoir lieu à l'intérieur. Voire « de l'intérieur ». Je ne sais pas si cela fait sens pour toi...*

C. M. : Alors que je faisais des entretiens au sujet d'une des plus grandes fosses communes d'opposants tués, près de Téhéran, à Khavaran, plusieurs personnes m'ont parlé d'inondations qui auraient eu lieu en 2001. Une crue, sous l'effet de fortes pluies, aurait déterré des corps enterrés à fleur de terre. Les corps auraient été portés par le courant jusqu'à la section bouddhiste du cimetière, dont les gardiens auraient affirmé que c'étaient là des dons de la nature et en auraient profité pour les inhumer décentement dans des tombes individuelles. Je n'ai jamais pu recouper ces informations, mais ce n'est pas pour autant que j'ai évacué ces récits. Je pense qu'il ne faut pas essayer de liquider la rumeur, mais travailler avec cette question car elle relève de l'*épistémè* de la violence d'État (l'incertitude, les récits hallucinatoires font partie de l'expérience de cette violence et sont peut-être même un de ses effets sociaux recherchés). Or j'ai rencontré d'autres récits d'inondations charriant des corps de disparus : à Chiraz en 1981, au Kurdistan en 1979 et en 1983. Ils sont plausibles dans des régions sèches où les fortes pluies sont mal absorbées par le sol ; mais au-delà, ils ont la tessiture de l'histoire des vaincus telle qu'en parle Benjamin : une histoire habitée par un espoir-promesse. On ne peut pas s'empêcher de voir dans ces crues et ces inondations un déchainement des éléments sous l'effet duquel la terre elle-même finit par recracher les secrets de l'État – mal enterrés dans tous les sens du mot.

En effet, la façon dont ce qui a été recouvert menace de faire surface est une question collective, même si elle se pose à un niveau intérieur pour chacun. Mais personne n'y échappe. Dans le film, l'entretien avec ma grand-mère montre le travail des couches : on effeuille la mémoire. La frontière de ce qui peut se dire ou non est palpable. L'entretien avec mon frère au contraire ressemble plus à la « lettre volée » de Poe (cette lettre cachée qui est en fait exposée depuis le début en évidence sur le bureau) : mon frère parle du droit à l'oubli et de la sagesse qui consiste à savoir laisser le passé tranquille, « construire et non pas creuser ». On discute de cela chez lui, dans le cadre serein et doux qu'il a construit et qui donne d'autant plus de force à son propos. Puis on

apprend qu'on est assis dans ses vignes, qu'il a faites pousser comme une revanche contre la violence d'État, comme le dit un poème qu'il a écrit : « Ils ont pris notre terre et l'ont rendue sans vigne, ils ont pris notre mère et l'ont rendue sans vie... »

Échanges sur images / Trois



C. M. : Cette image est un fondu entre deux vues satellitaires du même lieu : le cimetière de Bandar-Abbas en 2001, sur lequel est en train de se surimposer l'image de ce quartier en 2017. Le tracé d'une route large appartient à l'image la plus récente, et il est en train de recouvrir un carré de quelques tombes sur lequel est placé le *pin* « google map ». À la fin du fondu, les tombes ont disparu et on ne voit plus que la route ; on ne voit plus rien.

Ces tombes sont celles des opposants exécutés dans les années 1980, qui ont été enterrés un peu à l'écart du reste du cimetière. Puis après 2009, un projet de développement urbain a entraîné la construction d'un boulevard dont le tracé passait sur ces tombes. Il y a eu presque dix ans de mobilisations et de résistances de la part des familles des exécutés pour que les tombes ne se retrouvent pas enfouies sous la route.

Pendant le tournage, j'ai documenté ce processus à travers des témoignages et des photos ; parmi ces tombes, il y avait celle de ma tante maternelle et de son mari, tous deux exécutés en 1982. La mairie avait finalement fait construire un terre-plein au centre du boulevard, sur l'emplacement de la « section des exécutés » : les tombes ont été remblayées et recouvertes mais elles étaient sous la pelouse

du terre-plein. Mais en 2017, on approche de la fin du montage du film quand on apprend que le terre-plein vient d'être détruit, du jour au lendemain, sans plus d'information. Le tracé de la route a été modifié, et elle passe désormais sur l'emplacement des tombes.

Cet événement fait partie d'une campagne mise en œuvre depuis quelques années par le pouvoir iranien pour détruire les preuves archéologiques (*forensic*) des crimes de masses commis dans les années 1980. L'effet de ces nouvelles campagnes de déni est bien sûr une réactivation de la peur (on comprend que les faits ne sont pas seulement de l'histoire ancienne, mais qu'il est encore important pour le pouvoir de garder un contrôle sur leur récit et leur mémoire).

Dès lors, le travail de documentation que j'ai mené sur le cimetière de Bandar-Abbas devient potentiellement risqué, et je dois retirer de nombreux plans de mon film et certains personnages afin de les protéger. Faire aboutir le film se transforme en une gageure puisqu'une partie de la matière – actuelle et importante à mes yeux – se désagrège sous l'effet des politiques de déni, qui font l'objet même du film. La question qui se pose est : comment, avec quelles images, continuer ? C'est avec cette question que je me tourne vers la méthodologie développée par les ONG de défense des droits humains, qui se sont saisies de l'outil cartographique et de l'image satellite : l'esthétique *forensic*.

C'est par la superposition des cartes que passe l'archéologie de la violence, quand les conditions du témoignage documentaire sont mises à mal. Ce dé-zoom absolu est à l'opposé du reste du film, qui est filmé en plans extrêmement serrés. C'est une façon de répondre aux exigences d'anonymisation des témoignages, qui étaient impossibles dans le cadre d'un film personnel, qui traite d'une famille bien identifiée : y répondre sans y apporter de solution puisque ce qui a été retiré du film pour des raisons de sécurité est perdu pour l'instant, et continue de manquer au film.

La question de l'intériorité et donc de la pudeur sont les questions centrales. En effet, ce qui m'intéresse depuis le début est la façon dont le pouvoir cible la vie psychique et les relations affectives, familiales des opposants, mais aussi de leurs proches. C'est ainsi qu'en supprimant quelques dizaines de milliers de personnes, on en réduit des millions au silence, comme tu l'as montré dans le cas des disparus sous la négociation civils-militaires au Chili. Comment la pure violence physique vient détraquer nos systèmes symboliques – ce qui pour les anthropologues nous définit comme humains ? Pour le

coup, ce sont les travaux sur la violence coloniale qui m'aident à comprendre cette question, autant sinon plus que les travaux sur les régime dictatoriaux. Notamment du fait de la matière empirique qui les nourrit : les témoignages contemporains de violence politique sont souvent pris dans des enjeux de mobilisations collectives et des enjeux de qualification juridique, tandis que les archives avec lesquelles travaillent les historiens exposent tout : l'intime, le quotidien, le familial, le professionnel, l'économique, etc.

Rendre compte de la « griffure du pouvoir » comme l'écrivait Foucault, implique d'entrer dans le détail de ce qu'on laisse parfois intouché par pudeur car cela relève de la souffrance de la victime, de sa dignité. Le « vrai » oubli, c'est-à-dire le fonctionnement normal de la mémoire soit le contraire de cet inoubliable/non-mémorable créé par la disparition, le vrai oubli serait que l'intime puisse récupérer sa place, intérieure et personnelle : et c'est cela qui nous est refusé par l'oubli forcé et violent du déni. D'un côté, il me semble nécessaire d'exposer les mécanismes de la violence étatique dans ce qu'ils ont de plus ordinaire, familial et privé ; d'un autre côté, comment le faire au risque d'une fascination (ou au pire, d'une obscénité) de la souffrance ? C'est déjà un travail de funambule pour Foucault lorsqu'il travaille sur les mémoires d'Alexina B. ou de Pierre Rivière, ou pour une historienne comme Ann Stoler lorsqu'elle travaille sur les lettres de famille des colons hollandais à Java...¹⁴ mais quand on travaille au présent sur sa propre famille ! C'est très inflammable, et c'est pourquoi deux éléments ont été nécessaires avant de pouvoir produire quoi que ce soit. D'abord, un outillage subjectif et réflexif : mon travail n'est pas une aventure ou un cheminement psychologique, c'est une exploration subjective qui ne peut se faire que si la subjectivité « explorante » est en situation d'explorer, c'est-à-dire que si l'eau est assez claire pour y voir quelque chose. C'est là que le film est plus une investigation qu'un témoignage, et qu'il s'inscrit dans la lignée de mon travail anthropologique, sans aucune séparation puisqu'il en applique la méthodologie. Ensuite, le temps : il s'agit d'un travail lent qui s'étire sur près de quinze ans, qui avance par sédimentation, ce qui est important car cela implique de désengager sa volonté propre et laisser les objets, les lieux, les proches indiquer des directions, mais aussi avoir assez d'obstination pour dialoguer avec les résistances (des autres et les siennes propres). On est dans un état de doute constant et de constante remise en cause, entre l'illégitimité à faire ce travail et sa nécessité. Il faut donc travailler à l'insu de soi-même et des autres, avec la patience de celle qui ne cherche aucune conclusion.

14. Foucault M., *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère : un cas de paricide au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1973 ; Foucault M., *Herculine Barbin, dite Alexina B. Vies parallèles*, Paris, Gallimard, 1978 ; Stoler A. L., *Au cœur de l'archive coloniale. Questions de méthode*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2019.

6 mars 1979

Fatemeh Zarei (Chiraz) à Farzaneh Zarei (Paris)

Ma chère Farzaneh,

Lorsque j'étais venue à Téhéran pour continuer mes études et que je me rendais à l'*Hosseiniyeh Ershad* pour assister aux séminaires de M. Ali Shariati, que j'allais au théâtre ou que je lisais des livres dont les titres semblaient me convenir, cela rassasiait l'énergie et l'enthousiasme de ma jeunesse, et je pensais que j'étais en train de m'accomplir. Mais si, au lieu de cela, si, au lieu des choses que les autres me conseillaient de faire, j'avais pris ce temps pour me connaître en profondeur, si j'avais travaillé plus profondément à la construction de moi-même, peut-être serais-je devenue une personne plus utile à la société, et au sein de l'Éducation nationale. Au lieu d'écouter des slogans, j'aurais pu analyser les principes fondamentaux et réfléchir au meilleur moyen d'éduquer les enfants dans notre pays. J'aurais pu apprendre de meilleures méthodes d'enseignement. Nous avons entendu les discours qui étaient nécessaires à l'action, mais nous n'avons pas eu le courage d'agir. Il y a un proverbe célèbre qui dit : « Je me suis éloigné d'un ami, mais je ne me suis pas rapproché d'un autre pour autant. » Il faut que nous changions en profondeur. Avant d'écouter les slogans et de te bercer du rêve de devenir un soldat sacrificiel, je te demande d'être claire envers toi-même : as-tu le courage d'agir ou non ? Si tu as ce courage, alors à la bonne heure ! Sinon, au moins, construis-toi toi-même de telle sorte que, dans la société du futur, tu deviennes une personne sage et une mère compréhensive. Sache la valeur de ces moments que tu vis, et profite de chaque instant. Lis, écoute, essaie de diminuer tes heures de sommeil, car ce temps ne reviendra pas. Ne t'allonge pas même un instant sur ton lit et ne rêve pas inutilement. Agis tant que tu le peux. Ce n'est pas le moment de te perdre en rêveries et en sommeil : essaie d'être tel Narcisse dans tes recherches et tes observations, et tel Goldmund dans tes réflexions. Je suis fatiguée d'écrire cette lettre. C'est l'heure à laquelle Masrou se réveille. Farideh, Fataneh, Farkhoundeh se portent bien et n'ont aucun souci, sauf celui de te savoir loin. Si nous le pouvons, nous irons à Mashad avec Hassan, Fataneh et Masrou. Au fait, j'aimerais beaucoup t'envoyer des gâteaux pour le nouvel an : si je le peux, je le ferais sûrement. Tu sais que c'est moi qui t'ai envoyé les colis précédents. Père va bien, il est au travail.

J'embrasse de loin notre petit ange heureux,

Fatemeh

2 juin 1980

Fataneh Zarei (Gachsaran) à Farzaneh Zarei (Paris)

Bonjour,

J'espère que tu vas très bien, même si la situation actuelle ne laisse à personne le loisir d'aller bien. Tu te demandes comment j'écris cette lettre maintenant, mais comme tu disais que ceux qui entrent en politique perdent leurs affections, je voulais te dire que non, ce n'est pas comme ça. Tu sais mieux que moi qu'il y a mille choses à dire, mais je ne peux pas les coucher sur le papier, et, en plus, je doute que ma lettre te parvienne. Mais l'affection est à sa place, peut-être même plus forte qu'avant, parce que cette fois je la regarde avec d'autres yeux. Là où nous en sommes exactement, tu le sais, tu es au courant de la situation ; mais tu ne fais qu'entendre, et tu ne vois pas. Il y a beaucoup de pressions sur les camarades. Nous qui sommes à Gachsaran, un petit milieu qui n'est pas très organisé, nous sommes déjà l'objet de tourments et de tracas, alors j'imagine ce que ce doit être pour les camarades des grandes villes. À Gachsaran, nous avons toujours été en retard d'une étape dans la révolution : au début, ça nous rendait optimistes, et nous continuions à la défendre. Mais maintenant, même si un agent de la Savak vient se plaindre, on ne pourra rien dire car la situation est vraiment sens dessus dessous. La situation de la compagnie [pétrolière nationale] est pourrie ; le ministre qui s'en occupe, on sait tous d'où il vient. Les conseils d'administration de la compagnie, que ce soit à Gachsaran ou ailleurs, ont été dissous, et encore, avec mille scandales et calomnies. Ils ont même arrêté les représentants du conseil d'administration à Abadan. Ici, au nom de la « purge de la bureaucratie », ils sont arrivés hier au bureau en faisant du tapage, en proférant des insultes et des slogans bien connus, puis il était prévu qu'ils attaquent nos bureaux. Setari ¹⁶ et les autres les en ont empêchés. Ils se sont alors mis à insulter les gens devant les locaux. Nos bureaux ont été qualifiés de « nids à espions » et de « centres de complots », et il est question ces jours-ci que je fasse partie de la purge. Ce que vivent les autres, tu en es informée continuellement. Ils ont augmenté la pression. Depuis le 22 mai jusqu'à aujourd'hui, 2 juin, ils ont commencé les intimidations et les menaces pour mieux préparer le terrain pour leurs manifestations du 15 khordad ¹⁷. Bref, la situation est très sérieuse. *Incha'Allah*, tu vas venir et tu verras par toi-même, même si tu as déjà entendu beaucoup de choses [...].

15. Makaremi C., *Le cahier d'Aziz...*, op. cit., pp. 167-168 et 177-179.

16. Directeur de la Compagnie à Gachsaran.

17. Commémoration prévue le 5 juin en souvenir du 15 khordad 1963, premier appel à la révolte contre le Shah lancé par l'ayatollah Khomeyni, avant qu'il soit contraint à l'exil.

Quant à moi, tu le sais sûrement, les camarades m'ont désignée comme candidate ici [*pour les élections législatives*]. Jusqu'au jour même des nominations, cinq heures avant l'inscription des candidats, je n'étais pas d'accord. Mais un des camarades est venu de Chiraz et m'a dit : « Il faut absolument que tu y participes. » Toutes les raisons que je donnais, en expliquant que je n'avais pas les capacités requises et que c'était un travail qui demandait de la maturité, ils ne les ont pas acceptées. Puis j'ai eu trois semaines de formation à Chiraz. Mais comme je m'étais inscrite très tard sur les listes électorales, mon nom n'est pas allé sur les listes *mojabed*. Toutefois, les bureaux [*des mojabedins*] des provinces de Fars et du Khouzestan ont diffusé des communiqués officiels qui me présentaient comme la candidate de l'organisation. J'ai tenu un meeting dans le parc ouvrier en compagnie d'un membre de l'Organisation. J'ai prononcé un discours d'une heure, dans lequel j'ai fait pas mal d'erreurs. Il y avait environ mille personnes, c'est-à-dire que le parc était rempli, et l'accueil fut très bon. Mais comme le dit Massoud [Rajavi], nos voix, c'est dans les urnes qu'on les compte. Bref, ça a été ma première expérience politique. Il y a beaucoup de nouvelles, mais je ne peux pas tout écrire. Laisse-moi juste te dire que la situation générale est très mauvaise. Après la révolution soi-disant culturelle, les tueries sauvages à l'université et les arrestations des médecins et des professeurs, l'université était dans un état pitoyable. Pendant un certain temps, ils emmenaient les personnes qu'ils arrêtaient afin qu'elles identifient d'autres camarades. Ils n'ont toujours pas libéré certains d'entre eux. Moi-même, je suis allée passer quelque temps à Ahvaz, et j'ai vu des scènes que je n'avais jamais imaginées auparavant. Nous sommes allés devant la prison et avons vu beaucoup de choses : les larmes des mères dont les enfants étaient enfermés, les cris des camarades nous parvenant de la prison... Après cela, venons-en aux affaires familiales [...]. Fati [*Fatemeh*] est enceinte de quatre mois. Maman est allée à Chiraz pour arranger l'étage du haut afin que nous puissions déménager peu à peu. Il semble que papa sera bientôt à la retraite. Les camarades te saluent. Essaie de venir, même pour un mois. Si tu ne viens pas, essaie de m'envoyer des dessous et du fil à caneva. Et j'espère entendre la réponse à cette lettre de ta propre bouche.

Bien à toi,

Fataneh