

Monica GAROIU | **Poétique de l'exil dans *Marx et la poupée* de Maryam Madjidi**  
(Université du Tennessee à Chattanooga, États-Unis)

**Abstract (Exile and Identity in Mariam Madjidi's *Marx and the Doll*):** The present article aims to examine exile and writing in the autobiographical novel *Marx and the Doll* by the Iranian-born writer Maryam Madjidi, winner of the Prix Goncourt for a first novel in 2017. Divided into three parts—or three “births”—which retrace the key periods in the narrator/author's life, the narrative follows her quest for identity through experiences of deterritorialization and reterritorialization that contribute to forging multiple, rhizomatic roots, essential to a successful experience of exile. We will focus on Madjidi's writing through the lens of the spatial, linguistic, and cultural exile that nourishes it. First, we will examine the fragmentary form of this narrative, broken into several genres and languages, which is closely linked to the plurality of the exilic experience. Second, we will consider the role of writing as a strategy for articulating exile and reconciling the narrator/author's multiple identities.

**Keywords:** *Maryam Madjidi, Marx and the Doll, exile, identity, hybridity.*

**Résumé :** Cet article se propose d'examiner l'exil et l'écriture dans le roman autobiographique *Marx et la poupée*, de l'écrivaine d'origine iranienne, Maryam Madjidi, lauréate du prix Goncourt du premier roman en 2017. Divisé en trois parties – voire trois « naissances » –, retraçant les périodes marquantes du destin de la narratrice/autrice, le récit suit la quête d'identité de celle-ci à travers des expériences de déterritorialisation et de reterritorialisation, qui contribuent à forger des racines multiples, rhizomiques, garantes d'un exil réussi. Nous nous concentrerons sur l'écriture madjidienne par le biais de l'exil spatial, linguistique et culturel qui la nourrit. Dans un premier temps, nous analyserons la forme fragmentaire de ce récit, morcelé en plusieurs genres et langues, étroitement liée à la pluralité de l'expérience exilique. Dans un second temps, nous nous pencherons sur le rôle de l'activité scripturale comme stratégie permettant de dire l'exil et de réconcilier les identités multiples de la narratrice/autrice.

**Mots-clés :** *Maryam Madjidi, Marx et la poupée, exil, identité, hybridité.*

## 1. Préambule

Maryam Madjidi s'est imposée sur la scène littéraire française contemporaine avec *Marx et la poupée*, paru en 2017, pour lequel elle a remporté le prix *Goncourt du premier roman* ainsi que le prix du roman *Ouest-France Étonnants Voyageurs*. D'origine iranienne, Madjidi est née en 1980 à Téhéran, au sein d'une famille d'intellectuels communistes engagés. Elle a quitté l'Iran à l'âge de six ans pour

rejoindre son père qui, menacé de mort par le régime islamique de l'ayatollah Khomeïni, a fui la répression et a demandé asile politique en France.

Avec *Marx et la poupée*<sup>1</sup>, Madjidi rejoint la longue liste des écrivains français du XX<sup>e</sup> siècle ayant créé en exil : ne pensons qu'à quelques figures emblématiques comme Romain Gary, Nathalie Sarraute, Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Samuel Beckett, Julia Kristeva, Emil Cioran ou Milan Kundera, dont le talent a fleuri en France. Cependant, l'exil, défini par les dictionnaires comme « expulsion hors de la patrie » et, par extension, comme « tout séjour hors du lieu où l'on voudrait être », est un phénomène qui remonte à l'aube de l'humanité. Depuis Homer et Ovide, il s'avère être intimement lié à la littérature et à l'acte d'écrire. En outre, il représente un thème privilégié chez d'autres écrivaines françaises contemporaines d'origine iranienne parmi lesquelles Chahdortt Djavann, Marjane Satrapi ou Négar Djavadi.

Cette étude se propose d'analyser, dans un premier temps, l'écriture madjidienne comme le résultat d'un exil multiple – géographique, linguistique et culturel – qui soutient toute la structure narrative du texte. Dans un second temps, l'on se focalisera sur le lien *sine qua non* entre la pluralité de l'expérience exilique et la forme fragmentaire de ce récit où les genres se superposent et s'entrecroisent, à l'image de la quête identitaire de la narratrice, afin de former une identité-rhizome, selon la terminologie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, ou bien, une identité-relation, selon les mots d'Édouard Glissant.

## 2. La structure du récit

Divisé en trois parties – « Première naissance », « Deuxième naissance » et « Troisième naissance » –, *Marx et la poupée* met en scène des personnages à l'identité complexe et annonce des transformations successives et permanentes. L'action se déploie selon une dialectique de la vie et de la mort, contradictoire et complémentaire à la fois.

Chaque « naissance » correspond à une nouvelle identité et implique la mort symbolique d'une identité antérieure. La « Première naissance » représente la naissance biologique et culturelle à Téhéran, en Iran et rattache l'identité de la narratrice à celle de sa famille révolutionnaire et communiste, à la langue persane, langue maternelle, et à l'univers culturel iranien marquée par la violence politique qui finit par l'arracher très tôt du monde originel.

La « Deuxième naissance » évoque l'exil en France, tout en se repliant sur l'adoption de la langue et de la culture d'accueil. Il s'agit d'un processus d'acculturation, terme défini par le *Dictionnaire de l'Académie française* comme « [a]doption progressive par un groupe humain de la culture et des valeurs d'un autre groupe humain qui se trouve, relativement à lui, en position dominante. Par extension, [a]daptation d'un individu à une culture étrangère. » Dans le cas de la narratrice, cette

<sup>1</sup> Désormais désigné à l'aide du sigle MP, suivi du numéro de la page.

rencontre avec la culture dominante, loin d'être vécue comme une libération, a engendré une mort intérieure, une mutilation symbolique de son être.

Quant à la « Troisième naissance », elle se rapporte à l'acte d'écriture qui déclenche la reconquête, la récupération des fragments identitaires éclatés. Cette renaissance réconcilie la mémoire persane et l'ancrage français sans les opposer, car l'écriture a la force d'articuler, de redonner vie à tout ce qui avait été enfoui. Ce qui résulte n'est ni un retour à l'origine ni un syncrétisme culturel, mais une nouvelle identité qui devient le siège des contradictions complémentaires : c'est ce que Julia Kristeva appelle une « résurrection »<sup>1</sup> par le langage, où le sujet se réinvente en donnant forme narrative à son expérience. L'écriture devient ainsi la scène du dialogue entre les différentes langues, temporalités et versions du sujet.

La répétition du terme « naissance » met en évidence le caractère tronqué, incomplet de l'identité exilique. Contrairement à l'événement unique représenté par la naissance biologique, ces renaissances symboliques suggèrent que l'identité du sujet migrant n'est jamais achevée, ce qui renvoie à la conception deleuzo-guattarienne du devenir : n'ayant pas d'identité figée, l'exilé est moins un être qu'un devenir multiple. Ainsi, à part l'organisation chronologique du récit, la structure tripartite de *Marx et la poupée* illustre la thèse fondamentale de l'œuvre : l'identité exilique représente un processus continu de morts symboliques et de renaissances d'où émergent de nouvelles subjectivités.

### 3. La « Première naissance », une préfiguration de l'exil

L'épisode liminaire de la « Première naissance » – « Il était une fois le ventre de la mère » – ayant lieu avant la naissance biologique de la narratrice, situe son existence entre violence politique et survie miraculeuse. En 1980, sa mère, enceinte de sept mois, participe à une manifestation estudiantine de proteste contre le régime de Khomeini. Pour se sauver de la violence qui éclate autour d'elle, il ne lui reste qu'un seul choix : se jeter par la fenêtre d'une salle de classe du deuxième étage :

« La jeune mère court dans les couloirs d'une université. [...]

À travers la porte entrouverte, elle voit une jeune fille allongée sur une table, un homme tente de la violer. À côté d'elle, un jeune homme à qui on brise le crâne à coups de bâton. [...]

Elle est affolée et ses jambes tremblent. [...]

Elle court toujours, mais ne parvient pas à trouver la sortie. [...]

Soudain, elle prend conscience qu'elle est enceinte.

Ma mère porte ma vie, mais la Mort danse autour d'elle en ricanant, le dos courbé ; [...] sa bouche édentée s'approche de la jeune femme pour l'engloutir.

Deux hommes l'ont vue, au bout de leurs bras pendent des bâtons cloutés, ils avancent vers elle. Une fenêtre est ouverte. [...] Elle saute. » (MP, 15-16).

<sup>1</sup> La langue adoptée devient tel un « artifice qui . . . procure un nouveau corps », un peu comme une « résurrection : nouvelle peau, nouveau sexe. » (Kristeva 1988, 26).

Ainsi, la narratrice côtoie-t-elle la mort avant même d'avoir accédé à la vie. Son identité se forme à partir de cette scène de violence politique, ce qui lie son destin individuel à l'Histoire collective. Comme l'analyse Marianne Hirsch dans sa théorie de la « postmémoire »<sup>1</sup>, la narratrice hérite d'un trauma qu'elle n'a pas directement vécu, mais qui structure néanmoins son rapport au monde. La formule « Il était une fois le ventre de la mère » emprunte à l'incipit traditionnel des contes de fées une tonalité rassurante qui contraste fortement avec la brutalité du contenu. Si le conte merveilleux promet un univers enchanté, le récit madjidien plonge le lecteur dans la réalité historique la plus dure. Pour la narratrice, il n'y a pas de refuge dans l'innocence de l'enfance, car elle est traversée par les violences de l'Histoire.

La figure maternelle incarne une ambivalence constitutive : en se jetant par la fenêtre pour échapper à la milice, elle protège sa vie et celle de son enfant à naître, faisant preuve d'un courage qui préfigure la résilience future de sa fille. Pourtant, ce geste salvateur l'expose simultanément à un danger mortel. Cette dualité – protection et mise en péril – traverse l'ensemble du roman. La mère transmet à sa fille non seulement la vie biologique, mais également un traumatisme originel que la narratrice formule en ces termes saisissants : « Ange sans ailes, ma folle irresponsable, ma douce assassine ; à cet instant-là, tu as creusé un trou en moi dans lequel toutes les angoisses de ma vie future prendront racine. Tu tombes et je meurs le temps d'une seconde dans ton ventre devenu tombeau. » (MP, 16). Le ventre maternel, espace censé incarner la protection absolue, se métamorphose en « tombeau », cristallisant la coexistence paradoxale de la vie et de la mort qui caractérise l'existence exilique. Cet épisode préfigure donc la structure existentielle de l'exil qui caractérisera l'existence de la narratrice. De même que sa naissance biologique est menacée avant de s'accomplir, ses renaissances ultérieures – en France, ensuite par l'écriture – seront marquées par la précarité et le risque d'anéantissement. L'exil perpétue cette condition originelle : être toujours sur le point de naître sans jamais accéder à une existence pleinement assurée. La scène du saut par la fenêtre fonctionne comme une prolepse de l'exil : l'arrachement à un espace dangereux et la fuite vers un ailleurs incertain préfigure l'exil familial qui interviendra quelques années plus tard.

La mort imprègne cette première partie du récit, s'imposant non comme une abstraction, mais comme une présence physique, presque palpable, qui structure l'espace et le temps du récit. Elle transforme la ville de Téhéran en une géographie mortifère où chaque lieu devient potentiellement un site d'anéantissement. Abbâs, jeune révolutionnaire et proche ami de la famille – c'est à lui que l'autrice dédicace son livre –, est fusillé par le régime islamique. Sa mort représente l'assassinat d'une génération entière qui avaient cru pouvoir construire une société plus juste. Son

---

<sup>1</sup> « La notion de "postmémoire" désigne la relation que la "génération d'après" entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel subi par ceux qui l'ont précédée, avec des expériences dont elle ne "se sou vient" que par le biais d'histoires, d'images et de comportements au milieu desquels elle a grandi. » (Hirsch 2013).

exécution illustre ce que Giorgio Agamben nomme la « vie nue » : ces existences réduites à leur dimension biologique, dépouillées de toute protection juridique, exposées au pouvoir de mort absolu de l'État. À cette mort individualisée s'oppose l'anonymat terrifiant des fosses communes de Kharavan, surnommé « le cimetière des maudits » (MP, 40), situé à l'Est de Téhéran. Ce lieu sinistre engloutit les cadavres des prisonniers politiques victimes d'exécutions massives. L'appellation « cimetière des maudits » signale le double anéantissement dont sont victimes ces militants : mort physique d'abord, puis mort symbolique par l'effacement de leur nom, la négation de leur identité, le refus de sépulture digne. Le régime ne se contente pas de tuer, mais cherche à effacer toute trace, toute mémoire, tout vestige de l'existence de ses opposants.

La narratrice demeure hantée par ces « fantômes sans bouche » (MP, 40), formule saisissante qui évoque à la fois l'impossibilité pour les morts de témoigner et le silence imposé à leur mémoire. Ces corps « mal enterrés » ne peuvent accéder au repos : ils errent dans l'espace psychique de la narratrice, réclamant une reconnaissance, une sépulture symbolique que seule l'écriture pourra leur offrir plus tard. Le père et ses compagnons tentent de restaurer une dignité minimale à ces corps en les ré-inhumant clandestinement, « au nom de la dignité » (MP, 41). Ce geste nocturne, accompli au péril de leur vie, relève d'une forme de résistance ultime : refuser au pouvoir totalitaire le monopole absolu sur les morts, arracher à l'oubli ces 'vies' broyées.

Cette terre téhéranaise, « vaste, aride et noire » (MP, 40) devient donc la métaphore centrale de l'anéantissement généralisé. Elle fonctionne comme une force d'absorption qui dévore non seulement les corps des exécutés, mais également tout ce qui se rattache à une vie libre. Les livres révolutionnaires des parents – Marx, Engels, Lénine, Makarenko, Che Guevara – sont réduits au statut d'objets interdits par la loi que les parents doivent enterrer comme des cadavres dans un trou creusé au pied d'un arbre du jardin familial. À côté de ces textes idéologiques reposent les jouets de la narratrice, ceux qu'elle n'a pas donnés aux enfants du voisinage. Sans faire de différence, la terre engloutit les traces de la vie intellectuelle adulte et celles de l'enfance innocente, annihilant toute séparation entre elles.

En outre, la même terre avale les rêves de la mère, élargissant ainsi le champ de la destruction du matériel vers l'immatériel. Aux objets et aux corps qui disparaissent s'ajoutent les aspirations, les espoirs personnels et les projets d'avenir. La répression politique produit ainsi une mort symbolique qui précède et excède la mort physique : elle tue tous les possibles révolutionnaires, annihilant l'avenir avant même qu'il ne puisse avoir lieu. L'image de « la Mort [...] assise les jambes croisées sur les montagnes de l'Alborz qui surplombent Téhéran » (MP, 46) confère à la mort une dimension mythologique. La personnification en divinité funeste lui confère un pouvoir absolu sur la ville, suivant d'en haut le développement de la répression. Sa posture, assise, « les jambes croisées » (MP, 46) suggère qu'elle avait fixé sa demeure permanente dans la chaîne majestueuse qui encercle Téhéran.

L'espace urbain se transforme en cité funeste où les rues, les maisons, les jardins peuvent devenir à tout moment des lieux de disparitions, d'arrestations ou d'exécutions. La ville se transforme en une nécropole habitée par des spectres, des morts qui hantent les vivants. Une atmosphère cauchemardesque s'y installe imprégnant le quotidien d'une angoisse permanente. La perte de la vie et de la liberté représente les deux pôles qui structure cette expérience collective de la répression. La peur et la terreur imprègnent la vie et les gestes quotidiens des Téhéranais contraints à surveiller leurs paroles et leurs comportements. Cette vigilance épuisante transforme l'existence en une performance permanente où il faut jouer le rôle du citoyen conforme tout en préservant secrètement son identité véritable.

Cependant, comme dans les contes de fées, des « Il était une fois » rythment les trois premiers chapitres – « Il était une fois le ventre de la mère », « Il était une fois la voix de la grand-mère », « Il était une fois les yeux de la mère » – suggérant que le bien l'emportera sur le mal. Comme l'Histoire iranienne ne suit pas cette logique réparatrice, il résulte une dissonance qui reproduit l'expérience de la narratrice-enfant : elle essaie de comprendre le monde à travers les éléments de l'enfance – le conte, le jeu, l'imaginaire – tout en étant confrontée à une violence politique qui excède sa compréhension. La structure ternaire des chapitres – ventre, voix, yeux – évoque également les contes initiatiques où le héros doit accomplir trois épreuves pour accéder à la transformation. Mais ici, les trois étapes mènent plutôt à une destruction progressive : le ventre maternel est menacé, la voix de la grand-mère transmet une mémoire douloureuse, les yeux de la mère reflètent la terreur et le deuil. Chaque élément corporel devient ainsi le support d'une transmission traumatique plutôt que d'un héritage positif.

#### **4. La « Deuxième naissance » : du déracinement à l'acculturation**

Cette partie, « La deuxième naissance », constitue une étape transitoire marquée par la dépersonnalisation et l'effacement subjectif. L'arrivée en France prolonge paradoxalement l'état de dépossession vécu en Iran. Pour la narratrice-enfant et sa mère, cette période se caractérise par un processus de deuil et une passivité imposée par l'isolement dans une société radicalement étrangère. Aux traumatismes iraniens s'ajoutent de nouvelles épreuves qui transforment l'exil parisien en expérience d'anéantissement.

Les multiples refus de la narratrice s'inscrivent dès les titres des chapitres – « Moi, je ne joue pas », « Moi, je ne parle pas », « Moi, je ne mange pas » – et traduisent son retrait des interactions sociales, son refus de manger à la cantine et son mutisme, d'abord en français, puis en persan. Cette posture régressive culmine lorsqu'elle refuse de se rendre à l'école, où elle se sent invisible : « Mais moi je ne joue pas. Tous ces enfants qui crient et qui s'amuse et pas un seul qui m'appelle. Première expérience de la solitude : je n'ai personne avec qui jouer. » (MP, 121). Le mutisme s'installe durablement : « Quelques semaines ont passé. La petite fille ne parle toujours pas à ses camarades. Elle ferme obstinément la bouche. Bouche scellée mais yeux et oreilles

grands ouverts. Elle prend, elle enregistre, elle digère tout ce qu'elle voit et entend. Mais elle ne parle pas. » (MP, 130). Cette fermeture corporelle – « bouche scellée » – s'oppose à l'ouverture sensorielle – « yeux et oreilles grands ouverts » –, révélant l'absorption passive du réel sans participation active.

Le refus alimentaire prend la forme d'une protestation politique : « J'ai décidé de ne pas manger. Voilà, une sorte de grève de la faim. Une grève pour protester. Je ne toucherai pas à mon assiette, tant pis si je meurs. » (MP, 136). La narratrice transpose sur le terrain alimentaire la résistance politique héritée de ses parents, transformant la cantine en espace de dissidence. Le rejet du fromage français cristallise le choc culturel : « Ce que je déteste par-dessus tout, c'est le fromage. [...] C'est insupportable. Je rêve de notre feta iranienne [...] fondant dans la bouche. J'en mange tous les matins à mon petit-déjeuner avec du thé. Eux, les Français, ils mangent du fromage à la fin du repas. C'est n'importe quoi. Tout est désordonné, renversé et je n'y comprends rien. » (MP, 138-139). L'incompréhension ne porte pas uniquement sur l'aliment lui-même, mais sur l'ordre symbolique qu'il représente : la structure même du repas français apparaît comme un désordre incompréhensible.

Les formules liminaires « Il était une fois » réapparaissent durant cette période de transition, marquée par le déracinement de la culture d'origine et les angoisses liées à l'acculturation, ainsi que par les réticences suscitées par le contact avec la nouvelle société. Les épreuves traversées – les cauchemars récurrents, les souvenirs obsédants, le conflit entre les deux langues, le persan et le français, et le dialogue avec le fantôme de la grand-mère – peuvent être interprétées comme les manifestations d'une mort symbolique, conforme à la logique des rites initiatiques. La narratrice qui cesse de parler, de jouer et de manger, subit une forme de mort psychique.

Ces expériences s'inscrivent dans un processus de « déterritorialisation », concept que Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent dans *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux* comme « l'opération de la ligne de fuite » (1980, 634), voire la rupture avec un certain territoire – ici, il s'agit du pays d'origine et de la langue maternelle. La déterritorialisation ne constitue pas un simple déplacement géographique, mais une désarticulation des repères identitaires, une perte des coordonnées symboliques qui structuraient le rapport au monde. Les gestes, comportements et usages linguistiques de la narratrice fonctionnent comme des « ritournelles », au sens deleuzo-guattarien, concept qui excède l'acception musicale pour désigner ces motifs répétitifs qui émergent du chaos et tentent de réorganiser un territoire menacé. Elles incarnent simultanément la fuite hors du territoire et la tentative de recréer un espace habitable.

Dans cette partie, la dialectique vie/mort devient plus complexe. La vie ne s'oppose pas simplement à la mort comme deux termes antithétiques, mais se construit dans et contre elle, en négociation permanente. La mort devient dimension constitutive de l'existence, les personnages étant forcés de vivre dans sa proximité, ce qui transforme leur rapport aux autres et à eux-mêmes. Cette thanatographie, amorcée dans la première partie avec la répression iranienne, se poursuit donc en exil sous une forme

différée et intériorisée. Si la première partie mettait en scène une mort physique et politique – exécutions, emprisonnements –, la deuxième partie explore une mort psychique et symbolique – mutisme, anorexie, invisibilité sociale. L'exil, espéré comme issue salvatrice, ne résout pas la dialectique vie/mort, mais la déplace, la transforme, la reconfigure sans jamais vraiment l'abolir. La mort demeure présente, mais elle migre du dehors vers le dedans, du politique vers le psychique, du collectif vers l'individuel.

## 5. La « Troisième naissance »

La dernière partie du récit, intitulée « La troisième naissance », met en évidence le processus de « reterritorialisation » deleuzo-guattarienne qui, contrairement à l'arrachement au pays d'origine exprimé par la déterritorialisation, évoque la recréation d'un nouveau territoire existentiel. Elle ne signifie pas un retour à l'état antérieur, mais une reconstruction selon la logique du rhizome : un réseau de racines multiples qui s'étendent et se connectent horizontalement et remplacent la racine unique perdue. Pour revenir à la perspective mythique, cette étape équivaut à la renaissance du héros qui, après avoir réussi à traverser les épreuves, peut finalement accéder à un état supérieur d'accomplissement.

Cette partie finale de *Marx et la poupée* évoque la synthèse des deux univers culturels de la narratrice, iranien et français, qu'elle ne tente pas d'opposer, mais de juxtaposer. C'est grâce à la découverte de deux figures de proue de la poésie iranienne, Omar Khayyâm et Hafez, ainsi qu'à sa propre voix poétique qu'elle « renaît » comme écrivaine franco-iranienne. La souffrance et la négation des deux premières « naissances » sont maintenant remplacées par la joie et la restauration. L'expression poétique devient l'instrument privilégié par lequel la narratrice parvient à se comprendre elle-même et à « se réconcilier avec son histoire personnelle, sa famille et son pays natal. » (Zdrada 2022, 116).

Le retour en Iran n'est plus vécu comme une obligation douloureuse, mais comme un mouvement vital, une pulsation nécessaire de l'identité hybride. La narratrice formule cette relation réinventée au pays d'origine en ces termes : « Mais toujours l'Iran m'appelle, voix en sourdine, présence derrière mon dos, il me tapote l'épaule pour me rappeler à lui. Par devoir, par culpabilité, par peur de ne plus revoir les vieux, par rituel, par amour peut-être aussi, je me sens poussée à y retourner régulièrement. » (MP, 208). Cette énumération – devoir, culpabilité, peur, rituel, amour – traduit la complexité des affects qui lient désormais la narratrice à son pays natal. L'Iran n'est plus le territoire perdu qu'il faut fuir ni l'origine qu'il faudrait retrouver intacte, mais un pôle d'une identité oscillante.

Cela se transforme, comme l'indique le titre de ce chapitre, en un « [a]ller-retour à vie » (MP, 205), formule qui cristallise la nouvelle configuration identitaire. L'identité exilique ne se fixe plus dans un lieu unique, mais se déploie dans le mouvement même de la traversée, dans la capacité à habiter alternativement plusieurs territoires sans appartenir définitivement à aucun. Le trait d'union typographique entre

« aller » et « retour » matérialise graphiquement cette liaison indissoluble entre les deux espaces, tandis que l'expression « à vie » signale le caractère définitif et constitutif de cette condition migratoire. Cette dynamique correspond aux « ritournelles » deleuzo-guattariennes dans leur dimension la plus accomplie. Si, dans la deuxième partie, les « ritournelles » émergeaient du chaos pour tenter désespérément de maintenir un semblant de territoire, elles permettent dorénavant à la narratrice devenue adulte de se relier au « cosmos », ce que Deleuze et Guattari opposent au « chaos ». Le cosmos désigne un espace intensif et créateur où les codes hérités se déforment pour se recomposer avec d'autres codes encore inconnus, générant des configurations inédites.

La poésie persane joue un rôle central dans ce processus de reterritorialisation. Si la langue française est imposée par l'école et la société, la poésie iranienne est, au contraire, choisie par la narratrice adulte. Elle aide à renouer avec l'héritage culturel du pays d'origine tout en stimulant la créativité et la réappropriation. Le caractère vivant et la profondeur populaire de la culture poétique iranienne – où même un chauffeur de taxi peut réciter de la poésie par cœur – contraste avec l'élitisme culturel français.

Tout au long du récit, l'on assiste à la formation d'une « identité-rhizome » au sens deleuzo-guattarien, c'est-à-dire une identité plurielle opposée au modèle de l'identité-racine. Ceci rejoint la notion d'« identité-relation » de Glissant, théorisée dans *Poétique de la relation* (2009, 156) : l'identité ne se construit jamais dans l'isolement, mais dans la relation avec autrui et dans le dialogue avec d'autres langues et d'autres cultures. La narratrice de *Marx et la poupée* incarne ainsi cette double logique du rhizome et de la relation. Elle ne renonce ni à son iranité ni à sa francité ; elle ne cherche pas à fusionner artificiellement ces deux dimensions en une synthèse harmonieuse qui nierait leurs contradictions. Elle apprend plutôt à habiter la tension productive entre ces deux univers, à naviguer entre les codes, à traduire incessamment d'un monde à l'autre. Son identité est toujours en devenir, se reconfigurant selon les contextes et les interlocuteurs sans jamais se figer dans une définition stable.

La troisième naissance s'accomplit véritablement par et dans l'acte d'écriture. *Marx et la poupée* n'est pas seulement le récit d'une reterritorialisation ; il en constitue l'instrument et l'accomplissement. En écrivant son histoire, la narratrice-autrice ne se contente pas de la raconter, mais la réorganise, lui donne forme, la transforme en objet esthétique. L'écriture devient ainsi le territoire ultime, l'espace où peuvent coexister les contradictions, où les temporalités hétérogènes se superposent, où le persan et le français dialoguent. Ce territoire scripturaire permet de dépasser la simple dialectique vie/mort qui structurait les parties précédentes. L'écriture n'appartient ni totalement à la vie – elle est travail sur la mémoire, donc sur ce qui n'est plus – ni totalement à la mort – elle est création, production de sens nouveau. Elle occupe un espace intermédiaire, un « tiers-espace »<sup>1</sup> où la narratrice peut enfin habiter pleinement sa condition hybride. La poésie, en particulier, avec sa capacité à condenser le sens, à créer des correspondances inattendues entre les mots et les mondes, offre le modèle d'une

---

<sup>1</sup> Homi Bhabha définit le « tiers espace » comme un espace hybride, un lieu ambivalent et de compromis inscrit dans l'entre-deux (1994, 105).

langue qui ne traduit pas linéairement, mais qui transfigure, qui fait advenir du nouveau plutôt que de simplement transposer l'ancien.

Ainsi, la troisième naissance ne marque-t-elle pas la fin du processus identitaire, mais son ouverture. L'identité-rhizome, par définition, ne cesse jamais de créer de nouvelles connexions. Chaque retour en Iran, chaque livre écrit, chaque poème découvert ajoute une nouvelle ramification à ce réseau. La narratrice n'est plus en quête d'une identité à retrouver ou à construire définitivement ; elle accepte l'identité comme processus perpétuel, comme devenir permanent. Cette acceptation constitue précisément la sagesse de la maturité que symbolise cette troisième et dernière naissance.

## 6. L'écriture plurielle

L'hybridité qui caractérise l'expérience exilique se manifeste également au niveau formel, dans la rencontre des registres, des langues et des cultures, créant un entre-deux linguistique et culturel qui constitue l'espace même de l'écriture madjidiennne. La poétique de l'« identité-relation » ne se limite pas à la représentation du parcours exilique ; elle structure l'écriture dans sa matérialité même. Le texte devient le lieu où se négocie et se matérialise l'hybridité culturelle : c'est au niveau de la langue, des images et des références intertextuelles que se construit un espace relationnel où se croisent et dialoguent les héritages persan et français. Cette hybridité opère selon plusieurs modalités complémentaires que nous examinerons successivement : l'ancrage sensoriel dans la mémoire iranienne, la coprésence linguistique du persan et du français, et la stratification intertextuelle.

L'hybridité culturelle traverse l'ensemble du récit bien au-delà des simples noms propres liés à l'Iran – lieux comme le quartier de Tehranpars, l'aéroport Mehrabad, le cimetière Lahnatâbâd ou le parc Laleh – et des figures historiques telles que l'ayatollah Khomeini. Le texte se trouve saturé d'éléments sensoriels et quotidiens qui ancrent la narration dans une mémoire corporelle et affective de l'Iran. Les odeurs – « le riz beurré au safran » (MP, 19) –, les sons – « le bruit de la théière » (MP, 19) – ou les images familières – « la vigne [qui] se balance sur les murs » (MP, 19) – fonctionnent comme autant de marqueurs culturels qui réactivent un imaginaire d'origine. Ces notations sensorielles ne relèvent pas d'une simple évocation nostalgique, mais constituent une forme de résistance mémorielle face à l'effacement. En retour, leur insertion dans un récit écrit en français produit un espace textuel d'entre-deux : ces signes culturels déplacés, arrachés à leur contexte originel, construisent une textualité hybride où la langue d'adoption accueille, traduit et transforme l'héritage persan. Ce tissage sensoriel et linguistique participe ainsi pleinement à la mise en œuvre de l'« identité-relation » glissantienne, où l'identité se construit précisément dans cet espace de médiation entre les cultures.

On observe ainsi une profusion de sensations qui affluent dans la conscience narrative, se répondant les unes aux autres selon la logique de la synesthésie. Celle-ci associe le toucher – « au bout de ses doigts » –, le goût – « dégusta » –, et la vue – « les

yeux fermés » – et permet à la narratrice de réhabiliter symboliquement la terre destructrice de l’Iran évoquée dans la première partie :

« Comme par miracle, elle découvrit, enfouies dans la terre [du jardin paternel], les lettres de l’alphabet, de son alphabet à lui. Il les avait cachées pour elle comme un trésor. Elle les prit délicatement du bout de ses doigts. Elle les posa sur sa bouche et dégusta les yeux fermés la saveur de cette langue. Elle assembla les lettres et retrouva la mémoire des mots, de leurs mots. » (MP, 187-88).

Cette scène opère un renversement symbolique majeur : la terre qui, à Téhéran, était associée à la mort et à l’engloutissement – celle qui absorbait les livres interdits, les jouets de l’enfance et les corps des victimes du régime – devient à Paris, dans le jardin paternel reconstitué, un principe de vie et de résurrection linguistique. L’alphabet persan enfoui comme un « trésor » suggère que la langue maternelle, loin d’avoir été définitivement perdue, demeure en latence, attendant d’être exhumée. Le geste du père – cacher les lettres pour sa fille – transforme la pratique mortifère de l’enterrement en un acte de transmission intergénérationnelle. La dégustation des lettres, leur contact avec la bouche, réactive la dimension charnelle et orale de la langue, cette « saveur » qui excède la simple signification pour toucher au corps même du langage.

L’hybridité linguistique joue un rôle aussi déterminant que l’hybridité culturelle dans la construction de cet espace relationnel. La langue persane accompagne le français de l’écriture à travers plusieurs modalités d’insertion textuelle. D’abord, des fragments de poèmes calligraphiés en persan sont intégrés au texte, suivis de leur traduction française proposée par Madjidi elle-même. Cette double présence – graphie persane et traduction française – matérialise visuellement la condition bilingue de l’auteur et crée un effet de palimpseste où les deux langues se superposent sans se confondre.

Des expressions persanes parsèment le texte français : « Alhamdulillah », mot signifiant « Dieu soit loué » (MP, 57), « Banke Meli », c’est-à-dire « Banque nationale » (MP, 57), ou les « Fatmeh Commando », expression désignant « la milice des bonnes mœurs » (MP, 74). Ces insertions en langue originale, immédiatement suivies de leur traduction ou explication, produisent un double effet : elles affirment la persistance de la langue persane tout en rendant le texte accessible au lecteur francophone. Cette stratégie d’écriture refuse l’assimilation linguistique complète : le persan ne disparaît pas sous le français, il y demeure visible, audible, irréductible. Dans *Marx et la poupée*, ce bilinguisme textuel ne relève pas d’une simple couleur locale, mais constitue une affirmation identitaire : la narratrice refuse de choisir entre ses deux langues, elle les fait cohabiter dans l’espace du texte comme elles cohabitent dans sa conscience.

Notons aussi l’hybridité générique de ce récit que les éditeurs classent sous l’étiquette de « roman ». Il s’agit en réalité d’un assemblage complexe mêlant autofiction, conte de fées (formules liminaires « Il était une fois », structure initiatique), écriture fragmentaire (chapitres brefs, discontinuité temporelle) et parole poétique (insertions de poèmes, prose lyrique). Cette indétermination générique n’est pas une

faiblesse compositionnelle, mais une nécessité structurelle car l'expérience exilique, par sa complexité et ses contradictions, excède les cadres génériques traditionnels. Elle requiert une forme hybride capable d'accueillir simultanément la mémoire traumatique, la quête identitaire, la réflexion sociologique et l'expression lyrique.

L'intertextualité évoque, une fois de plus, l'entre-deux exilique, tout en se manifestant à plusieurs niveaux et sous diverses formes dans *Marx et la poupée*. Le texte multiplie les allusions à d'autres œuvres, titres ou auteurs, révélant la vaste culture littéraire de Madjidi et l'étendue de ses lectures. Cette intertextualité fonctionne comme une cartographie intellectuelle de l'autrice, traçant les influences qui ont nourri sa formation. Du côté français, mentionnons l'évocation du jardin de Voltaire (symbole des Lumières et de la culture philosophique française), la référence à Montesquieu dans le chapitre « Comment peut-on être Français ? » (MP, 168), titre qui inverse ironiquement la célèbre question des *Lettres persanes* – « Comment peut-on être Persan? », renversant ainsi le regard orientaliste –, ou encore le dialogue implicite avec *Je me souviens* de Georges Perec dans le chapitre « Ma mémoire d'enfant » (MP, 173). Cette référence à Perec est particulièrement significative : l'écrivain oulipien, lui-même descendant des Juifs polonais victimes de la Shoah, explorait dans son œuvre les lacunes de la mémoire et la reconstruction identitaire. Madjidi s'inscrit ainsi dans une généalogie d'écrivains français issus de migration et de traumatismes historiques.

Les nombreuses allusions aux contes de fées, perceptibles notamment à travers la répétition anaphorique de la formule « Il était une fois », créent un effet de décalage entre la promesse rassurante du merveilleux et la violence de l'Histoire. Le chapitre intitulé « La langue retrouvée » (MP, 189) renvoie explicitement au *Temps retrouvé* de Proust, tant par son titre que par le mécanisme même de la remémoration involontaire qui s'y déploie : comme la madeleine proustienne, les lettres de l'alphabet persan déclenchent une résurgence mémorielle qui abolit temporairement la distance temporelle.

Du côté persan, le récit intègre plusieurs citations empruntées aux deux poètes iraniens, Omar Khayyâm (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles) et Hafez (XIV<sup>e</sup> siècle), figures tutélaires de la poésie persane classique. Ces insertions poétiques ne sont pas de simples ornements, mais des clés herméneutiques qui éclairent la condition exilique. La poésie persane, avec sa tradition mystique soufie, ses métaphores du voyage et de la quête spirituelle, offre le langage approprié pour dire l'arrachement et la nostalgie que la prose française, plus rationnelle, peine parfois à exprimer.

Cette stratification intertextuelle crée un palimpseste culturel où se superposent les références françaises et persanes, occidentales et orientales, modernes et classiques. Le texte devient ainsi un espace de traduction généralisée où les cultures dialoguent, se contaminent mutuellement, produisant des configurations inédites. L'identité de l'autrice, comme l'identité du texte, se construit dans cet entre-deux dialogique plutôt que dans l'appartenance exclusive à une tradition unique.

Il apparaît que l'écriture madjidienne ne se contente pas de représenter l'hybridité identitaire, elle l'accomplit dans sa texture même. Le texte devient le lieu

où s'effectue concrètement la synthèse impossible entre les mondes, où cohabitent les langues et les imaginaires. L'« identité-relation » trouve ainsi sa réalisation la plus aboutie non dans la vie de la narratrice, traversée de contradictions et de déchirements, mais dans l'espace littéraire où ces contradictions peuvent être maintenues en tension productive plutôt que résolues artificiellement. L'hybridité textuelle – générique, linguistique, intertextuelle, sensorielle – constitue ainsi la forme adéquate pour dire l'expérience exilique dans sa complexité. Elle invente un troisième espace, proprement littéraire, où l'identité peut se déployer dans sa pluralité sans se fracturer, où les appartenances multiples cessent d'être vécues comme des contradictions afin de devenir des richesses complémentaires.

## 7. Conclusion

*Marx et la poupée développe une poétique de l'exil où la quête identitaire se cristallise dans la fragmentation narrative et l'hétérogénéité linguistique. L'écriture y fonctionne comme dispositif de subjectivation permettant de recomposer les appartenances dispersées. Sans renier ses ancrages iraniens, la narratrice construit une identité-rhizome dont les ramifications multiples révèlent une subjectivité mouvante, située à l'intersection des imaginaires oriental et occidental.*

L'exil ne se réduit pas à un déplacement géographique, mais constitue une fissuration ontologique du sujet. Cette expérience plonge la narratrice dans un « tiers-espace » où les appartenances héritées cessent d'être des essences immuables pour se transformer en processus dynamiques. La structure tripartite du roman incarne cette conception de la subjectivité comme série de métamorphoses, instaurant une dialectique vie/mort qui culmine dans la renaissance scripturale.

Madjidi refuse la rhétorique victimaire de la perte. Par le travail littéraire, elle transforme la déchirure en lieu de création en s'ouvrant à l'altérité et à l'échange interculturel. La dynamique des langues, des formes narratives et des références culturelles instaure un espace rhizomique où déterritorialisations et reterritorialisations génèrent un sujet en devenir. Le roman devient ainsi un site de médiation où se réconcilient l'enfant déracinée et l'écrivaine accomplie, l'Iran et la France, le persan et le français.

Originellement enraciné dans la violence politique, l'exil se métamorphose progressivement en ressource transformatrice. *Marx et la poupée* invite ainsi à concevoir l'exil non comme une fracture à réparer, mais comme une dimension constitutive de la subjectivité contemporaine, où se négocient les appartenances multiples. L'œuvre témoigne de la vitalité d'une littérature française nourrie par la pluralité culturelle et propose un espace littéraire tiers où la multiplicité devient richesse et l'entre-deux, un territoire viable.

## Bibliographie

### Texte de références

Madjidi, Maryam. 2016. *Marx et la poupée*. Paris : Éditions Le Nouvel Attila.

### Ouvrages

Agamben, Giorgio. 1997. *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil.

Bhabha, K. Homi. 1994. *The Location of Culture [Les Lieux de la culture]*. London and New York: Routledge.

Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix. 1980. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris : Éditions Minuit.

Glissant, Édouard. 2009. *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*. Paris : Gallimard.

Kristeva, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.

### Articles

Den Toonder, Janette. 2022. "Narrating pain: The power of storytelling in Maryam Madjidi's *Marx et la poupée*" [Raconter la douleur : le pouvoir de la narration dans *Marx et la poupée* de Maryam Madjidi], in *De Gruyter*, no. 8(2), p. 139-157.

Esmaeili, Zahra, Nagar Mazari. 2021. « *Marx et la poupée* : Analyse psychosociale des obstacles à la formation de l'identité-rhizome », in *Plume*, no. 32, p. 62-84.

Zdrada-Cock, Magdalena. 2022. « Exil et reconstruction identitaire dans les romans de Maryam Madjidi (*Marx et la poupée*) et Negar Djavadi (*Désorientale*) », in *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, no. 46(1), p. 111-121.

### Sitographie

Hirsch, Marianne. 2013. *Postmémoire* (Entretien), in *Art Absolument*, p. 6-11, revue en ligne <http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-72dpi.pdf>, consulté le 22 novembre 2025.

### Sigle

MP - *Marx et la poupée*.