

## DOSSIER

Dossier « L'Esprit des révolutions dans le monde »  
Axe « Penser et dire la révolution »



# DIRE LA RÉVOLUTION ET L'EXIL À TRAVERS UNE ÉCRITURE SUBVERSIVE

**Nathalie Saadé**

Chargée de cours, membre du « Laboratoire Littératures et Arts », Université Saint-Joseph de Beyrouth

## Résumé

En 2017 paraît *Marx et la poupée*, premier roman d'auteure, qui connaît un succès fulgurant. Dans ce roman aux allures autobiographiques, tout devient appel à la révolution : révolution au sens politique, révolution au sens social, mais aussi et surtout révolution au sens littéraire : dire la révolution à travers une écriture subversive par rapport au contexte iranien. Elle y relate son histoire personnelle, celle de ses parents, et révèle l'impact de la révolution et de la résistance sur son parcours, et ce, à travers une écriture subversive variant les choix génériques. Le roman ne se limite plus à la fiction au sens traditionnel du terme, il devient polymorphe. Dès lors, pour raconter la violence, la narratrice a recours à une écriture cinématographique afin de retranscrire ses effets traumatisants. Quant au déchirement intérieur qui naît de l'exil de la narratrice, il se révèle tantôt par une structure mnémorique, tantôt par la mise en place d'un dialogue théâtralisé. L'amour, la souffrance, la quête de soi, la famille et l'exil vont se dévoiler à travers les contes et la poésie. Ainsi, réinventer le roman pour dire la révolution c'est aussi penser le roman en le décroissant, ou en lui offrant la possibilité de s'ouvrir et de porter en lui une nouvelle identité métissée similaire à celle de la narratrice qui a réussi à devenir citoyenne du monde à travers son processus d'acculturation. Ainsi, les choix génériques de Mariam Madjidi permettent de penser le roman autrement pour devenir lui aussi roman monde, roman mosaïque polyphonique.

## Mots-clés

*Roman autobiographique – Écriture subversive – Protéiforme – Témoignage – Décroissement – Contexte iranien – Exil.*

---

## Abstract

*Marx et la poupée*, the first novel of a female author, issued in 2017 knew a tremendous success. The story of Mariam Madjidi in this novel that looks autobiographical becomes a call for the revolution: revolution in a political meaning, revolution in a social meaning but also, and mainly, revolution in a literary meaning: recalling the revolution through a subversive writing in the Iranian context. She tells her personal story, her parents', and reveals the impact the revolution and the resistance they had on her life- it is mainly conveyed by a subversive writing using various generic choices. The novel is not restricted to the traditional ones but becomes polymorphous. Therefore, to relate the violence, the narrator uses a cinematographic writing in order to describe its traumatic effects. Whereas her inner torture, born with the narrator's exile, is sometimes revealed by a mnemonic structure, and sometimes revealed by the setting of a theatrical dialogue. What is better than poems and tales to unveil love, pain, inner search, family and exile. Thus, reinventing a novel to tell the revolution is also to think the novel by "decompartimizing" it, or by offering it the opportunity to open up and bear within a cross-breed new identity similar to the narrator's; the narrator who has succeeded in becoming a citizen of the world through her process of acculturation. So, Mariam Madjidi's generic choices enable us to think again the novel in a way for it to become also a world novel, a polyphonic mosaic novel.

## Keywords

*Autobiographical novel – Subversive writing – Proteiform writing – Testimony – decompartmentalization – Iranian context – Exile.*

---

« Créer, c'est faire sortir le nouveau de l'ancien, débusquer les possibles qui introduiront le changement. Se détacher des formes traditionnelles pour reconfigurer – mais aussi bousculer – notre expérience. N'y a-t-il pas dans toute création une part de subversion ? » (Ruset, 2005)

Le 1<sup>er</sup> avril 1979, le régime du Shah est renversé par un soulèvement populaire ; la république islamique est officiellement proclamée à Téhéran. Le parti communiste est progressivement évincé par le régime de l'Ayatollah Khomeiny. C'est dans ce contexte que naît Maryam Madjidi, auteure de *Marx et la Poupée* (2017). Dans ce roman apparemment autobiographique, elle y raconte sa naissance, le combat communiste de ses parents, le désenchantement de toute une génération ainsi que l'exil familial qu'elle a connu. Tout devient appel à la révolution : révolution au sens politique, révolution au sens social, mais aussi et surtout révolution au sens littéraire : dire la révolution et l'exil à travers une écriture subversive. En effet, ce roman, par la modernité et l'originalité de son écriture, participe à la révolution du roman traditionnel iranien. Si les romans modernes iraniens tentent tant bien que mal de révolutionner la face du roman traditionnel, ils se heurtent souvent à la censure. La distance imposée par l'exil se présente dès lors comme une chance pour l'écrivain iranien – ou d'origine iranienne – de se libérer de la censure et de l'emprise des formes narratives traditionnelles. En quoi l'écriture subversive dans *Marx et la Poupée* marque-t-elle une rupture audacieuse par rapport au roman traditionnel et au contexte iranien ? L'écriture subversive se manifeste non seulement par l'originalité d'une écriture autobiographique qui devient progressivement écriture-témoignage, mais aussi par le choix d'une écriture protéiforme, d'une composition polygénérique permettant de raconter les non-dits de la violence postrévolutionnaire, le déchirement intérieur et la quête de soi dans la diversité culturelle.

## **1. Se raconter : vers une écriture autobiographique subversive**

L'écriture subversive du roman se manifeste avant tout par la singularité du narrateur qui ose s'affirmer dans son individualité et dans la pluralité des voix qu'il porte en lui. Oser parler de soi, c'est se libérer des contraintes traditionnelles proprement iraniennes parce que « dans la tradition iranienne (...) l'individu n'existe que dans un espace communautaire. Ni l'auteur, ni le narrateur, ni le personnage, ni à fortiori le lecteur n'ont de statut autonome. » (Balay, 1998).

### **1.1. La voix prénatale**

D'emblée, l'entrée dans le roman se caractérise par l'originalité de la voix narrative. Certes, le narrateur et le personnage se confondent comme dans toute

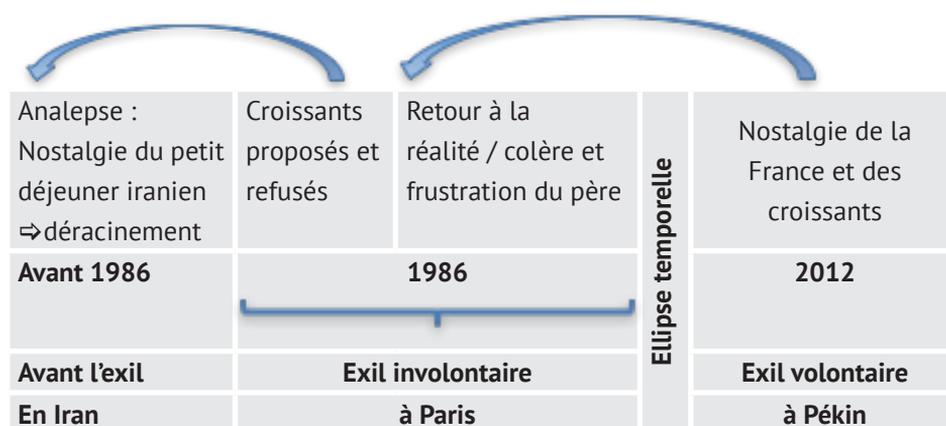
---

autobiographie traditionnelle, toutefois, ce qui se démarque dans le roman est le fait d'octroyer une voix prénatale : celle du bébé qu'était Maryam au septième mois de grossesse. Cette voix caverneuse, sortie des entrailles du passé et de la mère, permet au lecteur d'entrer in *medias res* au cœur du traumatisme de l'auteure dans un contexte postrévolutionnaire. La révolution marxiste menée par les jeunes Iraniens en réponse à la révolution islamiste de l'Ayatollah s'est soldée par un échec. La rébellion des jeunes étudiants iraniens a été réprimée violemment par les Barbes Noires, c'est-à-dire les *bassidjis*<sup>1</sup>. Des scènes sanguinaires ont marqué les esprits de toute une génération si bien que Maryam Madjidi prend le parti de débiter son roman par une chute réelle : celle de sa mère enceinte de sept mois, se laissant tomber du 2<sup>e</sup> étage de l'université pour fuir les agressions des *bassidjis*. Le souvenir prénatal traumatisant est perçu par un croisement de voix tout au long du chapitre. Trois points de vue sont donnés à voir : le premier est celui de la jeune mère enceinte de 7 mois dont les émotions nous sont révélées par un récit mené à la 3<sup>e</sup> personne : « Elle met la main sur sa bouche pour étouffer un cri d'épouvante. Elle est affolée et ses jambes tremblent » (p. 15). Le deuxième point de vue correspond au « je » narré, à la voix du bébé pas encore né : « J'ai peur, je sens le danger et je me recroqueville un peu plus au fond du ventre » (p. 14). Le troisième point de vue apparaît à la fin du chapitre au moment où le « je » narrant s'adresse à la mère pour lui faire part de l'impact de ce traumatisme prénatal : « à cet instant-là, tu as creusé un trou en moi dans lequel toutes les angoisses de ma vie future prendront racine » (p. 16). Ainsi, le jeu des pronoms permet de tisser des liens entre deux voix : celle de la fille et celle de la mère... deux voix qui représentent aussi deux voies féminines intrinsèquement reliées, puisque l'une est « en » l'autre. L'espace de la fiction est dès lors celui « d'une transmission » dans la mesure où la romancière devient une « mère symbolique » (Boustani, 2003, p. 142). En effet, le roman est une féminité qui porte en lui et transmet au lecteur la mémoire d'une histoire personnelle et d'un moment de l'Histoire. Le projet romanesque autobiographique consiste donc à témoigner du monde.

## 1.2. Structures mnémoniques

Pour raconter la souffrance passée vécue au cours de son exil, des structures et formes narratives variées sont exploitées. L'écriture autobiographique permet à la narratrice de raconter son déchirement intérieur en procédant par stratification. La violence du déracinement vécue, moment où Maryam se retrouve exilée en France, est mise en valeur par une sorte de rupture temporelle. La même expérience est relatée à deux moments différents si bien que le chapitre est

structuré en deux parties. Prenons à titre d'exemple le chapitre intitulé « Les croissants » (p. 102). Il évoque les premiers moments à Paris, en 1986. Le père leur propose des croissants en guise de petit-déjeuner. Le malaise de l'exil est tel que la narratrice et la mère refusent d'y goûter. La souffrance est mise en valeur par une analepse évoquant la nostalgie du petit-déjeuner iranien. Aux croissants, s'opposent les « nouné-singap ». La seconde expérience relatée a lieu en 2012 comme le signale explicitement le sous-titre. À l'exil involontaire de 1986, s'oppose un exil volontaire, celui de la Maryam adulte en voyage en Chine. Elle revit à nouveau l'expérience de la nostalgie gustative : la nostalgie des croissants est un signe de réconciliation avec sa nouvelle identité. Schématisons la structure du chapitre sous la forme suivante :



Le chapitre se construit en fonction de la mémoire affective qui se développe à travers une stratification temporelle. À l'instar de la madeleine de Proust, les croissants permettent de déclencher une impression de réminiscence en lien avec la terre d'exil.

Si la structure des chapitres autobiographiques se présente sous la forme de paragraphes titrés permettant de situer les différentes scènes dans le temps, la structure du chapitre « Une femme libre ? » (p. 209) suit le même concept de stratification temporelle mais suivant une autre catégorie de données chiffrées. En effet, c'est en fonction de l'âge de la narratrice que les souvenirs sont relatés : « J'ai douze ans », « J'ai seize ans », « J'ai dix-huit ans », « J'ai vingt ans », « J'ai trente ans », « J'ai trente-quatre ans ». En adoptant ce choix narratif autobiographique, la narratrice permet au lecteur d'assister à l'évolution du « je » narré qui rejoint progressivement le « je » narrant.

---

La stratification mnémonique peut aussi se libérer de la rigueur de l'axe temporel. Au chapitre « Ma mémoire d'enfant » (p. 173), les souvenirs se succèdent à la manière de clichés visuels. D'ailleurs, le chapitre débute par l'expression « je vois » mise en tête de page et à partir de laquelle découlent toutes les visions mnémoniques. Des souvenirs visuels, gustatifs, olfactifs, tactiles s'entrecroisent pour retracer des moments d'émotions reliées au pays d'origine et aux grands-parents.

La structure mnémonique prend, de surcroît, la forme d'un emboîtement vocal afin de conserver ce qui reste de l'Autre disparu. Au chapitre intitulé « Nouchâbé » (p. 25), Maryam retranscrit le récit de son oncle Saman. Dans le premier récit, la narratrice relate sa rencontre avec son oncle, tandis que dans le deuxième, l'oncle prend la parole – sans indice préliminaire – pour devenir à son tour narrateur et commencer ainsi : « J'ai passé huit ans dans une des pires prisons » (p. 31). Puis, la narratrice enchaîne en révélant au lecteur la passion de l'oncle pour un dessin animé intitulé « Nouchabé » : la voix de la petite bouteille était en réalité jouée par sa femme défunte. L'espace du roman, à l'instar d'une boîte, fait parler la narratrice qui, à son tour, fait parler l'oncle qui écoute la 3<sup>e</sup> voix, celle de sa femme bien-aimée. La voix du personnage de bande dessinée participe à la conservation de la mémoire affective. Cette voix joue le même rôle que les portraits des morts qu'on garde pour leur donner vie comme l'explique Louis Marin : « La force *admodum divina* de la peinture réside en ce fait que le tableau-portrait, l'image montre les morts aux vivants ; elle les exhibe en leur tombeau pour les faire re-connaître, c'est-à-dire les faire comparaitre personnellement devant les vivants pour le plus grand plaisir de ces regards recueillant ici maintenant l'image ». (Marin, 1998, p. 10). La force de la voix donne vie à l'image.

### **1.3. Dialogue théâtralisé pour raconter le déchirement intérieur**

Le déchirement intérieur de Maryam ne s'exprime pas uniquement par le biais d'une écriture mnémonique ; il se révèle aussi par la mise en place d'un dialogue épuré faisant écho au dialogue théâtral. Le choix du dialogue comme son étymologie l'indique suppose la présence de deux « logos », deux discours souvent antithétiques. Ces dialogues théâtralisés racontent le déchirement intérieur des voix de la narratrice. Deux sortes de dialogue sont mises en place pour raconter le déchirement. Dans la première catégorie, la narratrice entretient une conversation avec sa grand-mère absente. Le lecteur se retrouve donc en face d'un interlocuteur réel et un autre absent, ou plutôt fictif. Aux chapitres

---

« La vision » (p. 89) et « La cloche sonne » (p. 127), la narratrice est confrontée à une crise d'identité majeure révélée par la nécessité de revenir aux origines, c'est-à-dire à la grand-mère. Prenons à titre d'exemple, le dialogue clôturant le chapitre « La vision ». Maryam est confrontée à une crise majeure ; elle n'arrive plus à raconter ses « histoires persanes » aux français. Un dialogue entre elle et sa grand-mère prend place et l'invite à « laisser [sa] douleur s'exprimer » (p. 89). Ces histoires-là constituent en réalité l'ensemble des expériences traumatisantes vécues à titre personnel<sup>2</sup> et collectif<sup>3</sup>. L'efficacité de ce dialogue consiste à permettre à la jeune femme de mieux se réconcilier avec son identité en se l'appropriant de manière plus authentique<sup>4</sup>. La voix de l'absente apporte non seulement réconfort et tendresse, mais éveille en plus une force combattante, une dynamique de survie afin de réussir l'intégration sociale. La fonction dramatique du dialogue participe donc à l'élan révolutionnaire qui, pour avancer, a besoin de la voix « révolue », ancienne, voire ancestrale pour progresser. Carmen Boustani précise d'ailleurs que « dans l'écriture, témoigner de l'identité pluralisée ou reconstruite avec le choix d'une langue plus originaire même que la langue première, quelque langue que ce soit ; car en elle se retrouve le rythme d'outre-langue, ce qui fouille l'intime et le construit ou reconstruit » (Boustani, 2003, p. 244). Ainsi, le choix narratif du dialogue permet, à travers la bipolarisation des voix, d'exorciser la crise interne de la narratrice en la révélant dans un premier temps pour mieux la dépasser dans un second temps. La deuxième catégorie de dialogue se caractérise par sa dimension abstraite. En effet, chacun des interlocuteurs est une abstraction, une allégorie. Ainsi, au chapitre « La lutte des langues » (p. 153) une dynamique de combat particulièrement symbolique est mise en place entre la langue française et la langue persane. Chacune cherche à s'imposer en écrasant l'autre. Ce sont donc les voies intérieures qui la tiraillent : d'une part, son attachement à ses origines et à sa langue maternelle ; d'autre part, la langue d'accueil qui appelle au changement. Le dialogue se veut assez théâtral puisque les répliques s'apparentent à des stichomythies pour mieux mettre en valeur la dynamique du conflit qui donne naissance à la troisième voie : celle de l'acculturation réussie (Abou, 2003, p. 69), celle de la voix de l'auteure. Le tremplin de la révolution identitaire passe nécessairement par un dialogue avec le « révolu ». Le dialogue finit par intégrer le passé dans le présent pour reconstruire un « Moi » mosaïque.

---

## 2. Raconter les autres : vers un témoignage subversif du contexte iranien

C'est dans un contexte oppressif que la petite Maryam a grandi ; par conséquent, ses souvenirs d'enfance, et ses expériences d'adulte iranienne vont lui révéler les revers d'un système socio-politique qu'elle ne manque pas de dénoncer de manière surprenante et très émouvante. Le choix d'une écriture réaliste n'est certainement pas subversif en Occident mais il le devient lorsqu'il s'agit de révéler de la manière la plus crue la réalité qu'un système cherche à camoufler. D'ailleurs, Houshang Golshiri, écrivain et critique littéraire iranien, affirme que la censure iranienne force souvent l'auteur à enjoliver la réalité : « Il ne faut pas décrire les gens comme ils sont mais comme ils devraient être. Le réalisme nous est interdit » (Golshiri, 1997).

### 2.1. Dénoncer la violence politique à travers l'écriture cinématographique

En racontant son souvenir traumatisant prénatal, l'auteure met à nu la cruauté du système oppressif exécuté par les bassidjis. Elle a pour cela recours à une écriture cinématographique, écriture déconcertante par son réalisme. Rappelons que l'écriture cinématographique est une écriture subversive dans la mesure où elle favorise la métamorphose du genre. D'ailleurs, Roland Barthes a désigné le Nouveau Roman de « l'école du regard » mettant en valeur l'influence du cinéma dans le roman. (Plana, 2004, p. 129).

Le traumatisme est tout d'abord ancré dans une réalité historique, une réalité gravée par des données chiffrées dans l'Histoire de l'Iran comme dans la mémoire des révolutionnaires. En effet, l'incipit est sous-titré « 1980 – Université de Téhéran » (p. 14). C'est dans cette réalité personnelle et collective que l'espace universitaire est transformé en champ de guerre. Lejeune rappelle que « l'histoire ne s'écrit pas d'un lieu intemporel, mais dans un présent, et c'est quand on l'oublie que le présent se manifeste le plus. Avec quelque recul, le texte historique ainsi produit devient lui-même un document daté, qui reflète l'effort d'une époque pour structurer son univers », (Lejeune, 1996, p. 313). Ainsi, l'espace du savoir et de l'ordre devient-il celui du désordre. À l'instar des clichés cinématographiques successifs, les nombreuses tournures passives : « les pages des livres sont déchirés », « des étagères sont renversées », « les voiles des femmes sont piétinés » (p. 15) présentent le défilé des images mnémoniques du monde universitaire renversé. C'est en donnant à voir les scènes de violence représentatives d'une révolution passée avortée que Madjidi a réussi à en dénoncer toute la monstruosité parce que, comme l'avance Carmen Boustani, « il

---

n'est pas toujours nécessaire d'affronter ouvertement l'ordre social, faire voir est tout aussi important que de démontrer. » (Boustani, 2003, p. 266). Donner à voir le traumatisme permet au lecteur d'être à son tour, affecté par cette violence et impliqué en devenant témoin visuel.

La retranscription de la violence est révélée à travers un champ (Passek, 2001, p. 237), souvent bien cadré, pour s'étendre jusqu'au hors-champ (Passek, 2001, p. 646). En effet, à ce chaos visuel est associé un réseau lexical de violence visuelle : « flaque de sang », « violer », « brise le crâne », « coups de bâtons », « bâtons cloutés » et auditive : « des hurlements déchirants » (p. 15). Les perceptions auditives et visuelles les plus cruelles stigmatisent les souvenirs de scènes de violences éparses. Les éléments traumatisants se succèdent de sorte que le lecteur déduit le lien logique de conséquence entre ce qui se produit dans le champ et ce qu'il perçoit dans le hors-champ, rendant la scène encore plus terrible : à partir des « cris » et des « coups de feu », le lecteur devient témoin passif de violence, de viol. Les salles deviennent des cellules de tortures desquelles sortent des « hurlements déchirants » et l'université prend des allures de labyrinthe habité par les minotaures du système qui s'en prennent aux jeunes pour les exterminer. En effet, la mère de la narratrice « court toujours mais ne parvient pas à trouver la sortie ». Sous le poids de la peur, elle perd ses repères dans un espace métamorphosé. D'ailleurs, les technèmes dont les relations « s'établissent à partir de deux axes sémantiques principaux, celui de la mobilité, qui définit des objets plus ou moins mobiles ou immobiles, fixes ou pivotants, et celui de la transitivité, qui définit ces objets comme « clapets », selon qu'ils laissent plus ou moins passer la lumière » (Hamon, 1989, p. 41) changent de fonction. La porte, technème de seuil, s'octroie la fonction de la fenêtre. Elle devient prolongement métonymique de l'œil de la mère. C'est « à travers la porte entrouverte » qu'elle « voit », qu'elle devient témoin traumatisé des horreurs. La fenêtre, quant à elle, revêt la fonction de la porte en jouant le rôle d'échappatoire : « une fenêtre est ouverte », « elle doit sauter ». Ainsi, la dimension chaotique a-t-elle permis de renverser les fonctions des technèmes. Le jeu entre ce que le lecteur découvre dans le champ visuel et ce qu'il devine dans le hors-champ le fait basculer *in medias res* dans les angoisses du roman.

Les emprunts à l'écriture cinématographique se manifestent, en outre, à travers le recours au travelling et au zoom pour donner à voir la monstruosité des bassidjis. La technique du zoom permet de grossir certains détails du portrait des bourreaux. Le premier détail physique déshumanisant ces êtres de violence est la « barbe noire » : expression d'une pilosité virile, noire comme l'angoisse

---

de la mort. Ces effets de zoom apparaissent de surcroît à travers la description des yeux « injectés de sang » (p. 15). Un effet de miroir semble dès lors se mettre en place entre l'agresseur et l'agressé. Les yeux des agresseurs semblent s'abreuver du sang des victimes, au moment où la victime, témoin des atrocités, absorbe toute la violence du bourreau pour en faire une force. En effet, Louis Marin explique que le pouvoir de l'image se manifeste sur le sujet regardant : « L'unique façon de connaître la force de l'image sera donc d'en reconnaître les effets ». Il suffit que le sujet « les amplifie » pour réussir à « capter quelque chose de la force qui les a produits. » (Marin, 1998, p. 13) Le traumatisme retranscrit par l'écriture devient dès lors une force. À la violence s'oppose la force, la volonté, celle de mettre à nu l'ombre de l'autre par la parole, par l'écriture.

En devenant témoin visuel d'une double violence physique et verbale à l'encontre des étudiantes violées et agressées, la mère de la narratrice devient à son tour victime d'un traumatisme. Aljendi explique que le traumatisme est une « sorte de blessure » car « la notion de « trauma », du grec « trou », « percé », c'est non seulement la plaie, mais c'est aussi l'effet qui s'ensuit. Le traumatisme est donc plus profond que la blessure seule » (Aljendi, 2015, p. 14). D'ailleurs, dans son souvenir, des éléments éclatés du corps apparaissent à travers de nombreuses métonymies « des mains fouillent dans les tiroirs », « des bouches hurlent », « des mains arrachent leurs cheveux ». L'Homme est déshumanisé, qu'il s'agisse de la victime qui ne devient qu'une bouche pour hurler ou qu'il s'agisse du bourreau dont l'identité est effacée et qui n'est perçu qu'à travers sa main qui saccage tout. La représentation de la violence picturale « re-présente » une réalité, et donc la présente une fois de plus, autrement par une opération de transposition mentale qui permet de substituer la réalité à une image grossie, amplifiée. (Marin, 1998, p. 8).

## **2.2. Rendre hommage aux résistants**

Des souvenirs du passé, Madji « déterre les morts » pour leur rendre hommage. Ainsi, les combattants et les résistants aux pouvoirs sacrifiés par la répression ressortent-ils des profondeurs de l'Histoire de l'Iran comme une plaie personnelle. Référons-nous, à titre d'exemple, au chapitre intitulé « Abbas ». Dans cet épisode, la narratrice relate le destin tragique d'un résistant en glissant de la 3<sup>e</sup> personne à la 1<sup>re</sup> comme pour confondre les voix qui, en réalité, s'unissent dans la douleur. Toutes les voix donc se rencontrent, se racontent et se répondent en écho pour témoigner de la violence du régime. Abbas devient ainsi une allégorie de la contre-révolution étouffée par l'oppression de l'autorité.

---

C'est à travers le croisement des voix que le roman devient « le reflet intégral et multiforme de son époque. Dans le roman, doivent être représentées toutes les voix socio-idéologiques de l'époque » (Bakhtine, 1975, p. 223). En racontant sa vie, la romancière a donné vie aux autres, elle a parlé des autres, pour les autres et à travers les autres pour mieux peindre son monde premier. L'écriture subversive du roman se manifeste donc par la volonté d'offrir une peinture à la fois réaliste et émouvante de figures sociales et politiques controversées.

### **2.3. Rendre hommage aux femmes réprimées**

Une autre catégorie de portraits écrasée par le système social est dévoilée. Il s'agit des femmes iraniennes condamnées à la conformité et à la soumission d'un système social patriarcal assez rigide. Qu'elles soient libertines, ambitieuses, soumises ou marginalisées, les femmes évoquées au chapitre « Comment peut-on être persane ? », semblent mettre en lumière, à travers leur vécu, les non-dits et les malaises de la société féminine iranienne. Le choix du titre est assez révélateur de la position de l'auteure par rapport à la question de la femme iranienne : porte-parole des femmes, elle mène l'enquête, interroge et rapporte dans son roman, les expériences les plus intimes, les plus tabous. En narrant sept anecdotes variées, la narratrice présente les différentes façons de résister au système patriarcal oppressif, différentes façons de vivre sa féminité en Iran. Tantôt, la femme paraît écrasée par le système patriarcal injuste<sup>5</sup>, tantôt elle cherche à contourner les interdits en portant un (« foulard rouge » – 2003), en s'adonnant à des soirées arrosées clandestines, ou en entreprenant des expériences libertines (« San Francisco ou Los Angeles ? ») codées pour ne pas se faire repérer dans ce contexte conservateur. Une seule catégorie de femmes se démarque des autres par leurs fonctions : les Fatmeh Commando, garantes de l'application des lois morales. Ainsi, aux femmes adhérentes au système, s'oppose les femmes rebelles ou soumises qui tentent de revendiquer leur liberté d'agir, de penser et d'être. Écrire devient un acte politique puisqu'il permet de libérer la voix de la femme auteure franco-iranienne mais aussi de la femme citoyenne iranienne.

### **3. Raconter autrement : vers une écriture protéiforme, une mosaïque générique**

Une écriture révolutionnaire dans le sens où elle reprend le révolu, le décompose et le recompose dans une mosaïque protéiforme surprenante par rapport aux choix narratifs du roman moderne iranien. C'est dans ce sens-là qu'elle devient subversive. Elle « supprime les frontières, les rendant fictives, entre le narratif,

---

le poétique, le discursif et le théâtral » si bien que « le récit côtoie le poème et la mise en scène théâtrale est partout présente ». Elle « déjoue les limites du genre », les fait éclater et « dynamite tous les repères connus de lisibilité du texte par la mise en place d'un système scriptural, régi par le principe de la remise en question » (Mezgueldi, 2000, p. 63).

### 3.1. La poésie de Omar Khayyâm

Décloisonner le romanesque pour faire des va-et-vient entre l'écriture prosaïque et l'écriture poétique permet de prime abord de revendiquer l'identité des origines. La référence à la poésie et au chant se présentent de manière explicite dans le chapitre « Khayyâm, en veux-tu, en voilà ! » (p. 79). Le titre annonce d'emblée le rapport qu'entretient la narratrice avec autrui à travers la figure du poète « Khayyâm » dont elle fait une arme de séduction. Réciter la poésie exotique de Omar Khayyâm crée une sorte d'envoûtement la rendant désirable aux yeux des hommes français. Elle devient, tout à coup, la femme orientale, séductrice, mystérieuse qui se devine à travers des mots étrangers incompréhensibles. Et pour mieux mettre en valeur l'effet hypnotique qui se dégage de la récitation de cette poésie, la narratrice opte pour une structure itérative qui se dessine comme une spirale envoûtante : chaque séducteur finit par sombrer dans les filets de la jeune Maryam. Si, apparemment, Madjidi se réfère à la poésie perse explicitement en la citant et en la récitant, à lire de plus près le chapitre, le lecteur découvre que le chapitre s'offre comme une réécriture de la chanson d'Édith Piaf « Padam Padam ». Tout d'abord, on y retrouve certaines expressions reprises telles que : « en veux-tu, en voilà », « y a pas de raison ». La structure anaphorique omniprésente dans le texte rappelle en outre celle de la danse évoquée dans la chanson de Piaf en déclenchant une certaine ivresse. Enfin et surtout, si nous comparons le contenu de la chanson de Piaf à celui du propos de Maryam, nous constatons que les deux textes racontent une histoire de séduction : dans la chanson, la jeune femme est séduite par la parole de l'homme, alors que dans le roman, c'est Maryam qui cherche à séduire les hommes par la parole poétique de Omar Khayyâm. En faisant de Omar Khayyâm sa muse, elle fait non seulement l'apologie de la liberté et du Carpe Diem propre au poète, mais elle en profite aussi pour accumuler ses conquêtes amoureuses puisqu'elle « triomphe ». Ne s'étant pas encore trouvée dans la pluralité des voies, elle tente d'assumer ses origines en s'identifiant complètement au cliché qui lui est associé devenant ainsi objet désirable parce qu'inaccessible par le code linguistique et culturel. À travers cette forme d'aliénation, elle tente de

---

se rendre désirable. D'ailleurs, Maryam dénoncera les dérives de l'orientalisme culturel, par la suite, lors d'une interview.

« Ce sont les travers de l'orientalisme. Edward Saïd (universitaire, théoricien américano-palestinien, NDLR) a écrit des ouvrages extrêmement justes, critiques et complets là-dessus. Je n'ai pas été victime de ça parce que j'en ai joué. Je me suis vautrée là-dedans. J'ai amusé la galerie en me tournant en dérision. Mais tout de même, cette posture rejoint le refus de vraiment voir l'autre. C'est très facile de me coller une étiquette : « *Tu es une femme orientale. C'est extraordinaire d'être persane !* » Qu'est-ce que ça veut dire ? Aujourd'hui, il y a aussi cette tendance à mettre tous les étrangers dans le moule des migrants. On ne les a jamais appelés comme ça avant. C'est un terme qui nuit à la singularité de chacun. Dans l'orientalisme, on nie également la singularité de l'individu en le faisant appartenir au groupe « oriental ». C'est extrêmement agaçant parce que c'est une façon de ne pas voir l'autre. » (Madjidi, 2017, *The Dissident*).

### 3.2. Le *Cantique des cantiques* revisité

Si l'écriture poétique permet de raconter l'évolution d'une identité en crise d'elle-même, elle permet aussi de rendre hommage à l'amour, à l'amant, en se réappropriant l'écriture biblique propre au *Cantique des cantiques* (1988, p. 1006). En reprenant certains aspects de ce chant amoureux, Madjidi décloisonne son roman, ouvre les portes vers d'autres genres, d'autres siècles, montrant ainsi que « les genres littéraires ne sont pas des êtres en soi : ils constituent à chaque époque, une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres nouvelles peuvent être reçues et classées par le lecteur » (Lejeune, 1996, p. 311). Si dans certains romans, les références aux autres genres littéraires se font de manière implicite, dans ce roman, la narratrice cite explicitement le livre biblique en ayant recours à une prétérition : « Je ne pourrai pas te chanter le *Cantique des cantiques*. » Elle ne chante pas le *Cantique des cantiques* mais elle le reprend de différentes façons. Au départ, elle s'y réfère en ayant recours aux guillemets : « Non, mon bien-aimé n'est pas « frais et vermeil », sa tête n'est pas d'or, ses joues ne sont pas « des parterres d'aromates », « des massifs parfumés », son ventre n'est pas « une masse d'ivoire, couverte de saphirs », ses jambes sont peut-être des « colonnes de marbre » mais elles ne sont pas posées sur des « bases d'or pur » (p. 201). La reprise du texte biblique se manifeste non seulement au niveau du contenu mais aussi de la

---

forme dans la mesure où nous assistons à un glissement de pronoms du « il » au « tu » : tantôt elle parle de lui, tantôt elle s'adresse à lui comme dans le *Cantique des cantiques*. Même la disposition des paragraphes rappelle celle des versets du *Cantique des cantiques*. Le choix de la forme poétique assez libre permet de créer une incantation, un élan, une sorte d'appel, d'invitation à l'amour.

À l'instar du cantique amoureux, la narratrice revisite le blason du bien-aimé en décrivant « sa peau », « sa tête », « ses joues », « son torse » et « son ventre ». Si les attributs du bien-aimé dans le chant biblique sont à connotation méliorative<sup>6</sup>, il n'en va pas de même pour les attributs de l'amant de Maryam. Celui-ci est associé à la violence de ses histoires personnelles et, dans un sens plus large, à la violence de l'Histoire de l'Iran. Sa peau est « tailladée », on y perçoit des « bosses », « des entailles », « des tâches douloureuses ». D'ailleurs, chaque partie du corps du bien-aimé est associée aux éléments de la nature (« parterres », « vallonnées », « massifs », « maquis », « rivières ») rappelant ainsi la situation géographique iranienne. L'amour qu'elle éprouve pour lui est une forme de réconciliation avec son identité et avec l'Histoire de son pays. L'écriture poétique est une double déclaration amoureuse : à travers l'amant, c'est son pays qu'elle aime. C'est peut-être la raison pour laquelle il n'a pas de nom. Il existe par son corps à travers le blason, il existe à travers ses cicatrices, ses histoires passées, ses souffrances :

« Ton corps, c'est l'Iran »,  
« Oui. Tes blessures, tes écorchures, tes cicatrices, c'est le symbole de l'Iran meurtri et abîmé. (...) Tu incarnes cette jeunesse détruite, pas seulement cette jeunesse, mais le pays tout entier ». (p. 204).

Il devient langage racontant la jeunesse iranienne violente, téméraire, passionnelle et libre. L'écriture poétique fonctionne à la manière d'un miroir amplificateur qui rend tout l'amour vécu en puissance à son destinataire. L'amplification est due aussi à la présence du lecteur. En effet, la poésie dans le roman met à nu l'intimité des sentiments en les révélant au grand public et en les inscrivant dans une histoire.

### 3.3. Poésie et autobiographie

Non seulement Madjidi se réfère à des textes poétiques très célèbres, mais elle va jusqu'à écrire elle-même des poèmes autobiographiques qui encadrent l'ensemble de son roman. Même si apparemment, poésie et autobiographie

---

correspondent à deux genres distincts, en réalité, une corrélation sous-tend ces deux genres : « Le poète peut utiliser, dans le cadre de la confidence ou de l'épigramme, tout ce qui caractérise l'autobiographie : discours à la première personne, récit rétrospectif et pacte avec le lecteur » (Lejeune, 1996, p. 245). Dans le cas de *Marx et la Poupée*, les enjeux autobiographiques sont en quelque sorte révélés à travers les deux poèmes qui encadrent le roman. Le premier, intitulé « La pierre », permet à Madjidi de rendre hommage à son père :

« Un homme est assis, seul, dans une cellule. [...] Il creuse la pierre avec la pointe de l'aiguille. Il grave un nom. [...] Une manière de dire qu'il pense à elle, à ce bébé qui n'a que quelques jours et la vie devant soi ». (p. 13)

La pierre sur laquelle il grave le nom de sa fille en prison est, comme ce poème, une sorte d'épigramme présentant l'histoire de Maryam. L'action de graver entreprise par le père rappelle celle de l'écriture mise en œuvre par la fille et ce, dans la même intention de « dire », de conserver par les mots une pensée, une mémoire. Le roman s'achève comme il a débuté : par un poème. La structure apparemment cyclique de l'œuvre révèle, en réalité, une évolution en spirale à travers l'écriture poétique du dernier poème. Il permet à Madjidi de prendre du recul par rapport à sa construction littéraire en confirmant la volonté d'y croiser les genres. Si, au départ, le titre du poème « Il était une fois » rappelle la formule générique du conte, le contenu du poème en forme libre invite le lecteur par la suite à découvrir l'enjeu de cette autobiographie. La fonction du « mot » permet à l'image de devenir une « Mémoire d'enfant », une « histoire qui tourne en rond », « une musique », « une danse », « un souffle ». Si le point de départ du mot est le réel du sujet, il finit par évoluer de telle sorte à devenir un acte d'art puis une âme insaisissable.

### **3.4. Les contes pour mieux se raconter**

Entre le premier poème et le dernier, se développe la narration multiple. Raconter la souffrance, l'exil, l'identité culturelle... raconter soi et autrui se fait avec Maryam Madjidi à travers les contes. Si nous observons la place du conte dans le roman, nous constatons que chacune des trois parties intitulées « Naissances » porte en elle plusieurs contes. Ainsi, dans la première partie, le chapitre 4 « Le don » développe le conte du roi « Mèche feu » et le chapitre 18 « Il était une fois » raconte l'exil de la famille sous la forme d'un conte. Dans

---

la deuxième partie, le chapitre 7 « Moi, je ne joue pas » raconte le conte de la reine et celui du peuple exténué. Quant au chapitre 13 intitulé « À la recherche de la langue perdue », il est divisé lui-même en deux contes mis au service de la quête de l'identité culturelle de la narratrice. Enfin, la troisième partie débute et s'achève par un chapitre intitulé « Il était une fois ». Le premier retrace le parcours de la jeune fille avec sa langue maternelle et le dernier clôt le roman sous la forme d'un conte poétique portant sur l'écriture autobiographique. Les références au genre du conte apparaissent aussi à travers le choix de certains titres qui reprennent la formule générique propre au conte, Retenons « 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 », « Il était une fois les mains du père ». Qu'il s'agisse du « ventre », de « la voix », « des yeux » ou des « mains », les différents organes évoqués ne font que raconter l'histoire du corps qu'est la famille de la narratrice. Chacun de ces organes a participé à l'édification de ce qu'elle est devenue. Quel rôle joue la forme du conte dans l'évocation de certaines périodes de la vie de la narratrice ? Pour mieux comprendre l'enjeu de l'emboîtement des genres, intéressons-nous de plus près au chapitre 13 « À la recherche de la langue perdue » (p. 149). Le chapitre se construit autour de deux contes qui évoluent de sorte à relier la fiction à la réalité.

Dans le premier conte, la protagoniste est une idée abstraite : une langue en exil. C'est une « langue perdue », en perte de repères, déracinée, et dont le parcours est tragique. C'est une langue en souffrance, marginalisée parce que perçue comme étant exotique. Elle suscite, par conséquent, la curiosité : « Son intonation, sa mélodie, son rythme un peu plaintif et nonchalant (...) avaient seulement un attrait quelque peu exotique pour eux ». Dans le premier conte, la langue est personnifiée puisqu'elle devient « timide ». Elle endosse même le rôle actanciel de sujet en quête : « La langue tentait tant bien que mal de se faire une place ». Moquée, mal aimée, la langue en exil appartient à l'espace du coin, et se réfugie dans « une chambre de bonne », « cloîtrée entre quatre murs ». Ce conte tragique raconte en fait une étape fondamentale dans la quête de l'identité culturelle de la narratrice qui, en se cherchant, tente d'étouffer son identité d'origine pour essayer coûte que coûte de se fondre dans le moule. Comment expliquer le recours à ce genre dans une autobiographique si ce n'est que, comme le confirme Carmen Boustani, « le personnage n'est pas un simple actant, mais aussi, une manière qu'a le romancier de se séparer de lui-même pour renaître dans une autre peau. » (Boustani, 2003, p. 282). Conter permet de prendre du recul par rapport à la réalité, à la douleur. Le conteur peut par le biais des images se protéger contre ce qu'il raconte (Marin, 1998, p. 131).

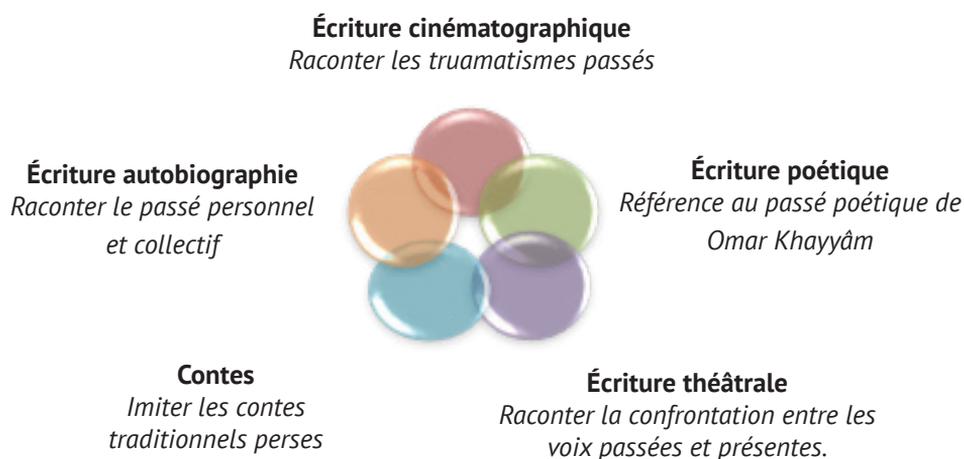
---

Le second conte reprend la même idée que le premier en se rapprochant davantage de la réalité passée de la narratrice. L'intérêt de ce second conte tragique consiste à résoudre de manière plus concrète les problèmes d'identité à travers la quête delphique de la jeune fille. Un nouveau schéma actanciel est mis en place : le sujet n'est plus la langue en exil mais la jeune narratrice. La quête de la langue maternelle est une quête delphique où le sujet cherche son identité. La difficulté d'identifier la langue pose un problème de communication et aboutit à un mutisme et à une incapacité de réellement s'intégrer dans un espace donné. La première conséquence de l'échec de cette quête inaboutie est la « mélancolie » puis la conviction que « le persan est mort ». La deuxième conséquence est d'ordre social puisque la jeune fille va se replier sur elle-même. Enfin, la troisième solution est placée sous l'égide du surnaturel, puisqu'à l'instar des contes, le sujet résout le problème à travers le schème de l'avalage : « elle avala sa langue », « elle engloutit sa langue maternelle qui glissa au fond de son ventre ». Le conte s'achève donc sur une note tragique et un constat paradoxal dans la mesure où la France considérée comme étant le pays de la plus grande liberté, n'encourage pas les exilés à s'exprimer librement dans leur langue maternelle. Le recours au conte va donc permettre d'accentuer les émotions et le drame qui se joue au cours du processus d'assimilation (Abou, 2003, p. 72) et de donner à cette expérience singulière une dimension universelle qui échappe au lieu et au temps : l'expérience de Maryam est aussi celle des nombreux immigrés en crise d'identité. C'est dans ce sens-là que Madjidi présente son identité atypique : « Je me sens « hors-normes » dans la mesure où je suis une exilée iranienne ayant grandi en France. De par mon identité d'exilée qui a fait de moi une marginale puis de celle qui a grandi avec une double culture, je ne me suis jamais sentie « appartenir » à une patrie, une culture, une identité définie et unique. J'ai toujours eu un recul envers la France et l'Iran, les critiquant tour à tour. Me sentant partout chez moi et nulle part chez moi. » (Madjidi, Bookalicious, 2017). Le processus d'acculturation n'aura lieu que dans la troisième partie, lorsqu'elle réussira à assumer la richesse de son identité plurielle.

## Conclusion

C'est à travers le genre romanesque que Maryam Madjidi a décidé de narrer son histoire personnelle et collective peut-être parce que le roman cherche avant tout à raconter une histoire et qu'étymologiquement histoire signifie « enquête ». L'histoire est une enquête, celle de la quête de soi. Considérer que *Marx et la Poupée* est un roman autobiographique n'est donc pas faux mais

risque d'occulter toute la richesse générique qu'il porte en lui. Pour se raconter, il a fallu que Maryam raconte la révolution marxiste à laquelle ses parents ont participé pour tenter d'évincer le régime intégriste musulman. Il lui a fallu raconter aussi l'échec de toute une génération qui a osé espérer changer la face d'un pays. Il lui a enfin fallu raconter le parcours d'un exil, d'une reconstruction involontaire. Pour traduire toutes ses émotions et relater les souvenirs les plus marquants, l'écriture autobiographique a dû prendre diverses formes : elle s'est parfois révélée à travers l'écriture cinématographique, puis elle a pris un envol poétique, pour réapparaître sous la forme du conte ou se deviner à travers un dialogue théâtralisé. Ainsi, la diversité des formes génériques est mise au service d'une unité romanesque que l'on pourrait associer à une composition mosaïque et représenter de la manière suivante :



La liberté romanesque permet de ressusciter le pluriel générique révolu pour lui donner une nouvelle forme. Réinventer le roman pour dire la révolution, c'est aussi penser le roman en le décroissant, ou en lui offrant la possibilité de s'ouvrir et de porter en lui une nouvelle identité métissée similaire à celle de la narratrice qui a réussi à devenir citoyenne du monde à travers son processus d'acculturation. Ainsi, en mettant en place un système de vases communicants permettant de glisser d'un genre à un autre, Maryam Madjidi a créé une œuvre en rosace aux couleurs multiples, une sorte de roman monde, roman mosaïque polyphonique. Cette écriture subversive a libéré le roman des normes génériques traditionnelles<sup>7</sup>, pour s'inscrire dans la lignée des romans révolutionnaires par rapport aux origines iraniennes. L'écriture madjidienne devient un combat féministe et politique à la fois apportant un vent nouveau de l'Occident.

---

## Notes

- <sup>1</sup> Les bassidjis sont une branche des gardiens de la révolution islamique. Ils sont chargés de la sécurité intérieure et extérieure de l'Iran. Ils veillent également au respect du code vestimentaire et moral islamique.
- <sup>2</sup> Référence à l'enterrement forcé de ses jouets pour des raisons communistes.
- <sup>3</sup> Référence explicite à la souffrance de l'oncle Saman et à la voix de « Nouchabé ».
- <sup>4</sup> La fonction apaisante du dialogue avec le fantôme de la grand-mère apparaît aussi à la fin du chapitre « La cloche sonne ». Maryam, enfant, est à Paris. Elle a du mal à s'intégrer à l'école si bien qu'elle décide de fuguer. Mais elle est rattrapée par la voix intérieure de sa grand-mère qui l'exhorte à poursuivre son combat (p. 128).
- <sup>5</sup> Simine, la cousine de Maryam est une femme dépendante, sans diplôme, sans fortune personnelle, qui se voit soumise au caprice d'un mari souhaitant épouser une seconde femme étant donné que l'Islam le lui autorise. Face à cette injustice, elle se révolte verbalement, et se retrouve finalement divorcée et privée de son enfant.
- <sup>6</sup> En effet, dans le *Cantique des cantiques*, la richesse des éléments attribués au bien-aimé, lui octroie un statut royal. L'observation des différents éléments valorisants (« frais », « vermeil », « or », « ivoire », « saphirs », « marbres »), nous permet même de le comparer à un temple ou à un palais luxueux : symbolisant ainsi le lieu de la perfection et de l'accomplissement de soi.
- <sup>7</sup> Madjidi revendique ouvertement cette liberté littéraire : « J'ai refusé de choisir une norme littéraire qui aurait pu être par exemple le récit autobiographique classique à la première personne chronologiquement raconté. J'ai fait éclater la forme, utilisant différents genres littéraires et jonglant avec la première, la seconde et la troisième personne. L'éclatement de la forme, la fragmentation de l'identité sont aussi une manière de se situer en dehors de la norme. » (Madjidi, Bookalicious, 2017).



## BIBLIOGRAPHIE

- Abou Sélim, *L'Identité culturelle*, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2003.
- Aljendi Nadia, *Traumatisme psychique et symbolisation*, Université Lumière de Lyon 2, EPIC, 2015.
- Balay Christophe, « Littérature et individu en Iran », *L'individu en Turquie et en Iran*, CEMOTI, n° 26 1998.
- Bakhtine Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1975.
- Boustani Carmen, *Aux frontières des deux genres*, Karthala, 2003.
- Golshiri Hoshang, Entretiens avec J. L. Perrier, *Le Monde*, 1997.
- Hamon Philippe, *Expositions*, José Corti, 1989.
- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1996.
- Madjidi Maryam, Entretiens, *The Dissident*, 18 novembre 2017.
- Entretiens, *Bookalicious*, 25 septembre 2017.
- Marin Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, 1998.
- Mezgueldi Zohra, *Oralité et Stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammad Khaïr-Eddine*, Doctorat d'État soutenu en 2000, sous la direction de Charles Bon et Marc Gontard, Université Lumière – Lyon 2.
- Passek Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, 2001.
- Plana Muriel, *Roman, théâtre, cinéma, Adaptations, hybridation et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2004.
- Ruset Séverine, *La nouvelle écriture, l'institution et la subversion, états des lieux*, L'Annuaire théâtral, n° 38, automne 2005.



## BIOGRAPHIE

Nathalie Saadé : Université Saint-Joseph de Beyrouth. Chargée de cours. Thèse en littérature et architecture, soutenue en 2014. Intérêt porté pour l'interdisciplinarité : littérature et chanson, littérature et architecture, littérature et cinéma, mais aussi pour les études bibliques.

Ses publications :

- *CHÂTEAUX ÉPONYMES : Texte, architecture et architexte*, Thèse de Doctorat, USJ, Beyrouth, 2014.
- « Le château romanesque ou l'imaginaire des ombres » – *Acanthe* (Beyrouth) – *Annales Lettres Françaises* – 2015.



## BIOGRAPHY

Nathalie Saadé: Saint Joseph University of Beirut. Junior lecturer. Thesis in literature and architecture, defended in 2014. Interested in cross-disciplinary approaches: literature and song, literature and architecture, literature and cinema, and also biblical studies.

Her publications:

- *EPONYMOUS CASTLES: Text, architecture and architext*, Doctoral thesis, USJ, Beirut, 2014.
- « The novelistic castle or the imaginary of shadows » – *Acanthe* (Beirut) – *Annales Lettres Françaises* – 2015.