



HAL
open science

Écrire l'histoire : savoir et fiction chez Patrick Modiano et Amir Hassan Cheheltan

Elaheh Sadat Hashemi

► To cite this version:

Elaheh Sadat Hashemi. Écrire l'histoire : savoir et fiction chez Patrick Modiano et Amir Hassan Cheheltan. Littératures. Université Bourgogne Franche-Comté; University of Teheran, 2018. Français. NNT : 2018UBFCC012 . tel-02150591

HAL Id: tel-02150591

<https://theses.hal.science/tel-02150591>

Submitted on 7 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ
EN COTUTELLE AVEC L'UNIVERSITÉ DE TÉHÉRAN**

Préparée à l'UFR sciences du langage, de l'homme et de la société

École doctorale n° 592

Lettres, Communication, Langues, Arts (LECLA)

Doctorat de Littérature comparée

Par

Madame HASHEMI Elaheh Sadat

**Écrire l'histoire : savoir et fiction chez Patrick Modiano et
Amir Hassan Cheheltan**

Thèse présentée et soutenue à Besançon, le 1^{er} octobre 2018

Composition du Jury :

Mme SHAHVERDIANI Nahid	MCF, Université de Téhéran	Présidente du Jury
M. BLANCKEMAN Bruno	Professeur, Université Paris 3	Rapporteur
Mme SADRZADE Mandana	MCF, Université de Téhéran	Rapporteur
Mme ROYNETTE Odile	MCF, Université Bourgogne Franche-Comté	Examinatrice
Mme DAHAN-GAIDA Laurence	Professeure, Université Bourgogne Franche-Comté	Directrice de thèse
M. ESFANDI Esfandiar	MCF, Université de Téhéran	Codirecteur de thèse

À ma famille

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidée pendant l'élaboration de ce projet, notamment mes deux directeurs de thèse : je remercie en premier lieu, Monsieur le professeur Esfandiar Esfandi qui m'a aidée à définir mon sujet de recherche, et qui a su me laisser la liberté tout en intervenant quand c'était nécessaire. J'exprime également ma profonde gratitude à Madame le professeur Laurence Dahan-Gaida qui m'a accueillie au sein du laboratoire CRIT à l'Université de Bourgogne Franche-Comté. Sans son soutien, son grand sens d'engagement, ses nombreux conseils avisés ainsi que son regard bienveillant et exigeant, ce travail n'aurait pu aboutir.

Je remercie également Mme le professeur Ilmira Dadvar qui a accepté d'être mon professeur consultant et de qui j'ai beaucoup appris durant mes études.

Je voudrais également remercier profondément les membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer mon travail.

Je sais gré aussi à Mme le Dr. Nahid Shahverdiani pour son extrême gentillesse, sa générosité et ses aides pour résoudre mes problèmes administratifs.

Par ailleurs, je voudrais remercier le soutien de l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF), qui m'a permis, grâce à une bourse de mobilité doctorale, d'effectuer une grande partie de mes recherches en France dans le cadre d'un projet de cotutelle entre l'Université de Téhéran et l'Université de Bourgogne Franche-Comté.

Mes remerciements vont aussi à mes proches et mes amis pour leur soutien indéfectible et pour leurs encouragements qui m'ont donné la force de persister et ne jamais dévier de mon objectif final.

Je n'oublierai pas mes chères amies, Agnès et Madeleine qui ont accepté de lire quelques passages de ma thèse malgré toutes leurs occupations.

Je remercie également M. André Prost qui a gentilement relu toutes ces pages.

Je tiens finalement à adresser un hommage particulier à mon cher ami, Rémi, qui m'a vraiment aidée durant mon travail. Sans son soutien, ce travail n'aurait pas été possible.

SOMMAIRE

Introduction	9
Partie I : De l'Histoire, de la Fiction, des Savoirs	21
Chapitre 1: Histoire, Littérature, Fiction.....	23
1.1. Histoire-science avec les méthodiques.....	25
1.2. Contre Histoire-méthode avec l'école des Annales (« Histoire problème »)	27
1.3. Henri-Irénée Marrou (1904-1977)	28
1.4. Le retour au récit.....	29
1.5. Histoire : littérature et science sociale.....	37
Chapitre 2 : La littérature et le savoir.....	43
2.1. Qu'est-ce que la littérature.....	43
2.2. Littérature factuelle et littérature fictionnelle.....	47
2.3. Savoirs de la littérature fictionnelle.	61
Chapitre 3 : l'Histoire dans la fiction (Historicisation de la fiction).....	66
3.1. Le roman historique.....	66
3.2. Le roman contemporain et extrême contemporain face à l'Histoire.....	71
3.3. L'Histoire dans les romans de Modiano et de Cheheltan	86
Conclusion de la première partie.....	121
Partie II : Écrire l'Histoire	123
Chapitre 1 : L'arrière-plan historique.....	125
1.1. Le contexte socio-politique des romans de Cheheltan.....	125
1.2. La trilogie de l'Occupation : Écrire à la fin des années soixante.....	131
1.3. Le contexte de l'écriture de Dora Bruder (1978-1997).....	149
Chapitre 2 : Histoire des vainqueurs et des vaincus.....	156
2.1. De la critique et la parodie des auteurs antisémites jusqu'à la critique du sionisme militariste (Modiano face à l'identité juive).....	156
2.2. Étude de quelques figures de l'entre-deux chez Modiano et Cheheltan (Agir et choisir sous « la force des choses »).....	180
2.3. Faire entendre la voix des oubliés, inconnus et subalternes.....	191
Chapitre 3 : Ville, le théâtre de l'Histoire	215
3.1. Ville en Crise.....	217
3.2. Ville en changement.....	239

3.3. Ville déchirée en deux.....	249
Conclusion de la deuxième partie.....	256
Partie III : Modalités esthétiques de l'écriture de l'Histoire.....	259
Chapitre 1 : Le sujet de l'écriture.....	261
1.1. Auteur/narrateur.....	261
1.2. Écrire l'Histoire à travers l'écriture de son histoire.....	275
Chapitre 2 : Temps, mémoire et Histoire.....	286
2.1. Chronologie d'une période de l'Histoire de la Révolution Constitutionnelle de l'Iran : La Salle des miroirs.....	288
2.2. Progression et rétrospection temporelle : <i>La Mandragore</i> et <i>l'Aube iranienne</i>	289
2.3. Lire l'Histoire à travers les récits fragmentés et anachroniques.....	291
2.4. Dora Bruder : la force de la temporalité individuelle.....	304
Chapitre 3 : De l'intertextualité.....	308
3.1. Intertextualité avec les œuvres littéraires et artistiques.....	309
3.2. Une intertextualité repérable entre les romans et les textes historiques, journalistiques et administratifs.....	340
Conclusion de la troisième partie.....	354
Conclusion.....	357
Références bibliographiques	363
Annexes.....	385
Table des matières.....	401
Tables des illustrations.....	406

INTRODUCTION

L'écriture de l'Histoire prend une place de plus en plus prépondérante dans le roman de la fin du XX^{ème} siècle et du XXI^{ème} siècle. Certes, l'implication de l'historique dans le romanesque n'est pas récente. Leur véritable mariage a eu déjà lieu avec l'avènement du traditionnel *roman historique* au XIX^{ème} siècle. Cependant, la plupart des titres publiés ces dernières années s'éloignent de ce genre canonique et adoptent des écritures plus conformes avec la gravité et la violence des tragédies du siècle dernier. Des ouvrages tels qu'*Aucun de nous ne viendra* (1970) de Charlotte Delbo, *La Compagnie des spectres* (1997) de Lydie Salvayre, *Le manteau noir* (1998) de Chantal Chawaf, *Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell, *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel (2007), *HHhH* (2010) de Laurent Binet, *Lutetia* (2005) de Pierre Assouline, les ouvrages de Patrick Modiano comme *Dora Bruder* (1999), ainsi que beaucoup d'autres œuvres déploient les thématiques de la guerre, de l'Occupation, de la Shoah, des victimes ou des bourreaux, en un mot, de la matière même de l'Histoire. Mais, au-delà de la récurrence des thèmes, la réhistoricisation du roman s'effectue sur des formes d'écriture différentes chez les romanciers contemporains. Chacun d'entre eux adopte une esthétique particulière pour la mise en forme des savoirs historiques ; et cette forme elle-même peut être modifiée dans l'œuvre d'un même écrivain.

L'Histoire des cent dernières années de l'Iran n'était pas moins tragique. C'est une Histoire mouvementée et riche en événements et en crises : la Révolution Constitutionnelle, le changement de la dynastie Qâdjâr en Pahlavi, plusieurs coups d'État, l'occupation du pays par les troupes britanniques et soviétiques, la Révolution islamique et la guerre Iran-Irak influencent la vie de millions d'iraniens. D'où découle l'importance accordée à l'Histoire dans l'œuvre des romanciers contemporains de l'Iran tels que Mahmoud Dowlatâbâdi, Abbâs Maroufi, Rézâ Jolaï ou Amir Hassan Cheheltan.

Nous nous proposons donc de vérifier la mise en texte des savoirs historiques dans certains ouvrages de l'éminent auteur français, Patrick Modiano et d'un des meilleurs romanciers contemporains iraniens, Amir Hassan Cheheltan. Pour le corpus français, nous avons choisi les trois premiers romans de Modiano (*La place de l'étoile*, *La Ronde de nuit* et *Les Boulevards de ceinture*) ainsi que l'un de ses ouvrages le plus important,

Dora Bruder. Et du côté de l'auteur iranien, nous étudierons les romans suivants : *La Salle des miroirs (Tâlâr-e aïné)*, *La Mandragore (Mehr giâh)*, *Téhéran, ville sans ciel (Tehran, shahr-e bi asseman)* et *l'Aube iranienne (Sépidédam-e irani)*.

Mais pourquoi opter pour ces deux écrivains ? À première vue, ce choix peut apparaître comme injustifié. Nous sommes nous-mêmes bien conscients de la divergence générale qui existe entre l'œuvre de ces deux auteurs issus de deux aires géographiques et culturelles différentes. Nés à onze ans d'écart dans deux villes à 4214 kilomètres de distance, le premier écrivain s'intéresse d'une manière obsédée à l'Histoire de l'occupation de la France (1941-1944) alors que le deuxième se penche sur l'Histoire de l'Iran depuis la Révolution Constitutionnelle (1905-1911) jusqu'à la Révolution de 1979. Par ailleurs, la question d'une influence intertextuelle quelconque entre l'œuvre de deux auteurs est d'ores et déjà exclue. En effet, ce n'est pas sur de telles justifications que nous construirons notre étude comparée.

L'attention qu'ils accordent à l'écriture de l'Histoire dans leurs œuvres en établissant un lien indissociable entre le récit factuel et le récit fictionnel, leur tentative de reconstruire l'histoire des individus oubliés, disparus ou problématiques (des individus sous l'emprise de l'Histoire), leur propension à écrire l'Histoire des villes nous a convaincus d'entreprendre cette recherche comparée. Au cours de notre recherche, nous étions même étonnés de constater à quel point les textes s'approchaient de temps en temps. Ainsi, notre corpus a imposé petit à petit sa cohérence. Par ailleurs, il ne faut pas oublier qu'en comparaison avec la littérature française et le grand nombre d'auteurs francophones, l'histoire courte du roman persan ne nous permet pas de trouver toujours un équivalent tout à fait approprié pour une étude comparée. D'ailleurs Cheheltan est l'un des rares romanciers contemporains obsédé par l'Histoire qu'il exploite dans toute son œuvre.

Avant de clarifier nos hypothèses et nos problématiques de recherche, nous estimons nécessaire de donner quelques précisions sur les auteurs et leurs œuvres (dans le cadre de notre corpus).

1. PATRICK MODIANO

Patrick Modiano est né le 30 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt « d'un juif et d'une Flamande qui s'étaient connus à Paris sous l'Occupation¹ ». L'œuvre de Modiano est un bon exemple de ces romans contemporains qui n'ont, en apparence, pas de rapport direct avec l'histoire chronologique, mais dans lesquels la question historique sous-tend le roman. Né lorsque les flammes de la Seconde Guerre mondiale venaient juste de s'éteindre, il se définit comme une herbe née du terreau vénéneux de l'Occupation². Sans être le témoin direct des années noires, il sera le pionnier des romanciers qui, dans une époque d'amnésie nationale, parlent de l'Occupation et de la collaboration. Ses premiers romans, *La place de l'étoile* (1968), *La Ronde de nuit* (1969), *Les Boulevard de ceintures* (1972) constituent en effet une trilogie de l'Occupation. Les récits d'enquête, ils sont une interrogation de l'auteur sur sa propre identité ainsi que celle de son père, Albert Modiano (la figure du juif collaborateur). Mais la recherche du passé personnel est liée au passé historique et à la grande Histoire. « Les traces personnelles sont aussi des traces dessinant une période historique³ ». En 1994, Bertrand Westphal parlait ainsi du talent de l'écrivain :

En 1968, après la parution de *La Place de l'Étoile*, premier roman de Patrick Modiano, Emmanuel Berl soulignait avec à-propos que nul jeune depuis Le Clézio n'avait effectué des débuts aussi prometteurs, et que beaucoup de fées s'étaient penchées sur son berceau. Visiblement, les fées, depuis lors, n'ont plus abandonné le romancier, car aujourd'hui personne ne songerait à révoquer en doute son considérable talent. Il y a, comme dit Michel Braudeau, une « magie Modiano ». Et cette magie s'étend à la matière que Modiano travaille avec un élégant acharnement depuis un quart de siècle, à savoir l'Histoire, ou plutôt l'histoire d'individus dont le sort se confond avec une époque qui les emporte⁴.

¹ Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, 2006, p.7.

² Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1981, p. 202.

³ Catherine Douzou, *En quête d'histoire(s), en quête de soi. Modiano, Del Castillo et Daeninckx*, <http://www.cahiers-ceracc.fr/douzou.html>, (consulté le 14 mai 2017).

⁴ Bertrand Westphal, « Pandore et les Danaïdes : histoire et temps chez Patrick Modiano », *Francofonia (Firenze)*, 1994, n° 26, pp. 103-112, p.103.

« Beaucoup de fées se sont penchées sur le berceau de Patrick Modiano ; mais il est encore trop jeune pour qu'on pressente les obstacles que la fée Carabosse mettra en travers de sa marche. On souhaite qu'ils soient minces, et que Modiano les franchira, sans encombre » Emmanuel Berl, « Un jeune homme doué », *La Quinzaine littéraire*, 1 juillet 2015, 1968, p. 31. Voir aussi M. Braudeau, « La magie Modiano », *Le Monde*, 20 avril 1990.

En 1994, lors de l'écriture de ces lignes par Westphal, une grande partie de l'œuvre modianienne (d'autres preuves de son talent) n'était pas encore rédigée. Aujourd'hui, Modiano est l'auteur d'environ 40 ouvrages (roman, récit, pièce de théâtre, scénario, essai et discours¹). En octobre 2014, l'Académie suédoise a récompensé l'ensemble de son œuvre en lui décernant le prix Nobel de Littérature « pour son art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation²».

1.1. *La place de l'étoile*

La place de l'étoile est le premier roman de Modiano. Il l'écrit en 1967 à l'âge de 22 ans. Publié en mars 1968 sur les conseils de Raymond Queneau aux éditions de Gallimard, le roman gagne le prix Roger Nimier au mois de mai et s'estime comme « la fracassante entrée en scène d'un écrivain original et talentueux³ ». En mai 68 où Paris est témoin des révoltes d'étudiants, le jeune romancier, tournant le dos à ces événements s'intéresse à ce qui s'est passé avant sa naissance. On le considère ainsi comme précurseur de la mode « Rétro » qui naît à la fin des années soixante.

Le nom du roman évoque à la fois le centre d'un quartier parisien et l'endroit de la poitrine où les juifs devaient accrocher une étoile jaune. Dans *Dora Bruder*, Modiano explique qu'il comprend après la parution de son roman que le titre *La place de l'étoile* est aussi le titre d'une pièce écrite par Robert Desnos en 1929.

Raconter l'histoire de *La place de l'étoile* de Modiano n'est pas du tout facile car dans ce livre, le passé et le présent s'entremêlent dans un discours délirant. Il s'agit du « récit des aventures tragiques et burlesques d'un jeune juif traqué⁴ », Raphaël Schlemilovitch, qui cherche à savoir comment on peut être un écrivain juif français. C'est en effet la tentative d'un jeune auteur qui ne s'est jamais senti « un fils légitime et encore moins un héritier⁵ » de son père et qui est pourtant préoccupé par « l'origine, la jeunesse et puis le comportement de cet homme au cours de la Seconde guerre mondiale⁶».

¹ Pour connaître l'œuvre complète de Modiano, voir annexe 3.

² Le communiqué de l'Académie Suédoise, le 9 octobre 2014, cité par Denis Cosnard, *Le Réseau Modiano: Le discours de Stockholm édité par Gallimard*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2015/02/le-discours-de-stockholm-edite-par.html>, 19 février 2015, (consulté le 14 juin 2018).

³ Bruno Doucey, *La Ronde de nuit (1969)*, Paris, Hatier, 1992, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ P. Modiano, *Un pedigree*, *op. cit.*, p. 7.

⁶ B. Doucey, *La Ronde de nuit (1969)*, *op. cit.*, p. 5.

1.2. *La Ronde de nuit*

Ce deuxième roman de Modiano paru en 1969 traite de la collaboration française pendant l'Occupation. Pour Bruno Doucey, *La Ronde de nuit* peut être considéré comme le premier véritable roman de Patrick Modiano :

Il [*La Ronde de nuit*] porte en lui, avec plus de profondeur que *La place de l'Étoile*, les germes de l'œuvre à venir. *La Ronde de nuit* est, au sens musical du terme, une « ouverture » : Il introduit les thèmes, les éléments narratifs, les obsessions qui deviendront les ferments de son univers romanesque¹.

La Ronde de nuit débute près de La place de l'étoile où s'achève en effet le premier roman de Modiano. Dans ce roman, ce dernier raconte l'histoire d'un agent double pendant l'Occupation vacillant entre la bande de gestapistes français et un réseau de la Résistance. L'auteur retrace ainsi l'atmosphère trouble du Paris occupé.

1.3. *Les Boulevards de ceinture*

Le troisième roman de Modiano paru en 1972 reçoit le Grand prix du roman de l'Académie française la même année. Dans *Les Boulevards de ceinture*, on retrouve l'Occupation, la quête du père, la question juive :

Tous les aspects du problème fondamental d'identité que Modiano, dans *La Place de l'Étoile* et *La Ronde de nuit*, avait érigés en mythologie des origines et transformés en étymologie du monde contemporain. Mais alors que ces romans étaient informés par la nécessité du souvenir, *Les Boulevards de ceinture* est un roman écrit, avec lucidité et humour, comme une stratégie d'oubli. Ce passé qui avait surgi dans toute sa spécificité menaçante pour envahir le présent, pour en épouser les contours, pour en devenir le symbole cauchemardesque, le Modiano des Boulevards ne l'évoque que dans le but de l'effacer².

En découvrant une vieille photo de son père, le narrateur se met à reconstruire une partie de sa vie pendant l'Occupation. Il découvre que son père s'occupait d'affaires

¹ *Ibid.*, p. 11.

² Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité : écrire l'entretemps*, Paris, Lettres Modernes, 1986, p. 41.

financières clandestines pendant les années noires et avait une double identité. Le roman dépasse le monde réel et nous dessine un monde fantasmagique où le narrateur retrouve son père dans le passé à une époque où il n'était pas encore né.

1.4. *Dora Bruder*

Dora Bruder (1997), l'ouvrage de la maturité de Modiano dans lequel les problématiques, la démarche et l'écriture de ce dernier changent complètement par rapport à ses trois premiers romans. Créé à partir d'un avis de recherche d'une jeune fille de quinze ans que Modiano trouve en 1988 dans un numéro de *Paris soir* datant du 31 décembre 1941, c'est en fait l'Histoire de la déportation et de la Shoah. Ce document le hante tellement qu'il se met à restituer l'histoire de cette oubliée de l'Histoire par une enquête longue et patiente. Il imagine tout d'abord sa vie dans *Le voyage de noces* et puis, en 1997, il écrit *Dora Bruder* à l'aide des papiers qu'il trouve dans les archives de Serge Klarsfeld, l'avocat qui, avec sa femme Beate, se battait pour la reconnaissance de la responsabilité des hommes et des États dans la mise en œuvre de la Shoah ainsi que pour les droits des survivants et de leurs descendants¹.

2. AMIR HASSAN CHEHELTAN

Né en 1956 à Téhéran, Amir Hassan Cheheltan appartient à la troisième génération des romanciers iraniens. Il débute sa carrière d'écrivain pendant ses études en génie électrique. Il publie deux recueils de nouvelles, *le Mariage temporaire (Sighé)* en 1976 et *Prière à la fenêtre d'acier (Dakhil bar panjéré-ye foulad)* en 1978 avant de quitter l'Iran, à l'aube de la Révolution islamique, pour continuer ses études en Angleterre. Malgré la guerre déclenchée entre l'Iran et l'Irak depuis septembre 1980, il rentre en Iran et fait son service militaire pendant deux ans (1982-1984). C'est pendant ces années qu'il finit également la rédaction de son premier roman, *Le récit de Ghassem* (1983), mais il lui faut patienter vingt ans pour que ce roman soit autorisé en Iran. C'est à partir de 1990 avec *La Salle des miroirs (Tâlâr-e Aïné)* qu'il se donne à fond dans la carrière de nouvelliste et de romancier.

Le traitement de l'histoire des individus vaincus, notamment les femmes, dans un contexte historique, ainsi que l'écriture de la ville sont les caractéristiques les plus importantes de son œuvre. Chacun de ces romans a comme contexte une strate de l'Histoire contemporaine de l'Iran depuis la Révolution Constitutionnelle vers 1906 jusqu'aux premières années

¹ François Busnel, « Patrick Modiano, une histoire française », *Revue Lire*, novembre 2014, n° 430, pp. 33-37.

qui suivent la Révolution Islamique de 1979. Ce qui compte pour Chehelan, c'est de raconter l'histoire des figures modestes dans un contexte historique. Il situe le lieu et le temps de la fiction de ses romans au sein de grands événements et de crises du XX^{ème} siècle pour montrer comment l'Histoire majuscule influence les histoires individuelles. À la recherche des non-dits de l'Histoire officielle, il refuse l'idée d'avoir écrit des romans historiques.

2.1. *La salle des miroirs*

La vie de cinq femmes a été dessinée dans ce roman rédigé en 1989. L'histoire se passe pendant la Révolution Constitutionnelle, entre les années 1906 et 1908 à Téhéran. Dans une maison traditionnelle iranienne qui est le lieu de rencontre des révolutionnaires, un militant révolutionnaire, Mirza, habite avec sa femme malade, ses deux filles et deux servantes. L'histoire commence par une émeute à Téhéran à cause de l'arrestation de Sheikh Mohammad Vaez, et se termine quelques jours après le bombardement du premier parlement. Mais tous ces événements sont vus et racontés à travers le regard des femmes, notamment une des filles de Mirzâ, Mâh Rokhsâr.

Les personnages féminins de ce roman parlent de la politique, soutiennent et critiquent les constitutionnalistes ou bien répètent tout simplement les paroles des hommes de leur famille. Une grande partie des connaissances historiques du roman sont ainsi mises en texte par le biais des discussions féminines. En décrivant la ville, l'architecture, les vêtements et les coutumes et en employant les termes et les expressions de l'époque, le romancier reconstitue l'atmosphère de la capitale iranienne à cette période de l'Histoire.

2.2. *La Mandragore*

Ce roman qui a été publié en 1999 raconte l'histoire de deux femmes cultivées, Shamsozoha et Raf'at. L'histoire se déroule peu avant l'occupation de l'Iran par les troupes britanniques et soviétiques en 1941 et l'abdication de Rézâ Shâh. Cependant, le passé de ces deux femmes est évoqué et raconté par des analepses qui, troublant la linéarité du récit, nous remontent à Saint-Petersbourg et à Beyrouth à l'époque de la première guerre mondiale. Se souvenir du passé personnel donne également à lire des événements historiques concernant le Coup d'État de Rézâ Khân et Seyyed Ziâh et la formation de la dynastie Pahlavi. Ainsi l'Histoire est présente tout au long du roman mais d'une manière implicite, à travers la vie de deux femmes qui ont vécu ces époques-là.

L'emploi d'un langage assez archaïque, les descriptions du mode de vie (les logements, les habits, les transports) prouvent le souci d'authenticité et le travail de documentation du romancier.

2.3. *Téhéran, ville sans ciel*

Téhéran, la ville sans ciel est un court roman écrit en 2000. Cependant, la traduction de ce roman parue en allemand ou en anglais contient deux fois plus de pages. En effet, à cause des restrictions des règlements éditoriaux en Iran, l'auteur a dû rétrécir son livre. Dans son interview avec Arash Azar Panâh en novembre 2016, il explique ainsi :

Quant à *Téhéran, ville sans ciel*, le roman que j'ai écrit sous ce titre est, en réalité, deux fois plus volumineux que celui que vous avez lu. Moi, vu les circonstances, j'ai accepté d'éliminer presque la moitié de l'ouvrage pour que sa parution en Iran soit rendue possible, car je croyais (et je crois toujours) que c'est un roman important qui doit être publié et que l'on ne peut pas attendre l'amélioration de la situation. Mais les traductions du roman ont été effectuées selon la version originale¹.

Dans son roman, Cheheltan a bien joué avec l'élément du temps ; celui-ci est devenu un élément clé qui reproduit dans la fiction une grande scission : les diverses étapes de la vie du personnage principal du roman ont été ainsi décrites dans un réseau temporel instable qui oscille sans cesse entre le présent et le passé.

Le niveau extérieur du roman, c'est l'histoire de la vie d'un arriviste, Karâmat, pendant la guerre Iran-Irak. Il habite avec sa femme et ses enfants dans une grande maison confisquée à un Colonel du Régime Pahlavi. À côté des indices qui révèlent au fur et à mesure au lecteur la vie actuelle du personnage, les couches intérieures de sa vie se révéleront par la fusion des souvenirs qui le harcèlent continuellement. Le cauchemar des jours passés, la panique de l'avenir et de la révélation de ses secrets troublent la paix apparente de sa vie. À l'aide de souvenirs dispersés, de monologues intérieurs et de la conscience intérieure du personnage, le narrateur hétérodiégétique du roman amène le

¹ Arash Azar Panâh, *Amir Hassan Cheheltan, Ravi samimi-e Tehran (Amir Hassan Cheheltan, le sincère conteur de Téhéran)*, <http://www.bartarinha.ir/fa/news/419831>, novembre 2016, (consulté le 6 juin 2018). *Nous traduisons.*

lecteur à un voyage vertigineux dans le temps. Pour résoudre l'énigme de la vie de Karâmat et découvrir la raison de ses cauchemars, le lecteur sera contraint de mettre en place les diverses pièces du puzzle temporel. De plus, la récupération mémorielle de la vie personnelle du protagoniste sera parallèle à l'Histoire d'une nation durant plus de 40 années.

2.4. *L'Aube iranienne*

Paru en 2005, ce roman est le résultat de trois ans de recherche et de documentation de Cheheltan. Elle y raconte l'histoire d'un ancien militant du parti Toudé (le parti communiste de l'Iran), Iraj Birashg, qui collabore dans l'attentat de Mohammad Rêzâ Shâh.

Par crainte d'être arrêté, il s'enfuit en URSS mais les russes l'accusent d'espionnage et l'envoient aux camps de travail forcé soviétiques. Il rentre enfin à Téhéran après 28 ans d'exil, le 19 février 1979, c'est à dire cinq jours après la victoire de la Révolution et le renversement de la dynastie pahlavi. Mais, cette ville n'est plus celle qu'il connaissait. Le roman se poursuit alors avec la réminiscence des souvenirs qui hantent ce personnage. À l'instar de *Téhéran, ville sans ciel*, l'histoire personnelle se lie de l'Histoire collective. Le point de vue du père d'Iraj qui est un Colonel démissionné et le secrétaire du Général Razmârâ, ainsi que sa sœur, Pari et sa femme, Mihan contribuent également à la narration. Dans ce roman de Cheheltan, ainsi que dans ses autres romans, le lecteur parvient à déceler les crises des rapports humains sur le fond des crises historico-sociales.

3. HYPOTHÈSES, PROBLÉMATIQUES ET MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

Bien que la fiction soit autoréférentielle par nature, on s'entend aujourd'hui pour dire que le roman pourrait être porteur des savoirs. En effet, la référentialité en tant qu'indice de la non-fiction, pourrait également, comme de nombreux romans l'attestent, être présente dans les récits fictionnels. Les références historiques peuvent donc être impliquées dans la fiction. C'est ce que nous estimons au sujet de l'œuvre de Modiano et de Cheheltan. Cependant, et malgré la relation étroite qu'entretiennent les textes de ces deux romanciers avec l'Histoire, leurs romans ne peuvent pas être considérés comme des romans historiques. Il s'agira donc pour nous, à partir de l'étude de leurs œuvres, de considérer le traitement thématique, formel, esthétique mais aussi épistémique que ces

écrivains réservent à l'Histoire (au sens d'historiographie). Chaque étape de notre démarche soulèvera un questionnement.

Dans la première partie de notre étude, nous répondrons à ces questions : quels sont les rapports entre l'histoire, la littérature et la fiction ? De quels motifs historiques est-il question dans les œuvres de Modiano et de Cheheltan ? A quel titre et de quelle manière la présence de ces motifs détermine-t-elle une certaine analogie formelle ou thématique entre leurs romans et le roman historique comme genre institué ? Comment définir, nommer ou classer génériquement la littérature produite par l'auteur de *La place de l'étoile* et *Dora Bruder* ?

La deuxième phase de cette recherche aura comme objectif de vérifier dans quel contexte historico-culturel ils ont créé leurs œuvres. Ce contexte a-t-il influencé leurs textes ? Quelles sont les points de convergences des auteurs concernant l'écriture de l'Histoire au niveau thématique ?

En fin de compte, dans la dernière partie de cette étude, nous chercherons la réponse à cette question : quelles sont les modalités formelles et esthétiques les plus importantes de l'inscription de l'Histoire dans l'œuvre de ces auteurs ?

Répondre à nos problématiques de recherche exige des approches et des outils variés. D'emblée, c'est par le biais d'une vision interdisciplinaire et le dialogue entre les deux disciplines, littéraire et historique, que nous allons étudier les interactions entre l'Histoire et la littérature :

A un moment de l'histoire qui est marqué par la subdivision effrénée des disciplines et dans chaque discipline des domaines investis, le dialogue des disciplines a pour mérites de compenser les effets d'un savoir disséminé en établissant des liens entre des lieux et des thèmes préalablement séparés. Ce qui lui permet de redistribuer problèmes et réponses, de renouveler d'anciennes problématiques ; d'élargir les champs de pertinence, de créer de nouveaux objets et parfois même, de faire émerger des savoirs inédits. Favorisant la circulation des catégories, des objets et des démarches d'un domaine à un autre, l'interdisciplinarité implique un rapport de conférence entre les disciplines dans lequel revit l'art de la conversation¹.

¹ Laurence Dahan-Gaida, *Conversations entre la littérature les arts et les sciences*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 16.

Les théories de deux historiens à savoir Ivan Jablonka et Carlo Ginzburg constituent notamment le fondement de nos arguments. Dans son livre, *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Jablonka tente de concilier les sciences sociales, y compris l'Histoire avec la littérature. Ses thèses dans ce livre nous aideront à définir la forme de la représentation de l'Histoire dans les ouvrages de notre corpus. Il en va de même avec Carlo Ginzburg et sa théorie de « Microstoria ».

Les éléments de l'Histoire littéraire ainsi que ceux de la politique s'ajoutent dans la deuxième partie de cette thèse qui est à la fois une lecture intratextuelle et extratextuelle de l'œuvre de Modiano et de Cheheltan. La lecture des textes exige de connaître les données historique-politiques de leur création ainsi que les données biographiques des auteurs (notamment pour Modiano).

Sans avoir l'intention de vérifier l'authenticité historique des données mises en texte, nous recourons également à une lecture intertextuelle. Les outils de la narratologie nous permettent, dans la troisième partie de notre recherche, de comparer les modes de la transcription des savoirs historiques dans les textes de chaque auteur. Estimant impossible toute ambition d'exhaustivité, nous nous contentons d'étudier des aspects plus comparables entre les deux auteurs. Cependant, nous allons également étudier les éléments autofictionnels chez Modiano alors que cette modalité n'est pas exploitée chez l'auteur iranien.

En guise de dernières notes avant d'entamer nos analyses, il faut souligner que malgré nos efforts pour respecter l'équilibre entre les deux auteurs et vu la fécondité et la prolifération des études sur l'œuvre modianesque, notamment depuis son prix de Nobel en 2014, nous nous penchons parfois plus sur l'œuvre de l'auteur français. En absence d'études critiques sur l'œuvre de Cheheltan, nos analyses des textes de ce dernier sont plutôt le résultat des réflexions personnelles. Par ailleurs, nous effectuons toutes les traductions des extraits des romans, des entretiens ou d'autres études persanes. Les dates des événements historiques de l'Iran sont indiquées selon le calendrier européen mais aussi précisées souvent entre parenthèses selon le calendrier persan.

PARTIE I

DE L'HISTOIRE, DE LA FICTION, DES SAVOIRS

(DISCUSSIONS GÉNÉRALES)

Qu'est-ce qu'un roman ? Il n'est que l'Histoire privée d'un homme ordinaire qui s'est transformée en art.

(Amir Hassan Cheheltan, interview avec Arash Azar Panâh, nov. 2016)

.....

Mais c'est sans doute la vocation du romancier, devant cette grande page blanche de l'oubli, de faire ressurgir quelques mots à moitié effacés, comme ces icebergs perdus qui dérivent à la surface de l'océan

(Modiano, Discours de réception du prix Nobel, le 7 déc. 2014)

Chapitre 1 : Histoire, Littérature, Fiction

L'Histoire et la littérature sont un vieux couple. Depuis les dates imprécises de leur début, en passant par leur union intime en tant que belles lettres, jusqu'à leur séparation brutale lors de la révolution méthodique et positiviste, elles ont toujours eu des relations agitées voire paradoxales. L'Histoire est l'histoire véridique de l'historien basée sur les sources et les documents. La littérature est l'histoire inventée, fictive ou vraisemblable des poètes ou des romanciers. Unies à un moment donné par l'idée des belles lettres, elles ne tarderont pas à devenir ce que Germaine Tillion a appelé des « ennemis complémentaires¹ ». Où chercher les origines de ces ententes et mésententes successives ?

La notion polyvalente et homonyme d'*histoire* est d'abord polémique et difficile à définir dans la langue française. C'est un signifiant qui désigne plusieurs signifiés. En effet, c'est une malheureuse homonymie de la langue française, pour paraphraser les mots de Jacques Rancière, de n'avoir qu'un mot pour désigner « l'expérience vécue, son récit fidèle, sa fiction menteuse et son explication savante² ». Dans d'autres langues, le problème est bien résolu : Les allemands emploient les termes *Geschichte* et *Historie*, les anglais *Histoire* et *story*, ou bien les italiens *Istoria* et *Storia* pour différencier le travail intellectuel sur le passé en tant que discipline et le récit événementiel [fictionnel]³. En persan existe également le terme de تاریخ (*Târikh*) pour *history* et داستان (*Dâstân*) pour *story*. De cette quasi-dualité de sens du terme naissent deux grandes visions selon qu'on considère l'histoire en tant que science ou en tant que récit (littérature). En effet, c'est un débat ancien qui remonte à l'Antiquité. Tandis qu'Hérodote (v. 485-v. 430 av. J.-C.), le « père de l'Histoire » selon *De Oratore* de Cicéron, précisait avoir rédigé une histoire basée sur l'*enquête*⁴, son successeur, Thucydide (v. 460- v. 396 av. J.-C), l'accuse d'être

¹ Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt et Elke Richter (eds.), *Histoires inventées : la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones ; [... actes ... tenu dans le cadre du 4e congrès de l'Association des Franco-Romanistes Allemands, « Langue, Littérature, Démocratie », ... du 28 septembre au 1er octobre 2004]*, Frankfurt am Main, Lang, 2008, p. 9.

² Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire : essai de poétique du savoir*, Paris, Points, 2014, p. 12.

³ Voir *Ibid.*, p. 11 et F. Dosse, *L'histoire, op. cit.*, p. 5.

⁴ L'œuvre d'Hérodote a comme titre « *Historia* » qui « naturellement n'avait pas alors le sens qui deviendra ultérieurement le sien. *Historia* voulait ainsi dire « information, recherche, enquête » De même le verbe *historeô* signifiait « s'informer, apprendre par soi-même ou par les autres, être témoin » et le nom *histôr*, « celui

plutôt un mythologue (*méthodes*). C'est avec la première page de Thucydide, dit D. Hume, le philosophe écossais du XVIII^{ème} siècle, que toute vraie histoire commence¹.

Malgré tous ces premiers efforts, ce n'est qu'à la fin du XIX^{ème} siècle que l'histoire, jusque-là unie au discours littéraire, parvient à déclarer son indépendance en se détachant des Belles-lettres. « L'époque industrielle et des démocraties républicaines renouvelle la science de l'histoire et ses méthodes sur le modèle universel de l'expérience qui s'impose à l'esprit. Le tableau statistique, le protocole d'enquête, et la naissance des spécialités disciplinaires s'ajoutent à la critique objective des sources issues des humanités pour séparer l'énoncé de réalité du récit de fiction² », explique Pierre Lassave.

Dissociée de la licence de la littérature, l'Histoire sera enseignée dès 1880 comme une discipline universitaire indépendante³. Dans son article, « Histoire, littérature et l'écriture de l'histoire », Elizabeth Arend conçoit ainsi la raison de cette séparation :

Cette séparation des deux discours est en relation avec la formation des sciences humaines modernes, au cours de laquelle les sciences historiques d'une part, et les sciences de la littérature de l'autre, se constituent. De plus, on ne peut pas envisager cette dissociation séparée des changements qui ont conduit à une nouvelle définition de la notion de « littérature », c'est-à-dire à l'abandon du large concept des « lettres » au profit d'une conception de la « littérature » qui met l'accent sur des modes d'expression fictionnels et poétiques⁴.

En réalité, il paraît que la notion de la littérature a été employée pour la première fois par l'abbé Charles Batteux et peu de temps après, par Madame de Staël. Ils l'ont utilisée afin de distinguer et de mettre en évidence les œuvres des écrivains au sein de ce qu'on appelait jusqu'alors les « Belles-Lettres ». Mais le concept devient réellement l'objet d'une préoccupation à la fin du XIX^{ème} siècle et les études littéraires commencent à construire un domaine de connaissance et d'enseignement⁵.

qui sait, qui est témoin, l'arbitre » Dans : Jean Maurice Bizière et Pierre Vayssière, *Histoire et historiens: manuel d'historiographie*, 2e édition., Vanves Cedex, Hachette Supérieur, 2015, p. 9.

¹ *Ibid.*, p. 13.

² Pierre Lassave, *Sciences sociales et littérature : concurrence, complémentarité, interférences*, 1^{ère} édition., Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 225.

³ F. Dosse, *L'histoire, op. cit.*, p. 24.

⁴ Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt et Elke Richter (eds.), *Histoires inventées, op. cit.*, p. 17.

⁵ Voir Jean-Louis Dufays, Michel Lisse et Christophe Meurée, *Théorie de la littérature : Une introduction*, Louvain-la-Neuve (Belgique), Éditions Academia, 2009, p. 23.

Par l'essor du genre romanesque au XIX^{ème} siècle, la conception de la littérature bascule plutôt vers l'idée de fiction et donc de contre-vérité. Cependant, le progrès des sciences imprègne également le roman. Le roman réaliste, avec sa volonté d'élaborer une science de réel, manifeste ses ambitions pour un discours de vérité fondé sur la science¹. Le réalisme prétend ainsi être une « méthode de penser, de voir, de réfléchir, d'étudier, d'expérimenter, un besoin d'analyser pour savoir² ». Les romanciers réalistes sont également archivistes, voyageurs, ethnologues et journalistes à l'exemple de Balzac. Cependant, l'apogée de l'investigation, de la documentation et du scientisme apparaît, en littérature, avec Zola et le naturalisme³. L'auteur du cycle *Rougon-Macquart*, *l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, se considère sosie de l'historien : « Je fais de l'histoire⁴ », déclare-t-il. L'objectif d'un roman est pour lui « la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique⁵ ».

Du XIX^{ème} siècle à nos jours, l'Histoire et la littérature sont toujours le sujet de polémiques. Diverses écoles et approches ont étudié les rapports entre elles. Nous allons les étudier dans ce premier chapitre.

1.1. Histoire-science avec les méthodiques

L'histoire se professionnalise avec l'école méthodique au dernier quart du XIX^{ème} siècle. Elle se dote désormais « d'une méthode avec ses règles, ses rites, des modes particuliers d'intronisation et de reconnaissance⁶ ». Renan, Taine, Lavis, Monod, Fustel de Coulanges, Langlois et Seignobos, autour de *la Revue historique* défendent l'idée de l'histoire-science et son « point de vue strictement scientifique⁷ ». Par une approche pasteurienne, ils rejettent « la rhétorique et les faux semblants⁸ » considérés comme « les

¹ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 72.

² Paul Alexis, cité dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire [...]*, Paris, Charpentier, 1981, p. 188 sq. dans : *Ibid.*, p. 73.

³ *Ibid.*

⁴ Emile Zola, « Premier plan remis à Lacroix », dans *Les Rougon-Macquart [...]*, vol. 5, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 1757. Dans : *Ibid.*, p. 80.

⁵ Emile Zola, « Le Roman expérimental », dans *Le Roman naturaliste. Anthologie*, Paris, 1880, Le livre de Poche, 1999, dans : *Ibid.*, p. 74.

⁶ F. Dosse, *L'histoire, op. cit.*, pp. 23-24.

⁷ Gabriel Monod, « Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle », *Revue historique*, tome I, janvier-juin 1876, p. 5-38, dans I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, p. 75.

⁸ Langlois et Seignobos, *Introduction aux études historiques*, dans F. Dosse, *L'histoire, op. cit.*, p. 24.

microbes littéraires¹ » qui polluent le discours historique. À la recherche de la vérité et de l'objectivité, ils demandaient à l'historien de contrôler sa subjectivité et de la tenir en bride. Le résultat est un « non-texte » qui abjure sans cesse sa littéarité².

Cependant, parmi les méthodiques, il faut différencier un cas particulier comme Fustel de Coulanges (1830-1889) connu en tant que « le plus méthodique des historiens français³ ». Pour ce dernier, « l'Histoire n'est pas un art ; elle est une pure science, une science comme la physique ou comme la géologie [...]. Elle est aussi impartiale, aussi désintéressée, aussi impersonnelle que toutes les autres sciences⁴ ». Ayant la naïveté de comparer l'historien à un chimiste, il va jusqu'au « culte idolâtre du document » et de l'objectivité pure.

En revanche, d'autres comme Langlois et en particulier Seignobos ne sont pas si naïfs. Pour ce dernier, les documents ne sont que des traces. Ainsi, l'histoire n'est pas « la simple restitution des documents présentés comme les faits dans leur authenticité, mais tout au contraire un procédé de connaissance indirecte, hypothético-déductif⁵ ».

Donc, en même temps que le romancier réaliste et naturaliste de cette deuxième moitié du XIX^{ème} siècle se prétend le sosie de l'historien et que les convergences entre le roman et l'histoire-science se multiplient (la documentation, l'idéal d'objectivité, le rejet de « je », recherche de la vérité⁶), l'histoire moderne des méthodiques basée sur le travail de l'archive et de la documentation se détache progressivement de la littérature et de l'histoire narrative⁷. C'est ainsi que les frontières entre la littérature et l'histoire se dessinent plus nettement. Mais les tendances en histoire et en littérature ne restent pas figées et changent pendant le XX^{ème} siècle.

¹ *Ibid.*

² Voir Jablonka, p. 92.

³ J.M. Bizière et P. Vayssièrre, *Histoire et historiens*, *op. cit.* p. 201.

⁴ Numa Denis Fustel de Coulanges, *Préface à la Monarchie Franque*, dans « Histoire des institutions politiques de l'ancienne France, tome II, Paris, librairie Hachette et C^{ie}, 1888.

⁵ F. Dosse, *L'histoire*, *op. cit.*, p. 28. « Toute connaissance historique étant indirecte, l'histoire est essentiellement une science de raisonnement » (Seignobos, *La méthode historique appliquée aux sciences sociales*, 1901, p. 5, dans : *Ibid.*)

⁶ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, *op. cit.*, pp. 78-84.

⁷ Voir Pierre Nora, « Histoire et roman : où passent les frontières? », *Le Débat*, 23 mai 2011, n° 165, pp. 6-12.

1.2. Contre Histoire-méthode avec l'école des Annales (« Histoire -problème »)

L'Histoire professionnalisée dans le dernier quart du XIX^{ème} siècle bénéficie d'une double prééminence. D'un côté, elle dispose d'une fonction sociale éminente, et de l'autre, elle constitue un modèle méthodologique pour d'autres disciplines¹. Mais la poussée des jeunes sciences humaines, surtout la sociologie, menace cette double prééminence.

François Simiand (1873-1935), l'économiste-sociologue, dénonce « les trois idoles de la tribu des historiens [...] l'idole politique, l'idole individuelle et l'idole chronologique...² ». Et pour Emile Durkheim (1858-1917), le fondateur de *l'Année sociologique* à partir de 1898, l'histoire n'est qu'« un simple champ d'expérimentation des sciences sociales dans le passé³ ». C'est dans la lignée de tels penseurs que l'école *des Annales* se crée par Lucien Febvre et Marc Bloch dont les idées se diffusent dans la revue *des Annales d'histoire économique et sociale*. Febvre et Bloch ont beau respecter les mêmes normes de travail que Langlois et Seignobos en forgeant les documents et en citant leurs sources, ils « critiquent l'étroitesse des interrogations et le cloisonnement des investigations⁴ » des méthodiques. Refusant l'histoire politique événementielle qui avait dominé la Sorbonne, ils portent l'attention sur les problèmes d'actualité et du présent comme le nazisme, les colonies, les crises financières, etc. Cette histoire événementielle, souligne Pierre Nora, « s'appuie, comme le roman sur une intrigue, met en scène des personnages, le plus souvent de grands personnages et, par l'organisation dramatique des choses, par l'art du portrait, par les séquences argumentatives, elle s'apparente au roman⁵ ». En revanche, l'« Histoire-problème » des Annales bannit l'Histoire du récit. Par conséquent, les frontières entre l'histoire et la littérature restent toujours closes.

¹ Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, 330 p.

² Simiand, François. « Méthode historique et science sociale ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 15, n° 1 (1960): 83-119. doi :10.3406/ahess.1960.421747, p. 117.

³ J.M. Bizière et P. Vayssière, *Histoire et historiens*, *op. cit.*, p. 219.

⁴ A. Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, *op. cit.*, p. 40.

⁵ P. Nora, « Histoire et roman », *art cit.*, pp. 6-7.

1.3. Henri-Irénée Marrou (1904-1977)

Un autre critique des méthodiques est Henri Irénée Marrou. Il leur reproche, parce qu'ils ont fait l'erreur « de croire qu'un nombre seulement limité de documents pouvait servir aux historiens, qu'un document ne pouvait pas être lu de différentes manières, que l'historien était passif dans l'élaboration de son travail, que l'histoire était objective¹ ».

À la question de « Qu'est-ce que l'Histoire ? », il répond dans *De la Connaissance historique* (1954) : « *L'histoire est la connaissance du passé humain*² ». En effet, pour lui, ainsi que pour Dilthey ou Weber, « l'histoire n'est pas une science expérimentale en quête de lois, mais une science interprétative en quête de sens³ ».

Pour Marrou, « l'histoire est inséparable de l'historien⁴ ». Elle existe déjà parfaitement élaborée dans la pensée de l'historien avant qu'elle ne soit écrite. Ainsi, il reconnaît également que le travail historique aboutit à une œuvre écrite.

Il préfère le terme de connaissance par rapport aux termes d'étude ou recherche (premier sens du mot grec *historia*) parce que l'important, c'est le résultat atteint après cette recherche. En effet, « en disant connaissance, dit-il, nous entendons connaissance valide, vraie : l'historien s'oppose [...] à ce qui est représentation fausse ou falsifiée, irréaliste du passé, à l'utopie, à l'histoire imaginaire (du type de celle qu'a écrite W. Pater), au roman historique, au mythe, aux traditions populaires ou aux légendes pédagogiques⁵ ».

Marrou trouve légitime même d'ajouter l'adjectif « scientifique » au mot connaissance pour arriver à la définition de l'Histoire en tant que « *connaissance scientifique élaborée du passé*⁶ ». Pourtant, « si l'on parle de science à propos de l'histoire c'est non au sens d'épistémè mais bien de tekhnè, c'est-à-dire, par opposition à la connaissance vulgaire de l'expérience quotidienne, une connaissance élaborée en fonction d'une méthode systématique et rigoureuse, celle qui s'est révélée représenter le facteur optimum de vérité⁷ », explique-t-il.

¹<https://blogthucyde.wordpress.com/2008/05/03/de-la-connaissance-historique-dhenri-irenee-marrou/>. Consulté le 21 juillet 2017.

² Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, Version revue et augmentée de la 6^{ème} édition de l'ouvrage publié sous le même titre aux Éditions du Seuil, in la collection « Esprit », Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 29.

³ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 138.

⁴ H.-I. Marrou, *De la connaissance historique*, op. cit., p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁷ *Ibid.*

1.4. Le retour au récit

A partir des années 1980, l'histoire découvre de nouveau la narration et le récit. L'historien britannique Lawrence Stone insiste, en 1979 sur la nécessité d'un retour au récit. Son article polémique va être traduit et publié dans *Le Débat* en 1980¹. Dénonçant les apories des démarches structurales ou scientistes ainsi que les travaux de l'école des *Annales* ou encore de l'école cliométricienne², Stone défend la nécessité d'une histoire narrative et descriptive qui se donne pour objet premier l'homme³.

Mais avant lui, certains historiens contemporains étaient déjà retournés au récit. Un bon exemple significatif, ce sont les ouvrages de Georges Duby dans lesquels il décrit les décors et les scènes de la vie des chevaliers, des femmes, des prêtres. C'est une histoire littéraire et en même temps, épistémologique et méthodologique. Il voit lui-même dans ce retour au récit, un retour en arrière⁴. Mais les historiens contemporains comme Ivan Jablonka, ont bien apprécié son courage.

Dès 1967, Roland Barthes nie le fait que le récit ait disparu de l'historiographie⁵. Plusieurs autres théoriciens s'entendront aussi par la suite sur la théorie de l'histoire en tant que récit : Walter B. Gallie, Arthur Danto, Sigfried Kracauer, Michel de Certeau, Paul Veyne, Paul Ricœur et Jacques Rancière⁶. Selon Danto, nous ne pouvons expliquer un événement que dans le contexte d'une histoire (*story*) et en le reliant à d'autres événements⁷. Dans ce qui suit nous aborderons les idées de Veyne, Ricœur et Certeau.

1.4.1. Veyne, Certeau et Ricœur

Dans *Comment on écrit l'histoire* (1978), Paul Veyne développe sa thèse sur l'histoire. Pour lui, l'Histoire n'est rien qu'un « récit », quoiqu'un « récit véridique » ou « un roman

¹ Le Débat, n° 4, 1980, pp. 116-142, dans F. Dosse, *L'histoire, op. cit.* p. 94

² « L'école contre-factualiste américaine qui a tenté des réécritures de l'histoire en simulant des évolutions possibles à partir de l'élimination d'un des paramètres de l'histoire. Par exemple, ces historiens ont tenté de voir ce qu'aurait pu être l'histoire américaine sans le chemin de fer. » *Ibid.*, p. 94.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, p. 102.

⁵ J.M. Bizière et P. Vayssière, *Histoire et historiens, op. cit.*, p. 258.

⁶ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, p. 103.

⁷ *Ibid.*

vrai ». A ses yeux, il n'existe pas de « différence fondamentale entre vérité et fiction¹ » : « l'histoire, écrit-il, est récit d'événement : tout le reste en découle. Puisqu'elle est d'emblée un récit, elle ne fait pas revivre, non plus que le roman ; le vécu tel qu'il ressort des mains de l'historien n'est pas celui des acteurs ; c'est une narration² ». L'objectif de Veyne dans son ouvrage est de dénoncer la conception de l'Histoire-science parce que pour lui, l'Histoire n'explique pas les lois et il n'existe pas de méthode historique.

Il ne s'agit pas, en un mot, de confondre l'être et le connaître ; les sciences humaines existent bel et bien (ou du moins celles d'entre elles qui méritent vraiment le nom de science) et une physique de l'homme est l'espoir de notre siècle, comme la physique a été celui du XVI^e siècle. Mais l'histoire n'est pas cette science et ne le sera jamais ; si elle sait être hardie, elle a des possibilités de renouvellement indéfinies, mais dans une autre direction.

L'histoire n'est pas une science et n'a pas beaucoup à attendre des sciences ; elle n'explique pas et n'a pas de méthode ; mieux encore, l'Histoire, dont on parle beaucoup depuis deux siècles, n'existe pas³.

Ainsi, Veyne a remis en cause la dimension « scientifique » de la connaissance historique. Comme Veyne, Michel de Certeau dans *L'Écriture de l'histoire* (1975), insiste également sur la pratique historienne comme pratique d'écriture. Cependant, même s'il prend l'histoire comme récit, ce n'est pas pour contester les tentations scientistes ou les modèles historiques du déterminisme sociologique ou économique. Pour lui, l'histoire est un entre-deux. C'est un discours mixte qui se place entre la science et la fiction. Elle est un récit et une pratique qui se réfère à un lieu d'énonciation, à une technique de savoir, lié à l'institution historique⁴. Pour lui, le récit est « la forme

¹ François Flahault, Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, « Entretien avec Paul Veyne », *L'Homme*. [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 08 janvier 2017. URL : <http://lhomme.revues.org/29548>

² Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 14.

³ *Ibid.*, pp. 9-10, dans un entretien paru en 2005 dans la revue *L'Homme*, Veyne prétend quand même d'envisager par la science les sciences dures et il accepte l'histoire comme science sociale. François Flahault, Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, « Entretien avec Paul Veyne », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 08 janvier 2017. URL : <http://lhomme.revues.org/29548>

⁴ F. Dosse, *L'histoire, op. cit.*, p. 88.

nécessaire de théorie des pratiques ». C'est par le récit que l'historien combat le « manque de référentiel » et que son discours pourrait disposer un contenu vrai¹.

Pour sa part, Paul Ricœur s'intéresse à la question de l'Histoire et à ses rapports avec la fiction. Dans son ouvrage, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, il décrit trois phases du travail de l'historien. La première est la phase documentaire, c'est-à-dire « celle qui se déroule de la déclaration des témoins oculaires à la constitution des archives et qui se fixe pour programme épistémologique l'établissement de la preuve documentaire² » ; la deuxième sera la phase explicative/compréhensive qui « concerne les usages multiples du connecteur “parce que” répondant à la question “pourquoi ?”³ » ; enfin la phase représentative ou « la mise en forme littéraire ou scripturaire du discours porté à la connaissance des lecteurs d'histoire⁴ ». Ainsi, pour Ricœur l'histoire commence par l'écriture (les archives) et s'achève en écriture sur « le mode littéraire de la scripturalité⁵ ».

Cette mise en forme narrative en tant qu'acte de configuration de l'expérience temporelle, de l'histoire dépend d'une imagination productive. Cette dernière est, en effet, le point commun entre le récit historique et le récit de fiction. Ces deux récits possèdent une structure semblable et représentent un « monde raconté » opposé au « monde commenté⁶ ».

La différence du récit historique et du récit de fiction provient, selon Ricœur, de leur rapport avec la vérité. Tandis que le premier persiste à rester fidèle à la vérité, le deuxième ignore cette ambition⁷. Dans le récit fictionnel, l'auteur a la liberté de recourir à son imagination afin de remplir les trous de son histoire tandis que l'historien est forcé de rester fidèle à ce qui est vraiment arrivé. En tous cas, tous les deux, avec une certaine fidélité et en employant leurs propres moyens, que ce soit la mémoire ou l'imagination, tentent de re-figurer et revivre le passé. « Par entrecroisement de l'histoire et de la fiction, écrit Ricœur, nous entendons la structure fondamentale, tant ontologique qu'épistémologique, en vertu de laquelle l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune

¹ « À propos de Michel de Certeau », *Mouvements* 1/ 2003 (no25), p. 152-156, URL : www.cairn.info/revue-mouvements-2003-1-page-152.htm. DOI : 10.3917/mouv.025.0152

² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 169.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁶ Paul Ricœur et Paul Ricœur, *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éd. du Seuil, 2007, pp. 127-128.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

leur intentionnalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre¹». Ainsi, afin de refigurer le temps, l'histoire et la fiction se servent de quelque façon l'une de l'autre. C'est donc le niveau de la temporalité de deux récits historique et fictionnel qui les met en couple.

En fin de compte, il faut dire que ces trois théoriciens, malgré leur « position narrativiste », sont encore loin du « relativisme sceptique » du théoricien américain, Hayden White et de sa thèse extrêmement textuelle, élaborée dans *Métahistory* en 1973².

1.4.2. *Linguistic turn*

Le *Linguistic turn*, en historiographie, c'est une rupture avec l'histoire-sociale traditionnelle. Les historiens partisans de cette approche, inspirés des philosophes français de la déconstruction (Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze), croient que le travail historique n'est que textuel et que toute réalité est d'emblée langagière et textuelle³. Ainsi pour eux, l'histoire n'a aucune différence avec le genre littéraire et n'a pas d'autre régime de vérité que celui du roman⁴. White rapproche l'histoire de la pure fiction et leur attribue une forme et une nature commune. Ainsi l'histoire ne possède selon cette thèse « aucun régime cognitif⁵ » :

Les lecteurs de récits historiques et de romans ne peuvent manquer d'être frappés par leurs similitudes. Si les uns et les autres étaient envisagés en termes purement formels (ou plutôt formalistes), maints récits historiques pourraient passer pour des romans, tout comme beaucoup de romans pourraient être pris pour des récits historiques. Considérés simplement comme des artefacts verbaux, les récits historiques et les romans ne peuvent être distingués les uns des autres⁶.

Hayden White nie nettement le niveau référentiel du récit historique⁷ tandis que P. Veyne, P. Ricœur et M. de Certeau n'ont jamais nié totalement la différence entre

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit. 3: [Le temps raconté]*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, pp. 330-331.

² I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 106.

³ *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, 1973, in Nicolas Offenstadt, Grégory Dufaud et Hervé Mazurel, *Les mots de l'historien*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009., p. 66.

⁴ *Ibid.*

⁵ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 106.

⁶ *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, 1973, in Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 174.

⁷ *Ibid.*

l'écriture de l'Histoire et celle du roman. « Pour Michel de Certeau comme pour Ricoeur, écrit François Dosse, l'histoire n'est pas une pure topologie qui en ferait, à la manière d'Hyden White, une variante de la fiction. Bien au contraire, il insiste sur l'ouverture par l'histoire d'un espace inédit autour de la quête d'une vérité qui la distingue fondamentalement du simple "effet de réel", selon les termes de Roland Barthes¹. »

Pierre Nora, dans son article « L'histoire et la fiction : où passent les frontières ? », énumère trois traits principaux distinguant l'écriture de l'Histoire de celle du roman². Selon lui, la combinatoire de ces traits assure la pertinence du genre historique par rapport au roman : 1. l'écriture historique, à l'inverse de l'écriture romanesque est le produit d'un lieu social. La relation au corps social est même l'objet de l'histoire. Le social n'est pas le trait caractéristique du roman et celui-ci peut être écrit juste pour distraire. 2. l'histoire est une pratique, un « métier » qui suppose « l'établissement de sources, leur classement, leur distribution en fonction du déplacement de la problématique ». Le travail de l'historien est basé donc sur un *savoir-faire* professionnel³. La dernière différence des deux discours vient de deux sens du terme : histoire (ce qui s'est passé) et l'historiographie (discours sur l'histoire). Bien que l'histoire ne relève que du langage, comme le prétend le *linguistic turn*, il est inacceptable pour un historien que son discours soit sans référence et que ses paroles soient loin de la véracité.

Sans doute n'y a-t-il pas d'histoire sans imagination historique, ni sans le pathétique qui s'attache à toute chose disparue ; mais si l'écriture romanesque reste celle à qui tout est permis, à qui tout est même demandé, l'historien est au contraire celui qui sait et qui dit ce que l'histoire permet et ce qu'elle ne permet pas. Il faut, surtout par les temps qui courent, l'affirmer avec force : quel que soit son pouvoir thaumaturgique, il n'y a pas d'historien sans attachement absolu au principe de réalité³.

D'autant plus que Nora n'est pas le seul à penser ainsi. Plusieurs historiens comme Arnaldo Momigliano, Carlo Ginzburg, Krzysztof Pomian et Roger Chartier ont conçu le *Linguistic turn* comme un danger et l'ont critiqué. Tous soutiennent l'idée que l'historien

¹ François Dosse, *Paul Ricoeur, Michel de Certeau et l'Histoire : entre le dire et le faire.*, <http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/dosse#ftn3>, (consulté le 26 mai 2016).

² P. Nora, « Histoire et roman », art cit., p. 10.

³ *Ibid.*

a pour mission la recherche du vrai. Il se soumet au réel et son savoir est vérifiable et attesté par des éléments qui lui sont extérieurs¹.

1.4.3. *Microstoria* (micro-histoire)

Vers la fin des années 1970, les historiens italiens comme Giovanni Levi, Carlo Poni, Carlo Ginzburg proposent un autre modèle de l'historiographie. Ainsi l'école de la *Microstoria* (micro-histoire) est née. Elle propose de faire l'histoire « au ras du sol », et de réduire l'échelle d'observation en s'intéressant à « l'analyse à la loupe de phénomènes circonscrits (une communauté villageoise, un groupe de famille, voire un individu)² ». La micro-histoire est en effet une *prosopographie de la masse* qui combine le souci de l'analyse « des agrégats sociaux plus massifs » et le souci de l'individualisation. « Le fil d'Ariane qui guide le chercheur dans le labyrinthe des archives est celui qui distingue un individu d'un autre, dans toutes les sociétés connues : le nom³ », écrivent Ginzburg et Poni.

Cette méthode nous intrigue en raison de l'attention qu'elle porte sur les événements marginaux et les individus et le fait qu'elle a donné une voix à ceux qui étaient condamnés au silence par « l'histoire des vainqueurs »⁴.

Ainsi dans son *Le Fromage et les Vers*, Ginzburg choisit comme objet l'histoire du meunier frioulan Domenico Scandella, dit Menocchio qui aurait pu n'être que « l'objet d'une note de bas de page dans une monographie sur la Réforme dans le Frioul⁵ ». En plus, l'enquête micro-historique ne se restreint pas aux archives et aux documents conservés dans les bibliothèques, mais « aux paysages, aux formes urbaines, aux gestes quotidiens⁶ ».

Par le fait de mettre au premier plan les individus et les événements et de s'attacher aux traces et aux indices, la micro-histoire réhabilite le récit. Elle porte sur la question du

¹ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 108. Et Ivan Jablonka, « « La notion de vérité fait partie de nous ». Entretien avec Carlo Ginzburg », *La Vie des idées*, 23 octobre 2015. ISSN : 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/La-notion-de-verite-fait-partie-de-nous.html>

² Carlo Ginzburg et Carlo Poni, « La micro-histoire », *Le Débat*, 1 janvier 2011, n° 17, pp. 133-136.

³ *Ibid.*

⁴ Patrizia Lombardo et Martin Rueff, « Sur les traces de Carlo Ginzburg », *Critique*, 23 février 2012, n° 769-770, pp. 451-453.

⁵ Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Verdier, Paris, 2010., p. 388.

⁶ C. Ginzburg et C. Poni, « La micro-histoire », art cit.

récit et de l'écriture chez l'historien. Dans la micro-histoire, on trouve des formes argumentatives, des modes d'énonciation, des manières de citer, des jeux de métaphores spécifiques qui invitent le lecteur à participer à la constitution des résultats¹.

Même si la micro-histoire réhabilite le récit, le récit historique et le récit littéraire ont toujours leur ligne de démarcation chez Ginzburg. Sur le rapport de l'histoire et la littérature, l'opposition entre l'histoire et la fiction, le vrai et le faux est présente dans son œuvre entière : « Ginzburg refuse, dit K. Pomian, le fictionnalisme postmoderne, le nihilisme épistémologique qui prive le concept de vérité de toute signification. Et il défend le caractère constitutif pour l'histoire de la preuve sans laquelle, à moins de s'assumer comme fiction, elle n'est qu'une mauvaise littérature². » Pour Ginzburg, « La littérature est donc porteuse de traces indirectes que l'historien peut documenter, à condition de ne pas s'engouffrer dans le piège de la fiction³ ». En effet, c'est cet attachement au concept de la vérité qui les oppose au relativisme du courant textualiste du *Linguistic turn*. C'est en 1979 que l'article de Ginzburg et Poni, « Il nome e il come », est traduit en français sous le nom de « la micro-histoire ». En 1980, la collection *Microstorie* s'ouvre chez Einaudi afin d'adopter cette méthode de l'historiographie à la Shoah⁴.

Un exemple d'œuvre d'historien proche de la micro-histoire serait l'ouvrage de l'élève d'Alain Corbin, Ivan Jablonka, à qui on se référera souvent au cours de cette étude. Dans *l'Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, il prend comme objet traité, le destin de ses propres grands-parents, Matès et Idesa « depuis leur Shtetl de Pologne et leur immigration en France, jusqu'à leur arrestation à Paris et leur assassinat par les nazis à Auschwitz⁵ ».

¹ Françoise Appy, *La micro-histoire ou le "paradigme de l'indice"*, <http://www.appy-histoire.fr/index.php/publications/465-la-micro-histoire-ou-le-paradigme-de-lindice>, (consulté le 21 juillet 2017).

² Krzysztof Pomian, « Portrait de Carlo Ginzburg : une esquisse », *Critique*, 23 février 2012, n° 769-770, pp. 454-457.

³ Hélène Merlin-Kajman, « « Champs magnétiques » : littérature et traces documentaires », *Critique*, 23 février 2012, n° 769-770, pp. 502-513., p. 505.

⁴ Dominique Viart, « La mise en œuvre historique du récit de filiation, Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus d'Ivan Jablonka » dans *Les savoirs historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2016, pp. 83-100., p. 88.

⁵ *Ibid.*, p. 85.

En effet, Jablonka a été influencé par Alain Corbin qui a introduit et a popularisé cette historiographie dans son ouvrage *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*¹. Jablonka confie ainsi sa dette envers cet ouvrage :

Ce livre a compté pour moi parce qu'il montrait qu'on pouvait faire la biographie d'un inconnu, consacrer un livre d'histoire à des choses non importantes, à ce qui est le contraire d'un événement. Corbin nous incitait à nous pencher sur de parfaits inconnus, des anonymes complets, non pour en parler en termes vagues (le "peuple", les "ouvriers"), mais pour retracer leur vie autant qu'il est possible. J'ai ressenti la même chose en lisant, plus tard, le livre de Götz Aly sur la petite Marion Samuel, une fillette assassinée à Auschwitz en 1943. Dans un domaine voisin, la micro-histoire permet de décrire avec finesse et profondeur les phénomènes les plus humbles².

Jablonka choisit pour sous-titrer son ouvrage le terme d'« enquête ». Le terme qui fait allusion au père de l'Histoire, Hérodote, ainsi qu'aux fondements de la pratique de l'historien, « voisine avec la dynamique d'inquisition journalistique et littéraire³ ».

Dans son étude intéressante sur cet ouvrage de Jablonka, Dominique Viart rappelle que pour les historiens de la micro-histoire, l'objet de la recherche ne peut jamais être l'historien lui-même ni quelque membre de sa famille que ce soit parce qu'une telle pratique a comme risque de « confondre méthode historique et bricolage mémoriel⁴ ». Quand le nom propre traité est l'historien lui-même, on parle de l'« égo-histoire », une sorte d'autobiographie « écrite à distance de soi-même⁵ ». Pierre Nora la décrit ainsi :

L'exercice consiste à éclairer sa propre histoire comme on ferait l'histoire d'un autre, à essayer d'appliquer à soi-même, chacun dans son style et avec les méthodes

¹ Alain Corbin, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Flammarion, 1988.

² Ivan Jablonka, *L'historien comme écrivain et comme témoin : entretien avec Alexandre Prstojevic et Luba Jurgenson, 16 mai 2014*, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intJablonka.html>, (consulté le 8 août 2017).

³ D. Viart, « La mise en œuvre historique du récit de filiation, Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus d'Ivan Jablonka », art cit., p. 85.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁵ *Ibid.*

qui lui sont chères, le regard froid, englobant, explicatif qu'on a si souvent porté sur d'autre¹.

L'égo-histoire et la micro-histoire sont à peu près contemporaines et l'entreprise de Jablonka pourrait être considérée, aux yeux de Viart, comme le fruit de la « convergence effective² » de ces deux méthodes modernes de l'historiographie. Répétant mot à mot les pétitions de principe de Ginzburg et de Poni, Jablonka a assumé ainsi cette convergence :

La distinction entre nos histoires de famille et ce qu'on voudrait appeler l'Histoire, avec sa pompeuse majuscule, n'a aucun sens. C'est rigoureusement la même chose. Il n'y a pas, d'un côté, les grands de ce monde, avec leurs spectres ou leurs interventions télévisées et, de l'autre, le ressac de la vie quotidienne, les colères et les esprits sans lendemain, les larmes anonymes, les inconnus dont le nom rouille au bas d'un monument aux morts ou dans quelque cimetière de campagne³.

Dans ce qui suit, nous étudierons en détail l'approche de Jablonka. Ce dernier tente de concilier la littérature et les sciences sociales en démontrant les liens solides qui existent entre elles.

1.5. Histoire : littérature et science sociale

La pensée du XXI^{ème} siècle, plus tolérante et conciliante, cherche une nouvelle entente entre l'histoire et la littérature. La thèse d'Ivan Jablonka en est un exemple. Dans son ouvrage, *L'Histoire est une littérature contemporaine, manifeste pour les sciences sociales*, Ivan Jablonka, formule ses idées sur la relation de l'histoire et de la littérature de la manière suivante : « Concilier sciences sociales et création littéraire, c'est tenter d'écrire de manière plus libre, plus juste, plus originale, plus réflexive non pour relâcher la scientificité de la recherche, mais au contraire pour la renforcer⁴ », écrit-il. L'écriture n'est donc pas la malédiction du chercheur, mais elle est au contraire la forme que prend

¹ Pierre Nora (éd.), *Essais d'égo-histoire*, Gallimard, 1987, dans : *Ibid.*, p. 89.

² *Ibid.*

³ Ivan Jablonka, *L'histoire des grands parents que je n'ai pas eus. Une enquête*, Paris, La librairie du XXI^e siècle, 2012. D. Viart, « La mise en œuvre historique du récit de filiation, Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus d'Ivan Jablonka », art cit., p. 90.

⁴ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 8

la démonstration. Elle n'entraîne aucune déperdition de vérité ; elle est la condition même de la vérité¹.

Selon lui, une des raisons du rejet de la littérature par les historiens vient d'une confusion entre les trois mots : littérature, roman et fiction. D'emblée, il précise que l'histoire ne se restreint pas à l'Histoire, aux sujets importants, aux grandes personnes comme Napoléon ou les grandes guerres et que « l'histoire est une démarche intellectuelle qui vise à comprendre, au sens large, toutes les actions des hommes, les actions de tous les hommes- et cela inclut la “préhistoire”² ».

Au lieu de bannir l'écriture de la méthode comme ce que les méthodiques avaient déjà fait, Jablonka propose de mettre de l'écriture dans la méthode pour concevoir une histoire rigoureuse, solide épistémologiquement, qui soit pourtant une littérature. Ce qu'ont fait Claude Lévi Strauss dans *Tristes Tropiques*, Georges Duby dans *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, William Vollmann dans *Poor People* ou Jablonka, lui-même, dans *L'Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*³. Ce dernier ouvrage est un essai de biographie familiale qui a inspiré son ouvrage théorique, *L'Histoire est une littérature contemporaine, Manifeste pour les sciences sociales*. Jablonka mêle dans cet essai la littérature et la méthodologie scientifique. C'est donc un exemple de la forme hybride du texte-recherche ou de la *creative history*, autrement dit d'une littérature qui est capable de dire vrai sur le monde.

La fiction, quant à elle, n'est pas totalement rejetée par Jablonka. Tout en affirmant que l'histoire n'est pas et ne sera jamais fiction, fable, délire, contradiction, il reconnaît la part de certains types de fiction dans le travail de l'historien, qu'il appelle « fictions de méthode ». Pour lui, si la fiction est assumée sous la forme d'une « fiction de méthode », elle ne sera plus un danger, mais une ressource. A l'inverse de la théorie du reflet selon laquelle les faits déjà existants sont repris dans le roman, il croit que ces fictions, captées par « le raisonnement historique », sont capables d'établir des faits et de rechercher le vrai⁴. Ainsi, la fiction devient une opération cognitive, un outil aidant à construire un savoir sur le monde :

¹ *Ibid.*, p. 14

² *Quand les fictions deviennent méthode – Rencontre avec Ivan Jablonka | Histoire Globale*, http://blogs.histoireglobale.com/quand-les-fictions-deviennent-methode-rencontre-avec-ivan-jablonka_4102, (consulté le 13 mai 2017).

³ Voir *Ibid.*

⁴ Voir I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, pp. 210-211.

L'histoire est avant toute une manière de penser, une aventure intellectuelle qui a besoin d'imagination archivistique, d'originalité conceptuelle, d'audace explicative, d'inventivité. Si l'on veut comprendre les actions des hommes, il faut mettre en œuvre un raisonnement, c'est-à-dire recourir à des fictions de méthode, fictions contrôlés et explicites pour lesquelles il n'est pas besoin de suspendre volontairement l'incrédulité. À la fois activées et neutralisées par le raisonnement historique, maillon d'une démonstration, ces fictions concurrentes à la production de connaissances. L'histoire n'a rien d'une fable ; en revanche, elle a besoin de certaines fictions, grâce auxquelles précisément elle peut se dire scientifique¹.

La fiction de méthode est une forme de littérature du réel selon Jablonka. C'est la forme que pourrait prendre les sciences sociales au 21^{ème} siècle². Il explique ainsi son approche :

Concilier, dans un texte, différentes expériences de savoir et d'écriture ; pratiquer non pas une histoire qui se ferait « littéraire » [...], mais une histoire qui est d'autant plus sensible et vibrante qu'elle est enquête, raisonnement, méthode, science sociale ; un texte où se livre un combat, avec toutes les armes de cette quête éperdue, traces et rencontres, hypothèses et voyages, « je » et fiction de méthode ; fonctionnant comme des opérateurs de littérarité. Quand je dis une histoire plus littéraire, j'entends plus rigoureuse, plus transparente, plus réflexive, plus honnête avec elle-même. Car l'histoire est d'autant plus scientifique qu'elle est littéraire³.

Dire que l'histoire est scientifique rappelle les méthodiques. Jablonka les rappelle lui-même en attribuant une telle théorie à une « post-disciplinarité⁴ », héritière de la révolution méthodique. Ce qui explique que l'histoire en tant que science sociale bénéficie des outils de la littérarité, de la fictionnalité et de la subjectivité. Autrement dit, « la littérature fait du bien aux sciences sociales⁵ », y compris à l'histoire.

¹ *Ibid.*, p. 210.

² *Quand les fictions deviennent méthode – Rencontre avec Ivan Jablonka | Histoire Globale*, http://blogs.histoireglobale.com/quand-les-fictions-deviennent-methode-rencontre-avec-ivan-jablonka_4102, consulté le 13 mai 2017.

³ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 307.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 306.

Les sciences sociales, à leur tour, font du bien à la littérature. Ainsi, le texte littéraire pourrait adopter et devancer les modes d'enquêtes de sciences sociales et être « le récit d'une quête, l'angoisse d'un problème, la qualification d'une souffrance, la volonté de comprendre ce que les hommes font en vérité¹ ». En disant le monde, l'écrivain se fait, à sa manière, chercheur².

Aux yeux de Jablonka, si *les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand ou *Si c'est un homme* de Primo Levi sont plus historiques que les romans de cape et d'épée, ce n'est pas parce qu'ils parlent de Napoléon ou de la Shoah, mais parce qu'ils produisent du raisonnement historique. Ainsi, il existe des ouvrages dont l'identité est floue et qui appartiennent à un domaine mal défini. Il y a des ouvrages catalogués comme romans, mais qui sont comme *Austerlitz* de W. G. Sebald, « un livre en prose de nature indéfinie³ ». Ce sont des œuvres qui « ne visent pas tant à littériser l'histoire, à mélanger “documents” et “fiction”, qu'à écrire le réel, avec les opérations cognitives que cela suppose. Elles n'ont d'autre identité que leur bâtardise, par laquelle la littérature devient un outil d'explication-compréhension du monde, un texte chargé d'un raisonnement⁴ ».

Essayant de classer cette littérature inclassable, Jablonka inclut dans cette liste l'inventaire de soi sous la forme d'un témoignage ou d'une autobiographie qui vise à élucider un itinéraire, à rapporter une expérience, à éclairer une intimité, à sortir de soi comme par exemple l'œuvre d'Annie Ernaux. La radiographie sociale, c'est à dire le compte rendu d'une enquête de terrain qui montre et fait entendre ceux que personne ne voit et n'écoute. Jablonka donne l'exemple des enquêtes de Georges Orwell sur la vie des mineurs anglais (*Dans la dèche à Paris et à Londres* et *Le Quai de Wigan*). Les anthropologies de la vie quotidienne qui s'emparent de nos objets et lieux familiers et le livre du monde regroupant les chefs-d'œuvre du journalisme comme les reportages de Joseph Kessel, les correspondances de guerre, les récits de voyage se trouvent également sur la liste de Jablonka.

Il parle aussi des « livres-plongeurs » ou des « livres-sidération » qui sont fondés sur les archives judiciaires, des interrogatoires, des articles de journaux dans lesquels l'auteur se fait clinicien du mal et chroniqueur de l'atroce comme ce qu'a fait Truman Capote

¹ *Ibid.*, p. 250.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Entretien avec W. G. Sebald, « Ich fürchte das Melodramatische », « Der Spiegel », 12 mars 2001, dans : *Ibid.*, p. 221.

⁴ *Ibid.*

dans *sang-froid* ou Norman Mailer dans *Le Chant de Bourreau*. Il clôt sa liste par les ouvrages qui mémorisent le passé, les génocides, la guerre comme l'œuvre des chroniqueurs-victimes de la guerre, des diaristes-archivistes des ghettos qui racontent comment ils ont survécu : *Si c'est un homme de primo Levi*, *Les jours de notre mort* de David Rousset, les ouvrages des orphelins comme Georges Perec ou des enfants de l'après-guerre comme Patrick Modiano, Daniel Mendelsohn et Edmund de Waal qui partent en quête de ceux qui ont disparu sans laisser traces. « Leur prose documentaire, écrit Jablonka, fait naître une littérature de l'exactitude et de la sobriété, des textes-preuves qui s'obstinent à dire les choses telles qu'elles ont été¹ ». Ce sont des récits qui montrent « la nudité de l'homme à la merci du totalitarisme, nudité de l'écriture : leur déposition est un récit sans "la moindre parcelle d'invention littéraire"² ». Il associe également à sa liste, les enquêtes ayant comme objectif de « faire éclater une vérité³ », ainsi que les récits-témoignages écrits « en mémoire d'un être arraché à l'amour des sciens⁴ ». Comme exemple des enquêtes, il mentionne *Les Preuves* de Jaurès, au moment de l'affaire Dreyfus ou *Facing the chair* de Dos Passos, en défense de Sacco et Vanzetti, et en tant que modèle du récit de témoignage, il cite *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrère.

Avec cette liste, Jablonka parle d'une littérature marquée par l'écriture des sciences sociales. Une littérature qui tente de dire vrai au lieu d'inventer des histoires. Il la présente ainsi :

Une littérature qui casse tout effet de réel, qui sait de quoi elle est faite, qui passe son temps à se réfuter, à se critiquer, à sortir d'elle-même, à proliférer, à se nier et à se renier, une littérature faite de documents, de citations, d'extraits, de bribes, de traces, une littérature en morceaux, une contre-littérature en quelques sorte, qui ne cherche pas à « en être » et qui en est malgré tout, parce qu'elle est une recherche⁵.

Au terme de ce chapitre, nous pouvons conclure que l'Histoire et la littérature ne sont par deux entités totalement paradoxales comme l'estimaient les partisans de l'école méthodique. Par ailleurs, l'Histoire n'est pas un récit littéraire banni de toute scientificité

¹ *Ibid.*, p. 225.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 313.

comme la considéraient les théoriciens de *Linguistic turn*. Suivant la pensée de Jablonka, nous estimons que la littérature est un enjeu en faveur de la scientificité des sciences sociales y compris l'Histoire. La littérature peut à son tour profiter des sciences humaines, ce qui se constate dans les écrits du réel comme enquête, reportage, journal, récit de vie, témoignage qui « concourent à l'intelligibilité du monde¹».

Pourtant, plusieurs questions restent à répondre : comment faut-il définir la littérature ? Que nous rendons-nous compte de ce terme ? De quel type de littérature, ces écrits du réel font-ils partie ? La littérature dite fictionnelle possède-t-elle la potentialité de transmettre des savoirs, y compris des savoirs historiques ? C'est dans le chapitre suivant que nous chercherons la réponse à ces questions.

¹ Anna Saignes, « Ivan Jablonka, L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales. Paris, Seuil, coll. « Librairie du xxie siècle », 2014 », *Recherches & Travaux*, 1 décembre 2015, n° 87, pp. 152-153.

Chapitre 2 : La littérature et le savoir

Étant l'objet du débat de plusieurs théoriciens et écrivains, le concept de « littérature » n'est moins polémique que celui d'Histoire. Dans le chapitre présent, soulignant d'emblée l'origine du terme, nous tentons de définir la littérature. Nous aborderons également la question des étendus de la littérature et de ses catégories générales pour voir quel rapport, la littérature, établit-elle avec le savoir. Nous concluons ce chapitre par la question des savoirs de la fiction.

2.1. Qu'est-ce que la littérature ?

Selon les auteurs de *Théorie de la littérature. Une Introduction*, ce sont l'abbé Charles Batteux et ensuite, Mme de Staël qui ont employé pour la première fois le terme « littérature ». Par cette nouvelle notion, ils voulaient en effet « distinguer et mettre en évidence les œuvres des écrivains au sein de ce qu'on appelait jusqu'alors les “belles-lettres”¹ ». Mais Anne-Gaëlle Weber estime que c'est notamment dans l'ouvrage de Mme de Staël, *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* que cette notion est apparue « au sens quasi contemporain d'ensemble d'œuvres littéraires et de “science” littéraire² ». Le titre de l'ouvrage de cette dernière « reflète assez bien, continue A.-G. Weber, le présupposé de l'évolution historique et contextuelle d'une “discipline” qu'il s'agit d'inventer. L'ouvrage est sans doute l'un des signes les plus manifestes de l'écroulement progressif du système des Belles Lettres et de son remplacement par une nouvelle organisation des disciplines de l'esprit qui s'en trouvent *de facto* redéfinies³ ».

L'auteur des lignes ci-dessus attribue la naissance de la littérature à partir de sa séparation avec certains domaines savants à la composition des dix-huit volumes du *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne* par Jean-François de Laharpe, paru en 1799. Cet ouvrage est selon son auteur, « une histoire raisonnée de tous les arts de l'esprit et de l'imagination, depuis Homère jusqu'à nos jours, qui n'exclut que les sciences exactes et

¹ J.-L. Dufays, M. Lisse et C. Meurée, *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 23.

² Anne-Gaëlle Weber, « Préface. Éléments pour une histoire de la séparation des sciences et de la littérature » dans *Belles lettres, sciences et littérature, Études réunies par Anne-Gaëlle Weber*, Epistémocritique., s.l., Epistémocritique.org, 2015, p. 5-13, p. 7.

³ *Ibid.* Voir, à propos de l'histoire du terme « littérature », *ibid.*

les sciences physiques ». Weber note que Laharpe n'a pas exclu du *Lycée* l'histoire naturelle, ce qui indique assez bien qu'à cette époque « le terme de "littérature" est d'une acception très large qui le rapproche encore des "belles lettres"¹».

Mais, c'est à partir de la fin de XIX^{ème} siècle que les études littéraires débutent à constituer un domaine de connaissance et d'enseignement à part et le concept de la "littérature" devient réellement l'objet d'une préoccupation². Ainsi commencent beaucoup de discussions chez les théoriciens et les critiques qui tentent de la définir ou d'explicitier ses fonctions et ses étendues. *Qu'est-ce que la littérature ? Pourquoi la littérature ? La notion de littérature, La littérature en péril, Le démon de la théorie. Littérature et sens commun, Questions générales de la littérature, De la littérature, La littérature, pour quoi faire ? Théorie de la littérature* : Ces titres ne sont qu'une partie d'un grand nombre des ouvrages et d'articles consacrés à ce sujet, sans parler des articles ou des chapitres insérés dans d'autres livres comme *Fiction et diction* de Genette, ou *L'Histoire est une littérature contemporaine* d'Ivan Jablonka. Tant de titres au sujet d'une notion apparemment évidente révèlent, en réalité, la complexité du sujet et la diversité des points de vue.

Comparant la question « qu'est-ce que la littérature » à un gouffre, Tzvetan Todorov propose de focaliser l'interrogation sur le discours qui tente de parler de la littérature au lieu de l'être de la littérature³. Genette juge également cette question « sottise » et pense que la littérature pourrait être plusieurs choses à la fois⁴. Partisan, avant tout, d'une définition interne de la littérature, il la prend plutôt comme l'art du langage : « une œuvre n'est littéraire que si elle utilise, exclusivement ou essentiellement, le médium linguistique⁵ », déclare-t-il. Reconnaisant tout de même l'insuffisance de l'élément langagier pour avoir une œuvre littéraire, il rappelle la définition de Hegel de la littérature comme lieu où « l'art commence à se dissoudre et touche à son point de transition vers la représentation religieuse et la prose de la pensée scientifique⁶ ». Il évoque ensuite la notion de *littérarité*⁷ de Romain Jakobson en tant qu'un aspect esthétique et pratique à la fois et

¹ *Ibid.*

² J.-L. Dufays, M. Lisse et C. Meurée, *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 23.

³ Tzvetan Todorov, *La notion de la littérature, op. cit.*, p. 9.

⁴ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 11.

⁵ *Ibid.*

⁶ Esthétique, « La poésie », Introduction, cité dans : *Ibid.*, p. 12.

⁷ « Caractère de ce qui est littéraire, de ce qui appartient à la littérature. Le mot traduit le terme russe *literaturnost* forgé par Romain Jakobson. De nombreux théoriciens ont cherché à donner une définition

« ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art¹ ». Dans cette définition, l'accent mis sur la forme et l'aspect esthétique et la fonction cognitive de la littérature a été négligée.

Afin d'achever les discussions autour de cette notion, Roland Barthes propose une définition pragmatique de la littérature en disant que « la littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout² ». À son tour, Antoine Compagnon, après avoir cité cette phrase au premier chapitre de son ouvrage, *Le Démon de la théorie*, écrit : « La littérature, c'est la littérature, ce que les autorités (les professeurs, les éditeurs) incluent dans la littérature. Ses limites bougent parfois, lentement, modérément [...], mais il est impossible de passer de son extension à sa compréhension, du canon à l'essence³ ».

Aux yeux de Robert Escarpit, l'ambiguïté de la définition de la littérature est la « fortune » de la littérature et tout effort de clarification peut la perdre à jamais :

Il est visible en effet que les sciences de la littérature actuelles reposent chacune sur un postulat propre qui exprime un des contenus contradictoires du mot littérature. Il y a une science esthétique, une science idéologique, une science sociologique de la littérature. Sans doute est-il possible de jeter entre elles des ponts, d'ouvrir des portes, mais on peut redouter que le mot littérature ne survive pas à l'opération. C'est une série d'ambiguïtés qui a fait sa fortune. Il est possible qu'un effort de clarification la perde à jamais⁴.

On revient ainsi à l'idée de Genette sur la sottise de vouloir définir la littérature. Cependant, Escarpit veut concilier l'aspect esthétique et cognitif de la littérature. Cette idée

satisfaisante de la littérarité, mais aucune ne s'est imposée à ce jour. Notons néanmoins que deux types d'approches dominant : on considère des textes mêmes (mise en valeur du rythme, densité des images et des figures, caractéristiques lexicales et grammaticales...), soit qu'elle n'est rien d'autre qu'un statut qu'on attribue par convention à certains textes et qui commande la lecture de plaisir qu'on en fait. » Michel Jarty (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, 2001.

¹ Essais de linguistique générale, Paris, Éd. de Minuit, 1963, p. 210, dans G. Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 8.

² Roland Barthes, « Réflexions sur un manuel », in Doubrovsky, Serge, et Todorov, Tzvetan (dir.), éd., *L'Enseignement de la littérature*, Paris, Plon, 1971, p. 170, in Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ Robert Escarpit, « La définition du terme "littérature", projet d'article pour un Dictionnaire international des termes littéraires » in R. Escarpit (dir.), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, coll. "Champs", p. 272, cité par : Emmanuel Fraisse et Bernard Mouralis, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001, pp. 87-88.

Les auteurs de ce dernier, trouve optimiste cette idée, notamment lorsqu'il parle des « sciences de la littérature » comme d'une réalité indiscutable. *Ibid.*, page 87.

est reprise par Ivan Jablonka dans *L'Histoire est une littérature contemporaine* : « Définir la littérature ? écrit-il, l'idée a quelque chose de gênant, voire de ridicule. Il est pourtant nécessaire de s'y confronter, dès lors que certaines productions (parmi lesquelles les sciences sociales) sont exclues de la littérature. La seule définition acceptable, c'est qu'elle est plusieurs choses à la fois¹ ». Jablonka énumère plusieurs critères pour la littérature : la forme, l'imagination, la polysémie, la singularité, l'institutionnalisation, la démarche et la recherche. Parmi ces critères, il insiste sur la littérature en tant que démarche et recherche parce que le raisonnement historique vit et vibre selon lui d'innombrables textes littéraires². A l'instar des sciences sociales, la littérature a donc le pouvoir d'être porteuse de savoir.

En réalité, le fait qu'aujourd'hui « la littérature soit un moyen de connaissance paraît une évidence³ » selon Dominique Viart. Robert Shusterman souligne également dans « Fiction et re-connaissance : les limites du savoir » la fonction cognitive de la littérature :

Ni seulement objet de cognition, ni véritable outil de cognition, la littérature peut être le lieu d'une re-connaissance, d'une confirmation d'un savoir déjà acquis, ou bien le lieu d'une connaissance de soi. La littérature peut également être un miroir des processus cognitifs eux-mêmes. Il existe donc une littérature que l'on pourrait dire épistémologique – une littérature qui exerce, évoque et met en scène nos “facultés” de perception. Il n'est donc pas permis de nier tout lien entre l'œuvre littéraire et le savoir⁴.

Nous nous entendons ainsi sur la fonction cognitive de la littérature. Pourtant, une question reste à élucider : de quelle littérature parle-t-on ? En réalité, en parlant de la littérature, nous entendons deux catégories générales : la fiction et le factuel. Tandis que l'aspect cognitif de la littérature factuelle semble aller de soi, il n'est pas apparemment indispensable dans la fiction. L'étude de ces deux types de la littérature fera l'objet de ce qui suit.

¹ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 245.

² Voir *Ibid.*, p. 250.

³ Dominique Viart, « Quand la littérature fait savoir » dans *Les savoirs littéraires*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq Cedex, 2016, p. 9.

⁴ Ronald Shusterman, « Fiction et re-connaissance : les limites du savoir littéraire » in Catherine Coquio (dir.) et Régie Salado (dir.), *Fiction & connaissance ; Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, l'Harmattan, 1998, pp. 145-158, p. 146.

2.2. Littérature factuelle et littérature fictionnelle

Il y a deux conceptions générales sur l'étendue de la littérature : la perspective des *intégrationnistes* ou *relativistes* qui considère la littérature dans sa « sphère de production large¹ » et celle dite *ségrégationniste*² limitant la littérature à sa « sphère de production restreinte³ ». Selon la première conception, la littérature ne se limite pas seulement aux « genres traditionnellement reconnus⁴ », mais elle comprend aussi « les genres dits mineurs (écrits journalistiques, science-fiction, romans policiers, sentimentaux, érotique...) ou non proprement textuels (chanson, bande-dessinée, cinéma...) »⁵. Cependant, la deuxième conception définit la littérature comme « un ensemble homogène et limité d'œuvres bien identifiées, qui correspond en gros au corpus des œuvres "reconnues" et donne lieu à une pratique de lecture savante, centrée sur la distanciation et sur la relecture⁶. »

Dans les diverses collections littéraires publiées se trouvent évidemment ces genres dits mineurs. On pense aux collections des romans policiers chez les grandes maisons d'éditions comme « Babel noir » et « Actes noires » aux éditions Actes Sud, la collection polar aux éditions du Seuil ou la série noire et folio policier aux éditions Gallimard. Les polars, les romans de science-fiction ou les romans d'amour constituent également une partie majeure de la littérature de consommation et se trouvent souvent sur la liste des best-sellers (les romans de René Barjavel, de Bernard Werber, de JoJo Moyes, etc.) la réception favorable de telles œuvres par le public prouve donc la marginalité de la perspective ségrégationniste aujourd'hui.

Il y a également une fausse conception qui fait du roman un quasi-synonyme de la littérature. Celle-ci est issue de l'hégémonie du roman de nos jours. Cependant, la fictionnalité pourrait être un élément de la littérarité parmi d'autres, mais elle n'est pas un trait nécessaire pour la littérature : « La fiction n'est la garante d'aucune littérarité [...]. Il faut donc prononcer la déliaison radicale entre la littérature et fictionnalité. Que

¹ J.-L. Dufays, M. Lisse et C. Meurée, *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 37.

² Tomas Pavel emploie les mêmes termes dans son *Univers de la fiction* pour opposer deux courants d'idée distinguant le refus ou l'acceptation de l'adhésion de la fiction à l'univers réel et l'interrogation sur sa logique, ainsi que ses références et le statut ontologique des êtres de la fiction. Voir Thomas Pavel, *Univers de la fiction*.

³ J.-L. Dufays, M. Lisse et C. Meurée, *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

le roman constitue aujourd'hui le genre dominant est une situation de fait qui ne doit avoir aucune conséquence, ni théorique ni normative¹», écrit Jablonka. Jean-Marie Schaeffer précise aussi, lors d'un entretien, cette tendance à identifier la fiction à la littérature, à dire que toute littérature est fiction ou que toute fiction est littérature, alors que ce sont deux problèmes tout à fait différents selon lui².

Tout en considérant la fictionnalité comme le trait constitutif d'un texte littéraire, Gérard Genette reconnaît la littérarité d'un texte non fictionnel, comme l'Histoire, l'éloquence, l'essai ou l'autobiographie, s'il « provoque chez [le lecteur] une satisfaction esthétique³ ». Ainsi nous pouvons trouver une autre ligne de démarcation dans cette large gamme de textes nommés littérature selon l'absence ou la présence de la fictionnalité :

Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles⁴.

La diction a un statut conditionnel et aléatoire selon Genette. En effet le factuel est « un récit informatif⁵ » qui comprend d'innombrables textes : annale, chronique, généalogie, exposé biographique, nécrologie, compte rendu, manuel, dépêche, bulletin météo, blog, journal de bord, guide de voyage, article de dictionnaire, notice de musée, jusqu'à la *créative nonfiction* dans son équation la plus commune (faits réels + storytelling)⁶. Donc, c'est une lecture esthétique qui permet de décider de la littérarité d'un de ces récits.

Objet de débat pour plusieurs théoriciens, le terme de *fiction* n'est pas moins compliqué, polysémique et polémique que la littérature. Dans le chapitre d'ouverture de *Le Propre de la fiction*, Dorrit Cohn, examine la multiplicité sémantique déconcertante du terme *fiction*⁷. Evoquant les remarques du philosophe allemand, Hans Vaihinger, sur

¹ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 248.

² SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction? Entretien avec Alexandre Prstojevic, directeur de recherches au CNRS, auteur de Pourquoi la fiction ? (Seuil, 1999)*, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html>, (consulté le 13 octobre 2016).

³ G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., pp. 26-27.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 240.

⁶ *Ibid.*

⁷ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit. p. 8.

« l'usage linguistique chaotique et pervers¹ » du terme *fiction*, elle rappelle les divergences de sens de ce terme dans les dictionnaires :

Il s'avère que leur unique dénominateur commun est l'idée de “quelque chose qui a été inventé”, une notion qui, bien qu'elle ne coïncide pas exactement avec la racine latine du mot-*finger*, “faire ou former”-, est dénotativement aussi vague qu'elle².

Comme Cohn le souligne, le terme de fiction en français et en anglais vient du mot latin *fictio* (*création, action de feindre*), et du verbe *finger* signifiant *feindre*. Il désigne selon le dictionnaire Robert : 1. Fait imaginé (opposé à réalité) ; construction imaginaire. Invention. [...] 2. Création de l'imagination, en littérature ; genre littéraire que représentent ces œuvres [...]. En fait, cette définition désigne l'usage courant du terme : « Un récit inventé ».

Une question se pose : y-a-t-il des critères de démarcation entre le fictionnel et le factuel ? De nombreux penseurs avec des prises de positions syntaxiques (Cohn, Hamburger), sémantique (Frege /Russell), pragmatique (Searle), intentionnel (Currie), conventionnel (Lamarque et Olsen) et fonctionnel (Walton) ont abordé la question de la frontière entre le fictionnel et le factuel³. Tandis qu'une grande partie de ces théoriciens tentent d'abolir et d'effacer les frontières entre les narrations fictionnelles et non fictionnelles, un autre groupe, prenant la démarcation entre fiction et non fiction comme enjeu, croit à l'existence des indices textuels et intrinsèques de la fictionnalité et à la différence entre les domaines des narrations fictionnelles et non fictionnelles. Ce courant d'idée, dit *différentialiste*, reprend les idées de Käte Hamburger, élaborées en 1957 dans *Logique des genres littéraires*⁴ et de Dorrit Cohn, développées en 1999 dans *Le Propre de la fiction*⁵. Parmi les différentialistes, on pourrait signaler également Françoise Lavocat qui dans le livre récemment publié, « Fait et fiction », défend l'idée d'une frontière entre fait et fiction, réalité et imaginaire en tant qu'une nécessité cognitive, conceptuelle et politique.

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*

³ Voir Bertrand Russell, *On denoting*, *Mind* 14 (56), 1905, pp. 479-493; Gregory Currie, *The Nature of Fiction*. Cambridge University Press; 1990; Peter Lamarque & Stein H. Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, Clarendon University Press, 1994, Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press. 1990.

⁴ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

⁵ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*

En revanche, selon un opposant des différentialistes, comme John Searle, il n’y a aucun trait textuel, syntaxique ou sémantique distinguant le récit fictionnel du factuel. Searle, « pour qui le discours de la fiction [est] comme une feintise ludique partagée¹ », ne distingue le fictionnel et le factuel que par « l’ordre purement pragmatique² » et par l’intentionnalité de l’auteur : « le critère d’identification qui permet de reconnaître si un texte est ou non une œuvre de fiction doit nécessairement résider dans une intention illocutoire de l’auteur. Il n’y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d’identifier un texte comme une œuvre de fiction³ », rédige Searle. Il refuse ainsi l’idée de l’existence des traits distinctifs de la fiction. Jean-Marie Schaeffer a longtemps partagé cet avis de Searle mais il nuance plus tard son point de vue. Il reconnaît l’insuffisance des critères sémantiques pour définir le statut fictionnel. Il admet alors l’existence d’indices intrinsèques de la fictionnalité tout en insistant « sur leur caractère optionnel et culturellement contingent⁴ » :

Toute fiction (narrative ou dramatique) accepte comme convention constituante la mise entre parenthèses des exigences de référentialité : la fiction ne se définit pas au niveau textuel, mais au niveau intentionnel, ce qui explique pourquoi un roman historique, même s’il comporte de nombreux énoncés qui ont des référents réels, reste une fiction⁵.

Tout en acceptant cet avis de Schaeffer, Gérard Genette « insiste sur le fait que le paramètre de l’intentionnalité ne peut rendre compte ni de l’existence des textes qui incarnent un “état involontaire de la fiction” – tels que, par exemple, certains récits mythologiques – ni de l’éventualité que le dispositif fictionnel d’une œuvre puisse échouer à cause de l’incapacité du destinataire à le déchiffrer correctement⁶ ». En effet, nous allons bientôt voir que le critère essentiel de Genette pour distinguer un récit de fiction est la présence d’un narrateur distinct de l’auteur.

¹ Filippo D’Angelo, « « Je suis le héros véritable de mon roman » : l’équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au xviii^e siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, 1 avril 2004, n° 33. [En ligne], 33 | 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ccrh.revues.org/237> ; DOI : 10.4000/ccrh.237

² *Ibid.*

³ John R. Searle, *Sens et expression : Études de théorie des actes de langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 109.

⁴ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 40, note en bas de page 3.

⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989, p. 341.

⁶ F. D’Angelo, « « Je suis le héros véritable de mon roman » », art cit.

Bref, c'est une question problématique qui suscite des avis contradictoires. Même deux théoriciennes comme Käte Hamburger et Dorrit Cohn qui ont abordé le sujet de la démarcation entre les narrations fictionnelles et non fictionnelles et qui ont tenté de définir les caractéristiques internes de la fiction, n'ont pas suivi des approches similaires. Nous étudierons par la suite les modèles fictionnels qu'elles proposent.

2.2.2. Distinction du fictionnel et du factuel

C'est une vérité que certains passages des romans, détachés de leurs contextes, ressembleront à n'importe quel récit factuel. Hamburger cite un extrait de Jürg Jenatsch, de Conrad Ferdinand Meyer :

Le soleil de midi pointait sur les hauteurs dénudées, cernées de rochers du col Julier dans les Grisons. Les falaises flambaient, étincelaient sous le piquant des rayons verticaux. Parfois, lorsque s'élevait et passait un épais nuage orageux, les parois rocheuses semblaient se rapprocher et rétrécir le paysage, brutalement, étrangement... A droite et à gauche du sentier muletier, parmi les hauteurs du défilé se dressaient deux colonnes brisées qui défiaient le temps, depuis plus d'un siècle sans doute¹.

Elle explique que cet extrait détaché de son contexte ne sera plus reconnaissable comme un extrait de roman :

Détaché de son contexte, on ne saurait y reconnaître un extrait de roman, et ce d'autant moins que le col Julier, dans les Grisons, appartient à une réalité géographique qui nous est connue. Tel qu'il est, il pourrait [...] figurer dans un document historique, un journal intime, un carnet de route ou une lettre. Si ce passage nous était présenté isolé, nous pourrions prendre les hauteurs dénudées du col Julier pour le champ d'expérience d'un sujet faisant un compte rendu, et ce sujet pour un sujet d'énonciation historique².

Mais la question, c'est de savoir s'il y a des indices textuels prouvant la fictionnalité d'un texte même s'il est détaché de son contexte. Par exemple, certaines phrases sont

¹ K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 73.

² *Ibid.*

typiques de la fiction, comme « il était une fois... » qui inaugure tous les contes. La prolifération des images et des thématiques fictionnelles pourrait aussi être indice de la fictionnalité.

Parmi tous les procédés qui se trouvent dans la fiction, certains sont aux yeux de Käte Hamburger et de Dorrit Cohn, propres à la fiction. Dans sa *Logique des genres littéraires*, Käte Hamburger lie la fiction à la narration à la troisième personne représentant les paroles, les pensées et les sentiments. Elle considère ainsi trois indices pour la fiction narrative : 1. les verbes à la troisième personne décrivant des processus intérieurs. 2. Le discours indirect libre. 3. L'atemporalité ou la perte de la signification temporelle du passé.

Tout en reconnaissant la validité des critères internes de la fictionnalité de Hamburger, Genette en minimalise la portée au moyen de trois arguments. Françoise Lavocat les explique ainsi :

Il souligne tout d'abord leur caractère historique et contingent ; il conteste, dans la théorie de Hamburger, ce qu'il interprète comme l'exclusion du domaine de la fiction des récits à la première personne ; il affirme la primauté, comme critère de fictionnalité, de la présence d'un narrateur distinct de l'auteur¹.

Gérard Genette critique également la thèse d'Hamburger en expliquant qu'« une telle exclusion devrait, par contagion, s'étendre à toutes les formes de "mimésis formelle". Or, dans une large mesure, le récit de fiction hétérodiégétique est une mimésis de formes factuelles comme l'Histoire, la chronique, le reportage – simulation où les marques de fictionnalité ne sont que des licences facultatives dont il peut fort bien se priver² ». Afin de montrer que les indices de fictionnalité ne sont pas totalement absents du récit homodiégétique, Genette rappelle ce rappel de Dorrit Cohn, dans *La Transparence intérieure*, selon lequel le roman à la première personne peut mettre l'accent sur le « je-narrateur » ou sur le « je-héros ». L'exemple bien connu, c'est *À la recherche du temps perdu* de Proust. Il souligne également la thèse de Philippe Lejeune qui distinguait l'autobiographie authentique de la fiction pseudo-autobiographique : pour lui, la première met l'accent sur la voix d'un narrateur, tandis que la deuxième tend à focaliser sur

¹ F. Lavocat, *Fait et fiction*, op. cit., p. 36.

² G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 90.

l'expérience d'un personnage¹. Ainsi, selon Genette, « ce typique critère de la fictionnalité qu'est la fiction interne² », s'étend au récit personnel.

Le modèle hamburgien est basé sur les fictions à la troisième personne ; mais ce mode est fréquent dans les récits factuels. En effet, « le modèle idéal qui se dégage de ses analyses, précise Schaeffer, n'est pas celui du récit fictif à la troisième personne dans sa généralité, mais un modèle beaucoup plus spécifique : celui du récit hétérodiégétique à focalisation interne³ ». Ainsi, pour Hamburger, la description de la vie intérieure est exclue de tout récit sérieux, autrement dit du récit factuel. Selon Cohn, le modèle dégagé des analyses d'Hamburger est plutôt le récit traditionnellement appelé « omniscient » :

[...] ce qui distingue la théorie de Hamburger de toutes ces typologies plus ou moins systématiques [celles de Norman Friedman, Franz Stanzel, Gérard Genette, etc.], c'est le fait que, pour elle, l'omniscience psychique n'est pas un type, ni un mode, ni un moyen, ni une technique narrative, mais constitue la norme structurelle fondamentale qui gouverne l'univers de la fiction à la troisième personne tout en étant logiquement exclue de tous les autres domaines discursifs⁴.

En revanche, pour Cohn, c'est la narration à la première personne qui est le mode spécifique de la fiction. Rappelant la grande quantité des fictions à la première personne, Cohn n'approuve pas cette mise à l'écart et exprime son désaccord sur ce point :

Bien que dans la fiction à la première personne, l'introspection remplace la présentation non naturelle de la vie intérieure qu'on trouve (dans la fiction à la troisième personne, il n'en reste pas moins que le narrateur (la narratrice) est lui-même (elle-même) un être imaginaire présenté de manière non naturelle et que sa non-identité avec l'auteur marque sa fictionnalité⁵.

Rectifiant le modèle hamburgien, D. Cohn énumère trois traits pour la fiction dans *Le propre de la fiction* : 1. La dépendance de certains modes narratifs importants (narration à la 1^{ère} personne, la focalisation interne, la présentation de la conscience). 2. La fidélité au modèle synchronique à deux niveaux (histoire/discours). 3. Dédoublement de

¹ *Ibid.*, p. 78.

² *Ibid.*

³ Jean-Marie Schaeffer, « Fiction, feinte et narration », *Critique*, 1987, n° 481-482, pp. 555-576., p. 570.

⁴ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 45.

⁵ *Ibid.*, pp. 33-34.

l'instance narrative en auteur et narrateur. Par la suite, nous regarderons de plus près ces traits de fictionnalité du récit définis par Cohn :

2.2.2.1. Le récit à la première personne à focalisation interne

Un critère de la fictionnalité pour Cohn, c'est sa « dépendance de certains modes narratifs importants¹ » comme la narration à la première personne ou le point de vue interne et en particulier, la présentation de la conscience. Selon elle, l'usage de situations narratives donnant accès à des vues intérieures sur l'esprit des personnages est spécifique du récit fictionnel. C'est effectivement la preuve de la « liberté constitutionnelle de la fiction par rapport aux contraintes référentielles² ». Cela est reconnaissable dans la fiction narrative par le discours indirect libre et les monologues intérieurs. Ainsi que par *le mode personnel* de Barthes ou *la central intelligence* de Joyce ou la même *focalisation interne* de Genette. Quant au mode narratif du récit historique ou non fictionnel en général, la focalisation externe semble, selon Cohn, « plus prometteuse³ » que les autres (la focalisation zéro et la non focalisation) parce que ce mode appelé par certains théoriciens le mode *neutre* ou *l'œil caméra* « exclut par définition toute présentation de la vie intérieure des personnages »⁴.

C'est une vérité incontestable que la narration à la première personne ou la focalisation interne sont des traits typiques de la narration de la fiction. La narration homodiégétique est le mode narratif privilégié de beaucoup de romanciers comme Céline ou Proust. Modiano a écrit presque toute son œuvre romanesque, à l'exception d'*Une Jeunesse* (1981) à la première personne. En revanche, Cheheltan dans ses romans, refuse une narration à la première personne. Pourtant, le narrateur hétérodiégétique des romans de Cheheltan n'est pas un narrateur omniscient, mais il a un point de vue limité à ce que voit ou pense le personnage. Par exemple, dans *L'Aube iranienne*, il y a une focalisation interne et variable parce que le narrateur suit le regard du personnage et que le personnage focal se déplace d'Iraj à sa sœur et puis à son père tout au long du roman. Dans *Téhéran, Ville sans ciel*, le narrateur en troisième personne n'empêche pas la présentation des

¹ *Ibid.* p. 200.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 184.

⁴ *Ibid.*

tourments, des soucis (autrement dit la conscience) et de la fusion mémorielle du personnage.

Cependant, ces modes de la narration ne pourraient pas être un critère incontournable vu la diversité des modes de narration dans les récits de fictions. D'autant plus que Luc Lang dans son *Délit de fiction*, faisant défi de cette prétention de Cohn selon laquelle « aucune œuvre fictionnelle ne saurait demeurer non focalisée dans son intégralité », répond : « Pourquoi pas ?¹ ». Selon Lang, l'auteur du roman peut travailler avec la focalisation zéro. Ce qui était en effet l'objectif ultime d'un romancier comme Flaubert.

D'autre part, le mode subjectif et la narration à la première personne se trouvent dans beaucoup de récits non fictionnels. En historiographie moderne, les auteurs expriment de plus en plus leur subjectivité. Par exemple, Ivan Jablonka a écrit la biographie de ses grands-parents, couple juif abattu à Auschwitz, en se référant aux archives et aux documents mais par une écriture subjective à la première personne.

Dans un entretien avec Carlo Ginzburg, Ivan Jablonka cite cette phrase de l'historien italien : « Notre conception de l'histoire a une origine sanglante » pour en conclure que chaque historien fait de l'histoire pour répondre aux grands événements de sa vie. Cet événement était pour Hérodote et Thucydide les grandes guerres de leur siècle ; pour Polybe, l'avènement de Rome ; pour Chateaubriand, Guizot et Michelet, la Révolution ; pour Furet, l'essor du communisme ; et pour Carlo Ginzburg ou Ivan Jablonka², la deuxième guerre mondiale. Carlo Ginzburg affirme à son tour ce côté autobiographique dans le travail d'historien. Pour lui, l'Histoire est le lieu d'une « tension entre un point de vue subjectif et une vérité objective et vérifiable³ ». Et Henri Irénée Marrou affirme que « l'Histoire est inséparable de l'historien⁴ ». Donc, selon lui, l'opposition de la subjectivité et l'objectivité est vaine parce que l'une est l'approfondissement critique de l'autre.

¹ Luc Lang, *Délit de fiction: la littérature, pourquoi?* Paris, Gallimard, 2011., p. 134.

² Carlo Ginzburg *a perdu son père, un juif militant pendant la deuxième guerre mondiale ; Enfant, il a dû dissimuler son vrai nom* pour fuir aux arrestations. Quant à Jablonka, il a perdu ses grands-parents juifs à Auschwitz.

³ Hélène Merlin-Kajman, « L'histoire au voisinage de la littérature », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2003, vol. no50-3, n° 3, pp. 182-187.

⁴ H.-I. Marrou, *De la connaissance historique, op. cit.*, p. 51.

2.2.2.2. Dédoublément de l'instance narrative en auteur et narrateur

Cohn parle du *Dédoublément de l'instance narrative en auteur et narrateur* en tant qu'un autre marqueur de la fictionnalité. Cela veut dire que la voix narrative est indépendante et détachée de l'origine auctoriale. Dans les récits fictionnels l'auteur n'est pas le narrateur alors que dans le récit historique ou comme le dit Genette, factuel, l'auteur est égal au narrateur¹. Cette thèse a été abordée avant Cohn par Paul Hernadi qui proposait de l'utiliser en tant que critère de base pour différencier les récits fictionnels des récits historiques². Genette également, d'une manière simultanée, a abordé cette thèse dans le chapitre « Récit fictionnel, récit factuel » de *Fiction et diction* :

Il me semble que leur identité rigoureuse (A=N), pour autant qu'on puisse l'établir, définit le récit factuel – celui où, dans les termes de Searle, l'auteur assume la pleine responsabilité des assertions de son récit, et par conséquent n'accorde aucune autonomie à un quelconque narrateur. Inversement, leur dissociation (A≠N) définit la fiction, c'est-à-dire un type de récit dont l'auteur n'assume pas sérieusement la véracité³.

La Place de l'Étoile, *La ronde de nuit* et *Les Boulevards de ceinture* multiplient tous les trois les éléments autobiographiques autant que le narrateur homodiégétique des romans se confond avec l'auteur. Les traits d'identité que Modiano donne à ses personnages sont souvent proches de sa propre vie. Le narrateur de *La place de l'étoile* est comme Modiano écrivain, juif et hanté par son passé. Quant aux *Boulevards de ceinture*, le narrateur/Modiano y cherche l'image fuyante de son père. La question de l'identité père-fils est en effet la problématique principale de ce roman.

Dans *Dora Bruder*, Modiano a bel et bien transgressé ce critère de la fiction. Selon les analyses de Gerard Genette, si dans le récit historique et le récit autobiographique, l'auteur est le narrateur (A=N), dans la fiction homodiégétique, l'auteur n'est pas le

¹ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 9 et p.191.

² Paul Hernadi, « Celio's Cousins: Historiography as translation, Fiction and Criticism », in *Nez Literary History*, 7, 1976, p. 21-22, in Dorrit Cohn, op. cit., p. 191.

³ G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 80.

Genette présente les formules ci-dessous pour différents types de récit (A : auteur, N : narrateur, P : personnage) :

Autobiographie: (A=N), (A=P), (N=P) ; Récit historique (dont biographique): (A=N), (A≠P), (N≠P) ; Fiction homodiégétique: (A≠N), (A≠P), (N=P) ; Autobiographie hétérodiégétique : (A≠N), (A=P), (N≠P) ; Fiction hétérodiégétique: (A≠N), (A≠P), (N≠P).

narrateur (A≠N). Dans ce récit d'enquête, biographique et autobiographique se confondent le narrateur et l'auteur. C'est Modiano qui cherche les traces d'une inconnue de l'Histoire. En effet, cela prouve que *Dora Bruder* s'éloigne de la fiction pour s'approcher de la non-fiction. Nous allons développer cette analyse plus loin.

De leur côté, il y a d'autres théoriciens qui contredisent cette formule de Genette au sujet des récits historiques et qui croient que le texte non fictionnel pourrait bien adopter l'équation narrateur≠l'auteur. Critiquant ce critère de fictionnalité, Ivan Jablonka prétend que la pluralité des voix narratives n'est pas du tout exclue des récits historiques :

Si la fiction obéit à un « modèle disjonctif », le récit non fictionnel (biographie, histoire) pose l'équation « auteur=narrateur », soit le nom qui figure sur la couverture. Pourtant, on peut considérer qu'en histoire aussi il y a plusieurs voix narratives : alternance du récit et des commentaires savants en notes, jeu des preuves et de contre-preuves, comparution de l'historien devant des « examinateurs rigides » (comme dit Bayle), interprétations dans une controverse historiographique. L'histoire peut donc donner voix à plusieurs narrateurs qui ne sont pas lui¹.

2.2.2.3. Fidélité au modèle synchronique à deux niveaux de l'histoire et du discours

Un autre trait de la fiction, pour Cohn, c'est sa *fidélité au modèle synchronique à deux niveaux de l'histoire et du discours*. En effet, le récit de fiction, appartenant au « genre du récit non-référentiel »², est fidèle à un modèle à deux niveaux fondés sur la distinction entre l'histoire (*story*) et le discours (*discourse*). Ceci permet à la fiction de « s'émanciper de la contrainte du renvoi à des données référentielles³ ». En revanche, la nature du récit factuel (récits historiques, les reportages journalistiques, les biographies et les autobiographies) exige un autre niveau, celui de la référence. Donc, indispensable pour le récit factuel, le niveau de la référence n'est pas obligatoire dans le cas du récit fictionnel. Cohn cite Robert Schole qui présente cette opposition en tenant particulièrement compte de l'historiographie :

¹ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 236.

² D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 6

³ *Ibid.*, p. 9.

L'histoire est un discours narratif dont les règles diffèrent de celles qui régissent la fiction. L'auteur d'un texte historique soutient que les événements mis en texte se sont effectivement produits avant d'être mis en texte. Lors de l'interprétation et de l'évolution d'un récit historique, il est donc tout à fait approprié de confronter de tels événements à des informations extratextuelles...Il n'en va évidemment pas de même pour la fiction, où les événements sont créés, pourrait-on dire, par et avec le texte. Ils n'ont pas d'expérience temporelle antérieure¹.

Le propre de la fiction de D. Cohn est en réalité basé sur une théorie de la fiction comme récit non référentiel. Tout en expliquant d'autres « sens concurrents » du terme de fiction, Cohn propose la définition suivante comme signification générique du terme *fiction* : la fiction est « le texte littéraire non référentiel et narratif² ». Référant à une traduction de Genette selon laquelle la *mimèsis* d'Aristote est traduite par le mot fiction, elle considère la *Poétique* à l'origine de l'idée de la fiction au sens de récit non référentiel :

Les interprètes récents de la *Poétique* sont d'avis que le terme de "mimèsis", qu'Aristote applique spécifiquement aux artefacts littéraires, est très proche, sinon synonyme, du terme que les langues occidentales modernes ont dérivé du mot latin *fictio*. Comme Käte Hamburger et Gérard Genette l'ont souligné, Aristote réserve les termes "poïèsis" et "mimèsis" de manière stricte aux modes dramatiques et narratif, en excluant clairement la poésie. Aussi Genette cite-t-il le texte d'après une traduction qui, sans hésiter, prend "mimèsis" par "fiction" : "Le poète doit plutôt être artisan d'histoire que de vers, puisque c'est par la fiction qu'il est poète, et que ce qu'il feint, c'est des actions." Si l'on se rappelle que le passage dont cette citation est tirée suit immédiatement le développement de la célèbre antithèse entre le poète et l'historien, la conclusion s'impose que c'est la poétique qui est à l'origine de l'idée de fiction au sens de récit non référentiel³.

¹ Robert Scholes, "Langage, Narrative and anti-narrative", *Critical Inquiry*, n° 7, 1980, p. 211, dans D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.* pp. 32-33.

² *Ibid.*, p. 12.

³ D. Cohn, *op.cit.*, pp. 24-25.

Et c'est cette non référentialité qui est, aux yeux de Cohn, le propre de la fiction. Cohn argumente que « le caractère non référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne puisse pas se rapporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas obligatoirement à lui¹ ». Ensuite, elle explique que l'adjectif non-référentiel attribué à la fiction dans son expression définitionnelle, se caractérise par deux propriétés spécifiques qui sont étroitement liées : « (1) ses références au monde extérieur au texte ne sont pas soumises au critère d'exactitude ; (2) elle ne se réfère pas exclusivement au monde réel extérieur au texte²».

Afin de clarifier cette « relation de référence inexacte au monde réel »³, Cohn aborde la question des « localités irréelles [...] situées dans un environnement réel »⁴ en donnant l'exemple du narrateur d'À *la Recherche du temps perdu* qui passait ses vacances à Balbec, ou Emma Bovary qui se rendait en diligence de Yonville à Rouen⁵. Ainsi, les références externes, pendant le procédé de la *fictionalisation*, c'est-à-dire dès l'intégration dans l'univers fictif, cessent d'être externes et sont contaminées de l'intérieur⁶.

Il faut préciser qu'en prenant la référentialité comme marqueur de la fictionnalité, Cohn ne refuse pas l'idée que la fiction peut avoir des références hors du texte et qu'elle peut « référer au monde réel, selon des modalités certes complexes⁷ ». Donc, la référentialité est possible pour la fiction mais elle n'est pas indispensable.

À la fin de son article « Fiction et re-connaissance : les limites du savoir littéraire », Ronald Shusterman énumère différentes catégories de fiction : des fictions informatives qui semblent donner des informations ; des fictions morales qui fournissent des modèles de comportements ; des fictions jouissives qui n'ont aucune prétention référentielle ; des fictions épistémologiques qui formulent et illustrent des hypothèses ; des fictions expressives, et des fictions qui combinent plusieurs de ces catégories. Il accepte ainsi la capacité référentielle de la fiction ; mais pour lui, il n'y a tout de même « aucune fiction dont la raison d'être est de communiquer des faits sur le monde⁸».

¹ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit. p. 31.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁶ *Ibid.*, p. 32. Cohn emprunte le terme de la « fictionalisation » à Käte Hamburger (Hamburger, op. cit. p. 127)

⁷ Équipe de recherche Fabula, « Fabula, Atelier littéraire : Textes factuels, textes référentiels ou textes sérieux », http://www.fabula.org/atelier.php?Textes_factuels%2C_textes_r%26acute%3Bf%26acute%3Brentiels_ou_textes_s%26acute%3Brieux]. Consulté le 31 juillet 2016.

⁸ Ronald Shusterman, « Fiction et re-connaissance : les limites du savoir littéraire », art cit., p. 156.

Ronald Shusterman a évidemment une définition étroite de la cognition. Il met en cause l'emploi de la littérature pour formuler des connaissances scientifiques, par exemple sur le fonctionnement du cerveau ou sur la nature du temps. Pour lui, elle peut seulement avoir une fonction épistémologique, autrement dit assurer une discussion philosophique sur ce qu'est connaître, mais cette discussion n'est pas et ne peut pas être l'acte même de connaître. En effet, et si on cite ses paroles, la littérature « nous apporte des faits déjà préétablis par d'autres sources¹ » et non pas des faits nouveaux. Ainsi, il considère la littérature comme objet de cognition, mais jamais comme outil de cognition et il veut montrer que la connaissance de la littérature n'est pas une connaissance du monde². Elle a une fonction épistémologique et non cognitive.

Le véritable domaine de la cognition est effectivement la science ; la fiction n'est jamais une connaissance au sens strict du terme ; elle est au mieux une reconnaissance d'un savoir préalablement acquis et/ou un exercice interne de nos capacités de réflexion qui aboutit à une connaissance de soi et non du monde³.

Il définit la Connaissance en tant qu'« apport d'informations nouvelles concernant le monde dit externe ou réel⁴ ». Une telle conception de la connaissance est contestable parce qu'elle n'envisage que les faits objectifs bien que la connaissance puisse prendre des formes diverses. Par exemple, il exclut de la connaissance la psychologie usuelle et la morale alors que la fiction prétend délivrer une connaissance sur eux. Ces derniers ne relèvent pas, selon lui, des *faits* indépendants de nous, mais des valeurs dont nous sommes auteurs⁵. C'est en effet une conception très étroite et comme dit Jean-Jacques Lecercle, « indûment restrictive⁶ » de la connaissance. Elle a limité la connaissance au « monde des réalités matérielles⁷ » en négligeant les réalités psychiques et sociales qui sont présentes

¹ Ronald Shusterman, *Sous-détermination, entretien avec Alexandre Prstojevic*, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intShusterman.html>, (consulté le 27 septembre 2017).

² Ronald Shusterman, « Fiction et re-connaissance : les limites du savoir littéraire », art cit., p. 146.

³ Ronald Shusterman, « Espace de liberté et sens du monde » dans *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*, Paris, France, Seuil, 2002, p. 143-174., pp. 145-146.

⁴ Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, 2002, p. 152.

⁵ Voir Équipe de recherche Fabula, *À quoi sert la littérature?*, <http://www.fabula.org/cr/284.php>, (consulté le 27 septembre 2017).

⁶ Jean-Jacques Lecercle, « La fonction cognitive de la littérature » dans *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, 2002, p.177.

⁷ *Ibid.*, p. 180.

d'une manière décisive dans la fiction. Il a également opposé la science à la littérature et à la fiction alors qu'elles sont « deux jeux de langages trop différents¹ ». En plus, selon Lecerle, il ne faut pas distinguer la connaissance générale de la connaissance personnelle :

Si par « connaissance » on entend aussi « ma » connaissance — la connaissance que moi, individu particulier, j'acquiers du monde, et pas seulement la connaissance générale accumulée par l'humanité dans son ensemble, alors la fiction, toute la fiction, transmet ce genre de connaissance. Une de ses caractéristiques est qu'elle s'adresse à des individus, interpelle des lecteurs individuels, alors que la science parle à la cantonade, à tous et à chacun, donc à personne en particulier².

Nous trouvons plus légitime la prise de position de Lecerle. Et nous rappelons également avec Dominique Viart que dans nombre d'entreprises cognitives, dans les différents domaines comme la psychanalyse, la sociologie ou l'histoire, les grandes œuvres littéraires sont citées en référence³. En fin de compte, nous répétons avec Lecerle que la littérature nous donne « un savoir du monde dans lequel elle apparaît et dans lequel elle persiste⁴ ».

Grosso modo, disons que même s'il est censé que le récit fictionnel est autoréférentiel, d'innombrables exemples prouvent qu'il existe une certaine référentialité des récits de fiction : les romans réalistes et naturalistes, les romans historiques ou les romans policiers renvoient à certaines vérités hors-texte. Même le Nouveau Roman qui bannissait l'histoire et le réalisme n'est pas dépourvu de référence. C'est ce que nous voyons explicitement chez Modiano qui est à la fois romancier et archiviste ou chez Cheheltan qui fait précéder la rédaction d'un roman d'une longue étude des sources historiques.

2.3. Savoirs de la littérature fictionnelle

Nous pouvons donc prétendre que les indices abordés ci-dessus appartiennent à la fiction, mais nous ne pouvons pas nier leur présence dans le récit non fictionnel, y compris

¹ *Ibid.*, p. 192.

² *Ibid.* 184.

³ Dominique Viart, « Quand la littérature fait savoir », art cit., p. 9.

⁴ J.-J. Lecerle, « La fonction cognitive de la littérature », art cit., p. 184. Voir aussi Laurence Dahan-Gaida, *La Pensée inquiète*, <http://epistemocritique.org/la-pensee-inquiete/>, 9 juin 2007, (consulté le 27 septembre 2017).

dans le récit historique. D'autre part, nombreuses sont les fictions qui font référence au monde extérieur du texte et qui sont porteuses de savoir. Aux yeux de Paul Ricœur, le récit de fiction se distingue du récit historique par le pacte implicite de lecture. Autrement dit, le lecteur du récit historique et celui du récit fictionnel n'obéissent pas à un pacte identique et ont des attentes différentes. Le lecteur du roman a déjà accepté et s'est préparé pour « entrer dans un univers irréel à l'égard duquel la question de savoir où et quand ces choses-là se sont passées est incongrue¹ » ; en revanche, le lecteur du récit historique « s'attend à rentrer, sous la conduite du pilier d'archives, dans un monde d'événements réellement arrivés² ». Pourtant, ce pacte ne conteste pas la référentialité du récit fictionnel. En effet, Ricœur y exclut seulement les faits, ce qui n'implique pas nécessairement qu'il n'a aucune forme de référentialité.

Souvenons-nous de cet avis de Roman Jakobson pour lequel il était difficile de trouver des messages remplissant une seule fonction³. Au sujet de la fonction poétique, il indiquait qu'elle n'excluait pas les autres fonctions et que les genres tels que la poésie épique mettaient « fortement à contribution la fonction référentielle⁴ ».

L'idée du roman qui fait savoir et documente n'est tout de même pas nouvelle. Le travail d'investigation et de recherche d'Honoré de Balzac, Gustave Flaubert ou Émile Zola est bien connu. En effet, le roman du XIX^{ème} siècle était le roman du savoir selon Claude Simon⁵ qui l'opposait au non savoir du roman moderne⁶. Dans le même temps, certains penseurs comme Michel Foucault, Félix Guattari, Gilles Deleuze et Michel de Certeau insistent sur la « pertinence inaperçue d'un savoir paradoxal⁷ » : savoir du fou, de l'idiot, de l'enfant et même de l'écrivain... Foucault nomme ce savoir paradoxal avec le même mot que Claude Simon : le « non savoir »⁸.

¹ RICŒUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000, p. 341.

² *Ibid.*

³ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963., p. 214.

⁴ *Ibid.*, p. 219.

⁵ Il empruntait sa formule à Olga Bernal. Claude Simon, « La fiction mot à mot », in *Nouveau Roman, hier aujourd'hui*, t. 2 : Pratiques, UGE, 1972.

⁶ Dominique Viart, « Quand la littérature fait savoir », art cit., p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ Au sujet du savoir de l'idiot, les auteurs de l'introduction de *La Pensée sans abri : Non-savoir et la littérature* expliquent : « Le non-savoir traverse les frontières temporelles, linguistiques et culturelles. Il rend compte de l'appropriation par les institutions religieuses de ce personnage anthropologiquement sans âge et de son déplacement jusque dans l'œuvre littéraire. L'idiot, sale, abjecte, séduit pourtant car elle va jusqu'au bout d'une passion aveugle dans la négation de soi. [...] Comme toute figure du non-savoir, l'idiot délivre alors une (in)connaissance pouvant être diversement qualifiée : sensible, subjective, transgressive, mystique,

Ce non savoir « repose sur une autre expérience humaine que la littérature plus que tout autre parvient à mettre en évidence¹ ». La littérature est donc « le lieu d'existence privilégié² » du non-savoir. L'écrivain de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, comme Beckett, Michaux, Guyotat, Doras, etc., ne cherchent plus à conformer ses propos aux avancées des sciences humaines, mais, comme le dit D. Viart, il est à la recherche d'autres modalités d'expériences et d'autres façons d'être³.

Un romancier plus contemporain comme Le Clézio, considère le romancier aujourd'hui comme un sosie de l'ethnologue, de l'anthropologue, du psychologue et même du criminologue. « Que ce soit avec les moyens ou avec l'esprit de la science, déclare-t-il, le romancier scrute une partie du monde, un groupe d'hommes, et il les représente dans un rapport non pas tel qu'ils sont ou qu'ils devraient être, mais tels qu'ils se présentent eux-mêmes⁴ ». Le roman contemporain dispose également de modalités d'écriture différentes et variées et des complexités nouvelles dans son rapport aux savoirs⁵.

La littérature est donc le lieu de rencontre des savoirs, et comme dit Laurence Dahan-Gaida, un « formidable résonateur des savoirs irriguant la culture, savoirs qu'elle absorbe et qu'elle met en scène dans une sorte de mise en abyme du champ de la connaissance⁶ ». Ce champ des savoirs est très vaste et comprend les sciences exactes, naturelles, médicales, sociales, humaines, etc. Les analyses publiées dans la revue épistémocritique ou dans le numéro 324 de la Revue des Sciences humaines, « Les savoirs littéraires », montrent l'envergure du domaine de recherche⁷.

En effet, un seul roman pourrait en comprendre plusieurs. Les auteurs de *Théorie de la littérature* donnent l'exemple de Robinson Crusoé où il y a un savoir historique, géographique, social (colonial), technique botanique, anthropologique (Robinson passe de la nature à la culture). Selon eux, toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire⁸. Les exemples seraient trop nombreux pour être tous cités.

irrationnelle, etc. » Muriel Pic, Barbara Selmeçci et Jean-Pierre van Elslande (eds.), *La pensée sans abri: non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 10.

¹ Dominique Viart, « Quand la littérature fait savoir », art cit., p. 12.

² Muriel Pic, Barbara Selmeçci et Jean-Pierre van Elslande (eds.), *La pensée sans abri*, op. cit., p. 11.

³ Dominique Viart, « Quand la littérature fait savoir », art cit., p. 13.

⁴ Cité par Dominique Viart, in *Ibid.*, p. 14.

⁵ Voir *Ibid.*

⁶ Laurence DAHAN-GAIDA, *Études rassemblées par Laurence Dahan-Gaida*, op. cit., p. 18.

⁷ Voir <http://epistemocritique.org/> et Dominique Viart et Adelaide Russo (eds.), *Les savoirs littéraires*, Villeneuve d'Axcq Cedex, Septentrion, 2016.

⁸ J.-L. Dufays, M. Lisse et C. Meurée, *Théorie de la littérature*, op. cit., pp. 8-9.

2.3.1. Savoirs historiques de la fiction

Pour certains historiens, la littérature contient en ses plis un véritable savoir historique et même, plus largement, un savoir en sciences sociales. Lire les romanciers du XIX^{ème} siècle fournit un tas de renseignement sur l'époque. C'est le cas de Karl Marx et Friedrich Engels qui se nourrissaient de l'œuvre de Balzac.

En réalité, la littérature fabrique du savoir et ne se contente pas d'illustrer ou de représenter¹. La fiction littéraire, en tant que lieu d'investissements historiques, pourrait donc être étudiée comme une source de documentation pour d'autres disciplines en sciences humaines ou sociales. « Lire le roman, écrit Judith Lyon-Caen, comme une source pour l'histoire revient, le plus souvent, à y repérer les représentations d'un événement, à y saisir des figures, typiques ou marginales, d'une époque, à analyser des descriptions, des situations, des segments d'intrigue, des discours tenus par des personnages ou par le narrateur comme autant de signes pointant vers une réalité extérieure à l'œuvre et la documentation, bien ou mal² ». Documenter le passé en se servant des fictions est à la fois une tentation et un refus, car selon Lyon-Caen, puisque le propre du roman est de raconter des histoires, il ne donne qu'une illusion du vrai et ne renseigne pas directement sur ce qui a eu lieu ni sur des visions du monde³. L'avis de cette dernière va de pair avec celui de Thomas Klinkert selon lequel « le savoir que contient la fiction est moins un savoir au premier degré (même si on ne peut pas nier que ce savoir existe, sous une forme cependant plutôt réduite) qu'un savoir réflexif, un savoir résultant d'un processus d'observation au second degré (second order observation) »⁴. Cependant, la question est à savoir si un récit factuel (par exemple un récit historique) qui est basé sur les traces et les témoignages au sujet d'un fait réalisé et fini nous renseigne vraiment d'une manière directe et précise des événements du passé ainsi que de leurs causes et de leurs conséquences ? En effet, si on accepte que les sciences sociales, y compris l'histoire, sont des connaissances indirectes par trace⁵, on pourra difficilement

¹ Voir Gérard Gengembre, « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *Le Débat*, 23 mai 2011, n° 165, pp. 122-135., p. 125.

² Judith Lyon-Caen, « Présentation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 23 novembre 2011, n° 112, p. 3-9.

³ *Ibid.*

⁴ Thomas Klinkert, *Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XXe siècle (Marcel Proust)*, p. 5, <http://epistemocritique.org/fiction-et-savoir-la-dimension-epistemologique-du-texte-litteraire-au-xxe-siecle-marcel-proust/>, 22 mars 2012, (consulté le 23 mars 2017).

⁵ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, p. 81.

parler à propos des savoirs du premier degré même en parlant de l'histoire. Certaines œuvres fictionnelles, comme l'œuvre balzacienne, sont le résultat d'une recherche minutieuse. C'est pourquoi les historiens ou les sociologues se servaient des textes balzaciens sur le Paris ou la bourgeoisie de la monarchie de juillet comme de simples documents¹.

Reconnaissant le va et vient entre fiction et histoire, Carlo Ginzburg, lors d'un entretien, a dit que les romanciers faisaient des découvertes techniques que les historiens pouvaient utiliser comme des dispositifs cognitifs². L'historien a donc besoin de la littérature pour comprendre ce que les documents officiels ne disent pas.

Dans les romans que cette recherche envisage d'étudier, les romanciers n'étaient pas toujours témoins directs des événements dont ils parlent. Ils ont enrichi leurs œuvres de documentation et de témoignages. En mélangeant le factuel et le fictionnel, ils partagent à leur tour les savoirs historiques. Modiano met en lumière les années de l'occupation allemande et fait sortir de l'anonymat certains traits ignorés de l'Histoire officielle. Cheheltan met en doute également certains faits historiques que son lecteur iranien constate dans les livres d'Histoire actuels et l'encourage à développer ses sources. Bref, l'intérêt de leurs œuvres est d'attirer l'attention du lecteur sur une époque et un événement qu'il ignorait ou bien sur un personnage peu connu.

Dans le chapitre suivant, nous allons voir comment l'Histoire est travaillée dans les romans de Modiano et de Cheheltan, quels rapports ils établissent avec le genre du roman historique, et quelles formes d'écritures adoptent-ils pour parler de l'Histoire.

¹ Voir Jérôme David, « Littérature et science sociale au XIXe siècle (note sur un parcours de recherche) » dans *Belles lettres, sciences et littérature, Études réunies par Anne-Gaëlle Weber*, s.l., Epistémocritique.org, 2015, pp. 203-209.

² Cité par G. Gengembre, « Histoire et roman aujourd'hui », art cit., p. 125.

Chapitre 3 : l'Histoire dans la fiction (Historicisation de la fiction)

En parlant de la non référentialité de la fiction, et en la considérant comme le propre de la fiction, Dorrit Cohn voulait insister sur le caractère autosuffisant de la fiction. Elle n'a jamais nié le fait que la fiction peut avoir des références (dans notre cas, des références historiques). Nous citons encore une fois sa thèse :

Le caractère non référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne puisse pas se rapporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas obligatoirement à lui¹.

En fait, il nous paraît comme une évidence que certains récits de fiction recourent à des références historiques. Un coup d'œil chronologique aux origines du roman montre, comme souligne Zérafra, que depuis Chrétien Troyes, le romanesque impliquait une conception historique². En réalité, les auteurs des premiers romans situaient tous les personnages et les actions dans un cadre spatio-temporel relatif à l'historique. Dans certains de ces romans, l'historique n'était que l'arrière-plan des actions. Par exemple, Madeleine Scudéry dans *Clélie, histoire romaine* (1654-1660) a situé ses personnages sous un règne historique précis (Don Carlos de Saint-Réal, 1672), mais dans ce roman, la part de la fantaisie est plus forte que l'historique³. Le vrai mariage du discours historique et du discours romanesque se produit avec le roman historique du XIX^{ème} siècle.

3.1. Le roman historique

Le roman est un art langagier qui a besoin de raconter une histoire. Le passé historique - les grands événements comme les guerres ou les révolutions, les personnages notoires, etc.- est donc un bon réservoir pour le romancier d'où il pourrait extraire ses objets. Une des formes romanesques qui profitent bien des ressources de l'Histoire en tant que matériel est le « roman historique », créé par le romancier écossais, Walter Scott (1771-1832). Étant à la fois l'historien, le romancier, le savant et le poète, il fait du Moyen-âge

¹ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit. p. 31.

² Zérafra, Michel, « Roman », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, tome 3, 1987, p. 2129, in Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 23.

une étude sérieuse et profonde, et fixe particulièrement son attention sur les mœurs, les coutumes, la vie extérieure et changeante de l'individu¹.

Deux ans après sa parution en 1814, *Waverley* de Scott est traduit en France. Ce roman et d'autres ouvrages de Scott servent ainsi de modèle aux romanciers français ainsi qu'à ceux d'autres pays, et connaissent très vite les faveurs du public. Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, Léon Tolstoï, Alexandre Pouchkine, etc. créent leurs chefs-d'œuvre en s'inspirant de l'œuvre de Scott². Au sujet de l'influence de Scott sur tous les domaines de la littérature de son époque, Lukács dans *Le Roman historique* cite Pouchkine :

La nouvelle école des historiens français s'est formée sous l'influence du romancier écossais. Il leur a montré des sources entièrement nouvelles [...] » Et Balzac fait ressortir dans sa critique de la Chartreuse de Parme de Stendhal les nouveaux traits artistiques que le roman de Scott a introduits dans la littérature épique : la vaste peinture des mœurs et des circonstances des événements, le caractère dramatique de l'action et, en rapport étroit avec ceci, le rôle nouveau et important du dialogue dans le roman³.

L'orientation historique se perpétue d'ailleurs dans l'œuvre des romanciers réalistes. Gustave Flaubert par exemple, auteur que la tradition place dans une position médiane, entre le romantisme et le réalisme, a célébré l'imagination de Scott et son souci du plan dans ses *Correspondances*⁴. Il s'intéresse au contexte de l'œuvre en rédigeant *l'Education sentimentale* où une « histoire d'amour s'insère dans une grande fresque historique⁵ ». Pourtant, il ne s'agit pas d'une grande épopée historique mais de la représentation

¹ Voir Congrès scientifique de France, Septième Session, Tenue au Mans, en septembre 1839, Tome premier, Paris, 1839, p. 465

² La narration historique est également bouleversée sous l'influence des romans de Scott. Ils inspirent *L'Histoire des ducs de Bourgogne* (1824) de Barante, *L'Histoire de la conquête de l'Angleterre* (1825) d'Augustin Thierry et jusqu'à *L'Histoire de la marine française* (1835) d'Eugène Sue I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, p. 52. Selon Jablonka, la révolution méthodique est aussi provoquée par le roman. Elle s'effectue dans quatre dimensions : « les objets, c'est-à-dire les thèmes que l'historien choisit ; les problèmes, les questions que l'historien pose ; le champ d'investigation, soit le cadre d'intelligibilité qui est proposé ; la démonstration, avec les arguments mis en œuvre » *Ibid.*, p. 56.

³ György Lukács, Claude-Edmonde Magny et Robert Saille, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1977., p. 31.

⁴ Voir Gustave Flaubert, *Correspondances*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. III, p. 599 et t. IV, p. 547, dans Bernard Gendrel, « Flaubert lecteur de romans historiques », *Flaubert. Revue critique et génétique*, 6 décembre 2009, n° 2.

⁵ G. Gengembre, *Le roman historique, op. cit.*, p. 78.

(conformément aux mœurs et aux comportements de son époque) de la médiocrité, du comique, de l'échec et de la bêtise¹. C'est plutôt en écrivant *Salammbô* dont l'histoire s'enracine profondément dans le passé, à l'époque de la lointaine Carthage d'avant Hannibal, que Flaubert montre son goût pour le roman historique. Une question se pose : le roman historique peut-il éclairer le passé ? Quel rapport établit-il avec la vérité ? Quelle partie est la plus conséquente : la part de l'Histoire ou celle de la fiction ?

3.1.1. Le roman historique et la vérité

« Il faut faire, à travers le beau, vivant et vrai quand même² », écrit l'auteur de *Salammbô* dans ses notes de voyage. Dans *Bouvard et Pécuchet*, le chapitre concernant la littérature s'ouvre sur Walter Scott et ses vérités d'époque. Les deux protagonistes flaubertiens, à la recherche de la vérité, commencent la lecture des romans historiques pour en conclure que « le roman historique ne peut les éclairer en profondeur sur les hommes du passé sous peine d'être invraisemblable et anachronique³ ».

Est-ce vrai cette conclusion que tirent les deux copistes ? Faut-il au contraire accepter cet avis de Victor Hugo sur Walter Scott selon lequel « peu d'historiens sont aussi fidèles que ce romancier⁴ » ? Quel est le rapport du roman historique à la vérité ?

Le roman historique contient dans son nom cette dichotomie problématique dont nous avons déjà parlé entre le discours historique et le discours fictionnel. Il provient en effet de la combinaison du référentiel et de l'inventé. Il est un roman/une histoire qui parle de l'Histoire/grande Histoire comme le dit Claudie Bernard :

Le roman historique est un roman, une histoire qui se mêle d'Histoire, de relation du passé; une histoire à minuscule qui, outrepassant sa vocation fictionnelle - bien manifeste dans le glissement de l'adjectif romanesque vers l'illusoire, le chimérique -, se frotte à l'Histoire à majuscule, polarisée depuis deux siècles par le prestige de la vérité scientifique, et seule bénéficiaire des dérivés *historique* et *historien*, le faiseur d'histoires devant recourir à d'autres adjectifs et d'autres titres. [Le roman

¹ Voir *Ibid.*, pp. 78-79.

² Gustave Flaubert, Pierre Moreau et Henri Thomas, *Salammbô*, Paris, Gallimard, 2009, p. 9.

³ B. Gendrel, « Flaubert lecteur de romans historiques », art cit.

« La seule manière efficace d'écrire un roman est donc d'unir l'étude du « milieu » et la psychologie. C'est ce que fera Balzac (mais d'une manière encore trop romanesque pour nos deux lecteurs) ; c'est ce que fera Flaubert, en instituant en prime une distance à l'égard du monde et des personnages. » *Ibid.*

⁴ Victor Hugo, « Sur Walter Scott » in *Œuvres Complètes*, Critique, Coll. Bouquins, Éditions Robert Laffont, Paris, 1985, pp. 146-151, p. 146.

historique] est une histoire qui parle “de” l’Histoire : l’action du roman historique combine normalement un cadre et une situation authentique, avec ou non apparition de personnalités célèbres, et un scénario et des protagonistes fictifs ; elle mêle étroitement et, sauf pour l’expert, indiscernablement les traits inventés aux traits attestés, les figures imaginaires aux figures culturellement identifiables, le révolu au rêvé¹.

Appuyant le caractère scientifique de l’Histoire (en tant qu’une science humaine), Claudie Bernard trouve une dualité contradictoire dans l’association de « roman » et de « historique ». Elle mentionne plusieurs dichotomies dont certaines sont les suivantes² :

Histoire	Roman
Patience de la recherche, vérification	Imagination
Grandes masses (le public)	Individus (le privé)
Quantification des données et l’investigation des causes et des structures	Description d’actions et leurs répercussions dans les consciences
Exigence de l’exhibition des preuves	Souveraineté d’un dire au-delà du vrai et du faux
L’Histoire majuscule à vocation unitaire	Des histoires plurielles, refermées chacune sur l’univers créé par leur auteur

Pourtant, suivant la thèse d’Ivan Jablonka, nous nous sommes aperçus que la littérarité de l’Histoire n’est pas opposée à sa scientificité. En plus, la fiction n’est pas toujours un danger pour l’Histoire. C’est grâce à certaines fictions (“fiction de méthode”) que l’Histoire peut se dire scientifique. Par ailleurs, nous avons constaté qu’il existe certaines conceptions plus récentes de l’Histoire, comme la *Microstoria*, qui refusent l’idée d’une Histoire majuscule illustrant les événements produits pour une masse au profit d’une histoire individuelle.

Selon le tableau ci-dessus, bien qu’il parle des grands événements historiques et des personnages notoires, le roman historique accorde une attention particulière à la fiction. En réalité, l’auteur d’un roman historique n’est pas forcément fidèle aux vérités

¹ Bernard Claudie, « Le roman historique, une tranche d’Histoire : à propos de Patrick Rimbaud » dans *Le roman historique : récit et histoire*, Nantes, Pleins feux, 2000, pp. 290-306, p. 290.

² Claudie Bernard, *Le passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 7.

historiques. Le récit véridique du discours historique est remplacé dans le roman historique par un récit vraisemblable. « Il est non pas à l'image du réel, écrit Claudie Bernard, mais à la ressemblance ou le semblant de ce que les récepteurs du genre attendent comme vrai, d'une certaine idée du réel. Là donc où l'amateur d'Histoire peut légitimement se laisser prendre au "vrai", le lecteur de roman, fût-il historique, balance sans cesse entre tentation d'adhérer tout uniment aux aventures décrites et appréciation de l'artifice, du "semblant" littéraire¹. »

Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons négliger la fonction pédagogique des romans historiques. Tout en divertissant leurs lecteurs, ces romans partagent des connaissances sur les événements, les époques, la topographie, le peuple, etc. :

Les romans historiques sont des évocations du passé, des fictions dont la qualité d'écriture et de l'invention contribue au plaisir de lire. Ces récits sont porteurs de sens, ils apportent des connaissances, du plaisir et des émotions. Pour certains ce n'est qu'un aimable divertissement, pour d'autres ils permettent une passionnante plongée dans ce passé².

Pour Ivan Jablonka, un grand auteur des romans historiques comme Scott détient quelque chose d'un historien. Mais, ce n'est pas seulement parce qu'il situe ses personnages dans un espace-temps historique (par exemple, l'histoire d'*Ivanoé* (1819) se déroule dans l'Angleterre du XII^{ème} siècle) ou parce qu'il lie la vie de ses personnages à celle des personnages notoires. C'est parce qu'il « s'appuie sur une documentation riche et variée, explique Jablonka, pour camper l'arrière-plan de l'intrigue. C'est encore, [...] parce qu'il adapte les techniques des chroniqueurs médiévaux français, Froissart et Commines : topographie, tableau, descriptions, portraits, scènes, actions, dialogues, détails)³ ». D'autant plus, le roman historique pourrait déclencher chez son lecteur la curiosité d'aller chercher ce qui est vrai. C'est ce que nous apercevrons plus tard en abordant notre corpus de recherche. D'autre part toute lecture d'un roman historique exige d'emblée une conscience et un savoir historiques :

¹ *Ibid.*, p. 291.

² Michel Peltier, Trésors des récits historiques pour la jeunesse, cycle III. Champigny : CRDP de l'académie de Créteil, coll. « Argos. Démarches », 2002, p. 7, in Magali Brunel, « La fiction historique de jeunesse et les « grands hommes » de l'Histoire : quels intérêts didactiques dans l'appropriation des savoirs en français ? Le cas Molière », *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle*, 31 décembre 2013, n° 48, pp. 223-240.

³ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 51.

Le genre littéraire du roman historique présuppose des lecteurs dotés d'une conscience et d'un savoir historique. D'une conscience historique, c'est-à-dire d'une représentation, fût-elle très vague, de l'avenir dont ils s'imaginent qu'il succédera à leur présent ; elle conditionne la représentation du passé susceptible d'être pour eux un pôle identificatoire. D'un savoir historique, c'est-à-dire d'un ensemble d'affirmations tenues pour des constats de faits et censées procéder d'une connaissance du passé¹.

Selon Pomian, l'auteur d'un roman historique n'a qu'un moyen pour définir le cadre spatio-temporel de ses intrigues : dans le cas d'un passé proche, il doit faire appel soit à des souvenirs de ses lecteurs, soit, lorsqu'il s'agit d'un passé lointain, aux savoirs historiques qu'ils tirent des documents, des vestiges matériels ou d'autres narrations².

Nous interrompons provisoirement la discussion autour du roman historique pour la reprendre plus loin vers la fin de cette partie et lors de l'analyse de notre corpus. Nous nous tournerons pour le moment vers le roman contemporain et extrême contemporain (français et persan) dans son rapport avec l'Histoire.

3.2. Le roman contemporain et extrême contemporain face à l'Histoire

Après son essor dans le roman historique du XIX^{ème} siècle, l'Histoire continue à être présente dans les romans des premières années du XX^{ème} siècle : dans *Les Thibaud* de Roger Martin Du Gard, *La Chronique des Pasquier* de Georges Duhamel, *À la recherche du temps perdu* de Proust, etc. Ivan Jablonka appelle « historico-réalistes » ces romans dans lesquels « l'Histoire s'incarne dans le destin fictif d'individus ou de familles anonymes³ ». Bien que dans la plupart de ces romans, la proximité du temps de la narration et du temps de l'histoire racontée nous empêche de les considérer comme de vrais romans historiques, l'œuvre de ces écrivains reste, selon Pierre Nora, « une forme d'histoire totale⁴ ». Autrement dit, une histoire complète et globale qui ne se restreint pas aux aspects politiques, diplomatiques ou militaires, mais qui fait également intervenir des données produites par d'autres sciences sociales comme la sociologie, l'économie, la

¹ Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 25-26.

² *Ibid.*, p. 27.

³ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 126.

⁴ P. Nora, « Histoire et roman », art cit., p. 7.

géographie ou la psychologie ; ce qui était en effet l'ambition des historiens de l'école des Annales, Lucien Febvre et Marc Bloch. Précisons que l'objectif initial de cette ouverture disciplinaire a été, comme le souligne François Dosse, de conquérir une position hégémonique afin de faire de la discipline historique « le creuset de toutes les sciences sociales, de faire de l'histoire "la" science sociale au singulier, fédératrice des jeunes pousses que représentaient ses sciences sœurs plus novices¹ ». Cette ouverture disciplinaire, continue Dosse, « alimente le renouvellement des outils, des notions, des questions et des méthodes² » de l'Histoire car pour assurer sa place au sein des sciences sociales, c'est inévitable qu'elle se pense et qu'elle se pratique comme une *science sociale*.

Après la Seconde guerre mondiale, la littérature, prenant ses responsabilités, fait de l'Histoire son objet. *La Peste* de Camus, *Les Chemins de la liberté*, le roman inachevé de Sartre ou bien des romans inachevés de Malraux sont le fruit d'un tel positionnement³.

Après les années 1950, l'Histoire se traite d'une manière implicite et elle sera même niée ou rejetée par les Nouveaux romanciers qui prônaient « le désengagement face à l'histoire et ses vicissitudes⁴ ». Nelly Wolf parle du Nouveau roman en tant qu'« une littérature sans histoire⁵ ». Dans « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en Littérature contemporaine », Dominique Viart nous rappelle les tendances des historiens de la génération de Georges Duby qui, suivant l'école des Annales, déclaraient « répugner au récit et rejetaient sur les marges l'événementiel⁶ », ce qui a eu comme conséquence, une l'Histoire éloignée de la littérature. Viart explique comment la littérature, à son tour, dominée par les formalistes structurales, renonce au récit de l'Histoire à cette époque :

¹ François Dosse, « À l'école des Annales, une règle : l'ouverture disciplinaire, The overarching rule at the Annales school: openness to other disciplines », *Hermès, La Revue*, 2013, n° 67, pp. 106-112, p. 106.

² *Ibid.*, p. 108.

³ « Ces inachèvements sont d'ailleurs la preuve qu'une telle forme avait fini par ne plus convaincre les écrivains eux-mêmes, pour peu qu'ils aient un peu d'exigence esthétique. » Dominique Viart, « Nouveaux Modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine » dans *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Lettres modernes., Caen, 2009, pp. 11-39, p. 21

⁴ Bruno, Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, p. 137.

⁵ Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire : Essai sur le nouveau roman*. In Dominique Viart, Bruno Vercier et Franck Evrard (eds.), *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, 2. éd. augm., Paris, Bordas, 2008, p.165.

⁶ Dominique Viart, « Nouveaux Modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine » dans *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Lettres modernes, Caen, 2009, pp. 11-39, p. 12.

la littérature, sous le triple effet d'une Modernité attachée, selon la formule de Clément Greenberg, à explorer son « medium même », d'une linguistique structurale qui la convainc qu'elle ne saurait s'affranchir de la clôture du système verbal et sans doute aussi d'une sidération face aux tragédies du siècle qui la laissent interdite, se replie sur elle-même et semble renoncer à mettre le récit de l'Histoire en forme romanesque¹.

A part l'esthétique formaliste, ce rejet de l'Histoire a également ses raisons dans les traumatismes des années d'après la Seconde guerre et dans la nécessité de reconstruire les dégâts de la guerre tout en oubliant le passé tragique. « Les années de reconstruction se sont faites contre le souvenir d'une guerre qui avait divisé la France. Les discours politiques, mais aussi historiques, visaient à la réconciliation de “tous les Français” », expliquent Dominique Viart et Bruno Vercier².

Cependant, malgré la quasi-absence de l'Histoire à cette période, nous ne pouvons pas dire qu'elle était totalement absente du champ littéraire. La question historique intéressait certains auteurs. En 1951, Marguerite Yourcenar publie un roman historique, *Mémoires d'Hadrien*. Dans *Le Roi des Aulnes* (1971), à travers le récit légendaire de l'ogre ravisseur d'enfants, Michel Tournier revit les tragédies de la deuxième guerre mondiale. L'Histoire apparaît notamment dans l'œuvre de Claude Simon. Marqué profondément par les tragédies du XX^{ème} siècle, il illustre une vision sombre de l'homme pris dans les méandres de l'Histoire. *La Route des Flandres* (1960) raconte la débâcle de 1940 où Simon était présent comme acteur et témoin. Viart souligne que c'étaient les relectures ultérieures qui ont montré combien les grands textes des dits « Nouveaux romanciers », reçus d'abord comme autonomes et non référentiels, étaient eux-mêmes travaillés aussi par les questions historiques³. A propos de l'œuvre simonienne, il écrit :

On ne serait en effet lire les romans de Claude Simon indépendamment de cette obsession, installée dans son œuvre depuis *Gulliver*, particulièrement insistante dans *La Route des Flandres*, dans *La Palace* et même dans *La Bataille de Pharsale* mais à chaque fois sous une forme telle que la critique du moment refusait de s'en

¹ *Ibid.*

² Dominique Viart, Bruno Vercier et Franck Evrard (eds.), *La littérature française au présent*, op. cit., p. 147.

³ Dominique Viart, « Nouveaux Modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », art cit., p. 13.

aviser ou s'en tenir véritablement compte. Il fallait attendre qu'il publie *Les Géorgiques* en 1981 pour que l'évidence s'impose et suscite une nouvelle lecture, particulièrement féconde, de ces romans¹.

En effet, si, à partir des années 70, simultanément avec les débats enflammés des théoriciens de l'Histoire, la littérature se rehistoricise en retournant à l'Histoire, c'est également « le fait de la critique, qui porte désormais un autre regard sur les œuvres²», comme ce que nous avons constaté ci-dessus à propos de Claude Simon.

Ainsi, depuis le dernier quart du XX^{ème} siècle à nos jours, a été publié un grand nombre de romans qui traite de l'Histoire. Nous pouvons nommer *Aucun de nous ne viendra* (1970) de Charlotte Delbo, *La Compagnie des spectres* (1997) de Lydie Salvayre, *Le manteau noir* (1998) de Chantal Chawaf, *Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell, *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel (2007), *HHhH* (2010) de Laurent Binet, *Lutetia* (2005) de pierre Assouline ou les nouvelles d'Annie Saumont (*La guerre est déclarée* (2005), *les Blés* (2003)), *Les Amnésiques* (2017) de Géraldine Schwarz, *L'Ordre du jour* (2017) d'Éric Vuillard, et évidemment *La Place de l'étoile*, *La Ronde de nuit*, *Dora Bruder* et beaucoup d'autres romans de Patrick Modiano.

La plupart de ces titres s'éloignent du traditionnel « Roman historique » et adaptent une écriture qui va mieux de pair avec la gravité et la violence des tragédies du XX^{ème} siècle. Par exemple dans les nouvelles d'Annie Saumont, le lecteur ne voit pas une représentation directe et concrète de l'événement tragique. L'auteur en parle via un récit brisé, plein d'analepses et de suspensions et à l'aide des souvenirs des personnages-survivants. Ceux-ci sont souvent traumatisés et n'arrivent plus jamais à oublier leur passé personnel qui est en même temps lié à l'Histoire collective. Cette littérature mémorielle est aussi le cas du roman de Jonathan Littell, *Les Bienveillants* et celui de Philippe Claudel, *Le Rapport de Brodeck*. Dans ces deux romans qui font référence à la Seconde Guerre mondiale et à la Shoah, le narrateur-bourreau endosse le rôle de témoin. L'histoire se représente également dans la fiction contemporaine par les récits de témoignage, récits de filiation, autofictions, fictions biographiques, etc.

Bien que le roman historique se produise et se lise toujours aujourd'hui, le mode du roman historique avec sa forme linéaire et chronologique et sa thématique de l'Histoire

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*

ancienne ou antique (la biographie des puissants du monde) et la manière de dire du passé, n'est pas la caractéristique de l'époque actuelle. La réhistoricisation de la littérature s'est donc effectuée par de nouvelles formes d'écriture.

En réalité, la forme traditionnelle du roman historique, permanente (aujourd'hui encore) et la faveur du grand public, ne convient plus pour exprimer ou évoquer la violence des événements survenus, la complexité de l'Histoire et ses parts d'ombre¹ :

Si elle [la forme traditionnelle du roman historique] ne convient plus à notre temps, c'est que la forme du Roman historique reposait à la fois sur une certaine intelligibilité discursive de l'Histoire et sur sa mise en spectacle ou en fiction selon un système de double garantie : les personnages fictifs trouvaient dans la réalité historique des événements traversés une certaine caution, quand les personnages historiques devenaient romanesques par le traitement qui en était proposé [...]

Un tel système de double garantie n'est plus aujourd'hui crédible : désormais la fiction ne cherche pas sa confirmation dans l'Histoire ; elle ambitionne au contraire de montrer une Histoire méconnue, d'en démasquer les zones d'ombre, d'en faire éprouver la réalité oubliée. Elle prétend déconstruire la pseudo-intelligibilité mise en œuvre dans les discours officiels. Et conteste inversement que l'Histoire soit une matière « romanesque ». De l'Histoire donc, elle ne construit plus le « roman », ni la « geste »².

Étudiant le rapport du roman de la fin du siècle dernier et du XXI^{ème} avec l'Histoire, dans son article, « Nouveaux modèles d'écriture de l'Histoire », Dominique Viart étudie la situation du traditionnel « Roman historique » aujourd'hui, et distingue quatre nouveaux modèles de représentation de l'Histoire : « le roman archéologique », « l'éthique de la restitution », « le témoignage littéraire » et « le récit décalé ».

Par le roman archéologique, il désigne des récits d'enquête à la position rétrospective. Il souligne en effet que la littérature contemporaine aborde l'Histoire comme une énigme. Dans ces types de roman, l'Histoire se dit « à partir d'une ignorance de ce qu'elle fut

¹ Dominique Viart, *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Colin, 2011, p. 165.

² Dominique Viart, « Nouveaux Modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », art cit., pp. 21-22.

effectivement et ne procède pas du savoir intitulé¹». Viart donne comme exemple *Meurtres pour mémoire* (1983) de Didier Daeninckx « qui stratifie le temps entre le présent de la narration, les événements parisiens liés à la guerre d'Algérie et l'époque de la collaboration² ». Il souligne que « la position rétrospective est la caractéristique principale de l'écriture littéraire contemporaine de l'Histoire ». En tant qu'exemple d'enquête rétrospective, il signale *L'Archéologie du zéro* (1984) et *Désert physique* (1987) d'Alain Nadaud.

Viart énumère quatre paramètres majeurs pour ce modèle par rapport au roman historique : (i) la narration archéologique de l'Histoire. Autrement dit, le mouvement temporel du discours va du présent au passé (ce qu'appelle François Hartog le présentisme de notre régime d'historicité). (ii) le rapport au savoir modifié par la position enquêtrice mise en scène dans le roman. Selon lui, « le savoir historique n'est plus reçu : il se conquiert³ », ce qui révèle « le changement de notre relation à l'Histoire qui n'est plus désormais une donnée positive sur laquelle il est possible de se fonder, mais un ensemble obscur d'événements toujours à ré-interroger⁴ ». (iii) Le changement de la nature du récit. Viart l'explique ainsi :

Romans ou récits ne transfigurent plus un savoir en matière romanesque, mais développent la mise en scène de sa conquête, de sa difficile élaboration, laquelle procède d'un manque à savoir, agit par hypothèse (et non par thèses sur l'Histoire) par recoupement d'informations diverses, récits reçus mais fragmentés, partiels ou incertains, fouille d'archives aléatoires, familiales (chez Jean Rouaud...) ou militaire (celles de Vincennes, dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon)⁵.

(iv) Le quatrième paramètre correspond à la question du point de vue narratif. Les romans historiques sont plus souvent racontés par un narrateur omniscient qui efface sa subjectivité. En revanche, dans ces types de romans, c'est le narrateur qui fait le récit de son enquête. Donc, « l'Histoire n'est-elle plus reçue ni présentée comme une matière objective, mais elle est effectuée par ce point de vue⁶ ».

¹ *Ibid.*, p. 22.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 25.

Les récits du deuxième modèle de Viart désigné par « l'éthique de la restitution » sont en effet, comme il le souligne « une variante du premier, auquel il emprunte le travail de la rétrospection¹ ». Sans être apparemment l'enjeu principal, l'Histoire y intervient cependant puissamment. La matière de ces récits est l'histoire familiale. De ce fait, « les Récits de filiations » en sont un bon exemple :

Les « Récits de filiation » entreprennent en effet de démêler les expériences, les désirs et les frustrations des ascendants du sujet, afin de permettre à ce dernier de mieux comprendre ce dont il hérite. Ces existences que les narrateurs de ces livres reconstituent avec plus ou moins de bonheur ou de difficultés ont été bouleversées par l'Histoire calamiteuse du XX^e siècle. Les guerres, les exodes, les crises économiques et politiques, les vicissitudes de tous ordres en ont scandé le cours. Si bien que l'Histoire est forcément présente dans ces récits, non comme un simple fond de scène mais comme un acteur important qui ruine les vies et les illusions².

Il donne comme exemple, de nombreux textes de Pierre Bergounioux, de Charles Juliet (*Lambeaux*), de Leila Sabbar (*Je ne parle pas la langue de mon père*). Selon Viart, l'éthique de vérité ainsi que « l'éthique de la restitution », distinguent ces récits des simples « romans archéologiques ». Par ailleurs, ils se caractérisent par leur « dimension volontiers sociologique³ ». Ces récits s'approchent, note Viart, des récits micro-historique parce qu'ils évoquent les « figures modestes, souvent socialement défavorisées⁴ ».

« Le témoignage littéraire » est le troisième modèle de la représentation de l'Histoire. Viart estime qu'il n'est pas une forme récente qui existait depuis les « récits de guerre » de la Première Guerre mondiale dont les meilleurs exemples se trouvent chez Barbussen Dorgelès : « nombre de récits contemporains, explique Viart, semblent en effet s'écrire dans une relation intertextuelle forte avec les grands textes testimoniaux, comme si le respect d'une certaine manière d'être de cette écriture pouvait à certains égards leur fournir une caution⁵ ». Rappelons-nous qu'Ivan Jablonka avait également mentionné les récits-témoignages sur sa liste des écrits du réel⁶.

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁶ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, p. 225.

Comme le quatrième modèle de l'écriture contemporaine de l'Histoire, Viart parle d'une forme plus ancienne que l'on connaît sous le nom d'allégorie dont l'exemple le plus connu est *La Peste* d'Albert Camus. Cependant, d'après Viart, ce terme n'est plus adéquat pour définir ces écritures, « car il postule une sorte de démonstration sous-jacente, sinon patente, dont les textes seraient la mise en œuvre illustrée¹ ». Il emprunte le nom de « Récits décalés » de Clément Rosset ou « fiction distanciée » de Darko Suvin pour désigner des textes qui « transposent dans un univers de fiction les événements réels de l'Histoire, comme pour en abstraire les données essentielles et de les mettre plus fortement en évidence² ». Il cite comme deux exemples plus récents de cette forme *La Scie patriotique* de Nicole Caligaris ou *Un des malheurs d'Emmanuel Darley*.

Somme toute, aujourd'hui, ces nouveaux modèles de l'écriture de l'Histoire expriment mieux la violence et la complexité de l'Histoire. Cependant, le traditionnel « Roman historique » n'a pas complètement disparu et il « continue de connaître de beaux jours dans les productions éditoriales grand public³ » ou à travers les romans proches du romans historiques.

Comme nous le savons, l'œuvre de Modiano et de Cheheltan sont des productions littéraires des dernières années du XX^{ème} siècle et du début de XXI^{ème}. Quel rapport y-a-t-il entre les romans de ces deux écrivains (dans le cadre de notre corpus) et l'Histoire ? Se rapprochent-ils de la forme traditionnelle du roman historique ? Sinon, quels sont les critères qui les distinguent de ce genre ? Peut-on les identifier à un nouveau modèle de représentation d'histoire ?

Avant de chercher la réponse à ces questions, le critère comparatif de notre étude nous exige d'aborder un sujet important que nous préférons étudier dans un passage distinct. Par la suite, nous aborderons donc l'Histoire dans le roman persan, ce qui va de pair également avec l'Histoire du roman persan.

¹ Dominique Viart, « Nouveaux Modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », art cit., p. 33.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 34.

3.2.1. L'Histoire dans le roman persan

Le roman persan n'a pas un long historique et il ne date que des dernières années du XIX^{ème} siècle. Pendant des siècles, c'était la poésie qui dominait la scène de la littérature persane. La prose était tout de même présente sous la forme du conte en prose (Dâstân, Hékâyât, ou Ghéssé). Le conte en prose perse a un long historique qui date même d'avant la période islamique et de l'époque de Mille légendes (*Hézar Afsân*) qui a fait créer plus tard, à la période islamique, *Les Mille et une nuit*. En effet, ces histoires accompagnaient toujours les Iraniens, les réveillaient et les nourrissaient spirituellement¹. En parallèle avec les progrès de la vie des iraniens à l'époque des Qâdjârs, le conte persan s'est transformé et de nouvelles formes littéraires comme le roman et la nouvelle sont apparus.

En réalité, depuis le début du XIX^{ème} siècle, les relations et les affaires politiques et commerciales avec les pays occidentaux se sont accélérés. L'entrée des Européens en Iran et les voyages en Occident ont fait connaître aux Iraniens les nouvelles technologies, y compris l'imprimerie. C'est grâce au prince éclairé des Qâdjârs, Abbâs Mirzâ, que la première presse typographique (caractères de plomb) en persan s'installe en 1811-1812 à Tabriz, la ville dont il est gouverneur. Pourtant, c'est une dizaine d'années plus tard, vers 1825, que Téhéran obtient à son tour sa première presse. À la même époque, les étudiants envoyés par Abbâs Mirzâ en Russie apportent de Saint Pétersbourg la technique de la lithographie (châp-é sangi). Vu l'importance de la calligraphie, permettant la reproduction des manuscrits², l'imprimerie « sorbi » (au plomb) n'est revenue en usage que tardivement vers 1873 après que Nâssereddin Shâh a rapporté de nouvelles presses typographiques de son voyage en Europe³.

L'envoi des étudiants en Russie et en Europe sous l'impulsion d'Abbâs Mirzâ et puis de Nâssereddin Shâh, l'entreprise de l'imprimerie et la fondation de la première école moderne de l'Iran, Dâr-ol Fonoun⁴, ont accéléré la traduction des ouvrages occidentaux manifestée par ce qu'on appelle « le mouvement de la traduction ». Christophe Balaÿ et

¹ Yaghoub Ajand, *Tajaddod-é Adabi dar Dowré Mashrouteh (La modernisation littéraire à l'époque de Mashrouteh)*, Téhéran, Moassessé Tahghighat et Oloumé Ensani, 1384, p. 424.

² La presse a permis de publier et de diffuser plus facilement des manuscrits comme Shâh Namé (*La lettre des rois*), Khamsé de Nézami (*Les Cinq joyaux*), *La Mille et une nuit*, etc., *Ibid.* p. 426.

³ Voir Christophe Balaÿ et Michel Cuypers, *Aux sources de la nouvelle persane*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 1983, p. 15.

⁴ Sur Dâr ol-Fonun voir *Ibid.*, pp. 16-17.

Michel Cuypers considèrent cet événement comme un grand choc culturel en Perse du XIX^{ème} siècle :

Au XIII^e siècle de l'hégire, c'est-à-dire vers la fin du XIX^e siècle de l'ère chrétienne, la Perse subit un choc comparable à la conquête arabe : celui de la culture occidentale. La rupture qui en résulta fut grave et profonde et il n'est pas exagéré d'en voir les lointaines conséquences dans les actuels bouleversements de la société iranienne.

Cette rupture était pourtant nécessaire ; car la prose persane, comme la poésie, condamnées à reproduire sans cesse les modèles du passé, aboutissaient à une impasse. L'adoption de nouvelles structures permit à la littérature persane l'exploration de voies jusqu'alors inconnues¹.

Les premières traductions concernaient plutôt les livres d'apprentissages dans le domaine de l'Histoire, de la Géographie ou de la Cartographie, des stratégies militaires effectuées par les étudiants de Dâr-ol Fonoun. Peu de temps après, la traduction des romans et des pièces a également commencé par cette première génération de traducteurs iraniens qui étaient pour la plupart francophones².

Mirzâ Habib Esfahâni traduit le roman de James Morier³ du français en persan, *Les aventures de Hajji Bâbâ Esfahâni* (Londres, 1824). Cette traduction a aidé, selon Ajand, à la naissance du roman persan. La plupart de ces premières traductions étaient du français en persan parce que les premiers groupes d'étudiants sont envoyés en France, et à leur retour, ils ont apporté des ouvrages connus écrits en langue française pour les faire connaître au public iranien. De ce fait, la langue et la littérature françaises ont connu plus de faveur que d'autres langues européennes comme l'anglais ou l'allemand en Iran. *Télémaque* de Fénelon, *Le tour du monde en 80 jours*, *La Chaumière indienne* et *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, *René, ou les effets de passion* de Chateaubriand (intitulé *Eshgh va Effat* par le traducteur, Zakâ-ol Molk-é Foroughi), *Manon Lescaut*

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *L'influence française et arabe sur la genèse du roman historique en Iran - La Revue de Téhéran | Iran*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article809#gsc.tab=0>, (consulté le 12 mai 2018). Voir aussi : Y. Ajand, *Tajaddod-é Adabi dar Dowré Mashrouteh (La modernisation littéraire à l'époque de Mashrouteh)*, *op. cit.*

³ Le secrétaire de l'ambassade d'Angleterre à l'époque de Fath Ali Shâh Qadjâr.

d'Antoine François Prévost et *Les trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas sont parmi les premières traductions persanes¹.

La multiplication des traductions des romans français a familiarisé le lecteur iranien avec cette nouvelle forme littéraire, et le roman a été reçu favorablement en Iran². Suite à la lecture de ces ouvrages, certains auteurs iraniens étaient encouragés à emprunter la forme romanesque afin d'exprimer leurs préoccupations politico-sociales. *Lettre de voyage d'Ebrâhim Beik (Siahat Nameh d'Ebrâhim Beik)* de Zeinoddin Maraghéï en est un exemple :

L'opinion et la pensée moderne de l'écrivain s'expriment avec une prose forte et facile à lire. Ce livre est tout à fait critique et met en cause toutes les administrations socio-politiques et culturelles de l'Iran. Il le fait évidemment avec une prose simple et vive qui a ses origines dans les expressions et les vocabulaires de la littérature populaire³.

Un autre exemple est l'œuvre Mirzâ Abdol Rahim Tâlêbi Nadjâr Tabrizi, surnommé Talbov : *Massâlek-ol Mohsénin* (Les moyens de la charité) et *Le livre d'Ahmad*. Selon Ajand, Talbov, en comparaison avec Hadji Zeinoddin Marâghéï, s'approche plus de la narration romanesque. Pour *Massâlek-ol Mohsénin*, il déploie son imagination tout en exprimant ses pensées philosophiques et sociales. Dans *Le Livre d'Ahmad* aussi, il parle des nouvelles règles scientifiques en créant un Emile⁴ Oriental nommé Ahmad⁵.

Un événement socio-politique important, qui a influencé également la littérature et l'avènement des nouvelles formes narratives a été constitué par les protestations pour établir la Constitution en Iran (1905-1911). Ce qui est connu comme la Révolution constitutionnelle iranienne. Les restrictions formelles de la poésie ne permettaient pas aux auteurs de cette époque de transmettre leurs idées socio-politiques. Donc, ils ont préféré les formes narratives en prose comme le roman.

¹ Y. Ajand, *Tajaddod-é Adabi dar Dowré Mashrouteh (La modernisation littéraire à l'époque de Mashrouteh)*, op. cit., pp. 431- 432 et 444.

² Ibid.

³ Ibid., p. 433. *Nous traduisons.*

⁴ Il imite dans cet ouvrage d'*Emile* de Jean-Jacques Rousseau.

⁵ Voir Y. Ajand, *Tajaddod-é Adabi dar Dowré Mashrouteh (La modernisation littéraire à l'époque de Mashrouteh)*, op. cit., pp. 434-435.

La Révolution Constitutionnelle a eu pour effet de modifier la conception de l'Histoire dans la société iranienne. Dans *La modernisation littéraire à l'époque de Mashrouteh*, Yaghoub Ajand explique ainsi :

La notion de l'Histoire qui correspondait jadis aux guerres, aux pillages et aux destructions multiples, et qui représentait la luxure et les loisirs des rois et de leurs entourages s'est développée à l'époque de Mashrouteh (la Révolution Constitutionnelle). Elle est devenue le fondement et l'origine d'une nouvelle approche politique. Lorsque les notions de la Patrie et du Peuple ont été répétées et reçues par tout le monde, l'Histoire s'est libérée de la dominance des rois et des autoritaires. Elle a donc retrouvé une grande portée qui comprenait les droits et les intentions du peuple et qui offrait une nouvelle identité à ce dernier ainsi qu'à la patrie¹.

De fait, à partir du XX^{ème} siècle et après la première victoire de la Révolution Constitutionnelle en 1906, plusieurs romans populaires et historiques, évidemment élémentaires et avec de nombreuses fautes techniques et narratives, ont été publiés. Ces ouvrages étaient sous l'influence des tendances nationalistes et des mythes anciens et cherchaient leurs sujets plutôt dans le riche réservoir de l'Histoire de l'Iran. Quant à la forme, ils étaient influencés par les romans de Walter Scott, de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas qui venaient d'être traduits en persan. Christophe Balaÿ précise ainsi :

En effet, les premiers romans persans paraissent en librairie au début du XX^e siècle, au terme d'un processus assez complexe qui intègre les traductions, les imitations, la transformation du système pédagogique et culturel dans son ensemble. Les premiers romans mettent l'accent sur l'histoire car l'attente est forte en ce domaine ; les suivants se plongent dans les réalités sociales et les problèmes de société. À ce stade, la société iranienne est en pleine redéfinition et la crise des modernes et des anciens faits éclater le système des valeurs. Le roman nouveau s'attachera, après la

¹ *Ibid.*, p. 442. *Nous traduisons.*

chute de la dynastie qâdjâr et l'avènement des Pahlavi, à décrire les injustices sociales et les misères de la condition humaine¹.

Il n'y a pas d'avis commun sur le premier auteur du roman historique persan. Hassan Mir Abédini, dans le premier tome de son *Cent ans du roman persan*, et Christophe Balaÿ et Michel Cuypers, dans *Aux sources de la nouvelle persane*, rappellent Fereydoun Âdamiat² qui a présenté Mirzâ Âqâ Khân Kermâni comme premier romancier du genre du roman historique en Iran. Ces derniers écrivent :

Les milieux érudits de Kermân attribuent traditionnellement à Mirzâ Âqâ Xân plusieurs romans historiques sur Mazdak, Mâni, Nâder Šah et Šah Soltân Hoseyn³.

Christophe Balaÿ et Michel Cuypers rappellent également l'ouvrage de Mohammad Hassan Khân É'témâdossaltaneh, *La vision ou La décadence de l'Iran (Khalseh ya Enhetât-e Irân)*, rédigé en 1892 qui est une œuvre fictive basée « sur des personnages historiques et un fait d'histoire contemporaine : le pèlerinage de Nâsereddin Šah à Karbalâ⁴ »⁵.

Les critiques soulignent également comme les premiers romans historiques persans, *Shams et Toqrâ*⁶, le roman historique en trois volumes écrit par Mohammad Bâqer Mirzâ Khosravi Kermânshâhi (1906-1907), *L'Amour et L'Empire*⁷ ou *Les Victoires de Grand*

¹ Christophe Balaÿ, « *Le roman persan de 1910 à 1930 Roman historique et roman social - La Revue de Téhéran | Iran*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article1646#gsc.tab=0>, (consulté le 7 juillet 2017).

² Fereydoun Adamiat, *Les pensées de Mirzâ Âqâ Xân Kermâni (Andiŕehay-e Mirzâ Âqâ Xân-e Kermâni)*, 2^{ème} édition., Téhéran, 1979 (1357), p. 68 sq.

³ C. Balaÿ et M. Cuypers, *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 46. (Balaÿ et Cuypers ont utilisé le système de transcription d'*Abstracta Iranica*. Selon ce système /š/ représente /ch/ du français ou /x/ est utilisé pour transcrire /ch allemand ou j espagnol. Voir *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ Sur ce sujet, voir aussi Hassan Mir Abédini, *Sad Sal Dastan névissi-e Iran (Cent ans du roman et de la nouvelle en Iran)*, 2^{ème} édition., Téhéran, Editions Cheshmé, 2001, vol.1 et 2, p. 31.

⁶ « *Šams-o Toqrâ* se présente comme une trilogie [...] : *Šams-o Toqrâ*, *Mâri-e Venisi*, *Toqrôl o Homây*. De fait, la partie la plus réussie est la première et, jusqu'à un certain point, la deuxième. Mais la troisième semble une redite. L'argument est simple : Shams, héritier d'une dynastie iranienne du Fârs, les Deylamites, tombe amoureux d'une princesse mongole lors de l'incendie du bazâr de Shirâz. L'histoire se déroule donc dans le Fârs du XIII^e siècle, sous les Ilxânides. » « *Le roman persan de 1910 à 1930 Roman historique et roman social - La Revue de Téhéran | Iran* », art cit.

⁷ « Il étend son récit de la naissance de Cyrus à la chute de Babylone et a l'habileté de finir chacun des trois tomes de sa trilogie en croisant l'histoire et le récit, le temps humain universel et celui des destins individuels. [...] C'est, en effet, la conjonction de ces deux éléments qui constitue la trame du récit : L'avènement de Cyrus roi de Perse et de Médie, vainqueur du royaume de Lydie, en Asie Mineure, puis de Babylone constitue la toile de fond historique indispensable, mais n'assure pas à elle seule la cohésion interne du roman. Les amours de Cyrus et d'Asanpouy, celles de Cyaxare et de Jupiter, celles d'Hormoz et d'Eurydice, celles, enfin, de Farrok et de l'Egyptienne, complètent de façon essentielle la structure du roman. » *Ibid.*

Cyrus de Sheykh Moussâ Nasri Hamadâni, 1919) *Les Trappeurs* ou *Les Vengeurs de Mazdak*¹ et *Mâni-e Naqâsh* d'Abdol-Hossein San'atizâdeh Kermâni, 1925. Quant à ce dernier ouvrage, les auteurs d'*Aux sources de la nouvelle persane* répètent l'avis de Fereydoun Âdamiyat² selon lequel ces deux ouvrages « seraient, en fait, les deux premiers de ces romans inédits de Mirzâ Âqâ Khân³ ».

Influencé par le roman historique romantique, ces romans les imitent, prenant comme toile de fond l'histoire de l'Iran et en particulier « les points de crise et les moments de renouveau dans cette histoire⁴ ». À travers le passé, ils représentaient également les questions actuelles de la société iranienne. Par ailleurs, les précurseurs des romans historiques en Iran avaient des objectifs éducatifs et considéraient le roman historique comme un manuel qui enseigne la vérité et les données historiques à travers le récit. De ce fait, ils choisissaient les périodes historiques en tant que sujet de leurs romans⁵.

Le coup d'État de Rêzâ Khân et Seyyed Ziâ en 1921 et le contexte international oppressant de l'époque (la prise en tenaille de l'Iran entre le bloc soviétique au nord, et l'Angleterre au sud) influencent le roman historique de cette époque : « Le roman historique de cette nouvelle époque, écrit Balaÿ, reflète ces efforts, ces luttes, cette reconstruction nationale, comme les contradictions, les peurs et les failles d'une société en pleine redéfinition. Il offre une fois de plus le refuge de l'histoire où la nation vient puiser dans les mythes antiques, mais parfois dans une histoire plus récente, les éléments de cette reconstruction⁶. »

Les vingt premières années du XIV^e siècle de l'hégire (entre 1921-1941) seront l'ère de la prospérité du roman historique. Une vingtaine de titres sont écrits à cette période⁷. *La fiancée mède (Arous-e Medi)* d'Abbâs Ayanpour Kâshâni (1929), *Histoire de l'Iran ancien (Târikh-e Irân-e bâstân)* de Hassan Pirniâ (1932), *Lazika* de Heydar Ali Kamali et *Shahrbânou* d'Ali Asghar Rahimzâdeh Safavi (1926), sont quelques-uns des ouvrages

¹ « Ce roman relate la fin de la dynastie sassanide avec la mort de Yazdegerd III et l'invasion de l'Iran par les Arabes musulmans. L'idée centrale est que cette chute de l'empire sassanide serait une vengeance du parti mazdakite (d'où le sous-titre) qui aurait facilité la pénétration des Arabes en Iran. » *Ibid.*

² F. Adamiyat, *Les pensées de Mirzâ Âqâ Xân Kermâni (Andiŕehay-e Mirzâ Âqâ Xân-e Kermâni)*, *op. cit.*, p. 68 sq.

³ C. Balaÿ et M. Cuypers, *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 46.

⁴ « Le roman persan de 1910 à 1930 Roman historique et roman social - La Revue de Téhéran | Iran », art cit.

⁵ Mohammad Parsanassab, *Nazariy-e va naqd-e român-e târikhi fârsi (1284-1332) (La théorie et la critique du roman historique persan (1905-1953))*, 1^{ère} édition, Téhéran, Éditions Cheshmeh, 1381, p. 167.

⁶ « Le roman persan de 1910 à 1930 Roman historique et roman social - La Revue de Téhéran | Iran », art cit.

⁷ Voir M. Parsanassab, *Rumân-e târikhi*, *op. cit.*, p. 168.

les plus connus. Ce dernier roman relate la chute de l'empire Sassanide, mais il relate en filigrane des événements postérieurs au coup d'État¹. Lazikâ de Kamali a également comme sujet le conflit des Sassanides et des Romains, mais à travers cette histoire, il traite des questions de l'époque comme l'indépendance territoriale de l'Iran et celle de la laïcité. Au niveau de la forme et de la structure narrative, ces romans ne diffèrent pas beaucoup des romans de la première génération².

En même temps, il semble que pour certains romanciers l'interrogation de l'histoire ancienne ne suffise plus et ils empruntent la forme romanesque pour parler de l'actualité et du social. *Tehran-e Makhouf (Horrible Téhéran)* de Morteza Moshfegh Kâzemi (1924) met aussi en scène le destin d'un couple au tournant de deux dynasties de Qâdjâr et de Pahlavi à Téhéran, la capitale de la bourgeoisie iranienne. Il est le premier roman réaliste iranien. L'importance de ce roman provient en plus de l'entrée de la ville de Téhéran comme thème dans le roman³.

Cependant, le roman moderne persan commence avec *La Chouette aveugle* (1936) de Sâdegh Hedâyât. Ce dernier, opposé au roman historique romantique et populaire, en fait une caricature dans *Vagh Vagh Sâhâb*⁴. Pourtant Hedâyât n'est pas ignorant de l'Histoire dans son œuvre. Ce que l'on constate dans une pièce de théâtre comme *Parvine, Fille de Sâssân* ou dans sa longue nouvelle, *Hâdji Aqâ*. Une lecture sociologique de ce roman met l'accent sur la censure et l'étouffement politique en Iran à l'époque de sa parution.

Parmi les meilleurs romans historico-sociaux d'avant la Révolution, on peut nommer également *Tangsir* de Sâdegh Choubak ou *Souvashoun* de Simin Daneshvar (1969). Ce dernier, narré par un personnage féminin, raconte l'histoire d'une famille féodale à l'époque de l'occupation de l'Iran par les anglais lors de la deuxième guerre mondiale. Un autre exemple inoubliable est *Le Prince Ehtejâb* de Houshang Golshiri rédigé en 1969 (1348) raconte la dernière nuit avant la mort d'un prince ruiné Qâdjâr. L'histoire se déroule pendant le règne des Pahlavis, lorsque la dynastie qâdjâr a été renversée par ces derniers et la noblesse iranienne est arrivée au bout de ses jours.

Un autre exemple inoubliable dans l'histoire du roman persan est évidemment *Kelidar* de Mahmoud Dowlatâbâdi. Ce roman de 2863 pages (rédigés en 10 tomes) est le roman

¹ Voir « Le roman persan de 1910 à 1930 Roman historique et roman social - La Revue de Téhéran | Iran », art cit.

² Voir *Ibid.*

³ Thème répété à plusieurs reprises dans les romans contemporains, y compris *Téhéran, ville sans ciel* de Cheheltan.

⁴ « Le roman persan de 1910 à 1930 Roman historique et roman social - La Revue de Téhéran | Iran », art cit.

le plus long persan paru entre les années 1979 et 1983. L'histoire de *Kelidar* débute en 1946 (1325) lors de la crise d'Azerbaïdjan et se termine vers 1948 (1327), l'année de l'attentat raté de Mohammad rézâ Shâh. Selon Christophe Balaÿ, ce roman, bien qu'éloigné des premiers romans historiques persans, en reprend certains traits qu'il hérite de la tradition narrative persane¹.

Le roman d'après la révolution de 1979 continue à se servir de la thématique de l'Histoire. Si dans les premiers romans, c'était l'ancienne Perse qui suscitait la curiosité, dans les romans de cette époque, l'accent est mis plutôt sur l'Histoire contemporaine de l'Iran. Autrement dit, sur cette partie de l'Histoire qui les a influencés directement surtout par un grand événement comme la Révolution de 1979. C'est une Histoire tumultueuse et riche d'événements souvent tragiques : plusieurs coups d'État, guerre, Occupation, deux révolutions Christophe Balaÿ pense que ces jeunes romanciers sont tentés par le roman historique. Mais à notre avis, c'est plutôt la curiosité pour l'Histoire contemporaine qui a poussé quelques écrivains comme Rezâ Jowlâi, Ahmad Mahmoud, Amir Hassan Cheheltan, Mohammad Ghassem Zadeh, Farhad Kéeshvari ou Mehdi Yazdâni Khoram à traiter de l'Histoire dans leurs œuvres.

3.3. L'Histoire dans les romans de Modiano et de Cheheltan

Parmi les romans français de la fin du XX^{ème} et le début du XXI^{ème} siècle, l'œuvre Modianesque se distingue par une interrogation et une recherche permanente du passé paternel et collectif. A l'instar de plusieurs autres romanciers français du dernier quart du siècle, il s'intéresse aux années noires de l'Occupation. Un passé récent qu'il n'a pas connu directement. Lui qui est né le 30 juillet 1945 du terreau de l'Occupation à l'odeur vénéneuse² est plutôt tenté par sa « pré-histoire » énigmatique. Ce qui va à contre-courant de la rupture avec le joug du passé paternel demandée par la génération de 1968 :

Comme tous les gens qui n'ont ni terroir ni racines, je suis obsédé par ma préhistoire. Et ma préhistoire, c'est la période trouble et honteuse de l'Occupation : j'ai toujours eu le sentiment pour d'obscures raisons d'ordre familial, que j'étais né de ce cauchemar. Les lumières crépusculaires de cette époque sont pour moi ce que devait être la Gironde pour Mauriac ou la Normandie pour La Varende ; c'est

¹ *Ibid.*

² P. Modiano, *Livret de famille*, *op. cit.*, p. 202.

de là que je suis issu. Ce n'est pas l'Occupation historique que j'ai dépeinte dans mes trois premiers romans, c'est la lumière incertaine de mes origines. Cette ambiance où tout se dérobe, où tout semble vaciller...¹

Quant au romancier iranien, Cheheltan, il a été témoin de la Révolution de 1979 et mobilisé pendant la guerre entre l'Iran et l'Irak. Ces deux événements sont évoqués évidemment dans ses romans, mais il préfère aussi aborder l'histoire paternelle, autrement dit, l'histoire qu'il n'a pas vécue directement. En effet, c'est ce souci de l'histoire paternelle qui le pousse à s'intéresser à l'histoire contemporaine du pays. Tandis que dans *La Salle des miroirs*, Cheheltan choisit comme le temps de l'histoire, la Révolution Constitutionnelle (1905- 1911), ou dans *La Mandragore*, l'arrivée au pouvoir de Rézâ Khân et l'Occupation de Téhéran par les troupes soviétiques-britanniques au cours de la deuxième guerre mondiale, dans *Téhéran, Ville sans Ciel* et dans *L'aube iranienne*, tout en abordant les événements d'avant sa naissance, comme le coup d'État du 19 août 1953, il mentionne les événements qu'il a connus : la Révolution de 1979 et la guerre Iran-Iraq². En tout cas, chacun de ces événements a bien influencé ce que sont l'Iran et les Iraniens aujourd'hui.

Dans les lignes qui suivent, pour bien connaître le traitement de l'histoire chez Modiano et Cheheltan, nous aborderons, tout d'abord, les motifs renvoyant à l'Histoire dans l'œuvre de chaque auteur et en deuxième lieu, nous étudierons les ressemblances et les différences de leurs ouvrages avec le roman historique.

3.3.1. Le contexte et les motifs historiques

Les premiers romans de Modiano (*La place de l'Étoile*, *La Ronde de nuit* et *Les Boulevards de ceinture*), constituent la première trilogie consacrée à l'Occupation³. Ils ont comme motif commun le paysage temporel des années sombres de l'Occupation. Pourtant ces romans « ne visent en aucun cas, selon Baptiste Roux, la restitution de la guerre dans tous ses détails et particularités⁴ ». Les événements, les êtres et les lieux réels sont malgré tout mis en scène par Modiano avec une exactitude plus ou moins grande. Ce

¹ Jean-Louis Ezine, *Les écrivains sur la sellette*, Paris, Seuil, 1981, p. 22.

² Cheheltan a effectué son service militaire entre 1982 et 1984 pendant la guerre.

³ Deuxième trilogie : *Remise de peine*, *Voyage de noces* et *Fleurs de ruine*.

⁴ Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, France, L'Harmattan, 1999, p. 35.

qui illustre chez l’auteur, la volonté d’ancrer son récit dans une réalité reconnaissable. *Dora Bruder* a également l’Occupation comme cadre. C’est une recherche menée au cœur de l’histoire et de ses vestiges pour y trouver les traces d’une victime de la déportation. L’objectif dans cette étape de notre étude, est d’analyser le contexte et les motifs des romans concernant l’Histoire (époques, événements, êtres, lieux historique) dans ces ouvrages.

Selon Baptiste Roux, les références au contexte historique évoqué dans les romans de Modiano ne sont pas directes à l’exception de son premier roman *La place de l’étoile* :

Si l’on excepte *La Place de l’Étoile*, premier roman atypique, l’on cherchera vainement dans les romans ultérieurs des références directes au contexte historique évoqué. L’écrivain procède avant tout par **allusions** dans l’évocation des années sombres. Les vocables « Seconde Guerre mondiale », « antisémitisme », « déportation », « Occupation », ou « Collaboration » paraissent rarement employés, le corps du texte se limitant à des notions plutôt vagues sur les événements, privilégiant l’imprécision¹.

Nous avons effectué un relevé quantitatif (présenté dans le tableau ci-dessous) de la fréquence des vocables clés qui fondent le lien substantiel des histoires de Modiano avec les thématiques saillantes de l’époque concernée :

Vocabulaires Ouvrages	L’Occupation	Déporter/déporté	Déportation	Collaboration/ Collaborateur	Juif/Juive	Antisémitisme/ Antisémitisme (S)	Guerre
<i>La Place de l’Étoile</i>	4	0	3	223	6	7 (dont 2 avant la guerre)	
<i>La ronde de nuit</i>	0	0	0	2	0	10 (dont 4 avant la guerre)	
<i>Les Boulevards de ceinture</i>	1	0	4	13	0	11 (dont 8 avant la guerre)	
<i>Dora Bruder</i>	21	7	0	95	0	31 (dont 9 avant la guerre et 4 après la guerre)	

¹ *Ibid.*, p. 37.

Cette analyse statistique montre qu'à l'exception de la question de la judaïté, les autres vocables apparaissent rarement dans *La Place de l'Étoile*. Modiano a exposé, comme l'expliquent Naettelbeck et Hueston, un double problème d'identité concernant la judaïté du personnage (et sans doute de Modiano) : « Comment un juif peut-il être français ? et comment peut-il être écrivain¹ ? ». L'épigraphe du roman révèle le fond de la problématique du roman :

Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit : « Pardon, monsieur, où se trouve la place de l'Étoile ? » Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine. (Histoire juive.)²

En effet, ce roman est une histoire juive abordant l'antisémitisme d'avant-guerre (l'affaire Dreyfus) ou celui des années noires (la déportation, la Shoah), les auteurs antisémites (Céline, Rebatet, Drieu, Brasillach, Maurice Sachs), la question d'actualité de l'Israël et finalement le philosémitisme des années soixante.

Dans *Les Boulevards de ceinture*, bien que la question de la filiation et de l'identité soit primordiale, celle de la judaïté apparaît toujours, jouant le rôle de marqueur d'identité et même d'altérité. Dans ce roman, « tout tourne autour de la quête du père, juif anti-héros et tragi-comique, par un fils qui veut oublier que son géniteur a voulu le tuer³ ». Moins explicite que dans *La Place de l'Étoile*, la question de l'antisémitisme y est toujours présente. Un exemple significatif nous en est rapporté par Baptiste Roux⁴ à travers le dialogue entre Gerbère et Lestandi au sujet du « Tennis juif ». Il s'agit de jouer à celui qui détectera le plus de juifs dans la foule :

Gerbère a ôté ses lunettes à grosse monture d'écaïlle. Il essuyait les verres, très lentement, avec un mouchoir. Il était sûr de son effet.

- Un truc savoureux. Ça s'appelle : « Voulez-vous jouer au tennis juif ? » J'expose les règles du jeu en trois colonnes.
- Et c'est quoi, ton « tennis juif » ? a demandé Lestandi, hilare.

¹ C.W. Naettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 14.

² Patrick Modiano, *La place de l'étoile*, Paris, Gallimard, 2005, p. 11.

³ Thierry Laurent et Patrick Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 83.

⁴ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 39.

Gerbère, alors, est entré dans les détails. D'après ce que je crus comprendre, on y jouait à deux au cours d'une promenade, ou assis, à la terrasse d'un café. Le premier qui détectait un juif devait l'annoncer. Quinze pour lui. Si à son tour l'autre partenaire en apercevait un, cela faisait quinze partout. Ainsi de suite. Le vainqueur était celui qui repérait le plus de juifs. On comptait les points, comme au tennis. Rien de tel, selon Gerbère, pour éduquer les réflexes des Français.

- Figurez-vous, a-t-il ajouté d'un air songeur, que je n'ai pas besoin de voir leurs têtes. Je les reconnais de dos ! Je vous le jure¹ !

Quant à *La Ronde de nuit*, comme le montre la rareté du terme *Juif/Juive*, la question juive qui était le « principal ressort² » de *La Place de l'Étoile*, n'y apparaît presque pas. On y devine l'identité juive du narrateur qui se présente comme le fils de Serge Alexandre Stavisky, escroc notoire des années avant-guerre. Il était issu d'une famille israélite originaire de Russie et naturalisé française en 1910. Accusé d'avoir détourné des sommes énormes, il tente de gagner la Suisse. La police le retrouve une balle dans la tête dans un chalet à Chamonix en janvier 1934³.

Cependant la judéité de Stavisky est « une caractéristique tout à fait marginale⁴ » pour le narrateur. Modiano voit en Stavisky l'image de son père réel. En effet, de confession israélite, Albert Modiano jouait pendant la guerre un rôle de relais entre les fournisseurs de matières premières et les caciques du marché noir, étroitement contrôlé par la Gestapo. Il opère dans ce milieu sans jamais porter l'étoile jaune, ni éprouver le moindre remords à propos de la collaboration avec les ennemis de ses coreligionnaires⁵.

Stavisky est donc un « précurseur » (comme le soutiennent Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston) dont le destin annonce celui du père réel de l'auteur et autour de qui se développe le même climat de veulerie et de corruption qu'à l'époque de l'Occupation⁶.

Dans *La Ronde de nuit* nous constatons tout de même un contraste entre le motif principal du roman et la fréquence d'apparition du terme clé correspondant. Bien qu'il s'agisse de l'histoire d'un agent double pendant l'Occupation qui fréquente une bande de

¹ Patrick Modiano, *Les boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard : NRF, 1972, pp. 176-177.

² C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 25.

³ B. Doucey, *La Ronde de nuit (1969)*, op. cit., p. 25.

⁴ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit.

⁵ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 242.

⁶ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 49.

collaborateurs et un réseau de résistants, nous constatons que les termes de *collaboration* ou *collaborateur* et *occupation* n'apparaissent pas directement dans ce roman. Une raison pourrait en être la lâcheté du narrateur/protagoniste qui rechigne à avouer son acte alors que le récit en focalisation interne se limite à la vision de ce dernier.

Dora Bruder représente un cas particulièrement intéressant. Notre recherche concernant les mots clés en dévoile le principal motif : la quête du narrateur (Modiano), lancé sur les traces d'une fille *juive* déportée à Auschwitz pendant *l'occupation*. La fréquence des termes *occupation* et de *juif/ve* met l'accent sur ce motif. Si le nombre des vocables liés à la déportation ne paraît pas élevé, en revanche, tout au long du roman, nous trouvons la mention de camps de concentration : ainsi, il y a 19 fois le mot *Dépôt* où l'on emprisonnait les déportés avant de les envoyer dans d'autres camps :

Après un passage au Dépôt, les hommes étaient envoyés au camp de Drancy, les femmes aux Tourelles¹.

Il y a 35 occurrences du « camp de Drancy » et 44 du « camp de Tourelles ». C'est dans le camp de Drancy que Dora a été internée en déportation avant d'être ultérieurement envoyée plus tard au camp de Tourelles (comme un grand nombre de juives, de communistes et de condamnés de droits communs) pour achever finalement sa vie à *Auschwitz* (6 occurrences dans le roman). C'est également le destin tragique de ses parents :

La mère de Dora, Cécile Bruder, fut arrêtée le 16 juillet 1942, le jour de la grande rafle, et internée à Drancy. Elle y retrouva son mari pour quelques jours, alors que leur fille était aux Tourelles. Cécile Bruder fut libérée de Drancy le 23 juillet, sans doute parce qu'elle était née à Budapest et que les autorités n'avaient pas encore donné l'ordre de déporter les juifs originaires de Hongrie.

A-t-elle pu rendre visite à Dora aux Tourelles un jeudi ou un dimanche de cet été 1942 ? Elle fut de nouveau internée au camp de Drancy le 9 janvier 1943, et elle partit dans le convoi du 11 février 1943 pour Auschwitz, cinq mois après son mari et sa fille².

¹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 2015, p. 64.

² *Ibid.*, pp. 143-144.

Pour ce qui concerne le terme de *guerre*, on constate qu'il est présent dans les quatre récits, en particulier dans *Dora Bruder*, pour évoquer plutôt la seconde guerre mondiale. Tandis qu'il fixe les repères chronologiques de la vie d'Ernest Bruder (le père de Dora) le narrateur/Modiano fait l'inventaire de onze combats au Maroc auxquels ce dernier a sans doute participé en qualité de légionnaire :

Avril 1920. Combat à Bekrit et au Ras-Tarcha. Juin 1921. Combat du bataillon de la légion du commandant mandant Lambert sur le Djebel Hayane. Mars 1922. Combat du Chouf-ech-Cherg. Capitaine Roth. Mai 1922. Combat du Tizi Adni. Bataillon de légion Nicolas. Avril 1923. Combat d'Arbala. Combats de la tache de Taza. Mai 1923 Engagements très durs à Bab-Brida du Talrant que les légionnaires du commandant Naegelin enlèvent sous un feu intense. Dans la nuit du 26, le bataillon de légion Naegelin occupe par surprise le massif de l'Ichendirt. Juin 1923. Combat du Tadout. Le bataillon de la légion Naegelin enlève la crête. Les légionnaires plantent le pavillon tricolore sur une grande casbah, au son des clairons. Combat de l'Oued Athia où le bataillon de légion Barrière doit charger deux fois à la baïonnette. Le bataillon de légion Buchenschutz enlève les retranchements du piton sud du Bou-Khamouj. Combat de la cuvette d'El-Mers. Juillet 1923. Combat du plateau d'Immouzer. Bataillon de légion Cattin. Bataillon de légion Buchenschutz. Bataillon de légion Susini et Jenoudet. Août 1923. Combat de l'Oued Tamghilt¹.

La répétition de ce terme dans *Dora Bruder* accentue le poids de la tragédie qui a tristement orienté le destin de Dora et de milliers d'autres personnes. De plus, par plusieurs récurrences, ce terme est précédé de l'adjectif « avant », soit pour parler de ce que faisaient les personnages avant la guerre, soit pour évoquer la disparition des gens ou des lieux. Cependant, dans aucun de ces romans, le front (de guerre) n'est décrit. En revanche, on voit une évocation de la guerre dans cet extrait de *La ronde de nuit* où le protagoniste contemple un monde en agonie :

J'ouvrais la fenêtre. Une nuit d'été si bleue, si tiède qu'elle paraissait sans lendemain et que les mots « rendre l'âme » « exhiler un dernier soupir » me

¹ *Ibid.*, pp. 24-25.

venaient aussitôt à l'esprit. Le monde mourait de consommation. Une très douce, très lente agonie. Les sirènes, pour annoncer un bombardement, sanglotaient. Ensuite, je ne percevais qu'un roulement de tambour étouffé. Cela durait deux ou trois heures. Des bombes au phosphore. Paris à l'aube serait recouvert de décombres. Tant pis. Tout ce que j'aimais dans ma ville n'existait plus depuis longtemps : la petite ceinture, le ballon des Ternes, la villa Pompéienne et les Bains chinois. On finit par trouver naturelle la disparition des choses¹.

Suivant une ligne historique quasi chronologique, les quatre romans de Cheheltan couvrent toute l'histoire contemporaine de l'Iran. Le premier événement historique de *La Salle des miroirs* est une protestation pendant la Révolution Constitutionnelle au cours de laquelle un étudiant en théologie, Abdol Hamid, est tué et un autre militant, Adibozâkérin, reçoit une balle dans la jambe. Cet événement a eu lieu en Juillet 1906. Le roman évoque par la suite d'autres événements concernant la Révolution constitutionnelle : l'assassinat d'Atâbak (le premier ministre de Mozafareddin Shâh Qâdjâr) par Abbâs Sarâf Azerbaijani, la fête de l'inauguration du premier Parlement (Majles), l'attaque par des tirs de canon du bâtiment du Parlement. L'histoire de *La Mandragore* se passe plutôt à l'époque de Rézâ Shâh (le premier roi de la dynastie Pahlavi) et puis au début de l'Occupation de Téhéran par les alliés pendant la deuxième guerre mondiale. Cependant, il y a également quelques mentions à l'époque de la Révolution constitutionnelle. *L'Aube iranienne* enveloppe l'époque de Mohammad-Rezâ Shâh Pahlavi et raconte l'histoire de son attentat raté en 1948 ainsi que les premiers jours après la victoire de la Révolution 1979. Cette lignée historique se ferme dans le quatrième roman de notre corpus *Téhéran, Ville sans ciel*. Ce dernier commence pendant la guerre Iran-Irak. Pourtant, le contexte historique du roman est plutôt les événements de coup d'État du 19 août 1953 (28 Mordâd 1332) et la Révolution de 1979.

Le choix des événements chez Cheheltan paraît être né d'une réflexion profonde. Dans chacun de ses romans, on trouve comme contexte, un moment clé et problématique de l'Histoire contemporaine de l'Iran et donc décisif pour l'avenir du pays. De plus, l'histoire politique dans les romans de Cheheltan est souvent accompagnée d'événements importants de l'histoire de la littérature, du théâtre, du cinéma, de la musique iranienne.

¹ Patrick Modiano, *La ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1995, p. 140.

La cinématographie et l'imprimerie dans *La Salle des miroirs*, la musique, le cinéma et "Ta'zieh"¹ dans *La Mandragore*, le théâtre et la littérature dans *l'Aube iranienne*, enfin le film et la musique populaire persane dans *Téhéran, Ville sans ciel*.

La Salle des miroirs évoque les premières projections cinématographiques à Téhéran. Le personnage féminin du roman rêve de voir un jour un film. La technologie qui venait d'arriver en Iran à la suite du voyage en Europe de Mozzafareddine Shâh. Ce souverain Qâdjâr comme son père, Nasséreddin Shâh, était grand amateur de photographie. Pendant son voyage en France en 1900 (1279 de l'hégire), il participe à une projection de cinématographe à Contrexéville. Il commande donc une caméra Gaumont et la confie à Mirzâ Ebrahim Khân Akasbâshi. Le film que ce dernier tourne à Ostende le 18 août 1900 lors d'une Fête des Fleurs est en réalité le premier film tourné par un iranien². Et c'est ce film que Mâh Rokhsâr regarde avec d'autres femmes chez Dorato Dolleh, une femme fortunée :

Une porte s'est ouverte au fond de la pièce et Mâh Rokhsâr a vu l'appareil cinématographique sur de hauts pieds. [...] On a humidifié le rideau blanc qui était accroché au mur ; puis un homme, russe peut-être, a démarré l'appareil. Le film a été projeté sur le rideau blanc. La pièce était sombre et l'image en mouvement des hommes et des carrosses pleins de fleurs est apparue sur le rideau blanc. Les femmes, angoissées et étonnées, regardaient le mouvement du carrosse. Elles croyaient qu'il allait entrer bientôt dans la pièce [...] C'était la France. Le roi défunt et ses compagnons sont aussi apparus dans le film ; ils contemplaient les carrosses de fleurs qui passaient³.

¹ « Ta'zieh (en persan : تعزیه) désigne en Iran un genre théâtral religieux traditionnel, commémorant essentiellement le martyre de l'Imam Hossein (troisième imam des Chiïtes) et les passions des Ahlulbeyt (اهل بیت) - membres de la famille du Prophète de l'Islam. Dans ce genre théâtral, la récitation des paroles qui sont presque toujours en vers prime sur la mise en scène et l'action. » Voir Bâbak Ershadi, *Le Ta'zieh, théâtre religieux iranien - La Revue de Téhéran | Iran*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article46#gsc.tab=0>, (consulté le 13 mai 2018).

² Bamshâd Pourvali, *Histoire du cinéma iranien, 1900-2012 | Iran ciné panorama*, <http://www.irancinepanorama.fr/index.php/2012/05/28/histoire-du-cinema-iranien-1900-2012/>, (consulté le 3 octobre 2017).

³ Amir Hassan Cheheltan, *Tâlâr-e Aîné (La Salle des miroirs)*, Téhéran, Éditions Négah, 4^{ème} édition, 2007, p. 154.

Nous traduisons toutes les citations concernant les romans de Cheheltan tout au long de cette étude.

Un personnage historique est présent dans cette scène de projection de film. Cet homme à l'apparence russe pourrait représenter Mehdi Ivanov, surnommé Russi Khân, d'origine anglaise et russe et photographe à la cour de Mohammad Ali Shâh. Cependant, dans une scène antérieure de ce roman, ce personnage historique est explicitement présenté. Mirzâ avait invité ce photographe afin de photographier la famille, et surtout sa femme malade, Shâh Zamân.

Il achète un projecteur et une dizaine de films et organise des projections dans le harem. Il ouvre plus tard une salle de cinéma, *Boumer et Roussi Khân*, sur l'avenue Ala-o-Dowlé de Téhéran. Plusieurs affiches de cette salle de cinéma sont copiées dans la recherche de Massoud Kouhestani, *Cinéma dar asrê Mashrouteh (Le Cinéma à l'époque de Mashrouteh)*. On y trouve les noms des courts métrages projetés. Il informe également le public de l'existence de plusieurs appareils de projection cinématographiques à louer ou à vendre¹, ainsi que de la possibilité de la projection cinématographique dans les maisons.

Le roman évoque également des films projetés dans la Salle de « Lampe à gaz » par Sahhâf Bâshi. Mirza Ebrâhim Sahhâf-Bâshi est connu selon quelques sources comme la première personne qui a ouvert une salle de cinéma à Téhéran en novembre 1904. Le fils de Sahâf Bâshi, Abdollah Entézam et Mohammad Ali Jamâl Zadeh ont parlé de cette salle de cinéma. Tout en citant le récit de ces trois personnes, Kouhestani met en doute la date exacte de l'ouverture de cette petite salle de cinéma à cause de l'absence des documents journalistiques².

Une autre nouveauté à l'époque des Qâdjârs, c'est la presse. Mirzâ, le père révolutionnaire de la protagoniste installe dans son cave un appareil d'imprimerie lui permettant de publier des journaux clandestins³.

La Mandragore parle dès son début des concerts de Ghamar-ol Molouk Vaziri, chanteuse iranienne très importante dans l'histoire de l'art : premièrement, ayant une très

دری در انتهای اتاق باز شد و ماه رخسار دستگاه سینماتوگراف را بر روی پایه های بلند دید. [پرده سفیدی را که به دیوار آویزان بود، نم زدند و مردی که شاید اهل روس بود، دستگاه را به کار انداخت. فیلم روی پرده سفید افتاد. اتاق تاریک بود و نقش متحرک آدمها و کالسکه های پر گل روی پرده سفید پیدا شد. زنها با ترس و شگفتی به حرکت کالسکه نگاه می کردند. حرکت کالسکه چنان بود که زنها گمان کردند، هم الان به اتاق وارد خواهد شد. سرزمین فرنگ بود. شاه مرحوم و رجال دور و برش هم در فیلم پیدا شدند؛ عبور کالسکه های گل را تماشا می کردند.

¹ Massoud Kouhestani Néjad, *Cinéma dar Assrê Mashrouteh, pajouhêshi dar Honar Mashrouteh (Cinéma à l'époque de Mashrouth, Une recherche au sujet de l'art de Mashrouteh)*, Première., Téhéran, Mehr Namag, 2003, p. 34.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Négar Sâlehniâ, *Histoire de l'imprimerie en Iran - La Revue de Téhéran | Iran*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article838#gsc.tab=0>, (consulté le 2 octobre 2017).

belle voix, elle maîtrisait parfaitement le chant traditionnel iranien, et deuxièmement, elle était la première femme qui avait eu l'audace de chanter en public sans voile :

Et c'était elle qui lui avait parlé de Ghamar. Une femme qui osait chanter en public la tête nue. Elle l'avait vue la première fois dans une soirée. Cette nuit-là, avec une couronne en perle et une robe élégante, elle brillait comme une princesse. La force de sa gorge et l'étendue de sa voix au tintement clair et aux mélismes martelés et saccadés, ont traversé l'air, conquis le jardin et, librement dans la lumière, ont fait trembler le cœur de la jeune femme¹.

Cette apparence est bien en conformité avec le temps de l'histoire qui correspond à l'époque de Pahlavi 1^{er} et à sa campagne de dévoilement. En effet, l'histoire se passe dans les années d'arrivée au pouvoir de Rézâ Shâh. Ce premier roi de Pahlavi envisage une grande réforme vestimentaire et interdit le port du voile pour les femmes. Cette loi a été fortement critiquée et contestée par la majorité religieuse de la population. Le roman de Cheheltan n'aborde pas directement ce sujet. Pourtant l'atmosphère de l'époque où se passe l'histoire est clairement perceptible à partir de la description de mode vestimentaire et des marques des habits de deux personnages féminins principales du roman :

Prenant Shamszoha par le bras, Raf'at recula d'un pas ; éloignant la tête et le torse, elle la regarda d'un œil concupiscent. Le portefeuille à la main couvrait son côté droit, le bout de son sous vêtement en fil d'Ecosse se laisser deviner sous sa jupe, les chaussettes transparentes en fil de rose couvraient ses jambes de poupée à l'instar d'une couche de crème brillante, et le cuir marron d'une paire de chaussures d'Olka brillait dans la quasi-obscurité du palier².

¹ A.H. Cheheltan, *Tâlâr-e Aîné (La Salle des miroirs)*, op. cit., p. 105.

و هم از زبان او بود که نام قمر را شنید. زنی که جرئت می کرد و با سر برهنه در انتظار آواز می خواند. بار اول او را در یک میهمانی دید. آن شب با تاج مرواریدی فرق سر، در لباسی فاخر درخشش یک شهبانو را داشت. قوت حنجره و وسعت صدایش با آن طنین شفاف و تحریرهای چکشی و بریده هوا را گشود، باغ را فتح کرد و رها در نور قلب زن جوان را لرزاند.

² Amir Hassan Cheheltan, *Mehr giâh (La Mandragore)*, Téhéran, Éditions Négah, 3^{ème} édition, 2007, pp. 21-22.

رفت دست به بازوی شمس الضحی، قدمی به عقب برداشت؛ سر و بالاتنه را از او دور کرد و به سر تا پایش نگاهی خریدارانه انداخت. کیف دستی پرت فوی گل دستش پهلوئی راست را می پوشاند، لبه ی زیرپیراهن فیل دِکس از زیر دامن بیرون زده بود، جوراب های پانمای فیل دو قوز مثل لایه ای کرم براق پاهای عروسکی را می پوشاند و ورنی ی قهوه ای ی یک جفت کفش الکا در آن پاگرد نیمه تاریک هنوز برق داشت.

Dans ce roman, il y a également quelques évocations du nom d'acteurs occidentaux connus à l'époque : Francis Ford ou Marlene Dietrich. Cette dernière, ainsi que la chanteuse iranienne étaient les modèles de Raf'at, une des protagonistes du roman. Elle s'habillait comme l'actrice allemande-américaine. Elle s'imaginait comme Ghamar en train de chanter. La voix de la chanteuse audacieuse lui rappelait tous les complexes et méprises qu'elle avait subies en tant que femme. Cette voix incarnait en réalité « la voix d'une femme¹ ». C'était la voix étouffée et le cri jamais entendu de millions de femmes en Iran.

L'essor du théâtre moderne de l'Iran dans les années 1940 et 1950 est décrit à travers la présence d'Abdol-Hossein Noushin (1900-1970), le metteur en scène connu de ces années-là dans le roman *L'Aube iranienne*. Dans ce roman, Mihaan incarne Loreta Hairapedian Tabrizi, la comédienne renommée de la troupe de Noushin, qui était aussi l'épouse du metteur en scène. Pourtant, et c'est le point intéressant, Loreta est présente dans le roman. Mihaan la voit sur la scène interprétant Ophélie quand elle était enfant. Et elle devient le modèle de la jeune fille :

Papazian parlait français sur la scène. Il y avait également Loreta et Mohtasham. Et pour la première fois, elle a vu Othello sur la scène ; [...] et puis c'était le bal masqué de Lermontov, Hamlet et Ophélie²!

Mais, la comédienne-idole est remplacée par sa spectatrice-admiratrice et on aperçoit Mihaan (personnage fictif) comme la comédienne principale de toutes les pièces dans lesquelles Loreta a joué. À travers ce personnage fictif, le lecteur fait connaissance des activités artistiques et politiques de Noushin et de sa troupe :

Les pièces se succédaient sur la scène les unes après les autres ; Mihaan brillait : *Inspecteur, Volpone, Romarin, Topaze, L'oiseau bleu* et ce dernier, *La lampe à gaz*. En ce temps-là, personne ne savait que c'était le dernier spectacle du théâtre de

¹ *Ibid.*, p. 145.

² Amir Hassan Chehelan, *Sepidédam-e irani (L'aube iranienne)*, Téhéran, Éditions Négah, 2^{ème} édition, 2008, p.163.

پاپازیان روی صحنه به زبان فرانسه حرف می‌زد. لرتا و محتشم هم بودند. و او برای نخستین بار اتللو را روی صحنه دید؛ [...] بعد بالماسکه‌ی لرمانتوف بود، هاملت و او فیلیا.

Ferdossi. L'accueil était extraordinaire ; on lui apportait des fleurs. Au guichet, on n'avait qu'à vendre les billets sans place assise¹.

Le roman de Cheheltan introduit également Sâdegh Hédâyat, le romancier qui a rédigé le premier roman moderne persan, *La Chouette aveugle*. Ce dernier était également important dans l'histoire de la littérature contemporaine de l'Iran à cause de ses idées idéologico-politiques dont Cheheltan parle via le personnage de Monsieur qui cite ses conversations avec l'écrivain. Il était aussi le beau-frère de Sépahbod Razmâra (le chef de l'armée et puis le premier ministre de Mohamad Rézâ Shâh), l'autre personnage historique important du roman. Ces trois personnages historiques, surtout Razmâra et Noushin, sont en rapport direct avec les personnages et leurs actes influencent les personnages fictifs du roman. Ainsi, l'attentat de Razmâra met fin à la vie professionnelle de Colonel, le père d'Iraj, dans l'armée.

Quant à *Téhéran, Ville sans ciel*, il aborde plutôt l'art et la musique populaire de l'avant Révolution à travers Mahvash. Celle-ci a eu une grande réputation parmi les gens ordinaires et lors de sa mort, des milliers de personnes ont participé à ses funérailles. Dans le roman de Cheheltan, le protagoniste est un des admirateurs de cette chanteuse. De plus, le roman évoque les films persans de l'époque et les acteurs connus comme Fardine, Malek Motyï et Behrouz Vosough. Parmi les films évoqués, le film célèbre de Mass'oud Kimiaï, *Gheysar*² est le plus important. Le protagoniste du roman de Cheheltan s'identifie à plusieurs reprises au héros du film *Gheysar* qui constitue en effet un moment clé du cinéma iranien. Certains le considèrent comme le premier film moderne persan, mais la vérité c'est que, du point de vue de thématique, il ne répète que les mêmes motifs connus des films persans de l'époque. Il était évidemment du point de vue de techniques cinématographiques beaucoup plus avancé que les autres productions cinématographiques de l'époque³.

Comme nous le constatons par ces analyses, chez Cheheltan, l'histoire de l'art et la littérature sont liées à l'histoire socio-politique ainsi qu'aux croyances religieuses des

¹ *Ibid.*, pp. 84-85.

نمایش‌ها یکی بعد از دیگری بر صحنه می‌رفت؛ میهن می‌درخشید. مستنطق، ولین، رزماری، توپاز، پرنده‌آبی و این آخری چراغ‌گاز. آن موقع هیچکس نمی‌دانست که این آخرین نمایش تماشاخانه‌ی فردوسی‌ست. استقبال فوق‌العاده بود؛ برایش گل می‌آوردند، گیشه شب‌ها به ناچار حتی بلیط سرپایی می‌فروخت.

² Mass'oud Kimiaï, *Gheysar*, Iran, 1969, 1h40 m.

³ Sur *Gheysar*, voir *supra*, p. 324.

iraniens et à leurs coutumes. Le choix des motifs littéraires et artistiques que l'écrivain évoque se conforme bel et bien aux motifs historiques (socio-politiques).

Les ouvrages de Modiano et de Cheheltan évoquent donc plusieurs motifs concernant les événements, les époques, les lieux et les personnages historiques. Modiano évoque l'Occupation allemande, la déportation, le Shoah, et même les conflits en Afrique du nord ou au Proche-Orient. Et Cheheltan rappelle les grands événements de l'histoire politique et culturelle contemporaine de l'Iran. Ils mentionnent plusieurs événements historiques et introduisent des personnages historiques. Peut-on les considérer comme des romans historiques ? Pour répondre à cette question, il faut tout d'abord se rappeler ce qu'est le roman historique et ce que sont ses caractéristiques générales.

3.3.2. Les romans de Modiano et de Cheheltan : romans historiques ?

Modiano et Cheheltan, ont-ils rédigé des romans historiques ? C'est à la recherche de la réponse à cette question que nous allons étudier le sujet dont nous avons cessé de parler plus haut : les traits du roman historique.

Notons que *La Ronde de nuit* est considéré par certains comme un roman historique, par Bruno Blanckeman entre autres, qui déclare dans *Lire Patrick Modiano* :

Certains textes [de Modiano] superposent leur rapport à la période de la Collaboration en jouant la carte du roman historique halluciné -*La ronde de nuit*, *Les Boulevards de ceinture* -ou réaliste-Lacombe Lucien¹.

L'histoire de *La ronde de nuit* et des *Boulevards de ceinture*, ainsi que *La place de l'étoile* et *Dora Bruder* se déroulent, nous l'avons noté, sous l'occupation. Sont ainsi abordés par l'auteur les thématiques toujours sensibles de l'Occupation allemande, de la déportation, de la Shoah, mais aussi, les conflits en Afrique du nord ou au Moyen-Orient. Plusieurs personnages historiques y sont incarnés ou directement nommés. L'histoire s'y déroule généralement dans un passé récent mais assez éloigné du temps de l'énonciation et l'auteur n'a pas vécu les événements historiques qu'il mentionne. Peut-on cependant considérer que ces éléments suffisent à situer ces textes du côté du roman historique ? Rien n'est moins sûr. Notons, à l'appui de notre questionnement, la position du critique Bruno Doucey, qui, dans l'étude scrupuleuse qu'il a consacré à *La Ronde de nuit* de

¹ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2009., p. 58.

Modiano, ne réserve aucune place à la problématique du roman historique. Il argumente ainsi :

La Ronde de nuit n'est pas [...] une analyse objective de la seconde guerre mondiale ou de l'Occupation. Quelques chansons et quelques noms de personnages mis à part, l'occupant n'apparaît, pour ainsi dire, jamais dans le roman. Jamais l'organisation des bureaux d'achats d'obédience nazie ne fait l'objet d'une analyse ou d'une présentation objective. Jamais le lecteur n'apprend quels sont les liens que le Khédive et Monsieur Philibert entretiennent avec la Gestapo. Jamais enfin, Patrick Modiano ne fait allusion aux événements internationaux qui conditionnent, malgré tout, le comportement des individus¹.

Au sujet du même roman, l'auteur précise dans un entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires* en 1972, qu'il a récité plutôt une « Occupation mythique » qu'historique :

Je n'ai pas voulu faire un tableau réaliste de l'Occupation mais rendre sensible un certain climat moral de lâcheté et de désarroi. Rien à voir avec l'Occupation réelle. Aucune vérité historique, mais une atmosphère, un rêve, un fantasme².

Il en va de même pour le romancier iranien. Dans son article sur le roman persan, Christophe Balaÿ reconnaît Cheheltan parmi les romanciers iraniens tentés par le roman historique³. Malgré la ressemblance apparente de ses romans avec ce genre, le romancier iranien, lui-même refuse l'idée d'avoir rédigé un tel roman. Lors d'un entretien paru dans la revue *Tadjrobo* en 2014, Cheheltan précise que le sujet de ses romans n'est pas l'Histoire mais la vie des gens dans une situation historique. En effet pour lui, l'Histoire n'est qu'un outil. À la réponse à une question sur la créativité du romancier et la re-création de l'Histoire, il dit :

Lorsque le héros de mon récit entre par une porte, je n'ai rien à faire avec cette porte. La porte n'est qu'un outil. C'est la même chose pour l'Histoire. Ma problématique n'est pas l'Histoire. Je voudrais en fait constater comment mes

¹ B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, p. 34.

² Patrick Modiano, cité par : Nadia Butaud, *Patrick Modiano*, Paris : Bry-sur-Marne, Textuel, 2008, p. 15.

³ « Le roman persan de 1910 à 1930 Roman historique et roman social - La Revue de Téhéran | Iran », art cit.

personnages créés vivent dans ce contexte historique. [...] L'Histoire n'est qu'une toile de fond. J'ai bien le souci de comprendre l'Histoire, mais pas du tout de la recréer¹.

Généralement, un roman historique est un roman dont l'histoire se déroule dans un temps antérieur au temps de l'énonciation et qui est basé sur un travail de documentation. Il fournit dès son début des indications spatio-temporelles à son lecteur et présente des personnages notoires. Walter Scott place les personnages historiques à l'arrière-plan de ses romans pour laisser à ses héros romanesques l'espace nécessaire à leur déploiement. En revanche, Vigny trouvait indispensable de faire des figures historiques qu'il invoquait, les figures principales de ses œuvres². Les ouvrages de Modiano entrent-ils dans la catégorie du « roman historique » ?

3.3.2.1. Repère historiographique

Pour les auteurs de *Le roman historique, récit et histoire*, « est roman historique tout récit romanesque dont l'action se situe à une époque nécessitant pour son auteur un relais historiographique³ ». Selon K. Pomian, l'auteur d'un tel roman s'applique « à rendre le lecteur conscient qu'une distance temporelle le sépare du monde où se déploient les péripéties qu'il est en train de suivre⁴».

Il faut ajouter également que le passé dans le roman historique est généralement un passé lointain et souvent empreint de nostalgie. Dans leurs romans, Modiano et Cheheltan ne s'engagent pas généralement à indiquer clairement le temps de l'histoire. Par ailleurs, le passé dont parle leur roman n'est guère éloigné d'eux. Il n'est pas non plus glorieux comme avaient pu l'être les arrière-plans historiques des romans de Scott. Modiano choisit en effet les années noires de l'Occupation comme contexte historique de ses romans. Ce temps de l'histoire ne précède que d'un an sa naissance. De plus, au lieu de glorifier l'héroïsme des résistants, il met en scène des collaborateurs et des traîtres. On

¹ Amir Hassan Cheheltan, « “ L'angoisse de l'Histoire paternelle”, entretien avec Alirézâ Gholâmi », Revue mensuelle Tadjrobé, Mehr 93 (Oct. 2004), n° 32, pp. 25-40, p. 35. *Nous traduisons.*

² Elsa Ollier-Pochart, *Les écritures de l'Histoire dans les romans québécois de la décennie 1980-1990*, Thèses, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012., p. 107.

³ Dominique Peyrache-Leborgne, Daniel Couégnas et Université de Nantes (eds.), *Le roman historique : récit et histoire*, Nantes, Pleins feux, 2000, p. 280.

⁴ K. Pomian, *Sur l'histoire, op. cit.*, p. 18.

peut donc soutenir avec certitude que les romans de Modiano ne comportent guère toutes les caractéristiques habituelles des romans historiques canoniques.

Le temps le plus éloigné dont parle Cheheltan concerne la Révolution Constitutionnelle aux alentours de l'année 1906 dans *La Salle des miroirs* où il aborde les luttes pour établir la démocratie et les premières présences des femmes dans la société. Le dernier événement historique évoqué dans le roman concerne la scène de l'attaque au bâtiment du Parlement par des tirs du canon et l'échec des révolutionnaires et la restauration de la monarchie en juin 1908. Donc, au lieu de mettre l'accent sur la victoire finale de la Révolution, le romancier préfère choisir le moment de l'échec du mouvement. La proximité du temps de l'énoncé et du temps de l'énonciation s'aperçoit bien dans *Téhéran, ville sans ciel* dont l'histoire commence quelques années après la Révolution de 1979. Donc, d'après ce trait, l'œuvre de ces deux auteurs ne ressemble pas complètement aux romans historiques.

3.3.2.2. Situer l'intrigue dans le temps et l'espace dès l'incipit

« Le début de roman, en inscrivant le texte dans un genre particulier, trace un horizon d'attente sur le fond duquel s'établit la communication avec le lecteur¹ », écrit Jouve dans sa *Poétique du roman*. Ainsi, il explique que l'incipit de *Les Chouans* de Balzac annonce sans détours (et compte non tenu des effets de surprise que tout auteur est susceptible de réserver à son lectorat) un roman historique :

Dans les premiers jours de l'an VIII, au Commencement de Vendémiaire, ou, pour se conformer au calendrier actuel, vers la fin du mois de septembre 1799, une centaine de paysans et un assez grand nombre de bourgeois, partis le matin de Fougères pour se rendre à Mayenne, gravissaient la montagne de la Pèlerine, située à mi-chemin environ de Fougères à Ernée, petite ville où les voyageurs ont coutume de se reposer.

En effet, le roman historique propose dès son incipit, des indications qui ont pour fonction la temporalisation et la localisation de l'histoire racontée dans le passé, et qui permettent au lecteur de mesurer la distance historiographique (ontologique, temporelle,

¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, A. Colin, 2010., p. 18.

etc.) qui sépare l'auteur de ses personnages. Voyons également les premières lignes de *Trois Mousquetaire* d'Alexandre Dumas :

Le premier lundi du mois d'avril 1625, le bourg de Meung, où naquit l'auteur du Roman de la Rose, semblait être dans une révolution aussi entière que si les huguenots en fussent venus faire une seconde Rochelle¹.

Ces indications d'une date précise et d'un lieu réel renvoyant au hors texte vont donner l'impression au lecteur que la fiction qu'il lit réfère à une réalité. Autrement dit, elles produisent un effet de réel. Est-ce la même chose pour les romans de notre corpus ? Les débuts de roman de Modiano fournissent-ils les mêmes repères spatio-temporels ? Intéressons-nous de plus près aux incipits concernés. Et tout d'abord, aux premières lignes de *La place de l'étoile* :

C'était le temps où je dissipais mon héritage vénézuélien. Certains ne parlaient plus que de ma belle jeunesse et de mes boucles noires, d'autres m'abreuyaient d'injures. Je relis une dernière fois l'article que me consacra Léon Rabatête, dans un numéro spécial d'Ici la France².

Nous ne constatons aucune datation. Aucune ressemblance avec les précisions temporelles qui apparaissent habituellement dans les romans historiques ou réalistes. Ce sont les savoirs historiques et la culture préalablement acquis du lecteur qui lui permettent de situer le temps de l'histoire à partir d'« *Ici la France* », le nom d'une radio collaborationniste du temps de l'Occupation ou la mention de « Léon Rabatête », évoquant le nom de l'écrivain et journaliste antisémite français, Lucien Rabatet. Sinon ce début ne fournit pas beaucoup d'informations à un lecteur dépourvu de cette connaissance déjà acquise.

Sur la première page et à travers l'article de Rabatête, on trouve le nom du protagoniste ainsi que quelques noms de lieux situés dans l'Hexagone. Cela qui nous donne un plan général de l'espace :

¹ <http://incipit.fr/les-trois-mousquetaires-2011-03-02>.

² P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 13.

Jusqu'à quand devons-nous assister aux frasques de Raphaël Schlemilovitch ?
Jusqu'à quand ce juif promènera-t-il impunément ses névroses et ses épilepsies, du
Touquet au cap d'Antibes, de La Baule à Aix-les-Bains¹ ?

L'incipit *in medias res* de *La ronde de nuit* a pour sa part la forme d'un dialogue et nous prive même de ce minimum de renseignement que l'on trouvait dans le roman précédent. Aucune indication temporelle n'y apparaît. Quant au lieu, il nous est révélé par la description plus que réduite d'un salon dont l'emplacement exact n'est guère indiqué :

Des éclats de rire dans la nuit. Le Khédive a relevé la tête.

- Ainsi, vous nous attendiez en jouant au mahjong ?

Et il éparpille les pièces d'ivoire sur le bureau.

- Seul ? demande Monsieur Philibert.

Vous nous attendiez depuis longtemps, mon petit ?

Leurs voix sont coupées de chuchotements et d'inflexions graves. Monsieur Philibert sourit et fait un geste vague de la main. Le Khédive incline la tête du côté gauche et demeure prostré, sa joue touchant presque son épaule. Tel l'oiseau marabout.

Au milieu du salon, un piano à queue. Tentures et rideaux violets. De grands vases pleins de dahlias et d'orchidées. La lumière des lustres est voilée, comme celle des mauvais rêves².

Les Boulevards de ceinture présente aussi un début dépourvu de précisions spatio-temporelles. Il commence par la description d'une vieille photo.

Le plus gros des trois, c'est mon père, lui pourtant si svelte à l'époque. Murraille est penché vers lui comme pour lui dire quelque chose à voix basse. Marcheret, debout à l'arrière-plan, esquisse un sourire, le torse légèrement bombé, les mains aux revers du veston. On ne saurait préciser la teinte de leurs habits ni de leurs cheveux. Il semble que Marcheret porte un prince-de-galles de coupe très ample et

¹ *Ibid.*

² P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 13.

qu'il soit plutôt blond. À noter le regard vif de Murraille et celui, inquiet, de mon père. Murraille paraît grand et mince mais le bas de son visage est empâté. Tout, chez mon père, exprime l'affaissement. Sauf les yeux, presque exorbités¹.

Dans le paragraphe suivant, le narrateur annonce le nom du bar où cette photo est prise : « c'est le bar du Clos-Foucré ». Après quelques descriptions du lieu et des personnes présentes, on peut lire :

On distingue – et sans qu'il soit pour cela besoin de trop d'efforts – sur le mur, derrière le bar, une éphéméride. Nettement découpé, le chiffre 14. Impossible de lire le mois ni l'année. Mais, à bien observer ces trois hommes et la silhouette floue de Maud Gallas, on pensera que cette scène se déroule très loin dans le passé².

Ainsi, le narrateur annonce qu'il s'agit du passé mais la date n'est pas précisée. En revanche, au tout début du roman *Dora Bruder* se côtoient trois temporalités :

Il y a huit ans, dans un vieux journal, Paris-Soir, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : « D'hier à aujourd'hui ». Au bas de celle-ci, j'ai lu :

« PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et M^{me} Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. »³

Il y a la temporalité du temps de l'écriture qui fonctionne comme point de repère énonciatif « il y a huit ans ». La deuxième temporalité correspond au temps où le narrateur est tombé sur la petite annonce (huit ans avant le temps de l'écriture). Et finalement, une date précise, le 31 décembre 1941 où la petite annonce est parue dans Paris-Soir. Le narrateur, dans le paragraphe suivant, rappelle la fréquentation du boulevard Ornano quand, enfant, il accompagnait sa mère. Ce temps de l'enfance constitue donc un

¹ P. Modiano, *Les boulevards de ceinture*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 10.

³ P. Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 7.

quatrième niveau temporel. *Dora Bruder* fournit en apparence suffisamment d'indications spatio-temporelles et se déroule autour de ces quatre temporalités. *Dora Bruder* fournit apparemment assez d'indications spatio-temporelles mais il ne précise pas une temporalité unique comme temps de l'histoire. Donc, bien que les fonctions de temporalisation et de localisation soient patentes dans l'incipit de ce livre, il se distingue toujours de l'incipit mono-temporel du roman historique. Le récit se déroule autour de ces temporalités ; ce qui va évidemment à l'encontre de l'incipit du roman historique.

Comme ces exemples le prouvent, il n'existe pas un seul cadre temporel avec les datations définies dès l'incipit de ses ouvrages. Le contexte historique se révèle au fur et à mesure par les allusions aux événements, aux lieux et aux noms des personnages historiques réels.

Le premier roman de Cheheltan, *La Salle des miroirs* commence avec une description poétique de l'intérieur d'une maison traditionnelle iranienne :

Non ; c'était le silence et puis les canaris gazouillèrent d'une voix aiguë et unie du coin de la terrasse. Le soleil montait, et traversant les ramages des églantines qui couvraient comme un parapluie la fenêtre ouverte de la salle d'Orsi, il éclatait l'intérieur, accompagnait le sentiment amollissant d'une journée chaude¹.

Le calme de la maison se brise avec l'arrivée de la tante qui frappe à la porte. Avant d'entendre les paroles de la femme annonçant les nouvelles des tumultes dans la mosquée, quelques repères comme les noms des femmes (Shâh Zamân, Mâh Rokhsâr), les termes désignant l'architecture des maisons anciennes (Hashti, Orsi, Shâh Nêshin), la mode vestimentaire de la tante portant la burqa révèlent néanmoins le temps de l'Histoire. Pourtant, c'est bien à la deuxième page et à travers les propos de la tante que le lecteur reconnaît qu'il s'agit de la période de la révolution Constitutionnelle :

Il y a eu un grand tumulte à la mosquée Haj Abol-Hassan [...] Adibozâkérin a reçu une balle dans la jambe. Un Seyyed est aussi tué.²

¹ A.H. Cheheltan, *Tâlâr-e Aîné (La Salle des miroirs)*, op. cit., p. 7.

نه؛ سکوت بود و آنگاه دوباره قناریها زیر و یکدست از کنج ایوان چهچهه زدند. آفتاب بالا می آمد و از لابلای شاخ و برگ پیچیده نسترنها که چون چتری پنجره باز اتاق ارسی را می پوشاند، همراه با احساس لخت کننده یک روز گرم به درون می تابید.

² *Ibid.*, p. 8.

Une vérification dans les sources prouve que cet événement a eu lieu le 11 juillet 1906 (19 tir 1285) où les religieux et les habitants essaient d'empêcher l'arrestation de Sheikh Mohammad Vaéz. Grâce au nom de la mosquée, le lecteur peut comprendre que l'histoire se passe à Téhéran. En effet, c'est évidemment la mosquée et l'école religieuse d'Abol-Hassan Memâr Bâshi, située dans le quartier Emâm Zadéh Yahya de Téhéran.

Cette absence de datation directe se trouve également dans *La Mandragore*. Ce roman a un incipit dialogal qui se passe dans le cabinet médical d'une obstétricienne. Une information très importante qui assure le lecteur du temps de l'histoire vient à la 19^{ème} ligne. Quand les deux femmes, Shamsozoha et Raf'at, parlent d'un rendez-vous au concert de Ghamar. Comme nous l'avons déjà dit, Ghamar-ol Molouk Vaziri était la première chanteuse femme iranienne. Elle a vécu entre 1284 et 1338 et son premier concert a eu lieu en 1303. Donc, le temps du roman se situe entre cette date et la mort de chanteuse. Par conséquent, nous constatons que le cadre n'est pas bien précis. Il n'y a non plus de renseignement direct sur le lieu où est situé le cabinet.

A l'inverse de ces deux premiers romans, *L'Aube iranienne* commence par une indication spatio-temporelle concernant le temps de la narration (présent du personnage) :

Vendredi, le 27 Bahman 1357 – L'aéroport de Téhéran

Quelqu'un sembla l'appeler soudainement ; lorsqu'il se tourna, il résonna encore le même son perdu sur le bruit étouffé couvrant la petite salle de l'aéroport comme un fil invisible. Quelques années étaient-elles passées depuis la dernière fois où une voix familière, directe, nette et claire, dépourvue de l'accent et de bégaiement l'avait appelé ? Et c'était à ce moment-là qu'il entendit sa propre voix « Moi, Iraj Birashg, article 11-54, la date de l'arrestation Youli 1951, la fin de la détention Youli 1961. »¹

Cependant le roman, par rapport au personnage principal, se partage entre trois temporalités importantes : avant son arrestation, pendant l'exil en Sibérie et son retour à

¹ A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., p. 5.

جمعه، بیست و هفت بهمن ۱۳۵۷- فرودگاه تهران
یکهو انکار کسی صدایش زد؛ وقتی رو برمی گرداند و بر متن همهمه‌ی خفه‌ای که مثل یک تور نامرئی سالن کوچک فرودگاه را می پوشاند، همان نوای
گمشده دوباره طنین انداخت. چند سال می گذشت از آخرین باری که صدایی آشنا، صریح و روشن و صاف، بی هیچ لهجه و لکنتی او را صدا کرده
بود؟ و آن وقت صدای خود را شنید « من، ایرج بیرشگ، ماده ۱۱-۵۴، پایان محکومیت یولی ۱۹۶۱ »

Téhéran. Et c'est par ce dernier plan temporel que le roman commence pour reprendre très rapidement le deuxième plan dans les lignes suivantes.

L'incipit de *Téhéran, ville sans ciel* comme celui de *La Mandragore* est un dialogue. Pourtant, c'est une conversation téléphonique et nous n'entendons pas la voix de l'interlocuteur du protagoniste. C'est par une lecture assez minutieuse de cette conversation que le lecteur pourrait découvrir quelques repères temporels. Une petite phrase qui aide le lecteur à se rendre compte du temps de l'énoncé :

Si nos enfants le prennent à la légère, ils vont arriver jusqu'à Téhéran...¹

Cette phrase nous révèle implicitement que le temps de la narration concerne la période de la guerre de l'Iran et l'Irak entre 1980 et 1988, et éventuellement à Téhéran.

En somme les incipits étudiés, témoignent d'une grande variété : soit le lecteur reçoit beaucoup de renseignements spatio-temporels, comme les différentes temporalités évoquées au début de *Dora Bruder* ou de *L'Aube iranienne*, soit il se trouve, comme dans les autres romans, devant un texte qui lui fournit à peine quelques informations implicites. Dans les deux cas, les incipits sont différents de ceux des romans historiques traditionnels.

3.3.2.3. Les personnages

Dans les romans historiques conventionnels, le personnage principal est soit un personnage historique notoire, soit un personnage fictif lié à des personnages réels et connus. Scott mettait les personnages historiques à l'arrière-plan pour se consacrer pleinement au héros romanesque. En revanche, Vigny trouvait indispensable de faire des figures historiques les figures dominantes de l'œuvre².

Le personnage de Raphaël Schlemilovitch ou les narrateurs de *La ronde de nuit* et *Les Boulevards de ceinture* sont des êtres fictifs mais en liaison avec des personnes réelles. En effet, en paraphrasant Baptiste Roux, on peut avancer l'idée que les personnages modianiens sont réduits à des silhouettes et n'accèdent que rarement à une existence autonome, indépendante de leur statut d'archétype sans l'appartenance à un groupe.

¹ Amir Hassan Chehelstan, *Tehran, Shahr-e bi asséman (Téhéran, Ville sans ciel)*, Téhéran, Éditions Négâh, 1^{ère} édition, 2001, p. 5.

اگه بچه‌های ما مثل بیان تا تهرون اومدن...

² E. Ollier-Pochart, *Les écritures de l'Histoire dans les romans québécois de la décennie 1980-1990*, op. cit., p. 107.

Donc, les concernant, l'auteur aurait suivi une stratégie visant à leur octroyer une identité pour leur donner corps et épaisseur :

Le protagoniste ne semble se définir que par le rapport qu'il entretient avec le groupe dont il fait partie [...] ou auxquels il a appartenu [...]. Dans l'univers modianien, le personnage a fort peu de chances d'accéder au statut de figure romanesque s'il n'adhère pas à une communauté par laquelle, ou contre laquelle, il se définit. Contrairement à nombre de romans consacrés à la période de l'Occupation, qui rapportent la validité, voire la légitimité, de l'action à une stricte échelle de valeurs individuelles, les ouvrages de Modiano paraissent essentiellement articulés autour de la façon de comprendre, puis de s'approprier, le sentiment collectif¹.

Roux considère le personnage de *La place de l'étoile* comme le meilleur des exemples. Schlemilovitch est un jeune homme « dépourvu d'histoire » qui, pour s'affirmer, tente de pénétrer au cœur de l'histoire en multipliant, à cette fin, les points d'entrée². En tant que juif exclu, il tente même de collaborer avec l'ennemi pour retrouver une identité. On le voit ainsi en train de supplier pour entrer dans la revue antisémite *Je suis partout* et puis de s'intégrer dans la bande des collaborateurs de la rue Lauriston :

Je tiendrai la rubrique antisémite à la place de Lucien Rebatet ! Imaginez un peu le scandale : Schlemilovitch traitant Blum de youpin ! » Robert fut enchanté par cette perspective³.

Juin 1940. Je quitte la petite bande de *Je suis partout* en regrettant nos rendez-vous place Denfert-Rochereau. Je me suis lassé du journalisme et caresse des ambitions politiques. J'ai pris la résolution d'être un juif collaborateur. Je me lance d'abord dans la collaboration mondaine : je participe aux thés de la Propaganda-Staffel, aux dîners de Jean Luchaire, aux soupers de la rue Lauriston, et cultive soigneusement l'amitié de Brinon⁴.

¹ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 48.

² *Ibid.*

³ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

En effet, c'est par l'intégration à ces bandes et par la compromission avec l'ennemi que le protagoniste peut survivre. La lutte contre ces malfaiteurs ainsi que tout effort afin de se détacher d'eux n'entraînent que son anéantissement. C'est ce qui arrive au protagoniste de *La ronde de nuit*. Suivi de près par le cortège des collaborateurs, il se trouve seul. À la Radio, il entend cette chanson « *Je suis seul ce soir, avec ma peine...* ». Même Coco Lacour et Esmeralda, deux êtres imaginaires qui l'accompagnaient n'existent plus, et il ne sait pas qui il est :

De toute façon, je n'ai jamais su qui j'étais. Je donne à mon biographe l'autorisation de m'appeler simplement « un homme » et lui souhaite du courage¹.

Fictif ou historique, le protagoniste du roman historique, chez Scott ou Vigny, est un personnage marqué par l'héroïsme, le sens de l'aventure, la prouesse. Autrement dit, c'est un héros. Ces traits sont présents chez les protagonistes collaborateurs de *La place de l'étoile* et *Les Boulevards de ceinture* ainsi que chez l'agent double de *La ronde de nuit*, comme l'affirme leur créateur dans son entretien avec Montalbetti :

Quand je pense à la période de l'occupation, ce qui me retient, ce n'est pas l'héroïsme de quelques-uns, mais ce qu'il y a eu chez le plus grand nombre de pourrissement et de lâcheté².

Dans le triptyque initial, « le récit s'articule autour de ce personnage central qui, par faiblesse ou intérêt, se trouve obligé de côtoyer les plus abjectes figures du Paris de l'époque (Raphaël Schlemilovitch dans *La Place de l'Étoile*, Swing Troubadour dans *La ronde de nuit* ou Pseudo-Serge Alexandre dans *Les Boulevards de ceinture*)³ ». Quant à *Dora Bruder*, bien que le personnage éponyme soit réel, il n'est pas une figure connue de l'Histoire. C'est un personnage fantôme et sans voix qui représente une partie de l'humanité.

Les protagonistes des romans de Cheheltan, tout en ayant les traits de personnages historiques (personnage-type), sont aussi fictifs mais en rapport direct ou indirect avec les personnages historiques. Dans *L'Aube iranienne*, Iraj et son épouse Mihan sont des amis

¹ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., p. 153.

² Ora Avni, *D'un passé l'autre : aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 120.

³ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., pp. 36-37.

de Noushin, le dramaturge et le metteur en scène communiste. Comme nous l'avons déjà mentionné, Mihan est l'actrice principale de la troupe de Noushin ; elle incarne en fait, Loreta Hairapedian, l'épouse de Noushin qui était une actrice connue du théâtre et du cinéma iranien avant la Révolution.

Iraj en tant que protagoniste fictionnel aide Nasser Fakhr Arai, un vrai personnage historique qui tente d'assassiner Mohammad Rézâ Shâh le 4 février 1949 (15 Bahman 1327). Colonel (Sarhang), le père d'Iraj, est un ami et collègue du Lieutenant General Razmârâ, le chef de l'armée et puis premier ministre de Mohammad Rézâ Shâh. Sâdegh Hedâyat, l'écrivain et la grande figure intellectuelle qui était aussi le beau-frère de Razmârâ fréquente également le même café que le Colonel. Monsieur, le patron du café (le personnage fictif) est en contact avec tous les deux.

Dans *La Salle des Miroirs*, la protagoniste du roman est amoureuse d'un personnage historique. Ce dernier s'appelle Abas Aqâ Sarâf Azerbaijâni qui, d'après Kasravi, était membre d'un groupe de militants clandestins pendant la Révolution Constitutionnelle et qui s'est tué après avoir assassiné le premier ministre, Atâbak.

Karâmat de *Téhéran, Ville sans ciel* est aussi un personnage fictif qui rejoint la bande de Sha'boun Bimokh (Shaban Jafari), le chef d'une bande de malfaiteurs et partisan de Mohammad Rézâ Shâh, pour retrouver une identité. En effet, orphelin, seul et égaré, il s'approche des groupes de pouvoir afin d'affirmer son existence. Tantôt partisan de Shâh, tantôt révolutionnaire ardent, il n'est qu'un être déchiré, autrement dit un anti héros.

Mâh Rokhsâr, Shamsozohâ, Karâmat et Iraj, les protagonistes des romans de Cheheltan ne sont pas non plus héros. Les deux premières sont des femmes différentes par rapport aux autres femmes de leur époque : Bien qu'elles soient éduquées, actives, militantes, on les trouve, à la fin des romans, déçues et vaincues, réduites à être de simples observatrices de l'Histoire. C'est aussi le cas d'Iraj, l'ancien militant communiste, brisé et usé par tant de luttes sans issue et par ses idéaux trahis dans l'enfer sibérien de l'URSS. C'est ce qui l'entraîne vers un état d'apathie mêlé d'un sentiment d'absurdité à l'aube de la Révolution de 1979.

D'après ce qui vient d'être dit, on comprend aisément que les personnages des romans de Modiano et de Cheheltan sont loin des héros solidaires et preux des romans historiques. Les personnages historiques comme le capitaine Dreyfus, Freud, Hitler, Eva Braun, Rézâ Khân, Mohammad Rézâ Shâh, Razm Arâ, Sâdegh Hedâyat, Ghamar-ol Molouk Vaziri y sont présents sans être actants. Ils sont même le plus souvent privés de parole. Si leur nom

est mentionné, c'est pour mettre en relief la vie des marginaux et des oubliés. Ces derniers sont tantôt un personnage réel comme Dora Bruder (déportée et assassinée à Auschwitz) ou un combattant révolutionnaire comme Abbâs Sarâf Azerbaijâni (suicidé lors de l'attentat d'Atâbak), tantôt un personnage fictif comme Iraj, un ancien militant communiste exilé en Sibérie dont l'histoire évoque celle des vrais communistes emprisonnés en URSS comme Docteur Ata Safavi.

3.3.2.4. La documentation

A l'instar du discours historiographique, le roman historique est une enquête reposant sur un travail de documentation et d'archive. Si le discours historique s'intéresse plutôt à rendre visible la part invisible de l'Histoire, en revanche le roman historique s'attache aux détails quotidiens : costumes, mœurs, langages, etc. Autrement dit l'objet du roman historique, c'est plutôt les cases vides laissées par l'Histoire, autrement dit, les développements (en somme non actualisés) concernant la vie privée. En fait, le roman « part du privé pour nous éclairer, le cas échéant, sur le public¹ ».

Cependant, l'attention aux détails de la vie privée ne se restreint pas au roman, comme l'attestent la *Microstoria*² de Ginzburg ou encore les travaux d'un historien tel que Georges Duby qui s'applique aussi à saisir les détails, les gestes quotidiens. Cependant, ce qui différencie le travail de ces historiens de celui des auteurs du roman historique, c'est qu'à l'inverse de ces derniers, leur travail d'archive et de documentation peut également viser des individus modestes. Ainsi un historien comme Carlo Ginzburg rédige l'histoire d'un meunier³ tandis qu'Ivan Jablonka décide de rédiger l'histoire de ses grands-parents morts à Auzchwitz⁴. Certes, nombreux romans (comme les romans

¹ C. Bernard, *Le passé recomposé*, op. cit., p. 121.

² *Microstoria* (Micro-histoire), créée par certains historiens italiens vers la fin des années 1970, propose de faire de l'histoire « au ras du sol », et de réduire l'échelle d'observation en s'intéressant à « l'analyse à la loupe de phénomènes circonscrits (une communauté villageoise, un groupe de famille, voire un individu) ». La Micro-histoire est en effet une prosopographie de la masse qui combine le souci de l'analyse « des agrégats sociaux plus massifs » et le souci de l'individualisation. Il s'agit pour le chercheur de porter son attention sur les événements marginaux et les individus, et de donner une voix à ceux qui furent condamnés au silence par « l'histoire des vainqueurs ». Voir C. Ginzburg et C. Poni, « La micro-histoire », art cit. Et Patrizia Lombardo et Martin Rueff, « Sur les traces de Carlo Ginzburg », *Critique*, 23 février 2012, no 769-770, p. 451-453. Voir *infra*, p. 34.

³ Mélanie Duclos, *Ginzburg Carlo, Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, <http://www.revue-interrogations.org/Ginzburg-Carlo-Le-fromage-et-les>, 2 juin 2014, (consulté le 15 octobre 2017).

⁴ I. Jablonka, *L'histoire des grands parents que je n'ai pas eus. Une enquête*, op. cit.

réalistes ou naturalistes) parlent des figures modestes, mais les personnages romanesques sont souvent des êtres fictifs. C'est ce qui les distingue donc des sujets réels des ouvrages des historiens de micro-histoire.

Pour ce qui concerne la documentation, disons que le roman emploie le plus souvent les récits historiques comme source. En effet, on peut présenter cette dynamique comme suit : un cas historique recomposé par un discours historique (l'historiographie) va être surcomposé par le roman historique¹. Cette logique fonctionne également dans l'autre sens : un discours historique peut avoir le roman comme matériau. Le discours historique et le discours romanesque seraient à ce titre complémentaires.

Peut-on à partir de là, répondre à la question posée au début de cette réflexion ? Peut-on soutenir, sous prétexte de leur proximité avec l'histoire, que les romans de Patrick Modiano et d'Amir Hassan Cheheltan appartiennent au genre « roman historique » ?

Ils s'investissent, tous les deux, dans la recherche et dans la consultation minutieuse des documents historiques pour connaître la période historique dont ils parlent. Modiano s'investit dans la recherche et dans la consultation scrupuleuse de documents historiques pour l'élaboration de ses récits. Les fascicules de magazines, les almanachs, les annuaires, les documents administratifs, les extraits de journaux, les témoignages et de nombreux autres documents constituent autant de matériaux pour lui, de précieux outils en somme, pour une connaissance différée d'une période historique non vécue et qui lui permettent de donner vie, voire d'exhumer de ce douloureux passé, des figures singulières de collaborateurs ou symétriquement, de victimes de l'Occupation. Ainsi, dans *Dora Bruder*, « l'écrivain multiplie les travaux d'investigation et les recoupements historiques susceptibles de reconstruire les mois de la jeune fugueuse² ». C'est ce qui le rapproche de cette catégorie d'historiens qui abordent la vie des marginaux. A l'instar du meunier de Ginzburg, le sabotier inconnu d'Alain Corbin ou des grands-parents de Jablonka, Dora Bruder serait une figure oubliée, voire inconnue, si Modiano n'avait lu par hasard cette page du *Paris-Soir* en 1988 qui soudain matérialisait pour lui la figure d'un de ses personnages, et s'il n'avait décidé de lui donner corps en s'investissant dans une longue et patiente recherche :

¹ Voir C. Bernard, *Le passé recomposé*, op. cit., p. 12.

² B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 44.

J'ai mis quatre ans avant de découvrir la date exacte de sa naissance : le 25 février 1926. Et deux ans ont encore été nécessaires pour connaître le lieu de cette naissance : Paris, XII^e arrondissement. Mais je suis patient. Je peux attendre des heures sous la pluie¹.

Quant à Cheheltan, il parle de ses lectures volumineuses, lors d'un entretien. Il avoue qu'il a étudié au total environ cent mille pages pour écrire *La Salle des miroirs*². Et dans un autre entretien, il explique toutes ses recherches pour rédiger *L'Aube iranienne* :

J'ai lu plusieurs livres pour comprendre comment était l'attentat de Shâh, quelles rumeurs ou quels documents existaient. Puis, j'ai lu quelques livres et j'ai parlé à certains gens pour savoir comment était le camp de Sibérie. J'ai trouvé beaucoup d'informations sur les personnes qui étaient parties en France pour les formations militaires au début du règne de Rêzâ Khân. Ensuite, j'ai étudié pour connaître le ballet et j'ai fait des recherches pour comprendre quelles pièces étaient sur la scène pendant les années 30 (1950), la période prestigieuse du théâtre de l'Iran, et comment était l'ambiance de ce théâtre³.

Cet intérêt pour la vie des petits individus se constate également chez Cheheltan. Il a deux façons d'en parler : 1. par un personnage-type (fictif) qui incarne une personne ou un groupe historique : comme Iraj dans *L'Aube iranienne*, qui représente tous les militants communistes exilés ou tués dans les prisons de l'URSS. 2. Par certains personnages historiques sur qui il n'y pas beaucoup d'informations, comme ce jeune homme, Abbâs Sarâf Azerbaijani, qui tue Mirzâ Ali Akbar Khân Atâbak, le premier ministre de Mohammad Ali Shâh. Bien que Mâh Rokhsâr, le personnage fictif du roman, éprouve un sentiment d'amour pour ce personnage historique, ce dernier passe dans le récit plutôt comme un fantôme qui ne parle pas du tout.

Il faut préciser tout de même que l'auteur n'ajoute pas d'autres renseignements à ce qui se trouve dans l'Histoire de Kasravi : le nom qu'il avait, la ville d'où il venait, le métier qu'il effectuait. La police trouve dans sa poche une carte sur laquelle est écrit :

¹ P. Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 16.

² Amir Hassan Cheheltan, « La littérature et l'émancipation morale, entretien avec Ali Shoroghi », Téhéran *Journal Shargh*, n° 2876, 29 mai 2017 (8 khordad 1396), p. 10.

³ A.H. Cheheltan, « "L'angoisse de l'Histoire paternelle", entretien avec Alirêzâ Gholâmi », art cit., p. 32.

Abbâs Aghâ Sarâf Azerbaijâni, Membre de l'association, numéro 41, combattant du peuple.

Ensuite, on a rendu compte que c'était un jeune homme de 22 ans de Tabriz, que le père s'appelait Hâdji Mohammad, et lui Abbâs Aghâ. Il était cambiste à Téhéran, et il était connu au bazâr¹.

L'auteur insère finement ses informations dans le récit de Fakhr-ol Hâdjieh, la tante de Mâh Rokhsâr, bien avant la scène de l'attentat :

Fakhr-ol Hâdjieh [...] venait de le voir, quelques jours auparavant, assis dans un petit bureau de change dans le bazâr, près du sérail Hâdj Molâ Ali, en train de vendre les pièces d'Ottoman. Elle était entrée dans le bureau et avait parlé à Abbâs sous le prétexte de connaître le prix de lire, et ce dernier, sans lever la tête, lui avait répondu froidement avec son accent turc².

Il faut également préciser qu'à l'instar d'une enquête micro-historique où le chercheur ne se restreint pas au décantage des archives et des documents conservés dans les bibliothèques, mais qu'il s'intéresse également « aux paysages, aux formes urbaines, aux gestes quotidiens³», Modiano n'hésite pas à parcourir Paris sur les traces de la jeune fille, pour y découvrir l'hôtel du Boulevard Ornano, l'école du quartier, l'ancien emplacement du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, le quartier des Tourelles, les stations de métro, etc. Il va même jusqu'à deviner ou imaginer les actes et les gestes de Dora :

J'étais sûr qu'elle descendait du métro à Nation. Elle retardait le moment où elle franchirait le porche et traverserait la cour. Elle se promenait encore un peu, au hasard, dans le quartier⁴.

¹ Aḥmad Kasravi, *Târikh-e Mashrouté-yé Iran (L'Histoire de la Constitution en Iran)*, 5^e éd., Téhéran, Éditions Négah, 1388, p. 463.

² A.H. Cheheltan, *Tâlâr-e Aîné (La Salle des miroirs)*, *op. cit.*, pp. 78-79. « Nous soulignons ».

فخرالحاجیه خود دیده بود که عباس با سر پایین افتاده توی حیاط کنار جرز دیوار ایستاده بود و شاه زمان چون مادری با او سلام و احوالپرسی می کرد. فخرالحاجیه یو برده بود این جوانک با کارهای سری میرزا بی ارتباط نیست. و او را همین چند روز پیش توی بازار جنب سرای حاج ملاعلی دیده بود که ته یک دکان کوچک صرافیه نشسته است و سکه عثمانی می شمارد. فخر الحاجیه داخل دکان رفته بود و به بهانه مظنه لیره با عباس صحبت کرده بود و عباس با لهجه ترکی اش سرد و کوتاه بی آنکه سر بالا کند به فخرالحاجیه پاسخ داده بود.

³ C. Ginzburg et C. Poni, « La micro-histoire », *art cit.*

⁴ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p.129.

Quant à Cheheltan, il semble qu'il connaît bien les endroits dont il parle. Il n'écrit jamais sur une ville sans y avoir vécu un certain temps et vu de près les endroits qui vont constituer l'espace de ses romans. Dans son entretien avec la revue de Tadjrobé, il explique toutes ses démarches afin d'accumuler des renseignements sur la vie des militaires envoyés à l'école Saint-Cyr en France, le jargon du ballet, les détails de la vie des exilés en Sibérie. Il ne se contente pas des archives, et essaie de trouver d'autres témoins qui ont vécu de telles expériences¹.

Somme toute, malgré d'autres critères étudiés, le travail de documentation chez ces deux romanciers est à la proximité des pratiques des écrivains du roman historique comme Scott. Pourtant, vu d'autres critères étudiés, nous répondons négativement à la question posée au début de ce sous-chapitre. Mais comment définir, nommer ou classer génériquement la littérature produite par l'auteur de *La place de l'étoile* et *Dora Bruder* ?

3.3.3. De nouvelles appellations

Nous nous rappelons que selon Jablonka l'histoire est une science sociale. Elle a une méthode et un raisonnement qui bénéficie des outils de la littérarité, de la fictionnalité et de la subjectivité. De son côté la littérature bénéficie des outils des sciences sociales : « La littérature est une possibilité d'explication du monde et inversement, les sciences sociales sont une possibilité d'écriture² », dit Jablonka lors d'un entretien. Les romans de notre corpus se rapprochent néanmoins de la littérature-science sociale dont parle Jablonka, d'une littérature qui tente de dire le vrai et qui détient la problématique, la démarche et des sources. En étudiant les événements historiques dans les romans de Modiano, nous avons remarqué l'absence de grandes scènes historiques. C'est ce que Maxime Decout confirme dans son article « Les intermittences du monde selon Patrick Modiano » dans lequel il écrit :

Modiano n'a pas écrit de grandes fresques historiques ou sociales, mais surtout de brèves aventures traversées d'incertitude et de vide, où le fantôme de l'Occupation s'inscrit dans un miroitement trouble sans qu'il écrase le récit par son omniprésence. Et c'est cette manière d'écrire qui fait de Modiano un révélateur : il

¹ A.H. Cheheltan, « “ L'angoisse de l'Histoire paternelle”, entretien avec Alirézâ Gholâmi », art cit., p. 32.

² <https://vimeo.com/166035462>, consulté le 27 mai 2017.

nous permet de ressentir, par contraste, tout ce que l'histoire contemporaine nous a désigné sans parvenir à nous faire vivre¹.

Ressentir et faire ressentir et non pas ressusciter, voilà l'objectif de Modiano. Dans ses romans, l'Histoire est présente sans être omniprésente. En effet, l'auteur refuse l'Histoire-Majuscule (à la manière d'Annie Ernaux, cette autre écrivaine de la mémoire, comme le souligne Decout). Écrire pour Modiano est une cure, « une sorte d'exorcisme qui l'avait libéré d'un certain nombre de hantises : la révolte, l'indignation, la colère² ». Mais par ailleurs, la découverte de la réalité personnelle est chez lui liée à la réalité historique. Bien qu'il n'ait pas vécu l'Occupation, que la réalité lui ait été dissimulée par ses parents, il tente de la deviner, de la découvrir, de la sortir du néant. C'est en effet la quête de la vérité (la recherche) qui prime chez Modiano et non pas les résultats acquis. Les premiers romans de Modiano sont « roman-Histoire », non pas parce qu'ils racontent des événements historiques, parce qu'ils intriguent le lecteur et le poussent à s'interroger à propos de l'Histoire officielle.

Forte d'une visée épistémologique, chaque œuvre de Modiano est une recherche autour d'un questionnement que l'auteur considère comme primordial. Qu'est-ce qu'être juif ? Qu'est-ce qu'un collaborateur ? En quoi consistait la vie sous l'Occupation ? Quelles en étaient les implications ? Comment les persécutés se transformaient-ils (ou plus généralement se transforment-ils) en persécuteurs ? Comment l'Histoire peut-elle changer le destin de tout un chacun ? Comment peut-on oublier notre Histoire paternelle ? Voici quelques-unes des questions que le travail de Modiano permet de mettre à jour.

Pour ce faire, une vaste recherche documentaire est tout d'abord effectuée. Les témoignages, les empreintes matérielles, les archives lui fournissent des détails concernant le temps de l'Histoire, autrement dit les preuves. C'est la récurrence de ces preuves qui atteste la véracité de cette démarche d'historicisation. Dans la théorie de Jablonka, elle est le fondement du raisonnement historique³ :

La preuve souligne la différence non seulement entre l'histoire et la fiction, mais entre un texte scientifique et n'importe quel autre texte. Elle est au cœur de la

¹ Maxime Decout, « Les intermittences du monde selon Patrick Modiano », *Europe : Revue littéraire mensuelle*, octobre 2015, n° 1038, pp. 3-10., p. 3.

² *Ibid.*

³ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 172.

pratique de Bayle, celle de « n'avancer rien sans preuve¹ » [...] Pouvoir vérifier, c'est aussi pouvoir contester. C'est donc l'existence de la preuve qui empêche de confondre dans un texte, « la vérité et la dimension typographique² »³.

Si pour un historien de métier comme Marrou, c'est le résultat (la connaissance acquise après la recherche) qui prime, dans la démarche modianienne, c'est la recherche qui compte. Mais, cette recherche n'aboutit pas à une réponse définitive. Ainsi, même s'il découvre en fin de compte que Dora Bruder a achevé sa courte vie à Auschwitz, il ne parvient pas à élucider le mystère de quatre des mois de la vie de cette femme, situés entre décembre 1941 et avril 1942, ni à obtenir des informations détaillées à propos de ce que fut le quotidien de cette dernière dans les camps.

Chaque roman de Cheheltan a également comme objectif de révéler une partie de l'Histoire contemporaine de l'Iran et en particulier les détails ignorés par l'Histoire officielle comme le vrai rôle de certains savants religieux ou la contribution des femmes dans les luttes pour la démocratie. En fait, il a l'intention de sensibiliser son lecteur aux événements de l'Histoire contemporaine de l'Iran en le poussant à réfléchir aux détails que ce dernier ignore ou qu'il n'a pas bien connus. Par ailleurs, c'est une tentative de découvrir les raisons de la production d'un grand événement historique comme la Révolution de 1979. Dans un entretien avec le journal Shargh, il le reconnaît comme un grand motif qui l'intrigue et le pousse à étudier le passé. En effet, à ses yeux, éclairer le passé permet de mieux comprendre ce qui se passe aujourd'hui⁴. Autrement dit, en fouillant son passé paternel (dans le sens collectif du terme), il essaie de trouver les motifs de la production des événements. Cependant, il serait excessif de croire que la version que ce romancier donne de l'Histoire est la plus définitive. En effet, on lit à travers ses récits, la version historiographiques qu'il préfère (sans doute, celle de Kasravi).

De plus Cheheltan, dans la mesure où il cherche à aborder la vie des figures quasi-inconnus de l'Histoire, comme ce petit commerçant et combattant de la Révolution Constitutionnelle, Abbâs Aqâ Sarâf Azerbaijâni, dont on a parlé plus haut, se rapproche, de temps en temps, de la *micro-histoire*. Pourtant, il y a une grande différence entre cette micro-histoire fictionnelle et celle d'un historien comme Ginzburg parce qu'il n'ajoute

¹ Pierre Bayle, « Epicure », in Dictionnaire historique et critique, Rotterdam, Bohm, 3^e éd., 1720, vol. 2, p. 1077, note E. cité dans : *Ibid.*, p. 174.

² Jorge Luis Borges, « Deux livres », in Enquêtes, Paris, Gallimard, « Folio », 1967, p.169. Cité par *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ A.H. Cheheltan, « La littérature et l'émancipation morale, entretien avec Ali Shoroughi », art cit.

rien d'autre de ce que les livres d'Histoire expliquent sur ces personnages (selon sa version préférée) et n'effectue pas de vraies investigations individuelles afin de révéler plus de détails sur la vie d'un personnage historique. Ainsi, il opte pour la version qui fait un martyr de l'assassin du premier ministre de Mozafareddin Shâh et selon laquelle, Abbâs Aqâ se suicide aussitôt après avoir tué Atâbak¹. Il se sert des procédés de la fictionnalisation lui permettant de lier les personnages fictifs et réels. Ce qu'il explore, ce sont des scénarios possibles.

Comme l'exemple d'Abbâs Aqâ, il ne donne pas d'informations importantes sans avoir des preuves. Kasravi parle d'une carte de membre concernant une société secrète que les policiers ont trouvé dans sa poche. L'art du romancier est d'inventer le personnage de Mirzâ comme membre et organisateur de cette société secrète dont Abbâs fait partie. En effet, bien que pour Cheheltan, la fidélité à l'Histoire soit importante, il se permet de petites transformations fictionnelles sur les détails d'un événement quand ceux-ci ne sont pas bien enregistrés dans les documents des historiens. Donnant l'exemple de la fuite de Dr. Mossadegh de la maison lors du coup d'État du 19 août 1953, il pense qu'un romancier peut inventer les détails d'un événement connu en recourant à son imagination².

Nous avons également réfléchi aux modèles de Dominique Viart dans son article « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en Littérature contemporaine » notamment à son « roman archéologique » qu'il estime comme modèle le plus avéré du roman historique de nos jours.

A notre connaissance, parmi les romans de notre corpus, c'est peut-être *Dora Bruder* qui se rapproche de ces critères. Le narrateur découvre la petite annonce du *Paris-Soir* et reconstruit le récit à partir des bribes d'archives (récit archéologique et non pas

¹ Malgré la version de Kasravi ou Adamiyat de l'attentat d'Attabak (Amin os-Soltân), certains autres livres d'Histoire comme celui de Yann Richard, met en doute ce récit : « Aujourd'hui encore, l'assassinat d'amin os-Soltân reste obscur, malgré la certitude affichée par l'historien iranien Adamiyat. Ce 31 août, Amin os-Soltân avait arraché au chah une nouvelle déclaration en faveur du gouvernement et du Parlement, laissant espérer une normalisation de la vie politique. À la nuit tombante, en sortant du Majles où il avait présenté deux nouveaux ministres, le Premier ministre fut tué par un militant, qui tira plusieurs fois sur lui et fut lui-même tué aussitôt, mais l'on ignore s'il se suicida ou s'il fut supprimé par un complice. L'homme, qui se nommait Abbâs Âqâ, était membre d'une société secrète. On a longtemps accusé les révolutionnaires radicaux d'avoir organisé l'assassinat, mais certains ont au contraire avancé que le meurtrier était un homme de main de chah. La tombe de l'assassin fut spontanément fleurie, comme si la disparition d'un politicien impopulaire était une conquête populaire. » Yann Richard, *L'Iran : de 1800 à nos jours*, Paris etc., France, Pays multiples, Flammarion, 2016, p. 136

² Voir « La littérature et l'émancipation morale, Entretien d'Ali Shoroughi avec Amir Hassan Cheheltan, Téhéran », *art. cit.*

chronologique). *Dora Bruder* est produit également par un point de vue singulier (subjectif). Le récit raconte par ailleurs la difficulté de l'élaboration du savoir historique par le nararteur-enquêteur. Mais, les données acquises ne sont plus transfigurées en matière romanesque. Cependant, la fin de *Dora Bruder* n'annonce pas la conquête totale du savoir. La jeune fille est sortie de l'oubli mais les secrets des derniers jours de sa vie ne sont pas dévoilés.

Cet ouvrage de Modiano, par son souci de découvrir la vérité et de restituer « une existence qui ne s'est pas dite, qui n'a donné lieu à aucun récit, à aucune transmission¹ », se rapproche également du deuxième modèle de Viart, « l'éthique de la restitution ». Ce sont des récits qui élisent pour matière l'histoire familiale (comme les « Récits de filiation »). L'Histoire y intervient puissamment sans être l'enjeu principal. De plus, des figures modestes, souvent socialement défavorisées sont souvent évoqué dans ces récits. Ce qui les rapproche des pratiques des historiens de la *Microstoria*. Pourtant, à l'encontre du « roman archéologique », « l'éthique de la restitution » n'est pas un récit rétrospectif. De ce fait, à notre avis, *Dora Bruder* est un récit entre ces deux modèles, ce qui nous pousse à le nommer, en empruntant les termes de Jablonka, un « texte-recherche » ou ceux de Guinzburg, une « enquête micro-historique ».

¹ Dominique Viart, « Nouveaux Modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », art cit., p. 28.

Conclusion de la première partie

Dans cette première partie de notre étude, nous avons retracé l'historique des relations tumultueuses et paradoxales du vieux couple « l'Histoire et la littérature ». Après leur union au sein des belles-lettres, elles se séparent brutalement à la fin du XIX^{ème} avec l'avènement des méthodiques pour se retrouver encore une fois vers la fin du dernier siècle par les théoriciens du *Linguistic turn*. En fin de compte, nous avons accepté la prise de position conciliante d'Ivan Jablonka : tentant de définir une relation juste entre ces deux concepts, il propose « une voie moyenne¹ » s'agissant d'« envisager l'écriture littéraire comme un bénéfice épistémologique² » pour les sciences sociales. La littérature, réciproquement, peut reprendre la démarche des sciences sociales au moyen d'un raisonnement, ce qui donnera naissance aux formes littéraires visant à comprendre le passé ou le présent³. Jablonka présente ainsi une littérature-science sociale qui disposant du raisonnement historique, tente de dire le vrai sur le monde au lieu d'inventer les histoires. Nous avons constaté que l'œuvre de Modiano et de Cheheltan se rapprochent d'une telle littérature. Œuvres de fiction, elles sont tout de même porteuses des savoirs, notamment des savoirs historiques.

À la suite de notre recherche, nous avons avancé la question de l'historicisation de la fiction dans le roman contemporain et surtout dans l'œuvre de Modiano et de Cheheltan. Nous nous sommes aperçus que le fait de recourir à l'Histoire dans le roman contemporain ne subordonnait pas génériquement (loin s'en faut) le récit obtenu au genre du « roman historique ». Il allait de même pour les livres de Modiano ou de Cheheltan qui, tout en touchant l'Histoire, n'appartiennent pas à cette catégorie canonique du roman événementiel. En réalité, chez ces deux romanciers, il ne semble pas que le recours à l'Histoire ait comme principale visée la représentation du monde. Si le romancier français parle de l'Occupation, de la collaboration ou Cheheltan évoque la Révolution Constitutionnelle ou les coups d'État, leur objectif n'est pas de ressusciter ces événements. En effet, ils ne font pas partie de ces romanciers dont parle Jablonka, qui se saisissent de « la grande Histoire » et qui ressuscitent Cléopâtre, les gladiateurs, la Saint-

¹ A. Saignes, « Ivan Jablonka, L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales. Paris, Seuil, coll. « Librairie du xxie siècle », 2014 », art cit.

² *Ibid.*

³ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, 9.

Barthélemy, Napoléon, les tranchées, la conquête spatiale. Ils sont de ces romanciers pour lesquels « l'histoire est moins un contenu qu'une démarche, un effort pour comprendre, une pensée de la preuve¹ ». Cela est conforme au projet modianoien qui tente de comprendre le monde et la place qui doit être la sienne, à l'intérieur de celui-ci², ou à celui de Cheheltan qui veut comprendre l'Histoire sans avoir l'intention de la re-crée³. Nous en avons conclu que les « *Romans-Histoire* » désignent mieux les romans de ces deux écrivains.

Pourtant, pour ce qui concerne *Dora Bruder* dans lequel le factuel domine le fictionnel, il était plutôt la question d'un *texte-recherche*, ou d'une *enquête micro-historique*. En effet, loin d'être une fiction, *Dora Bruder* est un document et une enquête. C'est une évocation explicite de l'histoire d'une inconnue effectuée à travers « une enquête minutieuse, longue et difficile⁴ ». Le texte se présente comme « l'histoire d'une enquête quasi-criminaliste visant à résoudre l'énigme de cette jeune fille disparue⁵ ». Le narrateur/Modiano nous transmet, détails à l'appui, l'itinéraire et les résultats de ses recherches. Ce qui ressemble sans doute à la démarche de Jablonka dans *L'histoire des grands-parents que n'ai pas eus* ou les pratiques d'Alain Corbin dans *Le Monde retrouvé de Louis -François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu* ou celles de Carlo Ginzburg dans *Le Fromage et les vers*.

¹ *Ibid.*, p. 11.

² B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 263.

³ A.H. Cheheltan, « "L'angoisse de l'Histoire paternelle", entretien avec Alirézâ Gholâmi », *art cit.*, p. 36.

⁴ Jeanne Bem, « Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000, vol. 52, n° 1, pp. 221-232., p. 222.

⁵ Timo Obergöker, *Écritures du non-lieu, topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Francfort / Main, Peter Lang, 2004, p. 315, in Hélène Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, Paris, France, Je publie, 2010, p. 338.

PARTIE II

ÉCRIRE L'HISTOIRE

La littérature raconte ce que l'histoire officielle dissimule. (Luis Sepúlveda)

.....

Il y a une tendance inconsciente en Histoire pour oublier certains événements. Ceux-ci ont lieu parfois d'une manière tellement forte et imprévue qu'ils dépassent les limites du temps. Malgré leur importance, ils sont ignorés et leurs acteurs restent inconnus.

*(A.H. Cheheltan, « Une proposition logique » in *Quelques vérités incroyables*, Téhéran, Éditions Négah, 2014)*

.....

Ce qui alimente mon obsession, ce n'est pas Auschwitz, mais le fait que dans ce climat, pour sauver leur peau, certaines personnes aient pactisé avec leurs bourreaux.

(Modiano, Le Croix, 9-10 novembre 1969)

Chapitre 1 : L'arrière-plan historique

L'œuvre littéraire implique un contexte historique, autrement dit elle est associée à l'arrière-plan dans lequel elle est apparue. Il est enseigné que pour mieux connaître, interpréter et expliquer un texte littéraire, il est nécessaire de mettre en perspective tout ce qui constitue le contexte historique. « Il y aurait d'une part un 'texte' et, de l'autre, disposé autour de lui, un 'contexte'¹», écrit Dominique Maingueneau. Cette règle s'adapte-t-elle aux œuvres de Modiano et de Cheheltan ?

1.1. Le contexte socio-politique des romans de Cheheltan

Cheheltan a l'habitude de noter à la fin de ses romans le lieu et la date de la fin de rédaction. Selon ces indications, *La Salle des miroirs* a été terminée en mai 1989 (1368) à Niavarān (le nord de Téhéran), *La Mandragore* en février 1995 (1374) à Kouyé Nakhil de Khoramshahr (Ville au sud de l'Iran), *Téhéran, Ville sans ciel* en janvier 2001 (1379) à Florence et *L'Aube iranienne* en décembre 2004 (1383) à Saādat Abād (le quartier de l'ouest de Téhéran). Comme ces dates nous l'indiquent, ces romans sont rédigés après la Révolution islamique de 1979 et plus précisément pendant les années qui suivent la guerre Iran-Irak.

Cependant, né le 1^{er} octobre 1956 (9 Mehr 1335), il commence sa carrière d'écrivain jeune, seulement quelques années avant la Révolution. Son premier recueil de nouvelles, *L'épouse temporaire* (Sighé), est publié en 1976 (1355). Habitué des réunions littéraires, il y rencontre quelques écrivains renommés à l'époque comme Mohammad Mohammad-Ali. Il fait lire ses nouvelles, par l'intermédiaire de ce dernier, à Shams Al-é Ahmad et celui-ci lui propose la publication d'un autre ouvrage dans sa nouvelle maison d'édition, Ravāq. C'est ainsi que paraît son deuxième livre, *Prière à la fenêtre d'acier* (Dakhil bar panjéréye Foulād) en 1979, quelques mois avant la victoire de la Révolution islamique. C'est pendant cette année qu'il devient également le membre le plus jeune de l'Association des écrivains de l'Iran.

¹ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1996, p. 19.

L'année 1979 constitue un moment charnière qui influence la majorité de l'œuvre de Cheheltan. Cependant, il n'a pas abordé la thématique de la Révolution dans tous ces romans. Parmi les romans qui constituent l'objet de cette étude, c'est dans *Téhéran, Ville sans ciel* et *L'Aube iranienne* que la Révolution de 1979 est traitée¹. Dans le premier, l'auteur, à travers le récit d'un narrateur intellectuel et extradiégétique, critique des événements produits en Iran vers la fin des années 70 et tente de comprendre pourquoi la Révolution a eu lieu. Dans le deuxième, le protagoniste, Iraj, arrive après vingt-huit ans d'exil, à Téhéran où la Révolution vient de modifier le visage de la ville. En revanche, dans ces premiers romans, Cheheltan ignore volontairement les événements de la Révolution et les années qui la suivent en faveur de ceux qui se sont produits au début du siècle. Mais, s'il traite de l'Histoire d'avant la Révolution, c'est toujours pour répondre à une question : comment et pourquoi la Révolution de 1979 s'est-elle produite ? En réalité, c'est en cherchant à apporter une réponse à cette question que l'auteur est penché à étudier l'Histoire contemporaine de l'Iran. A vrai dire, la Révolution façonne la démarche littéraire de Cheheltan. Certes, il n'aurait pas choisi les mêmes thématiques si la Révolution n'avait pas eu lieu.

1.1.1. Les bouleversements radicaux après la Révolution de 1979

La Révolution de 1979 a mis fin au règne de la dynastie Pahlavi. Les raisons des protestations contre les Pahlavis sont nombreuses. Ervand Abrahamian note certaines transgressions politiques, économiques, culturelles et sociales du régime Pahlavi cité dans un article nommé « Cinquante ans de trahison », publié dans un journal interdit à Paris à l'occasion de la 50^{ème} anniversaire du règne de la dynastie Pahlavi :

Le coup d'État de 1921 ainsi que celui de 1953, piétiner les lois fondamentales [du peuple] et se moquer de la Révolution Constitutionnelle, accorder des capitulations qui rappellent le colonialisme du XIX^{ème} siècle, former des alliances militaires avec l'Occident, assassiner des opposants et abattre des manifestants non armés, en particulier en juin 1963 (Khordad 1342), purger les officiers patriotes des forces armées, ouvrir l'économie - en particulier le marché agricole - aux marchés des

¹ Cheheltan reprend cette thématique dans deux romans qui suivent *Téhéran, ville sans ciel*, autrement dit, *La morale des habitants de l'avenue Enghélâb* (traduit en allemand : *Teheran Revolutionsstraße*) et *Tuer l'américain à Téhéran* (*Amerikaner töten in Teheran*) ; ces trois romans constituent la trilogie de Téhéran. Faute de publication de ces deux derniers textes en persan ou français, on ne réfère qu'au premier.

articles étrangers, établir un État à parti unique avec un culte de la personnalité, prenant le contrôle de la religion et des institutions religieuses, saper l'identité nationale en répandant «l'impérialisme culturel», cultiver le «fascisme» en propageant la culte de Shâh, le racisme, l'aryanisme et l'anti-arabisme; et, plus récemment, la création d'un État à parti unique avec l'intention de dominer totalement la société¹.

Par ailleurs, pour Abrahamian, « l'échec pour améliorer les conditions de la vie dans les villages - avec la croissance démographique rapide - conduit à la migration massive des paysans sans terre dans les villes. Cela a créé de grandes armées de bidonvilles pauvres - les pistons sévères pour la prochaine Révolution² ». Les contestations aboutissent finalement au renversement de la dynastie Pahlavi. Mohammad Rézâ Shâh quitte l'Iran et l'Imâm Khomeini revient de France où il était exilé. La formation de la République islamique bouleverse tout le pays sur le plan politique (national et international), social et aussi culturel. Ont-ils réalisé toutes les revendications de tous les critiques du régime Pahlavi ?³ Au moins, le problème du contrôle sur les productions culturelles a toujours persisté et la censure des journaux, des livres et des films a sévèrement continué.

1.1.2. Écrire sous la censure

La victoire est à celui qui écrit⁴.

(Amir Hassan Cheheltan)

À la réponse du journaliste de la revue *Tadjrobeh* qui le questionne sur sa participation aux contestations d'avant la Révolution, Cheheltan avoue qu'il ne s'est jamais engagé dans les manifestations et qu'il a préféré être un simple témoin :

¹ Ervand Abrahamian, *A history of modern Iran*, Cambridge, UK; New York, Cambridge University Press, 2008, p. 157. *Nous traduisons.*

Pour la traduction persane, voir : Ervand Abrahamian, *Tarikh-e Iran-e modern (l'Histoire de l'Iran moderne)*, traduit par Mohammad Ebrâhim Fatâhi, Téhéran, Éditions Ney, Version Fidibo, 2015.

² E. Abrahamian, *A history of modern Iran*, *op. cit.*, p. 156. *Nous traduisons.*

³ Pour plus savoir sur le sujet, Voir *Ibid.*, p. 177.

⁴ Amir Hassan Cheheltan, *Biographie d'Amir Hassan Cheheltan*, <http://www.cheheltan.net/index-fa.php>, (consulté le 6 juin 2018).

Au début, ce n'était pas très clair pour moi, les partis politiques. Ils se revendiquaient tous comme parti d'opposition révolutionnaire. C'était depuis 1978 qu'on s'est rendu compte des prises de position politique des étudiants. [...] Ce qui ne me m'a pas permis de m'intéresser à ces partis et qui m'a empêché de les intégrer, c'était la littérature. Celle-ci me satisfaisait tout à fait. [...]. Je trouvais que cela me suffisait d'être écrivain¹.

Cette impartialité ne signifie pas pour autant qu'il était totalement indifférent à ce qui se passait dans le pays. S'il n'a pas rejoint un parti ou un groupe politique, c'était à cause de son manque de confiance envers les courants idéologiques de l'époque mais cela ne l'empêchait pas, comme il le raconte, d'être excité par les discussions et les événements de la rue². Cheheltan nous a en effet avoué, lors d'un entretien, que chaque jour de la Révolution de 1979 lui paraissait comme une fête annonçant la fin du régime pahlavi.

Il convient de préciser également que pour un écrivain iranien, il est presque impossible de rester indifférent aux événements socio-politiques de son pays. Cheheltan, parmi d'autres, a commencé à écrire dans un pays où l'acte d'écrire peut potentiellement se transformer en acte politique et où la tâche du romancier ne se termine pas en rédigeant son livre. La publication n'est pas la suite logique de la rédaction. Aujourd'hui, toute publication exige une autorisation du Ministère de la culture et de l'orientation islamique. Il faut donc patienter parfois des années pour obtenir l'autorisation de publier (et cela arrive généralement après avoir subi les corrections imposées). Accepter ou renoncer, c'est le dilemme de l'écrivain. C'est ainsi que faire de la littérature devient un acte politique. De fait, la plupart des romans de Cheheltan sont publiés quelques années après la fin de leur rédaction. Il a attendu 20 ans pour publier son premier roman, *Récit de Ghassem* (Rouzéyé Ghassem), rédigé en 1983 et interdit tout de suite par le ministère de la culture et l'orientation islamique. *La Mandragore* ne paraît qu'en 1998 (1377) alors que sa rédaction était achevée en 1995 (1374). Ces derniers romans n'ont pas encore obtenu l'autorisation de la publication. Afin de protester contre la censure, il renonce à la désignation de son roman, *L'Aube iranienne* pour le 24^{ème} prix du Livre de l'année :

¹ A.H. Cheheltan, « “ L'angoisse de l'Histoire paternelle”, entretien avec Alirézâ Gholâmi », art cit. *Nous traduisons*.

² Voir *Ibid.*

Je suis profondément désolé de vous annoncer que je ne peux pas consentir moralement à participer à cette concurrence alors qu'il y a d'autres livres en attente de l'autorisation de la publication ou qui en sont privés. De fait, je vous prie d'éliminer mon nom de la nomination pour ce prix...¹

En réalité, depuis ses débuts, le roman persan subit la censure. Christophe Balaÿ explique ainsi l'histoire de la censure en Iran :

Depuis Hedâyat, des dizaines de romanciers ont montré et démontré leur savoir-faire et leur génie. La question est plutôt de savoir si les conditions sociales, politiques, historiques sont vraiment réunies pour que ce genre, né sous d'autres climats, puisse trouver en Iran son plein épanouissement. Comme le dit Golchiri "nous vivons notre temps, même si nous avons par ailleurs des problèmes qui nous ramènent à votre XVI^{ème} siècle [nous sommes] un homme de mille ans qui vit aujourd'hui²". A cet égard, le changement de régime survenu en 1979 n'introduit aucune modification. Il aggrave simplement la tendance en élargissant de plusieurs degrés son contrôle de l'écriture. Celui-ci devient plus subjectif, plus intérieur ; il ne se contente plus de critères externes et objectifs, il touche à la conscience³.

Balaÿ nous rappelle que « l'auteur, le producteur de textes, dès la fin du XIX^{ème} siècle et dans les premières décennies du XX^{ème} siècle est un homme qui engage sa liberté individuelle et se risque hors des catégories sociales qui jusqu'alors, sinon le protégeaient, du moins lui assignaient une place stable. Il affronte le pouvoir politique et le conteste⁴ ». Une grande partie des auteurs iraniens doivent ainsi partir du pays comme Mirzâ Aghâ Khân Kermâni⁵ qui vécut en exil à Istanbul et finit assassiné par la police du Shâh. Bâgher Khân Khosravi doit se cacher du pouvoir central au fond de sa province. Ali Akbar Dehkhodâ doit s'exiler en Europe, puis vivre assigné à résidence. Le poète Bahar doit

¹ Amir Hassan Cheheltan *kétab-e khod ra az jayeze-ye ketab-e sal kharej kard.*, <https://www.mehrnews.com/news/442301>, 2 février 2007 (13 bahman 1385), (consulté le 7 février 2018). *Nous traduisons.*

² Houchang Golchiri, entretiens avec J.L. Perrier, *Le Monde*, 26/09/1997.

³ Christophe Balaÿ, « Littérature et individu en Iran », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien*, 1 juin 1998, n° 26.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵ Né en 1854, c'est une des figures les plus brillantes de l'histoire de l'Iran à la fin du XIX^e siècle. Il était un des personnages clés de la Révolution Constitutionnelle. Il a laissé une œuvre très vaste en littérature, histoire, religion et philosophie. Voir C. Balaÿ et M. Cuypers, *Aux sources de la nouvelle persane*, op. cit., pp. 43-47.

ruser avec le pouvoir impérial. Le poète Eshghi est assassiné, Taghi Raf'at (poète et journaliste) se suicide. Le jeune Djamalzâdeh (le père de la nouvelle persane) doit s'exiler en Europe. Sâdegh Hedâyat, issu d'une famille aisée, vit son indépendance dans une situation financière des plus médiocres avant de se suicider à Paris en 1951. Bozorg Alavi doit s'exiler à son tour en Allemagne de l'Est après avoir connu plusieurs années de prison. Jalâl Âl-e Ahmad, dans les années 1950-60, suit une carrière d'enseignant fort médiocre et constamment compromise. Samad Behrangi meurt à l'âge de trente ans dans des conditions très douteuses. Houshang Golshiri connaît la prison dès l'université¹. Voilà comment écrire devient un acte révolutionnaire, même si l'écrivain ne fait pas profession de révolutionnaire, comme le précise Balay :

C'est un trait caractéristique, la plupart des écrivains risquent leur liberté ou leur vie non seulement à cause de leurs idées subversives, mais du seul fait que leur statut d'écrivain est devenu d'une très grande fragilité. Écrire, et en particulier écrire la prose, est synonyme, au XX^{ème} siècle de subversion et de révolution. Même si, et il faut insister sur ce point, bien des écrivains ne font pas profession de révolutionnaire, ni dans leurs actes, ni dans leur œuvre².

En tant que jeune membre de l'Association des écrivains iraniens, Cheheltan a connu très tôt la censure et l'étouffement qui dominait le milieu culturel de l'Iran. Dans son entretien avec la revue *Tadjrobé*, il raconte comment la Savak (Organisation pour le renseignement et la sécurité nationale sous le Régime Pahlavi) a interdit l'Assemblée générale des écrivains membre de l'Association en janvier 1978 où il était invité pour la première fois.

L'exil est l'expérience de Cheheltan comme celle d'autres écrivains de sa génération (Abbâs Maroufi, Rézâ Ghâssemi, etc.). Vers la fin des années 90, après avoir vécu une expérience bouleversante à la suite de l'assassinat de plusieurs écrivains et intellectuels iraniens, Cheheltan part pour l'Italie grâce à une bourse du parlement international des écrivains et il y vit pendant deux ans avec sa famille. Il vit également une année (2009/1388) en Allemagne. Son séjour en Europe l'aide à contacter les éditeurs européens et désormais, il publie ses livres interdits en Iran traduits en d'autres langues.

¹ C. Balay, « Littérature et individu en Iran », art cit., p. 2.

² *Ibid.*

1.2. La trilogie de l'Occupation de Modiano : écrire à la fin des années soixante

C'est en 1967 que Modiano dépose, sur les conseils de son ami Raymond Queneau, l'exemplaire de son premier roman, *La Place de l'étoile*, chez Gallimard. Sorti en 1968, la critique s'étonne de « tant de maîtrise de la part d'un auteur si jeune, au point que certains se demandaient si le véritable auteur n'était pas le préfacier, Jean Cau¹ ». On compare Modiano à Bernard Franck et à Roger Nimier et on honore son ouvrage par le prix qui portait le nom de ce dernier.

Peu après son premier roman, le jeune auteur talentueux publie *La Ronde de nuit* et ensuite, en 1972, *Les Boulevards de ceinture*. Ces trois romans constituent la première trilogie de l'Occupation allemande. Celle-ci est le fruit de trois temps : l'enfance solitaire de l'écrivain, les années de la seconde guerre mondiale (sa pré-Histoire), mais aussi le temps auquel il appartient, autrement dit les années soixante. L'époque est marquée en France par « une grande effervescence à la fois politique et culturelle² », donnant naissance à plusieurs mouvements comme le structuralisme ; le gauchisme et particulièrement les grèves, émeutes et rassemblements du mois de mai 1968. Par ailleurs, à cette période, il est notable que le Nouveau Roman est toujours en amont de la scène littéraire. Aussi, pouvons-nous nous poser les questions suivantes : l'œuvre de Modiano, reflète-t-elle ces événements socio-politique ou littéraire ? En quoi est-elle influencée par ce qui se passe dans le pays ?

1.2.1. Le contexte littéraire

Le mode littéraire dominant dans cette fin des années soixante où Modiano publie son premier roman est toujours le Nouveau Roman. *L'œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar est également sorti en 1968, l'année de la publication de *La Place de l'Étoile*. Georges Perec qui avait rédigé *Les Choses, une histoire des années soixante* en 1965, publie *Disparition* en 1969³. Marguerite Duras publie *L'amante anglaise* en 1968 et *Détruire, dit-elle* en 1969. « Le "nouveau roman", rédige Roux, ainsi que les théories structuralistes

¹ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 13.

² Jean-Paul Louis-Lambert, *À la recherche des quartiers perdus de Patrick Modiano | Brasil Azur*, <http://www.brasilazur.com/2015/01/a-la-recherche-des-quartiers-perdus-de-patrick-modiano-5/>, (consulté le 14 novembre 2017).

³ Modiano redécouvre et apprécie dans les années 90 l'œuvre de Perec et trouve des liens de parenté sur plusieurs points avec lui. Voir *supra*, pp. 154.

viennent frapper d'anathème toutes les composantes du récit romanesque traditionnel, à savoir l'intrigue, l'idée de personnage – totalement remise en question – ou la narration¹ ». A-t-il été, le jeune Modiano, sous l'influence des Nouveaux romanciers ?

L'œuvre du jeune Modiano va en effet à contre-courant des tendances littéraires dominantes à cette époque. Dans une interview avec J. Montalbetti, publiée dans le *Magazine littéraire* en novembre 1969, il avoue à quel point il se sentait étranger aux romanciers du Nouveau Roman : « [ils] me semblaient des martiens. Je me sentais complètement étranger à leur style et à leurs ambitions littéraires² », dit-il. Malgré un tel sentiment pour les Nouveaux Romanciers, Baptiste Roux croit que c'est grâce à eux qu'il a pu employer dans ses premiers romans, quelques « procédés narratifs inimaginables deux décennies auparavant³ ». Selon ce dernier, la narration en étoile et l'achèvement volontaire du premier roman, ou l'existence toute virtuelle des compagnons de Swing Troubadour se situent dans la droite ligne des travaux expérimentaux publiés par les éditions de Minuit.

Les trois premiers romans de Modiano s'approchent également du Nouveau Roman sur d'autres points. Les éléments constitutifs du roman traditionnel, comme l'intrigue et le personnage, sont aussi déformés chez Modiano que dans les œuvres des nouveaux romanciers. Le nouveau roman condamne le roman de personnage. Dans *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet constate :

Le destin du monde a cessé, [...], de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. [...] Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps-à-corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche⁴.

¹ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 17.

² Patrick Modiano, « Entretien avec Jean Montalbetti, Magazine littéraire », novembre 1969, p. 44.

³ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 34.

⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Idées, 1963, p. 33.

Ainsi, comme de nombreux personnages du Nouveau Roman, Modiano « prive sciemment ses personnages de racines et de profondeur¹ ». Ils sont dépourvus de « toute épaisseur² ». A l'encontre d'un Balzac ou d'un Zola, Modiano n'essaie jamais d'analyser les mécanismes psychologiques et sociaux expliquant leurs comportements. Dans une analyse intéressante, Bruno Doucey explique ce qu'auraient pu être les personnages modianiens sous la plume des romanciers du XIX^{ème} siècle :

Ces écrivains auraient analysé les mécanismes sociaux et psychologiques susceptibles d'expliquer le comportement de ces monomaniaques. Ils auraient montré ce qui pousse les figures les plus ténébreuses de la société à sortir du cloaque de la misère lors d'une période trouble. Ils auraient expliqué la lâcheté de Swing Troubadour par les lois de l'hérédité ou du milieu social³.

Dans *La Ronde de nuit*, Modiano ne cherche jamais à établir des liens de causalité entre les origines familiales du narrateur et son comportement, Il ne tente ni de montrer (au moins directement et comme une loi incontournable) l'influence du monde extérieur sur les comportements, ni d'analyser ou d'expliquer. Ses personnages sont ainsi des sortes « de marionnettes, de pantins qui naissent, s'agitent et meurent⁴ ».

Au contraire des identités définies des personnages des romans traditionnels, les protagonistes de Modiano sont des êtres dépourvus d'identité ou ils sont dépourvus d'un vrai nom. « Schlemilovitch » est un nom inventé par l'auteur composé du terme « Schlemil », qui signifie en yiddish « guignard⁵ », et la terminaison « ovitch » dit en russe, *filz de*. Ce nom décrit déjà bel et bien le pauvre protagoniste qui cherche son identité tout au long de *La Place de l'étoile*. Dans *La Ronde de Nuit* et *Les Boulevards de ceinture*, les narrateurs/protagonistes possèdent des pseudonymes : dans le premier, le narrateur est connu sous les deux pseudonymes de « Swing Troubadour » et « La Princesse de Lamballe », et dans le deuxième roman, le narrateur emprunte le faux nom de Serge Alexandre (le pseudonyme de Stavisky).

¹ B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, p. 57.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Jacques Lecarme, « 1968 : La Place de l'Étoile » dans Marie-Odile André et Johan Faerber (eds.), *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, pp. 117-123, p.120.

De plus, comme dans le nouveau roman, chez Modiano, il est vraiment difficile de définir une histoire avec un schéma narratif (une situation initiale, un élément déclencheur, des péripéties et dénouement). Par exemple, possédant une structure spirale, *La Ronde de nuit* est privé d'un cadre spatio-temporel précis. L'absence de commencement et de fin sont d'autres techniques qui le rapprochent des novations de nouveaux romanciers. Ainsi, il est difficile de résumer l'histoire de ce roman.

Le procédé narratif du début des *Boulevards de ceinture* « si peu original, si “Nouveau Roman”¹ », dans les termes de Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, en est un autre exemple. Au début de ce roman, le narrateur est en train de regarder une vieille photo de son père et de ses amis dans un café, mais peu après, il se glisse dans l'univers de la photo². La superposition des niveaux temporels rappelle les procédés narratifs d'un ouvrage comme *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Robbe-Grillet et d'Alain Resnais³. La structure temporelle désordonnée et incohérente de cette œuvre cinématographique, ainsi que ses personnages mystérieux perdus dans le brouillard de la mémoire évoquent bien l'univers de Modiano dans *La Place de l'étoile*.

Par conséquent, même si Modiano reproche au Nouveau Roman « de n'avoir ni ton ni vie⁴ », certaines caractéristiques narratives du Nouveau Roman ne sont pas étrangères aux romans de Modiano. En effet, comme il le dit dans son entretien avec Philippe Lançon publié le 9 octobre 2014 dans *Libération*, « les auteurs qu [il a] admirés ne [l'] ont pas influencé⁵ ». Par ce reproche, Modiano montre qu'il ne partage pas les thèses de ces écrivains même s'il est implicitement influencé de leur écriture (ce qu'il n'a pas tout de même avoué).

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà constaté, l'Histoire est presque bannie dans les romans des écrivains d'après 1950 et notamment chez les Nouveaux Romanciers. En revanche, dans un tel contexte littéraire inapproprié, Modiano traite de l'Histoire dans ses romans. Ce contexte rejetait particulièrement le traitement de l'Occupation et de la collaboration. En effet, depuis la Libération, une amnésie domine la France et les auteurs tentent d'oublier volontairement les pages noires de l'Histoire française. C'est dans une

¹ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 41.

² Voir H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit., p. 24.

³ Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet (Scénario), *L'année dernière à Marienbad*, France-Italie, 1961, 93 m.

⁴ P. Modiano, « Entretien avec Jean Montalbetti », art cit., p. 43.

⁵ *Patrick Modiano* : « Si on fait de la prose, c'est parce qu'on est mauvais poète », http://next.liberation.fr/livres/2014/10/09/si-on-fait-de-la-prose-c-est-parce-qu-on-est-mauvais-poete_1118483, 9 octobre 2014, (consulté le 20 mai 2018).

telle situation que les premiers romans de Modiano se publient et apportent à leur auteur le titre du précurseur de la mode « rétro ».

1.2.2. Le contexte politique de la trilogie de l'Occupation

La fin des années soixante est riche d'événements politiques, y compris les conflits au Proche-Orient. L'Etat d'Israël, constitué après la deuxième guerre, continue à confirmer sa situation dans la région. Quand Modiano dépose le manuscrit de son premier roman, *La Place de l'Étoile*, aux éditions de Gallimard en juin 1967, la Guerre de Six jours a été déclenchée entre l'Israël et les pays arabes (l'Égypte, la Jordanie et la Syrie)¹. Pour cette raison, les éditeurs de Gallimard attendent un an avant de le publier, en 1968, « pour ne pas accentuer les tensions au sein du public² ». Le roman va donc être publié un an plus tard, un mois avant les événements du printemps de 1968.

Cette dernière date est très importante dans l'Histoire socio-politique et culturelle de la France. Alors que le Général de Gaulle, le grand héros de la Résistance française, est toujours le président de la V^{ème} République depuis 1958, la jeune génération, commence à sortir du joug paternel et à mettre en cause toutes les valeurs prescrites. Ainsi, en mai 68, les jeunes étudiants (du même âge que Modiano) « s'insurgent, dressent des barricades dans la capitale et veulent rompre avec les valeurs d'après-guerre³ ». Cependant, Modiano ne participe pas aux protestations d'étudiant. « C'est à rebours qu'il choisit de progresser⁴ », écrit Bruno Doucey. Mais, est-ce vrai qu'il a tourné le dos à son époque comme l'affirme ce dernier ?

Modiano n'appartient pas à la mouvance gauchiste. « Celle-ci ne s'intéressait guère à la Seconde Guerre mondiale - que ce soit à l'histoire de la Résistance ou à celle de la "Collaboration". Cette mouvance s'intéressait à la décolonisation, à la guerre du Vietnam, à la lutte contre les impérialismes, américains ou soviétiques⁵ », écrit Jean-Paul Louis-Lambert. Malgré sa quasi indifférence et sa passivité envers les événements de mai 68, Collin W. Nettelbeck souligne dans son article, « Jardinage dans les ruines : Modiano et l'espace littéraire français contemporain » que Modiano est un auteur engagé :

¹ Voir à propos de cette guerre, *supra*, p. 145.

² C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 13. Voir aussi, P. Modiano, « Entretien avec Montalbetti », *art cit.*, pp. 42-43.

³ B. Doucey, *La Ronde de nuit (1969)*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*

⁵ J.-P. Louis-Lambert, « À la recherche des quartiers perdus de Patrick Modiano | Brasil Azur », *art cit.*

Modiano, depuis ses débuts, n'a jamais cessé d'être un écrivain "engagé", pas dans le sens "sartrien", évidemment, de quelqu'un qui met ses écrits au service d'une idéologie ou d'une action politique. Mais nous savons la contribution capitale de Modiano à la révision de l'historiographie de la deuxième guerre mondiale : avant le tournant de l'histoire "historienne" marqué par *La France de Vichy* de Robert Paxton en 1974, le jeune Modiano avait déjà mis les années noires sous sa loupe, en faisant resurgir leurs douloureuses ambiguïtés, et en faisant exploser les glorieux mythes de la France gaullienne. De même, quand, dans *Dora Bruder*, le romancier entreprend la reconstitution de la vie d'une victime française de la shoah, son témoignage s'ouvre sur la nature lacunaire de toute une époque – celle qui s'étend de la guerre jusqu'à nos jours – soulignant la continuité d'une mentalité malade qui refuse la mémoire qui, seule, pourrait peut-être la guérir¹.

De ce fait, Modiano est un auteur engagé. Son engagement réside dans sa tentative obsessionnelle de faire rappeler aux français le passé qu'ils avaient volontairement oublié. Avec ses trois premiers romans entre 1968 et 1972 ainsi que le scénario de Lacombe Lucien en 1974, il anticipe la mode Rétro et « le retour du refoulé » du début des années soixante-dix. Par la suite, nous jetons un coup d'œil sur les politiques collaboratrices du régime de Vichy et leurs conséquences. Ensuite, nous étudierons, suivant Henri Rousso, l'itinéraire idéologique que les Français ont parcouru avant d'accepter des turpitudes de la Vichy et de la collaboration.

1.2.2.1. De l'amnésie de l'histoire au retour du refoulé

Vous aviez raison de me dire que dans la vie, ce n'est pas l'avenir qui compte, c'est le passé.

(Rue des boutiques obscures)

La défaite militaire de la France devant l'Allemagne nazie en 1940 s'accompagne d'un bouleversement de l'ordre politique du pays et de la disparition de la République. Le nouvel Etat français, dit « Régime de Vichy », demande l'armistice. Il se met désormais aux services des politiques racistes du III^{ème} Reich en optant pour la politique de la

¹ Colin W. Nettelbeck, « Jardinage dans les ruines : Modiano et l'espace littéraire français contemporain » dans *Patrick Modiano*, Amsterdam, New-York, John E. Flower, 2007, pp. 19-32, pp. 25-26.

Collaboration. Les Occupants ont profité ainsi des moyens politiques et administratifs que le Régime de Vichy mettait à leur disposition. Voici un extrait de l'article 3 de la convention de l'armistice posant le principe de la Collaboration aux autorités français :

Dans les régions occupées de la France, le Reich allemand exerce tous les droits de la puissance occupante. Le gouvernement français s'engage à faciliter par tous les moyens les réglementations relatives à l'exercice de ces droits ; à leurs mises en exécution avec le concours de l'administration française¹.

Ainsi durant sa brève existence, de juillet 1940 à août 1944, le régime de Vichy met en place une politique de Collaboration économique, administrative et policière avec le III^e Reich. Henry Rousso explique ainsi les objectifs de Vichy pour mener cette stratégie :

La stratégie menée durant quatre ans repose sur deux éléments. D'une part, il s'agit de gérer les conséquences de l'Occupation, d'affirmer la souveraineté française sur l'ensemble du territoire, zone occupée comprise, de maintenir le pays hors du conflit mondial tout en spéculant sur sa place dans le futur Europe que l'on imagine allemande. Ces objectifs se traduisent par le choix d'une politique de collaboration avec le vainqueur. D'autre part, il s'agit non seulement de restaurer l'autorité de l'Etat et la cohésion de la nation, mais encore de changer en profondeur la société française malgré la défaite et l'Occupation, ou plutôt grâce à l'opportunité ainsi offerte. Ces deux objectifs sont indissociables : la collaboration avec l'ennemi doit créer les conditions favorables à une rénovation interne, tandis que la Révolution nationale permet d'affirmer que la France se range idéologiquement dans le camp du III^e Reich, et qu'elle est donc une partenaire digne de confiance².

Selon ses lignes, la politique de Collaboration de Vichy allait de pair avec son idéologie de « Révolution nationale », inspirée de la pensée de Maurras et basée sur la dénonciation virulente de l'intellectualisme, de l'individualisme et de l'égalitarisme³. Ce qui rapproche Vichy du racisme des nazis. Ce régime instaure un état policier « luttant contre toute opposition et à une idéologie fondée sur le nationalisme exclusif qui vise une

¹ Marc-Olivier Baruch, *Le régime de Vichy: 1940-1944*, Paris, La Découverte, 2017. pp. 64-65.

² Henry Rousso, *Le régime de Vichy*, Paris, France, puf, 2016, pp. 4-5.

³ M.-O. Baruch, *Le régime de Vichy, op. cit.*, p. 32.

homogénéité ethnique¹ ». C'est ainsi que le régime de Vichy déploie la terreur sur le territoire français. Il supprime les libertés fondamentales, il met en place un contrôle de la population, il se met à réprimer des opposants réels ou désignés comme tels (« gaullistes », communistes, francs-maçons), à exclure, à persécuter les éléments dits « inassimilables » comme les juifs ou les étrangers². Le bilan ultime du gouvernement de courte durée de Vichy n'est que le grand nombre de ses victimes :

Sur la durée de l'Occupation, environ 87 000 personnes, en grande majorité des Français, ont été déportées ou internées en Allemagne, dont 40% n'ont pas survécu. De même, environ 4 600 personnes ont été fusillées par les Allemands en France même, comme otages ou après condamnations de tribunaux militaires : ils étaient pour la plupart communistes et/ou juifs, et beaucoup ont été arrêtés par la police française. Environ 15 000 personnes, en majorité des résistants mais aussi des civils passifs, ont été tuées par les Allemands avec l'aide de la Milice et des GMR en 1944. Les juridictions spéciales d'avant 1944 ont fait exécuter 12 personnes, celles de la Milice, environ 200. Enfin, la politique antisémite de Vichy a contribué à causer la perte de près de 80 000 juifs de France, pour l'essentiel étrangers : là encore, presque tous ont été arrêtés par des forces de l'ordre françaises. Encore ces chiffres ne concernent que le bilan le plus léthal. Il faudrait y ajouter les épurations, les persécutions politiques, sociales et économiques, la répression des mœurs, la part active au STO. En quatre ans à peine, malgré une marge d'action restreinte, le régime de Vichy a été l'un des plus répressifs et l'un des plus violents de l'histoire de France³.

À la fin de la guerre, la France choisit une politique du silence vis-à-vis du rôle de l'État français dans la déportation. Pascal Ory rappelle « un procureur farouche⁴ », qui avait parlé, à la libération, « de quatre années à rayer de notre histoire⁵ ». Il explique ensuite comment « l'idéologie dominante s'était entendue, depuis lors, toutes tendances confondues, à renvoyer à un pays en pleine croissance son image sépia, réconfortante, de

¹ H. Rousso, *Le régime de Vichy, op. cit.*, p. 63.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, pp. 118-119.

⁴ Il parle du Procureur général Mornet.

⁵ Pascal Ory, « Comme de l'an quarante. Dix années de « rétro satanas » », *Le Débat*, 1 janvier 2011, n° 16, pp. 109-117, p. 109.

peuple uni en ses profondeurs dans une même hostilité à l'Allemand et au régime fantoche de Vichy¹ ». Ils ont fait entendre ainsi que La France occupée n'était pas Vichy, mais La Résistance :

Des voix de gaullistes historiques – celle de Marie-France Garaud, de Pierre Juillet ou de Philippe Seguin – se font entendre : pour eux, Vichy n'était pas la France. Le régime était, selon la formule de De Gaulle, « *nul et non avenue* ». La France, c'était la Résistance².

Ce n'est qu'en 1995 et sous le gouvernement de Jacques Chirac, que la France accepte officiellement le rôle du gouvernement français et ses turpitudes pendant l'Occupation. Lors de la cérémonie de commémoration du 53^e anniversaire de la rafle du Vél' d'Hiv, le 16 juillet 1995, Chirac fait une déclaration historique :

Il est, dans la vie d'une nation, des moments qui blessent la mémoire et l'idée que l'on se fait de son pays. Ces moments, il est difficile de les évoquer, parce que l'on ne sait pas toujours trouver les mots justes pour rappeler l'horreur, pour dire le chagrin de celles et ceux qui ont vécu la tragédie. Celles et ceux qui sont marqués à jamais dans leur âme et dans leur chair par le souvenir de ces journées de larmes et de honte. Il est difficile de les évoquer, aussi, parce que ces heures noires souillent à jamais notre histoire, et sont une injure à notre passé et à nos traditions. Oui, la folie criminelle de l'occupant a été secondée par des Français, par l'État français³.

C'est, à vrai dire, depuis les années soixante-dix que l'opinion publique se rend peu à peu compte de son passé paternel. A l'issue des événements de mai 68, la jeune génération française a déjà commencé à mettre en cause les valeurs paternelles. « 1968, écrit Bruno Chaouat, c'est l'époque où les fils rappellent aux pères leur lâcheté sous l'occupation, les font choir de leur piédestal, en hâtent le crépuscule⁴ ». Les politiques conservatrices du Général de Gaulle et de la V^{ème} République avaient opté pour le silence mais le pétainisme

¹ *Ibid.*

² *Analyse du discours de Jacques Chirac du 16 juillet 1995*, <http://www.lhistoire.fr/analyse-du-discours-de-jacques-chirac-du-16-juillet-1995>, (consulté le 3 novembre 2017).

³ *Ibid.*

⁴ Bruno Chaouat, « La Place de l'Étoile, Quarante ans après » dans *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécil Defaut, 2009, p. 101-135, p. 105.

hantait toujours la France selon l'historien Henry Rousso. Les événements de Mai 68 brisent « le miroir dans lequel tous les Français étaient invités à se refléter pour mieux s'agréger à la communauté nationale¹ ». Henry Rousso écrit dans *Le Syndrome de Vichy, 1944-198...* :

Les étudiants de mai s'en prennent à un pouvoir qui se veut et se présente comme l'héritier de la Résistance [...] ; ils [dénoncent] une société réfugiée derrière l'honneur inventé².

C'est « faire l'inventaire de l'héritage³ » après la mort du père, selon la métaphore de François Nourissier. Baptiste Roux parle aussi de « dépeçage⁴ » : « En l'espace de trois ans, la vision que le général portait sur l'Histoire vole en éclat sous les assauts critiques et les remises en cause véhémentes de la jeune génération⁵ », rédige-t-il.

H. Rousso distingue trois phases dans la mise en place de l'idéologie française et l'acceptation des turpitudes. La première phase, c'est le temps du « deuil inachevé » de la libération en 1944 à 1954. Avec la libération, une épuration politique, professionnelle, idéologique devient inévitable. Pourtant, elle provoque à son tour de profondes divergences à cause des mécontentements de la justice à la suite de l'inégalité des condamnations. Pourtant, les effets de l'amnésie remplacent bientôt les séquelles de l'épuration : c'est la « mesure que l'on croyait nécessaire à l'effacement pour solde de tout compte, mais qui ouvre en réalité la voie à un travail immédiat de refoulement qui sera également celui de l'impossible deuil⁶ ».

Entre 1954 et 1971, la deuxième phase est, donc, celle du refoulement. Le souvenir de Vichy se faisant moins conflictuel, il se met en place le mythe du « résistancialisme » soutenu par le Général de Gaulle. Dans cette phase, l'objet de l'Histoire n'est plus le régime de Vichy et ses actes les plus criminels mais la « Résistance ».

¹ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 22.

² Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy: 1944 - 198...*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 119.

³ Le Point, n° du 11 mai 1974, dans B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 22.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Henry Rousso - *Le Syndrome de Vichy 1945-1987*, <http://www.wikipoemes.com/poemes/essais-litteraire/henry-rousso-le-syndrome-de-vichy-1945198711341898.php>, (consulté le 28 décembre 2017).

Lors de son discours de réception devant l'Académie suédoise, le 7 décembre 2014, Modiano justifie cette envie de vouloir oublier le cauchemar de l'Occupation vécu par la génération de ses parents :

Les personnes qui ont vécu dans ce Paris-là ont voulu très vite l'oublier, ou bien ne se souvenir que de détails quotidiens, de ceux qui donnaient l'illusion qu'après tout la vie de chaque jour n'avait pas été si différente de celle qu'ils menaient en temps normal. Un mauvais rêve et aussi un vague remords d'avoir été en quelque sorte des survivants. Et lorsque leurs enfants les interrogeaient plus tard sur cette période et sur ce Paris-là, leurs réponses étaient évasives. Ou bien ils gardaient le silence comme s'ils voulaient rayer de leur mémoire ces années sombres et nous cacher quelque chose. Mais devant les silences de nos parents, nous avons tout deviné, comme si nous l'avions vécu¹.

Les paroles de Michel Serres dans l'émission télévisée de « La Grande librairie », diffusé sur France 5, le 9 novembre 2017 interprète bien cette déclaration de Modiano. S'adressant à Éric Vuillard, l'auteur de *L'Ordre du jour* et couronné du prix Goncourt de 2017 et Géraldine Schwarz, l'auteure de *Les Amnésiques*, il explique ainsi les raisons de l'amnésie d'après la guerre :

Je crois qu'il n'y avait pas seulement les sources de culpabilité, il y avait le sentiment que, j'ai moi-même vécu, que l'on a passé dans une période si abominable qu'on cherchait à l'oublier ; c'est-à-dire qu'on avait, si vous voulez, les circonstances dans lesquelles tout le monde était prolongé, qui soit les collaborateurs, etc., était une sorte d'horreur absolue et qu'on avait besoin pendant un certain temps de l'oublier un peu. Vous avez remarqué que c'est votre génération qui a repris le flambeau, mais la mienne ne pouvait pas d'une certaine manière ; moi, je n'ai jamais collaboré bien entendu évidemment, mais si vous voulez, il y avait cet élément que vous ne devriez pas oublier, n'est-ce pas ? C'est-à-dire que, qui a vécu des périodes comme ça, ne peut pas y revenir tout de suite. C'est impossible. C'est trop douloureux. C'est trop dans la chair².

¹ « Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano », *Le Monde.fr*, 7 déc. 2014.

² Michel Serre, entretien avec François Busnel, France 5, émission de « La Grande librairie », le 9 nov. 2017. *Nous transcrivons*.

Et enfin arrive la dernière phase, « le miroir brisé » ou « le retour du refoulé » entre 1971 et 1974. Les événements de Mai 68, la tendance de la mode « Rétro », les adieux du Général de Gaulle à la scène politique en 1969 et sa mort en 1970, l'accession au pouvoir de Georges Pompidou qui n'avait pas été résistant, ce qui met un terme à l'épopée et accélère l'abandon de la tradition résistancialiste. La jeunesse désormais « trouve dans le gauchisme une mythologie politique autre que celles du gaullisme et du communisme stalinien¹ ».

Deux œuvres clés aux débuts des années 70 heurtent les mentalités françaises : le film de Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la pitié* (1971), et l'ouvrage de l'universitaire américain, Robert Paxton, *Vichy France. Old Guard and new Order. 1940-1944*, écrit à la fin de 1972 et sorti en France en 1973 sous le titre de *La France de Vichy* aux éditions Gallimard. Ce livre renverse d'emblée, selon Henry Rousso, les perspectives traditionnelles :

Jusque-là, « Vichy » désignait un gouvernement, un régime, une période particulière. Mais il était peu fréquent – comme on l'a fait souvent depuis – d'assimiler l'hexagone tout entier avec le pouvoir issu de la défaite, et cantonné dans une faible portion du territoire².

Paxton se sert des archives allemandes afin de mettre en évidence « la profonde passivité du peuple français, ainsi que les nombreuses compromissions ponctuelles ou régulières d'une frange non négligeable de celui-ci³ ». Selon la thèse de Paxton, « Vichy n'a jamais pratiqué un quelconque double jeu, encore moins une résistance à l'occupant, mais au contraire a insisté auprès des Allemands pour que ceux-ci acceptent une politique de collaboration, et ce, dès les premiers mois de 1940⁴ ». Il pense également que « la Collaboration et la Révolution nationale forment les deux volets d'une politique⁵ ». La méthode de Paxton suscite quand même plusieurs contestations à cause de l'unique emploi des documents provenant d'archives d'outre-Rhin dont l'exactitude et l'impartialité est parfois discutable⁶. Ce livre, par sa cohérence ainsi que par son excès heurte véritablement les mentalités françaises et provoque un petit scandale⁷. Pourtant, il

¹ « Henry Rousso - Le Syndrome de Vichy 1945-1987 », art cit.

² H. Rousso, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 267.

³ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 33.

⁴ H. Rousso, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 267.

⁵ *Ibid.*

⁶ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 23.

⁷ H. Rousso, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 268.

doit son accueil en France au contexte général des années 1971-1974 et aux effets du film d'Ophuls :

Paxton, plus peut-être que les autres ouvrages de la même inspiration publiés au même moment, a représenté malgré lui la caution scientifique du retour du refoulé. Deux ans après la sortie mouvementée du *Chagrin*, il prend l'allure d'une démonstration, froide et objective, des thèses esquissées à chaud dans le film¹.

Dans le domaine de la littérature et de l'art, cette phase est représentée par une mode dite « Rétro ». Si Henry Rousso connaît le *Chagrin* d'Ophuls comme le début de cette mode en 1971, il reconnaît également que la nouvelle lecture de l'Occupation a commencé bien avant cette date :

[La mode dite « rétro »] a débuté en 1971, avec la sortie du *Chagrin*, qui n'est cependant ni le premier ni le seul symptôme d'une nouvelle lecture de l'Occupation. Elle est une rencontre datée entre des auteurs, cinéastes ou écrivains, et un public, entre une offre et une demande potentielles : les conditions idéales d'un marché. Les signes avant-coureurs n'avaient pas manqué dans les années précédentes. Patrick Modiano, un des écrivains phares de ce courant, a publié *La Place de l'Etoile* (chez Gallimard) en 1968. Nombres d'auteurs ou de réalisateurs avaient déjà concocté manuscrits et scénarios dont l'action se situe entre 1940 et 1944².

Ainsi, Modiano qui a écrit sa trilogie de l'Occupation entre 1968 et 1971 est le vrai précurseur de la mode Rétro. Elles sont nombreuses depuis 1971 les productions littéraires et cinématographiques sur l'Occupation. Pascal Ory distingue l'œuvre de Modiano des obsessions excessives qu'il appelle une « irruption figurative en fanfare d'opéra³ » :

Patrick Modiano ne poursuivait pas un cycle ; il en ouvrait un, et n'allait guère quitter l'atmosphère de l'Occupation avant un bon lustre. L'auteur de *La Place de*

¹ *Ibid.*, p. 271.

² *Ibid.*, p. 142.

³ P. Ory, « Comme de l'an quarante. Dix années de « rétro satanas » », art cit., p. 110.

l'étoile disposait surtout de trois qualités qui frapperaient la critique, avant de lui garantir un succès de masse : c'était un homme de l'écriture, il ouvrait donc le saint des saints de la culture française, et de la manière la plus brillante, aux décors les plus blafards de la trahison nationale ; il n'avait guère plus de vingt ans, et stupéfiait ses aînés par sa connaissance aiguë, fouailleuse, de la période, comme un enfant prodige qui réciterait par cœur les mauvaises lectures de l'enfer parental ; enfin, il était d'origine juive, tout en manifestant une fascination persistante pour le chien-et-loup des morales, des politiques et des races. Exemple en tout, Modiano posait déjà à qui voulait le lire au-delà des modes la question de fond : celle de l'identité. Nul doute que chez lui elle ne le fût pour son propre compte ; mais ce ne serait pas la première fois que la démarche tout individuelle d'un artiste écorché vif rejoindrait par quelque chemin mystérieux la sensibilité de toute une époque¹.

En réalité, tout en répondant à une interrogation et à une hantise personnelle, Modiano anticipe sur une prise de conscience collective sur la période de l'Occupation. Il se trouve loin des causes pour lesquelles sa génération lutte en Mai 68. « Comment aurais-je pu “en être” ? on se révoltait contre la famille, je n'en ai pas ; contre l'Université, je ne l'ai guère fréquentée ; contre la société et le système, j'en fais si peu partie² », c'est en exprimant ces mots qu'il indique sa distance des soixante-huitards. Baptiste Roux explique également ce paradoxe de Modiano dans son livre :

Patrick Modiano cultive d'emblée les paradoxes. Si avec les avant-gardes l'esprit de la modernité souffle vers l'avenir, dans son cas, il se déplace plutôt vers le passé. L'écrivain s'intéresse moins aux lendemains qui chantent qu'aux veilles qui exigent reconnaissance. La colère que ses trois premiers romans laissent fuser sur un mode radical vise d'emblée le dysfonctionnement de la mémoire collective³.

Pourtant et comme l'a également souligné Pascal Ory, cette démarche individuelle peut rejoindre la sensibilité de toute une époque⁴. Ainsi, né d'une hantise personnelle, cet intérêt pour les années sombres de l'Occupation est aussi le défoulement de la

¹ *Ibid.*

² Le point, n° 537, 3 jan. 1983, p. 64, dans Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité: écrire l'entretemps*, Paris, Lettres Modernes, 1986, p. 7.

³ B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano, op. cit.*, p. 10.

⁴ P. Ory, « Comme de l'an quarante. Dix années de « rétro satanas » », art. cit., p. 110.

mémoire collective d'une génération. L'œuvre de Modiano est l'une des premières tentatives d'un défolement historique. D'autre part s'il retourne vers l'Occupation, ce n'est pas parce qu'il est fasciné par ces années de trouble, mais parce que l'ambiance noires de cette période reflète également l'image de la société actuelle de l'auteur. « Ce n'est pas vraiment l'Occupation qui me fascine. Elle me fournit un climat idéal, un peu trouble, une lumière un peu bizarre, l'image démesurablement grossie de ce qui se passe aujourd'hui¹ », explique-t-il dans une interview en 1974.

Cela montre que Modiano n'était pas ignorant de la situation politique en France lors de la rédaction de ses romans. En réalité, le fait que Modiano soit à contre-courant de sa génération et qu'il se tourne vers le passé ne veut pas dire qu'il ait préféré la passivité. C'est ce qu'affirme Bruno Blanckeman :

Si Modiano affirme d'emblée un tempérament singulier et ne marque aucun souci d'affiliation aux groupes activistes ou mouvements d'avant-garde qui connaissent alors leur apogée, il partage avec eux une même dynamique libertaire. En amont de son premier roman, l'élan d'une insurrection ; en aval, la volonté de provocation : l'écriture participe d'une énergie rebelle qui fait de lui un (jeune) homme de son temps, entendant marquer à la fois son indignation et son entrée en littérature de façon spectaculaire².

En réalité, l'interrogation du passé représente un acte audacieux. Parler du passé, dans une France engloutie dans l'amnésie historique où les anciens collaborateurs influencent toujours la politique et qu'on a décidé d'oublier les années noires de l'occupation allemande, ainsi que la collaboration du Régime de Vichy, c'est effectivement cet élan de l'insurrection dont Bruno Blanckeman en parle dans le passage cité plus haut.

1.2.2.2. La France de 1968 face à la Guerre de Six Jours

Comme nous l'avons déjà mentionné, Modiano dépose son premier roman aux éditions Gallimard en même temps que la Guerre de Six Jours. Elles retarderont sa publication d'un an en raison du climat politique dominant dans le pays. En effet, dans son roman, le jeune Modiano a identifié les agents israéliens aux gestapistes et critique

¹ Le Point, le 11 mars 1974, in B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 30.

² B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 9.

ainsi le militarisme de l'Israël. Que s'est-il passé pendant la Guerre de Six Jours ? Cette guerre qui marque une prise de territoire et de pouvoir importants des Israéliens est expliquée de la manière suivante par Sylvie Venayre :

Du 5 au 10 juin 1967 eut lieu la guerre dite « de Six Jours » qui opposa l'État d'Israël, dirigé par le Premier ministre Levi Eshkol, à trois de ses voisins (Égypte, Jordanie, Syrie). S'estimant menacé, en particulier par l'Égypte de Gamal Abdel Nasser et par la nouvelle Organisation de libération de la Palestine (O.L.P.) de Yasser Arafat, créée en 1964, Israël déclencha, sous la conduite du ministre de la Défense, Moshé Dayan, une attaque préventive. L'aviation égyptienne fut détruite au sol. Israël annexa la Cisjordanie, la partie arabe de Jérusalem, le plateau syrien du Golan, Gaza et le Sinaï (et ses gisements pétrolifères) jusqu'au canal de Suez. Un million d'Arabes passèrent sous son administration, tandis que l'État d'Israël passait de 21 000 à 102 000 km². La politique israélienne pendant la guerre de Six Jours fut fermement condamnée par les pays socialistes et les pays du Tiers Monde, qui rompirent pour la plupart leurs relations diplomatiques avec Israël, ainsi que par la France du général de Gaulle. La résolution 242 du Conseil de sécurité de l'O.N.U. ordonna à Israël de restituer les territoires occupés, ce qui ne fut fait que pour partie. Les relations israélo-arabes allaient dorénavant se focaliser sur ce point¹.

Lors d'une conférence de presse le 27 novembre 1967, six mois après la Guerre de Six Jours, le Général De Gaulle aborde le sujet du conflit au Moyen-Orient. Il a beau déclarer que l'Etat d'Israël est un « fait accompli² », Général De Gaulle condamne cette invasion. Voici un extrait de son discours pendant cette conférence de presse :

On pouvait se demander, en effet, et on se demandait, même chez beaucoup de juifs, si l'implantation de cette communauté sur des terres qui avaient été acquises dans des conditions plus ou moins justifiables et au milieu des peuples arabes qui lui sont foncièrement hostiles, n'allaient pas entraîner d'incessants, d'interminables frictions et conflits. Et certains même redoutaient que les juifs, jusqu'alors dispersés, et qui

¹Sylvain VENAYRE, « SIX JOURS GUERRE DE (1967) », <http://www.universalis.fr/encyclopedie/guerre-de-six-jours/>, (consulté le 27 octobre 2017).

² Jean Touchard, *Le gaullisme : 1940-1969*, Paris, Seuil, 1978, p. 229.

étaient restés ce qu'ils avaient été de tout temps, c'est-à-dire un peuple d'élite, sûr de lui-même et dominateur, n'en viennent une fois qu'ils seraient rassemblés dans les sites de son ancienne grandeur, n'en viennent à changer en ambition ardente et conquérante les souhaits très émouvants qu'ils formaient depuis 19^{ème} siècles : « l'an prochain à Jérusalem »¹.

Cette déclaration suscite plusieurs réactions critiques. Raymond Aron dans son livre « De Gaulle, Israël et les juifs » accuse le Général de réhabiliter l'antisémitisme. En effet, ce sont les épithètes « élite, sûr de lui-même et dominateur » et l'accent mis sur leur caractère de longue durée (« de tout temps ») qui ont été critiqués. En reprenant un verset des Psaumes, il rappelle le but ultime des Juifs depuis l'Antiquité d'atteindre la Terre Sainte en conquérant Jérusalem².

À la suite des reproches et des accusations qui condamnent son antisémitisme, De Gaulle tente de dissiper l'émotion provoquée par ses propos. Pourtant, sur le fond du problème, il ne modifie en rien sa position. Selon Jean Touchard : « Il condamne le 1^{er} janvier 1969 le raid israélien sur l'aérodrome de Beyrouth, et donne l'ordre de renforcer l'embargo en l'étendant aux pièces de rechange destinées aux avions israéliens antérieurement fournis par la France³. » Cette politique à l'égard d'Israël entraîne une vive hostilité des Juifs français selon Touchard qui considère « la défection à peu près totale de l'électorat juif⁴ » en tant qu'une des causes de l'échec du général de Gaulle au référendum d'avril 1969.

Si le discours d'une grande personnalité politique subit des reproches véhéments, le jeune auteur de *La Place de l'Étoile*, en critiquant les politiques militaristes et nationaliste de l'Israël et en identifiant les agents israéliens aux gestapistes⁵, « a bien joué avec le feu⁶ », selon les termes de Bruno Chaouat. En effet, dans *La France d'après-guerre*, « l'émergence

¹ Charles De Gaulle, *paroles publiques - Conférence de presse du 27 novembre 1967 - Ina.fr*, <http://fresques.ina.fr/de-gaulle/fiche-media/Gaull00139/conference-de-presse-du-27-novembre-1967.html>, (consulté le 25 octobre 2017).

² Voir Andra Cretanu, « La Guerre des Six Jours à travers le discours de Charles de Gaulle ou la pensée politique du Général à travers cette guerre ». https://www.academia.edu/3496511/La_Guerre_des_Six_Jours_A_travers_le_discours_de_Charles_de_Gaulle_ou_la_pense_politique_du_General_A_travers_cette_guerre/, (consulté le 25 octobre 2017)

³ J. Touchard, *Le gaullisme*, op. cit., p. 230.

⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁵ Voir *supra*, p. 178.

⁶ B. Chaouat, « La Place de l'Étoile, Quarante ans après », art cit., p. 114.

de la repentance compassionnelle¹ » aboutit, au fur et à mesure, à un philo-sémitisme selon Bruno Chaouat. Alain Finkielkraut confirme également que ce philo-sémitisme est né « de la prise de conscience de la culpabilité française et de l’hystérisation de la mémoire d’Auschwitz² ». En effet, l’identité juive victimaire empêche toute critique contre les Juifs qui sera considérée désormais comme antisémitisme. Dans *La Place de l’Étoile*, le narrateur parle de ce philo-sémitisme à Paris :

A Paris, on donne toujours raison au pauvre petit juif et jamais aux brutes aryennes ! Je jouerai à la perfection mon rôle de persécuté. [...] On raffole de nous à Paris. On nous donne toujours raison. On nous excuse. On passe l’éponge. Que voulez-vous, les structures morales ont foutu le camp depuis la dernière guerre, que dis-je, depuis le Moyen Age³ !

En somme, le retour vers le passé n’empêche par Modiano de traiter également des problèmes de l’actualité. Nous ne négligeons pas tout de même que la raison des provocations et des critiques de Modiano envers les politiques israéliens, dans son premier roman, pourrait provenir de ses sentiments ambigus envers sa propre Judaïté, ce qui correspond aux relations compliquées qu’il avait avec son père (Juif collaborateur).

L’hypothèse ci-dessus est certainement envisageable car Modiano se sentait partagé entre le sentiment d’« Horreur » et de « compassion⁴ ». Et cela a peut-être abouti au déni de soi-même ou plutôt à la « haine de soi juive » (« Jüdische Selbsthass », concept défini par Theodor Lessing). Eléna Quaglia explique ainsi ce concept dans sa thèse, *l’Identité juive en question* :

Il conviendra de distinguer les différentes modulations de cette haine : la honte de soi, le déni de la judéité, la haine des autres juifs. Une approche psychanalytique est indispensable dans ce domaine, étant donné que la haine de soi affecte premièrement la psyché de l’individu. Il s’agit d’un mécanisme susceptible d’être mis en action dans toute relation d’amour : ce serait le «retournement de l’agressivité, de la haine initialement destinée à l’autre aimé, contre soi, qui

¹ *Ibid.*, p. 120.

² Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, Paris, Seuil, 1983, dans : *Ibid.*, p. 121.

³ P. Modiano, *La place de l’étoile*, *op. cit.*, p. 85.

⁴ Modiano note comme exergue de *La Ronde de nuit*, cette phrase de Scott Fitzgerald : « Pourquoi m’étais-je identifié aux objets de mon horreur et de ma compassion ? ».

préserve la relation d'amour avec l'objet et l'épargne au prix d'une culpabilité intense»¹.

À propos de « la haine de soi juive », cette dernière précise qu'il « s'agit aussi d'un phénomène qui doit être situé dans le discours historique sur l'assimilation, surtout en ce qui concerne l'entre-deux guerres, et sur Israël² ».

Dans *La Place de l'étoile*, le protagoniste juif décide « d'usurper l'identité bien française³ » de son ami, Des Essarts pour se débarrasser de son nom qui « sent le roussi⁴ ». Par ailleurs, il sera assassiné deux fois par d'autres juifs. Il est abattu au début du roman par un soldat américain « nommé Lévy, qui [lui] ressemble comme un frère⁵ ». Le nom « Lévy », note Quaglia, est « l'indicateur de la judéité du soldat et de la fraternité trouble qui le lie à un Juif ayant choisi de se battre avec les nazis⁶ ». À la fin du roman, il sera de nouveau persécuté et tué par les militaires israéliens. Ces morts symbolisent, à nos yeux, le désir de Modiano de faire disparaître son identité juive qui cache deux facettes contradictoires : la victime et le bourreau.

Développer plus ce sujet nous éloignera du sujet dont nous parlons à cette étape de notre étude. Nous l'interrompons donc pour le moment, mais nous le reprendrons vers la fin du chapitre suivant. A l'heure actuelle, nous continuons à parler du contexte de l'écriture de *Dora Bruder*.

1.3. Le contexte de l'écriture de *Dora Bruder* (1978-1997)

Comme nous avons déjà vu, Modiano est rarement influencé par les événements politiques et sociaux et les modes littéraires. Son retour vers le passé, dans ses premiers romans, découle tout d'abord de ses obsessions personnelles. Cependant, un événement culturel influence fortement la démarche modianienne en 1978 : la parution de l'ouvrage Serge Klarsfeld⁷, *le Mémorial de la déportation des Juifs de France*.

¹ Elena Quaglia, *L'identité juive en question : Irène Némirovsky, Patrick Modiano, Marc Weitzmann*, Paris 10, Paris, 2017, p. 60. (Pour la phrase citée : Alain Taieb, « L'enfance de la haine de soi », Esther Benbassa et Jean-Christophe Attias (dir.), *La Haine de soi : difficiles identités*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000, pp. 93-106, p. 98).

² *Ibid.* Sur l'assimilation, Voir Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1991 [1963].

³ P. Modiano, *La place de l'étoile*, *op. cit.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ E. Quaglia, *L'identité juive en question*, *op. cit.*, p. 343.

⁷ Denise Cima, *Étude sur Patrick Modiano : Dora Bruder*, Paris, France, Ellipses, 2002, p. 18.

Lui qui jusqu'en 1978, date de la publication de *Rue des Boutiques obscures*, ne s'intéressait qu'à la figure du Juif collabo ayant pactisé avec les occupants ou aux agents doubles, commence à douter de ses premiers romans. Il se sent désormais quelqu'un d'autre. Il l'a avoué dans son article « Avec Serge Klarsfeld contre l'oubli » paru dans *Libération* le 2 novembre de 1994, à l'occasion de la deuxième Mémorial de Klarsfeld, *Mémorial des enfants juifs déportés de France* :

J'avais écrit trop jeune un premier livre où je rusais avec l'essentiel, en tâchant de répondre de manière désinvolte aux journalistes antisémites de l'occupation, mais c'était comme pour me rassurer, faire le malin quand on a peur et que l'on parle fort dans le noir. Après la parution du Mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre. Je savais maintenant quelle sorte de malaise j'éprouvais. [...] J'ai admiré Serge Klarsfeld et sa femme qui luttèrent depuis déjà plus de dix ans contre l'oubli. J'ai été reconnaissant à cet homme de nous avoir causé, à moi et à beaucoup d'autres un des plus grands chocs de notre vie¹.

Aux yeux de Denise Cima, si Modiano est bouleversé par cet ouvrage, c'est parce que la démarche de Klarsfeld conforte la sienne. En réalité, même s'il néglige les effets de sa propre œuvre, il a lutté depuis son premier roman contre l'amnésie. Cependant, Modiano se sent tellement « chaviré² » par cette lecture qu'il doute, selon son propre aveu, de la littérature :

Son mémorial m'a révélé ce que je n'osais pas regarder vraiment en face, et la raison d'un malaise que je ne parvenais pas à exprimer. [...] Après la parution du mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre. [...] Et d'abord, j'ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait. Je n'ai pas osé, à l'époque, prendre contact avec lui, ni avec l'écrivain dont l'œuvre est souvent une illustration de ce mémorial : Georges Perec³.

¹ Patrick Modiano, « « Avec Serge Klarsfeld contre l'oubli » », *Libération*, 2 nov. 1994.

² Patrick Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, 23 mai 2011, n° 165, pp. 41-56, p. 44.

³ P. Modiano, « « Avec Serge Klarsfeld contre l'oubli » », art cit.

Il traduit ce “doute de la littérature” en 1989, dans *Vestiaire de l’Enfance* où le narrateur, un romancier exilé analyse ainsi son renoncement à écrire le roman :

Alors, je comprends pourquoi je ne peux plus écrire de romans, pourquoi j’ai renoncé à la littérature. Écrire désormais, ce sera remplir des cahiers comme les trois précédents, avec tous ces détails hétéroclites et oubliés qu’un speaker lit d’une voix précise¹.

Modiano suit alors l’exemple de Serge Klarsfeld pour sauver peut-être « la dignité² » de la littérature. Découvrant par hasard en 1988, l’avis de recherche de Dora Bruder dans un vieux journal de Paris-Soir qui datait du décembre 1941, il en fait le sujet d’une longue recherche : « Cet entrefilet m’a hanté pendant longtemps. Je l’avais lu dans un Paris-Soir de la guerre. J’aurais pu construire tout le livre là-dessus³ », avoue-t-il.

Denise Cima expose toutes les raisons éventuelles qui ont poussé l’auteur à s’intéresser soudainement à cette jeune fugueuse⁴ : d’emblée, Dora a vécu une époque à laquelle s’intéresse Modiano : sa « préhistoire », l’époque de son père. L’adresse évoquée dans l’avis de recherche, le boulevard Ornano, ravive aussi chez lui des souvenirs personnels remontant à son enfance :

Ce quartier du boulevard Ornano, je le connais depuis longtemps. Dans mon enfance, j’accompagnais ma mère au marché aux Puces de Saint-Ouen. Nous descendions de l’autobus à la porte de Clignancourt et quelquefois devant la mairie du XVIII^e arrondissement. C’était toujours le samedi ou le dimanche après-midi⁵.

Selon cet avis de recherche, Dora avait 15 ans lors de sa disparition, ce qui évoque chez Modiano sa propre fugue en 1960, au même âge :

Qu’est-ce qui nous décide à faire une fugue ? Je me souviens de la mienne le 18 janvier 1960, à une époque qui n’avait pas la noirceur de décembre 1941⁶.

¹ Patrick Modiano, *Vestiaire de l’Enfance*, Paris, Gallimard, 1985 p. 52, dans D. Cima, *Étude sur Patrick Modiano*, op. cit., p. 19.

² P. Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l’histoire », art cit.

³ Lire, mai 1990, in D. Cima, *Étude sur Patrick Modiano*, op. cit., p. 21.

⁴ *Ibid.*

⁵ P. Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., pp. 7-8.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

De plus, le nom de Dora Bruder, ainsi que son père Ernest Bruder figurent dans la *Mémorial de la déportation* de Klarsfeld.

J'avais lu son nom BRUDER. DORA – sans autre mention, ni date ni lieu de naissance – au-dessus de celui de son père BRUDER ERNEST, 21.5.99. Vienne. Apatride, dans la liste de ceux qui faisaient partie du convoi du 18 septembre 1942 pour Auschwitz¹.

Le nom de Cécile Bruder, la mère de Dora, de nationalité roumaine est également mentionné sur la liste du convoi du 11 février 1943². Ce qui confirme le destin tragique de la fille et de ses parents.

Denise Cima nous rappelle également que ce nom et ce prénom évoquent un lieu marqué dans l'Histoire de la deuxième Guerre mondiale ainsi qu'une personne chère à l'auteur : le prénom de la jeune fille, Dora, évoque aussi le nom d'un des camps de concentration nazis, le camp de *Dora* ou *Nordhausen-Dora* créé en août 1943 en Thuringe. Son nom de famille, Bruder, désigne en allemand "le frère", ce qui évoque le souvenir du petit frère de Modiano, Rudy, mort à l'âge de 5 ans et dont le souvenir hante son œuvre. « Ce faisceau de similitudes, cette identité emblématique, ne pouvait qu'obséder l'écrivain³ », en conclut Denise Cima. Modiano exprime ainsi cette obsession :

Ces parents et cette jeune fille qui se sont perdus la veille du jour de l'An 1942, et qui plus tard disparaissent tous les trois dans les convois vers Auschwitz ne cessent pas de me hanter⁴.

Répétant les évocations possibles du prénom de Dora pour Modiano, Denis Cosnard ajoute également que Dora, c'est le prénom de plusieurs membres de la famille de Modiano, en particulier celui d'une cousine de son père, Albert, dit Aldo. Les trois frères

¹ *Ibid.*, p. 54.

² Par une étrange coïncidence que Modiano ne pouvait connaître au début de son investigation, le destin de Cécile Bruder rejoint celui de la mère de Georges Perec, Cyrla Schulevitz, devenue Cécile Perec par son mariage. « Il fut internée à Drancey le 23 janvier 1943, puis déportée le 11 février suivant en direction d'Auschwitz », écrit Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*, p. 53). Voir D. Cima, *Étude sur Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ P. Modiano, « « Avec Serge Klarsfeld contre l'oubli » », art cit.

de cette cousine sont « assassinés par les SS en Italie, à Arona, sur le lac Majeur, en septembre 1943¹ », raconte Modiano cette tragédie familiale dans *Un Pedigree*. La seule survivante de cette tragédie, Dora Modiano, était mariée à un certain Aldo².

Depuis décembre 1988 où il découvre l'avis de recherche, jusqu'en 1997 où il publie *Dora Bruder*, il effectue une recherche longue et patiente sur cette famille. « Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé », écrit-il dans *Dora Bruder*. Le manque des traces menant à Dora le pousse à écrire tout d'abord une version romanesque de la vie de Dora, *Voyage de noces*, où il change l'identité et le destin de Dora :

En décembre 1988, après avoir lu l'avis de recherche de Dora Bruder, dans le Paris-Soir de décembre 1941, je n'ai cessé d'y penser durant des mois et des mois. Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie³.

Il lui faudra donc de la patience pour découvrir plus de traces sur la vie de Dora. Modiano trouve au fur et à mesure de nouveaux documents qui permettent de jeter un nouvel éclairage sur sa vie : l'acte de naissance de Dora, le dossier militaire de son père, Ernest Bruder, l'acte de mariage de ses parents, l'extrait du registre de l'internat « Saint-Cœur-de-Marie », les mesures d'internements, le fichier « familial » d'Ernest Bruder avec son numéro du dossier juif, les extraits de lettres, les photos familiales, les rapports de police. En réalité, il fait dans cet ouvrage, selon les mots de Boucheron, « un usage presque ascétique de la notation d'archive, noms et dates parsemant sèchement son texte comme des cailloux jetés contre l'oubli, ralentissant presque cérémonieusement le rythme de sa prose⁴ »⁵. Ces archives recueillies au cours de l'enquête constituent en effet les preuves (comme dit Ivan Jablonka). C'est à l'aide de ces documents qu'il veut essayer de résoudre l'énigme de la vie de Dora.

¹ Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, 2006, p. 12.

² Denis Cosnard, in *La peau de Patrick Modiano*, Paris, France, Fayard, 2010, p. 220.

³ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 53.

⁴ P. Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », art cit.

⁵ Voir aussi *infra* partie III, ch. 3.2.1., p. 340.

De plus, comme l'auteur l'affirme dans son article « Avec Serge Klarsfeld contre l'oubli » publié le 2 novembre 1994 dans *Libération*, il apprécie Georges Perec. Il redécouvre Perec dans les années 90 et se rend compte de leur parenté sur plusieurs points. En 1996, dans « l'Événement du jeudi », en répondant à une question de Patrice Delbourg, il relève quelques-uns de ces points communs : l'amitié avec Queneau, son obsession des listes, son drame familial, son amour de Paris¹. Denis Cima rappelle aussi que Perec n'est que l'auteur de *W ou le souvenir d'enfance* et qu'il a voyagé en 1979 en compagnie de R. Bober aux États-Unis pour connaître le sort des Juifs qui émigrèrent en Amérique. La collaboration aboutira à un très bel album paru en 1994 (de façon posthume) sous le titre *Récits d'Ellis Island*².

En somme, *Dora Bruder* est un ouvrage unique dans l'œuvre modianesque, influencé par les recherches de Klarsfeld, par l'œuvre de Perec et éventuellement par toutes les productions littéraires ou artistiques antérieures sur l'Occupation et la déportation qui étaient réalisées depuis la fin des années 60 et qui ont éclairé d'un jour nouveau³ les années de l'occupation. À partir de cette date, une multitude d'œuvres a travaillé la constitution d'une mémoire collective. Le documentaire de Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la pitié*, sorti en 1969, *La France de Vichy* de Robert Paxton, écrit en 1972 et traduit en France une année plus tard, *Syndrome de Vichy* (1990) d'Henri Rousso, *Les Collaborateurs, 1940-1945* ou *La France allemande (1933-1945)* de Pascal Ory publiés en 1977, *Histoire générale politique et sociale : la France des années sombres, les années 40* de Jean-Pierre Azéma et de nombreux autres ouvrages ont remis en question la mémoire nationale. Ce que Modiano avait énoncé entre 1968 et 1974 trouvait en nouvel écho dans ces ouvrages. N'oublions pas également que Rousso ou Ory, considèrent Modiano comme un précurseur qui a commencé à traduire les ambiguïtés de l'occupation⁴. C'est à la suite de ses premiers romans que la mode « Rétro » bat son plein

¹Denis Cosnard, *Georges Perec & Patrick Modiano*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2011/12/georges-perec-patrick-modiano.html>, (consulté le 16 novembre 2017).

²D. Cima, *Étude sur Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 23.

Sur Perec et Modiano, Voir aussi : Maryline Heck, « La constitution d'une mémoire fictive dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Dora Bruder* de Patrick Modiano ». Mémoire de DEA, Université Paris-III, 2004. Une version courte de ce travail a été publiée dans *Texte*, n°41/42, 2007, « L'autobiographique 2 » ; Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la Mémoire de la shoah*, Amsterdam, Rodopi, 2008 et Denis Cosnard : « Perec-Modiano, un dialogue imaginaire », revue *Europe*, numéro spécial Perec, janvier 2012.

³*Ibid.*, p. 20.

⁴*Ibid.*

et de nombreuses productions romanesques dissemblables représentent la période de la deuxième Guerre mondiale et l'Occupation.

Pour Modiano, écrire l'Occupation est avant tout écrire sur les hommes et les femmes qui ont profité de l'atmosphère de « Chien et loup¹ » des années noires. Dans *La Place de l'étoile*, il met en scène des collaborateurs antisémites de *Je suis partout* ainsi que les gestapistes de la rue Lauriston. Ces derniers sont également des actants de *La Ronde de nuit*. En effet, dans ses premiers romans, Modiano écrit l'Occupation à travers l'image des vainqueurs. Ce qui changera dans *Dora Bruder* car ce dernier ouvrage est l'histoire d'une vaincue et des oubliés.

Modiano et Chehelan ont respiré dans deux aires géographiques et culturelles tout à fait différentes. Leur problématique et leur démarche sont certainement différentes. Cependant, malgré toutes les différences qui existent entre ces deux écrivains et leurs œuvres, les points de convergences se constatent : les figures de vainqueurs, de vaincus et des oubliés existent également dans les romans de l'auteur iranien. L'étude de ces figures constituera le noyau du chapitre suivant.

¹ P. Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 19.

Chapitre 2 : Histoire des vainqueurs et des vaincus

Nous ouvrons ce chapitre en reprenant ce que nous avons interrompu ci-dessus avant d'aborder le contexte d'écriture de *Dora Bruder*. Nous y avons mentionné que l'auteur de *La place de l'étoile* était hanté par la double figure du Juif bourreau et victime. Dans ce roman, le protagoniste se caractérise par son ambiguïté et son double caractère. Il est d'abord la cible des pamphlets antisémites, puis il devient, à son tour, collaborateur antisémite pactisant avec la Gestapo française pour finir persécuté par les militaires israéliens. Cela faisant, l'auteur met en scène différents visages de la figure de Juif. Dans son premier roman, le jeune Modiano réagit à la fois contre l'antisémitisme et les politiques militaristes et le nationalisme des israéliens. Autrement dit, il fusionne l'Histoire des vaincus et celle des vainqueurs.

Le personnage/narrateur de son deuxième roman, *La Ronde de nuit*, fréquente simultanément les collaborateurs et les résistants et n'arrive pas à choisir entre l'héroïsme et la lâcheté. Par ailleurs, dans ce roman, la figure du collaborateur a deux faces : le collabo est un être cruel et sans âme comme les persécuteurs de la rue « Lauriston », ou un être affligé et victimes de l'Histoire (ce qui rappelle la représentation de la figure paternelle notamment depuis *Les Boulevards de ceinture*). Le personnage du Khédive dans *La Ronde de nuit* et Karâmat dans *Téhéran, Ville sans ciel* de Cheheltan attirent surtout notre attention car ils représentent à la fois la figure victimaire et persécuteur.

Nous nous intéressons également aux figures vaincues, comme les résistants de *La Ronde de nuit* ou le protagoniste de *L'Aube iranienne*, Iraj Birashg, qui représente un militant communiste vaincu qui ne croit plus aux Révolutions ni à l'émancipation. Il en va de même pour les figures féminines des romans de Cheheltan qui répètent un échec historique. Ce sont des notions que nous allons développer dans ce chapitre.

2.1. De la critique et la parodie des auteurs antisémites jusqu'à la critique du sionisme militariste (Modiano face à l'identité juive)

Le protagoniste de *La place de l'étoile* s'appelle Raphaël Schlemilovitch. Le choix de ce nom n'est pas du tout gratuit. Françoise Dhénain a expliqué dans son article « Identité et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano » le sens de ce nom :

Schlemil est en effet un nom biblique qui s'est introduit dans la langue yiddish puis allemande et s'applique au « pauvre type ». La terminaison « ovitch » lui donne une consonance judéo-slave qui confère à l'ensemble du nom un caractère quelque peu dérisoire, en même temps qu'elle implique l'insertion dans une lignée de « pauvres types » juifs (« ovitch » = fils de)¹.

Elena Quaglia explique également dans sa thèse, *l'Identité juive en question* que Schlemilovitch est le fils d'un « Schlemil » qui est « l'une des plus grandes figures de la comédie yiddish, la figure de l'homme simple, maladroit, inadapté² ». Le portrait du père du protagoniste correspond exactement à cette définition. C'est un fabricant infortuné de kaléidoscopes aux vêtements colorés et bizarres³. Ayant un aspect clownesque, il ressemble exactement à celui d'un bouffon pauvre. Selon Denis Cosnard aussi, l'image du père est celle d'un homme déchu ayant frayé avec les collabos⁴.

La place de l'étoile est en effet le parcours moral et cognitif du fils de ce « Schlemil » en quatre étapes⁵ afin de trouver la réponse à cette question : « qu'est-ce qu'un Juif français ? » Il fait donc un voyage dans des contrées bien étranges et « sur fond de rêverie et de désir d'union à un pays hostile⁶ ». Au cours du voyage de ce Juif apatride, il prend « mille identités contradictoires⁷ » et rencontre, dans ses délires, un grand nombre de personnages réels ou fictifs :

Maurice Sachs et Otto Abetz, Lévy-Vendôme et le docteur Louis-Ferdinand Bardamu, Brasillach et Drieu la Rochelle, Marcel Proust et les tueurs de la Gestapo française, le capitaine Dreyfus et les amiraux pétainistes, Freud, Rebecca, Hitler, Eva Braun et tant d'autres, comparables à des figures de carrousels tournant follement dans l'espace et le temps⁸.

¹ François Dhénain, « Identité et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano » in Patrick Modiano, *Études réunies* par Jules Bedner, Amsterdam : Rodopi 1996, pp. 3-15, p. 6.

² E. Quaglia, *L'identité juive en question*, op. cit., p. 346.

³ « Mon père portait un complet d'alpaga bleu Nil, une chemise à rayes vertes, une cravate rouge et des chaussures d'astrakan », P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 155.

⁴ Denis Cosnard, *Albert Modiano, le père de Patrick Modiano*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2011/11/albert-modiano-le-pere-de-patrick.html>, (consulté le 14 novembre 2017).

⁵ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 61.

⁶ *Ibid.*

⁷ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 7.

⁸ *Ibid.*

Le narrateur rejoint tour à tour les notables xénophobes et antisémites (comme Brasillach et Drieu la Rochelle), les Juifs célèbres (comme Proust, Dreyfus) jusqu'au Führer et sa maîtresse, Eva Braun. « L'ensemble vient constituer une sorte de cartographie de la France réactionnaire, une approche de l'âme d'un pays¹ », écrit Baptiste Roux.

Espérant découvrir « la clé de la mentalité française et rejoindre la communauté de cette nation² », le protagoniste-narrateur rejoint les bandes antisémites de la Gestapo française, collabore en tant que journaliste à *Je suis partout* et devient proxénète de la traite des Blanches. Les déclarations antisémites de Schlemilovitch sont aussi provocatrices. Schlemilovitch fait également des déclarations provocatrices à l'encontre des juifs. Le roman est en effet nourri d'un discours antisémite qui évoque ceux de Céline, Rebatet ou Drieu La Rochelle. L'art du pastiche lui permet, en fait, de dénoncer l'antisémitisme.

Mais, l'identité du héros de *La place de l'étoile* est liée à celle du père de Modiano. Par le biais du père de Shlemilovitch, le jeune écrivain évoque en effet son propre père :

Né à Caracas d'une famille juive sefarad, il quitte précipitamment l'Amérique pour échapper aux policiers du dictateur des îles Galapagos dont il avait séduit la fille. En France il devient le secrétaire de Stavisky. A cette époque, il portait beau : quelque chose entre Valentino et Novaro avec un zeste de Douglas Fairbanks, de quoi troubler les petites Aryennes. Dix ans plus tard, sa photo figurait à l'exposition anti-juive du palais Berlitz, agrémentée de cette légende : « Juif sournois. Il pourrait passer pour un Sud-Américain »³.

L'origine "Sefarad" du père de Schlemilovitch renvoie à la famille de Modiano. Le "Sud-américain" rappelle aussi l'« air bizarre de Sud-Américain⁴ » d'Albert Modiano selon une description d'*Un pedigree*. De fait, à l'instar du protagoniste de *La Place de l'étoile*, le jeune Modiano a dû parcourir un long trajet pour connaître son père. Il commence par un règlement de compte pour finir par le pardonner.

¹ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., pp. 61-62.

² *Ibid.*, p. 62.

³ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 58.

⁴ P. Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 20.

L'image dégradée et dérisoire du père dans le premier roman évolue ainsi au fil des œuvres. Déjà, dans *La Ronde de nuit*, le portrait que Modiano fait du père via le narrateur ressemble à une tentative de le comprendre et de lui pardonner. À travers ce personnage, Modiano essaie d'imaginer le jeune homme que son père a été pendant l'Occupation. Aux yeux de Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, « le portrait qu'il fait n'est ni une accusation ni une justification. Modiano ne ménage pas les faiblesses de son personnage - sa lâcheté, ses trahisons -, mais il ne néglige pas non plus les circonstances atténuantes : la conjoncture historique qui fait que la survie dépend du compromis¹ ».

Dans *Les Boulevards de ceinture*, le père est au centre du roman. Ce roman est en effet une tentative de rencontrer son père et d'identifier ses activités clandestines pendant l'Occupation. Dans *Les Boulevards de ceinture*, « tout tourne autour de la quête du père, rédige Thierry Laurent, juif anti-héros et tragi-comique, par un fils qui veut oublier que son géniteur a voulu le tuer² ». Malgré certaines ressemblances physiques du père dans ce roman avec le personnage du père dans *La place de l'étoile* (gros monsieur au physique sudaméricain), le père dans *Les Boulevards de ceinture* s'éloigne de l'image grotesque et pathétique et sans épaisseur qui était l'objet des invectives de son fils. Dans *Les Boulevards de ceinture*, le père est « un instrument entre les mains d'agioteurs³ ». De cette figure émane une sorte d'aura mélancolique qui suscite la pitié⁴.

Dans *Dora Bruder*, comme nous indiquent les deux extraits suivants, cette tentative de pardon se transforme en un sentiment d'affection :

Pour mon père qui avait quatorze ans de plus que Dora Bruder, la voie était toute tracée : puisqu'on avait fait de lui un hors-la-loi, il allait suivre cette pente-là par la force des choses, vivre d'expédients à Paris, et se perdre dans les marécages du marché noir⁵.

Mon père aussi, en 1942, avec des complices, avait pillé les stocks de roulements à billes de la société SKF avenue de la Grande-Armée, et ils avaient chargé la marchandise sur des camions, pour l'apporter jusqu'à leur officine de marché noir,

¹ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 33.

² T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 83.

³ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 243.

⁴ H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit., p. 82.

⁵ P. Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 64. *Nous soulignons*.

avenue Hoche. Les ordonnances allemandes, les lois de Vichy, les articles de journaux ne leur accordaient qu'un statut de pestiférés et de droit commun, alors il était légitime qu'ils se conduisent comme des hors-la-loi afin de survivre. C'est leur honneur. Et je les aime pour ça¹.

Ainsi le père se trouve peu à peu réhabilité². Il est présenté dans ces deux extraits comme une victime. « La force des choses » ne lui permettait pas d'être autre chose qu'un « hors-la-loi » pour « survivre ». Le père est représenté ainsi sous plusieurs facettes dans l'œuvre de Modiano. Dans *Dora Bruder*, le père-clown qui était dans le premier roman l'objet de la dérision et des paroles injurieuses du fils se transforme en une victime méritant la compassion voire de l'affection. C'est en effet, dès l'exergue du deuxième roman, *La Ronde de nuit*, que Modiano se trouve face à ce dilemme : « Pourquoi m'étais-je identifié aux objets de mon horreur et de ma compassion³ ? » cite-il Scott Fitzgerald. Roux explique ainsi dans son étude :

Quête traumatisante du passé et rejet de l'identification impossible, telles sont les données du paradoxe auquel le créateur est confronté. L'arpenage de l'histoire de l'Occupation, « terroir » de l'écrivain, et les interrogations taraudantes sur l'engagement et la duplicité tissent les fils d'une thématique obsessionnelle⁴.

Horreur ou compassion ? Que choisir ? Dans les premiers romans, le passé mystérieux du père souvent absent et ses activités clandestines durant l'Occupation suscitent l'irrespect pour le père. Si le jeune Modiano avait l'intention de se venger de son père, le Modiano mature de *Dora Bruder* ressent plutôt de la compassion pour ce père victime de l'Histoire.

Le premier roman de Modiano est également la scène de vengeance des autres collaborateurs antisémites. Quelles sont les motivations de l'auteur et quelle stratégie choisit-il ? A-t-il réussi à dénoncer l'antisémitisme ?

¹ *Ibid.*, p. 117.

² D. Cosnard, « Albert Modiano, le père de Patrick Modiano », art cit.

³ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., p. 11.

⁴ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 10.

2.1.1. Modiano face à une littérature pamphlétaire antisémite¹

Dans *Dora Bruder*, Modiano parle de la découverte des ouvrages des auteurs antisémites dans la bibliothèque de son père à l'âge de l'adolescence :

J'avais découvert dans sa bibliothèque, quelques années auparavant, certains ouvrages d'auteurs antisémites parus dans les années quarante, qu'il avait achetés à l'époque, sans doute pour essayer de comprendre ce que ces gens-là lui reprochaient. [...] monstre imaginaire, fantasmatique, [...] cette créature pourrie par tous les vices, responsable de tous les maux et coupable de tous les crimes².

Avec une passion obsessionnelle, il commence à lire Céline, Rebatet, Drieu La Rochelle, les hussards de droite, surtout Roger Nimier, à se documenter sur les années noires, ce qui alimentera plus tard son premier roman. Toujours dans *Dora Bruder*, il explique ses objectifs lors de la rédaction de *La place de l'étoile* : « Moi, je voulais dans mon premier livre, répondre à tous ces gens dont les insultes m'avaient blessé à cause de mon père. Et sur le terrain de la prose française, leur river une fois pour toutes leur clou³ », écrit-il. Selon cet aveu, il voulait se venger de l'antisémitisme littéraire dont le père était victime, projet qu'il trouve, lors de la rédaction de *Dora Bruder*, d'une « naïveté enfantine⁴ » parce que « la plupart de ces auteurs avaient disparu, fusillés, exilés, gâteux ou morts de vieillesse. [II] venait trop tard⁵ ». L'objectif final de la provocation et du renversement parodique de *La place de l'étoile* est d'utiliser le discours antisémite contre lui-même. Aux yeux de Bruno Chaouat, c'est « un traitement homéopathique⁶ ». En effet, Modiano utilise le discours antisémite pour dénoncer l'antisémitisme littéraire. Il paraît, d'un côté, fasciné par le sens de la provocation et l'écriture sarcastique de Céline, Drieu la Rochelle ou Rebatet, et d'un autre côté, dégoûté par leurs discours idéologiques. De

¹ Titre emprunté de J.-P. Louis-Lambert, « À la recherche des quartiers perdus de Patrick Modiano | Brasil Azur », art cit.

² P. Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 70.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ B. Chaouat, « La Place de l'Étoile, Quarante ans après », art cit., p. 110.

Traitement homéopathique : Traiter une maladie par des substances susceptibles de produire des troubles semblables à ceux déterminés par la maladie elle-même.

ces écrivains, il apprend « l'efficacité des phrases-coups de poing¹ » selon les mots de Jean-Paul Louis-Lambert :

Puisque les pamphlétaires antisémites enragés ont écrit des textes pires que les déclarations de Pétain et du régime de Vichy - Puisque ces épouvantables pamphlétaires antisémites ont des admirateurs pour leurs romans - Alors celui qui vient après, le fils d'un Juif errant et d'une Aryenne blonde, allait leur montrer qu'il pouvait, littérairement, faire pire qu'eux, en mettant en scène un super-juif super-antisémite².

Cependant, ce n'est qu'un aspect du personnage/narrateur de *La Place de l'Étoile*, Raphaël Schlemilovitch. Au début du roman, il donne de lui-même la pire image du Juif caricaturé par les antisémites. Le roman s'ouvre ainsi avec deux discours-pastiches rédigés par un « Léon Rabatête », et un certain « Docteur Bardamu ». Ces deux textes sont des imitations parodiques du style (pastiche) de Lucien Rebatet et Louis Ferdinand Céline.

2.1.1.1. Pastiche des pamphlets de Céline

Louis Ferdinand Céline apparaît dans *La place de l'étoile* sous le nom du Docteur Bardamu, rappelant la profession de Céline ainsi que le nom du protagoniste de son roman, *Voyage au bout de la nuit*. Ce Docteur Bardamu est l'auteur du *Voyage de Bardamu* et des *Enfances de Louis-Ferdinand*. Les titres qui évoquent ironiquement les deux romans connus de Céline : *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*. L'auteur des pamphlets antisémites entre en scène dès le début du roman où il attaque Schlemilovitch :

Dans le même journal, le docteur Bardamu éructait sur mon compte : « ... Schlemilovitch ?... Ah ! la moisissure de ghettos terriblement puante !... Pâmoison chiotte !... Foutriquet prépuce !... arsouille libano-ganaque !...rantanplan... Vlan !... Contemplez donc ce gigolo yiddish... »³.

¹ J.-P. Louis-Lambert, « À la recherche des quartiers perdus de Patrick Modiano | Brasil Azur », art cit.

² *Ibid.*

³ P. Modiano, *La place de l'étoile*, *op. cit.*, pp. 13-14.

Docteur Bardamu devient ensuite le sujet d'une étude de Schlemilovitch dans laquelle, il prouve sa judaïté ainsi que la culpabilité du capitaine Dreyfus. Jacques Lecarme trouve le style des pastiches modianesques infiniment supérieur aux textes originaux. Trouvant les tirades de Schlemilovitch « enlevées et verveuses¹», il écrit :

Dans l'essai de Raphaël S., concluant à la judaïté de Céline et à la culpabilité du capitaine Dreyfus, on reconnaît, condensée, assimilée, survoltée la dialectique de Sartre quand elle s'emballe vers d'incroyables paradoxes, mais le sérieux².

Le père de Schlemilovitch évoque bien le père de l'auteur. Comme Modiano qui trouve l'œuvre de Céline dans la bibliothèque paternelle, Schlemilovitch voit son père en train de lire *Bagatelles pour un massacre* :

Il habitait une petite chambre de bonne, rue des Saussaies, en face de la Gestapo. Il lisait jusqu'à une heure avancée de la nuit *Bagatelles pour un massacre*, qu'il trouva très drôle. A ma grande stupéfaction, il me récita des pages entières de cet ouvrage. Il l'avait acheté à cause du titre, croyant que c'était un roman policier³.

Le narrateur ne clarifie cependant pas la nature de cet ouvrage de Céline qui est en effet son deuxième pamphlet antisémite écrit en 1937. Dans *La Place de l'Étoile*, Céline, selon l'affirmation de Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, est adopté comme un véritable maître de conscience littéraire dont les valeurs sont partout dans le texte⁴. Le personnage de Schlemilovitch ainsi que le ton du roman, dans son ensemble, rappellent cette prescription célinienne : « il faut noircir et [re]noircir ». Ces derniers pensent également que la vision féérique de l'Histoire dans cette œuvre a été inspirée aussi des derniers romans de Céline. Loin de ses idées, Modiano admire « la force émotive du style célinien⁵ ». Mais, c'est d'un autre maître qu'il admire autant, Marcel Proust, qu'il emprunte l'art du pastiche⁶. Ce dernier considère le pastiche comme « de la critique

¹ J. Lecarme, « 1968 », art cit., p.118.

² *Ibid.*, p. 119.

³ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 57.

⁴ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ Sur le pastiche de Proust, voir : Paul Aron, « Sur les pastiches de Proust », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 15 septembre 2006, n° 1. Et *Les Pastiches de Proust*, édition critique et commentée par Jean Milly, Paris, Armand Colin, 1970.

littéraire en action¹ ». Modiano l'utilise dans son roman pour critiquer l'idéologie des écrivains antisémites comme Céline. Le pastiche de Céline vise donc deux finalités : il rend compte, d'une part, de son admiration pour un style fort et unique ; il s'approche d'autre part d'une parodie sarcastique et dénonciatrice. Cependant, selon Jacques Lecarme, aujourd'hui, « l'éblouissant *incipit*, parodie paroxystique et historique, des pamphlets céliniens ne ferait peut-être rire plus personne. Il faudrait un levier de vitesse pour passer du premier au second ou au troisième degré² ».

2.1.1.2. Un certain Léon Rabatête

Le nom de Bardamu est toujours suivi de celui de Rabatête. C'est par ce pseudonyme (Léon Rabatête) que Modiano évoque Lucien Rebatet, polémiste issu de l'extrême-droite maurassienne (l'Action française), auteur antisémite, fasciste et collaborateur du Régime de Vichy. Il est connu pour son ouvrage, *Décombres*, qui est empreint d'un antisémitisme viscéral et obsessionnel. Rebatet est condamné à mort à la Libération, mais sa peine est commuée en détention à perpétuité avant sa libération en 1952.

Le roman de Modiano s'ouvre avec un article violent de celui-ci contre Schlemilovitch qui est une « brève résurrection des *Décombres*³ ». Nous citons un passage :

Jusqu'à quand devons-nous assister aux frasques de Raphaël Schlemilovitch ? Jusqu'à quand ce juif promènera-t-il impunément ses névroses et ses épilepsies, du Touquet au cap d'Antibes, de La Baule à Aix-les-Bains ? Je pose une dernière fois la question : jusqu'à quand les métèques de son espèce insultent-ils les fils de France ? Jusqu'à quand faudra-t-il se laver perpétuellement les mains, à cause de la poisse juive ?⁴

Mais, parmi ces auteurs collaborateurs, en est un qui influence particulièrement Modiano et qui apparaît en tant que personnage dans *La Place de l'étoile*.

¹ *Le pastiche littéraire*, <http://style.modemploi.free.fr/course.html>, (consulté le 6 août 2017).

² J. Lecarme, « 1968 », art cit., p. 118.

³ *Ibid.*

⁴ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 13.

2.1.1.3. La récurrence d'une figure étrange

Une autre figure importante et étrange qui hante *La Place de l'Étoile*, ainsi que plusieurs autres récits de Modiano (*Dora Bruder*, *Un cirque qui passe* et *15 quai de Conti*¹), il s'agit de Maurice Sachs. Maurice Ettinghausen, connu sous le nom de sa mère, Sachs, naît en 1906 et meurt, en 1945, d'une balle dans la nuque, tirée par un soldat allemand.

Il est l'auteur d'*Alias*, *La Chasse à courre*, *Au temps du bœuf sur le toit*, *Le Sabbat*. L'homme à mille vies, les qualificatifs qui désignent Sachs sont nombreux : l'écrivain maudit, l'auteur scandaleux, le mondain, le tricheur, le trafiquant du marché noir, le voyageur, l'alcoolique, l'homosexuel, le séducteur, le Juif collabo, l'espion des allemands, le traître, etc².

Contrairement aux transformations des noms de Céline ou de Rebatet, Modiano ne modifie pas son nom. L'influence de cet écrivain sur Modiano s'explique par les traits similaires entre lui et son père. En tant que trafiquant du marché noir et puis « Juif collabo », Sachs présentait en effet une image proche de celle d'Albert Modiano. De plus, selon l'entretien de Modiano avec Dominique Jamet publié dans la revue de « Lire » en octobre 1975, les deux hommes se connaissaient :

Durant l'Occupation, « mon père était obligé de se cacher, évidemment. [...] Il est resté à Paris jusqu'à la fin de l'Occupation. Sous une fausse identité. C'était une vie clandestine. [...] Il avait des activités d'ordre plus ou moins financier, pas douteuses, chimériques plutôt. [...] Il a été plus ou moins en rapport pour des raisons assez bizarres avec Maurice Sachs qui faisait du trafic d'or. [...] J'aimerais

¹ *15 quai Conti* est le titre d'un texte de Patrick Modiano publié en préambule de *Nouvelles* peu exemplaires, de François Vernet (éditions Tirésias, 2002). Patrick Modiano y rappelle quelques souvenirs liés à l'appartement du 15 quai Conti où il vécut enfant, et dans lequel le jeune François Vernet habita au début des années 1940, logé par Maurice Sachs.

Denis Cosnard, *15 quai Conti*, un texte de Patrick Modiano, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2011/12/15-quai-conti-un-texte-de-patrick.html>, (consulté le 14 novembre 2017).

² Maurice Sachs (1906-1945), la mauvaise réputation, <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-œuvre/maurice-sachs-1906-1945-la-mauvaise-reputation>, (consulté le 14 novembre 2017).

en savoir davantage, mais je ne l'ai pas revu depuis une dizaine d'années. Pour des raisons familiales ¹.

Maurice Sachs avait vécu lui aussi au 15, quai Conti dans l'appartement qu'habitait le père de Patrick depuis 1942. Modiano en parle dans *Dora Bruder* :

Dans l'appartement du 15 quai de Conti, où habitait mon père depuis 1942 – le même appartement qu'avait loué Maurice Sachs l'année précédente –, ma chambre d'enfant était l'une des deux pièces qui donnaient sur la cour².

D'autres similitudes abondent entre Modiano et Sachs : « tous les deux ont un père juif, rédige Denis Cosnard, même si Sachs refuse de le savoir, tous les deux ont été des enfants délaissés par leurs parents ; tous les deux ont été expédiés en pension ; tous les deux “recyclent” dans la littérature les malheurs et douleurs de la vie³ ». Ainsi, Sachs apparaît dans *La place de l'étoile* comme un des personnages avec qui le narrateur se lie d'amitié :

Un homme chauve aux yeux de braise vient s'asseoir régulièrement à la table voisine de la nôtre. Un après-midi, il nous adresse la parole en nous regardant fixement. Tout à coup, il sort de sa poche un vieux passeport et nous le tend. Je lis avec stupéfaction le nom de Maurice Sachs. L'alcool le rend volubile. Il nous raconte ses mésaventures depuis 1945, date de sa prétendue disparition. Il a été successivement agent de la Gestapo, G.I., marchand de bestiaux en Bavière, courtier à Anvers, tenancier de bordel à Barcelone, clown dans un cirque de Milan sous le sobriquet de Lola Montès. Enfin il s'est fixé à Genève où il tient une petite librairie. Nous buvons jusqu'à trois heures du matin pour fêter cette rencontre. A partir de ce jour, nous ne quittons plus Maurice d'une semelle et lui promettons solennellement de garder le secret de sa survie⁴.

¹Denis Cosnard, *Albert Modiano, le père de Patrick Modiano*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2011/11/albert-modiano-le-pere-de-patrick.html>, (consulté le 14 novembre 2017). *Nous soulignons*.

² P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 98.

³Denis Cosnard, *Maurice Sachs vu par Patrick Modiano*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2011/12/maurice-sachs-vu-par-patrick-modiano.html>, (consulté le 14 novembre 2017).

⁴ P. Modiano, *La place de l'étoile*, *op. cit.*, pp. 27-28.

Dans cet extrait, Modiano évoque la légende de Maurice Sachs. Arrêté en Allemagne, il mourra, pendant une longue marche, d'une balle dans la nuque, tirée par un soldat allemand. Il s'écroule mais la légende et le mythe de Maurice Sachs viennent de commencer. « On le retrouvera plus tard, après la Libération, après la guerre. On dit qu'il aurait survécu, qu'il serait revenu, qu'il se serait enfui, sur un autre continent, qu'il aurait changé d'identité¹ ».

Dans *La Place de l'Étoile*, Schlemilovitch écrit un parallèle entre Drieu et Sachs avant que ce dernier lui demande un autre parallèle entre Drieu et Brasillach. Ces deux derniers noms figurent également parmi ceux des collaborateurs antisémites les plus renommés.

2.1.1.4. Brasillach et Drieu La Rochelle

Modiano avoue qu'il était « impressionné par le talent et la verve polémique de Drieu La Rochelle et de Robert Brasillach, dont il détestait pourtant les idées² », notent Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston. Robert Brasillach est un auteur et un journaliste à l'idéologie d'extrême droite qui était engagé dans l'Action française avant de se tourner vers le fascisme. Pendant l'Occupation, il était le rédacteur en chef du journal collaborationniste et antisémite *Je suis partout*. Pierre Drieu la Rochelle était également un écrivain collaborateur à l'idéologie à la fois socialiste et fasciste. Ami de l'ambassadeur allemand, Otto Abetz, il remplace Jean Paulhan, le directeur de la Nouvelle Revue française, à partir de 1940. Il se suicide en 1945.

Schlemilovitch établit un parallèle entre Drieu et Brasillach en deux passages en vue de répondre à cette question : « pour quels motifs Drieu et Brasillach avaient-ils collaboré ?³ ». Dans le premier passage intitulée « Pierre Drieu la Rochelle ou le couple éternel du S.S. et de la juive », il rédige :

Drieu était fasciné par la virilité dorique. En juin 1940, les vrais Aryens, les vrais guerriers, déferlent sur Paris : Drieu quitte avec précipitation le costume de Viking qu'il avait loué pour brutaliser les jeunes filles juives de Passy. Il retrouve sa vraie nature : sous le regard bleu métallique des S.S., il mollit, il fond, il se sent soudain des langueurs orientales. Bientôt il se pâme dans les bras des vainqueurs. Après leur

¹ « Maurice Sachs (1906-1945), la mauvaise réputation », art cit.

² C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité, op. cit.*, p. 22.

³ P. Modiano, *La place de l'étoile, op. cit.*, p. 31.

défaite, il s'immole. Une telle passivité, un tel goût pour le Nirvâna étonnent chez ce Normand¹.

Aux yeux de Lecarme, le deuxième passage de son parallèle, « Robert Brasillach ou la demoiselle de Nuremberg », « parvient à une concision que ni l'un ni l'autre de ces excellents écrivains n'ont atteinte, et à un comique, qui n'est pas leur fort² ». Soulignant comme exemple ce passage du parallèle entre Drieu et Brasillach³ (« essai fictif et métadiégétique⁴ »), Lecarme déclare :

Il s'agit d'un pur repiquage des formules les plus ingénues de *Notre avant-guerre* de Brasillach, entre pastiches et citations non-retrouvées. Ces formules sont à la fois désamorçées dans leurs visées didactiques et sublimées dans leur quintessence : on voit là l'enjeu de ce livre. L'ambivalence de cette parodie généralisée est telle que l'on ne sait pas si on a affaire à l'élixir de l'esprit de Brasillach ou à la nocivité dévoilée de son discours⁵.

A côté de ces anciens collaborateurs, une figure plus jeune et plus contemporaine de Modiano apparaît dans *La place de l'étoile* sous les traits d'un des personnages, Jean-François Des Essart. Ce dernier est la réincarnation de Roger Nimier et de son *Hussard bleu*⁶.

2.1.1.5. Un Hussard

Dans *La place de l'étoile*, Des Essarts a le même âge que Schlemilovitch. Il possède une grande culture et possède plusieurs qualités précieuses, « le tact, la générosité, une très grande sensibilité, une ironie mordante⁷ ». Des Essarts compare son amitié avec Raphaël à celle qui unit Robert de Saint-Loup et le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* :

¹ *Ibid.*, p. 32.

² J. Lecarme, « 1968 », art cit., p. 119.

³ Il écrit par erreur le parallèle entre Sachs et Drieu.

⁴ J. Lecarme, « 1968 », art cit., p. 119.

⁵ Nimier hussard du demi-siècle, colloque dirigé par Marc Dambre : « Figures de l'agent double : Nimier-Modiano-Drieu », in *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 21.

Vous êtes juif comme le narrateur, me disait-il, et je suis le cousin de Noailles, des Rochechouart-Mortemart et des La Rochefoucauld, comme Robert de Saint-Loup. Ne vous effrayez pas ; depuis un siècle, l'aristocratie française a un faible pour les juifs. Je vous ferai lire quelques pages de Drumont où ce brave homme nous le reproche amèrement¹.

A l'instar de Roger Nimier qui se tue dans un accident de voiture au volant de son Aston Martin DB4 en 1962 sur l'autoroute de l'Ouest, à la hauteur de La Celle-Saint-Cloud, Modiano fait mourir Jean-François Essart d'un accident de voiture sur l'autoroute de l'ouest.

Un peu plus tard, mon ami se tuait sur l'autoroute de l'Ouest. Un accident incompréhensible. Il portait son uniforme de spahi. Il n'était pas défiguré².

Nimier est le chef d'un mouvement littéraire dit les « Hussards » caractérisés comme antigauillistes de droite, anticonformistes, refusant les modes et ayant le goût des causes perdues³. Ces raisons sont suffisantes pour que le jeune Modiano s'intéresse à ce groupe d'écrivains. A l'encontre des gauchistes, ces écrivains de droite se focalisent sur la période de la guerre qu'ils ont connue dans leur jeunesse. Nimier tente aussi de réhabiliter Céline et d'autres auteurs marqués de collaborationnisme comme Jacques Chardonne et Paul Morand.

Chose très curieuse, c'est que le premier roman de Modiano va être couronné du prix « Roger Nimier » à sa sortie. Citant François Dufay, Bruno Chaouat s'interroge sur les raisons de ce choix. Voici tout d'abord la citation de Dufay :

En ce carrousel halluciné, son roman fait tournoyer les vies imaginaires d'un dénommé Raphaël Schlemilovitch, tour à tour journaliste à *Je suis partout*, chantre des écrivains du terroir, « Juif officiel » du III^e Reich, proxénète spécialisé dans la traite des Blanches, prisonnier de SS juifs en Israël, enfin victime de la Gestapo française de la bande Bony et Laffont rue Lauriston... Et voilà que, tel l'agent double

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *C'était un 28 septembre : mort de Roger Nimier – Contre-Info*, <http://www.contre-info.com/28-septembre-1962-mort-de-roger-nimier>, (consulté le 4 décembre 2017).

Schlemilovitch, Patrick Modiano, dégingandé et bafouillant, se retrouve fêté, dans ce palace qui fut le siège de la Kommandantur du "Gross Paris", par des représentants de la droite littéraire dont certains auraient pu figurer en bonne place dans son roman¹.

Si les représentants de ce prix sont « d'anciens collaborateurs séduits par le glamour du Troisième Reich² », alors pourquoi décerner ce prix au jeune auteur de *La place de l'étoile* qui dénonce des auteurs antisémites par son ton sarcastique ? s'interroge Bruno Chaouat :

Pourquoi ces *has been* et autres vieux beaux de la littérature française furent-ils séduits par ce roman de jeunesse qui cerne au plus près la crise de l'identité juive française, dans une écriture à la limite du cauchemar surréaliste et de la cruauté fantastique [...] ? Quels sont donc les éléments de l'œuvre du jeune auteur de vingt-trois ans, préoccupé par l'Occupation, qui ont pu séduire ces nostalgiques de la présence allemande en France ?³

D'autres hypothèses sont les réponses à ces questions successives que Chaouat pose : « Si un Juif s'autorise à parler des Juifs en termes aussi libres, sans tabou, sans honte, pourquoi pas nous, se seraient dit les « *has been* » de la littérature⁴ ? » En réalité, d'après Chaouat, le livre de Modiano a beau avoir l'intention de dénoncer, par la parodie et la dérision, les effets de l'antisémitisme, de la Collaboration et des dénonciations, il libère les mauvaises consciences. Pourtant, sans aucun doute, c'est un roman qui dénonce l'antisémitisme et le fascisme où, selon les mots de Chaouat, « tous les clichés fascistes français [...] sont inventoriés et brocardés dans une allégresse parfois malsaine, complaisante et juvénile⁵ ».

Le personnage de Des Essarts peut s'identifier également à Modiano. Sur la proposition de Shlemilovitch, Des Essarts se fait fournir des faux papiers pour retourner en France sans avoir de l'inquiétude pour son service militaire. Il possèdera comme

¹ François dufay, In B. Chaouat, « La Place de l'Étoile, Quarante ans après », art cit., pp. 106-107.

² *Ibid.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 110.

nouvelle identité « Jean-François Lévy, né à Genève le 30 juillet 194...¹ », ce qui ressemble à l'identité de l'auteur : Modiano est né le 30 juillet 1945, mais à la quatrième de couverture de son premier roman, sorti en 1968, c'est 1947 qui est noté comme l'année de sa naissance. C'est par un aveu tardif qu'il essaie d'expliquer les raisons de ce petit mensonge comme le raconte Denis Cosnard :

Pour expliquer, très tardivement, ce petit arrangement avec la vérité, le romancier invoquera une raison abracadabrantesque : dans sa jeunesse, il aurait falsifié son passeport pour se vieillir et ainsi pouvoir se promener la nuit dans Paris sans être arrêté par la police. Pour ce faire, il aurait transformé le « 1945 » de sa naissance en « 1943 ». « Après, je l'ai refalsifié pour rétablir la date, mais il était plus facile de transformer le 3 en 7 qu'en 5 », se justifiera-t-il.²

Le nouveau nom de famille de Des Essarts, « Lévy », évoque également la judéité de Modiano car comme le souligne Elena Quaglia, c'est un des noms juifs les plus reconnaissables qui désigne les membres du clergé hébreu³. S'appropriant cette fausse identité juive, Des Essarts se connaît comme le « frère de race⁴ » de Schlemilovitch. Nous avons également déjà noté que ce dernier, à son tour, décide plus tard de s'approprier l'identité française de cet ami pour se débarrasser de son nom et de sa judéité. En effet, « Judéité et francité s'entrecroisent et se superposent dans un vertige de substitutions⁵ ». Ce désir de Schlemilovitch à perdre son identité est insinué, comme le remarque Jacques Lecarme, à travers son nom qui fait penser à Peter Schlemihl :

On pense surtout à Peter Schlemihl, l'homme qui a perdu son ombre, dans le conte romantique de Chamisso, archétype des histoires de double perdu. Schlemilovich est le cas emblématique de l'homme qui a perdu son ombre, c'est-à-dire son identité juive et son appartenance organique au groupe. Il est intéressant que Maurice Barrès, qui s'y connaissait en déracinement, ait interprété l'ombre perdue de

¹ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 23.

² Cosnard note également que l'année de 1947 correspondait aussi à la naissance de du petit frère de Modiano, Rudy, mort à l'âge de 10 ans. « Mêler leurs deux états civils revenait à prolonger la vie de ce cadet trop tôt disparu », pense-t-il. D. Cosnard, in *La peau de Patrick Modiano*, op. cit., p. 23.

³ Elena Quaglia, *L'identité juive en question : Irène Némirovsky, Patrick Modiano, Marc Weitzmann*, Paris 10, 2017, p. 342.

⁴ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 23.

⁵ E. Quaglia, *L'identité juive en question*, op. cit., p. 342.

Chamisso comme la terre-patrie évanouie. Pour simplifier grossièrement, on dira que Schlemilovitch a échangé (sans l'oublier) son âme juive contre celle de son ennemi, l'antisémite, et il est devenu cet hybride inquiétant, le Juif antisémite¹.

Au sujet des sentiments ambigus et paradoxaux de Modiano par rapport à sa judéité, Elena Quaglia cite l'entretien de Modiano avec Bernard Pivot, « Demi-juif, Patrick Modiano affirme : “Céline était un véritable écrivain juif” », publié dans *Le Figaro littéraire*, le 5 mai 1968 :

Partout... je suis le traître... Je suis avec des garçons de mon âge, ils ne savent pas que je suis juif... enfin à moitié... alors ils racontent des histoires antisémites... et j'ai envie soudain de les tuer... et quand je suis avec des juifs... vous comprenez... alors j'ai envie de les injurier... Schwarz-Bart², s'il était là, devant moi... sûrement en train de gémir... eh bien, je le giflerais... puisqu'il veut souffrir...³

En citant cet entretien, Quaglia, tente de dire que le premier roman de Modiano est fondé sur des contradictions entre l'antisémitisme et l'anti-antisémitisme. En effet, cette dernière tente de refuser l'idée des critiques comme Bruno Chaouat selon laquelle les provocations et les pastiches de *La place de l'étoile* sont « un renversement parodique ne visant finalement qu'à retourner le discours antisémite contre lui-même⁴ ». Elle avance une autre hypothèse : « A ses débuts, jusqu'au travail pour le scénario de Lacombe Lucien, écrit-elle, la vision de la judéité de l'auteur était tellement hantée par un imaginaire lié aux bourreaux qu'elle finissait par s'y mêler⁵ ». Elle veut ainsi dire que les contradictions de Modiano envers son identité juive sont à l'origine de la fusion des bourreaux et des victimes dans son premier roman. C'est par cette hypothèse qu'elle interprète la superposition des israéliens et des gestapistes dans *La Place de l'Étoile*. Sans refuser totalement cette hypothèse concernant les sentiments contradictoires de l'auteur envers

¹ J. Lecarme, « 1968 », art cit., p.120.

² La vision d'une judéité victimaire et lacrymale est incarnée par Schwarz-Bart dans son roman, *Le Dernier des Justes*. E. Quaglia, L'identité juive en question, op. cit., p. 324.

³ Bernard Pivot, « Demi-juif, Patrick Modiano affirme : “Céline était un véritable écrivain juif” », *Le Figaro littéraire*, 5 mai 1968, p. 16, in *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 323.

⁵ *Ibid.*

sa judéité et éventuellement sa haine de soi juive, nous nous demandons si cela est la seule raison qui l'a poussé à critiquer les politiques israéliens ?

2.1.1. Modiano face à la question du sionisme militariste

Le protagoniste juif de *La Place de l'Étoile*, vers la fin de sa recherche identitaire, décide de retourner à ses sources. Il embarque alors à Marseille dans un paquebot à destination de Tel-Aviv. Mais, « cet Etat militaire et policier¹ » où il embarque ne ressemble pas du tout à « la terre ancestrale d'un peuple élu² » comme le mentionnent Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston :

Le nationalisme dur et pur des « fiers Sabras » est l'antithèse même de l'expérience européenne du héros. Pour les policiers israéliens, celui-ci est un juif contaminé, un élément impur qu'il faut éliminer. Au lieu de résoudre le problème de l'identité juive, ce « retour aux sources » ne fait que le confirmer³.

Au lieu d'être accueilli, il est arrêté par trois militaires israéliens aux « imperméables verts⁴ ». Il sera interrogé et persécuté pour le délit d'être un « juif français » ayant une identité impure. Les volumes de Proust et de Kafka, ainsi que des reproductions de Modigliani et de Soutine et les photographies de Charlie Chaplin, d'Éric von Stroheim et de Groucho Marx qui se trouvent dans ses bagages sont les preuves de ses crimes. Le général Cohen reproche à Schlemilovitch sa trahison envers les Juifs :

Vous vous trouvez maintenant dans un pays jeune, vigoureux, dynamique. De Tel-Aviv à la mer Morte, de Haïfa à Eilat, l'inquiétude, la fièvre, les larmes, la POISSE juives n'intéressent plus personne. Plus personne ! Nous ne voulons plus entendre parler de l'esprit critique juif, de l'intelligence juive, du scepticisme juif, des contorsions juives, de l'humiliation, du malheur juif... (Les larmes inondaient son visage.) Nous laissons tout cela aux jeunes esthètes européens de votre espèce ! Nous sommes des types énergiques, des mâchoires carrées, des pionniers et pas du tout des chanteuses yiddish, à la Proust, à la Kafka, à la Chaplin ! Je vous signale

¹ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 19.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 172.

que nous avons fait récemment un autodafé sur la grand-place de Tel-Aviv : les ouvrages de Proust, Kafka et consorts, les reproductions de Soutine, Modigliani et autres invertébrés, ont été brûlés par notre jeunesse, des gars et des filles qui n'ont rien à envier aux Hitlerjugend : blonds, l'œil bleu, larges d'épaules, la démarche assurée, aimant l'action et la bagarre ! (Il poussa un gémissement.) Pendant que vous cultiviez nos névroses, ils se musclaient. Pendant que vous vous lamentiez, ils travaillaient dans les kibboutzim ! N'avez-vous pas honte, Schlemilovitch ?¹

Le narrateur dessine dans un tableau humoristique et fantaisiste « un nationalisme brutal² » qui apprécie les valeurs viriles et sportives. Ce Tel-Aviv est une autre “place de l'Étoile”. Ces militaires sionistes sont d'autres antisémites qui exterminent ceux d'entre eux qui possèdent de « l'intelligence juive » et de « l'esprit de critique ». La condamnation de Schlemilovitch est ainsi l'exécution des Juifs renommés comme Marcel Proust, Frantz Kafka, Charlie Chaplin ou Modigliani. C'est ce qui se constate à travers les propos des militaires israéliens, Saül et Isaac, qui décident à l'appeler Marcel Proust au lieu de Schlemilovitch :

- Il paraît que c'est un juif français.

- Drôle d'idée. Si on l'appelait Marcel Proust ?

Isaac lui donna un violent coup de poing à l'estomac.

- A genoux, Marcel ! A genoux ! Il s'exécuta avec docilité.

Il était gêné par le siège arrière de la voiture. Isaac le gifla six fois de suite.

- Tu saignes, Marcel : ça veut dire que tu es encore vivant.

Saül brandissait une courroie de cuir.

- Attrape, Marcel Proust, lui dit-il.

Il reçut le coup sur la pommette gauche et faillit s'évanouir.

- Pauvre petit morveux, lui dit Isaïe. Pauvre petit juif français³.

Les trois militaires israéliens, Saül, Issac, Isaïe, « se transforment inexorablement en hommes de la Gestapo⁴ ». D'emblée, la couleur verte de leurs imperméables évoque

¹ *Ibid.*, pp. 185-186.

² T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano, op. cit.*, p. 68.

³ P. Modiano, *La place de l'étoile, op. cit.*, p. 174.

⁴ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité, op. cit.*, p. 19.

également les uniformes vert gris des soldats S.S. nazis. Leur Commandant qui s'appelle Elias Bloch se transforme, aux yeux de Schlemilovitch, en chef de la Gestapo française :

Alors, vous êtes juif français ? lui demanda Bloch en rapprochant son visage du sien. Il ressemblait tout à coup à Henri Chamberlin-Laffont de la Gestapo française¹.

Henri Chamberlin-Laffont, c'est en réalité Henri Chamberlin (1902-1945) dit Henri Lafont (orthographié avec deux f dans le roman), Henri Normand² ou Monsieur Henri. Il est la figure légendaire du Paris occupé et le chef de la Gestapo française de la Rue Lauriston. C'est un personnage important dans le deuxième roman de Modiano, *La Ronde de nuit* où apparaît sous le pseudonyme du Khédive. Il était d'abord un truand "sans vergogne" avant de recevoir le grade de SS-Hauptsturmführer (capitaine) et de prendre la tête d'un groupe de collaborateurs³.

Le Tel-Aviv décrit dans *La place de l'étoile* est aussi « une ville hybride⁴ ». C'est une ville cauchemardesque qui se transforme soudainement en Paris occupé par les allemands. Les trois militaires montent Schlemilovitch dans « un panier à salade, semblable à ceux que la police française utilisa pour la grande rafle des 16-17 juillet 1942⁵ ». Le panier à salade s'engage ensuite dans l'avenue des Champs-Élysées, passe devant les cinémas où les gens ont fait la queue. Il passe devant les endroits branchés de Paris, comme le restaurant *Fouquet's* où les femmes aux robes claires mangent sur la terrasse. Il s'arrête enfin sur *La place de l'étoile* où il voit quelques G.I's⁶ qui photographient l'arc de triomphe⁷.

Le trajet cauchemardesque dans Tel-Aviv/Paris occupé se poursuit. La voiture prend la rue Kléber et passe devant d'autres sites fréquentés. Isaac et Saül font visite à Schlemilovitch le XVI^{ème} arrondissement, le siège des collaborateurs et les hôtels particuliers de la Gestapo :

¹ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 173.

² Denis Cosnard, *Henri Lafont et la « Gestapo française » de la rue Lauriston*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2012/01/henri-lafont-et-la-gestapo-francaise-de.html>, (consulté le 14 novembre 2017).

³ B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), op. cit., p. 28.

⁴ O. Avni, *D'un passé l'autre*, op. cit., p. 116.

⁵ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 173.

⁶ Les soldats de l'armée américaine.

⁷ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 173.

Ils lui montrèrent les locaux réquisitionnés par la Gestapo. 31 *bis* et 72 avenue Foch. 57 boulevard Lannes. 48 rue de Villejust. 101 avenue Henri-Martin. 3 et 5 rue Mallet-Stevens. 21 et 23 square du Bois-de-Boulogne. 25 rue d'Astorg. 6 rue Adolphe-Yvon. 64 boulevard Suchet. 49 rue de la Faisanderie. 180 rue de la Pompe¹.

Ils mettent un terme au voyage dans le quartier en arrivant au siège principal de la Gestapo française au 93, rue Lauriston, un lieu connu et récurrent dans les premiers romans de Modiano. Ayant reconnu le repère sinistre de gestapistes française avec qui il a un lien d'amitié, Schlemilovitch se sent soulagé :

Il se sentit rassuré. Ses amis Bonny et Chamberlin-Laffont ne manqueraient pas de mettre un terme à cette mauvaise plaisanterie. Il sablerait comme chaque soir le Champagne en leur compagnie. René Launay, chef de la Gestapo de l'avenue Foch, « Rudy » Martin de la Gestapo de Neuilly, Georges Delfanne, de l'avenue Henri-Martin et Odicharia de la Gestapo « géorgienne » se joindraient à eux. Tout rentrerait dans l'ordre².

Il évoque le nom d'une autre figure de collaborateurs, Pierre Bonny, un commissaire de police corrompu et spécialisé dans les affaires politiques, ainsi que le nom d'autres chefs gestapistes. Bonny apparaît aussi dans *La Ronde de nuit* sous le nom de Monsieur Philibert³.

Les transpositions de l'espace et des personnages se continuent dans le bâtiment. Quand les militaires le persécutent en plongeant sa tête dans l'eau glacée, il reconnaît la voix de Charles Trenet à la radio israélienne :

Formidable,
J'entends le vent sur la mer
Formidable
Je vois la pluie, les éclairs,

¹ *Ibid.*, p. 175.

² *Ibid.*, p. 176.

³ Voir Denis Cosnard, *Pierre Bonny et la « Gestapo française » de la rue Lauriston*, <http://lereeseaumodiano.blogspot.com/2012/01/pierre-bonny-et-la-gestapo-francaise-de.html>, (consulté le 15 novembre 2017).

Formidable
Je sens qu'il va bientôt faire
qu'il va faire
Un orage
Formidable...¹

Cette radio fonctionne en effet pour étouffer les cris du persécuté. Ainsi, une description de la torture fait alterner la chanson gaie de Trenet dans laquelle le mot « formidable » se répète en refrain.

Afin d'anéantir des microbes d'intelligence et de l'esprit critique, on l'envoie dans un kibboutz pénitentiaire. Il est vêtu d'un pyjama rayé dont sur la veste est cousue une étoile de David en tissu jaune avec les mots allemands « Französisch Jude » (Juif français). Accompagné de quelques autres jeunes juifs européens, ils montent tous dans un camion. Cette scène, surtout la couleur des vêtements des prisonniers évoque pareillement la déportation et l'acheminement des Juifs vers les camps de concentration. Par ailleurs, les surveillants du camp possèdent des noms juifs-allemands : Siegfried Levy, Günther Cohen, Hermann Rappoport.

À travers la fusion des militaires israéliens et des gestapistes, dans *La Place de l'Étoile*, il paraît que Modiano critique le nationalisme et le militarisme sioniste au Proche-Orient. Il ne fait pas pour autant des Palestiniens les « nouveaux Juifs² ». Les arabes sont présentés en tant que complices du protagoniste. Bruno Chaouat mentionne que Modiano fait des « Juifs diasporiques les “Juifs”, les “sous-hommes” des Sionistes et du sionisme une idéologie raciste³ » en introduisant le topos de juif raciste dans son roman. Chaouat montre une illustration de ce topos dans le roman de Modiano où le vicomte Lévy-Vendôme “psalmodie” :

Les juifs sont la substance même de Dieu, mais les non-juifs ne sont que la semence du bétail ; les non-juifs ont été créés pour servir le juif jour et nuit. Nous ordonnons que tout juif maudisse trois fois par jour le peuple chrétien et prie Dieu de l'exterminer avec ses rois et ses princes. Le juif qui viole ou corrompt une femme

¹ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 178.

² B. Chaouat, « La Place de l'Etoile, Quarante ans après », art cit., p. 113.

³ *Ibid.*

non juive et même la tue doit être absous en justice, parce qu'il n'a fait de mal qu'à une jument¹.

Nous pouvons interpréter l'antisionisme modianoïen comme un règlement de compte paternel ou bien, d'une haine de soi juive. Mais, Pour Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, « l'antisionisme de Modiano ne peut s'expliquer que dans le contexte d'une haine plus profonde et plus générale de l'esprit nationaliste, matrice du fascisme² ». Cependant, ils précisent bien que la fin dédoublée du roman permet d'autres lectures :

S'il avait terminé son roman au moment où son héros est assassiné, cependant, il aurait fallu conclure que la vision de l'auteur était vraiment désespérée : l'annihilation du juif apatride aurait paru comme la « solution finale » inéluctable du problème d'une identité déjà éclatée. En fait, il dédouble la fin du livre : Schlemilovitch ne meurt pas, ce n'était qu'un mauvais rêve ; ou bien, il meurt mais ressuscite³.

En réalité, après être assassiné par les israéliens-gestapistes, Schlemilovitch se trouve dans le cabinet de Freud. Ainsi, il semble que l'histoire n'était qu'un délire. Le Psychanalyste s'adresse à Schlemilovitch en disant : « le juif n'existe pas », « vous n'êtes pas juif⁴ ». Donc, nous pouvons interpréter également que ces déclarations dévoilent le désir dissimulé de Modiano de faire disparaître son identité juive. C'est également ce qui est suggéré, comme nous l'avons déjà expliqué, à travers la tentative du narrateur de s'approprier une identité française.

Somme toute, sans nier cette deuxième lecture, à nos yeux, l'interprétation de Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston nous paraît plus pertinente. Rappelons aussi que la démarche modianoïenne dans ce livre était, comme le dit Bruno Chaouat, jouer avec le feu⁵. Selon les précisions de Thierry Laurent⁶, la publication de *La place de l'étoile* coûte à Modiano d'être « maudit » des amis d'Israël, et cela malgré l'humour et la fantaisie du tableau qu'il dessine de la société israélienne. Par exemple, dans *Le journal des*

¹ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 137.

² C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 19.

³ *Ibid.*

⁴ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 209.

⁵ Voir infra, p. 147.

⁶ T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 68.

Communautés du 11 octobre 1968, accusant Modiano de « dépravations intellectuelles¹ », Roger Berger fustige *La Place de l'Étoile*. En effet, si ce roman était publié de nos jours, il aurait suscité beaucoup de polémiques. Selon Jacques Lecarme, à l'encontre d'aujourd'hui, « en 1968, le public, juif ou non-juif, acceptait fort bien les variations burlesques, ludiques et parodiques sur les thèmes antisémites² ». Il argumente ainsi :

L'État d'Israël, fort de son succès dans la guerre des Six-Jours, était l'objet de bien des reproches, soit du Général de Gaulle (« ce peuple sûr de lui et dominateur »), soit de jeunes gauchistes français, juifs et antisionistes souvent ; le terme de « Shoah » était inconnu, même si la chose était sue et reconnue ; l'antisémitisme paraissait une lubie périmée de vieillards maurrassiens ; d'ailleurs l'époque portait au pinacle Ezra Pound, Céline, Bernanos, qui se trouvaient être de fiefés antisémites, jamais repentis. Peut-être aussi, en littérature, y avait-il une grande complaisance pour les effets de provocation insolente. Après les hussards de droite, on avait les hussards de gauche, qui ne respectaient rien ni personne, et cascadaient, caracolaient dans les figures libres de la dérision³.

La différence du contexte socio-historique de la France en 1968 permettait donc plus facilement d'aborder de tels sujets. Toujours selon ce dernier, si la dernière séquence de *La Place de l'Étoile*, qui évoque le militarisme israélien, avait été publiée trente-cinq ans plus tard, elle aurait déclenché un vrai scandale⁴ ».

Dans les deux romans de la trilogie de l'Occupation, ce sujet n'est plus exploité, mais des contradictions et des ambiguïtés persistent. Les figures qu'il met en scène dans *La Ronde de nuit* sont toujours problématiques et de l'entre-deux. Comment doit-on juger des êtres qui ont vécu une époque équivoque et qui ont commis des actes criminels ? C'est également la question qui nous intrigue chez Cheheltan.

¹ *Ibid.*

² J. Lecarme, « 1968 », art cit., p.118.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ *Ibid.*

2.2. Étude de quelques figures de l'entre-deux chez Modiano et Cheheltan (Agir et choisir sous « la force des choses »)

Ce qui distingue l'œuvre de Modiano des autres créations cinématographiques et littéraires de la mode rétro, ce sont les figures qu'il met en scène. Il n'y a pas un type collaborateur lâche, un type résistant valeureux, un type de juif victime et persécuté chez Modiano. Dans l'atmosphère de « Chien et loup¹ » de ses premiers romans, il existe plusieurs figures problématiques et difficilement définissables. Henri Roussi confirme cet avis dans son entretien avec Maxime Decout :

Avec Modiano, du moins dans ses premiers romans, on entre dans « le chien et loup », une expression favorite de la mode rétro, on pénètre dans un univers à l'humour un peu halluciné, on découvre des juifs persécutés mais on croise aussi des juifs interlopes, sympathique et douteux à la fois, dans un irrespect aux antipodes de la victimisation conformiste des années qui vont suivre².

Selon Baptiste Roux, les premiers romans de Modiano se veulent des réponses à l'argument sartrien selon lequel l'humanité s'articule autour des seules catégories du « héros » et du « salaud »³. Modiano met en doute cette catégorisation en deux pôles et « interroge comme la plupart des auteurs de sa génération, note Roux, la notion d'acte – idée qui sous-tendait la catégorisation de Sartre – en partant du postulat de la passivité et de l'indolence⁴ ». Selon ce dernier, dans les trois premiers romans de Modiano, les protagonistes apparaissent comme les jouets des événements ou des personnages extérieurs. Il en conclut ainsi :

De ce fait, il ne s'agit plus de s'interroger sur la nature de l'action, mais sur la validité proprement dite de celle-ci, sérieusement remise en cause dans le premier texte. L'être, eu égard à son passé ou à sa condition d'apatride, rédige Roux, ne peut s'intégrer à un groupe qui lui donne le loisir ou le choix de penser pour ou contre celui-ci. Cantonné, de ce fait, à un simple statut d'observateur, il paraît contraint de

¹ P. Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 19.

² Maxime Decout et Henry Rouso, « Pourquoi Nous ne sommes pas seulement du “présent” », Entretien avec Henry Rouso » dans *Patrick Modiano*, Paris, Europe, 2015, pp. 123-128, p. 125.

³ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 136.

⁴ *Ibid.*

se réfugier dans la provocation – *La place de l'étoile* – ou la déréliction – *Swing Troubadour* ou, dans une moindre mesure, *Serge Alexandre* : autant de variations sur le thème de l'individu livré seul aux passions d'un monde qu'il ne reconnaît pas comme sien¹.

C'est de même le cas du protagoniste de *Téhéran, Ville sans ciel*, Karâmat. Ce dernier est un être seul, livré à lui-même qui est à la fois victime et bourreau et qui cherche à se trouver une identité en adhérant aux groupes de force. Dans les lignes qui suivent, nous allons étudier tour à tour ces types de personnages problématiques chez les deux romanciers.

2.2.1. Agent double de *La Ronde de nuit* : Swing Troubadour/Princesse de Lamballe

Le jeune narrateur-personnage de *La Ronde de nuit* est un apatride vivant à Paris au début de l'Occupation. Il possède un passeport Nansen² et touche « grâce à de faux papiers, une retraite de la marine³ ». La mère de ce jeune homme est en Suisse, évoquée à plusieurs reprises dans le roman en tant que pays neutre où on n'a rien à craindre. Il se dit le fils de l'escroc notoire, Serge Alexandre Stavisky. Dans une interview avec Josane Duranteau en 1972, le jeune Modiano a avoué sa fascination pour ce personnage historique :

Je voyais en lui une sorte d'image paternelle. Je comprenais si bien son angoisse perpétuelle, son espoir d'être un jour libéré de ses acrobaties, cette soif de respectabilité [...]. Et toute cette architecture construite sur du vent m'apparaissait comme le comble du poétique⁴.

Le personnage narrateur de *La Ronde de nuit* se laisse embarquer presque par désœuvrement dans une agence des polices privés qui est en fait le siège de la Gestapo Française. Il fréquente ainsi le 3 bis square Cimarosa qui est en réalité la transposition du

¹ *Ibid.*

² Passeport qui confère aux réfugiés une identité sociale et leur accorde, à l'époque, un droit de séjour en France. B. Doucey, *La Ronde de nuit (1969)*, *op. cit.*

³ P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁴ Interview avec Josane Duranteau, *Le Monde*, le 11 novembre 1972, p. 13, Cité par C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 49.

« 93, rue Lauriston », l'adresse connue de la bande d'Henri Lafont qui est baptisé du nom « le Khédivé » dans le roman. Se faisant passer pour un policier, il est chargé de découvrir et de confisquer les biens des parisiens exilés (on pense surtout à la spoliation des biens des Juifs déportés). Il a également comme mission de pénétrer dans un groupe de résistants appelés « Chevaliers d'Ombre » et de les dénoncer aux gestapistes. Il joue ainsi le rôle de l'agent double. Il est surnommé Swing Troubadour chez les gestapistes et la Princesse de Lamballe chez les résistants. Le pseudonyme que lui confèrent les collaborateurs est un prénom masculin qui, pour l'été 1942, paraît d'actualité¹. Swing Troubadour est en effet le héros de la chanson de Charles Trenet, créé en 1941. « Les deux mots qui composent ce nom ne sont pas sans rappeler la légèreté dont fait preuve le narrateur et l'existence erratique qu'il mène² », interprète Bruno Doucey. Le pseudonyme féminin que lui choisit le Lieutenant est différent. Au contraire du nom d'actualité de Swing Troubadour, La Princesse de Lamballe a une référence historique. C'est le nom de « la malheureuse surintendante de la maison de Marie-Antoinette : celle d'une victime dépassée par les circonstances³ » dont le destin tragique annonce le destin du protagoniste du roman. Ce personnage historique, tuée violemment par les révolutionnaires parce qu'elle a refusé de crier « Vive la nation !⁴ » est une figure de l'anticonformisme et symbolise « la gravité d'un choix et la fidélité à l'idéal⁵ ». Cela correspond parfaitement, selon Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, au refus, chez Modiano, de se laisser embarquer dans l'engagement politique au nom d'une identité pour lui illusoire⁶ ».

Jouant l'agent double, le narrateur de *La Ronde de nuit* apprend à naviguer « en eau trouble⁷ ». Il est alors emporté dans un tourbillon. Victime de « pressions contradictoires⁸ », harcelé par les deux camps qui veulent connaître le nom de l'agent double dont ils soupçonnent la présence, tout à la fois tourmenté et fasciné par le mal, Swing Troubadour sent monter l'imminence du danger et pense n'avoir « aucune chance de salut⁹ »¹⁰. Est-il un salaud ? Le narrateur se pose aussi cette question :

¹ B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, p. 59.

² *Ibid.*

³ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, *op. cit.*, p.22.

⁴ P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 61.

⁵ B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, p. 59.

⁶ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 34.

⁷ P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 115.

⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Voir B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, p. 18.

« Il faudrait choisir, me disais-je. « Chevalier de l’Ombre » ou agent appointé de l’officine du square Cimarosa ? Héros ou mouchard ? Ni l’un ni l’autre¹.

Le concept de “salaud” est l’un des concepts centraux de la pensée sartrienne. C’est une autre façon de nommer, plus tonique, le conformiste. Le terme désigne celui qui, au cosmopolitisme trouble de l’inconscient et aux choix cruels de la liberté, préfère l’univocité du nationalisme et bientôt de la collaboration, ainsi qu’une vie rangée. À vrai dire, le “salaud” est une tentation permanente (peut-être aussi pour Sartre lui-même), une paresse de la pensée, contre laquelle la volonté doit se dresser sans cesse². Dans l’extrait suivant, Le personnage-narrateur explique comment il est incapable de choisir et comment il laisse les autres s’occuper de ce qui le concerne :

Ne me sentant aucune vocation particulière, j’attendais de mes aînés qu’ils me choisissent un emploi. À eux de savoir sous quels aspects ils me préféraient. Je leur laissais l’initiative. [...] Le plus curieux avec les garçons de mon espèce : ils peuvent aussi bien finir au Panthéon qu’au cimetière de Thiais, carré des fusillés. On en fait des héros. Ou des salauds. On ignorera qu’ils ont été entraînés dans une sale histoire à leur corps défendant³.

L’extrait ci-dessus décrit bien à quel point il est privé de ses choix et laisse le destin décider pour lui. Swing Troubadour/Princesse de Lamballe se caractérise donc par son côté indécis et sa perplexité. Cependant, son adhésion au groupe des malfaiteurs n’est pas le fruit d’une croyance à une idéologie quelle qu’elle soit, mais plutôt la conséquence d’un manque de conscience.

Il se trouve confronté à un grand dilemme : livrer les “gestapistes” au réseau des Chevaliers de l’Ombre ou trahir ces derniers pour permettre au Khédive d’opérer un « beau coup de filet⁴ ». Il est absolument incapable de choisir. Il finira par dénoncer, un à un, les membres du réseau des Chevaliers de l’Ombre (le R. C. O.) en participant à leur arrestation. Ensuite, il avoue, en articulant « très distinctement de manière que [le

¹ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., p. 109.

² Éditions Larousse, *Encyclopédie Larousse en ligne - Jean-Paul Sartre*, http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean-Paul_Sartre/143284, (consulté le 4 décembre 2017).

³ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., p. 92. *Nous soulignons.*

⁴ *Ibid.*, p. 48.

Khédiva] puisse lire sur [ses] lèvres¹ », qu'il est lui-même "la princesse de Lamballe". Dans « un ultime acte de liberté² », le personnage-narrateur saisit le pistolet, baisse la vitre et blesse le Khédiva à l'épaule gauche³. L'acte aboutit à une chasse à courre dans les banlieues parisiennes. Est-ce un acte conscient issu du choix et du calcul ? Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston répondent négativement à cette question. Pour eux, ce personnage est un « être dont l'identité déchirée est à l'image même du monde déchiré qui le fait exister⁴ ». Baptiste Roux analyse ainsi, à son tour, ce personnage :

Ce personnage paraît incapable de distinguer les infamies commises par le groupe d'agitateurs auquel il s'est agrégé, de la répétition systématique et mécanique d'actes condamnables dans leur globalité - démarche qui aboutit à placer sur le même plan la confiscation de biens juifs et la mise à mort d'un résistant. Le brouillard apathique dans lequel il évolue à la fin du récit correspond, sur le plan romanesque, à ce refus de la confrontation avec la part la plus inhumaine de la Collaboration - que la figure paternelle semble avoir inscrit en lui⁵.

Ces oscillations entre abandon et responsabilité, entre pitié et panique, sans possibilité de résolution ainsi que cette fin étrange ne permettent donc pas de classer facilement ce personnage sous les rubriques du héros ou du salaud.

Le chef de bande des malfaiteurs dans *La Ronde de nuit* ainsi que le protagoniste de *Téhéran, ville sans ciel* de Cheheltan ressemblent aux salauds. Ce sont des conformistes qui profitent du chaos comme une échelle qui leur permet de monter et grandir.

2.2.2. Le Khédiva et Karâmat : persécuteurs déjà persécutés

Comme nous l'avons déjà noté, le Khédiva dans *La Ronde de Nuit* représente Henri Chamberlin. Parmi toutes les figures de collaborateurs historiques qui apparaissent dans les romans de Modiano, celle-ci attire particulièrement notre attention parce qu'elle représente une figure bipolaire de victime/bourreau. Henri Chamberlin, dit Henri Lafont était le parrain de la Gestapo française sous l'Occupation. Né en 1902, il connaît une enfance et une adolescence tumultueuses et malheureuses. Dans *La Ronde de nuit*, le

¹ *Ibid.*, pp. 147-148.

² B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, p. 18.

³ P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 148.

⁴ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 31.

⁵ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, *op. cit.*, pp. 44-45.

Khédive, son représentant fictif, confie les malheurs de son enfance et révèle ses ambitions :

Enfant, à la colonie pénitentiaire d'Eysses. Puis au bat' d'Alf et à la prison de Fresnes. Désignant le portrait de Monsieur de Bel-Respiro il m'énumérait toutes les médailles que l'on pouvait voir sur la poitrine de cet homme. « Il suffira de remplacer sa tête par la mienne. Trouvez-moi un peintre habile. À partir d'aujourd'hui, je m'appelle Henri de Bel-Respiro. » Il répétait, émerveillé : « Monsieur le Préfet de police Henri de Bel-Respiro. »¹

Cette confession livrée à Swing Troubadour est largement conforme à la biographie de Lafont, citée dans l'article de Fabrice Laroche, « Henri Lafont, pape de la gestapo française » :

Tu vois, petit, confie-t-il à l'un de ses adjoints, ce qui compte dans l'existence, ce n'est pas ce que l'on fait, c'est le rang que l'on occupe. Honnête ou pas, si tu es au bas de l'échelle, personne ne s'intéresse à toi².

Ayant un « complexe d'infériorité³ », les crimes qu'il commet sont la suprême revanche de sa vie difficile et de son enfance orpheline. Condamné pour proxénétisme au début des années vingt, il semble suspendre ses activités au moment de son mariage. Cependant, l'échec de ce mariage après la fuite de son épouse l'amène à reprendre ses anciennes activités et à changer son nom pour Lafont. Emprisonné pour insoumission, il s'évade du camp de Cépoy. C'est à ce moment que deux allemands lui proposent la gestion d'un bureau d'achat. Lui et sa bande, multiplient jusqu'en 1944 leurs activités : trafics du marché noir, répression des trafiquants, susceptibles de menacer son empire, tortures des résistants. Dans *La Place de l'Étoile*, la torture de Raphaël Schlemilovitch par des agents israéliens/Gestapistes dans l'eau glacée ressemble aux détails des tortures de la bande de Lafont décrits par Jacques Delarue dans *Histoire de la Gestapo* et cité par Laroche :

¹ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., pp. 134-135.

² F. Laroche, « Henri Lafont, pape de la Gestapo française », art. cit., p. 67, dans B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 70.

³ *Ibid.*

Le supplice de la baignoire d'eau glacée consistait à plonger le patient, menottes aux mains ramenées dans le dos, et à lui maintenir la tête sous l'eau jusqu'à suffocation presque complète. On le ramenait à la surface en le tirant par les cheveux ; s'il refusait de parler, on le replongeait immédiatement dans l'eau¹.

À travers ce collaborateur, Modiano évoque aussi la figure paternelle. Après avoir écouté la confession du Khédive, Swing Troubadour fait un parallèle entre lui et Alexandre Stavisky qu'il connaît comme père : « une telle soif de respectabilité me bouleversait car je l'avais déjà remarquée chez mon père, Alexandre Stavisky² », avoue le narrateur de *La Ronde de nuit*. Le Khédive, dans le cadre du roman, représente un vainqueur qui a réussi à changer sa vie (en recourant à tous les moyens possibles, y compris criminels). En revanche, la victoire d'Henri Lafont (son alter-égo réel) ne dure pas longtemps : dénoncé par Joseph Joanovici, il est condamné à mort à la libération et il est exécuté le 27 décembre 1944³.

Le protagoniste de *Téhéran, ville sans ciel* de Cheheltan évoque également un personnage historique de mauvaise réputation dans l'Histoire contemporaine de l'Iran : Sha'bân Jafari, connu sous le nom de Sha'boun Bimokh⁴. Né en 1921 (1300), il était un des partisans de Mohammad Rézâ Shâh. Il est surtout connu à cause de sa collaboration à la destitution de Dr. Mohammad Mossadegh dans un coup d'État élaboré par le CIA, avec l'aide des services secrets britanniques, du général Fazlollah Zâhedi et du Shâh⁵.

Certes, Karâmat est un personnage fictif et sa biographie romanesque ne correspond pas exactement à celle de Sha'boun Bimokh. Dans *Téhéran, ville sans ciel*, Karâmat vit trois époques essentielles de l'Histoire contemporaine de l'Iran. Les grands événements historiques évoqués dans le roman nous permettent de concevoir les limites de ces époques. C'est un enfant de 12 ans qui quitte la maison à cause de son père « quasi dingue⁶ » et arrive à la grande Capitale, Téhéran, au moment de l'invasion anglo-soviétique en 1941 (1320). Seul dans une grande ville tumultueuse, il vit des expériences

¹ Jacques Delarue, « La Gestapo en France », *Historia*, numéro cité, p. 71, dans : *Ibid.*, p. 72.

² P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 135.

³ D. Cosnard, « Henri Lafont et la "Gestapo française" de la rue Lauriston », art cit.

⁴ Bimokh en persan signifie sans cervelle.

⁵ Voir *supra*, p. 233.

⁶ Ce qualificatif est suivi dans le texte par un point d'interrogation pour montrer la perplexité du narrateur-personnage qui n'arrive pas à se souvenir bien de son enfance malheureuse. Voir A.H. Cheheltan, *Tehran, Shahr-e bi asséman (Téhéran, Ville sans ciel)*, *op. cit.*, p. 87.

extrêmement violentes et terribles qui le marquent à jamais : le sentiment d'égarement, la solitude, la faim et le froid. Mais, il est surtout meurtri par le viol d'un officier anglais, puis par un boucher chez qui il travaille. Si l'on se fie au livre de Homa Sarshar¹ dans lequel Sha'bân Jafari raconte ses souvenirs, nous nous rendons compte que ce dernier n'a pas vécu de telles expériences. Donc, ce récit fictif d'enfance ne correspond pas à celui du personnage historique. En revanche, les événements de la deuxième étape de sa vie (la jeunesse du personnage) rappellent le rôle que Sha'bân Jafari a tenu dans le renversement du gouvernement de Dr. Mohammad Mossadegh.

Par ailleurs, ce dernier est également présent dans le roman en tant que personnage historique. En effet, Karâmat est à la fois son adepte et son représentant. Les actions attribuées à ce personnage fictif (son amour pour Shâh, sa participation au Coup d'État de 1953 contre le premier ministre, Mohammad Mossadegh) font bien référence à Sha'bân Jafari. Cela est plus clair dans sa brève apparition dans *L'Aube iranienne*. Dans ce dernier roman, l'attaque du bureau du parti Toudé (parti communiste) après l'attentat raté de Mohammad Rêzâ Shâh a été attribuée à Karâmat, en tant que « grand *Jâhel*² de Téhéran³ ».

La troisième grande étape de l'itinéraire de Karâmat correspond à ses actes révolutionnaires qui éloignent ce personnage de Sha'bân Jafari. Réfugié aux Etats-Unis après la Révolution islamique en 1979, ce dernier y a vécu jusqu'à ses derniers jours. Au contraire de lui, son correspondant fictif se rapproche des révolutionnaires et jouit des bénéfices de la Révolution en dissimulant son passé.

Au début du roman, on le trouve dans une grande maison confisquée à un colonel du Régime Pahlavi. Profitant de la guerre Iran-Irak, il fait des trafics et des commerces

¹ Sha'bân Ja'fari et Homâ Sarshâr, *Khâterat-e Sha'bân Ja'fari (Les mémoires de Sha'bân Ja'fari)*, 1^{ère} édition, Téhéran, Éditions Sâles, 2002 (1381).

² *Jâhel* : signifiant littéralement *ignorant et inculte*, ce mot désignait en Iran à l'époque qâdjâr et pahlavi des fidèles d'un ordre distinct connu également par les mots *Louti* ou *lat*. : « les Loutis portaient des emblèmes d'adhésion. Ils étaient censés lutter pour l'excellence dans les domaines de la formation physique et des sports dans le gymnase traditionnel iranien (Zoorkhaanê). Comme les loutis passaient pour des honnêtes hommes physiquement en forme, ils ont joué le rôle d'une sorte de garde civile officielle de la communauté, patrouillant dans les rues et accordant leur soutien aux habitants » Arshiâ Etemâdi, *Une approche informationnelle de l'Iran, à travers un regard socio-culturel*, <https://infoguerre.fr/2017/06/une-approche-informationnelle-de-l-e2%80%99iran-a-travers-un-regard-socio-culturel/>, 2 juin 2017, (consulté le 19 juin 2018).

Cependant, les hommes appartenant à ce groupe sont connus également par leur tendance à se battre violemment par le couteau ou par le sabre, ce qui aboutissait souvent à la mort de certains d'entre eux. Le régime pahlavi a profité de certains *Jâhels* connus de Téhéran (comme Sha'boun Bimokh) pour effrayer et réprimer ses protestataires. Leurs participations au Coup d'État de 19 août 1953 les a fortement discrédités.

³ A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, *op. cit.*, p. 89.

illégaux. L'idée du retour de la dynastie pahlavi ou de l'achèvement de la guerre le panique profondément. C'est un arriviste qui n'hésite pas à effectuer n'importe quel acte, voire criminel pour se venger (comme le Khédivé) des souffrances que la société lui a imposées. Dans la version du roman publiée en Iran, quelques petites phrases implicites révèlent également qu'il interroge et torture des prisonniers politiques dans la prison. Il représente en réalité, un type d'anti-héros-vainqueur qui veut se venger de son passé, ce qu'il exprime bien dans ce dialogue adressé à Talâ, la femme qu'il aime :

« Mais, il faut que je règle mon compte à ces gens. J'étais toujours vaincu. Je n'en peux plus », a dit Karâmat¹.

Karâmat est quelqu'un qui arrive à vaincre son destin². De ce fait, il est à l'opposé d'un militant vaincu comme Iraj dans *L'aube iranienne*.

2.2.3. Résistants et militants antihéroïques

C'est dans *La Ronde de nuit* que les résistants apparaissent. Cependant, si Modiano les met en scène, ce n'est pas pour rejouer le mythe de la Résistance, mais plutôt pour remettre en cause. Outre le siège des gestapistes du 3 bis, rue Cimarosa situé dans le 16^{ème} arrondissement, le narrateur fréquente également le réseau des Chevaliers de l'Ombre de la rue Boisrobert dans le 15^{ème} arrondissement. Dans le premier lieu, il est Swing Troubadour et dans le deuxième, il est connu sous le pseudonyme de La Princesse de Lamballe. Opposé à la bande des malfaiteurs, les « Chevaliers de l'Ombre » sont censés représenter le camp du « bien ». Mais, ils ne sont précisément que des ombres, des marionnettes sans épaisseur et sans chair. « Avec un sens aigu de la dérision, Patrick Modiano dévalorise ces hommes qui ont joué un rôle important dans l'Histoire³ ». Voici comment il les décrit après la trahison de Swing Troubadour/Princesse de Lamballe :

¹ A.H. Cheheltan, *Tehran, Shahr-e bi asséman (Téhéran, Ville sans ciel)*, op. cit., p. 110.

کرامت گفت: اما باید به من حساب پس بدن. من همهش می‌باختم. دیگه بسه.

² Dans la version persane de *Téhéran, ville sans ciel* se clôt par la scène de noces de Karâmat. Riche au seuil de la cinquantaine, il se marie avec une très jeune fille, ce qui symbolise sa vie prospère. Mais dans les traductions du roman d'après le texte original de Cheheltan, Karâmât sera assassiné dans un attentat dans lequel participe Talâ.

³ Bruno Doucey, *La ronde de nuit (1969), Patrick Modiano : résumé, personnages, thèmes*, Paris, France, Hatier, 1994, p. 34.

Leurs visages tournent, tournent très lentement. Au passage, ils vous murmurent de doux reproches. Puis, à mesure qu'ils tournent, leurs traits se contractent, ils ne font même plus attention à vous, leurs yeux et leurs bouches expriment une peur affreuse. Ils pensent certainement au sort qui les attend. Ils sont redevenus ces enfants qui, dans le noir, appelaient maman au secours...¹

Dans cet extrait, les visages effrayés des résistants, qui cherchent du secours comme de petits enfants, sont bien loin du portrait des héros. Trouvant également choquante cette présentation du groupe des résistants assimilés à « un groupe de pantins inefficaces²», Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston pensent qu'il convient sans doute « d'interpréter cette caricature moins comme un dénigrement du courage et des convictions des vrais résistants de l'époque que comme une attaque volontairement sacrilège contre le *mythe* de la France Résistante qui a été intronisé depuis, mythe nourri d'illusions et de platitudes aussi grossières et sonores que celles que Modiano met dans la bouche de son brave lieutenant³ ». Voici le dialogue du Lieutenant :

« Êtes-vous prêt à entrer dans notre réseau ? L'honneur l'exige. Vous ne devez pas hésiter une seconde. Alors ? » Je lui réponds : « Oui », d'une voix hésitante. « Surtout, ne fléchissez pas, mon petit. Je sais, les temps sont tristes. Les gangsters tiennent le haut du pavé. Il y a une odeur de pourriture dans l'air. Cela ne durera pas. Ayez de la force d'âme, Lamballe⁴.

Le Lieutenant répète sans cesse qu'ils sont prêts à mourir pour leurs idées. Mais ils n'ont aucune prise sur ce monde. « Tout est déjà trop pourri, trop fuyant pour que les valeurs qu'ils veulent défendre puissent même *se définir* d'une façon convaincante. Les forces de désagrégation sont trop grandes⁵ ».

L'échec détermine également Iraj, le personnage de *L'Aube iranienne* de Chehelan. Nous avons souligné brièvement dans la première partie de cette étude que cet ancien militant communiste représenté dans *L'Aube iranienne* est un militant qui a échoué, brisé

¹ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., p. 52.

² C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 28.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., p. 104.

⁵ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 31.

et usé par tant de luttes sans issues qu'il a menées. Réfugié en URSS à la suite de sa collaboration dans l'attentat contre Mohammad Rézâ Shâh, il est arrêté et exilé en Sibérie. Ainsi, il voit ses idéaux trahis, ce qui l'entraîne vers un état d'apathie mêlé d'un sentiment d'absurdité à l'aube de la Révolution de 1979. Sa discussion avec son fils, à son tour militant révolutionnaire, montre sa déception et ses désespoirs à l'égard des actes révolutionnaires destructeurs :

« Demain est clair ! » dit Farzad.

« Demain !? » répondit Iraj.

Ambiguïté ou doute !? Il hochait sa tête d'une manière particulière :

« Je te rassure, ces gestes populistes ne me trompent pas ; c'est une sorte d'amateurisme politique ! »

« Oui je connais cette réaction. C'est le tempérament de l'échec ! » dit Farzad.

Iraj se recula, le mot d'échec lui faisait peur. Dans ce pays, tout le monde a envie de briser l'autre et sans doute la grande bataille est celle des générations.

« Et toi, tu appartiens à l'ancienne génération », dit Farzad afin de clore la discussion.

Oui, et ce qui me bouleverse, c'est de voir que rien n'a changé et que les mêmes méthodes persistent toujours. Ceux-ci, comme les derniers, poussaient les jeunes garçons idiots à voler le pistolet des gendarmes !... et pour faire durer cette façon de faire, ils n'ont qu'à propager l'égoïsme, ce qui nous annihile¹.

Modiano dans *Dora Bruder* et Chehelan dans *La Salle des miroirs* ainsi que dans *La Mandragore* mettent également en scène d'autres figures, notamment de femmes. Tandis que le premier sort du néant des anonymes de l'Histoire, le deuxième les fait sortir de l'Intérieur intime des maisons pour les installer au cœur des grands événements

¹ A.H. Chehelan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., p. 109.

فرزاد گفت : فردا روشن است! ایرج گفت : فردا؟! ابهام یا تردید! سر تکان داد؛ یک جور بخصوصی سر تکان داد: خیالت را راحت کنم این اداهای پوپولیستی مرا گول نمی‌زند؛ این یک آماتورسم سیاسی‌ست! فرزاد گفت: بله، این عکس العمل را می‌شناسم. این روحیه ی شکست است! ایرج پس نشست، از کلمه شکست می‌ترسید. در این مملکت همه می‌خواهند دیگری را بشکنند و صف‌آرایی عمده ی آن شاید در کارزار نسل هاست! فرزاد تا حرف را تمام کرده باشد، گفت : و از روزگار تو حالا یک نسل گذشته است! - بله، و من از این می‌سوزم که چیزی توفیر نکرده است و همان روش ها همچنان ادامه داشته است. اینها هم مثل قبلی ها پسر بچه‌های احمق را جلو می‌انداختند تا اسلحه‌ی کمربندی پاسبان‌ها را کش برونند!... و برای دوام این رویه ناچارند /اگوئیزم/ را تبلیغ کنند؛ همان چیزی که ما را از بین می‌برد!

historiques. Chaque femme de ces romans, évoquent en réalité une figure de la femme iranienne à différentes époques de l'Histoire du pays.

2.3. Faire entendre la voix des oubliés, inconnus et subalternes

Les inconnues est le titre de l'un des ouvrages de Modiano. Celui-ci, dans la même ligné que *Dora Bruder* et plus trad *La Petite Bijou*, traite de l'histoire des « inconnues », celles qui, comme Dora, constituent des figurants de l'Histoire. Bien qu'elles n'aient jamais été sur le devant de la scène, leur vie est marquée par la tragédie. À travers le récit de ces inconnues, Modiano, selon ses propres termes, « tente de recueillir quelques bribes du passé et le peu de traces qu'ont laissé sur terre des anonymes et des inconnus¹».

À son tour Cheheltan, par les figures féminines et fictives de ses romans, semble également vouloir faire revivre la mémoire d'une grande partie de la société iranienne : celle des femmes. Celles-ci, malgré leur nombre et leur participation aux grands événements de l'Histoire contemporaine de l'Iran, ont été souvent ignorées dans la société patriarcale iranienne.

2.3.1. Sur les traces des oubliés

Dora Bruder est apparemment l'histoire des victimes. L'objectif de Modiano est de faire sortir de l'anonymat et de l'oubli une jeune fille déportée et avec elle, d'autres victimes, dont il mentionne parfois le nom. Il s'agit de toutes les personnes dont l'Histoire officielle n'a pas enregistré la trace. Quant à Dora, le projet de Modiano semble avoir réussi. Grâce à lui, en effet, la jeune Bruder a ressurgi du néant et n'est plus une inconnue. Preuve en est, l'attribution de son nom à une promenade, dans le XVIII^{ème} arrondissement de Paris, où elle a vécu avec sa famille.

La lumière portée sur la vie de Dora Bruder, fait sortir de l'ombre d'autres personnes oubliées. La destinée de Dora croise celles d'autres êtres humains pris dans la tourmente de l'histoire. Les premiers étant ses parents dont l'existence s'achève aussi à Auschwitz. À la recherche de Dora, Modiano retrace la vie d'Ernest et Cécile Bruder. D'autres individus partagent également ce destin. Ainsi, le narrateur extrait du registre des

¹ « Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano », art cit.

Tourelles datée de 1942, la liste de cinq femmes arrivées le même jour que Dora Bruder et qui ont sans doute partagé son destin tragique :

À la date du 19 juin 1942, on lit sur ce registre :

« Entrées 19 juin 1942

439.19.6. 42.5e Bruder Dora, 25.2.26. Paris 12e. Française. 41 bd d'Ornano. J. xx Drancy le 13/8/42. »

Les noms qui suivent, ce jour-là, sont ceux des cinq autres filles, toutes de l'âge de Dora :

« 440.19.6. 42.5e Winerbett Claudine. 26.11.24. Paris 9e. Française. 82 rue des Moines. J. xx Drancy le 13/8/42.

1.19.6. 42.5e Strohlitz Zélie. 4.2.26. Paris 11e. Française. 48 rue Molière. Montreuil. J. Drancy 13/8/42.

2.19.6. 42, Israelowicz Raca. 19.7.1924. Lodz. ind. J. 26 rue (illisible). Remise autorités allemandes convoi 19/7/42.

3. Nachmanowicz Marthe. 23.3.25. Paris. Française. 258 rue Marcadet. J. xx Drancy 13/8/42.

4.19.6. 42.5e Pitoun Yvonne. 27.1.25 Alger. Française. 3 rue Marcel-Sembat. J. xx Drancy le 13/8/42. »¹

Un autre moyen de faire entendre la voix des victimes, consiste à révéler l'identité de leurs bourreaux. Faire l'histoire des vainqueurs est en effet, pour Enzo Traverso, la meilleure façon d'écrire pour les vaincus². Dans « Patrick Modiano ou "la mémoire de l'oublié" », Sylvie Servoise explique également comment, chez Modiano, rappeler des bourreaux est une manière de se souvenir des victimes :

Les bourreaux aussi ont un visage : le rappeler fait partie, au même titre que la mise au jour de l'identité et la singularité des victimes, du devoir de mémoire modianien et, d'une certaine manière, en constitue même une étape obligée. Pas de bourreaux,

¹ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, pp. 112-113.

² Voir : « La mémoire des vaincus : Entretien avec Enzo Traverso », *art. cit.*

pas de victimes, pourrait-on dire : la reconnaissance des torts et souffrances subis apparaît plus nettement encore à la lumière des torts et souffrances infligés¹.

C'est ce que fait Modiano en dessinant le portrait de Jacques Schweblin, chef de la Police des questions juives, « né en 1901 à Mulhouse² ». Citant un rapport administratif rédigé en novembre 1943 par un responsable du service de la Perception de Pithiviers, il décrit comment dans les camps de Drancy et de Pithiviers, les hommes de Schweblin « se livraient à une fouille avant chaque départ des internés pour Auschwitz³ » :

« M. Schweblin, chef de la Police des questions juives, se présentait au camp accompagné de 5 ou 6 aides qu'il dénommait "policiers auxiliaires", ne révélant que son identité personnelle. Ces policiers en civil portaient un ceinturon soutenant d'un côté un revolver et de l'autre une matraque.

Après avoir installé ses aides, M. Schweblin quittait le camp pour ne reparaître que le soir afin d'enlever le produit de la rafle. Chacun des aides s'installait dans une baraque avec une table et un récipient de chaque côté de la table, recevant l'un le numéraire, l'autre les bijoux. Les internés défilaient alors devant le groupe qui procédait à la fouille minutieuse et injurieuse. [...] Les poches intérieures et extérieures étaient souvent déchirées brutalement sous prétexte d'activer la fouille. [...] À la fin de la fouille, numéraire et bijoux étaient entassés en vrac dans des valises entourées d'une ficelle et plombées, puis remises dans la voiture de M. Schweblin. [...] »⁴

Si ces bourreaux sont parvenus finalement à arracher à Dora la vie (son bien le plus précieux), ils ont échoué, dans les termes de Modiano, à accéder à ce qui était pour elle à la fois « pauvre et précieux », à savoir, son secret :

J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des

¹Sylvie Servoise, *Patrick Modiano ou la mémoire de l'oublié*, quaina.univ-angers.fr/IMG/pdf/article_s._servoise_3_nov.pdf, (consulté le 31 décembre 2017).

² P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 65.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, pp. 65-66.

quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler¹.

Alors qu'aux yeux d'un historien, cette fille tuée à Auschwitz représente une « victime » de la guerre, il semble que Modiano refuse d'attribuer à Dora Bruder ce statut de victime comme celui de « vaincue ». Rappelons comment Enzo Traverso différencie ces deux groupes :

Les victimes font l'objet de compassion, mais ne sont généralement pas perçues comme des sujets de l'histoire. Essentiellement passives, elles jouent un rôle d'écran sur lequel nous projetons notre « humanitarisme ». Alors que les vaincus ont tenté de prendre en main leur destin, même s'ils ont perdu la bataille. Cette distinction est fondamentale pour essayer de déchiffrer le passé, mais les frontières entre ces deux groupes ne sont jamais étanches².

Selon cette définition, Dora Bruder est une victime. Cependant et malgré la clause qu'il choisit pour son livre, Modiano « réaffirme son intention de ne pas enfermer Dora dans son statut de vaincue et de victime³ ». C'est de même son choix initial « de retracer non pas la déportation, mais la fugue de la jeune fille⁴ ». En effet, selon l'analyse de Sylvie Servoise, « plus qu'un devoir de mémoire, qui prétendrait donner droit de cité aux morts et aux vaincus, ce serait [...] à ce que Giorgio Agamben définit dans *Le Temps qui reste*, comme une mémoire de l'oublié⁵ » :

Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable. De là l'insuffisance de toute relation à l'oublié qui

¹ *Ibid.* pp. 144-145.

² *La mémoire des vaincus : Entretien avec Enzo Traverso*, <http://www.vacarme.org/article434.html>, (consulté le 27 décembre 2017).

³ Sylvie Servoise, « Dora Bruder de Patrick Modiano ou l'impossible récit d'une vie » dans *J.-M. Wittmann (dir.), Biographie et roman*, Metz, Centre de Recherche Écritures de l'Université Paul Verlaine, 2012, pp. 187-200, p. 198.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

chercherait simplement à le renvoyer à la mémoire, à l'inscrire dans les archives ou les monuments de l'histoire – ou, à la limite, à construire pour celle-ci une autre tradition et une autre histoire, celle des opprimés et des vaincus, qui s'écrit avec des instruments différents de ceux qui sont employés par l'histoire dominante, mais qui ne diffère pas substantiellement d'elle¹.

La démarche modianienne concerne cette mémoire de l'oublié. Impuissant à atteindre le secret de Dora par une sorte de « devoir de mémoire inversé² », Modiano « rend à l'oubli son imprescriptibilité³ ». Rendant également à Dora sa liberté, il ouvre le passé au présent. A l'instar des secrets de son père, l'auteur n'arrive jamais à connaître les détails de ce qui a eu lieu avant sa naissance, tout au long de ces années noires de l'occupation. Le livre achevé, c'est au lecteur de prendre le relais et de terminer l'enquête : « En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. Mais j'espère toujours⁴ », annonce-t-il.

Dans cette même œuvre, d'autres figures encore oubliées sont ressuscitées. Parallèlement à la recherche de Dora, Modiano évoque quatre écrivains méconnus, tous abattus et morts pendant l'Occupation : il raconte qu'un certain Albert Sciaky (« Zébu ») habitait pendant l'Occupation au 15 quai Conti dans sa chambre d'enfance. C'était un jeune poète, écrivain résistant né dans une famille juive italienne qui est arrêté à Paris par la Gestapo le 10 février 1944 et qui est abattu à Dachau, en 1945 à l'âge de 27 ans. Lui qui occupait la chambre d'enfance de Patrick Modiano, avait publié à vingt et un ans son premier roman chez Gallimard sous le pseudonyme de François Vernet, et mourut en 1945, l'année de naissance de Modiano. Ce qui constituait un nombre suffisant de raisons pour lui donner envie d'intégrer cet écrivain à son œuvre. C'est ainsi que François Vernet hante quelques textes de Modiano comme *Dora Bruder*, *Un cirque qui passe* et *15 quai Conti*. Voici sa présentation dans *Dora Bruder* :

Ce « Zébu », Albert Sciaky, portait le même prénom que mon père et appartenait lui aussi à une famille juive italienne de Salonique. Et comme moi, exactement trente ans plus tard, au même âge, il avait publié à vingt et un ans, en 1938, chez

¹ Agamben, Giorgio, *Le Temps qui reste : un commentaire de l'Épître aux Romains*, [2000]. Trad. de l'italien par J. Revel, Paris, Payot & Rivages, « Rivages Poche/ Petite Bibliothèque », 2004, p. 72-73, dans : *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 42.

Gallimard, un premier roman, sous le pseudonyme de François Vernet. Par la suite, il est entré dans la Résistance. Les Allemands l'ont arrêté. Il a écrit sur le mur de la cellule 218, deuxième division à Fresnes : « Zébu arrêté le 10.2.44. Suis au régime de rigueur pendant 3 mois, interrogé du 9 au 28 mai, ai passé la visite le 8 juin, 2 jours après le débarquement allié. »

Il est parti du camp de Compiègne dans le convoi du 2 juillet 1944 et il est mort à Dachau en mars 1945¹.

Ce roman édité chez Gallimard a pour titre *Ce beau temps*. Vernet était également l'auteur de *Vous ne mourrez nullement* et un recueil de nouvelles, *Nouvelles peu exemplaires* et *Les amateurs de spectacle*. Ces livres qui n'ont jamais été réédités et tombés dans l'oubli comme leur auteur qui n'a pas eu le temps d'être le « très grand écrivain espéré²».

Trois autres portraits d'écrivains méconnus (français et allemands) précèdent celui de François Vernet dans *Dora Bruder*. « On se demande pourquoi la foudre les a frappés plutôt que d'autres³ », Modiano fait réfléchir son lecteur avant de commencer ses trois tableaux tragiques des hommes qui effectuaient le « même métier que [lui]⁴ ».

Il se souvient d'un écrivain allemand nommé Friedo Lampe, l'auteur d'*Au bord de la nuit*. Le narrateur/Modiano raconte qu'il a découvert la traduction française de ce livre dans une librairie des Champs-Élysées, vingt-cinq ans avant la rédaction de *Dora Bruder* sans qu'il connaisse son auteur. C'est le nom de l'écrivain et le titre qui ont attiré son attention : « Ce nom et ce titre m'évoquaient les fenêtres éclairées dont vous ne pouvez pas détacher le regard⁵. » Voici son portrait par l'auteur de *Dora Bruder* :

Né à Brème en 1899, la même année qu'Ernest Bruder. Il avait fréquenté l'université d'Heidelberg. Il avait travaillé à Hambourg en qualité de bibliothécaire et commencé là son premier roman, *Au bord de la nuit*. Plus tard, il avait été employé chez un éditeur à Berlin. Il était indifférent à la politique. Lui, ce qui l'intéressait, c'était de décrire le crépuscule qui tombe sur le port de Brème, [...]

¹ *Ibid.*, p. 98-99.

² D. Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, op. cit., p. 25.

³ P. Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 92.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Son roman était paru en octobre 1938, alors qu'Hitler était déjà au pouvoir. *Au bord de la nuit* avait été retiré des librairies et des bibliothèques et mis au pilon, tandis que son auteur était déclaré « suspect ». Il n'était même pas juif. Qu'est-ce qu'on pouvait bien lui reprocher ? Tout simplement la grâce et la mélancolie de son livre. [...] À la fin de la guerre, au moment de l'avance des troupes soviétiques, il habitait la banlieue de Berlin. Le 2 mai 1945, dans la rue, deux soldats russes lui avaient demandé ses papiers, puis ils l'avaient entraîné dans un jardin. Et ils l'avaient abattu, sans avoir pris le temps de faire la différence entre les gentils et les méchants. Des voisins l'avaient inhumé, un peu plus loin, à l'ombre d'un bouleau, et avaient fait parvenir à la police ce qui restait de lui : ses papiers et son chapeau¹.

À la suite du portrait de F. Lampe, Félix Hardaub vient celui d'un de ses concitoyens, Félix Hardaub. Né en 1931, il était soldat pendant l'Occupation. « Cette guerre et son uniforme vert-de-gris lui faisaient horreur² ». Il dessine son portrait d'après le seul texte qu'il a lu de l'auteur, « un extrait d'un petit volume qu'il avait écrit, *Von Unten Gesehen*, et dont il avait confié le manuscrit à sa sœur en janvier 1945³ » :

Il y observe le restaurant d'une gare parisienne et sa faune, le ministère des Affaires étrangères abandonné, avec ses centaines de bureaux déserts et poussiéreux, au moment où les services allemands s'y installent, les lustres qui sont restés allumés et toutes les pendules qui sonnent sans arrêt dans le silence. Il s'habillait en civil, le soir, pour oublier la guerre et se fondre dans les rues de Paris. Il nous rend compte de l'un de ses trajets nocturnes. Il prend le métro à la station Solférino. Il descend à Trinité. Il fait noir. C'est l'été. L'air est chaud. Il remonte la rue de Clichy dans le black-out. Sur le sofa du bordel, il remarque, dérisoire et solitaire, un chapeau tyrolien. Les filles défilent. « Elles sont ailleurs, comme des somnambules, sous le chloroforme. Et tout baigne – écrit-il – dans une lumière étrange d'aquarium tropical, de verre surchauffé. » Lui aussi est ailleurs. Il observe tout de loin, comme si ce monde en guerre ne le concernait pas, attentif aux minuscules détails

¹ *Ibid.*, pp. 92-93.

² *Ibid.*, p. 94.

³ *Ibid.*

quotidiens, aux atmosphères, et en même temps détaché, étranger à ce qui est autour de lui¹.

Comme son compatriote, Friedo Lampe est mort à Berlin au printemps 1945, « au cours des derniers combats, dans un univers de boucherie et d'apocalypse où il se trouvait par erreur et dans un uniforme qu'on lui avait imposé mais qui n'était pas le sien² », précise l'auteur de *Dora Bruder*.

Le troisième portrait concerne un poète français : Roger Gilbert-Lecomte. « La foudre l'a frappé à la même période que les deux précédents, comme si quelques personnes devaient servir de paratonnerre pour que les autres soient épargnés³ », annonce ainsi Modiano son destin tragique. Il est l'auteur d'un recueil de poèmes qui s'appelle *La Vie, l'Amour, la Mort, le Vide et le Vent* et qui est publié avant la guerre. Modiano cherche des points d'affinité entre la biographie de ce poète et sa propre autobiographie :

Il m'est arrivé de croiser le chemin de Roger Gilbert-Lecomte. Au même âge, j'ai fréquenté comme lui les quartiers du sud : boulevard Brune, rue d'Alésia, hôtel Primavera, rue de la Voie-Verte...⁴

Malgré l'intérêt qu'il porte à ces auteurs oubliés, il semble que ce soit surtout le destin tragique de son amie juive et allemande, similaire à celui de Dora Bruder qui touche au plus Modiano :

En juillet 1942, son amie Ruth Kronenberg s'est fait arrêter en zone libre au moment où elle revenait de la plage de Collioure. Elle a été déportée dans le convoi du 11 septembre, une semaine avant Dora Bruder⁵.

Resté seul à Paris, Roger Gilbert-Lecomte consomme des drogues et meurt finalement des suites du tétanos le 31 décembre 1943 à l'hôpital Broussais. Était-ce un acte de l'autodestruction volontaire causé par la perte de son amie ? Modiano n'en dit pas plus. C'est ainsi qu'il nous raconte la disparition de beaucoup d'amis écrivains qu'il n'a pas connus, avant sa naissance. Ce sont des individus ayant en commun leur anonymat et le

¹ *Ibid.*, pp. 94-95.

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, pp. 95-96.

⁵ *Ibid.*, p. 97.

peu de traces qu'ils ont mis derrière eux. Ils ont tous vécu et finalement disparus sous la terreur de la guerre.

Si Modiano s'intéresse à ces oubliés, c'est aussi parce qu'il trouve quelques affinités avec eux. Ce qui l'attache à la jeune Bruder, c'est avant tout sa judéité. En dépit de ses ouvrages de jeunesse, lors de l'écriture de *Dora Bruder*, l'horreur envers son père s'est transformée en compassion. Il ne cherche plus à nier son identité et s'occupe de la question de la Shoah. Par ailleurs, cet ouvrage est le résultat du doute de son auteur envers la littérature à la suite de la lecture des mémoires de Serge Klarsfeld. De plus, il s'identifie également à l'adolescente en rappelant ses propres expériences dans les internats ainsi que sa fugue à 15 ans.

Modiano s'identifie à Albert Sciaky (Zabu), Friedo Lampe, Félix Hardaub et Roger Gilbert-Lecomte parce qu'ils étaient, eux aussi, écrivains. Le peu de traces qui restent derrière eux, c'est leurs textes. Quant à Zabu, ses origines juives et le fait qu'il a vécu dans la chambre de son enfance au 15 quai Conti sont également déterminants. Mais, Juif ou non-Juif, français ou allemand, ce qui les distinguent, c'est aussi leur haine de la guerre, c'est ce qui les rapproche de plus en plus de l'auteur de *Dora Bruder*.

Certes, les oubliés et les anonymes sont également nombreux dans l'Histoire contemporaine de l'Iran. À travers les romans de Cheheltan, nous pensons notamment à toutes les femmes qui ont lutté depuis la Révolution Constitutionnelle. Au contraire d'un vrai personnage historique comme Dora Bruder, dans les romans de Cheheltan, les personnages féminins sont fictifs, mais elles représentent tout de même la figure de la femme iranienne dont la voix n'est pas entendue. Cela reste à savoir comment le portrait de la femme est dessinée dans l'œuvre de Cheheltan et comment l'Histoire contemporaine de l'Iran s'est écrit par le biais de l'histoire de ces femmes.

2.3.2. La voix féminine qui veut se faire entendre¹

A l'instar d'un relief sur un mur archéologique, le corps vidé de sang de Shâh Zamân, sous le masque jaunâtre de la peau, évoquait chez Mirza des souvenirs de

¹ Quelques passages de cette partie de notre étude ont été déjà présentés dans le colloque « Les facettes de l'altérité » organisé le 31 novembre 2017 à l'Université de Bourgogne Franche-Comté.

mille ans. Un oiseau qui volait enfin. Un oiseau qui ne partait pas mais qui ne chantait plus, un oiseau qui battait son aile sanglante contre la vasque du bassin¹!

L'œuvre romanesque d'Amir Hassan Cheheltan pourrait être lue comme une Histoire des femmes iraniennes. Les protagonistes féminines des romans de Cheheltan sont évidemment des êtres fictifs mais elles incarnent la femme iranienne à différentes périodes de l'Histoire contemporaine du pays et dans chaque roman une figure de l'altérité féminine. Mâh Rokhsâr est une jeune fille militante à l'époque de la Révolution constitutionnelle. Elle incarne la figure de la femme iranienne au tournant de la tradition et de la modernité. Dans *La Mandragore*, Shamszohâ représente une obstétricienne à l'apparence moderne à l'époque du premier Pahlavi. Dans *L'Aube iranienne*, Mihan, est une femme actrice à l'époque de Mohammad Rézâ Shâh.

La Salle des miroirs nous ramène à Téhéran aux premières années du XX^{ème} siècle pendant la Révolution Constitutionnelle (Mashrouteh). C'est l'époque où une partie du peuple, y compris les femmes, lutte contre la monarchie absolue de la dynastie Qâdjâr et revendique la formation d'une Assemblée représentative ainsi que la promulgation d'une Constitution. Jusqu'à cette période, l'Histoire de l'Iran n'avait jamais connu une telle mobilisation féminine. En mettant en scène les femmes, Cheheltan raconte cet événement majeur de l'Histoire de l'Iran d'un point de vue féminin. Au contraire de la plupart des livres d'Histoire qui ont ignoré le rôle des femmes dans la victoire de Mashrouteh, Cheheltan vise à dessiner autrement l'Histoire officielle. De plus, en tant que transition entre la tradition et la modernité, la Révolution constitutionnelle a été également la première étape de la prise de conscience par la femme iranienne de sa situation d'infériorité dans la société.

Une grande partie de l'histoire de *La Salle des miroirs* se déroule dans une maison traditionnelle iranienne appartenant à un militant constitutionnaliste qui organise les réunions d'une société secrète dans sa maison. Dans cette demeure, habitent également son épouse (Shâh Zamân), sa vraie fille (Mâh Rokhsâr), sa fille adoptive, (Mâh Azam), et deux servantes (Améneh et Dadé Siâh). Sa sœur (Fakhr-ol Hâdjieh) et la sœur de sa femme (Nayer zamân) fréquentent également la maison. Le roman s'ouvre avec l'arrivée

¹ A.H. Cheheltan, *Tâlâr-e Aîné (La Salle des miroirs)*, op. cit.

تن بیخون شاه‌زمان زیر نقاب زرد پوست، مثل نقشی بر یک دیوار باستانی در ذهن گر گرفته می‌رزا خاطراتی هزار ساله تداعی می‌کرد؛ پرنده‌ای که عاقبت می‌پرید. پرنده‌ای که می‌ماند و دیگر نمی‌خواند، پرنده‌ای که بال خونین به پاشویه حوض می‌کوبید.

de cette dernière qui leur raconte les émeutes dans la ville lors de l'arrestation de Sheikh Mohammad Vaéz, un religieux combattant (événement qui date de 1906). Un élève en théologie « Abdol Hamid » a été assassiné et un autre constitutionnaliste, Adibozâkérin a reçu une balle dans la jambe. Elle invite sa sœur et ses nièces à sortir de la maison afin d'effectuer leur devoir religieux. Ainsi, couvertes dans leur voile, les femmes quittent leur abri sûr pour entrer dans les rues tumultueuses de la capitale et pour affronter les soldats cosaques.

En suivant ces femmes, le narrateur extradiégétique du roman raconte l'Histoire de la Révolution. Il évoque également la situation de la femme à cette époque. Le récit de la vie de ces femmes, et particulièrement la protagoniste, Mâh Rokhsâr, donne à réfléchir au discours du genre à l'époque Qâdjâr, à la séparation de l'espace selon le genre, aux rôles féminins et masculins, ainsi qu'aux premières tentatives des Iraniennes pour sortir de l'espace privé et se manifester dans la société.

2.3.2.1. Femme iranienne de l'époque Qâdjâr : une figure de subalterne

Le mot clé expliquant très bien la situation de la femme iranienne à cette époque est le *patriarcat*. Comme toute forme d'organisation patriarcale où « l'homme exerce le pouvoir dans le domaine politique, économique, religieux, ou détient le rôle dominant au sein de la famille, par rapport à la femme¹ », la société patriarcale et musulmane Qâdjâr est basée sur une inégalité de pouvoir entre les genres. Le paradigme dominant-patriarcal essayait de faire passer cette inégalité comme un fait issu des coutumes et apparemment très naturel. Il insistait ainsi sur les différences biologiques des femmes pour les maintenir dans une situation d'infériorité² :

Le système patriarcal à l'époque qâdjâr était organisé autour des règles traditionnelles selon lesquelles les traits et les caractéristiques masculins et féminins et les normes dans la vie familiale et sociale fonctionnaient autour d'un indicateur central : la différence de structure physique et biologique entre hommes et femmes. Il a été convenu que leur statut social et leur position sont basés sur la même

¹ Éditions Larousse, *Définitions : patriarcat - Dictionnaire de français Larousse*, <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689>>, (consulté le 26 novembre 2017).

² Marzīyah Bahrâmi Baroumand, *Digari dar andarouni : vâkâvi-e fazâ-ye jensiyati (L'autre à l'intérieur : une analyse de l'espace genré)*, 1^{ère} édition, Téhéran, Éditions Tissâ, 2016.

différence biologique et sexuelle, ce qui permet aux hommes de s'approprier l'espace public et des activités sociales et de déterminer la place des femmes à l'intérieur de la maison¹.

L'accent sur la dichotomie masculine/féminine et la séparation de deux genres dans la société iranienne était, en réalité, le résultat du discours islamique en tant que système de croyance et contrat social. L'homme musulman se croit protecteur de la femme et possède une autorité que Dieu lui a offerte :

Les hommes ont autorité sur les femmes en raison des privilèges que Dieu accorde à certains par rapport à d'autres et en raison des biens qu'ils dépensent pour elles. En l'absence de leurs conjoints, les femmes vertueuses sont chastes. [...] ²

L'homme musulman éprouve un sentiment d'honneur familial. Ce sens de l'honneur s'exprime par la notion de *Gheyrat*. Dans une scène du roman de Cheheltan, une femme révolutionnaire et emprisonnée s'adresse au gardien de la prison en lui disant : « “Vous n'effrayez que les femmes. Vous n'osez pas vous affronter aux hommes”. L'homme [lui] répond : “Si vos hommes avaient le sens de l'honneur, ils n'enverraient pas des femmes nous affronter”³ ». Le sens de l'honneur est, en réalité, le sentiment zélé et plein d'ardeur d'un homme pour les femmes de sa famille, autrement dit pour son *Namous*. Cette dernière notion, ancrée également dans la culture musulmane, est censée assurer la pureté sexuelle des femmes⁴ en tant que garantes des valeurs familiales.

Ce regard idéologique représentait la femme soit comme une vierge qu'il faut respecter, soit comme une prostituée qu'il faut excommunier. « Être voilée » était admiré et « être vue » était banni⁵. Cette dichotomie se trouve dans les œuvres littéraires classiques ou contemporaines sous deux facettes contradictoires à travers les portraits de la bonne et de la mauvaise femme. Par exemple *La femme idéale et la femme séductrice*

¹ *Ibid.*, pp. 75-76.

² Le Coran, Sourate 4 : « Les femmes » (an-nissa), verset 34.

³ A.H. Cheheltan, *Tâlâr-e Aïné (La Salle des miroirs)*, *op. cit.*, p. 36.

⁴ Voir Mina Saidi Shahrouz, « Les femmes et les espaces publics à Téhéran », *Égypte/Monde arabe*, 1 janvier 2012, n° 9, p. 57-69.

⁵ M. Bahrâmi Baroumand, *Digari dar andarouni*, *op. cit.*, p. 15.

d’Azin Hossein Zadeh¹ ou la femme éthérée (céleste) et la femme mégère (terrestre) de *La Chouette aveugle* de Sâdegh Hedâyat². Cette dualité et cette misogynie sont le résultat d’une culture dominée par les hommes dans laquelle la femme est toujours l’objet du discours et non jamais le sujet³. Dans un tel discours masculin, la femme est perçue comme un être marginalisé, psychologiquement et physiquement fragile et vulnérable et surtout sans voix. On la désigne souvent sous le terme péjoratif de « Zaïfé », qui veut dire « espèce de faible ». Ainsi la femme de cette époque s’approche de la figure « subalterne » pour rappeler Gayatri Spivak⁴. Ce terme à l’origine militaire, explique Spivak dans un entretien, est employé par Gramsci dans les années 1930 pour décrire une certaine catégorie de la population ignorée par l’histoire officielle. Le terme de subalterne, pour Gramsci, décrit une position sans identité. Spivak trouve ce concept extrêmement utile pour penser l’histoire de l’oppression, de la domination, de l’exploitation et de l’exclusion⁵. La femme subissait alors un état de domination. Ce système de pouvoir masculin définissait cruellement la femme en tant qu’ « une altérité » dont la place était à l’extérieur du discours masculin et de l’espace public. L’espace jouait donc un grand rôle dans cette altérisation féminine.

2.3.2.2.Espaces genrés

L’inégalité de pouvoir entre les genres dans la structure patriarcale a abouti à une inégalité de la division de l’espace. Ce système privait les femmes d’accéder à l’espace public en les restreignant à leurs rôles traditionnellement définis en tant qu’épouse et mère. Une telle ségrégation entre les genres se trouvait également au sein de l’espace privé des maisons traditionnelles de cette époque dont le trait commun était la subjectivité et l’intimité. Conformément aux structures socio-culturelles de l’époque, l’architecture

¹ Azin Hossein Zadeh, *Zan-e Armani va zan-e fatâné : barrasi-ye taṭbiqi-ye ḡāyḡāh-e zan dar adabīyāt-e fārsī (La femme idéale et la femme séductrice : L’étude comparative du statut de la femme dans la littérature persane)*, Téhéran, Éditions Qatreh, 2004 (1383).

² Sâdegh Hedayat et Roger Lescot, *La Chouette aveugle*, Paris, José Corti, 2000.

³ M. Bahrâmi Baroumand, *Digari dar andarouni*, op. cit., pp. 80-81.

⁴ Voir Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak? », dans Cary Nelson, Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p.271-313. (Les Subalternes peuvent-elles parler ? traduction française de Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, 2006).

⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, « On n’est pas subalterne parce qu’on le ressent ! », Entretien, Gayatri Spivak, Subalterne, Derrida, Marxisme, Féminisme, Philosophie magazine, <http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/gayatri-spivak-on-nest-pas-subalterne-parce-quon-le-ressent-2082>, (consulté le 22 novembre 2017).

de ces maisons faisait une distinction claire entre les espaces d'habitation féminins et masculins. Un espace intérieur intime (*Andarouni*) abritait les femmes et les enfants de la maison. Exclusivement réservée aux femmes, cette partie du bâtiment était interdite d'entrée aux adultes de sexe masculin, à l'exception des proches. Un mur élevé dissimulait cet espace privé du regard des gens qui entraient dans la demeure par un couloir d'entrée aboutissant à l'espace extérieur (*Birouni*). Ce dernier était le lieu d'accueil des invités et des hôtes étrangers ou lieu de rencontre des visiteurs dans le cadre professionnel du maître de la maison¹. Dans les maisons plus petites des gens de classe moyenne, afin de respecter ce principe architectural, on situait les pièces des femmes au fond de la maison².

Une telle architecture sexuée visait à diminuer ou même à éviter le contact du masculin et du féminin. On a même décrit l'intérieur comme « une prison dont la porte était fermée à tout le monde³ ». Loin du cadre des hommes proches de la famille et des domestiques (dans le cas des foyers fortunés), les femmes n'avaient pas de contact avec l'autre genre. Ainsi les femmes étaient censées rester dans cet « abri sûr » sans se mêler des affaires de leur mari à l'extérieur. Privée de responsabilités sociales, la femme ne sortait que rarement de la maison pour participer aux cérémonies religieuses⁴, en particulier féminines, ou pour se rendre aux bains publics ou encore pour rencontrer des proches à condition de respecter certaines règles de conduite comme le port du voile. Elles devaient ainsi mettre une longue tenue noire (*tchador*) et dissimuler leurs visages avec un tissu blanc qui était noué autour du front et était libre en bas. Une autre condition était de ne jamais « séjourner » dans un lieu public mais de le traverser et d'être sans cesse en mouvement⁵. Dans « Les femmes iraniennes dans le mouvement Constitutionnel »,

¹ Voir Khadidjeh Nâdéri Beni, *Le concept de andarouni/birouni dans les maisons traditionnelles persanes - La Revue de Téhéran | Iran*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article2187#gsc.tab=0>, (consulté le 8 octobre 2017).

² Mohammad Karim Pirniâ, *Sabkshenâsi-e me'mârî-e Irâni (Styles de l'architecture iranienne)*, ouvrage recueilli par Gholamhossein Me'mârîân, Téhéran, éd. Me'mâr, décembre 2004.

³ Selon le témoignage de Mostafa Khân, le fils de Saïd Khân-e Mo'tamen-ol Molk, le ministre des affaires étrangères de l'Iran à l'époque de Nassereddin Shâh Qâdjâr, dans : M. Bahrâmi Baroumand, *Digari dar andarouni, op. cit.*, p. 76, nous traduisons.

⁴ « L'une des stratégies des femmes iraniennes pour surmonter les structures restrictives de l'espace urbain, c'était de profiter des rituels religieux et nationaux. Les rituels du nouvel an iranien et les rituels religieux comme le mois de Muharram ou Ramadân fournissaient (et fournissent toujours) des espaces culturels convenables pour la présence des femmes dans les espaces urbains. » Ne'mat Allâh Fâzéli, *Zanâné shodan-é shahr bâ ta'kid bar fazâhâ-ye shahr-i Tehrân (Féminisation de la ville en appuyant sur les espaces urbains de Téhéran)*, 1^{ère} édition, Téhéran, Éditions Elmi va Farhangi, 2017 (1396), p. 48. Nous traduisons.

⁵ M. Saïdi Shahrouz, « Les femmes et les espaces publics à Téhéran », art cit.

Abdol Hossein Nahid rappelle que selon les coutumes de l'époque Qâdjâr, les femmes ne pouvaient pas emprunter le côté de la rue où les hommes marchaient et qu'une femme ne pouvait pas monter dans un carrosse avec un homme, même s'il était son mari ou son frère¹.

L'espace intime, ou *Andarouni*, est conforme à l'explication que Direnberger et Schmoll donnent dans leur étude « Ce que le genre fait de l'espace... et inversement » publié dans le n° 21 des Cahiers du CEDREF, intitulé *Le tournant spatial de l'Étude du genre* : « l'espace joue un vecteur de distanciation et d'altérisation, de contrôle des femmes et de leurs activités et qu'il hiérarchise les rapports sociaux de sexe² ». Dans une autre étude de ce numéro, Claire Hancock écrit : « C'est un mécanisme classique pour altérer quelqu'un, que de laisser entendre que sa place est ailleurs/qu'il/elle n'est pas légitime ici [...]. En cela, l'espace est aussi partie prenante d'un mécanisme puissant de naturalisation, et donc de dé-socialisation, des différences³».

L'idée de l'intérieur (*Andarouni*) en tant que lieu différent et sexué rappelle la réflexion de Foucault sur l'« hétérotopie » (lieu autre). En fait, d'après ce qu'il écrit, « *Andarouni* » me semble un lieu hétérotopique par excellence. Michel Foucault propose ce concept pour désigner des sortes de « contre-emplacements » opposés à l'idée de l'utopie (U-topie : sans lieu).

Il y a [...], et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont été dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont

¹ Abdol Hossein Nahid, *Zanan-e irani dar Jonbeshé Mashrouteh (Les femmes iraniennes dans le mouvement Constitutionnel)*, Tabriz, Ehya, 1360 (1981), pp. 18-19.

² Lucia Direnberger et Camille Schmoll, « Ce que le genre fait à l'espace... et inversement », *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, 25 décembre 2014, n° 21.

³ Claire Hancock, « L'espace ressource ou leurre : qu'est-ce que penser spatialement fait gagner, et perdre, à la réflexion sur le genre ? », *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, 25 décembre 2014, n° 21.

absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies¹.

À la recherche de l'utopie dans un espace imaginaire (nulle part), l'hétérotopie substitue un lieu réel, concret et visible qui peut accueillir l'imagination. L'exemple le plus ancien d'hétérotopie, comme emplacement contradictoire, selon Foucault, pourrait être le jardin persan :

Il ne faut pas oublier que le jardin, étonnante création maintenant millénaire, avait en Orient des significations très profondes et comme superposées. Le jardin traditionnel des persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu, (c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau) ; et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme. Quant aux tapis, ils étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante².

Alors que la maison constitue un espace intime au milieu de l'espace public, l'« Andarouni » est, à son tour, un espace privé à l'intérieur de la maison. Il constitue donc une double intériorité. Ayant en apparence une fonction de protéger et d'assurer le confort, il était, en réalité un espace clos. Il n'était autre qu'une prison pour la femme. Par ailleurs, comme pour les lieux de secte, l'entrée et la sortie de cet espace intime étaient conditionnées. Cet intérieur intime intrigant également l'imagination masculine, représentait une sorte d'utopie réelle, surtout sous la forme de l'Andarouni du Roi (le harem).

¹ Michel Foucault, Dits et écrits 1984 , Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, pp. 46-49 *Michel Foucault. Des espaces autres (1967), Hétérotopies.*, desteceres.com/heterotopias.pdf, (consulté le 24 novembre 2017).

² *Ibid.* Foucault prend aussi pour l'exemple de l'hétérotopie le miroir, le théâtre, le jardin persan, le cimetière, la prison, les maisons d'asile, le musée, le jardin, le navire.

La maison dans laquelle la famille de Mirzâ habite respecte une architecture genrée avec des espaces féminins et masculins distincts. Les filles ne rencontrent pas directement les invités de Mirzâ et les regardent de loin. La Salle de réception reste un lieu interdit aux femmes bien que les deux filles de Mirzâ arrivent finalement à écouter les discussions secrètes des militants constitutionnalistes en collant l'oreille contre le mur. En fait, bien que Mirzâ essaie de sensibiliser sa famille aux événements politiques de la société, il ne lui raconte jamais ses activités politiques.

Dès le début du roman, les femmes quittent la maison mais elles ne sont pas identifiables individuellement dans l'espace public. En effet, tandis qu'à l'intérieur de la maison elles peuvent être vêtues librement et porter de belles tenues, lorsqu'elles quittent leur domicile elles doivent se présenter dans des habits uniformes, communs à toutes les femmes. C'est ainsi qu'est rendue manifeste la suppression de l'identité féminine hors de l'espace privé. Dans *La Salle des miroirs*, cette présence collective des femmes ressemblant à une masse est décrite dès les premières pages du roman, lors de deux insurrections ayant lieu à Téhéran.

Malgré la présence des femmes dans les manifestations politiques, la plupart des espaces publics, comme les cafés, leur restent toujours inaccessibles. Mâh Rokhsâr et sa sœur rêvent du cinéma. Une nouveauté qui vient d'arriver en Iran, mais l'entrée des femmes est interdite dans les projections du Café de Zargar Abâd. Elles pensent même à se déguiser en homme. Une idée qui ne se réalisera jamais. Aussi révolutionnaires qu'elles soient, les femmes du roman de Cheheltan n'outrepassent pas les règles de leur société.

2.3.2.3. Mâh Rokhsâr : Figure d'altérité (vaincue et pas victime)

Deux groupes de femmes sont, en général, présentées dans *La Salle des miroirs* : d'abord celui des femmes qui contribuent au discours patriarcal et masculin et le trouvent légitime. Dans le roman, ce groupe de femmes qui soutient la monarchie est contre la Révolution. La sœur de Mirzâ, Fakhr-ol Hâdjieh en est l'exemple. Malgré son caractère indépendant, elle est contre la transgression des normes, comme l'éducation privée des filles par un homme ou la fréquentation d'un jeune homme à la maison. Elle s'oppose également aux activités politiques de son frère. Le deuxième groupe concerne les femmes servantes. Il s'agit le plus souvent, de femmes seules et sans familles, comme Dadé Siâ. Elles n'ont pas d'autre choix que celui de servir une famille tout au long de leur vie et se caractérisent par leur résignation et par la souffrance qu'elles endurent.

Par rapport aux femmes appartenant à ces deux groupes, Mâh Rokhsâr représente la femme qui rêve du changement. Bénéficiant d'une aisance économique suffisante, cette dernière se distingue de ses consœurs. De plus, son éducation et sa mentalité la désolidarise particulièrement du premier groupe. En effet, elle profite de l'enseignement d'un instituteur arménien qui lui apprend, ainsi qu'à sa sœur, le français, la géométrie et même la politique. Dans les scènes où elle entend des paroles anti-révolutionnaires, son silence, son effroi et son anxiété la situent implicitement dans une opposition aux autres femmes. Elle refuse également de se marier avec Mirzâ Ahmad, un partisan de la monarchie.

Pourtant, elle est toujours loin de l'idée de la femme moderne et émancipée. Représentée sous les traits d'une fille réservée, chaste et pudique, Mâh Rokhsâr conserve les caractéristiques qu'on apprécie chez une femme à cette époque et incarne néanmoins l'image stéréotypée de la fille traditionnelle. Elle respecte toujours les règles de présence dans les espaces publics, même dans le cas où elle commet des actes hors-normes comme ceux de livrer des journaux clandestins ou de s'enfuir de la prison des cosaques.

Mâh Rôkhsâr s'identifie à plusieurs reprises à sa mère surtout à cause de leur ressemblance physique. Celle-ci incarne la femme qui réfléchit et qui parle sans être bien entendue. Éduquée chez les filles de la Charité de Saint Vincent de Paul, elle représente l'une des premières filles musulmanes qui a pu fréquenter une école au XIX^{ème} siècle¹. Malgré l'amour de Mirzâ pour son épouse, il ne communique pas beaucoup avec elle. Dans une de leurs rares conversations, elle met en doute le discours dominant masculin et patriarcal :

¹ Les filles qâdjâr apprenaient l'art de la vie pour se préparer au mariage. On leur apprenait à faire la cuisine, à coudre et d'autres arts. Elles pouvaient fréquenter avant l'âge de 8 ans les petits cours dirigés par les femmes pour apprendre à lire le Coran mais ce n'était pas nécessaire qu'elles apprennent à écrire. Pourtant, une minorité de filles, surtout celles des familles plus fortunées, ont pu recevoir de l'éducation grâce aux écoles des missionnaires chrétiens. La première école des filles a été ouverte par ces missionnaires en 1828 sous le règne de Nassereddin Shâh, à Oroumieh et à Téhéran à condition de ne pas accepter les filles musulmanes. Pourtant, en 1875, les filles musulmanes ont pu y entrer. L'association des filles de La Charité de Saint Vincent de Paul a ouvert ainsi d'autres écoles de filles à Tabriz, Oroumieh, Salmâs et Ispahân. (Issa Sédigh, *Târikh-e Mokhtasar-e Amouzesht va parvaresh* (L'histoire brève de l'Éducation), Téhéran, 1319, p.322 dans : F. Emâmi, « Naqsh-e zanân dar Enqelâb-e Mashrouteh va tahavolât-e an (Le rôle des femmes dans la Révolution Constitutionnelle et ses évolutions) », art cit., p. 76.). En 1882, la maison des sœurs de Saint Vincent de Paul, à côté de l'ambassade française dans la rue Lalézâr, comprenait une infirmerie et une petite école pour les filles. À l'instar des écoles européennes, on enseignait aux filles européennes qui habitaient à Téhéran, ainsi qu'aux filles arméniennes et même à certaines filles musulmanes l'Histoire, la géographie, le français et la couture. (Mohammad Rézâ Pouladvand, *Si sal mahkoumiat-e Lalézâr (Trente ans de la condamnation de Lalézâr)*, Téhéran, Éditions Jomhuri, 2010 (1389). *Nous traduisons.*

C'est mon devoir d'être inquiète pour toi, pour les filles et pour cette petite maison. Que Dieu pardonne mon père ! Il disait : la femme est responsable de cette maison. Mais la maison de l'homme est à l'extérieur de ces quatre murs. Ne vous mêlez pas de la maison de votre homme. Pourtant, comme toi et comme tous les autres hommes, il ne savait pas que la cité se construit de toutes ces petites maisons. Or, vous nous privez de la responsabilité de ces maisons. Et j'avais souhaité que vous puissiez les diriger ! De ce fait, je constate que vous ne serez pas non plus capable de gouverner la cité¹.

Le personnage de la mère renvoie à l'image immuable de la femme au foyer, fidèle épouse et bonne mère. Avec ce personnage, Cheheltan convoque avec insistance la figure de la femme belle, pure, inaccessible et éthérée. Sa mort par une maladie qui tue les femmes de sa famille depuis mille ans, symbolise l'absence de liberté de la femme ou sa situation dans la société. Plus active que sa mère, la fille prend ses distances vis-à-vis d'elle. Comme on l'a vu plus haut, elle se distingue également des autres femmes de ce roman.

Dans ce roman, la cause pour laquelle Mâh Rokhsâr ou d'autres femmes révolutionnaires luttent est celle des hommes, autrement dit, la formation d'une assemblée constitutionnelle. Quand son père installe un appareil d'imprimerie dans la cave, elle rêve de tout ce qu'on peut écrire dans les journaux clandestins. Cependant, elle est toujours ignorante qu'une femme puisse également revendiquer ses droits :

On écrit sur les communiqués : Oh « Grantopol » grec, pourquoi tu ne payes pas le salaire des ouvriers qui travaille sur le chemin Téhéran-Khorasan... Oh le fils de Haj Sheikh Hâdi, pourquoi est-ce que tu ne dépenses pas les aumônes pour l'hôpital ... Oh le fils de Rahim Khân, le peuple d'Azarbaïan va bientôt voir ton corps impur sur la potence... imagine Mâh Azam²!

¹ A.H. Cheheltan, *Tâlâr-e Aîné (La Salle des miroirs)*, op. cit., p. 74.

اما وظیفه من هم این است که دلواپس تو، دلواپس دخترها و دلواپس این یک وجب خانه باشم. خدا بیامرزد آقا جانم را. می گفت، اختیار این چار دیواری با زن. اما خانه مرد بیرون این چار دیواری ست. به خانه مردتان کار نداشته باشید. اما او هم مثل تو و مثل همه مردهای دیگر نمی دانست که شهر را همین خانه های کوچک می سازد. تازه اختیار این چار دیواری ها را هم از ما می گیرید و کاش می توانستید راهش ببرید! از همین جا می فهمم که خانه خودتان را هم که لابد بیرون این چار دیواری هاست، نمی توانید اداره کنید.

² *Ibid.*, p. 119.

توی اعلان می نویسیم : آهای «گرانتوپول» یونانی چرا مواجب عمله های راه تهران - خراسان را نمی دهی... آی پسر حاج شیخ هادی چرا موقوفات را خرج مریضخانه نمی کنی... آی پسر رحیم خان دور نیست آن روز که مردم آذربایجان جسد ناپاک تو را بر سر دار ببینند... حسابش را بکن مهرعظم!

Ainsi, le roman ne dit rien explicitement sur des revendications féminines. Il ne dit pas qu'après la première victoire et l'inauguration de la première assemblée, les femmes ont été de nouveau condamnées à retourner à l'intérieur des maisons. Malgré leur contribution majeure à la Révolution, elles sont finalement restées privées de droit de vote. En effet, les hommes qui ont protégé la présence des femmes afin d'atteindre la victoire, refusent de leur donner ce droit au prétexte d'un cliché masculin connu : la faculté cognitive de la femme serait inférieure à celle de l'homme. Ce préjugé est mis en cause dans ce dialogue de Shâh Zamân :

C'est moi qui mets de l'huile dans les lampes de cette maison, mais c'est toi l'homme et comme tout autre homme, tu crois que tu comprends plus que la femme et tu es également aussi ambitieux que tous les hommes. C'est pour cela que tu n'arriveras jamais au bout du chemin. Je le sais¹ !

Cette mise à l'écart de la scène politique apparaît également dans les scènes finales du roman : à la suite de l'échec de l'Assemblée après le coup d'État de Mohammad Ali Shâh et de ses alliés, Mâh Rokhsâr qui s'est réfugiée avec les deux servantes chez sa tante, n'a pas d'autre alternative que celle de regarder de loin la fumée qui s'élève au-dessus de l'assemblée bombardée. Son identification à sa mère dans la scène finale suggère symboliquement qu'elle est susceptible de partager son destin.

Ce personnage fictif représente donc la femme iranienne à cette époque de l'Histoire contemporaine ; la femme qui se met à transgresser les normes d'une tradition patriarcale, la femme qui profite de la moindre occasion pour imposer – ou – attirer l'attention sur sa présence dans la société. Elle est une illustration des femmes « vaincues », c'est-à-dire de celles qui ont lutté, avant d'avoir échoué suite des règles et des coutumes d'une société patriarcale.

Les alter-égos de Mâh Rokhsâr apparaissent dans les romans ultérieurs de Cheheltan, *La Mandragore* et *L'Aube iranienne*, sous les traits d'autres personnages féminins (Shamsozohâ, Raf'at et Mihaan) qui vivent à l'époque Pahlavi. La politique de l'occidentalisation forcée de Rézâ Shâh aboutit-elle à l'émancipation de la femme iranienne ? Ces trois femmes, représentent-elles la figure de la femme émancipée ?

¹ *Ibid.*, p. 75.

اگر چه من چراغ‌های این خانه را من روغن می‌ریزم اما تو مردی و مثل هر مرد دیگری خیال می‌کنی از جنس زن بیشتر می‌دانی و باز مثل هر مرد دیگری خیال می‌کنی از جنس زن بیشتر می‌دانی و باز مثل هر مرد دیگری بلندپروازی. برای همین در نیمه راه می‌مانی. می‌دانم!

2.3.2.4. Une lutte continue contre une impuissance historique

Avec l'arrivée au pouvoir de Rézâ Shâh et sa campagne de la modernisation¹, la société archi-patriarcale et religieuse de l'Iran se trouve confrontée à un grand paradoxe. L'homme iranien qui ne connaissait dans l'espace public que les femmes voilées, croise désormais des femmes qui vont et viennent librement comme les européennes et qui réclament des responsabilités sociales. Cependant, l'interdiction du port du voile en public aggrave la situation de beaucoup de femmes issues de familles religieuses car leur croyance ne leur permet absolument pas de se manifester dévoilées dans la rue. De plus, pour le respect de leur honneur familial, les hommes de leur famille leur interdisent de sortir. De ce fait, les nouvelles règles ont pour conséquence de les maintenir de plus en plus enfermées, à l'intérieur des maisons.

Ces thématiques font l'objet de *La Mandragore* de Chehelan. Ce roman raconte l'histoire de deux femmes éduquées d'apparence occidentale qui exercent des fonctions sociales importantes. Shamsozoha est une obstétricienne qui travaille à l'hôpital de la ville et Ra'fat est traductrice-interprète à l'ambassade d'Allemagne. Cependant, ces deux femmes paraissent projetées dans une société extrêmement virile qui les repousse. De ce fait, malgré leur réussite sociale, elles se trouvent en situation d'échec. Shamsozoha est une femme célibataire au seuil de la cinquantaine, seule, épuisée et accablée. Elle doit lutter chaque nuit contre ses cauchemars qui la tourmentent et pendant la journée, contre les souvenirs qui la hantent. Son amie, Ra'fat est apparemment une femme "vive" et joyeuse mais elle détient aussi beaucoup de complexes qui la rongent (un mariage raté, le divorce ainsi que la séparation de son fils). En effet, les deux femmes ont échoué en amour. Dans un entretien, le romancier analyse ainsi ses protagonistes :

Dans *la Mandragore*, Shamsozoha et Ra'fat sont, toutes les deux, les femmes vaincues ; il semble qu'elles vivent une longue et lente agonie. Le passé les a abusées sans grâce ni tendresse. En revanche, dans *La Salle des miroirs*, cet échec ne s'est pas encore produit. Dans *la Mandragore*, Ra'fat est apparemment une femme vive mais cela peut être interprétée comme une absence de morale. Shamsozoha est sans doute triste parce qu'elle ne peut pas se tromper. Elle est donc

¹ Voir, à propos de la modernisation autoritaire de Rézâ Shâh, Mohammad-Reza Djalili et Thierry Kellner, *Histoire de l'Iran contemporain*, Paris, Éd. La Découverte, 2010, p. 45.

privée de joie et de plaisir. Cependant, le trait commun à toutes les deux, c'est qu'elles sont conscientes de leur impuissance historique¹.

Mihan, la femme d'Iraj dans *L'Aube iranienne* souffre également dans la société. Bien que celle-ci représente une femme moderne de l'époque de Mohammad Rézâ Shâh (deuxième Pahlavi), elle se sent étrangère dans la foule :

Cette étrange solitude était sans doute arrivée au fur et à mesure mais Mihan l'avait saisi tout d'un coup. Le sentiment d'être une autre au milieu des gens avec qui elle avait grandi. Une galaxie de distance ; comment ne s'en était-elle pas rendu compte ? Pourquoi elle ne l'avait-elle pas ressenti plus tôt, avant qu'il n'arrive à une telle distance irrémédiable².

Nous avons expliqué dans la première partie que Mihan est une comédienne qui fait partie de la troupe d'Abdol Hossein Noushin et qu'elle incarne aussi Loreta Hairapedian Tabrizi, une des premières femmes comédiennes de l'Iran. A l'instar de Ghamar dans *La Mandragore*, Cheheltan met en scène une autre figure féminine précurseur. Mihan est une femme qui marche à contre-courant dans une société apparemment moderne qui imite l'Europe mais qui n'accepte pas encore la présence d'une femme sur la scène. Ce contraste apparaît à travers le conflit qui oppose la fille avec le Colonel (le beau-père de Mihan). Ce dernier est contre le mariage de son fils avec une comédienne. Il n'arrive pas à distinguer l'actrice du personnage qu'elle interprète. Mihan est une femme qui parle et tente de se défendre. Mais elle n'arrive pas à se faire entendre :

Oh regarde ! Regarde le colonel de l'armée royale ! Eduqué de l'armée organisée par le roi défunt. Celui qui avait décrété que les officiers doivent être présents dans les Garden party accompagnés de leurs épouses dévoilées ! Et là, il croit que je suis prostituée parce que j'apparais sur la scène du théâtre³.

¹ « La littérature et l'émancipation morale », Entretien d'Ali Shoroghi avec Amir Hassan Cheheltan, Téhéran, art cit.

² A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., p. 157.

این غریبگی لابد ذره ذره از راه رسیده بود اما میهن آن را به یکباره فهمیده بود. احساس غریبگی در میان مردمی که با آنها و همراه با آنها بزرگ شده بود. یک کهکشان فاصله؛ چطور نفهمیده بود؟ چرا آن را زودتر بیش از آنکه به این فاصله‌ی چاره ناپذیر برسد، حس نکرده بود؟

³ *Ibid.*, p. 151.

C'est « une femme en face d'une ville¹ », ce qui est un affrontement à la fois atroce et ridicule. Mais c'est surtout par la scène de harcèlement de Mihan dans la rue que Cheheltan tente, d'une façon dramatique et quasi caricaturale, de mettre l'accent sur un problème social néanmoins toujours d'actualité :

Encore une fois, la colère, à l'instar d'un poison mortel, a traversé ses veines. Tout le monde la regardait. Comme d'habitude, comme à chaque fois qu'elle marchait dans la rue. Le trait principal de ces regards était leur qualité sexuelle².

Comme les deux personnages féminins de *La Mandragore*, Mihan, malgré sa lutte, est aussi condamnée à la solitude et à l'échec. Elle aussi, consent à son impuissance historique.

Bref, ces femmes, jouissent en apparence d'une certaine réussite, alors qu'elles font partie elles aussi des vaincues, assignées aux rôles de simples observatrices de l'Histoire. Cependant, bien que les femmes de ces époques aient échoué dans leurs luttes, leur combat semble n'avoir pas été vain. Ces femmes, finalement vaincues, n'ont-elles pas laissé, comme le dit Walter Benjamin, « un leg » aux générations suivantes ?

Au terme de ce chapitre, nous pouvons conclure que les romans de la trilogie de Modiano sont basés sur une question identitaire. C'est autour de cette grande problématique que se constitue l'œuvre du jeune Modiano. La recherche sur l'Histoire de l'Occupation, c'est aussi résoudre son problème identitaire, ce qui est représenté dans le premier roman à travers les tentatives du protagoniste pour disparaître ou modifier son identité juive. D'une œuvre à l'autre, la haine se transforme en compassion. Tout d'abord, les collaborateurs-bourreaux se transforment en êtres problématiques (des personnages entre-deux). Les frontières entre le bien et le mal s'estompent. Au fur et à mesure, le père collaborateur se transforme en victime. La disparition de la haine de soi entraîne, en revanche, la mise en doute de la littérature et des ouvrages déjà publiés. Une nouvelle forme de l'écriture de l'Histoire devient nécessaire : *Dora Bruder* sera cette nouvelle littérature. C'est une enquête, basée sur les documents, archives, témoignages pour la

آه نگاه کن! سرهنگ تمام ارتش شاهنشاهی را ببین! تربیت شده‌ی همان ارتشی که شاه فقید سر و سامانش داده بود و بخشنامه کرده بود که شب‌ها افسران با همسران مکشوفه‌شان در گاردن پارتی‌ها حاضر شوند! و حالا او خیال می‌کند من هرزه‌ام چون بر روی صحنه تئاتر ظاهر می‌شوم.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, pp. 154-155.

یکهو بار دیگر خمشی ناگهانی مثل سمی کشنده از رگ و ریشه‌های تنش گذشت؛ همه نگاهش می‌کردند؛ مثل همیشه، مثل هر وقت دیگری که به خیابان پا می‌گذاشت. نگاه‌هایی که مولفه‌ی عمده‌شان کیفیت جنسی‌ی آن بود.

reconstitution de la vie d'une oubliée particulière qui évoque également celle de quelques autres victimes de la Seconde Guerre mondiale. De ce fait, si les premiers romans de Modiano sont l'Histoire des vainqueurs, ce dernier ouvrage raconte celle d'une vaincue.

En revanche, les femmes vaincues des romans de Cheheltan luttent pour changer leur situation. Les romans de Cheheltan font aussi réfléchir aux figures de vainqueurs (représenté par Karâmat) et celles de vaincus (représenté par Iraj).

Écrire l'histoire des collaborateurs des romans de la trilogie, celle des victimes présentées dans *Dora Bruder* ou celle des femmes vaincues des romans de Cheheltan va de pair avec l'écriture de l'Histoire des villes où ont vécu ces personnes : Paris et Téhéran.

Chapitre 3 : Ville, le théâtre de l'Histoire

Modiano et Cheheltan sont des romanciers de la ville et chacun a la sienne propre. A l'exception du scénario de *Lacombe Lucien* dont l'action se déroule dans une bourgade du Lot, la totalité de l'œuvre modianesque se déroule dans un décor urbain. L'espace urbain privilégié de Modiano est évidemment Paris. Il constitue surtout le cadre d'élection des œuvres articulées autour de l'Occupation¹. « L'exploration des zones troubles et de la faune interlope de l'Occupation, note Baptiste Roux, requiert le choix de la capitale, non seulement d'un point de vue dramatique, mais également historique, puisque c'est dans cette ville que le père de l'écrivain [a] vécu la guerre² ». En réalité, dans les trois premiers romans et dans *Dora Bruder*, l'importance de cette ville n'est pas moindre que celle d'un personnage principal. Dans *La Place de l'Étoile*, l'histoire ne se déroule pas toujours à Paris. A part Paris, Raphaël Schlemilovitch voyage à Lausanne, à Bordeaux, en Haute-Savoie, en Normandie, à Genève, à Vienne et à Tel-Aviv. Mais, dans sa quête hallucinante d'identité, il a beau s'envoler d'une ville à une autre, il retourne toujours à Paris. L'histoire de la ville se lie ainsi à l'histoire du personnage. C'est la même chose pour le narrateur de *La Ronde de nuit*. Dans ce deuxième roman, le Paris de 1942 est aussi important que le narrateur. La Capitale occupée est comme la scène d'un cirque cynique des criminels, et le narrateur a le sentiment d'être encerclé par les forces ennemies. Dans *Les Boulevards de ceinture*, la topographie nette de la ville de Paris symbolise l'identité française. L'enquête du père du narrateur sur le chemin de fer de la Petite Ceinture symbolise, dans les termes de Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, son désir de se donner une identité aussi nettement définie que la topographie de la ville de Paris à l'époque de la Petite Ceinture³. Pourtant, dans ce troisième roman, Paris n'est plus l'axe central du récit et l'histoire se déroule plutôt dans le village de Barbizon, un village en bordure de Fontainebleau dans le département de Seine-et-Marne.

¹ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., pp. 107 et 109.

² *Ibid.*, p. 107.

³ Construite sous le Second Empire de Napoléon III et du Baron Haussmann, le chemin de fer de Petite Ceinture a marqué l'histoire et la mémoire parisiennes. Elle possède trois particularités remarquables : c'est une ligne circulaire ; elle est la première ligne de chemin de fer intra-muros, c'est à dire située intégralement dans Paris ; elle a connu un service urbain de voyageurs de 1862 à 1934, autrement dit pendant plus de soixante-dix ans. La Petite Ceinture est donc le premier chemin de fer urbain parisien et, à ce titre, peut être considéré comme un précurseur du chemin de fer métropolitain (le « Métro ») Voir : <https://www.petiteceinture.org/Histoire-de-la-Petite-Ceinture-ferroviaire-de-Paris-des-origines-a-1934.html>

Ainsi, nous pouvons reprendre ce que Shounong Feng a expliqué dans sa thèse *La Problématique de l'identité chez Patrick Modiano*. Selon lui, les trois premiers romans de Modiano sont liés du point de vue topographique et en rapport avec la ville de Paris : « *La Place de l'Étoile* devient le centre de la ville, et *Les Boulevards de ceinture* le contour de Paris, où la police fait “la ronde de nuit”¹ ».

Dans *Dora Bruder* également, l'espace parisien devient le terrain d'enquête de Modiano (détective) suivant l'itinéraire de la jeune fille. L'auteur-narrateur y fait un parallèle entre le Paris de 1942 où vivait une jeune fille et sa famille et le Paris qu'il a connu de 1945 jusqu'en 1997 (la date de la sortie du livre). Thierry Laurent précise comment Modiano, un vrai maître de « l'effet de réel », cherche toujours à donner des cadres précis et exacts aux « aventures » de ses personnages :

Pour ce faire, il compte non seulement sur les souvenirs des lieux qu'il a connu, mais il a besoin aussi de s'informer, vérifier, prendre des notes, avoir des photos, remplir de nombreux carnets. Il y a dans cette méticulosité quelque chose de flaubertien, ou plutôt une analogie avec la méthode de travail d'un Georges Simenon, tant admiré par Patrick Modiano².

Laurent cite Jean-Louis Ezine qui démontre, dans « Patrick Modiano, l'homme du cadastre », le souci obsessionnel de l'exactitude topographique chez Modiano :

Tout est vrai, patent, métré. Modiano est un géomètre. Un géomètre ne marche pas, déambule à peine, se refuse à piétonner [sic] et ne flâne qu'à contrecœur. Un géomètre arpente. C'est le mot qui convient à l'activité modianesque, faite de bornage, de géodésie et de triangulation des plans³.

A l'aide de l'exploration du Paris des années soixante ou de la fin des années quatre-vingt-dix, il peut remonter le temps car, à ses yeux, les lieux conservent la trace des souvenirs enfuis et des êtres disparus. Ainsi, s'il attache une importance tellement considérable à l'arpentage de Paris, c'est « dans l'espoir de partager l'esprit d'un lieu, et

¹ Shounong Feng, *La Problématique de l'identité chez Patrick Modiano*, Thèse de doctorat, Besançon, 1996.

² T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 32.

³ Jean-Louis Ezine, « Patrick Modiano, l'homme du cadastre », Magazine littéraire, n° 332, mai 1995, p. 64, dans : *Ibid.*

partant, les sentiments de ses occupants¹ ». Donc, cet espace privilégié est toujours relié à un temps précis : Paris pendant l'occupation allemande.

La ville privilégiée de Cheheltan est Téhéran. C'est à Téhéran qu'il est né, a habité et passe toujours ses journées. C'est cette ville envers laquelle il ressent des sentiments paradoxaux :

J'aime Téhéran et je ne l'aime pas. J'ai un sentiment partagé pour cette ville. Je l'aime peut-être parce que je ne peux vivre dans aucun autre endroit du monde. Je ne l'aime pas car elle me contrarie sans cesse².

Cette ville constitue l'espace primordial de ses romans depuis *La Salle des miroirs* jusqu'à sa trilogie de Téhéran³. Par ailleurs, Téhéran est la scène du déroulement des grands événements de l'Histoire contemporaine de l'Iran. En effet, l'Histoire de cent dernières années de Téhéran est néanmoins l'Histoire de l'Iran car la capitale joue le rôle le plus important dans le destin du pays. Chacun des romans de Cheheltan décrit l'Histoire de Téhéran à une époque particulière : *La Salle des miroirs* décrit le vieux Téhéran à la fin de l'époque Qâdjâr, aux premières années du XX^{ème} siècle. *La Mandragore* se déroule à Téhéran au tournant de deux dynasties Qâdjâr et Pahlavi et plutôt la période de Rézâ Shâh Pahlavi. *L'Aube iranienne* est un parallèle entre le Téhéran du deuxième Pahlavi et le Téhéran à l'aube de la Révolution islamique en 1979. Le plus intéressant, c'est le premier volume de la trilogie de Téhéran, *Téhéran, ville sans ciel*, dont l'histoire reprend, d'une façon anachronique, l'occupation de Téhéran par les alliés pendant la deuxième guerre mondiale jusqu'aux derniers jours de la guerre Iran-Irak dans les années 1980.

Par la suite, nous allons voir comment ces deux métropoles sont représentées dans l'œuvre de deux romanciers, et quelles histoires sont écrites par le biais de la représentation de ces espaces urbains.

3.1. Ville en Crise

Le Paris occupé des livres de Modiano est une ville en crise. C'est l'espace clos d'une tragédie. Le narrateur de *La Ronde de nuit* se sent enfermé dans ce Paris envahi. Les

¹ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 115.

² A.H. Cheheltan, « "L'angoisse de l'Histoire paternelle", entretien avec Alirézâ Gholâmi », art cit., p. 38.

³ Dans un de ses nouveaux romans, *Ispahan* (publié en allemand sous le titre de *der kalligraph von Isfahan*), l'histoire ne se déroule plus à Téhéran, mais à Ispahan, la Capitale des Safavides.

occupants sont entrés, une grande partie de la population s'est enfuie, les rats carnivores sont sortis des égouts souterrains. Le ciel est gris et la tragédie a atteint son apogée. C'est également l'ambiance qui domine *Dora Bruder* : la jeune fille est emprisonnée comme ses parents dans le Paris Occupé.

Chaque roman de Cheheltan met aussi en scène une ou plusieurs crises que la ville de Téhéran (ainsi que tout le pays) a vécues. *La Salle des miroirs* raconte le Coup d'État de Mohamamd Ali Shâh contre le premier parlement. *La Mandragore* est l'histoire de l'occupation de Téhéran pendant la Seconde Guerre mondiale. *L'aube iranienne* et *Téhéran, ville sans ciel* représentent une ville en crise par le Coup d'État de 1953 ainsi que la Révolution de 1979.

3.1.1. Paris sous l'Occupation

*Je suis obsédé par le Paris de l'Occupation.
C'est mon paysage naturel¹.*
(Patrick Modiano)

Le 14 juin 1940, les troupes de la *Wehrmacht* défilent dans les rues de Paris. Le drapeau à croix gammée nazie flottent sur la tour Eiffel jusqu'au 24 août 1944.

Paris sous l'Occupation est une autre ville, bien différente de ce qu'elle était autrefois. Dans son discours à l'académie suédoise le 7 décembre 2014, Modiano la décrit ainsi :

Ville étrange que ce Paris de l'Occupation. En apparence, la vie continuait, « comme avant » : les théâtres, les cinémas, les salles de music-hall, les restaurants étaient ouverts. On entendait des chansons à la radio. Il y avait même dans les théâtres et les cinémas beaucoup plus de monde qu'avant-guerre, comme si ces lieux étaient des abris où les gens se rassemblaient et se serraient les uns contre les autres pour se rassurer. Mais des détails insolites indiquaient que Paris n'était plus le même qu'autrefois. À cause de l'absence des voitures, c'était une ville silencieuse – un silence où l'on entendait le bruissement des arbres, le claquement de sabots des chevaux, le bruit des pas de la foule sur les boulevards et le brouhaha des voix. Dans le silence des rues et du black-out qui tombait en hiver vers cinq

¹ Patrick Modiano, cité par : Nelly Wolf, « « L'étoile de Modiano » », *EUROPE, revue littéraire mensuelle*, octobre 2015, n° 1038, pp. 14-27, p. 19.

heures du soir et pendant lequel la moindre lumière aux fenêtres était interdite, cette ville semblait absente à elle-même – la ville « sans regard », comme disaient les occupants nazis. Les adultes et les enfants pouvaient disparaître d'un instant à l'autre, sans laisser aucune trace, et même entre amis, on se parlait à demi-mot et les conversations n'étaient jamais franches, parce qu'on sentait une menace planer dans l'air¹.

Dans “ce Paris de mauvais rêve”, on risquait d'être victime des dénonciations et des rafles. C'est comme l'atmosphère cauchemardesque de *La Ronde de nuit* : les pillages des maisons abandonnées, l'arrestation des résistants, la torture des prisonniers dans les sous-sols de l'hôtel privé de La Gestapo. Pourquoi Modiano doit-il s'intéresser à ce Paris ? Pourquoi cet étrange espace-temps d'avant sa naissance ne cesse-t-il pas de le hanter ? Il répond ainsi à ces questions :

Dans ce Paris de mauvais rêve, où l'on risquait d'être victime d'une dénonciation et d'une rafle à la sortie d'une station de métro, des rencontres hasardeuses se faisaient entre des personnes qui ne se seraient jamais croisées en temps de paix, des amours précaires naissaient à l'ombre du couvre-feu sans que l'on soit sûr de se retrouver les jours suivants. Et c'est à la suite de ces rencontres souvent sans lendemain, et parfois de ces mauvaises rencontres, que des enfants sont nés plus tard. Voilà pourquoi le Paris de l'Occupation a toujours été pour moi comme une nuit originelle. Sans lui je ne serais jamais né. Ce Paris-là n'a cessé de me hanter et sa lumière voilée baigne parfois mes livres².

La raison pour laquelle Modiano a choisi le cadre de Paris occupé pour ses premiers romans est assez claire. C'est à Paris qu'un juif cosmopolite et trafiquant de marché noir et une comédienne flamande du cinéma d'avant-guerre se sont rencontrés par hasard. C'est à Paris que son père est né en 1912. C'est près de cette ville que Patrick est né le 30 juillet 1945. Et c'est à Paris qu'il a passé la plupart de sa vie et qu'il habite toujours. C'est aussi à Paris que son père a vécu la guerre et a dû survivre grâce à ses activités mystérieuses et ambiguës. Ainsi, le Paris de l'Occupation l'obsède parce qu'il considère

¹ « Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano », art cit.

² *Ibid.*

comme un « produit de l'Occupation ¹ ». Le Paris sous l'Occupation correspond donc à l'espace-temps paternel de sorte que les pérégrinations des personnages sont une tentative d'accéder au domaine spatio-temporel du père.

Parmi les quatre livres de Modiano constituant le corpus de l'étude présente, la diégèse de *La Ronde de nuit* et de *Dora Bruder* se déroulent entièrement à Paris. Dans ces deux romans, le rôle de Paris est aussi important que celui des protagonistes. Cela constituera donc le sujet des lignes suivantes.

3.1.1.1. Paris occupé : l'espace clos d'une tragédie dans *La Ronde de Nuit*

Dans *La Ronde de nuit*, Paris de 1942 est l'espace d'une tragédie. La ville est présentée dans ce roman comme une prison. C'est surtout le sentiment du personnage-narrateur qui se sent enfermé dans la Capitale et rêve de rejoindre sa mère qui habite à Lausanne en Suisse. La Capitale après l'exode est représentée comme une ville déserte après une grande catastrophe. « Des files d'autos s'écoulaient vers les portes de Paris² » avant l'arrivée de l'ennemi. Par cette courte description, Modiano décrit la panique et le désordre dominé à Paris quand les troupes allemandes s'approchaient de ville. En juin 1940, dans un désordre apocalyptique, 42 millions d'habitants et notamment les parisiens déferlent sur les routes³. À l'arrivée des soldats de l'Armée du III^e Reich, il n'est resté à Paris qu'un million de personnes.

Profitant de la catastrophe, d'autres fantômes surgissent de l'obscurité, à l'instar « des rats qui prennent possession d'une ville après que la peste a décimé ses habitants⁴ ». Ainsi, Paris occupé se transforme en une grande prison dont les gardiens sont les anciens criminels et prisonniers réunis autour de la « Société inter commerciale de Paris-Berlin-Monte Carlo » ou, à vrai dire, La Gestapo parisienne. Voici comment la figure du camp du « Bien », le Lieutenant Dominique, décrit la situation :

[Le Lieutenant] m'explique que plusieurs individus ont profité des événements pour laisser libre cours à leurs mauvais instincts. Rien de plus naturel dans une époque de troubles et de désarroi comme la nôtre. Ces malfrats jouissent d'une impunité totale : on leur a distribué des cartes de police et des permis de port d'armes. Ils se

¹ Les Nouvelles littéraires, n° 2774 (février 1981) dans : B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, p. 7.

² P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 23.

³ Voir H. Rousso, *Le régime de Vichy*, *op. cit.*, p. 10.

⁴ P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 24.

livrent à une répression odieuse contre les patriotes et les honnêtes gens, commettent toutes sortes de délits. Ils ont réquisitionné un hôtel particulier, 3 bis, square Cimarosa, XVI^e arrondissement. Leur service se nomme dans le public Société Inter commerciale de Paris-Berlin-Monte-Carlo¹.

Le narrateur se trouve dans les mains de ces « individus peu recommandables² ». Modiano inventorie le nom des membres de la société, les femmes « trop fardées³ » et les hommes d'une « élégance nègre⁴ » qui sont des figures d'une décomposition nationale. En déformant certains noms, « il joue de la transposition et du brouillage⁵ » : Henri Chamberlin Lafont, « pape de la Gestapo française⁶», devient « le Khédive » et Pierre Bonny, le commissaire de police corrompu s'appelle Pierre Philibert. Rudy de Mérode, le proxénète notoire de l'époque devient Jean Farouk de Méthode et Lionel de Wielt, l'aristocrate du petit banditisme, Lionel de Zieff. Le gentleman-cambrioleur, Paulo du Melder s'appelle dans le roman *Pols de Helder*. Mikey de Voisins est le nom déformé de Guy de Voisins, un prostitué homosexuel. Et Mage Popov qui organise dans le roman des « séances paneurythmiques sexuello-divines » n'est que Mage Ivanov⁷. À cause de ces transpositions, note Butaud, le roman « n'offre pas en effet un tableau réaliste du Paris de 1941⁸ ».

Pourtant, certains autres noms des collaborateurs et criminels de cette époque ne sont pas déformés comme celui de Violette Morris, Marcel Petiot, Pierre Costantini ou Joseph Joanovici. Violette Morris est l'ancienne athlète des jeux olympiques et la championne de France en athlétisme devenue espionne des nazis ainsi que collaboratrice et tortionnaire dans la bande de Lafont. Elle a été assassinée en 1944 sur une route de campagne en Normandie au volant de sa *Citroën Traction Avant*, par les maquisards du groupe normand du Maquis Surcouf, un important mouvement de la Résistance normande pendant la seconde guerre mondiale⁹.

¹ *Ibid.*, p. 107.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ N. Butaud, *Patrick Modiano, op. cit.*

⁶ Fabrice Laroche, « Henri Lafont, pape de la Gestapo française », *Historia*, hors-série n° 26, vol. I, 1972. dans : B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano, op. cit.*, p. 70.

⁷ Voir B. Doucey, *La Ronde de nuit (1969), op. cit.*, pp. 29-30

⁸ N. Butaud, *Patrick Modiano, op. cit.*, pp. 17-18.

⁹ Voir Dominique Ruffin, *Violette Morris*, http://raymond-ruffin.over-blog.com/pages/Violette_Morris-2253930.html, (consulté le 8 mai 2018).

Marcel Petiot (dit le Docteur) était un grand criminel français qui a été accusé d'avoir commis 27 meurtres entre 1942 et 1944 ; il revendique lors de son procès, plus de 60 assassinats qu'il a présentée comme des exécutions d'agents de la Gestapo. Pierre Costantini était un ancien aviateur de l'armée française qui s'est reconverti dans la collaboration. C'est un trafiquant et collaborateur notoire d'origine juive. Cet ancien chiffonnier spécialiste dans le trafic de « ferrailles » réalise d'énormes profits pendant l'Occupation¹. L'apparition de ce personnage, comme Stavinsky, dans l'œuvre modianienne est une tentative de représentation de la figure paternelle.

Dans *La Ronde de nuit*, rien ne manque pour reconstituer, par le jeu de fiction, l'atmosphère crépusculaire de cette période de terreur. A l'exception de ces évocations explicites, l'enfermement du narrateur est suggéré par la figure qui domine le texte : la Ronde.

- La figure de la « ronde »

Les titres des romans de la trilogie (*La Place de l'Étoile*, *La Ronde de nuit* et *Les Boulevards de ceinture*) font aussi référence, comme le note Bruno Doucey, à l'enfermement et à la circularité. C'est surtout dans le deuxième roman, qu'à travers la figure de la « Ronde », le narrateur suggère le sentiment de son emprisonnement.

Les lieux dans lesquels se déroule l'action de *La Ronde de nuit* sont des lieux clos. La ville est prisonnière de ses boulevards de ceintures sur lesquels le roman finit par la chasse d'un prisonnier évadé. Le quartier des collaborateurs au XVI^{ème} arrondissement ressemble à un îlot replié sur lui-même :

Il y avait ainsi à Paris quelques îlots où l'on s'efforçait d'ignorer « le désastre advenu les jours précédents » et où stagnaient une joie de vivre et une frivolité d'avant-guerre. Considérant tous ces visages, je me répétais une phrase que j'avais lue quelque part : « Un rastaquouérisme à relents de trahisons et d'assassinats... »²

Il y a d'autres lieux où le narrateur trouve refuge : dans les squares, aux Tuileries, au Luxembourg, au Bois de Boulogne ou au jardin des Champs-Élysées. Ils sont en effet

¹ B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, pp. 24-25.

² P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 41.

quelques « principautés perdues dans Paris, oasis malingres au milieu du vacarme et de la dureté des hommes¹ ». Pourtant, même si ces derniers lieux le protègent et lui permettent de méditer et d'évoluer, ils continuent à être des lieux d'emprisonnement. Ce sont les lieux autres, de petits espaces qui permettent au narrateur de s'éloigner pour quelques instants du chaos du monde. C'est dans ces endroits que ses compagnons imaginaires, Esméralda et Coco Lacour, apparaissent pour qu'il se sente plus seul. Il y a également certains endroits que le narrateur désigne « no man's land ». Le passage entre les deux rives, un espace à l'abri de deux camps où l'Histoire semble s'arrêter, en est exemple :

Je revenais de la rue Boisrobert. Le métro s'est arrêté sur le pont de Passy. Je souhaitais qu'il ne reparte jamais plus et que personne ne vienne m'arracher à ce no man's land entre les deux rives. Plus un geste. Plus un bruit. Le calme enfin².

Dans *La Ronde de nuit*, les êtres que le narrateur côtoie forment aussi « une ronde autour de [lui] ». Il répète à trois reprises ces mots. Au début du roman, après l'exode et le départ des parisiens, il prévoit qu'il va être hanté par les ombres dans « une ville désolée³ » :

Quand ils seront partis, des ombres surgiront et formeront une ronde autour de moi⁴.

Ces ombres sont le Khédive et M. Philibert qui le harcèlent par leurs questions incessantes et en formant autour de lui une ronde :

Bientôt le Khédive et Philibert me harcèleraient de questions. Une ronde autour de moi, de plus en plus rapide, de plus en plus bruyante, et je finirai par céder pour qu'ils me laissent tranquille⁵.

¹ *Ibid.*, p. 90-91.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 83.

C'est également au milieu de la « fête infernale » des collaborateurs au 3 *bis* square Cimaraosa que le narrateur sent que l'univers tourne autour de lui. Une chanson allemande retentit dans le salon et une danse « swing » vertigineuse commence :

La musique est de plus en plus rapide.

Aus Liebe...

Des cercles lumineux s'agrandissent comme lorsqu'on jette une pierre dans l'eau. Ils ont commencé à tourner au pied du violoniste et atteignent maintenant les murs du salon.

Es gibl auf

Erden...

Le chanteur s'essouffle, on dirait qu'il va suffoquer après avoir jeté un dernier cri. L'archet court sur les cordes, à une vitesse accrue. Pourront-ils suivre longtemps la cadence avec leurs battements de mains ?

Auf dieser Welt...

Le salon tourne maintenant, tourne et, seul, le violoniste reste immobile.

nicht nur den Hainen..

Quand vous étiez enfant, vous aviez toujours peur dans ces manèges qui vont de plus en plus vite et qu'on appelle des chenilles. Souvenez-vous...

Es gibt so viele...

Vous poussiez des hurlements, mais cela ne servait à rien, la chenille continuait de tourner.

Es gibt so viele...

Vous teniez absolument à monter dans ces chenilles. Pourquoi ?

Ich lüge auch...

Ils se lèvent en battant des mains... le salon tourne, tourne, et l'on dirait même qu'il s'incline. Ils vont perdre l'équilibre, les vases de fleurs s'écraseront au sol. Le violoniste chante d'une voix précipitée.

Ich lüge auch

Vous poussiez des hurlements mais cela ne servait à rien. Personne ne pouvait vous entendre dans le vacarme de la foire.

Es muss ja Lüge sein...¹

¹ *Ibid.*, pp. 48-50.

Il semble que le narrateur soit coincé dans un « manège diabolique dont [il] ne peut descendre¹ » (Ronde à la fois frivole et macabre). Au milieu du vertige et du tourbillon, il voit également le visage du Lieutenant et celui des autres résistants qui tournent comme une chenille « “Sirocco” à Luna Park² ». En effet, la comparaison de Paris occupé à une immense Luna-Park est une image récurrente de ce roman qui met l’accent sur la figure de la ronde. Le narrateur a l’impression d’être comme un malheureux prisonnier du Khédivé et de Monsieur Philibert dans cet immense Luna-park où ces derniers « [le] ballott[ent] de stands de tir en montagnes russes, de Grand-Guignol en chenilles ‘Sirocco’³ ». Cette ville transformée en un Luna-park maléfique, c’est une piste propice pour les collaborateurs. En effet, en comparant la ville de Paris à une sorte de Luna Park terrifiant et infernal, Modiano suggère à son lecteur l’atmosphère apocalyptique de la ville occupée. D’autres images participent également à l’évocation d’une telle ambiance.

Ainsi, malgré ces scènes de fêtes nocturnes et des extraits des chansons d’amour sur les îlots des collaborateurs, le Paris de 1942 est une ville nocturne et livrée au « black-out ». Une atmosphère crépusculaire, cauchemardesque et même apocalyptique domine la « ville lumière » d’avant-guerre. Modiano essaie de restituer « un climat d’inquiétude, de tension et de désagrégation morale⁴ ». À travers le narrateur, Modiano décrit l’angoisse qu’ont connue les Français à partir de la mise en application du décret « Nacht und Nebel » de 1941. Ce décret, promulgué le 7 nov. 1941, permettait de déporter sans jugement tous ceux qui pouvaient nuire au Reich. Les rafles se multiplient et les déportations des Juifs, des communistes ou des résistants deviennent systématiques⁵. Ces scènes d’arrestations et de torture sont évoquées dans les romans, comme celle-ci évoquée dans *La Ronde de nuit* :

Certaines nuits, j’étais réveillé par des cris de douleur et des allées et venues au rez-de-chaussée. La voix du Khédivé. Celle de Philibert. Je regardais à la fenêtre. On poussait deux ou trois ombres dans des automobiles qui stationnaient devant l’hôtel. Les portières claquaient. Un bruit de moteur de plus en plus lointain⁶.

¹ B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, p. 42.

² P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 95.

⁴ B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, p. 32.

⁵ *Ibid.*

⁶ P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 78.

En effet, l'ambiance d'enfer de *La Ronde* est bien conforme aux événements qui se sont déroulés à cette époque de l'Histoire de la France, comme « les rafles nocturnes, les interrogatoires, la présence de la Gestapo, la clandestinité des réseaux de résistants, le couvre-feu, le Marché Noir, les Ausweis (laisser-passer), la suspicion¹ ». Cependant et malgré l'atmosphère crépusculaire de cette époque de terreur, le narrateur avoue qu'il était amoureux de cette ville-enfer : « Je verse quelques larmes. Je l'aimais cette ville. Mon terroir. Mon enfer. Ma vieille maîtresse trop fardée² », exprime-t-il.

De surcroît, selon Nettelbeck et Hueston, en évoquant Paris de 1942 dans *La Ronde de nuit*, Modiano « vise la société contemporaine où il voit le même 'climat de décomposition morale' et les gens de sa génération comme étant aussi "fragiles et dominés par l'esprit de fuite" que son narrateur³ ». Pourtant, c'est plutôt dans *Dora Bruder* que l'on voit un parallélisme entre le Paris d'hier (le temps de l'énoncé relatif à Dora et à l'enfance du narrateur) et le Paris d'aujourd'hui (le temps d'énonciation).

3.1.1.2. Le paris-prison de *Dora Bruder*

Toujours l'espace clos d'une tragédie, le Paris où vit la jeune Bruder est également une ville-prison. Elle, ainsi que ses parents et beaucoup d'autres parisiens, y est enfermée, sans pouvoir s'enfuir. Pendant l'Occupation, les autorités allemandes rétablissent plusieurs ordonnances dans la ville dont la moindre infraction aboutit à l'arrestation et l'envoi au dépôt : « Défense de sortir après huit heures du soir, port de l'étoile jaune, défense de franchir la ligne de démarcation pour passer en zone libre, défense d'utiliser un téléphone, d'avoir un vélo, un poste de TSF...⁴ ». Dans son commentaire de *Dora Bruder*, Joël Dubosclard rappelle l'atmosphère froide et triste de Paris en hiver 1942 :

Ce Paris froid et austère dont nous ne sortons jamais à l'image du destin de Dora, adolescente à la fois errante et enfermée dans le sombre Paris de l'Occupation. C'est cette atmosphère étouffante, liée à l'occupation de la Capitale par l'armée

¹ B. Doucey, *La ronde de nuit* (1969), Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 33.

² P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 151.

³ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 31.

⁴ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 112.

allemande, qui fait du Paris des années de guerre une véritable ville-prison dans *Dora Bruder*¹ [...]

Dans *Dora Bruder*, il y a une dichotomie entre la zone occupée et la zone non occupée (zone “nono”²) qui sont séparées par la ligne de démarcation dont le passage est interdit. Pourtant, à l’instar des petites oasis du narrateur de *La Ronde*, il existe également, dans *Dora Bruder*, quelques espaces de protection, comme le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie dirigé par les Sœurs des écoles chrétiennes de la Miséricorde au 60 et 62 rue de Picpus, dans le XII^{ème} arrondissement où Dora a été internée dès le 9 mai 1940 en tant que seule élève d’origine juive de l’établissement. Ce pensionnat est comme une toute petite cité protégée derrière ces hauts murs : « Autour du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, la ville devenait une prison obscure dont les quartiers s’éteignaient les uns après les autres³. » A partir de juillet 1942, à la suite de la grande rafle, les institutions religieuses cachent des enfants juifs. Selon les recherches de Modiano, Dora était le premier enfant juif ayant été interné dès le début de l’Occupation :

Peut-être Ernest Bruder a-t-il jugé qu’elle était hors d’atteinte, dans une zone franche, au pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie et qu’il ne fallait pas attirer l’attention sur elle⁴.

Pourtant, cette “zone Franche” et cet espace de protection ressemblait à son tour à une petite prison au sein de la prison de la ville. Cherchant sa liberté, la jeune Dora s’enfuit du pensionnat le 14 décembre 1942.

Les espaces publics et impersonnels où l’enquête s’effectue et dans lesquels Dora a passé une partie de sa courte vie sont des lieux qui reflètent sa situation dure et inextricable. Réfugiée à Paris, la famille Bruder habitait dans une chambre d’hôtel. Celui-ci évoque un lieu de passage et d’instabilité. Le pensionnat, le commissariat, les casernes, les dépôts, les camps de concentration, cachés derrière des hauts murs, constituent aussi des lieux de piège et d’enfermement.

¹ Joël Dubosclard, *Dora Bruder : (1997) ; Patrick Modiano*, Paris, Hatier, 2006, pp. 52-53.

² Henry Rousso, *Les années noires : vivre sous l’occupation*, Paris, Gallimard, 2004, p. 34.

³ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 56.

⁴ *Ibid.*, pp. 47-48.

Retournant sur les lieux où se situaient auparavant les bâtiments du Saint-Cœur-de-Marie, Modiano ne les trouve plus : « [ils] n'existent plus¹ », exprime-t-il. Plusieurs autres bâtiments sont changés, transformés ou disparus au fil du temps. Mais peut-être, peut-on toujours ressentir la présence des gens qui ont occupé ces lieux, plusieurs années plus tard. C'est ce que Modiano tente de faire en arpentant la ville de Paris.

3.1.2. Téhéran sous les grandes crises politiques

Quatre grands événements critiques de l'Histoire contemporaine sont racontés dans les romans de Cheheltan : la Révolution constitutionnelle dans *La Salle des miroirs*, le coup d'État de Rézâ Khân ainsi que l'invasion anglo-soviétique dans *La Mandragore*, le coup d'État de 1953 et La Révolution de 1979 dans *Téhéran, ville sans ciel* et *L'Aube iranienne*².

3.1.2.1. Téhéran sous la domination de la brigade cosaque persane

L'extrait de *La Salle des miroirs* que nous avons cité, en parlant du vieux Téhéran décrit néanmoins l'ambiance de la terreur qui y règnait le jour du coup d'État de Mohammad-Ali Shâh et du colonel Liakhov contre le nouveau Parlement (Majles-e Méli). Pendant ce jour du 23 juin 1908 (2 tir 1287), la brigade cosaque, commandée par ce dernier bombarde le Parlement et après avoir assassiné plusieurs constitutionnalistes, supprime le Majles.

Dans *La Salle des miroirs*, c'est notamment dans les deux premières scènes du début du roman concernant les insurrections à Téhéran, que nous nous apercevons de la présence des soldats cosaques parcourant les rues étroites de la Capitale pour poursuivre les constitutionnalistes :

Ils arrivaient. Ils ne galopaient plus sur leurs chevaux arabes, mais suivaient les gens par plaisir. Les boutiques se fermaient les unes après les autres. [...] Les

¹ *Ibid.*, p. 40

² Il y a d'autres crises politiques dans ces romans qui ne concerne pas la ville de Téhéran, comme la Révolution soviétique de 1917 en Russie dans *La Mandragore*.

chaussures, les serviettes et les voiles du visage étaient abandonnées sur le chemin. Et tout à coup, le bruit d'un cheval qui galopait¹.

Les cosaques, de garde dans les rues quasi désertes de Téhéran le jour du bombardement, terrifient les personnages du roman. Cependant, cette scène n'est pas décrite explicitement. Entendant le bruit des canons et des fusils, les personnages ne voient rien que la fumée qui s'élève au-dessus du bâtiment.

Téhéran dans *La Mandragore* est toujours le terrain du galop des cosaques. En premier plan, c'est leur premier commandant iranien, Rézâ Khân Mir panj qui est mis en scène. « Un cosaque patriote a fait un coup d'État² », voici comment Shamsozoha entend pour la première fois le nom de l'auteur du coup d'État du 21 février 1921 (3 Esfand 1299) mettant fin au règne de la dynastie Qâdjâr. Le premier souvenir de la protagoniste du roman de Sardâr Sêpah (le qualificatif de Rézâ Khân signifiant chef de l'armée) constitue un des cauchemars de sa vie :

On avait décidé de fouetter deux femmes sur la place Toupkhâné. Shamsozoha venait de voir le portrait de Sardâr Sêpah dans un journal. Il se tenait debout, les mains sur les hanches, et regardait l'horizon. C'était le cosaque patriote dont Issac avait tellement parlé³.

Cette scène de la flagellation est décrite dans trois pages et semble, à nos yeux, la scène la plus impressionnante du roman. La démonstration de la virilité masculine d'un bourreau cosaque encouragé par les cris joyeux et enthousiastes des hommes qui l'entourent contraste avec la fragilité des corps de deux femmes condamnées :

Avec chaque fouet, des cris de joie des spectateurs se levaient. On aurait dit que cette chose chaude et charnue était sous leurs dents ou dans leurs mains.

¹ A.H. Cheheltan, *Tâlâr-e Aîné (La Salle des miroirs)*, op. cit., pp. 23-24.

می آمدند. دیگر نه به تاخت، به تفنن و سوار بر اسبهای عربی از دنبال می آمدند. دکان ها یکی یکی بسته می شد. [...] کفشها و دستمالها، روبندههای بی صاحب کنار راه. و آنگاه صدای چهار نعل اسبی که به تاخت می آمد.

² A.H. Cheheltan, *Mehr giâh (La Mandragore)*, op. cit., p. 94.

یک قزاق وطن پرست کودتا کرده.

³ *Ibid.*, p. 104.

قرار بود دو زن را در میدان توپخانه شلاق بزنند. همان روزها عکس سردار سپه را توی روزنامهها دیده بود. دست بر کمر، ایستاده بود و به افق نگاه می کرد. او همان قزاق وطن پرستی بود که ایساک راجع به او بسیار صحبت کرده بود.

Shamsozoha, entre l'éveil et le rêve, s'est avancée vers les deux femmes. Elle a foncé dans la queue serrée des cosaques. Elle était aussi légère qu'une paille. « Toi, comment t'appelles-tu ? », a-t-elle demandé. [...] Les lèvres sèches de la femme se sont ouvertes : « Aziz Kâshi ». Trempé de sueur, le cosaque a jeté son fouet¹.

Cet événement renvoie en effet à un règlement de compte de Rézâ Khân avec les britanniques qui avait comploté pour son renversement. Il met en place un plan pour surprendre deux diplomates anglais chez une prostituée connue de Téhéran, Aziz kâshi, le 8 mars 1922 (18 Esfand 1300). À la suite de ce scandale médiatique, les diplomates ont dû quitter l'Iran. On arrête également la propriétaire de la maison ainsi qu'une autre femme, Amirzâde Khânôm et on les fouette sur la place Toupkhâné, pour exécuter la loi du shari't. Le cosaque exécuteur les fouette tellement fort qu'elles vomissent du sang².

Elle a beau participer à la répression de la population civile pendant les protestations de la Révolution Constitutionnelle, la brigade cosaque qui faisait partie de l'armée nationale depuis 1921, n'a pas résisté à l'invasion des Forces alliés. Ainsi en août 1941, les troupes britanniques et soviétiques défilent dans les rues de Téhéran.

3.1.2.2. Téhéran lors de l'invasion anglo-soviétique

À la fin d'août 1941 (1320), les troupes britanniques et soviétiques occupent le territoire iranien et arrivent très tôt jusqu'à Téhéran (le 15 septembre). David François explique ainsi les raisons de cette invasion :

Si au moment où éclate la Seconde Guerre mondiale, l'Iran proclame sa neutralité, il est néanmoins la victime d'une invasion puis d'une occupation par les troupes soviétiques et britanniques durant l'été 1941. Churchill veut ainsi assurer la sécurité de l'approvisionnement en pétrole des Alliés tandis que Staline cherche à protéger sa frontière caucasienne et les champs pétrolifères de Bakou. Il s'agit aussi, à l'heure

¹ *Ibid.*, p. 39.

شلاق که پایین می آمد، جمعیت یک پارچه هلهله می کشید. آن چیز گرم و گوشتی مثل اینکه زیر دندانها، توی مشتها بود. شمس الضحی میان خواب و بیداری جلو رفت. از صف فشردهی قزاقها گذشت. چون پر کاهی سبک و بی وزن بود. پرسیده بود: تو... تو اسمت چیست؟ (.. لبهای خشک زن باز شد: عزیز کاشی. قزاق غرق در عرق شلاق را زمین انداخت.

² Mahmoud Zand Moghadam, *Qal'ê: Shahr-e no*, Téhéran, Maziar, 1363, Cité par Farzané Ebrahimzadé, « Dastan-e Qal'ê, négahi be tarikhche-ye mahale-ye shahr-e no dar Tehran (L'Histoire de Qal'ê, l'historique du quartier Sahr-e no à Téhéran) », *Revue Roshan*, Shahrivar 94, n° 18, pp. 45-46, p. 46.

où la Wehrmacht déferle sur l'Union soviétique de sécuriser le corridor iranien, une des principales voies de communication permettant aux puissances anglo-saxonnes de ravitailler en armes l'URSS¹.

En réalité, avec la déclaration de la deuxième guerre mondiale, l'Iran déclare sa neutralité en septembre 1939. Cependant, après l'invasion de l'URSS par les nazis au printemps 1941, les alliés s'inquiètent de la proximité du régime Pahlavi avec Berlin. Ils envahissent donc l'Iran sous le prétexte de la présence de techniciens allemands². Cependant, aux yeux d'Ervand Abrahamian³, la raison principale de l'assaut des Britanniques est celle expliquée par D. François, autrement dit la crainte de perdre leur contrôle sur le pétrole de l'Iran. De plus, vu les nouvelles routes ainsi que le chemin de fer transiranien, l'Iran constituait un couloir favorable pour le transport du pétrole vers l'Angleterre et le ravitaillement de l'URSS en guerre.

L'Iran est divisé en deux zones d'occupation : l'armée rouge occupe le nord-ouest et les rives de la Caspienne alors que les champs pétroliers d'Abâdân et de Kermânshâh sont occupés par les Britanniques⁴. Au niveau politique, l'invasion entraîne notamment la fin du règne de Rézâ Shâh qui accepte d'abdiquer en faveur de son fils, Mohammad Rézâ, trois semaines après l'invasion.

L'occupation de l'Iran par les alliés et l'abdication de Rézâ Shâh sont évoquées dans plusieurs romans iraniens dont les plus connus sont *Souvashoun* de Simin Daneshvar et *La Symphonie des morts* d'Abbâs Maroufi⁵. Cet événement historique se retrouve également dans *La Mandragore* de Cheheltan, mais tandis que l'histoire des romans de Daneshvar et Maroufi se déroule à Shirâz et à Ardébil, Cheheltan choisit la Capitale, Téhéran, pour le cadre de son roman.

Dans *La Mandragore*, Raf'at, l'amie de la protagoniste travaille comme traductrice à l'ambassade d'Allemagne. Elle habite avec un homme politique, Pour-Davoud qui est membre de l'association de l'Iran Bâstan et représente les partisans iraniens de l'Allemagne nazie. Ce dernier a pris en otage le fils d'un officier russe pour forcer son

¹David François, *L'autre côté de la colline : La guerre contre l'Iran, août 1941*, <http://lautrecoatedelacolline.blogspot.com/2013/04/la-guerre-contre-liran-aout-1941.html>, 1 avril 2013, (consulté le 31 mai 2018).

²M.-R. Djalili et T. Kellner, *Histoire de l'Iran contemporain*, op. cit., pp. 53-54.

³E. Abrahamian, *A history of modern Iran*, op. cit., p. 118.

⁴D. François, « L'autre côté de la colline », art cit.

⁵Rézâ Shâh apparaît également dans quelques romans extrêmes contemporains : *Les morts de l'île Maurice* de Farhâd Keshvari et le *Rouge et Blanc* de Mehdi yazdani Khoram.

père à fournir des renseignements aux allemands. A l'approche des Russes, Pour-Davoud s'évade et Raf'at est terrifiée. Dans ce contexte, l'état critique de Téhéran et d'autres villes est décrit :

Elle [Shamsozoha] travaillait sans cesse depuis le matin jusqu'au soir. L'État d'urgence était instauré. Tous les congés étaient annulés. Et peu à peu, les blessés arrivaient. Ils venaient de Qazvin, de Rasht, voire de Tabriz. Ils étaient plutôt civils et il y avait parmi eux, quelques soldats et officiers. Quelle était la raison de tous ces bombardements ? Pour annihiler quelle résistance ? Elle s'approcha de la fenêtre qui donnait sur la rue et ôta le rideau. Ses yeux ne voyaient que l'obscurité. Elle a entendu au loin le sifflet d'un policier. Trois sifflements successifs¹.

En effet, cet épisode de la Seconde guerre mondiale a de grandes conséquences sur l'Iran. Trois jours après l'invasion, le commandement iranien « comprend la futilité d'opposer une résistance face à un adversaire plus puissant² », et l'état major décide de dissoudre l'armée. Cependant, les bombardements des villes se continuent et beaucoup de civils meurent. Dans *La Mandragore*, Cheheltan se contente en effet d'évoquer brièvement³ les conséquences de cet événement et refuse de décrire les scènes de la guerre. Il représente la Capitale iranienne plongée dans l'obscurité à cause du black-out. D'autres informations sont insérées dans le récit à travers les dialogues :

Au carrefour Shâh, d'un poste de contrôle, un agent leur a ordonné d'arrêter. Shamsozoha montra de nouveau sa carte de l'hôpital. C'était le Sergent.

« Le Shâh es parti ! N'est-ce pas ? », demanda-t-il.

« C'est à toi de m'informer », répondit Shamsozoha.

[...]

« On dit qu'il a apporté toute la fortune du pays. [...] et ce nouveau roi ? Il paraît qu'il n'est pas une mauvaise personne. »

¹ A.H. Cheheltan, *Mehr giâh (La Mandragore)*, op. cit., p. 151.

از صبح یک لنگه پا همه اش دویده بود. اوضاع اضطراری، مرخصی‌ها همه لغو و داشت سر و کله زخمی‌ها هم کم کم پیدا می‌شد، از قزوین، رشت، حتی تبریز. بیشتر غیر نظامی، چند تایی سرباز یا درجه‌دار. این همه بمباران برای چه؟ مگر مقاومتی هست؟ پای پنجره رفت. گوشه پرده رو به خیابان را پس زد، تا چشم کار می‌کرد سیاهی بود. از دور صدای سوت آژانی می‌آمد. سه سوت پی در پی.

² D. François, « L'autre côté de la colline », art cit.

³ Voir A.H. Cheheltan, *Mehr giâh (La Mandragore)*, op. cit., pp. 151, 153, 157.

Il entra sa tête dans la voiture.

« Achetez du pain tant que vous pouvez ! » dit-il à Raf'at.

[...]

Shamsozoha venait de démarrer la voiture quand il entendit un petit bruit sec sur la carrosserie !

« Les phares, éteignez les phares !¹ »

Dans ce passage, l'abdication de Rézâ Shâh et son exil, l'arrivée au pouvoir de son fils ainsi que le manque de pain et d'alimentation sont évoqués. Le romancier reconstitue ainsi par ce court récit de parole exprimée par le biais des personnages fictionnels l'atmosphère d'une ville à cette époque de terreur et de crise.

3.1.2.3. Le renversement du gouvernement de Dr. Mohammad Mossadegh

Le 19 août 1953 (le 28 Mordâd 1332) est une date inoubliable en Histoire contemporaine de l'Iran. Celle-ci eut une influence tellement cruciale dans la mémoire collective ainsi que dans la culture politique de l'Iran que les deux périodes d'avant et d'après de cet événement se distinguent bien nettement.

En 1951 (1330), le parlement a choisi le Dr. Mohammad Mosadegh comme premier ministre de l'Iran et lui a donné l'autorisation de la nationalisation de l'industrie pétrolière iranienne, ce qui n'a évidemment pas plu aux britanniques. En effet, la concession D'Arcy signé en 1901 entre William Knox D'Arcy et Mozafareddin Shâh donnait à la partie anglaise les droits exclusifs de la découverte, de l'exploitation, du raffinage et de l'exportation du pétrole durant soixante ans. Les britanniques avait ainsi beaucoup bénéficié du pétrole de l'Iran depuis sa découverte en 1908 à Masjed Soleyman. En retour, le Shâh a reçu 20 000 livres sterling en espèces, 20 000 livres sterling d'actions supplémentaires et 16% des bénéfices annuels nets des sociétés d'exploitation de la concession. C'est ainsi que APOC (Anglo-Persia Oil Company) a commencé son activité. En 1933 (1312), durant le règne de Rézâ Shâh, une nouvelle concession a été signé entre

¹ *Ibid.*, pp. 157-158.

چهارراه شاه مأموری از یک پست بازرسی فرمان ایست داد. شمس الضحی باز هم کارت مریضخانه را نشان داد. گروهبان بود. گفت : «شاه رفته! هان؟» شمس الضحی گفت : این را تو باید به من بگویی. (...) - «می گویند دار و ندار مملکت را هم بار کرده با خودش برده (...) این یکی چی؟ مثل اینکه بد آدمی نیست.» توی ماشین سر کرد. به رفعت گفت : تا می توانید نان بخرید. (...) شمس الضحی هنوز راه نیفتاده بود که تقه‌ای به ماشین خورد: «چراغ‌ها؛ چراغ‌ها را خاموش کنید.»

ce dernier et l'État britannique et le nom de la compagnie a modifié en AIOC (Anglo-iranien Oil Compagny)¹.

Donc, la nationalisation de l'industrie pétrolière iranienne mettait en danger les bénéfices de l'Etat britannique. Les américains craignaient à leur tour, que la nationalisation de l'industrie pétrolière de l'Iran inspire d'autres pays dont l'exploitation du pétrole était sous contrôle des occidentaux.

Par ailleurs, selon une autre hypothèse, au-delà de cet affrontement entre l'impérialisme et le nationalisme, le problème de la guerre froide a également joué un rôle important. En effet, les américains considéraient le gouvernement de Dr. Mossadegh comme un risque ouvrant la voie à une victoire du communisme en Iran. Cependant, aux yeux d'Ervand Abrahamian, la raison principale du coup d'État de 1953, c'était la préservation du cartel du pétrole international :

The 1953 coup has often been depicted as a CIA venture to save Iran from international communism. In fact, it was a joint British–American venture to preserve the international oil cartel. Throughout the crisis, the central issue was who would control the production, distribution, and sale of oil. Although the word “control” was scrupulously avoided in public pronouncements, it was very much the operative term in confidential reports issued in both London and Washington. For London, the AIOC had in Iran the world’s largest refinery, the second largest exporter of crude petroleum, and the third largest oil reserves. It also provided the British Treasury with £24 million in taxes and £92 million in foreign exchange; supplied the British navy with 85 percent of fuel needs; and the AIOC with 75 percent of its annual profits – much of which went to its shareholders in England as well as to oil ventures in Kuwait, Iraq, and Indonesia.

For Washington – as well as for London – Iranian control would have far-reaching disastrous consequences. It would not only strike a direct blow at the British. It would give control to Iran. It could inspire others – especially Indonesia, Venezuela, and Iraq – to follow suit, and thus drastically shift control over the international

¹ Ervand Abrahamian, *Coudétâ : 28 Mordad, Sia va rish-e hay-e ravâbet-e Iran va Amrikâ dar Asr-e modern (Coup d'État : 28 Mordad, Sia et les origines des relations entre l'Iran et les Etats-Unis dans l'ère moderne)*, traduit par Mohammad Ebrâhim Fatâhi, Téhéran, Éditions Ney, Version Fidibo, 2013.

petroleum market away from Western oil companies towards the oil-producing countries¹.

Par ailleurs, au niveau national, la présence de Dr, Mossadegh menaçait le pouvoir de Mohammad Rézâ Shâh et diminuait son pouvoir. De ce fait, l'opération de TP-Ajax est élaborée par le CIA, avec la collaboration des services secrets britanniques (MI6), le général Fazlollah Zâhedî et le Shâh pour renverser le gouvernement du premier ministre :

L'administration Eisenhower élabore un plan, baptisé "TP-AJAX", destiné à organiser le renversement du Dr Mossadegh par le général Fazlollah Zahedi, son ancien ministre de l'Intérieur [...]. Kermit Roosevelt, responsable de la CIA pour le Moyen-Orient, se charge de l'organisation du coup en collaboration avec les Britanniques².

Après les événements de ce coup d'État, la déception, le nihilisme et le pessimisme dominant la couche intellectuelle du pays. « Le mythe de Mossadegh » naît après le coup d'État et « pèsera lourd sur le devenir de la dynastie Pahlavi³ ».

Ayant influencé la vie et l'œuvre de plusieurs écrivains et intellectuels, ce coup d'État est un événement important dans l'Histoire littéraire de l'Iran. Par ailleurs, le coup d'État de 1953 constitue le thème récurrent du roman persan depuis la Révolution de 1979 : *Docteur N aimait sa femme plus que Dr. Mossadegh* de Shahrâm Rahimian, *Femmes sans hommes* de Shahrnoush Parsipour ou Pâtoq de Parviz Masdjédi, *J'aime Manchester United* de Yazdâni Khoram en sont quelques exemples. Cheheltan rappelle également les événements du 19 août 1953 dans *Téhéran, ville sans ciel* et *L'Aube iranienne*. Le premier est plus important parce qu'il met en scène, l'un des personnages clés du coup d'État, Shâbân Jafari (Bi Mokh). Les pages 61-63 de *Téhéran, ville sans ciel*⁴ sont une description du rassemblement des *Jâhels* de Téhéran contre Mossadegh et du parti communiste :

¹ E. Abrahamian, *A history of modern Iran*, op. cit., pp. 118-119. Pour la traduction en persan, voir E. Abrahamian, *Tarikh-e Iran-e modern (l'Histoire de l'Iran moderne)*, op. cit., pp. 406-407.

² M.-R. Djalili et T. Kellner, *Histoire de l'Iran contemporain*, op. cit., p. 61.

³ *Ibid.*

⁴ A.H. Cheheltan, *Tehran, Shahr-e bi asséman (Téhéran, Ville sans ciel)*, op. cit., pp. 61-63.

Le lendemain, le rendez-vous est fixé sur la place Gomrok ! à Toupkhâné, des gens les rejoignaient et au carrefour Shâh, il y avait beaucoup de monde. Ce jour froid, il y avait toujours de la neige dans les ruisseaux et aux pieds des arbres. Sur la place, à chaque côté par où on tournait la tête, la photo du jeune roi riait sur les pancartes. Les bus loués arrivaient l'un après l'autre et déposaient les hommes¹.

Cette scène évoque le complot élaboré pour tuer Dr. Mossadegh le 28 février 1953 (le 9 Esfand 1331) alors que ce dernier était invité au palais Marmar pour dire au revoir à Mohammad Rézâ Shâh qui allait quitter le pays. Les partisans du Shâh organisant une manifestation contre le premier ministre, l'attendent devant le palais mais Dr. Mossadegh sort par une autre porte. Ensuite, ils attaquent la maison du premier ministre, mais le complot échoue finalement.

Ce sont les pages 102-104 qui évoquent le coup d'État d'Août 1953 et la chute du premier ministre. Cependant, par une déformation temporelle, les événements du 19 août et du 28 février sont tous entremêlés dans ces pages. Par exemple, le narrateur raconte comment Sha'bân Bimokh enfonce sur la porte de la maison de Mossadegh avec une voiture Jeep. Cet événement s'est produit le 28 février alors que le pillage de la maison de Dr. Mossadegh est arrivé le 19 août.

Sha'boun, un pistolet à la main, s'est jeté tout à coup dans la rue. Une Jeep a freiné juste près de lui. Sha'boun a pris le conducteur par le col et l'a fait descendre. En l'espace d'une seconde, il est monté, a accéléré et a enfoncé la porte. La foule a crié Vive le roi et a attaqué.

Ils ont descendu comme des fourmis les escaliers de la maison numéro 109. Ils avaient les mains pleines de choses. (...) La maison de Mossadegh a été complètement vidée².

¹ *Ibid.*, p. 61.

روز بعد قرار میدان گمرک! توپخانه عده ای به آن‌ها اضافه شده بود و سه راه شاه دیگر جمعیت انبوه بود. در آن صبح سرد توی جوی و پای درخت‌ها هنوز برف بود و توی میدان کاخ به هر طرف که نگاه می‌کردی عکس شاه جوان بر صفحه ی پلاکاردها می‌خندید. اتوبوس‌های کرایه یکی یکی از راه می‌رسید؛ مردها را پیاده می‌کرد.

² *Ibid.*, pp. 103-104.

Le mélange de ces deux événements survenus en espace de quelques mois permet à l'auteur de mettre l'accent sur l'aspect critique et plutôt tragique du Coup d'État. La juxtaposition de ces deux scènes accélère aussi le rythme de l'événement (ce qui va de pair avec la narration découpée et anachronique du roman). De plus, cette confusion illustre l'esprit tourmenté du narrateur qui ne peut que distinguer vaguement ses souvenirs.

Dans *L'Aube iranienne*, Iraj est en exil lors du coup d'État. Mais, à son retour, Mihaan raconte comment le coup d'État a mis fin à sa carrière comme comédienne. En effet, en août 1953, la bande de Sha'boun Bimokh attaque le théâtre de Sa'di où la troupe d'Abdol Hossein Noushin montait en scène des pièces provocatrices aux thèmes socio-politiques. On pille et on brûle le bâtiment du théâtre. Certains artistes sont emprisonnés, certains autres choisissent l'exil. Le souvenir de Mihaan de jour du coup d'État rappelle la déception d'une génération :

Le coup d'État a mis fin à tout ainsi qu'au théâtre. Il a mis fin aux rêveries d'une femme qui avait connu la scène du théâtre à l'âge de dix-sept ans, et qui fut ensuite obligée de l'abandonner à jamais¹.

Téhéran de 1953 se noue à Téhéran de 1979 dans *Téhéran, ville sans ciel*. Téhéran révolutionné est également l'espace-temps de *L'Aube iranienne*.

3.1.2.4. Téhéran à l'aube de la Révolution islamique

Dans *Téhéran, ville sans ciel*, Karâmat (royaliste et acteur dans le coup d'État contre le Dr. Mossadegh) devient un révolutionnaire ardent. Les scènes concernant la Révolution sont ainsi suivies par les évocations du coup d'État pour suggérer les ambiguïtés du personnage².

شعبون هفت تیری در دست مثل اجل معلق وسط خیابان پرید. جیب درست دم پایش ترمز کرد. شعبون یقه ی راننده را گرفت و پیاده‌اش کرد. به طرفه العینی پشت فرمان نشست، پا بر گاز گذاشت و به در خانه کوبید. جمعیت دوباره زنده باد شاه گفت و هجوم آورد. مثل مور و ملخ از پله‌های خانه ی ۱۰۹ پایین آمدند. روی شانه ها و زیر بغل پر بود. (...) خانه مصدق مثل کف دست پاک شد.

¹ A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., p. 69.

کودتا بر همه چیز نقطه پایان گذاشت بر تئاتر هم و بر رویاهای زنی که در هفده سالگی پا به صحنه ی تئاتر گذاشته بود و بعد مجبور شد در بیست و شش سالگی آن را برای همیشه کنار بگذارد.

² Voir A.H. Cheheltan, *Tehran, Shahr-e bi asséman (Téhéran, Ville sans ciel)*, op. cit., p. 102.

Dans *L'Aube iranienne*, Iraj Birashg arrive à Téhéran cinq jours après la victoire de la Révolution islamique en 1979. La crise n'est pas achevée et la ville est toujours la scène des purifications politiques des révolutionnaires. Il est retourné, après vingt-huit ans, dans la ville qui « ne ressemblait plus à celle qu'il avait quitté¹ ». Les murs du petit aéroport de Mehr Abâd sont pleins de photos et de slogans révolutionnaires. Il en est de même pour les rues de Téhéran :

[...] tous les murs étaient couverts de slogans et de photos. On eût dit que tous les habitants de la ville avaient soudainement envahi les rues et avaient écrit sur les murs, « Shâh doit partir ! » Il y avait les photos des guides de la Révolution, celles de grand nombre des martyres, celles de tous les gens abattus sous la torture ainsi que les photos de ceux qui étaient été tués pour la victoire dans les dernières protestations, quelque mois auparavant. Tout était là et c'était une justice sans pareille².

Par le regard d'Iraj, le narrateur décrit ce qui se déroule dans les rues de Téhéran en février 1979 :

Avançant la tête, il a regardé dehors par la fenêtre. Il a vu les sacs de sable, les petites barricades sur les carrefours et les jeunes qui avaient le J-3 dans la main sans savoir comment le porter. Il a fermé la fenêtre³.

La Révolution, le coup d'État, la guerre, en un mot les crises changent le visage des villes. Téhéran de fin de la dynastie Qâdjâr ne ressemble pas à Téhéran de 1953 et beaucoup moins au Téhéran à l'aube de la Révolution de 1979.

Paris où a vécu *la jeune Bruder* ne ressemble plus la ville de l'enfance de Patrick Modiano. Cette ville ne correspond pas non plus à celle que l'auteur de *Dora Bruder* arpente en 1996.

¹ A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., p. 6.

² *Ibid.*, p. 98.

دیوارها پوشیده از شعار و تصویر بود. انگار مردم شهر همه یکباره و با هم به خیابانها ریخته بودند و روی دیوارها نوشته بودند، شاه باید برود! تصاویری از رهبران انقلاب، تصاویری از خیل شهیدان، آنهایی که در شکنجه‌گاه‌ها از پا در آمده بودند یا حتی در همین چند ماهه در تظاهرات خیابانی خون خود را نثار انقلاب کرده بودند. همه بودند و این عدالتی بی نظیر بود!...

³ *Ibid.*, p. 32.

سرش را پیش برد و از پنجره به بیرون نگاه کرد. گونی‌های شن، سنگرهای کوچک چهارراه‌ها و جوانانی که ژ-۳ به دست داشتند و شیوهی حمل آن را نمی‌دانستند. پنجره را بست.

3.2. Ville en changement

« Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville change, hélas, plus vite que le cœur d'un mortel) », exprime Charles Baudelaire dans son poème *Le Cygne*, face au changement profond de Paris. C'est également le sentiment de Modiano qui, se baladant dans Paris, cherche ses repères d'auparavant. Chehelstan sent un attachement similaire envers sa ville natale, Téhéran. L'Histoire du pays est aussi l'Histoire de la Capitale en tant que centre des crises et des changements. Il observe avec regret les changements d'une ville qui se développe en perdant son identité.

3.2.1. Le Paris « d'hier à aujourd'hui » à travers *Dora Bruder*

La rubrique du journal du 31 décembre 1941, dans laquelle Modiano lit l'annonce de recherche de Dora Bruder s'appelle « D'hier à aujourd'hui ». Il écrit dans *Dora Bruder* :

D'hier à aujourd'hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1965 et celui de 1942¹.

Un des traits caractéristiques de *Dora Bruder* est, effectivement, la connexion remarquable entre le temps et l'espace. En effet, le temps et l'espace sont plus liés que par exemple dans *La Place de l'Étoile*², parce que certains lieux sont décrits au fil du temps. Le narrateur décrit un lieu sous la perspective des années d'Occupation ainsi que sous la perspective des années soixante ou quatre-vingt-dix, et il observe les modifications de l'aspect « extérieur » (les immeubles) et « intérieur » (l'atmosphère, les impressions). Ainsi, comme note Joël Dubosclard, « le passé dans toute sa précision devient présent sous nos yeux³ ».

En réalité, dans *Dora Bruder*, l'histoire des gens est liée à celle des espaces. Rappelons ce que nous avons dit dans la première partie de cette recherche au sujet des historiens de la micro-histoire : ces derniers ne se restreignent pas aux archives et aux documents conservés dans les bibliothèques, mais attachent de l'importance aux paysages et aux

¹ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., p. 10.

² Voir : Lenka Rödlová, *La quête identitaire sous l'Occupation chez Patrick Modiano*, Masarykova univerzita, Brno, 2014, p. 39.

³ J. Dubosclard, *Dora Bruder*, op. cit., p. 59.

formes urbaines¹. La recherche sur le terrain constitue une phase très importante de l'enquête modianesque dans *Dora Bruder*.

Sur les traces de la fille disparue en 1942, Modiano fait une recherche minutieuse des espaces dans les années 90. Il arpente la ville à la recherche des lieux où Dora résidait, se promenait, était internée ou enfermée. En effet, d'après Jablonka, « il n'y a pas de sources en soi² » et n'importe quel objet peut se transformer en preuves d'enquête, « pourvu qu'on ait l'intention de démontrer quelque chose avec³ » :

Tout est donc affaire de choix : une ruine peut entériner un propos d'archéologue ou d'historien, mais elle peut aussi charmer un poète, inspirer un artiste, rappeler au sage la brièveté de notre existence, la fragilité des civilisations. La ruine-curiosité, l'antiquité-décor, la citation-maxime, la bande de vidéosurveillance ne prouvent rien en elles-mêmes ; c'est la question de l'enquêteur qui transforme l'objet en instrument de véridiction⁴.

Aussi, aux yeux de Modiano, les anciens bâtiments sont la preuve des existences perdues. Ils parlent de l'absence : celle de Dora et d'autres personnes qui vivaient derrière leurs grands murs.

L'écrivain témoigne que, sur le vaste terrain où il y avait autrefois les bâtiments de Saint-Cœur-de-Marie, on a bâti des immeubles récents. Le très ancien cinéma de l'Ornano 43 est remplacé également par un magasin au mois de mai 1996 où l'auteur retourne au quartier. Il existe toujours un immeuble à cinq étages au 41 boulevard Ornano, l'adresse de l'hôtel où habitaient les parents de Dora dans les années 1937 et 1938 :

Avant la guerre et jusqu'au début des années cinquante, le 41 boulevard Ornano était un hôtel, ainsi que le 39, qui s'appelait l'hôtel du Lion d'Or. Au 39 également, avant la guerre, un café-restaurant tenu par un certain Gazai. Je n'ai pas retrouvé le nom de l'hôtel du 41. Au début des années cinquante, figure à cette adresse une Société Hôtel et Studios Ornano, Montmartre 12-54. Et aussi, comme avant la

¹ C. Ginzburg et C. Poni, « La micro-histoire », art cit.

² I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, p. 174.

³ *Ibid.*, p. 175.

⁴ *Ibid.*

guerre, un café dont le patron s'appelait Marchal. Ce café n'existe plus. Occupait-il le côté droit ou le côté gauche de la porte cochère ?¹

Le 28 avril 1996, Modiano retourne sur le boulevard Mortier, juste avant la porte des Lilas où se trouvait l'ancienne Caserne des Tourelles dans laquelle on internait les prisonniers destinés à être déportés. « Les bâtiments de la caserne des Tourelles existent toujours² », écrit-il. C'est dans ces bâtiments que Dora a été internée avant d'être envoyée à Auschwitz. Pourtant, ce n'est pas la destruction d'un bâtiment qui entraîne l'oubli :

Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s'étendait un no man's land, une zone de vide et d'oubli. Les vieux bâtiments des Tourelles n'avaient pas été détruits comme le pensionnat de la rue de Picpus, mais cela revenait au même³.

Derrière le mur de la Caserne s'étend une zone vide, de l'oubli volontaire, du silence, autrement dit un « no man's land » dans les termes de Modiano. Sylvie Servoise a bien élucidé ce concept modianien :

Il s'agit d'un lieu dont on a voulu gommer la vocation, mais qui porte les traces à la fois de ce qu'il fut et de ce geste même d'effacement : l'espace est « vide » parce que vidé des hommes et des femmes qui l'habitaient temporairement avant d'être envoyés aux camps de la mort, tandis que la « zone » qu'occupe une mémoire étouffée ne se voit libérée d'aucune reconnaissance véritable – rien ne venant rappeler ce que fut cette caserne. Avançant ainsi à contre-courant de l'oubli, le narrateur remonte obstinément le fil du temps à la recherche des traces du passé, un peu à la manière d'un enquêteur qui collecte des indices⁴.

Modiano fait le parallèle entre le Paris de 1942 et le Paris de 1996. La ville dans laquelle erre Modiano sur les petites traces de Dora est hivernale, froide et grisaille,

¹ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 130.

³ *Ibid.*, p. 131.

⁴ S. Servoise, « Patrick Modiano ou la mémoire de l'oublié », *art cit.*, p. 5.

silencieux et solitaire. Il semble que la Capitale est marquée par l'absence de la jeune fille, mais ce n'est que le sentiment du narrateur (Modiano).

D'ailleurs, dans *Dora Bruder*, Paris devient le terrain d'une enquête quasi policière. Afin de compenser la disparition des traces, Modiano recourt à la mémoire des lieux. Ces retrouvailles sur place lui permettent d'inscrire la quête du passé dans un espace référentiel (les rues et les quartiers de Paris, etc.) et de confronter également deux visions de la trace, l'une positive et produite par l'enquête (par exemple, les adresses) et l'autre mémorielle et insaisissable. La description précise des rues et des adresses et l'exactitude des datations est la preuve d'une enquête minutieuse rendant également la recherche plus crédible. Par ailleurs, ces détails précis et exacts créent une atmosphère historique plus authentique.

Cependant, ces données positives et factuelles (la fiche de police), des dates et des adresses ne suffisent pas toujours et le narrateur a besoin de se retrouver aussi dans la rue, en face des espaces où se situait auparavant un bâtiment (comme le pensionnat de Saint-cœur-de-Marie) espérant ainsi ressentir l'esprit de ses occupants.

On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu¹.

La mémoire est perdue dans ces lieux marqués par ce qui est disparu. Le narrateur/Modiano n'a qu'à recourir à son imagination pour retrouver les traces. La fiche de police ne peut pas en effet résumer « la fragile vérité et l'insaisissable identité² ». La précision des indications topographiques contraste souvent, comme le note Roswitha Böhm³ dans son article « Écrire à la place de, Mémoire et histoire dans le roman français contemporain », avec tout ce qu'on ne saura jamais des personnes concernées, de sorte que demeure, toujours et malgré tous les efforts, « ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence⁴ ». Ces lieux constituent donc des preuves des existences perdues et contribuent

¹ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, pp. 28-29.

² L. Rödlová, *La quête identitaire sous l'Occupation chez Patrick Modiano*, *op. cit.*

³ Böhm Roswitha, « "Écrire à la place de " Mémoire et histoire dans le roman français contemporain » dans *Le savoir historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2016, vol.321, pp. 69-81, p. 75.

⁴ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 28.

au processus de l'enquête quoiqu'ils ne mènent pas l'enquêteur à trouver les réponses définitives à ses questions.

3.2.2. Du vieux Téhéran de *La Salle des miroirs* à la Capitale moderne de *Téhéran, ville sans ciel : une ville en changement perpétuel*

Dans *La Salle des miroirs*, bien qu'une grande partie de l'histoire se déroule entre les murs de la maison, la ville est présente comme la scène de la confrontation entre les constitutionnalistes et la brigade cosaque. Les noms des lieux connus à l'époque se répètent dans le roman : la mosquée Haj Abol Hassan, la mosquée Adiné (vendredi), la mosquée Sheikh Abdol Hossein, la place Baharestan, la rue Lalézâr, le jardin Zahiroddolé, etc. Ce qui peut également être intéressant pour le lecteur actuel du roman, c'est les anciens noms des lieux. Cela rappelle la temporalité des nominations des lieux dans les villes iraniennes subissant des transformations avec les changements des régimes socio-politiques. Dadé Siah raconte comment on a coupé la tête de Nour Sardâr sur la place de Qâpouq¹. Ce nom désigne un instrument pour attacher les condamnés à mort avant de leur couper la tête. C'est pourquoi l'on appelait cette place « Qâpouq » ou en réalité « Paqâtouq² » à l'époque de Nassereddin Shâh. Cependant, le vrai nom de la place était la place Mohammadiéh. Après la Révolution constitutionnelle, Qâpouq est remplacée par la pendaison et la place s'est appelé la place d'E'dam (Exécution). Après avoir changé l'endroit des pendaisons, cette place a repris le nom de Mohammadiéh³.

Consultant les anciens plans de Téhéran, Cheheltan reconstitue l'itinéraire de ses personnages. Voici un exemple :

Ils ont tourné et la lumière faible du soleil de l'automne a brillé sur le carrosse. Les chevaux, au pas mou et lourd, avançaient. On aurait dit qu'ils écoutaient le vieux cocher. Ensuite, les femmes virent tout d'un coup des cosaques montés sur les gros chevaux turkmènes avançant en amont de la rue Ilkhâni vers la place Toupkhâné. Le cocher a constaté que la route était bloquée après la place. Il a tourné autour de

¹ A.H. Cheheltan, *Tâlâr-e Aîné (La Salle des miroirs)*, op. cit., p.17.

² Pa : au pied de

³ Rouhollah Mehr Pârsâ, *Tehran, Shahr-é gozarha-ye ba shénasnamé : les quartiers Paghataough et Sanglaj*, <http://www.ettelaat.com/etiran/?p=200045>, 2 mai 2016, (consulté le 9 mai 2018).

l'ambassade de France et a pris la rue Seifodolé. Le jardin Nézamieh n'avait pas le même visage¹.

Dans l'extrait ci-dessous, Mirzâ amène sa fille et ses servantes chez sa sœur, le jour du coup d'État contre le nouveau parlement :

Par derrière l'école des zoroastriens, Mirzâ a amené les femmes dans la rue du jardin Zahiroddolé. [...] Il n'y avait personne dehors. Avant d'arriver à Darvazé Dolat, Mirzâ a fait un signe aux femmes et s'est arrêté, le dos contre le mur. Les femmes faisaient la queue derrière lui. [...]

- Nous faisons demi-tour et nous prenons Lalézâr.

La rue Lalézâr n'était pas si déserte. En passant derrière l'ambassade de l'Autriche, ils ont tourné dans la rue Seifodolé. L'Hammâm Vazir était ouvert [...]. Ils sont entrés dans la rue Seifodolé. Ils se sont abrités au seuil d'une maison de noble. Mirzâ a regardé le long de la rue. Cinq cosaques qui ressemblaient aux commandants, sont entrés par une ruelle dans la rue.

Ils sont arrivés à la rue Doushân Tapé par derrière le jardin Sani-ol Molk et le jardin Jalâl-ol Molk².

Certes aujourd'hui, les jardins nommés dans l'extrait ci-dessus ou Darvazé Doushân Tapé (l'un des cinq portails du vieux Téhéran) n'existent plus. Ce dernier nom, transformé en Place Jalé, et depuis la Révolution de 1979 en place Shohadâ, est effacé, comme beaucoup d'autres anciens noms des nouveaux plans de Téhéran.

Le protagoniste de *l'Aube iranien*, Iraj Birashg, est stupéfait de tous ces changements de noms des lieux à Téhéran :

¹ A.H. Chehelan, *Tâlâr-e Aîné (La Salle des miroirs)*, op. cit., p. 210.

پیچیدند و نور بی رمق خورشید پائیز به کالسکه تابید. اسب‌ها لخت و سنگین پیش می‌رفتند. گویی گوش به زمزمه کالسکه چی پیر سپرده بودند و آنگاه از کناره اریب پرده کالسکه زنها به ناگاه قزاق‌هایی را دیدند که سوار بر اسب‌های تنومند ترکمن از بالادست خیابان ایلخانی به سوی میدان توپخانه می‌رفتند. کالسکه چی راه را از میدان توپخانه بسته دید. سفارت فرانسه را دور زد و به خیابان سیف‌الدوله پیچید. باغ نظامیه منظره همیشگی را نداشت.

² *Ibid.*, pp. 278-279.

میرزا زن‌ها را از پشت مدرسه زردشتیان به خیابان باغ ظهیرالدوله برد. کسی بیرون دیده نمی‌شد. نرسیده به دروازه دولت میرزا به زن‌ها اشاره کرد و پناه دیوار ایستاد. زنها پشت سر میرزا به ردیف ایستادند. [...] – برمی‌گردیم از لاله زار می‌رویم. خیابان لاله‌زار آنهمه خالی نبود. از پشت سفارت اتریش به خیابان سیف‌الدوله پیچیدند. حمام وزیر باز بود. [...] داخل خیابان سیف‌الدوله شدند. در جلو خان‌خانه‌ای اعیانی پناه گرفتند. [...] از پشت باغ صنیع‌الملک و باغ جلال‌الملک به خیابان دوشان تپه افتادند.

La place Bahârestan, la place Mokhber-ol Dolé, Lalézâr, Estanboul et Nadéri, l'avenue Ferdowsi ; le clup du parti était là-bas. Qu'avaient-ils fait avec le passé de cette ville ? Pourquoi avaient-ils changé le nom des rues ? Ils cherchaient toujours d'inventer de nouveaux noms pour les rues¹ !

Par exemple, le régime de Mohammad rézâ Pahlavi change le nom de la place « Mokhber-ol Dolé » en place « 28 Mordâd » après le Coup d'État du 19 août 1953 (28 Mordâd 1332). Avec la Révolution de 1979, le nom de cette place modifie de nouveau en « Esteghlâl » (Indépendance). Cependant, d'autres noms, comme « Lalézâr », existent toujours sur les enseignes des rues de Téhéran. Cependant, le signifiant qu'ils désignent ne ressemble pas du tout à ce qu'ils étaient il y a cent ans. Téhéran a grandi d'une manière caricaturale et désordonnée. Les transformations de Téhéran, ou plutôt sa dégradation est un motif central de *L'Aube iranienne et Téhéran, ville sans ciel*. Mais, le motif du changement de Téhéran se trouvait déjà dans *La Mandragore*. Nous lisons à plusieurs reprises dans ce roman des phrases comme « Téhéran changeait² », « Téhéran, Téhéran qui changeait de visage³ ». Dans *l'Aube iranien*, le romancier développe encore plus ce motif. Arrivé à Téhéran après plusieurs années d'exil, le protagoniste, Iraj Birashg a le sentiment de mettre les pieds dans une ville qu'il ne connaît plus :

Non, ce n'était pas son Téhéran familial. L'assaut incessant des odeurs qui s'élevaient dans l'air à cause de la combustion incomplète de toutes ces vieilles voitures brûlait la poitrine. Elles mettaient les yeux en larme. Téhéran était totalement envahi par la fumée et le bruit. Mais qu'étaient devenues ces odeurs si familières ? Où étaient passés ses bruits habituels ? il avança. Ici et là, il y avait toujours quelque chose dont l'existence, comme un malade en agonie, gardait de petits repères pathétiques du passé. On aurait dit qu'on avait jeté de la boue sur une belle et vieille inscription en pierre. C'était cela, son Téhéran !⁴

¹ A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., pp. 36-37.

میدان بهارستان، میدان مخبرالدوله، لاله زار و استانبول و نادری، خیابان فردوسی؛ باشگاه حزب آنجا بود. آنها با گذشته‌ی این شهر چه کرده اند؟ اسم خیابان‌ها چرا عوض شده بود؟ تازه این‌ها باز هم در صدد اختراع نام‌های تازه‌تری برای خیابان‌ها بودند!

² A.H. Cheheltan, *Mehr giâh (La Mandragore)*, op. cit., 143.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., p. 36.

Ce changement de la ville correspond en partie aux révolutions techniques produites dans la société iranienne au début du XX^{ème} siècle. Si dans *La Salle des miroirs*, les personnages parlent de l'imprimerie ou de la cinématographie, dans *La Mandragore* les nouveautés correspondent plus à la vie urbaine. Tandis que les personnages du premier roman se déplaçaient en carrosse, ceux de *La mandragore* montent dans les voitures. Dans ce dernier roman, la transformation de la ville est décrite par l'énumération de nouveaux objets, de nouveaux modes et de nouvelles technologies correspondant bien à la période du premier Pahlavi, connu par les politiques modernistes de Rézâ Shâh et l'occidentalisation du pays :

Les hommes portaient plutôt le chapeau Pahlavi. Les avions Junkers tournaient dans le ciel de Téhéran et effrayaient les oiseaux. Les petites annonces se trouvaient partout : le stylographe Edison, le chocolat Ricket, le stylo Conklin, le sel des fruits Californie ; Téhéran changeait¹.

Les mutations profondes et permanentes des espaces urbains sont également un sujet important des romans. Prenons comme l'exemple, les transformations de « Lalézâr », la rue importante de l'ancien Téhéran qui fut construite en imitant les exemples européens. Accumulant les divers aspects de la Capitale du point de vue politique, commercial et touristique, cette rue est la partie essentielle de l'Histoire de Téhéran. Elle était également un symbole identitaire de Téhéran pendant quelques décennies.

La vie urbaine de Lalézâr se divise en trois périodes principales² : la première période concerne l'époque de Nasséréddin Shâh jusqu'au milieu de l'ère constitutionnelle où la rue était le centre des événements littéraires et politiques. Lieu de la fréquentation des intellectuels et les constitutionnalistes, elle était un des plus importants centres du rassemblement et de la protestation. A l'époque de Rézâ Shâh, la rue Lalézâr était toujours une des plus importantes destinations culturelles et touristiques des habitants de Téhéran.

نه، این تهران، تهران آشنای او نبود. هجوم بی وقفه‌ی بوهای که سینه را می‌سوزاند و از احتراق ناقص این همه اتومبیل فرسوده به هوا می‌رفت. چشم‌ها را می‌آزد و اشک آدم را در می‌آورد. تهران در تسلط مطلق دود و صدا بود. پس بوهای آشنای او چه شدند، بر سر آن صداها چه آمد؟ جلو رفت. در گوشته کنارها هنوز چیزی بود که حیات‌شان مثل مریضی در حال احتضار نشانه‌های ناچیز و دل‌آزاری از گذشته داشت. انگار بر سنگ نوشته‌ی عقیق و زیبارویی مشتی لجن پاشیده باشند. این تهران او بود!

¹ A.H. Chehelan, *Mehr giâh (La Mandragore)*, op. cit., p. 143.

مردها حالا بیشتر کلاه پهلوی سرشان می‌گذاشتند. هواپیماهای یونکرس در آسمان تهران می‌چرخید و پرنده‌ها را می‌ترساند. همه جا پر از اعلان بود : قلم خودنویس ادیسن، شکلات ریکت، قلم کنکلین، نمک میوه کالیفرنیا؛ تهران عوض می‌شد.

² Maryam Mirzaï, *Seir-e tahavol-e bagh va khiaban-e Lalézâr (Le processus des transformations du jardin et de la rue Lalézâr)*, <https://memarnet.com/fa/node/228>, 12 avril 2012, (consulté le 8 février 2018).

Cependant, depuis les années 1960 (1340) jusqu'à la Révolution islamique, Lalézâr devient l'espace branché des gens de la couche moyenne et basse de la société, ainsi que des immigrants provinciaux. Les élites et les intellectuels ne fréquentent plus la rue. Les théâtres intellectuels sont remplacés par les théâtres comiques et banaux. Ce que l'on entend par la musique, la poésie, le mode vestimentaire et en général la culture « Lalézâr » correspond alors à cette période. Les boutiques de luxe de la rue se déplacent au fur et à mesure vers les quartiers du nord de la ville et laissent leurs places aux magasins d'objets électriques. Finalement, avec la Révolution islamique de 1979 et les modifications sociales qui en résultaient, Lalézâr a complètement changé de visage. Aujourd'hui, elle n'est plus une destination touristique. Condamné à la dévastation, toute la rue est devenue le centre commercial des magasins d'objets électriques ou de vêtements. Ainsi, il ne reste de Lalézâr qu'un souvenir et un nom¹.

Dans ses romans, Cheheltan évoque la décadence et la dégradation de la rue d'une façon chronologique. Dans *La Salle des miroirs*, Mirzâ et les femmes passent par la rue Lalézâr le jour du bombardement du Parlement par la brigade cosaque en juin 1908. Le narrateur, conformément à la hâte et à l'angoisse des personnages, ne trouve pas l'occasion de décrire la rue. Cependant, le lecteur se rend compte de l'existence de l'ambassade de France et de l'Autriche se trouvaient dans cette rue à cette époque. De plus, les noms des jardins aux alentours de la rue rappellent le jardin Lalézâr à l'époque de Fath-Ali Shâh (le deuxième roi des Qâdjârs). Dans *La Mandragore*, Lalézâr est décrit implicitement à travers la promenade de Shamsi et Raf'at au centre-ville. Le grand hôtel brille dans les lumières de la rue. Les vitrines des boutiques attirent l'attention des promeneurs. Les cafés accueillent les passants². D'autres évocations implicites de la vie commerciale et culturelle comme le studio de la photographie de Madame Lilian ou les concerts de Ghamar existent dans ce roman³.

Dans *L'Aube iranienne*, Iraj Birashg cherche vainement la ville qu'il a quittée il y a vingt-huit ans. Avec chagrin et nostalgie, il contemple la rue dégradée :

¹ Pour l'Histoire du jardin et de la rue Lalézâr Voir également : M.R. Pouladvand, *Si sal mahkoumiat-e Lalézâr (Trente ans de la condamnation de Lalézâr)*, op. cit.

² Voir A.H. Cheheltan, *Mehr giâh (La Mandragore)*, op. cit., p. 42.

³ *Ibid.*, p. 144.

Mais maintenant, toute la rue était parcourue par les magasins d'objets électriques. De combien d'interrupteurs, de câbles et de lampes avait-elle besoin, une ville ? Un studio de photographie, une boutique de vêtements en Tricot, ... Non, elles n'existaient aucunement auparavant. Une sandwicherie et encore quelques magasins d'objets électriques. Les théâtres étaient en faillite et fermés, les cinémas étaient à peine ouverts¹!

La ville a tellement changé qu'Iraj n'est plus capable de la connaître et il se demande s'il est vraiment à Téhéran. Cette question l'effraie. Il se trouve devant le vide : « J'ai perdu le sentiment de l'espace ; les objets qui m'appartenaient et constituaient mon passé n'existent plus²! », confesse-t-il.

Le parcours de Téhéran vers la modernité fait l'objet de *Téhéran, ville sans ciel* dans lequel le narrateur, par un humour noir, se moque de la modernisation de la ville :

On construisait des ponts aériens à Téhéran. On creusait les tunnels souterrains. On bâtissait des toilettes publiques pour l'aisance des citoyens. Les polices de conduite offraient des bonbons Minou aux conducteurs et il y avait plein de Peykans partout. Au coucher de soleil, tous les carrefours étaient bloqués et la sonnerie des klaxons continus des voitures troublait Téhéran³.

L'auteur tente de montrer comment la modernisation de la ville augmente la distance entre la Capitale et d'autres villes et comment la ville est envahie par les provinciaux qui résident dans les quartiers les plus défavorables du sud de Téhéran.

La division de l'espace urbain se constate également dans le Paris occupé de *La Ronde de nuit*.

¹ A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., p. 103.

اما حالا همه اش الکتریکی بود. این شهر مگر چقدر کلید و پریز و سیم و چراغ نیاز داشت؟ یک عکاسی، یک تریکوفروشی... نه اینها هیچکدام آن وقتها نبودند. یک ساندویچ فروشی و باز هم چندین دهانه الکتریکی. تناثرها ورشکسته و تعطیل بود، سینماها تق و لق!

² *Ibid.*, p. 39.

من حس مکان را از دست داده‌ام؛ چیزهایی که متعلق به من بودند و گذشته‌ام را می‌ساختند دیگر موجود نیستند.

³ A.H. Cheheltan, *Tehran, Shahr-e bi asséman (Téhéran, Ville sans ciel)*, op. cit.

در تهران پل هوایی می‌ساختند، تونل زیر زمینی می‌کنند. برای رفاه حال همشهریان مستراح عمومی ساخته می‌شد. پلیس راهنمایی و رانندگی به راننده‌ها آب‌نبات مینو تعارف می‌کرد و دیگر همه جا پر از پیکان بود. سر شب همه‌ی چهارراه‌ها بند می‌آمد و بوق ممتد ماشین تهران را روی سر می‌گرفت.

3.3. Ville déchirée en deux

La ville se définit aussi bien par ses monuments ou ses rues que par les hommes qui la remplissent. Dans *La Ronde de nuit* de Modiano et dans *Téhéran, ville sans ciel*, la ville (Paris ou Téhéran) sont des villes bipolaires. Dans le Paris de Modiano, la rive droite s'oppose à la rive gauche. Cette opposition ne provient pas des différences topographiques, mais des hommes qui résident dans chacun de ces quartiers. Tandis que la rive droite est le camp des collaborateurs (camp du Mal), la rive gauche abrite des résistants (camp du Bien). On constate également une division similaire chez Cheheltan. Cependant, ce dernier oppose les habitants défavorisés du sud de Téhéran (notamment les immigrants provinciaux) face au Téhéranais prospères des quartiers du nord. Dans les passages suivants, nous regarderons de près ces oppositions chez les deux romanciers.

3.3.1. Dichotomie de l'espace parisien dans *La Ronde de nuit*

Chez Modiano, « le paysage cadastral devient l'équivalent du parcours moral des protagonistes¹ ». Dans *La Ronde de nuit*, l'identité déchirée du narrateur est l'image même du monde déchiré qui le fait exister². Quelques allusions dans le roman, comme celle à la campagne d'achat de la « Schwerpunkt Aktion³ » à la page 31 (collection folio, 1995), révèlent bien que le temps de l'histoire correspond à l'année 1942 qui était en effet « la période la plus abjecte de toute l'Occupation⁴ ». A cette époque, la collaboration était à son apogée et cette campagne lancée par les autorités allemandes en vue d'organiser l'exploitation intensive des richesses françaises a permis le pillage massif des biens français⁵.

Le Paris de *La Ronde de nuit* est une ville divisée topographiquement en deux parties : la rive droite et la rive gauche. Cette division correspond au déchirement du narrateur indécis du roman et à son ambivalence en tant qu'agent double. Le Paris de 1942 dans ce roman est d'un côté le 16^{ème} arrondissement et la rive droite où se situe le siège de la Gestapo française, et de l'autre côté, c'est le 15^{ème} arrondissement et la rive gauche où se

¹ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 107.

² C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 31.

³ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., p. 31.

⁴ Kristina Kohoutová, *Rôle du temps et de l'espace dans l'œuvre autofictionnelle de Patrick Modiano*, <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/114863>, 4 juillet 2013, (consulté le 11 décembre 2017), p. 42.

⁵ B. Doucey, *La Ronde de nuit (1969)*, op. cit., pp. 26-27.

trouvent les résistants du R.C.O. L'hôtel particulier du 3 *bis*, square Cimarosa de *La Ronde de nuit*, dans lequel résident les hommes de main du Khédive et de Monsieur Philibert, est la transposition d'un autre immeuble situé dans la rue contiguë : l'immeuble du 93, rue Lauriston. Tandis que dans *La Place de l'Étoile*, les hommes de la Gestapo gardent leurs noms et leur adresse, dans *La Ronde*, Modiano préfère leur octroyer des pseudonymes et les déplacer vers une adresse presque romanesque. Le 3 square Cimarosa existe sur la carte de Paris, mais il n'existe pas le 3 *bis*. Pourtant, « en situant le siège de “la Gestapo française” sur la rive droite, écrit Bruno Doucey, à deux pas de la Place de l'Étoile, en faisant du 3 bis square Cimarosa le Sodome et Gomorrhe de la France occupée, Patrick Modiano est [...] resté fidèle à la réalité historique¹ ».

Incapable d'opter pour l'un des deux camps et désireux de ne mécontenter personne, l'agent double de *La Ronde* effectue d'incessantes allées et venues entre le XVI^{ème} et le XV^{ème} arrondissements en traversant la Seine (la frontière qui sépare le camp du bien et le camp du mal). Ces déplacements topographiques illustrent bel et bien son vacillement moral, comme l'explique Baptiste Roux :

La traduction du vacillement moral et l'impossibilité d'effectuer un choix se trouvent figurées, dans la synchronie du texte, par les traversées quotidiennes de la Seine, solution de continuité entre le Passy de la Collaboration et le quinzième arrondissement du RCO. La « bipartition » d'une zone de Paris en secteur résistant et collaborateur témoigne de la faculté du héros-narrateur à projeter des catégories psychologico-morales sur des espaces théoriquement neutres, comme si la géographie pouvait servir de repère dans une quête de sens, au sein d'une capitale livrée tout entière au cynisme et à la rapine².

Modiano correspond ainsi l'univers intérieur du personnage à l'univers extérieur³. *La Ronde de nuit* donne une image quasi réaliste de ce qu'était la Capitale française sous l'occupation allemande : cynisme, pillage, trahison, dénonciation. Espace clos d'une tragédie, Paris présenté par Modiano dans ce roman est une ville qui a perdu son unité. C'est l'image d'une ville divisée entre le Maréchal Pétain et le Général de Gaulle, entre les collaborateurs et les résistants, comme le décrit Bruno Doucey :

¹ *Ibid.*, p. 27.

² B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 115.

Dans *la Ronde de nuit*, Paris est une ville divisée, scindée en deux, écartelée entre deux tendances antagonistes. Par ce jeu d'oppositions, Patrick Modiano parvient à rendre compte des divisions de la conscience collective. Aux fractures de l'espace romanesque répond l'ambivalence d'une nation qui oscille entre la Résistance et la Collaboration et perd son unité en jouant un double jeu¹.

À la fin du roman, après avoir trahi les résistants et avoir blessé le chef des gestapistes français, le protagoniste de *La Ronde de nuit* n'appartient plus à aucun de deux camps, et il ne lui reste qu'à fuir la ville. « Proie d'une chasse à courre² », il prend alors la direction des boulevards périphériques et ainsi le roman se clôt.

3.3.2. Au nord et au sud de l'avenue Enghélab (l'avenue Révolution)

Pour Cheheltan, la ville ne se définit pas seulement par les lieux mais aussi par les gens qui y habitent. Ainsi, une grande partie de ses descriptions de la ville concerne la population variée de la Capitale iranienne. On le constate particulièrement dans *Téhéran, ville sans ciel*. L'auteur y établit une dichotomie entre les habitants riches de Téhéran dans les quartiers de nord la ville et les habitants défavorisés des quartiers sud qui sont surtout des immigrants venus de la province.

Karâmat, le protagoniste provincial et inculte du roman arrive à Téhéran vers l'âge de 10 ans lors de l'occupation de l'Iran par les troupes britanniques et soviétiques. Il subit beaucoup de malheurs dans la Capitale, regarde avec haine et moquerie la vie luxueuse des habitants fortunés de Téhéran et rêve de tout renverser. Il se moque des hommes riches qui essayaient de ressembler aux européens³.

Ce que Karâmat leur reproche, c'est leur délicatesse et leur comportement féminisé. En effet, c'est le discours patriarcal qui est transmis à travers son idéologie. La virilité des hommes des quartiers du sud s'oppose ainsi à la délicatesse de ceux des quartiers du nord. Le rêve du reversement et de la révolution, c'est donc le désir de préserver les valeurs patriarcales de la société traditionnelle.

Le narrateur intellectuel (extradiégétique) de ce roman insinue que la Révolution de 1979 était une vengeance pour des provinciaux et des habitants pauvres de Téhéran qui

¹ B. Doucey, *La ronde de nuit* (1969), Patrick Modiano, *op. cit.*, pp. 27-28.

² C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 37.

³ A.H. Cheheltan, *Tehran, Shahr-e bi asséman* (Téhéran, Ville sans ciel), *op. cit.*, pp. 91-92.

voulaient rétablir l'ordre ancien et diminuer la distance entre leurs villes avec la Capitale prospère du pays :

Les hommes de Téhéran n'avaient plus d'honneur familial. Les femmes remplissaient la rue Lalézâr et la ruelle Berlin. [...] Les provinciaux regardaient bouche bée cette foire. Ils n'avaient plus qu'à se révolter.

Ils (les provinciaux) étaient partout ; ils étaient surtout dans les banlieues de Téhéran. Téhéran était aussi grand qu'une mer. Il avait mille avenues asphaltées, une centaine de places fleuries avec un jet d'eau et une statue. Les villes de province n'avaient qu'une avenue Pahlavi et une place Six Bahman. On ne pouvait pas construire toutes ces rues et ces places en province mais on pouvait les détruire à Téhéran¹.

C'est également l'avis de l'auteur du roman. Dans son entretien avec la revue *Tadjrobé*, Cheheltan explique cette opposition entre la Capitale et la province : « Dans *Téhéran, ville sans ciel*, j'ai montré que nous sommes tous ensemble une nation de province et tout le conflit est de diminuer notre distance avec le centre² », exprime-t-il. Il explique comment la modernisation a bouleversé la société extrêmement traditionnelle et religieuse de l'Iran et comment on a contesté les nouvelles technologies venues en Iran :

La pression de la province a évité la formation du centre. Quand les lampes électriques ont éclairé les rues de Téhéran, on les assimilait au nid du diable ; Ensuite, c'était le tour des nouvelles écoles. On a considéré que la physique et la chimie étaient des sciences interdites. Quand on a remplacé les bassins des bains (Khaziné) par la douche, on a encore protesté³.

L'immigration dérèglée des provinciaux est le sujet de l'ironie amère du narrateur dans cet extrait où il liste les métiers dans la Capitale :

¹ *Ibid.*, p. 93.

غيرت مردهای تهرود ته كشيده بود و زن ها لاله زار و كوچه برلن را پر كرده بودند. (...) شهرستانی ها هاج و واج به اين بازار مكاره نگاه می كردند؛ چاره ای نبود؛ جز اين كه به ميدان بيايند. آن ها [بچه های شهرستان] همه جا بودند؛ بيشتر از همه در حاشیه ی تهرود. تهرودون قد دريا بزرگ بود. هزار تا خيابان آسفالته داشت، صد تا ميدان گلکاری شده با فواره و مجسمه. شهرستان ها فقط يك خيابان پهلوی داشت و يك ميدان شش بهمن. نمی شد اين همه خيابان و ميدان را توی شهرستان ساخت اما می شد آن ها را در تهرود خراب كرد.

² A.H. Cheheltan, « “ L'angoisse de l'Histoire paternelle”, entretien avec Alirézâ Gholâmi », art cit.

³ *Ibid.*, p. 38.

En revanche, Téhéran progressait. Le Shâh envoyait tout le monde promener en leur donnant du travail. Le taux de chômage était près de zéro. Ce taux était arrivé à cent pour cent avant l'arrivée au pouvoir de Rézâ Shâh. Plus personne n'était au chômage. Tous les barbiers étaient de Rasht, tous les masseurs d'hammâm étaient de Mazandarân. Les ouvriers de bâtiments étaient de Sabzévar. Les téhéranais n'avaient qu'à vendre le kébab du foie de mouton ou garder l'aiguère de la mosquée de Shâh (ils lavaient aussi, de temps en temps, les cadavres). Les habitants de Kâshân étaient tous vendeurs de tapis, les habitants de Kermân vendaient de l'opium, ceux d'Abâdân vendaient du pétrole (ils étaient les plus riches), les habitants de Malâyer vendaient des raisins secs et son extrait cuit. Les esphahanais vendaient du nughâ, les habitants de Qom vendaient de linceul et les gitans vendaient du feu. Le bazar, ainsi que le nettoyage de la ville et l'artillerie de l'armée appartenaient aux Turcs. Les hamédanais vendaient du cuir, les habitants de Shabestar vendaient des gants à frictionner et les habitants de Rafsanjân étaient vendeurs des cordons de pantalon¹.

À travers cette longue liste, le narrateur souligne les clichés concernant différentes villes de l'Iran. Il montre également la diversité ethnique des habitants de Téhéran venus de tout le pays et les faux métiers grâce auxquels ils survivent. Ces immigrants occupaient les quartiers du sud de la ville. Il y avait un grand décalage du niveau de vie entre le Téhéran du sud et le Téhéran du nord. Dans *Téhéran, ville sans ciel*, les noms des lieux où se déroulent les contestations contre le Shâh dévoilent cette dichotomie :

Il s'est assuré qu'il faisait partie de tous les gens qui avaient rempli toutes les ruelles et les rues, tous les couloirs et les escaliers, tous les trottoirs, le bazar, Galoubandak, Sarcheshmeh, la place Khorâssân, Shoush, Jaleh et Bahârestan...²

¹ A.H. Cheheltan, *Tehran, Shahr-e bi asséman (Téhéran, Ville sans ciel)*, op. cit., pp. 97-98.

در عوض تهرون آباد می شد. شاه همه را سر کار می گذاشت. نرخ بیکاری نزدیک صفر بود. این نرخ پیش از به قدرت رسیدن رضا شاه به صد در صد رسیده بود. حالا هیچ کس بیکار نبود. سلمانی ها همه رشتی بودند، دلاک ها همه مازندرانی. سبزواری ها عملگی می کردند. تهرونی ها به ناچار همه جگرکی بودند و یا لوله‌نگ دار مسجد شاه. (بعضی وقت ها هم البته مرده می شستند) کاشی ها همه قالی فروش، کرمانی ها تریاک می فروختند، آبادانی ها نفت (وضع شان از همه بهتر بود)، ملایری ها شیر و مویز، اصفهانی ها گز، قمی ها کفن، کولی ها آتش. بازار دست ترک ها بود، نظافت شهر و توپخانه‌ی ارتش هم همین طور. همدانی ها چرم می فروختند، شبستری ها کیسه‌ی حمام، رفسنجانی ها بند تنبان.

² *Ibid.*, p. 100.

Ce sont les quartiers populaires, peuplés et pauvres du sud de la ville qui se révoltent contre la dynastie Pahlavi.

La grande distance qui séparait les quartiers du Nord et du Sud persiste également de nos jours. Le Téhéran d'aujourd'hui est toujours une ville déchirée en deux parties. L'avenue Enghélab (Révolution) au centre de Téhéran joue la ligne de démarcation des quartiers surpeuplés et plus pauvres du sud et des quartiers plus aisés et moins peuplés du nord de la ville.

Si chez Modiano la Seine divise les camps du Bien et du Mal, la ligne de l'avenue Enghélab n'est pas forcément une ligne de démarcation de deux camps moralement opposés. Cette ligne distingue plutôt la situation économique et parfois culturelle des habitants de la ville. En effet, malgré l'appartenance des révolutionnaires aux quartiers du sud de ville, cela ne veut pas dire qu'ils appartenaient tous au camp du « Bien ». La présence d'un personnage ambigu comme le protagoniste de *Téhéran, ville sans ciel* en est la preuve. Cela est également mis en valeur par le mélange des scènes du coup d'État du 19 août 1953 et la Révolution de 1979. Dans la scène du pillage de la maison du premier ministre, le Dr. Mossadegh, les acteurs sont la foule des quartiers défavorisés. Dans ce roman, le déplacement du lieu d'habitation du protagoniste du sud vers le nord de la ville (quartier Zaféranieh) explique symboliquement l'itinéraire qu'il a parcouru pour changer son statut social.

Comme dernière remarque, nous notons que le Téhéran que décrit Cheheltan dans ces romans rappelle, sur plusieurs points, le Téhéran d'aujourd'hui. Les problèmes décrits, comme le bruit, la surpopulation, la pollution, l'immigration persistent dans la ville actuelle.

Donc, que ce soit chez Modiano ou Cheheltan, la représentation de la ville contribue à l'écriture de l'Histoire. En effet, l'Histoire se définit, dans les romans de Modiano et de Cheheltan, par rapport aux deux Capitales (Paris et Téhéran) lors des moments de crise et de tragédie. Chez Modiano, c'est le Paris pendant l'Occupation qui est représenté. Lorsqu'il décrit le Paris des années 60 ou la fin des années 90 dans *Dora Bruder*, c'est toujours pour retourner à cet espace-temps clé.

مطمئن شد یکی از همان آدم هایی ست که همه ی کوچهها و خیابانها را پر کردهاند، همه ی راهروها و پلهها را. همه ی پیادهروها را، بازار و گلوبندک و سرچشمه را، میدان خراسان و شوش و ژاله و بهارستان را...

En revanche, les romans de Cheheltan ne se concentrent pas sur le Téhéran à un moment donné de son histoire. Selon l'ordre chronologique de leur publication, ils racontent les moments de crise importants de la Capitale iranienne.

Conclusion de la deuxième partie

Au début de cette partie, nous avons vu que l'œuvre littéraire est le produit du contexte historique-politique et culturelle de sa création. Nous avons constaté que les ouvrages de Modiano et de Cheheltan n'échappent pas en général à cette règle et reflètent sur plusieurs points le contexte dans lequel ils sont apparus. C'est ainsi que dans son œuvre, Modiano évoque les questions d'actualité comme le conflit au Proche-Orient ou Cheheltan note les bouleversements de la Révolution.

Pourtant, si la littérature reflète les événements historiques en cours, elle peut anticiper parfois les interrogations sur l'Histoire. Rappelons-nous que pour Ivan Jablonka, l'histoire est une démarche intellectuelle visant à comprendre, au sens large, toutes les actions des hommes, les actions de tous les hommes.

Dans un contexte historique-politique où l'amnésie dominant voulait oublier la période obscure de l'Occupation, l'œuvre modianienne ouvre la voie aux interrogations et aux études ultérieures. Dans ces premiers romans, au lieu de mettre l'accent sur les victimes, il crée des personnages antisémites et collaborateurs pour comprendre les actions des hommes qui ont choisi de pactiser avec les bourreaux. Pour Modiano, le discours provocateur du protagoniste de *La place de l'étoile* prononçant les « slogans les plus outrés¹ » des écrivains antisémites ainsi que l'ironie piquante du texte contre les politiques israéliennes au Proche-Orient ont deux fonctions : primo, l'auteur met ainsi en cause son identité problématique en tant que demi-juif. L'itinéraire parcouru de *La place de l'étoile* jusqu'à *Dora Bruder*, est partir de la haine vers la compassion. Secundo, Modiano s'exprime ainsi sa haine plus grande contre l'esprit nationaliste qui peut engendrer de nouveau le fascisme littéraire ou politique.

Certes, Cheheltan ne joue pas une telle fonction déterminante en littérature persane. Pourtant, dans un contexte de censure, il tente toujours d'intriguer le lecteur à l'Histoire contemporaine des cent dernières années du pays. Son œuvre est donc une tentative de dire les non-dits des versions généralisées de l'Histoire officielle et donne à réfléchir les pourquoi de l'avènement des crises qui ont totalement bouleversé le pays.

¹ Els Dhondt, *Les réécritures du roman, La Place de l'étoile de Patrick Modiano*, Mémoire de master, Université de Gant (Universiteit Gent), Gand, Belgique, 2016, p. 39. Version en pdf disponible en ligne : https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/375/967/RUG01-002375967_2017_0001_AC.pdf, consulté le 3/06/2018.

Somme toute, nous pouvons condenser les deux derniers chapitres ainsi : chez Modiano comme chez Chehelan, l'Histoire majuscule est représentée par le biais des figures problématique ou modestes à un moment de crise dans le contexte de deux grandes villes, Paris et Téhéran. Cependant, plutôt qu'ils cherchent à représenter les événements historiques en détail, ils les montrent à travers leur effet sur la vie des individus.

PARTIE III

**MODALITÉS ESTHÉTIQUES DE L'ÉCRITURE DE
L'HISTOIRE**

Je suis dans le tableau que je peins, je suis dans le tableau que je dresse, et je ne me situe pas d'un point de vue supérieur et abstrait comme si j'étais en train de regarder de haut des petits humains comme ça à mes pieds. Je suis un humain parmi les humains, un témoin parmi les témoins et je fais partie de l'histoire que je raconte.

(Ivan Jablonka, Interview avec Émilie Flahaut pour France 3 Pays de la Loire, 20 septembre 2016)

.....

Le passé n'est pas comme un livre que nous lisons pour quelqu'un du début jusqu'à la fin. Le passé est comme des cartes à jouer ; on les bat sans cesse. C'est pour cela que ce moment avec tous ses détails nous paraît familier. (Cheheltan, L'amour et la dame infinie)

Chapitre 1 : Le sujet de l'écriture

La question du sujet de l'écriture constitue le noyau des réflexions de ce chapitre. Qui parle dans chaque œuvre ? Quel est le mode privilégié de la narration chez chaque auteur ? Ces questions nous paraissent importantes notamment dans leur rapport avec la question de la subjectivité narrative. L'écriture de l'Histoire à travers l'écriture de soi nous intrigue également chez Modiano et cela sera le sujet de la deuxième partie de ce chapitre.

1.1. Auteur/narrateur

L'implication de l'Histoire dans le roman chez Modiano et Chehelan est basée sur des stratégies narratives différentes. Tandis que notre romancier iranien a élu une narration à la troisième personne pour les romans qui nous intéressent dans cette étude, Modiano a écrit une grande partie de son œuvre romanesque (à l'exception d'*Une Jeunesse* (1981)) à la première personne. Toutefois, la narration de ses trois premiers romans n'est pas tout à fait homodiégétique à cause de leur mode narratif compliqué. La plus grande partie de *La place de l'étoile* est relatée du point de vue du narrateur intradiégétique (le narrateur est présent dans le roman) et homodiégétique (le narrateur est le personnage principal, Raphaël Schlemilovitch). Ainsi le roman commence dès sa première ligne par le « je-narrant » (« C'était le temps où je dissipais mon héritage vénézuélien¹ »), ce qui manifeste que le narrateur se trouve à l'intérieur de la diégèse et parle des événements auxquels il a assisté. Pourtant au chapitre III, à la page 121 (édition Folio) apparaît subitement un « il 'mystérieux'² » (comme le mentionne T. Laurent) :

Le dimanche matin, il se posta devant le porche de l'église. Vers onze heures, une limousine noire déboucha sur la place, et son cœur battit à se rompre. Une femme blonde s'avavançait vers lui, mais il n'osait la regarder. Il pénétra à sa suite dans l'église et tenta de maîtriser son émotion³.

¹ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 13.

² T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 38.

³ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 121.

Par ce changement du pronom, le narrateur déjà intra-homodiégétique se transforme en narrateur extra-hétérodiégétique qui suit le regard de son personnage et révèle ses émotions intérieures. Le récit poursuit pendant trois pages avec ce nouveau pronom (renvoyant toujours à Schlemilovitch) pour se remplacer une autre fois par le « je » avant que le pronom « il » n'apparaisse de nouveau. De ce fait, il y a une alternance irrégulière de la narration homodiégétique et hétérodiégétique à focalisation interne. Les actes et les pensées de Raphaël Schlemilovitch sont ainsi rapportés dans ces passages racontés par « il » :

La troisième personne y apparaît pour parler des événements auxquels le narrateur a participé lui-même. Ce narrateur-personnage passe la parole au narrateur-auctorial et devient, à son tour, l'objet de la parole¹.

À la page 132, les surprises narratives concernant la position du narrateur continuent avec un passage très court narré par le pronom « tu ». Il s'agit d'une scène violente où le personnage principal commet un acte féroce et cruel :

Une nuit tu quittas la marquise et surpris Gérard, accoudé contre la balustrade du perron.

– Vous aimez le clair de lune ? Le calme clair de lune triste et beau ? Romantique, Gérard ?

Il n'eut pas le temps de te répondre. Tu lui serras la gorge. Les vertèbres cervicales craquèrent modérément. Tu as le mauvais goût de t'acharner sur les cadavres. Tu découpas les oreilles au moyen d'une lame de rasoir Gillette extra-bleue. Puis les paupières. Ensuite, tu sortis les yeux de leur orbite. Il ne restait plus qu'à fracasser les dents. Trois coups de talon suffirent.

Avant d'enterrer Gérard, tu as pensé le faire empailler et l'expédier à ton pauvre père, mais tu ne te rappelais plus l'adresse de la Schlemilovitch Ltd., New York².

¹ Elena Andrééva-Tintignac et Université de Limoges. Faculté des lettres et sciences humaines, *L'écriture de Patrick Modiano ou La Frustration de l'attente romanesque*, Thèse, France, 2003.

² P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., pp.132-133.

En employant le pronom « tu », le narrateur auctorial s'adresse, paraît-il, au protagoniste, Schlemilovitch. Cette scène « ressemble à un interrogatoire de police où le policier chargé de l'affaire ayant pris connaissance des faits expose devant l'accusé sa version de l'accomplissement du crime¹ ». Dans ce passage, Comme dans le cas de la narration hétérodiégétique, on constate un dédoublement entre le narrateur et le personnage. Il semble que le protagoniste fait cet acte contre le gré du narrateur et ce dernier veut « se débarrasser de la responsabilité du comportement² ». Par ailleurs l'emploi de ce prénom donne au destinataire « l'impression d'être plongé dans l'histoire et d'en faire partie³ ».

Le récit se poursuit en surprenant toujours le lecteur qui se trouve face au pronom « nous » ressurgi dès le chapitre IV du roman où nous lisons :

Vienne. Les derniers tramways glissaient dans la nuit. Mariahilfer-Strasse, nous sentions la peur nous gagner. Encore quelques pas et nous nous retrouverions place de la Concorde. Prendre le métro, égrener ce chapelet rassurant : Tuileries, Palais-Royal, Louvre, Châtelet. Notre mère nous attendait, quai Conti⁴.

Comment peut-on expliquer ce changement de la première personne du singulier en première personne du pluriel ? Dans ce passage, nous constatons un élément autobiographique : l'adresse de l'appartement maternel de l'auteur au 15 quai Conti. N'a-t-il pas eu l'intention d'évoquer ainsi l'absence de son frère Rudy mort à l'âge de cinq ans à qui a été dédié le livre ? Par manque d'arguments à prouver cet avis, nous ne pouvons pas en effet attester sa validité.

De plus, « Grâce à l'utilisation du pronom personnel de la première personne du pluriel, écrit Lenka Rödlová, le narrateur nous pousse à nous mettre dans la peau du personnage qui suscite en nous des sentiments plus authentiques⁵. » Ces alternances des différents pronoms continuent ainsi de suite jusqu'à la fin du roman. En effet, cette multiplication de modalités narratives, ces changements inattendus, subites et sans

¹ E. Andréeva-Tintignac et Université de Limoges. Faculté des lettres et sciences humaines, *L'écriture de Patrick Modiano ou La Frustration de l'attente romanesque*, op. cit., p. 305.

² Lenka Rödlová, *La quête identitaire sous l'Occupation chez Patrick Modiano*, Masarykova univerzita, Brno, 2014, p. 31.

³ *Ibid.*

⁴ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 141.

⁵ L. Rödlová, *La quête identitaire sous l'Occupation chez Patrick Modiano*, op. cit., p. 31.

avertissement vont de pair avec les hallucinations du protagoniste du roman¹ et créent un effet kaléidoscopique. « Fils d'un fabricant de kaléidoscope, expliquent Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, ce personnage [Schlemilovitch] est lui-même un être kaléidoscopique dont la vie est faite de l'entrechoc d'expériences et d'images qui, aussitôt formées, éclatent, se transforment, portées et emportées dans un tournoiement perpétuel² ». Cet effet kaléidoscopique est bien montré dans *La place de l'étoile* à travers ce dialogue d'Hilda adressé au protagoniste :

Je raffole des kaléidoscopes. Regardez dans celui-ci, Raphaël ! Un visage humain composé de mille facettes lumineuses et qui change sans arrêt de forme...³

Les jeux des pronoms existent aussi dans *La Ronde de nuit*. Le roman débute avec un discours direct ou « un reportage en direct⁴ », dans les termes de Thierry Laurent, qui mettent en scène une bande de fêtards et collaborateurs. L'identification du narrateur à partir de l'incipit est donc moins évidente que dans le premier roman. La lecture de l'incipit de *La Ronde de nuit* rassure le lecteur de la présence d'un narrateur hétérodiégétique. Cependant, le lecteur peut tout de même percevoir, d'une manière implicite, la présence du narrateur à travers des questions de Khédive et Monsieur Philibert qui insinuent la présence d'une autre personne à leur côté. Celle-ci n'exprime rien, mais elle est désignée comme « mon petit » par les deux hommes :

- Vous nous attendiez depuis longtemps, mon petit ? [...]
- Vous ne dansez pas, mon petit ? demanda-t-il [le Khédive]. Inquiet ? Rassurez-vous, vous avez tout votre temps...⁵

Les descriptions qui alternent les dialogues sont racontées apparemment par un narrateur extradiégétique mais l'apparition du pronom « on » à la page 17 révèle la

¹ Baptiste Roux Roux note que tous les romans de Modiano à l'exception d'*Une Jeunesse* est à la première personne. Il a donc négligé cette confusion des narrateurs dans ce roman. (Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, France, L'Harmattan, 1999, 334 p, p. 134.) Quant à Thierry Laurent, il n'a précisé que l'apparition du pronom « il ». (T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 38).

² C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 13.

³ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 152.

⁴ T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 38.

⁵ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit.

présence du narrateur, comme un témoin, dans le récit. C'est finalement à la page 20 que le pronom « je » apparaît :

Coco Lacour fumait son cigare. Esméralda buvait sagement une grenadine. Ils ne parlaient pas. C'est pour cela que je les aime¹.

Nous nous rendons ainsi compte que le narrateur est le personnage principal (Swing troubadour/princesse de Lamballe) :

Ce stratagème a sans doute permis de détacher le héros d'un milieu où il n'est entré que par hasard. Bien entendu, aucun lecteur [ne] s'imaginera que Modiano se cache derrière la figure centrale du traître. Mais le fait que ce deuxième roman évoque encore les années noires entre 1940 et 1944, sur un ton beaucoup plus explicatif que moraliste, en dit long sur les obsessions de l'écrivain².

Le dédoublement de personnalité du protagoniste divisé en deux camps du Bien et du Mal est bien dévoilé avec l'emploi de deux pronoms « vous » et « Tu » lorsqu'il évoque son enfance.

Quand vous étiez enfant, vous aviez toujours peur dans ces manèges qui vont de plus en plus vite et qu'on appelle des chenilles. Souvenez-vous... [...] Vous poussiez des hurlements, mais cela ne servait à rien, la chenille continuait de tourner. [...] Vous teniez absolument à monter dans ces chenilles. Pourquoi ?³

Tout commence au Bois de Boulogne. Te rappelles-tu ? Tu joues au cerceau sur les pelouses du Pré Catelan. Les années passent, tu longes l'avenue Henri-Martin et tu te retrouves au Trocadéro. Ensuite place de l'Étoile. Une avenue devant toi, bordée de réverbères étincelants⁴.

¹ *Ibid.*

² T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano, op. cit.*, p. 38.

³ P. Modiano, *La ronde de nuit, op. cit.*, pp. 49-50.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

Cette dualité des pronoms « tu » et « vous » est évidemment un moyen d'associer le lecteur au drame intime du narrateur, mais il est d'abord « une façon de mettre en valeur la scission de sa personnalité, la dualité de ses sentiments¹».

Quant au troisième roman, *Les Boulevards de ceinture*, il commence par une narration homodiégétique. Le pronom possessif « mon » ressurgit dès la première ligne. Le récit part d'une photo décrite par un narrateur apparemment extradiégétique. « Le plus gros des trois, c'est mon père²», entame-t-il ainsi son récit. Le sujet de « ce récit-témoigne³» est le père du narrateur. Les termes « mon père » se répètent 7 fois dans les deux premières pages. Cependant, le pronom « Je » apparaît à la page 37 pour faire introduire ce narrateur déjà extradiégétique dans le récit. Désormais le récit se poursuit par une narration intradiégétique.

Ça vous intéresse ?

Sur la photographie pâlie, un individu d'âge mûr fait face à un jeune homme dont on ne distingue plus les traits. J'ai levé la tête. Il se tenait debout devant moi : je ne l'avais pas entendu venir du fond des années « troubles »⁴.

Ces lignes pourraient être lues comme le souvenir personnel du narrateur ou ses hallucinations pour « reconstituer l'itinéraire louche de son père⁵ » par un jeu de transposition. Partant à la recherche de son père, le narrateur revit de façon hallucinatoire l'époque de l'Occupation. Les pronoms « je », « nous » et « vous » alternent aussi dans le récit. Par le pronom « vous », le narrateur s'adresse à son père :

J'ai l'impression d'écrire un « mauvais roman d'aventures », mais je n'invente rien. Non, ça n'est pas cela, inventer... Il existe certainement des preuves, une personne qui vous a connu, jadis, et qui pourrait témoigner de toutes ces choses. Peu importe. Je suis avec vous et je le resterai jusqu'à la fin du livre⁶.

¹ Bruno Doucey, *La Ronde de nuit (1969)*, Paris, Hatier, 1992, p. 59.

² P. Modiano, *Les boulevards de ceinture*, op. cit., p. 9.

³ T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 39.

⁴ P. Modiano, *Les boulevards de ceinture*, op. cit., p. 37.

⁵ T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 37.

⁶ P. Modiano, *Les boulevards de ceinture*, op. cit., p. 148.

Ce passage est également « un magnifique exemple d'illusion ; celle de la reconstitution biographique¹ ». De plus, le « je » narrateur devient subitement le « je » l'auteur.

Le cas de *Dora Bruder* se distingue de la narration des trois premiers œuvres. Dans les romans de la trilogie, nous distinguons en général un dédoublement entre l'auteur et le narrateur (même si le narrateur s'identifie à l'auteur comme dans l'exemple ci-dessus). Cette dualité est presque effacée dans *Dora Bruder* où le narrateur se confond avec l'auteur. Dès le début du livre, beaucoup d'éléments biographiques relatifs à Modiano comblent le récit : le narrateur a le même âge que l'auteur ; l'épisode de l'arrestation du père du narrateur est arrivée également à Albert Modiano, le père de l'auteur. Par ailleurs, comme le narrateur, Modiano a fait une fugue à l'âge de 15 ans. Cependant et malgré ces éléments, une critique comme Catherine Douzou souligne l'hypothèse de la mise en fiction de l'auteur dans « Naissance d'un fantôme : *Dora Bruder* de Patrick Modiano » :

Le narrateur, confus sur la frontière entre imaginaire et réel, peut y être perçu comme une mise en fiction de la personne de l'auteur, même si celui-ci a confirmé la véracité des souvenirs personnels qui émergent dans le récit de son narrateur².

En conséquence, si on se contente d'une lecture textuelle, ce narrateur se conçoit comme un personnage autonome qui vise à effectuer une recherche pour découvrir l'énigme d'un autre personnage (Dora). En revanche, une lecture extratextuelle, basée sur la biographie de l'auteur et les paratextes auctoriaux (les entretiens de l'auteur, les critiques, etc.) nous atteste plutôt la présence d'un narrateur autodiégétique (A=N). Ainsi, le narrateur de *Dora* s'identifie à l'auteur qui représente à la fois une figure mixte d'enquêteur, de témoin et de justicier.

Les jeux narratifs et les points de vue multiples que nous avons remarqués dans les trois premiers romans ne s'aperçoivent plus dans *Dora Bruder*. Le récit s'y poursuit par un « Je » constant jusqu'à la fin du livre. Toutefois, le fameux pronom « vous » qui resurgissait dans les autres romans apparaît également dans cet ouvrage. Cependant, ce pronom n'a plus de fonction de sujet, mais il est le complément d'objet. Il semble qu'en

¹ T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano, op. cit.*, p. 39.

² Disponible sur : <http://www.erudit.org/fr/revues/pr/2007-v35-n3-pr1985/017476ar/>, Consulté le 13 mai 2017.

utilisant « vous », le narrateur s'adresse au narrataire pour le mettre « dans le rôle de la victime¹ » :

On vous classe dans des catégories bizarres dont vous n'avez jamais entendu parler et qui ne correspondent pas à ce que vous êtes réellement.

On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi².

En effet, si dans les premiers romans, l'emploi du pronom « vous » insinuait au narrataire un sentiment de culpabilité, dans cet ouvrage, à l'inverse, il a comme fonction, de lui faire ressentir les souffrances des victimes. Ce qui mérite, par ailleurs, d'attention dans ce livre, c'est la prolifération des interrogations :

Cette fugue, Dora Bruder l'avait-elle préparée longtemps à l'avance, avec la complicité d'un ami ou d'une amie ? Est-elle restée à Paris ou bien a-t-elle tenté de passer en zone libre³ ?

A qui adresse-t-il, le narrateur, ces questions ? A lui-même en premier lieu mais il sollicite également le futur lecteur de son texte. Ces interrogations ont comme objectif de renforcer l'implication de ce dernier dans l'histoire et de l'inviter à participer à la quête et à l'élaboration des résultats. Cela s'aperçoit notamment dans la question suivante où le pronom « nous » apparaît : « Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue?⁴ ». L'interrogation y fonctionne comme « le miroir d'une épreuve, rédige Jacques Soljner, qui s'éprouve dans l'acte d'écrire, incertaine, inutile, impossible, mais, qui en même temps, par l'acte de création qu'a engendré la question, révèle un ailleurs, une suite qui est le commencement, l'avenir⁵ ».

Par ailleurs, l'interrogation est parmi les modalités d'énonciation qui dévoilent la subjectivité de la narration. En effet, bien que *Dora Bruder* soit construit d'un montage de documents référentiels qui lui offre un aspect plus factuel que fictionnel, l'implication

¹ L. Rödlová, *La quête identitaire sous l'Occupation chez Patrick Modiano*, op. cit., p. 33.

² P. Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., pp. 37-38.

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵ Jacques Soljner, *La démarche poétique*, Paris, UGÉ, 1976, p. 20 in Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive: poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999.

de l'auteur est visible dans cet ouvrage. C'est ce que l'auteur de *Mémoire en dérive* précise également :

Contrairement au silence, [l'interrogation] inscrit dans le texte une présence virtuelle qui sera perçue aussi sûrement qu'une affirmation le serait. Ainsi, la pensée "absente", énoncée mais non explicitée, entre dans le champ du texte et, consciemment ou inconsciemment, devient une préoccupation du lecteur autant que du narrateur. Ne pas savoir, mais surtout savoir qu'on ne sait pas, qu'il y a quelque chose que l'on devrait savoir, que l'absence est plus forte que la présence, mobilise l'attention et crée une aspiration irrésistible. Il n'y a en effet rien de tel que le vide pour attirer ceux que le vertige effraie, ni la forme interrogative pour produire un manque à combler. [...] Imperceptiblement, les questions font émerger des fragments d'une vie que le narrateur semblait, jusque-là, vouloir oublier ou dissimuler. Posées ou non, avec ou sans réponses, de telles questions disloquent la linéarité du récit et impliquent directement le lecteur dans un rapport de connivence avec le narrateur¹.

Le narrateur tente de faire participer chaque lecteur à la recherche de Dora. Ainsi, *Dora Bruder* est un appel à la mémoire collective de toute une nation. C'est avec ce livre que « l'écrivain s'affranchit, souligne Baptiste Roux, pour la première fois des contraintes inhérentes au roman pour livrer ses émotions – ce texte se présente essentiellement comme une alternance de recherches et de spéculations sur le personnage de Dora, qui offrent la possibilité au narrateur d'évoquer ses expériences personnelles² ». Le narrateur de *La place de l'étoile* n'exprime pas autant de sentiments et reste plus distancé que celui de *Dora Bruder*. Pourtant et malgré sa grande documentation, l'approche modianesque par rapport à l'Histoire, comme le souligne également Roux, est toujours subjective dans ses premiers romans :

Circonscrits aux derniers mois de l'Occupation, les romans n'offrent [...] aucun point de vue extérieur sur la situation ». Fondamentalement subjective, la narration

¹ *Ibid.*

² B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 265.

épouse la vision interne du protagoniste, qui expose de façon lapidaire les actes des collaborateurs¹.

En réalité, dans ces romans, l'Histoire est vue de *l'intérieur* par un narrateur intradiégétique (impliqué dans l'histoire/l'Histoire). C'est ce que H. Maurud Müller explique au sujet du troisième roman de Modiano :

Ni totalement historique, ni totalement imaginaire, le roman de Modiano est un trompe l'œil réalisé à partir d'éléments historiques, fictionnels ou fantasmés. Plus que d'événements historiques proprement dits, il s'agit de l'évocation d'une époque. L'Histoire n'est pas objectivée, mais vue de « l'intérieur » par un narrateur qui se trouve lui-même impliqué².

La focalisation interne évite une représentation cohérente de la période. L'Histoire n'est pas observée selon une vue générale mais par la vision intérieure et restreinte des protagonistes. D'où découle l'absence des grands acteurs de l'Histoire en faveur des traîtres, des trafiquants de marché noir et des collaborateurs.

Or, le narrateur dans ces trois romans ne livre pas son idéologie et le lecteur ne remarque aucune prise de position particulière. Par exemple dans *La Ronde de nuit*, nous constatons cette absence de point de vue idéologique et d'engagement chez Le Swing Troubadour/la princesse Lamballe. Il en va de même dans *Les Boulevards de ceinture* dans lequel le narrateur se tait au sujet des victimes de la guerre ou il en parle via des allusions implicites comme le précise B. Roux :

Dans le domaine des idées, les prises de position se caractérisent par une certaine imprécision ; le lecteur doit procéder seul au décryptage idéologique des propos tenus par les personnages des *Boulevards de ceinture*. [...] La guerre et son cortège de souffrance et de persécutions apparaissent sous le récit, évoqués par les renvois et remarques discrètes concernant les « événements »³.

¹ *Ibid.*, p. 36.

² H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, *op. cit.*, p. 218.

³ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, *op. cit.*, pp. 38-39.

Dans *Les Boulevards de ceinture*, un exemple de ces allusions implicites est l'évocation succincte de « toutes ces villas vidées de leurs habitants partis pour longtemps¹ ».

Dans les romans de Cheheltan, le pronom sujet dominant est la troisième personne du singulier. Parmi l'œuvre romanesque d'Amir Hassan Cheheltan, le seul roman où apparaît un narrateur homodiégétique, c'est *L'Amour et la dame infinie*. Les quatre romans qui nous intéressent détiennent tous un narrateur hétérodiégétique.

Dans *La salle des miroirs* ainsi que dans *La Mandragore*, un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique observe les personnages. Il se charge de révéler les pensées et les actes des personnages. Mais dans les deux romans, c'est le point de vue des protagonistes féminins qui est privilégié. Le narrateur de *La Salle des miroirs* raconte généralement ce que les deux filles de Mirzâ, notamment Mâh Rokhsâr, regardent et entendent. Le trait caractéristique de la narration de ce roman se trouve dans l'attention portée sur les voix. Le lecteur se rend compte des discussions politiques des hommes grâce aux deux jeunes filles, Mâh Rokhsâr et Mâh Azam. En réalité, elles surmontent les interdictions et les restrictions qui les privent d'assister aux réunions masculines en collant l'oreille contre le mur. Elles arrivent ainsi à se renseigner sur ce qui se passe dans la société. Le lecteur s'informe à son tour via les filles :

Il semble qu'un rideau dissimule les événements, et les voix révèlent un peu de ce qui s'est dissimulé. Grâce à cette stratégie, en centralisant l'ouïe féminine et en transmettant les informations par ce que les femmes entendent, Cheheltan a féminisé l'Histoire. Le roman crée sa propre Histoire à l'intérieur des trous de l'Histoire écrite. Dans *La salle des miroirs*, l'Histoire a été créée en changeant la place des femmes et des hommes. Tandis que les femmes ont envahi la scène d'action, les hommes se sont exilés de leur statut symbolique dans l'Histoire. Ils sont à l'Intérieur de la maison et on ne voit que leurs ombres. Le lecteur entend leurs voix au fond des réunions nocturnes par le biais des femmes qui sont sorties

¹ H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit., p. 207.

de l'Intérieur et qui ont dressé l'oreille contre les murs. C'est ainsi que l'ouïe féminine est le narrateur principal du récit et la voix féminine est dominante¹.

Mâh Rokhsâr est le personnage privilégié du narrateur. Elle est présente presque dans toutes les scènes à l'exception de trois chapitres courts où elle est absente. Dans les chapitres 4 et 8 de la deuxième partie (éditions Négah, 4^{ème} édition, 2007), le narrateur raconte les seules conversations de Mirzâ et sa femme Shâh Zamân tout au long du roman. Dans ces pages ainsi que dans le chapitre 20 de la 3^{ème} partie du roman² où l'enterrement sans obsèques du cadavre d'Abbâs Aqâ est fictionnalisé, le narrateur joue le rôle d'un narrateur omniscient.

Dans *La Mandragore* également, le narrateur hétérodiégétique suit les deux protagonistes féminins, Shamsozohâ et Raf'at et révèle leurs biographies et leur pensée. Il sait tout mais il opte pour une vision limitée concernant les deux femmes.

L'Aube iranienne est raconté également à la troisième personne, mais le trait principal de la narration de ce roman est sa focalisation interne et variable. Il ne s'agit pas de changement de narrateur, mais de points de vue. Le personnage focal principal est Iraj Birashg mais le narrateur abandonne ce dernier pour suivre le récit selon le point de vue d'autres personnages (Le Colonel, Pari et Mihaan).

Parmi les romans de Cheheltan, la narration plus compliquée appartient à *Téhéran, ville sans ciel*. Par la technique du flux de conscience, le narrateur hétérodiégétique du roman raconte les tourments intérieurs, les inquiétudes et les souvenirs de Karâmat. Deux voix narratives se croisent dans le roman : la première voix nous révèle la conscience du protagoniste alors que la deuxième observe, rapporte, analyse la situation de Téhéran à l'époque de Mohammad Rézâ Shâh. Dans les parties racontées depuis cette dernière voix, le narrateur pourrait se confondre avec l'auteur.

Par ailleurs, dans un récit, certaines modalités d'énonciation et d'énoncé marquent la subjectivité de l'auteur. Jean Kaempfer et Filippo Zanghi l'expliquent ainsi :

Certaines modalités – modalités d'énonciation comme l'interrogation et l'exclamation, ou modalités d'énoncé comme les adjectifs appréciatifs – lorsqu'elles

¹ Ali Shoroghi, *Les voix perdues de l'Histoire (Asvât-é gomshodé-yé Târikh)*, <http://www.hozehonari.com/default.aspx?page=6654§ion=newlistItem&mid=36019&pid=43263>, (consulté le 29 mai 2017). *Nous traduisons*.

² A.H. Cheheltan, *Tâlâr-e Aîné (La Salle des miroirs)*, *op. cit.*, p. 191.

ne peuvent pas être attribuées à un personnage, sont souvent des renvois implicites à la subjectivité du narrateur. L'usage de l'italique peut jouer un rôle comparable. Enfin, cette subjectivité se fait jour quand, malgré un évident souci d'impartialité, une certaine unité de ton se dégage de la lecture d'un récit. L'ironie peut y contribuer, mais aussi la tonalité affective ou normative émergeant d'un réseau de comparaisons et de métaphores¹.

Sur les pages 91-98 de *Téhéran, ville sans ciel* (éditions Négah, 1^{ère} édition, 2001), le narrateur critique ironiquement la situation du pays avant qu'éclate la Révolution de 1979. Dans ce long extrait qui révèle apparemment les pensées du protagoniste, Karâmat, la trace de l'auteur s'aperçoit. Cela est justifiable notamment grâce à l'ironie acerbe du récit. Les parenthèses insérées dans le texte peuvent être considérées comme indices de la subjectivité auctoriale. Par ailleurs, les énoncés mis entre ces parenthèses sont souvent ironiques :

[Shâh] se moquait des occidentaux ; ils leur disaient : vous, les yeux bleus ! Parfois, il leur demandait d'une manière bienveillante de se corriger. On ne l'écoutait pas. (Bien entendu, plus tard, les provinciaux étaient obligés de se révolter.)².

Par ailleurs, même dans un récit apparemment objectif comme *La Salle des miroirs* dans lequel l'auteur s'est dissimulé derrière son narrateur hétérodiégétique, il révèle son identité auctoriale par un jeu quasi hitchcockien. Il note son nom de famille sur la boîte d'un appareil d'imprimerie que Mirzâ a achetée :

Mâh Rokhsâr s'est penchée, elle a avancé et a lu précipitamment les mots écrits sur la boîte : « Sérail de Cheheltan, Mohammad Aqâ Bonokdâr. »³

Sérail de Cheheltan est situé dans le bazar de Téhéran. Mais par cette coïncidence, l'auteur avait, paraît-il, l'intention de s'impliquer implicitement dans le récit. Il insinue

¹Jean Kaempfer et Filippo Zanghi, *La voix narrative*, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html>, (consulté le 8 septembre 2016).

² A.H. Cheheltan, *Tehran, Shahr-e bi asséman (Téhéran, Ville sans ciel)*, op. cit., 96.

[شاه] غربی‌ها را مسخره می‌کرد، به آن‌ها می‌گفت، شما چشم آبی‌ها! گاه خیرخواهانه از آن‌ها می‌خواست خودشان را اصلاح کنند. به حرف او گوش نمی‌کردند. (بعدها البته بچه‌های شهرستان ناچار به عمل شدند.)

³ A.H. Cheheltan, *Tâlâr-e Ainé (La Salle des miroirs)*, op. cit.

ماه رخسار به پهلو خم شد جلوتر رفت و کلماتی را که به شتاب روی صندوق نوشته شده بود، خواند : «سرای چهل تن، محمد آقا بنکدار.»

ainsi que c'est lui qui est à l'origine de la parution du roman. Par ailleurs, le choix de la boîte d'un appareil d'imprimerie pour y mentionner le nom de « Cheheltan », ne pourrait pas être tout à fait gratuit car il y a un rapport direct entre cet objet et le travail de l'écrivain et cet appareil symbolise l'acte de l'écriture. De plus, dans le roman, les personnages se servent de cet appareil pour diffuser leurs idées d'une manière clandestine, ce qui sousentend la censure toujours existante dans le pays. Et comme nous l'avons déjà noté, le problème de censure a influencé l'œuvre de Cheheltan depuis son premier roman.

Par ailleurs, les quatre romans de ce romancier sont chargés de discours idéologiques et de prises de positions politiques. Il semble que l'auteur s'est dissimulé derrière certains personnages et leur emprunte sa voix. Le lecteur le perçoit également lorsque le narrateur s'exprime d'un ton critique. En tant qu'exemple, nous pouvons citer encore une fois le long discours du narrateur de *Téhéran, ville sans ciel* critiquant le Régime Pahlavi aux pages 91-98 (éditions Négah, 1^{ère} édition, 2001). Dans *L'Aube iranienne*, le dialogue du Colonel avec le patron arménien du café, Monsieur¹ ou bien les paroles d'Iraj Birashg à son fils, Farzâd² sont d'autres exemples de ce procédé. De plus, malgré l'apparente impartialité du narrateur, le choix de certaines versions historiques reflète tout de même le point de vue politique de l'auteur. Par exemple, nous apercevons le regard critique du romancier (qui rappelle celui de l'historien, Ahmad Kasravi) envers les prises de positions de certains savants religieux lors de la Révolution Constitutionnelle.

Cependant, la question de la mémoire individuelle ainsi que les récits de filiation ne jouent guère chez Cheheltan. On n'aperçoit pas chez lui des préoccupations modianesques. Il nous a précisé, lors d'un entretien, que rien de particulier n'existait dans sa famille et son intérêt pour l'Histoire ne réside pas dans les préoccupations familiales, mais dans les angoisses collectives. En revanche, pour l'auteur de *Dora Bruder*, l'écriture de l'Histoire est indissociable de l'écriture de soi. Vu l'importance de ce sujet dans l'œuvre de Modiano (et malgré les exigences de notre étude comparée), nous avons tout de même décidé de consacrer la partie suivante à ce dernier.

¹ A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., p. 186.

² *Ibid.* p.109.

1.2. Écrire l'Histoire à travers l'écriture de son histoire

C'était très douloureux de parler de Dora ; il fallait que je m'implique¹. (Patrick Modiano)

Pour Modiano, écrire l'Histoire est aussi écrire son histoire (ou bien à l'inverse, écriture de soi va toujours de pair avec l'écriture de l'Histoire). Écrire le soi se réalise dans les autobiographies, les mémoires, les récits de filiation ou les autofictions. Ces formes adoptées par les écrivains racontent le plus souvent un projet personnel et intime qui se distingue des événements de la grande Histoire. Pourtant, ce qu'un écrivain vit, s'est évidemment produit dans un contexte historique. De ce fait, c'est impossible de dissocier les vécus intimes d'un auteur de l'Histoire. Par ailleurs, l'histoire personnelle s'inscrit tout d'abord dans l'histoire familiale parce que « personne ne se crée, ni ne se développe ex nihilo. Il importe de savoir d'où on vient pour savoir qui on est² ». Ainsi l'histoire personnelle n'est pas dissociable de l'histoire familiale. Celles-ci ne sont pas non plus séparables de l'Histoire collective et historique. Ainsi tous les trois se superposent. C'est ce que l'on observe dans l'œuvre de plusieurs auteurs du XX^{ème} siècle, singulièrement ceux qui ont vécu les traumatismes de la deuxième guerre mondiale (Charlotte Delbo, Jorge Semprun, Claude Simon, Marguerite Duras, Elie Wiesel, etc.). Cet événement a également marqué la conscience de la génération d'après la guerre, y compris Modiano qui se trouve issu du « fumier de l'Occupation³ ». La question de la filiation est primordiale pour cet auteur. Elle « représente un ancrage dans l'histoire personnelle et familiale et, à cause de circonstances historiques précises, un accès [à] la "grande" Histoire⁴ ».

On a beaucoup écrit sur l'écriture de soi dans l'œuvre de Modiano. Thiery Laurent a consacré une étude fascinante à la question de l'autofiction chez Modiano (*L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*). Baptiste Roux a également étudié cette question dans son ouvrage déjà cité. Par ailleurs, cette question est aussi étudiée dans les thèses d'Hélène Maurud Müller (« La filiation et l'écriture de l'Histoire ») et de Marika

¹ Patrick Modiano, in D. Cima, *Étude sur Patrick Modiano*, op. cit., p. 48.

² H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit., p.10.

³ « J'ai toujours eu l'impression que j'étais une plante née du fumier de l'Occupation » (Patrick Modiano, entretien avec D. Montaudon, *Quoi lire*, mars 1984)

⁴ H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit., p. 10.

Bando (« La mémoire et la fiction dans les œuvres romanesques de Patrick Modiano »). Nous allons, à notre tour, étudier la question de l'autobiographie et de l'autofiction chez Modiano pour saisir si ces quatre romans se classent sous ces catégories et comment ces genres contribuent à l'écriture de l'Histoire.

1.2.1. De l'autobiographie et de l'autofiction chez Modiano : une question problématique

Selon la définition du pacte autobiographique par Philippe Lejeune, « l'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle¹ ». A part ces critères d'identité (A=N=P), nous considérons qu'un récit est autobiographie s'il y existe de la *ressemblance* entre l'auteur, le narrateur et le personnage. En réalité, « Il faut qu'il y ait *intention d'authenticité*, même si sa réalisation s'avère imparfaite² ».

Le résultat de notre étude dans le chapitre dernier de cette partie montre que ce critère ne se trouve pas dans les romans de la trilogie. Quant à *Dora Bruder*, le critère de ressemblance entre l'auteur, le narrateur et le personnage y est manifeste. Pourtant, comme l'a également conclu Denise Cima dans le petit ouvrage qu'elle a consacré à *Dora Bruder*, en renvoyant aux critères de ce genre élaborés par Philippe Lejeune puis par Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabonne dans *L'Autobiographie*, *Dora Bruder* n'est pas une autobiographie. Selon elle, les deux critères de l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage ainsi que le récit rétrospectif sont respectés, mais deux autres critères manquent : « le récit ne couvre que quelques années (et non toute une vie) et l'écriture demeure fragmentaire³ », précise-t-elle. Selon Cima, « le récit s'apparente alors à des souvenirs épars, s'appuyant sur “les traces, les trognons” qui perdurent dans la mémoire⁴ ». Dans son interview avec *Le Nouvel Observateur*, Modiano, lui-même, a confessé ses tentatives vaines pour écrire une vraie autobiographie :

J'ai bien essayé d'abandonner la fiction, mais ça ne résout rien. J'ai l'impression d'être prisonnier d'un « je » vague et répétitif que j'utilise depuis mes premiers

¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 24.

² H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit.

³ D. Cima, *Étude sur Patrick Modiano*, op. cit., pp. 48-49.

⁴ *Ibid.*

romans, qui ne sont d'ailleurs pas vraiment des romans. Je suis incapable d'écrire directement une autobiographie, alors c'est comme si je rédigeais la novellisation du film de ma propre vie. J'éparpille mes souvenirs ici et là, je recolle sans cesse des lambeaux de réalité, rien que des lambeaux. Je suis incapable d'écrire une pure fiction¹.

Ce type de récit (« une "rêverie"² qui n'est ni autobiographie pure ni fiction pure³ ») que Modiano tente de définir ne pourrait-il pas être ce que Serge Doubrovsky nomme l'autofiction ? On connaît Serge Doubrovsky, l'auteur de *Fils* comme le créateur de ce néologisme. Il a écrit sur la quatrième de la couverture dudit roman, paru en 1977⁴ :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir⁵.

Comme le note Colonna, il ne s'agissait pour Doubrovsky, à l'origine, que de nommer une forme inédite d'autobiographie qui à la différence de celle-ci (l'apanage des vies mémorables), serait le refuge des vies ordinaires⁶. A l'encontre de Doubrovsky, Vincent Colonna choisit d'appliquer le terme d'autofiction à l'ensemble des procédés de fictionnalisation de soi. Pour lui, l'autofiction est « une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle⁷. »

¹ Patrick Modiano, Le Nouvel Observateur, 28 janvier-3 février 1998, dans : *Ibid.*, pp. 15-16.

² Qualification par laquelle Modiano définit ses œuvres depuis 1991. *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ Selon le travail d'une équipe de l'I. T.E. M. spécialisée dans la critique générique et dirigée par Isabelle Grell, le concept d'autofiction n'est pas né sur une quatrième de couverture du *Fils* mais au cours du processus de composition du roman, sur une page du manuscrit. Voir Serge Doubrovsky, « L'autofiction selon Doubrovsky », in Philippe Vilain, *Défense de narcissisme*, Paris, Grasset, 2005, p. 24.

⁵ Serge Doubrovsky, *Le fils*, Paris, Galilée, 1977, 4^{ème} de couverture.

⁶ Vincent Colonna, *L'autofiction : (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Paris, France, Atelier national de Reproduction des Thèses, 1990, pp. 16-17.

⁷ Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, France, Tristram, 2004, 250 p, p. 34.

En effet, pour Colonna, l'authenticité des faits n'est plus envisagée comme condition de possibilité. « C'est au contraire l'exploration de l'imaginaire littéraire, précise Jeannelle, qui s'est trouvé valorisée, le seul critère d'identification retenu étant que l'écrivain se prenne lui-même pour personnage de son histoire, en ayant recours à la première personne ou même en se désignant de manière plus indirecte – à condition, bien sûr, que l'identification reste toujours évidente aux yeux du lecteur¹. »

Plusieurs critiques, comme Thierry Laurent ou Baptiste Roux, mettent l'accent sur l'aspect autofictionnel de certains romans de Modiano. Selon Laurent, chez Modiano, l'autofiction n'est ni le « récit vrai » de Doubrovsky, ni la romanesque « mise en fiction de soi » (basé sur le pacte homonymique) définie par Vincent Colonna. Elle est « une libre retransposition de ses souvenirs ou expérience, un peu à la façon célinienne² ». Laurent cite Jacques Lecarme qui écrit dans « L'autofiction : un mauvais genre » :

L'esthétique même de Modiano, avec son mélange d'hyper-réalisme et d'onirisme, avec son goût de plus en plus prononcé pour les brumes simoniennes et les brouillards de l'amnésie, donnent à ce que nous appelons autofiction, une tonalité idéale, une réussite incontestable³.

En effet, selon Laurent, la définition maximaliste de Colonna comprend parfaitement quatre ouvrages de Modiano (*Livret de famille*, *De si braves garçons*, *Remise de peine* et *Fleurs de ruine*), où le critère d'identité de l'autobiographie se trouve réalisé, mais il ne s'applique pas sur le reste de ses ouvrages (y compris notre corpus d'étude). Ne partageant pas cet avis de Colonna, dans *L'œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*, Thierry Laurent inclut l'ensemble de l'œuvre modianienne, y compris les romans de la trilogie, dans la catégorie de l'autofiction. Voilà comment il met en cause la thèse de Colonna :

Toute la thèse de Vincent Colonna est d'affirmer que l'autofiction n'est possible que si le nom de l'auteur n'est pas changé ou alors est reconnaissable (initiales, anagrammes, transformations onomastiques subtiles...). Ce critère lui permet de limiter son champ d'étude, mais nous paraît totalement arbitraire : pourquoi ne pas

¹ Jean-Louis Jeannelle, « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? » dans *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2007, p. 17-37., p.21.

² T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 41.

³ J. Lecarme, « L'autofiction : un mauvais genre », in *Autofictions & Cie*, op. cit., p. 239, dans : *Ibid.*

privilégier l'état-civil à la place du nom propre ? Le lecteur est-il naïf au point de ne pas découvrir la personnalité de l'écrivain derrière tel nom fictif ? [...]

Certes nous admettons facilement qu'il faille différencier la simple fiction d'inspiration autobiographique de ce que l'on peut appeler « la fictionnalisation de soi ». Mais nous pensons que celle-ci peut se faire par une grande diversité de procédés et que dès qu'apparaissent des analogies fortes entre tel personnage de roman et l'auteur, il y a « autofiction »¹.

Au lieu de l'emploi du pacte autobiographique de Philippe Lejeune, Thierry Laurent définit le pacte d'autofiction : « dès lors que l'écrivain admet qu'il n'a pu ou n'a pas voulu être entièrement fidèle à la vérité dans le récit de sa vie et qu'il a fabulé, il recourt au « pacte d'autofiction² », écrit-il. Ainsi défini, la notion d'autofiction convient à décrire l'œuvre Modianesque, surtout que ce dernier a exprimé sa répugnance à l'égard de la démarche proprement autobiographique : « Présenter les choses telles qu'elles se sont passées dans la réalité, cela m'a toujours paru peu romanesque³ », annonce-t-il dans son entretien avec G. Rolin.

Ainsi, Thierry Laurent arrive à inclure les premières œuvres de l'écrivain dans la catégorie de l'autofiction. « Ce classement trouve sa justification, précise-t-il, dans le fait que le romancier s'investit directement dans ses écrits, multipliant les identités transparentes pour relater des fictions proches de l'histoire familiale⁴ ». Toutefois, Baptiste Roux croit à son tour, que les deux premiers ouvrages de Modiano ne tiennent qu'à la domination d'« autofictions mineurs⁵ » à cause de « la ténuité de l'intrigue et les identités fluctuantes⁶ ».

¹ *Ibid.*, p. 11-12. Ajoutons que la thèse de Thierry Laurent a été également critiquée par Jean-Louis Jeannelle. Dans « Où est la réflexion sur l'autofiction ? », ce dernier reproche la démarche de Thierry Laurent pour s'approcher d'une critique biographique. « L'autofiction y est identifiée à une forme de roman où il est possible de repérer tout une série d'analogie entre tel ou tel personnage du roman et l'auteur, Patrick Modiano », écrit-il. Selon lui, la critique de Laurent ne repose sur aucun critère poétique partageable : « C'est à l'aune d'une vérité biographique ou historique qu'est évaluée la nature du contrat fixé par Modiano dans chacun de ses romans » (Voir J.-L. Jeannelle, « Où en est la réflexion sur l'autofiction? », art cit., pp. 31-33.)

² T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 21.

³ Entretien avec G. Rolin, le 3 janvier 1983, dans : *Ibid.*, p. 29.

⁴ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 265.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Parmi les exemples que donne Jacques Lecarme des œuvres autofictionnelles de Modiano, *Dora Bruder* n'est pas non plus mentionné. Roux note que la théorie de l'autofiction, au sens strict, s'applique à *Dora Bruder* dans une moindre mesure¹. L'autofiction est tout d'abord une œuvre fictionnelle alors qu'on hésite carrément à classer *Dora Bruder* en tant que fiction. Certes, l'imaginaire n'est pas tout à fait absent dans cet ouvrage. L'évocation de la détention de la jeune fille à la prison des Tourelles en est exemple : « A Drancy, dans la cohue, Dora retrouva son père, interné là depuis mars² ». Certes, c'est une analyse extratextuelle et biographique qui dévoile l'aspect fictionnel de cette déclaration parce que le père et la fille n'ont pas laissé aucun témoignage. « Cette mention s'apparente à une paralipse³, objet de la spéculation romanesque de l'auteur⁴ », note Roux. De plus, dans une autofiction selon la définition de Colonna, la présence d'un indice homonymique révélant l'identité réelle du narrateur est indispensable alors que dans *Dora Bruder* aucun indice explicite ne révèle l'identité auctoriale du narrateur. En revanche, comme nous avons déjà noté, les indications autobiographiques (à des degrés différents) prouvant l'identité réelle du narrateur sont nombreuses dans ce livre. Et si on renvoie à la démarche de Thierry Laurent (que nous acceptons comme approche⁵), ces indications prouvent l'aspect autofictionnel de l'œuvre. Denise Cima partage également l'avis de Laurent :

Pour qui connaît parfaitement l'œuvre modianesque, l'autofiction est permanente, quelle que soit l'appellation générique du texte (roman ou récit) et en dépit des assertions de Modiano : l'étude minutieuse des thèmes, du lexique, des métaphores

¹ *Ibid.*, p. 263.

² P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 142.

³ Gérard Genette définit la paralipse comme la « rétention d'une information logiquement entraînée par le type (de point de vue) adopté » (Nouveau discours du récit, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.44).

⁴ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 270.

⁵ Certes, il y a d'autres critiques qui ne partagent pas (en dépit de Roux ou Cima) la démarche de Laurent. Par exemple, Jean-Louis Jeannelle critique l'approche de Thierry Laurent dans « Où est la réflexion sur l'autofiction ? », il écrit : « Thierry Laurent choisit, pour sa part, d'évaluer le degré de véracité (ou, par contraste, de fictionnalité) des romans de Modiano au regard de ses propres déclarations publiques : [...] tout l'effort du critique vise, en effet, à réduire une forme de transposition comme s'il s'agissait d'une voile cachant l'expérience nue de l'écrivain. Bien plus, l'analyse ne repose sur aucun critère poétique partageable : c'est sur un savoir extérieur, auquel le lecteur n'a pas - ou difficilement - accès, qu'elle se fonde et non plus sur l'identification d'indices semblables à ceux que Dorrit Cohn énumérait dans *Le Propre de la fiction*. (J.-L. Jeannelle, « Où est la réflexion sur l'autofiction? », art cit., pp. 32-33.)

récurrentes, des situations, révèle combien les souvenirs personnels nourrissent l'œuvre tout entière¹.

Or, ce qui compte surtout pour nous dans l'étude présente est l'implication de l'Histoire à travers cette forme. C'est intéressant de savoir que selon Claude Bourgelin, l'autofiction doit son existence à l'Histoire :

L'autofiction est née de l'Histoire. Du besoin qu'ont eu tant d'écrivains (souvent eux-mêmes enfants de l'ailleurs, d'une terre ou d'une langue perdue) de donner trace, sens, cadre, parfois sépulture à l'histoire des leurs - et d'eux-mêmes mis en pièces ou en porte-à-faux par cette histoire [...]. Aucune génération n'a sans doute été amenée à méditer sur ce qui l'a précédé².

Dans cette visée, nous allons étudier les variantes d'une scène récurrente dans l'œuvre modianesque rejoignant la mémoire familiale et historique afin de mettre en évidence le travail de l'autofiction chez Modiano.

1.2.2. Les scènes récurrentes : la fusion de la mémoire familiale et historique

Tout au long de l'œuvre de Modiano, une sorte de scène « primitive³ » se répète. La « matrice biographique de cette scène récurrente⁴ » concerne un souvenir paternel produit pendant la deuxième guerre mondiale qui constitue en réalité le roman familial de l'auteur : cela concerne l'arrestation d'Albert Modiano par la Gestapo française en 1942 sur les Champs-Élysées. Cette scène a été évoquée sept fois sous diverses formes dans l'œuvre modianesque (*La place de l'étoile*, *Les Boulevards de ceinture*, *Livret de famille*, *Remise de peine*, *Fleurs de ruine*, *Dora Bruder* et *Un pedigree*). À part sa dimension psychologique et psychanalytique, ce roman familial a une dimension historique et témoigne de « l'impact de l'Histoire sur les destins individuels et de l'ancrage dans une génération⁵ ». Nous allons copier différentes variantes de cette scène d'arrestation dans

¹ D. Cima, *Étude sur Patrick Modiano*, op. cit., p. 15.

² C. Bourgelin, « Pour l'autofiction », dans *Autofiction(s)*, Lyon, PUL, 2010, p. 16 sq, dans Isabelle Grell, *L'autofiction*, Paris, A. Colin, 2014, p. 63.

³ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 39.

⁴ H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit., p.60.

⁵ *Ibid.*, p. 141.

les ouvrages que nous étudions. A l'exception de *La Ronde de nuit*, cette scène se trouve dans les trois autres livres.

Nous renvoyons tout d'abord à la dernière variante de cette scène insérée dans *Un Pedigree* :

Mon père a une amie, Hela H., une juive allemande qui a été, à Berlin, la fiancée de Billy Wilder. Ils se font rafler un soir de février 1942, dans un restaurant de la rue de Marignan, lors d'un contrôle d'identité, contrôles très fréquents, ce mois-là, à cause de l'ordonnance qui vient d'être promulguée et qui interdit aux juifs de se trouver dans la rue et les lieux publics après huit heures du soir. Mon père et son amie n'ont aucun papier sur eux. Ils sont embarqués dans un panier à salade par des inspecteurs qui les conduisent pour « vérification », rue Greffulhe, devant un certain commissaire Schweblin. Mon père doit décliner son identité. Il est séparé de son amie par les policiers et réussit à s'échapper au moment où on allait le transférer au Dépôt, profitant d'une minuterie éteinte. Hela H. sera libérée du Dépôt, le lendemain, sans doute à la suite d'une intervention d'un ami de mon père. Qui ? Je me le suis souvent demandé¹.

La scène est fictionnalisée sous une forme succincte dans *La place de l'étoile* où le père de Raphaël Schlemilovitch lui raconte son arrestation par Gérard le Gestapiste :

Son père à lui connaissait aussi Gérard le Gestapiste. Il en avait parlé pendant leur séjour à Bordeaux. Le 16 juillet 1942, Gérard avait fait monter Schlemilovitch père dans une traction noire : « Que dirais-tu d'une vérification d'identité rue Lauriston et d'un petit tour à Drancy ? » Schlemilovitch fils avait oublié par quel miracle Schlemilovitch père s'arracha des mains de ce brave homme².

Le narrateur recourt à « une recomposition fantasmagorique³ » pour reconstruire l'épisode qu'il ne connaît pas tous les détails. Dans cette variante, la date de l'arrestation a été modifiée, la présence de la compagnie du père a été supprimée et un nom fictif a remplacé l'agent gestapiste qui l'a arrêté. En effet, aux yeux de Baptiste Roux, dans ce

¹ P. Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 15.

² P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 132.

³ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 42.

roman qui constitue « l'exorcisme des interrogations angoissées du jeune créateur¹ », l'écrivain n'ose pas encore « se confronter avec l'horreur de la scène² » et il « se réfugie derrière le paravent “Schlemilovitch”³ ». En revanche, dans *Les Boulevards de ceinture*, il « tente l'affrontement direct avec les années sombres⁴ ». De ce fait, dans ce roman la scène de l'arrestation du père est plus développée que dans *La place de l'étoile* :

Vous ne les avez pas entendus approcher. Ils sont quatre. Le plus grand, celui qui porte une gabardine, vous demande vos papiers.

— On voulait filer en Belgique, sans nous prévenir ? [...]

Je me trouve au fond du hall, près de l'ascenseur, et ils n'ont pas remarqué ma présence. Je pourrais appuyer sur le bouton, monter. Attendre. Mais je marche vers eux et m'approche du type en gabardine.

— C'EST MON PÈRE.

Il nous considère tous les deux en haussant les épaules. Me gifle moi aussi, indolemment, comme s'il s'agissait d'une formalité, et laisse tomber à l'adresse des autres :

— Vous m'embarquez cette racaille.

Nous trébuchons dans la porte-tambour qu'ils ont lancée à toute volée.

Le panier à salade stationne un peu plus haut, rue de Rivoli. Nous voilà sur les banquettes de bois, côte à côte. Il fait si noir que je ne peux pas me rendre compte du chemin que nous prenons. Rue des Saussaies ? Drancy ? La villa Triste ? En tout cas, je vous accompagnerai jusqu'au bout⁵.

Dans cette variante de l'épisode de l'arrestation du père, ce qui est remarquable, c'est en réalité « la présence filiale⁶ ». Par une « démarche fantasmatique⁷ », le narrateur (le fils) remonte le temps afin de rejoindre le père. Il s'intègre ainsi dans les événements qu'il n'a pas vécus et qui se sont déroulés avant sa naissance.

¹ *Ibid.*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 40.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ P. Modiano, *Les boulevards de ceinture*, *op. cit.*, pp. 197-198.

⁶ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 40.

⁷ H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, *op. cit.*, p.142.

L'arrestation d'Albert Modiano est également racontée dans *Dora Bruder* :

Ce mois de février, le soir de l'entrée en vigueur de l'ordonnance allemande, mon père avait été pris dans une rafle, aux Champs-Élysées. Des inspecteurs de la Police des questions juives avaient bloqué les accès d'un restaurant de la rue de Marignan où il dînait avec une amie. Ils avaient demandé leurs papiers à tous les clients. Mon père n'en avait pas sur lui. Ils l'avaient embarqué¹.

Cette version fournit au lecteur plus d'informations sur l'événement : la date (février 1942) s'accorde à celle notée dans *Un Pedigree*. La présence d'Hanna H. y est également notée sans mentionner son nom. Ainsi, l'épisode devient plus détaillé et historique comme le souligne également Baptiste Roux :

En l'espace de vingt-cinq ans, le fantôme de la recomposition mentale a laissé la place à une approche moins infantile du traumatisme ; l'Histoire, qui intervenait comme toile de fond reprend ses droits, et les impressions qui lui demeurent attachées témoignent de sa légitimation par le romancier, comme si ce dernier avait dû se déprendre de l'aspect destructeur de l'Occupation pour mieux l'accepter².

Dans la suite du récit, le narrateur/Modiano tente de faire un lien entre la jeune fille et Albert Modiano (son père) par un « jeu de miroir³ ». Dora et Albert ont été en réalité arrêtés en février 1942 et le père de l'auteur lui avait brièvement mentionné la présence d'une jeune fille dans le panier à salade qui les emmenait au siège de police des quartiers juifs :

Dans le panier à salade qui l'emmenait des Champs-Élysées à la rue Greffulhe, siège de la Police des questions juives, il avait remarqué, parmi d'autres ombres, une jeune fille d'environ dix-huit ans. Il l'avait perdue de vue quand on les avait fait monter à l'étage de l'immeuble qu'occupaient cette officine de police et le bureau de son chef, un certain commissaire Schweblin. Puis il avait réussi à

¹ P. Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 62.

² B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 44.

³ D. Cima, *Étude sur Patrick Modiano*, op. cit., p. 57.

s'enfuir, profitant d'une minuterie éteinte, au moment où il redescendait l'escalier et où il allait être mené au Dépôt¹.

L'âge de la jeune fille dont le père parle est différent de Dora. Le père ne donne « aucun détail sur son physique, sur ses vêtements² ». Le narrateur avoue plus tard que d'après ses enquêtes, cette jeune fille montée dans le panier à salade avec son père n'était pas Dora. Cependant, il exprime son désir de faire croiser Dora et son père :

Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de réprouvés. Mon père non plus ne s'était pas fait recenser en octobre 1940 et, comme Dora Bruder, il ne portait pas de numéro de « dossier juif ». Ainsi n'avait-il plus aucune existence légale et avait-il coupé toutes les amarres avec un monde où il fallait que chacun justifie d'un métier, d'une famille, d'une nationalité, d'une date de naissance, d'un domicile. Désormais il était ailleurs. Un peu comme Dora après sa fugue³.

Par ce désir, Modiano tente d'intégrer Dora (une inconnue) dans sa famille et d'« en faire un personnage du roman familial de Modiano⁴ » comme « une sœur d'élection⁵ ». Pourtant, le narrateur sait bien que son père n'a pas partagé le destin tragique de Dora.

Somme toute, cette scène récurrente (le roman familial) de l'arrestation du père ne peut pas être lue en dehors du contexte historique des années sombres de l'Occupation. Il a une double fonction : « une portée individuelle et en même temps une valeur plus générale, d'ordre historique⁶ ». De plus, ce que Dora et Albert Modiano ont vécu était également l'expérience commune et terrible de milliers d'autres personnes.

L'aspect mémoriel de l'œuvre Modianesque exige évidemment une démarche temporelle particulière conforme à l'acte de « se souvenir » ainsi qu'au va-et-vient incessant entre le présent et le passé. Dans le chapitre suivant, on va étudier les structures temporelles chez l'auteur. La question sera également abordée chez l'auteur iranien.

¹ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 62.

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Ibid.*

⁴ H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, *op. cit.*, p. 240.

⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁶ *Ibid.*

Chapitre 2 : Temps, mémoire et Histoire

« Un constat domine dans toute l'œuvre de Patrick Modiano : vivre, c'est fabriquer du passé, s'installer dans l'histoire, avoir une mémoire¹ », écrit Frank Salaün. Ce constat relatif au retour vers le passé dans l'œuvre modianesque est également confirmé par plusieurs autres critiques. L'omniprésence du passé est traitée par Bruno Blanckeman dans *Lire Patrick Modiano*². Thierry Laurent aborde également l'obsession pour le passé dans *L'œuvre de Patrick Modiano : Une autofiction*³. Dans *Les figures de l'Occupation dans l'œuvre de Modiano*, Baptiste Roux étudie en deux chapitres la stylistique des temps, l'esthétique de l'achronie ainsi que l'esthétique du passé chez Modiano⁴. Hélène Maurud Müller a consacré, à son tour, un chapitre de sa thèse de doctorat à l'esthétique du souvenir et la structure temporelles chez Modiano. Par ailleurs, la question de l'Histoire et du temps constitue le sujet central de l'article de Bertrand Westphal, « Pandore et les Danaïdes : Histoire et temps chez Patrick Modiano ». Au sujet du passé dans l'œuvre modianesque, Westphal précise ainsi :

Le passé ne s'inscrit presque jamais dans l'Histoire, il se love dans les méandres d'une histoire personnelle, qui se plie elle-même aux aléas de la mémoire, à l'insignifiance des protagonistes⁵.

Nous avons constaté dans le chapitre précédent que, dans la plupart des romans de l'écrivain, l'accès à l'Histoire passe par la filiation, ce qui accentue en effet l'aspect subjectif de ses récits. Le narrateur de Modiano ne fait jamais preuve « de la distance et de l'impartialité nécessaire à l'écriture de l'Histoire selon Halbwachs ou Ricoeur⁶ ». Ainsi, l'approche de Modiano est plutôt mémorielle qu'historienne. Par ailleurs, la mémoire individuelle va souvent de pair avec la mémoire collective et historique.

¹ Franck Salaün « La Suisse du cœur, temporalité et affectivité dans l'œuvre de Patrick Modiano », in Jules Bedner, *Patrick Modiano: Études Reunies Par Juels Bedner*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p.15.

² Voir Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 54.

³ Voir T. Laurent et P. Modiano, *L'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., pp. 45-61.

⁴ Voir B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., pp. 159-208.

⁵ B. Westphal, « Pandore et les Danaïdes », art cit., p. 109.

⁶ H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit., p. 214.

Certes, l'acte de se souvenir exige un va et vient permanent entre le présent et le passé. Ainsi, chez Modiano, l'actualité et le passé s'entrelacent tellement que l'on n'arrive plus à définir clairement les niveaux temporels dans certains romans.

Les flottements de l'Histoire sont soulignés par la temporalité trompeuse des romans de Modiano. Peu d'écrivains donnent autant d'indications sur les intervalles qui s'écoulent, se sont écoulés, sans donner de dates - et si par aventure elles apparaissent, on s'aperçoit souvent qu'elles ne collent pas à la diégèse¹.

Cependant, les stratégies narratives de Modiano pour transmettre l'Histoire dans ces récits changent d'un ouvrage à l'autre. Nous ne pouvons pas donc consacrer une seule étude générale pour les quatre livres de Modiano qui nous intéressent.

Quant à Cheheltan, Vu sa propension à se dissimuler dans ces romans par une narration hétérodiégétique, la question de la mémoire individuelle ne se pose guère dans son œuvre. Pourtant, nous pouvons deviner que l'auteur a inséré, de temps en temps, ses propres constatations dans le récit du narrateur. Chez ce romancier, par un procédé récurrent du roman traditionnel, le passé est évoqué à travers les souvenirs des personnages fictifs. Grâce aux retours en arrière des personnages, soit par la technique de flux de conscience, soit par les discours des personnages, le lecteur se rend compte de leur passé. La réminiscence du passé par les personnages constitue également une tentative de reconstitution de l'Histoire.

Malgré le penchant de Modiano et de Cheheltan pour parler de l'Histoire, ils sont, avant toute chose, romanciers. En conséquence, contrairement à un historien, ils ne sont pas contraints de respecter la linéarité et la chronologie. Certes, les stratégies choisies par chaque auteur sont différentes. Cela est également différent dans l'œuvre de chaque romancier. Par la suite, nous analyserons les ouvrages de deux auteurs afin de voir quelles sont leurs stratégies narratives concernant le temps pour parler de l'Histoire et comment chaque auteur modélise le temps. Nous partons de *La Salle des miroirs* qui offre une temporalité plus simple et linéaire avant d'aborder les ouvrages caractérisés par une temporalité achronique.

¹ B. Westphal, « Pandore et les Danaïdes », art cit., 105.

2.1. Chronique de la Révolution Constitutionnelle de l'Iran : *La Salle des miroirs*

La Salle des miroirs de Cheheltan peut être lu comme la chronique de la Révolution Constitutionnelle de l'Iran. Cependant, le roman ne couvre qu'une durée de deux ans de cette Révolution, entre les années 1905 et 1911. Les événements historiques dont l'authenticité est approuvée via les discours d'historiens sont intégrés dans le récit romanesque par un ordre chronologique et linéaire. Autrement dit, les événements historiques relatés se succèdent dans l'ordre de leur déroulement. Cependant, il faut préciser qu'il n'y a aucune datation tout au long du roman. C'est en réalité l'évocation des éléments de réalité vérifiables et datables dans les documents historiques qui nous servent de repères temporels.

En tant que romancier, Cheheltan a sélectionné certains événements majeurs qui se sont produits pendant ces deux années. Comme nous l'avons déjà noté, le premier fait historique concerne la mort de Seyyed Abdol Hamid en juillet 1906 (un mois avant que Mozafareddin Shâh n'ordonne la formation de la Constitution en août 1906), et le dernier mentionne le bombardement du premier parlement le 23 juin 1908. Les analepses sont tout de même présentes dans le roman, mais elles concernent les récits racontés par les personnages secondaires et qui sont ajoutés au récit principal comme un type de mise en abîme.

Le tableau suivant dans lequel nous avons noté certains événements majeurs de la Révolution Constitutionnelle entre juillet 1906 et juin 1908, mentionnés dans le roman, nous indique que le récit suit un avancement chronologique et linéaire assez strict selon l'ordre des faits :

Événements historiques	Date de l'événement selon les sources historiques	N° de page du roman
Insurrection à Téhéran à la suite de l'arrestation de Sheikh Mohammad Vaez et l'assassinat de Seyed Abdol Hamid	Juillet 1906	p. 10
Fête du premier anniversaire de la victoire de Mashrouteh	6 août 1907	p. 160
L'attentat d'Amin-os Soltan (Atâbak) par Abbâs Aqâ et le suicide de ce dernier	30 août 1907	p. 189
Le bombardement du Parlement	Le 23 juin 1908	p. 285

Les récits rétrospectifs dans ce roman correspondent aux souvenirs racontés des personnages. Ces rappels mémoriels sont souvent fictionnels (comme la légende de Nour Sardâr racontée par Dadé Siah). Cependant, il arrive qu'il s'agisse d'un fait historique. Nous pouvons donner comme exemple, la description des activités des filles dans l'école religieuse des sœurs de Saint Vincent de Paul par Shâh Zamân. Par ailleurs, dans les réunions de Mirzâ, les militants constitutionnalistes rapportent leurs actes révolutionnaires réalisés dans un passé récent par rapport au temps du récit, mais la réalisation de ceux-ci n'a pas dépassé les limites temporelles définies du récit.

Nous répétons que cette chronique de la Révolution Constitutionnelle ne comprend pas évidemment tous les événements qui se sont déroulés pendant cette période. Nous distinguons clairement les ellipses temporelles dans le récit. En effet, ce procédé permet une grande vitesse à la narration. Comme son nom l'indique, il s'agit d'omettre, de passer sous silence un épisode¹. *La Salle des miroirs* est divisé en cinq parties et chaque partie en plusieurs chapitres. Les intervalles entre les parties ressemblent aux changements des séquences d'un film. Cette division permet à l'auteur de survoler quelques jours ou quelques mois et à omettre volontairement certains événements. Entre chaque partie, le lecteur s'aperçoit que le temps s'est écoulé. La première partie mentionne les événements du juillet 1906, un mois avant que Mozafareddin Shâh ne décide finalement de signer le décret de la Constitution. Ensuite, sans avoir mentionné la victoire du mouvement *Mashrouteh* en août 1906, le narrateur décrit l'ambiance de la place Bahârestan, le siège du parlement, lors de la première fête d'anniversaire de la victoire du mouvement.

La Mandragore et *l'Aube iranienne* commencent également d'un point de départ pour se terminer après une durée courte. Cependant, ils possèdent une structure rétrospective plus remarquable.

2.2. Progression et rétrospection temporelle : *La Mandragore* et *l'Aube iranienne*

Les faits historiques intégrés dans ces deux romans de Cheheltan suivent à la fois la progression et la rétrospection. Par rapport au point du départ des romans (la première scène de l'incipit), le temps de l'histoire suit un ordre chronologique en parallèle avec l'avancement de l'Histoire majuscule. Dans *La Mandragore*, l'histoire commence vers le début de la deuxième guerre mondiale (1940) et se termine avec l'occupation de Téhéran

¹ Frédéric Calas et Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 84.

par les Alliés (le 25 août et le 17 septembre 1941). A l'instar de *La Salle des miroirs*, il n'existe pas de datations précises dans ce roman et ce sont quelques repères qui nous rassurent sur l'époque historique. Par exemple, à la page 42 (Négah, 4^{ème} édition, 2007), la radio annonce l'avancement des allemands sur tous les fronts, ou sur la page 51, on entend les paroles d'un client du café discutant sur l'éventuelle neutralité de la Suisse dans la guerre. Quelques pages plus loin, on lit également la discussion de Shamsozoha, Raf'at et Pour Davoud au sujet du nazisme, d'Hitler et de la défaite de la France. Donc, ces indications nous indiquent bien que l'histoire se déroule entre juin 1940 et août 1941.

Dans *l'Aube iranienne*, le point de départ du récit est l'arrivée d'Iraj Birashg à l'aéroport de Téhéran au 27 Bahman 1357 (16 février 1979), cinq jours après la victoire de la Révolution de l'Iran. Après une durée courte (quelques jours), le roman se termine de nouveau dans l'aéroport avec la scène du retour d'Iraj.

Dans les deux romans, une autre ligne temporelle brise l'avancement du roman. Le récit recule en effet vers le passé à travers les souvenirs des personnages. Dans *La Mandragore*, Shamsozoha, au seuil de la vieillesse, se souvient de son enfance à Saint Petersburg, des discours de ses amis au sujet de la Révolution de 1917, de son retour solitaire à la grande maison familiale, du coup d'État de Rézâ Khân et du début du règne de ce dernier. Le narrateur omniscient se charge également de révéler le passé du deuxième personnage féminin du roman, Raf'at. Dans *l'Aube*, les personnages traumatisés et blessés par la brutalité des événements (Iraj, Mihaan, Colonel) se souviennent de leur passé douloureux. Mais, ce passé n'est pas dissociable du passé vécu d'une nation. Ainsi, nous remarquons que ces romans suivent deux niveaux temporels à la fois progressif et rétrospectif.

Dans *La Mandragore*, le récit secondaire (concernant le passé du personnage) suit néanmoins un ordre chronologique débutant de l'enfance de Shamsozoha et de son arrivée à Saint Pétersbourg et s'achevant par son retour à la maison familiale à Téhéran, la retrouvaille de Raf'at, et son travail comme obstétricienne à l'hôpital. En revanche, dans *L'Aube iranienne*, cet ordre n'est pas linéaire. Le premier récit rétrospectif qui surgit immédiatement dans l'incipit du roman concerne la vie douloureuse d'Iraj dans les prisons de Sibérie. Puis, une évocation du long voyage dans le bateau pour arriver aux camps du travail forcé. C'est dans les évocations ultérieures que le lecteur se rend compte des activités politiques d'Iraj en tant que membre du parti Toudé, ce qui le conduit à l'exil. Donc, dans ce roman, se greffent sur un premier récit linéaire d'autres récits

anachroniques. Ces analepses anachroniques sont en réalité explicatifs et permettent au lecteur de découvrir le passé.

Chez Cheheltan, quand le passé du personnage est plus tragique et douloureux, son évocation est plus difficile, et en conséquence, la narration devient à son tour plus fragmentée et désordonnée, ce qui montre mieux le traumatisme du personnage. Par ailleurs, à nos yeux, il y a un rapport direct entre le niveau de l'anachronie du récit et le temps de l'énonciation. En réalité, quand l'événement historique est plus proche de l'énonciateur, le récit est plus anachronique. Ainsi, dans *l'Aube iranienne* qui couvre les événements d'avant la Révolution jusqu'à 1979, les retours rétrospectifs non linéaires sont plus abondants que dans *La Mandragore* dont les événements renvoient à l'époque du premier Pahlavi. C'est ainsi que le désordre temporel arrive à son apogée dans *Téhéran, ville sans ciel* dont la diégèse arrive jusqu'à la fin de la guerre Iran-Irak.

2.3. Lire l'Histoire à travers les récits fragmentés et anachroniques

On connaît comme récit fragmenté *Téhéran, ville sans ciel* de Cheheltan et les trois premiers romans de Modiano qui détiennent des degrés anachroniques différents.

Pourquoi un romancier choisit la fragmentation et l'anachronie ? Peut-on lire l'Histoire à travers la narration dispersée de ces récits ? Ou bien, ont-ils réussi, ces romanciers, à écrire l'Histoire à travers leurs récits fragmentés ? Était-ce un choix conscient ? On analysera séparément ces quatre romans afin de répondre à ces questions.

2.3.1. Téhéran, ville sans ciel : le puzzle temporel

Dans *Téhéran, ville sans ciel*, le temps devient un élément clé qui reproduit dans la fiction une grande scission. Les diverses étapes de la vie du personnage principal du roman ont été ainsi psalmodiées dans un réseau temporel instable qui oscille sans cesse entre le présent et le passé. À l'aide des souvenirs disséminés, des monologues intérieurs et de la conscience intérieure du personnage, le narrateur hétérodiégétique du roman amène le lecteur à un voyage vertigineux dans le temps. Pour résoudre l'énigme de la vie du protagoniste du roman et découvrir la raison de ses cauchemars, le lecteur sera forcé de mettre à sa place les diverses pièces du puzzle temporel. De plus, la récupération mémorielle de la vie personnelle du protagoniste est en étroite relation avec la vie historique d'une nation pendant plus de quarante années.

Donc, en comparaison avec les trois romans déjà cités de Cheheltan, *Téhéran, ville sans ciel* détient une narration profondément anachronique. Ce qui va de pair avec la technique narrative de flux de conscience décrivant le point de vue cognitif du protagoniste du roman. En réalité, ce roman de Cheheltan est élaboré dans le cadre d'une analepse dont l'amplitude couvre deux périodes historiques importantes : la période d'avant la Révolution de 1979 et celle d'après cette date. Le premier récit se déroule, comme nous l'avons déjà mentionné, vers la fin de la guerre entre l'Iran et l'Irak. Selon les repères et les paroles des personnages, on devine que cela se passe vers 1987. Et le récit le plus éloigné renvoie à l'enfance du protagoniste vers 1941, à l'époque de la deuxième guerre mondiale et l'invasion de Téhéran par les troupes anglo-soviétiques.

Bien qu'il n'y ait aucune date précise dans le roman de Cheheltan, nous arrivons à déterminer les grands champs temporels du roman grâce aux événements historiques évoqués. Nous étiquetons chacun de ces champs par une lettre d'alphabet. Chaque segment est également en rapport avec une période importante de la vie de Karâmat et l'Histoire de l'Iran :

A) 1929-1941 (1308-1320) : Enfance de Karâmat– Invasion anglo-soviétique

Malgré l'absence de la datation, les repères historiques nous révèlent que Karâmat est né en 1929. Il s'enfuit de la maison paternelle et arrive à Téhéran vers l'âge de 12 ans. C'est l'époque où les troupes britanniques et soviétiques ont envahi la Capitale iranienne (1941). Son harcèlement sexuel par un officier britannique est évoqué à plusieurs reprises dans le roman. Ce souvenir douloureux est le seul repère pour distinguer ce moment clé de l'Histoire contemporaine de l'Iran. La cicatrice morale du personnage s'identifie à la mémoire blessée de toute la nation.

B) 1941-1947 (1320-1326) : Adolescence de Karâmat – l'abdication de Rêzâ Shâh, le début du règne de Mohamamd Rêzâ Shâh

Adolescent, Karâmat travaille dans une boucherie. Il est de nouveau victime du harcèlement de son patron. Il commet son premier vol, ce qui le conduit à la maison de correction. Cette époque correspond aux premières années du règne de Mohammad Rêzâ shâh Pahlavi après l'abdication de son père par les alliés.

C) : 1947-1953 (1326-1332) Début de jeunesse du protagoniste – le gouvernement de Dr. M. Mossadegh, l'activité du parti Toudé, le coup d'État du 19 août 1953

Le protagoniste fait la connaissance avec Chaboun Bimokh (Sha'bân Jafari), un *Jâhel*¹ renommé de Téhéran qui soutenait Mohammad Rézâ Shâh et qui a participé au renversement de l'Etat de Dr Mohammad Mossadegh. Karâmat incarne, dans le roman, à la fois l'adepte et le personnage historique. La répression des communistes le jour de l'entrée de W.A. Harriman en Iran et le renversement du gouvernement de ce dernier par le coup d'État de 19 août 1953 caractérisent cette période.

D) 1953- 1967 (1332-1346) : Les vingt ans du protagoniste – la mort suspecte de Gholâm Rézâ Takhti

Cette strate temporelle débute après le coup d'État de 19 août 1953 et se termine avec la mort suspecte du héros de la lutte de l'Iran, Gholâm Rézâ Takhti.

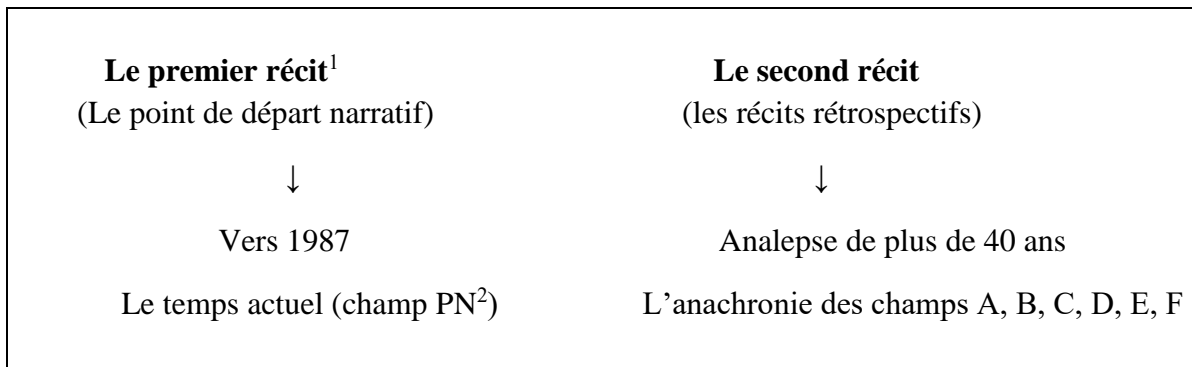
E) 1967-1979 (1346-1357) : fin de jeunesse – la Révolution islamique en marche

La mort du grand lutteur est un coup de bouleversement chez Karâmat. Il se détourne du Shâh et rejoint les révolutionnaires, ce qui résulte également de son sentiment de répugnance et de haine à l'égard des anglais et des habitants fortunés de la Capitale. Dans le roman, le narrateur alterne les scènes des manifestations de 1979 avec les scènes du coup d'État de 1953 pour insinuer ainsi le comportement hypocrite du personnage.

F) 1979- vers 1987 (1357-1366) : les 50 ans de Karâmat – La victoire de la Révolution, la guerre Iran-Iraq

Au début de la vieillesse, Karâmat remplace le couteau par le chapelet. Dissimulant son passé, il passe pour un révolutionnaire religieux ardent. Mais il poursuit toujours ses débauches. Profitant de l'instabilité du pays pendant la guerre, il fait des commerces illégaux à une façon clandestine. Il habite désormais dans une grande maison confisquée d'un colonel du régime Pahlavi. Il est également enquêteur et gardien des prisonniers politiques. Nous pouvons donc schématiser ainsi l'ordre des récits :

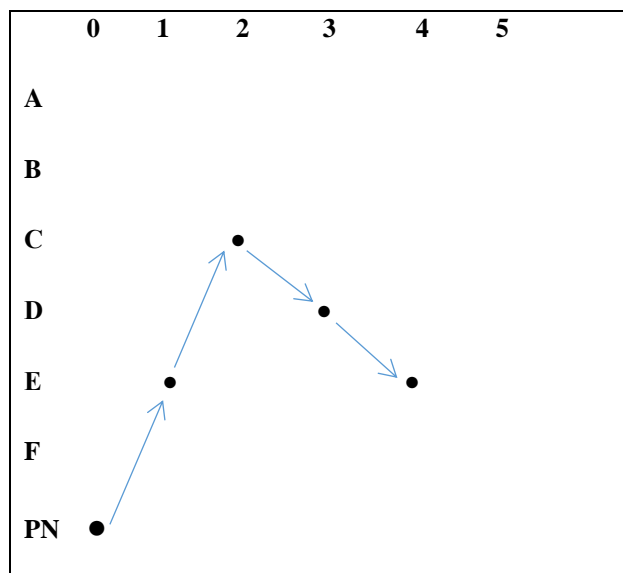
¹ Voir *infra*, p. 187.



Afin de montrer l'intensité de discordance temporelle dans ce roman, nous allons résumer les événements concernant le premier chapitre dans le schéma suivant :

PN → F → E → D → A → PN → F → D

Dans leur livre, *L'analyse des récits*, Jean-Michel Adam et François Revez étudiant quelques extraits de romans, ont présenté un autre modèle afin de « visualiser les décalages de la double temporalité³ ». Imitant leur démarche, nous analyserons la structure temporelle du chapitre 7 du roman (*Négah*, 1^{ère} édition, 2001). L'axe horizontal du tableau ci-dessous désigne la suite textuelle linéaire des actions et des événements (le *racontant*). Sur l'axe vertical et par des lettres, nous indiquerons le raconté. Cet axe permet de repérer les récits analeptiques :



¹ « Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère, sur lequel se greffe un récit temporellement second, subordonné au premier dans cette sorte de syntaxe narrative (...). Nous appellerons désormais « récit premier » le niveau temporel par rapport auquel une anachronie se définit comme telle » (Gerard Genette, *Figures III*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1972, p. 90.)

² Par PN, nous désignons le présent de la narration comme le point du départ narratif.

³ Jean-Michel Adam et François Revez, *L'Analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 46.

Il faut remarquer également que chaque période temporelle ainsi définie dans cette étude contient à son tour un nombre considérable d'événements qui décuple l'achronie temporelle. Prenons l'exemple du chapitre 11 (pp. 99-104) du roman. Il commence par la description de la dernière année du règne de Mohamad Rézâ Shâh (1978) et les insurrections des révolutionnaires auxquelles Karâmat participe. Puis, sans aucun intervalle, le narrateur fait un saut en 1953 et raconte les événements du mois d'août 1953 ; il y entremêle sans aucun marquage une scène concernant l'attaque de la demeure de Dr. Mossadegh en février 1952. Puis, le protagoniste se rappelle sa tragédie enfantine en 1941 et son viol par un officier anglais. Ensuite, ce sont de nouveau le coup d'État et la Révolution qui sont évoqués. Le chapitre se termine finalement par le présent de la narration en 1987. Voici le schéma de l'ordre de ce chapitre :

$$E \rightarrow C1 \rightarrow C2 \rightarrow B \rightarrow C3 \rightarrow F \rightarrow E2 \rightarrow PN$$

L'écriture fragmentaire de ce roman correspond à une Histoire remplie de crises. Cependant, pour l'auteur de *Téhéran, ville sans ciel*, le désordre narratif de son roman, n'est pas seulement une technique narrative. Pour lui, il s'agit également d'une stratégie délicate afin de contourner la censure¹. Forcé de ne pas aborder explicitement certains thèmes, il recourt à une narration qui lui permet de dissimuler ses paroles au milieu de l'extrême enchevêtrement temporel du récit. C'est alors au lecteur de décoder ce qui est écrit entre les lignes.

La fragmentation caractérise également les ouvrages de Modiano. L'Occupation est un temps de crise cruciale qui ne va pas de pair avec la linéarité de la narration.

2.3.2. *La place de l'étoile* : « la nullité historique² »

La confusion temporelle caractérise nettement le premier roman de Modiano, *La place de l'étoile* où le lecteur est confronté à une progression temporelle complexe et labyrinthique. Dans ce texte, la chronologie est frappée profondément par le désordre et la fragmentation. Ce roman entraîne le lecteur dans un tourbillon où les scènes s'enchaînent d'une manière éparpillée. Un sujet suit un autre sans aucun ordre chronologique. Dans ce premier ouvrage de Modiano, il est impossible de définir l'époque précise des événements qui se déroulent. « C'était le temps où je dissipais mon

¹ Amir Hassan Cheheltan, entretien avec Elaheh Hashemi, voir Annexe 5.

² On emprunte ces termes de Baptiste Roux : voir B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 171.

héritage vénézuélien » : voici comment débute le roman. L'énoncé qui marque un processus mémoriel mais qui reste énigmatique et ne révèle pas exactement le temps dont il s'agit. « Le texte, rédige H. Maurud Müller, [...] nous fait traverser le siècle à la suite du narrateur protéiforme, Raphaël Schlemilovitch, qui passe d'une époque à une autre, d'un rôle à un autre, d'un pastiche à un autre¹ ». Si dans la plupart des romans, les faits historiques permettent de définir le temps de l'histoire, celui-ci n'est pas toujours réalisable dans *La place de l'étoile*. Le début du roman et l'évocation de noms des collaborateurs de *Je suis partout* laisse entendre au lecteur que l'histoire se déroule pendant l'Occupation. Mais quelques pages plus loin, on trouve le narrateur dans les années d'après la guerre discutant avec Maurice Sachs alors que ce dernier est censé être mort en 1945. Celui-ci lui raconte ses « mésaventures depuis 1945, date de sa prétendue disparition² ». La superposition des différentes époques se poursuit : le narrateur commence à fréquenter la bande de *Je suis partout*. Puis il la quitte en juin 1940. Ensuite, il annonce sa mort en décembre 1944, « par un G.I. nommé Lévy qui [lui] ressemble comme un frère³ ». Mais, s'il est mort en 1944, comment rencontre-t-il Maurice Sachs dans les années d'après la guerre ? Encore plus étonnant, comment peut-il, Schlemilovitch, s'allonger sur le divan de Freud et lui parler des Gestapistes alors que le psychanalyste est mort en 1939 ? Ou bien comment ce dernier pouvait-il connaître Himmler⁴? Certes, la fiction permet tout. Il est donc absurde d'essayer de trouver une logique. En effet, « constituée essentiellement, note Baptiste Roux, de rêveries accolées les unes aux autres, selon un principe de contiguïté historique, l'histoire se situe en dehors d'un temps, logique et historique⁵ ». La « nullité historique⁶ » domine ainsi le récit.

¹ H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit., p. 156.

² P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 28.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ « A mon chevet se trouve le docteur Sigmund Freud. Pour m'assurer que je ne rêve pas, je caresse son crâne chauve de la main droite.

– ... mes infirmiers vous ont ramassé cette nuit sur le Franz-Josefs-Kai et vous ont conduit dans ma clinique de Potzleindorf. [...] Personne ne vous veut du mal, mon petit, on ne demande qu'à être gentil avec vous. Nous vivons actuellement dans un monde pacifié. Himmler est mort, comment se fait-il que vous vous rappeliez tout cela, vous n'étiez pas né, allons, soyez raisonnable, je vous en supplie, je vous en conjure, je vous...

Je n'écoute plus le docteur Freud. [...]

– Arrêtez ces gesticulations ! lui dis-je. Je n'accepte pour médecin traitant que le docteur Bardamu. Bardamu Louis-Ferdinand... Juif comme moi... Bardamu. Louis-Ferdinand Bardamu... » *Ibid.*, pp. 208-209.

⁵ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., pp. 160-161.

⁶ *Ibid.*, p. 171.

Face au temps à la fois dilaté (couvrant l'étendue d'un siècle) et nul (la durée d'une rêverie) dans le premier roman, Modiano choisit, pour son deuxième roman, deux temporalités : l'une ayant une durée encadrée, et l'autre, extrêmement anachronique.

2.3.3. *La Ronde de nuit* : un roman à deux mouvements temporels

Le tout début de *La Ronde de nuit* donne la promesse d'une temporalité plus logique et linéaire, mais ce n'est qu'une fausse promesse. Le narrateur-personnage est interlocuteur de deux hommes, le Khédive et Monsieur Philibert. L'espace où se déroule l'action se décrit par ce narrateur. Le récit du narrateur ainsi que les paroles des personnages se poursuivent jusqu'à la page 20 (folio, 1995) du roman. Une interruption s'effectue par la suite comme ouverture de grandes parenthèses. Le narrateur se rappelle sa promenade dans le Bois de Boulogne en compagnie de Coco Lacour et Esméralda quelques heures auparavant. Les parenthèses se ferment sept pages plus tard pour reprendre la scène de la soirée avec le Khédive et sa bande. À la page 31, le lecteur se rend compte implicitement et à travers l'évocation d'un événement réel - *Schwerpunkt Aktion* - que l'action se passe en été 1942. À la page 38, le narrateur reprend pour la deuxième fois sa sortie avec ses amis au Bois de Boulogne. C'est également le moment de quelques révélations sur sa rencontre avec le Khédive et son entrée dans la bande des collaborateurs¹ par un récit rétrospectif (en considérant comme point de départ, la première scène du roman).

L'histoire se poursuit dans le siège de la bande des collaborateurs au 3 *bis*, square Cimarosa. On saisit qu'ils ont l'intention d'arrêter les membres d'un réseau de résistance (Réseau des Chevaliers de l'Ombre ou R.C.O) à l'aide du narrateur. Par ailleurs, nous devinons le survol du temps entre les pages 46 et 47. Par cette ellipse, le narrateur omet les événements survenus après sa première rencontre avec le Khédive jusqu'à l'arrestation du Lieutenant et des résistants. Les membres de la bande se mettent à danser dans une ronde macabre qui réveille chez le narrateur, dans un rêve cauchemardesque issu de sa mauvaise conscience, le visage du Lieutenant et les membres de son réseau qu'il va trahir. « Il est temps de partir, dit Monsieur Philibert. Première étape : place du

¹ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., pp. 41-46.

Châtelet. Le Lieutenant !¹ ». Le passage se clôt sur la page 66, avec la scène d’assassinat de ce dernier et l’arrestation des membres de son réseau.

En réalité, ce passage (de l’incipit jusqu’à la trahison du café Zelly’s et la mort du « chef du R.C.O.²») peut être considéré comme le premier mouvement du roman. A partir de la page 67, le deuxième mouvement commence pour se terminer à la fin du roman. Cette partie constitue une deuxième version des événements, mais elle est racontée cette fois à travers le flux de conscience du narrateur-protagoniste. Ce mouvement est en effet, « une longue rétrospective puis une reprise (d’où de nombreux allers et retours entre le présent et le passé) de la “carrière” du protagoniste qui, avec les mêmes éléments initiaux, a pris une autre décision, a accompli les deux missions en dénonçant “le chef du R.C.O.” et en “commettant un attentat contre le Khédivé^{3,4}». Ainsi les deux scènes de la fin de chaque mouvement (trahison de Swing Troubadour qui entraîne la disparition du R.C.O. et sa tentative d’assassiner le Khédivé) constituent les points culminants de l’histoire. Ces deux scènes se superposent d’une manière cyclique peu avant le dénouement ouvert et imprécis du roman.

Malgré quelques rétrospections et ellipses, le premier mouvement du roman suit tout de même un ordre quasi linéaire. En revanche, la chronologie dans le deuxième mouvement « se fait floue et même confondante⁵ ». En effet, la déformation de la temporalité, la superposition des différentes époques (anachronie), le brouillage des repères, les passages impromptus d’une époque à une autre caractérisent cette deuxième partie comme l’explique aussi A. Durand :

Le présent et le passé étant étroitement entremêlés. En superposant les époques, Patrick Modiano crée des effets de perspectives auxquels on doit une profondeur de champ remarquable qui contribue à donner leur épaisseur au personnage. Ainsi apparaissait ce temps, propre à lui, qui est une sorte d’immobile présent, qui rassemble et embrasse les différentes époques d’une existence⁶.

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 149.

³ *Ibid.*

⁴ André Durand, *La ronde de nuit (1969), roman de Patrick MODIANO*, www.comptoir litteraire.com, (consulté le 4 novembre 2018).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Donc, il n'est pas rare que, dans un même paragraphe, les différentes époques se superposent sans aucune transition logique. « Nous passions de la fin du XIX^{ème} siècle (temps de l'énoncé) au moment où le narrateur écrit (le temps de l'énonciation), note Bruno Doucey, avant de revenir aux années 40. Par un jeu subtil d'analepses et de prolepses, Modiano entraîne son lecteur dans un tourbillon¹». L'un des meilleurs exemples de ce procédé se lit sur les pages 78 et 79 du roman où les activités criminelles et nocturnes de la bande des collaborateurs aux années quarante s'introduisent dans le récit du bal persan de la famille de Bel-Respiro à la fin du XIX^{ème} siècle :

Le parfum d'Arabie qu'utilisait Madame de Bel-Respiro avait imprégné les murs et vous faisait tourner la tête. La maîtresse de maison souriait. J'étais son fils, le lieutenant de vaisseau Maxime de Bel-Respiro, en permission, et j'assistais à l'une de ces soirées qui réunissaient au 3 bis les artistes et les hommes politiques : Ida Rubinstein, Gaston Calmette, Frédéric de Madrazzo, Louis Barthou, Gauthier-Villars, Armande Cassive, Bouffe de Saint-Biaise, Frank Le Harivel, José de Strada, Mery Laurent, Mademoiselle Mylo d'Areille. Ma mère jouait au piano Le Rondel de l'Adieu. Tout à coup je remarquai sur le tapis de la Savonnerie quelques petites taches de sang. On avait renversé l'un des fauteuils Louis XV : le type qui criait tout à l'heure s'était sans doute débattu pendant qu'on le passait à tabac².

Malgré la prédominance des verbes au passé dans ce passage ainsi que dans tout le roman, les verbes du futur ressurgissent de temps en temps : par exemple, nous apercevons exactement à la charnière de deux mouvements à la page 67, l'apparition des verbes au futur. Ils se sont soulignés dans le texte ci-dessous :

Ceux-ci ont quitté Paris en juin « à la suite des événements ». Ils reviendront quand l'ordre ancien sera rétabli, qui sait ? la saison prochaine... et nous chasseront de leur hôtel particulier. J'avouerais devant le tribunal que je m'étais introduit par effraction dans cette demeure. Le Khédive, Philibert et les autres comparaîtront en même temps que moi. Le monde aura repris ses couleurs habituelles, Paris s'appellera de nouveau la Ville Lumière et le public des assises écouterà, un doigt dans le nez, l'énumération de nos crimes : délations, passages à tabac, vols,

¹ B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, p. 40.

² P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, pp. 78-79.

assassinats, trafics de toute espèce — **choses qui sont, à l’heure où j’écris ces lignes, monnaie courante.** Qui acceptera de venir témoigner en ma faveur ? Le fort de Montrouge par un matin de décembre. Le peloton d’exécution. Et toutes les horreurs que Madeleine Jacob écrira sur mon compte. (Ne les lis pas, maman.) De toute façon, mes complices me tueront avant même que la Morale, la Justice, l’Humain aient reparu au grand jour pour me confondre¹.

Le narrateur-protagoniste énumère ainsi les événements qui vont arriver une fois la guerre terminée. Il prévoit le sort des collaborateurs. Par ailleurs, la phrase soulignée dans ce passage mérite d’attention car elle s’ancre dans le moment de l’énonciation, sans que l’on puisse pour autant le préciser exactement. Cependant, comme le souligne également Bruno Doucey, « il ne s’agit pas de la Période de l’Occupation mais d’une époque ultérieure² ». Alors que la fin du roman donne au lecteur ce sentiment que le narrateur n’échappera à la mort après sa tentative d’attentat du Khédive³ (ce que prophétise également le narrateur à la fin de l’extrait ci-dessus), cet énoncé suggère qu’il leur a échappé belle⁴. On clôt ce passage sur *La Ronde de nuit* par ces mots de H. Maurud Müller avant d’aborder la question du temps dans le troisième roman de Modiano :

Somme toute, dans ce deuxième roman de Modiano, comme dans le premier, le récit n’aboutit pas à une résolution finale et le lecteur ne trouve pas la réponse de toutes ses interrogations. C’est également le cas du troisième roman de Modiano, *Les Boulevards de ceinture* où malgré la structure temporelle apparemment définissable du roman n’est qu’un “trompe-l’œil⁵”.

2.3.4. Les Boulevards de ceinture : l’incertitude temporelle

Dans *Les Boulevards de ceinture*, la rêverie autour d’une vieille photo est le point de départ de l’histoire. Sans que le texte indique précisément le moment d’énonciation, le

¹ *Ibid.*, p. 67. Nous soulignons.

² B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, p. 39.

³ Voir aussi *Ibid.*, p. 40.

⁴ Ce temps de l’énonciation est quand même peu fiable car on lit à la page 125 du roman : « A l’heure où je vous parle, Hitler s’est endormi en suçant son pouce et je jette sur lui un regard apitoyé. », P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 125.

⁵ Voir H. Maurud Müller, *Filiation et l’écriture de l’Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, *op. cit.*, p. 160.

narrateur se projette, d'une manière surréaliste, en 1944¹, vers la fin de l'Occupation où il retrouve son père au milieu de certains journalistes collaborateurs dans un village à Seine-et-Marne. A l'encontre du temps imprécis de l'énonciation, certains repères nous soulignent le temps du déroulement des actions. En effet, comme dans *La Ronde de nuit*, c'est l'évocation de quelques faits historiques et le nom des collaborateurs qui révèlent le temps de l'énoncé en l'absence de datations précises. C'est également ce qu'ont noté les auteurs de *La littérature française au présent* :

Dans *Les Boulevards de ceinture*, rien n'indique explicitement le moment de l'action, mais les allusions à Bardèche, à Brasillach et à d'autres personnalités de l'époque sont transparentes².

Cependant et ce malgré la tentative du narrateur, c'est difficile de « redonner vie à ces fantômes d'une époque ancienne³ » car le temps s'est écoulé et a effacé leurs traces. C'est ce qu'avoue le narrateur des *Boulevards* :

Je pense en ce moment à la vanité de mon entreprise. On s'intéresse à un homme, disparu depuis longtemps. On voudrait interroger les personnes qui l'ont connu mais leurs traces se sont effacées avec les siennes. Sur ce qu'a été sa vie, on ne possède que de très vagues indications contradictoires, deux ou trois points de repère. Pièces à conviction ? un timbre-poste et une fausse légion d'honneur. Alors il ne reste plus qu'à imaginer. [...] Quelle drôle d'idée, vraiment, de remuer toutes ces choses mortes⁴.

Si dans le premier roman, les rêveries de Schlemilovitch sont transcrites dans une narration profondément éparpillée et déformée, cette fois-ci, comme le souligne H. Maurud Müller, le romancier met en place des strates temporelles plus définissables⁵. Cependant, la narration reste, à nos yeux, toujours complexe. La première partie du récit

¹ « Les critiques qui ont travaillé sur la représentation de l'Histoire dans les textes de Modiano considèrent qu'ils s'agit de l'été 44 », note Hélène Maurud Müller. (*Ibid.*, p. 158)

² Dominique Viart, Bruno Vercier et Franck Evrard (eds.), *La littérature française au présent*, op. cit., p. 158.

³ H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit., p. 219.

⁴ P. Modiano, *Les boulevards de ceinture*, op. cit., p. 136.

⁵ H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit., p. 156.

consiste au voyage imaginaire du narrateur au passé vers la fin de l'Occupation. À la page 82, un autre niveau temporel apparaît. Le narrateur se rappelle sa première rencontre avec son père à l'âge de dix-sept ans dans un collège à Bordeaux. Il raconte la période qu'il a passée avec ce dernier et se souvient particulièrement de « l'épisode douloureux du métro George-V » où son géniteur a tenté de l'assassiner. Cet épisode date, pour Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston¹, de 1934. L'argument de ces derniers est basé sur une indication temporelle dans le roman (« il y a dix ans ») :

Vous n'avez pas tellement changé. Tout à l'heure, quand vous êtes entré au bar du Clos-Foucré, votre démarche était la même qu'il y a dix ans. Vous vous êtes assis en face de moi et je m'apprêtais à vous commander un double bourbon, mais j'ai jugé cela incongru².

Au début du roman, le père est dans le café Clos-Foucré vers 1944, ce qui fait croire que la rencontre au collège s'est déroulée dix ans plus tôt par rapport à ce point de repère. Mais d'autres détails dans le texte nous empêchent d'avoir la certitude qu'il s'agit de 1934. Maurud Müller note bien deux arguments qui mettent en doute cette hypothèse : le père du narrateur pense à réhabiliter la Petite Ceinture, le réseau ferré qui entourait Paris au XIX^{ème} siècle jusqu'aux premières années du XX^{ème}. Celle-ci est décrite comme désaffectée et envahie d'herbes dans le roman alors que le service des voyageurs sur ces lignes s'est progressivement achevé en 1934. De ce fait, cette description correspond mieux avec l'état de ce réseau ferroviaire dans les années 60. En plus, le paradoxe le plus évident concerne le narrateur. Il « est présenté comme un homme jeune dans le cadre, vers 1960³ ». Donc, il ne pouvait pas avoir dix-sept ans en 1934.

En réalité, il est difficile de bien préciser les dates des actions dans le roman. En citant l'extrait ci-dessous, H. Maurud Müller nous rappelle que l'auteur a également souligné dans son texte « le paradoxe temporel sur lequel repose le récit⁴ » :

Oui, toutes ces choses imprécises appartenaient au passé. J'avais remonté le cours du temps pour retrouver et suivre vos traces. En quelle année étions-nous ? A quelle

¹ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 43.

² P. Modiano, *Les boulevards de ceinture*, op. cit., p. 115.

³ H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit., p. 176.

⁴ *Ibid.*, p. 177.

époque ? En quelle vie ? Par quel prodige vous avais-je connu quand vous n'étiez pas encore mon père¹ ?

En effet, comme le note bien cette dernière, la chronologie dans *Les Boulevards de ceinture* est « truquée » et semble être un « trompe-l'œil »².

Somme toute, « les premiers textes de Modiano, note Baptiste Roux, obscurcissent à plaisir une intrigue, qui perd une grande partie de sa consistance au cours du récit, et surtout s'attarde sur la notion même d'événement [...]. Le temps s'échappe hors de ses cadres, rendant inopérantes les tentatives de rationalisation³. Aux yeux de Bertrand Westphal, l'Histoire ainsi intégrée dans cette chronologie enchevêtrée et pêle-mêle manque de « profondeur et de vérité⁴ ». Il précise ainsi :

Modiano fixe à tout jamais quelques photogrammes du passé en se gardant de retracer un ensemble. Tout est fragmenté ; et chacun s'efforce de classer les bribes au mieux, ce qui ne fait qu'ajouter au désordre. L'Histoire n'est plus une entité collective ; en d'autres termes, elle perd son homogénéité. Du reste, si elle est au bout d'une anamnèse, autant dire qu'elle est déjà estompée⁵.

Cependant, la narration fragmentée paraît le meilleur mode de la transcription des crises bouleversantes de la grande Histoire. En effet, nous sommes tout à fait d'accord avec cet avis d'Eirini Papadopoulou qui rédige dans sa thèse de doctorat :

Si l'écriture de la littérature contient en elle-même la notion de l'engagement de l'écrivain envers la structure qu'il a choisie pour son œuvre, une narration fragmentée et, dans un premier temps incohérent et compliqué, représente également une certaine vue du romancier sur la réalité qu'il nous raconte. Choisir donc de fragmenter le temps et par conséquent le texte narratif, signifie une volonté consciente du romancier de représenter par sa narration une réalité confuse et

¹ P. Modiano, *Les boulevards de ceinture*, op. cit., p. 131.

² H. Maurud Müller, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, op. cit., p. 176.

³ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., pp. 159-160.

⁴ B. Westphal, « Pandore et les Danaïdes », art cit., p. 105.

⁵ *Ibid.*

souvent bouleversante. Ici l'accent n'est pas tellement mis, comme dans le cas des narrations linéaires, sur ce qui a eu lieu et à quel moment précis cela a eu lieu, mais sur l'impression qu'il crée, les sentiments qu'il provoque et l'effet général qu'il peut produire sur nous¹.

Ainsi, « l'Histoire n'est plus l'objet d'une narration romanesque qui parle avec l'aisance linéaire de ce qui s'est passé autrefois, continue l'auteur des lignes ci-dessus, elle est au contraire l'objet d'un questionnement historique qui s'inscrit dans l'écriture littéraire² ». La fragmentation caractérise également *Dora Bruder*, mais la structure temporelle de ce livre se distingue nettement des premiers romans de Modiano. C'est pour cette raison que nous allons analyser cet ouvrage dans un passage distinct.

2.4. *Dora Bruder* : la force de la temporalité individuelle

« D'hier à aujourd'hui », voici le titre de la rubrique du journal de Paris-soir dans lequel a été publié l'avis de recherche de Dora. A l'inverse de ce titre, la démarche modianienne dans cet ouvrage, c'est de partir du présent vers le passé. Cependant comme dit l'écrivain, « avec le recul des années, les perspectives se brouillent³ », ce qui entraîne « l'entrelacement des époques⁴ » à la place de « leur succession⁵ ». Bien que nous constatons dans cet ouvrage, à l'instar des premiers romans de l'auteur, une chronologie non-linéaire, les datations précises encadrent bien la durée temporelle qui débute vers 1919 et s'achève en 1996 où Modiano écrit ce récit.

Dans la première partie de l'étude présente, en abordant le sujet de la temporalité de l'incipit de *Dora Bruder*, nous avons constaté la multiplication des strates temporelles du passage qui ouvre le roman. L'incipit comprend le temps de la découverte de l'avis de recherche en 1988, celui de l'énonciation vers 1996, la date exacte de la parution de la petite annonce dans Paris-Soir (le 31 décembre 1941) ainsi que le temps imprécis de l'enfance du narrateur (éventuellement vers la fin des années 50). D'autres niveaux

¹ Eirini Papadopoulou, *"De l'Histoire à la littérature et de la littérature à la vie " : une étude comparée de sept romans européens contemporains*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, France, 2013, p. 217.

² *Ibid.*, p. 218.

³ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 10.

⁴ B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 131.

⁵ *Ibid.*

temporels s'ajoutent à ces strates dans la page suivante : le narrateur se souvient d'« un dimanche après-midi de soleil, en mai 1958 » où il observait « à chaque carrefour, des groupes de gardes mobiles, à cause des événements d'Algérie¹ ». Ensuite, il évoque l'hiver de 1965, le temps où il passait chez une amie qui « habitait rue Championnet. Ornano 49-20² ». Une durée déterminée (1965-1968) définit la période où le narrateur passait fréquemment devant le 41 boulevard Ornano sans jamais faire attention à l'immeuble dans lequel la jeune Dora avait déjà passé sa courte vie. Le chapitre se clôt finalement sur le retour à l'avis de recherche concernant 1941. Voici donc le schéma des dates indiquées ou évoquées sur les trois premières pages du livre :

1996 → 1988 → 1941 → fin 1950 → mai 1958 → hiver 1965 → (1965-1968) → 1941

D'autres niveaux temporels s'ajoutent encore à ces strates. La période la plus reculée concerne le passé du père de la jeune fille, Ernest Bruder entre les années 1919 et 1924³. Dans sa tentative de dessiner la biographie du père de la disparue, Modiano fait l'inventaire de toutes les batailles dans lesquelles ce dernier avait assisté en tant que légionnaire français. Mais, le moment clé du récit concerne certainement les années de 1941 et 1942. Cette progression temporelle à rebours du temps de l'énonciation a bien comme visée de retourner effectivement vers cette période importante.

En réalité, comme nous l'avons noté, ce qui distingue nettement *Dora Bruder* des premiers romans de Modiano, c'est la précision des indications temporelles. Tandis que les dates étaient quasi introuvables dans les romans de la trilogie et que les événements historiques évoqués ou d'autres repères révélaient implicitement le temps de l'énoncé, nous nous apercevons que *Dora Bruder* est saturé de dates. C'est ce qu'affirme également Jeanne Bem dans « Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano » :

Comme il se doit pour un récit historique, le livre donne beaucoup de dates : l'état civil de Dora et de ses parents, les dates des lois anti-juives, etc. Ces dates sont les traces du réel, tout ce qu'il en reste ; elles sont inscrites dans des documents

¹ P. Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 8.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 22.

administratifs. D'autres dates, précises mais plus personnelles, concernent le biographe lui-même¹.

Considérant comme biographie le livre de Modiano, Denis Cima met dans un tableau général étalé sur cinq pages de son étude, tous les détails concernant l'objet de la biographie ainsi que le biographe². Ce tableau, à l'instar du schéma dessiné sur la page précédente, indique la non-linéarité de la narration. Cette modalité temporelle correspond bien à l'aspect mémoriel du récit. Pourtant, à l'encontre des premiers romans de Modiano, dans *Dora Bruder*, le passage d'une époque à l'autre est généralement précisé.

Mais, à quels événements correspondent ces dates ? Aident-elles à lire l'Histoire ? La majorité de ces dates définissent les périodes de la vie des individus (Dora, son père, le narrateur/Modiano). Les événements historiques survenus à ces dates touchant une nation sont suggérés à travers des moments de vie individuels. Cette méthode d'écrire l'Histoire en partant des individus, nous rappelle le micro-Histoire. Dans de tels récits, « les temporalités collectives perdant une bonne partie de leur sens³ », comme le précise Jean-Yves Grenier. Proche d'une enquête micro-historique à nos yeux⁴, les données temporelles concernant l'Histoire collective ne se donnent à lire qu'à travers celles des vies singulières. Par exemple, c'est à travers la liste des combats auxquels Ernest Bruder a participé comme légionnaire que l'Histoire de la colonisation française en Afrique du Nord est implicitement racontée :

Ensuite, les casernes de Meknès, de Fez ou de Marrakech. On les envoie en opération afin de pacifier les territoires encore insoumis du Maroc.

Avril 1920. Combat à Bekrit et au Ras-Tarcha. Juin 1921. Combat du bataillon de la légion du commandant Lambert sur le Djebel Hayane. Mars 1922. Combat du Chouf-ech-Cherg. Capitaine Roth. Mai 1922. Combat du Tizi Adni. Bataillon de légion Nicolas. Avril 1923. Combat d'Arbala. Combats de la tache de Taza. Mai

¹ Jeanne Bem, « Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000, vol. 52, n° 1, pp. 221-232.

² D. Cima, *Étude sur Patrick Modiano*, *op. cit.*, pp. 34-39.

³ Jean-Yves Grenier, « Temporalités, incertitude et historiographie », *Communications*, 21 novembre 2014, n° 95, pp. 119-129, p. 122.

⁴ Voir *infra*, p. 34.

1923. Engagements très durs à Bab-Brida du Talrant que les légionnaires du commandant Naegelin enlèvent sous un feu intense¹.

Cependant, pour découvrir les raisons des comportements des individus, le narrateur recourt aux précisions historiques comme dans cet exemple :

Je me suis demandé si Ernest et Cécile Bruder n'étaient pas sous la menace d'une mesure d'internement, en qualité de « ressortissants du Reich » et « ex-Autrichiens », l'Autriche n'existant plus depuis 1938 et faisant partie désormais du « Reich »².

En réalité, si la temporalité collective est bien mentionnée, ce n'est que pour révéler un secret ou combler une incertitude concernant la vie des individus. Dans ce récit également, pour se rappeler la précision de B. Westphal, l'Histoire n'est plus une entité collective³.

En tant que dernier mot avant de clôturer ce chapitre, ajoutons que ni dans les romans de la trilogie, ni dans *Dora Bruder*, le temps reculé ne permet à l'auteur de faire face directement à la période du passé qui l'obsède. N'ayant qu'à recourir aux traces et aux témoins du passé en tant que « seuls intermédiaires avec la période⁴ », les deux démarches narratives opposées de Modiano dans ses premiers romans ainsi que dans *Dora Bruder*, « permettent le retour à l'époque fondatrice, en facilitant l'immersion au sein de l'Histoire – loin de la sécheresse de la reconstitution⁵ ».

Nous achevons ce chapitre par quelques remarques : l'importance des thématiques du temps et de la mémoire chez Modiano nous rappelle l'approche proustienne. Les évocations de la *Recherche* de Proust (sous la forme de parodie) combinent également *La place de l'étoile*. De plus, les références intertextuelles aux œuvres littéraires et artistiques connues se servent quelquefois comme repères temporels en absence de la datation pour les écrivains (notamment pour Cheheltan). Donc, l'intertextualité, en tant qu'une modalité importante de la mise en texte des savoirs historiques, sera le sujet du dernier chapitre de cette étude.

¹ P. Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 24.

² *Ibid.*, p. 37.

³ B. Westphal, « Pandore et les Danaïdes », art cit., p. 105.

⁴ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 193.

⁵ *Ibid.*

Chapitre 3 : de l'intertextualité

Apparu pour la première fois dans *Semeiotiké* de Julia Kristeva, le mot “intertextualité” trouve en effet sa source dans le dialogisme bakhtinien : « le mot, ou le texte, ne se lit plus de manière “linéaire”, mais toujours selon un “espace” à trois dimensions : “sujet de l’écriture”, “destinataire” et enfin “textes extérieurs”¹ ». Bakhtine introduit en effet pour la première fois dans la théorie littéraire que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte² ». Reprenant le terme exploré par Julia Kristeva, Gérard Genette définit ainsi l’intertextualité :

[La première des relations transtextuelles] a été, voici quelques années, exploré[e] par Julia Kristeva, sous le nom d'*intertextualité* [...]. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable³.

La citation et l’allusion⁴ sont des procédures d’intertextualité au niveau microstructural, alors que le plagiat concerne le niveau macrostructural. La parodie et la

¹ Julia Kristeva, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 84, in Yun Sun Limet, « Entre-temps, Intertextualité et critique », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 1 septembre 2006, n° 13.

² J., Kristeva, *op. cit.*, p. 85, dans : *Ibid.*

³ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p.8.

⁴ La citation qui signifie « action de citer, de rapporter les paroles d’une personne, un passage rapportés » (grand Larousse de la langue française, tome 2, p. 747) du latin *citare*, « convoquer », est considérée généralement comme la procédure minimale d’insertion d’un texte dans un autre, et donc d’intertextualité, « la relation interdiscursive primitive » (Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 54) [...] La référence et l’allusion vont apparaître comme des cas particuliers de citation ; Antoine Compagnon n’opère d’ailleurs pas de distinction terminologique fondamentale entre les unes et les autres : il ne s’agit pour lui que de modalités différentes de la citation. Anne Claire Gignoux, *Initiation à l’intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, pp. 54 et 58.

pastiche sont également d'autres pratiques intertextuelles au niveau macrostructural. Selon Genette, la première « apparaît comme la transformation d'un texte, dans un but ludique¹ » ou satirique. Quant au pastiche, il le définit comme « imitation du style d'un auteur, dans un texte que l'on appelle par conséquent "à la manière de" tel ou tel auteur² ».

L'œuvre de Modiano et de Cheheltan est le lieu d'une intertextualité repérable qui contribue à la transmission des savoirs historiques. Les questions auxquelles nous allons répondre dans ce chapitre sont les suivantes : Quels sont les procédés d'intertextualité dans chaque œuvre ? Et comment participent-elles à l'écriture de l'Histoire ?

Nous divisons ce chapitre en deux parties. Dans la première étape, nous analyserons les procédures d'intertextualité (citation, allusion ou pastiche) entre les romans et les œuvres littéraires ou artistiques car en réalité, la mémoire littéraire hante par la forme ou le thème le travail de chaque auteur et que l'histoire de la littérature et de l'art fait aussi partie de l'Histoire. Ensuite, nous étudierons les références aux textes historiques et aux documents journalistiques ou administratifs intégrés surtout dans *Dora Bruder*, *La Salle des miroirs* et *l'Aube iranienne*. Dans ces deux derniers ouvrages, nous constatons une réécriture fictionnelle des récits historiques et mémoriels qui risque d'être également considérée comme plagiat.

3.1. Intertextualité avec les œuvres littéraires et artistiques

L'Histoire ne se restreint pas évidemment à l'Histoire politique. L'Histoire littéraire fait, comme le rappelle Annie Demeyère, partie intégrante de l'Histoire³. Il va de même pour l'Histoire de l'art. Chez nos deux romanciers, l'Histoire de la littérature et de l'art n'est pas dissociable du passé. Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston notent bien comment dans *La place de l'étoile*, l'itinéraire de Raphaël Schlemilovitch est aussi un voyage symbolique et parodique à travers la littérature, surtout française. Ce premier roman reflète bien sûr l'effort du jeune romancier au début de sa carrière pour définir sa propre identité par rapport à un grand héritage littéraire⁴. « Comme un kaléidoscope, toutes les figures des écrivains français (surtout les antisémites et les Juifs honteux)

¹ *Ibid.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 67.

³ Annie Demeyère, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 21.

⁴ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 20.

défilent et entrent dans la danse¹ », précise Jacques Lecarme. Ces renvois aux écrivains les plus divers (juifs ou non-juifs) prouvent la grande connaissance de la littérature d'un écrivain à moitié juif qui veut, à l'instar de Sartre, contester l'idée que les Juifs n'arrivent pas à comprendre les grands écrivains français².

Dans ce chapitre, nous verrons donc comment dans *La place de l'étoile*, les références littéraires « confrontent le texte à un intertexte dissonant³ ». Les références à la littérature et à l'art (le théâtre, le cinéma, la chanson) existent également chez Cheheltan. Les lectures de jeunesse du romancier se reflètent dans ses romans. Par ailleurs, le choix des œuvres et des auteurs ou des artistes cités est en général en rapport avec l'Histoire socio-politique en question dans les romans. La description des goûts artistiques des personnages va de pair avec leur portrait.

Les références aux œuvres littéraires et artistiques sont parfois explicites, mais le plus souvent implicites et exigent une connaissance vaste du lecteur. Chez Modiano, elles ne sont pas non plus toujours fiables vu les déformations qu'elles subissent dans le procédé de la mise en fiction et à cause d'une narration humoristique.

3.1.1. Allusions aux œuvres littéraires chez Modiano

La place de l'étoile de Modiano est parsemée d'innombrables noms d'écrivains. Certains noms renvoient aux figures anciennes et peu connues de la littérature française depuis le Moyen Âge, comme historiens, biographes et chroniqueurs : Robert de Clary (fin du XII^{ème} siècle et début du XIII^{ème} siècle, l'auteur de *La conquête de Constantinople*), Geoffroi de Villehardouin (vers 1150- entre décembre 1212 et juillet 1218, l'auteur de *La Conquête de Constantinople*), Froissart (vers 1337-vers 1410, l'auteur des *Chroniques de Froissart*), Joinville (vers 1224 – 1317, *Histoire de Saint Louis*), Henri de Valenciennes (1750-1819), etc. Les noms de ces auteurs saturent le passage ci-dessous :

Robert de Clary, Villehardouin et Henri de Valenciennes délivrent dans leurs chroniques de la quatrième croisade des certificats de bonne conduite aux seigneurs de Fougeires. Froissart, Commynes et Montluc ne ménagent pas leurs compliments

¹ J. Lecarme, « 1968 », art cit., p. 150.

² Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 10^{ème} édition, 1985, pp. 27-28.

³ B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano, op. cit.*, p. 63.

aux valeureux capitaines de Jusquiames. Joinville, au chapitre x de son histoire de Saint Louis, rappelle la bonne action d'un chevalier de Fougeire : « Et lors, il éleva son épée et frappa le juif aux yeux et le porta par terre. Et les juifs tournèrent en fuite et emportèrent leur maître tout blessé. »¹

En réalité, si le narrateur de *La place de l'étoile* comble ce passage des noms de ces auteurs des guerres de croix, c'est toujours dans la lignée de son projet de l'Histoire juive et la recherche de son identité juive problématique. Jacques Lecarme note également que ce roman est « une encyclopédie du judaïsme littéraire français² ».

D'autres noms plus récents et plus connus apparaissent à chaque page de cet ouvrage : Montaigne, Racine, Voltaire, Stendhal, Zola, Apollinaire, Jean Genet, Camus, Gide, Cocteau, Céline, Drieu la Rochelle, Barrès, Proust, Sartre. A ces noms s'ajoutent pêle-mêle des écrivains contemporains mais moins connus et obscurs comme Emile Guillaumin (1873-1951), Edouard Rod (1857-1910), ou Roger Frison-Roche (1906-1999). « L'effet cumulatif de ce procédé, écrivent Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, c'est de faire du roman le contraire d'un manuel littéraire, en démontant tout ordre chronologique, et en transformant la tradition littéraire en un chaos fertile qui sera la source de la création future³ ».

L'allusion aux auteurs est souvent ludique et humoristique. Dans l'extrait ci-dessous, le narrateur joue bien avec les titres des ouvrages et les idées des grandes figures de la littérature française au XX^{ème} siècle : Breton, Gide, Aragon et Sartre :

Je pensais aux mauvaises lectures que j'avais faites dans mon enfance. Notamment cette série des *Comment tuer votre père*, d'André Breton et de Jean-Paul Sartre (collection « Lisez-moi bleu »). Breton conseillait aux jeunes gens de se poster, revolver au poing, à la fenêtre de leur domicile, avenue Foch, et d'abattre le premier piéton qui se présenterait. Cet homme était nécessairement leur père, un préfet de police ou un industriel des textiles. Sartre délaissait un instant les beaux quartiers au profit de la banlieue rouge : on abordait les ouvriers les plus musclés en s'excusant d'être un fils de famille, on les entraînait avenue Foch, ils cassaient les porcelaines de Sèvres, tuaient le père, après quoi le jeune homme leur demandait

¹ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., pp. 120-121.

² J. Lecarme, « 1968 », art cit., p. 150.

³ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 21.

poliment d'être violé. [...]. Certains qui se distinguèrent dans la littérature, usèrent d'expressions charmantes. Par exemple : « Familles, je vous hais » (le fils d'un pasteur français). « Je ferai la prochaine guerre sous l'uniforme allemand. » « Je conchie l'armée française » (le fils d'un préfet de police français). « Vous êtes un SALAUD » (le fils d'un officier de marine français)¹.

Dans l'extrait ci-dessus, malgré l'allusion aux idées et aux biographies de Gide et d'Aragon et la citation de leurs textes, leurs noms ne sont pas cités. Mais, le nom de ces auteurs apparaît tout de même dans un autre passage du roman :

Lorsque je visite Gide, dans sa demeure ancestrale de Cuverville, il me répète comme un maniaque : « Familles, je vous hais ! Familles, je vous hais ! » Seul Aragon, mon ami de jeunesse, n'a pas renié ses origines. Je lui en sais gré. Du vivant de Staline, il me disait avec fierté : « Les Aragon sont flics de père en fils ! » Un bon point pour lui. Les deux autres ne sont que des enfants dévoyés².

Quant à Sartre, une intertextualité intense se constate dans le premier roman de Modiano avec *Réflexions sur la question juive*. Le philosophe français apparaît plusieurs fois dans *La place de l'étoile* sous son propre nom. Cependant dans la scène qui se déroule dans le cabinet de Freud, il apparaît sous un nom transfiguré (« Jean-Paul Schweitzer Sarthe ») :

Tenez, je veux que vous lisiez le pénétrant essai de votre compatriote Jean-Paul Schweitzer de la Sarthe : *Réflexions sur la question juive*. Il faut à tout prix que vous compreniez ceci : LE JUIF N'EXISTE PAS, comme le dit très pertinemment Schweitzer de la Sarthe. VOUS N'ÊTES PAS JUIF, vous êtes un homme parmi d'autres hommes, voilà tout. Vous n'êtes pas juif, je vous le répète, vous avez simplement des délires hallucinatoires, des fantasmes, rien de plus, une très légère paranoïa...³

Si le nom de l'écrivain et philosophe français ne change que dans cette scène, c'est peut-être à cause de la distance temporelle qui le sépare du psychanalyste renommé. En effet, ce dernier, mort en 1939 ne pouvait pas connaître l'œuvre sartrienne : le premier

¹ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., pp. 58-59.

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 209.

ouvrage du philosophe qui lui a apporté la gloire (*La Nausée*) est sorti en 1938, et l'ouvrage en question dans ce passage (*Réflexions sur la question juive*) a été publié en 1946. Comme l'extrait ci-dessus le mentionne, l'apparition de Sartre dans le roman de Modiano correspond à la question de l'identité juive. Le roman peut être lu comme une tentative de mise en fiction de l'essai sartrien.

D'après la thèse de Sartre, il faut chercher la source de l'obsédante passion antijuive dans l'étude des persécuteurs (acteurs) et non pas dans les objets de la haine (Victimes). Sartre divise également les juifs en deux catégories : juifs authentiques et inauthentiques. L'authenticité juive, c'est d'accepter son identité et d'assumer ses risques et ses responsabilités. En revanche, l'inauthenticité consiste à nier sa condition de judéité ou à tenter de l'esquiver. Le protagoniste provocateur de *La place de l'étoile* représente en effet la figure du juif inauthentique présentée par Sartre. Il cherche, comme nous l'avons déjà expliqué, à nier son identité en s'appropriant une identité française ou en rejoignant les bandes antisémites. C'est à cause de son inauthenticité en tant que juif français que les militaires sionistes l'envoient dans un camp d'extermination.

Or, toute la thèse de Sartre n'est pas traitée dans *La place de l'étoile*. La figure du juif authentique ne se trouve pas dans ce roman ainsi que dans les deux autres romans de la trilogie de l'occupation : *La Ronde de nuit* ou dans *Les Boulevards de ceinture*. Il faut attendre *Livret de Famille* ou *Dora Bruder* pour voir l'apparition de cette figure¹. Par ailleurs, l'auteur de *Réflexions sur la question juive* parle dans son essai de l'inexistence de l'homme², tandis que la scène du cabinet de Freud, on lit « Je Juif n'existe pas [...] Vous n'êtes pas Juif³ ».

Modiano emprunte souvent un ton ludique et humoristique pour faire allusion aux écrivains. Ce ton lui permet de se libérer de l'emprise de ses prédécesseurs. En revanche, certaines autres allusions sont comme des règlements de compte plus méchants qu'humoristiques. Elles concernent les auteurs antisémites tels que Céline, Drieu La Rochelle ou Robert de Brasillach. Bruno Blanckeman clarifie ainsi la démarche modianienne :

La place de l'étoile rappelle comment s'est construit une phobie de civilisation, complaisamment relayée par la littérature, et un imaginaire collectif structuré, dont

¹ J. Lecarme, « 1968 », art cit., p.117.

² J.-P. Sartre, *Réflexions sur la question juive*, op. cit., p. 166.

³ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 209.

la Shoah, loin d'être un accident de l'Histoire, constitue à l'échelle française, le comble. Mais en feignant d'accréditer ces discours, l'écrivain retourne leur potentiel de destruction contre les pratiques littéraires elles-mêmes. Ce premier roman relève en cela du geste nihiliste, qui répond à la violence tragique par la violence ironique et aux textes exterminateurs par une fiction explosive¹.

Dans ce roman, la parodie et le pastiche ne se restreignent pas à l'œuvre des auteurs antisémites et « Patrick Modiano, comme le dit Emmanuel Berl, est en mesure de pasticher tous les auteurs qu'il déciderait d'imiter² ». Et le romancier ne s'est pas privé de le faire. D'autres auteurs sont également la cible de l'humour modianien comme l'expliquent Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston :

De façon systématique, aussi, par la parodie ou le pastiche, Modiano décompose toute une série de *genres littéraires*. Le picaresque voltairien dont il structure les aventures de son héros si peu candide, et où s'enchevêtrent les traces d'autres aventures - celles de Chateaubriand sur la route de Paris -, lui sert de véhicule pour un habile travail de sape³.

Ajoutons que l'évocation des noms des auteurs est néanmoins liée aux idées qu'ils partagent : la question d'identité, de judéité, de famille et la question de père. Ce sont des questions qui hantaient le jeune Modiano lors de la rédaction de son premier roman. Ainsi dans l'extrait ci-dessous, tout en évoquant la littérature régionaliste d'un auteur comme Mauriac, le narrateur regrette l'enfance et l'adolescence joyeuse qu'il n'a pas eues :

Je ne connaissais la province française que par l'entremise du guide Michelin et de certains auteurs comme François Mauriac. Un texte de ce Landais m'avait particulièrement ému : *Bordeaux ou l'adolescence*. Je me rappelai la surprise de Mauriac quand je lui récitai avec ferveur sa si belle prose : « Cette ville où nous naquîmes, où nous fûmes un enfant, un adolescent, c'est la seule qu'il faudrait nous défendre de juger. Elle se confond avec nous, elle est nous-même, nous la portons en nous. L'histoire de Bordeaux est l'histoire de mon corps et de mon âme. » Mon vieil ami avait-il compris que je lui enviais son adolescence, l'institut Sainte-Marie,

¹ B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano, op. cit.*, p. 63.

² Emmanuel Berl, « Un jeune homme doué », *La Quinzaine littéraire*, 1, le 15. 07. 1968, p. 13.

³ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité, op. cit.*, p. 21.

la place des Quinconces, le parfum de la bruyère chaude, du sable tiède et de la résine ? de quelle adolescence pouvais-je parler, moi, Raphaël Schlemilovitch, sinon de l'adolescence d'un misérable petit juif apatride ? Je ne serai ni Gérard de Nerval, ni François Mauriac, ni même Marcel Proust. Pas de Valois pour réchauffer mon âme, ni de Guyenne, ni de Combray. Aucune tante Léonie¹.

Comme cette dernière ligne le montre, c'est surtout à Marcel Proust que le narrateur fait référence. À *la recherche du temps perdu* devient le sujet d'« une déformation savamment humoristique² » chez Modiano. Voici un exemple évoquant l'attente du narrateur de *Du côté de chez Swan* pour le baiser du soir de sa mère :

A Deauville, Miss Evelyn me tient par la main. Maman me délaisse pour des joueurs de polo. Elle vient m'embrasser le soir dans mon lit, mais quelquefois elle ne s'en donne pas la peine³.

Le narrateur de *La place de l'étoile* s'identifie ainsi au narrateur de *La Recherche*. Cela rappelle également l'enfance solitaire du jeune Modiano. Le pastiche proustien n'est effectivement que « l'envers d'admiration⁴ », une sorte d'hommage au grand écrivain du début du XX^{ème} siècle par son sosie de notre temps⁵. C'est, par ailleurs, ce que le narrateur de *La place de l'étoile* s'exprime dans cette déclaration :

Pour ma part, j'ai décidé d'être le plus grand écrivain juif français après Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline⁶.

Dans « Pastiches de Proust : *La place de l'étoile* de Patrick Modiano », Annelies Schulte Nordholt développe bien les raisons du pastiche de Proust dans l'œuvre modianesque :

Par le pastiche, Modiano paie son tribut au grand maître mais en même temps, il tente de l'exorciser. Par le biais de son protagoniste Schlemilovitch, Modiano

¹ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., pp. 54-55.

² C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p.22.

³ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 18.

⁴ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 22.

⁵ Les jurés de l'académie suédoise a qualifié Patrick Modiano comme « Marcel Proust de notre temps » en 2014.

⁶ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 39.

s'assimile à Proust comme le Juif snob d'abord, comme le Juif de la diaspora ensuite, pour découvrir que les deux positions sont devenues intenables aujourd'hui. Ainsi, il ouvre la voie vers un rapport plus harmonieux avec Proust. Dans les nombreux romans qui suivront, on ne retrouvera ni le style ni la position de Proust, mais la thématique proustienne du temps, de la mémoire et de l'oubli persistera à occuper une place prépondérante.

Dans un ouvrage de la maturité comme *Dora Bruder*, le pastiche n'existe plus, mais comme l'a mentionné l'auteur des lignes ci-dessus, la thématique de la mémoire laisse toujours concevoir quelques traces proustiennes. Dans cet ouvrage, le souvenir devient un enjeu aussi important que chez l'auteur de *La recherche*. Chez tous les deux, c'est un « moyen de connaissance de soi et du monde » ; c'est une « possibilité d'assumer des traumatismes du passé ». Certes, le sujet de cette étude n'est pas une étude comparative de ces deux auteurs ou même l'analyse du souvenir proustien et modianesque. Cependant, pour montrer l'influence de Proust sur la démarche littéraire de Modiano, nous citons les lignes finales de « Le Souvenir dans la littérature ; En référence à Combray de Marcel Proust et *Dora Bruder* de Patrick Modiano » :

Modiano s'inscrit dans la tradition proustienne, dans la mesure où il reprend quelques éléments de *La recherche* comme la subjectivité du souvenir et la structure chronologique peu conventionnelle. Mais au-delà, il les modifie en élargissant la conception du souvenir d'une action strictement subjective à la notion d'une mémoire collective, qui regroupe les expériences des nombreuses gens et sert à conserver, mais aussi à assumer des événements traumatisants comme la Seconde Guerre mondiale. En définitive, bien qu'il y ait quelques différences, les similarités entre les conceptions de la mémoire de Proust et Modiano sont clairement prédominantes, ce qui laisse penser que l'œuvre de Patrick Modiano est fortement influencée par l'écriture de Marcel Proust et que la désignation d'un « Proust moderne » est vraiment appropriée au niveau de l'emploi de la mémoire dans la littérature¹.

¹ Jana Treffler, *Le Souvenir dans la littérature - en référence à Combray de Marcel Proust et Dora Bruder de Patrick Modiano*, <https://www.academia.edu>, (consulté le 12 janvier 2018).

Il faut savoir également que dans *Dora Bruder*, les liens d'intertextualité avec un autre texte littéraire aident Modiano à combler les lacunes de son enquête. C'est aux *Misérables* de Victor Hugo qu'il recourt « lorsque la narration de la vie de Dora se perd dans les méandres noirs du pensionnat¹ » de Saint-Cœur-de-Marie. Du temps du récit en automne 1942, Modiano revient au temps de l'énonciation en automne de 1996 et note ses lectures du cinquième et du sixième livres des *Misérables* de Victor Hugo.

J'ai relu les livres cinquième et sixième des *Misérables*. Victor Hugo y décrit la traversée nocturne de Paris que font Cosette et Jean Valjean, traqués par Javert, depuis le quartier de la barrière Saint-Jacques jusqu'au Petit Picpus. On peut suivre sur un plan une partie de leur itinéraire. Ils approchent de la Seine. [...] Ils traversent le pont d'Austerlitz. À peine Jean Valjean a-t-il mis le pied sur la rive droite qu'il croit que des ombres s'engagent sur le pont. La seule manière de leur échapper – pense-t-il – c'est de suivre la petite rue du Chemin-Vert-Saint-Antoine. [...] Et voici ce qui me trouble : au terme de leur fuite, à travers ce quartier dont Hugo a inventé la topographie et les noms de rues, [...]. Ils se retrouvent dans un « jardin fort vaste et d'un aspect singulier : un de ces jardins tristes qui semblent faits pour être regardés l'hiver et la nuit ». C'est le jardin d'un couvent où ils se cachent tous les deux et que Victor Hugo situe exactement au 62 de la rue du Petit-Picpus, la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora Bruder².

Il découvre ainsi que l'adresse du 62 de l'avenue de Picpus chez Hugo est en effet celle du pensionnat de Dora. Il insère les phrases hugoliennes dans son récit comme celle que nous constatons dans l'extrait ci-dessus. Une autre longue citation des *Misérables* « comble par la référence intertextuelle l'absence informative sur le séjour de Dora et l'absence visuelle, puisque le bâtiment a été démoli entre temps³ » :

« À l'époque où se passe cette histoire – écrit Hugo – un pensionnat était joint au couvent [...]. Ces jeunes filles [...] étaient vêtues de bleu avec un bonnet blanc [...]. Il y avait dans cette enceinte du Petit Picpus trois bâtiments parfaitement distincts,

¹ Valeria Sperti, « L'ekphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et réfraction », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 21 décembre 2012, n° 23, p. 9.

² P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 51.

³ V. Sperti, « L'ekphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano », art cit.

le grand couvent qui abritait les religieuses, le pensionnat où logeaient les élèves, et enfin ce qu'on appelait "le petit couvent"¹»

Après avoir fait une description minutieuse des lieux, il continue ainsi :

Nous n'avons pu passer devant cette maison extraordinaire, inconnue, obscure, sans y entrer et sans y faire entrer les esprits qui nous accompagnent et qui nous écoutent raconter, pour l'utilité de quelques-uns peut-être, l'histoire mélancolique de Jean Valjean².

Au terme de ce passage, nous concluons que le premier roman de Modiano se lit à la lumière des ouvrages de ses prédécesseurs littéraires surtout Sartre, Céline et Proust. En raison de l'intertextualité intense de ce roman comprenant le style, les thématiques et les personnages de l'œuvre de ces derniers (notamment celle de Céline), nous pouvons estimer que *Le Place de l'étoile* est rédigé par une démarche « épigonale » qui consiste, d'après Philippe Vilain, « en un mode de réécriture d'un modèle passé³ ». Au contraire de ce premier roman, dans les trois autres ouvrages, les formes d'intertextualités sont beaucoup moins patentes. Même si *Dora Bruder* rappelle la démarche de Proust par rapport à la question de la mémoire, il n'y a pas de ressemblance entre les phrases découpées ainsi que le style minimaliste de Modiano dans cet ouvrage et l'écriture proustienne dans *La recherche*.

Dans les lignes qui suivent, nous allons voir si Cheheltan renvoie également, dans son œuvre romanesque, aux ouvrages littéraires ou artistiques ? Lesquels évoque-t-il et dans quelle finalité ?

¹ P. Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 52.

² *Ibid.*

³ Philippe Vilain, « Stratégies et tentatives de positionnement dans le champ littéraire contemporain » dans Marie-Odile André et Johan Faerber (eds.), *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, pp. 103-110.

3.1.2. L'évocation des œuvres littéraires et cinématographiques chez Cheheltan

Tout était subitement devenu politique ; le théâtre et le spectacle, les livres et les journaux, la vie aussi, tout !¹

Nous avons déjà mentionné que la littérature n'était jamais tout à fait dissociable de la politique en Iran. La cohabitation de ces deux concepts est bien montrée à travers deux figures clé de l'Histoire politique et littéraire du XX^{ème} siècle dans *L'Aube iranienne* : le Général Razmârâ, le chef de l'armée et puis le premier ministre de Mohammad Rézâ Shâh et Sâdegh Hédâyât, le précurseur du roman moderne iranien. Malgré leur relation de parenté (Razmârâ était l'époux de la sœur de Hédâyât), ces deux personnages historiques représentent deux partis politiques et idéologiques contradictoires. Dans cette étape de notre recherche, c'est tout de même l'écrivain qui attire notre attention. Le narrateur de *L'Aube iranienne* verbalise parfaitement le portrait familial de Hédâyât par une description détaillée :

Un spectre s'était arrêté derrière les vitres mates de l'entrée. On dirait qu'il était appelé. Il a tourné le poigné de la porte et ensuite on a vu le même visage pâle et étroit, la petite moustache derrière les lèvres et les beaux yeux turkmènes qui jetaient un regard méfiant à tous les coins, sous les verres de la monture noire des lunettes aux branches à corne. Monsieur était resté bouche bée et a recoulé inconsciemment d'un pas².

C'est ainsi que Sâdegh Hedayât apparaît dans le roman de Cheheltan. Ce portrait évoque bien ses photos. Les activités politiques ainsi que son roman le plus célèbre, *La chouette aveugle*, sont rappelées dans l'extrait ci-dessous :

« La rumeur dit que c'est Hédâyât qui a rédigé le discours de Baghaï ! », a dit Monsieur.

¹ A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., p. 165.

همه چیز ناگهان سیاسی شده بود؛ تئاتر و نمایش، کتاب ها و روزنامه ها؛ زندگی هم، همه چیز!

² *Ibid.*, pp. 187-188.

پشت شیشه‌ی مات در ورودی یک شبخ ایستاده بود. انگار احضار شده باشد، همان وقت دستگیره‌ی در را پیچاند و بعد همان صورت باریک و رنگ پریده، چشمان ترکمنی‌ی زیبا که پشت شیشه‌های قاب مشکی و دسته شاخی‌ی عینک با سوء ظنی مزمن به اطراف نگاه می‌کرد و سبیل بال مگسی بر پشت لب؛ زبان موسیو بند آمده بود و بی اختیار قدمی به عقب برداشت.

« Qui !? » a demandé tout de suite le colonel.

Le même écrivain connu ! Tu l'as vu ici trente-six fois.

« Il a bien humilié Razmârâ ! Pourtant, il est son beau-frère ! »

Le colonel se rappela tout d'un coup ; Razmârâ lui avait prêté son roman : C'était l'histoire d'un pauvre danseur qui ne savait pas si son père était vraiment son père ou bien c'était son oncle !

« Quel grand malheur ! » avait-il dit sans hésiter.

Il avait feuilleté le livre, n'avait rien compris et donc il l'avait forcément rendu¹.

L'évocation de cet écrivain n'est pas sans rapport avec ses idées progressistes et modernes. A part son statut de précurseur du roman moderne, Hedâyat était aussi un intellectuel et critique politique. Dans ses écrits, il a représenté les malheurs, les noirceurs et les régressions de la société iranienne avec un humour noir et piquant. Dans *La chouette aveugle*, il représente la confrontation de la tradition et de la modernité à travers un narrateur narcissique qui n'arrive pas à se libérer des dualités. Il montre ainsi pourquoi un Iran moderne ne voit pas le jour :

La chouette aveugle est un récit surréaliste qui exprime les graves problèmes psychiques ainsi que les profondes angoisses sexuelles de la société iranienne, ce qui a toujours entraîné le triomphe de la tradition sur la modernité. L'individualité n'existe pas dans ce roman. Les personnages sont nommés par les noms comme Rajâlê (vilain), Lakâtê (mégère) et le narrateur. Cela est, en réalité, le reflet d'une société où il n'existe aucune individualité et que tous les rôles sont déjà déterminés et définis. Dans ce roman, tout se reproduit et finalement le narrateur se transforme, lui-même, en Rajâlê. Cette reproduction n'est que la représentation de l'élément d'immobilité et de pause. De plus, le narrateur ne trouve pas de solution pour sortir

¹ *Ibid.*, p. 187. *Nous soulignons.*

گفت : شایع شده که نطق باقایی را هدایت نوشته!

سرهنگ بی درنگ پرسید : کی؟!

همان نویسنده ی معروف؛ صد بار اینجا دیده ایش تو که! رازم آرا را سکه یک پول کرده! تازه شوهر خواهرش هم هست!

سرهنگ ناگهان به یاد آورد؛ رزم آرا خود کتاب او را به سرهنگ امانت داده بود: ماجرای پسر رقاصه ی بدبختی است که نمی داند پدرش به واقع پدر اوست یا عمویش!

سرهنگ بی درنگ گفته بود: چه مصیبت بزرگی!

سرهنگ کتاب را ورقی زده بود، سر درنیاورده بود و به ناچار آن را پس داده بود.

de la crise et il répète, à son tour, les mêmes rôles. Dans ce roman, les dichotomies se trouvent partout. Pour le narrateur, les femmes sont soit éthérées soit mégères ; l'Iran actuel fait face à l'Iran antique, et l'oncle se trouve face au père. C'est en effet un regard dogmatique qui n'arrive pas à trouver une solution pour achever la crise¹.

Précurseur du roman moderne iranien, Sadegh Hedayât avait également un lien d'amitié avec un autre précurseur : Abd-ol Hossein Noushin, le fondateur du théâtre moderne de l'Iran. Ce dernier apparaît également dans *L'Aube iranienne*. A l'instar de Hédâyât, il n'est pas un personnage actif mais son nom est souvent répété. Tout au long du roman, le lecteur constate les citations des extraits de quelques pièces montées sur la scène par la troupe de Noushin. Par ailleurs, ces citations font référence à un autre texte. Donc, il y a une double intertextualité : d'une part entre le roman de Cheheltan et les pièces de Noushin, d'autre part entre les romans et les textes originaux des pièces écrites par les dramaturges comme Ben Jonson, Jean-Paul Sartre, etc. Aux pages 146 et 150 de *L'Aube iranienne*, il y a des allusions à la pièce de Volpone de Ben Jonson :

Maintenant le Colonel s'approchait d'elle et il se trouvait vraiment méprisé en voyant la femme avec une cigarette aux lèvres. Non, c'était elle. Canina, la prostituée réputée de la ville ! les comédiens ne peuvent pas accepter un rôle sans trouver une ressemblance avec le personnage. « Fille des rues ! » C'était le nom que Moska lui avait donné et elle avait apparu sur la scène avec ce nom pendant les nuits successives².

L'auteur de *L'Aube iranienne* (ou peut-être l'éditeur) explique par une note en bas de page les liens d'intertextualité entre ces lignes et la pièce de Jonson :

Canina, Moska et Léon sont les personnages de la pièce de Volpone écrit par Ben Jonson, le dramaturge anglais ; celle-ci est montée sur la scène à cette époque-là.

¹ Sahar Yari, *Pâyâné Bouf-é Kour (La fin de la Chouette aveugle)*, <http://http://vaghayeostan.ir>, n° 332, farvardin 1395, (consulté le 27 février 2018). *Nous traduisons*.

² A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, *op. cit.*, pp. 145-146.

حالا سرهنگ داشت از روبرو می آمد و با دیدن سیگاری که زن به لب می گذاشت، خود را در معرض تحقیری بزرگ می دید. نه، خودش بود. کانینا، فاحشه‌ی معروف شهر! بازیگران نمی توانند نقشی را قبول کنند مگر آنکه شباهتی با آن در خود سراغ کرده باشند. «خانم هرجایی!» این همان نامی بود که مُسکا روی کانینا گذاشته بود و او شب‌های متوالی با همین نام بر صحنه ظاهر شده بود.

Canina est une prostituée et Léon est un jeune officier. Ce dernier découvre un complot organisé par quelques perfides et dupeurs. Il les conduit au tribunal mais en fin de compte, c'est lui qui sera condamné¹.

Pendant la rencontre du Colonel avec Mihan, l'homme recourt à un autre personnage théâtral afin d'humilier sa belle-fille actrice :

Une femme si digne de mépris aux yeux du Colonel l'avait vaincu ; c'était une femme qui embrassait un homme les soirs successifs sur la scène et que ce dernier l'appelait « putain à dix dollars »².

Une autre note en bas de page explique que c'est une allusion à la pièce de Sartre, *La putain respectueuse* et à son personnage, Lizzi Mc Cay. Traduit par Noushin, cette pièce a été également montée sur la scène par la troupe de ce dernier³. Le Colonel tente d'humilier sa belle-fille en l'identifiant au personnage de cette pièce. En dépit du qualificatif attribué à la femme dans le titre de cette œuvre (« respectueuse »), il reprend une insulte de Fred, le client de la protagoniste. En effet, cette pièce raconte l'histoire d'une prostituée qui refuse de mentir. Elle entre dans une ville dans le sud des États-Unis dont la plupart des habitants sont racistes. Quatre blancs attaquent deux nègres dans un train où Lizzi était également présente. L'un d'eux est assassiné par le cousin de Fred. L'autre nègre arrive à s'échapper. Pour libérer l'assassin, Fred et son père tentent de forcer Lizzi à faire un faux témoignage auprès du procureur contre le nègre en cavale en l'accusant de viol. Elle refuse de les aider bien qu'on lui propose 500 dollars. Finalement, le Senator la trompe et obtient son consentement. Le nègre se cache également chez Lizzi. Elle lui donne un revolver pour qu'il puisse se défendre, mais il dit qu'il n'arrivera pas à tirer sur les blancs. Finalement, les racistes arrêtent un autre nègre innocent et le pendent. Rentré chez Lizzi, Fred trouve l'autre nègre et tire sur lui. À son tour, la femme menace Fred avec son revolver mais elle n'arrive pas à le tuer et sera de nouveau dupée. En effet, cette pièce représente des victimes qui n'arrivent pas à lutter et cèdent finalement. Aussi, dans le roman de Cheheltan, Mihan se résigne. Malgré tous ses efforts pour devenir

¹ *Ibid.*, p. 146.

² *Ibid.*, p. 153.

زنی که سرهنگ این همه او را خوار می‌پنداشت، زنی که شب‌های متوالی بر روی صحنه مردی او را می‌بوسید و در عین حال یک « لگوری ده دلاری!» خطابش می‌کرد، او را از پا در آورده بود.

³ *Ibid.*

comédienne, elle abandonne en fin de compte son métier sous l’emprise de la société patriarcale.

Par les allusions aux œuvres théâtrales, on relit néanmoins l’histoire du théâtre moderne iranien à travers *L’Aube iranien*. A part des allusions aux pièces de théâtre montées par la troupe de Noushin, une autre interprétation théâtrale de l’époque est évoquée dans ce roman : *Hamlet et Ophélie, le bal-masqué de Lermontov*. Les paroles de la pièce de Shakespeare sont insérées dans les dialogues entre Iraj et Mihaan :

Mihaan a murmuré: “And with a look so piteous in purport, as if he had been loosed out of hell, to speak of horrors, he comes before me.” [...] I must be cruel, only to be kind. “Mais, c’est moi Hamlet!”, a dit Iraj.

« Nous, nous sommes tous Hamlet, Iraj ! nous tous ! », a répondu Mihaan en hochant la tête avec certitude¹.

La première citation est marquée par des guillemets, mais la phrase soulignée n’a pas de marqueur de citation. Cependant, les notes en bas de page précisent encore une fois l’appartenance des mots au texte du grand dramaturge anglais. Dans la page 163 du roman également, le chant triste d’Ophelie est cité :

And will he not come again? And will he not come again?

No, no, he is dead.

Go to thy death-bed.

He never will come again².

¹ *Ibid.*, p. 72. *Nous soulignons*.

Traduction anglaise: William Shakespeare, *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*, ASCII text placed in the public domain by Moby Lexical Tools, 1992. SGML markup by Jon Bosak, 1992-1994. XML version by Jon Bosak, 1996-1999. Simplified XML version by Max Froumentin, 2001. The XML markup in this version is Copyright © 1999 Jon Bosak, pp. 39 et 90.

میهن به زمزمه گفت « و سیمایی چنان ترجم انگیز که گویی دوزخ او را بیرون فرستاده تا وحش های آن را بازگو کند، باری در چنین حالی نزد من آمد»

(...) میهن گفت : من برای مهربان بودن باید سنگدل باشم...

ایرج گفت : اما هملت منم!

میهن با اطمینان سرتکان داد : ما همه مان هملت هستیم ایرج؛ همه مان!

² *Ibid.*, p. 163

Traduction anglais: W. Shakespeare, *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*, *op. cit.*, p. 107.

دیگر آیا باز نخواهد آمد؟ نه، نه او مرده است؛ تو هم به بستر مرگت برو، که او هرگز باز نخواهد آمد.

Dans un état de folie après l'assassinat de son père par son amant, l'Ophélie chante ces paroles. Dans le roman, Mihaan rappelle la première fois qu'elle va au théâtre et regarde le bal-masqué d'Hamlet qui était montée sur la scène par la troupe de Lermontov. Il semble que l'insertion de ces mots ne soit pas gratuite et soit également en rapport avec la destinée de Mihaan qui perd son époux à jamais. Après l'attentat raté de Mohammad Rézâ Shâh, Iraj s'enfuit en URSS où il sera arrêté et envoyé en Sibérie. Mihaan reste ainsi ignorante de ce qui lui est arrivé pendant de longues années.

Dans l'autre roman de Cheheltan, *Téhéran, ville sans ciel*, ce sont des ouvrages cinématographiques qui sont verbalisés à travers le récit de Karâmat. Dâsh Akol et Gheysar sont deux films de Massoud Kimiaï qui sont évoqués dans ce roman. Le protagoniste de *Téhéran* s'identifie au héros de Gheysar. En revanche, il critique Dâsh Akol, le protagoniste du film éponyme qui est en effet une adaptation cinématographique d'une nouvelle de Sâdegh Hedâyât.

Comme nous l'avons souligné dans la première partie, Gheysar de Kimiaï est un point de repère dans le cinéma iranien. Il a été à l'origine d'une nouvelle tendance de films dramatiques noirs où l'honneur familial est vengé. On considère ce film comme le début d'un nouveau courant dans le cinéma iranien. Donc, Cheheltan a encore choisi, comme le cas de Saâdegh Hédâyât et d'Abd-ol Hossein Noushin, un ouvrage clé et transitoire dans l'Histoire de l'art et de la littérature.

Le film est l'histoire d'une vengeance. Une fille se suicide après avoir été violée par un *Jâhel* malfaiteur (Mansour). Le frère aîné de la fille sera également tué dans un acte de vengeance. Rentré de voyage, le frère cadet, Gheysar, connaît l'histoire et décide de venger la sœur et le frère. Il arrive finalement à tuer Mansour avant d'être arrêté par les policiers. Gheysar, c'est un héros qui lutte contre l'oppression. C'est donc un héros populaire auquel la plupart des spectateurs s'identifiaient. Dans *Téhéran, ville sans ciel*, dans la scène où Karâmat défend la danseuse, Aghdas, le film de Gheysar est rappelé :

Gheysar vint un instant et repartit. Les *Jâhels* d'Ab Mangol enfilèrent leurs chaussures. Les sœurs pudiques et timides passèrent collées au mur, la tête penchée. Le drapeau noir et triangulaire, la tasse attachée au baril en fer blanc, les flammes

brisées de la bougie dans le miroir de Saghâ khâne¹, et un ou deux pigeons perdus dans le ciel turquoise².

Cependant, le protagoniste de *Téhéran, Ville sans ciel* n'est qu'un tricheur, un faux semblant. S'il protège une femme, il a l'intention en même temps de la harceler, de la contrôler ou de prendre possession de ses biens. C'est pour cette raison que le héros de Dâsh Akol ne lui plaît pas³. Ce dernier représente un homme loyal et fidèle (un héros) qui renonce à son amour pour Marjan, la fille d'un ami défunt afin de ne pas trahir son testament.

Somme toute, on peut conclure que pour Cheheltan, le choix des ouvrages est d'une part en rapport avec les thématiques de ses romans, et d'autre part, va de pair avec le contexte historico-politique de ses récits. L'intertextualité avec les ouvrages connus d'une époque aident également l'auteur à la temporalisation ainsi qu'à la localisation de ses récits sans recourir à des marqueurs spatio-temporels précis.

3.1.3. Citer des chansons dans les romans

Se promenant dans la Capitale occupée, le narrateur de *La Ronde de nuit* énumère les chansons à la mode à cette période :

Quant aux chansons ce furent : Swing Troubadour, Étoile de Rio, Je n'en connais pas la fin, Réginella... Souvenez-vous⁴.

Le premier titre concerne la chanson de Charles Trenet ; le deuxième, « Étoile de Rio » est le titre d'une chanson de Marie José (1941), « Je n'en connais pas fin » est chantée par Edith Piaf en 1939 et enfin « Réginella » est l'œuvre de Tino Rossi (1939). Mais parmi ces chanteurs, c'est le premier qui hante les deux premiers romans de Modiano. L'auteur de *La place de l'étoile* et de *La Ronde de nuit* insère les paroles des chansons de Trenet dans certaines scènes de ces romans. Nous avons déjà aperçu, au deuxième chapitre la partie II, que la description du harcèlement de Raphaël Schlemilovitch est accompagnée des paroles de la chanson « Formidable » de Trenet⁵. Malgré l'air gai de cette chanson où

¹ Les petits endroits de dévotion construit dans les ruelles publiques.

² A.H. Cheheltan, *Tehran, Shahr-e bi asséman (Téhéran, Ville sans ciel)*, op. cit., p. 32.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., p. 111.

⁵ P. Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., pp. 178-181.

on entend à plusieurs reprises l'adjectif « formidable », nous y constatons quelques images paradoxales : sont formidables « un orage », « un arbre déraciné », « une rose assassinée ». En citant des extraits de cette chanson, l'auteur de *La Ronde* voulait-il suggérer l'atmosphère trouble de l'Occupation ? Voulait-il faire songer ses lecteurs aux « p'tits poissons » qui ont profité de l'orage ? Sans nul doute, nous pouvons interpréter la « rose assassinée » comme une métaphore de la France sous l'Occupation. Il semble que le choix des paroles était intentionnel. Cela est sans doute la raison de la suppression de la dernière strophe qui clôt la chanson d'une manière optimiste :

*Après la pluie les éclairs,
Formidable ! après la nuit de l'hiver,
C'est l'amour, la joie de vivre
Qui m'enivrent sous le soleil clair
Et je répète sous le soleil clair :
Formidable !
Formidable !
Formidable !¹*

Les chansons de Charles Trenet se trouvent également dans *La Ronde de nuit*. En réalité, dans ce roman, les évocations des chansons de Trenet jouent un rôle plus grand. Comme nous avons mentionné, le pseudonyme du narrateur/protagoniste de *La Ronde* vient du titre d'une des chansons de Trenet : « Swing Troubadour ». Selon la remarque de Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, « les paroles de la chanson de Trenet citées dans le texte soulignent le destin tragique du narrateur² ». Dans une scène du roman, c'est minuit et le narrateur/protagoniste écoute « les vieilles chansons de Charles Trenet » :

*... Bonsoir
Jolie madame...³*

Mais « le disque est rayé » et « [il] en me[t] un autre sur le gramophone⁴ » :

¹ Charles trenet : *Formidable*, <http://www.charles-trenet.net/chansons/formidable.html>, (consulté le 5 mars 2018).

² C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 35.

³ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

Tout est fini, plus de prom'nades
Plus de printemps, Swing Troubadour...¹

En effet, le récit nous raconte symboliquement que le temps des chansons d'amour s'est achevé. Les paroles des chansons de Trenet s'adaptent bien aux thèmes privilégiés de Modiano. D'où découle sans doute l'intérêt du jeune romancier pour les ce chanteur. Modiano intègre donc dans son récit les paroles de Trenet. Dans l'exemple ci-dessous, nous constatons une citation du chanteur, insérée en italique au milieu du récit, sans explication :

Je l'ignore moi-même. Avenue de Wagram. *La ville est comme un grand manège*
dont chaque tour
nous vieillit un peu...
Je profitais de Paris pour la dernière fois. Chaque rue, chaque carrefour éveillait des
souvenirs².

Les thèmes privilégiés de Modiano (la ville, le temps, la figure de la ronde) apparaissent dans cette citation. Ce collage de la chanson au texte correspond ainsi à la thématique exploitée. Le narrateur de *La Ronde* prenant la rive gauche passe devant l'appartement de sa mère. D'autres mots de la chanson de Swing Troubadour décrivent la situation de la mère et la tristesse du narrateur en face d'un espace qui la rappelle :

Elle est partie
*Changement d'adresse...*³.

Une autre chanson de Trenet, « Maman ne vends pas la maison⁴ » évoque les souvenirs nostalgiques du passé. Une thématique qui paraît tout de même étonnante dans l'œuvre d'un jeune romancier de vingt et un ans.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 149.

³ *Ibid.*, p. 150.

⁴<https://www.paroles.net/charles-trenet/paroles-maman-ne-vends-pas-la-maison#jOFsd6gdXXMZre3h.99>

[...] une tasse de verveine que maman me tendait un soir de je ne sais plus quelle année... Tous les petits détails d'une vie. J'aurais voulu en dresser une liste complète et circonstanciée. À quoi bon ?

Le temps passe très vite,

Et les années nous quittent...

Un jour...¹

Dans l'extrait ci-dessous, le narrateur décrit sa solitude à Paris occupé à travers les paroles de la chanson « Seul, depuis toujours » de Trenet sans aucun renvoi précis à l'œuvre de l'artiste :

Il faisait un beau soleil. Les paroles d'une chanson me revenaient à la mémoire :

Seul

depuis toujours...

Le sort du monde ? Je ne lisais même pas les manchettes des journaux. D'ailleurs, il n'y aurait plus de journaux. Ni de trains. Maman avait pris de justesse le dernier Paris-Lausanne. *Seul*

il a souffert chaque jour

il pleure

avec le ciel de Paris...²

Une autre raison de cet intérêt pour Trenet chez Modiano réside sans doute dans la biographie du chanteur pendant l'Occupation. En 1941, l'hebdomadaire collaborationniste « Je suis partout » le soupçonne d'être juif pour sa ressemblance avec « le juif Harpo Marx ». De même le journal *Le Réveil du peuple* voit dans le nom de Trenet une anagramme de « Netter », « nom spécifiquement juif³ ». De fait, la Gestapo le poursuit et le blesse d'une balle à la jambe. Il prouve sa « non-judéité » après être sorti de l'hôpital. À la libération, il est critiqué par la commission d'épuration notamment pour avoir composé des hymnes pour le régime de Vichy et avoir chanté un concert en

¹ P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., p. 146.

² *Ibid.*, p. 98.

³ Nelson Monfort, *Le roman de Charles Trenet*, Paris, Éditions du Rocher, 2013.

Allemagne (sur les trois de prévus) avec Tino Rossi. On le condamne à 8 mois d'inactivité. Ses chansons postérieures à la guerre, remarque Nelson Monfort, taries par cette sombre période, n'ont plus la fraîcheur et l'insouciance de ses premiers refrains¹.

Il faut ajouter que Trenet n'est pas le seul chanteur mentionné dans *La Ronde de nuit*. Une chanson d'amour allemande est copiée dans la scène de la ronde macabre (danse swing) des membres de la bande du 3 bis square Cimarosa². Les paroles d'un autre chanteur de la mode swing, Johnny Hess, est également cité entre les pages 130 et 132 du roman :

Frau Sultana tournait la manivelle du gramophone. Johnny Hess :

Mettez-vous

Dans l'ambiance

Oubliez

*Vos soucis...*³

Les disques du gramophone tournent également dans les romans de Cheheltan. Dans *L'Aube iranienne*, une chanson triste de Franck Sinatra résonne dans le café que le Colonel fréquente souvent :

Le disque tournait sous l'aiguille du gramophone et Frank Sinatra chantait de la plus triste voix du monde :

I'll never smile again...

Until I smile at you

I'll never laugh again

[...]

I know I will never start to smile again...⁴

Il semble que ces paroles sont intégrées dans le récit pour décrire la situation mentale du personnage frustré après sa démission obligatoire de l'armée. Il montre également la mode des chansons dans les années quarante en Iran. Dans *La Mandragore*, le portrait

¹ *Ibid.*

² Nur, Nicht, Aus Liebe Liebe weinen... P. Modiano, *La ronde de nuit*, op. cit., p. 48.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., pp. 179-180.

d'une artiste particulière a été dessiné : Ghamar Khânom Seyyed Hosseyn Khân, connue sous le nom de Ghamar-ol Molouk Vaziri. Comme nous l'avons déjà dit, elle était la première chanteuse iranienne qui a eu l'audace de chanter en public et qui maîtrisait parfaitement le chant traditionnel iranien. La protagoniste et son amie Raf'at sont des admiratrices de Ghamar. Dans l'extrait ci-dessous, le narrateur met l'accent sur le fait qu'aux yeux de Raf'at, Ghamar était une femme précurseur qui faisait entendre la voix assourdie de la femme iranienne :

Elle participait à tous les concerts de Ghamar. Abasourdie par sa voix, elle ne se rendait compte de rien quand elle était là-bas. Elle fermait les yeux et s'imaginait comme la chanteuse ; elle haussait la tête et chantait. [...] Tout ce qui était matériel s'évaporait sous l'éclat subit de la voix. Il ne restait qu'elle et ses complexes de frustration et de mépris, défoulés par la lame de la voix. Elle ouvrait les yeux. Cette voix appartenait à une femme¹.

Dans cet exemple, la chanteuse est prioritaire par rapport à ses chansons. Elle représente la figure de la femme précurseur qui transgresse les conventions de la société patriarcale. La présence des chanteurs aide également le narrateur des romans de Cheheltan à dessiner le portrait de ses personnages. Si une femme délicate et cultivée comme Raf'at s'intéresse à la musique traditionnelle de Ghamar, le protagoniste inculte et grossier de *Téhéran, ville sans ciel* est passionné par une vedette de la chanson populaire, Mahvash (de son vrai nom : Ma'ssoumé Azizi Boroujerdi) dont les chansons populaires n'ont pas de valeur littéraire ou artistique². Les paroles de ces chansons servent à mieux dessiner le portrait du protagoniste inculte du roman. En effet, plus que le sens des paroles, c'est la question de l'identification de Karâmat à la chanteuse. Représentant le type de *Jâhel* ou *louti*³, Karâmat admire la femme en raison de ses qualités comme la générosité qui sont appréciées chez les *Loutis*. Par ailleurs, le protagoniste s'identifie à Mahvash car elle était une femme pauvre qui a réussi sa vie. À la mort de cette idole des *loutis* de Téhéran en 1961 dans un accident de la route, des centaines d'admirateurs assistent à ses funérailles au cimetière d'Ibn-e Babouyeh.

¹ A.H. Cheheltan, *Mehr giâh (La Mandragore)*, op. cit., pp. 144-145.

² Pour avoir un exemple des paroles des chansons de Mahvash dans le roman, voir A.H. Cheheltan, *Tehran, Shahr-e bi asséman (Téhéran, Ville sans ciel)*, op. cit., p. 63.

³ Voir la définition de *Jâhel*, p. 187, note en bas de page.

3.1.4. Jeux avec les références culturelles dans *La Ronde de nuit*

Comme les déformations humoristiques effectuées sur l'œuvre proustienne ou comme le faux titre de « Comment tuer votre père » dans *La place de l'étoile*, Modiano tourne également en dérision certaines références littéraires dans *La Ronde de nuit*. Selon Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, « de nombreux exemples d'un humour baroque et sauvage qui sape le sérieux général de son propos¹ » se trouvent dans ce roman. Ces déformations sont-elles de simples jeux gratuits ? Ou bien sont-elles des jeux subtils et conscients ?

Les livres de chevet du narrateur de *La Ronde de nuit* sont *Anthologie des traîtres*, *d'Alcibiade au capitaine Dreyfus*, *Joanovici tel qu'il fut*. Ces titres qui révèlent les thèmes du roman (trahison, question juive, le marché noir) et les problématiques de la vie de Swing Troubadour ne sont en effet que des titres fictifs. Bruno Doucey rappelle un autre exemple dans ce roman : Le narrateur lit à Esméralda un livre dont le titre est *Comment élever nos filles*. Le narrateur connaît Mme Léon Daudet comme l'auteur de cet ouvrage certes fictif. Léon Daudet (1867-1942) est, en effet, le fils du romancier Alphonse Daudet. Il a épousé, en premières noces, la petite fille de Victor Hugo. Cette référence indirecte à Léon Daudet n'est pas gratuite selon Doucey : « Ce romancier, antisémite et antidreyfusard qui a soutenu la politique du gouvernement de Vichy est mort en 1942, l'année même où se déroule l'histoire du roman² ».

Les déformations s'aperçoivent également dans les œuvres d'art et l'auteur de *La Ronde de nuit* joue avec l'authenticité de certaines références culturelles. Dans un passage du roman, le narrateur cite le nom de trois peintres réels : Sebastiano des Piombo, Franz Hals et Goya. Il se trouve devant un tableau de Goya représentant l'assassinat de La Princesse de Lamballe. Certes, Goya n'a absolument pas peint un tel tableau. En revanche, il a un tableau célèbre dont le titre est « L'Enterrement de la Sardine » (réalisé entre 1812 et 1819). La compétence culturelle d'un lecteur averti peut révéler les raisons de cette transposition. Le tableau de Goya montre une foule déguisée pendant la fête populaire du Mercredi des Cendres. L'effigie d'un être grimaçant est portée au-dessus de cette foule exaltée. Donc, cette peinture rappelle le destin tragique de La Princesse de

¹ C.W. Nettelbeck et P.A. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 36.

² B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), op. cit., p. 67.

Lamballe dont la tête est érigée sur une lance et promenée dans les rues de Paris par les révolutionnaires en colère¹.

Donc, nous nous rendons compte que les jeux avec l'authenticité des références littéraires et artistiques ne sont pas gratuits chez Modiano. Ils s'adaptent bien avec la psychologie du protagoniste du roman et renvoient aux thématiques développées.

3.1.5. Référence implicite à deux œuvres d'art : « La Ronde de nuit » de Rembrandt, « La Salle des miroirs » de Kamâl-ol Molk

Le choix de deux titres chez ces deux écrivains nous paraît digne d'attention. Modiano choisit comme titre de son deuxième roman, *La Ronde de nuit* qui est aussi le titre d'un tableau connu de Rembrandt réalisé en 1642. *La Salle des miroirs* (Tâlâr-e Aïné) de Cheheltan est également le titre d'un tableau du grand peintre iranien, Kamâl-ol Molk (1846-1941). Si on se réfère à la définition du texte par Roland Barthes, peut-on donc établir une relation intertextuelle entre ces textes et ces œuvres d'art ? Selon ce dernier, « on ne peut pas restreindre le concept du "texte" à l'écrit et à littérature² ». Il définit ainsi le texte :

Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc³.

Une œuvre d'art non verbal peut être présente dans une œuvre littéraire. Certes, cette présence ne fonctionne pas comme citation (car on ne cite que le texte), mais comme référence ou allusion⁴. Modiano n'aborde pas explicitement le tableau de Rembrandt dans son roman homonyme, de même que Cheheltan ne parle pas de Kamâl-ol Molk dans son œuvre. Pourtant, dans les deux cas, on peut trouver des relations, plutôt implicites et probablement inconscientes, entre ces œuvres appartenant à différents systèmes sémiotiques (l'un verbal et l'autre non verbal). Nous pensons que le renvoi à ces œuvres d'art (quoiqu'il soit involontaire) contribue à transmettre des savoirs historiques. Nous

¹ Voir *Ibid.* (Doucey se trompe quand même dans son commentaire en parlant de « l'enterrement de La Princesse de Lamballe » alors que dans le roman, le titre fictif est « l'assassinat de La Princesse de Lamballe ».)

² Article « Théorie du texte », Encyclopaedia Universalis, p. 375, in A.C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, op. cit.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ Voir *Ibid.*, p. 103.

allons donc étudier de près ces relations et vérifier les savoirs qu'elles peuvent donner à lire.

Modiano laisse « entendre au lecteur qu'une "opérette bien oubliée"¹ nommée *La Ronde de nuit* pourrait avoir donné son nom au roman. Ce faisant, il se prive sciemment de la référence à Rembrandt et banalise le titre hautement symbolique qu'il choisit²». Cependant, cela n'empêche pas le lecteur averti de songer à cette ressemblance des titres. Par ailleurs, Bruno Doucey, a découvert plusieurs analogies entre l'œuvre de Rembrandt et celle de Modiano³. Ce que nous allons expliquer par la suite est dérivé de l'étude de ce dernier.

« La ronde de nuit » de Rembrandt représente une compagnie d'hommes d'armes. Ce tableau a une composition audacieuse pour son époque. Au contraire des tableaux de guildes qui immobilisaient les personnages selon un ordre hiérarchique, le peintre rompt avec les conventions et présente une scène en mouvement. Sur le premier plan de tableau, il y a deux figures principales, le Capitaine Hanz Banning Cocq, jeune seigneur de Purmerland et le Lieutenant Willem van Ruytenburch. Le premier ordonne au deuxième de faire marcher les citoyens de la Garde Municipale. Un porte-drapeau, trois mousquetaires, un tambour, un sergent casqué tenant une hallebarde, un enfant et une multitude de miliciens armés de lances se trouvent derrière eux. La figure étincelante d'un être énigmatique se trouve également à gauche du capitaine.

Selon B. Doucey, le jeu des regards, les déplacements qui s'effectuent dans les directions systématiquement opposées, l'entrecroisement des lances, les différences de taille, de couleur, de statut social et de comportement des personnages, tous ces éléments confèrent un caractère chaotique à l'ensemble de la composition. Cependant, et malgré cette apparence confuse et désordonnée, le tableau obéit à un ordre sous-jacent particulièrement étudié. Le désordre du tableau est, en réalité, savamment organisé⁴. Il en va de même dans le roman de Modiano qui détient, en apparence, une structure confuse et désorganisée à cause de sa narration non-linéaire. Dans *La Ronde de nuit* de Modiano, les jeux des temps et des pronoms brouillent les repères. Différentes perspectives temporelles s'y superposent ; les anachronismes et l'incessante reprise des mêmes

¹ P. Modiano, *La Ronde de nuit*, op. cit., p. 95.

² B. Doucey, *La Ronde de nuit (1969)*, op. cit., p. 68.

³ Voir *Ibid.*, pp. 71-77.

⁴ Pour plus d'explications, voir *Ibid.*, p. 73.

éléments narratifs donnent également le vertige au lecteur. Cependant, d'après le commentaire de Doucey, « cet apparent dérèglement des procédés narratifs est le fruit d'une subtile organisation¹ ». Le lecteur reconstruit l'ordre des événements grâce au jeu des analepses et des prolepses. Par ailleurs, cette composition fait songer à celle d'une fugue : « L'alternance, au début du roman, de deux récits différents et leur progressive fusion, le jeu des variations, la reprise décalée dans le temps de phrases ou de thèmes identiques sont, en effet, des facteurs d'organisation² », explique-t-il. De plus, le tableau de Rembrandt met en scène l'adresse du peintre dans la technique du clair-obscur. Les figures principales sont placées dans la lumière tandis que les personnages secondaires sont laissés dans l'ombre. Modiano multiplie par ailleurs les allusions aux contrastes de l'ombre et de la lumière. Au début du roman, quand le narrateur décrit la bande des collaborateurs, les allusions à la lumière du salon sont abondantes. Ils sont sous la lumière voilée des lustres, ce qui insinue au narrateur le sentiment d'être dans un mauvais rêve. A l'instar du tableau, les figures secondaires sont placées dans l'ombre afin de mettre en avant les personnages principaux. Aux yeux de Doucey, l'alternance d'éléments narratifs fortement contrastés rappelle également la technique du clair-obscur pictural.

Un dernier point commun est sans doute la présence des êtres énigmatiques dans les deux œuvres : l'être étincelant qui se trouve à gauche du Capitaine est une figure étrange. Doucey cite Eugène Fromentin, qui décrit cet être comme « une petite personne à mine de sorcière, enfantine et vieillot³ ». Plus qu'à la réalité, il appartient au monde intérieur du peintre. Dans le roman de Modiano, les fantômes existent. Deux personnages imaginaires, Coco Lacour, « un géant roux, des yeux d'aveugle illuminés de temps en temps par une tristesse infinie⁴ », et Esméralda, « une toute petite fille minuscule⁵ », sont les seuls amis du narrateur. Le personnage d'Esméralda rappelle, comme Doucey l'explique⁶, cet être imaginaire de Rembrandt surtout parce que le narrateur se demande s'il est vraiment une « petite fille » ou une « petite vieille⁷ ».

¹ *Ibid.*, p. 76.

² *Ibid.*

³ Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, p. 744, dans *Ibid.*, p. 77.

⁴ P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*

⁶ B. Doucey, *La Ronde de nuit (1969)*, *op. cit.*, p. 77.

⁷ P. Modiano, *La ronde de nuit*, *op. cit.*, p. 69.

Pour certains commentateurs de Rembrandt, note Doucey, cette figure insolite est une allégorie de la mort et elle pourrait représenter Saskia, la première femme du peintre morte en 1642 (la date de la création du tableau). Une telle interprétation s'adapte également à la vie de Modiano qui a connu très jeune la disparition d'un être cher (son frère, Rudy), ainsi que le sentiment d'absence et de manque de ses parents. En inventant le personnage d'Esmeralda, le narrateur de *La Ronde* tente de remplir son sentiment de vide et de solitude¹.

Quant à *La Salle des miroirs* de Cheheltan, il faut noter tout d'abord que ce titre, sans évoquer le nom du tableau célèbre de Kamâl-ol Molk, rappelle toute salle ornée par des miroirs (style récurrent dans l'architecture traditionnelle iranienne) dont la représentation architecturale la plus célèbre se trouve dans le palais de Golestân à Téhéran qui porte le même nom et qui constitue une vraie œuvre d'art. Dans l'interview entre l'auteur de la présente étude et A. H. Cheheltan, ce dernier a mentionné le trait des salles ornées en miroirs où les images se voient d'une manière fragmentée². Autrement dit, le roman donne à lire différentes facettes de la femme iranienne. C'est ce que précise également Hassan Mir Abédini, dans son *Cent ans du roman en Iran*, où il établit un lien symbolique entre l'esprit des femmes du roman et une salle de miroir³. Selon lui, toutes les femmes du roman ont perdu quelqu'un et rêvent de quitter la maison. Ayant un destin identique, chaque femme reflète l'image d'une autre. Ainsi de multiples aspects de l'oppression de la femme ont été représentés dans ce roman.

Malgré ces précisions de l'auteur et de Mir Abédini, nous croyons qu'il y a tout de même certaines relations entre le roman et la peinture de Kamâl-ol Molk. Nous avouons d'emblée que les points d'analogies explicites que nous avons découverts entre ce roman de Cheheltan et le chef-d'œuvre de Kamâl-ol Molk sont beaucoup moins nombreux que ceux trouvés par Doucey au sujet de *La Ronde de nuit* de Modiano et ils renvoient plutôt à un hors-texte. Pourtant, ils sont, à nos yeux, suffisamment intéressants et convaincants.

Le peintre iranien Kamâl-ol Molk (de son vrai nom Mohammad Ghaffâri) est un artiste très remarquable et une charnière dans l'Histoire de l'art contemporain de l'Iran. Il est né en 1846, deux ans avant la naissance de Nassereddin Shâh Qâdjâr. Elève talentueux à Dâr-ol Fonoun, il devient plus tard le peintre de cour de ce dernier. En 1896, l'année de

¹ B. Doucey, *La Ronde de nuit* (1969), *op. cit.*, p. 77.

² Voir l'entretien d'A.H. Cheheltan avec Elaheh Hashemi, annexe 5.

³ Hassan Mir Abédini, *Sad Sal Dastan névissi-e Iran (Cent ans du roman et de la nouvelle en Iran)*, Téhéran, Éditions Cheshmé, 2001 (1380), vol.3, p. 996.

l'attentat de Nassereddin Shâh et le règne de son fils, Mozafareddin Shâh, Mohammad part pour l'Europe afin de se perfectionner en peinture. Pendant son séjour d'environ quatre ans à Paris, à Rome et à Florence, il passe son temps à copier l'œuvre de grands peintres européens comme Rembrandt, Raphaël et Titien afin de connaître le secret de leurs chef-d'œuvres. Son retour en Iran coïncide avec la Révolution constitutionnelle. Kamâl-ol Molk avait des tendances politiques proches des constitutionnalistes. Il est connu également pour ses contestations contre Rêzâ Shâh Pahlavi.

« La salle des miroirs » est le premier tableau signé par son nom d'artiste, Kamâl-ol Molk, lui a attribué par Nassereddin Shâh. Ce tableau est important dans l'Histoire de l'art moderne de l'Iran, car il est le début de la peinture moderne iranienne. Cet œuvre a ébranlé les principes de l'école Qâdjâr qui était centrée sur la miniature iranienne¹. Alors que la peinture de l'époque Qâdjâr n'était que reproduction et imitation de la peinture traditionnelle, Kamâl-ol Molk s'est présenté comme « le point final de la mode de l'art traditionnel et le début d'un nouveau courant qui s'investissait dans l'art occidental² ». Loin d'une simple coïncidence, cette modification dans le style et le thème découlait d'une nécessité qui prenait sa source dans l'évolution de la société iranienne et allait de pair avec le mouvement réformiste et révolutionnaire de « Mashrouteh ».

Le tableau de « La salle des miroirs » représente, en effet, une des salles du palais Golestan qui porte le même nom. Le mur et le plafond de la salle sont ornés par des miroirs. Trois grands lustres sont suspendus au plafond. Un grand tapis à motif décore le sol. De longs rideaux en dentelles ornent les grandes baies vitrées. En face de celles-ci, presque au milieu de la salle, Nassereddin Shâh s'est installé sur un simple fauteuil alors que le superbe trône de Paon (Takht-e Tavous) est derrière lui. Il tient une grande épée dans les mains. Il semble qu'il regarde le jardin à travers les vitres. Cependant, il paraît qu'il regarde également un fauteuil vide qui se trouve en face de lui. Shâh est la seule personne présente dans la salle. En comparaison avec la grandeur de la salle, Shâh paraît tout de même petit. La lumière du jour infiltrée dans la salle brille sur le tapis. En réalité, dans ce tableau, Kamâl-ol Molk s'est approché de la poésie. « À la beauté, il a ajouté une valeur mystérieuse et on sent à travers le conflit de la lumière et de l'ombre un grand silence grandiose³ ».

¹ Ali Dehbashi, *Yadnamé-yé kamal-ol Molk (Mémorial de Kamal-ol Molk)*, Téhéran, Behdid, 1999 (1378), p. 201.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 199.

Le tableau représente donc Nasserddin Shâh, le roi Qâdgâr qui a régné 48 ans. Le roman de Cheheltan correspond également à l'époque Qâdjâr, mais il se déroule à l'époque de Mozafareddin Shâh et de Mohammad Ali Shâh, les successeurs de Nasserddin Shâh. A nos yeux, un point d'analogie entre les deux œuvres est sans doute la représentation de la société monarchique et patriarcale. Cela est mis en valeur par la présence solitaire du roi dans le tableau de Kamâl-ol Molk. Les chaises installées autour de la salle intensifient l'effet de l'absence des autres. Aucun homme ou aucune femme n'est représenté(e) en compagnie du roi. Rappelons également que ce roman représente la société patriarcale des Qâdjârs où les femmes sont en marge¹. Par ailleurs, dans le roman, le personnage de Mirza est souvent seul dans la salle de réception de la maison.

Ce qu'a peint Kamâl-ol Molk dans « La Salle des miroirs » est une image réaliste. Placé au seuil de la salle, il observe le grand roi des Qâdjârs. Cependant et malgré l'image majestueuse qu'il donne du monarque, tous les miroirs qui décorent la salle n'insinuent-ils pas symboliquement la fragilité de son pouvoir ? Par ailleurs, la petite dimension du personnage en comparaison avec la grandeur de la salle met implicitement l'accent sur un pouvoir illusoire et instable. Si on dessine des lignes à partir de chaque angle du tableau, elles se croiseront au centre. En réalité, malgré cette centralité, à cause de la perspective choisie, le spectateur a la fausse impression que le roi est placé au fond de la salle. De plus, le roi s'est installé sur un simple fauteuil au lieu d'être sur son trône.

Qu'observe-t-il, Nasserreddin Shâh, dans le jardin du palais Golestân ? Une scène d'exécution ? Pendant la réalisation de son œuvre dans le palais de Golestân, Kamâl-ol Molk a été témoin d'une exécution atroce et il l'a raconté dans ses souvenirs. Un soir, après qu'il quitte la salle, on vole les bijoux du trône de paon. Lorsqu'on découvre que le voleur était l'un des nouveaux concierges du palais (un jeune homme laid de 20 ans), le roi, contrarié et fâché de cet événement, ordonne de le décapiter dans le jardin. Ce dernier observe la scène d'exécution de la terrasse de Shams-ol Émaré, un autre bâtiment du palais Golestan². Dans *La Salle des miroirs* de Cheheltan, Dadé Siah, la nourrice des filles, leur raconte toujours le récit d'un certain héros nommé Nour Sardâr. Dans le chapitre 19 du roman, les personnages féminins du roman, y compris Dadé Siah, racontent, chacun à leur tour, une version du récit de Nour Sardâr selon les rumeurs

¹ Voir *infra*, p. 201.

² A. Dehbashî, *Yadnamé-yé kamal-ol Molk (Mémorial de Kamal-ol Molk)*, op. cit., p. 200.

entendues. Parmi les différentes versions racontées, il y en a une qui ressemble néanmoins au souvenir de Kamâl-ol Molk :

Nayer Zamân disait : Nour Sardâr était l'eunuque du harem ; moitié homme moitié femme. Un jour qu'il accompagne les femmes du harem pour se promener, l'épingle en diamant de la favorite du roi se perd. On se doute que Nour Sardâr est voleur. Le soir, on retourne à la ville. La favorite du roi porte plainte. On le fouille partout. On suppose qu'il l'a peut-être avalé. Le roi prend un sabre et fend d'un seul coup la gorge de Nour Sardâr jusqu'à son nombril¹.

Un dernier point qui nous paraît intéressant dans les deux œuvres, c'est la présence implicite de l'auteur. Dans le roman, comme nous l'avons mentionné, le romancier intègre son propre nom à travers le nom d'un séraïl du Grand Bazar noté sur la boîte d'un appareil d'imprimerie. Dans « La Salle des miroirs » de Kamâl-ol Molk également, le portrait de l'artiste se reflète dans un petit miroir.

En dernier lieu, il est intéressant de remarquer que la relation intersémiotique de ces œuvres littéraires et picturales n'est pas de l'ordre d'« ekphrasis », autrement dit il n'existe pas une intertextualité massive par l'intégration de la verbalisation de l'œuvre d'art dans les romans². Ni le tableau de Rembrandt n'est décrit dans le roman de Modiano, ni celui de Kamâl-ol Molk dans l'ouvrage de Chehel-tan. Cependant, comme nous l'avons constaté, il est impossible de nier l'existence de références au moins implicites entre le tableau et le roman.

¹ A.H. Chehel-tan, *Tâlâr-e Aîné (La Salle des miroirs)*, *op. cit.*

نیر زمان می گفت . «نور سردار خواجه حرم شاه بوده است؛ نیمی مرد، نیمی زن. یک روز زنهای حرم را می برد خاتون سواری. سنجاق الماس سوگلی شاه گم می شود. ظن به نور سردار می برند. شب به شهر برمی گردند. سوگلی شاه عارض می شود، تمام جانش را می گردند. شک می برند که مبادا سنجاق را خورده باشد. شاه قمه بر می دارد و از زیر گلو تا ناف نور سردار را به یک ضرب می درد.»

² Voir A.C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 104.



Figure 1 : « La ronde de nuit » de Rembrandt



Figure 2 : « L'enterrement de la Sardine » de Goya



Figure 1: *La salle des miroirs* de Kamâl-ol Molk

3.2. Une intertextualité repérable entre les romans et les textes historiques, journalistiques et administratifs

Avant d'être romanciers, Modiano et Cheheltan sont de bons lecteurs. La documentation est une phase préalable de l'écriture chez les deux auteurs. Ils fouillent tous les documents qui pourraient leur servir. Les extraits de documents (historiques, journalistiques, administratifs, etc.) sont intercalés dans les livres des deux écrivains. Cela se constate particulièrement dans *Dora Bruder* de Modiano et dans *La Salle des miroirs* et *L'Aube iranienne* de Cheheltan. Ces insertions intertextuelles sont parfois sans marquage explicite comme dans *La Salle des miroirs*, mais elles sont bien souvent repérables.

3.2.1. L'insertion des documents administratifs, journalistiques, etc.

Dans *Dora Bruder*, les extraits des lettres, les documents des commissariats, l'acte de naissance, le dossier militaire, les photos, les plans de ville et de métro, la carte topographique de la ville, les extraits des journaux et des faits divers et la liste des noms des victimes sortie du Mémorial de Klarsfeld sont le matériel de base que le narrateur a recueilli pendant huit ans pour reconstruire la vie de la jeune Dora. Comme nous l'avons dit, ces sont les archives documentaires de l'auteur. Il s'agit des preuves (comme le dit

Jablonka) qui vont aider le narrateur-Modiano à répondre à ses questions sur la vie de Dora Bruder. Donc, ces documents jouent un rôle important dans cet ouvrage de Modiano. Une grande partie du récit s'est en réalité constituée à partir de ces preuves documentaires.

On constate l'élément d'intertextualité dès le titre de l'ouvrage de Modiano, *Dora Bruder*, car ce nom était déjà noté dans *le Mémorial des enfants juifs déportés de France* de Serge Klarsfeld ainsi que dans le fait-divers du *Paris-Soir* qui sert de document initiateur de l'enquête. Ce dernier est inséré dans l'incipit de *Dora Bruder* par une citation précédée des explications de l'auteur précisant la date de sa parution et le nom du journal dans lequel il a été publié. Klarsfeld a noté le nom de Dora Bruder sur la liste du convoi n° 34 du 18 septembre 1942 à la page 250 de son *Mémorial*¹. Modiano copie cette liste, à son tour, aux pages 112-113 de son livre². Par ailleurs, la photo de la famille de Bruder, insérée à la page 534 du livre de Klarsfeld, est décrite sur les pages 32 et 33 de *Dora Bruder* :

Une photo de forme ovale où Dora est un peu plus âgée – treize ans, les cheveux plus longs – et où ils sont tous les trois comme une file indienne, mais le visage face à l'objectif : d'abord Dora et sa mère, toutes deux en chemisier blanc, et Ernest Bruder, devant ce qui semble un pavillon de banlieue³.

Quelques autres photos sont décrites sur ces pages. Elles font partie du dossier documentaire et historique du livre même si elles représentent quelques personnages ordinaires. « À la différence de documents écrits, qui sont pour la plupart retranscrits à l'intérieur du récit, les images ne sont pas reproduites, mais racontées⁴. » L'auteur les décrit une par une dans un chapitre entier⁵ :

Quelques photos de cette époque. La plus ancienne, le jour de leur mariage. Ils sont assis, accoudés à une sorte de guéridon. Elle est enveloppée d'un grand voile blanc qui semble noué sur le côté gauche de son visage et qui traîne jusqu'à terre. Il est en habit et porte un nœud papillon blanc. Une photo avec leur fille Dora. Ils sont

¹ Serge Klarsfeld, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, Paris, Fayard, 2001, p. 250.

² P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*

³ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁴ V. Sperti, « L'ekphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano », art cit., p. 4.

⁵ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, ch. 6, pp. 31-33.

assis, Dora debout entre eux : elle n'a pas plus de deux ans. Une photo de Dora, prise certainement à l'occasion d'une distribution des prix. Elle a douze ans, environ, elle porte une robe et des socquettes blanches. Elle tient dans la main droite un livre. Ses cheveux sont entourés d'une petite couronne dont on dirait que ce sont des fleurs blanches. Elle a posé sa main gauche sur le rebord d'un grand cube blanc orné de barres noires aux motifs géométriques, et ce cube blanc doit être là pour le décor. Une autre photo, prise dans le même lieu, à la même époque et peut-être le même jour : [...] Dora est debout à sa gauche dans une robe à col, le bras gauche replié devant elle afin de poser la main sur l'épaule de sa mère. Une autre photo de Dora et de sa mère : Dora a environ douze ans, les cheveux plus courts que sur la photo précédente. Elles sont debout devant ce qui semble un vieux mur, mais qui doit être le panneau du photographe. Elles portent toutes les deux une robe noire et un col blanc. Dora se tient légèrement devant sa mère et à sa droite¹.

Les photos « se juxtaposent, souligne Valeria Sperti, sans solution de continuité typographique suivant l'ordre chronologique, de la plus ancienne à la plus récente, excepté la dernière image, qui propose une analepse. Celles-ci appartiennent au passé de Dora, mais elles sont décrites à partir du moment de l'énonciation² ». Par cette verbalisation descriptive des documents picturaux, l'auteur décrit, sans recourir à l'imagination, les individus qui font l'objet de son récit mémoriel. Ainsi, il les fait revivre devant les yeux de ses lecteurs. Cependant, dans aucune des huit photos décrites, selon les précisions de Sperti, le visage de Dora ou celui de ses parents n'est décrit et le lecteur ne recevra aucune description des visages : « Le regard du narrateur ne s'arrête jamais sur les visages, ne fait aucune allusion aux sourires, aux expressions, aux yeux ; il enregistre impersonnellement les indices dénotatifs, les stéréotypes sociaux de l'époque. Cette suite d'*ekphrasis*, d'apparitions fugaces représente la famille Bruder comme trois spectres, figures sans avenir³ », interprète Valeria Sperti.

Parmi d'autres documents insérés dans *Dora Bruder*, se trouvent des lettres d'autres déportées qui sont « tirées de l'oubli par le pouvoir du romancier⁴ ». Ce dernier explique

¹ *Ibid.*, pp. 31-32.

² V. Sperti, « L'*ekphrasis* photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano », art cit., p. 4.

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ A. Demeyère, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., pp. 215-216.

comment il a trouvé, par hasard, dans une librairie des quais, la dernière lettre d'un homme qui est parti dans le convoi du 22 juin :

Je recopie sa lettre, ce mercredi 29 janvier 1997, cinquante-cinq ans après.

« 19 juin 1942. Vendredi.
Madame TARTAKOVSKY.
50 rue Godefroy-Cavaignac. Paris XI^e

C'est avant-hier que j'ai été nommé pour le départ. J'étais moralement prêt depuis longtemps. Le camp est affolé, beaucoup pleurent, ils ont peur. La seule chose qui m'ennuie c'est que bien des vêtements que j'ai demandés depuis longtemps ne m'ont jamais été envoyés. J'ai fait partir un bon de colis vestimentaire : aurai-je à temps ce que j'attends ? Je voudrais que ma mère ne s'inquiète pas, ni personne. Je ferai de mon mieux pour revenir sain et sauf. Si vous n'avez pas de nouvelles, ne vous inquiétez pas, au besoin adressez-vous à la Croix-Rouge [...] »¹.

Ainsi Modiano recopie la lettre de ce déporté sur plus de 5 pages de son livre. C'est ainsi que le récit de Dora Bruder se constitue au fur et à mesure par le collage de divers documents que l'auteur trouve suite à une longue recherche ou par hasard. Parmi ceux-ci, les documents administratifs jouent un grand rôle. Il convient de rappeler, comme nous l'avons constaté à la fin de la première partie de l'étude présente, que cette accumulation des documents fournit à Modiano les preuves attestant la véracité de sa démarche quasi historique.

Sur la page 15 de *Dora Bruder*, le narrateur copie la fiche qu'il a remplie au service de l'état civil de la mairie du XII^e arrondissement pour accéder à l'acte de naissance de Dora :

« Demandeur au guichet : Mettez votre
Nom
Prénom
Adresse
Je demande la copie intégrale d'acte de naissance concernant :
NOM BRUDER Prénom DORA

¹ P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, pp. 121-122.

Date de naissance : 25 février 1926

Cochez si vous êtes : L'intéressé demandeur

Le père ou la mère

Le grand-père ou la grand-mère

Le fils ou la fille

Le conjoint ou la conjointe

Le représentant légal

Vous avez une procuration plus une carte d'identité de l'intéressé(e)

En dehors de ces personnes, il ne sera pas délivré de copie d'acte de naissance. »¹

Et sur la page 36, le registre de l'internant de Dora a été copié :

Le registre de l'internat porte les mentions suivantes :

« Nom et prénom : Bruder, Dora

Date et lieu de naissance : 25 février 1926 Paris XIIe de Ernest et de Cécile Burdej,
père et mère

Situation de famille : enfant légitime

Date et conditions d'admission : 9 mai 1940

Pension complète

Date et motif de sortie :

14 décembre 1941 Suite de fugue. »²

La main courante du commissariat de police est également citée à la page 75 du livre (folio, 2015) :

La main courante du commissariat de police du quartier Clignancourt porte ces indications à la date du 27 décembre 1941, sous les colonnes : Dates et direction – États civils – Résumé de l'affaire :

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 36.

« 27 décembre 1941. Bruder Dora née le 25/2/26 à Paris 12^e demeurant 41 boulevard Ornano. Audition Bruder, Ernest, 42 ans, père. »¹

Chaque document est la preuve d'une étape de l'enquête du narrateur. Tous les documents cités sont marqués par des guillemets et sont précédés de références. Le narrateur-enquêteur explique comment et où il les a trouvées. Les exemples cités ci-dessus ne sont pas les seuls dans le livre. Les fiches de police au sujet d'Ernest Bruder (p. 80), les rapports de police (p. 104), les lettres officielles (p. 118-119), les enseignes (p. 130) font parmi d'autres documents interpolés dans le texte. Souvent, la phrase modianienne dans *Dora Bruder* s'approche de simples notes, comme l'affirme également Bruno Blanckeman : « L'interpolation d'archives confronte le récit à un type de texte qui prend valeur de modèle, des documents²».

La citation d'un extrait documentaire se trouve également à plusieurs reprises dans *L'Aube iranienne* de Cheheltan. Après l'attentat de Shâh, Mihan (le personnage fictif) lit le journal dans lequel l'événement a été rapporté. Ce procédé sert à l'historicisation du récit fictionnel :

Mihan a laissé à côté son sac à main et a retiré le journal de la poche du manteau d'Iraj. On avait tiré sur le Shâh avec un revolver à cinq tirs. Trois tirs avaient heurté son chapeau et un autre avait passé sur sa joue et ses lèvres sans abîmer les dents et la mâchoire ; le dernier tir était sorti de son dos après avoir heurté son épaule gauche, avoir brûlé la chemise et avoir blessé son dos. Le Shâh a été soigné à l'hôpital Yousef Abâd sans être hospitalisé. Tous les citoyens dans toutes les villes se sont rassemblés dans les mosquées et prient pour lui. « Le tireur nommé Nasser Fakhr Araï est décédé à six heures. On a trouvé dans sa poche une carte de journaliste et photographe ayant appartenu au quotidien *Le drapeau de l'Islam*, parue aujourd'hui. Les enquêtes continuent. Par ailleurs, à partir de dix heures de ce soir, il y aura défense de circuler, le rassemblement des partis et de diverses fractions sera absolument interdit et les transgresseurs... »³

¹ *Ibid.*, p. 75.

² B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 132.

³ A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., p. 90. *Nous soulignons.*

Les premières phrases sont en discours indirect libre, ensuite il y a deux phrases en discours direct libre (les phrases soulignées). La suite de l'extrait du journal est citée entre guillemets par le discours direct. Dans cet exemple ainsi que celui de la page 95, l'auteur ne précise pas les références exactes du journal duquel sont extraites les citations. Pourtant, à la page 31 du roman, il y a une allusion à la photo de la une du journal Keyhân du 27 Bahman 1357 (16 fév. 1979). Le nom du journal est bien noté et la date est repérable à partir de l'indication temporelle du début du roman précisant la date d'arrivée d'Iraj en Iran.

Dans la petite chambre de l'hôtel, lorsqu'il a posé à terre sa valise, il a ouvert le pli du supplément du journal Keyhân. Quatre cadavres pleins du sang ; il y avait longtemps qu'il n'avait plus vu de telles images. L'ancien chef de l'Organisation de sécurité, les gouverneurs militaires de Téhéran et d'Ispahan et le commandant des forces aériennes¹.

Ce procédé rapproche le récit fictionnel d'un rapport journalistique. Ce qui s'aperçoit notamment à la page 185 du roman dans laquelle le Colonel se souvient d'un rapport concernant Nasser Fakhr Araï. Par un discours narrativisé, le narrateur (empruntant le point de vue du Colonel) reconstitue le dossier du tireur du Shâh selon les documents factuels qu'il a étudiés :

Nasser était poursuivi pendant les jours suivants ; surnommé Nasser élastique, il avait loué une maison dans le quartier Absardâr. Son épouse s'appelait Ezat Kiftchian. Ils n'avaient pas d'enfants. Nasser travaillait dans un atelier de gravure dans la rue Lalézâr. Ses amis proches étaient poursuivis. Parmi eux, sa relation avec

میهن کیفیتش را گوشه‌ای گذاشت و روزنامه را از جیب پالتوی او بیرون کشید؛ با رولور پنج تیر به او شلیک شده بود که سه تیر به کلاهش اصابت کرده بود و یک تیر هم از روی گونه و لبش بی آنکه به دندانها و فک صدمه‌ای برسد، گذشته بود و تیر آخر هم به کتف چپش خورده بود که پیراهن را سوزانده، جراحی به پشت وارد کرده و گذشته بود. شاه در مریضخانه‌ی یوسف آباد سرپایی مداوا شده بود. قاطبه هموطنان در همه‌ی شهرها در مسجدها اجتماع نموده و مشغول دعاگویی هستند. «ضارب که ناصر فخرآرایی نام داشت در ساعت شش بعد از ظهر درگذشت. در جیب او کارت مخبری و عکاسی متعلق به روزنامه پرچم اسلام یافت شد که همین امروز صادر شده بود. تحقیقات ادامه دارد. در ضمن از ساعت ده بعداز ظهر امروز عبور و مرور قدغن خواهد بود، اجتماعات احزاب و فرق مختلف مطلقاً ممنوع و با متخلفین...»

¹ *Ibid.*, p. 31.

در اتاق کوچک هتل وقتی چمدانش را زمین گذاشت، تای فوق العاده‌ی روزنامه‌ی کیهان را باز کرد. چهار جنازه‌ی غرقه به خون؛ سال‌ها بود که دیگر چنین تصاویری ندیده بود. به اسامی نگاه کرد. رئیس سابق سازمان امنیت، فرمانداران نظامی تهران و اصفهان و فرمانده‌ی هوایروز.

un jeune homme nommé Abdollâh Argâni, un des membres actifs du parti Toudé de l'Iran, avait attiré l'attention. [...] ¹.

Une autre pratique intertextuelle exploitée souvent par Amir Hassan Cheheltan consiste dans la réécriture fictionnelle d'un document historique, ce qui risque d'être considéré comme plagiat. Donc, dans les lignes qui suivent, nous allons aborder ce sujet.

3.2.2. L'insertion des textes historiques et mémoriels dans la fiction : la réécriture intertextuelle ou le plagiat ?

La Salle des miroirs est la forme fictionnalisée de récits factuels sur la Révolution constitutionnelle. A plusieurs reprises, Cheheltan répète les mots de l'historien, Ahmad Kasravi, par des citations intégrées, cachées et néanmoins modifiées. De fait, repérer ces extraits dans le récit des personnages n'est pas évident car il n'existe aucun indice montrant la relation intertextuelle entre le roman et *l'Histoire de Mashrouteh*, ce qui prouve « l'importance du lecteur dans l'acte de lecture² ». Au tout début du roman, le récit de Nayer Zamân sur les émeutes dans la ville est tiré de cet ouvrage de Kasravi. Nous copions tout d'abord le texte de Cheheltan et ensuite celui de Kasravi :

Sur ces entrefaites, un pauvre Seyed, à jeun portant beaucoup de livres sous les bras rentrait de l'école ; il se fâche contre Nayer Ahmad. C'était à ce moment-là que je suis arrivée... On a emmené Seyed à l'école et l'a fait allonger sur la terrasse. Sheykh Mohammad Vaez s'est penché sur lui, il a coloré sa main avec la poitrine sanglante de Seyed et a mis du sang sur sa tête et son visage. « Que voulez-vous mon seigneur ? » a-t-il dit.

Ayant la gorge serrée, Nayer Zamân s'est tu un instant.

¹ *Ibid.*, p. 185.

ناصر در همه ی روزهای بعد تحت تعقیب قرار گرفته بود؛ او که در میان دوستانش به ناصر فخر شهرت داشت، در خانهای اجاره‌ای در منطقه‌ی آسردار زندگی می‌کرد. همسرش عزت کیفچیان نام داشت. آنها اولادی نداشتند. ناصر در یک گراور سازی در خیابان لاله زار به کار مشغول بود. دوستان نزدیکش شناسایی و تحت تعقیب قرار گرفته بودند و از آن میان ارتباط او با جوانی به نام عبدالله ارگانی که از اعضای فعال حزب توده ایران بود، مورد توجه قرار گرفته بود [...] .

² A.C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, op. cit., p. 53.

Le pauvre Seyed a demandé de l'eau ; avant qu'on en apporte, il a rendu l'âme. Le bruit de lamentation des gens est monté au ciel. Tout d'un coup, Seyfoddin Mirzâ est arrivé avec un groupe de cosaques. On a ouvert la porte des boutiques pour abriter les femmes. Les cosaques ont attaqué l'école et ont sorti le cadavre de Seyed. Les gens ont caché Adibozâkerin pour que les cosaques n'arrêtent pas. Sadr-ol Olamâ est arrivé¹.

Et voici ce qu'a rédigé Kasravi :

En cette circonstance, un étudiant en théologie nommé Seyed Abdol Hamid rentrait de l'école. Il arriva à ce moment et constata ce qui se passait. Il s'exposa devant Ahmad Khân et se mit à le critiquer : « Toi, tu n'es pas musulman !? Pourquoi as-tu ordonné de tirer !? » Ce dernier se fâcha, prit le fusil d'un des soldats et tira sur Seyed. Le tir heurta son sein gauche et sortit du dos et il tomba sur le coup. Les gens l'ont monté et se sont précipités vers l'école. Adibozâkerin était allongé d'un côté et le corps sanglant de Seyed était posé à terre d'un autre côté. Seyed était toujours vivant et demanda de l'eau à boire, mais avant qu'on en apporte, il décéda.

Hâdji Sheikh Mohammad a mis son sang sur sa tête et son visage, et se lamenta à haute voix et tous les hommes et toutes les femmes se sont mis à pleurer. Sur ces entrefaites, Seyfoddin Mirzâ, le commandant de l'artillerie arriva avec une brigade cosaque. Ceux-ci venaient aider Ahmad Khân mais ils étaient arrivés tard. En voyant ce qui s'était passé, ils ont enlevé le cadavre de Seyed pour qu'il ne soit pas dans les mains des gens et sont partis. On craignit qu'on emmène également Adibozâkerin, donc, on l'a accompagné chez lui. A ce moment-là, Sadr-ol Olamâ arriva avec un groupe de Seyed et d'étudiants en théologie².

¹ A.H. Chehelan, *Tâlâr-e Aïné (La Salle des miroirs)*, op. cit., pp. 10-11.

- در همین حیص و بیص یک سید - بمیرم الهی - با زبان روزه و یک بار کتاب زیر بغل از درس برمی گشته؛ به نایب احمد تغیر می کند. همان وقت بود که من رسیدم... سید را به مدرسه آوردند و روی ایوان خوابانند. شیخ محمد واعظ خودش را روی سید انداخت، دستش را با سینۀ سید خونین کرد، به سر و روی مالید و گفت : «آقای من چه می خواهی؟» نیرزمان تا بغضش را فرو بنشانند، دمی سکوت کرد. سید بیچاره آب خواست؛ تا بیاورند، جان داد. صدای ضجۀ آدمها می خواست آسمان را از جا بکند. یکهو سیف الدین میرزا با یکدسته قزاق از راه رسید. در حجره ها را باز کردند تا به زنها پناه دهند. قزاقها به مدرسه ریختند و نعش سید را بیرون بردند. مردم ادیب الذاکرین را پنهان کردند تا به دست قزاقها نیفتد. صدراعلماء از راه رسید.

² A. Kasravi, *Târikh-e Mashrouté-yé Iran (L'Histoire de la Constitution en Iran)*, op. cit., pp. 106-107. *Nous traduisons et soulignons*.

Comme nous pouvons le constater, il y a plusieurs mots identiques dans les deux extraits. Par ailleurs, à part la forme, le contenu du récit du romancier (Chehelan) est presque une répétition de ce que l'historien (Kasravi) a déjà relaté. Pourtant, l'auteur de *La Salle des miroirs* n'indique absolument pas ses références. Ce qu'il a fait dans cet extrait, ainsi que dans d'autres exemples du roman, pourrait être considéré comme une réécriture :

La réécriture, plus que par la référence, se définit par la répétition. Il faut la lier en effet aux principes de répétition et de variation [...]. La réécriture est répétition, puisqu'elle reprend, d'un autre texte - ouvert devant les yeux de l'auteur second ou suffisamment mémorisé pour que ce dernier n'ait pas besoin d'ouvrir le livre pour l'avoir à l'esprit -, la lettre ou l'idée¹.

Certes, on peut se demander pourquoi cette pratique d'intertextualité est considérée comme réécriture et non pas plagiat ? Cette question nous paraît surtout pertinente au sujet de *L'Aube iranienne* dans lequel les souvenirs des prisonniers communistes iraniens en Sibérie y sont insérés sans aucun renvoi et nous constatons certaine similarité entre les termes et les thématiques de ce roman et le récit mémoriel de Dr. Ata Safavi dans *Personne ne vieillit à Magadan, les souvenirs de Dr. Ata Safavi des camps de l'oncle Josèphe* ou « La biographie de l'homme n° 0324 de l'enfer stalinien », un chapitre de *La Maison de l'oncle Josèphe*, rédigés ou recueillis par Atâbak Fathollah Zadé.

Dans son interview avec la revue Tadjrobé, le romancier a bien avoué qu'il s'était renseigné auprès de quelques exilés retournés de Sibérie. Dans son entretien avec nous, il précise clairement qu'il a lu les ouvrages déjà cités, ainsi que le livre d'Alexandre Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*².

در این میانه سید عبدالحمید نامی از طلبه، از درس یازم می گشت و به هنگامه فرارسید و چگونگی را دید و در جلو احمد خان ایستاده به نکوهش او پرداخت: « تو مگر مسلمان نیستی؟! » چرا فرمان شلیک دادی؟! « احمدخان برآشفته تفنگ یکی از سربازان را گرفت و رو به سوی سید نشانه رفت. تیر [از] پستان چپ سید خورد و از پشت سر به در رفت و در زمان به زمین افتاد. مردم او را برداشتند و همگی با هم به مدرسه شتافتند. ادیب الذاکرین با پای خونین یک سو افتاده، و تن خونین سید را در یک سو نهادند. سید هنوز جان می داشت و آب برای خوردن خواست، ولی تا بیاوردند در گذشت .

حاجی شیخ محمد خون او را به سر و رو مالید، و به شیون و فریاد برخاست و مرد و زن به ناله و شیون پرداختند. در این هنگام سیف الدین میرزا مدیر توپخانه با یک دسته قزاق رسید، اینان به یاری احمد خان آمده ولی دیر رسیده بودند و چون هنگامه را دیدند، کشته سید را برای آنکه در دست مردم نباشد، برداشته و روانه گردیدند. مردم ترسیدند ادیب الذاکرین را هم ببرند، او را برداشته به خانه اش رسانیدند. در این هنگام صدرالعلماء با دسته ای سید و طلبه به آنجا رسید.

¹ A.C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité, op. cit.*, p. 109.

² Voir Annexe

Dans *L'Aube iranienne*, le destin tragique d'Iraj Birashg, le protagoniste du roman de Cheheltan, rejoint le destin d'un exilé comme Atta Safavi. A l'instar de ce dernier, Iraj était détenu pendant dix ans dans les camps de travail forcé en Sibérie avec un numéro matricule (0357) proche de celui d'Ata Safavi (0324). Comparons les deux extraits suivants pour en constater les ressemblances :

[...] mon numéro de détenu est 0324. Tous les prisonniers en ont un, noté sur leur chapeau, derrière leurs vestes, ou sur le droit de leur pantalon, bref, sur ces trois endroits. Tu n'as plus de nom. Il faut vivre dix ans avec un numéro. On compte les détenus sept fois par jour, on crie 0324 par exemple et je réponds tout de suite « ya », ça veut dire « Moi ». Puis il faut annoncer d'une manière rapide, bien articulé et correcte, ton prénom, ton nom, ton article de prison, le début et la fin de ta détention¹.

Voici ce que raconte le narrateur de *L'Aube iranienne* :

Là-bas, personne n'avait de nom et son numéro était 0357. Il a entendu de nouveau sa voix ; malgré tous ses efforts pour le dire fort et normalement, sa voix tremblait toujours « Moi, Iraj Birashg, l'article... » on les comptait sept fois par jour. Et là-bas, il n'était qu'un numéro².

Un autre exemple de ressemblance entre le récit romanesque et le récit mémoriel de Dr Safavi se retrouve dans les extraits ci-dessous où ce dernier ainsi que le narrateur de *L'Aube iranienne* racontent comment on donnait à manger et à boire aux détenus qui s'étaient enfermés dans un bateau à la destination des camps de Sibérie :

Tous les matins, on ouvrait le toit du compartiment ; on vidait 50 ou 60 portions de pain sur le plafond, et chacun prenait son « Payka », autrement dit sa portion de 500 grammes du pain noir. Il n'y avait plus rien à manger pendant les 24 heures

¹ « La biographie de l'homme n°0324 de l'enfer stalinien » dans : Atâbak Fathollah Zadé, *Khâné-yé Dai Yousof (La maison de l'oncle Josèphe)*, Téhéran, Éditions Qatreh, 2002 (1381), p. 264.

² A.H. Cheheltan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., p. 6.

در آنجا آدم ها هیچ نامی نداشتند و شماره ی او ۰۳۵۷ بود. دوباره صدای خود را شنید؛ با آن همه کوششی که به خرج می داد تا سلیس و بلند بگوید باز هم ته صدایش می لرزید « من، ایرج بیرشگ، ماده... » روزی هفت بار سرشماری می شدند. و او آنجا فقط یک شماره بود.

suivantes. Lorsque le pain se vidait sur le plafond sale du compartiment, les prisonniers fondaient sur le pain comme un chien affamé qui se jette sur un os¹.

Voici une autre version de ce récit qui est raconté par Fathollah Zadé dans « La biographie de l'homme n° 0324 de l'enfer stalinien » :

Les matins, du même trou du toit qui se trouve au-dessus du bateau, on jette cinq cents grammes de pain par personne, pour les détenus qui se sont classifiés. Celui qui est plus fort en prend plus tôt. Celui qui est faible n'a qu'à mourir de faim [...] Une fois toutes les 24 heures, on donne de l'eau par un tuyau en plastique. Imagine ! tu dois prendre de l'eau d'un tuyau alors que tu es dans un puits. Dix ou douze personnes assoiffées et malades dans un bateau qui secoue tout le temps. (Ceux qui sont arrêtés chez eux, ils ont une tasse ou un bol). Mais, moi et mille personnes comme moi, on est monté dans le bateau les mains vides. Comment faut-il donc boire de l'eau ? Quelqu'un en boit avec les paumes, un autre par sa bouche, l'autre par son chapeau. L'eau est rouge. C'est de la mer et elle n'est pas filtrée et elle est chaude. Mais, on est obligés. On donne de l'eau pendant quinze minutes et rien du tout après. Toujours le même problème, celui qui est plus fort en boit plus tôt².

Amir Hassan Cheheltan a réécrit à son tour ce récit en l'attribuant à son personnage fictif, Iraj Birashg. Vu la répétition des mots et la similarité du contenu, le récit du narrateur de *L'Aube iranienne* semble être un résumé des deux extraits ci-dessus :

¹ Atâbak Fathollah Zadé, *Dar Magadan kassi pir némishavad, Yad Mandéhayé dr Ata Safavi az Ordougah hayé Daï Yousof (Personne ne vieillit à Magadan, les mémoires de dr Ata Safavi des camps de l'oncle Josèphe)*, 6^{ème} édition, Téhéran, Éditions Sales, 2015 (1394), p. 111.

هر روز صبح در واگن را باز می کردند، ۶۰-۵۰ سهمیه نان را روی کف واگن خالی می کردند، و هر کسی «پایکا» یعنی سهمیه ۵۰۰ گرم نان سیاه خود را برمی داشت. دیگر تا ۲۴ ساعت بعد از آن از آب و نان خبری نبود. وقتی نان به کف بسیار کثیف واگن خالی می شد، زندانیان مثل سگی گرسنه که به سوی استخوان هجوم برد به سوی نان حمله می کردند.

² « La biographie de l'homme n° 0324 de l'enfer stalinien », in A. Fathollah Zadé, *Khâné-yé Daï Yousof (La maison de l'oncle Josèphe)*, op. cit., pp. 262-263.

صبح ها از همان سوراخ بالای کشتی به زندانیان که دسته بندی شده اند، برای هر نفر روزی پانصد گرم نان می اندازند. هر که زورش بیشتر است زودتر نان را می گیرد. کسی که ضعیف تر است باید از گرسنگی بمیرد [...] در هر بیست و چهار ساعت یک بار توسط شلنگ یا لوله لاستیکی از همان سوراخ بالا، به پایین آب می دهند. حالا مجسم کن، تو در داخل چاه باید از همان شلنگ لاستیکی آب بگیری. ده دوازده نفر تشنه، مریض در کشتی، که مرتب تکان می خورد. (آن هایی که در خانه شان دستگیر شده اند، یک کاسه یا لیوان با خود دارند.) اما من و هزاران مانند من که با دست خالی سوار کشتی شده ایم حالا چگونه باید آب بنوشیم. یکی با کف دستش، یکی با دهان، یکی با کلاهش آب می نوشد. آب قرمز رنگ است و از دریا گرفته شده، تصفیه نشده و گرم است ولی مجبوریم، چاره ای نیست، فقط پانزده دقیقه آب می دهند والسلام. باز همان مسأله، هر که زور و قوت دارد زودتر می نوشد.

Une fois par jour, les charnières de la lucarne de toit gémissaient, la lumière faisait mal à leurs yeux et on leur jetait du pain ; du payka ; la portion de 24 heures. Ensuite, c'était le tour de l'eau ; du haut, un tuyau versait de l'eau tiède et salée pendant quelques minutes. On remplissait tout ce qu'on avait sur soi ; certains en remplissaient leur chaussure ou leur chapeau. Certains autres n'en avaient même pas. Dans ce tumulte et cet assaut subit, c'était même impossible de remplir les poignées. Les faibles restaient affamés et assoiffés ; leur portion n'était que la mort¹.

Un romancier n'est évidemment pas forcé de souligner ses références à la manière d'un chercheur en sciences-sociales. Peut-on reprocher à Modiano d'avoir imité Céline ou Proust ? Georges Perec a également intégré et caché dans *La Vie mode d'emploi* des citations de nombreux auteurs, morts ou vivants. Dans le post-scriptum de son livre, il a ainsi avoué :

POST-SCRIPTUM

(Ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiées de : René Belletto, Hans Bellmer, Jorge Louis Borges, Michel Butor, Italo Calvino ; Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka [...])².

Perec dans son livre invite « un lecteur bienveillant à un jeu intertextuel de recherche des citations, disséminées dans le texte. Le lecteur, de son côté, ne s'intéresse qu'au plaisir de la lecture, à la littérarité qu'il ressent [...]. S'il reconnaît les emprunts – s'il [en] est capable – il pourra considérer cela comme de la réécriture³ ». Pour Anne-Claire Gignoux, le plagiat semble être plus « un problème juridique que littéraire, même s'il a le mérite de mettre l'accent sur l'acte de création littéraire vue du côté de l'auteur⁴ ».

¹ A.H. Chehelstan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, op. cit., pp. 9-10.

روزی یک بار لولای دریچه‌ی سقف صدا می‌داد، نور چشم هایشان را می‌زد و از آنجا برایشان نان می‌ریختند؛ پایکای نان، جیره‌ی یک شبانه روز. بعد از آن نوبت به آب می‌رسید، شلنگی از همان بالا آبی نیم گرم و شور را دقایقی به پایین می‌ریخت. هر که هر چه به همراه داشت از آب پر می‌کرد، بعضی کفش یا کلاهشان را آب می‌کردند و بعضی دیگر همان‌ها را هم نداشتند. در آن هیاهو و هجوم ناگهانی حتی نمی‌شد مشت‌ها را از آب پر کرد. ضعیف‌ها تشنه و گرسنه می‌ماندند؛ و چیزی که نصیب‌شان می‌شد، مرگ بود.

² Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, le livre de poche, 1978, p.636, dans A.C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, op. cit., p. 72.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Somme toute, les différentes pratiques d'intertextualité (citation, allusion, pastiche, réécriture) permettent à Modiano et à Cheheltan d'intégrer les documents factuels dans leurs récits, en tant que preuves de la véracité de leur propos. Ces procédés offrent un aspect factuel à ces récits censés être fictifs en tant que roman. Quant à *Dora Bruder*, l'aspect fictionnel du récit est tout à fait minime vu la multitude de documents qui y sont insérés et les références détaillées du narrateur/Modiano.

Conclusion de la troisième partie

Modiano et Cheheltan se servent de plusieurs modalités esthétiques pour écrire l'Histoire. Nous avons étudié dans cette partie la question du sujet, celle du temps ainsi que l'intertextualité. Selon nos constatations dans le premier chapitre de cette partie, les romans de la trilogie se caractérisent par une narration intra-homodiégétique. Dans *Dora Bruder*, la narration est toujours homodiégétique mais la perspective passe par le narrateur. En revanche, Cheheltan préfère le narrateur hétérodiégétique à la focalisation interne dans tous ses quatre romans et arrive à son apogée dans *Téhéran, ville sans ciel* où nous constatons le procédé du flux de conscience.

Donc, renvoyant à la théorie de Dorrit Cohn, la narration homodiégétique, la focalisation interne et la présence de la conscience sont les modes narratifs privilégiés de la fiction. De ce fait, nous nous rendons compte que Modiano et Cheheltan, bien qu'ils traitent de l'Histoire dans leurs œuvres, sont tout d'abord romanciers parce qu'ils ont préféré les stratégies narratives plutôt romanesque.

Parmi les deux, optant pour la narration hétérodiégétique, le style de Cheheltan s'approche plus de l'écriture traditionnelle de l'Histoire. Pourtant, comme nous l'avons remarqué dans la première partie de cette étude, certains historiens modernes n'hésitent pas non plus à choisir le mode de la narration homodiégétique (Jablonka). *Dora Bruder*, malgré sa narration homodiégétique et sa subjectivité apparente (A=N), est l'exemple d'une enquête historique minutieuse (texte-recherche). Chez Cheheltan l'instance narrative est généralement divisée entre l'auteur et le narrateur. Cependant, certains marquages de la subjectivité se distinguent néanmoins.

D'autre part, Modiano n'hésite pas à écrire sur soi. Cela se constate manifestement dans *Dora Bruder* où le lecteur arrive difficilement à considérer le narrateur comme une instance indépendante de l'auteur car les points de convergence entre les deux sont multiples. Pour l'auteur de *Dora Bruder*, l'écriture de l'Histoire est dissociable de l'écriture de soi. Ainsi, les récits de filiation procurent l'accès à la grande Histoire.

À la fin de ce chapitre, suivant l'approche de T. Laurent relatif à l'autofiction, nous avons conclu que les ouvrages de Modiano (notre corpus de recherche) sont autofictionnels (genre qui est né d'une préoccupation à la fois identitaire et historique). Par ailleurs, les variantes d'une scène récurrente, rejoignant la mémoire familiale et historique, mettent en évidence le travail de l'autofiction chez Modiano.

Somme toute, nous nous sommes rendu compte que l'approche de Modiano est plutôt mémorielle qu'historienne et dans son œuvre la mémoire individuelle va souvent de pair avec la mémoire collective et historique.

Écrire la grande Histoire ainsi que l'histoire personnelle exige de recourir aux structures narratives particulières comme l'anachronie temporelle, ce qui pourrait être interprété comme résultat d'une conscience blessée et d'une mémoire déchirée. D'après nos études, chez cet écrivain, la temporalité collective se retire de la scène au profit d'une temporalité individuelle. De même, l'Histoire n'est plus une « entité collective¹ ». Quant aux datations, la seule œuvre dans laquelle des indications temporelles précises apparaissaient et que les niveaux temporels étaient plus ou moins repérables, c'était *Dora Bruder*.

Chez l'auteur iranien, la proximité du temps de l'énoncé au temps de l'énonciation augmente la confusion temporelle. Ainsi, la structure chronologique de *La Salle des miroirs*, dont l'histoire se déroule il y a plus d'un siècle, aboutit à l'anachronie dans *Téhéran, sans ciel*, abordant une Histoire plus contemporaine. Par ailleurs, nous avons conclu que la fragmentation est en rapport directe avec le niveau tragique des événements vécus par les personnages (notamment en l'occurrence de *Téhéran* ou *L'Aube iranienne*) et elle est la meilleure mode de la transcription des crises bouleversantes de la grande Histoire.

Dans le dernier chapitre, nous nous sommes aperçus que les références intertextuelles aux œuvres littéraires et artistiques comblent l'œuvre de deux romanciers. Ces types de références contribuent principalement à définir le contexte historique ainsi qu'à la temporalisation des romans. Elles vont de pair également avec les thématiques et les problématiques de chaque œuvre. De ce fait, les évocations de Céline, Sartre ou Proust chez Modiano ou bien Noushin ou Hédâyat, chez Cheheltan, n'est absolument pas gratuite. Tandis que les évocations aux œuvres littéraire ou artistiques ne sont pas toujours explicites, directes voire fiables (vu les déformations), un autre type d'intertextualité, plus repérable, se trouve dans l'œuvre de ces romanciers : les références aux textes historiques (documents journalistiques, administratifs, témoignages, photos) mettant l'accent sur la véracité de certains récits, dont le meilleur exemple de notre corpus est *Dora Bruder*.

¹ B. Westphal, « Pandore et les Danaïdes », art cit., p. 105.

CONCLUSION

Arrivé au terme de ce voyage dans l'Histoire à travers les histoires que Patrick Modiano et Amir Hassan Cheheltan ont écrites, nous nous rappelons les tracés importants de notre parcours depuis nos premiers pas jusqu'aux dernières lignes tout en reconnaissant que le chemin n'est jamais terminé définitivement et que des perspectives et des réflexions nouvelles peuvent encore naître.

Partant de la question des savoirs dans le texte littéraire, et acceptant, selon la thèse de Dorrit Cohn, que le récit fictionnel est apte à renvoyer aux réalités extérieures malgré son caractère non référentiel, nous avons voulu vérifier comment les savoirs historiques sont inscrits dans certains textes de Modiano et de Cheheltan. Si nous avons décidé d'étudier une sélection de l'œuvre de ces deux romanciers malgré toutes les différences apparentes qui existent entre eux, c'était surtout en raison de l'attention qu'ils ont accordée à l'écriture de l'Histoire ainsi que le lien indissociable qui existe dans leur œuvre entre le récit factuel et fictionnel.

Pour débiter nos analyses, nous avons estimé indispensable de dessiner l'historique des relations compliquées de l'Histoire et de la littérature. Bien que l'appartenance de l'Histoire aux sciences sociales paraisse aujourd'hui une évidence, cela n'est que le résultat de plus d'un siècle de réflexions et de débats autour de la question de sa scientificité ou de sa littéarité.

Alors qu'elles étaient longtemps réunies au sein des Belles-lettres, l'Histoire et la littérature se scindent vers la fin du XIX^{ème} siècle en deux disciplines distinctes, voire tout à fait contradictoires par les partisans de l'Histoire-science avant que les théoriciens de l'Histoire-récit les rapprochent de nouveau un siècle plus tard. Rappelant ces débats, nous nous sommes penchés sur le point de vue d'un jeune historien contemporain, Ivan Jablonka, qui tente de concilier les deux disciplines. Proposant une voie moyenne, dans son *Histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, il estime que la littéarité d'un texte en science sociale, y compris l'Histoire, renforce sa scientificité. De l'autre côté, il montre que la littérature est « apte à rendre compte sur le réel¹ ». Au moyen du raisonnement, on pourra aussi voir naître une littérature-science sociale qui vise à comprendre le passé ou le présent².

¹ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 8.

² *Ibid.*, p. 9.

« Comprendre », c'est exactement la problématique de Modiano et de Cheheltan. Ils ont l'intention de comprendre le monde et l'Histoire : pour l'auteur français, la question principale est de comprendre le « monde et la place qui doit être la sienne, à l'intérieur de celui-ci¹ », et pour l'écrivain iranien, ce qui importe, c'est la compréhension de l'Histoire sans avoir l'intention de la re-crée². Leurs conceptions de l'Histoire se rapprochent donc de l'avis de Jablonka qui considère l'histoire en tant que démarche intellectuelle visant à comprendre, au sens large, les actions des hommes. Modiano et Cheheltan cherchent en réalité à mettre en lumière l'influence de l'Histoire majuscule sur les histoires individuelles, et à montrer comment celle-ci bouleverse, voire anéantit les vies.

Par ailleurs, nous avons constaté que malgré la transcription de l'Histoire dans l'œuvre de ces deux auteurs, leurs textes sont loin du genre du roman historique traditionnel. En effet, dans les romans de ces écrivains, à l'instar de plusieurs romans contemporains, l'historicisation de la fiction s'effectue par des formes d'écriture différentes du modèle du roman historique. Si ce dernier genre représente les grands événements en mettant généralement sur la scène les personnages notoires, les romans de Modiano et de Cheheltan, invitent à réfléchir sur les versions génériques de l'Histoire officielle et non pas à représenter ou re-crée les événements déjà survenus.

Tandis que dans un roman historique, le diégèse se déroule dans un temps assez antérieur au temps de l'énonciation, les histoires des romans de Modiano et de Cheheltan renvoient à un passé plutôt récent. Quant au premier, le temps de l'énoncé ne remonte pas à plus de trois ans avant sa naissance. De plus, au contraire des indications spatio-temporelles précises que les romans historiques fournissent au lecteur dès leur incipit, ses ouvrages sont généralement dépourvus de marquages définis. Cependant, le travail de documentation chez Modiano est à la proximité des pratiques des auteurs du roman historique.

Touchant l'Histoire sans être roman historique, nous avons donc décidé de les désigner « romans-Histoire ». Quant à *Dora Bruder*, s'agissant du récit d'une quête minutieuse et longue sur les traces d'une jeune déportée où les éléments fictionnels sont minimes, il s'identifie plutôt à un « texte-recherche » (une littérature qui veut dire, selon Jablonka, la vérité sur le monde) ou à une enquête micro-historique comme ce qu'ont effectué Calro

¹ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 263.

² A.H. Cheheltan, « “ L'angoisse de l'Histoire paternelle”, entretien avec Alirézâ Gholâmi », art cit., p. 36.

Ginzburg dans *Le fromage et les vers* ou Ivan Jablonka dans *l'Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*.

Cependant, nous nous sommes aperçus que la recherche modianesque n'aboutit pas forcément à une réponse définitive : « l'art romanesque de Modiano se refuse à l'élucidation. Si le passé revient de façon entêtante, c'est que la révélation n'a pas eu lieu, c'est que le secret qu'il recèle est encore et toujours à sonder¹ ». Les tentatives de Cheheltan pour se rendre compte des raisons de la production d'un événement majeur comme la Révolution n'aboutissent pas non plus aux réponses définitives, mais plutôt à des hypothèses personnelles. Pourtant, l'écrivain encourage ses lecteurs à poursuivre ses réflexions. L'auteur de *Dora Bruder* livre également le relais à son lecteur en lui demandant de participer à cette enquête qu'il n'est pas parvenu à achever. D'où découle de nombreuses questions adressées au narrataire dans ces ouvrages.

Comprendre l'Histoire, c'est aussi comprendre l'histoire familiale. Si Modiano écrit sur les années noires, c'est tout d'abord pour découvrir l'époque des « rencontres hasardeuses² » qui a abouti à sa naissance. Écrire sur l'Occupation est un moyen de résoudre son problème identitaire lié à un père juif dont il essayait de connaître la nature de ses activités énigmatiques durant cette période. Plus tard, lors de l'écriture de *Dora Bruder*, les visées collectives, voire humanitaires se substituent à ses fins personnelles. Désormais, ce n'est plus la question des collaborateurs et des vainqueurs qui le hantent, mais celle des figures vaincues et victimaires de l'Histoire. En revanche, une telle préoccupation individuelle ne s'aperçoit pas chez l'auteur iranien. Le traitement de l'Histoire, pour lui, semble être une cure d'exorcisme contre les angoisses de la génération de ses parents. Il veut en effet écrire l'histoire paternelle d'une nation pour laquelle la crise est le quotidien.

Sur certains points, l'écriture de l'Histoire chez Cheheltan s'approche de celle de Modiano. Comme ce dernier, qui privilégie les figures problématiques et difficilement définissables comme l'agent double de *La Ronde de nuit*, Cheheltan met aussi en scène une figure entre-deux et paradoxal comme Karâmat. Par ailleurs, tous les deux auteurs s'intéressent aux personnes vaincues ou victimaires et leurs romans est une sorte d'Histoire des oubliés.

¹ N. Butaud, *Patrick Modiano, op. cit.*, p. 14.

² « Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano », art cit.

De plus, pour tous les deux, la représentation de l'Histoire est liée à celle de la ville qu'ils connaissent et à laquelle ils sont attachés. Paris chez Modiano et Téhéran chez Cheheltan sont les terrains sur lesquels se déroulent des crises. L'auteur de *Dora Bruder* a besoin d'arpenter les quartiers parisiens sur les traces de la jeune déportée. Les protagonistes des romans de Cheheltan reflètent le regard attristé de l'auteur face à une ville qui perd son passé et en effet son identité. Il nous fait raisonner comment chaque bouleversement politique entraîne l'élimination des traces de l'ancien régime (comme les noms des rues) et donc une partie du passé de la ville. Les images qu'il représente de Téhéran à l'aube de la Révolution ressemblent plutôt à l'image actuelle de la ville.

En effet, ces auteurs parlent aussi du présent à travers le passé. Par exemple, nous avons constaté que la cible des ironies modinanesque n'est pas seulement les antisémites français pendant l'Occupation, mais aussi des israéliens de la fin des années soixante. Bien que nous puissions faire correspondre ses critiques envers les politiques militaristes israéliennes à ses problèmes identitaires concernant la difficulté de ses relations avec son père et donc à une certaine haine de soi juive, nous avons conclu, suivant certains critiques comme Nettelbeck et Hueston, que son ton critique est aussi le résultat d'une haine plus profonde contre le danger de l'esprit nationaliste qui pourrait donner naissance au fascisme.

Par ailleurs, malgré son apparente indifférence envers les révoltes d'étudiants contre la génération de leur parent en mai 68, ce que fait Modiano, en rappelant le passé volontairement oublié d'une nation, nous paraît un acte d'engagement. En effet, le retour au passé de Modiano est aussi une sorte de lutte contre une génération qui préfère ne pas se souvenir des événements qui ont eu lieu, des souffrances qu'une grande partie du peuple ont subies, et des crimes que certains d'entre eux ont commis.

Quant à Cheheltan, dans un contexte politique qui impose des restrictions aux écrivains, l'acte d'engagement du romancier iranien est de continuer à écrire malgré la censure. Pour lui, écrire sur le passé, c'est une tentative pour réveiller l'esprit critique contre l'hégémonie des versions officielles de l'Histoire.

De la démarche historique, les auteurs empruntent la problématique, l'enquête, la recherche des preuves dans les archives ou à travers les témoignages et l'acte du raisonnement. Cependant, les procédés qu'ils utilisent pour la mise en texte des savoirs historiques dans leurs œuvres restent plutôt romanesques. Certes, les modalités d'écriture de l'Histoire ne sont pas identiques dans l'œuvre de deux auteurs et ils sont même

différents dans l'œuvre de chaque écrivain. Pourtant, quel que soit la narration généralement homodiégétique de Modiano ou hétérodiégétique de Cheheltan, les marquages de la subjectivité révèlent la prise de position de leur auteur, notamment en l'occurrence de l'œuvre modianesque où l'écriture de l'Histoire passe par le biais de l'écriture de soi. Ainsi l'approche modianesque est plutôt mémorielle qu'historienne. Le romancier iranien écrit à son tour l'Histoire par le biais des personnages fictifs qui se rappellent leur passé ; par cette technique traditionnelle, il évoque les événements à plusieurs niveaux temporels.

La rétrospection est donc le procédé favorable des auteurs dans la plupart des ouvrages de notre corpus. Il prend souvent une forme anachronique conforme à la difficulté de la reconstitution d'une mémoire tourmentée. Dépourvus des repères temporels et des datations exactes, c'est souvent en recourant aux allusions des événements ou aux références intertextuelles que le lecteur arrive à deviner le temps de l'énoncé. Par ailleurs, c'est grâce à cette intertextualité intense et de nombreux documents insérés dans les récits qu'ils s'approchent, notamment dans le cas de *Dora Bruder*, des récits factuels.

Bien évidemment, les modalités de la mise en texte des savoirs dans les textes fictionnels sont infinies comme l'a déjà souligné Laurence Dahan-Gaida :

Les modalités de transfert entre science et fiction sont virtuellement infinies, comme le sont les virtualités du langage : dramatisation, diégétisation, utilisation d'un lexique spécialisé ou de forgeries néologiques, allusions, explications, définitions, intertextualité, dialogisme, construction narrative, échantillons de styles ou de discours, polysémie, montage polyphonique de citations, figuration épistémique, jeux d'érudition, références bibliographiques (vraies ou fausses), syntaxe narrative, causalité événementielle, etc. Ces procédés narratifs opèrent à différents niveaux du texte où ils produisent des effets qui sont indissolublement d'ordre esthétique et épistémologique¹.

Nous en avons expliqué certaines de ces modalités dans nos analyses du corpus. Un examen plus attentif des textes nous en révélera sans doute d'autres. Pourtant le moment est venu de mettre un point final à cette recherche. Réfléchir et raisonner, c'est ce que

¹ Laurence Dahan-Gaida, *Editorial. Du savoir à la fiction... et retour! – Épistémocritique*, <http://epistemocritique.org/editorial-du-savoir-a-la-fiction%20a6-et-retour/>, (consulté le 20 juin 2018).

nous avons appris dans notre voyage avec Modiano et Chehelan. La clôture de notre recherche est aussi une ouverture sur un grand terrain de réflexion à travers l'œuvre de ces deux écrivains ainsi que celle de tous ces romanciers contemporains qui luttent contre l'oubli et tentent de dire la vérité sur le monde. À travers cette étude, nous avons remarqué qu'écrire l'Histoire, c'est également, écrire sur la politique, sur la ville, sur l'environnement, sur le genre, etc. C'est notamment cette dernière question qui nous intrigue pour nos études ultérieures.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Corpus

a) Œuvres de Patrick Modiano

- MODIANO Patrick, *La place de l'étoile*, Paris, Gallimard, Collection folio, [1968] 2005.
- MODIANO Patrick, *La ronde de nuit*, Paris, Gallimard, Collection folio, [1969] 1995.
- MODIANO Patrick, *Les boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard : NRF, 1972.
- MODIANO Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, Collection folio, [1997] 2015.

b) Œuvres d'Amir Hassan Cheheltan

- CHEHELTAN Amir Hassan, *Tâlâr-e aîné (La Salle des miroirs)*, Téhéran, Éditions de Négah, 4^{ème} édition, [1990] 2007.
- CHEHELTAN Amir Hassan, *Mehr giâh (La Mandragore)*, Téhéran, Éditions de Négah, 3^{ème} édition, [1998] 2007.
- CHEHELTAN Amir Hassan, *Tehran, shahr-e bi asséman (Téhéran, Ville sans ciel)*, Téhéran, Éditions de Négah, 1^{ère} édition, 2001.
- CHEHELTAN Amir Hassan, *Sepidédam-e irani (L'Aube iranienne)*, Téhéran, Éditions de Négah, 2^{ème} édition, [2005], 2008.

2. Études sur l'œuvre de Modiano

a) Ouvrages

- AVNI Ora, *D'un passé l'autre : aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1997.
- BEDNER Jules, *Patrick Modiano : études réunies par Jules Bedner*, Amsterdam, Rodopi, 1993.
- BLANCKEMAN Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2009.

- BUTAUD Nadia, *Patrick Modiano*, Paris: Bry-sur-Marne, Textuel, 2008.
- CIMA Denise, *Étude sur Patrick Modiano : Dora Bruder*, Paris, France, Ellipses, 2002.
- COSNARD Denis, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, France, Fayard, 2010.
- DEMEYERE Annie, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002.
- DOUCEY Bruno, *La Ronde de nuit (1969)*, Paris, France, Hatier, 1994.
- DUBOSCLARD Joël, *Dora Bruder: (1997); Patrick Modiano*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre Contemporain », 2006.
- EZINE Jean-Louis, *Les écrivains sur la sellette*, Paris, Seuil, 1981.
- GUYOT-BENDER Martine, *Mémoire en dérive : poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999.
- LAURENT Thierry et MODIANO Patrick, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Collection Lire », 1997.
- NETTELBECK Colin W. et HUESTON Penelope A., *Patrick Modiano pièces d'identité : écrire l'entretemps*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1986.

b) Articles de revues

- BEM Jeanne, « Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000, vol. 52, n° 1, p. 221-232.
- BERL Emanuel, « Un jeune homme doué », *La Quinzaine littéraire*, 1, le 15. 07. 1968, p. 13.
- DECOUT Maxime, « Les intermittences du monde selon Patrick Modiano », *Europe : Revue littéraire mensuelle*, octobre 2015, n° 1038, p. 3-10.

c) Chapitres de livres, contribution à un ouvrage collectif

- CHAOUAT Bruno, « La Place de l'Étoile, Quarante ans après », in *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécil Defaut, 2009, p. 101-135.
- DHENAIN François, « Identité et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano » dans *Patrick Modiano, Études réunies par Jules Bedner*, Amsterdam : Rodopi 1996, pp. 3-15.

- LECARME Jacques, « 1968 : La Place de l'Étoile » dans Marie-Odile André et Johan Faerber (eds.), *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2017, p. 117-123.
- NETTELBECK Colin W., « Jardinage dans les ruines : Modiano et l'espace littéraire français contemporain » dans *Patrick Modiano*, Amsterdam, New-York, John E. Flower, 2007, p. 19-32
- SALAÛN Franck « La Suisse du cœur, temporalité et affectivité dans l'œuvre de Patrick Modiano », dans Jules Bedner, *Patrick Modiano : études réunies par Juels Bedner*, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp.15-43.

3. Entretiens de modiano et de cheheltan, articles de journaux

- CHEHELTAN Amir Hassan, « L'angoisse de l'Histoire paternelle », entretien avec Alirézâ Gholâmi, *Revue mensuelle Tadjrobé*, 2004 (Mehr 1393), n° 32, coll. « La littérature contemporaine de l'Iran », p. 25-40.
- CHEHELTAN Amir Hassan, « La littérature et l'émancipation morale », Entretien avec Ali Shoroughi, Téhéran, *Journal Shargh*, no 2876, 29 mai 2017 (8 khordad 1396), p. 10.
- MODIANO Patrick, Entretien avec Montalbetti, *Magazine littéraire*, novembre 1969, pp. 42-43.
- MODIANO Patrick « Demi-juif, Patrick Modiano affirme : “Céline était un véritable écrivain juif” », entretien avec Bernard Pivot, *Le Figaro littéraire*, 5 mai 1968.
- MODIANO Patrick, « Avec Serge Klarsfeld contre l'oubli », *Libération*, 2 nov. 1994.

4. Œuvres de fiction, d'histoire, témoignages, mémoires

a) Ouvrages en français

- FLAUBERT Gustave, MOREAU Pierre et THOMAS Henri, *Salammbô*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio Classique », 2009.
- DJALILI Mohammad-Reza et KELLNER Thierry, *Histoire de l'Iran contemporain*, Paris, Édition La Découverte, coll. « Repères Histoire », 2010.
- DOUBROVSKY Serge, *Le fils*, Paris, Galilée, 1977.

- HEDAYAT Sâdegh, *La Chouette aveugle*, traduit du persan par Roger LESCOT, Paris, José Corti, 2000.
- JABLONKA Ivan, *L'histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*, Paris, La librairie du XXI^e siècle, 2012.
- KLARSFELD Serge, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, Paris, Fayard, 2001.
- MODIANO Patrick, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, coll. « Collection folio », 2006.
- MODIANO Patrick, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1981.

b) Ouvrages en persan

- CHEHELTAN Amir Hassan, *L'amour et la dame infinie*, Téhéran, Éditions Négah, 2002 (1381).
 - CHEHELTAN Amir Hassan, *Quelques vérités incroyables*, Téhéran, Éditions Négah, 2014 (1393).
 - FATHOLLAH ZADE Atâbak, *Dar Magadan kassi pir némishavad, Yad Mandéhayé dr Ata Safavi az Ordougah hayé Dai Yousof (Personne ne vieillit à Magadan, les mémoires de dr Ata Safavi des camps de l'oncle Josèphe)*, 6^{ème} édition, Téhéran, Sales, 2015 (1394).
 - FATHOLLAH ZADE Atâbak, *Khâné-yé Dai Yousof (La maison de l'oncle Josèphe)*, Téhéran, Qatré, 2002 (1381).
- JA'FARI Sh'abân et SARSHAR Homâ, *Khâterât-e Sha'bân Ja'fari (Mémoires de Shaébân Ja'fari)*, 1^{ère} édition, Téhéran, Éditions Sâles, 2002 (1381).
- KASRAVI Aḥmad, *Târikh-e Mashrouté-yé Iran (L'Histoire de la Constitution en Iran)*, 5^{ème} édition, Téhéran, Éditions Négah, 2009 (1388).

c) Ouvrages en anglais

- SHAKESPEARE William, *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*, ASCII text placed in the public domain by Moby Lexical Tools, 1992. SGML markup by Jon Bosak, 1992-1994. XML version by Jon Bosak, 1996-1999. Simplified XML version by Max Froumentin, 2001. The XML markup in this version is Copyright © 1999 Jon Bosak.

5. Études générales

a) Ouvrages en français

- ADAM Jean-Michel et REVAZ François, *L'Analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- AREND Elisabeth, DAGMAR Reichardt et RICHTER Elke (eds.), *Histoires inventées : la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones ; [... actes ... tenu dans le cadre du 4e congrès de l'Association des Franco-Romanistes Allemands, « Langue, Littérature, Démocratie », ... du 28 septembre au 1er octobre 2004]*, Frankfurt am Main, Lang, 2008.
- ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1991 [1963].
- BARUCH Marc-Olivier, *Le régime de Vichy : 1940-1944*, Paris, La Découverte, 2017.
- BERNARD Claudie, *Le passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Hachette université », 1996.
- BIZIERE Jean Maurice et Vayssière Pierre, *Histoire et historiens : manuel d'historiographie*, 2^{ème} édition., Vanves Cedex, Hachette Supérieur, coll. « Carré histoire », 2015.
- BOUJU Emmanuel, *La transcription de l'histoire : essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, PUR, 2006.
- CALAS Frédéric et Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Armand Colin, 2010.
- COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.
- COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, France, Tristram, 2004.
- COLONNA Vincent, *L'autofiction : (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Paris, France, Atelier national de Reproduction des Thèses, 1990.
- COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998.

- DAHAN-GAIDA Laurence, *Conversations entre la littérature les arts et les sciences*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Littérature et histoire des pays de langues européennes », 2006.
- DOSSE François, *L'histoire*, Paris, A. Colin, 2000.
- DUFAYS Jean-Louis, LISSE Michel et MEUREE Christophe, *Théorie de la littérature : Une introduction*, Louvain-la-Neuve (Belgique), Éditions Academia, 2009.
- FRAISSE Emmanuel et MOURALIS Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 200.
- FUSTEL DE COULANGES Numa Denis, Préface à la Monarchie Franque, in « Histoire des institutions politiques de l'ancienne France, tome II, Paris, librairie Hachette et Cie, 1888
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Points Essais », 1992.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- GENETTE Gerard, *Figures III*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1972.
- GENGEMBRE Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.
- GIGNOUX Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- GRELL Isabelle, *L'autofiction*, Paris, A. Colin, 2014.
- GINZBURG Carlo, *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Verdier, Paris, 2010.
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- JABLONKA Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2014.
- JAKOBSON Roaman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, A. Colin, 2010.
- LANG Luc, *Délit de fiction : la littérature, pourquoi ?* Paris, Gallimard, 2011.
- LASSAVE Pierre, *Sciences sociales et littérature : concurrence, complémentarité, interférences*, 1^{ère} édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2002.

- LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2016.
- LECERCLE Jean-Jacques et SHUSTERMAN Ronald, *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- LUKACS György, MAGNY Claude-Edmonde et SAILLEY Robert, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1977.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, coll. « L'énonciation littéraire », 1996.
- MARROU Henri-Irénée, *De la connaissance historique*, Version revue et augmentée de la 6^e édition, de l'ouvrage publié sous le même titre aux Éditions du Seuil, in la collection « Esprit », Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1975.
- MONFORT Nelson, *Le roman de Charles Trénet*, Paris, Éditions du Rocher, 2013.
- OFFENSTADT Nicolas, DUFAUD Grégory et MAZUREL Hervé, *Les mots de l'historien*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009.
- PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, COUEGNAS Daniel et UNIVERSITE DE NANTES (eds.), *Le roman historique : récit et histoire*, Nantes, Pleins feux, coll. « Horizons comparatistes », 2000.
- PIC Muriel, SELMECI Barbara et ELSLANDE Jean-Pierre van (eds.), *La pensée sans abri : non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.
- POMIAN Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1999.
- PROST Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Série Histoire Inédit histoire », 1996.
- RANCIERE Jacques, *Les mots de l'histoire : essai de poétique du savoir*, Paris, Points, coll. « Points Essai », 2014.
- RICHARD Yann, *L'Iran : de 1800 à nos jours*, Paris etc., France, Pays multiples, Flammarion, 2016.
- RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.

- RICŒUR Paul, *Temps et récit. 3 : [Le temps raconté]*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985.
- RICŒUR Paul et RICŒUR Paul, *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Temps et récit », 2007.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Idées, 1963.
- ROUSSO Henry, *Le régime de Vichy*, Paris, France, puf, 2016.
- ROUSSO Henry, *Les années noires : vivre sous l'occupation*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Histoire », 2004.
- ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy : 1944 - 198...*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « XXe siècle », 1987.
- ROUX Baptiste, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, France, L'Harmattan, 1999.
- SARTRE Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, 10^{ème} édition, Paris, Gallimard, 1985.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- SEARLE John R., *Sens et expression : Études de théorie des actes de langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.
- TODOROV Tzvetan, *La notion de littérature : et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Points Littérature », 1987.
- TOUCHARD Jean, *Le gaullisme : 1940-1969*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Série Histoire ; H32 », 1978.
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2015.
- VIART Dominique, *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Colin, coll. « Lettres sup Théorie des genres », 2011.
- VIART Dominique et RUSSO Adelaide (eds.), *Les savoirs littéraires*, Villeneuve d'Axcq Cedex, Septentrion, coll. « Revue des sciences humaines », 2016.

- VIART Dominique, VERCIER Bruno et EVRARD Franck (eds.), *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, 2^{ème} édition augmentée, Paris, Bordas, 2008.
- VILAIN Philippe, *Défence de narcissse*, paris, grasser, 2005

b) Ouvrages en persan

- ABRAHAMIAN Ervand, *Tarikh-e Iran-e modern (l'Histoire de l'Iran moderne)*, traduit de l'anglais par Mohammad Ebrâhim Fatâhi, Téhéran, Éditions Ney, Version Fidibo, 2015.
- ABRAHAMIAN Ervand, *Coudétâ : 28 Mordad, Sia va rish-e hay-e ravâbet-e Iran va Amrikâ dar Asr-e modern (Coup d'État : 28 Mordad, Sia et les origines des relations entre l'Iran et les Etats-Unis dans l'ère moderne)*, traduit de l'anglais par Mohammad Ebrâhim Fatâhi, Téhéran, Éditions Ney, Version Fidibo, 2013.
- AJAND Yaghoub, *Tajaddod-é Adabi dar Dowré Mashrouteh (La modernisation littéarire à l'époque de Mashrouteh)*, Téhéran, Moasséssé Tahghighat et Oloumé Ensani, 2005 (1384).
- BAHRAMI BAROUMAND Marzīyah, *Digari dar andarouni : vâkâvi-e fazâ-ye jensiyati (L'autre à l'intérieur : une analyse de l'espace genré)*, 1^{ère} édition, Téhéran, Éditions Tissâ, coll. « Kétâb-e Ensânshenâkht », 2016.
- BALAY Christophe et CUYPERS Michel, *Aux sources de la nouvelle persane*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, coll. « Bibliothèque iranienne », 1983.
- DEHBASHI Ali, *Yadnamé-yé kamâl-ol Molk (Mémorial de Kamâl-ol Molk)*, Téhéran, Behdid, 1999 (1378).
- FÂZELI Ne‘mat Allâh, *Zanâné shodan-é shahr bâ ta'kid bar fazâhâ-ye shahr-i Tehrân (Féminisation de la ville en appuyant sur les espaces urbains de Téhéran)*, 1^{ère} édition, Téhéran, Éditions Elmi va Farhangi, 2017 (1396).
- HOSSEIN ZADEH Azin, *Zan-e Armani va zan-e fatâné : barrasi-ye taṭbiqi-ye ġāyġāh-e zan dar adabīyât-e fârsī (La femme idéale et la femme séductrice : L'étude comparative du statut de la femme dans la littérature persane)*, Téhéran, Éditions Qatreh, 2004 (1383).
- KOUHESTANI NEJAD Massoud, *Cinéma dar Assré Mashrouteh, pajouhéshi dar Honar Mashrouteh (Cinéma à l'époque de Mashrouteh, Une recherche au sujet de l'art de Mashrouteh)*, Première., Téhéran, Mehr Namag, 2003 (1383).

- MIR ABEDINI Hassan, *Sad Sal Dastan névissi-e Iran (Cent ans du roman et de la nouvelle en Iran)*, Téhéran, Éditions Cheshmé, 2001 (1380), vol.3.
 - NAHID Abdol Hossein, *Zanan-e irani dar Jonbeshé Mashrouteh (Les femmes iraniennes dans le mouvement Constitutionnel)*, Tabriz, Ehya, 1981 (1360).
- PARSANASSAB Mohammad, *Nazariy-e va naqd-e român-e târikhi fârsi (1284-1332) (La théorie et la critique du roman historique persan (1905-1953))*, 1^{ère} édition, Téhéran, Éditions Cheshmeh, 2002 (1381).
- PIRNIA Mohammad Karim, *Sabkshenâsi-e me'mâri-e Irâni (Styles de l'architecture iranienne)*, ouvrage recueilli par Gholamhossein Me'mâriân, Téhéran, éd. Me'mâr, déc. 2004.
 - POULADVAND Mohammad Rézâ, *Si sal mahkoumiat-e Lalézâr (Trente ans de la condamnation de Lalézâr)*, Téhéran, Éditions Jomhuri, 2010 (1389).
 - ZAND MOGHADAM Mahmoud, *Qal'ê: Shahr-e no*, Téhéran, Maziar, 1984 (1363).

c) Ouvrages en anglais

- ABRAHAMIAN Ervand, *A history of modern Iran*, Cambridge, UK; New York, Cambridge University Press, 2008.

d) Articles de revues en français

- ARON Paul, « Sur les pastiches de Proust », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 15 septembre 2006, n° 1.
- BALAY Christophe, « Littérature et individu en Iran », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien*, 1 juin 1998, n° 26.
- BÖHM ROSWITHA, « Écrire à la place de " Mémoire et histoire dans le roman français contemporain » dans *Le savoir historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, coll. « Revue des sciences humaines », 2016, vol.321, p. 69-81.
- BOUCHERON Patrick, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, 23 mai 2011, n° 165, p. 41-56.
- BRUNEL Magali, « La fiction historique de jeunesse et les « grands hommes » de l'Histoire : quels intérêts didactiques dans l'appropriation des savoirs en français ? Le cas Molière »,

Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle, 31 décembre 2013, n° 48, p. 223-240.

- D'ANGELO Filippo, « « Je suis le héros véritable de mon roman » : l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au xvii^e siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, 1 avril 2004, n° 33.
- DIRENBERGER Lucia et SCHMOLL Camille, « Ce que le genre fait à l'espace... et inversement », *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, 25 décembre 2014, n° 21.
- DOSSE François, « À l'école des Annales, une règle : l'ouverture disciplinaire, The overarching rule at the Annales school : openness to other disciplines », *Hermès, La Revue*, 2013, n° 67, p. 106-112.
- GENDREL Bernard, « Flaubert lecteur de romans historiques », *Flaubert. Revue critique et génétique*, 6 décembre 2009, n° 2.
- GENGEMBRE Gérard, « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *Le Débat*, 23 mai 2011, n° 165, p. 122-135.
- GINZBURG Carlo et PONI Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat*, 1 janvier 2011, n° 17, p. 133-136.
- GRENIER Jean-Yves, « Temporalités, incertitude et historiographie », *Communications*, 21 novembre 2014, n° 95, p. 119-129.
- HANCOCK Claire, « L'espace ressource ou leurre : qu'est-ce que penser spatialement fait gagner, et perdre, à la réflexion sur le genre ? », *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, 25 décembre 2014, n° 21.
- GRENIER Jean-Yves, « Temporalités, incertitude et historiographie », *Communications*, 21 novembre 2014, n° 95, p. 119-129.
- LIMET Yun Sun, « Entre-temps, Intertextualité et critique », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 1 septembre 2006, n° 13.
- LYON-CAEN Judith, « Présentation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 23 novembre 2011, n° 112, p. 3-9.

- LOMBARDO Patrizia et RUEFF Martin, « Sur les traces de Carlo Ginzburg », *Critique*, 23 février 2012, n° 769-770, p. 451-453.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, « « Champs magnétiques » : littérature et traces documentaires », *Critique*, 23 février 2012, n° 769-770, p. 502-513.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, « L’histoire au voisinage de la littérature », *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 2003, vol. no50-3, n° 3, p. 182-187.
- NORA Pierre, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », *Le Débat*, 23 mai 2011, n° 165, p. 6-12.
- ORY Pascal, « Comme de l’an quarante. Dix années de « rétro satanèrent », *Le Débat*, 1 janvier 2011, n° 16, p. 109-117.
- POMIAN Krzysztof, « Portrait de Carlo Ginzburg : une esquisse », *Critique*, 23 février 2012, n° 769-770, p. 454-457.
- SAIGNES Anna, « Ivan Jablonka, L’Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales. Paris, Seuil, coll. « Librairie du xxie siècle », 2014, 339 p. », *Recherches & Travaux*, 1 décembre 2015, n° 87, p. 152-153.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Fiction, feinte et narration », *Critique*, 1987, n° 481-482, p. 555-576.
- SPERTI Valeria, « L’ekphrasis photographique dans Dora Bruder de Patrick Modiano : entre magnétisme et réfraction », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 21 décembre 2012, n° 23.
- VIART Dominique, « Quand la littérature fait savoir » dans *Les savoirs littéraires*, Septentrion, Villeneuve d’Axcq Cedex, coll. « Revue des sciences humaines », 2016.
- WESTPHAL Bertrand, « Pandore et les Danaïdes : histoire et temps chez Patrick Modiano », *Francofonia (Firenze)*, 1994, n° 26, p. 103-112.
- WOLF Nelly, « L’étoile de Modiano », *EUROPE, revue littéraire mensuelle*, octobre 2015, n° 1038, p. 14-27.

e) Articles de revues en persan

- EBRAHIMZADE Farzané, « Dastan-e Qal'ê, négahi be tarikhche-ye mahale-ye shahr-e no dar Tehran (L'Histoire de Qal'ê, l'historique du quartier Sahr-e no à Téhéran) », *Revue Roshan*, Shahrivar 94, n° 18, p. 45-46.

f) Chapitres d'un livre, contributions à un ouvrage collectif, etc. (en français)

- BERNARD Claudie, « Le roman historique, une tranche d'Histoire : à propos de Patrick Rimbaud », dans *Le roman historique : récit et histoire*, Nantes, Pleins feux, 2000, p. 290-306.
- DECOUT Maxime et ROUSSO Henry, « Pourquoi nous ne sommes pas seulement du "présent", Entretien avec Henry Rouso » dans *Patrick Modiano*, Paris, Europe, 2015, p. 123-128.
- JABLONKA Ivan, Interview Par Emilie Flahaut pour France 3 Pays de la Loire, 20 septembre 2016.
- SHUSTERMAN Ronald, « Fiction et re-connaissance : les limites du savoir littéraire (écrit par :) », dans Catherine Coquio (dir.) et Régie Salado (dir.), *Fiction & connaissance ; Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, L'Harmattan., Paris.
- HUGO Victor, « Sur Walter Scott » dans *Œuvres Complètes*, Critique, Coll. Bouquins, Éditions Robert Laffont, Paris, 1985, p. 146-151.
- JEANNELLE Jean-Louis, « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », dans *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au coeur des textes », 2007, p. 17-37.
- LECERCLE Jean-Jacques, « La fonction cognitive de la littérature » dans *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, 2002.
- SERVOISE Sylvie, « Dora Bruder de Patrick Modiano ou l'impossible récit d'une vie », dans J.-M. Wittmann (dir.), *Biographie et roman*, Metz, Centre de Recherche Écritures de l'Université Paul Verlaine, 2012, p. 187-200.
- SHUSTERMAN Ronald, « Espace de liberté et sens du monde », dans *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*, Paris, France, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 143-174.

- SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak? », dans Cary Nelson, Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p.271-313. (« Les Subalternes peuvent-elles parler ? », traduction française de Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, 2006).
- VIART Dominique, « Nouveaux Modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », dans *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Lettres modernes, Caen, 2009, p. 11-39.
- VIART Dominique, « La mise en œuvre historique du récit de filiation, Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus d'Ivan Jablonka », dans *Les savoirs historique du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, coll. « Revue des sciences humaines », 2016, p. 83-100.
- VILAIN Philippe, « Stratégies et tentatives de positionnement dans le champ littéraire contemporain », dans Marie-Odile André et Johan Faerber (eds.), *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non-fiction XXI », 2017, p. 103-110.

6. Thèses

- ANDREEVA-TINTIGNAC Elena, *L'écriture de Patrick Modiano ou La Frustration de l'attente romanesque*, Université de Limoges, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, France, 2003.
- Els Dhondt, *Les réécritures du roman, La Place de l'étoile de Patrick Modiano, Mémoire de master*, Université de Gant (Universiteit Gent), Gand, Belgique, 2016, p. 39. Version en pdf disponible En ligne : https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/375/967/RUG01-002375967_2017_0001_AC.pdf, consulté le 3/06/2018.
- FENG Shounong, *La Problématique de l'identité chez Patrick Modiano*, Thèse de doctorat, Besançon, 1996.
- MAURUD MÜLLER Hélène, *Filiation et l'écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, Paris, France, Je publie, 2010.
- OLLIER-POCHART Elsa, *Les écritures de l'Histoire dans les romans québécois de la décennie 1980-1990*, Theses, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012.

- PAPADOPOULOU Eirini, *De l'Histoire à la littérature et de la littérature à la vie : une étude comparée de sept romans européens contemporains*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, France, 2013.
- QUAGLIA Elena, *L'identité juive en question : Irène Némirovsky, Patrick Modiano, Marc Weitzmann*, Paris 10, Paris, 2017.
- RÖDLOVA Lenka, *La quête identitaire sous l'Occupation chez Patrick Modiano*, Masarykova univerzita, Brno, 2014.

7. Films

- RESNAIS Alain, ROBBE-GRILLET Alain (Scénario), *L'année dernière à Marienbad*, France-Italie, 1961, 93 m.
- KIMIAÏ Mass'oud, *Gheysar*, Iran, 1969, 1h40 m.

8. Ressources en ligne

a) Pages françaises (1)

- APPY Françoise, *La micro-histoire ou le "paradigme de l'indice"*, <http://www.appy-histoire.fr/index.php/publications/465-la-micro-histoire-ou-le-paradigme-de-lindice>, consulté le 21 juillet 2017.
- COSNARD Denis, *Albert Modiano, le père de Patrick Modiano*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2011/11/albert-modiano-le-pere-de-patrick.html>, consulté le 14 novembre 2017.
- COSNARD Denis, *15 quai Conti, un texte de Patrick Modiano*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2011/12/15-quai-conti-un-texte-de-patrick.html>, consulté le 14 novembre 2017.
- COSNARD Denis, *Le discours de Stockholm édité par Gallimard*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2015/02/le-discours-de-stockholm-edite-par.html>, 19 février 2015, (consulté le 14 juin 2018).

- COSNARD Denis, Henri Lafont et la « Gestapo française » de la rue Lauriston, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2012/01/henri-lafont-et-la-gestapo-francaise-de.html>, consulté le 14 novembre 2017.
- COSNARD Denis, *Maurice Sachs vu par Patrick Modiano*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2011/12/maurice-sachs-vu-par-patrick-modiano.html>, consulté le 14 novembre 2017.
- COSNARD Denis, *Pierre Bonny et la « Gestapo française » de la rue Lauriston*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2012/01/pierre-bonny-et-la-gestapo-francaise-de.html>, consulté le 15 novembre 2017.
- COSNARD Denis, *Georges Perec & Patrick Modiano*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2011/12/georges-perec-patrick-modiano.html>, consulté le 16 novembre 2017.
- CRETANU Andra, « La Guerre des Six Jours à travers le discours de Charles de Gaulle ou la pensée politique du Général à travers cette guerre ». https://www.academia.edu/3496511/La_Guerre_des_Six_Jours_A_travers_le_discours_de_Charles_de_Gaulle_ou_la_pense_politique_du_General_A_travers_cette_guerre/, (consulté le 25 octobre 2017)
- DAHAN-GAIDA Laurence, *La Pensée inquiète*, <http://epistemocritique.org/la-pensee-inquiete/>, 9 juin 2007, consulté le 27 septembre 2017.
- DAVID Jérôme, « Littérature et science sociale au XIXe siècle (note sur un parcours de recherche) » dans *Belles lettres, sciences et littérature, Études réunies par Anne-Gaëlle Weber*, s.l., Epistémocritique.org, 2015, p. 203-209.
- DOSSE François, *Paul Ricoeur, Michel de Certeau et l'Histoire : entre le dire et le faire.*, <http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/dosse#ftn3>, consulté le 26 mai 2016.
- DUCLOS Mélanie, *Ginzburg Carlo, Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVIe siècle*, <http://www.revue-interrogations.org/Ginzburg-Carlo-Le-fromage-et-les>, 2 juin 2014, consulté le 15 octobre 2017.
- DURAND André, « *La ronde de nuit* » (1969), roman de Patrick MODIANO, www.comptoir litteraire.com, consulté le 4 novembre 2017.

- FRANÇOIS David, L'autre côté de la colline : La guerre contre l'Iran, août 1941, <http://lautrecoatedelacolline.blogspot.com/2013/04/la-guerre-contre-liran-aout-1941.html>, 1 avril 2013, (consulté le 31 mai 2018)
- JABLONKA Ivan, *L'historien comme écrivain et comme témoin : entretien avec Alexandre Prstojevic et Luba Jurgenson*, 16 mai 2014, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intJablonka.html>, (onsulté le 8 août 2017).
- KAEMPFER Jean et ZANGHI Filippo, *La voix narrative*, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vninteg.html>, consulté le 8 septembre 2016.
- KLINKERT Thomas, *Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XXe siècle (Marcel Proust)*, <http://epistemocritique.org/fiction-et-savoir-la-dimension-epistemologique-du-texte-litteraire-au-xxe-siecle-marcel-proust/>, 22 mars 2012, consulté le 23 mars 2017.
- KOHOUTOVA Kristina, *Rôle du temps et de l'espace dans l'œuvre autofictionnelle de Patrick Modiano*, <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/114863>, 4 juillet 2013, consulté le 11 décembre 2017.
- LOUIS-LAMBERT Jean-Paul, *À la recherche des quartiers perdus de Patrick Modiano | Brasil Azur*, <http://www.brasilazur.com/2015/01/a-la-recherche-des-quartiers-perdus-de-patrick-modiano-5/>, consulté le 14 novembre 2017.
- MODIANO Patrick, « Si on fait de la prose, c'est parce qu'on est mauvais poète », http://next.liberation.fr/livres/2014/10/09/si-on-fait-de-la-prose-c-est-parce-qu-on-est-mauvais-poete_1118483, 9 octobre 2014, consulté le 20 mai 2018.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction? Entretien avec Alexandre Prstojevic, directeur de recherches au CNRS, auteur de Pourquoi la fiction ? (Seuil, 1999)*, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html>, (consulté le 13 octobre 2016).
- SHUSTERMAN Ronald, *Sense et sous-détermination*, Entretien avec Alexandre Prstojevic, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intShusterman.html>, consulté le 27 septembre 2017.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, « On n'est pas subalterne parce qu'on le ressent ! », Entretiens, Gayatri Spivak, Subalterne, Derrida, Marxisme, Féminisme, Philosophie magazine, <http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/gayatri-spivak-on-nest-pas-subalterne-parce-quon-le-ressent-2082>, (consulté le 22 novembre 2017).

- RUFFIN Dominique, *Violette Morris*, http://raymond-ruffin.over-blog.com/pages/Violette_Morris-2253930.html, consulté le 8 mai 2018.
- SERVOISE Sylvie, *Patrick Modiano ou la mémoire de l'oublié*, quaina.univ-angers.fr/IMG/pdf/article_s_servoise_3_nov.pdf, s.d., consulté le 31 décembre 2017.
- TREFFLER Jana, *Le Souvenir dans la littérature - en référence à Combray de Marcel Proust et Dora Bruder de Patrick Modiano*, <https://www.academia.edu>, consulté le 12 janvier 2018.
- VENAYRE Sylvain, « SIX JOURS GUERRE DE (1967) », <http://www.universalis.fr/encyclopedie/guerre-de-six-jours/>, consulté le 27 octobre 2017.
- WEBER Anne-Gaëlle, « Préface. Éléments pour une histoire de la séparation des sciences et de la littérature » dans *Belles lettres, sciences et littérature, Études réunies par Anne-Gaëlle Weber*, Epistémocritique., s.l., Epistémocritique.org (coll. « Ouvrages en ligne »), 2015, p. 5-13.

b) Pages françaises (2)

- *Analyse du discours de Jacques Chirac du 16 juillet 1995*, <http://www.lhistoire.fr/analyse-du-discours-de-jacques-chirac-du-16-juillet-1995>, consulté le 3 novembre 2017.
- *Charles De Gaulle, paroles publiques - Conférence de presse du 27 novembre 1967 - Ina.fr*, <http://fresques.ina.fr/de-gaulle/fiche-media/Gaule00139/conference-de-presse-du-27-novembre-1967.html>, consulté le 25 octobre 2017.
- *Charles Trenet : Formidable*, <http://www.charles-trenet.net/chansons/formidable.html>, consulté le 5 mars 2018.
- *C'était un 28 septembre : mort de Roger Nimier – Contre-Info*, <http://www.contre-info.com/28-septembre-1962-mort-de-roger-nimier>, consulté le 4 décembre 2017.
- FABULA Équipe de recherche, « Fabula, Atelier littéraire : Textes factuels, textes référentiels ou textes sérieux », http://www.fabula.org/atelier.php?Textes_factuels%2C_textes_r%26eacute%3Bf%26eacute%3Brentiels_ou_textes_s%26eacute%3Brieux]. Consulté le 31 juillet 2016.
- FABULA Équipe de recherche, *À quoi sert la littérature ?* <http://www.fabula.org/cr/284.php>, consulté le 27 septembre 2017.

- *Gayatri Spivak* : « *On n'est pas subalterne parce qu'on le ressent!* » • *Entretiens, Gayatri Spivak, Subalterne, Derrida, Marxisme, Féminisme* • Philosophie magazine, <http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/gayatri-spivak-on-nest-pas-subalterne-parce-quon-le-ressent-2082>, consulté le 22 novembre 2017.
- *Henry Rousso - Le Syndrome de Vichy 1945-1987*, <http://www.wikipoemes.com/poemes/essais-litteraire/henry-rousso-le-syndrome-de-vichy-1945198711341898.php>, consulté le 28 décembre 2017.
- LAROUSSE Éditions, *Encyclopédie Larousse en ligne - Jean-Paul Sartre*, http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean-Paul_Sartre/143284, consulté le 4 décembre 2017.
- LAROUSSE Éditions, *Définitions : patriarcat - Dictionnaire de français Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689>, consulté le 26 novembre 2017.
- *La Mémoire des vaincus : Entretien avec Enzo Traverso*, <http://www.vacarme.org/article434.html>, consulté le 27 décembre 2017.
- *Michel Foucault. Des espaces autres (1967), Hétérotopies.*, desteceres.com/heterotopias.pdf, consulté le 24 novembre 2017.
- <https://www.petiteceinture.org/Histoire-de-la-Petite-Ceinture-ferroviaire-de-Paris-des-origines-a-1934.html>
- *Le pastiche littéraire*, <http://style.modedemploi.free.fr/course.html>, consulté le 6 août 2017
- *Quand les fictions deviennent méthode – Rencontre avec Ivan Jablonka | Histoire Globale*, http://blogs.histoireglobale.com/quand-les-fictions-deviennent-methode-rencontre-avec-ivan-jablonka_4102, consulté le 13 mai 2017.
- « Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano », *Le Monde.fr*, 7 déc. 2014.
- <https://vimeo.com/166035462>, consulté le 27 mai 2017.

c) Pages persanes (1)

- ETEMADI Arshiâ, Une approche informationnelle de l'Iran, à travers un regard socio-culturel, <https://infoguerre.fr/2017/06/une-approche-informationnelle-de-l%e2%80%99iran-a-travers-un-regard-socio-culturel/>, 2 juin 2017, (consulté le 19 juin 2018).
- AZAR PANAH Arash, *Amir Hassan Cheheltan, Ravi samimi-e Tehran* (Amir Hassan Cheheltan, le sincère conteur de Téhéran), <http://www.bartarinha.ir/fa/news/419831>, novembre 2016, (consulté le 6 juin 2018).
- CHEHELTAN Amir Hassan, Biographie d'Amir Hassan Cheheltan, <http://www.cheheltan.net/index-fa.php>, (consulté le 6 juin 2018).
- ERSHADI Bâbak, *Le Ta'zieh, théâtre religieux iranien - La Revue de Téhéran | Iran*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article46#gsc.tab=0>, consulté le 13 mai 2018.
- MEHR PARSA Rouhollah, *Tehran, Shahr-é gozarha-ye ba shénasnamé : les quartiers Paghatough et Sanglaj*, <http://www.ettelaat.com/etiran/?p=200045>, 2 mai 2016, consulté le 9 mai 2018.
- MIRZAÏ Maryam, *Seir-e tahavol-e bagh va khiaban-e Lalézâr (Le processus des transformations du jardin et de la rue Lalézâr)*, <https://memarnet.com/fa/node/228>, 12 avril 2012, consulté le 8 février 2018.
- NADERI BENI Khadidjeh, *Le concept de andarouni/birouni dans les maisons traditionnelles persanes - La Revue de Téhéran | Iran*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article2187#gsc.tab=0>, consulté le 8 octobre 2017.
- POURVALI Bamshâd, *Histoire du cinéma iranien, 1900-2012 | Iran ciné panorama*, <http://www.irancinepanorama.fr/index.php/2012/05/28/histoire-du-cinema-iranien-1900-2012/>, consulté le 3 octobre 2017.
- SALEHNIA Négar, *Histoire de l'imprimerie en Iran - La Revue de Téhéran | Iran*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article838#gsc.tab=0>, consulté le 2 octobre 2017.
- SHOROUGHÏ Ali, *Les voix perdues de l'Histoires (Asvât-é gomshodé-yé Târikh)*, <http://www.hozehonari.com/default.aspx?page=6654§ion=newlistItem&mid=36019&pid=43263>, consulté le 29 mai 2017.
- YARI Sahar, *Pâyâné Bouf-é Kour (La fin de la Chouette aveugle)*, <http://http://vaghayeostan.ir>, farvardin 1395, consulté le 27 février 2018.

d) Pages persanes (2)

- *Amir Hassan Cheheltan kétab-e khod ra az jayeze-ye ketab-e sal kharej kard.*, <https://www.mehrnews.com/news/442301>, 2 février 2007 (13 bahman 1385), consulté le 7 février 2018.
- *Le roman persan de 1910 à 1930 Roman historique et roman social - La Revue de Téhéran / Iran*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article1646#gsc.tab=0>, consulté le 7 juillet 2017.
- *L'influence française et arabe sur la genèse du roman historique en Iran - La Revue de Téhéran / Iran*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article809#gsc.tab=0>, consulté le 12 mai 2018.

Annexe 1 : Repères de l'Histoire contemporaine de l'Iran

1896-1907	Règne de Mozafareddin Shâh Qâdjâr
1905-1911	Révolution Constitutionnelle (<i>Mashrouteh</i>)
1906	Autorisation de la Constitution par Mozafareddin Shâh et formation du premier Parlement (Majles)
1907	Fête de la Constitution
1907-1909	Règne de Mohamamd Ali Shâh Qâdjâr
1908	Bombardement du Parlement (Majles) par Colonel Liakhov
1908	Découverte du pétrole
1909-1925	Règne d'Ahmad Shâh, le dernier roi Qâdjâr
1921	Coup d'État de Rézâ Khân et Seyyed Ziâ
1925	Destitution de la dynastie Qâdjâr
1925-1941	Règne du premier Pahlavi : Rézâ Shâh
1936	Interdiction du voile aux femmes
1938	Inauguration des chemins de fer transiliens
1941	Invasion aglo-soviétique, destitution de Rézâ Shâh et son exil à l'île Maurice
1941-1979	Règne de Mohammad Rézâ Shâh
1946	Crise d'Azerbaïdjân
1948	Attentat raté de Mohammad Rézâ Shâh
1951	Nationalisation de l'industrie pétrolière
1953	Coup d'État et renversement du gouvernement de Dr. Mossadegh
1978	Début de la Révolution qui aboutira au renversement de la monarchie
1979	Victoire de la Révolution et proclamation de la République islamique
1980-1988	Guerre Iran-Irak

Annexe 2 : Repères de l'Histoire de la France (1939-1945)

Septembre 1939	Invasion de la Pologne, début de la Seconde Guerre mondiale
1939-1945	Seconde Guerre mondiale
Juin 1940	Attaque allemande et défaite de la France
17 juin 1940	demande de l'armistice par le Maréchal Pétain
18 juin 1940	Appel du Général De Gaulle pour l'engagement des Français à résister
22 juin 1940	Signature de l'armistice à Rethondes
1 ^{er} juillet 1940	Le gouvernement français s'installe à Vichy
27 septembre 1940	1 ^{ère} ordonnance allemande définissant les Juifs et imposant leur recensement et l'identification des entreprises juives existant en zone occupée
3 octobre 1940	1 ^{er} statut des Juifs, adopté par le gouvernement Pétain, interdisant aux Juifs d'occuper des postes dans la fonction publique
29 mai 1942	Port obligatoire de l'étoile jaune pour les Juifs de plus de 6 ans
16 - 17 juillet 1942	Rafle du Vel' d'Hiv sur l'ordre du gouvernement de Vichy
11 novembre 1942	Occupation totale de la France par l'Allemagne.
19 août 1944	La libération de Paris après plus de quatre ans d'occupation.
25 août 1944	Le défilé du général de Gaulle à Paris

Annexes 3 : Œuvres de Patrick Modiano

a) Romans et Récits

1968	<i>La Place de l'étoile</i> — prix Roger-Nimier et prix Fénéon
1969	<i>La Ronde de nuit</i>
1972	<i>Les Boulevards de ceinture</i> — Grand prix du roman de l'Académie française
1975	<i>Villa Triste</i> — Prix des libraires
1977	<i>Livret de famille</i>
1978	<i>Rue des Boutiques obscures</i> — Prix Goncourt
1981	<i>Une jeunesse</i>
1981	<i>Memory Lane</i> (avec des dessins de Pierre Le-Tan)
1982	<i>De si braves garçons</i>
1985	<i>Quartier perdu</i>
1986	<i>Dimanches d'août</i>
1988	<i>Remise de peine</i>
1989	<i>Vestiaire de l'enfance</i>
1990	<i>Voyage de noces</i>
1991	<i>Fleurs de ruine</i>
1992	<i>Un cirque passe</i>
1993	<i>Chien de printemps</i>
1996	<i>Du plus loin de l'oubli</i>
1997	<i>Dora Bruder</i>
1999	<i>Des inconnues</i>
2001	<i>La Petite Bijou</i>
2003	<i>Accident nocturne</i>
2005	<i>Un pedigree</i>
2007	<i>Dans le café de la jeunesse perdue</i>
2010	<i>L'Horizon</i>
2012	<i>L'Herbe des nuits</i>
2014	<i>Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier</i>
2017	<i>Souvenirs dormants</i>

b) Scénario

1974 *Lacombe Lucien*, scénario.

c) Littérature de jeunesse

1986 *Une aventure de Choura* (illustré par Dominique Zehrfuss)

1987 *Une fiancée pour Choura* (illustré par Dominique Zehrfuss)

1988 *Catherine Certitude* (avec le dessinateur Sempé)

d) Pièces de théâtre

1974 *La Polka*

1983 *Poupée blonde* (avec des dessins de Pierre Le-Tan)

2017 *Nos débuts dans la vie*

e) Essais et discours

1990 *Paris Tendresse* (avec des photographies de Brassai)

1996 *Elle s'appelait Françoise* (avec Catherine Deneuve)

2002 *Éphéméride*

2015 *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche »

Annexes 4 : Ouvrages d'A.H. Cheheltan

a) Romans¹

- 1990 (1369) *La Salle des miroirs (Tâlâr-e Aîné)*
1998 (1377) *La Mandragore (Mehr Giâh)*²
2001 (1380) *Téhéran, Ville sans ciel (Tehran, shahr-e bi asséman)*
2002 (1381) *L'amour et la dame infinie (Eshgh va banou-ye natamâm)*
2003 (1382) *Le récit de Ghâssem*³ (*Roze-ye Ghâssem*)
2005 (1384) *L'Aube iranienne (Sépidédam-e irâni)*

Romans qui ne sont pas encore parus en Iran⁴

- 2006 (1385) *Moral des habitants de l'avenue Enghélab*⁵ (*Akhlâghé mardom-e Khiâbân-e Enghélâb*)
2008 (1387) *Tuer les américains à Téhéran*⁶ (*Amrikâi koshi dar Tehran*)
2012 (1391) *Ispahan*⁷
2016 (1395) *Un perroquet têtu*⁸ (*Touti-e Sémej*)

b) Recueil de nouvelles

- 1976 (1355) *L'épouse temporaire (Sighé)*
1978 (1357) *Prière à la fenêtre d'acier (Dakhil bar panjéréye Foulâd)*
1992 (1371) *Personne ne m'a plus appelé (Digar kassi sédâyam nazad)*

¹ Les dates correspondent à la première édition des ouvrages.

² Rédigé en 1995, il sera publié 3 ans plus tard.

³ (Ce roman qui a été rédigé en 1983 (1362) ne sera pas paru que 20 ans plus tard.

⁴ Les dates concernent la fin de la rédaction des romans.

⁵ Première édition en allemand : *Teheran Revolutionsstraße*, übersetzt von Susanne Baghestani. Kirchheim, München 2009. Traduction anglaise : *Revolution street*, Oneworld Publications, 2014.

⁶ Première édition en allemand : *Amerikaner töten in Teheran*. Ein Roman über den Hass in sechs Episoden, übersetzt von Susanne Baghestani und Kurt Scharf. C.H. Beck, München 2011. Depuis 2018, une nouvelle version de ce roman avec beaucoup de modifications a été publiée en Allemagne sous le titre de *Teheran, Apokalypse*.

⁷ Première édition en allemand : *Der Kalligraph von Isfahan*, übersetzt von Kurt Scharf. C.H. Beck, München 2015.

⁸ Première édition en allemand : *Der standhafte Papagei, Erinnerungen an Teheran 1979*, Matthes & Seitz Verlag, septembre 2018.

- 1998 (1377) *Demain n'est pas très loin* (Chizi be fardâ namânde ast)
2002 (1382) *Cinq heures est trop tard pour mourir* (Sâ'at-e panj barây-e mordan dir ast.)

c) Scénario

- 2004 (1383) *Cut, la zone interdite* (cut, mantaghé-ye mamnou'é)

Annexe 5 : Entretien avec Amir Hassan Cheheltan

Réalisé par Elaheh Hashemi

Le 1^{er} avril 2018, Téhéran

Elaheh Hashemi : Vous avez précisé à plusieurs reprises dans vos derniers entretiens que vous n'aviez pas écrit de romans historiques. Cependant, Christophe Balaÿ vous considère, ainsi que Rézâ Jolaï, comme l'un des romanciers contemporains de ce genre. Comment définissez-vous le roman historique et pourquoi pensez-vous que vos romans ne correspondent pas à cette appellation ?

Amir Hassan Cheheltan : À mon avis, est historique un roman dans lequel les événements historiques constituent les péripéties principales alors que dans mes romans, ce sont les événements arrivés au protagoniste fictionnel qui sont canoniques et non l'événement historique. Autrement dit, [il s'agit de] l'influence des événements sur les personnages de mes romans. De plus, les personnages principaux des romans de ce type sont des personnes historiques. De ce fait, vous constatez que je n'ai pas écrit de roman historique. Est-ce que *La Salle des miroirs* est un roman sur la Révolution Constitutionnelle ? Je ne pense pas. Il s'agit de l'histoire de cinq femmes qui luttent contre leur destin. Pourtant, je les ai situées dans un contexte historique. Il en va de même pour mes autres romans. Le roman est tout de même l'histoire personnelle des gens ordinaires. En effet, tous les bons romans que je connais accordent à l'Histoire et aux événements sociaux une place importante. N'oublions pas que personne ne considère *La Guerre et la paix* de Tolstoï comme un roman historique. C'est l'histoire de cinq familles d'aristocrates.

Peut-être Christophe Balaÿ voulait dire que pour nous la présence de l'Histoire dans le roman ou dans la vie humaine est importante. Oui, avec une telle interprétation, mes romans sont historiques et aussi, beaucoup d'autres romans qui ne sont pas considérés comme romans historiques.

E.H. : « L'angoisse de l'Histoire paternelle », voici le titre de votre entretien avec la Revue *Tadjrobé*. De quelle angoisse parliez-vous ? C'est une expérience individuelle ou collective ? Quelles sont vos motivations par rapport au traitement de l'Histoire ?

A.H. C. : Je parle de l'Histoire angoissante d'un pays, d'une nation qui est sans aucun doute une expérience collective. À une époque où l'individualisme, la démocratie et les droits humains ont retrouvé leur importance, dans notre pays, au moins en ce qui concerne le pouvoir dominant, tout est en dégradation. J'écris depuis longtemps sur les êtres paralysés devant le pouvoir dominateur, voire de la force de l'Histoire.

E.H. : Est-ce qu'il y a des événements personnels et familiaux qui vous ont sensibilisé à une époque historique ou qui influencent le choix des thématiques de vos romans ? Vous parlez de la Révolution Constitutionnelle, en passant du Coup d'État de 1953 jusqu'à la Révolution islamique. Vous abordez aussi implicitement la guerre Iran-Irak. Pourriez-vous me dire à quelle histoire tenez-vous ? À ce qui s'est passé longtemps avant votre naissance ou à un passé plus récent et plus palpable pour vous ?

A.H. C. : Certes, j'ai des expériences directes des événements importants comme la Révolution et la guerre mais je suis en effet à la recherche des raisons [du déroulement des événements]. Dans mon dernier roman, *le Calligraphe d'Ispahan*, paru il y a deux ans en allemand, j'ai remonté jusqu'à l'époque Safavide.

E.H. : Et quant à l'Histoire paternelle et les événements familiaux ? Vous n'en avez pas beaucoup parlé dans vos derniers entretiens.

A.H. C. : Parce qu'il n'y a eu rien de déterminant. J'ai grandi dans une famille de couche moyenne à Téhéran. Mon père nous interdisait la politique. En fait, il nous surveillait pour que nous n'écoutions pas les radios étrangères. Je parle de l'époque du Shâh quand j'étais lycéen, et puis quand je venais d'entrer à l'université, la Révolution a eu lieu. C'était pareil pour les livres mais je ne pouvais pas obéir. À mon avis, la méfiance envers le gouvernement est une caractéristique nationale [en Iran]. Cela existait aussi chez mon père. L'opinion selon laquelle, toute personne qui arrive au pouvoir pense seulement à remplir ses propres poches. Sinon, il n'y a pas d'autres choses remarquables [chez mon père]. Par exemple comme les événements arrivés à Camus. Non très calme... Mais nous avons quand même des crises. La Révolution était une grande crise, la guerre...

E.H. : Pourriez-vous parler un peu plus de votre expérience de guerre ?

A.H. C. : J'ai participé à la guerre. J'ai fait deux ans de service militaire. Cela m'a marqué. En fait, si je n'avais pas eu d'expérience directe de la guerre, je n'aurais pas tellement haï la guerre. À ce point, elle m'a révélé une vérité : nous n'avons qu'un seul type de guerre, malgré ce que l'on appelle la défense de la patrie, la défense sacrée. La guerre est la guerre et elle augmente chez vous la haine de l'ennemi. On prépare le soldat seulement pour tuer. Tuer l'autrui, tuer l'ennemi. Et peut-être, si je n'avais pas expérimenté la guerre, je n'aurais pas saisi cette vérité et j'aurais pensé que certaines guerres s'appellent la défense sacrée et on y respecte les prisonniers de guerre. Mais j'ai vu le contraire. [...] De ce fait, sans cette expérience, [je n'aurais pas compris] à quel point le pouvoir pouvait altérer tout sentiment d'humanité chez les forts. [...].

E.H. : Vous avez achevé *La Salle des miroirs*, *La Mandragore*, *Téhéran, ville sans ciel* et *l'Aube iranienne* entre les années 1989 et 2002. On peut dire que le temps de l'écriture ou l'énonciation de vos romans se situe dans les années 90 (1370). Est-ce que le contexte historique de l'Iran à cette période a influencé vos œuvres ? Quels événements et comment ?

A.H. C. : La Révolution était un grand choc pour tous ceux qui ont habitude de réfléchir. J'ai décidé très tôt de chercher les raisons du déroulement [de cet événement] dans notre Histoire distante et récente. C'est peut-être ça qui explique mon attachement à l'Histoire. Dans ma bibliothèque, vous trouverez plutôt les livres sur l'Histoire contemporaine de l'Iran et du monde.

[L'assassinat de quelques écrivains dans ces années] était le plus grave choc de ma vie. Je ne crois pas encore comment on peut supprimer quelques personnes pour la seule raison qu'ils sont écrivains. Je connaissais ces gens. S'ils étaient membres d'un parti [...], On pourrait dire que c'était une concurrence politique et en tant qu'une alternative d'avenir, [on les élimine] ... Quoique [cet acte] soit à condamner. Mais on pourrait le justifier comme ça. Mais un écrivain dont la seule activité n'est qu'écrire....

Je n'oublierai pas ce jour-là dans l'autocar en destination d'Arménie. Après cet événement-là, on nous a amené dans un poste de police situé sur une montée. Ensuite, quand j'ai descendu la pente pour rejoindre la prison provisoire, je me demandais si je ne

rêvais pas... Est-ce que c'était possible qu'un tel évènement arrive dans l'état de réveil. Je ne pouvais pas même imaginer pourquoi un système de Sécurité doive penser à éliminer les écrivains. Un groupe de vingt et une personnes ! Un tel évènement n'est pas imaginable ! Par exemple, j'avais lu que dans les pays d'Amérique latine, on kidnappait le chef des syndicats et on les jetait leur corps dans le désert, mais faire une chose pareille avec un écrivain ! Les régimes despotiques ne doivent-ils pas agir pour le renforcement de leur pouvoir ? Mais ce n'est pas ça. Si vous éliminez un concurrent politique, vous gagnez, mais un écrivain ? Je ne comprends pas encore. Au moins que cela soit une réaction morale parce que certains d'entre eux se croient lettrés. Les hommes de lettres vaincus qui considèrent les écrivains comme leurs rivaux.

E.H. : Pour vous, l'idée du roman découle de votre imagination, ou bien est-ce qu'un évènement, un personnage historique est-il à l'origine des imaginations ultérieures ? En fait, la fictionnalisation est-elle plus importante ou est-ce plutôt l'authenticité des savoirs historiques ?

A.H. C. : Evidemment, l'imagination est l'élément le plus important de la fictionnalisation. Par exemple, je pensais depuis longtemps à la relation compliquée des filles et des pères. D'autre part, j'essayais d'imaginer la vie des nourrices nègres qui travaillait chez les familles nobles, ou celle des enfants adoptifs. Vous voyez que cela construit les thématiques importantes de *La Salle des miroirs*. Ou par exemple, j'aimais écrire sur une comédienne à l'époque splendide du théâtre iranien dans les années 1940 (1320). Cet intérêt allié à l'idée d'aborder comment la vie d'une personne ordinaire peut être anéantie par la politique ont créé *l'Aube iranienne*.

E.H. : L'attention que vous portiez aux figures historiques modestes et pas très connues comme Abbâs Aqâ Sarâf Azerbaïjâni rapproche votre écriture, à mes yeux, de l'approche des historiens de la micro-Histoire. Tout ce que vous dites de ce personnage est-il conforme aux documents historiques ?

A.H. C. : Au sujet d'Abbâs Âqâ, je n'ai emprunté que son nom et son métier de l'Histoire. L'histoire d'amour entre ce dernier et Mâh Rokhsâr est le produit de mon imagination. Cette dernière et Mirzâ dans *La salle des miroirs* ou Iraj et Mihan dans *l'Aube iranienne* sont des individus inconnus que j'ai placés en face des personnes

notoires pour accentuer leur importance. C'est pourquoi j'ai écrit leur histoire privée en la mettant en face des événements et des personnages historiques.

E.H. : Le récit de l'enterrement clandestin d'Abbâs Aqâ est-il imaginaire ?

A.-H. C. : Oui parce que rien n'est inscrit nulle part sur son enterrement. De plus, son amour pour Mâh Roskhsâr découle de mes imaginations.

E.H. : Dans ce roman, il semble que vous créez un héros de l'assassin Atâbak en le mettant dans une relation d'amour avec la protagoniste. Ainsi l'attentat du premier ministre est considéré comme un acte héroïque sans que le narrateur le critique.

A.H. C. : C'est bien possible que MâhRokhsâr le prenne aussi comme héros car selon les constitutionnalistes, Attâbak faisait obstacle à la formation du Régime Constitutionnel. C'est pourquoi le comité du châtiment planifie finalement son assassinat.

Si Abbâs Âqâ existe, c'est pour Mâh Rokhsâr et sa relation affectueuse avec cette dernière. En effet, c'est la protagoniste qui compte pour nous. On justifie la présence d'Abbâs Âqâ par cet amour. [...]

E.H. : Certains historiens qui ont rédigé sur la Révolution Constitutionnelle ne partagent pas un tel point de vue héroïque envers Abbâs Âqâ. Ervand Abrâhâmian prend une position plus objective et neutre, mais par exemple, Thierry Kellner et Mohamamd Djalili ont un regard plus critique. Qu'en pensez-vous ?

A.H. C. : Oui l'attentat est tout à fait condamné. Mais il faut situer ce débat dans son contexte historique. On parle d'il y a plusieurs années. Par ailleurs, c'est la question d'une Révolution. Parce que tout cela a eu lieu dans ce contexte. Cependant, aux yeux des personnages du roman dont le représentant est le narrateur, il n'y a rien à condamner.

E.H. : Quant à Mirzâ, je trouve qu'il est un personnage à deux facettes. D'une part, il est constitutionnaliste et intellectuel ; il veut que ses filles soient éduquées et conscientes de ce qui se passe dans la société, mais d'un autre côté, il représente un homme de la famille et de la société patriarcale.

A.H. C. : Je voulais en effet souligner les contradictions de l'homme iranien.

E.H. : Au sujet de *l'Aube iranienne*, vous avez déjà dit dans votre entretien avec la revue *Tadjrobo* que certains livres ainsi que les témoignages de certaines personnes vous ont aidé à savoir ce qui s'était passé dans les camps de Sibérie. Il y a aussi beaucoup de ressemblances entre l'histoire d'Iraj Birashg avec les mémoires d'Atâ Safavi ou celles d'Atâbak Fathollahzadé dans *Personne ne vieillit à Madagan* et *La maison de l'oncle Josephe*. Avez-vous étudié ces livres ?

A.H. C. : Ces deux livres ainsi que le livre de Soljenitsyne [*L'Archipel de Goulag*] et d'autres livres figuraient parmi mes sources. Il y a beaucoup de documents sur les camps de travail forcé et de leurs prisonniers. Il existe aussi des films.

E.H. : Consultez-vous seulement les bibliothèques ou consultez-vous d'autres sources ?

A.H. C. : Les livres, les journaux, les témoignages et surtout mon imagination.

Par exemple pour saisir une atmosphère comme celle de la Révolution Constitutionnelle, j'ai lu beaucoup pour que je comprenne et je sois au plus près [des événements]. Et les journaux... Je n'ai pas lu seulement les livres d'Histoire mais aussi les journaux de cette époque-là. J'ai lu également les mémoires de gens. Pour moi, le journal mémoriel d'Etémad-ol Saltané, qui rédigeait ses souvenirs de la cour de Nassereddin Shâh durant plusieurs années, était beaucoup plus important que *l'Histoire de la Révolution Constitutionnelle* de Kasravi, bien qu'elle soit la meilleure Histoire de cette période-là. Plus que les événements, j'ai besoin de l'atmosphère de cette époque. Pour moi, il est plus important [de savoir] comment les gens s'habillaient, comment ils s'amusaient, ce qu'ils mangeaient, de quoi ils parlaient dans cette atmosphère-là et non pas les événements historiques.

E.H. : Que faites-vous pour reconstruire l'atmosphère de la ville ?

A.-H. C. : Je parle dans mes romans de mon propre Téhéran ; le Téhéran que je connais et que je reconnais dans mes photos, mes films, mes écrits et ce que j'ai entendu. Aucune ville n'existe d'une manière absolue. Les villes n'existent que dans nos imaginations.

E.H. : Vous avez souvent choisi une narration à la troisième personne focalisée sur le regard des personnages. Avez-vous voulu ainsi vous éloigner de l'écriture subjective ? Pensez-vous que le romancier a dû dissimuler ses idéologies et ses pensées ?

A.H. C. : Quand j'écris, je ne pense pas à ces sujets. Lors de l'imagination des sujets que j'ai choisis, le point de vue s'impose et je l'accepte comme un fait évident. Mes décisions ne sont pas déterminantes. Dans n'importe quel travail créatif, il faut réhabiliter le rôle de l'instinct.

La narration du *Récit de Quâssem* ainsi que certains chapitres de *L'amour et la dame infini* sont à la première personne. Il en va de même dans le roman du *Calligraphe d'Ispahan* qui n'est pas encore paru en persan. Par ailleurs, les romanciers en tant que créateur de romans, quel que soit le mode narratif qu'ils choisissent, ne parviennent jamais à dissimuler leurs pensées.

E.H. : Les critiques du narrateur de *Téhéran, ville sans ciel* contre le régime Pahlavi pourraient donc être vos propres critiques ?

A.H. C. : Oui, ce sont mes critiques. Je veux dire que vers la fin du régime [pahlavi], en 1357 [1979], j'avais 22 ans. J'étais entré à la fac à l'âge de 18 ans. En fait, la faculté de technologie dont l'ambiance était fortement politique. Mon attirance pour la littérature avait commencé à l'école. Par ailleurs, j'avais, sous l'influence de mon père, envie de contredire, c'est à dire de protester contre le système qui existait.

Certes, en tant qu'un lycéen, j'ignorais ce qui se passait, mais j'étais méfiant envers tout ce qui concernait le Régime. Quand je suis entré à la Fac, [cette méfiance] était accompagnée d'une certaine connaissance. En fait, je détestais d'ores et déjà le Shâh... Surtout quand je voyais la violence envers les étudiants, et d'ailleurs, on m'a aussi giflé une fois. Comme j'étais très conservateur et peureux, je ne participais pas aux manifestations. Mais une fois, à la fin d'une manif, je suis sorti de l'endroit où je m'étais caché dans le bâtiment pour aller à mon cours. Les policiers m'ont appelé, on m'a giflé et arrêté. On m'a libéré quand même à la fin de l'après-midi. Plus tard, j'ai compris qu'ils voulaient arrêter quelques personnes pour les présenter comme [criminels] à leur chef et pour lui montrer qu'ils avaient bien effectué leur job. Seul un système corrompu peut faire une chose pareille. Parce qu'il fait chercher le criminel (quel qu'il soit la définition du

crime !). Mais, les jours les plus joyeux et les plus excitants de ma vie, je les ai connus pendant la Révolution. En fait, ma haine, pour laquelle je n'ai pas eu de raison bien claire et justifiable, était très forte. De ce fait, j'ai accueilli avec plaisir le changement de situation.

Aujourd'hui que je réfléchis au passé, je pense par exemple au « Festival des arts de Shirâz » ou au spectacle de « Porc, enfant et feu » ; je n'ai pas pu en parler bien dans mes livres. C'est en effet un spectacle qui a été mis en scène dans la vitrine d'un magasin. Les spectateurs étaient dans le magasin, et les piétons étaient une partie du spectacle et voyaient ce qui se passait dans la vitrine. On dit qu'un homme et une femme ont fait l'amour... non pas comme les acteurs d'une manière spectaculaire mais d'une façon réelle. Et cela dans la société traditionnelle iranienne [...] forger de tels prétextes prouve la sottise d'un régime [...] C'est clair qu'ils ne connaissaient pas [la société]. Quand on lit les mémoires d'Alam, [on comprend] à quel point ils n'avaient pas de connaissance de cette société. S'ils la connaissaient, la Révolution n'aurait pas eu lieu.

E.H. : Comme la modernisation forcée de Rézâ Shâh dans une société qui n'était pas du tout préparée, n'est-ce pas ?

A.H. C. : Oui, et seulement les signes et les produits [d'une société moderne] parce que la modernisation de l'Occident est basée sur la démocratie, sur les votes du peuple et [le choix] des députés... Vous ne les faites pas. Il n'y a aucun parti politique ni syndicat. Vous fermez l'association des écrivains. Elle se crée en 1966 ou 67 (1346 ou 1347) mais elle ne peut poursuivre ses activités que trois mois. Comment pouvez-vous importer seulement le Coca Cola ou la musique d'Oberhausen... alors ce n'est pas possible.

Et puis, par exemple, le rôle du cinéma que j'aborde implicitement dans *Téhéran, ville sans ciel*, était très important pour se rappeler le passé que le régime du Shâh voulait oublier avec les appareils modernes. Par exemple, on restreint d'un part le sanctuaire, *Saghâ Khâné*¹ et *Siné zani*², d'un autre part, on les accentue dans les films. Vous ne trouvez aucun « film farsi » qui n'aborde pas la question de l'honneur familial et

¹ Voir p. 317, note en bas de page n° 1.

² Frapper la poitrine en signe de deuil aux dix premiers jours du mois de Moharram, l'anniversaire du martyr de l'imam Hosseyn.

*Namous*¹... Et puis il y a une femme qui trompe le héros, il y a une autre femme pudique et voilée. Ensuite, ils se concilient et partent près de Sqâ Khâné et [on voit] la coupole du sanctuaire. Tous ces éléments qui étaient en train d'être éliminés de la vie réelle, restaient vivants progressivement au cinéma et puis pendant la Révolution 79, les gens ont reproduit les scènes des films dans la rue.

E.H. : Dans tous *La Salle des miroirs*, *La Mandragore*, et *l'Aube iranienne*, l'Histoire de la femme contemporaine iranienne a été écrite dans un ordre chronologique. Dans ces romans, les personnages féminins sont très importants. Pourquoi traitez-vous des sujets féminins ou de leur problème dans la société patriarcale ?

A.H. C. : Les femmes sont plus intéressantes. J'ai l'impression de les connaître mieux. Par ailleurs, les femmes conviennent mieux à la fiction et augmente la vitesse et l'étendue de mes imaginations. Pour moi, parler des femmes n'est pas un acte d'engagement.

E.H. : MâhRokhsâr, Shamsozoha ou Mihaan sont des femmes qui dépassent le cadre défini pour les femmes de leur époque. En comparaison avec la plupart des femmes, elles peuvent être perçues comme une « altérité ». Mais à la fin de tous ces romans, on constate leur échec. N'est-ce pas ?

A.H. C. : Je ne sais pas si c'est parce qu'elles sont femmes... J'aime écrire en général sur les personnes qui marchent à contre-courant. En tout cas, je suis l'auteur des vaincus. En fait, je préfère [écrire] sur les vaincus... [Quant aux] vainqueurs... par exemple Karâmat est un vainqueur. C'est quelqu'un qui a l'impression de triompher.

E.H. : Mais lui aussi, il n'a pas surmonté toutes ses craintes et ses angoisses !

A.-H. C. : Oui ses cauchemars et ses angoisses... Il me plaît aussi ce personnage. Bien entendu, c'est l'échec qui est plus important pour moi plus que la question de femme.

E.H. : Est-ce que la censure a influencé les techniques narratives de *Téhéran, ville sans ciel* ?

¹ Les femmes de la famille (épouse, mère, sœur) d'un homme musulman dont l'honneur familial dépend de leur chasteté.

A.H. C. : *Téhéran, ville sans ciel* possède une structure en mosaïque. Il est constitué de plusieurs évocations, autrement dit ce roman est un ensemble de micro-récits en forme de « short cut » qui le construisent.

La distorsion narrative est le trait caractéristique de ce roman. Mais la censure a intensifié le désordre. La censure en Iran, c'est-à-dire la suppression des quelques extraits au sein d'un roman, entraîne le désordre. Cependant, dans ce roman, la confusion est une technique ; peut-être pour surmonter cette censure obligatoire.

E.H. : Pourriez-vous m'expliquer un peu au sujet du titre de *La salle des miroirs* ! Vous ne vouliez pas suggérer le tableau de Kamâl-ol Molk ?

A.H. C. : Il ne correspond pas au tableau de Kamâl-ol Molk. Cependant, vous savez que dans les salles ornées en miroir, les images se voient d'une manière fragmentée.

E.H. : Dans *La salle des miroirs*, le personnage de Nour Sardâr est réel ?

A.H. C. : Non pas du tout, je l'ai [imaginé] en pensant à tous ceux qui sont sous l'oppression et espèrent un salvateur et libérateur ... Dadé Siah en tant que bonne noire rêve d'être libre. Elle a alors un salvateur libérateur mais tout cela découle de l'imagination.

E.H. : Et ne pensez-vous pas qu'il y a une ressemblance entre l'un des récits de sa mort dans ce roman avec le récit de Kamâl -ol Molk sur le voleur des bijoux du trône de Paon (Takht-e Tavous) ?

A.H. C. : Oui, c'est possible parce que selon moi, quand un écrivain ou un artiste crée une œuvre, il n'est pas conscient de tous ses éléments. C'est-à-dire, moi, je suis un mélange de ce que j'ai vu, vécu, lu et connu. Alors, est-ce que je ne connaissais pas l'œuvre de Kamâl-ol Molk ? Si, je la connaissais très bien. Est-ce que je ne connaissais pas sa vie ? Si, je la connaissais parfaitement, tout ce qui arrive pour ce bijou, et même, à l'époque de Rézâ Shâh, son renoncement à peindre ce dernier. Je les connaissais tous ! Alors c'était inconscient.... Peut-être ! Moi, je n'en sais rien.

E.H. Je vous remercie beaucoup d'avoir répondu à ces questions.

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION.....	9
PARTIE I : De l’Histoire, de la Fiction, des Savoirs (discussions générales)	21
Chapitre 1 : Histoire, Littérature, Fiction.....	23
1.1. Histoire-science avec les méthodiques	25
1.2. Contre Histoire-méthode avec l’école des Annales.....	27
1.3. Henri-Irénée Marrou (1904-1977).....	28
1.4. Le retour au récit.....	29
1.4.1. Veyne, Certeau et Ricœur.....	29
1.4.2. <i>Linguistic turn</i>	32
1.4.3. <i>Microstoria</i> (micro-histoire).....	34
1.5. Histoire : littérature et science sociale.....	37
Chapitre 2 : La littérature et le savoir	43
2.1. Qu’est-ce que la littérature	43
2.2. Littérature factuelle et littérature fictionnelle	47
2.2.2. Distinction du fictionnel et du factuel	51
2.2.2.1. Le récit à la première personne à focalisation interne.....	54
2.2.2.2. Dédoublage de l’instance narrative en auteur et narrateur	56
2.2.2.3. Fidélité au modèle synchronique à deux niveaux de l’histoire et du discours	57
2.3. Savoirs de la littérature fictionnelle.....	61
2.3.1. Savoirs historiques de la fiction.....	64
Chapitre 3 : l’Histoire dans la fiction (Historicisation de la fiction)	66
3.1. Le roman historique.....	66
3.1.1. Le roman historique et la vérité	68
3.2. Le roman contemporain et extrême contemporain face à l’Histoire	71
3.2.1. L’Histoire dans le roman persan.....	79
3.3. L’Histoire dans les romans de Modiano et de Cheheltan.....	86
3.3.1. Le contexte et les motifs historiques	87
3.3.2. Les romans de Modiano et de Cheheltan : romans historiques ?	99

3.3.2.1. Repère historiographique	101
3.3.2.2. Situer l'intrigue dans le temps et l'espace dès l'incipit	102
3.3.2.3. Les personnages	108
3.3.2.4. La documentation	112
3.3.3. De nouvelles appellations.....	116
Conclusion de la première partie	121
PARTIE II : Écrire l'Histoire.....	123
Chapitre 1 : L'arrière-plan historique	125
1.1. Le contexte socio-politique des romans de Cheheltan	125
1.1.1. Les bouleversements radicaux après la Révolution de 1979	126
1.1.2. Écrire sous la censure	127
1.2. La trilogie de l'Occupation de Modiano : écrire à la fin des années soixante ..	131
1.2.1. Le contexte littéraire.....	131
1.2.2. Le contexte politique de la trilogie de l'Occupation	135
1.2.2.1. De l'amnésie de l'histoire au retour du refoulé	136
1.2.2.2. La France de 1968 face à la Guerre de Six Jours.....	145
1.3. Le contexte de l'écriture de Dora Bruder (1978-1997).....	149
Chapitre 2 : Histoire des vainqueurs et des vaincus	156
2.1. De la critique et la parodie des auteurs antisémites jusqu'à la critique du sionisme militariste (Modiano face à l'identité juive).....	156
2.1.1. Modiano face à une littérature pamphlétaire antisémite	161
2.1.1.1. Pastiche des pamphlets de Céline	162
2.1.1.2. Un certain Léon Rabatête	164
2.1.1.3. La récurrence d'une figure étrange	165
2.1.1.4. Brasillach et Drieu La Rochelle.....	167
2.1.1.5. Un Hussard	168
2.1.2. Modiano face à la question du sionisme militariste	173
2.2. Étude de quelques figures de l'entre-deux chez Modiano et Cheheltan (Agir et choisir sous « la force des choses »)	180
2.2.1. Agent double de <i>La Ronde de nuit</i> : Swing Troubadour/Princesse de Lamballe.....	181
2.2.2. Le Khédivé et Karâmat : persécuteurs déjà persécutés.....	184
2.2.3. Résistants et militants antihéroïques	188

2.3. Faire entendre la voix des oubliés, inconnus et subalternes	191
2.3.1. Sur les traces des oubliés	191
2.3.2. La voix féminine qui veut se faire entendre	199
2.3.2.1. Femme iranienne de l'époque Qâdjâr : une figure de subalterne	201
2.3.2.2. Espaces genrés	203
2.3.2.3. MâhRokhsâr : Figure d'altérité (vaincue et pas victime).....	207
2.3.2.4. Une lutte continue contre une impuissance historique.....	211
Chapitre 3 : Ville, le théâtre de l'Histoire.....	215
3.1. Ville en Crise	217
3.1.1. Paris sous l'Occupation.....	218
3.1.1.1. Paris occupé : l'espace clos d'une tragédie dans <i>La Ronde de Nuit</i> ..	220
- La figure de la « ronde ».....	222
3.1.1.2. Le paris-prison de Dora Bruder	226
3.1.2. Téhéran sous les grandes crises politiques	228
3.1.2.1. Téhéran sous la domination de la brigade cosaque persane.....	228
3.1.2.2. Téhéran lors de l'invasion anglo-soviétique	230
3.1.2.3. Le renversement du gouvernement de Dr. Mossadesgh	233
3.1.2.4. Téhéran à l'aube de la Révolution islamique.....	237
3.2. Ville en changement	239
3.2.1. Le Paris « d'hier à aujourd'hui » à travers <i>Dora Bruder</i>	239
3.2.2. Du vieux Téhéran de <i>La Salle des miroirs</i> à la Capitale moderne de <i>Téhéran, ville sans ciel</i> : une ville en changement perpétuel	243
3.3. Ville déchirée en deux	249
3.3.1. Dichotomie de l'espace parisien dans <i>La Ronde de nuit</i>	249
3.3.2. Au nord et au sud de l'avenue Enghélab (l'avenue Révolution).....	251
Conclusion de la deuxième partie	256
PARTIE III : Modalités esthétiques de l'écriture de l'Histoire	259
Chapitre 1 : Le sujet de l'écriture	261
1.1. Auteur/narrateur.....	261
1.2. Écrire l'Histoire à travers l'écriture de son histoire	275
1.2.1. De l'autobiographie et de l'autofiction chez Modiano : une question problématique	276
1.2.2. Les scènes récurrentes : la fusion de la mémoire familiale et historique	281

Chapitre 2 : Temps, mémoire et Histoire.....	286
2.1. Chronologie d'une période de l'Histoire de la Révolution Constitutionnelle de l'Iran : <i>La Salle des miroirs</i>	288
2.2. Progression et rétrospection temporelle : <i>La Mandragore</i> et <i>l'Aube iranienne</i>	289
2.3. Lire l'Histoire à travers les récits fragmentés et anachroniques	291
2.3.1. <i>Téhéran, ville sans ciel</i> : le puzzle temporel	291
2.3.2. <i>La Place de l'étoile</i> : « la nullité historique »	295
2.3.3. <i>La Ronde de nuit</i> : un roman à deux mouvements temporels	297
2.3.4. <i>Les Boulevards de ceinture</i> : l'incertitude temporelle.....	300
2.4. <i>Dora Bruder</i> : la force de la temporalité individuelle	304
Chapitre 3 : de l'intertextualité	308
3.1. Intertextualité avec les œuvres littéraires et artistiques.....	309
3.1.1. Allusions aux œuvres littéraires chez Modiano	310
3.1.2. L'évocation des œuvres littéraires et cinématographiques chez Cheheltan	319
3.1.3. Citer des chansons dans les romans	325
3.1.4. Jeux avec les références culturelles dans <i>La Ronde de nuit</i>	331
3.1.5. Référence implicite à deux œuvres d'art : « La Ronde de nuit » de Rembrandt, « La Salle des miroirs » de Kamâl-ol Molk.....	332
3.2. Une intertextualité repérable entre les romans et les textes historiques, journalistiques et administratifs	340
3.2.1. L'insertion des documents administratifs, journalistiques, etc.	340
3.2.2. L'insertion des textes historiques et mémoriels dans la fiction : la réécriture intertextuelle ou le plagiat ?	347
Conclusion de la troisième partie.....	354
CONCLUSION	357
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	363
1. Corpus.....	363
a) Œuvres de Patrick Modiano	363
b) Œuvres d'Amir Hassan Cheheltan	363
2. Études sur l'œuvre de Modiano	363
a) Ouvrages.....	363
b) Articles de revues	364

c) Chapitres de livres, contribution à un ouvrage collectif	364
3. Entretiens de Modiano et de ChehelTan, articles de journaux	365
4. Œuvres de fiction, d'histoire, témoignages, mémoires.....	365
a) Ouvrages en français.....	365
b) Ouvrages en persan.....	366
c) Ouvrages en anglais	366
5. Études générales	367
a) Ouvrages en français.....	367
b) Ouvrages en persan.....	371
c) Ouvrages en anglais	372
d) Articles de revue en français.....	372
e) Articles de revues en persan	375
f) Chapitres d'un livre, contributions à un ouvrage collectif (en français)	375
6. Thèses	376
7. Films	377
8. Ressources en ligne.....	377
a) Pages françaises (1)	377
b) Pages françaises (2)	380
c) Pages persanes (1).....	382
d) Pages persanes (2).....	383
ANNEXES.....	385
Annexe 1 : Repères de l'Histoire contemporaine de l'Iran.....	385
Annexe 2 : Repères de l'Histoire de la France (1939-1945)	386
Annexes 3 : Œuvres de Patrick Modiano.....	387
Annexes 4 : Ouvrages d'A.H. ChehelTan.....	389
Annexe 5 : Entretien avec Amir Hassan ChehelTan.....	391
Tables des matières	401

TABLES DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : <i>La ronde de nuit</i> de Rembrandt.....	339
Figure 2 : <i>L'enterrement de la Sardine</i> de Goya.....	339
Figure 3 : <i>La salle des miroirs</i> de Kamâl-ol Molk.....	340

Titre : Écrire l'histoire : savoir et fiction chez Patrick Modiano et Amir Hassan Cheheltan

Mots clés : Histoire, fiction, savoir, roman historique, Roman-Histoire, Micro-Histoire

Résumé : Adaptant la théorie d'Ivan Jablonka sur les rapports entre l'histoire et la littérature ainsi que la théorie de la micro-histoire de Carlo Ginzburg, ce travail se propose d'étudier l'écriture de l'histoire (au sens d'historiographie) dans l'œuvre de deux écrivains contemporains issus de deux aires culturelles et géographiques différentes : l'écrivain français Patrick Modiano et le romancier iranien Amir Hassan Cheheltan. L'étude se concentre sur un choix sélectif des textes des deux auteurs. Le corpus des textes de Modiano est formé par les œuvres suivantes : *La place de l'étoile* (1968), *La Ronde de nuit* (1969), *Les Boulevards de ceinture* (1972) et *Dora Bruder* (1997) ; de Cheheltan sont abordées les œuvres suivantes : *La Salle des miroirs (Talâr-e ainé)*, 1990), *La Mandragore (Mehr giâh)*, 1998), *Téhéran, ville sans ciel (Tehran, shahr-e bi asséman)*, 2001) et *L'Aube iranienne (Sépidédam-e irani)*, 2005). Notre étude démontre que malgré l'omniprésence de l'histoire dans ces textes, ils ne respectent pas les critères du traditionnel roman historique et se rapprochent plutôt d'une littérature science-sociale qui, au moyen du raisonnement et de la narration,

visent à dire la vérité sur le monde sans pour autant vouloir représenter ou recréer les grands événements historiques ou mettre en scène ses personnages notoires. « Romans-Histoire », ils invitent le lecteur à réfléchir sur les versions officielles de l'Histoire. Quant à *Dora Bruder*, il s'identifie plutôt à un « texte-recherche » (Jablonka) ou à une enquête micro-historique sans toutefois que la quête modianesque aboutisse à une réponse définitive. Une analyse de nature thématique montre que les deux auteurs s'intéressent à des figures problématiques ou marginalisées dans deux métropoles qui sont le théâtre de l'histoire : Paris (Modiano) ou Téhéran (Cheheltan). En dernier lieu, nous nous penchons sur l'aspect formel et esthétique des deux œuvres pour montrer la diversité des formes mobilisées par les deux auteurs, chacun à l'intérieur de son œuvre et l'un par rapport à l'autre. Il s'agit donc de comparer le traitement thématique, formel, esthétique mais aussi épistémologique que ces écrivains réservent à l'Histoire et d'analyser les principales modalités de son inscription dans leurs œuvres.

Title : Writing history: knowledge and fiction in works of Patrick Modiano and Amir Hassan Cheheltan

Keywords : History, fiction, knowledge, Historical novel, Microhistory

Abstract : Adapting Ivan Jablonka's theories on the relationship of history and literature, and Carlo Ginzburg's notion of "microhistory", this work aims at studying how two contemporary writers from different cultural and geographical spheres—the French author, Patrick Modiano and the Iranian novelist, Amir Hassan Cheheltan—set about writing history, in the historiographic sense of the term. With a particular focus on Modiano's *La place de l'étoile* (*Place de l'étoile*, 1968), *The Night Watch* (*La Ronde de nuit*, 1969), *Ring Roads* (*Les Boulevards de ceinture*, 1972) and *Dora Bruder* (1997) and the novels *The mirror room* (*Talar-e aineh*, 1990), *Mandragora* (*Mehr giâh*, 1998), *Tehran, city without sky* (*Tehran, shahr-e bi asseman*, 2001) and *Iranian Dawn* (*Sepidedam-e irani*, 2005) by Cheheltan, this study demonstrates that, despite the omnipresence of history in these texts, none of them actually respect the criteria of the traditional historical novel genre. Rather, it will be suggested, they approach something akin to social-science literature; that is, their

narratives endeavor to tell the truth about the world without explicitly representing or re-creating great historical events or portraying great historical figures. Instead, as "Novel-Histories", these works invite the reader to think about the nature and status of official History. As for *Dora Bruder*, it can be viewed as "text-search" or a "micro-historical inquiry"; but unlike its more traditional counterparts Modiano's quest never offers a definitive answer. A thematic analysis will illustrate that the two authors are particularly interested in writing about problematic or marginalized figures in the two metropolises that feature in their work—Paris (Modiano) and Tehran (Cheheltan)—, geographical spaces which are also the theater of history. Finally, the formal and aesthetic aspects of the two works will be explored, with a view to demonstrating their literary and artistic diversity. So, it is a question of comparing how both authors engage with history from a thematic, formal, aesthetic but also epistemic perspective and analyzing the main modes by which history is inscribed in their works.