

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Usages de la photographie chez Patrick Modiano

par  
Stéphanie Labonté

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en Littératures de langue française

août 2007

© Stéphanie Labonté, 2007



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Usages de la photographie chez Patrick Modiano

présenté par :  
Stéphanie Labonté

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élizabeth Nardout-Lafarge

.....  
président-rapporteur

Marie-Pascale Huglo

.....  
directeur de recherche

Ginette Michaud

.....  
codirecteur

Gilles Dupuis

.....  
membre du jury

## Résumé

La photographie, dans les romans de Patrick Modiano, est à la fois un élément constituant et structurant du récit. En tant qu'éléments constitutants, les clichés ont pour fonction d'authentifier le récit et ils jouent un rôle prépondérant en ce qui concerne la question de l'anonymat et de l'identification. En tant qu'élément structurant du récit, la photographie est, somme toute, un modèle d'appréhension du réel. Elle permet de décrire la perception du temps, des lieux et des individus par les personnages de Modiano. L'art photographique est utilisé pour décrire, métaphoriquement, la quête des narrateurs mais aussi, de façon plus générale, l'écriture en elle-même. La photographie fournit, en quelque sorte, un cadre au récit qui se développe en partie selon ses règles, en tenant compte de la composition, de la luminosité, du hors-cadre. Enfin, la photographie, par les souvenirs qu'elle met en scène, fait écho au questionnement sur l'Histoire qui traverse toute l'œuvre de Modiano. À partir des différents clichés qui sont décrits dans ces romans, donc, différentes observations seront notées en ce qui concerne, entre autres, le rapport du spectateur à la photo, le contexte de production d'une photographie et ce qui y est représenté. En outre, nous interrogeons l'identité du sujet photographié et de sa représentation sur la pellicule et nous nous penchons sur le bouleversement de la conception du temps qu'induit la photographie.

**Mots clés :** Patrick Modiano, photographie, description, identité, temps, témoignage, souvenir, mémoire, histoire, *Chien de printemps*, *Dora Bruder*.

### Abstract

In the novels of Patrick Modiano, photography is a constituent element of the tale and provides structure to the narration. As constituent elements, photographs authenticate the narration and they play a vital role regarding the question of anonymity and identification. In structuring the narration, photography acts as a model of apprehension of the real. It allows the representation of time, places and individuals as seen through the eyes of Modiano's characters. Photographic art is used to metaphorically describe the narrators' quests and, in a more general way, the writing itself. Photography provides a frame to the narration which develops itself according to its rules, while taking into account composition, brightness, out of frame effects. Finally, photography, by the memories it stages, echoes the questioning of history which crosses the work of Modiano. From the various photographs that are described in these novels, different comments will be made in respect, especially, to the relation of the viewer to the photograph, the context of production of a photograph and what it represents. In addition, we examine the identity of the subject photographed and its representation on film and take interest in analyzing how photographic art affects our perception of time.

**Key words:** Patrick Modiano, Photography, Description, Identity, Time, Testimony, Remembrance, Memory, History, *Chien de printemps*, *Dora Bruder*.

**Table des matières**

<b>Introduction générale</b>	1
<b>Chapitre 1 – Autour de la photographie</b>	
Introduction	13
Documents	14
Anodin	18
Accumulation	22
Posture d’observateur	26
Détachement	31
Irréalité	35
Mise en scène	38
Photographes	42
Silence	45
Conclusion	48
<b>Chapitre 2 – Photographie et description</b>	
Introduction	50
Origine et état des photographies	51
Identification et anonymat	54
Spectralité	65
Luminosité	69
Lieux	72

Une vision photographique du monde	81
Conclusion	92
<b>Chapitre 3 – Photographie et temps</b>	
Introduction	94
Répartition des photographies	95
Discontinuité et fragmentation	99
Anamnèse	108
Surimpression	121
Temps suspendu	127
Conclusion	131
<b>Conclusion générale</b>	133
<b>Bibliographie sélective</b>	141

## Remerciements

En préambule à ce mémoire, je souhaite adresser ici tous mes remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont ainsi contribué, une version à la fois, à son élaboration.

Très sincèrement, merci, tout d'abord, à mes codirectrices, madame Marie-Pascale Huglo et madame Ginette Michaud. Leur aide, leurs précieux conseils, leur patience et leurs encouragements ont enrichi grandement la lecture que j'ai faite des romans de Patrick Modiano. Je leur serai toujours reconnaissante de m'avoir si bien dirigée, de m'avoir poussé à élargir mon champ de vision et à gratter sous la surface, tout en faisant preuve d'autant de respect envers mon travail.

Enfin, un merci tout particulier à tous ceux qui, de près ou de loin, ont eu une incidence sur l'accomplissement de ce projet. Le support de ma famille et de mes amis a été primordial tout au long de la rédaction. Grâce à eux, ce parcours a été beaucoup plus aisé et leur accompagnement au fil de l'écriture a eu beaucoup plus de répercussions qu'ils ne le croient sur la réalisation de ce mémoire.



## Introduction générale

Patrick Modiano s'est intéressé, dès son premier roman, *La Place de l'étoile* (1968), à l'image. Les références aux arts visuels, qu'il s'agisse de la peinture, du cinéma ou de la photographie, se multiplieront au fil de l'œuvre pour former un motif récurrent qui influence jusqu'au style de l'auteur. La présence du visible, sous ses diverses formes, a d'ailleurs été remarquée dans plusieurs études critiques dont celle d'Annie Demeyère, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*<sup>1</sup>, qui s'attarde principalement sur la présence de personnages gravitant autour de ces univers ; Baptiste Roux analyse, dans *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*<sup>2</sup>, la représentation de l'Occupation dans ces romans et, plus récemment, Christine Jérusalem examine, dans l'article « Photographie et spectralité dans les romans de Patrick Modiano »<sup>3</sup>, le rapport entre les clichés et l'évanescent dans *Chien de printemps*. Au-delà des références aux différents arts visuels, l'intérêt de Modiano pour ceux-ci se constate aussi par sa participation à plusieurs projets les intégrant<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Annie DEMEYÈRE, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2002, 271 p.

<sup>2</sup> Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999, 334 p.

<sup>3</sup> Christine JÉRUSALEM, « Photographie et spectralité dans les romans de Patrick Modiano », dans Danièle MÉAUX, *Photographie et romanesque*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, 346 p.

<sup>4</sup> En ce qui concerne le cinéma, Modiano est l'auteur de plusieurs scénarios de films ou de téléseries dont cinq ont été portés à l'écran : *Lacombe Lucien* (1974, en collaboration avec Louis Malle), « L'innocent » (1975, épisode de la téléserie *Madame le juge*), *Une jeunesse* (1981, d'après son roman du même nom), *Le Fils de Gascogne* (1995, en collaboration avec Pascal Aubier) et *Bon Voyage* (2002). À l'égard de la peinture et du dessin, Modiano a publié, en collaboration avec le dessinateur Pierre Le-Tan qui a illustré la couverture de la plupart de ses romans en

Graduellement, toutefois, la photographie s'est démarquée des arts visuels, ainsi que des autres documents sur lesquels les récits prennent appui, et elle a acquis, dans l'œuvre de l'écrivain, un statut privilégié. Annie Demeyère propose une explication de l'attrait grandissant de la trace argentique pour l'auteur : « L'art photographique entretient avec la réalité ce rapport objectif, quasi-documentaire de réalisme fantastique qu'affectionne l'auteur amoureux du détail et de la minutie<sup>5</sup>. » Cette réflexion met l'accent sur plusieurs des caractéristiques de la photo qui en font un objet à part dans cette œuvre. Le cliché tient à la fois de la représentation, du visible, et du document, de l'archive. La peinture, pour sa part, n'approche jamais l'illusion de réalisme qu'atteint la photographie. En peinture, le support fait toujours obstacle et l'œuvre, même le portrait, n'atteste jamais l'existence passée du sujet comme le fait la photo. John Berger et Jean Mohr, dans *Une autre façon de raconter*, soulignent le poids de réel qui est généralement attribué à la photographie, et que la peinture n'a pas : « Ce "tableau" est ensuite photographié, parce qu'on sait que la photographie confère au visible une authenticité qu'il n'a pas forcément<sup>6</sup>. » Quant au cinéma, si l'on peut croire qu'il confère au visible la même authenticité que la photographie par son mode d'enregistrement similaire, John Berger et Jean Mohr, toujours, les

---

collection poche, *Memory Lane* (1981), *Poupée blonde* (1983) et « Villes du sommeil » dans *Épaves et débris sur la plage* (1993). Il a également publié *Catherine Certitude* (1988), avec des illustrations de Jean-Jacques Sempé, *Dieu prend-il soin des bœufs ?* (2003), illustré de lettrines et de lithographies en couleurs de Gérard Garouste, et *28 Paradis* (2005), recueil de miniatures de Dominique Zehrfuss accompagnées, chacune, d'un poème de Modiano. Quant à la photographie, un texte de Patrick Modiano accompagne le recueil de photographies de Brassai, *Paris Tendresse* (1990), un hommage à Françoise Dorléac, illustré de nombreuses photographies, *Elle s'appelait Françoise* (1996), et la première version d'*Éphéméride* (2001), éditée en association par Gallimard et *Le Monde*, en supplément de son numéro du 30 juin 2001, comporte cinq photographies de Paris prises entre 1944 et 1953 par Robert Doisneau et Louis Stettner. Modiano a aussi signé la préface de l'album de Virginie Chardin, *Paris et la photographie*.

<sup>5</sup> Annie DEMEYÈRE, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 11.

<sup>6</sup> John BERGER et Jean MOHR, *Une autre façon de raconter*, Paris, Maspero, 1981, p. 96.

distinguent sur ce point : « Les photographies sont rétrospectives et sont reçues comme telles ; les films anticipent. Au cinéma, on attend ce qui va venir. En face d'une photographie, on recherche *ce qui a été là*<sup>7</sup>. » La continuité de l'image cinématographique est ici opposée à la fragmentation qui caractérise le photographique, à son morcellement. Et c'est précisément parce que la photographie implique une rupture et que le fragment suppose un manque que les narrateurs de Modiano s'y intéressent, parce qu'elle se rapproche alors de leur perception d'un réel discontinu et lacunaire.

Par ailleurs, l'œuvre de Modiano est reconnue comme étant relativement répétitive, ressassant et repensant régulièrement les mêmes objets, revenant sur les mêmes périodes historiques, présentant des narrateurs et des personnages similaires dans le cadre, souvent, d'une même quête d'identité. Tous ces thèmes chers à l'auteur entretiennent avec la photographie de nombreuses affinités qui font d'elle un objet phare, représentatif, si ce n'est emblématique de l'œuvre dans son ensemble. La plupart des études critiques sur Modiano ont tenté, justement, d'homogénéiser cette œuvre en y dégagant des constantes qui fourniraient des clés interprétatives pour mieux la comprendre, entreprise difficile en raison de son abondance et de sa diversité – Modiano a publié à ce jour trente-quatre ouvrages (romans et albums), il a écrit trente-trois préfaces ou articles et cinq scénarios de films. S'il est une constante que l'on puisse toutefois souligner à propos de cette œuvre et qui soit liée à la photographie, c'est peut-être, justement, cette répétitivité qui nous rappelle la notion d'épuisement photographique, les récits se présentant comme autant de prises multiples d'un même réel vu sous un angle différent. En outre, le côté fragmentaire de

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 280.

ces récits qui sera développé au cours de cette étude permet également de rapprocher l'œuvre de Modiano de la photographie.

Les études qui se sont penchées sur la période de l'Occupation<sup>8</sup> ont un champ d'application restreint du fait que, si tous les romans de Modiano sont construits autour d'une époque trouble, ils ne se cantonnent pas strictement à celle de l'Occupation, bien que ce soit le cas pour la plupart d'entre eux, et cette période ne leur sert bien souvent que de toile de fond. Par contre, ces études ont le mérite d'avoir souligné le ressassement des mêmes thèmes dans l'œuvre de Modiano et d'avoir montré l'ampleur du réseau de ramifications et de correspondances qui la traversent<sup>9</sup>. Quant aux études qui ont traité de la problématique de l'autofiction, si certaines sont intéressantes<sup>10</sup>, elles nous semblent avoir une portée limitée. Le brouillage référentiel entretenu par Modiano entre le narrateur et l'auteur, qu'il nourrit notamment par de nombreux recoupements entre sa vie et celle de ses narrateurs, allant même, parfois, jusqu'à prénommer son narrateur Patrick, est riche du point de vue d'une réflexion sur l'identité. Il permet également d'aborder d'un même élan les confusions similaires entre la réalité historique et la fiction que l'on peut observer lors des descriptions de lieux et d'itinéraires, par exemple, dont certains critiques ont montré qu'elles n'étaient pas exactes et que Modiano, de ce fait, effectuait plus un travail de reconstruction que de reconstitution

---

<sup>8</sup> L'étude la plus marquante et la plus détaillée à ce propos est sans conteste celle de Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit.

<sup>9</sup> Dans son mémoire *Du devenir-écrivain du narrateur modiano au devenir-archives du roman Dora Bruder* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 2000, 132 p.), Frédéric Boutin, s'est appliqué, sans se concentrer uniquement sur la récurrence du motif de l'Occupation dans l'œuvre de Modiano, à souligner les correspondances nombreuses et étroites entre les différentes œuvres, ce qui permet, selon lui, de mieux comprendre le côté fragmenté de ces récits. Il postule également, et nous y reviendrons au cours du troisième chapitre, que ce réseau qui se construit au fil des romans contribue à donner une impression de continuité parce que, lors de chaque lecture, l'ensemble des romans de Modiano est convoqué pour un lecteur attentif et familier de cette œuvre.

<sup>10</sup> Tout particulièrement celle de Thierry LAURENT, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, 188 p.

historique. Néanmoins, certaines de ces analyses se bornent à relever les concordances, dans les romans, entre la vie de l'auteur et du narrateur, sans les relier au questionnement sur l'identité et l'anonymat qui traverse cette œuvre. Enfin, quelques analyses<sup>11</sup> plus générales ont interrogé le rapport à l'histoire et à la mémoire développés dans les récits de Modiano. C'est dans la lignée de ce type de critique que s'inscrit notre étude et la photographie s'est imposée comme un moyen d'appréhender ce rapport à l'histoire et à la mémoire, tout en permettant, par ramification, d'aborder d'autres problématiques sensibles chez Modiano telles la disparition, l'identité, l'anonymat et l'archive.

Ce mémoire se concentrera exclusivement sur deux romans de Modiano. Par contre, la présence de la photographie peut être observée dans toute son œuvre, de façon globale, et le caractère répétitif de cette œuvre, de même que la reprise régulière de certains thèmes et motifs – dont, outre ceux que nous avons mentionnés précédemment, la quête, l'Histoire, le passage du temps – permettent de supposer qu'il serait possible de noter des observations similaires sur l'usage de la photographie ou encore sur l'importance du visible dans plusieurs autres de ses romans. D'ailleurs, Frédérique Boutin<sup>12</sup>, dans le cadre d'un mémoire sur *Dora Bruder*, a relevé de nombreuses correspondances, à différents égards, dans l'œuvre de Modiano et a tenté d'en révéler la cohérence et la cohésion en tant qu'œuvre globale, ce qui nous autorise à croire que, si une entreprise semblable s'efforçait de recenser les

---

<sup>11</sup> Nous pensons, entre autres, à Martine GUYOT-BENDER, *Mémoire en dérive : poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano : de Villa triste à Chien de printemps*, Paris, Lettres Modernes, 1999, 130 p., de même qu'à Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op.cit.

<sup>12</sup> Frédéric BOUTIN, *Du devenir-écrivain du narrateur modianien au devenir-archives du roman Dora Bruder*, op. cit.

différentes manifestations du photographique dans tous les romans de Modiano, dont certains éléments circulent d'un livre à l'autre, cette entreprise résulterait en l'élaboration d'un vaste répertoire de la présence du visible dans le texte.

Notre choix s'est porté, d'abord, sur *Chien de printemps*<sup>13</sup>, roman paru en 1993, dans lequel le narrateur rencontre un photographe, Francis Jansen. Nous justifions ce choix par la présence, au sein du récit, d'un discours critique sur l'art photographique, sur l'importance de la photographie en tant que document, archive, mais aussi parce que ce roman aborde la question de la disparition d'une façon singulière. Ce récit, plutôt que de constituer en une quête pour retrouver les traces d'un être disparu, s'intéresse à la vie de Francis Jansen, qui, tout au long du roman, prépare lui-même sa propre disparition imminente. De plus, la photographie est, dans ce roman, un élément fondamental de la trame narrative. En effet, le récit débute par la rencontre du narrateur avec un photographe, Francis Jansen, il se déploie avec la narration détaillée de leur brève relation et se clôt par la disparition du photographe et de ses clichés.

Nous nous pencherons également sur *Dora Bruder*<sup>14</sup>, l'un des romans de Modiano le plus ancré dans la réalité historique, dans lequel le narrateur s'efforce de retrouver la trace de Dora Bruder, une jeune fille juive qui a fugué en 1941 et qui est morte, au printemps suivant, dans un camp de déportation. Ce roman nous permettra d'explorer, tout particulièrement, la question de l'identité et de l'anonymat, et de questionner la valeur historique de la

---

<sup>13</sup> Patrick MODIANO, *Chien de printemps*, Paris, Seuil, 1993, 121 p. Les références à cette œuvre seront dorénavant indiquées entre parenthèses à la suite de la citation par le sigle CP, suivi de la page.

<sup>14</sup> Patrick MODIANO, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, 145 p. Désormais désigné dans le corps du texte par le sigle DB, suivi de la page.

photographie et du récit. Dans ce roman, également, le photographique est inscrit d'emblée au cœur de la trame narrative. L'incipit du roman, consistant en une description de Dora Bruder, évoque une légende photographique : « 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. » (DB, 7) De même, ce roman situe la photographie dans un entre-deux entre mémoire et Histoire. Par exemple, les descriptions des photos de famille des Bruder – qui sont de l'ordre du destin singulier – se conjuguent avec des descriptions de photos de lieux maintenant détruits – qui, elles, se rapprochent plus du collectif – et révèlent une tension entre mémoire individuelle et Histoire officielle.

Un commentaire de Roger Grenier, tiré de la préface de *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, de Brassai, condense, à lui seul, plusieurs des usages que fait Patrick Modiano de la photographie :

La plupart des écrivains savent l'énorme importance que peut prendre une simple photo. Elle peut déclencher le besoin d'écrire une histoire. Elle peut venir au secours de la mémoire, le seul indice auquel on puisse se raccrocher. Elle peut faire s'envoler l'imagination. Et il arrive qu'on la scrute indéfiniment, qu'on y revienne sans cesse, comme si elle contenait à elle seule les secrets que nous cherchons confusément à mettre au jour. Peut-être, chacun de nous, à l'instar de Proust, a-t-il sa « chambre noire », où apparaissent, comme dans le bain du révélateur, les plus chères images de notre passé<sup>15</sup>.

Dans le premier chapitre, nous nous demanderons justement quelle importance a la photographie dans les romans de Modiano, quelle place elle occupe, tant en regard du récit qu'en regard des autres documents convoqués aux fins de l'enquête. Nous analyserons ensuite le type d'informations contenues dans les clichés et examinerons leur importance relative : tant dans *Chien de printemps* que dans *Dora Bruder*, les photographies ne sont pas

---

<sup>15</sup> Roger GRENIER, « Préface », dans BRASSAI, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997, p. 11-12.

toutes décrites de la même façon, elles n'ont pas toutes le même statut, certaines sont entassées dans des valises, d'autres, encadrées et exposées sur un mur, par exemple. Nous nous demanderons si la photographie vient vraiment au secours de la mémoire, ou si elle ne provoque pas, au contraire, l'envolée de l'imaginaire ou même si elle ne peut pas, aussi, reconstruire un entre-deux entre souvenir et fiction. Nous étudierons également les ramifications textuelles autour du travail du photographe. Comment ces photographes sont-ils perçus ? Comment perçoivent-ils l'art photographique ? Comment considèrent-ils les clichés ? Se contentent-ils d'être des observateurs, qui fixent des images au hasard ou exercent-ils une emprise sur le réel qu'ils photographient – par le cadrage, la mise en scène, la pose ? Toutes ces questions nous amèneront à interroger, en dernier lieu, le potentiel d'un cliché à signifier et à témoigner, ce qui nous permettra de souligner les relations complexes qu'entretient la photographie avec la trace, l'archive, l'histoire, mais aussi avec la mémoire, le souvenir. Nous tenterons alors de faire ressortir l'ambiguïté de la photographie, que nous pouvons d'ailleurs rapprocher de l'ambiguïté que Martine Guyot-Bender perçoit comme étant caractéristique des récits de Modiano<sup>16</sup>, ambiguïté qui la rend intéressante aux yeux des narrateurs modianiens et qui provient de ce qu'elle peut articuler, ou exprimer, des dualités. Une seule image photographique peut évoquer, tout à la fois, la rupture de la continuité temporelle et la pérennité. Elle peut provoquer le souvenir, l'anamnèse, comme l'étrangeté, la non-reconnaissance du passé. Elle peut postuler l'authenticité de ce qui est représenté, attester que « ça a été », selon l'expression célèbre de Roland Barthes, tout en

---

<sup>16</sup> Martine GUYOT-BENDER, *Mémoire en dérive : poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano : de Villa triste à Chien de printemps*, op. cit.



soulignant la mise en scène, la pose, le travail du photographe et tout ce que la photographie a, tout de même, d'orchestré et de convenu. Elle peut être autant une image du réel qu'une évocation de l'irréalité.

Dans le deuxième chapitre, nous examinerons plus spécifiquement les descriptions photographiques mais, également, les descriptions en général, en faisant ressortir, pour ces dernières, la manière dont elles sont affectées par le visible, et dont elles témoignent d'une perception quasi photographique du réel. Nous nous demanderons, entre autres, comment les photographies sont introduites dans les récits. Ont-elles un statut particulier, se présentent-elles en blocs, comme une succession, ou de façon isolée ? Nous soulignerons également l'attention que leur portent les narrateurs : les mentionnent-ils rapidement, au passage, ou les commentent-ils, au contraire, longuement ? En ce qui concerne les portraits, nous interrogerons leur fonction au sein du récit. À quelles fins des photographies de la famille Bruder, par exemple, sont-elles décrites par le narrateur ? Toujours dans cette perspective d'un entre-deux de la photographie, nous nous demanderons si les clichés servent à attester une existence passée et, le cas échéant, s'ils y parviennent. Permettent-ils l'identification des sujets qui y sont représentés ? Le visible donne-t-il un peu de consistance, d'épaisseur aux personnages ? Comment la photographie évoque-t-elle l'anonymat ? Également, à travers les sujets qui y sont représentés, qu'il s'agisse de personnages ou de lieux, nous analyserons le rapport entre le photographique et l'évocation du passé puisque le cliché est à la fois présence et absence. Nous analyserons des éléments descriptifs en fonction du dispositif photographique. Nous essayerons de voir si la précision topographique, les descriptions détaillées d'immeubles et autres mentions

d'itinéraires peuvent également être liées au photographique. Ces descriptions supposent-elles un regard particulier, tant de la part du narrateur que du lecteur, regard scrutateur, semblable à celui du photographe ? En outre, la description photographique est-elle modalisée d'une certaine façon par les narrateurs ? La présentent-ils comme un réel passé ou ne révèlent-ils pas une tension entre ce qui a été, représenté sur le cliché, et ce qui relève de l'interprétation, voire de l'imaginaire, de la construction d'un passé ? Nous tenterons de voir, dans la conclusion de ce chapitre, si la photographie demeure essentiellement un document, relevé et décrit comme n'importe quel autre, ou si elle a une portée beaucoup plus grande sur le texte, si elle ne devient pas un dispositif qui configure la vue du narrateur. Dans cette éventualité, nous signalerons les modalités selon lesquelles cette configuration de la vue se manifeste et tenterons de circonscrire les moyens énonciatifs qui lui servent de médiation.

Le troisième chapitre consistera en l'étude du temps dans les romans. Nous nous demanderons si, là encore, la photographie peut influencer la narration, conduisant le narrateur à considérer la temporalité différemment. Nous nous interrogerons sur la chronologie des récits, examinerons l'ordre séquentiel et, s'il y a lieu, le régime narratif choisi. Nous observerons également la répartition des photographies dans les romans afin d'en tirer des conclusions quant au lien entre les photographies et le récit. La disposition des photographies au fil de la narration a-t-elle une incidence sur la progression du récit ? Y a-t-il un rapport à établir entre la présence et/ou l'absence de photographies et l'enquête ? Les clichés nourrissent-ils la narration – soit en fournissant des informations qui permettent à l'enquête

d'avancer, soit en faisant office d'embrayeur littéraire – ou l'épuisent-ils au contraire, marquant une limite ? Nous analyserons également la stratification du temps qu'explicite la photographie. Dans tout cliché, il y a nécessairement au moins deux couches temporelles : le temps de la prise et le temps où l'on regarde le cliché en question ; nous entreprendrons une comparaison entre ces couches et les différentes strates temporelles qui composent les récits – dans *Dora Bruder*, par exemple, le narrateur s'intéresse à différentes époques : celle de la fugue de Dora, des recherches du narrateur, de l'écriture et également celle de l'enfance du narrateur – afin de voir si cette organisation complexe n'est pas calquée, en partie, sur le modèle photographique. Nous garderons en tête la configuration optique du dispositif photographique dont nous avons déjà parlé afin de relever ses effets sur la conception du temps des narrateurs – temps cyclique, fragmentaire, discontinu, surimprimé, suspendu.

En guise de conclusion, nous reviendrons d'une façon plus générale sur ce que l'usage de la photographie dans les romans de Modiano nous permet de révéler du rapport à l'histoire et à la mémoire. Ce rapport, nous l'aurons commenté tout au long de notre réflexion. Nous en ferons alors la synthèse, et nous nous demanderons si la photographie contribue à rapprocher l'histoire de la mémoire ou si, au contraire, elle ne creuse pas plutôt un fossé entre les deux, les dissociant de façon presque irrémédiable. Nous tenons également à souligner que, conséquence directe du caractère définitivement fragmentaire et discontinu des récits de Modiano, cette étude sera tout aussi fragmentée, s'intéressant aux différentes manifestations du photographique dans le texte sans tenter d'en gommer les lacunes, le hors-cadre, ou de relier les différents fragments. Ne serait-ce que par respect pour cette écriture qui, justement, tout

en déplorant l'oubli et en tentant de le contrecarrer, se plaît également à exposer le vide, le manque.

## **Chapitre 1**

### **Autour de la photographie**

Dans ce premier chapitre, divers points d'effleurement, voire de contacts entre la littérature et la photographie seront explorés. La place de la photographie dans l'œuvre de Modiano et, conséquemment, le statut de la photographie en regard des autres documents présents dans les récits sera discutée. Quelques motifs récurrents qui caractérisent l'usage de la photographie dans ces romans seront ensuite soulignés. La question de l'abondance, notamment, sera soulevée, tout comme le rapport de la photo à l'anodin, au banal, au quotidien. Nous nous attarderons aussi à la façon particulière qu'ont les narrateurs d'appréhender le réel, de percevoir le monde, qui est modelée, en partie, par la photographie. Nous rapprocherons leur façon d'être toujours en dehors de ce qui se produit, d'être des observateurs, des spectateurs du réel, de même que le détachement dont ils font preuve par rapport à la réalité ou encore au passé, à la rupture d'avec la réalité opérée par la coupe photographique. Ce détachement par rapport au réel confère même au récit, parfois, une atmosphère irréelle marquée par le flou et l'évanescence des personnages et des lieux qui perdent leur consistance et se confondent. Finalement, tout ce qui concerne la fabrication de la photographie – la question de la pose et de la mise en scène, la figure du photographe et le regard de ce dernier sur son œuvre – permettra à la fois de nuancer

l'authenticité postulée du cliché, de mettre en lumière la construction de l'Histoire et d'établir un parallèle entre la photo et l'écriture de Modiano.

## Documents

La photographie, dans les textes de Modiano, se présente en tout premier lieu comme un document. Une valeur particulière lui est conférée et les différents personnages la traitent volontiers comme une preuve, sans questionner son authenticité. À ce sujet, de nombreux théoriciens<sup>1</sup> de la photographie ont observé qu'un poids de réel et de vérité est attribué à la photo en vertu du fait qu'on la considère comme un indice<sup>2</sup>, au sens sémiotique du terme, ce qui souligne le fait que le signe, le cliché, est lié par contiguïté physique à son référent, le sujet photographié. La photographie a donc une portée particulière, une légitimité rarement remise en doute.

Ainsi, toute photographie, aussi banale soit-elle, peut avoir une valeur testimoniale puisqu'elle proclame, dans sa genèse même, au sujet de ce qui est représenté, que « ça a été<sup>3</sup> ». C'est dans ce « ça a été », développé par Barthes<sup>4</sup> de très belle façon dans *La Chambre claire*, que réside la force de la

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, 309 p. et Jean-Marie SCHAEFFER, *L'image précaire du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, 217 p.

<sup>2</sup> Ce rapport indiciel peut être considéré pour l'analyse des photographies décrites dans les romans de Modiano puisque ce sont toutes des photographies prises de façon traditionnelle. Par contre, il est évident que ce rapport est biaisé dans le cas des photographies numériques.

<sup>3</sup> Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, Les Cahiers du cinéma, 1980, p. 120.

<sup>4</sup> Ce « ça a été » de Barthes a, par la suite, été nuancé par certains théoriciens de la photographie. Comme, dans les romans de Modiano, cette capacité d'attester d'un passé est conférée à la photographie d'emblée, nous reprendrons, pour le moment, cette réflexion de Barthes. Nous y reviendrons subséquentement alors que nous révélerons, au fil de notre analyse, la complexité du photographique. Nous nuancerons alors ce « ça a été » avec la substitution « ça a été joué », proposée par François Soulages, qui insiste sur la part de mise en scène que sous-entend toute prise de photographie (Cf. François SOULAGES, *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*, Paris, Nathan, 2001, 334 p.). Nous nous intéresserons également à la façon

photographie, sa faculté de fasciner le spectateur, de le faire s'arrêter pour observer un cliché. Pas étonnant, donc, que devant le cliché le plus banal, le personnage modianien, captivé par le passé et animé par la volonté de le restituer, s'arrête, l'observe, le commente et l'érige en preuve d'un passage, en fasse un outil pour retracer l'histoire, au même titre que les bottins et les états civils. Le narrateur de *Chien de printemps* comprend bien cette propriété de la photographie : « Au souvenir de cette soirée, j'éprouve le besoin de retenir des silhouettes qui m'échappent et de les fixer comme sur une photographie. » (CP, 70) La fonction testimoniale de la photographie nourrit et accroît le désir de retracer le passé des narrateurs de Modiano. Parce que, par convention, on considère la photo comme neutre<sup>5</sup>, sans mise en scène, et qu'elle atteste ce « ça a été » plus que n'importe quel autre document mis à contribution par les personnages, elle rend presque tangible le passé et donne l'illusion que la représentation sur le cliché correspond exactement à ce qui a été photographié. Sa valeur est ainsi proclamée, toujours dans *Chien de printemps* : « Je lui avais répondu que ces photos avaient un intérêt documentaire puisqu'elles témoignaient de gens et de choses disparus. » (CP, 24) La photographie est donc un témoin par excellence, position qui lui est conférée en vertu de sa grande précision, mais surtout de sa fidélité. La photographie a aussi l'avantage sur les autres documents d'être iconique. Elle ne nous raconte pas le passé, elle est une copie d'une tranche d'espace-temps, fixée sur pellicule. Elle montre mieux, avec plus de détails et de neutralité

---

dont André Rouillé analyse la réaction de Barthes devant la *Photo du jardin d'hiver* et à l'interprétation différente qu'il fait de ce même « ça a été » (André ROUILLÉ, *La Photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, 704 p.).

<sup>5</sup> Nous reviendrons plus tard sur cette illusion de neutralité, d'absence de mise en scène dont Modiano tire profit tout en montrant la contrepartie, soit l'orchestration de la photographie et la pose.

qu'un témoin oculaire. De plus, parce que la photo est de l'ordre du visible, de la représentation, de la monstration – et c'est là que réside son pouvoir d'attraction sur les narrateurs de Modiano – elle peut, plus facilement et spontanément que les autres documents, impressionner celui qui la regarde et établir un lien entre ce dernier et ce qui est représenté sur la photo. La trace enregistrée par la photographie risque moins de s'effriter avec les années, contrairement à la mémoire du témoin oculaire qui, elle, pourrait défaillir et se transformer. Ce qui est représenté sur un cliché ne changera pas, ne sera pas déformé par le temps. Ce sera toujours possible de revoir, exactement, ce qui avait été photographié. La photo est donc érigée au rang de document, au même titre que les documents officiels archivés qui sont mis à contribution, dans les romans de Modiano, tels les états civils, les rapports de police, les actes de naissance, les registres, les correspondances retrouvées...

C'est aussi la fonction testimoniale de la photographie qui dicte, en quelque sorte, ce qui se retrouve dans les descriptions de photographies et la façon dont elles sont présentées dans le texte. Par exemple, le fait que de nombreuses photographies soient identifiées par un numéro ou encore légendées au verso contribue à souligner cette valeur documentaire. Une nomenclature précise facilite l'identification et renforce, surtout en ce qui concerne la légende, le « ça a été » de la photo en la replaçant dans son contexte. Dans *Chien de printemps*, le narrateur dresse un catalogue des photographies prises par Jansen, qu'il reproduit en deux exemplaires dans des cahiers Clairefontaine :

- 325. Palissade de la rue des Envierges.
- 326. Mur rue Gasnier-Guy.
- 327. Escalier de la rue Lauzin. (CP, 37)



La précision apportée à l'identification de la photographie, son titre, son numéro, sa référence dans le catalogue qui redouble la légende déjà inscrite au verso par le photographe, officialise le rôle de la photographie comme témoin et l'érige au statut d'archive. Alors que la photographie en vrac, que l'on pige dans une boîte à chaussure, vient normalement compléter une histoire, une anecdote que l'on raconte, la photographie, ainsi classée, répertoriée, peut aspirer à être considérée comme un témoin en elle-même et elle est suffisante pour attester une présence passée<sup>6</sup>. La consignation, dans un registre, des photographies, peu importe leur contenu, suffit à faire passer les clichés d'une mémoire plus personnelle, individuelle, à une mémoire plus collective, plus universalisable. En ce sens, le catalogue des photographies devient un réservoir d'informations et d'archives, au même titre que les autres documents officiels consultés par les narrateurs. Par contre, comme nous le verrons plus loin, tout le travail d'archivage des photographies entrepris par le narrateur conduit aussi à déclarer la photographie comme insuffisante en elle-même et à nier son autonomie. La légende, le titre, tout comme leur organisation dans le répertoire peuvent aussi être perçus comme un soutien à la photographie dans le but de la rendre signifiante.

---

<sup>6</sup> Toute photographie, prise de façon isolée, représente nécessairement quelque chose. Elle est, toutefois, généralement considérée comme incapable de raconter une histoire en elle-même. Le support du texte, de la légende, dans ce cas, est ce qui oriente la perception du spectateur qui, lui, interprète la photographie. Par contre, l'agencement de photographies peut aussi contribuer à orienter la perception du spectateur vers une interprétation. Ainsi, Perin Emel Yavuz note que l'organisation de clichés en séquence, par exemple, influence la lecture que l'on fait de ces prises : « Rassemblés et mis en relation, ces extraits de continuum, selon la théorie de l'enregistrement, rétablissent le temps et le mouvement au sein de la grille, ouvrant à nouveau cette grille – et par là-même l'œuvre d'art – à la représentation et à la narration. » (Perin Emel YAVUZ, « Mise en récit et mise en œuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », *Intermédialités*, n° 7, printemps 2006, p. 91.) Nous reviendrons à de nombreuses reprises sur le potentiel à signifier d'un cliché, mais il convient de noter que, tant dans *Chien de printemps* que dans *Dora Bruder*, toute photographie est utilisée dans cette optique, qu'elle soit supportée par une légende (CP), une description (DB) ou encore organisée en série, en bloc (DB et CP).

## Anodin

Les détails et les informations qui relèvent du quotidien, du banal sont nombreux dans les textes de Modiano et ils peuvent parfois sembler assez insignifiants. Par contre, pour les narrateurs, ce n'est qu'à travers le détail, l'anodin, que l'on peut parvenir à se rattacher au réel, ou encore à la trace de ceux qui sont disparus. Baptiste Roux considère d'ailleurs cette caractéristique comme l'une des qualités importantes de l'œuvre de Modiano :

La force de l'écriture modianienne réside justement dans l'attention constante portée aux détails les plus insignifiants – comme si leur présence devenait brusquement signifiante, riche de virtualités jusqu'alors inaperçues ou inexploitées. La disparition d'un café, la démolition d'une maison ou, au contraire, l'immutabilité d'un lieu fonctionnent comme des signes métonymiques, et se révèlent les impitoyables indicateurs de la marche des années<sup>7</sup>.

Les qualités d'observation des narrateurs, de même que leur méticulosité, leur permettent de voir, dans des détails en apparence insignifiants auxquels nous ne porterions normalement pas attention, le seul lien qui subsiste entre eux et l'objet de leur quête ou la réalité. Dans *Dora Bruder*, alors que l'enquête s'essouffle un peu et que la trace de la jeune fille est presque imperceptible, durant une période de quatre mois entre sa fugue, le 14 décembre 1941, et son retour au domicile familial, le 17 avril 1942, le narrateur se rattache aux fluctuations de la météo pour décrire, le mieux possible, comment Dora a vécu ces moments :

Le seul moyen de ne pas perdre tout à fait Dora Bruder au cours de cette période, ce serait de rapporter les changements du temps. La neige était tombée pour la première fois le 4 novembre 1941. L'hiver a commencé par un froid vif, le 22 décembre. Le 29 décembre, la température avait encore baissé et les carreaux des fenêtres étaient couverts d'une légère couche de glace. À partir du 13 janvier, le froid était devenu sibérien. L'eau gelait. Cela avait duré environ quatre semaines. Le 12 février, il y avait un peu de soleil, comme une annonce timide du printemps. Une couche de neige, devenue noirâtre sous les piétinements des passants, et qui se transformait en boue,

<sup>7</sup> Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 206.

*recouvrait les trottoirs. C'est le soir de ce 12 février que mon père fut embarqué par les policiers des Questions juives. Le 22 février, la neige était tombée de nouveau. Le 25 février, la neige tombait encore, plus abondante. Le 3 mars, après neuf heures du soir, le premier bombardement de la banlieue. À Paris, les vitres tremblaient. Le 13 mars, les sirènes s'étaient déclenchées en plein jour, pour une alerte. Les voyageurs du métro étaient restés immobilisés pendant deux heures. On les avait fait descendre dans le tunnel. Une autre alerte, le soir à dix heures. Le 15 mars, il y a eu un beau soleil. Le 28 mars, vers dix heures du soir, un bombardement lointain a duré jusqu'à minuit. Le 2 avril, une alerte, vers quatre heures du matin, et un bombardement violent jusqu'à six heures. De nouveau, un bombardement à partir de onze heures du soir. Le 4 avril, les bourgeons avaient éclaté dans les feuillages des marronniers. Le 5 avril, vers le soir, un orage de printemps est passé avec de la grêle, puis il y a eu un arc-en-ciel. (DB, 89-90)<sup>8</sup>*

Au départ, la liste météorologique semble assez banale et superflue. Il faut noter que le narrateur débute ses observations sur la météo en novembre, soit avant que Dora ne fugue. Le narrateur, qui a tendance à considérer que nous laissons une empreinte et sommes nous-mêmes imprégnés des lieux dans lesquels nous habitons, doit croire qu'à travers ces détails, il apprendra quelque chose de Dora, qu'il saura, peut-être, si elle a souffert, si elle a eu froid en cet hiver. Plus intéressant est le choix du temps verbal utilisé dans cet extrait. S'il est plutôt commun de décrire la température en employant l'imparfait, à aspect imperfectif<sup>9</sup>, c'est-à-dire dont le procès est en cours et dont on n'envisage pas le terme, il est singulier de le faire en décrivant des intempéries qui se sont produites il y a une cinquantaine d'année et qui sont, bel et bien, terminées. Dès lors, le choix de l'imparfait suspend le temps décrit dans la perpétuation, comme si, en l'absence d'informations concrètes sur les allées et venues de Dora durant cette période, on ne pouvait la considérer comme résolument passée et qu'il faille la laisser ouverte, si l'on peut dire, afin que Dora puisse y revenir. En outre, il est intéressant de noter que cette

<sup>8</sup> Nous soulignons, dans le passage, les éléments de la description qui ont à voir avec le visible et qui rapprochent, par le fait même, cette description du photographique.

<sup>9</sup> En ce qui concerne les temps de verbe et leur aspect, nous renvoyons à Dominique MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, p 45-47.

description recèle des détails en partie visuels qui sont liés, pour la plupart, au passage du temps. Ainsi, lorsque le narrateur explique qu'« une couche de neige, devenue noirâtre sous les piétinements des passants, et qui se transformait en boue, recouvrait les trottoirs » (DB, 89), il effectue un arrêt sur image où le lisible bascule vers le visible, où la composante visuelle du descriptif devient prédominante et fait voir, au lecteur, la scène<sup>10</sup>. Les différentes occurrences de ces arrêts sur image sont soulignées dans le texte et, tout comme le temps de verbe choisi, ils esquissent un rapport particulier au temps qui dévoile une tension entre le passager, l'éphémère – « la neige se transformait en boue » (DB, 89), « pendant deux heures » (DB, 90) – et le permanent, le persistant – « l'eau gelait » (DB, 89), « les vitres tremblaient » (DB, 89) – rapport similaire à celui suscité par la photographie. Le cliché, en effet, est également tendu entre le fugitif, l'instant capté par l'appareil, et l'immuable, le fragment éternisé sur pellicule. La banalité des détails météorologiques est aussi contrecarrée par ce qui se glisse au cœur de cette liste puisque, du 3 mars au 2 avril, ce sont plutôt des bombardements qui sont rapportés. Leur dureté contraste avec la futilité des mentions de précipitations, avec lesquelles elles alternent dans la description. Leur mise sur un même plan, dans un même bloc, peut être perçue comme une critique de la relativité historique et est à relier à la photographie en ce sens qu'en photographie, ce que l'on obtient, sur le cliché, c'est un bloc d'espace-temps, où tout nous est donné sur un même plan, sans discrimination, sans instaurer de hiérarchie entre l'accessoire et l'important, comme l'explique Denis Roche dans *La Disparition des lucioles* :

---

<sup>10</sup> Nous reviendrons sur les arrêts sur image, fréquents dans les récits de Modiano, au cours du chapitre 2 – Une vision photographique du monde.

Où toutes choses, étant prises dans un même tourbillon, dans une même qualité, hors histoire et hors morale, au même degré de sens et de volonté, sur le même plan (*surface*, apparence, souvenez-vous !), avec toujours la même importance relative (toutes les lignes étant faites du même nombre de signes), ressortissent toutes à la même réalité, au même vrai, au même illusoire<sup>11</sup>.

La contraction du quotidien, du banal météorologique, avec les bombardements et les événements historiques témoignent peut-être, également, d'une tentative du narrateur d'intégrer l'Histoire officielle dans une mémoire concrète, vécue, ressentie, possiblement par Dora et sa famille, sinon par une collectivité.

Le détail quotidien aide aussi le narrateur de *Chien de printemps* à se rattacher au réel, lorsqu'il glisse vers le monde du rêve ou que le narrateur est près de se dissiper : « J'ai consulté encore une fois la date et les gros titres du journal que je tenais à la main, pour me rattacher au monde extérieur. » (CP, 82) Le détail du quotidien, les faits sont, principalement, ce qui nous renvoie vraiment à la réalité passée telle que nous l'avons vécue. À travers les photos que Jansen fait d'un chien qui passe, de ses chaussures, d'un rayon de soleil, on accède à des histoires individuelles plus concrètes et proches de la réalité vécue que l'histoire collective, universalisable, qui ne rapporte que des faits majeurs, sans se soucier de montrer comment ces faits ont été ressentis. Dans *Dora Bruder*, le narrateur déclare son « besoin de fixer son attention sur des points de détails – et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le fil » (DB, 53). Dans l'intérêt pour le détail et le quotidien, on retrouve une autre affinité avec la photographie qui explique son importance dans le récit de Modiano. Non seulement la photographie figure-t-elle une quantité importante de détails, non seulement permet-elle, en fixant les choses dans leur état, de

---

<sup>11</sup> Denis ROCHE. *La Disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Éd. De l'Étoile, 1982, p. 56.

mesurer l'effet du temps sur elles, elle véhicule également le sens d'une trace dérisoire, banale, appartenant au quotidien, ce qui ne peut que pousser les narrateurs de Modiano à s'y intéresser davantage.

### **Accumulation**

La photographie est aussi caractérisée, dans les romans de Modiano, par l'accumulation. L'abondance de photographies, dont personne ne veut parfois, est emblématique du regard que portent les narrateurs sur le passé. Dans *Dora Bruder*, les différentes photographies que le narrateur a pu retrouver de la famille Bruder sont capitales pour l'enquête et, si les clichés ne permettent pas de retracer avec plus d'exactitude l'itinéraire de Dora en cet hiver 1942, le narrateur en tire tout au moins des informations sur la vie familiale. Il y puise des impressions sur son enfance, ses états d'âme, et entrevoit, grâce la photo, des facettes de la vie de Dora qu'aucun autre document ne pourrait exprimer. Les photos sont, avec les lettres, les seuls documents à ne pas avoir été complètement déshumanisés par l'entreprise d'archivage, à ne pas être aussi arides que la série de dates qui jalonnent l'hiver vécu par cette jeune fille, entre sa fugue de l'orphelinat et sa déportation, au printemps, dans un camp de la mort.

L'accumulation a pour effet de souligner l'importance et les difficultés de l'enquête. D'une part, les photographies, parce qu'elles témoignent de quelque chose de complètement différent des autres documents, sont essentielles à l'ancrage référentiel du récit. C'est grâce à elles que les personnages s'incarnent – même si c'est de façon très éthérée – et qu'ils

acquièrent un peu de consistance<sup>12</sup>. D'autre part, les photographies sont par essence fragmentaires. Elles laissent voir le manque, tout ce qui était hors-cadre et qui n'a pas été capté par la caméra, de même que tous les autres moments ponctuels qui n'ont pas, eux, été enregistrés. Lorsqu'on regarde une photographie, on prend conscience de toutes les autres photographies qu'il aurait été possible de prendre.

L'accumulation dans *Dora Bruder* est doublement mise en scène, autant par l'abondance de détails que renferme chaque document, que par l'abondance et la diversité des documents auxquels se réfère le narrateur. Le type et la quantité d'informations retrouvées par celui-ci soulignent l'opacité du passé qui se révèle principalement à travers de nombreux détails anodins, mais toujours incomplets, fragmentaires, comme nous venons de le voir. La collecte de tous ces détails, souvent peu signifiants, a pour effet de noyer la photographie, ou tout autre document, dans la prolifération de l'information partielle. Les renseignements nécessaires à la poursuite de l'enquête sont, le plus souvent, oubliés parmi un amoncellement de formulaires. Même lorsqu'ils sont organisés – dans des catalogues, des registres ou encore des bottins –, les renseignements sont difficilement accessibles, souvent déshumanisés par la rigidité de la fiche et rendus insignifiants, au sens littéral du terme, même, parfois, par le jargon administratif : « Dans la marge sont écrits les chiffres suivants sans que je sache à quoi ils correspondent : 7029 21/12. » (*DB*, 75)

L'accumulation nourrit le motif de la recherche. Il s'agit, dans *Dora Bruder*, de retrouver le plus de renseignements possibles sur Dora, ce qui souligne la persévérance du narrateur qui peut relever, parmi tous les noms

---

<sup>12</sup> Nous reviendrons sur ce point plus en profondeur au chapitre 2 – Identification et anonymat.

des listes de camps de déportés, celui qui l'intéresse afin de faire la lumière sur cette vie. Les détails anodins, par exemple, de par leur quantité, créent l'illusion de rompre l'opacité du passé en permettant de retrouver la trace de quelqu'un, même si c'est de façon très furtive. Mais l'abondance des documents ou des clichés photographiques a aussi pour effet de relativiser leur importance, comme on le remarque dans *Chien de printemps* :

Il s'était levé et, d'un geste nonchalant, il avait ouvert la valise du dessus. Elle était remplie à ras bord et quelques photos étaient tombées. Il ne les avait même pas ramassées. Il avait fouillé à l'intérieur, et d'autres photos débordaient de la valise et s'éparpillaient sur le sol. Il avait fini par trouver un album qu'il m'avait tendu. (CP, 22)

L'attitude de Jansen envers son travail étonne le narrateur, qui, lui, considère ces photographies comme de précieuses archives. La photo recèle pour lui des informations capitales et c'est en réaction à la nonchalance de Jansen, à son désintéressement presque, qu'il lui propose de répertorier les photos, de les classer et d'en faire l'inventaire. Il ne se contentera d'ailleurs pas de les classer, car ce qui l'intéresse vraiment, c'est l'histoire ou les histoires qu'elles recèlent. L'abondance donne aussi la mesure du travail à accomplir – Jansen surnomme d'ailleurs le narrateur « le scribe » à cause de son ambition de répertorier toutes ces photographies. L'archivage ou la recherche documentaire est, pour les narrateurs de Modiano, un travail nécessaire, capital même. On peut lire, dans le livre de John Berger et Jean Mohr, *Une autre façon de raconter*, que « toutes les photographies sont des contributions possibles à l'histoire<sup>13</sup> ». C'est à partir de ce genre de réflexion que se développent les récits de Modiano. Son désir de restituer l'existence de personnes en apparence banales, de retracer leur histoire individuelle, est légitimé par cet énoncé. Chaque photographie, chaque histoire, chaque détail

<sup>13</sup> John BERGER et Jean MOHR, *Une autre façon de raconter*, op. cit., p. 109.



compte et permet, en bout de ligne, de restituer quelques fragments de ce passé – mais ces quelques fragments, aussi minimes soient-ils, apparaissent nécessaires aux yeux des narrateurs : « Je me rends compte aujourd’hui qu’il m’a fallu écrire deux cents pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité. » (DB, 54) Le travail de l’inconscient qui est souligné dans ce passage est, par ailleurs, lié inextricablement à la profusion du détail, dont l’abondance et la diversité est capitale parce que le narrateur ne sait pas à l’avance lequel ou lesquels seront déterminants pour l’enquête, lesquels permettront de se rattacher au passé et ce n’est qu’après coup, comme un photographe qui regarde le cliché une fois développé, que la représentation prend forme et qu’elle construit, en reflets furtifs, une réalité.

Le caractère successif des descriptions de photos, comme dans le cas de la série de photos de *Dora Bruder*<sup>14</sup>, la présentation, en bloc, de quantités d’informations<sup>15</sup> ou encore la répétition du déclic photographique de Jansen – « Nous nous étions assis sur un banc et, tout en parlant, il se levait de temps en temps et appuyait sur le déclic au passage d’un chien, d’un enfant, à l’apparition d’un rayon de soleil. » (CP, 99) – insistent également sur le fait que l’information, le document, le cliché photographique sont rarement présentés de façon isolée chez Modiano, mais plutôt presque toujours rassemblés, groupés. Cet extrait montre à la fois que la prise de photo n’est pas toujours réfléchie, choisie et préméditée, et que la bonne photo est souvent le résultat du hasard. L’impression d’exercer une emprise sur le réel que procure l’appareil photo est telle que « chaque fois qu’on a joué, qu’on a fait un bon

---

<sup>14</sup> Cette série descriptive sera étudiée au cours du chapitre 2 – Identification et anonymat.

<sup>15</sup> La liste, qui est un procédé fréquent dans les textes de Modiano, fera l’objet d’une analyse dans la partie « Une vision photographique du monde », du chapitre 2.

coup, on veut recommencer<sup>16</sup> ». La photographie, par son échec à jamais rattraper le temps, est donc toujours à refaire, un nouveau moment, différent, à capter par l'appareil se présentant inlassablement. Cet aspect de l'accumulation chez Modiano nous confronte en fait au problème de la sélection de l'information, à tous ces clichés qui n'ont pas été pris, à tous ces moments qui sont tombés dans l'oubli. C'est bien là ce qui pousserait à prendre des photographies à répétition, dans la peur de rater quelque chose qui se révélerait, une fois la photographie développée, crucial.

### **Posture d'observateur**

De toutes les facettes des narrateurs que présentent les récits, et s'il en est une qui soit récurrente d'un narrateur à l'autre (qui soit en fait constitutive de la plupart des personnages), nous retiendrons celle-ci : chez Modiano, les personnages sont toujours en position d'observation par rapport à ce qui les entoure. La figure du photographe de Jansen, d'ailleurs, est perçue comme un modèle par le narrateur qui admire sa capacité à se retirer pour mieux regarder : « Jansen prenait des photos mais je m'en apercevais à peine. [...] Un jour que je m'étonnais de cette feinte désinvolture, il m'avait dit qu'il fallait "prendre les choses en douceur et en silence sinon elles se rétractent". » (CP, 98-99) Paradoxalement, ces narrateurs qui enquêtent toujours sur le passé, qui cherchent à l'expliquer, en arrivent à s'effacer pour mieux observer. Alors qu'ils racontent l'existence de quelqu'un d'autre, ils gardent le silence sur eux-mêmes. C'est un retrait complet de leur part ou presque, et les seuls détails qu'ils dévoileront sur eux-mêmes, ils les divulgueront alors qu'ils tissent des

<sup>16</sup> Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, op. cit., p. 160.

liens entre le présent et le passé, établissent des parallèles, relèvent des coïncidences entre leur existence et celles de gens disparus<sup>17</sup>. Les narrateurs ne côtoient que quelques personnes et, même lorsqu'ils le font, ils demeurent toujours un peu en dehors, comme c'est le cas du narrateur de *Chien de printemps*, lors d'une soirée d'adieu en l'honneur de Jansen :

Ce soir-là, je me contentais de les observer sans me poser beaucoup de questions. [...] Je me tenais un peu à l'écart et je regardais vers l'entrée de la rue qui coupe le cimetière : peut-être le Mime Gil allait-il faire son apparition et se tenir à distance, les bras croisés, croyant que Nicole viendrait nous rejoindre. (CP, 72, 74-75)

Ce sont ces personnages discrets, effacés, qui peuvent passer des heures, assis dans un café, à attendre que quelque chose survienne, à observer les gens, à les détailler, que Baptiste Roux qualifie de spectateurs : « Les protagonistes semblent, en effet, inaptés à la préhension de la réalité autrement qu'en position de spectateurs ; ils peuvent quelquefois être impliqués dans l'action, mais se trouvent, le plus souvent, en retrait de celle-ci<sup>18</sup>. » Cette position n'a, d'ailleurs, pas que des mauvais côtés. Si les narrateurs et les personnages ne participent à aucune action, ils savent, en revanche, être attentifs aux moindres détails et cela semble leur procurer des capacités de perception accrues. L'observation dans les romans de Modiano n'est pas anodine et elle s'apparente au dispositif photographique en ce sens que le narrateur reçoit, de façon presque involontaire, telle une plaque sensible, des échos du passé. Le narrateur de *Dora Bruder*, alors qu'il visite l'ancien appartement de la famille Bruder, note :

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

---

<sup>17</sup> Nous reviendrons sur ces recoupements qu'effectuent les narrateurs entre leur existence et celles d'autres personnages au cours du chapitre 3, alors que nous discuterons de l'importance de l'anamnèse comme moteur narratif.

<sup>18</sup> Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 165-166.

ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu. (DB, 28-29)<sup>19</sup>

Cette idée que nous laissons une empreinte dans les lieux où nous habitons explique, en partie, l'intérêt de tous les narrateurs pour les lieux<sup>20</sup>. Leur obsession, dans ce cas, de l'exactitude, par la mention d'une adresse, ou d'un itinéraire, se comprend mieux lorsque l'on sait qu'ils considèrent qu'on laisse, partout où l'on passe, une marque, une trace de notre présence. Au-delà de ces traces, le narrateur de Dora Bruder affirme également que de nombreuses personnes peuvent imprégner un même objet, collectivement :

J'ai compris brusquement que ce film était imprégné par les regards des spectateurs du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avaient pas survécu à la guerre. [...] Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens. (DB, 80)

Le processus chimique par lequel ces gens auraient laissé une trace de leur passage sur une pellicule de film évoque la réaction chimique par laquelle la lumière marque une pellicule photosensible d'un négatif. Par contre, comme ce film est vu par le narrateur au courant de l'enquête et qu'il raconte l'histoire d'une jeune fille en fugue, on peut supposer ici qu'il s'agit plus d'une

<sup>19</sup> Deux variantes de cette empreinte sont développées dans *Rue des Boutiques Obscures* : « Ainsi, Hutte me citait-il en exemple un individu qu'il appelait l' "homme des plages". Cet homme avait passé quarante ans de sa vie sur des plages ou au bord de piscines, à deviser aimablement avec des estivants et de riches oisifs. Dans les coins et l'arrière-plan de milliers de photos de vacances, il figure en maillot de bain au milieu de groupes joyeux mais personne ne pourrait dire son nom et pourquoi il se trouve là. Et personne ne remarqua qu'un jour il avait disparu des photographies. [...] Hutte répétait qu'au fond, nous sommes tous des "hommes des plages" et que "le sable – je cite ses propres termes – ne garde que quelques secondes l'empreinte de nos pas". » (Patrick MODIANO, *Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 72) et : « Je crois qu'on entend encore dans les entrées d'immeubles l'écho des pas de ceux qui avaient l'habitude de les traverser et qui, depuis, ont disparu. Quelque chose continue de vibrer après leur passage, des ondes de plus en plus faibles, mais que l'on capte si l'on est attentif. » (*ibid.*, p. 124) On retrouve dans ce premier extrait une impression semblable de la fragilité de la trace que nous laissons, qui est toutefois ici exacerbée parce que nos traces ne demeurent visibles que quelques secondes. De même, dans le second passage on remarque également que les ondes sont « de plus en plus faibles » et que le narrateur spécifie que l'on doit être attentif afin de les capter. Il s'agit donc bien d'être en mesure de percevoir ces échos, d'être perceptif face aux traces.

<sup>20</sup> Nous reviendrons sur ce point plus en profondeur au chapitre 2 – Lieux.

interprétation du narrateur liée à ces préoccupations au sujet de Dora que d'une véritable osmose chimique entre les spectateurs passés et la pellicule. Cependant, cet extrait confirme que tout ce qui concerne l'enregistrement, sur pellicule ou sur document, de façon concrète (par l'écriture, la réaction photochimique des plaques sensibles) ou de façon abstraite (comme le vide laissé par la famille Bruder dans son ancien appartement ou ces spectateurs de film) captive les narrateurs et qu'ils sont prêts à poser un regard différent sur ce qui les entoure. Ils sont comme Jansen, le photographe de *Chien de printemps*, qui lacère les affiches des murs et les enlève, couche par couche, pour découvrir les plus anciennes et avoir la possibilité de voir au-delà de ce que tout le monde voit normalement.

En outre, les narrateurs manifestent également, au cours de leurs déambulations, le souci de modeler leur champ perceptif afin de voir, par exemple, des lieux à travers l'angle de vue d'un autre personnage. Le regard est presque décrit comme un outil, capable, tel un appareil photo, de zoomer sur certains éléments, de faire ressortir des détails. Dans *Dora Bruder*, tout particulièrement, l'effort fait par le narrateur afin d'orienter son regard vers une vue particulière du passé, qui correspondrait à la perception qu'en avait la jeune fille, se remarque tant dans ses commentaires au cours de l'enquête où il explicite clairement ses intentions – « Les rares détails que j'ai pu réunir sur ces lieux, tels que Dora Bruder les a vus chaque jour, pendant près d'un an et demi, sont les suivants : le grand jardin longeait donc la rue de la Gare-de-Reuilly, et chacun des trois bâtiments principaux, sur la rue de Picpus, était séparé par une cour. » (*DB*, 41-42) – que dans ses tentatives de se représenter

la vie qu'elle a vécue, en entremêlant descriptions de lieux réels et itinéraires fantasmés 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 quartier. Le soir tombait. L'avenue de Saint-Mandé est calme, bordée d'arbres. J'ai oublié s'il y avait un terre-plein. On passe devant la bouche de métro ancienne de la station Picpus. Peut-être sortait-elle parfois de cette bouche de métro ? À droite, le boulevard de Picpus est plus froid et plus désolé que l'avenue de Saint-Mandé. Pas d'arbres me semble-t-il. Mais la solitude de ces retours du dimanche soir. (DB, 129)

Le regard du narrateur est orienté vers les détails du passé, afin de les relever et de se représenter le mieux possible le point de vue de Dora durant la guerre. Le champ perceptif du narrateur est donc doublement influencé. D'une part, il porte une attention accrue aux détails topographiques, spatiaux, les lieux sont pour lui porteurs de mémoire et, par conséquent, méritent d'être scrutés, fouillés. D'autre part, son regard est pénétré par le passé, tout comme le regard que porte un spectateur vers une photographie : « Le regard que nous portons sur les images se révèle ainsi être temporellement tout à la fois stéréoscopique (dans le présent et dans le passé) et orienté (du passé vers le présent). Nous ne percevons ici et maintenant rien qui ne rencontre un écho dans notre mémoire, rien qui ne soit branché avec le passé<sup>21</sup>. » Ce qu'André Rouillé explicite sur cette relation entre la photographie et le passé pointe vers la part d'imaginaire, de construction qui entre en jeu dans chaque description du passé par les narrateurs et qui était sensible dans le passage précédent de *Dora Bruder*. Bien que le narrateur tente de se représenter les lieux le plus fidèlement possible, les lacunes le forcent à émettre des hypothèses, à supposer les allées et venues de Dora.

---

<sup>21</sup> André ROUILLÉ, *La Photographie : entre document et art contemporain*, op. cit., p. 288.

## Détachement

La restitution du passé, à tout le moins de façon complète et précise, est toutefois vouée à l'échec, échec que la photographie est impuissante à contrecarrer. La photo, bien qu'elle donne l'illusion de retenir le passé, ne représente jamais qu'un passé morcelé et la fragmentation qui découle de la capture photographique exprime la perte, la part du passé qui demeure dans l'ombre, dans l'oubli. Le narrateur de *Chien de printemps*, tout comme celui de *Dora Bruder*, ne pourra jamais retrouver tous les détails de l'existence de Colette Laurent, des Meyendorff, de Jansen ou de Dora. Et la photographie est impuissante à fournir plus de détails – lesquels, de toute façon, sont souvent insignifiants et détachés de la réalité parce que discontinus et incomplets. Là où le cinéma enchaînerait de façon continue les détails de leurs vies, la photo ne peut être qu'une succession de moments entrecoupés et archivés, au statut ambigu, « image de la "vie" mais image de peu de réalité parce que toujours minimale et comme enfoncée dans sa particularité. Pourquoi ce moment plutôt qu'un autre<sup>22</sup>? » La photographie se trouve donc incarner un entre-deux : elle donne par son iconicité, sa ressemblance avec ce qui est représenté, une illusion de vraisemblance, tout en étant détachée du « réel<sup>23</sup> ». Il faut voir les photographies, dans les romans, autant en regard de ce qu'elles apportent au récit dans leur particularité, leur individualité, que par ce qu'elles évoquent d'une époque en général, d'une collectivité. La photographie se présente dans

<sup>22</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *L'image précaire du dispositif photographique*, op. cit., p. 190.

<sup>23</sup> André Rouillé insiste également sur cette particularité de la photographie : « L'image photographique n'est pas une coupe, ni un prélèvement, ni l'enregistrement direct, automatique et analogique, d'un réel préexistant. Elle est au contraire la production d'un réel nouveau (photographique) au cours d'un processus combiné d'enregistrement et de transformation de quelque chose du réel donné, en aucun cas assimilable avec le réel. La photographie n'enregistre jamais sans transformer, sans construire, sans créer. » (André ROUILLÉ, *La Photographie : entre document et art contemporain*, op. cit., p. 93-94)

les romans de Modiano de façon impersonnelle. La plupart des photos qui y sont décrites sont ou bien des photos représentant des lieux de Paris, ou bien des photos de gens que le narrateur ne connaît pas. Ce qui est représenté sur la photographie affecte la façon dont elle sera décrite par le narrateur. Dans *Dora Bruder*, bien que le narrateur recueille plusieurs photos représentant Dora et sa famille, la photo qui est décrite avec le plus de détails est la photo de deux policières :

J'ai retrouvé une photo de deux d'entre elles prise à cette époque. Des femmes d'environ vingt-cinq ans. Elles portent un manteau noir – où bleu marine – et, sur la tête, une sorte de calot orné d'un écusson avec deux P : Préfecture de Police. Celle de gauche, une brune dont les cheveux tombent presque à la hauteur des épaules, tient à la main une sacoche. Celle de droite semble avoir du rouge aux lèvres. Derrière la brune, sur le mur, deux plaques où il est écrit : Assistantes de Police. Au-dessous, une flèche. Au-dessous : "Permanence de 9h30 à 12h." La tête et le calot de la brune cachent à moitié les inscriptions de la plaque inférieure. On peut y lire, tout de même :  
Section d'E...  
Inspecteurs  
En dessous, une flèche : "Couloir à Droite Porte..." (DB, 108)

Cette description se distingue des autres descriptions de photos dans le roman par l'abondance de détails qui sont mentionnés par le narrateur. En comparaison, cette description d'une photo de Dora<sup>24</sup>, qui est pourtant au centre des préoccupations du narrateur, semble plutôt brève et imprécise :

Une photo de forme ovale où Dora est un peu plus âgée – treize, quatorze ans, les cheveux plus longs – et où ils sont tous les trois comme en file indienne, mais le visage face à l'objectif : d'abord Dora et sa mère, toutes deux en chemisier blanc, et Ernest Bruder, en veste et cravate. (DB, 32)

Le nombre de photos qui sont décrites de Dora est assez élevé, ce qui pourrait expliquer qu'elles ne soient pas toutes très détaillées. Pourtant, le narrateur semble, d'une façon générale, détailler beaucoup plus la description des photographies qui représentent des lieux ou encore, comme c'est le cas ici avec les assistantes de Police, celles qui représentent des personnages très

<sup>24</sup> Comme la description des photographies fait l'objet du deuxième chapitre, nous nous contenterons ici de mentionner cette description afin de clarifier notre propos.



secondaires, alors que la description de la plupart des photographies de Dora, à l'exception d'une seule, sont très brèves et succinctes. On remarque, par contre, que, dans la photographie des assistantes de polices, l'accent n'est pas mis sur le sujet photographié mais plutôt sur tout ce qui entoure ces deux femmes, toutes les inscriptions qui sont lisibles. L'intérêt de ce cliché réside donc dans les informations qu'il contient, qui permettent d'inscrire cette description dans le cadre de la réflexion sur l'Histoire qui est au cœur des préoccupations des romans de Modiano. En opposant des descriptions détaillées de sujets ou d'objets collectifs à des descriptions de sujets ou d'objets individuels – en l'occurrence Dora – le narrateur parvient à concilier la dualité entre histoire personnelle, familiale, et Histoire mondiale. Les détails sur Dora qui sont retracés permettent d'incarner et d'animer l'Histoire collective de l'Holocauste. En contrepartie, les minces descriptions de Dora, qui en font un personnage éthéré et évanescent, minimisent la part de l'histoire individuelle afin de la rendre plus généralisable, de la fondre dans une collectivité et, également, inscrit, peut-être, l'échec du narrateur à la retrouver, en soulignant le caractère insaisissable de Dora qui résiste à l'enquête. De plus, nous soulignons que la description photographique, souvent, pointe vers le manque, le vide, aspect auquel nous reviendrons ultérieurement. Dans la photographie des deux assistantes de police, le lacunaire est explicité par l'utilisation des points de suspension qui révèlent le hors-cadre, ce qui a sombré dans l'ombre, dans l'oubli.

*Chien de printemps* montre que le temps, également, permet de porter un regard neuf sur une photo et de prendre la distance nécessaire afin de la décrire : « Les années ont passé. Loin de brouiller l'image de Capa et de

Jansen, elles ont eu l'effet inverse : cette image est beaucoup plus nette dans ma mémoire qu'elle ne l'était ce printemps-là. » (CP, 14) Cette remarque montre que le temps peut avoir un autre effet que de brouiller les souvenirs. Il peut, au contraire, les éclairer, nous les faire voir de façon plus nette parce que nous avons un certain recul par rapport à eux. La photographie peut aussi s'imprégner plus profondément qu'on ne le croit dans la mémoire. Si cette photo est toujours aussi claire après des années, c'est qu'elle a impressionné le narrateur, qu'elle s'est « imprimée » dans sa mémoire affective. L'image à voir a une réception plus immédiate que l'image à lire. Devant une photographie, il faut seulement reconnaître ce qui est représenté alors que l'image à lire demande à être comprise et nécessite un plus grand effort de lecture<sup>25</sup>. Si la photographie peut avoir cet effet, si elle a la possibilité de s'enregistrer de la sorte dans la mémoire pour en ressurgir, des années plus tard, intacte, il n'en est pas toujours ainsi. À preuve, le narrateur de *Chien de printemps*, qui a connu Colette Laurent dans son enfance, ne la reconnaît pas sur les photographies. Il ne fera le lien entre la Colette des clichés de Jansen et celle qu'il a connue que bien des années plus tard et, à ce moment, il ne lui restera d'elle « qu'une impression, un parfum, des cheveux châtain, et une voix douce qui [lui] avai[t] demandé s'[il] travaillai[t] bien en classe » (CP, 28)<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Philippe HAMON, *Imageries : littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 208.

<sup>26</sup> Nous reviendrons sur ce passage spécifique au chapitre 3 – Anamnèse en insistant alors sur les mécanismes de la mémoire et du souvenir.

## Irréalité

L'irréalité tangible dans les romans de Modiano vient à la fois du détachement de la réalité créé par les photographies et du fait que le réel représenté ne peut être qu'un réel fantasmé et lacunaire. Les romans, parce qu'ils se penchent en général sur la période de l'Occupation, sont nécessairement en partie irréels puisque les récits se construisent autour du vide, de l'absence, du manque, du secret et qu'ils sont situés dans une période que Modiano n'a pas connue, mais qui le hante de par sa propre histoire familiale. Danièle Méaux nuance ce rapport de la photographie au réel, qui est souvent perçu trop simplement comme une identité : « Si les rapports de l'autobiographie et de la fiction ont été étudiés dans le champ littéraire, la photographie apparaît comme un objet problématique, qui articule de manière complexe ancrage dans le réel et ouverture à l'imaginaire<sup>27</sup>. » *Chien de printemps* comporte de nombreuses descriptions, photographiques ou non, qui représentent la réalité tout en étant déconnectées de celle-ci, souvent par un détail comme la solitude, le silence. Les deux photographies du « Au 140 » figurent un immeuble banal, identique dans les deux clichés. Cependant, les deux clichés sont déréalisés parce qu'il n'y a, dans ces photos, qu'absence. Personne ne figure dans ces images photographiques, les lieux sont déserts, et ce silence est ici apparenté au monde du rêve. Ce passage de *Chien de printemps* explicite l'étrangeté ressentie devant l'absence de présence :

Il n'y avait personne et j'aurais pu m'inquiéter d'être seul au milieu de ce village inconnu. La grande rue se transformait maintenant en une très large allée bordée de platanes dont les feuillages laissaient à peine filtrer les rayons du soleil. Le silence, l'immobilité des feuillages, les

<sup>27</sup> Danièle MÉAUX, « Préface », dans *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 12.

taches de soleil sur lesquelles je marchais me donnaient de nouveau l'impression de rêver. (CP, 82)

La description, qui, avec l'immobilité du feuillage et les taches de soleil, rappelle l'arrêt sur image<sup>28</sup>, donne accès à un univers mitoyen dans lequel évoluent les personnages de Modiano, univers calqué sur le réel sans en être une copie conforme<sup>29</sup>. Baptiste Roux souligne la construction du réel à l'œuvre dans les romans de Modiano :

La conscience de l'écrivain se fond entièrement dans la brume apaisante du temps recréé. Le passé n'a pas d'autre substance que celle délivrée par la nostalgie, ce désir de retour aux origines, que le poids du réel n'a pu encore entacher. Sans la prégnance de ces images (entendre motifs récurrents narrateurs témoins, méditation sur les lieux...), le passé ne constituerait rien d'autre qu'un flou historique indistinct<sup>30</sup>.

L'irréalité qui émane des descriptions est liée à la quête du passé. Le narrateur, avec les informations qu'il recueille, se crée, si ce n'est un fantasme, un monde qui est fortement relié au réel, sans en être une reduplication. De même que les personnages sans grande consistance se surimpriment aux autres à leur contact, se confondant avec eux, de même le réel et le passé remémoré par les narrateurs se confondent et s'entrelacent.

L'irréalité est également thématifiée par l'étrangeté, déjà présente dans la citation précédente sous la forme de l'inquiétude ressentie par le narrateur de *Chien de printemps*, alors qu'il regarde un cliché de lui-même : « J'ai

---

<sup>28</sup> Nous reviendrons sur ces arrêts sur image descriptif lors du chapitre 2 – Une vision photographique du monde, alors que nous nous intéresserons à l'influence du photographique sur la mise en forme du récit.

<sup>29</sup> Nous ferons davantage ressortir la part d'imaginaire que contient la photographie, qui fait qu'elle ne coïncide pas exactement avec le réel, au cours du chapitre 2. Nous nous permettons toutefois de souligner, dès à présent, comment André Rouillé explique ce décalage : « L'imitation suppose en effet que l'image à la fois duplique son modèle et s'en distingue. Elle est moins l'identité que la similarité, qui, elle, suppose l'écart. Cet écart est creusé par les réductions et les transformations, par l'expression et l'interprétation, par tous les décalages spatiaux, temporels, formels et matériels constitutifs de l'image elle-même. » (André ROUILLE, *La Photographie : entre document et art contemporain*, op. cit., p. 83.)

<sup>30</sup> Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 184.

l'impression qu'il s'agit d'autres personnes que nous, à cause du temps qui s'est écoulé ou bien de ce qu'a vu Jansen dans son objectif et que nous n'aurions pas vu à cette époque si nous nous étions plantés devant son appareil. » (CP, 13) L'irréalité renvoie, on s'en rend compte, à la question de la perception, de la subjectivité. Le narrateur réalise que le regard qu'il porte sur lui-même ne coïncide pas avec le regard que porte Jansen sur lui, ni avec la représentation de lui-même que lui réfléchit la photographie. Que ce soit avec du recul ou dans l'immédiat, notre image nous paraît dissemblable et entraîne un détachement par rapport à soi. C'est que la rupture induite par la coupe photographique rompt les liens avec le sujet photographié, même pour lui-même. Philippe Dubois, dans *L'Acte photographique*, cite à ce propos Henri Van Lier : « Elle date impitoyablement les êtres qui sont pour nous les plus vivants, mais en dehors de toute durée. Elle les met dans un espace strictement localisable, mais en dehors de vrais lieux. Chacun n'y est plus qu'une fraction d'instant et une coupe d'espace [...]»<sup>31</sup> ». La photographie est nécessairement en rupture avec le temps et l'espace parce qu'elle fixe un moment et l'éternise. L'étrangeté de la photographie tient aussi à ce que sa découpe proclame l'importance du moment photographié. Prendre une photographie, c'est singulariser un moment, l'élever au rang d'archive malgré le quotidien, le banal qui, souvent, y figure.

En témoignent les nombreuses photographies d'immeubles, de rues, de quartiers que le narrateur de *Chien de printemps* répertorie : « Elles représentaient l'un de ces groupes d'immeubles de la périphérie parisienne, un jour d'été. Personne dans la cour, ni à l'entrée des escaliers. Pas une seule

---

<sup>31</sup> Henri VAN LIER, *Philosophie de la photographie*, p. 53, cité par Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, op. cit., p. 79.

silhouette aux fenêtres. » (CP, 109-110) Encore une fois, c'est l'absence de présence, la figuration d'un espace désincarné, déserté, qui produit l'irréalité. Dans ce roman, les photographies tirent le récit beaucoup plus du côté de l'irréalité, du rêve, que de la vraisemblance. D'une part, les photographies, bien qu'elles soient légendées, ne conduisent que rarement à une identification. Qu'il s'agisse de la photographie de ce « Michel L. » que le narrateur évoque alors qu'il rencontre un homme qui lui ressemble, ou des nombreuses photographies de Colette Laurent qui ne permettent pas au narrateur de reconnaître en elles la femme dont il ne lui reste qu'un vague souvenir d'enfance, la photo est surtout utilisée dans ce roman pour brouiller les pistes. L'abondance des photographies accentue d'ailleurs le caractère irréel de ce récit. Les séries de clichés, représentant des palissades, des murs, des escaliers et des façades d'immeubles, toujours déserts, donnent l'impression d'une ville fantôme et comme, de surcroît, les photos sont dispersées dans le roman, il est difficile de ne pas les confondre les unes avec les autres.

### **Mise en scène**

La fonction testimoniale de la photographie est nuancée, en partie, par les deux narrateurs. Bien qu'elle soit une preuve indéniable de l'existence de quelqu'un, ou de quelque chose, la photographie ne peut, à elle seule, suffire aux fins d'une enquête. La question de la mise en scène et de la pose est soulevée, tant dans *Dora Bruder* que dans *Chien de printemps*, et fait contrepoids à un discours qui érigerait la photographie en preuve par

excellence<sup>32</sup>. Le processus de mise en scène qui prévaut souvent à l'acte photographique est particulièrement explicite dans *Chien de printemps* : « Il nous a fait asseoir sur un banc, et ensuite, il nous a placés devant un mur qu'ombrageait une rangée d'arbres, avenue Denfert-Rochereau. » (CP, 12-13) Cet extrait met l'accent à la fois sur l'artificialité de la pose, orchestrée par le photographe, et sur la répétition, la reprise de la photo dans un environnement légèrement différent – il s'agit en fait de la troisième prise dans le récit –, ce qui altère l'authenticité de l'acte photographique généralement admise en conférant à la photographie son statut de preuve. Il n'en demeure pas moins que ce qui est représenté « a été ». Par contre, comme « ça a été joué<sup>33</sup> », apprêté, planifié, et ce, dans un but précis, cela entache quelque peu la valeur de vérité du cliché pour les narrateurs modianiens qui n'y trouvent plus dès lors une trace réelle du quotidien, un moment sauvé de l'oubli, pris à leur insu.

Toujours dans *Chien de printemps*, le narrateur raconte comment Jansen intervenait dans la constitution du sujet à photographier :

Il m'avait expliqué qu'il lacérait lui-même les affiches dans les rues pour qu'apparaissent celles que les plus récentes avaient recouvertes. Il décollait leurs lambeaux couche par couche et les photographiait au fur et à mesure avec minutie, jusqu'aux derniers fragments de papier qui subsistaient sur la planche ou la pierre. (CP, 36)<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Nous verrons ultérieurement comment les deux narrateurs exploitent, d'une part, le silence des clichés et, d'autre part, le manque et l'absence évoqués par le hors-cadre des photos dans ce même but.

<sup>33</sup> François SOULAGES, *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*, op. cit., p. 53.

<sup>34</sup> Le lambeau est un motif récurrent chez Modiano : « Le matin, vous essayez de vous rappeler le rêve de la nuit, et il ne vous en reste que des lambeaux que vous voudriez rassembler mais qui se volatilisent. » (CP, 43) ; « Les lambeaux de papiers peints que j'avais vus encore il y a trente ans rue des Jardins-St-Paul, c'étaient les traces de chambres où l'on avait habité jadis – les chambres où vivaient ceux et celles de l'âge de Dora que les policiers étaient venus chercher un jour de juillet 1942. » (DB, 136-137) ; « Une impression m'a traversé, comme ces lambeaux de rêve fugitifs que vous essayez de saisir au réveil pour reconstituer le rêve entier. » (Patrick MODIANO, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 124.) ; « On a abattu toutes les maisons qui l'entouraient et d'elles ne restent plus que des pans de murs avec des lambeaux de papier peint. Aux traces qu'ils ont laissées, on devine l'emplacement des escaliers, des cheminées, des placards. Et la dimension des chambres. L'endroit où se trouvait le lit. Il y avait ici une chaudière. Là un lavabo. Les uns préféraient le papier à fleurs, les autres une imitation des

Ce moment particulier nous permet de voir le travail du photographe – travail qui se rapproche beaucoup de l'enquête que mènent les narrateurs de Modiano, scrutant les couches du passé, à la recherche de lambeaux à décoller afin de creuser davantage leur perspective – et de nuancer la diminution de la valeur d'authenticité de la photographie. Bien que l'on y observe le travail de la mise en scène – et même plus, Jansen va jusqu'à intervenir physiquement sur les affiches – il faut noter le but de cette opération. Jansen enlève, couche par couche, ce qui recouvre le passé, ce qui a été là. Ce qu'il réussit à prélever, donc à recueillir comme informations (si l'on poursuit l'analogie avec la quête des narrateurs), ce ne sont que des lambeaux. Fragment par fragment, il se fraie un chemin dans les différentes strates et n'a toujours, devant lui, qu'une mosaïque d'affiches. Jamais il ne pourra reconstituer une affiche complète. Elles comporteront toujours des manques, des trous, des couches ; d'autres affiches y seront collées et l'enrichiront. C'est dire que la restitution du passé entreprise par les narrateurs ne pourra jamais aboutir qu'à une reconstruction approximative. On peut, en outre, remarquer que, dans ce cas particulier, la mise en scène et la manipulation de la photo sont plus au service d'une entreprise de recréation du passé déployée dans les romans que d'une restitution.

De la même façon, on pourrait interpréter les extraits précédents comme une dénonciation d'une certaine attitude, voire d'une indifférence, par rapport au passé, à la conservation, au témoignage, attitude contre laquelle

---

toiles de Jouy. J'ai même cru voir un chromo qui était resté accroché au mur.» (Patrick MODIANO, *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1969, p. 57) Ces diverses occurrences explicitent toutes une même visée – reconstituer un passé – et un même constat – les traces qui subsistent de ce passé sont toujours fragmentaires, lacunaires, morcelées. Les lambeaux dévoilent donc des bribes du passé, mais c'est un passé que l'on doit reconstruire et qui demeure incomplet, puisque le narrateur n'arrive jamais à retrouver et à en réassembler toutes les parcelles.



les personnages de Modiano sont en réaction, la destruction de l'affiche se justifiant par l'approfondissement du regard qui en résulte, le narrateur de *Chien de printemps* dressant un catalogue des photographies de Jansen, afin qu'elles ne se perdent pas, entreprise aussi vaine que la première puisque ne subsistera que le catalogue, et non les photos, donnant au narrateur l'étrange impression de « consulter un catalogue très détaillé de photos imaginaires » (CP, 33). Le répertoire et les catalogues, en double exemplaire, concourent à déréaliser les photographies qui y sont mentionnées. Comme les personnages qui disparaissent sans laisser de traces, au point où l'on ne soit plus sûr qu'ils aient vraiment existé, les photographies ont une existence bien incertaine.

Dans *Dora Bruder*, bien que l'ancrage référentiel soit beaucoup plus fort que dans *Chien de printemps*, on remarque, quoique de façon plus ténue, des références à la mise en scène et à la pose. Toutefois, plutôt que de remettre en cause l'authenticité de la photographie, elles établissent plutôt une continuité dans la description des clichés, la plupart ayant été pris devant le même décor :

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 : on reconnaît le carrelage du sol et ce grand cube blanc aux motifs géométriques sur lequel est assise Cécile Bruder. [...] Elles sont debout devant ce qui semble un vieux mur, mais qui doit être le panneau du photographe. (DB, 31)

La récurrence dans deux photographies du cube, de même que la présence dans une troisième du panneau du photographe, laissent imaginer que les Bruder se sont fait photographier à diverses reprises, sûrement par le même photographe. Cela confère un côté solennel à la pose, les Bruder ayant vraisemblablement le souci de conserver une trace de leur existence, comme une valeur ajoutée à la photographie parce qu'elle témoigne alors, en plus, de

leur rapport à la photographie et même à la famille. En même temps, une part d'irréel perce dans ces clichés, la famille se trouvant dans un environnement qui lui est extérieur, figée dans la rigidité de la pose. D'autant que, dans les photos de famille, c'est le contact affectif qu'entretient le spectateur avec le sujet représenté qui confère de la valeur au cliché. Devenues archives, les photos de famille sont rendues à leur anonymat et le spectateur, en les regardant, ne peut qu'être renvoyé à lui-même, leur étant extérieur.

### **Photographes**

Les personnages de Modiano se font, la plupart du temps, les spectateurs des photographies. Le narrateur est presque toujours dans une posture d'observateur par rapport à la photographie et, s'il y prend une part plus active, c'est surtout en tant que sujet photographié. Modiano ne décrit que très rarement l'acte photographique, le moment de la prise, du point de vue du photographe. Pourtant, cela lui est possible puisque de nombreux photographes font leur apparition au fil des romans. La plupart d'entre eux sont des personnages secondaires, presque des figurants, le plus souvent des photographes ambulants, que le narrateur croise au hasard d'une de ses flâneries dans la ville. Plus rarement, et c'est le cas de Francis Jansen, dans *Chien de printemps*, ils font partie intégrante du récit et alimentent alors un discours sur la photographie mais aussi, plus largement, sur la création et donc, l'écriture. Tous, par contre, à l'image du narrateur, sont représentés comme des flâneurs, des hommes qui errent, prenant des clichés au hasard. Les photographes ambulants incarnent à eux seuls plusieurs des thèmes de

prédilection de Modiano. Le narrateur de *Dora Bruder*, alors qu'il se remémore le quartier du boulevard Ornano tel qu'il était dans son enfance, évoque l'un d'eux :

En hiver, sur le trottoir de l'avenue, le long de la caserne Clignancourt, dans le flot des passants, se tenait, avec son appareil à trépied, le gros photographe au nez grumeleux et aux lunettes rondes qui proposait une « photo souvenir ». L'été, il se postait sur les planches de Deauville, devant le bar du Soleil. Il y trouvait des clients. Mais là, porte de Clignancourt, les passants ne semblaient pas vouloir se faire photographier. Il portait un vieux pardessus et l'une de ses chaussures était trouée. (*DB*, p. 8)

Cette description est plutôt représentative de l'image des photographes ambulants que nous renvoient les romans. Il est en retrait : isolé du flot des passants dont il se démarque par sa relative inertie, mais aussi du monde de façon globale en raison de son rapport particulier à l'espace et au temps. On remarque qu'il est ancré de façon très forte dans un lieu et un moment précis – « En hiver, sur le trottoir de l'avenue, le long de la caserne Clignancourt » et « L'été, il se postait sur les planches de Deauville, devant le bar du Soleil » – et que cet ancrage entraîne une impression de stabilité, d'immuabilité, qui se rapproche de la perception qu'ont les narrateurs des lieux. Comme si le photographe était hors du temps, toujours posté à ces endroits. Et la description physique du photographe accentue ce sentiment de permanence – « le gros photographe au nez grumeleux », « aux lunettes rondes » et « il portait un vieux pardessus et l'une de ses chaussures était trouée » – en le reléguant dans un certain anonymat parce que sa description correspond à un stéréotype. Le peu de détails précis qui permettraient d'identifier cet homme et l'absence de nom produisent un effacement identitaire et le photographe se fond alors parmi la foule des photographes de Paris. D'un autre côté, cette même description le distingue aussi de tous ces autres photographes. Le choix du déterminant défini « le » plutôt que du déterminant indéfini « un » ainsi que

les informations qui nous sont transmises – la forme du nez, les lunettes, les vêtements – qui font écho à l’avis de recherche de Dora, sont autant d’éléments qui accentuent l’importance de ce photographe en particulier, qui, avec ces « photos souvenirs », prises au hasard des rencontres, est le dépositaire de nombreux secrets et coïncidences.

Le rôle du photographe est d’enregistrer ce qui l’entoure, d’archiver le réel : ce rôle est d’autant plus souligné, dans *Chien de printemps*, que le narrateur, surnommé amicalement « le scribe », répertorie dans des catalogues tous les clichés pris par Jansen. De nombreuses allusions, dans ce roman, établissent un lien de similitude entre le photographe et l’écrivain. Nous avons déjà mentionné l’analogie qui peut être faite entre le photographe, lorsqu’il lacère les affiches, et le narrateur qui est en quête du passé. Brassai, dans *Marcel Proust sous l’emprise de la photographie*, rappelle un commentaire de Proust sur l’écriture : « L’ouvrage de l’écrivain n’est qu’une espèce d’instrument optique qu’il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n’eût peut-être pas vu en soi-même<sup>35</sup>. » La photographie et la littérature proposent toutes deux des modèles, des outils d’appréhension du réel, de configuration de la vue. Un pont entre ces deux pratiques est, par ailleurs, établi dans *Chien de printemps* alors que Jansen, avant de disparaître, transmet le flambeau au narrateur : « Il portait son Rolleiflex. À la fin du repas, il l’avait posé sur la table et il m’avait déclaré que c’était fini, il ne voulait plus s’en servir. Il m’en faisait cadeau. » (CP, 51-52) En léguant son appareil au narrateur, il lui transmet aussi la charge d’enregistrer le passé, de le conserver. Ce qu’il fait, d’ailleurs, par le biais de l’écriture plutôt que de la

---

<sup>35</sup> Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, cité dans BRASSAI, *Marcel Proust sous l’emprise de la photographie*, op. cit., p. 127.

photographie. Ce geste symbolique évoque également la filiation : par la transmission de l'appareil : Jansen établit un lien très fort avec le narrateur, tout comme Capa l'avait fait avec lui en le prenant sous son aile.

Les personnages de l'écrivain et du photographe représentent les gardiens du passé, ceux qui le scrutent, le relèvent, le conservent et le reconstruisent. En ce sens, l'un comme l'autre considèrent ces deux métiers comme équivalents. Le narrateur qualifie d'ailleurs Jansen d'auteur : « Au même âge que moi, il était déjà l'auteur de plusieurs centaines de photos dont quelques-unes composaient *Neige et Soleil*. » (CP, 109) et Modiano lui-même a déjà déclaré, dans une entrevue : « Je suis un peu comme un photographe qui prendrait la même photo sous différents angles<sup>36</sup>. » Tous deux sont auteurs, avec la même visée : prendre plusieurs photos afin de saisir, par l'accumulation des prises, un reflet vague du réel.

### **Silence**

La nature complexe de la photographie amène les narrateurs à interroger le potentiel d'un cliché à signifier. Cette réflexion n'entraîne pas de prise de position, ils demeurent dans l'ambivalence, puisqu'ils apprécient et déplorent tout à la fois le silence de la photographie. Le mutisme du cliché – il est silencieux, sans nom aussi, anonyme – est en fait une de ses plus grandes qualités. C'est parce que la photographie est un message sans code, comme l'a souligné Barthes<sup>37</sup>, que lui sont conférés sa valeur testimoniale, son statut de

<sup>36</sup> Juliette CERF, « Les adresses du je », dans *Les Mots du cercle / Portrait d'auteur*, Gallimard, 2003, [[http://www.cercle-enseignement.com/PDF/auteurs/portrait\\_17.pdf](http://www.cercle-enseignement.com/PDF/auteurs/portrait_17.pdf)], 2 mai 2007.

<sup>37</sup> Voir à ce sujet Roland Barthes, « Le message photographique », dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

preuve, son authenticité, puisque la signification advient toujours après le déclic et elle est toujours un ajout. Pour revenir aux termes de Barthes, la photographie acquiert son sens par l'interprétation, la lecture qui, elle, est codée. La photographie en elle-même ne dit rien. Elle expose, elle montre mais elle n'explique pas, elle ne raconte pas. Le jugement suivant du narrateur de *Chien de printemps* sur les qualités de photographe de Jansen révèle cette particularité : « Il me suffit de regarder l'une de ses photos pour retrouver la qualité qu'il possédait dans son art et dans la vie et qui est si précieuse mais si difficile à acquérir : garder le silence. » (CP, 20) La photographie n'en est que plus frappante. Son silence appelle celui qui la regarde à s'arrêter, à la lire, à l'interpréter, pour la faire signifier – ce que les narrateurs ne font pas toujours. C'est pour cela que la photographie exerce une plus grande fascination sur nous. Cela explique peut-être aussi pourquoi la photographie semble plus importante, dans les textes de Modiano, que le cinéma. Au cinéma, l'enfilade des scènes, la continuité, le flux des images tire sans arrêt le spectateur vers la prochaine scène, la prochaine image. Il n'est pas possible de s'arrêter, pour s'interroger sur ce qui est montré. Par contre, la photographie, comme image fixe, permet cet arrêt, cette réflexion. Son statisme lui donne aussi comme particularité par rapport au cinéma d'être résolument passée. Aucune illusion de contemporanéité dans la photographie. Au cinéma, on peut toujours croire que ça se passe maintenant, le cinéma exploite cette impression d'immédiateté. La photographie, même avec l'instantané, ne peut exprimer qu'un temps révolu, un décalage, un écart. Entre le moment de la prise, du déclic, et le moment où l'on regarde la photo, il y a nécessairement un temps, le temps de l'enregistrement sur la plaque, du développement, du tirage, aussi

bref soit-il. La photographie, par son processus même, déclare « son impossibilité effective à jamais rattraper le temps<sup>38</sup> ». Et le temps, dans les romans de Modiano, est un facteur d'oubli, d'amnésie que les personnages tentent de combattre en vain : « Trente ans suffisent pour que disparaissent les preuves et les témoins. » (CP, 70)

Paradoxalement, ce silence de la photographie qui nous happe, qui lui donne sa valeur, est aussi problématique pour Modiano. La photo, par son silence, est insuffisante, seule, à rendre compte d'une existence. Elle est réduite à exprimer le « ça a été » de Barthes sans pouvoir signifier autre chose, mis à part évoquer l'anonymat, le silence, le lacunaire, le spectral, parce que ce « ça a été » reste insignifiant en lui-même et s'avère en cela un témoignage incomplet et fragile. Or le témoignage est en quelque sorte le but des romans de Modiano. Jean-Marie Schaeffer explique à ce propos : « La règle du témoignage implique donc toujours l'agencement d'une image et d'un message para-iconique, qui est au moins en partie narratif<sup>39</sup>. » Il exprime donc l'absolue nécessité du texte pour soutenir l'image. On retrouve ce même constat chez Modiano, que ce soit dans le désir du narrateur de *Chien de printemps* de répertorier toutes les photos de Jansen, dans un double catalogue ou dans une des habitudes de Jansen : « derrière chacune de ces photos, il avait écrit une légende très détaillée qui indiquait la date à laquelle cette photo avait été prise, le lieu, le nom de celui ou celle qui y figurait, et même s'y ajoutaient certains commentaires. » (CP, 25) L'abondance et la précision des détails pour chacune des photos, permettent au narrateur de la replacer dans son contexte d'origine, tant spatial que temporel, et l'ajout de commentaires montre bien

---

<sup>38</sup> Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, op. cit., p. 12.

<sup>39</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Image précaire du dispositif photographique*, op. cit., p. 140.

l'importance de compléter l'image par le texte. Complément ici ambigu puisque les récits de Modiano sont tout aussi lacunaires et incomplets que le sont les photographies. Une remarque semblable, dans *Dora Bruder*, démontre avec intensité que la photo est insuffisante : « Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Élysées. » (*DB*, 65) Les photographies, les documents, états civils et autres procès verbaux ne peuvent donc rien exprimer sans être accompagnés d'un récit. Et sans lui, ils sont condamnés à rester insignifiants. La photographie demeure, mais elle est reléguée à l'anonymat et au silence.

### **Conclusion**

La photographie, comme nous l'avons vu, joue plusieurs rôles dans les récits de Modiano. Bien plus qu'un simple document, qu'un objet de recherche, elle s'intègre parfaitement à la perception du réel qu'ont les narrateurs et les personnages. Autant l'écriture est utilisée comme métaphore de la photographie telle que pratiquée par Jansen, autant la photographie en général dans ce roman peut être perçue comme une synecdoque du récit modianien. Elle englobe tous les questionnements, les dualités et les ambiguïtés que le texte s'efforce de révéler. Elle accompagne le récit et devient, pour lui, un outil conceptuel qui génère une configuration de la vue et module la perception des narrateurs. Cela est d'autant plus net que la photographie permet d'explicitier la tension entre la trace, l'archive, entre ce qui est enregistré par l'appareil et la mémoire ou la remémoration qui vient, elle, du



témoignage. Et c'est parce que la photographie arrive à évoquer l'un et l'autre, parce qu'elle donne à voir, principalement dans le cas des photographies de famille des Bruder (détachées d'un récit familial), le manque, qu'elle est si intéressante. En outre, par le quotidien, l'anodin, le banal qui est en général représenté sur les clichés, la photographie permet aux narrateurs d'aborder l'Histoire de façon différente, en mettant l'accent sur l'incompatibilité entre l'Histoire officielle et les destins singuliers, en relevant les points de convergence entre les deux (la description météorologique, par exemple, qui allie détails du quotidien et événements de la guerre) et en soulignant la perte qu'entraîne l'effacement des destins singuliers au sein de l'Histoire officielle (la photographie de famille devenue insignifiante, entres autres).

## Chapitre 2

### Photographie et description

Ce chapitre sera l'occasion d'approfondir, dans un premier temps, l'étude des photographies présentes dans les romans de Patrick Modiano. L'analyse des descriptions de certaines de ces photos et, le cas échéant, des commentaires qui leur sont adjoints, permettra de mettre en lumière les caractéristiques de ce médium qui sont exploitées par l'auteur. Avant de nous pencher sur le contenu des photographies, nous nous intéresserons particulièrement à leur provenance de même qu'à leur état matériel.

La description au sein du récit sera examinée d'une façon plus générale, ce qui nous amènera à observer les répercussions de la photographie sur le récit et sur la narration<sup>1</sup>. Ainsi, les photographies, en tant qu'objets concrets, occupent une présence récurrente comme élément du récit et font office, par exemple, d'embrasseur littéraire, tandis que la photographie, en tant que technique, s'insinue dans l'écriture, influe sur le style de l'auteur, contamination qui se manifeste particulièrement au niveau du descriptif, et affecte l'énonciation. L'importance de la définition d'un cadre spatial, les mentions de la luminosité tout comme le recours, invariablement, à un narrateur-type, narrateur toujours en dehors, à distance de ce qui l'entoure, dans une posture d'observateur, sont quelques-uns des principaux signes de

---

<sup>1</sup> Par *récit*, nous entendons le texte qui consigne une histoire (les événements racontés) et par *narration* l'acte d'énonciation qui a produit le récit. Voir à ce sujet Dominique MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 28-32.

l'impact du médium photographique sur la narration. Enfin, quelques extraits des romans seront mis en relation avec l'acte photographique afin de déceler les correspondances que l'on peut établir entre eux et permettre de conclure, s'il y a lieu, à une écriture soumise à une « vision photographique ».

### **Origine et état des photographies**

Les descriptions de photographies que l'on retrouve dans les romans de Patrick Modiano sont souvent incomplètes. Les clichés sont mentionnés au passage, rappelés à la mémoire par une coïncidence, une similitude qui frappe un personnage et parfois ils sont là, tout simplement, sans que leur présence ne soit explicitée d'une façon ou d'une autre. À quelques reprises, par contre, les photos sont introduites dans le récit, elles y jouent un rôle plus important et, souvent, dans ce cas, le détail du commentaire ou de la description de la photo permet d'en identifier la provenance.

La provenance des photographies décrites dans *Dora Bruder* n'est pas, étrangement, précisée<sup>2</sup>. Le narrateur a beau avoir retrouvé une nièce d'Ernest et Cécile Bruder qui lui a fourni les renseignements qu'il a notés sur la famille, il ne raconte pas l'avoir rencontrée ou avoir obtenu d'elle des photographies. Pourtant, des photographies de la famille Bruder, il en décrit plusieurs. Elles sont d'ailleurs introduites dans le récit de façon plutôt floue : « Quelques photos de cette époque. » (DB, 31) et « J'ai pu obtenir il y a quelques mois une

---

<sup>2</sup> La provenance de ces photos n'est pas précisée à l'intérieur du récit. Par contre, Modiano a déjà révélé que les photographies lui ont été fournies par Serge Klarsfeld. Après avoir lu le *Mémorial de la déportation des juifs de France* et y avoir vu le nom de Dora Bruder, il a contacté Klarsfeld qui lui a transmis les photos de la famille Bruder qu'il a été en mesure de retrouver. (Bertrand de SAINT VINCENT, « Patrick Modiano joue au détective », *Le Figaro magazine*, 28 mars 1997, p. 122-123)

photo de Dora Bruder, qui tranche sur celles que j'avais déjà rassemblées. » (DB, 90) Contrairement aux autres documents concernant Dora ou sa famille, qui sont recensés méticuleusement – le narrateur raconte, par exemple, avec force détails et en précisant toutes les instances auxquelles il a dû s'adresser, les efforts qu'il a dû fournir, afin d'obtenir l'extrait de naissance de Dora – l'origine des photographies et la façon dont le narrateur a pu les obtenir demeurent secrètes. La provenance incertaine des clichés porte, d'une certaine façon, ombrage à leur fonction authenticatrice au sein du récit. Ils sont comme une brèche, une entaille à la précision et au détail qui sont pourtant de mise dans ce roman. En contraste avec les états civils, les documents officiels datés, recueillis avec peine, il y a ces photos dont on ne sait d'où elles viennent. De la même façon, la photographie des deux assistantes sociales de la police a été « retrouvé[e] » (DB, 108). Les circonstances dans lesquelles cette photographie a été retrouvée permettraient de l'étayer en tant que preuve, document valable. Sans ces circonstances, sans pouvoir déterminer la provenance des photographies, il est plus difficile de les considérer comme telles. Elles ont une portée authentifiante beaucoup moins grande parce qu'on ne peut vérifier ce qu'elles représentent effectivement. En contrepartie, parce que ce sont des portraits de familles – en ce qui concerne les photographies de la famille Bruder – plutôt que des photos d'identité, elles témoignent de quelque chose de totalement différent des autres documents. Grâce à elles, l'austérité des archives officielles est rompue et elles nous permettent d'accéder, de façon furtive, à quelque chose qui, malgré la pose, malgré la présence d'un photographe, se rapproche de l'intimité de cette famille. Elles

donnent, en l'occurrence, à Dora un peu de consistance<sup>3</sup> et de texture, ce que l'accumulation des états civils et des registres divers échoue à faire.

Le premier regard que le narrateur de *Chien de printemps* porte sur les photographies de Jansen est emblématique des récits de Modiano :

À côté de la cheminée en brique, trois valises de cuir marron empilées les unes sur les autres. Rien sur les murs. Sauf deux photos. La plus grande, celle d'une femme, une certaine Colette Laurent comme je devais l'apprendre par la suite. Sur l'autre, deux hommes – dont l'un était Jansen, plus jeune – étaient assis côte à côte, dans une baignoire éventrée, parmi des ruines. (CP, 14)

Il note d'abord la présence des valises de cuir empilées, qui contiennent les photos prises par Jansen ; il repère, d'ores et déjà, les objets par lesquels la quête du passé sera amorcée, ce qui fournira un prétexte au récit, le classement de ces clichés. Puis, avant de mentionner les photographies sur les murs, il remarque le manque, le vide : « Rien sur les murs. » Son attention se porte ensuite sur ces deux photographies, isolées des autres, dans les valises, mais aussi isolées l'une de l'autre, décrites chacune séparément, très brièvement. Le narrateur donne au lecteur, dès le départ, le portrait très vague de Colette Laurent et de Jansen, portraits qu'il s'efforcera d'enrichir tout au long du récit, à travers les fragments qu'il se remémorera de leur vie. Même l'inachèvement typique des récits de Modiano est inscrit dans cette description, Jansen figurant sur la photo parmi des ruines, telles les parcelles de l'existence du photographe que le narrateur préservera de la disparition. Parce qu'il met en scène un photographe comme personnage principal, *Chien de printemps* traite la photographie de façon très différente de *Dora Bruder*. Des clichés, Jansen en a accumulé de grandes quantités dont il s'est, presque, totalement désintéressé, mis à part les deux photos qui ornent les murs de

---

<sup>3</sup> Nous reviendrons sur la « consistance » de ce personnage un peu plus loin, alors que l'anonymat révélé par les photographies sera développé.

son atelier. Paradoxalement, bien que les photographies soient empilées, en vrac, dans le désordre le plus complet à l'intérieur de ces trois valises, Jansen a pris soin de les annoter, de les légender et de les dater. Ce qui témoigne tout de même d'un souci d'archivage, de l'intérêt documentaire de ces photographies. Et cet intérêt documentaire de la photo est également confirmé par la publication de certains de ces clichés dans le recueil *Neige et soleil*. La publication implique que les photographies témoignaient de quelque chose qui méritait d'être conservé bien qu'elles risquent de tomber dans l'oubli : « Ça doit être le seul exemplaire qui reste au monde... » (CP, 22) La particularité de *Chien de printemps* est qu'il donne à voir le processus de la création de la photographie. Que ce soit par la mention de la chambre noire, au fond de l'atelier, ou encore par un rouleau de pellicule, laissé à l'intention du narrateur pour qu'il développe les derniers clichés pris par Jansen avant son départ, ce roman permet de suggérer les étapes du développement, que l'on peut lier aux étapes de la mise en œuvre du récit soit d'abord, l'enquête, sur le terrain (l'enregistrement des prises dans l'appareil) puis, la narration (le développement en une série de clichés).

### **Identification et anonymat**

Les descriptions de photographies semblent toujours orientées vers ce qui, dans le cliché, pourrait permettre l'identification du sujet photographié ou, à tout le moins, de l'endroit où il a été pris. Par contre, comme nous l'avons vu avec la photo du narrateur de *Chien de printemps* prise par Jansen, ce qui est représenté sur une photo ne conduit pas toujours à une

identification. Philippe Dubois explique que « le poids de réel qui la caractérise vient de ce qu'elle est une trace, non de ce qu'elle est mimésis<sup>4</sup> ». Le décalage, inévitable, entre la perception que le narrateur a de lui-même et ce qu'en capte Jansen est tel que le narrateur peine à se reconnaître. Il a l'impression qu'il s'agit d'une autre personne et cela s'explique en partie parce que la photographie, bien qu'elle donne l'illusion de rendre le réel avec exactitude, provoque la disparité entre le sujet photographié et la photo. Denis Roche reconnaît également cet écart :

De même, je m'en rends compte maintenant, qu'un appareil photographique ne crée pas une situation ou un geste ou un objet donnés, mais, "les cadrant", il les oblige, comme lors d'une répétition, à exister de nouveau et, ce faisant, à dire sans doute quelque chose de nettement différent de ce qu'ils disaient avant l'irruption d'*en face* de l'appareil capteur qui, pourtant, ne met en scène qu'un seul réel<sup>5</sup>.

La photographie est de l'ordre de l'icônicité, il n'y a cependant pas d'identité entre le signe et le référent, d'où le détachement par rapport au réel et l'irréalité que nous avons mentionnés précédemment. Cette impression bizarre de ne pas se reconnaître lorsqu'on regarde une photographie de soi a été énoncée, entre autres, par Barthes : « [...] la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité<sup>6</sup> ». Il ajoute par ailleurs que c'est l'image, étant donné sa fixité, sa lourdeur, qui ne coïncide pas avec lui, et non le contraire.

La photo est présentée dans les romans comme le seul document qui soit aussi authentique et apparemment neutre que les documents officiels sans en avoir l'austérité et sans réduire l'existence de Dora, par exemple, à une série de dates. C'est à travers les différentes photographies que le narrateur recueille de Dora qu'il arrive à imaginer quelle vie elle a menée, quel

<sup>4</sup> Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, op. cit., p. 30.

<sup>5</sup> Denis ROCHE, *La Disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*, op. cit., p. 55.

<sup>6</sup> Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 28.

caractère elle avait, comment elle vivait cette période de l'Occupation. Grâce à la photographie et à tout ce qui est de l'ordre de l'impression qu'elle capte, les informations recueillies sur Dora s'apparentent plus à une reconstruction d'un souvenir presque personnel, qu'à un montage de ce que fut sa vie constituée de dates et d'événements divers – fugue, arrestation, déportation. Il s'agit plus de la construction d'un passé fantasmé et vraisemblable que de la restitution exacte de la vie de Dora Bruder, ce qui, soit dit en passant, ne diminue en rien la force du récit et permet, au contraire, de le charger d'affect, de le complexifier, ce qui le rend d'autant plus poignant.

L'identification, dans *Dora Bruder*, est un élément important du cliché, qui n'aboutit jamais effectivement. Dès la première description de la jeune fille, dans l'avis de recherche, une continuité descriptive s'installe : « 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<sup>7</sup>. » (DB, 7) La mention, systématique, lors des références à Dora de ses vêtements, entres autres, devient un refrain qui rythme la progression de l'enquête. Le caractère répétitif de ce refrain exacerbe les minces détails que le narrateur est en mesure de recueillir sur Dora, tout en contribuant à faire d'elle un personnage flou et évanescent. Le premier bloc de photographies de la famille Bruder fait foi de la récurrence du détail vestimentaire dans la description qu'effectue le narrateur de cette famille :

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 assis, Dora debout entre eux : elle n'a pas plus de deux ans. Une photo de

---

<sup>7</sup> Bien que l'avis de recherche ne soit pas, à proprement parler, une photo, nous l'intégrons tout de même avec les autres clichés de *Dora Bruder* puisqu'il entretient avec les photos un rapport très étroit.



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 ornementé 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 : on reconnaît le carrelage du sol et ce grand cube blanc aux motifs géométriques sur lequel est assise Cécile Bruder. *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 droite. Une photo de forme ovale où Dora est un peu plus âgée – treize, quatorze ans, les cheveux plus longs – et où ils sont tous les trois comme en file indienne, mais le visage face à l'objectif : d'abord *Dora et sa mère, toutes deux en chemisier blanc*, et Ernest Bruder, en veste et cravate. Une photo de Cécile Bruder, devant ce qui semble un pavillon de banlieue. Au premier plan, à gauche, une masse de lierre recouvre le mur. Elle est assise sur le bord de trois marches en ciment. Elle porte une robe claire d'été. Au fond, la silhouette d'un enfant, de dos, les jambes et les bras nus, *en tricot noir ou en maillot de bain*. Dora ? Et la façade d'un autre pavillon derrière une barrière de bois, avec un porche et une seule fenêtre à l'étage. Où cela peut-il être ?

Une photo plus ancienne de Dora seule, à neuf ou dix ans. On dirait qu'elle est sur un toit, juste dans un rayon de soleil, avec de l'ombre tout autour. *Elle porte une blouse et des socquettes blanches*, elle tient son bras gauche replié sur sa hanche et elle a posé le pied droit sur le rebord de béton de ce qui pourrait être une grande cage ou une grande volière, mais on ne distingue pas, à cause de l'ombre, les animaux ou les oiseaux qui y sont enfermés. Ces ombres et ces taches de soleil sont celles d'un jour d'été<sup>8</sup>. (DB, 31-33)

Les descriptions des photographies visent à permettre une certaine reconnaissance, beaucoup plus qu'une identification, parce que les informations qui y sont relevées sont très sommaires et parfois même approximatives. La description des clichés est marquée par l'importance du cadre spatio-temporel. Tout ce qui, dans l'image, permet de dater et de situer la prise de la photographie est relevé. L'âge approximatif de Dora au moment de la prise, les mentions du décor du photographe (le cube blanc ornementé de motifs géométriques, le panneau du photographe), les références à l'endroit où a été prise la photographie. Rosalind Krauss, dans *Le Photographique : pour*

<sup>8</sup> Nous soulignons, dans l'extrait, les références à la tenue vestimentaire de Dora.

*une théorie des écarts*, note à ce propos que « le jugement photographique le plus commun ne porte pas sur la valeur mais sur l'identité car il lit les choses d'un point de vue générique et se représente la réalité en fonction de la nature du sujet, d'où les jugements répétitifs formulés par c'est ceci ou c'est cela...<sup>9</sup> » On remarque que, dans cette description, l'identification, des lieux ou des personnes sur la photographie, est empreinte d'incertitude. La correspondance entre l'image photographique et le réel qu'elle représente n'est manifestement pas transparente. Les nombreuses modalisations d'incertitude, de doute en font foi : « qui semble » (*DB*, 32 (bis), 33), « environ » (*DB*, 32 (bis)), « on dirait que » (*DB*, 32, 33), « doit être » (*DB*, 32 (bis)), « peut-être » (*DB*, 32), « treize ou quatorze ans » (*DB*, 33), « Dora ? » (*DB*, 33), « Où cela peut-il être ? » (*DB*, 33), « on ne distingue pas » (*DB*, 33). Ces marques révèlent les hypothèses que le narrateur doit formuler afin de combler, tout en les signalant, certaines des lacunes qui demeurent quant à l'existence de Dora. Elles trahissent également la construction d'un passé, plutôt que la restitution, qui est faite par le narrateur. Construction nécessaire, il va sans dire, afin de lever le voile sur ce que Dora et sa famille ont vécu, de rendre ces existences sensibles et poignantes. Elles renvoient, par ailleurs, à une certaine insuffisance de la photographie, qui se borne à attester de ce qui a été, sans pouvoir signifier davantage. Comme les clichés de famille sont, ici, détachés d'un récit familial, insignifiants parce que se limitant à représenter, sans pouvoir témoigner d'une mémoire familiale, le narrateur construit, à partir de ces lacunes de la photographie, sa description explicitant l'incertitude, le doute, le manque et le vide. La représentation du passé, en plus d'être d'incomplète, est donc

---

<sup>9</sup> Rosalind KRAUSS, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 212.

toujours empreinte d'une part d'imaginaire, même lorsque cette représentation est formée à partir de documents concrets.

Entre ce premier bloc et la seule autre photographie de Dora qui est décrite, on retrouve, dispersés dans le récit, de nombreux rappels de sa tenue vestimentaire : « Tout simplement, les vêtements signalés dans l'avis de recherche de Dora, en décembre 1941 : pull-over bordeaux, jupe bleu marine, chaussures sport-marron ? Et une blouse par-dessus ? » (DB, 39), « cette fille qui s'appelait Dora, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron » (DB, 42) et « L'extrême précision de quelques détails me hantait : 41 boulevard Ornano, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. » (DB, 53) La description des photographies accentue l'intérêt des narrateurs pour ce qui persiste, ce qui résiste au temps. La récurrence de certains détails en est elle-même un exemple probant. L'attention invariablement portée aux vêtements de la jeune fille exacerbe le désir de retrouver sa trace, comme si le narrateur s'accrochait désespérément à ce filon. La récurrence, dans son habillement, de jupes et de robes similaires, autant dans l'avis de recherche du *Paris-Soir* que dans chacune des photographies décrites montre bien que cet élément est crucial. Parce que les photographies sont peu nombreuses et éparpillées dans le temps, les vêtements de Dora sont l'un des seuls détails qui les relient entre elles. Par contre, ils distinguent autant Dora qu'ils la renvoient à son anonymat, sa tenue pouvant être celle de n'importe quelle autre pensionnaire du Saint-Cœur-de-Marie. Baptiste Roux remarque que les personnages, « réduits à des

silhouettes abstraites, [...] n'accèdent que rarement à une existence autonome, indépendante de leur statut d'archétype ; tout se passe en fait comme si Modiano considérait que l'appartenance à un groupe pouvait à elle seule, donner corps et épaisseur à un être<sup>10</sup> ». Le narrateur raconte, au fil du récit, l'histoire individuelle de Dora, ce qui lui est arrivée à elle, durant cet hiver, mais, dans un même temps, parce que le personnage de Dora est flou, que les informations viennent à manquer, nous accédons, à travers elle, à des parcelles de multiples autres histoires comme la sienne<sup>11</sup>.

Une dernière photographie de Dora est décrite dans le récit, celle-là, beaucoup plus longuement :

J'ai pu obtenir il y a quelques mois une photo de Dora Bruder, qui tranche sur celles que j'avais déjà rassemblées. Sans doute la dernière qui a été prise d'elle. Son visage et son allure n'ont plus rien de l'enfance qui se reflétait dans toutes les photos précédentes à travers le regard, la rondeur des joues, la robe blanche d'un jour de distribution des prix... Je ne sais pas à quelle date a été prise cette photo. Certainement en 1941, l'année où Dora était pensionnaire au Saint-Cœur-de-Marie, ou bien au début du printemps 1942, quand elle est revenue, après sa fugue de décembre, boulevard Ornano. Elle est en compagnie de sa mère et de sa grand-mère maternelle. Les trois femmes sont côte à côte, la grand-mère entre Cécile Bruder et Dora. Cécile Bruder porte une robe noire et les cheveux courts, la grand-mère une robe à fleurs. Les deux femmes ne sourient pas. *Dora est vêtue d'une robe noire – ou bleu marine – et d'une blouse à col blanc, mais cela pourrait être aussi un gilet et une jupe – la photo n'est pas assez nette pour s'en rendre compte. Elle porte des bas et des chaussures à brides. Ses cheveux mi-longs lui tombent presque jusqu'aux épaules et sont ramenés en arrière par un serre-tête*, son bras gauche est le long du corps, avec les doigts de la main gauche repliés et le bras droit caché par sa grand-mère. Elle tient la tête haute, ses yeux sont graves, mais il flotte sur ses lèvres l'amorce d'un sourire. Et cela donne à son visage une expression de douceur triste et de défi. Les trois femmes sont debout devant le mur. Le sol est dallé, comme le couloir d'un lieu public. Qui a bien pu prendre cette photo ? Ernest Bruder ? Et s'il ne figure pas sur cette photo, cela veut-il dire qu'il a déjà été arrêté ? En tout cas, il semble que les trois

<sup>10</sup> Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 47.

<sup>11</sup> François Soulages explique : « Tout portrait est une représentation : le portrait de la femme inconnue avec un turban nous désigne, non plus telle femme précise, mais un type de femme représenté ; nous passons de l'individuel au typique et à l'universel. » (*Esthétique de la photographie : la perte et le reste*, op. cit., p. 61) Ainsi, à travers ses descriptions, Modiano donne une image précise de Dora, individuelle, tout en rattachant cette jeune fille à la collectivité juive. Le portrait qui est fait d'elle la fige dans le temps et l'espace, elle n'est plus seulement Dora Bruder, elle devient, par la répétition de l'avis de recherche, une éternelle adolescente, insaisissable, par laquelle on accède à la mémoire collective de toutes les jeunes filles, disparues avec elle.

femmes aient revêtu des habits du dimanche, face à cet objectif anonyme.  
*Dora porte-t-elle la jupe bleu marine indiquée sur l'avis de recherche* <sup>12</sup>?  
 (DB, 90-91)

On remarque, dans ce commentaire, que l'attention du narrateur est principalement portée vers des détails qui donnent une idée du genre de personne qu'était Dora et non sur des traits spécifiques qui permettraient de l'identifier. Ainsi, de son visage, on a une idée très imprécise et floue. Cependant, il affirme qu'« elle tient la tête haute », que « ses yeux sont graves » et qu'elle a « une expression de douceur triste et de défi ». Tout comme Barthes chérit la *Photo du Jardin d'Hiver* de sa mère parce que, sur cette photo seulement, il retrouve son air, ce que le narrateur puise dans les photographies de *Dora Bruder*, ce sont des indications sur la personnalité, le caractère de Dora, et cet aspect l'intéresse parce qu'il souhaite comprendre comment cette jeune fille a traversé cette épreuve. D'autant plus, comme André Rouillé l'a expliqué, que ce qui déclenche la reconnaissance de ce qui est représenté sur un cliché, c'est la correspondance entre cette représentation et notre mémoire<sup>13</sup>. L'intérêt du narrateur pour cette photo, sur laquelle il s'attarde davantage, se comprend peut-être par les ponts qu'il tente d'établir entre lui-même et Dora, par la filiation qu'il essaie d'instituer. Le narrateur situe approximativement la prise de la photographie un peu avant ou un peu après la fugue de Dora : « Je ne sais pas à quelle date a été prise cette photo. Certainement en 1941, l'année où Dora était pensionnaire au Saint-Cœur-de-Marie, ou bien au début du printemps 1942, quand elle est revenue, après sa fugue de décembre, boulevard Ornano. » (DB, 90-91), et il relève l'« expression de douceur triste et de défi » (DB, 91) sur son visage. Par ces remarques, le

<sup>12</sup> Nous soulignons, dans l'extrait, les références à la tenue vestimentaire.

<sup>13</sup> André ROUILLÉ, *La Photographie : entre document et art contemporain*, op. cit., p. 288.

narrateur essaie d'alimenter sa relation avec Dora, qui est, d'ailleurs, basée sur leur fugue commune : « Je pense à Dora Bruder. Je me dis que sa fugue n'était pas aussi simple que la mienne une vingtaine d'années plus tard, dans un monde redevenu inoffensif. » (DB, 78) Les parallèles qu'il trace entre son existence et celle de Dora sont nombreux et ont pour but de lui permettre de s'inscrire dans la mémoire collective à laquelle se rattache la jeune fille. De plus, l'expression de défi sur le visage de Dora que le narrateur souligne laisse déjà présager la résistance au passé qu'incarne cette adolescente, qui conserve son « pauvre et précieux secret » (DB, 145). Cette description rappelle aussi l'avis de recherche et les mentions précédentes de la tenue vestimentaire de Dora. Le premier bloc de photographies était teinté par de nombreuses modalisations d'incertitude, également présentes ici. Les quatre questions qui se retrouvent à la fin de cette description – « Qui a bien pu prendre cette photo ? Ernest Bruder ? Et s'il ne figure pas sur cette photo, cela veut-il dire qu'il a déjà été arrêté ? [...] *Dora porte-t-elle la jupe bleu marine indiquée sur l'avis de recherche ?* » (DB, 91) – ancrent cette photographie dans le contexte socio-historique de cette époque. Alors que, dans les premières photographies, un certain détachement émanait de la description, avec ce dernier cliché, probablement le dernier pris de Dora, la description est teintée de tragique, de gravité. La dernière remarque concernant la jupe mentionnée dans l'avis de recherche, semble une tentative de rapprocher cette photographie du moment de la fugue de Dora, comme pour être plus près d'elle. En outre, en reproduisant l'avis de recherche en série, Modiano en fait presque une photographie, où Dora est éternellement vêtue de ces mêmes vêtements, où le

temps est suspendu au moment de la fugue, alors qu'elle pouvait encore espérer échapper à l'Histoire.

Bref, la description des photographies de Dora pointe vers la problématique de l'identitaire, qui demeure flou, incertain, vague. Ce qui caractérise Dora, ce qui l'identifie, dans ces descriptions, se résume presque à sa tenue vestimentaire, qu'elle partage probablement avec beaucoup d'autres jeunes filles. Si l'on repense aux qualificatifs attribués à Ernest Bruder, ou à sa femme, Cécile, on se rend compte que *Dora Bruder* met en scène une identité collective vide, qui ne correspond à rien, malgré la quantité d'épithètes utilisés pour la définir. Identité collective toute relative car elle relègue ainsi l'individu à l'anonymat. L'identité est aussi, dans *Dora Bruder*, très négative, les états civils confinant les personnages à un statut médiocre, discriminés par leurs situations. Ce passage, tiré d'une lettre de Robert Tartakovsky à sa mère, recopiée dans le roman, insiste sur l'identité qui est accolée de force aux personnages : « Ce qui m'ennuie c'est que l'on tond à ras tous les déportés et que cela les identifie même plus que l'insigne. » (*DB*, 124) Les personnages ne peuvent, dès lors qu'ils ne se définissent que par l'appartenance à une collectivité, qu'être esquissés, avoir des contours fuyants, d'autant plus que nombre d'entre eux, à l'époque, tentaient de camoufler cette identité, de la gommer.

Les photographies de *Chien de printemps* confirment, elles aussi, la tendance des commentaires à s'orienter vers la reconnaissance de quelqu'un plutôt que vers son identification. Le narrateur, par exemple, qui a connu Colette Laurent dans son enfance, ne l'a pas reconnue sur les photos, pourtant nombreuses, que Jansen a faites d'elle. De la femme de son enfance,

il ne lui était « resté [...] qu'une impression, un parfum, des cheveux châtain, et une voix douce qui [lui] avait demandé si [il] travaillai[t] bien en classe » (*CP*, 28). La photographie décrite dans les romans de Modiano ne peut donc jamais mener qu'à une identification approximative. Il y a toujours un décalage, malgré la ressemblance, entre le sujet photographié (le sujet remémoré) et la photographie (le souvenir fixé dans la mémoire). Dans de rares cas, la photographie réussit à capter quelque chose de la personne photographiée, un air, un regard particulier, une impression, bref, une sensualité<sup>14</sup>.

Dans *Chien de printemps*, la question de l'identification se pose également, bien que ce soit sous un mode différent. L'identification précise des lieux où ont été prises les photographies de Jansen n'est possible que grâce à la légende inscrite par Jansen au verso. Autrement, il aurait été difficile, voire impossible que le narrateur repère ces lieux. Cependant, si la problématique de l'identité est si différente dans ce récit, comparativement à *Dora Bruder*, c'est que, dans *Chien de printemps*, le personnage n'est pas aux prises avec une identité qui ne lui correspond pas. Dans son cas, il fait plutôt face à une dissolution de son identité. Après s'être identifié à Jansen, à la toute fin du roman, alors qu'il se retrouve seul, il se sent de plus en plus évanescent, inconsistant<sup>15</sup> : « J'étais presque soulagé de cette perte progressive d'identité. »

---

<sup>14</sup> Nous nous permettons de renvoyer au passage précédemment cité (p. 30 et 42) d'André Rouillé, dans lequel l'auteur rappelle que : « Nous ne percevons ici et maintenant rien qui ne rencontre un écho dans notre mémoire, rien qui ne soit branché avec le passé. "Toute perception est déjà mémoire." Aussi, voir, est-ce, d'une certaine manière, toujours revoir. » (*La photographie : entre document et art contemporain, op. cit.*, p. 288.) Rouillé explique que la photographie ne capte pas vraiment un air, une impression du sujet photographié, mais que c'est le spectateur, au contraire, qui, en regardant le cliché, fait correspondre la photographie à son propre souvenir. La reconnaissance d'un sujet photographié n'a donc pas à voir avec la fidélité – au sens de ressemblance optique – d'un cliché, mais avec la résonance de cette représentation dans notre mémoire. Si Barthes reconnaît sa mère sur *La Photo du jardin d'hiver*, ce n'est pas parce que cette photo est la plus fidèle image de sa mère, mais plutôt parce que c'est celle qui correspond le plus au souvenir qu'il a d'elle.

<sup>15</sup> Le narrateur de *Rue des Boutiques Obscures* présente des similitudes intéressantes avec le narrateur de *Chien de printemps*. Alors que le narrateur de *Chien de printemps* voit son identité



(CP, 117) Contrairement à *Dora Bruder*, où les personnages sont cantonnés dans une identité collective qui ne les représente pas individuellement, les personnages de *Chien de printemps* n'ont presque pas d'identité, ni individuelle ni collective. En fait, on sent qu'après le départ de Jansen, la perte progressive d'identité est perçue par le narrateur comme un nouveau départ, la chance d'être un autre, d'être soi-même, sans entraves.

### **Spectralité**

L'identité des personnages et des narrateurs des récits de Modiano est à ce point mince qu'on peut presque les considérer comme des spectres, des fantômes. Ce sont des personnages, qui, comme nous l'avons vu, ne sont définis que par des états civils, des caractéristiques générales, personnages sans grande profondeur, sans consistance, et dont les traces s'évaporent avec le temps, jusqu'à disparaître effectivement. Jansen, le photographe de *Chien de printemps*, est un personnage très désincarné. Le narrateur, dès sa rencontre, remarque d'ailleurs le vide qui caractérise son atelier, comme si

---

se dissout graduellement, celui de *Rue des Boutiques Obscures*, amnésique, essaie, lui, graduellement, de donner un peu de consistance et de mémoire à son existence. Le narrateur de *Chien de printemps* a l'impression de ne pas se reconnaître sur un cliché qu'a pris Jansen de lui et de son amie : « J'ai l'impression qu'il s'agit d'autres personnes que nous, à cause du temps qui s'est écoulé ou bien de ce qu'avait vu Jansen dans son objectif et que nous n'aurions pas vu à cette époque si nous nous étions plantés devant un miroir : deux adolescents anonymes et perdus dans Paris. » (CP, 13) Inversement, le narrateur de *Rue des Boutiques Obscures* croit, lui, se reconnaître sur une photographie qui ne le représente pas : « Et vers la gauche, le bras droit coupé par le bord de la photo, la main sur l'épaule de la jeune femme blonde, un homme très grand, en complet prince-de-galles, environ trente ans, les cheveux noirs, une moustache fine. Je crois vraiment que c'était moi. » (Patrick MODIANO, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 44.) Les variations sur le thème de l'identité montrent l'importance du questionnement identitaire chez Modiano. Elles révèlent également que, peu importe la situation, ce qui est considéré comme une identité, et qui se résume bien souvent à l'identité civile, ne rend pas compte de l'existence des personnages qui ne se connaissent pas. Soulignons finalement que la description de la photographie de *Rue des Boutiques Obscures* donne à voir la lacune, le manque par le hors-cadre même de la photo – « le bras droit coupé par le bord de la photo » – ce qui est souvent suggéré dans la description mais rarement explicité aussi clairement.

personne n'y habitait, qu'il était déjà disparu, absence qui ne sera que plus flagrante à sa disparition :

J'ai fouillé les placards de la mezzanine mais ils ne contenaient plus rien, pas un seul vêtement, pas une seule chaussure. On avait enlevé les draps et les couvertures du lit et le matelas était nu. Pas le moindre mégot dans les cendriers. Plus de verres ni de bouteilles de whisky. Je me faisais l'effet d'un inspecteur de police qui visitait l'atelier d'un homme recherché depuis longtemps, et je me disais que c'était bien inutile puisqu'il n'y avait aucune preuve que cet homme ait habité ici, pas même une empreinte digitale. (CP, 103-104)

La particularité de ce roman est de montrer une disparition en cours, plutôt que de rechercher quelqu'un qui soit déjà disparu et Jansen, contrairement à Dora, ne laisse aucune trace derrière lui. Si ce n'était du répertoire de photographies que le narrateur a conservé, aucune trace ne subsisterait de Jansen après son passage. Une autre disparition, plus graduelle celle-là, est à l'œuvre dans ce roman, et c'est celle du narrateur. Ce dernier, au contact du photographe, perd sa propre identité<sup>16</sup>, sa propre consistance jusqu'à se dissoudre dans le vide, comme lui : « C'était fini. Je n'étais plus rien. Tout à l'heure, je me glisserais hors de ce jardin en direction d'une station de métro, puis d'une gare et d'un port. À la fermeture des grilles, il ne resterait de moi que l'imperméable que je portais, roulé en boule, sur un banc. » (CP, 117-118)

Cet extrait illustre la facilité avec laquelle les êtres peuvent disparaître, le peu de choses qui les relie à ce monde et ce que, en fin de compte, on laisse derrière soi. Tout comme Dora est identifiée par ses vêtements, il ne restera de l'existence du narrateur que son imperméable. Ce qui est une façon, également, de questionner ce que l'on considère comme une identité. Une

---

<sup>16</sup> Les narrateurs de Modiano nient souvent, par ailleurs, leur existence dans les romans : « Je n'étais rien, je me confondais avec ce crépuscule, ces nuits. » (DB, 8) et « Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café. » (Patrick MODIANO, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 11) On remarque, par ailleurs, que, dans le cas de *Dora Bruder*, le narrateur affirme cette perte de lui-même au passé – il la date même : « Janvier 1965. » (DB, 8), ce qui conforte notre hypothèse que les narrateurs, par leurs recherches, se rattachent à une mémoire collective qui leur procure une identité, même si c'est une identité fragile et lacunaire.

observation semblable se retrouve dans *Dora Bruder* : « 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 chapeau. » (DB, 94) L'identité, dans les récits de Modiano, est un concept complexe tendu entre l'identité individuelle, qui se résume malheureusement souvent à ce qui est inscrit sur les papiers d'identité, et l'identité collective, l'appartenance à un groupe. Christine Jérusalem, dans « Photographie et spectralité dans les romans de Patrick Modiano », cite les propos de Sarah Kofman, dans *Mélancolie de l'art*, sur l'identité et le double :

Pas de double sans dévoration, sans entame de ce qui, sans lui, aurait pu passer pour une présence pleine, autosuffisante : le double fait différer l'original de lui-même, le dé-figure, sollicite et inquiète ce qui sans lui pourrait s'identifier de façon simple, se nommer, se classer dans telle catégorie déterminée<sup>17</sup>.

Les jeux de dédoublement<sup>18</sup> participent donc aussi à la remise en question de l'identité et donnent à voir, comme la photographie, le manque, l'absence. Cependant, il convient de nuancer légèrement les propos de Sarah Kofman en ce qui a trait à « ce qui sans lui pourrait s'identifier de façon simple, se nommer, se classer dans telle catégorie déterminée ». Chez Modiano, le classement, la nomination sont certes des éléments très forts, parce que, précisément, ils expriment aussi le vide identitaire. La multitude de qualificatifs attribués à Ernest Bruder : « Manceuvre. Ex-Autrichien. Légionnaire français. Non-suspect. Mutilé 100%. » (DB, 48), toutes ces catégories dans lesquelles on le classe – et qui l'identifient aussi, par ailleurs, par la négative, par ce qu'il n'est pas – expriment beaucoup plus l'irréalité de

<sup>17</sup> Sarah KOFMAN, *Mélancolie de l'art*, cité dans Christine JÉRUSALEM, « Photographie et spectralité dans les romans de Patrick Modiano », *loc. cit.*, p. 237.

<sup>18</sup> Nous pensons au dédoublement, à la surimpression des personnalités de Jansen et du narrateur, mais aussi, au Mime Gil, qui rappelle à Jansen un officier de police, à Lemoine, le joueur de boule, qui est peut-être le « Michel L. » de la photo, à l'amie du narrateur qui se surimprime, en rêve, à l'image de Colette Laurent.

ce classement, l'impossibilité de l'identité civile à vraiment rendre compte de l'identité « existentielle » d'Ernest Bruder avec laquelle elles ne coïncident pas<sup>19</sup>. Plus tard, le narrateur ajoute, à propos de ceux qui vous classent, justement, dans ces catégories : « Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement. » (DB, 82) Les narrateurs de Modiano travestissent la notion d'identité, jouant sur l'identité à la fois individuelle et civile, afin d'en montrer la complexité et d'affirmer qu'elle ne se résume pas à une fiche dressée par la police ou les questions juives.

Une piste interprétative de ces identités floues, indistinctes est suggérée dans *Chien de printemps*. Le narrateur, lors du pot d'adieu de Jansen, croise un couple, les Meyendorff. Bien qu'il soit mentionné que Mme de Meyendorff est une adepte de spiritisme, c'est plutôt l'ouvrage rédigé par son mari, Henri de Meyendorff, qui retient notre attention. Il est précisé, en note de bas de page, qu'il est l'auteur d'un « petit ouvrage consacré au mythe d'Orphée » (CP, 76), « Orphée et l'Orphéisme » (CP, 76). La référence à ce mythe grec, au sein d'un roman gravitant autour de la problématique de l'identité et de la disparition ne peut pas être complètement anodine. Le mythe d'Orphée, faut-il le rappeler, raconte la descente aux enfers d'Orphée, afin d'en ramener sa bien-aimée, Eurydice. Ayant enchanté Hadès grâce à sa musique, Orphée se voit accorder la permission de retourner sur Terre avec Eurydice. Il doit

---

<sup>19</sup> L'identité civile, même si elle ne correspond pas à l'identité « existentielle » est tout de même importante. Elle constitue, parfois, la seule trace que nous laissons, le seul fil qui rattache certains personnages à ce qui les entoure et, de ce fait, elle doit tout de même être considérée. Le narrateur d'*Un Pedigree* est un de ces personnages qui cherchent des repères, mêmes fragiles, et tentent de s'inscrire dans une filiation : « Que l'on me pardonne tous ces noms et d'autres qui suivront. Je suis un chien qui fait semblant d'avoir un pedigree. Ma mère et mon père ne se rattachent à aucun milieu bien défini. Si ballotés, si incertains, que je dois bien m'efforcer de trouver quelques empreintes, quelques balises dans ce sable mouvant comme on s'efforce de remplir avec des lettres à moitié effacées une fiche d'état civil ou un questionnaire administratif. » (Patrick MODIANO, *Un Pedigree*, Paris, Gallimard, 2005, p. 13)

pourtant observer une condition. Il ne peut, en aucun cas, se retourner vers elle et la regarder sur le chemin du retour. Le narrateur tente-t-il, par cette référence, de nous expliquer pourquoi les personnages gravitant autour de lui n'ont pas plus de consistance ? Tel Orphée, il s'efforce de les sortir de l'oubli, de les ramener à nos mémoires, mais il ne peut jamais, ce faisant, se retourner pour bien les observer. C'est une hypothèse que l'on se doit de considérer, sans oublier que, chez Modiano, la quête en elle-même est toujours plus importante que le point d'arrivée.

### **Luminosité**

Au cœur des descriptions, un élément, que l'on s'attendrait voir réservé à la photographie, s'impose. En effet, s'il n'est pas très étonnant que Jansen, un photographe, soit attentif à la lumière qui baigne une pièce, il est plus intrigant que tous les narrateurs, presque systématiquement, mentionnent la qualité de la lumière lorsqu'ils décrivent une pièce, un café, une vue de la ville. Annie Demeyère l'a d'ailleurs remarqué : « Modiano décline dans tous ses romans les variations de la lumière, dé clic photographique, intermittence des minuteriers, passage d'une lumière crue à l'ombre et à la nuit<sup>20</sup>. » Les personnages ont d'ailleurs une préférence pour cette lumière franche et crue, alors que les lumières plus douces, les ombres, ne les rassurent pas.

À certains moments, la lumière occupe une place plus importante dans la description. Beaucoup plus qu'une brève indication d'intensité, la lumière joue un rôle au niveau de l'atmosphère, elle contribue à créer une scène :

---

<sup>20</sup> Annie DEMEYÈRE, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 201.

Le soleil m'éblouissait. Dans la lumière crue et scintillante, une tache noire flottait devant nous. Elle se rapprochait. Maintenant, le Mime Gil se découpait à contre-jour. Allait-il nous faire l'une de ses pantomimes en ombres chinoises sur un poème de Tristan Corbières ?  
(CP, 67)

Toutes les références lumineuses – le mime qui se découpe à contre-jour, les ombres chinoises, la lumière crue – contribuent à « faire voir » la scène qui se déploie. La luminosité représente donc bien un autre des moyens mis en œuvre par l'auteur afin de rompre le fil de la lecture et de mettre l'accent sur le visible dans le récit. En ce sens, les indications mentionnées dans l'extrait pourraient tout aussi bien être tirées des didascalies d'une pièce de théâtre.

En outre, les contrastes lumineux sont privilégiés dans la description. Les passages rapides du clair à l'obscur et vice et versa fascinent les narrateurs. Ce passage de *Dora Bruder* exploite le contraste lumineux dans la ville :

Je me souviens que j'éprouvais une drôle de sensation en longeant le mur de l'hôpital Lariboisière, puis en passant au-dessus des voies ferrées, comme si j'avais pénétré dans la zone la plus obscure de Paris. Mais c'était simplement le contraste entre les lumières trop vives du boulevard de Clichy et le mur noir, interminable, la pénombre sous les arches du métro... (DB, 29)

Ce passage est caractéristique à bien des égards. Le plus souvent, le clair fait place à l'obscur lorsqu'une source lumineuse est éteinte ou qu'on se déplace d'une zone éclairée à une zone d'ombre. Dans ce cas, le très clair côtoie l'obscur et le narrateur est constamment confronté à ce contraste. Les narrateurs semblent d'ailleurs porter un intérêt particulier aux minuteriers, à l'intérieur des immeubles, lesquelles, d'un déclic, vous plongent dans l'obscurité ou la clarté :

Elle n'a pas allumé la minuterie.  
Il y avait un rai de lumière au bas de la première porte à gauche qui donnait sur le couloir. [...] Elle a allumé la minuterie et elle a enfoncé la clé dans la serrure. [...] Avant que la minuterie s'éteigne, j'ai eu le temps de remarquer, au mur du couloir, leur boîte aux lettres parmi les autres. (CP, 60-61)

Cette scène fait voir le contraste lumineux et son effet sur le narrateur. Ainsi, alors que le porche est plongé dans le noir, il attend, immobile. Par contre, alors que la minuterie est activée, il prend le temps de reconnaître les lieux, de les observer, de noter, par exemple, l'emplacement d'une boîte aux lettres. Ces différentes insertions d'indications lumineuses au fil des récits montrent bien que la composante visuelle est très importante et est grandement influencée par l'univers de la photographie.

La présence ou l'absence de lumière est même intrinsèquement liée à l'existence dans les récits. Tels les narrateurs, qui jettent un éclairage sur la vie de Dora ou de Jansen, en les décrivant, il semble que l'ombre soit synonyme d'oubli, de néant. Le narrateur de *Dora Bruder* en fait la remarque : « La nuit tombait vers six heures sur le carrefour du boulevard Ornano et de la rue Championnet. Je n'étais rien, je me confondais avec ce crépuscule, ces rues. » (DB, 8)<sup>21</sup> De la même façon que ce narrateur décrit ce qui se dérobe de la vie de Dora Bruder comme des zones d'ombres, sa présence même est annihilée par l'absence de lumière. On peut d'ailleurs voir dans cette particularité une autre correspondance entre la photographie et les romans de Modiano. Bien plus que le réinvestissement d'un motif propre à la photographie, l'usage que font les narrateurs de la luminosité dans les textes est calqué sur le processus même de la prise de photographie. La prise ne peut

---

<sup>21</sup> Ce motif de la lumière associée à l'existence se retrouve à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Modiano sous différentes modulations. Dans *Des Inconnues*, la narratrice se confond avec le crépuscule, ce qui explicite son sentiment d'avoir une existence dérisoire, qui laisse peu de traces : « On n'aurait pas pu me distinguer de ce mur. Il me recouvrait de son ombre et je prenais la même couleur que lui. Et personne, jamais, ne m'arracherait à cette ombre. Par contraste, le salon de la rue Grolée, où l'on m'avait fait attendre, baignait dans la lumière du lustre, une lumière crue. » (Patrick MODIANO, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 14) On remarque également, dans ce passage, la tension entre le clair et l'obscur caractéristique de l'écriture de Modiano. De même, *Rue des Boutiques Obscures* exploite le contraste en insistant davantage sur la négation de l'existence qui y est liée dans ce passage que nous rappelons : « Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café. » (Patrick MODIANO, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 11)

avoir lieu qu'en présence de lumière et l'impression de la pellicule est le résultat de la réaction chimique produite par l'exposition à la lumière de cette pellicule. C'est la lumière qui permet l'enregistrement de la trace. Ce que reproduisent les récits en associant ce que les narrateurs retrouvent du passé, ce qu'ils en dévoilent, à la clarté, et ce qui se dérobe, ce qui résiste, à l'ombre ; le narrateur de *Dora Bruder* l'explique bien : « En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. » (DB, 42) Ici, la métaphore lumineuse est explicitement liée à sa recherche de Dora et permet, entre autres, d'en souligner la difficulté, les phares ne pouvant jeter plus qu'un mince faisceau de lumière vers cette zone d'ombre, laissant, par conséquent, une grande partie du passé dans l'oubli. Les narrateurs tirent donc profit de la tension entre le clair et l'obscur pour révéler le caractère fragmentaire des informations retrouvées et mettre en évidence la perte qui découle de l'oubli.

## **Lieux**

La description des lieux, à partir de photographies ou d'endroits réels, revêt un caractère particulier dans les récits de Modiano pour deux raisons. D'une part, les narrateurs les considèrent souvent comme étant immuables, résistant au passage du temps. D'autre part, ils auraient la capacité, toujours selon les narrateurs, de garder la trace de ceux qui les ont habités et de laisser une trace sur ces derniers. Le narrateur de *Dora Bruder* conclut, à propos de la famille Bruder, que ce sont des personnes qui « ne se détachent pas de certaines rues de Paris, de certains paysages de banlieue, où j'ai découvert,



par hasard, qu'elles avaient habité. Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. » (DB, 28) Les lieux reflèteraient ainsi, en partie, de façon très sommaire, l'identité de ses occupants et fourniraient, à ce titre, des informations sur des existences passées tout aussi importantes que les documents peuvent le faire.

Les différents personnages sont à la recherche d'immeubles, de gens, avec l'espoir qu'ils seront encore tels qu'ils étaient au moment de la photographie. Dans cette optique, le narrateur de *Chien de printemps* parcourt un long trajet afin de retracer l'endroit exact où a été prise une photographie : « C'était bien là que la photo de Colette Laurent et des Meyendorff avait été prise par Jansen. J'avais reconnu les platanes et vers la droite le puits à la margelle recouverte de lierre. » (CP, 86) Après cette découverte, il retourne simplement chez lui, rassuré. Cette visite n'avait d'autre but que d'ancrer plus profondément la photo dans la réalité et de permettre au narrateur de réaliser qu'il est possible de retracer certains éléments du passé. Jansen, le photographe, effectue lui aussi des retours à certains endroits. Les deux photos « Au 140 », de *Chien de printemps*, insistent sur la résistance au temps :

Les deux premières photos du livre portaient chacune la même légende : Au 140. Elles représentaient l'un de ces groupes d'immeubles de la périphérie parisienne, un jour d'été. Personne dans la cour, ni à l'entrée des escaliers. Pas une seule silhouette aux fenêtres. (CP, 109-110)

Le commentaire de cette photographie, en plus de mettre l'accent sur la reprise, la comparaison entre les deux clichés, a l'avantage d'être centré sur un immeuble. Alors que dans les photos des Bruder l'effet du temps se fait tout de même sentir, Dora vieillit, les quelques photos couvrant son enfance s'étalant de deux à quatorze ou quinze ans, les photographies des immeubles

offrent une vision, fausse, de stabilité, voire d'immuabilité face au temps. La deuxième photo pourrait être une réplique de la première. Personne, dans une photo ou dans l'autre, ne vient rompre le mimétisme. Ce qui est intéressant, puisque le lieu semble vraiment fixé, comme sur la photographie, dans l'absence de présence. Toutefois, cette absence de présence, sur laquelle on insiste (« Personne dans la cour, ni à l'entrée des escaliers. Pas une seule silhouette aux fenêtres. » [CP, 91]), pèse et confine ce lieu dans l'irréalité.

Tout comme le cadre spatio-temporel était au cœur des descriptions de photographies, les détails topographiques abondent dans les romans et conduisent à créer un ancrage référentiel très puissant. L'un des procédés régulièrement utilisé, et qui accentue aussi l'impression de réalité qui émane des récits, consiste dans la mention, à de nombreuses reprises, d'adresses. Qu'elles soient signalées au passage, alors que le narrateur de *Dora Bruder* doit se rendre, pour obtenir une dérogation, au « Palais de Justice, 2 boulevard du Palais, 3<sup>e</sup> section de l'état civil, 5<sup>e</sup> étage, escalier 5, bureau 501. Du lundi au vendredi, de 14 à 16 heures » (DB, 16), ou alors qu'elles soient recopiées méticuleusement à partir d'une carte de visite : « *Docteur Henri de Meyendorff, 12 rue Ribéra, Paris XVI<sup>e</sup>, Auteuil 28-15, et Le Moulin, à Fossombrone (Seine-et-Marne)* » (CP, 76), l'insistance des narrateurs à indiquer avec précision les adresses des lieux où ils doivent se rendre, sur lesquels ils recherchent de l'information ou tout simplement où ils s'arrêtent alors qu'ils se promènent dans Paris, a pour effet de renforcer la composante visuelle du texte en renvoyant au plan, à la carte et, en dernière instance, à un réel plus concret, retraçable par le lecteur. D'autant que ces mentions d'adresses sont parfois accompagnées de véritables itinéraires à travers la ville, de trajets de

métro : « Pour éviter de trop nombreux changements de ligne, le plus simple était de prendre le métro à Nation, qui était assez proche du pensionnat. Direction Pont de Sèvres. Changement à Strasbourg-Saint-Denis. Direction Porte de Clignancourt. Elle descendait à Simplon, juste en face du cinéma et de l'hôtel. » Dans ces moments, la précision topographique est vraiment au service du « faire voir », ici, à travers la situation de la station de métro « en face du cinéma et de l'hôtel » et en exploitant un trajet de métro connu par beaucoup de Parisiens. En outre, la composante visuelle du texte engage, comme les autres documents, une mémoire collective et historique en faisant appel à la mémoire individuelle du lecteur parisien, chez qui les itinéraires et les lieux décrits trouveront peut-être un écho. Autant que les photographies, elle permet au lecteur de recréer, mentalement, la configuration spatiale du quartier. Cela donne une impression de vrai étonnante, la quasi-certitude que le lecteur pourrait, comme le narrateur, se rendre dans ces rues, à ces adresses, et marcher, comme lui, sur les pas de ces personnages disparus. D'ailleurs, Baptiste Roux rapporte que Bertrand de Saint Vincent, journaliste au *Figaro Magazine*, s'est amusé à vérifier ces itinéraires, notant leurs nombreuses inexactitudes :

Ces rectifications remettent moins en cause la validité du travail de l'écrivain qu'elles montrent la nécessaire interprétation de la réalité, et ce dans le cadre d'un témoignage. Celui-ci tire toute sa force non d'une scrupuleuse recension de faits et de constatations irréfutables mais d'une vision globale – à savoir la disparition de l'« univers du drame », à tout jamais hors de portée. Elle scelle, de la sorte, l'oubli définitif dans lequel seront précipités les personnages, puisque leur présence ne subsiste que dans les lieux investis de leur présence<sup>22</sup>.

Au-delà de la précision efficace des adresses, de nombreux bâtiments, édifices, quartiers et rues sont également décrits. L'extrait suivant, tiré de la

---

<sup>22</sup> Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 117.

description du Moulin, propriété des Meyendorff, démontre que le souci du détail prévaut :

Le bâtiment formait saillie vers la droite et les volets de l'une des fenêtres du rez-de-chaussée étaient ouverts. J'ai collé mon front à la vitre. Les rayons du soleil projetaient des taches de lumière sur le mur du fond. Un tableau y était accroché : le portrait de Mme de Meyendorff. Dans le coin de la pièce, un bureau d'acajou derrière lequel je distinguais un fauteuil de cuir. Deux autres fauteuils semblables, près de la fenêtre. Des rayonnages de livres, sur le mur de droite, au-dessus d'un divan de velours vert. (CP, 87)

Cet extrait illustre d'abord la richesse des détails d'architecture dans cette description qui se poursuit en réalité sur près de deux pages et, bien qu'elle donne une vue d'ensemble du Moulin, elle s'attarde surtout sur des éléments précis, qu'elle fait ressortir du décor. Il n'y a pas de précisions par rapport au style d'une pièce en particulier, mais des objets qui sont pointés, çà et là. On retrouve, dans ces descriptions de bâtiments, une impression de mouvement, on sent le regard du narrateur qui parcourt la pièce, comme notre regard le ferait sur une photo, mouvement qui est, d'ailleurs, orienté de l'extérieur (visible, public) vers l'intérieur (intime, privé).

Cette façon de s'attacher à certains objets, on la retrouve également dans la manière qu'ont les narrateurs de décrire le cadre spatial. Lorsque, notamment, la description s'attarde sur une série d'immeubles, de bâtiments au coin d'une rue, elle prend alors beaucoup plus l'allure d'un inventaire, d'un catalogue. De plus, le narrateur oppose souvent les caractéristiques des bâtiments au moment où ils sont décrits et celles qui étaient les leur au moment où Dora Bruder, par exemple, pouvait les voir :

Avant la guerre et jusqu'au début des années cinquante, le 41 boulevard Ornano était un hôtel, ainsi que le 39, qui s'appelait hôtel du Lion d'Or. Au 39 également, avant la guerre, un café-restaurant tenu par un certain Gazal. 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 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 ? (DB, 11)

Ce passage montre l'oscillation constante entre le moment de la description et la période qui intéresse plus spécifiquement le narrateur. La plupart des détails concernent cette période : la description est orientée vers le passé. Toutes ces mentions de corporations, les recherches pour retrouver quelles sociétés tenaient ces hôtels (qui se révéleront inutiles, puisque ces informations ne permettront pas d'obtenir de renseignements importants sur la vie de Dora), peuvent être mises en parallèle avec la photographie. Il faut aussi souligner la modalisation d'incertitude perceptible dans cette description « Je n'ai pas retrouvé » et « Occupait-il le côté droit ou le côté gauche de la porte cochère ? », modalisation significative, car les lieux ne sont-ils pas censés durer, être notre plus grand gage de continuité ? Les descriptions de lieux rendent sensibles le passage du temps, les lacunes à combler, manifestes dans les changements ou même la disparition de certains immeubles. Comme la photographie, les recherches du narrateur s'intéressent à tout, captent toutes les informations qui se présentent devant l'objectif, sans sélectionner, sans juger de ce qui sera important ou non. L'aboutissement de la quête narrative étant hors de portée, l'accumulation de l'information vise moins l'exactitude et la complétude que le plus grand réalisme et la plus grande cohérence possibles. Le narrateur relève donc exhaustivement les détails et, comme pour des photographies, regarde après coup, après la prise, ce qui aurait échappé au regard.

Ce désir de retracer l'existence des gens, comme le désir de vérifier si les immeubles sont toujours là, intacts, se trouve exacerbé lorsque le narrateur de *Dora Bruder* se rapproche des lieux où la jeune fille a vécu. Ainsi, les bâtiments du Saint-Cœur-de-Marie, où a étudié Dora et qui sont décrits à

différentes reprises dans le roman, le seront avec plus de précision lorsque le narrateur, faute de photographie, pourra en consulter les plans :

Sur un vieux plan de Paris, il est écrit à son emplacement : « Maison d'éducation religieuse. » On y voit quatre petits carrés et une croix figurant les bâtiments et la chapelle du pensionnat. Et la découpe du terrain, une bande étroite et profonde, allant de la rue de Picpus à la rue de Reuilly.

Sur le plan, en face du pensionnat, de l'autre côté de la rue de Picpus, se succèdent la congrégation de la mère de Dieu, puis les Dames de l'Adoration et l'Oratoire de Picpus, avec le cimetière où sont enterrés, dans une fosse commune, plus de mille victimes qui ont été guillotines pendant les derniers mois de la Terreur. (DB, 40-41)

Le plan, consulté par le narrateur, permet à ce dernier de s'assurer de l'exactitude des renseignements, tout comme les états civils ou mains courantes des commissariats. Le plan n'est pas soumis à la subjectivité d'un témoin qui orienterait sa description sur certains lieux plutôt que d'autres, il se présente de façon objective<sup>23</sup>. Comme une photographie, il donne, d'un seul bloc, tous les éléments nécessaires à une reconstruction du passé. À l'inverse du témoin oculaire, sa mémoire ne peut faillir. C'est un document officiel et précis. Philippe Hamon mentionne dans *Imageries* que les cartes, les topographies de lieux, les plans de lieux du crime dans les romans policiers, « apparaissent dans la fiction comme un incontournable médiateur sémiotique de l'accès au réel, comme une image de maîtrise, par miniaturisation et simplification, du monde<sup>24</sup> ». Cependant, même le narrateur de *Dora Bruder* se rend compte que la précision, l'abondance de détails, à tous points de vue, ne lui permettra jamais de savoir avec exactitude ce qui est arrivé à Dora : « Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence. » (DB, 28)

<sup>23</sup> L'objectivité du plan est tout de même relative. Bien que le narrateur le perçoive comme tel, lorsqu'il en fait la description, le point de vue donné sur ce lieu devient alors subjectif, le narrateur sélectionnant des informations sur le plan et choisissant de souligner certains détails plutôt que d'autres.

<sup>24</sup> Philippe HAMON, *Imageries : littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 16.

L'importance accordée au cadre spatio-temporel, aux détails topographiques vise donc à recueillir le maximum d'informations sur la jeune fille, à ne laisser tomber aucune piste, tout en étant conscient que le résultat final ne pourra être que terriblement lacunaire. Malgré tout, l'absence de photographie désole le narrateur. Le plan, bien qu'il restitue l'emplacement des bâtiments, ne peut rendre compte de la perception qu'avait Dora de ce lieu :

Les rares détails que j'ai pu réunir sur ces lieux, tels que Dora Bruder les a vus chaque jour pendant près d'un an et demi, sont les suivants : le grand jardin longeait donc la rue de la Gare-de-Reuilly, et chacun des trois bâtiments principaux, sur la rue de Picpus, était séparé par une cour. Derrière eux s'étendaient leurs dépendances autour d'une chapelle. Près de celle-ci, sous une statue de la Vierge et des rochers figurant une grotte, avait été creusé le caveau funéraire des membres de la famille de Madre, bienfaitrice de ce pensionnat. On appelait ce monument "la grotte de Lourdes". (DB, 41-42)

En comparaison des descriptions de lieux habituelles, qui sont beaucoup plus approfondies, ces brefs renseignements sur le pensionnat sont décevants, non par manque de précision, mais parce qu'ils ne sont pas visibles. L'absence de photographie est alors perçue comme une limite, au-delà de laquelle l'existence de Dora n'est pas accessible.

Les lieux marqueront la limite de l'enquête à deux autres moments dans *Dora Bruder*. Lors de la description de la photographie des deux assistantes de Police, la perte, tout ce qui, du passé, échappera toujours au narrateur est symbolisé par l'empiètement hors-champ d'une indication : « En dessous, une flèche : "Couloir à Droite Porte..." On ne saura jamais le numéro de cette porte. » (DB, 108) Ici, le lieu est véritablement représenté comme un moyen d'accéder au passé. L'impossibilité, pour le narrateur, de pouvoir connaître ce numéro de porte, de retrouver cet endroit, équivaut à un point de rupture qui est ici montré et même glosé. Le lacunaire ne se résume pas à un manque suggéré par les ellipses dans le récit, il est également constitué dans le texte à

de nombreuses reprises. On trouve aussi dans cette description une explication de l'importance du détail chez Modiano puisque un simple numéro de porte entrave la progression de la recherche. À la fin du roman, quelques photographies d'immeubles nuancent l'immuabilité des lieux :

La plupart des immeubles du quartier avaient été détruits après la guerre, d'une manière méthodique, selon une décision administrative. Et l'on avait même donné un nom et un chiffre à cette zone qu'il fallait raser : l'îlot 16. J'ai retrouvé des photos, l'une de la rue des Jardins-Saint-Paul, quand les maisons des numéros impairs existaient encore. Une autre photo d'immeubles à moitié détruits, à côté de l'église Saint-Gervais et autour de l'hôtel de Sens. Une autre, d'un terrain vague au bord de la Seine que les gens traversaient entre deux trottoirs, désormais inutiles : tout ce qui restait de la rue des Nonnains-d'Hyères. Et l'on avait construit, là-dessus, des rangées d'immeubles, modifiant quelquefois l'ancien tracé des rues. (DB, 136)

Non seulement ces photographies de lieux maintenant détruits évoquent la perte de la piste de Dora, mais les lieux et la jeune fille semblent disparaître de la même façon. La description très froide de ces immeubles rasés, la précision « d'une manière méthodique, selon une décision administrative » et le nom qui est donné à cette zone « îlot 16 » ne peuvent que rappeler les camps de déportations et le numéro matricule de Dora. Les lieux font le lien entre les époques, celle de Dora et celle du narrateur, mais ils ne sont pas aussi immuables que ce dernier le voudrait. Ils peuvent être modifiés ou encore détruits. Il n'en reste parfois que des ruines. Le tracé des rues, même, peut être modifié, ce qui souligne la discontinuité manifeste entre les époques, où plus rien ne correspond. Les lieux sont des repères, ils sont censés résister à la marche implacable des années et, lorsqu'ils disparaissent, ils emportent avec eux les secrets qu'ils recelaient, laissant les narrateurs désorientés. Par contre, ils changent tout de même plus lentement que les hommes et ils peuvent, même lorsqu'il n'en reste que des ruines, conserver des traces, à tout le moins partielles, du passé.



### **Une vision photographique du monde**

Bien qu'à de nombreux égards et sous de multiples aspects la photographie contamine le récit de façon générale, il reste que, parfois, la présence de ce médium se fait sentir de façon plus aiguë sans qu'il en soit nécessairement question. Le récit offre alors des similitudes avec la photographie qui sont telles qu'il en résulte l'impression, pour le lecteur, que le texte met tout en œuvre pour « faire voir », sa composante visuelle étant plus développée. Différents éléments, tant typographiques que narratifs, concourent à forger cette impression. Ces brefs moments que l'on pourrait qualifier de photographiques se présentent sous trois formes principales, soit la reproduction, l'arrêt sur image et la liste. Ils se démarquent parce que le récit, à cet instant, passe de l'ordre du lisible à l'ordre du visible ou, dans le cas de la liste, dans un espèce d'entre-deux entre lisible et visible.

En ce qui concerne la reproduction, la composante visuelle est exploitée afin de renforcer l'authenticité postulée des documents mentionnés dans les romans. La typographie particulière utilisée contribue à singulariser ces documents, que ce soit des fragments de bottins téléphoniques, des adresses, des lettres, des états civils ou encore des extraits de mains courantes des commissariats. L'inscription suivante, relevée sur une plaque fixée à un mur entourant l'ancienne caserne des Tourelles – où a été retenue Dora Bruder – en fait foi :

ZONE MILITAIRE  
DÉFENSE DE FILMER  
OU DE PHOTOGRAPHER (DB, 130)

Le souci de l'auteur de restituer l'inscription de la plaque telle qu'il l'a vue montre bien l'importance de la composante visuelle. Il cherche à « faire voir » et

non seulement à signifier. Il aurait très bien pu décrire ce que comportait l'inscription sans reproduire sa disposition typographique. Il aurait pu l'intégrer à une phrase et énumérer ses composantes. Il a plutôt choisi de la reproduire presque photographiquement, la faisant bien ressortir en la centrant, ce qui correspond, en photo, au cadrage. Il a aussi rompu la continuité de la lecture, en la détachant du texte enchâssant par l'espacement et l'utilisation de la majuscule. Rosalind Krauss considère que « le cadrage photographique est toujours perçu comme une déchirure dans le tissu continu de la réalité<sup>25</sup> ». Ce choix typographique ancre le texte dans le visible, il renforce le lien déjà très fort que les romans de Modiano entretiennent avec la photographie et il donne à voir, concrètement, cette rupture. Coupure non seulement dans la continuité textuelle du récit, elle symbolise également la limite du récit, le hors-cadre, ce à quoi le narrateur ne pourra jamais accéder, qui demeurera à tout jamais à l'ombre de ce mur, marqué par l'interdiction de la photographie. D'ailleurs, le passage du lisible au visible s'effectue souvent, justement, lorsque l'enquête atteint les limites du cadre narratif et que le narrateur est confronté à « ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence » (*DB*, 28) et qu'il expose, justement, le lacunaire, le caractère fragmentaire de ce qu'il retrouve.

De la même façon, la reproduction d'un extrait du registre de l'internat utilise le visible pour ancrer plus profondément le récit dans la réalité du document :

Le registre de l'internat porte les mentions suivantes :

« Nom et prénom : Bruder, Dora  
 Date et lieu de naissance : 25 février 1926 Paris XII<sup>e</sup> de Ernest et de  
 Cécile Burdej, père et mère  
 Situation de famille : enfant légitime

<sup>25</sup> Rosalind KRAUSS, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, op. cit., p. 119.

Date et conditions d'admission : 9 mai 1940

Pension complète

Date et motif de sortie :

14 décembre 1941

Suite de fugue. » (DB, 36)

On observe que la reproduction du registre<sup>26</sup> exploite le visuel pour « faire vrai » et tout y concourt. La disposition des éléments du registre semble fidèle, elle donne au lecteur l'impression d'avoir devant lui une photocopie ou une photographie de ce registre, et non seulement une transcription. L'utilisation des guillemets, quant à elle, accentue la force du message qu'ils encadrent en l'isolant d'autant plus. Ils contribuent à créer cet effet de photocopie plutôt que de transcription en mettant l'accent sur le caractère authentique du document. John Berger et Jean Mohr notent à ce propos que, « plus généralement, l'aspect visible du monde est la plus large confirmation possible de son *être là* et, de ce fait, il confirme continuellement, par sa nature même, notre relation à cet *être là*<sup>27</sup>. » Le visible créé dans le texte a pour but de rattacher le récit à la réalité, d'attester, avec une force évocatrice similaire au « ça a été » de la photo, l'existence des documents représentés. De plus, le visible supporte l'illusion d'un regard objectif du narrateur, qui se contente de reproduire fidèlement les résultats de son enquête. Dans *La littérature à l'ère de la photographie*, Philippe Ortel dit qu'il y a une façon de voir, et donc de décrire, photographique :

---

<sup>26</sup> Nous nous contenterons ici d'analyser ces deux exemples. Il convient toutefois de noter que, dans un roman comme dans l'autre, on retrouve de nombreuses occurrences de ces représentations de documents. On peut penser, entre autres, dans *Dora Bruder*, aux mentions d'adresses exactes, aux lettres, aux états civils et aux mains courantes des commissariats de police qui sont recopiées. Certaines éditions – dont la version japonaise du livre et l'édition accompagnée d'un dossier tirée de la collection « La Bibliothèque Gallimard » – de *Dora Bruder* reproduisent aussi, photographiquement, l'avis de recherche du *Paris-Soir*. Dans *Chien de printemps*, on pense à l'inscription sur la boîte aux lettres du Mime Gil, au nom de COLETTE, inscrit sur une enveloppe ou encore au tampon *Photo Jansen. Reproduction interdite* en lettres bleues, à l'endos des photos. Il va sans dire que toutes ces occurrences du visible dans les textes servent à produire un effet de réel.

<sup>27</sup> Jonh BERGER et Jean MOHR, *Une autre façon de raconter*, op. cit., p. 88.

Voir les choses photographiquement ce sera repérer, dans le monde extérieur, des configurations proches de ce dispositif, la nature ne manquant pas de boîtes noires (grottes et sous-bois, bâtiments, ...) de réflecteurs (lacs, sols, murailles) et de traces (empreintes). L'originalité de cet interprétant vient de ce qu'il prend davantage la forme d'un dispositif technique que d'un code générateur de sens. En d'autres termes, il configure la vue, sans la sémantiser nécessairement<sup>28</sup>.

La reproduction, mais aussi, comme nous le verrons plus loin, le recours à la liste, se limitent à informer, à énumérer des signes les uns à la suite des autres. Le sens, dans ces cas, provient de la relation de ces extraits avec le texte enchâssant, ou encore de l'accumulation des données. En elles-mêmes, les séries de dates, prises isolément, ne signifient rien. Ce n'est qu'à travers le récit qui les introduit, qui les situe, qu'elles acquièrent du sens. Tout comme l'image photographique se borne à montrer, à représenter, sans signifier en elle-même, ce n'est qu'après coup, à l'aide du discours – la légende, par exemple – ou de la lecture, que nous lui accordons une signification. On peut envisager que la combinaison, dans les romans de Modiano, du récit lisible avec des descriptions visibles, correspond mieux à la perception qu'ont les narrateurs de l'Histoire puisqu'elle permet de décrire des événements historiques en les incarnant. La composante visuelle est primordiale parce qu'elle vise à suppléer une mémoire collective insuffisante en raison des nombreuses disparitions qui convergent dans celle de Dora. D'autant plus, le visible permet de suggérer davantage que le lisible, et la suggestion, chez Modiano, est liée très étroitement au lacunaire, au fragmentaire, voire au silence qu'essaie d'évoquer Jansen par ces photographies.

Une scène de *Chien de printemps* propose, par ailleurs, une variante à une configuration proche du dispositif photographique dont parle Philippe Ortel :

---

<sup>28</sup> Philippe ORTEL, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », 2001, p. 21.

Entre ces murs, la chaleur était étouffante. J'ai fait glisser la baie vitrée. J'entendais le bruissement des arbres et les pas de ceux qui marchaient dans la rue. Je m'étonnais que le vacarme de la circulation se fût interrompu du côté de Denfert-Rochereau, comme si la sensation d'absence et de vide que laissait Jansen se propageait en ondes concentriques et que Paris était peu à peu déserté. (CP, 105)

La baie vitrée fait office ici à la fois d'objectif et d'obturateur, les murs de l'atelier, de boîtier de l'appareil et le narrateur, de plaque sensible où s'impressionneront les éléments captés. L'originalité, si l'on peut dire, de cette scène réside dans le fait que les éléments captés ne sont pas visuels mais sonores. On peut y voir un rappel de l'insuffisance de la photographie ou alors seulement un signe que, au-delà de la photographie, c'est l'attitude du photographe, sa disponibilité, sa capacité à être toujours dans un état réceptif si quelque chose venait à surgir qui importe. Ensuite, les sons captés sont très faibles, « le bruissement des arbres », « les pas de ceux qui marchent dans la rue » ; le silence, même, est enregistré : « je m'étonnais que le vacarme de la circulation se fût interrompu » (CP, 105). Ces observations sont très proches de la perception de la photographie de Jansen, qui veut capter les choses en douceur et qui cherche à exprimer, à travers ses clichés, le silence. La direction du mouvement est également à souligner. Elle renvoie, d'une part, à la clôture imminente du récit – cette scène se situe à la fin du roman – en mimant l'épuisement de la narration, qui s'estompe graduellement, jusqu'à la disparition, presque, du narrateur. Par ailleurs, le narrateur note que ce silence lui donne l'impression que l'absence de Jansen se propage en ondes concentriques. Si cet extrait reproduisait véritablement un dispositif photographique, le narrateur, de la baie vitrée, recevrait, enregistrerait les informations, alors qu'ici l'information est émise depuis l'atelier vers l'extérieur.

Des pauses descriptives sont aussi intercalées dans le récit. Présentant souvent des images plutôt statiques – fixes dans le temps comme dans l'espace – figurant, la plupart du temps, des lieux communs, elles marquent aussi un arrêt de la progression narrative, ce qui nous amène à les rapprocher des arrêts sur image. Cette scène, tirée de *Dora Bruder*, s'apparente à ce phénomène :

Petite, elle a dû jouer dans le square Clignancourt. Le quartier, par moments, ressemblait à un village. Le soir, les voisins disposaient des chaises sur les trottoirs et bavardaient entre eux. On allait boire une limonade à la terrasse d'un café. Quelquefois, des hommes, dont on ne savait pas si c'étaient de vrais chevriers ou des forains, passaient avec quelques chèvres et vendaient un grand verre de lait pour dix sous. La mousse vous faisait une moustache blanche. (*DB*, 34)

Ce tableau, bien qu'il ne donne pas d'emblée l'impression d'une fixité du temps, correspond tout de même, selon certains aspects, à une série d'arrêts sur image. Cette description tire sa force du contraste entre cette image de quartier, pittoresque, qu'on croirait presque tirée d'une carte postale, et la description des camps d'internement de Drancy ou encore la liste des combats auxquels a participé Ernest Bruder en guerre d'Algérie. C'est parce que la douceur et le bonheur qui émanent de ce petit village idyllique détonnent avec la dureté de tout ce qui est décrit par ailleurs que cette scène se retrouve suspendue, dans un hors-temps, même si c'est une scène au cours de laquelle l'imaginaire – « elle a dû jouer » (*DB*, 34) – prend le dessus sur la preuve. Par ailleurs, les hypothèses que formulent les narrateurs de Modiano ont pour effet, comme nous l'avons déjà énoncé, de donner une dimension plus humaine, également plus tragique, au récit, mais, dans ce passage, l'hypothèse conduit, en outre, à interpeller le lecteur, à le constituer, lui aussi, comme témoin de la disparition de Dora. De « on allait boire une limonade » (*DB*, 34), à « la mousse vous faisait une moustache blanche » (*DB*, 34), une

inclusion graduelle du lecteur se profile. Lecteur qui devient alors, au même titre que le narrateur, gardien d'une parcelle de mémoire, qui lutte, d'une certaine façon, contre l'oubli – tant en regard de l'Histoire, du récit particulier de Dora, que d'une mémoire plus personnelle puisque le narrateur convoque alors des souvenirs d'enfance pétris d'imaginaire collectif.

L'arrêt sur image est aussi explicité par le narrateur de *Dora Bruder*. À propos de la fugue de Dora – et de la fugue en général –, il dit :

Vous éprouvez quand même un bref sentiment d'éternité. Vous n'avez pas seulement tranché les liens avec le monde, mais aussi avec le temps. Et il arrive qu'à la fin d'une matinée, le ciel soit d'un bleu léger et que rien ne pèse plus sur vous. Les aiguilles de l'horloge du jardin des Tuileries sont immobiles pour toujours. Une fourmi n'en finit pas de traverser la tache de soleil. (DB, 78)

Mises à part les aiguilles de l'horloge des Tuileries, qui sont vraiment immobiles et qui correspondent à la fixité totale du temps et de l'espace qu'on obtient par la photographie, cet arrêt sur image s'apparente à un moment éternisé, étiré au maximum. La lenteur de la fourmi qui est soulignée évoque un ralentissement du temps, non un arrêt de celui-ci. De même, dès la première phrase, le narrateur précise que c'est un « *bref sentiment d'éternité* ». L'opposition temporelle insiste sur la brièveté de l'arrêt sur image, ce qui n'est pas exactement comme une photographie, où le temps est suspendu pour toujours. Par contre, le détachement des phrases, très courtes, les unes des autres isole d'autant plus les différents éléments représentés. Ce serait plutôt l'illusion d'un arrêt sur image, la fixation non définitive sur une plaque sensible d'une coupe d'espace-temps, comme une mise entre parenthèse temporaire du temps.

Ensuite, le recours à la liste, tant dans *Dora Bruder* que dans *Chien de printemps*, doit être interrogé. L'intégration de ces listes, de ces longues énumérations au fil de la narration est toujours un peu bancal. Ces éléments

semblent toujours être en décalage par rapport au récit. Ils amènent le lecteur à s'arrêter, à considérer les listes comme un élément extérieur, à se questionner sur leur pertinence. Parfois, ils appellent même un mode de lecture différent, calqué sur la lecture que l'on fait d'une image et non d'un texte. En effet, comme le note Philippe Hamon : « l'image, avec son mode de lecture qui lui est propre, mode d'un parcours zigzaguant et rapide de l'œil sur une surface plane, lance un défi au texte littéraire voué au mode lent et linéaire de la lecture<sup>29</sup> ». Contrairement à la lecture que l'on fait d'un texte, la plupart du temps linéaire, où l'on s'efforce de révéler, en combinant une suite de signes disjoints, une signification, la lecture d'une image demande plutôt qu'on la décompose en une suite d'éléments distincts. Si chaque signe est crucial, à la lecture d'un texte, la lecture de l'image visuelle peut s'accommoder, quant à elle, d'une vue d'ensemble. « Le parcours zigzaguant et rapide de l'œil » permet de capter les éléments essentiels à la compréhension de l'image. Or la liste, bien que ce soit un texte, appelle aussi ce type de lecture. L'extrait du catalogue des photographies de Jansen, reproduit dans *Chien de printemps*, en fait foi :

J'avais numéroté les photos selon leur ordre chronologique :  
 325. *Palissade de la rue des Envierges.*  
 326. *Mur rue Gasnier-Guy.*  
 327. *Escalier de la rue Lauzin.*  
 328. *Passerelle de la Mare.*  
 329. *Garage de la rue Janssen.*  
 330. *Emplacement de l'ancien cèdre au coin des rues Alphonse-Daudet et Leneveux.*  
 331. *Pente de la rue Westermann.*  
 332. *Colette. Rue de l'Aude. (CP, 36-37)*

Cette liste de photographies a plus ou moins de fonction dans le récit. Tout au plus permet-elle de réaliser l'ampleur du travail accompli par le narrateur en classant ses photos – le numéro qui précède l'identification de chacune des

<sup>29</sup> Philippe HAMON, *Imageries : littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 36.



photographies indiquant la quantité de clichés à classer – et de se rendre compte, de façon sommaire, des sujets de prédilection du photographe, les titres renvoyant tous à des lieux captés par Jansen, à l'exception de la dernière photographie de la liste, sur laquelle figure Colette Laurent. Cette liste ne contient donc aucune information importante, en apparence, elle n'apporte rien au déploiement du récit. On n'y trouve, d'ailleurs, que les titres des photographies. Ils ne sont pas accompagnés de descriptions à l'intérieur desquelles certains détails anodins, mais signifiants, auraient pu se glisser. Par le fait même, le lecteur la parcourt rapidement des yeux, sans lui accorder une grande attention. La tradition littéraire classique invite d'ailleurs à considérer la liste comme superflue, comme une succession de détails, que l'on peut parcourir brièvement, voire sauter, au même titre que la description.

De la même façon, le retrait typographique caractéristique de l'insertion de la liste dans le récit marque d'autant plus sa distinction. Elle semble alors aussi étrangère au corps du texte qu'une photographie le serait. La phrase qui introduit cette énumération dans le roman se termine par un deux-points et la série de photos en tant que telle est reportée à la ligne suivante, en italiques. Le recours, par l'auteur, à ce signe conventionnel typographique, normalement utilisé pour introduire une citation, accentue l'effet d'extériorité de la liste par rapport au récit enchâssant. Elle se présente alors comme un élément étranger, en dehors de la narration, presque facultatif, qui vient suppléer les informations contenues dans le récit, au même titre qu'une annexe l'aurait fait. La liste se démarque aussi du récit au niveau linguistique. Dans *Dora Bruder*, par exemple, on observe des listes – en plus de celles insérées par le biais du deux-points – qui, tout en n'étant pas mises à l'écart du récit par un

retrait typographique visuel, s'en détachent tout de même du point de vue de la syntaxe :

Avril 1920. Combat à Bekrit et au Ras-Tarcha. Juin 1921. Combat d'un 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. (DB, 24)

Cette énumération se poursuit ainsi pendant près d'une page complète. La syntaxe hachée, presque télégraphique de cet extrait, par contraste, contribue à isoler la liste, de sorte qu'on la considère comme un morceau autonome, que l'on pourrait laisser ou enlever sans que le récit en soit affecté. Le martèlement des dates, quant à lui, produit un effet de mouvement, de succession, semblable à celui induit lorsqu'on feuillette un album photo. Un peu comme si ces dates et ces lieux étaient des légendes de photographies, ce qui rappelle, d'ailleurs, l'impression du narrateur de *Chien de printemps* de consulter un « catalogue très détaillé de photos imaginaires » (CP, 33). Cette liste fait aussi écho aux listes de convois de déportés, aux listes de morts, évoquées à la fin du roman. La brièveté descriptive, associée au laps de temps qui sépare chacun des éléments de l'énumération renforce tout autant l'analogie avec la photographie. Comme elle, la liste indique très sommairement l'endroit où se trouvait Ernest Bruder à un moment précis. Elle n'apporte aucune précision sémantique, aucun détail sur ce qui s'est passé à cet endroit, à ce moment : elle est seulement l'attestation qu'Ernest Bruder se trouvait bien à cet endroit, à ce moment.

Enfin, la liste, que ce soit la litanie de « ça a été » relevée dans *Dora Bruder* ou encore l'extrait du catalogue de photographies de *Chien de printemps*, propose une quantité de détails, plus ou moins organisés. C'est en partie parce que les détails sont nombreux dans les listes qu'on ressent l'envie

de les parcourir du regard plutôt que de les lire attentivement. Cette abondance correspond à une caractéristique de la photographie. Comme l'explique Denis Roche : « La photographie ne privilégie pas une certaine chose à regarder, elle a depuis toujours vraiment photographié tout, ce qui était moche, banal, extraordinaire [...] <sup>30</sup> ». La photographie se prête donc à tous les sujets et, en plus, comme elle opère un prélèvement, qu'elle capte une tranche spatio-temporelle en bloc, sans sélectionner ou choisir ce qui sera figuré, on y trouve également une abondance de détails. L'énumération des batailles auxquelles a participé Ernest Bruder, par exemple, trouve écho dans ce commentaire de Denis Roche. Les nombreux détails que la liste fournit ont peu d'incidences sur le récit, les batailles mentionnées sont des événements très précis et, même si ces batailles sont décrites selon un ordre chronologique, les ellipses que comportent ces descriptions donnent tout de même une vision très fragmentée et lacunaire de cette période de la vie d'Ernest Bruder. Si la plupart des gens peuvent avoir une idée assez générale de ce qui s'est produit au cours d'un conflit en particulier, peu d'entre eux pourront détailler de la sorte les différentes étapes de ce conflit. La liste donc, tant parce qu'elle appelle un mode de lecture similaire à celui de l'image, parce qu'elle rompt typographiquement et syntaxiquement avec le récit, que parce que sa composition propose des ressemblances avec des caractéristiques constitutives de la photographie, se révèle être un lieu privilégié de correspondances avec ce médium. Alors que la reproduction était caractérisée par le retrait, que la scène (le tableau) se rapproche de la photographie au

---

<sup>30</sup> Denis ROCHE, *La Disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*, op. cit., p. 54-55.

niveau sémantique, par l'arrêt sur image qu'elle produit, la liste, elle, le fait par sa structure même.

### **Conclusion**

Les descriptions de photographies présentes dans les textes de Modiano explorent de nombreuses caractéristiques du photographique. Tout d'abord, l'identification incertaine des sujets représentés sur les clichés, malgré leur nomination, conduit à lier la photo à la question de l'anonymat qui sous-tend nombre des romans de Modiano. Ensuite, cet anonymat, dans *Chien de printemps* comme dans *Dora Bruder*, donne lieu à des personnages à la fois individualisés et caractérisés (ils ont un nom, une apparence plus ou moins détaillée, parfois des commentaires de l'ordre de l'impression sont faits à leur endroit) et flou (ils se perdent néanmoins dans la masse : on pense à la description physique de Dora, qui pourrait convenir à n'importe quelle autre pensionnaire du Saint-Cœur-de-Marie et qui n'est pas du tout distinctive). Les personnages, au final, sont plutôt désincarnés, ont peu de consistance et semblent prêts à se dissiper à tout moment. Ils sont un peu comme des spectres que le narrateur voudrait tenter de retenir avant qu'ils ne disparaissent pour de bon. Les lieux sont, également, au cœur des descriptions et ils prennent la mesure du temps qui passe, dans la permanence, dans le changement, la modification ou encore, plus radicalement, dans la disparition. La luminosité, dont doit absolument tenir compte le photographe, se retrouve dans de nombreuses descriptions et jette un éclairage, c'est le cas de le dire, sur les conditions d'existence des personnages. Enfin, la vision photographique du monde correspond à une

contamination du récit par la photographie, par son mode de fonctionnement, qui se répercutent à travers la description, mais aussi, en ce qui concerne la typographie, la disposition du texte.

### **Chapitre 3**

#### **Photographie et temps**

Ce chapitre sera l'occasion d'explorer les liens entre la photographie – tant au sens général qu'au niveau, plus concret, des photos qui sont mentionnées dans les récits – et la temporalité. Tout d'abord, nous porterons notre attention sur l'inclusion des photographies dans les récits. Nous étudierons à quels moments, dans les romans, les photographies interviennent, nous examinerons leur répartition, ainsi que leur ordre séquentiel. À partir de ces observations, nous élargirons notre réflexion à la discontinuité et à la fragmentation qui semblent caractériser les romans de Patrick Modiano. Ensuite, malgré l'organisation complexe des récits, composés de plusieurs strates temporelles, nous ferons ressortir leur orientation générale. En effet, bien que la trame narrative se déploie selon différents axes, on peut tout de même noter que l'anamnèse – le retour en arrière – constitue ici la tendance principale. Enfin, nous analyserons les deux romans à la lumière de la notion de surimpression en photographie et nous verrons comment tous ces étirements et ces jeux avec la temporalité conduisent à créer l'impression d'un hors-temps, d'une suspension du temps.

### Répartition des photographies

Les photographies, en plus d'attester d'existences passées et de fournir des informations au narrateur sur une époque révolue, exercent une influence sur le cours du récit et leur répartition, dans l'ensemble du roman, n'est pas aléatoire. Dans *Chien de printemps*, on remarque que, paradoxalement, malgré l'abondance de photographies prises par Jansen, peu d'entre elles sont effectivement décrites. Par contre, l'art photographique, l'archivage et la fonction de la photographie sont largement commentés. Contrairement à ce qui se passe dans *Dora Bruder*, l'intérêt de la photographie dans ce roman réside moins dans ce qui est représenté sur le cliché que dans les caractéristiques et les implications générales de ce support. Néanmoins, certaines observations peuvent être faites au sujet des quelques photos qui sont effectivement décrites au cours du récit. Comme Christine Jérusalem le note, « l'image photographique agit comme un embrayeur romanesque », « elle est moins pièce à conviction que piège à fiction<sup>1</sup> ». La photographie, dans ce roman, est bel et bien embrayeur littéraire, elle en est aussi un élément déclencheur. L'incipit décrit la rencontre entre le narrateur et Jansen, alors que ce dernier le photographie. La prise de photo permet l'amorce de la narration et provoque la rencontre des deux personnages. Par la suite, les premières photos décrites – en l'occurrence, la photo prise du narrateur et les photographies de Colette Laurent et de Jansen avec son ami Robert Capa, qui ornent les murs de l'atelier du photographe – sont presque les seuls clichés qui se singularisent de la masse des photographies retrouvées dans les trois

---

<sup>1</sup> Christine JÉRUSALEM, « Photographie et spectralité dans les romans de Patrick Modiano », *loc. cit.*, p. 228.

valises. Les trois seules autres photographies qui feront l'objet d'une description plus approfondie sont la photo de Colette Laurent et des Meyendorff, qui conduira le narrateur à se rendre à Fossombrone, afin de repérer l'endroit exact où elle a été prise, la photographie de « Michel L. », que le narrateur croit reconnaître en un joueur de boules et les photographies du « Au 140 », tirées du recueil *Neige et Soleil*. La photographie, bien qu'elle occupe une plus grande place, du moins en termes de mention et de références, a une fonction bien différente dans *Chien de printemps* et dans *Dora Bruder*, où son rôle semble plus crucial parce que lié à l'enquête. Dans *Chien de printemps*, une réflexion s'amorce sur la photographie, mais les clichés, en eux-mêmes, ont pour la plupart la fonction d'embrayeur littéraire<sup>2</sup> et sont un prétexte pour la narration. Le cliché de Jansen avec Robert Capa, par exemple, décrit au tout début du roman, démontre bien la distinction entre les photographies de *Chien de printemps* et celles de *Dora Bruder* :

Sur l'autre, deux hommes – dont l'un était Jansen, plus jeune – étaient assis côte à côte, dans une baignoire éventrée, parmi des ruines. [...] Sur la photo, Jansen apparaissait comme une sorte de double de Capa, ou plutôt un frère cadet que celui-ci aurait pris sous sa protection. Autant Capa, avec ses cheveux très bruns, son regard noir, et la cigarette qui lui pendait au coin des lèvres, respirait la hardiesse et la joie de vivre, autant Jansen, blond, maigre, les yeux clairs, le sourire timide et mélancolique, ne semblait pas tout à fait à son aise. Et le bras de Capa, posé sur l'épaule de Jansen, n'était pas seulement amical. On aurait dit qu'il le soutenait. (CP, 14-15)

On remarque que la description physique des deux hommes est beaucoup plus étoffée que celle des Bruder et qu'elle est beaucoup plus affirmative. Les descriptions de photographies de Dora comportent de nombreuses marques de modalisation d'incertitude. On sent, dans ces photos, le questionnement du

---

<sup>2</sup> Nous entendons par là que le récit débute par la rencontre du narrateur avec Jansen. La photographie ici est prétexte tant au sens qu'elle est à l'origine du texte, qu'elle est à l'origine de la rencontre entre ces deux personnages. De plus, le récit se clôt alors que Jansen disparaît et, avec lui, les valises contenant les photographies. En outre, la photographie, comme nous le verrons plus loin, suscite la remémoration et c'est en ce sens qu'elle fait office d'embrayeur littéraire puisqu'elle enclenche le déploiement de la trame narrative.



narrateur qui démontre, par ailleurs, l'importance de la photographie pour la progression de l'enquête alors que, dans les photographies de *Chien de printemps*, mise à part celle de « Michel L. », l'interrogation est beaucoup moins présente. Ce cliché fournit des informations importantes sur Jansen, certes – il établit une sorte de filiation<sup>3</sup> entre Capa et Jansen, qu'il soutient, il révèle des détails de l'ordre de l'affect à propos du photographe, sa présence parmi des ruines suggérant, dans l'univers de Modiano, un passé trouble –, mais il ne participe pas au récit de façon globale. Les clichés de *Chien de printemps* sont relativement autonomes, alors que dans *Dora Bruder* ils sont rattachés à la trame globale du récit. La photographie est, somme toute, le moteur narratif de ce roman qui s'ouvre par une prise de photo, qui se développe alors que le narrateur répertorie les clichés, et qui se termine quand les photographies, avec Jansen, disparaissent.

Dans *Dora Bruder*, la photographie est insérée en blocs successifs, qui suivent la progression de l'enquête. Le roman s'ouvre avec l'avis de recherche, qui a engendré la quête du narrateur et qui est un équivalent photographique de Dora en termes de description. Description, faut-il le rappeler, très vague et sommaire, à laquelle pourrait correspondre approximativement beaucoup d'adolescentes. Ensuite, alors que de nombreuses listes parsèment le texte et que l'enquête est productive, un premier bloc de photographies nous est donné. Ce premier bloc s'intègre bien à cet instant du récit puisque, comme

---

<sup>3</sup> La question de la filiation, par le biais de la photographie ou autre, est récurrente chez Modiano. Le recours à la photographie permet au narrateur de se rattacher à un passé et, par le fait même, à une identité et à une mémoire collective – dans le cas de *Dora Bruder*, la collectivité juive –, mais également à une mémoire et une collectivité artistique – la filiation de Capa à Jansen et de Jansen au narrateur dans *Chien de printemps* ou dans *Dora Bruder*, à travers l'intertextualité et les références à d'autres auteurs (Friedo Lampe, Felix Hartlaub, Roger Gilbert-Lecomte, Albert Sciaky, Robert Desnos), l'inscription du narrateur dans un cercle d'écrivains dont il se sent proche : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance. » (*DB*, 98)

lui, il effectue un survol de la vie de Dora, du mariage de ses parents jusqu'à son adolescence. Les descriptions sont plutôt brèves, rapides, s'attardant seulement à son âge approximatif, à ce qu'elle porte, à sa pose. Puis, alors que l'enquête commence à s'essouffler et que les manques, les vides se font plus nombreux et irrémédiables, une dernière photographie de Dora est décrite longuement. Cette photographie : « Sans doute la dernière qui a été prise d'elle. » (DB, 90) prend un sens particulier. Le narrateur s'y attarde et, comme nous l'avons vu, on trouve, dans cette description, le premier vrai portrait de Dora, des indications sur son air, son visage. La description de la photographie des assistantes de Police marque une scission dans le récit. De Dora, on n'apprendra plus grand-chose et, comme le sujet de la photographie s'élargit, de Dora et sa famille, pendant la période de l'Occupation, le récit fait de même, reproduisant de nombreuses lettres et témoignages de déportés, à travers lesquels, tout de même, on approche de la réalité de Dora au camp d'internement. Une dernière série de photographies, à la toute fin du roman, marque la limite de l'enquête. Des photographies de lieux anciens, vers lesquels le narrateur ne peut se tourner, puisqu'ils ont été détruits, partiellement ou en totalité, sont décrits et, sur la même page, se trouve l'interdiction de photographier : « Zone militaire. Défense de filmer ou de photographier. » (DB, 136) qui clôt, presque, le récit. L'interdit photographique, associé à la guerre (zone militaire) et aux photographies qui ne correspondent plus à rien, laisse l'enquête en suspens au lieu même où Dora est disparue définitivement sans plus laisser aucune trace, une part de sa vie va demeurer dans l'ombre, dans l'oubli – part que le narrateur regrette et apprécie à la fois. Les lacunes l'empêchent de savoir, par exemple, ce qu'il est advenu d'elle

durant sa fugue, mais la lacune représente aussi ce que Dora peut emporter avec elle, que personne n'a réussi à lui enlever, ce « pauvre et précieux secret » (DB, 145), une des seules choses dont elle n'ait pas été dépossédée.

### **Discontinuité et fragmentation**

Les romans de Patrick Modiano, bien que résolument tournés vers le passé, comme nous le verrons ultérieurement, ne se déploient pas de façon linéaire. Ils se développent beaucoup plus par ajouts successifs, comme s'ils étaient constitués de petites unités autonomes, discontinues et aléatoires, que selon un schéma qui respecterait la stricte succession chronologique des événements. Baptiste Roux justifie l'organisation particulière des récits de Modiano :

À cette fin, l'écriture demeure l'unique moyen de plonger dans les heures sombres d'une mémoire qu'il convient de façonner. C'est sans doute de ce décalage constant – et obligé – entre ce que Marja Warehime a nommé dans son article « le signe et le référent de l'Occupation » que naît l'absence de linéarité dans le récit. Ce dernier oscille entre les incohérences d'un passé reconstitué et le sentiment de vide devant le présent<sup>4</sup>.

Ce choix narratif, surtout dans *Dora Bruder*, a pour effet de mettre en relief les lacunes, de faire ressortir ce qui échappe et résiste à l'enquête de sorte que les différents va-et-vient à travers le temps contribuent au faire-vrai de ce récit, en créant l'illusion d'une narration immédiate. Le lecteur a alors l'impression que le récit se construit au fil de l'enquête, qu'il a un accès direct, immédiat, à l'histoire. Ce procédé confère au texte un style plus neutre, plus objectif, à mettre en relation avec l'apparente neutralité de la photographie. Le déroulement du récit participe, tout autant que les documents dans *Dora*

---

<sup>4</sup> Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 212.

*Bruder*, à entretenir la vraisemblance. Dans *Chien de printemps*, cette relative désorganisation, plutôt que de renforcer l'illusion de vérité, a un effet contraire et produit une sensation d'intangibilité, d'irréalité, et les personnages semblent alors des spectres. Cependant, dans l'un et l'autre des romans, la complexité du déroulement temporel de la narration et les nombreuses reprises textuelles contribuent à donner une perception du temps cyclique, perception également confortée par le fait que les récits se déroulent presque toujours à l'intérieur d'une saison – le printemps, dans *Chien de printemps*, qui recoupe les printemps des années précédentes et à venir – et confèrent au récit une espèce d'autonomie, comme s'il était clos sur lui-même<sup>5</sup>. En outre, cela a pour effet d'accentuer les liens qui se tissent entre les narrateurs et l'époque à laquelle ils s'intéressent, de renforcer la filiation établie entre le narrateur et Dora, ou Jansen.

Que ce soit dans *Dora Bruder* ou dans *Chien de printemps*, la photographie a un impact sur la perception temporelle qu'on a des récits et permet un commentaire du narrateur sur la quête du passé. Si, dans *Dora Bruder*, les photos exposent les limites de la recherche et mettent en évidence ce qui échappe, ce qui est hors cadre, dans *Chien de printemps*, elles dévoilent le processus de construction de l'Histoire. Le narrateur, dans les répertoires, classe et organise les photos selon leur ordre chronologique<sup>6</sup>. De la même façon, l'historien sélectionne et assemble en une suite cohérente et signifiante les différents faits. Jansen ayant, lors de son départ, emporté les photographies avec lui, il ne reste que le répertoire à consulter, répertoire, du

---

<sup>5</sup> *Des inconnues* explicite clairement la perception du temps particulière des narrateurs : « Un automne étrange. Il est clos sur lui-même et détaché pour toujours du reste de ma vie. » (Patrick MODIANO, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 19)

<sup>6</sup> « J'avais numéroté les photos selon leur ordre chronologique. » (CP, 36).

reste, incomplet puisque le narrateur n'aura pu achever son travail avant la disparition du photographe. Il en fait d'ailleurs la remarque : « Aujourd'hui, il me cause une drôle de sensation lorsque j'en feuillette les pages : celle de consulter un catalogue très détaillé de photos imaginaires. » (CP, 33) Si l'on considère le répertoire comme une métaphore d'un certain ordre de l'Histoire, on peut en déduire que le narrateur considère peut-être celui-ci comme quelque peu déconnecté par rapport à la réalité, voire irréel – les photos sont qualifiées d'imaginaires. L'entreprise de Modiano, au sein des deux romans, alimente dès lors une critique de l'Histoire qui ne vise pas tant à la discréditer qu'à mettre l'accent sur le fait qu'elle n'est pas un reflet de la réalité, mais plutôt une reconstruction d'une certaine vision du passé. Il cherche à souligner ce que l'Histoire doit à la fiction, autant en regard de ce qui reste inachevé, dans l'écriture de l'Histoire – ce qui demeure perdu, oublié, disparu – que de l'effort fourni pour rendre les éléments isolés signifiants, en les classant.

Un autre des moyens utilisés par l'auteur pour mettre l'accent sur ce qui, du passé, nous échappe, consiste dans le développement singulier de la trame narrative. La discontinuité qui caractérise le récit, les multiples ellipses de même que la désorganisation des différentes parties alimentent l'illusion de vraisemblance en amplifiant l'effet d'enquête en cours dans *Dora Bruder*. De même, ils contribuent à déréaliser le récit de *Chien de printemps*. Évidemment, ces ellipses et ces discontinuités créent aussi des vides, des moments où le passé résiste et ne se dévoile pas. En ce qui concerne la « désorganisation » du récit, *Chien de printemps* fournit un bon exemple de cette résistance. Vers la fin du roman, le narrateur explique, tout au long des pages 103 à 105, que

Jansen a mis son projet de départ à exécution, qu'il est parti sans laisser de traces, en effaçant presque complètement son existence. Il raconte alors les heures passées dans son atelier à l'attendre, sachant que c'est en vain puisqu'il n'a rien laissé mis à part un rouleau de pellicule à développer sur une table basse. Puis un souvenir concernant Jansen refait surface : « Je me souviens que les derniers jours avant sa disparition Jansen semblait à la fois plus absent et plus préoccupé que d'habitude. » (CP, 119) Par la suite, le narrateur relate une des dernières conversations qu'il a eue avec le photographe avant sa disparition. Le récit, soumis aux aléas de la mémoire du narrateur, est discontinu et fragmenté parce qu'il suit l'ordre de l'anamnèse, qui fonctionne par association plutôt que par linéarité. Les souvenirs qu'il garde de Jansen sont rappelés à sa mémoire d'après un ordre qui n'obéit pas à la séquence selon laquelle ils ont été enregistrés. Ils sont plutôt réactivés par une rencontre, par une photo retrouvée, par une promenade dans un quartier où ils étaient allés. De même, la mémoire du narrateur ne peut avoir conservé absolument tous les détails concernant Jansen. Le fil de la narration est donc parfois interrompu, des brèches s'ouvrent dans le temps qui ne pourront pas être comblées, des détails, à propos du « pot d'adieu » de Jansen, ne seront jamais révélés, « de cette soirée rue Froidevaux, dont il ne restait rien, sauf de faibles échos dans ma mémoire » (CP, 90), et des dates, des lieux demeureront inconnus : « "Photo les Meyendorff – Colette Laurent à Fossombrone. [...] Date indéterminée." J'avais questionné Jansen pour savoir à quelle année remontait cette photo mais il avait haussé les épaules. » (CP, 87)

Dans ce cas précis, la discontinuité et les ellipses temporelles soulignent la résistance du passé. Elles montrent ce qui reste dans l'oubli et

se constitue comme lacune de par l'insistance du narrateur qui, en plus de mentionner « Date indéterminée », interroge Jansen. L'absence de réponse de ce dernier explicite ce manque qui ne sera jamais comblé. Cela a aussi l'avantage de consolider la vraisemblance du récit d'enquête dans *Dora Bruder*. Les ajouts successifs d'informations, dans le désordre, produisent l'impression que le narrateur consigne ces informations au fur et à mesure qu'il les recueille. Il est donc naturel que parfois il revienne en arrière alors qu'il obtient des renseignements d'une autre source. Une réflexion du narrateur permet à la fois de prendre la mesure des ellipses, des vides à combler dans le récit de la vie de Dora, et de l'irrégularité de ce même récit : « Longtemps, je n'ai rien su de Dora Bruder après sa fugue du 14 décembre et l'avis de recherche qui avait été publié dans *Paris-Soir*. Puis, j'ai appris qu'elle avait été internée au camp de Drancy, huit mois plus tard, le 13 août 1942. » (DB, 60)

Deux ellipses sont en fait à l'œuvre dans cet extrait. Il y a les « huit mois », entre la fugue et l'internement de Dora dont le narrateur ne sait rien, et ce « longtemps » qui renvoie à la période comprise entre la lecture, par le narrateur, de l'avis de recherche dans *Paris-Soir* et le moment où il commence à trouver des informations sur cette jeune fille. Les mois retranchés, dans la vie de Dora, donnent une dimension presque dramatique à l'ellipse parce qu'en eux se retrouve l'écho de tous les autres mois à venir qui ont aussi été retranchés et de tous les autres disparus, comme Dora, au cours de cet hiver. Alors que, dans *Chien de printemps*, l'ellipse influe surtout sur la discontinuité du récit et est imputable soit à la mémoire défaillante du narrateur, soit à un choix de ce dernier. Le vide, par son ampleur, mais aussi par son lien avec le contexte socio-historique de l'époque, est, dans *Dora Bruder*, beaucoup plus

déchirant et ne peut que rappeler tout ce que l'on ignore et même, dans une certaine mesure, ce que l'on préfère garder dans l'ombre à propos de ces événements. Quant au « longtemps », il répond également à l'incipit de ce roman : « 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. » » (DB, 7) Ces ellipses sont significatives en ce qui concerne le déroulement du récit parce qu'elles donnent à voir, d'un seul coup d'œil, les différentes strates temporelles qui y sont entrelacées. Le lecteur est confronté, dans *Dora Bruder*, à plusieurs époques de la vie de Dora – de la petite enfance, en photo, en passant par l'épisode de sa fugue, jusqu'au moment de sa déportation, alors qu'elle est adolescente, moment qui coïncide, d'ailleurs, avec des souvenirs concernant le père du narrateur. Des détails concernant la jeunesse des parents de la jeune fille s'ajoutent également, entremêlés au temps de l'enquête et finalement, au moment de l'énonciation. La complexité de ce réseau temporel<sup>7</sup>, à l'intérieur duquel le narrateur progresse autant qu'il

---

<sup>7</sup> Nous citons, afin de clarifier quelque peu notre propos sur la complexité de ce réseau, le début de *Dora Bruder*, dans lequel plusieurs de ces strates sont perceptibles, strates que nous soulignons tout au long de la citation et que nous commenterons ensuite :

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 Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. »

Ce quartier du boulevard Ornano, je le connais depuis longtemps. Dans mon enfance [enfance du narrateur], 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<sup>e</sup> arrondissement. C'était toujours le samedi ou le dimanche après-midi. / En hiver, sur le trottoir de l'avenue, le long de la caserne Clignancourt, dans le flot des passants, se tenait, avec son appareil à trépied, le gros photographe au nez grumeleux et aux lunettes rondes qui proposait une « photo souvenir ». L'été, il se postait sur les planches de Deauville, devant le bar du Soleil. Il y trouvait des clients. Mais là, porte de Clignancourt, les passants ne semblaient pas vouloir se faire photographier. Il portait un vieux pardessus et l'une de ses chaussures était trouée. / Je me souviens du boulevard Barbès et du boulevard Ornano déserts, un dimanche après-midi de soleil, en mai 1958. À chaque carrefour, des groupes de gardes mobiles, à cause des événements d'Algérie. / J'étais dans ce quartier l'hiver 1965. (DB, 7-8)

Si nous reprenons les différentes couches temporelles présentes, on constate que le narrateur propose au lecteur un parcours à travers le temps qui a comme point de départ l'écriture de ce récit (en 1996). Il retourne ensuite dans le passé, « il y a huit ans » (en 1988), alors qu'il prend



régresse, entretient l'illusion de « l'enquête en cours », implique un récit rétrospectif et conduit à une impression, souvent, de flou temporel et parfois même de surimpression<sup>8</sup>. Il y a à tirer de ce constat deux conclusions. D'abord, il faut souligner que le déploiement du récit de façon discontinue et fragmentaire constitue un choix esthétique. Paul Ricœur, dans *Temps et récit*, reprend cette observation de Gérard Genette provenant de *Nouveau Discours du récit*, à propos de l'anachronie chez Proust, en disant que les principaux épisodes de son existence, « jusqu'alors perdus dans l'insignifiance de la dispersion, et soudain rassemblés, [sont] rendus significatifs d'être tous reliés entre eux<sup>9</sup> [...] », observation dans laquelle il accorde à Proust le crédit d'avoir su mettre à profit cette anachronie. Chez Modiano, la discontinuité demeure, contrairement à Proust, car les éléments du récit, dispersés dans le temps, ne sont que très lâchement reliés, conservant dès lors des manques, des vides, des lacunes dont il tire tout autant de signification. La discontinuité n'est pas ici due seulement aux ellipses, aux épisodes manquants, mais à l'impossibilité de relier certains épisodes. Raconter l'histoire de Dora Bruder de façon continue et linéaire ou alors en reliant entre eux les épisodes dispersés, ce serait raconter cette histoire comme si son aboutissement avait un sens, comme si l'on pouvait expliquer ce qui s'est produit. Ce serait également estomper le manque, la disparition qui sont au cœur de cette enquête et qui

---

connaissance pour la première fois de l'avis de recherche. Il recule encore jusqu'en 1941, à l'époque de la fugue de Dora, et revient ensuite à une époque plus récente, son enfance, pour ensuite évoquer une temporalité cyclique suggérée par la présence saisonnière du photographe. Ce temps est lui-même opposé à la précision de l'instant ponctuel, un après-midi de soleil, en mai 1958, qui correspond à l'adolescence du narrateur, alors qu'il a, approximativement, l'âge de Dora au moment de sa disparition. Enfin, le narrateur effectue un saut dans le temps, jusqu'à sa vingtaine. C'est en raison de ces multiples sauts dans le temps et parce que ces différents épisodes sont reliés entre eux de façon assez lâche que le récit semble fragmentaire et discontinu.

<sup>8</sup> Nous reviendrons sur le concept de surimpression au cours de ce chapitre.

<sup>9</sup> Gérard GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, cité dans Paul RICŒUR, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 1983-1985, 3 v., v. 2, p. 124.

deviennent tangibles pour le lecteur. La discontinuité rappelle inlassablement la minceur des informations recueillies par le narrateur, informations qui sont importantes malgré tout et auxquelles il se rattache presque désespérément. Cette histoire ne peut qu'être fragmentaire et dispersée pour Modiano qui, bien qu'il aborde régulièrement la période de l'Occupation, ne le fait jamais que de façon détournée, en cultivant l'évitement et le lacunaire, si l'on peut dire. C'est par ce moyen qu'il choisit d'évoquer la Shoah. Et le manque, le vide qu'il donne à voir, loin de minimiser l'impact du récit, charge d'affect l'histoire racontée. Ce qui résiste au dévoilement permet à la fois de donner à percevoir l'effacement, la perte du destin singulier dans l'Histoire officielle et de renverser cette perte en quasi-victoire, en secret, en résistance même.

En plus de constituer des ouvertures sur différents moments du passé, et de faire le pont entre les diverses strates temporelles, les photographies servent à marquer la permanence et la fragilité des choses, à établir une chronologie, malgré tout. Le souci de datation, même approximative, remarqué autant dans les photographies de la famille de Dora – là où le narrateur tente d'évaluer l'âge de la jeune fille – que dans les photographies de *Chien de printemps* répertoriées en ordre chronologique – témoignent d'une tentative de rétablir tout de même une séquence chronologique, fragmentaire, certes, de la vie de Dora ou encore de la carrière de Jansen.

Par ailleurs, certains éléments, répétés à plusieurs reprises, deviennent presque des refrains qui rythment, eux aussi, le cours du récit et qui, paradoxalement, évoquent autant la constance que la rupture. Dans *Dora Bruder*, les références fréquentes à la tenue vestimentaire de Dora<sup>10</sup> constituent un de ces leitmotivs qui traversent le roman, tout comme ces

---

<sup>10</sup> Voir à ce sujet chapitre 2 – Identification et anonymat.

rappels réguliers de la fiche d'Ernest Bruder : « 2<sup>e</sup> classe, légionnaire français » (DB, 23), « 2<sup>e</sup> classe légionnaire français », indique aussi mutilé de guerre 100% » (DB, 25), « Mutilé de guerre 100%. 2<sup>e</sup> classe, légionnaire français », il est écrit à côté du mot profession : « Sans » (DB, 31), « Manœuvre. Ex-Autrichien. Légionnaire français. Non-suspect. Mutilé 100%. » (DB, 48), « Bien sûr cet homme était "ex-autrichien", habitait en hôtel et n'avait pas de profession. » (DB, 77), « Bruder Ernest / 21.5.99 – Vienne / n° dossier juif : 49091 / Profession : Sans / Mutilé de guerre 100%. 2<sup>e</sup> classe légionnaire français gazé ; tuberculose pulmonaire. / Casier central E56404 » (DB, 81) et « Grâce à son titre d'ancien légionnaire français de 2<sup>e</sup> classe ? » (DB, 82). La discontinuité et le fragmentaire sont tout autant caractérisés par les sauts fréquents dans le temps que par le refrain qui martèle le manque de renseignements, mais surtout, le vide identitaire auquel nous confinons un uniforme ou un état civil<sup>11</sup>. D'autant plus que la répétition de ce refrain, tout comme la répétition de fragments de l'avis de recherche au cours du récit, charge ces détails administratifs d'affect en rappelant au lecteur qu'Ernest Bruder a combattu et a été mutilé pour cette France qui le déporte. Toutes ces parcelles d'information, même si elles ne rendent pas compte complètement de l'existence des Bruder, dessinent en pointillés une trame de leur vie, mais également le drame qui se prépare. En outre, l'accumulation de ces renseignements, qui sont de plus en plus nombreux au fil du texte dans le cas d'Ernest Bruder, intensifie le drame de cette vie en la résumant à des mutilations. Les répétitions de ce genre marquent des ruptures dans le récit,

---

<sup>11</sup> Nous tenons à souligner que, dans l'extrait, Ernest Bruder est principalement caractérisé par la négative, par ce qu'il n'est pas, plutôt que par ce qu'il est et que cette succession de classements correspond à son identité civile, qui, comme nous l'avons vu, ne rend pas compte de son identité d'« existence », mais est l'identité par laquelle nous laissons une trace et par laquelle nous nous inscrivons dans l'Histoire.

en renvoyant régulièrement le lecteur à un point de départ – c'est un rappel de l'avis de recherche, dans le cas de la tenue vestimentaire de Dora –, ce qui a pour effet de ralentir la progression de l'enquête et de souligner que la recherche piétine<sup>12</sup>, qu'elle demeure, somme toute, incomplète. En outre, les différentes occurrences de ces refrains entravent la progression du récit lui-même en insistant sur sa fragmentation, son morcellement. Elles contribuent à le distribuer en plusieurs parties isolées, qu'elles encadrent, rapprochant par le fait même le texte de la photographie, comme le souligne Baptiste Roux : « Enfin, la disposition et la composition du récit subissent les conséquences de cette évolution ; les derniers textes semblent constitués de vignettes qui n'entretiennent entre elles que des rapports de contiguïté temporelle ou locale, sans l'appui d'une histoire solidement charpentée<sup>13</sup>. »

### **Anamnèse**

La photographie, tout comme le souvenir, se soumet et s'oppose simultanément à la durée. L'un et l'autre enregistrent des instants et proposent une forme de correspondance qui leur est propre, pouvant être rappelés à notre mémoire (dans le cas du souvenir) ou pouvant rappeler à notre mémoire (dans le cas de la photographie) des coïncidences diverses par différents types d'interaction – un visage qui ressemble à quelqu'un de notre passé, une journée qui en rappelle une autre par des similitudes

---

<sup>12</sup> Cette impression de piétinement est notamment attribuable aux nombreuses reprises textuelles présentes dans *Dora Bruder* dont les refrains ci-haut sont des exemples. Le récit se construit globalement par le biais de ces reprises, de ces ressassements qui relient des morceaux de texte, les reprennent après une dérive. La reprise textuelle est donc à l'origine du caractère fragmentaire du récit, mais elle contribue aussi, en reprenant toujours depuis le point de départ, à établir une certaine continuité de l'enquête.

<sup>13</sup> Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 125.

météorologiques... Photographie et souvenir traquent des instants de révélation, car seuls de tels instants valorisent pleinement leur capacité propre à s'opposer au flux du temps.

Le récit est également soumis au régime de l'anamnèse. Un mouvement général de retour en arrière est à la base des deux romans à l'étude<sup>14</sup>. Ainsi, le récit illustre l'attitude du spectateur conventionnel devant une photographie. La photographie suscite, chez celui qui la regarde, le désir de se replonger dans le passé, de se le remémorer. Et elle résiste à ce retour aux origines. Ce qui a été photographié ne peut être retrouvé. Le moment unique, capté par la pellicule, ne peut donc être restitué<sup>15</sup>. C'est d'ailleurs pour cette raison que le narrateur, tant dans *Chien de printemps* que dans *Dora Bruder*, décrit si brièvement, dans la plupart des cas, les photographies, les enchaînant plutôt rapidement les unes après les autres. Comme si, sachant que le référent échappera toujours à la photographie, il espérait pouvoir l'atteindre par la conjonction de plusieurs clichés. Comme si les différentes prises, mises ensemble, permettaient de se rapprocher davantage de l'objet ou du sujet. Ce désir de remonter vers le passé, de reconstruire les moments entourant la prise de la photographie – et de nombreux autres également – s'apparente

---

<sup>14</sup> C'est d'ailleurs le cas pour plusieurs des romans de Modiano, qui s'ouvrent souvent par un marqueur de temps, révélant la mesure du retour en arrière initial : « Il y a huit ans, dans un vieux journal *Paris-Soir*, qui datait du 31 décembre 1941 [...] » (*DB*, 7), « J'ai connu Francis Jansen quand j'avais dix-neuf ans, au printemps de 1964 [...] » (*CP*, 11), « Je suis né le 30 juillet 1945 [...] » (Patrick MODIANO, *Un Pedigree*, *op. cit.*, p. 9), « Le soir de notre première rencontre, cet hiver d'il y a trente ans [...] » (Patrick MODIANO, *Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 11), « Une douzaine d'années avait passé depuis que l'on ne m'appelait plus "la Petite Bijou" [...] » (Patrick MODIANO, *La Petite Bijou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 9).

<sup>15</sup> Il pourrait en théorie le reconstruire, par contre, mais pour cela, il faudrait convoquer la mémoire familiale des Bruder, ce qui est impossible dans ce cas, ou encore faire la part belle à l'imaginaire et à la fiction. Par ailleurs, *Chien de printemps* montre que la mémoire peut être déficiente et faire obstacle, également, à cette reconstruction (nous pensons à un exemple mentionné précédemment où Jansen, interrogé par le narrateur, ne peut préciser la date à laquelle une photographie a été prise).

fortement au principe d'anamnèse qui préside à l'élaboration de la trame narrative<sup>16</sup>.

Malgré la désorganisation apparente du récit dont il a été question précédemment, on peut donc dire que l'orientation générale de la narration est l'anamnèse ou plutôt les anamnèses car, de même que les nombreuses photographies donnent l'illusion de se rapprocher davantage d'un moment précis, de même le récit prend appui sur de nombreux déclics à partir desquels il se propulse vers le passé. *Chien de printemps* est d'ailleurs exemplaire à cet égard. D'une part, ce roman débute par le souvenir de la rencontre entre le narrateur et Francis Jansen alors que ce dernier le prend en photo, à l'improviste, dans un café. Dès la première page, un lien est établi entre la photographie et le souvenir. Cet incipit offre par ailleurs un semblant de reconstruction du passé :

J'ai connu Francis Jansen quand j'avais dix-neuf ans, au printemps de 1964, et je veux dire aujourd'hui le peu de choses que je sais de lui.

C'était tôt, le matin, dans un café de la place Denfert-Rochereau. Je m'y trouvais en compagnie d'une amie de mon âge, et Jansen occupait une table, en face de la nôtre. Il nous observait en souriant. Puis, il a sorti d'un sac qui était posé sur la banquette en moleskine, à ses côtés, un Rolleiflex. Je me suis à peine rendu compte qu'il avait fixé sur nous son objectif, tant ses gestes étaient à la fois rapides et nonchalants. (CP, 11)

Plutôt que de décrire la photographie prise ce jour-là par Jansen, le narrateur puise dans ses souvenirs et relate avec précision le moment de la prise de la

---

<sup>16</sup> Nous pensons que les photographies peuvent être considérées de façon métonymique par les narrateurs. Elles seraient un peu comme de minuscules fragments dont le narrateur pourrait dégager quelque chose de plus général. Cet usage de la photographie peut également être observé dans *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, 151 p., d'Annie Ernaux et Marc Marie. Dans cet ouvrage, une série de photographies sont reproduites, chacune accompagnée d'un texte d'Annie Ernaux et d'un texte de Marc Marie. Les photographies représentent l'agencement des amoncellements de vêtements des deux auteurs, tels qu'ils les ont jetés par terre durant leurs ébats. Bien que les photographies, par ce qu'elles donnent à voir, soient déjà de l'ordre de l'intimité, les textes qui les accompagnent ne s'attardent que très peu sur les circonstances précises dans lesquelles elles ont été prises précisément et racontent la plupart du temps ce qui se produisait dans leur vie à ce moment. Comme si la simple vue de ces vêtements suffirait à rappeler, à elle seule, des pans de leur vie, le plus souvent les étapes du cancer d'Annie Ernaux.

photo. Cependant, la reconstruction s'avère incomplète. Plusieurs informations sont manquantes ou trompeuses.

Tout d'abord, le moment de cette rencontre, quoique marquante pour le narrateur puisqu'il tient à nous dire de cet homme le peu qu'il sait, n'est pas mentionné avec exactitude. Le narrateur, pourtant beaucoup plus consciencieux la plupart du temps (à défaut de la date exacte, il précise au moins le mois) laisse ici le lecteur dans un certain vague, lui fournissant des indications approximatives comme la saison, l'année, son âge.

Ensuite, certaines remarques que le narrateur fait à propos de Jansen indiquent que le souvenir a été manipulé ou, tout au moins, influencé par sa connaissance ultérieure du photographe. Il semble très improbable qu'il ait activement repéré Jansen, se soit rendu compte que ce dernier les observait, qu'il les avait pris en photo, alors que ses gestes sont, selon les propos du narrateur lui-même, « à la fois rapides et nonchalants ». Il avoue même s'être « à peine rendu compte qu'il avait fixé » son objectif sur eux, ce qui signifie qu'il l'a tout de même remarqué, mais l'acuité des détails indique le travail de reconstruction du souvenir. Ces caractéristiques du travail de Jansen, le narrateur peut les avoir perçues et enregistrées de façon passive lors de cette première rencontre, mais c'est probablement après coup qu'il les reconstitue. Cet extrait permet, en l'occurrence, de souligner aussi deux choses, à savoir que le mode de l'anamnèse se manifeste dès le tout début du roman, mais aussi que la reconstruction mémorielle est vouée à l'échec ou, tout au moins, à demeurer incomplète, fragmentaire. Le narrateur précise d'ailleurs dès la première phrase que l'entreprise ne pourra qu'être incomplète, approximative, puisqu'il ne sait que « peu de choses » de cet homme. Parfois, les souvenirs du

narrateur lui permettent de décrire la scène de façon réaliste, avec le plus de ressemblances possibles avec ce qui s'est réellement produit, mais, la plupart du temps, ils explicitent plutôt ce qui échappe et donnent la mesure du lacunaire et même de l'imaginaire qui entrent dans la composition de ces souvenirs. Christine Jérusalem note à ce propos que la photographie « possède une vertu germinative qui reconfigure le temps et permet moins le souvenir (détour vers un récit obligé, voire une récitation du passé) que la remémoration (retour à une narration toujours en cours de construction)<sup>17</sup> ».

Enfin, la phrase qui suit immédiatement l'extrait cité jette un éclairage singulier sur la structure narrative particulière des romans de Modiano : « Il se servait donc d'un Rolleiflex, mais je serais incapable de préciser les papiers et les procédés de tirage qu'utilisait Jansen pour obtenir la lumière qui baignait chacune de ces photos. » (CP, 11) La conjonction « donc » fait voir que, dans *Chien de printemps*, tout comme dans *Dora Bruder* d'ailleurs, le narrateur déploie son récit non seulement sur le mode de l'anamnèse, d'un retour vers le passé, mais qu'il semble effectuer ce retour en arrière alors qu'il raconte cette rencontre. Ce « donc » suggère – mais il pourrait en être autrement – que le narrateur, quelques secondes auparavant, ne se souvenait pas de quelle sorte d'appareil se servait Jansen. Or, alors même qu'il raconte ce matin d'un printemps de 1964, l'information lui revient. Comme s'il revoyait, revisitait la scène au moment même où il la décrit. L'anamnèse n'est plus alors qu'un simple mode de narration, c'est aussi un processus, une expérience que le narrateur vit et raconte à la fois – processus lié à l'écriture qui révèle, parfois, des souvenirs oubliés.

---

<sup>17</sup> Christine JÉRUSALEM, « Photographie et spectralité dans les romans de Patrick Modiano », *loc. cit.*, p. 229.



Par ailleurs, ce roman, à plusieurs reprises, évoque explicitement le lien entre la mémoire et la photographie. Cet extrait, par exemple, interroge le processus de remémoration afin de comprendre son fonctionnement :

Il faut croire que parfois notre mémoire connaît un processus analogue à celui des photos Polaroid. Pendant près de trente ans, je n'ai guère pensé à Jansen. Nos rencontres avaient eu lieu dans un laps de temps très court. Il a quitté la France au mois de juin 1964, et j'écris ces lignes en avril 1992. Je n'ai jamais eu de nouvelles de lui et j'ignore s'il est mort ou vivant. Son souvenir était resté en hibernation et voilà qu'il resurgit au début de ce printemps de 1992. Est-ce parce que j'ai retrouvé la photo de mon amie et moi, au dos de laquelle un tampon aux lettres bleues indique : Photo Jansen. Reproduction interdite ? Ou bien pour la simple raison que les printemps se ressemblent ? (CP, 17)

Ce passage est révélateur du statut ambigu de la photographie. Le narrateur considère la possibilité que ce soit un cliché qui ait déclenché le reflux de ces souvenirs. D'un autre côté, l'anamnèse a pu être amorcée par une simple coïncidence, par une ressemblance entre deux saisons ou, comme c'est le cas à un autre moment, entre deux personnes<sup>18</sup>. La faculté qu'aurait la photographie de rappeler le passé donc, bien qu'évoquée n'est pas confirmée. Un doute subsiste qui explicite le paradoxe de la photo, à savoir qu'elle peut à la fois réactiver des souvenirs anciens et faire écran au passé. La photographie est cependant inextricablement liée à la mémoire, à son fonctionnement. La comparaison, par le narrateur, de la mémoire avec la photo Polaroid, en fait foi. Ce procédé a l'avantage de mettre en évidence la révélation de l'image. Ainsi, une fois l'enregistrement effectué, le photographe voit se produire l'apparition graduelle de l'image au fur et à mesure qu'elle se développe. Le Polaroid mime le reflux de la mémoire, les détails qui se précisent un à un

---

<sup>18</sup> Nous pensons, entres autres, à la ressemblance entre Colette Laurent et une amie du narrateur : « Je regardais les photos du mur et brusquement j'étais frappé par la ressemblance de Colette Laurent et de mon amie de cette époque, avec qui j'avais rencontré Jansen et dont j'ignorais ce qu'elle était devenue, elle aussi. » (CP, 90-91) À la suite de cette remarque, le narrateur se remémore le quartier où habitait Jansen, le pot d'adieu, les invités, et ce souvenir qui est convoqué est d'autant plus intéressant qu'il donne à voir la part d'imaginaire qui accompagne le travail de la mémoire de façon différente, cette anamnèse se produisant en rêve.

jusqu'au dévoilement total de l'image, jusqu'à la remontée dans le temps. Et la particularité du Polaroid, c'est de faire basculer le moment présent dans le passé. Malgré son instantanéité, malgré la rapidité du dispositif, lorsque l'image est révélée c'est que le moment, déjà, appartient à l'histoire.

Les deux romans exploitent le retour vers le passé et mettent au jour ce processus. Dans *Dora Bruder*, l'enquête sur Dora sert d'appui au narrateur afin d'exposer cette remontée du temps. L'anamnèse donc, plus qu'un outil narratif, devient chez Modiano une thématique récurrente qu'il décrit, commente et interroge. Ces retours en arrière s'effectuent constamment dans les deux romans, mais parfois les anamnèses fonctionnent d'une façon différente de celle qu'on aurait pu prévoir. Ainsi, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce que la vision d'une photographie suscite le désir de remonter vers le passé, déclenche le reflux des souvenirs, l'anamnèse, dans *Chien de printemps*, s'effectue parfois à rebours. À ce titre, cette photographie, évoquée par le narrateur, illustre bien l'inversion du processus mémoriel :

Quelques hommes disputaient une partie. Mon attention s'est fixée sur le plus grand d'entre eux, qui portait une chemise blanche. Une photo de Jansen m'est revenue en mémoire, au dos de laquelle était écrite cette indication que j'avais recopiée sur le répertoire : Michel L. Quai de Passy. Date indéterminée. Un jeune homme en chemise blanche était accoudé au marbre d'une cheminée dans un éclairage trop concerté. (CP, 37-38)

La rencontre d'une personne, d'un inconnu en l'occurrence, suscite le reflux de la mémoire, des souvenirs, et rappelle au narrateur une photographie prise il y a longtemps. Cette particularité du retour en arrière est significative à plusieurs égards<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> *La Petite Bijou* reproduit une anamnèse presque identique où la mémoire est également une photo et où l'élément déclencheur du reflux des souvenirs est aussi un vêtement : « J'étais dans la foule qui suivait le couloir sans fin, sur le tapis roulant. Une femme portait un manteau jaune. La couleur du manteau avait attiré mon attention et je la voyais de dos, sur le tapis roulant. [...] Alors j'ai vu son visage. La ressemblance de ce visage avec celui de ma mère était si frappante que j'ai pensé que c'était elle. / Une photo m'était revenue en mémoire, l'une des

D'abord, elle permet de souligner que les renseignements sur le passé, si précieux pour Modiano, peuvent être puisés à n'importe quelle source. Bien que Modiano fasse souvent appel à des types de documents nombreux et variés pour étayer ses investigations, cette rencontre, banale en apparence, insiste vraiment sur la possibilité, voire le devoir, de vérifier toutes les sources disponibles, d'être ouvert et réceptif à tout moment, parce qu'on ne sait jamais où et quand on retrouvera un fragment du passé. D'ailleurs, la mention, par le narrateur, de la légende recopiée dans le répertoire : « *Michel L. Quai de Passy. Date indéterminée* » met en relief le peu de signifiante de la photographie en elle-même qui n'est, pour le narrateur, qu'un rappel du printemps partagé avec Jansen. La légende représente la seule information, les seuls détails du passé qu'apporte la photographie et auxquels il peut se rattacher. Ce dernier n'ayant pas pris la photo lui-même, il ne peut que se tourner vers cette brève description pour obtenir des renseignements sur ce « Michel L. ». La photographie se contente de montrer des sujets. Elle n'apporte pas de signification, d'explication sur le passé. Comme André Rouillé<sup>20</sup> l'a souligné, à la suite de Roland Barthes, la légende est un guide interprétatif accolé à la photo pour orienter notre réflexion. Elle peut être faussée, trompeuse. Elle peut même être en parfaite contradiction avec ce qui se produisait au moment

---

quelques photos que j'ai gardées de ma mère. Son visage est éclairé comme si un projecteur l'avait fait surgir de la nuit. J'ai toujours éprouvé une gêne devant cette photo. Dans mes rêves, chaque fois, c'était une photo anthropométrique que quelqu'un me tendait – un commissaire de police, un employé de la morgue – pour que je puisse identifier cette personne. Mais je restais muette. Je ne savais rien d'elle. » (Patrick MODIANO, *La Petite Bijou*, *op. cit.*, p. 9-10) On remarque, en outre, que cette description de photo reprend de nombreux motifs déjà abordés soit l'identification, le rêve, la coïncidence/ressemblance entre deux personnes...

<sup>20</sup> « Autrement dit, une photographie-document n'est jamais seule, ni jamais face à face avec la chose qu'elle représente. Elle est toujours inscrite dans un réseau réglé de transformations, toujours emportée dans un flux de traces en mouvement. Seule, elle ne veut rien dire. Nue, elle n'a pas de référent ou, ce qui revient au même, elle en a mille, comme en témoignent ces clichés de presse que des légendes abusives situent tour à tour dans des contextes opposés, étrangers au leur propre. » (André ROUILLE, *La Photographie : entre document et art contemporain*, *op. cit.*, p. 119)

de la prise de la photo. L'anamnèse, qui, dans ce cas suit un chemin particulier – non pas de la photographie vers le souvenir d'une personne, mais bien d'une personne rencontrée vers une photographie enregistrée dans la mémoire – concourt à induire le doute, la confusion, au sujet de la possibilité de retrouver la trace de ce qui a été, d'autant plus que l'association entre photo et souvenir est surtout fondée sur une ressemblance visuelle (la chemise blanche).

Le doute, déjà présent dans la légende lacunaire, est d'ailleurs maintenu par la discussion entamée par la suite entre le narrateur et l'homme qui figure, peut-être, sur la photographie. L'homme, évasif, ne fournira aucune information au narrateur lui permettant de conclure à l'identité de ce joueur de boule et de l'homme sur la photographie, prise quarante années plus tôt. Les seuls éléments qui rapprochent ces deux hommes un tant soit peu sont la chemise blanche, portée par tous les deux, de même que, indice plus important, l'initiale de leur nom de famille. L'homme de la photo, en effet, est identifié comme « Michel L. » et le joueur de boule, pour sa part, répond au nom de « Lemoine ». Le doute est entretenu par l'auteur et la quête d'informations, par le fait même, prend un sens nouveau. L'incertitude est d'autant plus soulignée que la légende est lacunaire, la « Date indéterminée » étant déjà un indice du manque. L'investigation, le désir de connaissance du passé n'est en définitive pas un désir totalement frustré, mais, au-delà de la résistance du passé et du présent à se dévoiler, la véritable limite réside plutôt dans l'incertitude identitaire, car de nombreux renseignements peuvent être amassés, colligés, répertoriés, interprétés, afin de rompre l'opacité de ce passé. Des pistes de réponses peuvent être élaborées. Cependant, le doute subsiste

toujours. Il demeure toujours des zones grises, floues, sous-exposées ou totalement hors-cadre, qui se perdent dans l'oubli.

En ce qui a trait à l'obstacle à la remémoration que représente parfois la photographie, deux extraits, l'un de *Chien de printemps*, l'autre de *Dora Bruder*, apportent des précisions sur ce qui, dans la photo, freine l'élan vers le passé. D'abord, la mémoire elle-même fait fréquemment défaut. Ainsi, le narrateur de *Chien de printemps* partage avec Francis Jansen, à son insu, des liens avec Colette Laurent. L'ayant connue dans son enfance, il ne la reconnaît pourtant pas sur les nombreuses photographies que Jansen a prises. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il réalisera que cette Colette Laurent est la femme de son enfance, dont il ne lui « était resté [...] qu'une impression, un parfum, des cheveux châtain, et une voix douce [...] » (CP, 28). Et pourtant, de tous les clichés qu'il a répertoriés dans le cahier Clairefontaine, il n'en a conservé qu'un seul : « La seule photo que j'aie gardée, c'est justement une photo d'elle. J'ignorais encore que je l'avais connue une dizaine d'années auparavant mais son visage devait quand même me rappeler quelque chose. » (CP, 42) Le narrateur laisse ici entendre qu'il a sûrement choisi de garder cette photographie parce qu'elle trouvait une certaine résonance inconsciente en lui. Par contre, cette photographie, tout comme les autres de Colette Laurent qu'il a observées et consignées, a été insuffisante à rappeler à sa mémoire son propre passé, ses propres souvenirs, parce qu'elle ne correspond pas au souvenir qu'il a d'elle, qui est un souvenir sensuel.

La photographie, malgré sa forte iconicité, n'est en général pas apte, pour les narrateurs de Modiano, à susciter l'anamnèse. C'est le cas dans *Dora Bruder*, où une oscillation constante entre l'identification et l'anonymat teinte

les descriptions de la jeune fille. Elle est à la fois singularisée, nommée, mais également réduite, parfois, à incarner n'importe quelle adolescente. Dans l'un et l'autre des romans, l'anamnèse conduit surtout à la remémoration des souvenirs personnels du narrateur, les clichés étant presque toujours détachés d'un récit les entourant. La description suivante, extraite de *Dora Bruder*, propose un embryon d'explication sur ce qui, dans la photographie, détonne et reste en partie, en elle, incompatible avec le souvenir :

Vers quatorze ans, ce terrain vague m'avait frappé. J'ai cru le reconnaître sur deux ou trois photos, prises l'hiver : une sorte d'esplanade où l'on voit passer un autobus. Un camion est à l'arrêt, on dirait pour toujours. Un champ de neige au bord duquel attendent une roulotte et un cheval noir. Et, tout au fond, la masse brumeuse des immeubles. (*DB*, 34)

L'iconicité de la photographie peut entraîner une certaine reconnaissance – souvent incertaine en raison du rapport au temps particulier de la photo – de ce qui est représenté. Par contre, l'identification d'une photographie n'est pas imputable à une ressemblance visuelle entre le sujet photographié et le cliché, mais bien à la conformité de la représentation avec nos souvenirs<sup>21</sup>. En fixant sur le papier l'image de cette esplanade, le photographe la suspend hors du temps et, là, le « toujours » de la photographie coïncide avec le temps suspendu de la fugue de Dora. La photo, par sa ressemblance avec le sujet photographié, nous le rappelle sous une forme toujours identique, alors que la mémoire est toujours changeante. Le cliché ne peut jamais que représenter la fixité de la pose, ce qui crée une impression d'étrangeté, voire d'irréalité et même de froideur, par opposition à l'image enregistrée dans la mémoire, qui rappelle des souvenirs tenant plus de l'impression. Ce « camion à l'arrêt, on dirait pour toujours », cette « masse brumeuse des immeubles » sont des marques de ce décalage entre la photo et son objet qui tirent la photographie

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 288.

du côté de l'illusion, voire du phantasme, du rêve, où le « pour toujours » (*DB*, 34) correspond à l'arrêt de la coupe photographique, à l'instant éternisé sur pellicule. La résistance de la photographie à la remontée du temps s'explique en partie par son rapport au temps complexe – elle est à la fois présent et passé – et par le travail du souvenir qui module notre perception. André Rouillé explique d'ailleurs en quoi toute perception d'un cliché est subjective puisque « le spectateur tente, par une série de sauts dans le passé, d'établir des connexions entre des éléments du cliché présent et des régions de sa propre mémoire. Car percevoir n'est pas recevoir et passivement enregistrer, mais activement interroger et se souvenir<sup>22</sup>. »

L'anamnèse, associée ou non à la photographie, permet d'établir des ponts, de créer des liens entre les différents personnages, entre l'histoire racontée et celui qui la raconte. Ces informations, par exemple, recueillies à propos du père de Dora : « Ernest Bruder. Né à Vienne, Autriche, le 21 mai 1899. » (*DB*, 21) sont mises en parallèle quelques lignes plus bas avec celles-ci, qui concernent le narrateur : « En 1965, j'ai eu vingt ans, à Vienne, la même année où je fréquentais le quartier Clignancourt. » (*DB*, 21) Le narrateur relève fréquemment, de la sorte, les coïncidences, les croisements entre son existence et celle des Bruder<sup>23</sup>. Dans ce cas particulier, tout comme dans plusieurs autres occurrences, l'élément majeur qui relie le narrateur à un autre personnage est un facteur lié à l'espace, au lieu. Il suffit donc au narrateur d'être à Vienne, lieu de naissance d'Ernest Bruder, et de fréquenter le quartier Clignancourt, qui se trouve en fait être le quartier où Dora habitait avant sa disparition, pour sentir une contigüité, établir un point de jonction entre leurs

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>23</sup> Croisements et correspondances qui rappellent, encore une fois, la filiation qu'essaie d'établir le narrateur entre eux.

deux mondes pourtant éloignés dans le temps. De la même façon, il s'étonne de la coïncidence qui a uni, peut-être, son père à Dora, dans un même panier à salade. Cette sensibilité du narrateur à ce qui l'entoure, sa faculté d'être conscient des différentes strates temporelles qui ont laissé leurs traces sur les lieux, sa volonté d'interroger ces traces sont des traits caractéristiques de son attitude propice à l'interrogation du passé<sup>24</sup>. Le narrateur se laisse vraiment imprégner par les endroits dans lesquels il se trouve et, à ce titre, n'importe quel endroit peut devenir, pour lui, un lieu de mémoire.

Enfin, ce type de retour en arrière permet au narrateur de relever ce qui perdure à travers le temps, ce qui demeure. Les lieux, les bâtiments sont, parmi les éléments qui l'entourent, ceux qui expriment le mieux à la fois ce qui résiste à l'écoulement du temps et ce qui subit le passage du temps. Cet autre extrait, également tiré de *Dora Bruder*, souligne à la fois les liens du narrateur avec les personnes disparues, qui ont jadis foulé le même sol que lui, et la perception qu'il a de ce quartier :

Un quartier calme, ombragé d'arbres. Il n'avait pas changé quand je m'y suis promené toute une journée, il y a vingt-cinq ans, au mois de juin 1971. De temps en temps, les averses d'été m'obligeaient à m'abriter sous un porche. Cet après-midi-là, sans savoir pourquoi, j'avais l'impression de marcher sur les traces de quelqu'un. (DB, 49)

L'absence de changement de ce quartier évoqué est basée sur la comparaison qu'il en fait d'après les informations qu'il a retrouvées à l'époque où Dora Bruder le fréquentait et le moment où il s'y promenait lui aussi. Les rapprochements temporels effectués par le narrateur sont multiples. Il

---

<sup>24</sup> Cette sensibilité du narrateur qui le rend prêt à capter des détails, à enregistrer ce qui l'entoure, fait de lui, presque, une plaque sensible humaine où s'impressionnent, non pas sur une pellicule, mais dans sa mémoire et sur papier, les traces du passé et du présent. *Rue des Boutiques Obscures* développe aussi cette analogie entre narrateur et plaque sensible où se fixent des traces : « Au fond, je n'avais peut-être jamais été ce Pedro McEvoy, je n'étais rien, mais des ondes me traversaient, tantôt lointaines, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l'air se cristallisaient et c'était moi. » (Patrick MODIANO, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 124)



entrelace l'époque de Dora et celle de sa jeunesse à lui, de ce mois de juin 1971, mais aussi celle, plus contemporaine, où il raconte cette enquête. Cet extrait révèle également un détail très important pour les narrateurs de Modiano. Les éléments qu'ils retrouvent sur le passé, quoique fragiles, voire intangibles, sont pourtant cruciaux et postulés comme déjà-là – le narrateur dit avoir eu l'impression de marcher sur les traces de quelqu'un. Le narrateur, au nom de ces traces, superpose les différentes couches temporelles, met les différentes époques sur un même plan.

### **Surimpression**

Au-delà du questionnement sur le passé qu'ils contribuent à alimenter, les différents retours en arrière, de même que la désorganisation du récit, brouillent aussi certaines limites. L'intitulé de la rubrique dans lequel se trouve l'avis de recherche « D'hier à aujourd'hui » (DB, 7) laisse déjà sous-entendre, dès le tout début du roman, que la quête conduit à rapprocher le passé du présent. La configuration narrative discontinue et fragmentée associée aux multiples anamnèses a pour effet de rapprocher les différentes époques ensemble, de gommer l'écart temporel qui les sépare. Baptiste Roux signale à cet égard :

Dans cet ensemble d'œuvres, le passé n'est jamais ressenti comme définitivement absent, mais comme ranimé par un écrivain qui ne choisit jamais de présenter ses récits sur le mode de la simple rétrospection. Chez Modiano, en effet, le temps ne résulte que de la « somme » des zones d'ombres et des opacités chronologiques qui la [sic] composent<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 171.

Le hors-temps du récit amoindrit les distinctions entre le narrateur de *Chien de printemps* et Francis Jansen. De même, à certains moments, l'espace temporel qui sépare le moment de l'enquête et la période investiguée semble se réduire dans *Dora Bruder*. La photographie fournit alors un outil conceptuel pour penser ces rapprochements : la surimpression.

D'ailleurs, les récits, surtout *Chien de printemps*, mettent en scène le développement de cette idée, son évolution. Les phénomènes de dédoublement, notamment, introduisent cette idée. Ce rêve du narrateur, par exemple, amorce dans l'espace onirique ce qui sera plus tard transposé dans la réalité du récit :

Je regardais les photos du mur et brusquement, j'étais frappé par la ressemblance de Colette Laurent et de mon amie de cette époque, avec qui j'avais rencontré Jansen et dont j'ignorais ce qu'elle était devenue, elle aussi. Je me persuadais que c'était la même personne que Colette Laurent. La distance des années avait brouillé les perspectives. Elles avaient l'une et l'autre des cheveux châtain et des yeux gris<sup>26</sup>. Et le même prénom. (CP, 90-91)

Cette affabulation met l'accent sur trois éléments importants. D'une part, le dédoublement et, plus tard, la surimpression, sont le résultat des perceptions du narrateur. « [Il se] persuadai[t] » que le dédoublement prenait forme, que son amie et Colette Laurent n'étaient en fait qu'une seule et même personne. Le narrateur se représente alors comme un élément déclencheur de ce phénomène. C'est donc qu'il a la possibilité d'agir de la sorte, que la surimpression ou le dédoublement découlent de sa perception particulière du temps, des personnes, du passé. D'autre part, ce rapprochement de deux personnes différentes se produit surtout en rêve, dans un espace déréalisé.

---

<sup>26</sup> Il est intéressant de noter ici que l'étude conjointe des deux œuvres choisies fait de *Dora Bruder*, par sa description physique, un double, ou presque, de cette Colette Laurent. Ceci est à relier aux autres recoupements, nombreux, entre les différents romans de Modiano dont nous avons parlé brièvement et qui complexifient cette œuvre, chaque récit se superposant à un autre, en rappelant un autre. À ce propos, le mémoire de Frédéric Boutin peut être consulté (Frédéric BOUTIN, *Du devenir-écrivain du narrateur modiano au devenir-archives du roman Dora Bruder*, op. cit., 132 p.)

Plus tard, alors que le narrateur décrit toujours ce même rêve, il conclut de la sorte : « Une pensée m'accompagnait, d'abord vague et de plus en plus précise : je m'appelais Francis Jansen. » (CP, 92) Ici, le rapprochement est tel que le narrateur perd son identité pour se fondre dans celle de Jansen. Enfin, le recul du temps semble nécessaire pour que survienne cette fusion de deux entités en une seule. Le narrateur précise : « La distance des années avait brouillé les perspectives. » (CP, 91) Il apparaît, et il en sera de même pour les autres extraits, que cette impression ne peut être ressentie que de l'extérieur. Les personnes ou les époques ne semblent se confondre qu'après coup, forcément dans le souvenir et à distance.

Un autre exemple, toujours tiré de *Chien de printemps*, vient confirmer le déplacement, la position de survol du temps ou de l'espace, propice à engendrer ce phénomène :

À mesure que je me rappelle tous ces détails, je prends le point de vue de Jansen. Les quelques semaines où je l'ai fréquenté, il considérait les êtres et les choses de très loin et il ne restait plus pour lui que de vagues points de repères et de vagues silhouettes. Et, par un phénomène de réciprocité, ces êtres et ces choses, à son contact, perdaient leur consistance. (CP, 69)

Dans ce cas, il n'est plus seulement question d'équivalence entre deux personnes ou époques au point de les confondre. Toutes les silhouettes sont vagues, indistinctes. La surimpression peut alors être définie par la négative. Plutôt que la superposition en transparence de deux objets en un seul, elle est alors le symptôme de la perte d'identité, de l'anonymat qui hante les personnages de Modiano<sup>27</sup>. Ce passage, où le narrateur s'identifie à Jansen, adopte son point de vue, intensifie le caractère irréel du temps dans le roman. Son identification à quelqu'un pour qui plus personne ne se différencie revient à nier sa propre identité. En même temps, on l'a vu, l'identité des personnages

---

<sup>27</sup> Voir à ce sujet chapitre 2 – Identification et anonymat.

se définit plus par une appartenance collective que par des traits individuels, comme l'a remarqué Annie Demeyère :

N'appartenant à aucune terre, en marge de la communauté des hommes, l'artiste exilé se place à la distance nécessaire pour évaluer l'étendue des décombres, puiser dans la force de son imaginaire une nouvelle identité faite d'universalité. L'identité étroite de l'appartenance ethnique, la sécheresse de l'état civil sont balayés par cette capacité de l'artiste à s'incarner dans le destin des autres<sup>28</sup>.

D'où la capacité de ces narrateurs à adopter le point de vue des personnages sur lesquels ils enquêtent, jusqu'à entremêler leur identité. En perdant toute consistance, les personnages sont des spectres, flous, sur le point de disparaître. La récurrence du narrateur-type, que l'on ne peut distinguer d'un roman à l'autre, contribue aussi à cette perte d'identité globale.

*Chien de printemps* explore aussi la surimpression comme ouverture au temps. Cette mention explicite du phénomène va au-delà de la simple superposition de deux époques : « Aujourd'hui, l'air était léger, les bourgeons avaient éclaté aux arbres du jardin de l'observatoire et le mois d'avril 1992 se fondait par un phénomène de surimpression avec celui d'avril 1964, et avec d'autres mois d'avril dans le futur. » (CP, 17-18) Le narrateur cherche donc à déconstruire la perception linéaire du temps et le recours aux saisons fait appel à l'idée de cycle. Il rappelle aussi une des propriétés de l'anamnèse, à savoir qu'elle met en évidence ce qui perdure à travers le temps et facilite cette fusion de tous les mois d'avril. Si l'on considère cet extrait en regard de la critique de l'Histoire qui sous-tend les deux romans, on voit aussi que cette ouverture à la fois au passé et au futur, cette multiplication des instants superposés, fait référence à une certaine répétitivité de l'Histoire<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Annie DEMEYÈRE, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 92.

<sup>29</sup> Frédéric Boutin, dans son mémoire intitulé *Du devenir-écrivain du narrateur modianien au devenir-archives du roman Dora Bruder*, op. cit., 132 p., affirme d'ailleurs qu'une impression de flou généralisée peut être observée dans l'œuvre de Modiano lorsqu'on la considère de façon

Dans *Dora Bruder*, par contre, la surimpression tient vraiment de la superposition en transparence, de deux moments. On la perçoit presque comme le résultat naturel de la sensibilité du narrateur à ce qui l'entoure, de sa perception de l'espace, notamment. La surimpression peut aussi être vue comme la métaphore du lien entre lui et Dora : « J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails. Par moments, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui. » (DB, 50) Les lieux perçus par les narrateurs sont des palimpsestes fragiles ; les deux époques sont ici presque fondues en une, mais pas tout à fait confondues, puisque les « reflets furtifs d'hier » (DB, 50) sont « derrière » (DB, 50) la ville d'aujourd'hui. La ville elle-même reproduit ce phénomène à différents endroits. Elle conserve des traces du passé, parfois presque imperceptibles, comme sur les murs où résistent des lambeaux d'affiches lacérées. Plus le narrateur recueille d'informations, plus il croit s'approcher de la trace de Dora, plus le Paris de son époque à elle se révèle à lui, de façon, toutefois, très fragmentaire. Cet extrait introduit aussi une nuance par rapport à la surimpression telle qu'elle est évoquée dans *Chien de printemps*. Dans *Dora Bruder*, le phénomène demeure discret, ténu, et il est loin d'aboutir à une véritable fusion identitaire, en rêve, de deux personnes. Le Paris de Dora n'apparaît au narrateur qu'en « reflets furtifs » (DB, 50). Il n'est qu'esquissé et le phénomène de surimpression est de courte durée. La ville,

---

globale. Selon lui, les correspondances entre les différents printemps, le retour des personnages, principaux comme secondaires, dans divers romans, les itinéraires semblables, les lieux également, cafés et hôtels, qui sont réinvestis établissent un réseau entre les différents romans. Un peu comme les phénomènes de surimpression qui sont ici analysés à l'intérieur d'un même roman, il considère que, pour le lecteur avisé de Modiano, de semblables liens se tissent également d'un roman à un autre.

comme le passé, se dérobe dès que le narrateur en aperçoit le contour. Un commentaire du narrateur, survenu au début du roman, alors qu'il se rappelle des moments passés de sa jeunesse, dans le quartier où Dora a vécu, nuance d'ailleurs le concept de surimpression tel qu'il est invoqué dans ce récit : « Ils étaient déjà là, en filigrane. » (*DB*, 11) Cette courte phrase, du point de vue de la surimpression, nous fait envisager ce phénomène différemment. Il ne s'agit pas seulement de la superposition de plusieurs couches perçues simultanément par le narrateur. D'une part, le filigrane implique qu'il y a une distinction, une marque entre les deux époques qui permet, tout en les voyant d'un seul bloc, de discerner dans cette image ce qui provient de l'une et de l'autre. Ensuite, le phénomène n'est plus décrit comme découlant de la perception du narrateur. Il ne résulte plus du brouillage des perspectives avec les années, mais plutôt de l'observation de ce qui nous entoure, d'une capacité de remarquer ce qui était « déjà-là, en filigrane » – c'est-à-dire en transparence, imbriqué dans le corps de l'objet, latent. Finalement, ce « déjà-là » implique que le narrateur n'a fait que mettre au jour la trace laissée par Dora – comme on révèle et développe un négatif photographique – et que des traces telles que celle-là, il y en a plusieurs autres, « déjà-là, en filigrane », à attendre que quelqu'un les remarque et les interroge, comme le rouleau de pellicule que Jansen a laissé au narrateur en partant et qui attend d'être développé pour révéler ses secrets.

## Temps suspendu

La question de la temporalité est très complexe chez Modiano. Comme le dit Philippe Dubois dans *L'Acte photographique*<sup>30</sup>, la photographie comprend à la fois le temps de l'arrêt et celui de la perpétuation. Au temps discontinu, fragmenté, achronique et superposé représenté dans les récits s'ajoute un hors-temps auquel correspondent des passages descriptifs où le temps est éternisé, comme dans les arrêts sur image dont il a déjà été question, mais également des passages où la suspension du temps en elle-même est commentée.

L'enregistrement du passé, que ce soit par la photographie ou par tout autre moyen, conduit à un rapport paradoxal au temps, dans lequel s'inscrivent, d'un même souffle, l'instant et la pérennité :

Là, sur l'écran, il traversait un hall d'hôtel, et je me disais qu'il était vraiment étrange que l'on puisse passer d'un monde où tout s'abolissait à un autre, délivré des lois de la pesanteur et où vous étiez en suspension pour l'éternité : de cette soirée rue Froidevaux, dont il ne restait rien, sauf de faibles échos dans ma mémoire, à ces quelques instants impressionnés sur la pellicule, où Deckers traversait un hall d'hôtel jusqu'à la fin des temps. (CP, 90)

Cet extrait relève l'opposition entre la brièveté de l'instant enregistré – ici quelques instants, car il est question d'une pellicule cinématographique, et non photographique – et la durée de sa conservation tout en insistant sur la reconstruction de la réalité sur la pellicule. L'acte photographique, quant à lui, étire l'instant de la saisie photographique, le mue en durée et en mouvement qui, parce qu'ils sont ralentis, suspendus, presque immobiles, montrent paradoxalement la coupe instantanée devenue, dans la photo, éternité. Le

<sup>30</sup> Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, op. cit., p. 165.

narrateur note le passage d'un monde à un autre, c'est donc dire que l'image enregistrée n'est pas la reproduction exacte de ce qui a été. La référence au cinéma renforce, de même, le caractère fictif de ces « instants impressionnés sur la pellicule » qui, bien que calqués sur le réel, ne figurent pas moins une réalité différente. Comme John Berger et Jean Mohr le soulignent dans *Une autre façon de raconter* :

Une photographie suspend le cours du temps dans lequel l'événement photographié a existé. Toute photographie est chargée de passé : cependant, en elle un instant du passé est figé qui, à la différence d'un passé vécu, ne peut jamais conduire au présent. Toute photographie nous apporte deux messages jumelés, l'un concernant l'événement photographié et l'autre une rupture de continuité<sup>31</sup>.

La rupture de continuité est à l'origine de cette césure entre deux mondes. Le narrateur admire la capacité de la photographie à suspendre le temps tel qu'on le conçoit : « Le temps de la photo, ils étaient protégés quelques secondes et ces secondes sont devenues une éternité. » (DB, 90) C'est la suspension du temps qui rend possible la remémoration, mais aussi la narration car, dans *Dora Bruder* comme dans *Chien de printemps*, la photographie est capitale pour l'amorce du récit. La rupture peut aussi être observée en dehors de toute photographie. Par exemple, la suspension du temps est aussi opérée par la fugue ou par toute autre action qui nous force à trancher les liens avec le monde qui nous entoure, même pour un bref instant : « Il faudrait savoir s'il faisait beau ce 14 décembre, jour de la fugue de Dora. Peut-être l'un de ces dimanches doux et ensoleillés d'hiver où vous éprouvez un sentiment de vacance et d'éternité – le sentiment illusoire que le cours du temps est suspendu, et qu'il suffit de se laisser glisser par cette

---

<sup>31</sup> John BERGER et Jean MOHR, *Une autre façon de raconter*, op. cit., p. 86.



brèche pour échapper à l'étau qui va se refermer sur vous<sup>32</sup>. » (DB, 59) La suspension du temps est donc positive, elle est perçue comme une trêve qui permet d'échapper à la marche implacable des années et de l'Histoire. Par contre, comme le narrateur le note, ce sentiment n'est qu'illusoire. Si la coupe photographique peut vraiment suspendre le temps en fixant sur pellicule un instant, toute autre suspension engendrée par une rupture ne peut durer – mise à part la mort, évidemment, qui est une suspension irréversible –, la réalité reprenant toujours le dessus. Par ailleurs, cette suspension décrite ne correspond pas à la réalité attestée. L'imaginaire du narrateur prend le relais de ce qui ne sera jamais élucidé et, par une hypothèse, un « peut-être », tente d'attribuer à Dora un sentiment qui est le sien.

La suspension temporelle peut également être rapprochée de l'absence de dénouement<sup>33</sup> caractéristique des romans de Modiano. Martine Guyot-Bender affirme que l'action reste suspendue, que le récit n'est pas clos, et ce, de façon presque systématique chez Modiano. À l'image d'une photographie, une fois que le récit nous a montré ce qu'il avait à montrer, que la piste s'épuise, l'album se referme, laissant d'autant plus voir le manque, le vide, qu'il y plonge le lecteur. Significative à cet égard, la fin de *Dora Bruder* affirme la nécessité du silence, tout en ramenant le récit à son objet initial, la fugue de Dora : « 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

---

<sup>32</sup> Encore une fois, le narrateur, par le biais d'un « vous » inclusif, interpelle le lecteur. Ce « vous », bien qu'il constitue également le lecteur comme témoin de la disparition de Dora, pousse presque le lecteur à établir, lui aussi, un lien avec Dora, sous la forme d'une certaine complicité, en recourant à ses propres souvenirs, ses propres désirs de résister à la marche du temps.

<sup>33</sup> Voir à ce sujet Martine GUYOT-BENDER, *Mémoire en dérive : poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano : de Villa triste à Chien de printemps*, op. cit., p. 111.

pas pu lui voler. » (DB, 145) La lacune a ici la particularité d'être présentée de façon différente, plus positive : de manque à combler, elle devient secret préservé, résistance. Elle comprend, d'une certaine façon, l'idée de cycle puisque cet extrait est reproduit en quatrième de couverture. Le lecteur savait donc, dès le départ, en principe, que tout ne serait pas dit, qu'un secret demeurerait. C'est un peu comme une boucle qui se referme sur elle-même, ce qui correspond à une suspension véritable, car dans un cercle il n'y a ni début ni fin<sup>34</sup>. Boucle qui, de toute façon, peut aussi faire écho à l'avis de recherche du *Paris Soir*, qui suggère le secret de Dora et qui se clôt par l'absence de révélation. Elle est également imprégnée d'une part d'affect<sup>35</sup> et, en ce sens, fait écho à d'autres suspensions par le drame qu'elle sous-tend. À la disparition du père du narrateur, d'abord : « J'ai arpenté les cours pavées jusqu'à ce que le soir tombe. Impossible de trouver mon père. Je ne l'ai plus jamais revu. » (DB, 20), disparition inattendue que le narrateur semble rapidement renoncer à rechercher, mais également à la disparition des autres déportés, disparition pressentie et explicitée dans la lettre de Robert Tartakovsky à sa mère : « Merci de tout cœur à ceux qui m'ont permis de "passer l'hiver". Je vais laisser cette lettre en suspens. Il faut que je prépare mon sac. À tout à l'heure. » (DB, 127) Il y a, dans ce dernier exemple et dans le secret de Dora, une dramatisation de la suspension, et pour cause – même si on le suggère plus qu'on ne le dit, le lecteur sait que cette suspension est

<sup>34</sup> Avec cette idée de cycle et de cercle, on pense aussi à l'expression de Jansen a propos de l'écriture : « Cette activité lui semblait être "la quadrature du cercle" – le terme exact qu'il avait employé. En effet, on écrit avec des mots, et lui, il recherchait le silence. » (CP, 21) Tout bien considéré, on peut dire que les narrateurs arrivent, malgré tout, à dire le silence d'une certaine façon. Par les lacunes qu'ils dévoilent, mais également par tout ce qui est suggéré, beaucoup plus qu'explicité, par tous ces secrets qui sont préservés.

<sup>35</sup> La reprise textuelle, tout au long du récit, insiste particulièrement sur les lacunes, sensibles dès le départ, toujours présentes jusqu'à la fin. Les multiples retours sur ces manques concourent à dramatiser, à accroître l'intensité dont ils sont chargés, jusqu'à leur sublimation en secret.

finale. En contrepartie, il y a aussi un sentiment d'honneur, de dignité sobre, de victoire presque qui s'en dégage. Ce secret qui est préservé pour Dora, le calme, la sérénité qui émane des derniers mots de Robert Tartakovsky, contribuent grandement à nuancer la perception de la lacune comme un simple manque. Elle apparaît ici un peu plus comme une auto-préservation de soi, une résistance à l'effacement identitaire et à la disparition des déportés. La lettre peut ici être perçue comme un enregistrement photographique. Elle éternise un instant, presque dérobé, et elle suspend tant la vie de Robert Tartakovsky que l'écriture elle-même.

### **Conclusion**

Les processus temporels déployés par Modiano, en conjonction avec la recherche manifeste du passé et le recours aux documents, aussi variés soient-ils, conduisent en fin de parcours à réactiver le questionnement sur l'histoire enclenché par l'auteur de façon éclatante dès son premier roman, *La Place de l'Étoile*. Si ce premier roman dénonçait avec verve l'inexactitude de l'histoire, les romans subséquents, avec plus de sobriété, se sont attardés à explorer les limites et les modalités de la recherche du passé, de sa reconstruction. Plutôt que de condamner l'histoire, ils se sont alors mis en quête des différents moyens de retracer le plus grand nombre de détails possible, tout en ayant conscience qu'une certaine part résistera toujours. C'est ainsi que la discontinuité et la désorganisation manifeste du récit contribuent à faire ressortir la confusion, à mettre l'accent sur les zones grises, sur les différentes réponses – qui ne concordent pas toujours – que l'on

peut trouver en interrogeant le passé. Modiano arrive de la sorte non pas à critiquer l'histoire en tant que discipline, mais plutôt la version homogène de l'histoire qui est propagée ainsi que son récit plein, totalisant et qui ne rend pas compte des différents angles sous lesquels on peut observer un même événement, ni des ellipses, des lacunes du passé qui s'inscrivent et perdurent. Il en résulte une perception de l'histoire subjective et partielle, tant parce que l'écrivain ne s'attarde que sur une seule période historique, qu'il n'a d'ailleurs pas connue directement, que parce qu'il tient à en dévoiler le côté fragmentaire, sec et déshumanisé. De la même façon, l'anamnèse est mise à profit afin de faire ressortir la fragilité de la mémoire, l'urgence à s'interroger sur le passé avant qu'il ne sombre dans l'oubli, à recueillir les témoignages, même incomplets, car pour les narrateurs, chaque parcelle d'information est cruciale. Enfin, la notion de surimpression, en photographie, permet de mettre l'accent sur ce qui a été. En réduisant la distance temporelle qui sépare deux époques, en tentant de les fondre l'une dans l'autre, la surimpression rend accessible, et peut-être même un peu plus tangible le passé. C'est une tentative (qui n'aboutit pas, soit) de relier l'Histoire à la mémoire. Mais, principalement, le photographique reconfigure l'espace et le temps en étant la représentation du temps de l'arrêt et de la perpétuation à la fois<sup>36</sup>. À travers la recherche du passé, de ce qui a été, elle dévoile ce qui est toujours, ce qui perdure en reflets furtifs et permet, justement, le rapprochement de deux époques.

---

<sup>36</sup> Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, op. cit., p. 165.

## Conclusion générale

L'art photographique, dans les romans de Modiano, occupe, comme nous l'avons vu, une place prépondérante, que ce soit de façon concrète ou figurée. Nous aimerions, pour conclure, discuter brièvement du lien entre la photographie et la poétique de l'inachèvement chez Modiano. Tout comme l'image photographique n'est qu'un fragment d'espace-temps se bornant à montrer sans vraiment signifier, les romans de Modiano sont caractérisés par une suspension du récit, qui ne se clôt pas vraiment. Une part d'ombre, un hors-cadre qui ne se dévoile pas est toujours sensible dans ses romans. La limite de la narration est explicite, qu'elle se manifeste par la dissolution du narrateur ou encore par l'interdiction de la photographie.

Ceci nous amène à revenir, également, sur la critique de l'Histoire véhiculée par les récits et sur la finalité de ces romans. Il serait facile d'avancer l'hypothèse que les narrateurs de Modiano remettent en cause, de façon claire et nette, la vérité historique. Cependant, en y regardant de plus près, nous nous rendons compte que l'Histoire, bien qu'elle soit jugée insatisfaisante, n'est pas complètement invalidée par les narrateurs. Leur souci du passé, de l'archive, de la recherche démontre plutôt la valeur, à leurs yeux, de l'Histoire. Ils en montrent simplement les manques, les vides, les absences, sans tenter de les combler. À preuve, le narrateur de *Chien de printemps*, bien qu'il sache le départ de Jansen imminent, n'essaie pas de le dissuader de disparaître, pas davantage qu'il ne lui demande de conserver les

photographies contenues dans les trois valises de cuir. Il se contente de conserver le catalogue qu'il en a dressé, de garder une trace de ce qui a été, trace qui renvoie immanquablement à ce qui a été perdu. Le discours sur l'Histoire attire l'attention sur ce qui reste hors-champ et nous fait prendre conscience de cette perte, de tout ce qui reste dans l'ombre et que l'Histoire est impuissante à traduire, à restituer. La narration met au jour les lacunes, le manque, le vide présent dont on ne se préoccupe pas, qu'on préfère souvent ne pas voir.

L'Histoire, en plus d'être lacunaire, est aussi une construction, une fiction, détachée d'une certaine réalité parce qu'éloignée de ce qui est de l'ordre du sensuel, de l'infime et de l'individuel. Comme la photographie, elle est froide et ne coïncide pas avec le souvenir, la mémoire. Par contre, la photographie, parce qu'elle rend avec beaucoup de vraisemblance de nombreux détails et que, parfois, elle donne même à voir un air, peut enrichir l'Histoire : « Ainsi toutes les photographies sont des contributions possibles à l'histoire. Et toute photographie peut servir à briser l'empire que, de nos jours, l'histoire exerce sur le temps<sup>1</sup>. » L'entreprise romanesque de Modiano se rapproche plus, semble-t-il, d'une réappropriation de l'Histoire que d'une dévalorisation de celle-ci, réappropriation qui passe par le récit de petites histoires individuelles, résultat de la quête indicielle et mémorielle entreprise. Le narrateur de *Chien de printemps* déclare d'ailleurs, à ce propos : « Si je m'étais engagé dans ce travail, c'est que je refusais que les gens et les choses disparaissent sans laisser de trace. Mais pouvons-nous jamais nous y résoudre ? » (CP, 35) La quête inachevable trouve son sens dans ce questionnement puisque ce n'est pas tant le résultat final qui compte que le

<sup>1</sup> John BERGER et Jean MOHR, *Une autre façon de raconter*, op. cit., p. 109.

fait de ne pas abandonner, de ne pas se résoudre à laisser les gens et les choses disparaître. Baptiste Roux précise :

Le lecteur assiste bel et bien à une entreprise vouée à l'échec – mais hautement significative –, qui consiste à combler le vide par l'activité de la quête. Tout se passe comme si les résultats de la démarche importaient moins que sa mise en œuvre – de sorte que c'est le livre, *in fine*, qui devient « corps parlant »<sup>2</sup>.

Loin de nuire à la quête amorcée par le narrateur, la fin suspendue, dans *Chien de printemps* et dans *Dora Bruder*, révèle un manque d'autant plus tragique que l'entreprise n'aboutit pas véritablement. Cependant, à travers les informations recueillies, le narrateur atteint pourtant sa cible – une certaine réappropriation ou reconstruction d'une mémoire collective – et réussit, par la conjonction de tous les moments de la vie de Dora ou de Jansen qu'il se remémore, à raconter une histoire. De plus, à travers Dora et Jansen, sa quête prend de l'expansion et il recueille au passage de nombreuses autres histoires individuelles<sup>3</sup>. Baptiste Roux ajoute : « L'histoire de l'Occupation incarne, avant tout, la somme des moments éphémères qui contiennent en eux toute la plénitude des instants rares – et qui évoquent beaucoup mieux le temps perdu, auquel ils demeurent associés, que les ouvrages historiques<sup>4</sup>. » Les récits de Modiano démontrent que dans la fiction, dans l'imaginaire, on peut être plus près de la réalité que dans le récit historique et que les brefs moments du quotidien ainsi reconstruits, malgré leur banalité, sont aussi significatifs que la succession des dates historiques. Nous nous permettrons

<sup>2</sup> Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 202-203.

<sup>3</sup> On pense, entre autres, pour *Chien de printemps*, aux bribes d'histoires qui nous parviennent de Colette Laurent, de Robert Capa, de Nicole. Dans *Dora Bruder*, mis à part la famille Bruder, de nombreuses parcelles d'histoires sont relatées, qui complètent, un peu comme une mosaïque, celle de Dora. Que ce soit l'histoire de Friedo Lampe, Felix Hartlaub ou Roger Gilbert-Lecompte, trois écrivains dont le narrateur dresse une biographie rapide, Robert Tartakovsky, dont la lettre à sa mère est reproduite ou encore tous ces autres déportés, qui sont parfois nommés, parfois seulement identifiés par un numéro comme cet « enfant sans identité n° 122 » (*DB*, 142).

<sup>4</sup> Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 183.

de souligner, à cet égard, la richesse de *Dora Bruder* pour ces brefs moments du quotidien, de même que pour les nombreuses ramifications d'histoires individuelles que le récit recèle.

Le besoin irrépressible de la recherche est évoqué avec intensité dans *Dora Bruder* alors que le narrateur souligne, à propos de l'avis de recherche publié par le père de Dora : « En essayant de la retrouver, il attirait l'attention sur elle. » (DB, 76) C'est une quête désespérée puisque l'attention portée à Dora implique aussi la déclaration de sa fille juive en fugue aux autorités, pendant cette période trouble où il aurait mieux valu se fondre dans le décor comme les personnages de *Chien de printemps*. Dans un même temps, si la quête du narrateur n'est jamais vraiment complétée et bien que de nombreuses zones d'ombre demeurent, on peut dire que la quête du père, elle, a réussi. Le roman lui-même est la preuve la plus évidente qu'il a effectivement attiré l'attention sur elle, que sa fille a été retrouvée, sortie de l'oubli.

Par ailleurs, les détails que la photographie contient sont en grandes partie responsables de sa prise en considération comme une archive. Et c'est justement dans son rapport à la trace, à l'archive, que la photographie articule un rapport à l'Histoire et à la mémoire. Nous avons déjà signalé que, comme l'Histoire, la photographie est froide et qu'elle s'éloigne, en ce sens, de la mémoire. Par contre, la photographie est beaucoup plus apte que l'Histoire à interroger la mémoire et à constituer une mémoire. C'est dans cette tension de l'image photographique entre mémoire et Histoire que s'explique la prédominance de ce type de document sur les autres. Les états civils, les registres relèvent plus de l'Histoire, les témoignages, les lettres, pour leur part,



se rapprochent plus de la mémoire. La photographie, elle, dépend autant de l'un que de l'autre. Sa force évocatrice, le « ça a été » font d'elle un document qui atteste du passé, mais qui ne signifie, comme nous l'avons vu avec André Rouillé, que si elle est interrogée, fouillée par un narrateur qui l'interprète en fonction de sa mémoire personnelle. Le cliché se constitue donc comme un entre-deux entre mémoire et Histoire. Parce qu'il s'attarde sur le banal, le quotidien, tout ce qu'Arlette Farge désigne par le « fugitif, le négligé, l'oublié, le peu visible, l'infra-intersticiel<sup>5</sup> », le cliché se rattache plus à la mémoire, qu'elle soit collective, familiale, personnelle. Par ailleurs, elle affirme également que « derrière la continuité [historique] se logent les infinies et infimes ruptures, les écarts et les décalages, tout ce qui parfois n'a pas de nom et a cependant une histoire. Le dit puis le non-dit, l'inachevé, le silence sont des objets historiques où se mettent en place par fragments d'éblouissantes apparitions du réel, dans une force politique à reconstituer qui se double d'une esthétique à énoncer<sup>6</sup> ». Ce qu'elle explicite ici correspond, par exemple, à la charge de l'affect que peut comporter la lacune chez Modiano. L'inachevé, le silence sont tout autant propices à révéler le passé que le témoignage, d'autant plus lorsqu'il est question de l'Histoire des juifs pendant la Seconde Guerre Mondiale. Le narrateur, né après l'Occupation, ne peut témoigner de ce qu'il n'a pas vécu. Il peut, par contre, s'intéresser aux vestiges de cette période trouble dans le présent. Observer, par exemple, les effets de la disparition de Dora, qui en recoupe tellement d'autres, effets qu'il perçoit principalement comme manque, effacement. Qu'il s'agisse de l'effacement identitaire, de la perte de repères, de balises, du vide – repensons à tous ces lieux déserts, non

<sup>5</sup> Arlette FARGE, « Le temps logé en la photographie. À partir de Barthes et Kracauer », *Intermédialités*, n° 7, printemps 2006, p. 205.

<sup>6</sup> *Ibid.*

pas réellement déserts mais désertés, hantés par tous ces disparus – de l'estompement des repères temporels, qui conduit à la surimpression, mais surtout, à la suspension du temps. Arlette Farge note à ce propos que la photographie est « passage » et qu'en elle se « trouve simultanément suggéré le déjà advenu, ce qui advient, ce qui peut-être surviendra<sup>7</sup> ». Le regard que le narrateur porte sur le passé lui permet, bien entendu, de lutter contre l'oubli, de faire entrer des destins singuliers au sein de l'histoire, afin de rendre plus sensibles leur « passage », il permet surtout au narrateur de lutter contre sa propre lacune et son manque de mémoire par l'établissement d'une filiation entre lui-même et les personnages, à défaut d'une véritable filiation. La disparition qui pousse à l'écriture, en ce sens, est peut-être moins celle de Jansen ou de Dora, que, peut-être, celle du père du narrateur, par qui la transmission de la mémoire collective devrait s'effectuer, transmission interrompue, fragmentaire, lacunaire.

Nous tenons aussi à rappeler le silence de la photographie, son impossibilité à témoigner en elle-même, qui est à relier au lacunaire, au secret, à l'inaboutissement de la quête à proprement parler et, plus généralement, au récit dans son ensemble. De la même façon que les photographies décrites dans les textes n'ont que peu de signification pour qui les regarde sans savoir qui y est représenté, les récits de Modiano se présentent comme des clichés d'étrangers. Si le lecteur veut qu'ils aient une résonance en lui, il faut qu'il se les approprie, qu'il participe au travail de reconstruction d'une mémoire, qu'il s'y investisse parce que le texte en lui-même se dérobe par moment et résiste à une signification claire. Nous avons déjà signalé que les romans suggèrent beaucoup plus qu'ils ne disent et qu'ils tirent profit du flou référentiel qu'ils

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 207.

créent. Lorsque le narrateur s'interroge sur la disparition de Jansen, c'est aussi sur sa propre disparition qu'il se questionne et pas seulement parce qu'il se fond à lui, qu'il se surimprime à lui, mais parce qu'il se rattache à une mémoire collective dans laquelle il puise son identité. Le flou, qu'il soit engendré par le phénomène de surimpression, par l'irréalité, par l'onirisme latent dans les romans, est au service du récit. Le narrateur de *Dora Bruder*, comme une plaque photographique, s'impressionne de ce qui l'entoure et fait remarquer ceci : « Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien que quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. » (DB, 131) Martine Guyot-Bender<sup>8</sup> affirme qu'une poétique de l'ambigüité sous-tend les récits de Modiano. Je crois qu'au-delà de l'ambigüité, qui est manifeste, on peut dire qu'il y a une poétique du ténu, de l'écho, du reflet furtif, du filigrane chez Modiano. Le silence qui caractérise son œuvre et le secret que Dora conserve et qu'il ne tente pas de lui soutirer doivent alors moins être perçus comme un échec de l'œuvre à reconstruire un passé, à interroger efficacement une mémoire, que comme une marque de respect. Ne pas trop parler, garder le silence, afin d'éviter d'imposer une étiquette qui ne convient pas, afin d'éviter de devenir une de ces sentinelles de l'oubli : « Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver [et qui] établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement. » (DB, 82)

Pour conclure, nous aimerions émettre une dernière hypothèse. À la lumière de l'étude qui a été menée, il nous semble que ce qui, dans la photographie, trouve le plus de résonance chez Modiano et qui explique ce

---

<sup>8</sup> Martine GUYOT-BENDER, *Mémoire en dérive : poétique et politique de l'ambigüité chez Patrick Modiano : de Villa triste à Chien de printemps*, op. cit.

choix esthétique, soit la fragmentation. Le morcellement du récit, tout comme le morcellement du cliché, dénote, à notre avis, le refus d'un mode narratif trop cohérent et uniforme et la volonté de ne pas gommer la perte, le manque, la lacune, mais, au contraire de les mettre en évidence, de pointer vers tout ce qui sombre dans l'oubli. Le narrateur d'*Un Pedigree* résume d'ailleurs son existence à l'aide d'une métaphore photographique qui en explicite la segmentation en différents épisodes et instants : « Il ne s'agit que d'une pellicule de faits et gestes<sup>9</sup>. » Perin Emel Yavuz formule une distinction entre la signification d'un cliché seul et le résultat de l'agencement de plusieurs morceaux : « Si la faculté narrative d'une image fixe reste au cœur des interrogations, une série d'images fixes réunies peut produire, de fait, par leur mise en relation, un cheminement narratif<sup>10</sup>. » Les récits de Modiano, parce qu'ils sont composés de plusieurs fragments, reliés lâchement entre eux par la trame de l'enquête pourraient être comparés à ces séries de photographies inspirées du Narrative Art. Comme tels, ils ne disent pas seulement le vide, la lacune, mais la construisent à l'intérieur de la séquence même, en conservant un espacement, un blanc, entre chaque fragment. Fragments qui, ensuite, demandent, comme des photographies, à être fouillés, interrogés et interprétés en fonction des souvenirs du lecteur, de sa mémoire.

---

<sup>9</sup> Patrick MODIANO, *Un Pedigree*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>10</sup> Perin Emel YAVUZ, « Mise en récit et mise en œuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle » *loc. cit.*, p. 93.

## **Bibliographie sélective**

### Œuvres de Patrick Modiano

#### Corpus primaire

MODIANO, Patrick, *Chien de printemps*, Paris, Seuil, 1993, 121 p.

MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, 145 p.

#### Corpus secondaire

BRASSAÏ et Patrick MODIANO, *Paris Tendresse*, Paris, Hoëbeke, 1990, 90 p.

DENEUVE, Catherine et Patrick MODIANO, *Elle s'appelaît Françoise*, Paris, Canal +, 1996, 129 p.

MODIANO, Patrick, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2003, 147 p.

MODIANO, Patrick, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », *Libération*, 2 novembre 1994.

MODIANO, Patrick, *De si braves garçons*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, 185 p.

MODIANO, Patrick, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, 171 p.

MODIANO, Patrick, *Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, 181 p.

MODIANO, Patrick, *Éphéméride*, Paris, Mercure de France, coll. « Petit Mercure », 2002, 37 p.

MODIANO, Patrick, *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, 1991, 141 p.

MODIANO, Patrick, *La Petite Bijou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 169 p.

MODIANO, Patrick, *La Place de l'étoile*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1968, 211 p.

MODIANO, Patrick, *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1969, 153 p.

MODIANO, Patrick, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1977, 178 p.

MODIANO, Patrick, *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, 1984, 181 p.

MODIANO, Patrick, *Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, 251 p.

MODIANO, Patrick, *Un Pedigree*, Paris, Gallimard, 2005, 121 p.

MODIANO, Patrick, *Villa triste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, 209 p.

#### Études sur Patrick Modiano

AVNI, Ora, *D'un passé à l'autre : aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1997, 159 p.

BOUTIN, Frédéric, *Du devenir-écrivain du narrateur modianien au devenir-archives du roman Dora Bruder*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 2000, 132 p.

CERF, Juliette, « Les adresses du je », *Les Mots du cercle / Portrait d'auteur*, Gallimard, 2003, [[http://www.cercle-enseignement.com/PDF/auteurs/portrait\\_17.pdf](http://www.cercle-enseignement.com/PDF/auteurs/portrait_17.pdf)], 2 mai 2007.

DAPRINI, Pierre B., « Patrick Modiano : le Temps de l'Occupation », *Australian Journal of French Studies*, vol. 26, n° 2, 1989, p. 194-205.

DEMEYÈRE, Annie, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2002, 271 p.

GELLINGS, Paul, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano : le fardeau du nomade*, Paris, Lettres Modernes, 2000, 209 p.

GUYOT-BENDER, Martine, *Mémoire en dérive : poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano : de Villa triste à Chien de printemps*, Paris, Lettres Modernes, 1999, 130 p.

GUYOT-BENDER, Martine et William VANDERWOLK, *Paradigms of Memory : the Occupation and other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*, New York, Peter Lang, 1998, 192 p.

JÉRUSALEM, Christine, « Photographie et spectralité dans les romans de Patrick Modiano », dans MÉAUX, Danièle, *Photographie et romanesque*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, 346 p.

LAURENT, Thierry, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, 188 p.

PARROCHIA, Daniel, *Ontologie fantôme : essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Fougères La Versanne, Encre Marine, 1996, 105 p.

RAYMOND CÔTÉ, Paul, « Aux rives du Léthé : Mnémosyne et la quête des origines chez Patrick Modiano », *Symposium*, vol. 45, n° 1, 1991, p. 315-328

ROUX, Baptiste, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999, 334 p.

SAINT VINCENT, Bertrand de, « Patrick Modiano joue au détective », *Le Figaro magazine*, 28 mars 1997, p. 122-123.

SCHERMAN, Timothy H., « Translating from Memory : Patrick Modiano in Postmodern Context », *Studies in 20<sup>th</sup> Century Literature*, vol. 16, n° 2, 1992, p. 289-303.

THALIA MITCHELL, Constantina et Paul RAYMOND CÔTÉ, *Shaping the Novel : Textual Interplay in the Fiction of Malraux, Hébert and Modiano*, Providence, Berghahn Books, 1996, 224 p.

WARDI, Charlotte, « Mémoire et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », *Les Nouveaux Cahiers*, n° 80, 1985, p. 40-48.

#### Ouvrages sur la photographie

Numéro spécial de *Les Cahiers de la photographie*, « Littérature/photographie », n° 2, 1981.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Seuil et Cahiers du Cinéma, 1980, 192 p.

BARTHES, Roland, « Le message photographique », dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 9-24.

BERGER, John et Jean MOHR, *Une autre façon de raconter*, Paris, Maspero, 1981, 300 p.

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, 309 p.

GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et langage : fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti, 2002, 394 p.

HUNTER, Jefferson, *Image and Word : the Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, 233 p.

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, 222 p.

MÉAUX, Danièle, « Préface », dans MÉAUX, Danièle et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 12.

NEWHALL, Nancy *et al*, *Littérature/photographie*, Marmande, Association de critique contemporaine en photographie, 1981, 70 p.

ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », 2001, 384 p.

REGGIANI, Christelle, « Péric : une poétique de la photographie », *Littérature*, vol. 29, mars 2003, p. 77-106.

ROCHE, Denis, *La Disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Éd. De l'Étoile, 1982, 189 p.

ROUILLÉ, André, *La Photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, 704 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, 217 p.

SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*, Paris, Nathan, 2001, 334 p.

THÉLOT, Jérôme, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 222 p.

#### Ouvrages divers

ARTIÈRES, Philippe et Dominique KALIFA, *Sociétés et Représentations*, numéro spécial « Histoire et archives de soi », Paris, CREDHESS, n° 13, 2002, 372 p.

BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997, 176 p.

DERRIDA, Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003, 101 p.

DERRIDA, Jacques, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995, 155 p.

ERNAUX, Annie et Marc MARIE, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, 151 p.

FARGE, Arlette, « Le temps logé en la photographie. À partir de Barthes et Kracauer », *Intermédialités*, n° 7, printemps 2006, p. 205-213.



HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993, 247 p.

HAMON, Philippe, *Imageries : littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2001, 315 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, 158 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 186 p.

PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et présentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978.

RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, 676 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 1983-1985, 3 v., v. 2, 233 p.

VERLHAC, Martine, *Histoire et mémoire*, Grenoble, Centre Régional de Documentation Pédagogique de l'Académie de Grenoble, 1998, 99 p.

YAVUZ, Perin Emel, « Mise en récit et mise en œuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », *Intermédialités*, n° 7, printemps 2006, p. 89-109.