

Introduction

Dervila Cooke

Saint Patrick's College, Drumcondra (Dublin City University)

Les récits de Modiano sont truffés de détails aux couleurs fortes et sont constellés d'objets « modianiens », de vêtements faciles à visualiser, et d'images typographiques qui naissent de ses listes et de ses transcriptions de fragments. Des images mentales demeurent longtemps dans l'imagination du lecteur, resurgissant avec de petites variations de texte en texte. Les personnages eux-mêmes sont des revenants, surtout ce jeune homme très grand et brun qui narre la plupart des histoires et qui est hanté par le souvenir d'un père brun au manteau bleu marine et d'une mère plutôt blonde – et dans *Remise de peine* par celui d'un petit frère en pyjama et en robe de chambre. Notre héros se promène dans Paris, sans cesse traqué par une vague menace qui pèse sur sa quête de quelque chose d'indéfinissable, et trouve des refuges temporaires dans les livres et au cinéma. Les femmes qu'il aime portent des manteaux de fourrure ou des imperméables, voire des peignoirs éponge. D'autres, moins aimées, portent des pantalons d'équitation. La description de l'image photographique, avec sa dynamique de présence-absence, est

au cœur de ces écrits, tout comme l'illusion cinématographique, qui semble offrir un peu de cohérence aux narrateurs déstabilisés, mais seulement pour la durée d'un film.¹ Le présent ouvrage, le premier à se consacrer uniquement à la thématique de l'image chez l'auteur, tente de nouer certains des fils épars de ces éléments dans son œuvre, surtout, mais pas uniquement, dans les textes récents ou plus rarement étudiés.² Plusieurs des articles incluent des analyses de *Dans le café de la jeunesse perdue* et de *L'Horizon* (Nettelbeck, Kaminskas, Carriedo, Donadille), tandis que d'autres étudient les albums illustrés (Morris, Donadille). La portée de l'article de Zelinsky sur la présence de la mer dans l'œuvre est à la fois plus spécifique et plus générale. Alain Nahum, réalisateur du film *Des gens qui passent*, contribue un entretien au sujet de son adaptation d'*Un cirque passe*, dont Cooke étudie les acrobaties ontologiques.

Depuis environ 2008, un nombre frappant d'ouvrages de qualité sur Modiano a été publié en France. Certains comportent des illustrations photographiques, ou des réflexions sur le cinéma ou la photographie chez l'auteur (Butaud, 2008 ; Roche, 2009a et 2009b ; Julien, 2010 ; Cosnard, 2010 ; Heck et Guidée, 2012). Le site web de Denis Cosnard est riche en images et en documents, et son livre de 2010 inclut de précieux éléments d'analyse, commentant par exemple les albums illustrés et l'importance de Pierre Le-Tan. Avant 2008, les études universitaires sur Modiano venaient cependant

surtout de maisons d'édition non-françaises, à l'exception de quelques livres publiés en France, y compris ceux de Parrochia (1996), de Laurent (1997), et de l'auteur britannique Gellings (2000) – et surtout l'ouvrage des auteurs australiens du premier livre universitaire consacré à Modiano, écrit en français il y a plus de vingt-cinq ans (Nettelbeck et Hueston, 1986). À part ces textes, la plupart des premières études universitaires de Modiano sont issues des Pays-Bas, de la Grande Bretagne, de l'Irlande, des États-Unis, du Canada anglophone et de l'Allemagne.³

Pour ce qui est des études de l'image chez Modiano, l'importance du cinéma chez l'auteur a été soulignée très tôt par Nettelbeck et Hueston dans les années quatre-vingt, par Morris (2000), et de nouveau par Nettelbeck en 2006, tandis que d'autres travaux se concentrent sur l'idée de la photographie (Morris, 1998 ; Kawakami, 2000 ; Cooke, 2005a ; 2005b ; 2007). Il y a presque vingt ans, Jules Bedner analysait l'image textuelle de l'étranger dans le recueil collectif sur Modiano qu'il a dirigé aux Pays-Bas. Daniel Parrochia a été l'un des premiers à traiter les deux Choura, *Catherine Certitude*, *Poupée blonde* et *Memory Lane* dans un chapitre intitulé « Littérature mineure ? » (1996 : 61–80). Nous garderons toujours nos prédécesseurs à l'esprit, tout en nous excusant d'avance si nous en avons oublié certains dans le texte qui suit.

L'image publique de Modiano est facilement reconnaissable dans les portraits photographiques où il pose pour des articles de presse, souvent chez lui, devant des bibliothèques impressionnantes. Son image à la télévision, particulièrement dans les émissions d'« Apostrophes » avec Bernard Pivot, n'est pas moins mémorable, mais le grand auteur à la prose si éloquente ne semble pas affectionner ce type de publicité, offrant généralement des bribes de phrases qui laissent planer le mystère sur ses vrais sentiments. Son amour pour l'art cinématographique l'a cependant poussé à paraître comme figurant dans *Genéalogies d'un crime* de Raoul Ruiz en 1997. Pour ce qui est des images réelles du frère et du père de Modiano, elles étaient absentes de l'imaginaire des modianistes jusqu'à récemment. On trouvait plus facilement des photographies où figurait Luisa Colpeyn, actrice de cinéma et de théâtre, ou des images de la femme de l'auteur, l'illustratrice Dominique Zehrfuss, ou de leurs deux filles : Zina (artiste, et maintenant écrivain) ; et Marie (qui fait carrière dans la chanson). Avec le livre de Butaud, on voit pour la première fois apparaître l'image du frère Rudy, âgé d'environ neuf ans. De même, la nouvelle couverture de l'édition Folio de *Livret de famille* montre une image d'Albert, le père de Modiano. Cette concrétisation des images de la vie de l'auteur se poursuit dans les photographies qui ont récemment accompagné les livres universitaires, complétée par des images des « lieux de Modiano ». ⁴ *Oublier Modiano*

(2011), une tentative par Marie Lebey de mettre sa vie en relation avec celle de l'auteur, est accompagné sur le site web de l'éditeur (Léo Scheer) d'une série de photographies prises par Lebey des lieux nommés dans les livres. Cet ouvrage n'a pas été apprécié par Modiano, blessé sans doute par le sentiment d'avoir été traqué à son insu, et peut être par le titre de l'ouvrage.

Les articles dans le présent volume se focalisent sur divers aspects de l'interaction entre texte et image. En commençant par des analyses de l'évolution de la présence cinématographique dans les textes, Nettelbeck soutient que, face aux tensions entre le cinéma et les livres dans les intrigues de Modiano, le choix du camp littéraire est net. En analysant les romans de 2007 et de 2010, le critique australien décortique néanmoins les « codes » visuels et plus précisément cinématographiques, que Modiano semble parfois utiliser « à contre-courant », pour souligner l'importance de l'intériorité mentale qui le relie à ses lecteurs. L'article de Cooke traite de l'adaptation récente d'*Un cirque passe* pour l'écran. Devant cette relative concrétisation de l'univers Modiano – dont le mystère est néanmoins préservé –, l'article, conjointement avec l'entretien avec Nahum, montre comment le réalisateur et son équipe créent tout un jeu de résonances et de transpositions. Le poids de certains éléments absents du film est cependant souligné, ainsi que certaines coïncidences heureuses.

Dans son analyse de *Dieu prend-il soin des bœufs ?*, Morris jette de la lumière sur un album illustré très coûteux et très rare, qui, malgré son format de conte de fées, est loin d'être un livre pour enfants. Morris analyse avec finesse les images reflétées par le « jeu des miroirs » du texte, tant au niveau *intratextuel* qu'*intertextuel*. Notons pour notre part que, dans l'une des lithographies de Garouste incluse dans cet ouvrage, le bœuf Blauve se regarde dans la galerie des glaces, où sa tête et ses yeux se trouvent reproduits à l'infini. Ce « jeux de miroirs » concerne non seulement le texte écrit mais aussi son interaction avec les lithographies. En évoquant la disposition des images dessinées, Morris montre comment la langue écrite devient partie intégrante du dessin et vice-versa, et que le jeu de plis et d'« enveloppes » pour certaines des images reflète la mise en abyme opérée par le texte lui-même.⁵ L'analyse de Morris du chien noir du chagrin comme figure auctoriale possédant le don de la voyance est très convaincante. Le chien noir, dont le cartable ressemble à celui de Choura, et qui a la Grande Ourse gravée dans les pupilles, offre à Blauve un livre qui lui permet de retrouver un être aimé dans ses rêves. Comme le note Morris, ce chien apparaît alors comme représentant finalement très réconfortant de la littérature et de la pratique de l'écriture romanesque pour Modiano.

Nous aimerions ajouter la suggestion que, comme si souvent chez Modiano, ce chien – qui s'appelle après tout « le chien noir *du chagrin* » – est aussi lié au petit frère

perdu. Rudy est en sécurité maintenant quelque part dans les étoiles (les constellations astronomiques sont d'ailleurs importantes dans ce texte). Dans *Remise de peine*, il est associé à la couleur verte, qui est la couleur du livre servant de guide pour Blauve. Si nous nous souvenons que Modiano a mis vingt ans avant de parvenir à écrire *Remise de peine*, alors qu'il essayait d'écrire ce livre depuis le début de sa carrière, l'association entre Rudy et l'écriture devient plus évidente.⁶ Le besoin d'écrire semble à la fois provoquer une douleur répétée et apporter de la consolation. La perte du frère constitue une inspiration à écrire, pour combler un manque ou alléger une peine, et cet acte peut mener à une sorte de rédemption. Rappelons ces propos d'*Un pedigree* : « À part mon frère, Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur » (Modiano, 2005 : 44). L'écriture très dense, tout en majuscules, qui accompagne les lithographies de Garouste ne rappelle-t-elle pas l'écriture des pierres tombales ? Ajoutons à cela le fait que l'ouvrage est constitué de deux cahiers dans un cahier plus grand, le tout recouvert de papier glacé *semi-opaque*. Cette opacité relative reflète celle des récits de Modiano et des événements familiaux au cœur de ces récits.

L'article de Donadille reprend la thématique du chien, en analysant les albums illustrés, y compris les textes pour la jeunesse qui sont accompagnés des dessins de Zehrfuss et de Sempé, ainsi que les romans *Chien de printemps*, *L'Horizon* et *Dans le*

café de la jeunesse perdue. De manière globale, le chien semble être une figure très significative pour la famille de Modiano, comme l'indiquent les titres des ouvrages de la fille et de la femme de l'auteur : « Les Chiens de la rue du Soleil », illustré par Zina ; *Le Chien mythomane*, qu'elle a écrit ; et *Peau de caniche*, écrit par sa mère Dominique. Dans son article, Donadille décrit l'univers « entre chien et loup » de Modiano : cette écriture du silence et d'incertitude où l'on voit rarement clair. Il relève aussi la présence paradoxale de moments de lumière excessive chez Modiano, qui surexpose parfois des scènes dans une écriture « photographique », pour éblouir le lecteur et inscrire ses textes dans le registre émotionnel.

Comme l'expliquait Elena Di Fiore de l'Université de Cassino et du Lazio Méridional lors du colloque de Dublin sur Modiano en 2010, la technique de hachurage si chère à Le-Tan repose sur la création d'ombres et sur l'accumulation et la juxtaposition de lignes rectilignes qui ont pour effet de donner corps et forme aux objets peints (volume, profondeur et perspective).⁷ Cette ancienne pratique, initialement employée pour la réalisation de gravures, renforce l'aspect nostalgique et désuet des dessins de Le-Tan. Des portraits hachurés figurent dans les deux textes qu'il a co-produits avec Modiano. *Poupée Blonde* contient également des portraits esquissés avec plus de légèreté, sur un fond blanc, produisant un effet encore plus fantomatique. Elisabetta Sibilio, autre

intervenante à ce colloque et professeur à la même université, a mis en avant l'importance des portraits dans *Memory Lane*, avec sa galerie de visages qui demeurent aux murs du salon de la propriété de Grosbois, désormais convertie en colonie de vacances et abandonnée par les membres du petit groupe auquel appartenait le narrateur. Comme ce dernier l'explique à propos des portraits : « Les déménageurs ont renoncé à les arracher car Paul [Contour] avait tenu à ce qu'on les encastrât dans des niches, tels des icônes. Les enfants jouent devant nos visages immobiles pour l'éternité. » (Modiano, 1981 : 59). Ces fantômes immortels constituent un bel exemple du pouvoir hantant de l'image dessinée. Rappelons que le portrait du narrateur fait partie de cette galerie d'images encastrées. Toujours est-il que, dans la série de portraits dessinés par Le-Tan, nous ne voyons pas celui du narrateur, qui, comme l'auteur dans sa jeunesse, désire appartenir à un petit groupe et semble rechercher des figures de père. L'absence frappante de l'image du narrateur dans le texte nous semble alors être un clin d'œil de la part de l'auteur, montrant son refus de se dévoiler complètement et sa tendance à fausser compagnie aux gens.

Ce volume accorde une place importante à la question des images mentales. Dans son étude de *L'Horizon*, Carriedo discute la ligne fluctuante de l'horizon mnésique chez l'auteur. L'espace, le temps, le langage et les rapports à l'autre sont étudiés en relation avec cet horizon, qui chez Modiano semble être en perpétuel recul. Comme le note

Carriedo, ce qui séduit dans l'horizon, ce n'est pas seulement ce qu'il montre, mais surtout ce qu'il cache au spectateur/lecteur. Cette idée nous rappelle l'ouvrage d'Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, beau livre illustré par des peintures, qui met en avant cette idée d'horizon en constant recul et le mystère tapi derrière, mais de manière plus philosophique. L'expression « d'arrière-pays » apparaît d'ailleurs assez souvent chez Modiano. Le mystère réside aussi au cœur de l'analyse de Kaminskis de la représentation de l'héroïne de *Dans le café de la jeunesse perdue*. Comment saisir l'essence de cette jeune fille perdue, dont l'image s'éloigne et s'estompe au fil du récit, et qui n'était vraiment elle-même qu'à l'instant où elle s'enfuyait ? Même si Caisley a « deux photomaton » de la jeune femme dans sa poche (Modiano, 2007 : 36), l'image de Jacqueline-Louki se dédouble avec chaque nouvelle instance narrative, si bien que ces « pièces à conviction », pour utiliser un terme modianien, ne prouvent finalement rien. Kaminskis souligne l'idée que le Paris de Modiano est souvent un espace qui emprisonne, tandis que l'article de Zelinsky offre de l'espoir, à travers les images de la mer et de la brise marine, introduites pour suggérer la possibilité d'évasion. En relevant des résonances avec Zola, Balzac et Hugo, Zelinsky analyse également le motif de la foule-océan, qui représente souvent un lieu où les personnages modianiens peuvent se cacher. Zelinsky note que cette masse houleuse et opaque peut aussi provoquer le désir de

lutter contre l'anonymat des passants. Ajoutons à l'importance marine chez Modiano celle des plans d'eau des lacs d'Annecy et du lac Léman, ces bulles protectrices ou « zones neutres » parfois teintées de touches sombres. L'homme des plages est, lui aussi, inoubliable, cette petite figure apparemment sans attaches qui s'infiltré dans les photographes de divers groupes d'estivants, vêtu simplement d'un maillot de bain, à qui Guy Roland s'identifie dans *Rue des boutiques obscures* (Modiano, 1978 : 72).

D'autres images mentales se gravent également dans la mémoire du lecteur modianiste. Nous venons de mentionner le rôle du chien dans l'œuvre de Modiano, qui laisse une place de choix aux caniches, aux labradors, aux chow-chows, et aux hommes à tête d'épagneul et de bouledogue. Dans le livre de Butaud, nous voyons même la carte d'accès de Douglas, l'un des chiens de Modiano, à l'espace du jury de Cannes en 2000. N'oublions pas pour autant la présence fantomatique des chevaux (jamais décrits en détail) : les chevaux de course dans *Rue des boutiques obscures*, ceux des manèges de Neuilly, les bêtes destinées aux abattoirs du 15^e arrondissement, et les images concrètes des chevaux qui apparaissent sur la couverture photographique de *Des inconnues* et dans une des éditions en grand format de *Memory Lane*. De même, tout lecteur de Modiano sera frappé par la présence de certaines couleurs : le bleu marine du manteau du père ; le

rouge grenat, le vert pâle et le bleu clair associés à l'enfance ; ou le jaune des vieilles photographies et des étoiles imposées aux Juifs.

Pour ce qui est des images d'objets – et des objets-images –, tout récit modianien repose sur une gamme assez limitée mais toujours évocatrice de vêtements et d'éléments matériels : ces fameux imperméables et ces manteaux de fourrure, ces chaussures aux semelles de crêpe, ces costumes Prince de Galles, ces par-dessus bleu marine et ces blazers ; ces tractions avant et ces Jaguar, ces valises mystérieuses, ces hôtels de passage, ces garages ténébreux, ces collections de photographies, parfois un ascenseur ou une banquette de moleskine (tous deux de couleur rouge), le tout accompagné de la présence insistante d'un téléphone qui sonne dans un appartement vide. Pas de bicyclettes, pas d'ordinateurs – du moins jusqu'à la clé USB de *L'Horizon*. Les objets matériels les plus importants sont les livres de prédilection, les vieux magazines et les indispensables bottins. À la liste de cette catégorie d'« images de lecture », il faut ajouter les divers types de plaques et de signes scripturaux dans la rue, y compris les listes de noms accrochés près des portes des immeubles pour indiquer l'identité des résidents. Ces signes et ces listes sont des images typographiques souvent poignantes et déroutantes, qui – tout comme les photographies – possèdent une matérialité remplie d'absence. Les noms lus dans la rue évoquent souvent l'idée de la disparition. Dans *L'Horizon* par exemple,

Bosmans, qui cherche une certaine Mademoiselle Clément, compare la liste des noms des résidents d'un immeuble à des chevaux de course qui lui donnent le vertige, en « pass[ant] sans cesse au galop » (Modiano, 2010 : 137).

Comme ce volume ne contient pas d'article entièrement consacré à l'importance de la photographie, il convient ici de présenter quelques brefs éléments de synthèse. La figure du photographe chez Modiano est souvent itinérante, voire nomade, comme Jansen, le photographe mystérieux au cœur de *Chien de printemps*. Jansen semble basé sur plusieurs maîtres de l'art photographique, qui incluent Capa – directement nommé dans le texte –, Cartier-Bresson – ce tireur à l'arc zen –, et peut-être aussi Brassai, car Modiano avait publié son texte pour les images de ce dernier dans *Paris tendresse* en 1991. Le peintre et photographe allemand Wols (Alfred Schulze), qui a fait des portraits d'artistes, des autoportraits, des vues de rues de Paris et des natures mortes, est une autre inspiration possible. Plusieurs autres photographes itinérants jouent des rôles symboliques dans le reste de l'œuvre, par exemple dans *Dora Bruder*, *Dimanches d'août*, et *Des inconnues*. Associés à la mouvance et aux rencontres de hasard, ces photographes sont des pourvoyeurs de fragments, même s'ils tentent également de fixer l'éphémère. Dans *Des inconnues* cependant, le photographe se revêt d'une aura de menace, et il est fortement associé à l'idée de disparition. Le cliché qu'il prend du chien de la narratrice et

qu'il refuse de lui donner, est une source de grande détresse pour elle, d'autant plus que son ami Rémy a déjà disparu avec le chien (notons la résonance avec le prénom de Rudy Modiano).

En général, néanmoins, les photographies chez Modiano sont des preuves du passé, des traces. Pensons aux boîtes de clichés dans *Rue des boutiques obscures*, et à toutes les autres photographies jalousement gardées et compulsées par divers narrateurs. Dans *Chien de printemps*, le narrateur se lamente de la disparition d'une plaque de la façade de l'École des Mines, commémorant la mort sous l'Occupation d'un certain Jean Monvallier Boulogne :

[Or], ce lundi, à ma grande surprise, la plaque avait disparu, et je regrettais que Jansen, l'après-midi où nous étions ensemble au même endroit, n'ait pas pris une photo du mur criblé de balles et de cette plaque. Je l'aurais inscrit sur le répertoire. Mais là, brusquement, je n'étais plus sûr que ce Jean Monvallier Boulogne eût existé, et, d'ailleurs, je n'étais plus sûr de rien. (Modiano, 1993 : 114–5)

La capacité des photographies à compenser les défaillances de la mémoire explique en grande partie leur présence insistante dans les récits. Cependant, une de leurs autres

grandes qualités est de déclencher le processus imaginatif. Cela se voit le plus clairement dans l'incipit des *Boulevards de ceinture*, l'exemple le plus frappant dans l'œuvre d'une image qui prend vie grâce à l'imagination du narrateur. Somme toute, les photographies ne racontent pas d'histoires : c'est aux narrateurs de combler ce manque et de leur donner une dimension vitale.

Pour Barthes dans *La Chambre claire*, la photographie marque le « ça a été », la preuve référentielle, et il est vrai que les images photographiques sont souvent utilisées par la police pour identifier et traquer les objets de leurs enquêtes. Cependant, l'emploi que fait Modiano de photographies « textuelles » – des images décrites – permet aussi l'existence de mystères et de contradictions quant aux personnes représentées. Dans *Les Boulevards de ceinture*, la photographie de l'incipit semble avoir légèrement changé dans la description à la fin du texte (Cooke, 2005a : 241–3). Dans *Rue des boutiques obscures*, Guy Roland a des doutes sur l'existence des gens dans les photographies qu'il a collectionnées : « Je regardais une à une les photos de nous tous, de Denise, de Freddie, de Gay Orlow, et ils perdaient peu à peu de leur réalité à mesure que le bateau poursuivait son périple. Avaient-ils jamais existé ? » (Modiano, 1978 : 244). Ainsi, l'inclusion de photographies décrites mais absentes permet à l'auteur d'éviter la fixation relative normalement associée aux photographies réelles.

Dans *L'Image fantôme* d'Hervé Guibert, le narrateur est hanté par les souvenirs d'une photographie de sa mère, image qu'il avait mise en scène mais qu'il n'avait finalement pas prise, ayant oublié de mettre la pellicule dans l'appareil. Ce qui est intéressant dans cette histoire est que la photographie virtuelle s'est gravée dans sa mémoire, devenue plus puissante encore à cause de son absence (1981 : 11–18). Dans *Chien de printemps*, les descriptions des images de Jansen par le narrateur sont des images fantômes, existant seulement mentalement mais produisant un fort effet de réel. C'est ainsi que ce texte au ton à la fois factuel et poétique appuie l'idée que l'imagination a sa propre réalité. Ce récit est néanmoins également rempli d'absence. Obsédé par l'idée de la disparition, Jansen photographie des bâtiments déserts, et une sensation de vide émane des ses images. Comme le rappelle Donadille plus loin dans ce volume, en « cadrant » l'absence dans son récit, le narrateur vise à recréer la qualité mystérieuse d'une photographie signée Jansen, à « créer le silence avec des mots ». ⁸

Pour finir cette parenthèse photographique, les couvertures des livres en version Folio et Points Seuil méritent au moins une brève analyse. Ils furent longtemps illustrés par Le-Tan, qui les dotait de bâtiments massifs, de rues presque vides, de promeneurs solitaires, de rais de lumière, et de tonalités douces. Le-Tan a également inclus quelques portraits, dans le cas de *Livret de famille* et de *Remise de peine*. Depuis une dizaine

d'années pourtant, les versions Folio arborent des couvertures photographiques. Cela a permis d'introduire de nouveaux éléments et de déclencher tout un jeu de résonances avec l'œuvre en général, tels que le chien « méchant » d'*Un pedigree*, le cheval angoissée de *Des inconnues*, s'arc-boutant dans un terrain vague, ou bien la neige sur la couverture de *Dora Bruder* qui rappelle les durs hivers sous l'Occupation. Celle qui fait le plus d'effet est peut-être la nouvelle couverture de *Livret de famille* parue en 2011, qui montre une photographie du jeune Modiano juxtaposée avec une photographie de son père. Celui-ci pose sur un balcon dans un lacs d'ombre et de lumière. Une exception intéressante aux nouvelles couvertures des éditions Folio est celle de *La Petite Bijou*, montrant la peinture surréaliste de Chirico « Mélancolie : la rue ». Jenny Devine, dans une thèse de doctorat disponible en ligne, est très attentive aux échos entre ce peintre et Modiano, non seulement dans *La Petite Bijou* mais aussi dans *Chien de printemps*, et, pour ce qui est de la statue de Javier Cruz-Valer dans *Vestiaire de l'enfance*, à sa forte résonance avec le tableau « L'énigme d'un jour » (2011 : 202–6).

Peinture, photographie ou écriture : tous ces arts créateurs interpellent le lecteur-spectateur et le font rêver. Dans son célèbre essai de 1859 sur « Le public moderne et la photographie », Baudelaire affichait une hésitation marquée à considérer la photographie comme un art au même titre que la peinture ou le dessin, la jugeant trop mécanique.

Toutefois, l'exemple que nous venons d'évoquer de *Chien de printemps* montre une équivalence entre le romancier et le photographe, et fait valoir la grande admiration du narrateur, un écrivain lui-même, pour les images de Jansen qui font silencieusement appel à l'imagination. C'est le cas également pour *Paris tendresse*, où Modiano écrit à côté d'images de Brassai, et pour « Ephéméride », un récit bref dont la version initiale parue en supplément dans *Le Monde* comportait quelques images prises par Doisneau et par d'autres photographes. Dans ces ouvrages, Modiano fait travailler l'imagination du lecteur/spectateur, tout en fournissant des détails qui facilitent l'interprétation des images. Les événements évoqués semblent avoir été délibérément placés en léger décalage avec les images qui les accompagnent, comme dans *Nadja* de Breton, ce qui donne une grande autonomie à l'interprétation du spectateur.⁹ Chez Modiano, comme le notait Bedner déjà au début des années quatre-vingt-dix, « le primat de l'imaginaire » est clair (1993 : 1).

Imagination, rues et foules parisiennes, couleurs et lumière, portraits, horizons, fantômes, traces, illusions et empreintes : tous ces éléments s'entrecroisent dans ce volume. L'importance des dessins – y compris ceux de Dominique Zehrfuss pour lesquels Modiano a écrit un texte poétique dans *28 Paradis* – ne doit pas être sous-estimée : la collaboration de l'auteur avec tant d'illustrateurs le prouve. Il nous semble, néanmoins, du moins à l'intérieur des romans, que la photographie et son parent proche, le cinéma,

constituent la base de données imagées la plus importante pour l'auteur. L'art photographique, dès que l'esprit du spectateur l'anime, peut être considéré comme du cinéma imaginaire. Inversement, le cinéma est, à la base, une série de photographies en mouvement, avec l'ajout du son, une attention à la mise en scène, des jeux de la caméra avec des angles et des mouvements différents, des plans rapprochés ou éloignés, et une manipulation savante de la lumière. Alors que le cinéma semble initialement nous présenter la réalité de manière convaincante, cet art est finalement encore plus éphémère que l'art photographique, car une fois que le film est fini, il ne reste rien de tangible pour le spectateur, alors que la photographie – du moins celle traditionnelle – laisse une trace sur le papier. Comme le montre le film avec Eugène Deckers dans *Chien de printemps*, le cinéma est un art fantomatique. La photographie est aussi, bien sûr, un art spectral, de par son lien avec le passé, et le sentiment d'inquiétante étrangeté qu'elle peut éveiller, ou pour évoquer Barthes de nouveau, l'avènement de soi-même comme autre (1980 : 28).

C'est sans doute à cause de son amour pour les images fantômes que les tentatives de Modiano d'écrire pour le théâtre ont connu un échec relatif, malgré les performances récentes de Edouard Baer lisant *Un pedigree* au Théâtre de l'Atelier à Paris en 2008 et en 2010, qui ont été bien reçues par la critique (voir le compte rendu sur le site de Cosnard). *La Polka* (1974 : pièce inédite) et *Poupée blonde* contiennent d'ailleurs des personnages

qui sont des spectres, difficiles à mettre en scène. *Poupée blonde* semble en tout cas avoir été écrit pour être lu, et « vu » surtout par l’imaginaire, grâce aux dessins évocateurs et stylisés de Le-Tan. Tout compte fait, le théâtre, qui est certes un moyen d’expression visuel (et sonore), ne possède pas la distance fournie par l’écran du cinéma ou par le papier (d’un livre ou d’une photographie), et semble être un art trop immédiat, trop « incarné », pour Modiano.

Pour conclure en évoquant brièvement des développements récents dans l’œuvre, il convient de mentionner le retour aux jeux de narration, qui rappellent ceux de *De si braves garçons*, ou ceux (plus subtils encore) de *Rue des boutiques obscures*. Avec *Dans le café de la jeunesse perdue*, on voit des changements frappants de perspective à l’intérieur du texte, et *L’Horizon* emploie une narration à la troisième personne avec de brefs retours au « je ». L’intérêt croissant pour l’occultisme chez les personnages modianiens – mais aussi pour les intérieurs d’églises (voir l’article de Donadille) – est également à noter. Ces deux aspects sont dans un certain sens liés à l’importance de l’astronomie et de la cosmologie, bien que le motif des étoiles ait toujours été significatif pour l’œuvre. *Chien de printemps* parlait déjà de « trous noirs », qui semblaient être associés à la dépression et à la mélancolie dans ce texte. Cependant, ces trous noirs représentent aussi ces éléments mystérieux de notre univers, constitués peut-être de

« matière sombre », qui, comme les aimants de *Dans le Café de la jeunesse perdue*, exercent un grand pouvoir d'attraction de par leur force gravitationnelle.¹⁰ L'on parle même en physique de l'*horizon* d'un trou noir, qui est la frontière entre lui et le reste de l'univers. Toute cette préoccupation pour les cieux (n'oublions pas la Grande Ourse dans *Dieu prend-il soin des bœufs ?*, et même les paradis – souvent associés à des prairies chez Modiano) peut sans doute être en partie expliquée par l'âge actuel de l'auteur, qui a eu soixante-sept ans en 2012. Les fantômes, eux, qui sont encore liés à la terre et à cette vie, refusent de partir de l'œuvre. Les textes sont hantés par leurs propres spectres, car les mêmes images, concepts et personnages réapparaissent sans cesse sous des guises légèrement différentes. C'est en fait pour cela que les images produites par Modiano s'enrichissent au fur et à mesure que l'œuvre se développe.

Remerciements

Je tiens à remercier le College Research Committee de Saint Patrick's College Drumcondra pour leur soutien financier. Merci également à Sandrine Brisset pour sa patiente lecture de l'ensemble du volume, et à Alan English et Frances Nugent pour des contributions d'ordre critique et typographique.

¹ Annie Demeyère, dans son article sur le cinéma disponible sur le site de Cosnard, remarque l'association fréquente chez Modiano entre le cinéma et les illusions brisées, par exemple dans *Villa triste* et *Livret de famille*.

² L'intérêt de l'auteur pour l'image se voit aussi dans ses préfaces et dans ses textes pour des livres de photographies, ses réflexions sur le cinéma, et son statut de scénariste ou de co-scénariste pour plusieurs films ou téléfilms. Un évènement avait même été prévu à la Bibliothèque nationale de France en 2010, où Modiano devait parler de sa photothèque personnelle. Ces images devaient être projetées lors de la séance mais la soirée n'a finalement pas eu lieu (Voir le blog de Claude Arnaud dans la bibliographie). Les récents *Cahiers de l'Herne* (Heck et Guidée, 2012) incluent une reproduction de « La caméra légère » et un entretien avec Modiano intitulé « Ce que je dois au cinéma », ainsi que des contributions de Dominique Zehrfuss et de Sempé. Ce recueil réunit également un certain nombre des préfaces de Modiano, y compris celle pour le recueil *Paris et la photographie* (2003), et beaucoup d'autres bribes fascinantes et informatives.

³ D'autres textes incluent ceux de Denise Cima, de Bruno Doucey et d'Olivier Barrot, visant parfois un public scolaire. Les critiques littéraires, tels que ceux de *Libération*, *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, *Lire* et *Le Magazine littéraire* ont fourni un matériel précieux sous la forme d'entretiens et de commentaires.

⁴ L'édition japonaise de *Dora Bruder* comportait déjà des photographies de Dora et de sa famille des fonds Klarsfeld, ainsi que des images de certains lieux modianiens photographiés par le traducteur, Shigeo Shirai.

⁵ Cosnard (2010) donne quelques éléments d'analyse des parties plus textuelles de *Dieu prend-il soin des bœufs* ? Pour ce qui est de la disposition des images de Garouste, notons pour notre part qu'elle est très variée et que les dessins s'étendent parfois sur deux pages. Il y a des images latérales et verticales, et des images étirées. Dans une des « enveloppes », on déplie deux volets comme pour déballer un cadeau et il y a une page libre à l'intérieur. Parfois le texte domine, parfois l'image. L'image peut cacher une partie du texte, ou le texte peut se superposer à l'image. L'une des images dépeint un livre avec un œil dessus, soulignant encore davantage la notion de voyance.

⁶ Sur l'importance de Rudy, et la difficulté d'écrire *Remise de peine*, voir respectivement Assouline et Josselin. Voir aussi Cooke (2005a : 59–61 ; 127–40) pour une tentative de synthèse sur l'importance du petit frère dans l'œuvre jusqu'en 2004.

⁷ Sur Pierre Le-Tan, voir aussi l'entretien en ligne sur le site de Cosnard et le chapitre 20 de son livre de 2010.

⁸ Sur le motif de la photographie dans *Chien de printemps*, outre Morris, Kawakami et Warehime, voir aussi le livre de Daniel Grojnowski, pp. 84-90, et *Present Pasts* de Cooke, pp. 248–67. Plusieurs autres chapitres de *Present Pasts*, ainsi que la conclusion, analysent l'image

photographique chez Modiano, y compris dans *Les Boulevards de ceinture* et *Rue des boutiques obscures*. Voir aussi *Photofictions* de Roche (2009a).

⁹ Sur *Paris tendresse* et « Éphéméride », voir Cooke 2005b et 2007.

¹⁰ Parrochia, d'une perspective philosophique en 1996, a été un des premiers à comprendre l'importance du lien entre l'intérêt de Modiano pour les lois de la physique et sa préoccupation pour les fantômes.

Références

Assouline P (1990) Modiano, lieux de mémoire. *Lire*, numéro de mai, 34–46.

Barrot O (1999) *Pages pour Modiano*. Paris : Éditions du Rocher.

Barthes R (1980) *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma/Seuil.

Baudelaire C (1992) Le public moderne et la photographie. Dans : Pichois C et Brunet C (dir.) *Salon de 1859, Critique d'art, suivi de Critique musicale*. Paris : Gallimard (Folio), pp. 274–9.

Bedner J (1993) (dir.) *Patrick Modiano*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi.

Blanckeman B (2009) *Lire Patrick Modiano*. Paris : Armand Colin.

Bonnefoy Y (2005[1972]) *L'Arrière-pays*. Paris : Gallimard.

Breton A (1928). *Nadja*. Paris : Éditions de la Nouvelle Revue française.

-
- Butaud N (2008) *Patrick Modiano*. Paris : Textuel (Cultures France Ina).
- Cima D (2002) *Dora Bruder de Patrick Modiano : jeux de miroirs biographiques*. Paris : Ellipses.
- Cooke D (2005a) *Present Pasts : Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*. Amsterdam/New York : Rodopi.
- Cooke D (2005b) *Paris tendresse* by Modiano (with Photographs by Brassäi) : a Photobiographical Creation. *Australian Journal of French Studies* XLII(2) : 143–58.
- Cooke D (2007) Violence and the Prison of the Past in Recent Works by Patrick Modiano : *Des inconnues, La Petite Bijou*, « Éphéméride », and *Accident Nocturne*. Dans : Gascoigne D (dir.) *Violent Histories*. Francfort : Peter Lang, pp. 111–29.
- Cosnard D (2010) *Dans la peau de Modiano*. Paris : Fayard.
- Doucey B (1993) *Profil d'une œuvre : La Ronde de nuit (1969), Patrick Modiano*. Paris : Hatier.
- Gellings P (2000) *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano : le fardeau du nomade*. Paris/Caen : Lettres modernes Minard.
- Grojnowski D (2002) *Photographie et langage*. Paris : José Corti.
- Guibert H (1981). *L'Image fantôme*. Paris : Minuit.
- Heck M et Guidée R (2012) *Modiano*. Paris : Éditions de l'Herne.

-
- Josselin J-F (1988) Mondo Modiano, suivi de Patrick tel qu'en Patoche. *Le Nouvel Observateur*, 8–14 janvier, 87–9.
- Julien A-Y (2010) (dir.) *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris : Hermann.
- Kawakami A (2000). *A Self-Conscious Art : Patrick Modiano's Postmodern Fictions*. Liverpool : Liverpool University Press.
- Laurent T (1997) *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Lebey M (2011) *Oublier Modiano*. Paris : Léo Scheer.
- Parrochia D (1996) *Ontologie fantôme*. Fougères : Encre marine.
- Modiano P (1972) *Les Boulevards de ceinture*. Paris : Gallimard.
- Modiano P (1978) *Rue des boutiques obscures*. Paris : Gallimard (Folio).
- Modiano P (1981[1977]) *Livret de famille*. Paris. Gallimard (Folio).
- Modiano P (avec Le-Tan P) (1981) *Memory Lane*. Paris : Hachette (Points).
- Modiano P (avec Le-Tan P) (1983) *Poupée Blonde*. Paris: P.O.L. (Points).
- Modiano P (1988) *Remise de peine*. Paris : Seuil.
- Modiano P (1994) Les Chiens de la rue du Soleil. Dans : *Raconte-moi la vie*. Paris : Disney Hachette : Lire, pp.13–23.
- Modiano P (1999[1997]) *Dora Bruder*. Paris : Gallimard (Folio).

-
- Modiano P (2000[1999]) *Des inconnues*. Paris : Gallimard (Folio).
- Modiano P (2001) « Éphéméride », en supplément dans *Le Monde*. 30 juin.
- Modiano P (2002[2001]) *La Petite Bijou*. Paris : Gallimard (Folio).
- Modiano P (2005) *Un pedigree*. Paris : Gallimard (Folio).
- Modiano P (2007) *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris : Gallimard.
- Modiano P (2010) *L'Horizon*. Paris : Gallimard.
- Modiano P et Brassai (1990). *Paris tendresse*. Paris : Hoëbeke.
- Modiano P et Garouste G (2003) *Dieu prend-il soin des bœufs ?* La Combe-Les Éparres : Éditions de l'Acacia.
- Modiano Z (2003) *Le Chien mythomane*. Paris : École des loisirs.
- Morris A (1998) A Photographic Memory : Ambiguity in *Chien de printemps*. Dans : Guyot-Bender M et VanderWolk W (dir.) *Paradigms of Memory : The Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*. New York : Peter Lang, pp. 73–87.
- Morris A (2000) *Patrick Modiano*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi.
- Nettelbeck C et Hueston P (1986) *Patrick Modiano : pièces d'identité. Écrire l'entretemps*. Paris/Caen : Lettres modernes Minard.
- Nettelbeck C (2006) Modiano's *stylo* : A Novelist in the Age of Cinema. *French Cultural Studies* 17(1). 35–53.

Roche R-Y (2009a) *Photofictions : Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*.

Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

Roche R-Y (2009b) (dir.) *Lectures de Modiano*. Nantes : Éditions Cécile Defaut.

Warehime M (2006) Conjugating Time and Space : Photography in the Work of Patrick Modiano. *Contemporary French and Francophone Studies* 10(3) : 311–20.

Zehrfuss D (2005) *28 Paradis*. Paris : Éditions de l'Olivier.

Zehrfuss D (2012) *Peau de caniche*. Paris : Gallimard (Folio).

Sources électroniques

Arnaud C (sans date) Blog personnel et artistique, commentaire de juin-juillet 2012.

Disponible à <http://www.claude-arnaud.com/fr/?paged=5> Site consulté le 12 juillet 2012.

Cosnard D (sans date) Le Réseau Modiano. Disponible à <http://reseau-modiano.pagesperso-orange.fr/> Site consulté le 12 juillet 2012.

Demeyère A (2008) Mythe et réalité du cinéma chez Patrick Modiano. Disponible à

http://reseau-modiano.pagesperso-orange.fr/modiano_et_le_cinema_par_annie_demeyere.htm Site consulté le 12 juillet 2012.

Devine J (2011) « Lignes de fuites vers l'horizon » : Reading a Nietzschean Narrative of

Liberation in the Writings of Patrick Modiano. Disponible à

<http://digirep.rhul.ac.uk/file/59ef754f-8da8-652e-2b50->

[a1a0209dfd22/2/2011DevineJPhD.pdf](http://digirep.rhul.ac.uk/file/59ef754f-8da8-652e-2b50-a1a0209dfd22/2/2011DevineJPhD.pdf) Site consulté le 12 juillet 2012.

Lebey M (2011) [Images de quelques lieux modianiens] Disponible à

<http://www.leoscheer.com/spip?page=oublier-modiano> Site consulté le 12 juillet 2012.