



Éphéméride de Patrick Modiano
Clichés de la mémoire sur un fond d'oubli¹

Ana Paula COUTINHO

Université de Porto / ILC ML

amendes@letras.up.pt

*Les souvenirs véridiques doivent donc, plutôt que de
procéder à un compte rendu, désigner avec précision
le lieu où le chercheur s'en est emparé.*

Walter Benjamin

Éphéméride : symbolisme d'un échantillon

Le 30 juin 2001 est sorti *Éphéméride*, le premier numéro d'une série de dix nouvelles d'auteurs contemporains, en supplément du journal *Le Monde* et en coédition avec Gallimard². Si je commence par faire allusion à cette circonstance extratextuelle, c'est parce que je la vois comme une sorte d'indice de temporalité ambivalente, liée à une expérience, ou plutôt, à une intériorisation significativement double du temps qui demeure inscrite dans le titre de ce petit livre. En fait, *éphéméride* qui signifie aussi bien « journal ou registre quotidien » que « mémoires historiques ou militaires », est une dérivation de l'adjectif grec « éphemerous », dont le sens littéral est « qui dure un jour ». Cette première édition accompagnant un quotidien, c'est-à-dire, une publication par définition éphémère, était donc tout à fait appropriée au récit personnel de Patrick Modiano présentant des

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique UID/ELT/00500/2013.

² Ce supplément était illustré de 5 photographies de Paris, prises entre 1944 et 1953, par les photographes Robert Doisneau et Louis Stettner.



caractéristiques particulièrement floues. Et pourtant, il faut noter que tous deux – et le journal et le texte modianesque – misent sur le registre ou la mémoire en tant que résistance à cette condition *éphémère*. Or, de son côté et suivant la lignée thémistocle-nietzschéenne de l'indissociabilité entre mémoire et oubli, Patrick Modiano est fort conscient que la mémoire ne se construit que sur fond d'oubli³, et qu'elle a donc besoin des limites spatiotemporelles de l'éphémère.

Ceci dit, je dois préciser que je m'appuierai non pas sur cette 1^{ère} édition d'*Éphéméride* mais sur une deuxième, publiée en 2002 par Mercure de France⁴, déjà un peu plus élargie et où il n'y a pas de photographies. Ce sont juste 37 fragments de récit en prose, aux dimensions irrégulières, mais qui, malgré l'apparence éparse, laissent percevoir un fil conducteur, une certaine articulation interne. Non seulement il y a des points de liaison avec d'autres livres de Modiano, comme il est d'usage dans la fiction de cet auteur, mais il y a aussi le fait qu'*Éphéméride* fonctionne comme une espèce d'échantillon, une « mise en abyme » de son mode d'écriture épurée et qui est aussi plus que déambulatoire, une écriture toujours en marche, toujours en proie aux spectres d'un certain passé, voire en quête des origines.

Dans un de ses fragments d'*Images de pensée*, Walter Benjamin écrivait que celui qui veut s'approcher de son passé, doit faire comme celui qui fouille; Patrick Modiano pourrait, lui aussi écrire un fragment réflexif à l'image de celui du philosophe allemand, mais au lieu de « fouille et souvenir », le titre modianesque serait certainement « marcher et se

³ À propos de l'importance que Modiano accorde à l'oubli, rappelons ce bref passage d'un de ses entretiens : « C'est l'oubli qui est le fond du problème, pas la mémoire. On peut avoir été très intime avec quelqu'un, et, des années après, cette personne apparaît comme rongée, avec des pans entiers manquant dans votre mémoire. Ce sont ces fragments d'oubli qui me fascinent. »

<http://www.lesinrocks.com/2012/09/30/livres/modiano-herbe-des-nuits-entretien-11307847/>

⁴ Les citations seront faites à partir de cette édition, signalées avec le numéro de la page correspondante.

souvenir », tant les mémoires modianesques semblent découler de l'exactitude de certains de ses parcours à pied, des trajets parisiens surtout.

Il est vrai, par ailleurs, que Patrick Modiano n'a choisi ni *Éphéméride*, ni *La petite bijou* - publié aussi en 2001 - pour intégrer « l'épine dorsale » de son œuvre romanesque en un seul volume, édité en 2013. Rien de très surprenant chez un auteur qui a déjà comparé la succession de ses livres à une course de vélo de son enfance, qui durait six jours mais avec plusieurs pauses, pour justifier une sélection de « morceaux choisis » qui donneraient la forme du livre définitif. Pourtant, à lui d'ajouter tout de suite après: « Mais c'est impossible, c'est une illusion. Le vrai livre n'arrive jamais. Et je n'arrive jamais à écrire un livre complètement autonome des autres. (...) Tous ces déblayages vers un livre principal donnent une direction mais pas une architecture, ce qui fait qu'on continue d'écrire. On reprend sous un autre angle, c'est comme un contrechamp »⁵.

En ce qui concerne l'angle privilégié dans *Éphéméride*, que l'on dirait donc une petite étape, mais très suggestive, du trajet de ce romancier, il me semble essentiel de s'attarder un peu sur un détail tout à fait symbolique du point de vue de la filiation, aussi bien biologique que littéraire⁶. Il s'agit de la référence initiale au titre d'un livre - *L'Assassinat de Pierre Bosmans* - remarqué par hasard lors d'une promenade dans les rues du Ve arrondissement. Le lecteur de Modiano, habitué à ses effets de télescopage (Blanckeman, 2009: 156) ne s'étonnera pas de constater que ce livre n'a jamais été publié et que son auteur n'est même pas nommé. Il n'empêche que le narrateur-écrivain d'*Éphéméride* raconte être revenu rue Gay-Lussac pour acheter ce livre et pour apprendre, finalement, que le meurtre avait été commis par P., un jeune de dix-huit ans, comme par hasard avec la même initiale du prénom « Patrick ». On sera donc tenté de

⁵Libération du 24/06/01. Cité in *Au Temps, Dictionnaire Patrick Modiano* par Bernard Obadia, http://www.litt-and-co.org/au_temps/autemps_e.htm [consulté le 22 février 2015]

⁶ Notons qu'il n'y a pas que des références au père biologique (mais dont le nom ne sera jamais révélé) ; plusieurs allusions sont aussi faites à Raymond Queneau, celui qui a introduit Modiano dans la vie littéraire parisienne.

penser que, loin d'être un « effet de réel » de la déambulation d'un intellectuel à Paris, les références à cet ouvrage et à ce meurtre fonctionnent comme un *incipit* romanesque, puisqu'ils créent un cadre énonciatif et, partant, assument une fonction matricielle de « retour sur le passé » comme sur le lieu d'un crime⁷.

Bien que séparé, tant par le temps évoqué que par l'espace graphique de l'écriture, le fragment mémoriel suivant est subrepticement lié au premier par le fait que le sujet narratif s'y souvient vaguement de ses dix-sept ans, de ses camarades de lycée et de pensionnat. De même pour le troisième fragment, où surgit la figure paternelle qui marquera présence dans beaucoup de passages du récit, mais qui tout au début est évoqué sous la forme d'une silhouette symboliquement décapitée, « sans tête » (13). A la fin du livre, l'auteur reviendra non seulement sur le temps présent de l'écriture (« Aujourd'hui, 26 mai 2001 »), comme sur l'espace initial du Ve arrondissement de Paris, au Val de Grâce, cette fois-ci du côté du « Quartier calme des Feuillantines », où, dira-t-il alors, il a l'impression qu'il s'est libéré de « quelqu'un » et d'une vie antérieure. Donc, au lieu d'accompagner une simple flânerie parisienne, le lecteur d'*Éphéméride* devient le témoin d'un processus, présenté sous forme d'ébauche ou d'un concentré de parcours de libération à plusieurs niveaux, passant par différents endroits et convoquant aussi différentes temporalités.

L'allusion, au début, d'un fait divers impliquant un assassinat se transforme vers la fin en un détachement symbolique de quelqu'un qui peut être aussi bien « le père » que l'autre du sujet narratif lui-même, hanté par des figures ou des traces fantasmatiques du passé. Cette réfraction narrative de fond autobiographique sera reprise quelques années après dans le roman *Un Pedigree* (2005), où Modiano reprend, intègre et remanie quelques passages d'*Éphéméride* concernant les figures et du père et de Raymond Queneau.

⁷ « Revenir sur le passé, c'est toujours un peu comme retourner sur les lieux d'un crime » peut-on lire au cours d'une condensation d'entretiens de Patrick Modiano (Busnel, 2014: 54).

Sur *Un pedigree*, que l'on considère habituellement comme son autobiographie ou, du moins, son roman le plus autobiographique, Modiano viendra aussi à déclarer :

Bien sûr, il s'agissait de mes parents. Mais ces choses m'avaient été imposées par eux et étaient presque comme des corps étrangers. J'ai écrit ce livre pour me débarrasser de ces éléments étrangers, pas pour raconter ma vie. Le pedigree, comme pour les chiens ou les chevaux, renvoie aux choses dont nous ne sommes pas responsables, nos parents, par exemple (Busnel, 2014: 57).

Ce sont là des propos très significatifs, car ils montrent bien qu'il lui a fallu passer en quelque sorte par l'autobiographie pour revenir sur la fiction. D'ailleurs, dans l'« Avant-Propos » de la récente réunion de ses romans, Patrick Modiano tient à signaler que dans l'album présenté au début, accompagné de quelques extraits puisés surtout de *Un pedigree*, les photos de ses parents «sont devenues des photos de personnages imaginaires. [Et à lui d'ajouter aussi] »Seuls mon frère, ma femme et mes filles sont réels » (Modiano, 2013: 9s). Hors ce que cela peut signifier du point de vue psychologique ou même carrément psychanalytique, ce qui m'intéresse ici, c'est cette façon aussi ambivalente de faire appel à la photographie, c'est-à-dire de nous la faire voir non pas seulement dans son double versant iconique et indicielle, comme document mémoriel de certains référents – personnes, espaces, maisons, événements – mais aussi comme une image qui dépasse ou qui se détourne de ce qu'elle semble représenter. C'est justement sur les photos de ceux qui ont vécu avant lui, qui sont à son origine même, que Modiano est soucieux d'intervenir, et il le fait non par exclusion tout court, ou par effet de manipulation technique de l'image, mais par la transformation aux yeux des lecteurs/spectateurs du statut même de celui/celle qui est sur la photo, brouillant aussi par le biais de la lecture/interprétation de la photographie les frontières entre l'autobiographie et l'autofiction... Voilà pourquoi il me semble intéressant de se pencher davantage sur les rapports entre Modiano et la photographie, en gardant *Éphéméride* comme horizon d'interprétation.



Patrick Modiano et la photographie : le romancier et le photographe

On sait le rapport assez étroit de Modiano au cinéma : fils d'actrice, scénariste, romancier habitée par de multiples références cinématographiques, ayant des ouvrages adaptés au cinéma/télévision (*Villa Triste*, *Un cirque passe*), et même ponctuellement acteur. On connaît, en outre, sa liaison à la musique, du moins par le biais de l'écriture de chansons. Par contre, sauf quelques exceptions⁸, la photographie dans l'œuvre modianesque n'a pas retenu beaucoup d'attention critique. Et pourtant, Patrick Modiano a déjà été amené à écrire plusieurs textes pour accompagner des livres de photographie, dont un album de photos prises à Paris par le photographe franco-romain Brassai, qui a fréquenté les cercles artistiques parisiens dans les années 1930-1940 (1990) ; le volume *Mes années 60*, avec des photographies de Jean-Marie Périer (1999), et *Paris Photographie*, cent histoires extraordinaires de 1839 à nos jours, un album de Virginie Chardin, photographe et commissaire d'expositions, paru aux éditions Parigramme en 2003. Mais, avant même ces paratextes, l'écrivain a publié, en 1993, un roman – *Chien de Printemps* – centré sur un photographe, Francis Jansen, un personnage inventé mais qui surgira ensuite comme une sorte de double d'un autre photographe, celui-là véridique – Robert Capa – et qui fut un des plus fameux photographes de guerre (Modiano, 2013: 588). Comme il arrive souvent, dans l'univers de Modiano, le narrateur, tel un détective, se lance à la recherche de Jansen, parti au Mexique plusieurs années auparavant, mais dont les photos le narrateur est resté dépositaire. Bien plus que la structure diégétique, il me semble intéressant de relever quelques points de contact entre la photographie et l'écriture, entre le photographe et l'écrivain, en particulier en ce qui concerne le rapport à la mémoire et à la solitude⁹.

⁸ Dont Jérusalem (2006), Labonté (2007) et Dolfi (2010). Pourtant, aucune de ces études ne fait référence ou ne porte une attention particulière à *Ephéméride*.

⁹ Écoutons à ce sujet les propos de l'écrivain, en discours direct : « L'écriture est une activité très solitaire : on est dans une sorte de chambre noire, comme on disait jadis pour parler de la photographie, et tout à coup une lumière vous tombe dessus » (Busnel, 2014: 54).

Déjà aux premières pages de *Chien de Printemps*, on pouvait lire : « Il faut croire que parfois notre mémoire connaît un processus analogue à celui des photos Polaroid » (Modiano, 2013: 590), mais si le narrateur se souvient de Jansen, 28 ans après sa disparition, ce n'est pas parce qu'il est tombé sur un portrait du photographe mais sur une photo de lui-même et d'une amie, au dos de laquelle il y avait un tampon avec l'indication : *Photo Jansen. Reproduction interdite*. Même s'il s'agit là d'un détail tout à fait vraisemblable, je crois qu'il peut aussi suggérer que la photographie n'est pas un simple instrument de la mémoire, mais plutôt, et à la fois, une construction et un objet de mémoire et d'oubli, de présence et d'absence ou d'interdiction. « Photo Jansen » ne veut pas dire que le référent soit le photographe, d'ailleurs disparu, mais c'est la marque d'auteur qui reste écrite concentrée sur elle-même, impossible à reproduire. Ce que la photo montre est en fait celui qui la trouve et l'observe ; tout le reste survit en silence, traverse ce qui n'est pas dit, ou ce qui est juste inter-dit, c'est-à-dire, déclaré entre les lignes, suggéré par les blancs de la page / de la photo. D'ailleurs, à la question que jadis lui avait posée Jansen sur ce qu'il pensait faire de cette photo, le narrateur avait répondu tout simplement « Écrire », ce qui pour Jansen signifiait « la quadrature du cercle » (2013: 591), le signe d'une association désirée quoique impossible : faire coïncider la parole et le silence.

Mais, tandis que Jansen voulait tout oublier, être frappé d'« amnésie » (*idem*: 594), l'auteur-narrateur refuse d'accepter que les gens et les choses disparaissent sans laisser de trace (*idem*: 599). Pourtant, au fur et à mesure de leur convivialité, le narrateur finira par s'identifier avec le photographe, au point de dire qu'il éprouve le besoin « de retenir des silhouettes qui m'échappent et de les fixer comme sur une photographie » (*idem*: 615). Au cours d'une promenade nocturne, comme dans un rêve, du côté de l'atelier de Jansen, rue Froidevaux, il se sentira de plus en plus envahi par l'idée qu'il s'appelle aussi Francis Jansen (*idem*: 634) et qu'il se fondera, une fois pour toutes, comme lui et / ou comme son double, le célèbre photographe Robert Capa, « dans le décor » (*idem*: 638).

Il est fort évident que dans l'univers romanesque de Modiano, dans sa façon de concevoir le travail d'écrivain, les références directes ou indirectes à l'univers photographique n'ont rien, ou très peu, à voir avec un souci documentaire ; en tout cas, l'allusion à la photographie n'est pas liée à « la tranche de vie » réaliste-naturaliste, ni à la description objectale du nouveau-roman, même si elle garde une fonction testimoniale et d'attention au détail. Évoqués ou suggérés par certains cadres narratifs, les clichés photographiques représentent une façon de s'approprier d'une réminiscence et de se lancer à la recherche – toujours inachevée, toujours non réussie – de la résolution d'une énigme rencontrée comme par hasard, et qui se révélera être un vertige, lançant aussi bien le narrateur que le lecteur dans l'« entre-deux entre souvenir et fiction » (Labonté, 2007: 8). Parfois, la photo sert à brouiller les pistes et, donc, l'abondance de photographies accentue l'irréalité du récit (*idem*: 38). Si le narrateur modianesque peut bien souvent se confondre avec un photographe, c'est parce que, malgré son origine référentielle et même son processus de production, la photographie – comme l'a très bien remarqué Christiane Vollaire – « concentre la 'panique du réel' qui est au cœur de toute existence humaine : ce qu'elle interroge, c'est le statut même du sujet » (Vollaire, 2003: s/p). En outre, et au contraire de la dynamique cinématographique, la photographie présuppose et impose des arrêts, des hiatus ; elle va donc à la rencontre du réel discontinu, lacunaire, répétitif, à travers lequel errent mélancoliquement ou de manière obsessive les narrateurs modianesques.

Revenant à *Éphéméride*, nous constatons qu'il n'y a presque pas de références à l'univers photographique, mais justement celui-ci émerge et d'une façon de regarder discontinue, et de l'exactitude spatiale, topographique - contrastant avec la nébuleuse, le *sfumato*¹⁰ de quelques autres détails - , tels des gros plans obtenus comme par rapprochement de zoom : « on ne doit jamais négliger les petits détails », c'est le conseil du père dont le narrateur-fils fait mine de se souvenir (2002: 26). Nonobstant, il existe une allusion très concrète, et très symbolique, à des photos, cela

¹⁰ Voir, dans cette même publication, la lecture proposée par Julie Holter.



au cours d'un petit fragment où est aussi évoqué le poème « Zone » d'Apollinaire : « Tu es à Paris, chez le juge d'instruction, comme le disait Apollinaire dans son poème. Et le juge me présente des photos, des documents, des pièces à conviction » (36).

La phrase qui termine cet épisode – souvenir véridique ou inventé, peu importe – est très stricte quant au refus de restreindre le réel, sa vie, à ces soi-disant épreuves de réalité : « Et pourtant, ce n'était pas cela, ma vie » (*ibidem*). C'est à-dire que les photos auront contribué finalement à une déviation du sujet, à sa pleine conscience que la photographie impose une réduction arbitraire du temps de la vie à l'espace de l'image (Vollaire, 2003: s/p). Désormais, l'écrivain-narrateur ne pourra pas se passer de cette « mince pellicule de minces événements », comme il le note à la fin, revenu au présent de l'écriture (38). Apparemment, il s'y attache pour éviter la dilution de cette pellicule, pour écrire contre l'oubli, mais en réalité c'est d'un oubli régénérateur qu'il s'agit.

Nous pouvons donc conclure par-là que cette écriture, tout comme la photographie, fait révéler la ville comme « le lieu du crime », comme le notait déjà Walter Benjamin dans sa *Petite Histoire de la photographie*. Elle fouille des indices pour s'imaginer des (im)possibilités ; elle fait « une mise en image » du sujet et de sa vie, aux dépens d'un autre qui sera par la suite abandonné, oublié, bref, mort.

Ellipse d'un récit en images de « l'après » lecture

Je tiens à souligner tout d'abord que ce qui suit n'est pas une illustration, et surtout pas un recueil de photos-souvenirs ; c'est la recherche d'un récit-essai de pensée visuelle autour d'une mémoire topographique, une sorte de lecture en images comme réponse-prolongement de l'univers modianesque qui est, comme d'aucuns l'ont déjà montré, un univers de « post-mémoire » (Hirsch, 1997, 2012), manifestant donc une grande conscience autocritique, voire une certaine culpabilité. Cette disposition à la fois émotionnelle et intellectuelle est propre à ceux qui sont venus « après » les grandes catastrophes, les grands changements, ou



bien leur ont survécu, et qui ressentent le devoir de participer à la construction-suite de la mémoire, à la fois personnelle et collective.

Loin de prétendre documenter ou de cartographier le Paris de Modiano (d'autres l'ont déjà fait et continueront de le faire, d'une façon bien plus rigoureuse ou esthétique), j'ai tout juste voulu réunir, un peu au hasard de la construction d'une mémoire combinatoire d'ancres spatiales de l'univers propre à Patrick Modiano, des clichés pris au cours d'une journée déambulatoire à Paris, en janvier dernier. Ainsi, sous l'esprit d'un « après », d'une lente reconnaissance de continuité ou de suite, j'ai photographié en passant, comme un lecteur de Modiano - une lectrice en l'occurrence - , qui marche avec aussi bien de brins de phrases de l'auteur dans la tête que des questions autour des innombrables voix sourdes d'une ville, et qui, de temps en temps, ne peut que s'arrêter pour encadrer la lumière sur des faisceaux de mémoire gravés contre l'oubli. Ce genre de mouvement - et de l'écrivain comme photographe implicite et du photographe comme lecteur implicite - ne peut se confondre ni avec la flânerie ni avec le situationnisme, même s'il peut communier avec quelques aspects de l'une et de l'autre. Il s'agit surtout de faire intervenir tout le corps dans la captation de différentes couches de la réalité par sélection et interpénétration de plans, participant ainsi, quasi malgré soi, à un récit anonyme qui croise tous les temps : le passé, le présent et le futur.

Je dois en plus préciser que ces photographies ne prétendent pas rendre compte du déroulement précis d'une marche, que ce soit celle de l'écrivain ou celle de qui les a prises; elles n'enregistrent pas le moment de la déambulation, mais plutôt celui de l'arrêt, de l'immobilité nécessaire pour la prise de vue, à fin de faire cristalliser le temps à travers un procédé technique. Dans ce sens-là, on pourra dire que ce sont des images qui résistent plutôt au mouvement, à la vitesse, à la disparition, comme elles résistent aussi ou vont à l'encontre d'un instantané en photographie... Autrement dit, ce sont des clichés qui donnent corps ou matérialisent l'ambivalence du temps déjà relevée au début de ce texte.



Si la marche ou la déambulation représente une pratique fondatrice pour le romancier ; elle a eu la même fonction pour cette analyse avec des images ou entre les images ; ce fut un geste prémédité, dépassant le mouvement vital et / ou utilitaire du déplacement, essayant de faire émerger un bref récit photographique-réplique à l'univers modianesque qui convoque lui-même déjà un « déplacement comme mobilité au singulier » (Soichet, 2013: 157). Et c'est par ce déplacement à la fois physique et mental que quelques lieux de Paris se sont transformés en un espace de création, pour reprendre la célèbre distinction que Michel Certeau a établi, dans *L'Invention au quotidien*, entre « espace » et « lieu » (Certeau, 1980: 172).

En tant que configurations visuelles de « l'après lecture », ces photographies ne doublent pas le texte modianesque, mais essaient de le (con)fondre avec un paysage intérieur. Elles aspirent à superposer une couche de plus au palimpseste qui l'habite, à provoquer d'autres mots, d'autres mémoires et d'autres perspectives de lecture, ce qui est une condition axiale pour la pérennité de toute œuvre.

Autrement dit, nés d'un simple passage, ces clichés autour de l'univers modianesque répondent aux besoins de *l'éphéméride* qui, elle aussi, suppose toujours, par définition, un intervalle ou des instants d'arrêt. D'autant plus que, malgré l'effroi et l'aversion que Baudelaire consacrait à la photographie il y a de cela plus d'un siècle, il est possible d'y ressaisir quelques traces de l'éternel qui n'est ni au-delà, ni derrière, mais dans l'image photographique même, grâce à son étirement spatiotemporel. Laissons-nous donc conduire par ces clichés.

https://www.dropbox.com/s/nbwmnebr10brax0/Fotos_APC.ppsx?dl=0

(Pour y accéder juste un clic sur ouvrir)

Bibliographie

- BLANCKEMAN, Bruno (2009). *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin.
BRASSAÏ / MODIANO (1996). *Paris-Tendresse*. Paris: Hoëbeke.



- BUSNEL, François (2014). « L'Entretien », *Lire*, 430, Paris, novembre, pp. 53-59.
- CERTEAU, Michel de (1980). *L'Invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire*. Paris: UGE, 10-18.
- CHARDIN, Virginie (2013). *Paris et la photographie*. Paris: Parigramme.
- DOLFI, Anne (2010). « La nuit, le noir, les marges entre littérature et photographie », *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Yvonne Julien (dir.). Paris: Hermann, pp. 269-294.
- HIRSH, Marianne (1997). *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- HIRSH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory : Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- JÉRUSALÉM, Christine (2006). « Photographie et spectralité dans les romans de Patrick Modiano » in *Photographie et le Romanesque*, (Danièle Méaux dir.). Paris: Minard.
- LABONTÉ, Stéphanie (2007). *Usages de la photographie chez Patrick Modiano*, Mémoire présenté à la Faculté des Études Supérieures: Université de Montréal.
- MODIANO, Patrick (2002). *Éphéméride*. Paris: Mercure de France.
- MODIANO, Patrick (2013). *Romans*. Paris: Gallimard, Coll. Quarto.
- PÉRIER, Jean (1999). *Mes Années 60*. New York, Filipacchi.
- SOICHET, Hortense (2013). *Photographie & Mobilité. Pratiques artistiques contemporaines en déplacement*. Paris: Harmattan.
- VOLLAIRE, Christiane (2003) – «Trancher dans le vif. Sur les fonctions esthétiques de la photographie », *L'École des philosophes*, septembre.