Dispositifs du regard et scénographie du réel : écriture et effet cinématographique chez Patrick Modiano et Annie Ernaux

Devices of the gaze and scenography of reality: writing and cinematic effect in the works of Patrick Modiano and Annie Ernaux

MOKRANE Hind
[1] Université Mostepha Benboulaid, Batna2, Batna, Algérie
h.mokrane@univ-batna2.dz

Reçu le05/03/2026 *Accepté le07/05/2026* *Publié le06/06/2026*

Résumé:
Cet article étudie les dispositifs du regard dans l'œuvre de Patrick Modiano et Annie Ernaux afin de montrer comment l'écriture produit un effet cinématographique sans recourir à l'intermédialité. À partir d'un corpus composé de *Rue des boutiques obscures, Dora Bruder, La Place et Les Années*, l'analyse met en évidence les procédés de cadrage, de focalisation et de montage narratif qui organisent la perception du lecteur. D'une esthétique sombre chez Modiano à celle d'une frontalité documentaire chez Ernaux, les deux écrivains font primer, malgré leurs différences, le visible. Le roman apparaît ainsi comme un dispositif perceptif autonome qui renouvelle le réalisme contemporain par une scénographie du réel.

Mots clés: Regard, Scénographie, Montage, Réalisme, Perception.

Abstract:
This article examines visual devices in the works of Patrick Modiano and Annie Ernaux in order to demonstrate how writing generates a cinematic effect without relying on intermediality. Drawing on *Street of obscure shops*, *Dora Bruder*, *The square*, and The *Years*, the study highlights narrative framing, focalization, and montage techniques that structure the reader's perception. From Modiano's aesthetic of submersion to Ernaux's documentary directness, both writers, despite their differences, prioritize the visible. The novel thus functions as an autonomous perceptual device that redefines contemporary realism through a scenography of the real.

Keywords: Gaze, Scenography, Montage, Realism, Perception.

- ***Auteur expéditeur***

Dispositifs du regard et scénographie du réel : écriture et effet cinématographiq chez Patrick Modiano et Annie Ernaux

1. Introduction :

La littérature contemporaine ne se limite pas à raconter des événements ; elle construit des espaces sensibles qui harmonisent la manière dont le lecteur voit et ressent le monde du récit. Comme le souligne Gérard Genette, « le récit ne se réduit jamais à l'histoire racontée ; il institue un point de vue, une perspective, et, par-là, une manière de voir le monde » (Genette, 1972, p. 45). Cette approche théorique appelle à appréhender la littérature comme un procédé de mise en scène, apte à structurer la réflexion et les sensations, tout en se singularisant des arts visuels ou cinématographiques.

Les œuvre de Patrick Modiano et celle de Annie Ernaux occupent une place majeure dans le roman français contemporain, non seulement par leur légitimation institutionnelle, mais aussi par la manière dont elles renouvellent la représentation du réel. Dès lors qu'il reproduit la scène du visible, le texte littéraire progresse comme un dispositif qui répartit l'attention, démêle des détails et met en jeu une dynamique du regard, se rapprochant de ce qu'appelle Roland Barthes « l'écriture du visible, du donné à voir » (Barthes, 1977, p. 55). En ce sens, l'écriture n'est pas un simple médium de transmission, mais une mise en scène du monde.

Chez Patrick Modiano, la rupture des frontières urbaines et l'évocation récurrente de silhouettes fugitives suggèrent une approche du réel privilégiant ce qui est exposé plutôt que ce qui est raconté. Comme l'a souligné Jean- Paul Ricard, « on ne lit pas Modiano pour comprendre, mais pour voir » (Ricard, 2010, p. 22). Cette visibilité oscillante se retrouve, par exemple, dans *Quartier perdu* (1984) où les boulevards et protagonistes semblent se détourner à toute immobilité et dans *Le café de la jeunesse perdue* (2007), où le narrateur décrit des scènes qui se présentent comme des fragments d'images.

Chez Ernaux, en revanche, l'écriture revêt un autre aspect : elle converge vers une objectivation du réel, cherchant à témoigner de l'existence d'un monde « tel qu'il est vu » plutôt que tel qu'il est perçu, désigné par Michel Foucault. Cette vision rejoint l'approche foucaldienne de l'écriture documentaire comme « opération d'exposition des choses »

(Michel Foucault, 1966, p. 17). Dans *L'Événement* (2000), par exemple, Ernaux place le corps et l'action comme ce qui surpasse toute interprétation psychologique (insérer numéro de page ici). Dans *La Place* (1983), par exemple, Ernaux décrit des scènes sociales avec une précision qui suggère une position frontale du regard (insérer numéro de page ici).

Dans ce cadre, l'étude du corpus formé par Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures* (1978) ; *Dora Bruder* (1997) et Annie Ernaux, *La Place* (1983) ; *Les Années*, (2008) permet d'explorer comment la littérature crée des effets de cadrage, de focalisation et de mouvement perceptif connexes à ceux du cinéma. Modiano, par ses représentations urbaines et de ses personnages spectraux, crée un regard inconstant et étendu, tandis qu'Ernaux, par la minutie de son détail biographique et social, établit une mise en scène introspective où chaque épisode semble projeté sous un angle visuel précis.

La problématique de cet article peut ainsi se formuler ainsi : comment s'organisent l'espace, le temps et la perception du récit dans l'écriture de Modiano et Ernaux pour réaliser une expérience proche de celle du cinéma, sans recourir à l'intermédialité ? En d'autres termes, comment Modiano et Ernaux dépeignent-ils le réel comme une séquence à contempler, à travers des procédés d'écriture qui produisent un effet de cadrage et de mise en scène proches du regard cinématographique, sans que cela relève de l'intermédialité ?

L'hypothèse qui guide cette étude est que, même dans une écriture strictement littéraire, ces auteurs adoptent des procédés narratifs — focalisations, variations de point de vue, description sélective de l'espace et du mouvement — qui entraînent le lecteur dans un univers scénographié, proche des effets cinématographiques, mais propre au texte écrit. Malgré leurs différences de style, Modiano et Ernaux convoquent une logique commune : la primeur du regard sur la dimension narrative. L'écriture favorise l'apparence des choses, leur disposition spatiale et visuelle, plutôt que l'analyse psychologique ou sociologique. Chez Modiano, cette logique se perçoit à travers une scénographie de la mobilité et de la fluidité, tandis

que chez Ernaux elle apparait comme une scénographie de la frontalité et du dévoilement.

L'objectif principal de cet article est donc de montrer que le regard littéraire engendré par Modiano et Ernaux fonctionne comme un authentique cinéma de l'imaginaire, où l'attention du lecteur est orientée et articulée par la narration. Nous tenterons d'identifier les procédés narratifs spécifiques qui produisent cet effet de mise en scène (cadrage, gestion du champ et du hors- champ, découpage des scènes, analyse des corps et des espaces). Il s'agit de mettre en évidence les stratégies narratives qui permettent à la littérature d'imiter un cadrage visuel, d'organiser l'espace et le temps du récit et de créer des effets de mouvement, de hors-champ et de détail. Il s'agit ensuite de comparer les spécificités du regard dans chaque corpus afin de dégager leurs convergences et leurs différences structurelles. Enfin, il s'agit de montrer que cette esthétique du dispositif contribue à une redéfinition du réalisme littéraire contemporain, en mettant en lumière une écriture qui, tout en restant strictement littéraire, se rapproche de certaines opérations de regard qui jalonnent le cinéma. Cette étude s'appuie sur la comparaison des techniques de description, de focalisation et de mise en scène de l'espace dans les textes du corpus, afin de comprendre comment la littérature peut se rapprocher de la perception cinématographique tout en restant un art autonome.

Cette réflexion conduit naturellement à examiner, dans un premier temps, les techniques narratives de construction du regard chez Modiano et Ernaux, c'est-à-dire les procédés par lesquels le texte organise l'espace et la perception avant d'aborder les effets de temporalité et de mouvement dans la littérature, comparables à ceux du cinéma.

2. Construction du regard littéraire : cadrage, focalisation et mise en scène du visible

Le rapprochement entre écriture romanesque et langage cinématographique repose sur les effets d'atmosphère ou les descriptions visuelles mais il s'appuie surtout sur une dynamique fondamentale : la construction du visible. Comme l'affirme Philippe Hamon, « La description n'est pas une reproduction du visible, mais une construction du visible,

parce qu'elle sélectionne, hiérarchise, déplace. » (Hamon, 1987, p. 27). La description romanesque procède ainsi tel un cadrage : elle sélectionne ce qui envahit le champ et ce qui en est écarté. C'est à partir de cette hypothèse que l'on peut analyser les procédés narratifs de Modiano et d'Ernaux comme autant d'opérations proches d'une mise en scène cinématographique.

Dans *Rue des boutiques obscures* de Patrick Modiano, la lumière compose précisément un dispositif de hiérarchisation. Lorsque le narrateur observe : « La lumière de l'applique du mur tombait droit sur moi et m'éblouissait. Les autres étaient dans l'ombre… » (Modiano, 1978, p. 12), la scène se décline accompagné d'un éclairage dramatique. Le personnage principal est exposé, dévoilé et isolé par la lumière, tandis que les autres physionomies demeurent indistinctes. Le texte se présente comme un plan en clair-obscur : le champ narratif devient champ scénique. Le visible est façonné par un contraste lumineux qui rappelle les effets de lumière du cinéma noir.

Le même besoin de cadrage s'observe dès l'ouverture spatiale : « Une sorte de bungalow dont un saule pleureur cachait la partie gauche. Vers la droite, je discernais un fouillis de buissons. » (*Ibid*., p. 10). La scène est construite selon une perspective de l'à-côté. Le saule produit un effet d'entrave partielle : une partie du champ est masquée, l'autre partiellement dévoilée. Cette disposition gauche/droite ressemble à une authentique mise en cadre. L'espace n'est pas livré en totalité, mais comme une étendue fragmentée, organisée selon une perception située.

De même, la description de la femme « assise, seule, à l'une des tables, dans la pénombre. Elle portait une robe bleu pâle et elle appuyait le menton sur les paumes de ses mains » (*Ibid*., p. 13) repose sur un effet de plan immobile. Le détail— « robe bleu pâle » — procède comme un zoom optique. Rien n'est anodin : chaque élément est choisi pour produire une image immuable, presque photographique. L'écriture agit par immobilisation temporaire de la dynamique narrative. Le récit met sa progression en veille pour détacher une figure, exactement comme un arrêt sur image.

Cet agencement du regard relève d'une stratégie assumée. Gérard Genette rappelle que « Ce que le narrateur montre ou cache ne dépend pas d'un hasard, mais d'une stratégie narrative qui organise le regard du lecteur » (Genette, 1983, p. 199). Chez Modiano, tout ce qui appartient à l'espace du hors-champ — silhouettes éthérées, visages à demi obscurs, ombres accentuées — participe pleinement à cette stratégie. Une visibilité fragmentaire constitue le socle sur lequel repose l'identité même du narrateur. Le cadrage dépasse la dimension esthétique pour devenir le principe ontologique du récit.

Dans *Dora Bruder* (1978), le regard s'oriente autrement mais obéit à la même logique de construction. L'errance dans le Palais de Justice — « J'ai traversé une cour, je me suis engagé dans un couloir, j'ai débouché dans un hall très vaste… » — aménage l'espace par succession de seuils (*Ibid*., p. 9). Cette progression syntaxique imite un travelling littéraire. Les verbes de mouvement correspondent à un débordement de cadre. En plus d'être spatial, l'effet produit est également perceptif. Le lecteur ressent la désorientation du narrateur, ce que confirme la notation subjective : « J'étais pris de cette panique et de ce vertige que l'on ressent dans les mauvais rêves, lorsqu'on ne parvient pas à rejoindre une gare et que l'heure avance et que l'on va manquer le train … » (*Ibid*.) Le visible est filtré par l'expérience immédiate, et la perception prime sur l'analyse psychologique. Le texte ne commente pas l'émotion : il la fait éprouver par la dynamique du déplacement.

Chez Annie Ernaux, la mise en scène du regard prend une dimension réflexive. Dans *La Place* (1983, p. 102), la phrase : « Dans le bas, l'ombre portée du buste de mon père qui a pris la photo » insère la conscience du dispositif. Le personnage qui regarde trahit sa présence dans l'image. Le cadre n'est plus invisible : il devient objet du texte. L'écriture illustre la réalité de la prise de vue. Ce n'est plus seulement un personnage qui est décrit, mais l'acte même de voir qui est exposé. Une réflexion sur la médiation du regard s'ajoute au réalisme constaté.

Dans *Les Années* (Ernaux, 2008), l'ouverture affermit encore ce procédé : « La première image du film montre une porte d'entrée qui

s'entrebâille… » (*Ibid.*, p. 57). Le lexique cinématographique est revendiquée. La narration se donne comme montage d'images successives :

> Il fait nuit —, se referme et se rouvre. Un petit garçon déboule, s'arrête, indécis, blouson orange, casquette à rabats sur les oreilles, clignant des yeux. Puis un autre, plus petit, encapuchonné dans un anorak bleu avec de la fourrure blanche (*Ibid.*).

Plus loin, le sujet se transforme en pur dispositif sensible par le biais du mouvement narratif :

> Les vallons et les plaines glissaient dans un mouvement ample, arrondi. On n'était plus qu'un regard dans un habitacle transparent jusqu'au fond de l'horizon mouvant, qu'une conscience immense et fragile emplissant l'espace et, au-delà, la totalité du monde (*Ibid.*, p. 80)

Le pronom « on » élargit la focalisation : l'expérience individuelle devient mémoire collective. Le texte progresse comme une caméra impersonnelle.

Ainsi, chez Modiano comme chez Ernaux, le roman se rapproche d'un dispositif visuel. En plus de représenter le réel, il l'organise selon une logique de cadrage, de sélection et de hiérarchisation. Cette organisation rappelle ce que Habib Djidi observe à propos de la mise en scène cinématographique : « La mise en scène est au service de la narration et rend possible la création d'un monde de signes et de symboles. » (Djidi, 2025, p. 10). Toutefois, les procédés diffèrent. Chez Modiano, le regard favorise le clair-obscur, les silhouettes approximatives, les zones d'ombre qui installent un hors-champ mémoriel. Chez Ernaux, le dispositif tend vers une frontalité documentaire, une vitrine plus nette des corps et des champs sociaux, accompagnée d'une connaissance intuitive du cadre.

Dans les deux cas de figures, la narration se rapproche d'un authentique « cinéma de l'imaginaire » : elle répartit les plans, divise les

scènes, ajuste la lumière, aménage les seuils et transforme la perception en principe structurant du récit. Le réalisme qui en résulte dépasse une simple imitation du monde : il devient une organisation perceptive du visible. L'écriture de Modiano et d'Ernaux affirme son autonomie tout en se rapprochant des mouvements du regard cinématographique tout en affirmant, atteignant ainsi l'objectif annoncé : montrer que le roman peut imiter le cadrage visuel sans jamais cesser d'être littérature.

3. Temporalité, montage et mouvement : vers une mise en scène perceptive du temps

Si la construction du regard repose sur un cadrage du visible, l'organisation de l'espace seule ne saurait définir la dimension cinématographique du roman. Cette dernière engage également une réorganisation du temps, dont la structuration rappelle les procédés de montage propres au cinéma. Comme le rappelle Mieke Bal, « Le temps du récit n'est pas la simple succession des événements rapportés, mais une mise en forme perceptive de ces événements » (Bal, 1997, p. 158). Cette définition éclaire particulièrement l'écriture de Patrick Modiano et de Annie Ernaux : pour eux, le temps n'est jamais linéaire ni neutre, mais construit comme un dispositif de perception. Comme le souligne Azibi Aezzki (Arezki, 2024, p. 10), la mesure où le texte roman progresse « en tant que forme d'art flexible, évoluant majestueusement entre le récit et l'histoire, pliant la forme du livre », le temps du récit progresse par également par agencements successifs qui rappellent les opérations du cinéma

Chez Modiano, la temporalité est dominée par l'ellipse, la discontinuité et l'inachèvement. Dans *Dora Bruder*, les retours sur une enquête succèdent à des extraits d'archives administratives. L'apparition d'une formule telle que : « Le vingt-cinq février mille neuf cent vingt-six… » (Modiano, 1997, pp. 10-21) introduit une rupture rythmique nette. Le mouvement narratif est suspendu par l'emboitement de l'aspect documentaire, produisant un effet comparable à une coupe sèche ou à un fondu cinématographique.

Le récit avance par sections hétérogènes :

Souvenirs personnels : « Je me souviens de l'impression forte que j'ai éprouvée lors de ma fugue de janvier 1960 – si forte que je crois en avoir connu rarement de semblables » (Ibid., p. 46), hypothèses : « 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 » (Ibid., p. 47)

Citations de documents :

> Gaul Georgette Paulette, 30.7.23, née à Pantin, Seine, de Georges et de Pelz Rose, célibataire, vit en hôtel 41 rue Pigalle. Prostitution. Germaine Mauraire. 9.10.21, née à Entre-Deux-Eaux (Vosges). Vit en hôtel. 1 rapport P. M.
>
> J. -R. Cretet. 9e arrondissement (*Ibid*., p. 54)

Descriptions urbaines :

> Il ne reste plus rien du Saint-Cœur-de-Marie. Un bloc d'immeubles modernes se dresse à l'angle de la rue de Picpus et de la rue de la Gare-de-Reuilly. Une partie de ces immeubles portent les derniers numéros impairs de la rue de la Gare-de-Reuilly, là où était le mur ombragé d'arbres du pensionnat (*Ibid*., p. 79)

Passé historique et présent de l'enquête s'enchevêtrent. Cette fragmentation correspond à ce que David Herman présente comme une dynamique perceptive : la discontinuité ne constitue nullement une perte d'unité, elle reproduirait plutôt la mobilité du regard.

Dans *Rue des boutiques obscures*, l'alternance entre accélération et suspension est tout aussi significative. Certaines scènes sont émaillées par des phrases brèves simulant la rapidité d'un geste — « il pressait le pas » (Modiano, 1978, p. 96), « regard furtif » (*Ibid*.) — tandis que d'autres immobilisent le récit. La figure féminine « assise, seule, dans la pénombre » impulse un arrêt du mouvement narratif. Le temps se fige ; la scène devient image stable, presque photographique.

Le principe modianesque repose ainsi sur un va-et-vient entre mobilité et fixité. L'errance urbaine instaure une continuité visuelle, mais celle-ci est constamment interrompue par des ralentis descriptifs :

> En traversant la ville, nous sommes passés devant une foire et nous nous y sommes arrêtés. Je revois la grande avenue déserte au crépuscule et Denise et la fillette dans une auto-tamponneuse mauve qui laissait un sillage d'étincelles (*Ibid*., p. 105)

Ce procédé évoque un montage cinématographique alterné : accélération, coupe, arrêt sur image. Le lecteur reconstitue mentalement la continuité, comme un spectateur face à un écran où défile une succession de plans hétérogènes.

La mobilité temporelle se double d'une errance spatiale : couloirs, escaliers, halls, rues traversées dans *Dora Bruder* fonctionnent comme autant de séquences. Chaque passage de seuil correspond à une coupe narrative. Le périple physique devient découpage du temps. La dynamique du mouvement fait éprouver au lecteur l'émotion que le n'explique pas.

Chez Ernaux, la temporalité adopte un schéma différent mais tout aussi cinématographique. Dans *Les Années*, le passage « La première image du film montre une porte d'entrée qui s'entrebâille… » (Ernaux, 2008, p. 57) revendique explicitement une dimension filmique. La narration se présente comme une succession d'images projetées.

Le texte juxtapose photographies mentales :

> Et l'on avait en soi une grande mémoire vague du monde. De presque tout on ne gardait que des paroles, des détails, des noms […] Mais ce n'était pas de vrais souvenirs, on continuait d'appeler ainsi quelque chose d'autre : des marqueurs d'époque. (*Ibid*., p. 109)

Des objets :

Chaîne hi-fi 10 000
Aquarium 1 000

Glace du Maroc 200
Lit 2 000
Fauteuils Emmanuelle 1000
Armoire à pharmacie 50, etc.
On se les disputait, entre valeur marchande (*Ibid*., p. 67)

Des slogans :

Un unanimisme vertueux et grondant nous jetait docilement dans les foules et les slogans du 1er Mai, Halt à la Fuhrer Le Pen, N'ayez pas peur entrez en Résistance, J'ai les boules I've got the balls Tengo las bolas, 17,3 % sur l'échelle de Hitler (*Ibid*., p. 105)

Des scènes familiales :

C'est une photo d'hiver, la lumière d'un soleil pâle sur la peau du visage et des mains, les touffes d'herbes sèches, les branches dénudées sur un fond vague de végétation avec une ligne lointaine d'immeubles. Au dos, Cergy, 3 février 92. (*Ibid*., p. 85)

Des événements historiques : « A la voir sur la photo, en belle fille solide, on ne soupçonnerait pas que sa plus grande peur est la folie, la coïncidence entre une nuit passée à un bal de l'Unef et le putsch des généraux, Salan, Challe, etc. » (*Ibid*., p. 43)

L'absence de transitions psychologiques crée une impression de défilement continu, tel un projecteur ancien qui fait passer les séquences sans interruption. Le montage n'est pas fondé sur la causalité mais sur un amoncellement sensible.

Le pronom « on » joue un rôle capital : il délaie la subjectivité individuelle pour édifier une mémoire collective : « On allait voir Cléo de cinq à sept, L'Année dernière à Marienbad, Bergman, Buñuel et le cinéma italien. On aimait Léo Ferré, Barbara, Jean Ferrat, Leny Escudero et Claude Nougaro. On lisait Hara-Kiri. » (*Ibid*, p. 39)

Dans *La Place* (Ernaux, 1983), la temporalité est plus concise mais fonctionne également par alternance. Scènes d'enfance : Mon grand-père travaillait donc dans une ferme comme charretier. Il rentrait saoul, encore plus sombre. Pour un rien, il distribuait des coups de casquette aux enfants » (*Ibid*., p. 11).

Notations rétrospectives : « Tout le temps que j'ai écrit, je corrigeais aussi des devoirs, je fournissais des modèles de dissertation, parce que je suis payée pour cela » (*Ibid*., p. 52)

Observations sociologiques Jusqu'au milieu des années cinquante, dans les repas de communion, les réveillons de Noël, l'épopée de cette époque sera récitée à plusieurs voix, reprise indéfiniment avec toujours les thèmes de la peur, de la faim, du froid pendant l'hiver 1942 » (*Ibid*., p. 22)

Le tout se succède sans hiérarchie explicative appuyée. L'écriture interrompt l'analyse psychologique au profit d'une matérialité tangible. Le temps est montré dans ses impulsions, ses attitudes, ses cadres sociaux.

Le montage ernausien est ainsi plus précis que celui de Modiano, mais il repose lui aussi sur la juxtaposition. L'effet produit est celui d'un film d'archives : les cycles défilent, organisées par blocs d'images.

La comparaison révèle une différence structurante :

– Chez Modiano, le temps est imprécis, ordonné par l'ellipse, l'inachèvement et la quête mémorielle. La fragmentation traduit l'absence.

– Chez Ernaux, la temporalité est plus circonstanciée et collective ; elle transforme la mémoire en flux historique structuré.

Cependant, dans les deux cas, le récit ne se contente pas de restituer des faits. Il aménage une expérience temporelle. Les scènes sont découpées, rythmées, montées. L'attention du lecteur est dirigée par des bouleversements de vitesse, des interruptions, des insertions documentaires.

L'écriture de Modiano et d'Ernaux agit ainsi comme une caméra implicite : elle articule la durée, les séquences et privilégie la perception sur l'explication. Le réalisme qui en résulte n'est plus continuité transparente du monde, mais construction rythmique du visible.

Le « cinéma de l'imaginaire » annoncé dans l'introduction trouve ici son plein essor : la mise en scène du temps complète celle de l'espace. Le

roman devient un dispositif perceptif total, capable d'imiter les opérations fondamentales du cinéma — cadrage, montage, gestion du rythme — tout en affirmant l'autonomie formelle de l'écriture.

6. Conclusion :

L'analyse des textes de Patrick Modiano et Annie Ernaux montre que, même en restant strictement dans le champ littéraire, la narration peut créer des effets proches de ceux du cinéma. La littérature organise un regard, module le temps et le mouvement, et construit l'espace narratif avec une précision qui évoque la mise en scène visuelle et la perception cinématographique.

À travers la construction du regard littéraire, les focalisations et les cadrages permettent au lecteur de se déplacer dans l'univers du récit comme le ferait une caméra, tout en conservant l'intériorité propre au texte écrit. L'étude des effets de temps et de mouvement révèle comment les auteurs orchestrent la perception du lecteur, alternant ralentis, ellipses et variations de rythme pour intensifier l'expérience narrative. Enfin, l'attention aux détails et à l'atmosphère montre que la littérature peut simuler le cinéma par le texte, en créant un espace perceptif riche, où l'imaginaire du lecteur devient le lieu d'une projection presque visuelle.

Ainsi, loin d'être un simple parallèle entre littérature et cinéma, cet article met en lumière la capacité de la littérature contemporaine à reproduire, à sa manière, des effets perceptifs et scénographiques. Modiano et Ernaux démontrent que la littérature possède ses propres outils pour orchestrer le regard, le mouvement et l'espace, offrant au lecteur une expérience immersive et cinématographiquement sensible, tout en affirmant l'autonomie du texte écrit.

Dans cette perspective, plusieurs prolongements pourraient être envisagés. Une étude comparatiste permettrait de déterminer si cette esthétique du montage perceptif constitue une tendance plus large du roman contemporain. Par ailleurs, l'articulation entre mémoire individuelle et mémoire collective, particulièrement sensible chez Patrick Modiano et Annie Ernaux, gagnerait à être approfondie à la lumière des théories de la mémoire culturelle. Ces pistes invitent à poursuivre l'exploration des

interactions entre écriture littéraire et dispositifs visuels dans les formes narratives actuelles.

5. Liste Bibliographique:

1-Azibi Arezki (2024), « Autobiographie et Histoire : une surdétermination mutuelle ? », *Revue Ennass*, Algérie, volume 11, n° 02.

2-Bal Mieke (1997), *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Canada.

3-Barthes Roland (1977), *Il n'y a pas de rapport sexuel*, Seuil, France.

4-Djidi Habib (2025), « Entre cinéma et littérature. *La Nouba des femmes du mont Chenoua* d'Assia Djebar », *Revue Ennass*, Algérie, volume 12, n° 02.

5-Ernaux Annie (1983), *La Place*, Gallimard, France.

6-Ernaux Annie (2000), *L'Événement*, Gallimard, France.

7-Ernaux Annie (2008), *Les Années*, Gallimard, France.

8-Foucault Michel (1966), *Les Mots et les choses*, Gallimard, France.

9-Genette Gérard (1972), *Figures III*, Seuil, France.

10-Genette Gérard (1983), *Discours du récit*, Seuil, France.

11-Hamon Philippe (1987), *La Poétique de la description*, Seuil, France.

12-Modiano Patrick (1978), *Rue des Boutiques obscures*, Gallimard, France.

13-Modiano Patrick (1984), *Quartier perdu*, Gallimard, France.

14-Modiano Patrick (1997), *Dora Bruder*, Gallimard, France.

15-Modiano Patrick (2007), *Le Café de la jeunesse perdue*, Gallimard, France.

16-Ricard François (2010), *Modiano ou l'écriture de l'absence*, Seuil, France.