


Vertiges des textes et des images ?

Benoît Tane

 10.58048/2263-7664/4317

Vertiges du texte et de l'image

L'article introduit la réflexion sur les relations entre les textes et les images dans un corpus de phototextes : *Nadja* d'André Breton, *Orlando : a biography* de Virginia Woolf et *Schwindel. Gefühle* de Sebald. Ces trois œuvres se trouvent réunies dans le programme de littérature comparée pour l'agrégation de Lettres modernes 2026-2027, « Vertiges biographiques (textes et images) ».

Dans cette perspective pédagogique et scientifique, l'analyse propose de mettre à distance la « lecture » des images visée par les programmes de l'éducation nationale alors même que l'approche analogique des textes et des images pose problème. Si l'auteur revient au passage sur une erreur d'identification dans l'édition française d'*Orlando*, il s'attarde sur le cas de *Vertiges* avant de montrer que le corpus est traversé par un régime généralisé de la dégradation que les images induisent dans notre rapport au monde, à travers une série de variations à quatre niveaux : la déformation, l'amputation, la déception et l'absence. L'article s'achève sur trois conseils méthodologiques.

Cet article constitue l'introduction de la première rubrique du numéro 20 de la revue *Malice* qui rassemble cinq articles, majoritairement issus de la journée d'étude intitulée « Vertiges des textes et des images ? », Agrégation 2025-2026/Nouveau programme de littérature comparée/« Vertiges biographiques (textes et images) », Aix-Marseille Université/amU, Lundi 6 octobre 2025, dir. Benoît Tane (amU/CIELAM).

« Textes et images »

L'indication figure explicitement dans l'intitulé du nouveau programme de littérature comparée pour l'agrégation de Lettres modernes 2026-2027, « Vertiges biographiques

(textes et images) ». Et le corpus des trois œuvres proposées, *Nadja* d'André Breton, *Orlando : a biography* de Virginia Woolf et *Schwindel. Gefühle* de Sebald (traduit sous le titre de *Vertiges* par Patrick Charbonneau), est indéniablement constitué d'ouvrages qui associent et les uns et les autres de façon importante¹...

Les articles présentés ici sont majoritairement issus de la rencontre interdisciplinaire organisée à Aix-en-Provence le 6 octobre 2025², qui a réuni des candidates et candidats au concours, des enseignantes et enseignants qui les préparent et des spécialistes des œuvres, des relations texte-image et d'intermédialité. Ce numéro ambitionne plus largement de développer les enjeux pédagogiques et de recherche autour de corpus associant des textes et des images.

« Textes et images » est de fait souvent une étiquette, qui sanctionne un simple constat. Si la hiérarchie traditionnelle entre les deux modes d'expression semble mise à distance, c'est au profit d'une analogie, voire d'une « lecture » des images, devenue une compétence visée par les programmes de l'éducation nationale alors même que l'analogie pose problème³.

L'évidence de la présence des images, dans ces livres et dans ce programme, ne doit pas conduire à croire que leur réception, leur analyse, leurs interactions relèvent de l'évidence. L'évidence, au sens étymologique, de ce qui relève du visible, ne doit pas cacher une complexité intrinsèque et celle des relations que nous entretenons avec ce domaine, qui recouvre des tensions : celles du visible et de l'invisible, du visuel et du textuel, de la monstration et de la dissimulation, du choc et de la contemplation, du spectaculaire et du subreptice, du coloré et du terne.

Aussi ce programme engage-t-il de nombreuses questions qui intéressent directement les candidats au concours mais aussi l'enseignement et la recherche. À quelles traditions et à quelles voies nouvelles de tels volumes peuvent-ils renvoyer ? Le lexique qui concerne les images dans les livres, pour ne pas parler des « livres d'images », est variable et peut renvoyer à des différences historiques et techniques mais aussi à des approches distinctes ; le mot même d'« illustration » pose par exemple problème non seulement par la dévalorisation qui peut être associée à ce terme mais aussi par son ancrage dans les usages du XIX^e siècle : c'est de fait à cette époque seulement que ce mot s'impose dans ce sens spécifique, d'abord par emprunt à l'acception anglaise.

Pourtant, le terme est encore repris par exemple sous la forme de « l'illustration photographique » par Breton dans son « Avant-dire (dépêche retardée) » de *Nadja*, ou employé comme une évidence dans notre édition française d'*Orlando* : la « note sur l'édition » donne ainsi une liste d'images sous le titre « Les illustrations » (*Orlando*, p. 25-26⁴).

À cette occasion l'éditeur introduit une erreur qui n'est pas anodine : l'image légendée « Orlando en ambassadeur », reproduite page 137 de cette édition, ne doit pas être identifiée comme « un portrait au pastel de Lionel Sackville, premier duc de Dorset par Rosalba Carriera » (*Orlando*, p. 26) mais comme une peinture sur toile représentant Richard Sackville⁵, cinquième comte de Dorset (1622-1677), par Robert Walker, qui est également conservée au château de Knole⁶. Notons que l'édition anglaise que nous utilisons comporte quant à elle une « Note on the text and illustrations⁷ » qui ne précise pas les références des œuvres. L'erreur est largement pardonnable, d'autant plus que le choix de Virginia Woolf n'est pas fondé historiquement : ce Richard ne saurait avoir été Duc de Dorset puisque la famille n'obtint la pairie qu'en 1720⁸ ; c'est donc le tableau plutôt que la personne représentée qui a conditionné le choix et, de fait, cette huile sur toile en buste donne toute sa place au vêtement très coloré qui permet de camper l'Ambassadeur dans sa fonction rituelle – absurde dans le roman – de représentation diplomatique. En revanche, le cadrage et le coloris pourraient empêcher de confondre cette toile avec un pastel. On peut ainsi avoir le sentiment que l'identification des images n'est pas considérée avec autant d'attention que le seraient par exemple des références intertextuelles, comme si ces images n'étaient jamais au fond, que des « illustrations », insérées pour accompagner un texte qui prévaudrait et pourrait se passer d'elles.

Dans ce contexte, il est légitime de se demander quelle place l'articulation des textes et des images peut prendre dans les épreuves du concours, dans les pratiques pédagogiques et dans les méthodologies littéraires. Au-delà même de cette question générale, comment tenir compte des spécificités des images de ce corpus – des reproductions en noir et blanc de petit format intégrées dans les pages mêmes des livres ? Ces reproductions écrasent les spécificités techniques, comme l'huile sur toile dont nous venons de parler, et semblent mettre sur le même plan les reproductions d'œuvres existantes et les photographies réalisées pour les volumes. Cette distinction des *media* utilisés croise ainsi également la question de leur statut poétique, que ces

images soient proprement auctoriales comme certaines des photographies de Sebald, ou qu'elles ne le soient que partiellement – ce qui change beaucoup de choses – comme celles que Virginia Woolf a commandées voire supervisées⁹ ou celles qui ont été choisies par Breton. Ces photographies engagent enfin des enjeux complexes quant à leur rapport au réel, rendu explicitement problématique par les mises en scène de celles d'*Orlando* par exemple – Angelica Bell en « Princesse russe » mais aussi Vita en « Orlando à son retour en Angleterre » ou en « Orlando vers 1840¹⁰ » –, par le choix d'une professionnelle de la pose en la personne de la comédienne Blanche Derval dans *Nadja* ou par les moyens auxquels doit recourir le narrateur de « All Estero » pour obtenir d'un touriste d'Erlangen la photo de la pizzeria de Vérone (*Vertiges*, p. 117-118).

Et si l'on prend au sérieux de telles images, avec ces difficultés et ces limites, dans quelle mesure ces volumes opèrent-ils des déplacements par rapport aux questions de poétique et de réception ? Les articles rassemblés ici proposent des explorations auxquelles nous introduira l'exemple de Sebald.

Sebald, expériences du vertige

Vertiges des textes et des images : en modifiant légèrement, mais significativement nous semble-t-il, l'intitulé du programme officiel avec cette proposition, les vertiges ne sont plus ici – ou plus seulement – liés au genre biographique lui-même mais engagent des expériences de lecture et de réception.

Ces vertiges, nous les avons sans aucun doute, toutes et tous, éprouvés en commençant à préparer cette question, devant ces livres mais aussi à l'occasion de tous ces moments où les textes « font » image, et que nous recouvrons de toute une terminologie rhétorique (description, ekphrasis, hypotypose...), voire en entrevoyant d'autres images, avec d'autres couleurs, d'autres cadrages, d'autres environnements que ceux de nos livres mais qui nous sont en partie accessibles et qu'on ne peut totalement ignorer.

Mais la typologie ne suffit pas, elle est débordée par cette expérience vertigineuse. Par exemple, un « tableau » de Tiepolo est évoqué par le narrateur dans le texte de Sebald « All Estero » tandis que, sur le trajet entre Vienne et Venise, son train en vient à traverser le Frioul, encore marqué par la « catastrophe » – si l'on suit la traduction de

Patrick Charbonneau dans notre édition (*Vertiges*, p. 51), quoique le terme de Sebald, *Zerstörung*¹¹, désigne littéralement une « destruction » – celle, sans qu'elle soit explicitée, des récents tremblements de terre historiques qui ont dévasté cette région. Les « terrains dévastés » (*Vertiges*, p. 51 ; « verwüstete Gelände », *Schwindel*, p. 59) conduisent le narrateur à un tableau, réel et connu de lui :

Les nuages bas s'échappant des vallées alpines et flottant au-dessus des terrains dévastés s'associent dans mon imagination à un tableau de Tiepolo que souvent j'avais contemplé. Il montre la ville d'Este ravagée par la peste, extérieurement intacte dans la plaine. L'arrière-plan est une chaîne de montagnes avec un sommet fumant. La lumière dispersée sur la scène semble peinte au travers d'un voile de cendre. On croirait presque que c'est cette lumière qui a chassé les hommes de la ville et les a dispersés en rase campagne [...]. Sur la gauche, agenouillée, Sainte Thekla, intercédant en faveur des habitants de la ville, le visage levé vers les cohortes célestes qui défilent et donnent à qui veut bien le voir une idée de ce qui s'accomplit au-dessus de nos têtes (*Vertiges*, p. 51).

Ce tableau est identifiable par le sujet indiqué même si le titre n'apparaît pas : il s'agit d'une grande toile intitulée « Sainte Thècle¹² sauvant [la ville d']Este de la peste », encore conservée à Este, entre Padoue et Ferrare, autant dire assez proche du trajet effectué par le narrateur.



Fig. 1 : Tiepolo, Santa Tecla libera la città di Este dalla pestilenza, huile sur toile, 675x390 cm, Cathédrale d'Este, Italie, 1759

Nul cataclysme pourtant dans le tableau où la ville est « extérieurement intacte » et où le « narrateur », note Béatrice Guéna, « omet de mentionner le succès de l'intercession de la sainte »¹³, alors même que les paroles d'une prière boucleront le texte. Nulle identification non plus de la figure allégorique de la Peste, représentée sous la forme d'une femme chassée vers la gauche. Nulle mention enfin d'un Dieu omnipotent qui lance ses troupes pour répondre à l'intercession. Non, ce qui importe au narrateur, c'est cette « lumière [qui] semble peinte au travers d'un voile de cendre » et dont l'importance réoriente totalement le tableau : « on croirait presque que c'est cette lumière qui a chassé les hommes de la ville ».

Et si « les cohortes célestes donnent, à qui veut bien le voir, une idée de ce qui s'accomplit au-dessus de nos têtes » (littéralement : elles « nous, [et en incise] si nous voulons le voir, donnent une idée de ce qui s'accomplit » etc...), le narrateur de Sebald n'est décidément pas de ceux-là, de ceux qui ne veulent voir que ce qu'un tableau montre.

Mais, direz-vous, ce tableau n'est pas reproduit dans le livre. Et, puisque ce tableau est loin d'être le seul, si l'on peut développer la typologie des images associées au texte avec ces cas de mention titulaire sans intégration de reproduction, faut-il donc s'intéresser à ces images-là aussi ? Le refus par le narrateur lui-même, assimilé à l'auteur, de toute « lecture » allégorique, théologique, voire hagiographique du tableau ne rend-il pas vaine par avance toute possibilité pour le lecteur de le regarder lui-même ? De se muer en spectateur lui aussi, voire de confronter sa vision du tableau à celle du narrateur ? Faut-il laisser à ce narrateur seulement la responsabilité de réagir « avec en tête de telles images » comme il l'écrit beaucoup plus loin, dans « Il Ritorno in Patria » (*Vertiges*, p. 163) alors qu'il évoque de nouveau Tiepolo, pour ses fresques à Würzburg cette fois-ci... (« Mit solcherlei Phantasien im Kopf » (*Schwindel*, p. 197, écrit Sebald, littéralement : « Avec de telles visions, de telles rêveries dans la tête »). Il y a là, pour reprendre la formulation frappante d'Hélène Martinelli, un « syndrome de Sebald » qui suscite non pas « extase et vertige par excès de beauté », comme le syndrome de Stendhal mais « vertige et malaise par excès de calamités¹⁴ ».

Peut-être ne faut-il pourtant pas prendre le narrateur au mot, car il ne s'agit pas seulement d'images mentales mais bien souvent d'œuvres que Sebald peut avoir vues et qu'il peut de surcroît revoir, non seulement directement puisque ses œuvres sont animées par le retour et la répétition, mais aussi sous la forme de reproductions dans des livres. Ces images, même non reproduites dans l'œuvre, n'en sont pas totalement absentes et participent au moins de sa logique poétique, au même titre que des références intertextuelles qu'il ne nous viendrait pas à l'idée de négliger. Cette dimension a d'ailleurs dans le cas de Sebald été particulièrement mise en valeur par l'important travail sur les sources iconographiques de l'auteur publié sous le titre de *Shadows of Reality: A Catalogue of W.G. Sebald's Photographic Materials*¹⁵.

Toutes ces images ne sont pas équivalentes mais elles sont toutes en revanche partie prenante de cette œuvre, de sa genèse comme de sa réception, d'un point de vue poétique comme esthétique. Car il y a là une expérience du vertige propre à ceux et celles qui abordent ce livre, pour ne pas parler seulement de lectrices et de lecteurs car ces images engagent autre chose que les seuls enjeux de la lecture – une expérience peut-être plus intense encore de ce point de vue qu'avec *Orlando* et même *Nadja*, de débordement et de perte de repères.

L'image fantôme ?

Il ne s'agit pas de régler une fois pour toutes la question des images évoquées par le texte en comblant des vides. D'une façon générale dans notre corpus, les relations des textes et des images sont travaillées par des formes variées d'empêchement parfois et, presque toujours, de difficulté.

On pourrait d'abord dire qu'elles nous frappent visuellement par leur flou, qui est presque systématique dans *Vertiges* et porté à son comble par l'agrandissement qui accompagne les précisions sur la « barque grée de voiles noires et pendantes » (*Vertiges*, p. 147¹⁶), qui est dans *Nadja* spécifiquement présent par la photographie de Benjamin Péret évoquée par Claire Gheerardyn et Basile Pallas dans les articles qui suivent, et qui est indirect dans *Orlando*, où la dernière image, « Orlando au temps présent », éloigne son sujet, Vita Sackville-West elle-même, et semble le perdre dans la nature, comme si la proximité temporelle se retournait en imprécision, sans pour autant

être sacrifiée à « l'humidité » qui imprègne la fin du roman et qui semble modifier toute chose¹⁷.

Plus profondément et paradoxalement, c'est une sorte de régime généralisé de la dégradation que les images induisent dans notre rapport au monde, à travers une série de variations que l'on peut repérer à quatre niveaux. La déformation d'abord, par l'usage même de la photographie en noir et blanc, qui rend par exemple presque invisible le fils prodigue à cause de ses vêtements noirs (*Vertiges*, p. 169 image IV n° 3), ou ce « bleu ciel » du panneau des Aubes aussi blanc que le ciel au-dessus du pont d'Avignon, lui-même fondu dans le blanc de la photo mal exposée (*Nadja*, p. 181, n°48), mais aussi par floutage comme nous venons de le voir ou par caviardage chez Sebald. L'amputation ensuite, par la nécessité du cadrage photographique lui-même mais aussi par des interventions ultérieures à la prise de vue, que cette disparition ne soit pas perceptible immédiatement quand on ne connaît pas l'image de départ (voir le frontispice d'*Orlando*), que l'on puisse en avoir l'intuition (« La profanation de l'hostie » d'Uccello dans *Nadja*, p. 110), ou que l'amputation saute aux yeux comme dans la photographie sans tête insérée dans la séquence sur le poète Ernst Herbeck, dont on peut apprendre qu'elle était par ailleurs un portrait de Robert Walser¹⁸... La déception, entendue sans connotation morale, serait un troisième niveau : le manque d'une image qui viendrait faire écho au texte, n'est déceptif qu'en vertu d'une logique de complémentarité à laquelle l'œuvre de Sebald nous a habitués, même sur un mode dégradé. Cette logique ne fait toujours pas des images, ni chez Sebald, ni chez Woolf, ni même chez Breton, quoi qu'il en dise, des « illustrations », au sens d'une image régie par le texte, comme dans le cas de la « reproduction » attendue d'une œuvre dont parle le texte. En revanche, cette dynamique entretient bien le sentiment qu'une image pourrait être là et manque.

Le dernier cas de ce rapport dégradé serait l'absence : dans ce cas extrême, le sentiment paradoxal du manque est aussi radical que flottant, aussi intuitivement immédiat et qu'assumé au terme d'un parcours qui engage la lecture et la réception tout entière des œuvres photolittéraires.

Si l'on peut dire par exemple que le portrait de Léona Delcourt est absent de *Nadja*, c'est par contraste avec l'inflation des autres portraits photographiques et comme si les lecteurs éprouvaient le besoin que soit réparé une injustice de Breton. On peut dénigrer

ce besoin et le considérer comme hors de propos : *Nadja* n'aurait pas besoin d'un portrait photographique de Nadja car les « dessins de Nadja » (*Nadja* p. 145) en tiendraient lieu. Pourtant cette série, convoquée à partir de « La fleur des amants » (*Nadja* p. 139), le « portrait symbolique d'elle et de moi » (*Nadja* p. 141), le « vrai bouclier d'Achille » (*Nadja* p. 146), qui reprend le *topos* même des limites de l'*ekphrasis* homérique¹⁹, et jusqu'à ce dessin « Au dos de la carte postale » (*Nadja* n°36 p. 148) qui repose sur le principe de « masquer obstinément le visage de la sirène » (*Nadja* p. 146), refusent précisément sa juste place à Léona Delcourt. Quant à l'œuvre reproduite avec la légende « De manière à pouvoir varier l'inclinaison de la tête », reprise en couleurs sur la couverture dès la première édition de poche en 1972, qui comporte le nom même de « Nadja » et qui peut sembler être l'emblème de l'œuvre tout entière, elle n'est plus présentée comme un dessin mais comme un « montage », celui d'un « ensemble constitué par un visage de femme et une main » (*Nadja* p. 143) et plus pour les caractéristiques que cela engage (le mouvement possible de la tête), que pour son sujet. Il est entendu que ces choix poétiques de Breton ont leur valeur propre, celui d'une valorisation du montage, celui du compagnonnage des tableaux surréalistes, celui d'une impossible saisie de l'identité de Nadja par Léona Delcourt elle-même (« Qu'est-elle ? » écrit-elle sur son propre dessin, *Nadja* n°34a p. 145). Mais nous parlons bien d'une réception de l'œuvre qui évolue, qui voit autre chose dans les œuvres, comme avec la photographie de Pablo Volta « Au musée Grévin » (*Nadja* n° 47 p. 178) cadrant les mains, la jarretelle et l'entre-jambe de « l'adorable leurre qu'est [...], cette femme feignant de se dérober dans l'ombre », ajoutée en 1963 quand il aurait enfin été possible « d'obtenir l'autorisation de [la] photographier » (*Nadja* p. 177) : peut-on simplement cultiver le paradoxe et y voir le « Portrait oblique de Nadja²⁰ » ?

L'emphase du texte peut aviver ce sentiment. Floriane Reviron-Piégay note ainsi dans son article saisissant sur les images dans *Orlando...* et sur leur absence à un moment précis :

Le moment crucial du changement de sexe, pivot de toute l'intrigue et fondement de quelques-uns des commentaires féministes les plus explicites de Woolf, n'est pas figuré dans le texte. Il est littéralement obscène, c'est-à-dire renvoyé sur une autre scène qui n'est ni textuelle ni picturale. Seul un

pudique astérisque figure l'indicible²¹.

Mais précisément si l'astérisque « figure véritablement une crise de la représentation », on peut difficilement dire que « l'image textuelle remplace l'image visuelle » :

Nous sommes, par conséquent, maintenant abandonnés entièrement seuls dans la pièce en compagnie d'Orlando endormi et des trompettes. Ceux-ci, se rangeant côte à côte en bon ordre, font entendre une terrifiante sonnerie :

« LA VERITE ! »

Sur quoi Orlando se réveilla.

Il s'étira. Il se leva. Il se tint très droit complètement nu devant nous, et tandis que les trompettes faisaient retentir La Vérité ! La Vérité ! La Vérité ! nous n'avons pas le choix, il nous faut le confesser – c'était une femme²².

Il n'y a ici ni « métaphore », ni « description » ; tout au plus il y a récit, en quatre verbes, et il y a surtout le dispositif visuel d'une image qui ne peut advenir car l'énoncé, surtout dans sa version originale, fait exploser les codes attendus de la représentation textuelle : « He was a woman* » (Oxford p. 132) – « c'était une femme » traduit Jacques Aubert, faisant disparaître le sujet masculin et plaçant l'astérisque au milieu de la ligne qui suit (*Orlando* p. 149). « L'image visuelle » pourrait échapper à cette aporie : les variations entre « Orlando en Ambassadeur » (*Orlando*, p. 136) et « Orlando à son retour en Angleterre » (*Orlando*, p. 169) le montreraient assez, si « nous comparons » ces deux portraits en acceptant de suivre « la façon de voir de certains philosophes et de certains sages » (*Orlando*, p. 196). Mais « nous penchons pour une autre conception » précise la voix narrative, dans l'un de ces moments où elle deviendrait proprement celle de Virginia Woolf, et pour « quelque chose qui est caché au plus secret » : « Ce fut un changement en Orlando elle-même qui dicta son choix de vêtement de femme et d'un sexe de femme » (*Orlando* p. 196 ; « *something hid deep beneath. It was a change in Orlando herself that dictated her choice of a woman's dress and of a woman's sex* », Oxford p. 180). Tandis que la représentation visuelle se heurterait, comme celle du texte, aux codes de la représentation, un autre mode de représentation s'affirme, qui pourrait créer ses propres codes, s'il ne s'imposait par la seule force de sa performativité, au cœur même du texte littéraire – « He was a woman* » – comme au sein même de l'image photographique – « Orlando vers 1840 », où Virginia habille et fait poser Vita (*Orlando*

p. 253).

L'on voit bien que la question poétique ouvre à celle de la réception, qui contribuent chacune au vertige. Le vertige tiendrait précisément à ceci : à cette tentation, ces tentatives d'entrer dans ce travail des images, qui échappent pourtant en partie. Là où nous considérons comme une attente normale la connaissance des « hypotextes » de nos textes, là où nous circulons avec tant d'assurance dans une bibliothèque, pourtant labyrinthique et presque infinie, entrapercevoir ces images sous le texte et ne pouvoir que les entrevoir nous mettrait comme au bord du gouffre.

Il ne s'agit pourtant pas d'une faillite qu'il faudrait compenser, celle d'un créateur qui déçoit ou d'un récepteur pris en faute, celle d'une « illustration » qui échoue à compléter son texte : il s'agit d'un mode d'être, ou un mode d'apparition, de l'image. Ce mode fait retour sur la question des *media* artistiques mis en œuvre : si l'image photographique, en tant que telle, est regardée comme fantomatique²³, elle le serait comme l'est un « membre fantôme », sensible à la personne même qui en a été amputée.

Trois points de repère méthodologiques

À ces expériences du gouffre, nous n'avons pas à opposer un repli mais peut-être des garde-corps, si l'on veut filer la métaphore, voire des points de repère méthodologiques qui, pour être simples, ont la volonté d'être utiles.

Circuler parmi les images qui peuvent être associées aux œuvres

Nous avons commencé et fini par les images qui manquent mais l'on doit pouvoir envisager que celles qui sont reproduites, parce qu'elles sont transformées, recadrées... renvoient donc aussi à d'autres images situées en dehors des livres du corpus, selon des logiques diverses mais repérables dans chacune des trois œuvres qui nous occupent.

Une page de « Ressources sur les images du corpus », dans ce numéro, permet de rassembler un certain nombre de sources, avec l'ambition de faciliter cette circulation.

Il ne s'agit pas de remplacer les images disponibles par d'autres qui s'y substitueraient parce qu'elles seraient en couleurs, complètes, documentées etc... mais de prendre

conscience des biais par lesquels les images sont convoquées dans les œuvres. Il s'agit moins de précaution oratoire que méthodologique, d'autant plus importante que la deuxième piste consiste à intégrer les images à l'analyse.

Intégrer les images à l'analyse

Les images ont une place à part entière dans les commentaires sur ces œuvres, sans les réduire à un rôle de substitution, même quand Breton lui-même écrit que « l'abondante reproduction photographique a pour objet d'éliminer toute description » (*Nadja*, p. 6).

On peut concevoir à la fois la nécessité et l'intérêt de rendre compte d'un ensemble qui comporte des textes et des images, même si le terme d'iconotexte, sur lequel la critique francophone s'appuie beaucoup, n'est pas exempt d'ambiguïté²⁴. Liliane Louvel par exemple le convoque presque par défaut dans *L'Œil du texte*, devenu un ouvrage de référence au point d'avoir été traduit en anglais sous le titre *Poetics of the iconotext* en 2011 :

Nous conserverons cependant le terme « d'iconotexte » parce que sa forme nous semble parfaitement illustrer la tentative de fusion entre texte et image, fusion multiforme comme dans la figure de l'oxymore, désir de fondre deux objets irréductibles l'un à l'autre en un nouvel objet, dans une tension fructueuse où chacun des termes conserve sa différence [...]. Rien n'est résolu et pourtant tout est là, dans un mouvement qui oscille entre l'un et l'autre²⁵.

La métaphore de la fusion reste de l'ordre du désir, celui des poètes comme celui des critiques parfois, et ne vise pas à « résoudre » l'opposition. De fait, l'enjeu méthodologique ne réside pas dans une symétrie du fonctionnement et des effets, ni dans une supposée « rhétorique » de l'image mais dans une puissance d'agir propre à l'image et aux tensions que la présence des textes et des images engagent. Notons en outre que les outils d'analyse visuelle que les études littéraires ont empruntés et figés en métaphores (cadrage, point de vue, focalisation...) peuvent être réinvestis pour eux-mêmes dans l'étude des images, retrouvant une force démonstrative. Les images peuvent aussi engager plus largement elles-mêmes, une véritable intericonicité au sein

du corpus, qui fait circuler des motifs récurrents de façon transversale : images de la main, images des yeux, images des lieux, reproductions de documents écrits...

Tenir compte du *medium*

Cette troisième piste souligne l'importance du *medium*, sur lequel l'approche intermédiaire attire notre attention, mais qui implique en réalité des *media* articulés les uns aux autres. Ici le livre lui-même constitue un dispositif majeur, notamment par sa nature séquentielle ; dans ce domaine, la mise en série peut tirer profit des outils narratologiques, qui présentent l'intérêt d'être familiers aux candidats et candidates et qui permettent de formuler des alternatives à la réception linéaire des séries.

Le *medium* livresque est aussi significatif du fait de la maquette des pages, en tenant compte du fait que la mise en page peut connaître des variations dans les éditions et leurs maquettes respectives. Par exemple, dans l'édition originale de *Schwindel. Gefühle* chez Eichborn, la bande verticale qui est extraite du tableau évoquant la bataille de Marengo, commence sur une page pour finir sur l'autre, en décalant la fin de la phrase juste après l'image (p. 32-33), tandis que la traduction d'Actes Sud place l'image sur une seule page, après la fin du texte, comme un cul-de-lampe, et transforme même la fin de la phrase et la comparaison qu'elle comportait : l'expression allemande « wie eine Untergehender », qui signifie littéralement « comme quelqu'un qui se couche », voire « qui sombre », et non « voué à périr irrémédiablement » comme le voudrait la traduction (*Vertiges*, p. 21), située après et donc comme « sous » la longue image du champ de bataille, semble faire figurer le personnage sous le charnier lui-même.

Si dans le cas de *Vertiges*, cette question essentielle est parasitée par le problème de la version numérique qui est actuellement la seule disponible et qui peut faire varier la mise en page, on ose espérer que ces circonstances contingentes ne conduiront pas à relativiser et à dévaluer une dimension essentielle de l'œuvre de Sebald, qui relève d'une poétique médiale²⁶ : l'intensité de l'attention de l'auteur à la matérialité du livre qu'il élabore, et la force de ses effets.

Enfin, notons que les techniques d'impression, pour notre corpus, imposent l'héliographie en noir et blanc dans *Nadja* et *Orlando*, tandis que les motivations de Sebald (et de Breton en 1963) n'obéissent pas aux mêmes contraintes. Mais ces reproductions

photographiques convoquent diversement la question même de la photographie selon qu'elles reproduisent des photos ou d'autres objets de départ. Une toile, un panneau de bois peint, une fresque, une gravure, un dessin, un article de presse, un passeport... on peut chercher à faire la liste de la nature variée de ce qui est représenté sous forme de photographies dans nos œuvres. On peut d'ailleurs interroger les investissements symboliques de cette nature, comme le fait que dans *Orlando*, seuls les personnages masculins donnent lieu à une peinture tandis que les personnages féminins ne font l'objet que de photographies, au point que l'on peut dire à propos d'*Orlando* : « le féminin est associé à la photographie²⁷ ».

On peut surtout souligner les ruptures que chaque changement de *medium* est susceptible d'induire, jusqu'à la transformation livresque des objets de départ, qu'il s'agisse de toiles en couleurs ou de formats hors normes.

Par exemple, « La profanation de l'hostie » évoquée dans *Nadja* renvoie à une peinture sur bois d'Uccello, « Le Miracle de l'hostie profanée », datée de 1465-69 ; or il s'agit d'une prédelle, c'est-à-dire d'un ensemble de panneaux peints placés dans la partie basse d'un retable d'église : celle-ci mesure 3 mètres 43 sur 32 cm et fait se succéder à l'horizontale six scènes d'une même légende²⁸. Le narrateur de *Nadja*, clairement assimilé à André Breton lui-même ici, évoque la « reproduction photographique du détail central d'un tableau d'Uccello [*sic*] qu'[il] ne connaissai[t] pas », qui accompagne une lettre d'Aragon qu'il vient de recevoir d'Italie (*Nadja*, p. 109) ; de fait, la page suivante montre une image qui représente quatre personnages, un couple et deux enfants, comme réfugiés à l'extrémité d'une pièce (*Nadja* p. 110). Breton ajoute en note à propos du « tableau » : « Je ne l'ai vu dans son ensemble que quelques mois plus tard. Il m'a paru lourd d'intentions cachées et, tout compte fait, d'une interprétation très délicate » (*Nadja*, p. 109). Si la convocation de cette image, après le « baiser » où les « dents » de Nadja « tiennent lieu d'hostie », relève d'une coïncidence que Breton veut exploiter (voir l'article de Basile Pallas), les « intentions » pourraient aussi être celles du tableau lui-même.

Or ce retable s'appuie sur une légende antisémite très diffusée au Moyen Âge²⁹. La prédelle la transforme même en démonstration, donnant à voir l'enchaînement de toute l'histoire et sa fin en même temps que sa finalité, depuis l'achat d'une hostie par des

Juifs, sa profanation, la dénonciation des coupables, leur condamnation au bûcher et le pardon pour la femme chrétienne, qui n'aurait vendu l'hostie que par nécessité. Aussi les « intentions » ne sont-elles « cachées » que pour celui qui ne connaît pas encore la prédelle entière : la note d'André Breton, dès lors qu'il connaît le tableau, en dit trop ou trop peu, d'autant plus qu'elle ne s'accompagne pas de modifications du texte ou de l'image. Tout au plus, mais sans lien avec la question, le cadrage est-il légèrement différent en 1963, laissant entrevoir la cheminée à l'extrémité droite de l'image (*Nadja* n°23 p. 110), alors que l'image originale, si l'on en croit les épreuves de *Nadja*, était centrée davantage sur les personnages³⁰. L'image de 1928 était identique à celle qui accompagnait un article qu'Antonin Artaud a publié dans *La Révolution surréaliste*, lequel ne mentionnait en réalité ni cette œuvre, ni ses « interprétations³¹ ». Mais pour les Surréalistes, Paolo Uccello – Paul les Oiseaux – fut une figure privilégiée du fait même de sa marginalité dans l'histoire de l'art de l'époque³² et l'ouvrage que Philippe Soupault lui consacra dès 1929, fut l'un des premiers, sans pouvoir compter sur de nombreuses sources. En revanche, le titre de l'œuvre d'Uccello suffit pour en connaître le sujet et Soupault relève précisément : « On a beaucoup attaqué, quand on a daigné s'occuper d'Uccello, certaines scènes de la *Profanation de l'hostie*, où l'on assiste au supplice de la famille juive brûlant sur le bûcher³³ ». Il semble raisonnable de penser que Breton parle en connaissance de cause de l'« interprétation très délicate » du tableau mais tout se passe comme si relayer sans mise en perspective un *topos* antisémite ne posait pas problème « tout compte fait », tant qu'on ne voit personne brûler dans les flammes, et juste des enfants terrorisés. On voit bien qu'il ne s'agit pas d'une simple question de cadrage mais bien d'une intégrité que l'on refuse d'accorder à la place de l'image, même quand on comprend qu'un « sens caché » pèse sur elle.

Par ces trois pistes ce faisant, nous avons traversé trois dimensions des relations intericoniques : la série d'images d'abord, qui ponctue chacun des trois volumes (comme nous venons de le voir à propos du *medium* livresque), mais aussi les liens, voire les paradigmes qu'un lecteur devenu spectateur établit entre ces séries – comment ne pas être frappé par ce qui est plus qu'un motif récurrent dans les reproductions de notre corpus, celui du regard – et enfin le réseau informel, en partie inaccessible par lequel

nous avons commencé... Série, paradigme, réseau : autant de niveaux sur lesquels s'appuyer dans notre approche du corpus.

Les articles réunis nous incitent à regarder ces images et pas seulement avoir la certitude de les avoir vues, par évidence – sans parler du « voir, mais alors *voir* » prophétique (*Nadja*, p. 20), sur lequel revient Basile Pallas dans son article « Travail du négatif : *Nadja* et ses photographies ». Regarder les images, c'est accepter les défaillances et de la vue et des objets sur lesquels elle porte, comme le souligne Béatrice Guéna à propos de Sebald dans « Citations et images : l'empathie dans *Vertiges* » mais aussi Claire Gheerardyn, qui nous invite à manier, voire à « Machiner » les phototextes du corpus. Car si ces images nous échappent largement, nous ne pouvons pas faire simplement comme si elles n'existaient pas, ni même comme si elles existaient simplement, en montrant ce que leur cadrage donne à voir. La photo-littérature, aux enjeux de laquelle nous invite Philippe Ortel (« Vertiges du document photographique »), est à ce prix, et la littérature même, dont *Orlando* serait l'incarnation, comme le montre Nicolas Boileau dans son article « De qui / de quoi Orlando serait-il la biographie ? ».

1 Les éditions de référence utilisées ici, qui comportent les images, sont les suivantes : André Breton, *Nadja* [1928, éd. revue et augmentée, 1963], Gallimard, « Folio », 1972 ; Winfried Georg Sebald, *Vertiges* [*Schwindel. Gefühle*, 1990], trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes sud, « Babel », 2012 ; Virginia Woolf, *Orlando* [*Orlando: A Biography*, 1928], trad. de l'anglais et éd. de Jacques Aubert, Gallimard, « Folio classique », 2018. Il existe un long article de Michel Collomb, qui aborde à la fois *Nadja* et le cas de Sebald : « Le défi de l'incomparable. Pour une étude des interactions entre littérature et photographie », *Vox Poetica*, 2009 ; version archivée.

2 « Vertiges des textes et des images ? », Journée Agrégation 2026-2027, Nouveau programme de littérature comparée, « Vertiges biographiques (textes et images) », Aix-Marseille Université/amU, Lundi 6 octobre 2025. Le programme est ici. Toutes les interventions n'ont pu donner lieu à un article. Je remercie tous les participants à la journée, de même que Béatrice Jongy-Guéna, qui a accepté de se joindre à cette publication.

3 Sur cette question, voir Benoît Tane, « Questionner la "lecture d'image" » », Utpictura18, Dossier « Questions d'images : le livre, le texte, l'image », Anne-Hélène

Klinger-Dollé dir. ; en ligne : 10.58048/2968-9198/23352

4 De façon cohérente avec le reste de l'édition dans la collection Folio, ce paragraphe reprend intégralement celui qui figure dans l'édition de la Pléiade, sous le titre, entre crochets, de « [Note sur les illustrations] » (Virginia Woolf, *Œuvres romanesques*, t. II, Jacques Aubert dir., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 1345).

5 Voir Sheila M. Wilkinson, Stuart N. Clarke, « Illustrations in the First Editions of *Orlando : A Biography* », VWSGB/Virginia Woolf Society of Great Britain, 2001, 2018, en ligne : <https://virginiawoolfsociety.org.uk/resources/illustrations-in-the-first-editions-of-orlando-a-biography/>. Cette page renvoie en outre à : « A Note on the Illustrations », in *Orlando*, Brenda Lyons ed. with an Introduction and Notes by Sandra M. Gilbert, Penguin Books, 1993, pp. XLVII-XLIX ; and « Appendix D: The Illustrations', in *Orlando: The Original Holograph Draft*, transcribed and edited by Stuart N. Clarke, 1993), p. 35-36.

6 Robert Walker (previously attributed to Gilbert Soest), « Richard Sackville, 5th Earl of Dorset (1622-1677) », Knole. Voir le tableau en ligne. Ce Richard était le frère aîné d'Edward, représenté dans le tableau utilisé comme frontispice du livre sous le titre « Orlando as a boy ». La confusion peut s'expliquer par le fait que Lionel Sackville est par ailleurs bien représenté sur un pastel conservé à Knole ; cette autre œuvre, autrefois attribuée à Rosalba Carriera, serait en réalité due à Hoare mais nous n'avons pas retrouvé de reproduction de ce pastel sur le site du National Trust.

7 Edited by Rachel Bowlby, OUP, World's Classics, 1992, p. XLVIII. La note de l'édition Penguin, évoquée plus haut, est en revanche explicite.

8 Voir Nicolas Boileau et Juliana Lopoukhine, *Virginia Woolf, Orlando : A Biography*, Atlante, 2025, p. 56.

9 Notre édition française présente la photographie « La Princesse russe enfant » comme « prise par V. Woolf » alors que les éditeurs anglais écrivent qu'elle fut prise par Vanessa Bell : les remerciements de V. Woolf dans sa préface à « Miss Angelica Bell » pour un « service » qu'elle « seule pouvait [lui] rendre », n'impliquent pas qu'elle ait pris elle-même sa nièce en photo mais simplement qu'elle ait accepté de poser, dans son déguisement et selon les indications de l'autrice.

10 Sur les mises en scène de ces photographies par Virginia Woolf, voir Anne-Laure Rigeade, dans Hélène Martinelli, Antoine Poisson, Anne-Laure Rigeade, *Vertiges biographiques (textes et images)*, Atlande, 2025, pp. 184-186.

11 W. G. Sebald, *Schwindel. Gefühle*, Fischer, [1993] 2013, p. 59 (désormais *Schwindel*).

12 Le traducteur conserve la forme utilisée par Sebald, « Thekla » mais la forme italienne est « Tecla » et la forme française « Thècle ».

13 Béatrice Guéna, « L'écriture spectrale de W. G. Sebald (1944-2001) », *La Revue des lettres modernes*, 2024 - 2, Processus créateur et voies négatives, p. 292.

14 Hélène Martinelli, *Vertiges biographiques (textes et images)*, ed. cit., p. 109. Lors de la rencontre d'Aix-en-Provence, Hélène Martinelli est revenue sur le choix de ce terme, emprunté à Sebald mais aussi en partie pour échapper au terme de « fiction », alors même que l'allemand est la seule des trois langues concernées par le corpus à faire revenir à la question de la fiction puisque *Schwindel* peut désigner la tromperie.

15 *Shadows of Reality: A Catalogue of W.G. Sebald's Photographic Materials*. Edited by Clive Scott and Nick Warr. Contributing Editor Jo Catling. London: Boiler House Press & Cambridge MA: MIT Press, 2023.

16 Lors de la rencontre du 6 octobre 2025, Hélène Martinelli avait pris cette image comme l'exemple même du flou et de ce qui « dément l'indicialité potentielle » de la photographie, en renvoyant également au travail de Ruth Vogel-Klein, « Les traces de Kafka dans *Vertiges* de W. G. Sebald », in *Sillages de Kafka*, Philippe Zard éd., Le Manuscrit, 2007, p. 435-451. Cette image est une photographie intitulée « The return of the Shrimpers » que Sebald emprunte à un ouvrage : Neil McWilliam et Veronica Sekules, *Life and landscape: P. H. Emerson*, Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, Norwich, 1986, p. 119 (*Shadows of Reality*, ed. cit., p. 428). Il s'agit d'une photographie qui au départ fait elle-même partie d'un livre entièrement illustré par le photographe Peter Henry Emerson : *Wild Life on a Tidal Water: the adventures of a house-boat and her crew*, London, 1890. Le travail de ce photographe est largement associé, comme l'ouvrage utilisé par Sebald, à Norwich et à l'East Anglia (voir encore C. S. Middleton, *The Broadland Photographers: The Photographs of J. Payne Jennings, P H. Emerson, and G C. Davies*, Norwich, Wensum Books, 1978).

17 Sur l'importance de l'humidité et de « l'air saturé d'eau » qui pourrait expliquer la laideur de l'époque victorienne, voir les pages 235-242. Nous n'avons pas d'*errata* plus développé, mais nous notons à ce sujet une erreur de traduction dans l'édition folio : « l'humidité l'avait déjà affectée d'insensibilité » (OR p. 235) ; « she was insensibly afflicted with the damp » pourrait être littéralement rendu par exemple par « insensiblement, elle avait déjà été affectée par l'humidité ».

18 Photographie de Robert Walser par Carl Seelig, empruntée par Sebald au livre d'Elio Fröhlich et Peter Hamm, Robert Walser : Leben und werk in Daten und Bildern, Fracfort, Insel, 1980, p. 301 ; voir *Shadows of Reality*, éd. cit., p. 425. Sebald a consacré un essai à Robert Walser (1878-1956), écrivain suisse auteur des *Enfants Tanner* (1907) et qui, gagné par la psychose, fut interné à partir de 1929, laissant des centaines de pages de brouillon sous forme de « microgrammes ». Sebald y comparait Walser à son grand-père, comme il fait pour Ernst Herbeck dans *Vertiges* (Sebald, *Séjours à la campagne (Logis in einem Landhaus)*, p. 136). La photo de *Vertiges* n'est pas utilisée directement dans cet essai mais elle appartient à la documentation rassemblée par Sebald pour ce travail.

19 Anne-Marie Lecoq, *Le Bouclier d'Achille. Un tableau qui bouge*, Gallimard, 2010.

20 Jean Arrouye, « La Photographie dans *Nadja* », *Mélusine*, N°4, [1982,] p. 141.

21 Reviron-Piégay, Floriane, « Les apories de la référentialité dans *Orlando: A Biography* de Virginia Woolf, in *L'Atelier. Référence et référentialité* (2) n°11, 2019, § 31 ; en ligne.

22 *Orlando*, p. 149.

23 *L'Image fantôme* est le titre d'un essai d'Hervé Guibert, Éditions de Minuit, 1985.

24 Sans compter que l'on va jusqu'à parler d'iconotextes sans texte : « ces images d'imminence sont bien des "iconotextes", mais dans un sens particulier, qui assimile à la "textualité" de l'image tous les dispositifs sémantiques qui conditionnent sa déchiffrabilité. En ce sens, une image intranquille, qui ne donne rien à voir de la catastrophe à venir mais qui semble constamment solliciter l'enquête inquiète et l'interrogation inconfortable, peut tout à fait avoir pour « texte » le récit produit, même intérieurement et sur un mode mutique, par celui qui la regarde et qui y conduit son investigation de l'œil. » (Laurent Gerbier, Raphaëlle Bertho, « Penser l'iconotexte

de l'effondrement : une image de l'imminence », in *Multitudes*, 76(3), 2019, p. 114-119 ; en ligne : <https://doi.org/10.3917/mult.076.0114>).

25 Liliane Louvel, *L'Œil du texte : texte et image dans la littérature anglophone*, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 15.

26 Voir une « médio-poétique de la mémoire » (Emmanuel Zwenger, « Un passé obnubilé : les médiations de la mémoire dans les récits égohistoriques de Georges Perec et Winifried Georg Sebald : Essai de médio-poétique », thèse de l'université de Caen, sous la dir. de Franck Bauer, 2022.

27 Et de préciser : « Si l'archiduchesse Harriet est représentée sur un tableau, c'est qu'en réalité "il était un homme et l'avait toujours été" (p. 188) », Anne-Laure Rigeade, *Op. cit.*, p. 178.

28 Galleria Nazionale Delle Marche, Urbino ; voir la notice sur Utpictura18.

29 Sur cette légende antisémite diffusée en Italie par la chronique du Florentin Villani, voir Jean-Louis Schefer, *L'Hostie profanée. Histoire d'une fiction théologique*, Paris, P.O.L., 2007.

30 Voir la note de Marguerite Bonnet dans André Breton, *Œuvres complètes*, I, p. 1547-1548, et, sur le site André Breton, les Épreuves des illustrations de Nadja, image n°21.

31 Voir Antonin Artaud, « Uccello, Le poil », in *La Révolution surréaliste*, n°8, 1er décembre 1926, p.12-13 ; voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15282997/f24>

32 Voir Adelaïde Russo, *Le Peintre comme modèle*, Presses universitaires du Septentrion, 2007, pp. 83-105.

33 Philippe Soupault, *Écrits sur la peinture*, Paris, Lachenal & Ritter, 1980, p. 51.