


## « Machiner » les phototextes ? (Nadja de Breton, Orlando de Woolf et Vertiges de Sebald)

Claire Gheerardyn

 10.58048/2263-7664/4320

### Vertiges du texte et de l'image

La force de certains phototextes consiste à inventer des formes possibles, latentes, d'animation pour les images fixes qui les ponctuent. La mise en mouvement s'accomplit alors peut-être moins sur le papier que dans l'imagination des lecteurs : il ne s'agit pas seulement de lire le livre, mais aussi de faire comme si on le visionnait, à la manière d'un film durant une projection. *Nadja* de Breton, *Orlando* de Woolf et *Vertiges* de Sebald font tous les trois explicitement référence au cinéma et à divers procédés de projection des images. En dépit de leur position écartées dans le temps, Breton et Sebald s'intéressent tous deux au cinéma des années 1910 : Breton puise dans un cinéma qui lui a été directement contemporain, le narrateur de Sebald aurait assisté quand il était enfant à la projection de films muets, devenus depuis obsolètes, remplacés par le cinéma parlant. Woolf quant à elle fait référence à des dispositifs de pré-cinéma intéressant aussi Sebald. Cet article examine comment ces trois phototextes imaginent de possibles mises en mouvement des images, et comment ils laissent les lecteurs libres d'accomplir cette imagination, par le geste de la main qui tourne les pages, ou par les yeux qui passent d'une image à l'autre, sur une même double page.

Cet article constitue la version écrite d'une communication prononcée lors d'une journée d'étude organisée par Benoît Tane le 6 octobre 2025, à Aix-Marseille Université, dans le cadre de la préparation de la question de littérature comparée intitulée « Vertiges biographiques (textes et images) » pour les sessions 2026 et 2027 de l'agrégation de lettres modernes.

Bien des pistes s'offrent à celui ou celle qui doit comparer *Nadja* d'André Breton (1928), *Orlando* de Virginia Woolf (1928) et *Vertiges* de Sebald (1990)<sup>1</sup>. Dans les trois cas, ces phototextes<sup>2</sup> font par exemple usage d'images peintes comme le rappelle l'introduction des articles rassemblés ici ; ils représentent des documents associant eux-mêmes textes et images et ainsi placent les lecteurs face à la dimension plastique de l'écriture ; dans les trois cas aussi, les auteurs manipulent les images pour les faire changer de destination<sup>3</sup>. Dans cette étude, nous suivrons la piste de l'imaginaire du cinéma, traversant les trois œuvres. Le cinéma y prend plusieurs formes : il correspond avant tout aux films muets projetés en salle dans les années 1910 et 1920. Il peut parfois coïncider avec le « cinéma primitif », c'est-à-dire cinéma des toutes premières années suivant l'invention des frères Lumière. Il est même « pré-cinéma<sup>4</sup> » : les œuvres semblent renvoyer aux dispositifs de projection et aux jouets optiques élaborés pendant plusieurs siècles avant l'invention du cinématographe proprement dit, et ayant ainsi préparé ce dernier.

Une proposition de Quentin Bajac fournit un point d'appui décisif pour interroger l'imaginaire cinématographique des phototextes. Cet historien de la photographie rappelle que le cinéma forme déjà un dispositif associant texte et image quand il remarque que, dans *Nadja*, les planches photographiques et les pages de texte alternent, comme le faisaient images et intertitres dans les films muets des années 1910<sup>5</sup> ; en prolongeant cette logique, on pourrait, plus précisément encore, comparer les légendes des planches photographiques de Breton aux cartons de ces films<sup>6</sup>.

Parler d'imaginaire cinématographique conduit d'emblée à soulever la question de la mise en mouvement des images fixes. La force des phototextes réunis ici consiste à inventer des formes possibles de mise en mouvement des images qui les ponctuent, tout en laissant cette mise en mouvement suspendue - comme dans le cas de planche 7 de *Nadja*, semblant présenter deux photogrammes se succédant sur la bobine d'un film, et suggérant que cette bobine se prolonge d'au moins deux autres photogrammes (*Nadja*, p. 34). L'animation s'accomplit moins sur le papier que dans l'imagination des lecteurs.

De fait, la proposition de Bajac nous intéresse en ce qu'elle fraie une manière d'interpréter les iconotextes avec une liberté inventive. Les lecteurs ont un rôle particulièrement actif à jouer dans la mise en œuvre de l'imaginaire cinématographique.

Apollinaire a appelé les poètes de son temps à « machiner les poèmes » grâce au cinéma et au phonographe<sup>7</sup> ; dans ce sillage, Breton, de Woolf et de Sebald suggèrent à leurs lecteurs de manier littéralement ces phototextes et de se faire les « machinistes » des dispositifs qui leur sont proposés.

Pour comprendre comment agit le modèle du cinéma muet dans les œuvres étudiées, il nous faut en premier lieu examiner la place explicite que celles-ci confèrent à ce médium, avant d'examiner les formes très variées qu'elles confèrent au mouvement, pour enfin considérer plus précisément la manière dont on passe au sein des trois phototextes d'une image à l'autre, opérations auxquelles les lecteurs sont appelés à participer directement.

## Présence explicite du cinéma muet

On sait à quel point les auteurs de la modernité et des avant-gardes ont créé avec le cinéma<sup>8</sup>. Breton accorde au cinéma une place explicite, en évoquant *L'Étreinte de la pieuvre* (Duke Worn, *The Trail of the Octopus*, 1919) et en présentant sur la planche 9 le résumé d'un épisode de ce film. Cette présence est prolongée, affirmée chez Sebald, qui a lui-même conçu un scénario de film sur Wittgenstein en 1986<sup>9</sup>. Sebald n'a pu qu'être frappé par l'intérêt porté au montage par Döblin, lequel parsème le texte de *Berlin Alexander Platz* de titres rédigés comme des cartons de cinéma. Et plus encore, Sebald s'est intéressé au rapport complexe, conflictuel, entretenu par Kafka au cinéma<sup>10</sup>. C'est avant tout le cinéma des années 1910, celui-là même qui a joué un si grand rôle pour les avant-gardes, qui innerve *Vertiges*. Le narrateur évoque ainsi plusieurs films de 1913, dont *L'Étudiant de Prague* (*Der Student von Prag* de Hanns Heinz Ewers, Stellan Rye et Paul Wegener, 1913), que le « Dr. K. » aurait pu voir au cinéma à Vérone<sup>11</sup>. Parallèlement, dans la dernière partie, le narrateur rapporte qu'enfant, il était fasciné par le film *Les Brigands* (*Die Räuber* de Friedrich Fehér, 1913), tiré de la pièce de Schiller (*Vertiges*, p. 169-171 ; *Schwindel*, p. 204-208).

De surcroît, le texte de Sebald mentionne avec insistance le cinéma muet. Ainsi, pour le personnage nommé « Salvatore » (provenant par métalepse du « Chasseur Gracchus » de Kafka), l'opéra *Aïda* devient « un film muet d'avant la Grande Guerre<sup>12</sup> ». La comparaison s'inverse quinze pages plus tard : la dernière scène du film *L'Étudiant de*

*Prague* apparaît « comme l'aria sans parole du héros agonisant<sup>13</sup> » ; elle « vacill[e] comme une lumière qui s'éteint<sup>14</sup> ». Dans *Campo Santo* (2003), Sebald compare très explicitement les images cinématographiques aux fantômes<sup>15</sup>. Sans doute songeait-il au monde lugubre déployé par le cinéma primitif, monde gris et silencieux d'ombres « tremblotant[e]s<sup>16</sup> » décrit par les auteurs ayant assisté aux projections des tout premiers films<sup>17</sup>. Les mots « gris » et « silencieux » ne reviennent-ils pas avec insistance dans *Vertiges*, œuvre hantée par les spectres ? Sebald manifeste une connaissance intime de la manière dont ses prédécesseurs, les poètes (et plus largement les auteurs) modernes, ont écrit avec cet art<sup>18</sup>.

Pour sa part Woolf exprime à plusieurs reprises dans ses essais des réticences quant au cinéma qui, dans les années 1920, serait encore incapable de finesse psychologique et laisserait le spectateur passif. On se souvient à cet égard de son essai « Sur le cinéma », datant de 1926<sup>19</sup>. On sait aussi, notamment grâce aux travaux d'Adèle Cassigneul, que Woolf a suivi avec passion les expérimentations du cinéma expressionniste allemand et du cinéma soviétique, et qu'elle s'est intéressée au montage<sup>20</sup>. À proprement parler, le cinéma est absent d'*Orlando*. Pourtant, il est presque là. On a toujours l'impression qu'il va survenir, en particulier lorsque sont présentées des innovations techniques marquant le XX<sup>e</sup> siècle. La voiture d'*Orlando*, roulant entre des écrans verts, offrant la possibilité de faire une expérience cinématique où la vitesse fragmente le monde, fait pour ainsi dire office de cinéma (*Orlando*, p. 306-307 ; *O: A Biography*, p. 177-178). On pourra se référer là encore aux analyses d'Adèle Cassigneul<sup>21</sup>.

De surcroît, des dispositifs de pré-cinéma sont bel et bien explicitement présents dans l'œuvre. La découverte en mouvement de Londres, le long des rives de la Tamise, par *Orlando*, lorsque celle-ci revient en Angleterre, s'apparente à l'exploration d'un panorama<sup>22</sup>. Woolf mentionne les silhouettes du Dr Johnson, de Boswell, et de Mrs Williams, projetées sur un rideau, et formant une représentation muette, comme dans un théâtre d'ombres (*Orlando*, p. 227-228 ; *O: A Biography*, p. 129-130). Et surtout, la romancière fait allusion aux lanternes magiques dans la partie de l'œuvre se déroulant au XVII<sup>e</sup> siècle (*Orlando*, p. 93-94 ; *O: A Biography*, p. 48).

Il faut alors, dans un deuxième temps, examiner plus précisément comment les trois phototextes étudiés mobilisent l'imaginaire du mouvement.

## Procédés de mise en mouvement

### Voir le mouvement pour le montrer aux lecteurs

L'observation du mouvement n'est pas aussi développée chez Breton que chez les deux autres auteurs. On pourrait pourtant rapprocher l'évocation de la foule sur le boulevard Magenta (*Nadja*, p. 71-72) avec certains films des frères Lumière, comme *La Foule sur la place de l'Opéra* (1896). Et surtout, on peut se souvenir que la locomotive est l'un des premiers sujets cinématographiques lorsque l'on lit comment la locomotive de la gare de Lyon, prise de petites saccades sans importance destinées à amener à une « Saccade » absolue, incarne la beauté convulsive (*Nadja*, p. 189) et même préfigure la beauté « explosante-fixe » qui survient ensuite dans *L'Amour fou*<sup>23</sup>.

Pour Woolf surtout, le XX<sup>e</sup> siècle se caractérise par l'observation du mouvement, banal mais néanmoins chargé d'une surprenante beauté. Elle écrit :

[...] to see Orlando change her skirt for a pair of whipcord breeches and leather jacket, which she did in less than three minutes, was to be ravished with the beauty of movement as if Madame Lopokova were using her highest art. (*O: A Biography*, p. 182)

[...] voir Orlando changer sa jupe pour des culottes de whipcord et une veste de cuir, ce qu'elle fit en moins de trois minutes, c'était être plongé dans le ravissement devant la beauté des mouvements, comme si Mme Lopokova elle-même déployait son art le plus sublime. (*Orlando*, p. 314-315)

En lisant cette comparaison, rapprochant Orlando de la danseuse Lydia Lopokova, qui en tant que ballerine était amenée à sans cesse revêtir de nouveaux costumes, on peut songer à l'importance des ballets russes pour les avant-gardes et la modernité. Louis Delluc, rapproche ainsi presque systématiquement le mouvement de Charlot et celui de Nijinski<sup>24</sup>. Lopokova et Nijinski avait été partenaires, par exemple dans *L'Oiseau de feu*, en 1916. En choisissant la première plutôt que le second, Woolf féminise ainsi une référence fonctionnant comme un marqueur d'époque.

C'est chez Sebald que le mouvement observé est explicitement comparé à celui que capte le cinématographe. Ainsi, voici comment le narrateur rapporte la scène où deux voleurs tentent de lui dérober ses effets à la gare de Milan :

Ich [...] spürte ihre Hände unter meiner Jacke, ein Greifen, Zerren und Reißen. Erst indem ich auf dem Absatz mich drehend die Tasche von der Schulter schwang und in die beiden hineinfahren ließ, gelang es mir, freizukommen und mich mit dem Rücken gegen einen der Pfeiler des Torbogens zu stellen. LA PROSSIMA COINCIDENZA. Keiner von den Passanten hatte Notiz von dem Zwischenfall genommen. Ich aber sah die beiden Angreifer seltsam zappelnd, als seien sie einem der ersten Filme entsprungen, im Zwielficht zwischen den Kolonnaden verschwinden. (*Schwindel*, p. 123-124)

[...] je sentais leurs mains sous ma veste, attrapant, tiraillant, arrachant. En tournant sur mon talon et balançant sur eux mon sac à toute volée, je réussis à me dégager et à me plaquer le dos contre le pilier de l'arche. LA PROSSIMA COINCIDENZA. Aucun des passant n'avait réagi à cet incident. Mais je vis mes deux agresseurs disparaître, sauter étrangement comme sur les premiers films du cinématographe, puis se fondre dans la pénombre des colonnades. » (*Vertiges*, p. 102)

Cette scène de poursuite dans la rue, scène qui oppose le corps des escrocs (des *Schwindler* pourrait-on dire) et celui de leur victime, s'apparente très certainement à d'innombrables scènes de films muets. Tantôt Charlot est la cible d'un filou, tantôt il tente de s'opposer aux voleurs à la tire, tantôt il est pris lui-même pour un pickpocket, tantôt enfin il n'hésite pas à voler autrui<sup>25</sup>.

Sebald évoque certes un mouvement accéléré, exagéré, fait de chutes, maladroit et plein d'adresse ou de grâce, comme celui de Charlot et de ses comparses<sup>26</sup>. Chez Sebald, le slogan italien de l'affiche Hertz, écrit en majuscules par deux fois dans la même page, fonctionne comme un carton de cinéma, tout en établissant une voie de circulation avec les affiches des textes surréalistes. L'expression « LA PROSSIMA COINCIDENZA », littéralement la « prochaine correspondance » ferroviaire, se change en « prochaine

coïncidence », et devient l'une de ces « pétrifiantes coïncidences » qui, pour Breton, relèvent des « faits-glissades » (*Nadja*, p. 20). Ici, Sebald semble presque citer *Nadja*, même s'il demeure incertain qu'il ait eu une connaissance de première main du texte de Breton. Le plus frappant, pourtant, c'est que le texte original emploie le verbe *verschwinden* (« disparaître », « se fondre »), dans lequel on reconnaît la racine *schwinden* qui travaille le titre de l'œuvre, *Schwindel*. Le mouvement des images cinématographiques est presque systématiquement assimilé à un mouvement de la disparition, marqué par ce verbe porteur de vertige. Si les images de cinéma sont des fantômes, ce n'est pas parce qu'elles apparaissent, mais c'est parce qu'elles disparaissent. Et dès lors tout ce qui « disparaît » dans le texte devient à son tour comparable au cinéma et empreint de vertige.

Sebald ne cite pas ici un passage du journal de 1911 de Kafka : « Le cinéma prête aux objets qu'il montre l'inquiétude de son mouvement<sup>27</sup> », mais cette phrase semble pourtant planer en surimpression à la surface de *Vertiges*. Sebald y met en mouvement les objets iconotextuels, leur prêtant ainsi de l'inquiétude.

### **Animer les réclames de 1913 : le cinéma imaginaire du narrateur de *Vertiges***

Le passage de *Vertiges* où le narrateur se rend à la *Biblioteca civica* de Vérone peut en constituer un exemple (*Vertiges*, p. 109-112 ; *Schwindel*, p. 133-136). Dans la bibliothèque plongée dans le noir (*Vertiges*, p. 109), qui s'apparente à une salle obscure de cinéma traversée par une « douce lumière » (*Vertiges*, p. 110), le narrateur consulte les archives :

So saß ich denn bald in der Nähe eines der Fenster und blätterte in den Folianten, in welche die Veroneser Zeitungen aus den August- und Septemberwochen des Jahres 1913 gebunden waren. Die Ränder waren so brüchig geworden, daß man mit Vorsicht die Seiten umwenden mußte. Allerhand Stummfilmszenen begannen sich nun vor mir abzuspielen. [...] *Laut- und schwerelos* waren sie, die Bilder und Nachrichten von damals, leuchteten kurz auf und *verlöschten* gleich wieder, jedes und jede von ihnen ein eigenes ausgehöhltes Mysterium. » (*Schwindel*, p. 133 puis p. 136, nous

soulignons)

Je me retrouvais vite assis près d'une des fenêtres à consulter les in-folio réunissant les journaux de Vérone ces semaines d'août et septembre 1913. Les bords en étaient si friables qu'il fallait tourner les pages avec d'infinies précautions. Toutes sortes de scènes de films muets se déroulèrent alors devant mes yeux. [...] *Silencieuses et impondérables*, les images et les nouvelles de cette époque révolue sortaient un instant de l'ombre et *s'éteignaient* tout aussitôt, chacune porteuse de son mystère éventé. » (*Vertiges*, p. 110 puis p. 112, nous soulignons)

Suit l'évocation de trois de ces films définis par ce qui leur manque (ils sont « sans son ni poids », *laut- und schwerelos*). Or ce ne sont pas les articles des journaux qui suscitent la rêverie cinématographique, mais les réclames, que Sebald reproduit dans son livre. Le narrateur les transforme en script. Voici le début du premier de ces petits films imaginaires :

In der Via Alberto Mario sah ich diverse Herren auf und ab gehen und in jeweils dem Augenblick, in dem sich unbeobachtet glaubten, [*image*] mit blitzartigem Seitensprung im Eingang des Hauses *verschwinden*, in dem die Ordination des in Paris und Wien ausgebildeten Dr. Ringger untergebracht war. (*Schwindel*, p. 133-134)

Dans la via Alberto Mario, je vis aller et venir divers messieurs qui, au moment où ils ne se croyaient pas observés, [*image*] faisaient un bond de côté et *disparaissaient* comme l'éclair dans l'entrée de l'immeuble abritant le cabinet du Dr Ringger, formé à Paris et à Vienne. (*Vertiges*, p. 110-111)

Le troisième et dernier film imaginé à la bibliothèque par le narrateur se déroule de la manière suivante :

[...] in der Sonne glänzende und glitzernde Pyramide aus zehn Millionen Flaschen Tafel- [*image*] wasser Ferro-China zur Rekonstitution des Blutes, die

bei einem plötzlichen *lautlosen* Löwengebrüll *lautlos* in Milliarden von Scherben zersprang und als rieselnde Kristallkaskade in sich *zusammensank*. » (*Schwindel*, p. 135-136, nous soulignons)

[...] brillante et étincelante sous le soleil, la pyramide composée de [*image*] dix millions de bouteilles d'eau de table Ferro-China, reconstituant sanguin, qui au rugissement *muet* d'un lion volait soudain *sans bruit* en milliard d'éclats et *s'effondrait* en une ruisselante cascade de cristal. (*Vertiges*, p. 112, nous soulignons)

Dans ces différents extraits, trois éléments peuvent frapper.

C'est tout d'abord la cohérence du vocabulaire qui retient l'attention. Dans un tissage verbal serré, reviennent toujours les mêmes termes, comme l'adjectif *lautlos* ou le verbe *verschwinden* ainsi que leurs synonymes. Ainsi, les « messieurs » craignant d'avoir la syphilis et les voleurs de Milan sont pris des mêmes bonds, des mêmes mouvements tressautants, avant de disparaître, se fondant dans le décor.

En second lieu, le narrateur anime d'abord un texte, puis deux objets iconotextuels. La réclame est un texte plastique, un texte à voir, souvent associé à des images. Elle s'inscrit dans le vaste ensemble d'objets iconotextuels qui parsèment l'œuvre, comme si Sebald cherchait à explorer la gamme des associations possibles entre texte et image à travers l'histoire.

Enfin, Sebald puise ici dans le même imaginaire que celui des avant-gardes. Le cinéma primitif déploie en effet un imaginaire de l'affiche, comme dans *Défense d'afficher* de Méliès (1896). Il développe même un imaginaire de l'affiche qui s'anime – on peut ici songer à un autre film du même Méliès, *Les Affiches en goguette* (1906). Un iconotexte comme le « ciné-poème » (*Filmdichtung*) d'Iwan Goll, *La Chaplinade* (1920) puise allègrement dans cet imaginaire<sup>28</sup>. Dans ce texte, Charlot colle de nombreuses affiches qui entrent en mouvement elles aussi. Sebald a parfaitement assimilé ce vocabulaire des *Filmdichtungen*, des ciné-poèmes et autres ciné-textes inventés par les auteurs d'avant-garde qui ont fait appel au cinéma pour réinventer leurs iconotextes.

Dans l'édition originale de *Vertiges*, les trois vignettes montrant les réclames sont réunies sur une même double page (*Schwindel*, p. 134-135). Si le modèle du cinématographe agit sur les phototextes, c'est surtout parce que ceux-ci font se succéder des images, portées par le flux et la matière du texte ; ils nous incitent à penser les images non pas une par une mais ensemble, dans leurs écarts et leurs passages de l'une à l'autre. Car c'est cela l'animation au cinéma : le passage d'une image fixe à une autre. Or le passage entre les images est au cœur des préoccupations de Breton, de Woolf et de Sebald.

## Passer d'une image à l'autre

### Glissades merveilleuses, saccades et convulsions chez Breton

Breton, à différentes reprises, évoque des images à transformation, prises dans une anamorphose pré-cinématographique. C'est d'abord un « tableau changeant », gravure où se succèdent un ange, un tigre, et un vase de fleur (*Nadja*, p. 67). Or ce tableau est comparé, dans l'un de ces « rapprochement soudain et [de ces] pétrifiante coïncidence » constituant les faits-glissades (*Nadja*, p. 20), avec une enseigne de Pourville, où les mots « maison rouge » sous un certain angle se transforment et deviennent « police », grâce à une « illusion d'optique » (*Nadja*, p. 67). Enfin, Breton peuple son château de Saint Germain, décrit comme un musée où l'on entre la nuit, de « cadres, dont les tableaux glissent rapidement et disparaissent pour faire place à un archange portant une épée » (*Nadja*, p. 133). Et pour nous qui lisons ensemble Breton et Sebald, les verbes « glisser » et « disparaître » semblent préfigurer les termes employés dans *Vertiges*. Dans *Nadja*, peut-être faut-il imaginer ces trois transformations non seulement comme des glissades mais aussi comme des « convulsions » (voir *Nadja*, p. 190), susceptibles d'affecter certes des images à proprement parler mais une enseigne. Breton laisse entendre que les mots eux-mêmes peuvent convulser, en fonction de leur lettrage et de leur disposition (*Nadja*, p. 67)<sup>29</sup>.

Chez Breton, les trois faits-glissades de ces images changeantes sont évoqués par le texte. Peut-on considérer que les planches photographiques sont prises dans le même mouvement ? Dans cette perspective, l'enchaînement des planches 21 et 22 constitue un exemple très intéressant, créant une amorce de mouvement, comme au cinéma. Dans

notre édition, en tournant la page (fig. 1), nous opérons nous-mêmes une transformation merveilleuse : la photographie d'un lieu réel (le jardin des Tuileries) devient gravure, servant de bandeau dans un livre du XVII<sup>e</sup> siècle (*Les Trois Dialogues philosophiques entre Hylas et Philonous* de Berkeley).

Image :



Fig. 1 : Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972, p. 99 et p. 101). Cliché : Claire Gheerardyn, 2025. De la planche 21 à la planche 22 dans *Nadja* de Breton, on manie le livre, on tourne la page pour voir le lieu photographié se transformer en livre.

Le passage du « lieu » photographié et au « livre » reproduit, opéré par le feuilletage, crée entre les deux planches un effet de va-et-vient susceptible d'être rapproché de la saccade agitant la locomotive de la gare de Lyon. (*Nadja*, p. 189). Ce mouvement effectif entre les images était pourtant absent de la première édition de l'œuvre comme de sa

réédition en 1963, puisque les deux images se faisaient face sur la même double page, dans une relation stable (fig. 2 et fig. 3).

Image :

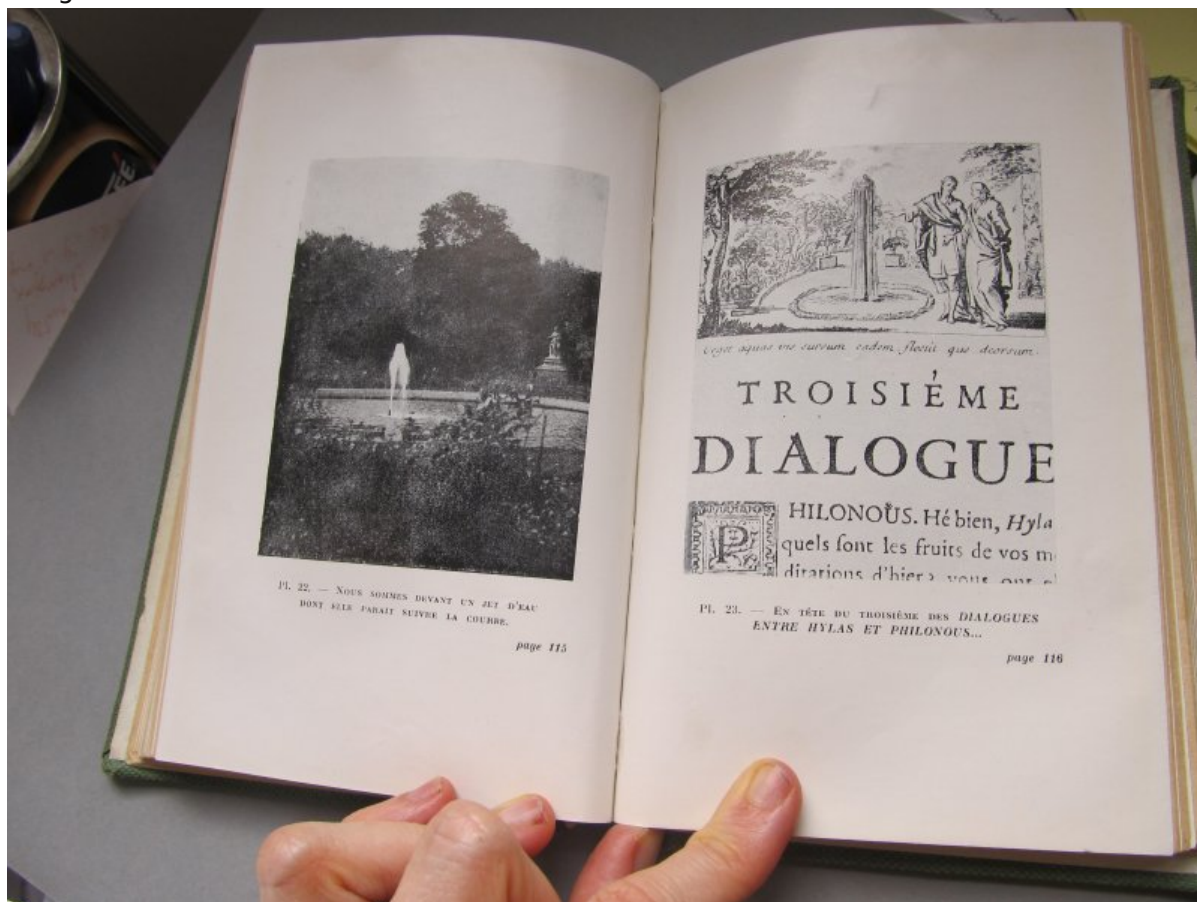


Fig. 2 : André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928, planches 22 et 23, p. 110 et p. 111. Cliché : Claire Gheerardyn, 2025.

Image :

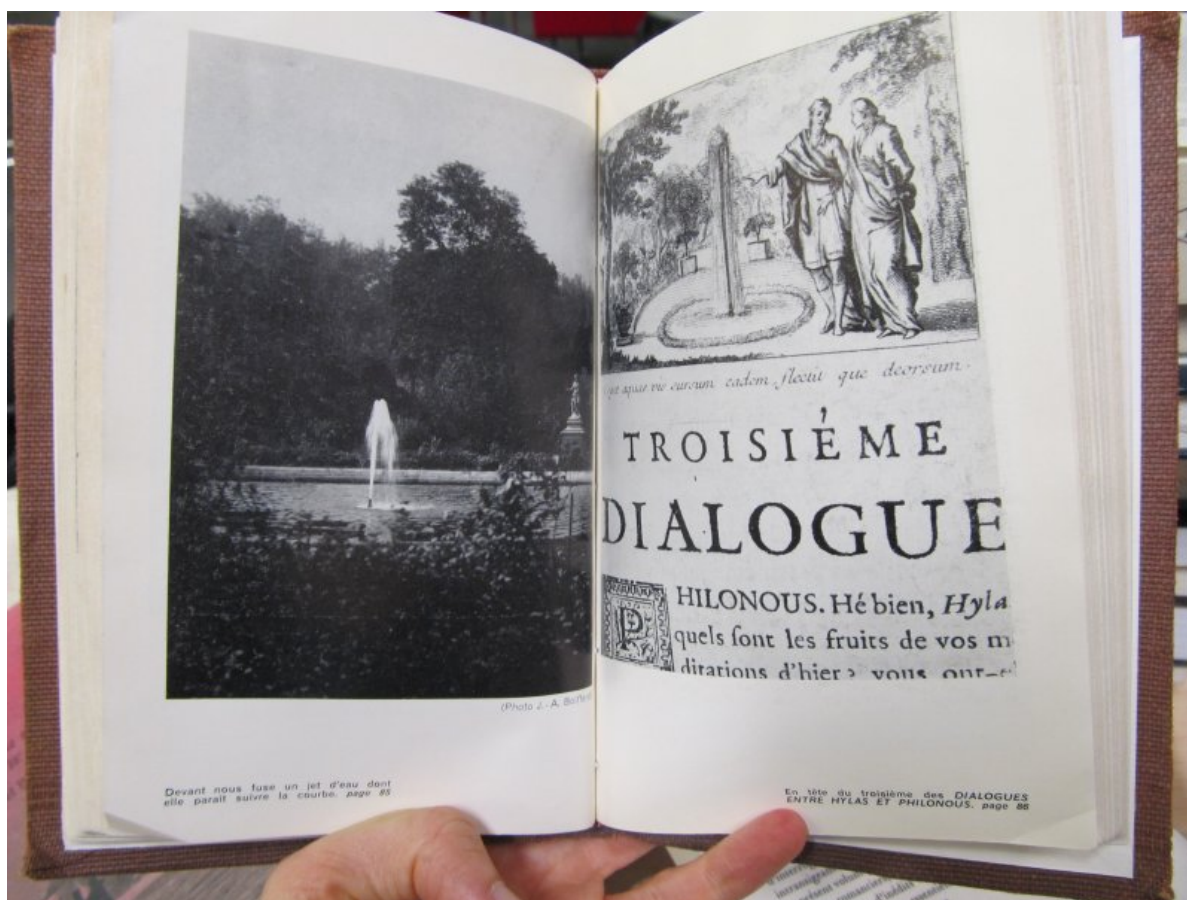


Fig. 3 : André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1963 [édition revue et corrigée]

Seul le regard se déplaçait, dans les deux sens, et sans doute ce mouvement des yeux suffisait à opérer la métamorphose. Il n'en demeure pas moins que dans l'édition de travail, le geste de la main opère la transformation du « lieu » en « livre », et même en « livre » iconotextuel. Or, chez Sebald, à la bibliothèque de Vérone, la mise en mouvement cinématographique des réclames sera bel et bien liée au fait que le narrateur tourne les pages des in-folio<sup>30</sup>.

### **Orlando comme une lanterne magique et comme un folioscope**

Woolf propose elle aussi une transformation des images, non pas par glissades ou saccades, mais par superposition et glissements. Voici ce qu'elle écrit quand elle évoque les lanternes magiques, dispositif de projection inventé dès 1658. Quand Orlando, songeant à la Princesse russe, trempe sa plume dans l'encre, le biographe commente :

[...] which act [...] at once substituted for the face of the Princess a face of a very different sort. [...] And he had to wait, perhaps half a minute, looking at the new picture which lay on top of the hold, as one lantern slide is half seen through the next. (*O: A Biography*, p. 48)

[...] action qui [...] substitua immédiatement au visage de la Princesse un autre, d'un genre bien différent. Et il dut attendre, peut-être une demi-minute, considérant la nouvelle image posée sur l'ancienne, comme, dans une lanterne, une vue se discerne à demi à travers la suivante. (*Orlando*, p. 93-94)

Apparaît alors le visage de l'homme gras et minable dans lequel nous avons reconnu Shakespeare. Une note de Michael Whitworth dans son édition d'*Orlando* suggère que Woolf songe ici aux *dissolving views*<sup>31</sup>, c'est-à-dire des vues colorées à double et triple effet, aussi nommées « vues fondantes » en français. Des lanternes à plusieurs objectifs permettaient le fondu enchaîné entre les plaques de verre, créant un effet de mise en mouvement. Ce passage, qui compare les images mémorielles aux images des plaques de verre, peut aussi renvoyer fugacement à Proust. Ceci paraît d'autant plus probable qu'à la page précédente, le narrateur rappelle qu'il écrit en novembre 1927 (*Orlando*, p. 92). La scène elle-même en revanche se déroule après 1658, puisque Orlando lit *Urn Burial* de Thomas Browne<sup>32</sup>. Comme les vues d'une lanterne, le texte superpose plusieurs moments différents, écartés à l'extrême, et pourtant se fondant en partie l'un dans l'autre.

Le modèle de la lanterne magique est d'autant plus intéressant que le roman *Orlando* est parsemé de tableaux, d'images peintes. Or les lanternes magiques fonctionnaient avec des vues peintes à la main sur des plaques de verre. On pourrait alors trouver dans *Orlando* bien d'autres passages à lire selon le modèle des vues fondantes, tels les moments où les paysages turc et anglais laissent soudain place l'un à l'autre (*Orlando*, p. 161-162 et p. 326 ; *O: A Biography*, p. 90 et p. 189<sup>33</sup>), ou tels les changements d'époque, accompagnés de brusques accélérations (*Orlando*, p. 229-231; *O: A Biography*, p. 130-131). À sa manière, la lanterne magique accélère le temps pour rendre visibles des phénomènes très lents, comme la tombée du crépuscule ou l'éclosion d'une fleur<sup>34</sup>.

S'il y a un procédé que Woolf emprunte au cinéma, c'est bien la possibilité de l'accélération, qui a aussi beaucoup intéressé les avant-gardes, comme on peut le constater dans la section « Cinéma accéléré et cinéma ralenti » de *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* de Blaise Cendrars (Éditions de la Sirène, 1919, avec des gravures de Fernand Léger).

Lorsqu'on feuillette le roman de Woolf, on voit les portraits d'Orlando se succéder. Comme les vues fondantes des lanternes magiques, ils se superposent les uns aux autres, par persistance rétinienne et mémorielle, l'un menant à l'autre dans une sorte de fondu qui crée comme l'illusion d'un film. Et après tout, ces portraits d'Orlando, à seize, puis trente et trente-six ans, sont des coupes saisies dans le temps. Ils finissent par former des photogrammes, se succédant chronologiquement.

Dans un passage particulièrement frappant, Woolf propose de comparer deux portraits et donc de passer de l'un à l'autre, là encore dans un va-et-vient des feuillets que nous tournons (fig. 4)<sup>35</sup>.

Image :

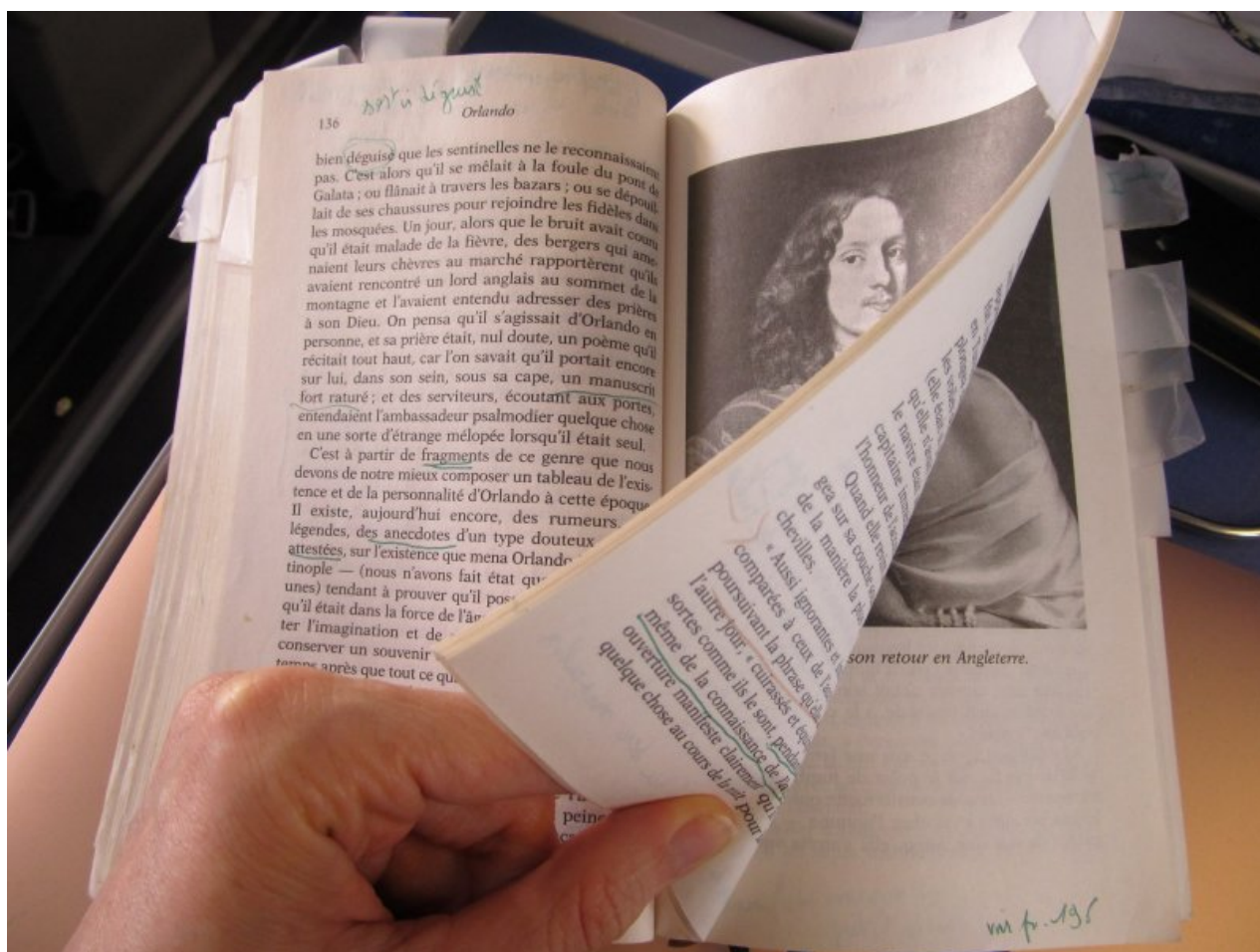


Fig. 4 : Virginia Woolf, *Orlando*, Paris, Gallimard, p. 136-137 et p. 169. Cliché : Claire Gheerardyn, 2025. Une créature hybride jaillit de la manipulation des pages séparant ces deux portraits, reproduits tous deux au même format, sur un fond sombre.

Plus largement, si nous feuilletons l'œuvre, elle se transforme en une sorte de *flip-book* ou de folioscope, de cinéma de poche. Gérald Dupeyrot n'écrit-il pas que dans la mesure où le folioscope constitue un « Véritable cinéma sans caméra ni projecteur », son « principe fait de n'importe quel carnet le "kit" d'un film de poche potentiel<sup>36</sup> » ?

S'il y a animation latente des images fixes chez Breton et chez Woolf, c'est d'une part parce qu'il y a plusieurs images, parfois organisées en séquences, et c'est d'autre part parce que nous tournons les pages du livre, nous le manipulons, et nous mettons très littéralement en mouvement les feuillets portant les images. Lorsque nous traitons nos phototextes comme des *flip-books*, nous en devenons les chefs opérateurs, les

machinistes, les monteurs et les projectionnistes, permettant de fabriquer et de visionner un film.

## **Doubles pages et images triples chez Sebald**

La question du passage d'une image à l'autre est posée différemment par Sebald, moins à l'échelle de l'œuvre que l'on feuillette, qu'à l'échelle des relations entre les images sur une même double page. Certaines de ces images semblent alors reliées par une sorte de mouvement cinématographique.

C'est peut-être déjà ce qui se produit entre les deux images montrant le Danube du haut du Greifenstein (*Vertiges*, p. 42-43 ; *Schwindel*, p. 48-49). Dans la version allemande, les deux images, prises sous des angles entièrement différents, communiquent l'une avec l'autre. Il revient aux lecteurs d'accomplir en imagination un très lent déplacement de caméra, s'effectuant durant des années entières, et permettant de suivre le méandre du fleuve dissimulé sous le texte, pour passer de la première à la seconde image. Le mouvement des yeux cherchant à lire le texte ne correspond pas à notre manière de regarder les deux images réunies, lesquelles forment une bande horizontale crantée qui interrompt fortement la double page. Tout ceci fabrique une pause qui suspend ou du moins ralentit fortement la lecture.

Si nous envisageons la double page où la foule attend le « Dr K. » à Desenzano, dans la version en français sur laquelle nous travaillons, la deuxième image, beaucoup plus grosse, se présente comme un zoom sur la partie droite de la photographie précédente (*Vertiges*, p. 138-139). Cet effet cinématographique est accentué par le fait que cette double page suit l'évocation du film *L'Étudiant de Prague*, avec son minuscule photogramme, sur lequel Sebald nous empêche précisément de zoomer<sup>37</sup>. Montrer à nouveau la même image, mais grossie, oblige à regarder longtemps l'une et l'autre vignettes, ce qui recrée pour les lecteurs quelque chose de la durée de l'attente vécue par la foule. Dans l'édition originale, le rapport de proportion entre les deux vignettes est différent (*Schwindel*, p. 168-169). La deuxième image diverge légèrement de sa reproduction dans la version française. Elle révèle des éléments qui étaient restés hors-champ dans la première vignette. Nous sommes bien face à un infime mouvement de caméra, qui s'approche et se déplace très légèrement vers la droite.

Et surtout, Sebald incite de manière accrue à interpréter la relation entre les images quand il propose, en quatre occasions dans *Vertiges*, des lignes d'images triples (*Vertiges* p. 18, p. 80, p. 140, p. 215)<sup>38</sup>. De minces intervalles blancs séparent ces dernières, peut-être comme sur une pellicule filmique, mais peut-être aussi comme dans un panorama. Les bandes blanches muettes, introduisant du silence entre les images<sup>39</sup>, peuvent en effet renvoyer au texte de Walter Benjamin sur le panorama impérial dans *Une enfance berlinoise vers 1900*. Benjamin s'y souvient de « la sonnerie qui retentissait quelques secondes avant que l'image ne se retirât d'un coup, pour céder la place, d'abord à un vide, puis à l'image suivante<sup>40</sup> ». L'allusion à Walter Benjamin est d'autant plus probable que ces séries triples constituent aussi un commentaire sur la reproduction mécanique des images<sup>41</sup>. D'une reproduction à l'autre, d'infimes variations, presque imperceptibles semblent survenir, notamment dans le cas de la sculpture montrant Saint Georges. Ceci rejoint une proposition de Lucie Campos : on ne sait pas exactement ce qui vacille, ce qui change d'une image à l'autre<sup>42</sup>.

Ainsi, deux énigmatiques séries d'images triples identiques encadrent *Vertiges*. La première présente le dessin de la gorge d'un syphilitique (*Vertiges*, p. 18), la seconde la photographie d'une sculpture de saint Georges tuant le dragon, sculpture placée sur le mur d'un cimetière (*Vertiges*, p. 215). Si différentes que paraissent ces deux séries d'images, elles sont pourtant réunies par un rapport thématique inattendu : dans les deux cas, un objet long et fin se plante dans une bouche ou une gueule. Dans les deux cas, la répétition des images correspond à la répétition d'un acte. Beyle, dit le texte, ne cessait de s'examiner la gorge dans le miroir, tandis que le narrateur enfant passait et repassait devant le cimetière. Entre ces deux occurrences, apparaissent deux autres séries triples, réunissant cette fois des variations sur un même motif. Ces séquences peuvent fonctionner comme les photogrammes d'un mouvement maladroit qui s'agite, tressaute, avant de fondre pour disparaître. Quelque chose comme une saccade travaille ces vignettes, sans être complètement actualisée<sup>43</sup>. Contrairement à Woolf qui accélère parfois brusquement, Sebald pratique un cinéma ralenti<sup>44</sup>, voire ce que l'on pourrait peut-être appeler un cinéma arrêté. En répétant la même image, il invente la possibilité de donner un équivalent visuel de la durée, ralentissant l'œuvre et son flux textuel faisant du phototexte un dispositif de projection, machiné par ses lecteurs<sup>45</sup>.

Woolf nomme à peine le cinéma, contrairement à Breton qui accorde à cet art une place visible mais réduite et à Sebald, chez qui la référence au cinéma est centrale. En dépit de ces différences apparentes, l'imaginaire photographique se manifeste dans les trois œuvres examinées, y agissant jusque dans d'infimes détails et exigeant une lecture particulièrement minutieuse et inventive. Dans ce jeu qui engage le livre, Sebald dispose certes de ressources interdites à Woolf et Breton : il place ses vignettes à l'intérieur même du texte, il crée des séquences d'images sur la même page, il peut varier à son gré les formats. Cependant, les auteurs tirent tous trois un extraordinaire parti du livre feuilleté, transformant ainsi leur médium, offrant aux lecteurs des supports d'expérimentation.

En proposant de considérer le phototexte de Breton à la manière d'un film, Bajac dessine ce que l'on pourrait nommer le « territoire du comme<sup>46</sup> ». C'est ce territoire que traversent les phototextes ici envisagés : parce qu'ils ne présentent jamais que des images fixes, ils réclament une participation active de la part des lecteurs. Ces derniers doivent puiser dans leurs propres ressources imaginatives pour jouer à un jeu où le livre n'est pas seulement un livre, mais une forme de cinéma de papier. Travailler sur l'imaginaire cinématographique à l'œuvre dans les phototextes, c'est prendre le risque d'interprétations imaginatives tout en se penchant sur les phénomènes tenus du « comme », mais c'est aussi se placer dans la logique des œuvres. *Orlando* et *Nadja* laissent explicitement place à l'imagination des lecteurs. Woolf ne cesse d'exhiber des trous réels dans les documents, ou des lacunes dans les informations disponibles sur Orlando, que le biographe, l'historien et les lecteurs doivent compléter grâce à leur inventivité. Breton emprunte à Jules Verne le modèle de légendes qui s'ouvrent sur des points de suspension, afin de laisser à chacun la possibilité de rêver et de continuer ces quelques mots en pensée. Sebald pour sa part montre comment l'imagination de son narrateur agit sur les images que ce dernier découvre et examine. Il ouvre ainsi la voie aux lecteurs pour exercer à leur tour leur imagination sur les images trouvées dans l'œuvre et les constituer en cinéma de papier.

1 Dans le cadre de ce travail destiné avant tout aux candidates et candidats au concours de l'agrégation de lettres modernes (sessions de 2026 et de 2027), nous citerons les œuvres dans les éditions au programme : André Breton, *Nadja*, [éd. revue et augmentée, 1963], Gallimard, « Folio », 1972, désormais simplement notée *Nadja* ; Virginia Woolf, *Orlando*, trad. et éd. de Jacques Aubert, Gallimard, « Folio classique », 2018, désormais simplement notée *Orlando* ; W. G. Sebald, *Vertiges*, trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes sud, « Babel », 2012, désormais simplement notée *Vertiges*. Pour les versions originales des textes anglais et allemand, nous citerons les éditions suivantes : Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, éd. Michael H. Whitworth, New York, Oxford World's Classics, 2015, désormais abrégée en *O: A Biography* ; W. G. Sebald, *Schwindel. Gefühle*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Verlag, 1994, désormais simplement notée *Schwindel*.

2 On peut considérer les œuvres de Breton, Woolf et Sebald comme des *phototextes* accueillant, outre des photographies *stricto sensu*, des images de natures variées. Dans le contexte de cette étude portant sur le modèle du cinéma, nous emploierons le mot « phototexte » plutôt qu'« iconotexte » : c'est bien parce que nos œuvres contiennent des *photographies* qu'elles peuvent renvoyer au cinéma.

3 Comment représenter un ange traversant le plafond enflammé d'un opéra ? En reproduisant en noir et blanc un détail de la fresque de la chapelle des Scrovegni de Giotto, tout en la renversant (*Vertiges*, p. 124) ! Jonas avalé par la baleine était montré tête en bas. Lorsqu'il en fait un ange, Sebald le redresse. Lors de la journée d'étude du 6 octobre 2025, Hélène Marinelli a souligné que ce geste de retournement pouvait être lui-même être source de vertige. Nick Warr, Jo Catling et Michael Brandon-Jones signalent que Sebald a trouvé le médaillon de Giotto reproduit à l'envers dans Irina Danilova, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien* (Dresde, Verlag der Kunst, 1983, p. 139). Voir Clive Scott et Nick Warr (dir.), *Shadows of Reality: A Catalogue of W. G. Sebald's Photographic Materials*, p. 427.

4 Voir l'entrée « Préhistoire du cinéma » dans André Roy, *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet : art, technique, industrie*, Fides, 2007, p. 360 : « Tout ce qui précède l'invention du Cinématographe des frères Lumière et de la première séance de cinéma du 28 décembre 1895. La préhistoire du cinéma est l'histoire

de la représentation du mouvement [...]. Elle débute aux grottes de Lascaux, se perpétue dans l'art de la tapisserie, la technique du sténopé et de la *camera obscura*, les perfectionnements techniques et scientifiques, le théâtre d'ombre et la lanterne magique. [...] Voir Diorama, Fantascopie, Panorama. La découverte de la persistance rétinienne constitue une étape importante de cette histoire. [...] Synonyme : pré-cinéma. »

5 Quentin Bajac, « Le Fantastique moderne », dans Michel Poivert, Marc Dachy, Christine Coste, et al., *La Subversion des Images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 126.

6 Songeons par exemple à la légende de la planche 6 : « Quelque temps plus tard, Benjamin Péret était là... (p. 33) » (*Nadja*, p. 32).

7 Guillaume Apollinaire, Conférence « L'Esprit nouveau et les poètes » [1917], *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> décembre 1918, t. 130, n° 491, 1918, p. 385-396.

8 Voir par exemple les publications suivantes : Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; Sandrine Montin (dir.), « Charlot, ce poète ? Chaplin et la poésie », dossier de *Loxias*, n° 49, juin 2015 ; Dominique Kalifa, *Tu entreras dans le siècle en lisant Fantômas*, Vendémiaire, 2017.

9 On en lira le scénario complet dans Muriel Pic (dir.), *Politique de la mélancolie : à propos de W. G. Sebald*, Les Presses du réel, 2016, p. 177-190. Dans sa présentation, Sebald indique : « Le film *Vie de W.* racontera l'histoire d'un personnage solitaire, celle du philosophe Ludwig Wittgenstein [...], sous la forme pure d'images à partir desquelles s'est constituée la vie de W. » (*ibid.*, p. 177). Ce scénario fait lui-même place à des séances de cinéma : « Au cinéma, au premier rang, Wittgenstein, complètement fasciné » (*ibid.*, p. 183) ; « W. au cinéma. Seul. Un western » (*ibid.*, p. 186).

10 Sebald a écrit une recension de Hanns Zischler, *Kafka geht ins Kino [Kafka au cinéma]*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996. On pourra lire la traduction du texte de Sebald dans « Kafka au cinéma », *Campo Santo* [2003], trad. Patrick Charbonneau et Sibylle Muller, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2017, p. 187-202.

11 *Vertiges*, p. 136 ; *Schwindel*, p. 166. Le narrateur mentionne deux autres films de 1913 possibles : « les actualités avec Sa Majesté Vittorio Emanuele III passant en revue la cavalerie et le film désormais introuvable de *La lezione dell'abisso* ». Il semble que ce dernier film ait été un documentaire portant sur l'ascension de différentes montagnes suisses.

12 *Vertiges*, p. 123 ; *Schwindel*, p. 149 : « als Stummfilm aus der Zeit vor dem grossen Krieg. »

13 *Vertiges*, p. 138 ; *Schwindel*, p. 168 : « wobei die ganze wie ein ausgehendes Licht flackernde Szene die tonlose Arie des verscheidenden Helden ist. »

14 *Ibid.*

15 W. G. Sebald, *Campo Santo*, éd. Sven Meyer, Munich, Hanser, 2003, p. 34. Nous reprenons ici une analyse de Sabina Pasic dans « W. G. Sebald and the Cinematic Imagination », mémoire soumis dans le cadre de l'obtention du grade de docteur en philosophie, Université de Washington, département des études germaniques, 2014, p. 55.

16 Dans *Vertiges* (p. 136), il est ainsi souligné que les silhouettes des personnages de *L'Étudiant de Prague* « tremblotaient » sur l'écran (« die auf der Leinwand flimmernden Silhouetten », *Schwindel*, p. 166). Dans *Les Émigrants*, Sebald évoque les images d'une projection de diapositives, « tremblot[ant] sur l'écran » (« während sie leicht auf der Leinwand zitterten »), « laissant s'instaurer dans la pièce [...] un silence presque total », *Die Ausgewanderten* [1992], Francfort-sur-le-Main, Fischer Verlag, 1994, p. 28. traduction française : *Les Émigrants*, trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1999, p. 26.

17 Voir par exemple Maxime Gorki, « Au Royaume des ombres... » [1896], et « Vos nerfs se tendent » [1896], dans l'anthologie de José Moure et David Banda (dir.), *Le Cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, 2008, p. 48-52 et p. 52-57.

18 Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

19 Virginia Woolf, « The Cinema », première publication dans *The Nation and Athenaeum*, 3 juillet 1926. Sur ce texte, voir notamment les analyses d'Adèle Cassigneul, *Voir, observer, penser. Virginia Woolf et la photo-cinématographie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2018, p. 77-92.

20 *Ibid.*, p. 85-86.

21 *Ibid.*, p. 159-172.

22 L'art du panorama est bien apparu au XVIII<sup>e</sup> siècle. En revanche, il est caractérisé par une circularité qui fait ici défaut à l'expérience visuelle effectuée par Orlando.

23 André Breton, *L'Amour fou* [1937], Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 26 : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas. »

24 Louis Delluc, *Charlot*, Paris, Maurice de Brunoff, 1921 : « Je pense à Nijinsky quand je pense à Chaplin. » (p. 84) ; « C'est un ballet. Où est Nijinsky ? Voici Charlie. » (p. 100). Dans son film *Sunnyside* [1919, *Une idylle aux champs*], Chaplin propose effectivement une parodie du ballet *L'Après-midi d'un faune* (1912).

25 Voir par exemple les films de Charlie Chaplin, *In the Park* (1915), *The Pilgrim* (1923) et *The Circus* (1928).

26 Kafka a aussi cherché à capter les mouvements brisant ou déstabilisant la silhouette humaine dans de très nombreux dessins. La majeure partie de ce corpus était cependant inaccessible à Sebald puisque c'est seulement en 2019 qu'une centaine de ces croquis ont été redécouverts. Voir Andreas Kilcher (dir.), *Franz Kafka : les dessins*, Paris, Les Cahiers dessinés, 2021.

27 Cité par José Moure et David Banda (dir.), *Le Cinéma : naissance d'un art, op. cit.*, p. 286.

28 Iwan Goll, *Die Chaplinade. Filmdichtung*, avec quatre gravures de Fernand Léger, Dresde, Rudolf Kaemmerer Verlag, 1920.

29 Dans la troisième partie de l'œuvre, Breton revient sur la question des « espacements brusques des mots dans une même phrase imprimée » et sur « l'intervalle qui sépare ces dernières lignes de celles qui, à feuilleter ce livre, paraîtraient deux pages plus tôt venir de finir » (*Nadja*, p. 173 et p. 175).

30 Voir *Vertiges*, p. 110 : « Les bords en étaient si friables qu'il fallait tourner les pages avec d'infinies précautions. » Texte original : « Die Ränder waren so brüchig geworden, daß man mit Vorsicht die Seiten umwenden mußte. » (*Schwindel*, p. 133)

31 *O: A Biography*, p. 204 (note de la p. 48). Michael Whitworth renvoie à Kate Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2000, p. 147. Pour une histoire du dispositif de la lanterne magique, voir Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Collections de la cinémathèque française », 1995. Un catalogue d'exposition, dirigé par le même spécialiste, reproduit des centaines de plaques de lanternes, tirées des fonds les plus riches d'Europe : Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni (dir.), *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, Paris, La Cinémathèque française - Éditions de La Martinière, 2009. Voir aussi un autre catalogue d'exposition, Lize Braat, Marine Tourret, Alexandre Tourscher, Candice Runderkamp-Dollé, *Fantasmagorie. Les lanternes de peur entre science et croyance*, Strasbourg, Les Musées de Strasbourg, 2020.

32 *Hydrotaphia, Urn Burial* de Thomas Browne date de 1658 (soulignons que cette œuvre constitue aussi une référence majeure pour Sebald dans *Les Anneaux de Saturne*, paru en allemand en 1995). Quelques documents ont permis d'avancer que 1659 serait l'année de l'invention de la première lanterne magique, mais cette date demeure incertaine. Woolf n'en fait pas moins preuve ici d'une remarquable cohérence dans son traitement du temps.

33 Dans ce passage, le verbe employé pour indiquer le glissement du paysage qui se transforme est bien le verbe *to slide*. Or le substantif *slide* désigne les plaques de lanterne magique (voir *O: A Biography*, p. 48).

34 On pouvait assister à ces projections accélérant le temps lors de l'exposition récente du musée d'Orsay, *Enfin le cinéma !* Voir Dominique Païni, Paul Perrin et Marie Robert

(dir.), *Enfin le cinéma ! Arts, images et spectacles en France (1833-1907)*, Paris, Musée d'Orsay – Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2021.

35 *Orlando*, p. 196 : le narrateur enjoint les lecteurs à comparer le portrait d'« Orlando femme », situé p. 169 avec le portrait d'« Orlando homme », très certainement le tableau reproduit p. 137 (*O: A Biography*, p. 110).

36 Gérald Dupeyrot, « Flip Story », *BàT [Bon à tirer]*, n° 33, mars 1981, p. 32-35.

37 Sur le photogramme de *L'Étudiant de Prague*, l'image se dédouble grâce au miroir. Sur la double page suivante, consacrée à l'attente de la foule à Desenzano, l'image se dédouble à nouveau, comme par reflet de celle qui se précède.

38 À notre connaissance, Sebald ne réemploiera qu'une seule fois le procédé des lignes réunissant trois images, dans les *Émigrants*, avant de l'abandonner.

39 Selon une idée formulée par Lucie Campos durant la journée d'étude du 6 octobre 2025 à Aix.

40 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1970. Traduction française : *Sens unique*, précédé de *Enfance berlinoise*, trad. Jean Lacoste, Paris, 10/18, 2000, p. 17.

41 Idée formulée avec vigueur et clarté en cours, par une étudiante de Toulouse.

42 Proposition formulée durant la journée d'étude du 6 octobre 2025 à Aix.

43 Lors de la journée d'étude d'octobre 2025, Hélène Martinelli a suggéré qu'on pouvait aussi voir ici à l'œuvre le modèle de la bande-dessinée.

44 À la bibliothèque de Vérone, le narrateur souligne qu'il lui faut tourner les pages des in-folio « avec d'infinies précautions » (*Vertiges*, p. 110) ; « daß man mit Vorsicht die Seiten umwenden mußte »). C'est presque de la lenteur de ce geste que naissent les films imaginés par le narrateur à partir du script des réclames.

45 Dans cette perspective ces lignes de trois images s'apparentent aussi à des projections de diapositives. Ainsi, quand Sebald transforme le Jonas de Giotto en ange (*Vertiges*, p. 124), on peut considérer que l'image fonctionne comme une anamorphose

ou un « trucage d'illusion optique » (selon une idée de Benoît Tane), mais aussi qu'elle a quelque chose d'une diapositive projetée à l'envers. Les *camerae obscurae* et les lanternes magiques projetaient les images haut en bas, permutant la gauche et la droite. Les diapositives, morceaux de film inversibles, prennent leur suite directe. Dans les années 1980, alors que Sebald rédige *Vertiges*, les images en cours d'histoire de l'art étaient montrées grâce à des projecteurs de diapositives. Il en allait de même pour les photographies de vacances ou de voyage, chez les particuliers. Les erreurs n'étaient que trop faciles ; on plaçait fréquemment les diapositives l'envers dans le chargeur du projecteur. Remarquons enfin que le médaillon de Jonas forme une transition entre les représentations de la crucifixion et de la déposition de croix par Giotto. Inséré dans une bande sombre, il permet de *glisser* d'une image à l'autre (si la projection de diapositives se dit *Durchlichtprojektion* en allemand, on parle de *slideshow* en anglais). Dans *Les Émigrants*, Sebald relate une séance de projection où une diapositive finit par se fendre, et il compare ensuite cette projection à une séance de cinéma (*Les Émigrants, op. cit.*, p. 24-27). Pour un récit de la fascination exercée par les brefs intervalles de vide lors de la projection des diapositives en cours d'histoire de l'art à l'université, voir aussi Paul Nizon, *Stolz*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1975. Traduction française : *Stolz*, trad. Jean-Louis de Rambures, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », p. 41.

46 Cette expression nous a été inspirée par le titre de l'étude suivante : Bruno Monfort, *Hawthorne Nathaniel, Contes et nouvelles : le territoire du presque*, Paris, Ellipses, 2000.