



HAL
open science

Un dispositif photographique : Edgar Degas, Auguste Renoir et Stéphane Mallarmé (1895)

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Un dispositif photographique : Edgar Degas, Auguste Renoir et Stéphane Mallarmé (1895). Études Stéphane Mallarmé, Classiques Garnier, A paraître. hal-03691097

HAL Id: hal-03691097

<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-03691097>

Submitted on 15 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un dispositif photographique : Edgar Degas, *Auguste Renoir et Stéphane Mallarmé* (1895)

Le 16 décembre 1895, au 40 rue de Villejust, dans l'appartement de Julie Manet, la fille de Berthe Morisot et d'Eugène Manet (frère d'Édouard Manet), Edgar Degas fixe sur éprouvette gélantino-argentique une photographie représentant, devant un miroir, *Auguste Renoir et Stéphane Mallarmé* (Fig. 1)¹.

C'est cette photographie qui retiendra ici notre attention ; mais notons d'abord qu'elle est liée à d'autres photographies de Degas, prises sans doute lors de la même soirée.

Sur l'une d'entre elles, on voit Mallarmé en compagnie de Paule Gobillard, une des nièces de Julie Manet². En arrière-plan, Jean-Michel Nectoux a reconnu un tableau d'Édouard Manet, *Jeune Fille dans un jardin*³. Mallarmé semble avoir bougé, et sa figure « tremble » un peu, comme le poète le souligne dans un quatrain destiné à accompagner la photographie, et adressé aux « petites Manet » en même temps que des fruits glacés de Nouvel An :

Tors et gris comme apparaîtrait
Miré parmi la source un saule
Je tremble un peu de mon portrait
Avec Mademoiselle Paule⁴.

Une autre photographie montre les « petites Manet », c'est-à-dire Julie Manet et ses cousines, les nièces de Berthe Morisot, Paule Gobillard et Jeannie Gobillard (la future épouse de Paul Valéry), en compagnie de Geneviève Mallarmé, la fille du poète⁵. Au mur, on devine un tableau de Berthe Morisot, *L'Oie*. On remarque aussi, outre la disposition des lampes qui assurent l'éclairage de la scène, le miroir de fond, qui réfléchit l'appareil photographique, monté sur trépied, que Degas avait commandé à Tasset en août 1895⁶, et que l'on retrouve dans la photographie représentant Mallarmé et Renoir ; mais, ici, Degas est hors champ, comme si le procédé physico-chimique de la photographie avait lieu « tout seul⁷ », dirait Mallarmé, sans l'entremise d'un auteur dont la disparition « est absolument la trouvaille contemporaine⁸ ».

Une troisième photographie montre les dames Mallarmé, Geneviève et Marie, la fille et l'épouse du poète⁹. L'image joue du contraste des expressions – la douceur du visage de Geneviève d'un côté, la raideur de celui de Marie de l'autre –, ainsi que de leur réunion dans une même « ambiance », révélée ici par les tentures de fond, – comme dans les tableaux de Vuillard, où « l'ambiance¹⁰ » participe de la dissolution du sujet dans son environnement, ou encore de sa

¹ *Edgar Degas photographe*, sous la direction de Malcolm Daniel, Eugénia Parry, Théodore Reff, avec la collaboration de Sylvie Aubenas, Traduction par William O. Desmond, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, Pl. 26 (Cat. 15a). Pour la plupart des photographies de Degas analysées dans cette étude nous renvoyons à ce catalogue (abréviation *Edgar Degas photographe*), tout en indiquant aussi, chaque fois que cela est possible, un lien permanent (« Permalien ») vers les banques de données de la Réunion des Musées nationaux (RMN).

² Edgar Degas, *Stéphane Mallarmé et Paule Gobillard*, 1895. Musée d'Orsay. *Edgar Degas photographe*, Pl. 27, cat. 18a. Permalien : photo.rmn.fr/archive/98-010129-2C6NU0XF2WLV.html

³ Jean-Michel Nectoux, « Mallarmé, Degas et les *petites Manet*. Sur quatre photographies d'Edgar Degas », *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz (dir.), Paris, Hermann, 1999, réédition 2014, p. 343-356 ; et Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998.

⁴ Mallarmé, « Dons de fruits glacés au Nouvel An », *Vers de circonstance*, OC I, p. 291. [Notre édition de référence est l'édition de la Pléiade, établie par Bertrand Marchal : Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, 1998, t. II, 2003. Abréviation : OC suivi du numéro du tome].

⁵ E. Degas, *Paule Gobillard, Jeannie Gobillard, Julie Manet et Geneviève Mallarmé*, 1895. The Metropolitan Museum of Art. *Edgar Degas photographe*, Pl. 28, cat. 17a. Permalien : photo.rmn.fr/archive/08-512449-2C6NU0I4V4V4.html

⁶ Voir Françoise Heilbrun, « Sur les photographies de Degas », dans *Degas inédits*, Paris, La Documentation française, 1989.

⁷ Mallarmé, « L'action restreinte », *Divagations*, OC II, p. 217.

⁸ Mallarmé, lettre à Émile Verhaeren, 22 janvier 1888, dans Mallarmé, *Correspondance*, édition Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2019, p. 677.

⁹ E. Degas, *Geneviève et Marie Mallarmé*, 1895. Musée Mallarmé, Vulaines-sur-Seine. *Edgar Degas photographe*, Pl. 25, cat. 16a.

¹⁰ Voir, dans une perspective philosophique, Bruce Bégout, *Le Concept d'ambiance*, Paris, Le Seuil, 2020. Il est remarquable que ce mot « ambiance » vienne sous la plume de Mallarmé à propos de l'art de Berthe Morisot pour qui aussi « l'ambiance » défait la

« refonte » dans « une neuve atmosphère¹¹ », ainsi que le dit Mallarmé des mots recréés dans l'espace du vers et de la page.

À cet ensemble, nous pouvons ajouter un portrait, pris cette fois le jour, de Julie Manet, assise sur le même divan que celui où posa Renoir à côté de Mallarmé, devant le même miroir, avec, dans le reflet, l'apparition, cette fois presque visible, de Degas photographe¹².

La photographie qui nous intéresse ici, *Auguste Renoir et Stéphane Mallarmé*, se distingue d'emblée par la complexité de son dispositif et par la puissance de l'effet produit.

Paul Valéry évoque ce double portrait à deux reprises.

D'abord, dans une sorte d'auto-dédicace qu'il porte sur un agrandissement de la photographie qu'il conservait chez lui – c'est-à-dire, après son mariage avec Jeannie Gobillard, à l'endroit même où la photographie fut prise, 40 rue de Villejust (aujourd'hui rue Paul Valéry) :

Cette photographie m'a été donnée par Degas, dont on voit l'appareil et le fantôme dans le miroir. Mallarmé est debout auprès de Renoir assis sur le divan. Degas leur a infligé une pose de 15 mn. à la lumière de neuf lampes à pétrole. La scène se passe au 4^e étage, Rue de Villejust n°40. Dans le miroir on voit ici les ombres de Madame Mallarmé et de sa fille. L'agrandissement est dû à Tasset (Fig. 2)¹³.

Beaucoup plus tard, en 1945, une photographie d'Henri Cartier-Bresson montre Paul Valéry posant devant cette image de Mallarmé et de Renoir, disposée sur la cheminée devant un miroir, comme une « icône » ou un « legs en la disparition » de la modernité littéraire et artistique incarnée par Mallarmé, Renoir et Degas¹⁴.

La deuxième mention par Valéry de cette photographie se trouve dans *Degas Danse Dessin* :

Auprès d'un grand miroir, on y voit Mallarmé appuyé au mur, Renoir sur un divan assis en face. Dans le miroir, à l'état de fantômes, Degas et l'appareil, Madame et Mademoiselle Mallarmé se devinent. Neuf lampes à pétrole, un terrible quart d'heure d'immobilité pour les sujets, furent les conditions de cette manière de chef-d'œuvre. J'ai là le plus beau portrait de Mallarmé que j'aie vu, mise à part l'admirable lithographie de Whistler, dont l'exécution fut pour le modèle un autre supplice, supporté avec toute la grâce du monde : il dut, pendant quantité de séances, poser presque collé à un poêle et grillant sans oser se plaindre. Le résultat valut ce martyr. Rien de plus délicat, de plus *spirituellement* ressemblant que ce portrait¹⁵.

Développons l'analyse de l'image.

Le *punctum* photographique : le lieu et le moment.

Revenons d'abord sur le lieu où fut prise la photographie, 40 rue de Villejust, et sur sa date, le 16 décembre 1895. Nous sommes quelque temps après le décès de Berthe Morisot, survenu le 2 mars 1895. Dès après la mort d'Eugène Manet (en 1892), Mallarmé était devenu, à la demande de Berthe Morisot, le tuteur de Julie Manet ; après la mort de Berthe Morisot, les trois figures réunies sur la photographie, Degas, Renoir et Mallarmé, font partie du conseil de famille de Julie Manet. C'est aussi le moment où Mallarmé prépare la préface au catalogue de l'exposition rétrospective consacrée à Berthe Morisot qui aura lieu à la galerie Durand-Ruel du 5 au 21 mars 1896. Le lieu où la photographie est prise n'est pas exactement le salon de Berthe Morisot, mais plutôt l'appartement situé au-dessus, quand, après la mort de sa mère, Julie Manet s'est installée

primauté du sujet : « Poétiser, par art plastique, moyen de prestiges directs, semble, sans intervention, le fait de l'ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret [...] » (« Berthe Morisot », *Divagations*, OC II, p. 151).

¹¹ Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC I, p. 213.

¹² Edgar Degas, *Portrait de Julie Manet*, BnF. Permalien : photo.rmn.fr/archive/12-571427-2C6NU02LW7ZE.html

¹³ Photographie conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. <https://bljd.aura-access.fr/index.php/Detail/objects/130#>

¹⁴ Sur cette photographie, voir Serge Bourjea, « Le fantôme dans le miroir », dans *Degas Danse Dessin, Hommage à Degas avec Paul Valéry*, Paris, Musée d'Orsay, Gallimard, 2017, p. 66-73.

¹⁵ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1998, p. 87-89.

chez ses cousines, Paule et Jeannie Gobillard, elles aussi orphelines. Il est en tout cas un lieu désormais endeuillé, – et c'est peut-être ce deuil que révèle la photographie quand, en changeant en noir et blanc « tel milieu en joie, en fête et en fleur », écrit Mallarmé, elle capte « la seule ombre » que « récusait » le pinceau de Berthe Morisot¹⁶, – la mort.

En outre, le lieu revêt des valeurs différentes selon qu'il est appréhendé par un regard impressionniste, incarné ici par Renoir, ou par une vision symboliste, incarnée par Mallarmé, – impressionnisme et symbolisme développant deux langages parallèles de l'appartement que la photographie de Degas interprète et traduit dans un langage tiers, celui, en l'occurrence, de la photographie. Comme le réalisme, dont il apparaît alors comme un prolongement plus « sensible », l'impressionnisme fait de l'appartement, ainsi que le voulait par exemple Edmond Duranty dans *La Nouvelle Peinture* (1876)¹⁷, une expression de la personne, de ses habitudes et de son caractère ; cependant, plutôt que l'expression d'un déterminisme du « milieu », valorisé par les naturalistes, l'impressionnisme vise plus spécifiquement à saisir le « miroitement » des surfaces, – que traduit ici à sa façon le miroir, sur le fond duquel se détache précisément la tête de Renoir. Quant au symbolisme, il propose, dirait Edgar Poe, une autre « philosophie de l'ameublement » : il privilégie, on le sait, les espaces clos, où l'art se substitue à la nature pour créer une réalité seconde valant comme un reflet idéal de l'âme. Or c'est dans ce sens que Mallarmé évoque le salon de Berthe Morisot, – « ce séjour, écrit-il, raréfié dans l'amitié et le beau », où le petit nombre de convives participe à « la luxueuse, sans même y penser, exclusion de tout le dehors¹⁸ ». Tout alors revêt une dimension « symbolique » : le « milieu », cher aux naturalistes, le cède au « mystère », propre au langage des symbolistes ; et l'intérieur domestique bourgeois figure une intériorité d'une autre sorte, où se joue le drame plus essentiel d'une âme, – avec, ici, dans le miroir, Madame et Mademoiselle Mallarmé en « vestales » d'une sorte de liturgie intime accordée au Mystère quotidien de l'existence : telle la liturgie que développaient les mardis de la rue de Rome quand Mallarmé, dans un modeste salon bourgeois transfiguré par la présence d'œuvres d'art¹⁹, proférait, devant l'âtre, « quelques mots de coin du feu²⁰ ».

Mise en scène et composition : un art de « faux-tographe »

Le choix de l'appareil photographique – celui que l'on devine dans le miroir – n'est pas non plus indifférent. Alors que l'époque est déjà celle des appareils à prises de vue « instantanées », avec l'invention du « Kodak » qu'utilisent aussi bien les écrivains naturalistes, comme Zola²¹, que les peintres Nabis, comme Bonnard ou Vuillard²², Degas reste fidèle à l'appareil monté sur trépied, plus lourd, et aux anciennes plaques de verre, qui réclament des poses longues et une immobilité rigoureuse des modèles pendant plusieurs minutes. La révélation photographique, chez Degas, découle donc, non pas du hasard et de l'instant, excluant toute pose préalable, mais au contraire d'une mise en scène d'autant plus volontaire que Degas, à l'inverse des peintres-photographes impressionnistes, préfère au « plein air » les scènes d'intérieurs où les figures sont disposées comme des modèles d'atelier. La prise de vue est même conçue comme un instant de gravité qui réclame toute la concentration de l'artiste : « les soirées photographiques doivent être

¹⁶ Mallarmé, « Berthe Morisot », *Divagations*, OC I, p. 150.

¹⁷ Edmond Duranty, *La Nouvelle Peinture*, Paris, Dentu, 1876, p. 28 : « Le langage de l'appartement vide devra être assez net pour qu'on en puisse déduire le caractère et les habitudes de celui qui l'habite ».

¹⁸ Mallarmé, « Berthe Morisot », *Divagations*, OC II, p. 148.

¹⁹ Voir la photographie (anonyme) *Stéphane Mallarmé et sa collection de tableaux*, 89 rue de Rome, vers 1894-1895 : on y reconnaît *La Seine à Jeufoisse* de Monet ; une esquisse de Manet représentant *Hamlet et le Spectre* ; *The Dancing Girl* de Whistler ; une eau-forte de Manet, *Lola de Valence* ; une aquarelle de Berthe Morisot, *Bébé sur la plage*. Voir Jean-Michel Nectoux, « « Mobilité et illusion » : sur quelques photographies de Stéphane Mallarmé rue de Rome », dans *Homage to Adrienne Fontainas*, edited by Jane Block and Claude Sorgeloos, New York, Peter Lang, 2013, p. 63-76.

²⁰ Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Divagations*, OC II, p. 162.

²¹ Voir *Zola photographe*, 480 documents choisis et présentés par François Émile-Zola et Massin, Paris, Hoëbeke, 1990.

²² Voir Pierre Bonnard, *Edgar Degas, Édouard Vuillard photographes*, postface de Jean-François Jaeger, Paris, Galerie Jeanne-Bucher, éd. Cercle d'art, 2003.

lugubres », dit Degas, et elles doivent se dérouler dans un cadre « où on a des lampes et où on a la foi²³ ». Degas photographie le soir, et l'éclairage « lunaire²⁴ » qu'il crée artificiellement dans ses intérieurs est assuré par des lampes à pétrole disposées le plus souvent hors champ, mais de telle façon que leurs effets sur la scène soient nettement visibles dans le contraste des ombres et des lumières²⁵. À l'opposé de la saisie instantanée d'un moment de vie, il privilégie une scénographie très concertée, qui rappelle la manière des peintres anciens, notamment dans le traitement, en lui-même non réaliste, du noir et du blanc photographiques²⁶. Dans la photographie de *Renoir et Mallarmé*, en même temps que la source de lumière efface le visage de Degas dans le miroir, elle scinde l'image en deux, avec une partie sombre, d'où émerge la tête de Renoir, et une partie claire, où se détache le profil de la tête de Mallarmé, redoublé par son ombre portée sur le mur de fond. Le noir et le blanc ne procèdent plus simplement de l'« œil mécanique » de l'appareil photographique, mais d'un regard artistique, où le noir et le blanc, en même temps qu'ils font signe vers la poétique de Mallarmé (nous y reviendrons), dialoguent avec d'autres techniques de peintre, notamment celle de la gravure et celle du monotype (nous y reviendrons également). Dans tous les cas, l'image n'est plus comprise comme une simple empreinte de la réalité même, sans l'entremise de l'artiste ; mais comme « un milieu, pur, de fiction », dirait Mallarmé²⁷, où l'art du photographe est avant tout un artifice, un art du « faux », – un art de « faux-tographe », selon un jeu de mots que Degas avait lancé à Nadar²⁸.

***Dispositio* : entre impressionnisme et symbolisme**

Regardons plus en détail la disposition des figures. L'appareil photographique a été placé dans la pièce entre deux glaces se faisant face, en sorte que les reflets se dédoublent en enfilade, et de telle façon que les figures des dames Mallarmé et de Degas lui-même, situées d'abord hors-champ, apparaissent dans le miroir en même temps qu'elles s'y éloignent à l'infini. Bordant l'espace du miroir, Mallarmé, de profil, est debout près de Renoir, qu'il regarde les yeux baissés ; il a les mains glissées dans les poches de son veston, les pouces passés à l'extérieur. La pose combine la familiarité du geste des mains, et la rêverie pensive de la tête, – selon un contraste que les hôtes de la rue de Rome ont souvent relevé dans l'*actio* de Mallarmé animant le « gala intime²⁹ » des mardis. Renoir, lui, est de face, la tête légèrement rejetée en arrière, les jambes étrangement repliées sur une ottomane, les yeux interrogeant le photographe. Les rainures des boiseries, les directions des regards ou les indications des mains soulignent les lignes verticales, horizontales et diagonales de l'image conçue comme un tableau.

Faisons l'hypothèse que cette *dispositio* des figures illustre symboliquement un moment de l'art moderne : celui où l'impressionnisme pictural (incarné par Renoir) et le symbolisme littéraire (incarné par Mallarmé) sont encore contemporains et dialoguent ensemble³⁰, sous le regard cependant d'un tiers, incarné ici par l'œil de Degas et de son appareil photographique.

²³ Cité par Henri Loyrette, *Degas*, Paris, Fayard, 1991, p. 587 et p. 584.

²⁴ Cité par Daniel Halévy, *Degas parle*, Paris, Jean-Pierre Halévy (éd.), 1995, p. 140 : « Ce que je veux, c'est l'atmosphère de lampes ou lunaire ». Voir Malcolm Daniel, « L'atmosphère des lampes ou lunaire », dans le catalogue de l'exposition *Edgar Degas photographe*, ouvr. cité, p. 17-52.

²⁵ Dans ses *Carnets*, Degas note : « Travailler beaucoup les effets du soir, lampes, bougies, etc. Le piquant n'est pas de montrer toujours la source de lumière, mais l'effet de la nuit » (cité dans *Les Carnets de Degas*, Texte de Pascal Bonafoux, avant-propos de Monique Moulène, Paris, Seuil, BnF, 2013).

²⁶ Voir les propos de Degas lui-même : « à la lumière les noirs deviennent plats ; les clairs n'ont pas de reflets [...] cela donne l'aspect d'un tableau de maître » ; ou encore : « Il arrivait ceci : mes noirs étaient trop poussés, mes blancs ne l'étaient pas assez, alors les uns et les autres étaient simplifiés, comme chez les maîtres » (cité par Henri Loyrette, *Degas*, Paris, Fayard, 1991, p. 587).

²⁷ « Mimique », *Divagations*, OC II, p. 179.

²⁸ Degas à Nadar : « Va donc, eh ! Faux peintre, faux artiste, faux-tographe ! », cité par Eugénia Parry, « Le Théâtre photographique de Degas », catalogue de l'exposition *Edgar Degas photographe*, ouvr. cité, p. 53.

²⁹ Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Divagations*, OC II, p. 162.

³⁰ Voir la thèse d'Olivier Schuwer, *Interrègne. Recherche sur les rapports entre impressionnisme et symbolisme (1886-1894)*, Thèse préparée à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne sous la direction de Pierre Wat et soutenue en 2020.

Chaque pose vaut alors comme une « citation » implicite, renvoyant obliquement aux partis pris esthétiques des protagonistes en même temps qu'à quelques-unes de leurs œuvres caractéristiques. Le profil pensif de Mallarmé (qui semble bien celui d'un « homme au rêve habitué³¹ », comme se nomme Mallarmé à l'occasion de l'hommage funèbre de Villiers de L'Isle-Adam) emprunte à un profil semblable peint par Gauguin (1891), où la tête de Mallarmé (scindée du corps comme souvent dans les portraits symbolistes) est surmontée d'un corbeau, repris à Edgar Poe et à Manet³². La main passée dans le veston, le pouce à l'extérieur, est une citation du portrait de Mallarmé par Manet (1876), où transparait le même accord entre la familiarité du geste et l'intériorité du visage³³. Quant aux genoux étrangement relevés de Renoir, ils peuvent valoir, ainsi que l'a supposé Wayne L. Roosa³⁴, comme une citation d'un tableau de Jean-Frédéric Bazille représentant Renoir dans cette même pose décontractée, les genoux repliés sur une chaise, signe du parti pris du « naturel » et du refus de toute affectation dans les représentations du corps impressionniste³⁵. Il serait aussi tentant de « lire » dans la photographie de Degas des citations éparées de Mallarmé : l'atmosphère est celle du « Sonnet en yx », quand cet autre « lampadophore » qu'est l'appareil photographique « fixe » « en le miroir », à « Minuit », la « scintillation », plus ou moins lointaine, de deux, trois ou cinq « astres », illuminant de leur idéalité spectrale le théâtre mystérieux de l'existence : Renoir et Mallarmé au-devant de la scène, – Degas, source invisible de la lumière, dans la profondeur du miroir, – et, en retrait sur le côté, dans le miroir aussi, Marie et Geneviève, maîtresses du foyer, – « égale(s)³⁶ » cependant des hommes, note Mallarmé dans sa méditation sur l'intérieur de la maison bourgeoise et sur la distribution des rôles du masculin et du féminin qui s'y joue.

Dans notre photographie, la ligne que dessine les regards est également intéressante : Mallarmé se penche vers Renoir, comme si le symbolisme, incarné en Mallarmé, en considérant l'impressionnisme, incarné en Renoir, apportait à cette esthétique « bas de plafond », disait Odilon Redon, l'intellectualité qui lui manque. Quant au regard de Renoir, il toise le photographe, – comme si la peinture impressionniste ne voulait pas le céder à la photographie et comme s'il s'agissait de relever le défi que celle-ci lance à l'Art moderne.

Il est remarquable que, dans l'espace créé par ces interrelations entre les figures, Degas se tienne à l'écart, – à la fois hors-champ, en tant qu'il est la source focale de l'image, et dans le champ, par le reflet qui le fait apparaître un instant dans le miroir. Cette place indique, en ligne de fuite, entre impressionnisme et symbolisme, une sorte de troisième terme, dont Degas serait le représentant.

Certes, Degas a été pleinement partie prenante des premières expositions de l'impressionnisme ; mais il s'est distingué d'emblée des autres peintres en ceci qu'il n'adoptait guère, quant à lui, la doctrine du « plein air » ; et en ceci que, lorsqu'en 1892 il s'est emparé du genre du paysage, privilégié par les autres peintres impressionnistes, il l'a fait selon une tout autre manière, dans des monotypes rehaussés au pastel, donnant l'impression de paysages imaginaires, « suggestifs » sans doute comme le veut alors la doctrine symboliste, mais déjà aussi plus « abstraits », à l'avant-garde de modernités à venir³⁷.

Par cette sorte de dépassement de l'impressionnisme, Degas rejoint en partie le symbolisme, – non pas cependant en ce sens que ses photographies reflèteraient des « états d'âme », comme

³¹ Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, OC II, p. 23.

³² Paul Gauguin, *Portrait de Mallarmé*, 1891. BnF. Permalien : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/8346>. Sur ce portrait de Mallarmé par Gauguin, voir Jean-Nicolas Illouz, « Mallarmé, Gauguin : “tant de mystère dans tant d'éclat” », à paraître dans les actes du colloque international *Présences du sacré dans le Symbolisme français et belge*, organisé par Susanne Friede et Christoph Groß, 20-21 janvier 2022, Ruhr Universität Bochum, Fritz Thyssen Stiftung.

³³ Édouard Manet, *Stéphane Mallarmé*, 1876. Musée d'Orsay. Permalien : www.photo.rmn.fr/archive/97-021189-2C6NU0SF8EIM.html

³⁴ Wayne L. Roosa, « Degas' portrait of Renoir and Mallarmé: an interpretation », *The Rutgers Art Review*, n°3, janvier 1982, p. 81-96.

³⁵ Jean-Frédéric Bazille, *Auguste Renoir*, 1867. Musée d'Orsay. Permalien : www.photo.rmn.fr/archive/00-005727-2C6NU04JZ3YM.html

³⁶ *Villiers de l'Isle-Adam*, OC II, p. 42.

³⁷ Degas, *Paysage de Bourgogne*, Monotype. 1892. Permalien : www.photo.rmn.fr/archive/00-022365-2C6NU0V6OEPV.html

on en a quelques exemples dans ce courant artistique pourtant majoritairement photophobe ; mais en ce sens qu'en fixant strictement ce que Degas appelle des « états d'yeux³⁸ », ses photographies sont inséparables d'un questionnement du *médium* sur lequel l'image se fixe, selon une réflexivité critique davantage caractéristique du mouvement symboliste. La photographie de Degas semble alors reposer sur un dispositif mallarméen, tout en prenant appui sur une tradition proprement picturale, celle de la mise en abyme : l'image photographique, en absentant la figure de l'auteur, comme dans les *Époux Arnolfini* de Van Eyck, abolit aussi la figure du modèle, comme dans *Les Ménines* de Vélasquez (car Degas est ici à la fois l'auteur de la photographie, comme Van Eyck est l'auteur des *Époux Arnolfini*, et le modèle de celle-ci, comme le couple royal est le « sujet » *Les Ménines*, à la hors champ et dans le champ par le miroir qui le refléchet) ; mais ce dispositif pictural est repris dans un dispositif plus spécifiquement mallarméen, dans la mesure où l'image photographique, exhaussée au carré par la mise en scène de sa propre réflexion dans le miroir, affiche son « démontage impie³⁹ », de la même façon que le « Sonnet en yx » est un sonnet « inverse⁴⁰ », dit Mallarmé, « allégorique de lui-même⁴¹ », et donnant à voir, par une réflexion interne au langage, le processus de symbolisation immanent au poème.

Cette intériorisation des leçons de Mallarmé peut surprendre dans la mesure où Degas, qui aimait la personne de Mallarmé, ne comprenait guère sa poésie, – laquelle devait lui apparaître comme « le fruit d'une douce démente qui se fût emparée d'un esprit de poète merveilleusement doué », écrit Paul Valéry dans *Degas Danse Dessin*⁴². Degas d'ailleurs renonça à illustrer un poème du *Tiroir de laque* pour lequel Mallarmé l'avait pressenti ; et on rapporte avec quel emportement il écouta, chez Berthe Morisot, le poète répéter son hommage funèbre à Villiers de l'Isle-Adam : « Je n'y comprend rien ! », s'écria-t-il⁴³. Mallarmé de son côté voyait avec méfiance Degas s'essayer à la poésie, en cherchant des « idées » plutôt qu'en approfondissant la valeur propre des mots : « Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *C'est avec des mots* », lui aurait dit Mallarmé selon Paul Valéry⁴⁴. Mais précisément, c'est *en peintre* que Degas participe de ce moment mallarméen de l'art, en faisant en sorte que la peinture, comme la poésie selon Mallarmé, réfléchisse ses propres procédés et fasse apparaître les conditions matérielles de ses enchantements.

Dans tous les cas, la photographie de Degas illustre la complexité du champ propre à l'Art moderne, où l'impressionnisme pictural et le symbolisme littéraire, l'un plus concret et immédiat l'autre plus abstrait et réflexif, tendent vers un troisième terme qui, à défaut de suspendre leur opposition, articulerait du moins leur différence.

L'Art moderne face au défi de la photographie

Regardons maintenant plus attentivement le regard de Renoir. Il toise, nous l'avons dit, le photographe, selon un regard à la fois étonné et ironique, – comme s'il s'agissait, pour le peintre, de relever le défi que la photographie lance à l'Art moderne⁴⁵.

De fait, entre la photographie et l'Art moderne, le lien est en quelque sorte originel, si l'on se souvient, d'une part, que la première exposition des peintres impressionnistes eut lieu, en 1874,

³⁸ Cité par Daniel Halévy, *Degas parle*, Paris, Jean-Pierre Halévy (éd), 1995, p. 132.

³⁹ *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 67.

⁴⁰ Lettre à Cazalis, juillet 1868, p. 731 ; Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, éd. citée, p. 211.

⁴¹ Titre d'une première version manuscrite du sonnet, OC I, p. 131.

⁴² Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1998, p. 66-67.

⁴³ Cité par Bertrand Marchal, OC I, p. 1291. En retour Mallarmé offrit à Degas un exemplaire de sa *Conférence sur Villiers*, avec cette dédicace : « Muse, qui le distinguas, / Si tu savais calmer l'ire / De mon confrère Degas, / Tends-lui ce discours à lire » (OC I, p. 316).

⁴⁴ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1998, p. 148.

⁴⁵ Sur les rapports entre la photographie et l'art moderne, outre les ouvrages cités déjà, nous renvoyons aussi à Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 ; Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris, Corti, 2002 ; ou encore Jérôme Thélot, *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

dans l'Atelier de Nadar, au 35 boulevard des Capucines, et si l'on se souvient, d'autre part, de la résistance, quinze ans plus tôt, que Baudelaire, face à Nadar, avait opposée à la photographie⁴⁶, dont la vogue poussait les adeptes de Daguerre – « ces nouveaux adorateurs du soleil » – à « se ruer, comme un seul Narcisse, pour contempler (leur) triviale image sur du métal⁴⁷ ». Le lien est donc un lien tout à la fois de fascination et de répulsion, selon une double postulation, – « moderne » sur une face, « anti-moderne » sur l'autre.

Jérôme Thélot, Yves Bonnefoy ont relevé déjà l'analogie qui existe entre la poétique de Mallarmé et le processus photographique⁴⁸, – tous deux opérant en noir et blanc.

Le « Sonnet en yx », qui était d'abord destiné à entrer dans ce premier jalon de la genèse du livre de peintre que sont les *Sonnets et Eaux-fortes* de Philippe Burty⁴⁹, est conçu pour être « aussi “blanc et noir” que possible », écrit Mallarmé, afin de se prêter « à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide⁵⁰ ». Comme l'eau-forte, et comme la photographie, l'écriture selon Mallarmé est un art du noir et du blanc, – matériellement quand le « texte fait corps avec le papier même⁵¹ », mais aussi métaphysiquement, puisque la transposition en noir et blanc que l'écriture impose aux choses est le résultat, comme dans le dispositif photographique, d'une « réflexion », valant comme une néantisation : les étoiles au ciel apparaissent « en le miroir », qui, en les réfléchissant, les annulent en les décollant de leur substrat ontologique ; et ces reflets-simulacres ne reprennent un sens possible que réfléchis une seconde fois, dans la scintillation cette fois verbale du sonnet, qui « poursuit noir sur blanc⁵² ». Le poème, puisant dans l'encrier « sa goutte, au fond, de ténèbres⁵³ », est une chambre noire, qui recueille le négatif du monde (soit le Néant), dont le développement, dans quelque Livre à venir tout hypothétique, demeure suspendu dans la blancheur vacante de la page.

On ne trouvera pas chez Mallarmé un dépassement dialectique de cette sorte de sommation du Néant, qui, dans l'expérience personnelle, découle, on le sait, d'une « pensée qui s'est pensée » lors de la crise métaphysique de Tournon⁵⁴, mais qui a bien pour *analogon* le dispositif photographique. En elle-même, l'œuvre mallarméenne demeure une « œuvre au noir », diraient les alchimistes⁵⁵, mélancolique dans son principe, tendue cependant vers une « révélation » lumineuse de ce qui « eût été la vérité⁵⁶ », puisque la vérité, selon Mallarmé, ne s'apparaît qu'à l'irréel, comme un « Glorieux mensonge⁵⁷ ».

Toutefois, à défaut de dépasser ce moment du négatif qui demeure attaché au travail poétique, Mallarmé propose un emploi *mondain* de la photographie, qui, peu ou prou, la reprend dans l'ordre du *logos*, en faisant en sorte que, accompagnée d'un quatrain qui l'adresse à une personne familière, elle puisse témoigner des liens entre les humains en dissipant les sortilèges mortifères de l'image seule. Sorties de la chambre noire d'*Igitur*, les photographies sont prétextes à des vers de circonstance, composés sur un registre moindre que celui du *Livre* mais dont l'enjeu

⁴⁶ Sur Baudelaire et la photographie, voir Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, PUF, « Perspectives littéraires », 2003.

⁴⁷ Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859*, dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition Claude Pichois, tome II, Paris, Gallimard, 1976, p. 615.

⁴⁸ Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, PUF, « Perspectives littéraires », 2003, chapitre VI : « Rien n'aura eu lieu que la photographie : Mallarmé », p. 125-160 ; Yves Bonnefoy, « Igitur et le photographe », dans *Mallarmé. 1848-1898. Un destin d'écriture*, sous la direction d'Yves Peyré, Paris, Gallimard / Réunion des Musées nationaux, 1998, p. 59-86. Voir aussi Gayle Zachmann, *Frameworks for Mallarmé. The photo and the graphic of an interdisciplinary aesthetic*, State University of New York Press, 2008.

⁴⁹ Voir Ségolène Le Men et David Scott, « Philippe Burty et la genèse du livre de peintre : *Sonnets et Eaux-fortes* », *Iconotextes* (actes du colloque organisé à Clermont-Ferrand sous la direction d'Alain Montandon et de Michael Nehrlich), Paris, Ophrys, 1990, p. 39-58.

⁵⁰ Lettre à Cazalis, 18 juillet 1868, OC I, p. 731 ; *Correspondance*, éd. citée, p. 211.

⁵¹ Mallarmé à Edmond Deman, 28 avril 1888, *Correspondance*, éd. citée, p. 692.

⁵² « Quant au livre », *Divagations*, OC II, p. 215.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Lettre à Cazalis, 17 ou 14 mai 1867, OC I, p. 713 ; *Correspondance*, éd. citée, p. 185.

⁵⁵ Sur le lien entre poésie et alchimie, voir lettre à Cazalis, 17 ou 14 mai 1867, OC I, p. 715, *Correspondance*, éd. citée, p. 187 (« les alchimistes, nos ancêtres ») ; lettre à Verlaine, 16 novembre 1885, OC I, p. 788, *Correspondance*, éd. citée, p. 572 ; « La littérature. Doctrine », OC I, p. 624 ; « Magie », *Divagations*, OC II, p. 250.

⁵⁶ Lettre à Odilon Redon, 2 février 1885, dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, éd. citée, p. 543.

⁵⁷ Lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866, OC I, p. 696, ou Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, éd. citée, p. 161.

demeure tout autant « idéal »⁵⁸. Nous citons en commençant le quatrain qui accompagne le portrait de Mallarmé et de Paule Gobillard, où Mallarmé, loin de s'abîmer dans la contemplation de son image spectrale (« la pâle opacité de nos spectres futurs⁵⁹ »), se reconnaît dans l'image, plus vivante d'être « tremblée », et il le *dit* : « je tremble un peu de mon portrait / Avec Mademoiselle Paule ». La relève verbale de l'image réaffirme la présence humaine là où l'image seule, en la redoublant, l'annulait étrangement. Dans la série des *Contemporains chez eux* faite par Dornac, Mallarmé prélève une photographie et l'adresse à Lucie, la bonne à Valvins, selon le quatrain suivant :

L'image du faiseur de vers
Se montre à souhait réussie
Pour peu qu'elle passe à travers
Les yeux de Madame Lucie⁶⁰.

L'homophonie implicite entre « vers » et « verres » oppose à la technique du photographe l'art du poète, tandis que le nom de « Lucie », dérivée de *lux*, la lumière, oppose à « l'œil mécanique », impressionné par la lumière, des yeux plus humains – ceux de « Madame Lucie » – qui seuls peuvent conforter le sujet dans son identité et « avérer » qu'il est « bien là⁶¹ », puisqu'ils le posent selon une altérité vive. De même sur une photographie de Dornac, Mallarmé « rémunère » d'un quatrain les intempestives prises de vue que le photographe est venu faire chez lui, – rendant, d'un simple « paraphe », le salon des mardistes à sa vocation proprement littéraire :

Voici, lieu des instants élus,
Que tu connais le photographe,
Il reproduit jusqu'à ton plus
Flottant songe et, moi, je paraphe⁶².
SM

Face à la photographie, Mallarmé ne renonce pas au « devoir des poètes », qui est, en somme, face à l'image trop puissante, le devoir de rester fidèle aux quelques vingt-quatre lettres de l'alphabet, soit de demeurer le gardien du « signifiant », dirait Jacques Lacan, ou encore le gardien de la « logocité » dirait Michel Deguy⁶³.

Mais le peintre ne renonce pas davantage, et lui aussi *reprend à la photographie son bien*, dès lors qu'un tableau, au moins depuis l'*Ut pictura poiesis* d'Horace, ne se réduit pas à n'être qu'une image, mais demeure traversé de part en part par le langage, c'est-à-dire par le poème.

Pour Degas, la photographie est, plutôt qu'un art, un champ d'expérimentation. Il est vrai que, dès ses origines, la photographie a étonné les artistes et les savants par sa capacité à fixer des détails que l'œil humain ne peut percevoir aussi finement. Degas en profite ; et, bien souvent, il utilise un instantané photographique pour « développer » ensuite en peinture une pose qu'aucun modèle d'atelier n'aurait pu *tenir* dans la durée. Plus encore, le négatif photographique apprend au peintre à voir autrement les effets de la lumière, quand la lumière est envisagée dans sa stricte réalité phénoménale et quand son empreinte est rapportée à un simple processus physico-chimique, – sans que rien ne signale la revenance fantasmagorique de quelque arrière-monde

⁵⁸ Sur les *Vers de circonstance* de Mallarmé, voir Jean-Nicolas Illouz « Mallarmé : “à une tombe ou à un bonbon” : éthique et poétique du don (à propos des *Loisirs de la poste* et autres *Récréations postales*) », in Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, 2009, p. 221-239.

⁵⁹ « Toast funèbre », *Poésies*, OC I, p. 27.

⁶⁰ *Vers de circonstance*, OC I, p. 283.

⁶¹ *Villiers de l'Isle-Adam*, OC II, p. 23.

⁶² Sur ce quatrain, récemment découvert (catalogue de vente des archives Dornac. Drouot Richelieu, 16 mai 2008, n° 112), voir Pascal Durand, « De Nadar à Dornac. *Hexis* corporelle et figuration photographique de l'écrivain », *Contextes*, revue de sociologie de la littérature, n°14, 2014, URL : <http://contextes.revues.org/5933>.

⁶³ Sur la résistance de Mallarmé à une forme d'image déliée du signifiant, comme on en trouve dans l'art contemporain, voir Jean-Nicolas Illouz, « *Noli me ledere* : Stéphane Mallarmé, Marcel Broodthaers, Michalis Pichler, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », *Poésie*, n°172-173, 2020, p. 211-222.

photographique, qui fascinait encore par exemple Balzac, Hugo ou Nerval⁶⁴. Degas en tire parti, notamment dans ses monotypes⁶⁵, où les choses – un *tub* devant lequel une femme s’essuie⁶⁶ – semblent visibles en elles-mêmes, sans qu’un luminaire transcendant ne les éclaire de l’extérieur : il s’en suit un effet d’inquiétante étrangeté, constitutif de la scène du rêve selon Freud, constitutif aussi de la puissance « hallucinatoire » du négatif photographique, – et constitutif plus tard, notons-le en passant, de la *nuit américaine* dans le cinéma hollywoodien qui est au fond un développement inattendu du clair-obscur onirique⁶⁷. Mais ce moment du négatif, où les choses sont abstraites de leur assise ontologique et sont soustraites à la clarté simple de la vie, n’est pas le dernier mot du peintre. La technique du monotype ne rejoue le procédé photographique que pour le déjouer, en ceci d’abord qu’elle donne lieu à un tirage unique, qui contredit la reproductibilité de l’image photographique, en rendant à l’œuvre d’art son « aura » plus poignante⁶⁸. Plus encore, photographies et monotypes peuvent être directement rehaussés de pastel, afin que le noir et blanc de l’impression première se change, dit Degas, en une « orgie de couleurs ». Il en est ainsi de certaines danseuses de Degas, par exemple celles du pastel intitulé *Les Danseuses en bleu*⁶⁹, réalisé en 1897 et conservé au Musée Pouchkine, où Degas, s’appropriant le motif mallarméen de la danse, passe d’abord par des négatifs photographiques⁷⁰ pour faire en sorte que la danseuse en effet « ne soit pas une femme qui danse⁷¹ », mais un signe, évidé de toute présence antérieure, et continué quasi algébriquement en d’autres signes selon d’autres poses enchaînées les unes aux autres (dans une proximité alors avec le cinématographe) ; puis Degas reprend ces négatifs pour les assembler dans un pastel, arrachant l’image à la fatalité mallarméenne du noir et du blanc, afin de retrouver, « sans intervention » de l’auteur, mais à partir de la seule « analyse » physico-chimique à laquelle procède la photographie, une sorte de vie seconde : « mobilité et illusion » écrit Mallarmé⁷², dans la lumière de l’art.

Du négatif à la révélation

En définitive, la photographie est bien le moment d’une « révélation » par laquelle l’art, tout en se présentant « devant l’étonnement⁷³ », se comprend lui-même, – serait-ce dans le moment de sa négation. Si la photographie accompagne – comme une « révolution silencieuse⁷⁴ » – l’avènement de l’art moderne, c’est d’abord en ceci qu’elle semble accomplir, ironiquement, l’idée de l’art comme « incarnation ». Son modèle idéal est le voile de Véronique, recueillant, par simple impression, sans intervention d’un tiers, la face du Christ, – sa « véritable face », « acheiropoïète »,

⁶⁴ Voir Christian Chelbourg, « Poétiques à l’épreuve. Balzac, Nerval, Hugo », *Romantisme*, n°105, 1999, p. 57-70 ; Françoise Heilbrun et Danièle Molinari, *En collaboration avec le soleil. Victor Hugo : photographies de l’exil*, Paris Musées, 1998 ; Jean-Nicolas Illouz, « Nerval et Baudelaire devant Nadar », in *Baudelaire et Nerval : poétiques comparées*, actes du colloque international de Zürich (25-27 octobre 2007), Études réunies par Patrick Labarthe et Dagmar Wieser, avec la collaboration de Jean-Paul Avice, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 83-102 ; et publication en ligne en 2011 sur le site « Phlit », répertoire de Photolittérature ancienne et contemporaine : <http://phlit.org>.

⁶⁵ Sur les monotypes de Degas, voir Jonas Beyer, *Entre dessin et estampe. Edgar Degas et la redécouverte du monotype au XIX^e siècle*, Traduction de l’allemand par Aude Virey-Wallon, Paris, Les Presses du réel, 2017.

⁶⁶ Edgar Degas, *Le Tub*, ou *Femme s’essuyant*, 1876. Bibliothèque de l’INHA. Coll. Jacques Doucet. Permalien : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/6184>

⁶⁷ Sur la « nuit américaine » comme équivalent de la scène onirique, voir Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgeois, 1984.

⁶⁸ Walter Benjamin, « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique », traduction de Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, dans Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, folio/essais, 2000.

⁶⁹ Degas, *Danseuses en bleu* (ou *Dans les coulisses*), vers 1897 (Pastel. Moscou, Musée d’Art moderne).

⁷⁰ Degas, *Danseuses du corps de ballet*, 1895. Tirage argentique d’après le négatif original. BnF. *Edgar Degas photographe*, Pl 37, cat. 42 ; Pl 38, cat. 43 ; Pl 39, cat. 44. Permalien : www.photo.rmn.fr/archive/13-600155-2C6NU0LXKR54.html ; et www.photo.rmn.fr/archive/13-600154-2C6NU0LXKCT2.html

⁷¹ Mallarmé, « Ballets », *Divagations*, OC II, p. 171.

⁷² Mallarmé, « Berthe Morisot », *Divagations*, OC II, p. 151.

⁷³ Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », *Divagations*, OC II, p. 228.

⁷⁴ Philippe Ortel, *La Littérature à l’ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2002.

« non faite de main d'homme », dans la tradition de l'icologie byzantine⁷⁵. En son idée, la photographie pousse la logique de la représentation jusqu'à sembler la résoudre en *présentation* simple, par la seule action impersonnelle de la lumière. Mais dans le même mouvement où la photographie « mime » ainsi ce moment *épiphanique* de l'art, elle retourne l'image vers elle-même et vers ses conditions matérielles de possibilité. Au lieu d'une épiphanie, c'est une ingénierie, sans « aura », qui apparaît. La dialectique de l'image se grippe, et, pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman⁷⁶, la « face », en donnant à voir la « trace » qui permet sa manifestation, ne se tourne plus vers la « grâce ». L'image photographique est ainsi à la fois le comble de la représentation et sa négation. Nadar mettait déjà en scène cette ironique contradiction dans son *Pierrot photographe* (1854), montrant le mime, mimant avec son simple corps cela-même qui le mime avec tout un appareillage mécanique, – afin de réaffirmer, sinon sa présence, du moins sa spectralité propre, qui le rend semblable, dit Mallarmé, à « une page pas encore écrite⁷⁷ ». La photographie de Degas, à son tour, accomplit un pareil tour spéculaire. Elle capte ce que Mallarmé appellerait la « face alternative⁷⁸ » de l'Art moderne, – ici tournée vers la Vie, avec l'impressionnisme, là, tournée vers l'Idée, avec le symbolisme ; mais en y ajoutant un pli réflexif supplémentaire, elle met finalement en regard deux aspects irréconciliables de la modernité : – l'un entraînant l'art dans le jeu de son « démontage impie⁷⁹ », qui accentue le dépérissement de l'aura dans l'image, – l'autre faisant que l'art demeure le dépositaire d'une forme de sacralité profane, que celle-ci devienne consciente d'elle-même dans la pensivité du poème selon Mallarmé, ou qu'elle s'éprouve à même « la joie de se percevoir, simple, infiniment sur la terre⁸⁰ » dans le peinture des impressionnistes, celle de Renoir, – avec, en ligne de fuite, quelque troisième terme absent, où se situe Degas.

Jean-Nicolas ILLOUZ

Université Paris VIII

Unité de recherche « Fabrique du littéraire »

⁷⁵ Sur cette origine légendaire de la photographie, et sur la photographie comme « indice », ambigu, d'une présence réelle, voir Thierry Roger, « Les légendes de la photographie », *Critique*, n°678, novembre 2003, p. 870-881. Par ailleurs Thierry Roger a présenté une étude, encore non publiée à notre connaissance, intitulée « Le *Coup de dés* à l'épreuve de la photographie », Séminaire « Mallarmé. Nouvelles recherches », organisé par Bertrand Marchal à l'université Paris IV, en collaboration avec l'université de la Sorbonne Nouvelle, 17 mai 2008. Thierry Roger fait également jouer la notion de « *vera icona* » dans son analyse du *Coup de dés* transposé en « Image » par Marcel Broodthaers, dans *L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 723-751 (voir notamment p. 743).

⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Éditions de Minuit, 2013, notamment p. 197-215.

⁷⁷ « Mimique », *Divagations*, OC II, p. 178.

⁷⁸ *La Musique et les lettres*, OC II, p. 69.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁰ « Bucolique », *Divagations*, OC II, p. 256.