

Zbigniew Naliwajek

Université de Varsovie

z.naliwajek@op.pl

MALLARMÉ ET WHISTLER

“Mallarmé and Whistler”

SUMMARY – The friendship shared by Mallarmé and Whistler is the point of departure for recalling several texts the poet devoted to the painter, especially the translation of Whistler’s lecture, *Ten O’Clock* (1885), in which the innovator of key solutions in painting (tonalism) described his understanding of art. The analysis of this text permits a rethinking of the ever-topical problem of place and the significance of art in society while asserting the affinity of the two artists of seeking new form of expression, defiant of convention and habit.

KEYWORDS – French 19th century poetry, symbolism, English painting of the 19th century, tonalism

„Mallarmé i Whistler”

STRESZCZENIE – Przyjaźń Mallarmégo i Whistlera jest okazją do przypomnienia kilku tekstów poety poświęconych malarzowi, a zwłaszcza przekładu odczytu Whistlera, *Ten O’Clock* (1885), w którym autor nowatorskich rozwiązań w malarstwie (tonalizm) zawarł swoją koncepcję sztuki. Analiza tego tekstu pozwala na nowo przemyśleć ciągle aktualny problem miejsca i znaczenia sztuki w społeczeństwie oraz stwierdzić pokrewieństwo obu artystów poszukujących nowych form wyrazu na przekór konwencji i przyzwyczajeniom.

SŁOWA KLUCZOWE – poezja francuska XIX wieku, symbolizm, malarstwo angielskie XIX wieku, tonalizm

Dans « La Prisonnière », le baron de Charlus, s’étonnant que le Narrateur n’ait pas désiré d’être présenté à la reine de Naples, chez les Verdurin, lui adresse cette observation : « En somme, je vois que vous ne vous intéressez pas aux *personnes* en tant que curiosités, et cela m’étonne de quelqu’un qui a connu Swann, chez qui ce genre d’intérêt était si développé, au point qu’on ne peut pas dire si c’est moi qui ai été à cet égard son initiateur ou lui le mien », et jette ce mot qui fait rêver, comme c’est souvent le cas dans l’œuvre de Proust : « Cela m’étonne autant que si je voyais quelqu’un avoir connu Whistler et ne pas savoir ce que c’est que le goût »¹.

On aurait pu trouver des formules de ce genre dans d’autres romans ou écrits relatifs à Whistler et Mallarmé, citer par exemple le roman d’Henri de Régnier, *La*

¹ M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, édition établie et présentée par P. Clarac et A. Ferré, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, t. III, p. 301.

Peur de l'Amour où Whistler est représenté sous le nom de Cyrille Buttelet. Mais ce n'est point ici notre but. Rappelons simplement que pour le Narrateur d'*À la Recherche* Whistler semble être la figure du peintre idéal, comme l'est Vinteuil pour la musique ou Bergotte pour la littérature, et que le peintre Elstir, inspiré de Monet, Helleu, Manet et Whistler devrait son nom à ce dernier par anagramme approximative.

Défenseur des impressionnistes et de Manet, Mallarmé a traduit en mars-avril 1888 une conférence prononcée par Whistler le 20 février 1885 à Londres à dix heures du soir – d'où le titre, le *Ten O'Clock*². Cette conférence, qui résumait ses convictions et ses conceptions esthétiques, présentée encore deux fois, le 24 mars à Cambridge et le 30 avril à Oxford, a été publiée à compte d'auteur en 1885, à Londres, ensuite en 1888 à Londres et à Paris et reprise en 1890 dans un volume réunissant d'autres textes de Whistler, *The Gently Art of Making Enemies*.

Nous avons, en dehors du *Ten O'Clock* et de sa traduction, presque deux cents lettres ou billets échangés entre le peintre et le poète, qu'il est juste de considérer, avec d'autres volumes de correspondance de Mallarmé, comme un genre littéraire autonome, et quelques textes ou documents qui témoignent de la sympathie, de l'admiration et de l'affection réciproque. À Whistler, content de la traduction, Mallarmé répond : « Me voici content que vous le soyez. J'ai fait comme pour moi, naturellement, et cela m'a été d'autant plus facile que je sympathisais tant avec votre vision de l'art »³. Whistler, dix ans plus tard, en 1897, après la mort de sa femme : « Mallarmé, mon ami, êtes-vous à Paris ? Vous, je voudrais vous voir, de vous je voudrais serrer la main. Vous, vous comprenez tout », et dans un autre billet : « Je traverse Paris et je rentre à Londres pour me retrouver seul et timide avec mon travail (qui m'en voudra peut-être, de l'avoir quitté) et pour faire face riante et brave à mes ennemis. – Je suis enfin toujours seul – seul comme a dû l'être Edgar Poe, à qui vous m'avez trouvé d'une certaine ressemblance. Mais en vous quittant, il me semble dire adieu à un autre moi, – seul dans votre Art comme je le suis dans le mien, – et en vous serrant la main ce soir j'ai éprouvé le besoin de vous dire combien je me sens attiré vers vous, – combien je suis sensible à toutes les intimités de pensée que vous m'avez témoignées »⁴. On voit, encore une fois, la valeur de la correspondance où l'on dit des choses qu'on ne saurait peut-être dire dans une conversation.

² Publication dans *La Revue indépendante* en mai 1888, et à la fin de l'année en plaquette parue à la librairie de la revue tirée à 250 exemplaires et titrée *Le Ten O'Clock de M. Whistler*.

³ Lettre du 7 ou du 13 mai 1888, dans *Correspondance Mallarmé-Whistler. Histoire de la grande amitié de leurs dernières années*, recueillie, classée et annotée par C.P. Barbier, Paris, Nizet, 1964, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 257, lettre d'octobre 1896. Ces fragments épistolaires figurent aussi dans les notes qu'Henri Mondor avait attachées au « Ten O'Clock » dans son édition des *Œuvres complètes* de Mallarmé, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 1605-1606.

N'oublions pas non plus son « Billet » (1890), où le nom du peintre brille au tout dernier mot du poème :

Pas les rafales à propos
De rien occuper la rue
Sujette au noir vol de chapeaux ;
Mais une danseuse apparue

Tourbillon de mousseline ou
Fureur éparses en écumes
Que soulève par son genou
Celle même dont nous vécûmes

Pour tout, hormis lui, rebattu
Spirituelle, ivre, immobile
Foudroyer avec le tutu,
Sans se faire autrement de bile

Sinon rieur que puisse l'air
De sa jupe éventer Whistler⁵,

ni son « Whistler » (1894), un portrait en prose contenu dans « Quelques médailles et portraits en pied » de *Divagations* :

Si, extérieurement, il est, interroge-t-on mal, l'homme de sa peinture – au contraire, d'abord, en ce sens qu'une œuvre comme la sienne innée, éternelle, rend de la beauté, le secret ; joue au miracle et nie le signataire. Un Monsieur rare, prince en quelque chose, artiste décidément, désigne que c'est lui, Whistler, d'ensemble comme il peint toute la personne – stature, petite à qui la veut voir ainsi, hautaine, égalant la tête tourmentée, savante, jolie ; et rentre dans l'obsession de ses toiles. Le temps de provoquer ! l'enchanteur d'une œuvre de mystère close comme la perfection, où notre cohue passerait même sans hostilité, a compris le devoir de sa présence – interrompre cela par quelque furie de bravoure jusqu'à défier le silence entier admiratif. Cette discrétion affinée en douceur, aux loisirs, composant le maintien, pour peu, sans rien perdre de grâce, éclate en le vital sarcasme qu'aggrave l'habit noir ici au miroitement de linge comme siffle le rire et présente, à des contemporains devant l'exception d'art souveraine, ce que juste, de l'auteur, eux doivent connaître, le ténébreux d'autant qu'apparu gardien d'un génie, auprès comme Dragon, guerroyant, exultant, précieux, mondain⁶.

Mallarmé a cité aussi le nom de Whistler dans « Les Impressionnistes et Édouard Manet » (*The Art Monthly Review*, 30 septembre 1876), l'ajoutant aux artistes placés dans la lignée de Manet : Degas et Berthe Morisot. Dans cet article, Mallarmé jette « un rapide coup d'œil rétrospectif sur l'histoire de l'art ». À propos de Courbet, qui commençait à exposer en 1860, c'est Mallarmé qui cite la date, il propose une définition selon laquelle le réalisme, en art et en littérature, « cherchait à faire impression

⁵ S. Mallarmé, « Billet », *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. I, p. 34.

⁶ S. Mallarmé, « Whistler », *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. II, p. 146.

sur l'esprit par la vivante représentation des choses telles qu'elles apparaissaient, et rejetait avec vigueur toute imagination parasite » ; autour de ce grand mouvement qui a entraîné beaucoup d'artistes sur « une voie neuve et contemporaine », vite on a pu remarquer, le plus souvent dans les galeries des refusés, « de curieuses et singulières peintures, risibles pour la foule, sans doute, et néanmoins très troublantes pour le critique véritable et réfléchi » se rendant compte que le peintre avait, comme dit Mallarmé, une idée en tête : « la répétition était chez lui obstinée, l'obstination singulière, et ses œuvres étaient signées du nom alors nouveau et inconnu d'Édouard Manet » ; devant ces « étranges tableaux », Mallarmé place « un amateur éclairé, qui aimait tous les arts et vivait pour l'un d'eux » et qui était doté d'« une intuitive et poétique prescience » : cet amateur éclairé était « notre dernier grand poète, Charles Baudelaire »⁷.

Avec ce texte, nous entrons dans la religion de Mallarmé où la religion coïncide avec l'Art. Quant à Whistler, lui, il dévoile sa religion dans sa conférence du « Ten O'Clock » où, tout en exprimant sa rage contre l'académisme et la manière dont l'Art est perçu par le public, il pense que l'Art est devenu « depuis peu une sorte de lieu commun pour l'heure du thé » et que l'Art... « court la rue ! »⁸. Comme sa vie de peintre novateur avait été marquée par une suite de défaites et de luttes contre l'incompréhension des critiques, contre John Ruskin en particulier, qui n'acceptait pas qu'on jette à la figure du public un pot de peinture (il s'agissait du *Nocturne en noir et or* de 1877), Whistler a été en fait forcé de prendre la parole pour dire avec force : l'Art est méprisé, l'Art est diffamé, l'Art est ridiculisé. D'où venait ce mépris, selon lui ? Voici son explication :

Les gens, on les a harassés de l'Art sous toutes les formes, on les a contraints par tous les moyens de le supporter. On leur a dit, comment ils le doivent aimer, vivre avec. Ils ont vu leurs logis envahis, leurs murs hantés de papiers, jusqu'à leurs vêtements pris à parti[e] – au point que, hors de soi enfin, effarés et remplis de ces doutes et des malaises que cause une suggestion sans motif, ils se vengent d'une pareille intrusion et renvoient les faux prophètes qui ont couvert de discrédit le nom même du Beau ; eux, de ridicule⁹.

⁷ « Les Impressionnistes et Édouard Manet », *op. cit.*, p. 444-445. C'est Bertrand Marchal qui a retraduit l'article en utilisant quelques corrections inscrites en anglais par Mallarmé sur un tiré à part de *The Art Monthly Review* conservé à la Bibliothèque Jacques Doucet (Ms. 16032) et en consultant les traductions existantes : « celles (partielles) de Marilyn Barthelme, *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} août 1959 ; celle de Philippe Verdier, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1971, LXXXVI, n° 1282 ; celles de Barbara Keseljevic et de Mitsou Ronat, *Change*, février et décembre 1976 », *Ibid.*, p. 1704.

⁸ Nous avons à propos de cette expression un souvenir intéressant de George Moore, publié dans *Les Nouvelles littéraires* du 13 octobre 1923 : « Quoique sachant fort bien l'anglais, Mallarmé, qui traduisait Whistler était parfois embarrassé pour rendre certaines allusions de l'auteur à quelques côtés de la vie anglaise, incompréhensibles pour tout autre que pour un Anglais. Il me demandait alors de lui expliquer *Art is not the tours* [*sic ! pour Art is upon the Town* dans le texte]. J'en explique le sens à Mallarmé qui me dit : 'Je ne peux pourtant pas écrire : *l'Art fait le trottoir* ; puis il réfléchit un instant et dit : *l'Art court la rue*'. Tout le texte y passa. Je vous laisse à penser quelle admirable leçon de français ce fut pour nous », *OC Mondor*, p. 1603.

⁹ S. Mallarmé, « Le *Ten O'Clock* de M. Whistler », *OC Marchal*, t. II, p. 837-838. Toutes les citations données au cours de mon analyse de la traduction de Mallarmé renvoient à cette édition.

Or, l'Art, dit-il, est une divinité, « une divinité d'essence délicate, toute en retrait, elle hait se mettre en avant et ne se propose en aucune manière pour améliorer autrui » ; cette divinité est toute « au dedans de soi », elle est « égoïstement occupée de sa personne seule, n'ayant aucun désir d'enseigner, cherchant et trouvant le beau dans toutes conditions, et tous les temps, comme le fit son grand prêtre Rembrandt, quand il vit une grandeur pittoresque et une noble dignité dans le quartier des Juifs d'Amsterdam, et ne déplora pas que ses habitants ne fussent pas des Grecs ». À ce grand exemple de courage et de modernité, Whistler en ajoute ceux de Tintoret, de Véronèse et de Velázquez en disant que « ces grands hommes n'étaient pas des réformateurs – ni soucieux de porter un perfectionnement à l'état d'autrui ! » Ce qui comptait pour eux, ce n'étaient que leurs tableaux : ces artistes-là, « forts de la révélation des lois de leur Art, [...] virent dans le développement de leur œuvre cette beauté réelle qui, pour eux, était matière de certitude et de triomphe [...] » (p. 838).

Whistler s'élève contre une habitude de « regarder, comme qui dirait, non une peinture, mais, au travers, quelque fait humain qui doit ou ne doit pas, à un point de vue de société, améliorer leur état mental et moral » – non !, une peinture n'élève pas, non, une peinture n'est pas pleine de pensée ! On devine à quoi Whistler veut en venir – il ne s'agit pour lui que d'une émotion, ou d'une suggestion de pensée. Il est contre « une croyance favorite » selon laquelle « certaines périodes ont été spécialement artistiques et que des peuples, qu'on est prêt à nommer, furent notamment amants de l'Art » – non, « il n'y a jamais eu de période artistique. Il n'y a jamais eu un peuple amant de l'art » (p. 839) ! Et, prenant le rythme des âges pour témoin, il raconte la naissance du premier artiste :

Au commencement, l'homme sortait chaque jour – celui-ci pour la bataille, celui-là à la chasse ; l'autre encore pour piocher et bêcher aux champs ; – à seule fin de gagner, et de vivre, ou de perdre et mourir, jusqu'à ce qu'un se trouvât parmi eux, différent d'avec le reste dont les travaux ne l'attiraient pas, et il resta près des tentes, entre les femmes, et traçait d'étranges dessins avec un bois brûlé sur une gourde. – Cet homme qui ne prenait pas de joie aux occupations de ses frères – qui n'avait souci de la conquête, et se rongait dans le champ – ce dessinateur de bizarres modèles – cet inventeur du beau – qui percevait, dans la nature à l'entour, de curieuses courbes – comme on voit dans le feu des figures – ce rêveur à part, fut le premier artiste. – Et quand du champ et d'au loin, s'en revinrent les travailleurs, ils prirent la gourde – et ils y burent (p. 839-840).

Comme il m'est impossible de citer en entier cette belle parabole, développée par l'orateur sur deux pages, où il utilise la conjonction *Et* dans une énumération anaphorique, en voici un résumé. Avec le temps, vers ce premier artiste est venu un autre artiste, puis d'autres aussi, « choisis par les dieux », et ils ont travaillé ensemble façonnant « avec la terre humectée, des formes ressemblantes à la gourde », et puis, en dépassant « la suggestion paresseuse de la nature », ils ont créé « le premier vase, beau dans sa proportion ». Après, les gens revenant de leur labour ou de leurs victoires ont bu également « aux gobelets des artistes, façonnés

adroitement, ne prenant pas garde cependant à l'orgueil de l'artisan, et ne comprenant pas la gloire mise en son ouvrage ». Puis, avec l'apparition du luxe, les gens ont commencé à habiter dans de grandes maisons, à se reposer sur des couches et à manger à des tables – sur quoi « l'artiste, avec ses aides, bâtit des palais et les remplit de meubles, beaux dans leurs proportions et charmants à regarder ». C'est là que « le peuple vécut dans les merveilles de l'Art – et mangea et but dans des chefs-d'œuvre – car il n'y avait rien d'autre dans quoi boire et manger, et pas de construction laide pour demeurer ; pas d'article d'usage quotidien, de luxe ou de nécessité qui ne fût point sorti du dessin du maître, et fait par ses ouvriers ». C'est ainsi que l'Art régna dans la Grèce tout entière qui fut dans sa splendeur ; il n'y avait ni Amateur, ni Dilettante ; « l'Art s'épandit ou plutôt ses produits que portaient aux vaincus les vainqueurs, d'une contrée à l'autre. Et la culture spirituelle avec ses usages couvrit la face de la terre, de façon que tous les peuples continuèrent à se servir de ce que l'artiste seul produisait ». Mais, à un certain moment, après des siècles de ce bonheur, une classe nouvelle est apparue – elle « découvrit le bon marché et prévint la fortune dans la fabrication du faux » ; c'est ainsi que « jaillirent à l'existence le clinquant, le commun, la camelote », que le goût du commerçant « supplanta la science et l'artiste » et que « l'Art fut relégué dans la boutique de bric-à-brac » (p. 840-841).

C'est à ce moment de sa conférence que Whistler commence à présenter sa doctrine, « presque blasphématoire », comme il dit, tout en dénonçant certaines idées reçues. Il pose d'abord que la nature « contient les éléments, en couleur et forme, de toute peinture », mais que l'artiste doit la dépasser, « en sortir, et choisir, et grouper avec science, les éléments, afin que le résultat en soit beau [...] jusqu'à ce qu'il éveille du chaos la glorieuse harmonie ». Car la nature « a très rarement raison, à tel point même, qu'on pourrait presque dire que la nature a habituellement tort : que l'état de chose nécessaire pour grouper une perfection d'harmonie digne d'une peinture est rare ; ou, pas commun du tout ». Pour produire cette perfection d'harmonie, il faut un artiste qui sache fermer les yeux devant la nature car la nature elle-même « réussit rarement à produire un tableau ». L'artiste n'est pas un simple promeneur ou un touriste qui regarde un coucher de soleil ou un autre détail – en lui se produit subitement et continuellement une transformation secrète des choses : quand il regarde, lui, une fleur, il le fait « non pas dans les verres grossissants afin de recueillir des faits pour la botanique, mais avec de la lumière de qui voit, en la vérité choisie de tons brillants et de délicates nuances, des suggestions pour des harmonies futures ». L'artiste n'est pas celui qui copie « chaque brin d'herbe », mais qui « dans la courbe longue d'une feuille étroite, corrigée par le jet élané de sa tige, apprend comment la grâce se marie à la dignité, comment la douceur se rehausse de force, pour que résulte l'élégance » (p. 841-843).

Ici commence la diatribe Whistlierienne dirigée non seulement contre la critique universitaire et celle des journalistes, mais aussi contre Ruskin. Son nom

n'apparaît pas dans le texte, mais il est évident que c'est lui qui sert de cible au peintre. Il fait grief à Ruskin, et aux autres, de penser qu'une peinture n'est rien d'autre que « l'hiéroglyphe ou le symbole d'une histoire », qu'une peinture est un roman ou une anecdote – non ! si l'on pensait de la sorte, toute la poésie de l'artiste, qui crée une œuvre d'art, se perdrait dans le vocabulaire de symboles poétiques adopté par les critiques : « quand ils s'occupent de la nature : une montagne pour eux, est synonyme de hauteur – un lac de profondeur – l'océan de vastitude – le soleil de gloire. / Si bien qu'un tableau avec une montagne, un lac ou l'océan – quelle qu'en soit la peinture – est inévitablement 'sublime', 'vaste', 'infini' et 'glorieux' – sur le papier » (p. 843-845). Ainsi, ayant confondu l'Art avec l'éducation, pour que tout le monde fût sur le même pied, « on ne peut reprocher à l'érudit le plus accompli ou au plus parfait homme du monde d'être absolument sans yeux pour la peinture, sans oreilles pour la musique, de préférer dans son cœur l'estampe populaire imprimée à l'égratignure de la pointe chez Rembrandt, ou les chants de salle publique à la symphonie 'en ut mineur' de Beethoven » (p. 846). Et il utilise quelques formules parlantes : « l'Art a lieu par hasard » (p. 846), « l'Art et la joie vont de pair » (p. 847), « l'Art se limite à l'infini » (p. 848), pour revenir à son idée initiale où l'Art était désigné du nom de divinité – ici l'Art apparaît encore une fois comme une divinité « mobile et capricieuse », comme une « coquine cruelle » qui ne se tourne que vers « l'homme digne de son amour », car « l'Art recherche l'artiste seul » (p. 849-850).

La lecture du « Ten O'Clock » permet de faire quelques observations. Le texte de Whistler, présenté ici dans la traduction de Mallarmé, est un de ces documents qui nous invitent à repenser la place et le rôle de l'Art et de l'artiste dans la société. Mallarmé a choisi d'être le traducteur de ce morceau de bravoure car les idées de Whistler correspondaient aux siennes. Celui qui a appris l'anglais pour mieux lire Poe et a retraduit en prose ses poèmes les dédiant à la mémoire de Baudelaire, celui qui a composé *Un Coup de dés* savait bien que l'Art est libre, qu'il ne connaît pas de frontières, qu'il avance selon la vérité de la création et non selon les habitudes ou les conventions. Suivons donc les artistes car ils sont riches de cette prescience naturelle dont parlait Mallarmé à propos de Baudelaire, considérons-les comme nos frères, ne les rejetons pas, surtout ne les accusons pas d'immoralisme ou d'autres soi-disant péchés. Si nous voulons aimer l'Art dans ses manifestations multiples, il suffit de suivre la pensée des artistes qui ouvrent de nouvelles voies. Parmi eux, Whistler, pour qui l'Art coïncide avec la création, non la reproduction, Mallarmé aussi car son effort créateur vise à élaborer, à travers son écoute de la musique, sa pensée sur la danse ou sa perception de la peinture, une conception de l'image poétique concentrée. Whistler et Mallarmé préparent tout simplement, avec d'autres, dans tous les domaines de l'art, avec Baudelaire et Manet, Debussy et Scriabine, les voies qui mènent à l'art abstrait. Michel Draguet a eu raison d'insister sur le rôle de Mallarmé dans ce cheminement :

à travers l'écriture rendue à sa qualité non figurative, le poète n'ouvre pas seulement la voie à une conception qui, au-delà du symbolisme, débouchera sur l'abstraction du début du XX^e siècle, il fait du signe une présence plastique [...]. Imaginant l'idéogramme poétique moderne, Mallarmé ouvre non seulement la voie à Victor Segalen, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, Henri Michaux ou Christian Dotremont, il trace aussi une perspective dans laquelle viendront s'intégrer des artistes aussi différents que Paul Klee, René Magritte, Mark Tobey, Robert Motherwell, Marcel Broodthaers ou Ian Hamilton Finlay¹⁰.

Comme tout artiste total ou novateur, comme tous les sages qui savent que l'art est immémorial, Mallarmé le poète est doublé à la fois d'un artisan, d'un ouvrier et d'un disciple. Chez lui, comme chez Whistler, c'est une suite de crises et de ruptures, mais aussi de victoires, car « l'Art a lieu par hasard ». Et toujours, autour de celui qui comprend l'essentiel, comme l'a dit Whistler, nous constatons la présence des artistes et de l'Art qu'il faut défendre contre la « foule », la « cohue », le « commun », la « masse », la « multitude ».

Bibliographie

- Correspondance Mallarmé-Whistler. Histoire de la grande amitié de leurs dernières années*, recueillie, classée et annotée par Carl Paul Barbier, Paris, Nizet, 1964
- Mallarmé, Stéphane, *Écrits sur l'art*, présentation, notes, bibliographie et chronologie par Michel Draguet, Paris, CG Flammarion, 1998
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 (t. I), 2003 (t. II) [= OC Marchal]
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945 [= OC Mondor]
- Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, édition établie et présentée par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, t. III

Zbigniew Naliwajek

Zbigniew Naliwajek, professeur émérite à l'Université de Varsovie, ancien enseignant à l'Université de Łódź et à l'Université Pascal-Paoli à Corté, spécialiste en littérature française des XIX^e et XX^e siècles. Thèses sur la fortune polonaise de Romain Rolland et sur l'art romanescque d'Alain-Fournier. Travaux sur Nerval, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Cendrars, Chopin. Direction de thèses et d'ouvrages collectifs, organisation de colloques et d'expositions (Romain Rolland, Victor Hugo, Gérard de Nerval), participation aux colloques en Pologne, en France, en Inde, en Allemagne, cours et conférences à Padoue, New Delhi, Sarrebruck, Bonn, Lyon, Nancy. Professeur invité à Paris IV et à Montpellier III. Membre de l'Association des Amis de Romain Rolland (Clamecy), de l'Association des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier (AJRAF, Bordeaux), de l'Association internationale Les Amis de Rimbaud (Paris – Charleville-Mézières), de la Société d'Histoire littéraire de la France (SHLF, Paris), de la Société d'Études romantiques et dix-neuviémistes (SERD, Paris), de la Société Académique des Romanistes Polonais (ATRP, Varsovie), membre honoraire de l'Alliance Française en Pologne.

¹⁰ S. Mallarmé, *Écrits sur l'art*, présentation, notes, bibliographie et chronologie par M. Draguet, Paris, CG Flammarion, 1998, p. 10-11.