

JACOB ET L'ANGE :
BRUNO SCHULZ ET RAINER MARIA RILKE

NICOLE TAILLADE

Dans la Pologne indépendante de l'entre-deux-guerres, Bruno Schulz, professeur de dessin à Drohobycz, sa ville natale, en Galicie, dessinateur, écrivain et critique littéraire, ne vit pas confiné dans son isolement provincial. Il est en relations avec un grand nombre d'artistes polonais, qu'il rencontre lors de ses séjours à Varsovie et à Zakopane, avec lesquels il correspond, dans un échange constant des œuvres, des idées et des amitiés. Des liens profonds l'unissent à la romancière Zofia Nałkowska, qui contribua de façon décisive au succès des *Boutiques de Cannelle*, et à laquelle il consacra un important essai ; à Stanisław Ignacy Witkiewicz et à Witold Gombrowicz, qui surent provoquer, de sa part, des explications capitales sur son œuvre littéraire et graphique, dans les revues polonaises du temps, tandis que Schulz, de son côté, traita de *Ferdydurke* dans un article enthousiaste¹. Son activité de cri-

1. De tous ces liens témoigne l'important recueil de *Correspondance et essais critiques* de Bruno Schulz, publié par Jerzy Ficowski, Paris, Denoël, 1991. Voir « Portrait de Zofia Nałkowska sur le fond de son dernier roman », p. 354-368. Les échanges avec S.I. Witkiewicz, p. 132-138 et 270-273, ont paru dans *Tygodnik*

tique littéraire — il explique qu'à la revue *Wiadomości Literackie* il s'occupe « de la prose étrangère (des romans parus en traduction polonaise)² » — le met en contact avec l'actualité littéraire européenne, de la Bosnie à la Grande-Bretagne, des pays scandinaves à la France. De sa jeunesse d'avant la première guerre mondiale, époque où la Galicie faisait partie de l'empire austro-hongrois, Bruno Schulz conserve une solide culture germanique : il s'emploie à faire connaître Kafka en Pologne ; il apprécie l'œuvre de Kubin, avec laquelle il décèle des similitudes ; il correspond avec Thomas Mann, avec Joseph Roth, Juif de Galicie comme lui. Moins remarquables, semble-t-il, de la critique, sont les affinités toutes particulières qui le rattachent à Rainer Maria Rilke³, dont l'œuvre, pourtant, l'accompagne toute sa vie, avec lequel, dans ses propres récits, il entame un dialogue contradictoire, s'efforçant d'affirmer sa propre singularité de créateur imparfait d'une création illusoire et parodique, et en même temps ne cessant d'avouer sa fidélité à la quête rilkéenne de l'Invisible.

*

Dans ce qui nous reste de la correspondance de Bruno Schulz et des témoignages de ses proches, aucun écrivain allemand n'est mentionné aussi fréquemment que Rilke. Aux séances de pose au cours desquelles, dessinateur, il faisait le portrait de celle qui allait devenir pour un temps sa fiancée, « il apportait Rilke, et lisait quelques poèmes de sa voix inoubliable, suggestive, curieusement dépouillée de toute emphase, comme s'il était lui-même l'auteur de ces vers⁴. Pratiquant couramment l'allemand, au point d'écrire une

Ilustrowany, 1935, n° 17. La « correspondance publique » entre Schulz et Gombrowicz, p. 141-147 et 274-277, fut publiée dans *Studio*, 1936, n° 7.

2. Lettre de [1936] à Arnold Spaet, dans *Correspondance et essais critiques*, op. cit., p. 68.
3. Russel E. Brown, dans « Bruno Schulz and World Literature », *Slavic and East European Journal*, 1990, Summer, vol. 34, number 2, p. 224-246, traite bien des contacts entre l'œuvre de Schulz d'une part, celles de Kafka, Joseph Roth et Thomas Mann de l'autre ; le nom de Rilke est cité deux fois p. 230, sans plus.
4. Bruno Schulz, *Correspondance et essais critiques*, Préface et notes de Jerzy Ficowski. Paris, Denoël, 1991, p. 261.

nouvelle dans cette langue⁵ — « La langue, écrit-il, ne me pose pas beaucoup de problèmes, je m'y sens presque totalement à l'aise⁶ » — c'est, bien entendu, dans le texte qu'il lit la littérature allemande. Il a fréquenté les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* avec passion, avant de s'en détacher, prosateur lui-même : « Après une période d'enthousiasme presque excessif pour *Malte*, j'en aperçois aujourd'hui les limites et discerne le point à partir duquel je m'éloigne consciemment de cette prose », remarque-t-il dans une lettre-bilan, à la date tardive de 1940⁷. Les grands recueils de poèmes de Rilke lui sont familiers. A la même correspondante, il précise : « Dans sa poésie, Rilke est passé par une longue évolution que l'on peut diviser en deux ou trois étapes — ce qui fait qu'il faut chaque fois aborder cette poésie sous un angle différent⁸. » Quelques années plus tôt, à une autre correspondante, il écrivait : « Je ne sais si vous connaissez Rilke. Je considère les *Nouveaux Poèmes* comme son chef-d'œuvre. *Les Élégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée* écrits par la suite sont déjà trop raffinés, trop ésotériques⁹. » Co-traducteur du *Procès* de Kafka¹⁰, il aurait aimé traduire Rilke. A Arnold Spaet, traducteur des *Poèmes* (*Poezje*) de Richard Dehmel en polonais, il confie : « Si j'avais un talent comme le vôtre, celui de transposer la poésie d'un univers linguistique à un autre, j'oserais m'atteler à un projet dont je rêve depuis longtemps comme d'une entreprise quasi irréalisable : traduire Rainer Maria Rilke qui est mon poète préféré. Que pensez-vous de ce poète extraordinaire ? Connaissez-vous les *Neue Gedichte* ou bien *Das Buch des Bilder* ?¹¹ » Bruno Schulz ne traduisit pourtant aucune œuvre de Rilke¹². La poésie, qu'il admirait tant, lui faisait-

5. Il s'agit de la nouvelle *Die Heimkehr* (*Le retour au pays*), l'une des œuvres de B. Schulz que la guerre a détruites.

6. B. Schulz, *Correspondance et essais critiques*, op. cit., p. 195.

7. Lettre du 23 août [1940 à Anna Plockier-Zwillich, *Correspondance et essais critiques*, op. cit., p. 243.

8. *Ibid.*

9. Lettre du 30 septembre 1936 à Romana Halpern, *ibid.*, p. 175.

10. Selon Jerzy Ficowski, *le Procès* « a été traduit par la fiancée de Schulz avec l'aide de celui-ci ; mais la traduction a été signée de son nom pour que l'on puisse l'éditer plus facilement ». La traduction polonaise parut en 1936 aux éditions Roj (*Correspondance et essais critiques*, op. cit., p. 52, note 19).

11. Lettre du 10 juin 1934, *Correspondance et essais critiques*, op. cit., p. 66.

12. Tous les lecteurs de Rilke connaissent la grande lettre du poète à son traducteur polonais, Witold Hulewicz (13-11-1925). Schulz ne mentionne pas ces traductions. Witold Hulewicz (1895-1941) et son frère Jerzy (1886-1941) sont pourtant des

elle peur ? Ses déclarations le situent nettement en retrait : « Je ne suis pas un connaisseur en matière de poésie et n'ai jamais écrit de poèmes¹³. » Ou encore : « Je m'y connais fort peu en matière de poésie : j'usurperais un titre qui ne me revient pas si j'osais écrire quelque chose à ce sujet¹⁴. »

Pourtant, avec un sens artistique sûr — Rilke, en effet, à plusieurs reprises, a renié la quasi-totalité de son œuvre de jeunesse, antérieure à 1902¹⁵ — Bruno Schulz déclare une préférence marquée pour le *Livre d'images* et les *Nouveaux Poèmes*, c'est-à-dire pour le premier accomplissement de la poésie de Rilke. Une lettre de 1932 précise ce que Schulz appréciait dans ces recueils de « Rilke, Rilke le sublime¹⁶ ». C'est, tout d'abord, l'édification d'un monde qui se suffit à lui-même. « On est en présence, écrit-il, d'un univers parfaitement silencieux et hermétique ; il faut s'éloigner le plus possible du tumulte et s'immerger très profondément dans ce monde pour entendre cette poésie. Narcissisme et solitude, isolement dans une cloche de verre. » Schulz reconnaît sa propre existence dans « cet emprisonnement dans le cercle magique de sa propre solitude, le fait d'être coupé radicalement de la vie, de l'action — la volupté et le tragique qui en découlent. » Secondement, l'unité ou la totalité de ce monde, son « extraordinaire plénitude », procèdent de ce que Schulz caractérise comme « la richesse et la perfection des "histoires mythologiques" de Rilke ». Il distingue deux types de mythologies, l'une panthéiste, concernant l'espèce, l'autre enfantine, se rapportant à l'individu », qui « s'interpénètrent et se complètent curieusement ». Il insiste sur la seconde, et rend hommage au poète : « Vous faites appel à des images primordiales, liées aux limbes mêmes de l'enfance, vous plongez dans ces profondeurs où nous étions encore tout proches de l'être ; vous évoquez ces nuits d'hiver inconsolables où nous nous lamentions, nous

personnages intéressants : le premier poète, le second peintre et écrivain, tous deux directeurs d'une maison d'édition à Poznan, puis à Varsovie, co-éditeurs de la revue *Zdroj* qui regroupait les artistes expressionnistes polonais du groupe *Bunt* (Révolte). Witold Hulewicz est l'auteur d'un roman biographique consacré à Beethoven, d'écrits sur la théorie de la traduction, de traductions de Rilke et de pièces radiophoniques.

13. *Ibid.*

14. Lettre de [1936] à Stefan Szuman, *op. cit.*, p. 67-68.

15. Rilke, *Œuvres en prose*, édition publiée sous la direction de Claude David, collection de la Pléiade, Gallimard, 1993, p. XXXV.

16. Lettre du 24 juillet 1932 à Stefan Szuman, *op. cit.*, p. 56-60.

livrant à des caprices et des colères sans fin, sur ce cordon ombilical à jamais perdu dont il ne restait plus qu'une infime cicatrice. » Schulz, enfin, a fort bien saisi deux des caractéristiques essentielles de l'œuvre rilkéenne : l'importance de l'aspect phonique d'une part, et de l'autre ce qu'on pourrait appeler une « vision du dedans ». Ainsi, « les meilleurs poèmes de Rilke » sont-ils ceux qui recourent « à la rime intérieure », qui font « d'une rime, d'un son qui revient pendant plusieurs strophes, un véritable leitmotiv ». « C'est un procédé très efficace, ajoute-t-il, et très fécond, qui donne au mot une nouvelle dimension, qui le transporte dans une autre sphère sonore et sémantique. » Et d'autre part, tel poème donne à observer « une nature morte d'une telle intensité qu'on y voit apparaître une espèce de scintillement métaphysique, le tremblement secret des choses qu'un sommeil magique a vouées malgré elles au silence ; c'est une tendance analogue à la *Neue Sachlichkeit* dans la peinture allemande ». Cette lettre capitale de 1932 semble, à vrai dire, s'appliquer plutôt au *Livre d'images* qu'aux *Nouveaux Poèmes*. Elle n'en témoigne pas moins d'une remarquable justesse dans l'appréciation de l'art de Rilke tel qu'il se développe à partir de ce *Buch der Bilder*. Elle révèle en même temps quelques-unes des affinités qui, au poète allemand, unissent le prosateur des *Boutiques de Cannelle* et du *Sanatorium au Croque-Mort* — pour lors, en 1932, aspirant seulement à « être admis dans la famille des esprits créateurs », des « bâtisseurs de mondes immatériels ».

Pour Bruno Schulz, Rilke est bien, comme l'écrit Jerzy Ficowski, « un de ses maîtres en matière d'art¹⁷ ». Mais la rencontre de l'œuvre de Rilke revêt aussi une importance affective et existentielle. A Stefan Szuman, Schulz écrit : « Je vous remercie de m'avoir fait partager cette émotion ; je n'en avais pas éprouvé de si profonde depuis ma découverte de Rilke¹⁸. » Le poète allemand lui est un guide, un réconfort et un exemple. Tout se passe comme si, dans les moments difficiles, il prenait conseil auprès de son grand aîné. Ainsi, lorsque son enseignement au lycée lui pèse : « J'aimerais pouvoir [...] vivre seulement pour mon œuvre. Peut-être devrais-je m'isoler complètement ? / Vivre seul comme Rilke,

17. *Correspondance et essais critiques*, op. cit., p. 63, note 4.

18. Lettre du 24 juillet 1932, op. cit., p. 60.

n'avoir personne ?¹⁹ » Ou bien, un jour de maladie : « Des esprits bienveillants veillent autour de mon lit : près de moi il y a deux volumes de Rilke que je viens d'emprunter. De temps à autre je plonge dans cet univers difficile et tendu, j'explore les voûtes multiples de ses cieux, puis reviens à moi²⁰. » Par la médiation des poèmes agit la présence tutélaire de celui qui, si longtemps, dialogua avec les anges...

Rilke, enfin, lui donne la mesure de sa propre création, inférieure, sans que ce qualificatif soit absolument péjoratif. Le 16 août 1935 il remarque : « Vous avez bien fait de me rappeler Rilke. Chaque fois qu'on est déprimé par ses propres échecs dans le domaine de la création (échecs dont personne ne peut rien savoir) il est bon d'invoquer son nom. L'existence de ses livres nous prouve que les masses sourdes et enchevêtrées des idées qui n'ont pas été formulées peuvent encore affleurer à la surface, merveilleusement distillées. La précision et la pureté de la distillation rilkéenne ne peut que nous reconforter, les efforts que je fais pour écrire me laissent littéralement épuisé. Les écrivains (ceux de mon espèce en tout cas) sont les créatures les plus misérables qui soient sur la terre. Il faut constamment mentir, présenter de façon convaincante — comme quelque chose d'accompli et de réel — ce qui se trouve en réalité à l'état de désagrégation et de chaos. Le fait que je puisse représenter pour quelqu'un ce que Rilke représente pour moi m'émeut et m'embarrasse à la fois. Je ne crois pas mériter l'honneur d'une telle comparaison²¹. »

Le sentiment d'un échec, même partiel, celui d'une faute, imputables à Bruno Schulz, apparaissent pour la seconde fois dans sa correspondance, en contraste avec la perfection rilkéenne. Dans la lettre de 1932 à Stefan Szuman, faisait soudain irruption, à propos de la solitude du poète, le récit d'un rêve que l'écrivain polonais avait fait à l'âge de sept ans, et au cours duquel il se « tranchait le membre viril avec un couteau, creusait un trou et l'enterrait ». L'acte lui-même, précisait-il « constitue une espèce de préambule dépourvu de toute résonance affective ». Et il poursuivait : « Suit le rêve proprement dit : je me remémore les événements, prenant conscience de toute la monstruosité, de toute l'horreur du péché

19. Lettre non datée à Romana Halpern, *op. cit.*, p. 179.

20. Lettre du 30 septembre 1936 à Romana Halpern, *op. cit.*, p. 175.

21. Lettre à Romana Halpern, *op. cit.*, p. 172.

que je viens de commettre. Je n'arrive pas à croire que je l'ai commis en réalité mais constate chaque fois, avec désespoir, qu'il en est bien ainsi, que mon geste est irréversible. Je me trouve désormais comme en dehors du temps, face à face avec l'éternité : pour moi, ce ne sera plus rien que la conscience horrible de ma faute, le sentiment d'une perte irréparable. Je suis condamné dans les siècles, et il me semble que l'on m'ait enfermé pour l'exemple dans un bocal de verre d'où je ne sortirai plus. Je n'oublierai jamais ce sentiment d'un supplice sans fin, d'une damnation éternelle...²² »

La fréquentation des œuvres de Rilke, dont la correspondance de Schulz fait état de façon continue de 1932 à 1940, correspond donc à une découverte artistique de tout premier ordre. Elle favorise simultanément la confrontation de deux visions du monde opposées. Tandis que Rilke tend à l'unité, abolissant les frontières entre le poète et les choses, entre les choses et les mots, affirmant dans le poème la réunion de la mort et de la vie dans une entité commune, la résorption du visible dans l'invisible, Schulz vit et crée sur le mode de la dissociation. Dans son premier recueil publié (1934), les *Boutiques de Cannelle* (*Sklepy Cynamonowe*), affirmant son originalité par rapport à Rilke, il pose un regard dénonciateur sur un monde que caractérisent la surabondance, mais aussi l'instabilité, la dégradation et l'artifice, et, ce faisant, dénonce l'imposture du créateur. Simultanément, Bruno Schulz se demande : « Quel est le sens de cette désillusion universelle qui remet en cause la réalité, je ne saurais le dire. J'affirme seulement qu'elle ne serait guère supportable si elle n'était compensée dans une autre dimension²³. » Le second recueil (1937), le *Sanatorium au Croque-Mort* (*Sanatorium pod Klepsydra*), qui reprend des fragments composés antérieurement, exprime en des accents quasi-rilkéens, le désir de pénétrer la réalité invisible, de transfigurer le monde en perçant le secret des êtres, de retrouver la patrie perdue des rêves — mais Bruno Schulz se distingue de son aîné dans la mesure où la révélation pressentie n'a jamais lieu. Le partage entre les deux recueils n'est, certes, pas aussi nettement tranché : dans chacun on trouvera des traits qui, en principe, caractérisent l'autre. La tentation ril-

22. *Op. cit.*, p. 58

23. Lettre à Stanisław Ignacy Witkiewicz, publiée en 1935 dans le numéro 17 de *Tygodnik Ilustrowany*, *op. cit.*, p. 136.

kéenne est à la fois plus ancienne et plus continue dans l'œuvre de Bruno Schulz, mais elle n'apporte aucune réponse, aucun apaisement. L'hésitation, l'incrédulité, le soupçon, ne cessent de mettre en cause « l'autre dimension », de la miner, de la discréditer par l'ironie et le grotesque. Bruno Schulz partage avec ses contemporains le sentiment que le monde est brisé, irrémédiablement. A cette cassure du monde correspond sa propre pensée, elle-même partagée.

*

Le réel, pour Bruno Schulz, est un composé de matière et de forme. Ainsi que l'explique le Père, la création intervient au stade de la forme. La matière, primordiale, et probablement éternelle dans sa « consistance mystique²⁴ », est un réservoir de formes : il appartient à l'artiste de reconnaître et d'appeler à la lumière les potentialités innombrables et inconnues qu'elle renferme. « La matière, déclare le Père, possède une fécondité infinie, une force inépuisable et en même temps une puissance de séduction qui nous pousse à la modeler. Dans les profondeurs de la matière se dessinent des sourires imprécis, des conflits se nouent, des formes ébauchées se condensent. Elle ondoie tout entière de possibilités inachevées qui la traversent de frissons vagues. Dans l'attente d'un souffle vivifiant, elle oscille sans fin et nous tente par des millions de courbes molles et douces nées de son délire ténébreux. [...] Elle est ce qu'il y a de plus passif et de plus désarmé dans l'Univers²⁵. » Mais, dans les récits de Bruno Schulz, la matière est assez largement mise en cause, dénoncée comme vile et mauvaise. Elle se caractérise comme pacotille ; le Père se déclare « séduit par la camelote, par tout ce qui est vulgaire et quelconque²⁶ ». Elle est souvent présentée comme « malade », tantôt proliférant en excroissances malsaines, tantôt vouée à une sorte de gangrène qui la dés-

24. Bout., 80, Proza, 83. Les références aux textes de Bruno Schulz renvoient aux éditions suivantes : *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Krakow, 1964 ; *Les Boutiques de Cannelle* et *Le Sanatorium au Croque-Mort* (en abrégé, respectivement Bout. et Sana.), Paris, Denoël, 1974.

25. *Traité des mannequins ou la seconde Genèse*, Bout., 77 / *Traktat o manekinach albo witra ksi"ga rodzaju*, Proza, 80.

26. Bout., 80 / Proza, 83.

agrège et la décompose — « sombre dartre des aurores, lèpre des crépuscules », « escarres malades de l'ombre²⁷ ». On note, de même, dans les récits de Schulz, un goût marqué pour les déchets, les détritiques, les gravats, la poussière, — pour ce qui reste après la destruction, ce qui témoigne d'une existence enfuie et tente de se survivre, d'une façon confuse et vaine. Une hantise persiste, au-delà de la maladie qui ronge et mine, au-delà de la mort même, c'est celle de la disparition totale, sans traces et sans restes, pour laquelle Bruno Schulz, comme Kafka dans *La Métamorphose* / *Die Verwandlung*, recourt à l'image triviale du balayage. *La Visitation* / *Nawiedzenie* s'achève ainsi sur ce doute concernant l'existence et le destin du Père : « Ce qui restait encore de lui pouvait bien disparaître un jour ou l'autre sans que l'on s'en aperçût, tout comme le petit tas de balayures grises amassées dans un coin, qu'Adèle descendait chaque matin dans la boîte aux ordures²⁸. »

Le Père, dans *le Traité des Mannequins* / *Traktat o Manekinach*, s'insurge avec véhémence contre la fixité des formes imposées par le Demiurge, contre la violence faite à la matière, lorsque celle-ci est enfermée dans une forme unique et figée : « Presentez-vous la douleur, la souffrance obscure et prisonnière de cette idole qui ne sait pas pourquoi elle est ce qu'elle est ni pourquoi elle doit rester dans ce moule imposé et parodique ? Comprenez-vous la puissance de l'expression, de la forme, de l'apparence, l'arbitraire tyrannie avec laquelle elles se jettent sur un tronc sans défense et le maîtrisent comme si elles en devenaient l'âme, une âme autoritaire et hautaine ?²⁹ » L'artiste intervient dans le domaine de la forme, c'est-à-dire dans une sphère plus modeste que celle de Dieu. Le Père reconnaît les limites de ses créatures : « C'est souvent pour un seul geste, pour une seule parole, que nous prendrons la peine de les appeler à la vie.[...] Nos créatures seront comme provisoires, faites pour ne servir qu'une fois. S'il s'agit d'êtres humains, nous leur donnerons par exemple une moitié de visage, une jambe, une main, celle qui sera nécessaire pour leur rôle. [...] Par derrière, on pourrait tout simplement faire une couture, ou les peindre en

27. *La Nuit de la Grande Saison*, Bout., 148 / *Noc Wielkiego Sezonu*, Proza, 149.

28. Bout. 57, Proza 65. Un souçon de même nature est exprimé dans *Les Cafards*, Bout., 131 / *Karakony*, Proza 137.

29. Bout., 83-84 / Proza, 86.

blanc³⁰. » Toute une prolifération malsaine envahit les récits de Bruno Schulz : formes non viables, condamnées, « formes de vie fragmentaires, souffrantes, mutilées³¹ », ou « furie d'enfanter » de la tante Agathe, « qui s'épuisait en produits malvenus, en une génération éphémère de fantômes exsangues³² ».

À partir d'une matière elle-même dégradée, se constitue tout un univers de formes, foisonnantes, multiples et changeantes, mais qui ne déguisent presque jamais leur caractère artificiel. Formes greffées, dépourvues d'autonomie, qu'il s'agisse du « faubourg parasite » de la rue des Crocodiles³³, ou du « parasitisme abondant et éphémère » de la « fausse végétation » observée par le Père³⁴. Ce registre du parasitisme, particulièrement étendu, se rapporte à la flore — chiendent, orties et bardanes envahissant les cours et les jardins —, à la faune, notamment celle des insectes — mites, punaises, mouches... —, peut-être également aux objets étranges, construits, compliqués et irréalisables, tel le télescope-labyrinthe-voiture de toile-cancrelat de papier, que l'on rencontre dans *Le Sannatorium au Croque-Mort*³⁵. Formes fondées sur l'imitation, comme la « pseudo-faune » et la « pseudo-flore » imaginées par le Père : « C'étaient en apparence des créatures semblables à des créatures vivantes, à des vertébrés, des crustacés, des anthropoïdes, mais cette apparence était trompeuse. En fait, il s'agissait d'êtres amorphes dépourvus de structure interne, fruits des tendances imitatrices de la matière qui, douée de mémoire, répète par habitude les formes déjà prises. [...] Ce n'était qu'une mystification, un cas étrange de simulation de la matière essayant d'imiter la vie³⁶. » Le quartier des Crocodiles, au « caractère imitatif », semble s'être détaché du plan de la ville, y laissant le vide de son absence, mais conservant en lui la marque de cette origine de papier, avec ses immeubles « qu'on dirait de carton », ses « vendeuses grises et couleur de papier », ses passants dont « les figures sont comme des masques de papier³⁷ ». « L'autre automne » (« druga jesień »)

30. Bout., 79-80 / Proza, 82-83.

31. Bout., 89 / Proza, 92.

32. Aoit, Bout., 46 / Sierpień, Proza, 55.

33. Bout., 116 / Proza, 122.

34. Bout., 87 / Proza, 90.

35. Sana., 186-187 / Proza, 324-325.

36. Bout., 86 et 88 / Proza, 89 et 92.

37. Bout., 125, 121, 120, 123 / Proza, 130-131, 127, 126, 129.

semble émaner des toiles napolitaines du musée de la ville, qui déverseraient leur splendeur sur le paysage, réfléchissant leurs ors « dans [le] ciel comme dans un miroir », embrasant « les horizons d'un véritable incendie » : « Oui, ce second automne de nos provinces nous apparaît tel un mirage fiévreux de malade que lance en un immense rayonnement sur notre ciel la beauté moribonde confinée dans nos musées³⁸. » Relèvent de l'imitation les effets de dissociation — les « sosies » de rues ou de personnages, les images dans les miroirs échappant aux êtres dont elles sont le reflet, niant presque leur existence —, ou encore les nombreux mannequins, figures de cire et automates, doubles d'êtres jadis réels, à présent simulateurs de vie. Ainsi se produisent de singuliers effets d'échange, voire de renversement, entre l'animé et l'inanimé, l'artifice et la nature, jusqu'à cette proposition ironique et impie du Père : « Nous voulons créer l'homme une deuxième fois, à l'image et à la ressemblance du mannequin³⁹. »

Monde de l'illusion, l'univers des récits de Bruno Schulz développe largement les thèmes du théâtre, du carnaval et de la mascarade : masques des visages, gestuelle pathétique des arbres « simula[n]t le vent, ébouriffant d'un geste théâtral leurs couronnes⁴⁰ ». Le somptueux avènement du printemps, dans la nouvelle du même nom, se dévoile comme un « théâtre » sur lequel les promeneurs sont des « figurants », et dont la beauté est « trop évidente et déjà suspecte⁴¹ ». « L'autre automne », lui aussi, « n'est qu'un vaste théâtre ambulant, tout rutilant, ruisselant de songes poétiques et de mensonges. [...] Derrière chaque coulisse, chaque portant sitôt flétri et racorni dans un bruissement froissé, apparaît un plan nouveau, frais et radieux, qui, au terme de la brève jouissance d'un instant de vie vraie, laisse percer au moment de s'éteindre sa nature de simple papier peint. Oui, ces perspectives se révèlent un trompe-l'œil, ces panoramas du carton-pâte ! Seule l'odeur est vraie, ce relent de coulisses qui se fanent, de loges d'artistes où flottent les effluves de l'encens et de fards⁴² ». Le « carnaval essoufflé » de « l'autre automne » fait écho à « l'auto-

38. Sana., 145. *Druga Jesień* ne figure pas dans l'édition Wydawnictwo Literackie de 1964, mais dans celle de 1957, p. 210-213.

39. Bout., 81 / Proza, 83.

40. Août, Bout., 39 / *Sierpień*, Proza, 48.

41. Sana., 59 et 63 / Proza, 209 et 212.

42. *L'Autre Automne*, Sana., 145 / *Druga Jesień*, Proza, éd. 1957, 212.

parodie » de la rue des Crocodiles, dont la « mascarade improvisée se décompose et, incapable de tenir son rôle, s'écroule en un monceau de plâtras, décombres d'un théâtre immense et vide⁴³ ». Ainsi que le remarque le narrateur de *La Rue des Crocodiles / Ulica Krokodyli*, « toutes ces manipulations semblent n'être qu'une apparence, une comédie, un masque ironique jeté sur le sens véritable de la chose⁴⁴ ». On ne saurait mieux exprimer la suspicion qui s'attache aux apparences, ni dénoncer plus clairement la mystification du « réel ».

Le recours extrêmement fréquent aux métaphores et aux comparaisons attire l'attention sur le caractère décidément artificiel de toute production de formes. Dans une des dernières nouvelles du *Sanatorium au Croque-Mort, La Solitude / Samotność*, le narrateur s'explique de son goût pour l'image : « Il s'agit, bien entendu, d'une métaphore. Je suis un retraité, non une souris. [...] Une des particularités de mon existence est que je me nourris de métaphores, que je me laisse très facilement entraîner par la première métaphore venue. M'étant ainsi trop avancé, je dois me rappeler en arrière, reprendre lentement, difficilement, mes esprits⁴⁵. » L'auteur donne ainsi deux des clés de sa création : le recours à l'image et à ses capacités d'engendrer une réalité nouvelle, et l'effet de rupture, la conscience soudaine que le réel ainsi construit est tout simplement irréel, même dans l'univers des songes. On observe aisément qu'il n'est pas de métaphore, dans les récits de Bruno Schulz, qui ne s'achève dans la négation, dans la dérision : la métaphore développe un rêve surhumain qui sombre dans la déchéance, elle fait miroiter une promesse qui ne peut être tenue. On est loin de l'œuvre de Rilke, chez qui la métaphore naît « comme preuve et confirmation de l'unité annoncée⁴⁶ ». Plus fréquente peut-être que la métaphore est la comparaison : elle aussi met en contact deux domaines éloignés, mais, plus fruste, ne dissimule pas l'artifice du rapprochement, au contraire le met en lumière — un peu à la façon du Père qui, transformé en crustacé, offre aux regards « le mécanisme de son anatomie, trop évident, trop articulé, presque indé-

43. *Bout.*, 121 / *Proza*, 127.

44. *Bout.*, 119 / *Proza*, 125.

45. *Sana.*, 250 / *Proza*, 382.

46. Paul de Man, *Introduction* au volume *Poésie*, tome II des *Œuvres* de Rilke, Paris, Le Seuil, 1972, p. 25.

cent⁴⁷ ». Les nombreuses associations auxquelles donne lieu le personnage du Père, dans *Les Boutiques de Cannelle*, recourent le plus souvent à la comparaison et soulignent des similitudes, non des assimilations. Dans *Les Oiseaux / Ptaki*, ses mains « ressemblaient quelque peu (« miały swój analogon ») aux serres du condor », la « ressemblance » des deux êtres est « extraordinaire » (« przedziwne podobieństwo »)⁴⁸. Dans *La Nuit de la Grande Saison / Noc Wielkiego Sezonu*, il est décrit « tel un prophète et un lutteur » (« jak walczący prorok »)⁴⁹. Ironiquement, discourant en présence d'un mannequin, le père a lui-même des mouvements d'automate (« jak automat »)⁵⁰. Rares sont, finalement, les métamorphoses réussies : dans deux nouvelles, pourtant, s'accomplit le passage de la simple ressemblance à la transformation véritable, dans *Les Cafards / Karakony* et dans *La Dernière Fuite de mon Père / Ostatnia Ucieczka Ojca*⁵¹. Mais, dans les deux cas, le personnage, devenu autre, finit par disparaître, dans une absence qui s'identifie peut-être à la mort. Autrement dit, métaphores et comparaisons n'aboutissent à la métamorphose que pour mieux l'effacer.

« Notre langage, déclare l'auteur, ne possède pas de mots qui permettent de doser le degré de la réalité, d'en définir la densité⁵². » L'univers des formes, dans les récits de Bruno Schulz, se caractérise par son inconsistance, une sorte d'impuissance à être. « Rien ne s'y réalise », pourrait-on dire avec le narrateur de *La Rue des Crocodiles / Ulica Krokodyli*, « tous les gestes amorcés restent suspendus, s'épuisant prématurément et ne peuvent dépasser une certaine limite⁵³ ». Les corps se dissolvent sous les vêtements, les traits des visages se défont, se décomposent, s'éparpillent ; un mur absorbe, engloutit un corps : « La façade ensoleillée, lit-on dans *La Morte Saison / Martwy Sezon*, l'absorbait jusqu'à l'anéantissement

47. *Sana.*, 217 / *Proza*, 388.

48. *Bout.*, 63 / *Proza*, 69-70.

49. *Bout.*, 152 / *Proza*, 153.

50. *Bout.*, 82 et 85 / *Proza*, 85 et 88.

51. Dans la première de ces deux nouvelles : « sa ressemblance ("podobieństwo") avec un cafard s'accroissait chaque jour - mon père se transformait en cafard ("zamieniał się w karakona") » (*Bout.* 131, *Proza* 137). Dans la seconde : « Nous nous regardâmes profondément étonnés devant l'évidence de cette similitude ("tego podobieństwa") qui s'imposait irrésistiblement, malgré une telle métamorphose ("poprzez takie przemiany i metamorfozy") » (*Sana.* 254, *Proza* 385).

52. *Bout.*, 125 / *Proza*, 131.

53. *Ibid.*

dans sa planitude béatement nivelée et polie. L'espace d'un instant, il devenait un père plat⁵⁴. » L'impossibilité de se maintenir dans une forme donnée, s'exprime par la fréquence notable du préfixe *roz-*, indiquant disjonction, éclatement, voire destruction : ainsi la tante Agathe est-elle « prête à tout moment à se tronçonner, à bourgeonner, à se multiplier en famille » (« gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę⁵⁵ »). Du Père, le fils observe qu'il « n'avait pu s'incruster dans aucune réalité, il planait éternellement au-dessus de la périphérie de la vie, dans des régions semi-réelles, au bord de la réalité⁵⁶ ».

Les créateurs, dans les récits de Schulz, sont de piteux démiurges. La grande résurrection que tente le narrateur dans *Le Printemps / Wiosna* consiste à animer une cohorte de figures de cire, lamentables et ridicules. Le jeune garçon s'est cru Alexandre le Grand, investi d'une mission grandiose ; il reconnaît qu'il n'a été qu'un « usurpateur ». L'échec de son rêve le ramène à la modestie : « Sans doute n'ai-je été appelé que pour réaliser le début, puis j'ai été abandonné. J'ai outrepassé mes limites⁵⁷. » N'est-ce pas ainsi qu'il convient d'apprécier l'œuvre de Bruno Schulz, « réaliser le début » ? Le narrateur du *Printemps* se nomme Joseph, comme le fils de Jacob de l'Ancien Testament, et s'entend reprocher d'avoir fait « le rêve type de Joseph de la Bible⁵⁸ ». L'obscur sentiment d'une faute reste attaché à la création : « Oh, Joseph, méfie-toi du septième jour »... recommande Szloma dans *L'Epoque de Génie / Genialna Epoka*⁵⁹, ce septième jour où Dieu a abandonné la création aux hommes. A plus forte raison, la figure par excellence du créateur dans les récits de Bruno Schulz, c'est-à-dire le Père, pré-nommé Jacob — de même que le père de l'auteur — est-elle compromise. Les fameux oiseaux qu'il élève ne sont que « d'immenses brandons de plumes truffés tant bien que mal de vieille carne », vides, vains, sans vie⁶⁰. Il est saisi par l'esprit prophétique⁶¹ et choisi pour le combat avec l'ange. Dormant côte à côte, dans la

54. Sana., 150 / Proza, 294.

55. Bout., 45 / Proza, 54.

56. Bout., 128 / Proza, 134.

57. Sana., 114-115 / Proza, 264-265.

58. Sana., 119 / Proza, 268. Cf. Genèse, 37, 5-11.

59. Sana., 38 / Proza, 190.

60. Bout., 158 / Proza, 158.

61. La Visitation, Bout., 53 / Nawiedzenie, Proza, 61.

même chambre, le Père et son mystérieux visiteur, Barbe-Noire (« Czarnobrody »), « sentirent que, tout en s'embrassant l'un l'autre, ils s'étaient engagés dans une lutte hagarde et sans merci. [...] Tel l'Ange terrassant Jacob, Barbe-Noire était sur mon père. Bandant toutes ses forces, Père le serrait entre ses genoux. [...] Ainsi combattaient-ils — pour quel enjeu ? un nom ? Dieu ? un contrat ? — et ruisselant de sueur mortelle, ils tiraient sur leurs dernières forces, tandis que la vague du sommeil les portait au large, jusqu'aux plus étranges quartiers de la nuit. » De même que le Jacob de la *Genèse*, « le lendemain, Père boitait légèrement d'un pied. Sa face resplendissait⁶² ».

Mais laquelle, de l'ironie ou de la nostalgie, de la promesse ou de la déception, l'emporte-t-elle en fin de compte ? Il arrive souvent que le sublime soit mis en contact avec le trivial, et notamment avec la défécation : le « vase de nuit » côtoie l'image de « l'arche de Noé⁶³ » ; le Père, « vidé par la diarrhée », contemple son bureau sur lequel « les papiers flambaient telle une apocalypse⁶⁴ » ; le Père encore est vu « terrassé par la colère de Dieu, accroupi largement au-dessus d'un grand urinal en porcelaine⁶⁵ ». C'est au-delà du « cabinet d'aisances » que commence « l'autre monde⁶⁶ ». Le sacré, souillé, est-il ainsi nié par la proximité de l'excrément ? Ou bien l'artiste cherche-t-il, en les rapprochant dans le texte, à faire se rejoindre les deux lèvres de la grande déchirure qui a brisé le monde ?

*

Au terme du « procès », le pouvoir de l'artiste, entaché d'artifice, voire de mensonge, semble bien discrédité. La suspicion même qu'il suscite prélude à la révélation d'aspects insoupçonnés du monde, plus même, elle rend cette révélation nécessaire. Il arrive à Bruno Schulz de déclarer un véritable idéalisme (« idéalisme

62. *La morte-saison, Sana.*, 170-171 / *Martwy sezon, Proza*, 311.

63. *Bout.*, 63 / *Proza*, 70.

64. *Sana.*, 154 / *Proza*, 298.

65. *Bout.*, 53 / *Proza*, 61.

66. *Pan*, nouvelle des *Boutiques de Cannelle / Sklepy Cynamonowe*, non retenue dans l'édition française de ce recueil, mais reproduite dans *Corr.* 409, *Proza* 100.

magique » eût-on dit en d'autres temps), dans une proposition telle que celle-ci : « Une volonté réelle ne connaît pas d'obstacles, rien ne résiste à un désir intense. Il faut simplement que j'imagine une porte, une bonne vieille porte comme celle de la cuisine de mon enfance, avec une poignée de fer et un verrou. Il n'y a pas de chambre murée qui ne s'ouvre avec une telle porte, pourvu qu'on ait la force de l'imaginer⁶⁷. » Ayant dénoncé la convention du réel, il s'emploie à lever les masques, à reconnaître, sous l'enveloppe dérisoire, les signes d'une réalité invisible, à retrouver un monde ancien, archaïque et perdu, qu'il s'efforce de reconstituer par bribes. Mais toujours le soupçon demeure et contamine « l'autre dimension ».

Il faut « apprendre à voir », déclare Malte Laurids Brigge, dans les fragments 4 et 5 des *Cahiers*. Bruno Schulz, de même, contre l'absence, contre l'oubli, se contraint à la vigilance, et développe une attention aux aspects cachés des êtres et des choses. Le Père possède cette « magie souveraine » qui le rend familier de « l'autre sphère », du « monde invisible⁶⁸. » Dans *Le Sanatorium au Croque-Mort*, le narrateur cultive à son tour une vision du dedans, ouvrant « vers l'intérieur une perspective infinie et flamboyante, parce que l'être supérieur y brille d'une lueur violente et tente de s'[y] exprimer⁶⁹ ». C'est bien à partir de ce retournement du dehors au dedans, et de l'intensité de cet autre regard sous les paupières closes, que s'explique la création de Bruno Schulz. Il a lui-même raconté comment certaines de ses nouvelles sont nées d'images visuelles qui se sont imposées à lui : « Le thème authentique, c'est-à-dire la matière première (et dernière), que je trouve en moi sans aucune intervention de ma volonté, est un état dynamique complètement *ineffabilis*, et sans commune mesure avec les moyens de la création poétique.[...] Le germe initial de mes "Oiseaux" fut par exemple un scintillement de papiers-peints dans un champ de vision sombre — rien de plus. Tout de même, ce scintillement possédait un vaste potentiel de contenu, une très grande capacité de représentation, un très fort désir comme archaïque à exprimer le monde. Le germe initial de "Printemps" fut l'image d'un album de timbres-poste, qui rayonnait au centre de la vision, brillant d'une puissance allusive extraordinaire, une charge si oppressive qu'on

67. Sana., 252 / Proza, 383.

68. Bout., 67 et 101 / Proza, 72 et 108.

69. Sana., 22-23 / Proza, 175.

ne pouvait passer outre⁷⁰. » Plus que tel objet privilégié, porteur de potentialités qui ne demandent qu'à être développées, c'est bien l'aptitude à voir qui importe, la faculté de percevoir les apparences et d'accéder à l'invisible. Le chapitre XVII du *Printemps / Wiosna* suggère bien cette voie qui permet d'atteindre « le cœur des choses » : « Il faut alors appliquer les yeux, écrit le poète, contre l'obscurité la plus noire, les forcer un peu, les obliger à pénétrer l'impénétrable, le sol inerte, et soudain nous voilà de l'autre côté des choses, au fond, aux Enfers. Et nous voyons... / Il n'y fait pas du tout noir, contrairement à ce qu'on pourrait imaginer. Non, des pulsations lumineuses font vibrer l'espace. Il est évident que la lumière intérieure des racines, des feux follets, de fines veinules de leur parcourent l'obscurité, le rêve immobile de la matière. Ici, coupés du monde, perdus dans ce retour à soi-même, nous voyons à travers nos paupières fermées, car les pensées s'allument alors en nous, petites flammes, torches intérieures⁷¹. » Dans cette descente qui le mène aux sources de l'être, s'amorce le grand mouvement de régression, vers l'origine animale et archaïque, vers la nuit matricielle, vers l'enfance, qui correspond à un désir de rejoindre la légende immémoriale, et trouve son accomplissement dans le mythe.

Interrogation du mystère des êtres, de leur part d'inachèvement, de leur nature archaïque et divine qui peut être saisie dans leur double animal, faculté de percevoir, dans leur présent indistinct, leur possible futur : telles sont quelques-unes des raisons qui motivent le choix de personnages frustes et inoubliables. C'est le cas de Dodo, dans la nouvelle du même nom : « Dans le corps de Dodo, ce simple d'esprit, quelqu'un vieillit sans avoir vécu, quelqu'un mûrit et approche de la mort, quelqu'un qui n'a pas un atome de contenu », ce « quelqu'un » que Dodo appelle « l'emmuré » — ou bien parle-t-il de lui-même ?⁷². Tłuja, dans *Août / Sierpień*, à la lèvre « charnue en forme de groin », qui « marmonne et grogne », qui vit couverte de mouches sur son tas d'ordures, soudain se dresse, « jeune idiotie semblable à un dieu païen », et laisse « échapper un cri rauque, animal, arraché à toutes ses bronches, à

70. Texte publié dans *Wiadomości Literackie*, 16 avril 1939, n° 17, recueilli dans *Correspondance et essais critiques*, op. cit., p. 406.

71. *Le Printemps, Sana.*, 65-66 / *Wiosna, Proza*, 214-215.

72. *Sana.*, 214 / *Proza*, 350.

tous les tuyaux d'orgue de cette poitrine mi-animale mi-divine⁷³ ». Certains personnages en viennent à sécréter leur double fantasmagorique, semblable et haï : ainsi, auprès de l'oncle Hieronim, qualifié de « grand fauve », se couvrant de poils de jour en jour, « condamné à tourner en rond devant la porte vitrée menant au salon », finit par surgir « un énorme lion, puissant et sombre comme un prophète, majestueux comme un patriarche ». Les deux puissances ennemies, « ce lion et cet Hieronim remplissaient la sombre alcôve d'une dispute éternelle⁷⁴ ». La curiosité pour la nature animale est centrale dans les récits de Bruno Schulz, dont le bestiaire est impressionnant, et infiniment varié, comme si de plonger dans ces âmes captives permettait de remonter à de lointaines origines, et donnait accès à la face obscure du monde. Ainsi « l'intérêt passionné pour les animaux », qui caractérise le Père, est-il expliqué par une « sympathie pour des formes de vie différentes, lui permettant d'expérimenter des registres inexplorés de l'existence⁷⁵ ». D'un attrait invincible est le futur inconnu qui habite les êtres, et dont le degré de réalisation, lui aussi, est variable. Ce qui séduit dans le jeune chien dénommé Nemrod, cette « miette de vie », cet « atome du mystère éternel », c'est « l'avenir tout entier » qui s'étend devant lui⁷⁶. Plus indécises semblent les perspectives qui s'ouvrent aux oisillons indistincts nés des expériences ornithologiques du Père : « En ces petits monstres [...], en ces espèces de reptiles aux corps bossus, débiles et dénudés, il était impossible de prévoir de futurs paons, faisans, condors ou coqs de bruyère⁷⁷. » Certaines « propositions » avortent, par caprice du « créateur », ou par défaut de leur nature, par impossibilité de s'adapter au réel. Il en est ainsi des créatures étranges qui se pressent autour du crayon de l'enfant, animaux qui mugissent « plaintivement comme bâillonnés sous leurs masques », attendant que le jeune génie « leur donne un nom », « devine leur secret qu'ils ne comprenaient pas eux-mêmes », « créatures-questions », qui ne se réaliseront pas⁷⁸. Nombre d'êtres, ou d'événements, en effet, ne peuvent être que pressentis, demeurant dans le non-encore-advenu : « Il y a des

73. *Bout.*, 42-43 / *Proza*, 51-52.

74. *Sana.*, 210-211 / *Proza*, 51-52.

75. *Bout.*, 61 / *Proza*, 61.

76. *Bout.*, 91-92 / *Proza*, 95-96.

77. *Bout.*, 62 / *Proza*, 68.

78. *L'Époque de Génie*, *Sana.*, 30 / *Genialna Epoka*, *Proza*, 182-183.

choses qui ne peuvent pas arriver entièrement, jusqu'au bout. Elles sont trop grandes pour tenir dans un événement, trop splendides. Elles essaient seulement d'arriver, elles tâtent le sol de la réalité.[...] Elles reculent, craignant de perdre leur intégrité dans une réalisation imparfaite⁷⁹. »

Une autre exploration est proposée, hors du temps conventionnel, dans les journées « apocryphes » et le « treizième mois superfétatoire en quelque sorte et postiche » de *La Nuit de la Grande Saison / Noc Wielkiego Sezonu*⁸⁰, ou sur les « voies parallèles du temps », voies « un peu illégales il est vrai » de *L'Epoque de Génie / Genialna Epoka*⁸¹. La nuit est, par excellence, ce temps de toutes les possibilités. Un très grand nombre de récits se déroule aux heures de l'obscurité et du sommeil. *La Nuit de Juillet / Noc Lipcowa* conjugue l'élément nocturne à la vision intérieure et à la création inépuisable : « La nuit de juillet ! Comment la décrire ? [...] Vais-je la comparer au noir firmament de nos paupières mi-closes où tourbillonne tout un monde de poussières errantes, la blanche graine de pavot des galaxies, la pluie des fusées et des météores ? [...] La nuit de juillet ! Fluide énigmatique de l'ombre, matière vivante des ténèbres, vive, mobile, vigilante et qui tire du chaos une foule de formes aussitôt délaissées !⁸². » Ces « nuits magiques » déploient « des continents et des océans fantastiques », toute une « géographie céleste » qui ne cesse de se transformer, de se métamorphoser⁸³. La nuit contient la promesse de quelque révélation : les constellations « tracent au ciel des figures de magie, comme si elles voulaient par leur épouvantable silence annoncer, proclamer quelque chose de définitif⁸⁴ ». La nuit est enfin « cette chose sombre qui précède la parole » — « C'est seulement en dehors des mots, là où notre magie à nous n'agit plus, que s'étend cet élément immense et sombre » — et qui contient l'origine des légendes et des mythes : « Nous sommes passés de l'autre côté, à l'envers des choses, dans l'obscurité piquée de phosphorescences emmêlées. Tournoiement, agitation, foule. Magma grouillant de peuples et de générations, multiplication infinie de Bibles et

79. *Le Livre, Sana.*, 22 / *Księga, Proza*, 174-175.

80. *Bout.*, 144 / *Proza*, 145-146.

81. *Sana.*, 25-26 / *Proza*, 177-178.

82. *Sana.*, 124-125 / *Proza*, 273-274.

83. *Bout.*, 112-113 / *Proza*, 119-120.

84. *Sana.*, 127 / *Proza*, 274-275.

d'Iliades. Migration tumultueuse, enchevêtrement et bruit de l'histoire. Le chemin s'arrête là. Nous sommes tout au fond, nous avons atteint les fondements obscurs, nous sommes chez les Mères. C'est ici les Enfers interminables, les étendues ossianiques, désolées, les *Niebelungen* du désespoir. Ici, les grandes pépinières de l'histoire, les fabriques de fables, de contes, d'affabulations⁸⁵. »

Poète de la nuit, Bruno Schulz l'est, incontestablement. Son lyrisme, toutefois, emphatique, boursoufflé, ne peut faire illusion : le ciel nocturne n'est que fantasmagorie. La nuit conduit au mythe, dans l'intrigue même des récits, mais au prix d'un décentrement vers le sommeil et les dormeurs, c'est-à-dire de l'esprit vers les corps, de la poésie vers la prose. La résurrection des mythes, dans l'œuvre de Bruno Schulz, est une affaire mi-sérieuse, mi-bouffonne.

On dort énormément dans les récits de Bruno Schulz. Des maisons, des quartiers, des villes entières sont ainsi peuplés de gens endormis. D'une façon qui rappelle « l'empire du rêve » décrit par Alfred Kubin dans *L'Autre Côté / Die Andere Seite*, le narrateur du *Sanatorium au Croque-Mort* insiste sur « l'invincible somnolence » qui s'empare de lui ; les paupières « pesantes », « la tête obscurcie par le sommeil », « chancelant comme dans l'ivresse, de sommeil en sommeil », il rentre tard : « Alors, raconte-t-il, je me jette en aveugle sur le lit et m'enfouis dans les couvertures. Je dors ainsi pendant une durée indéfinie, des jours entiers, peut-être des semaines⁸⁶. » Le sommeil, comme la nuit, est magique : il abolit les frontières entre la vie et la mort, le moi et le cosmos, en même temps qu'il est propice à une rencontre avec Dieu. La condition du Père, à la fois mort et vivant dans l'ensemble des deux recueils, ne s'explique que dans le lieu hors du réel, soumis à l'omnipotence du sommeil, qu'est le Sanatorium. Le sommeil est voyage, aventure solitaire ou collective, départ vers l'inconnu, découverte de l'espace. A cette grande dérive du sommeil, l'on s'abandonne sans se perdre, puisque le sommeil est aliment, qu'on le « tête » pour en tirer le lait nourricier, qu'il devient principe de vie et de connaissance. Le savoir que l'on retire du sommeil est celui des contrées invisibles, inaccessibles au regard diurne. Le sommeil se fait ainsi,

85. *Sana.*, 65-68 / *Proza*, 214-217.

86. *Sana.*, 187 sq. / *Proza*, 325 sq.

à son tour, vision. Le sommeil, enfin, loin d'être passif, est actif, bagarreur, querelleur. C'est dans le sommeil qu'a lieu le combat avec l'ange, suggéré dans *Jojo / Edzio*⁸⁷, totalement explicite dans *La Morte Saison*.

Du retour à l'enfance, tous les récits portent témoignage, dans la mesure où ils sont « autobiographiques », où ils exaltent « l'époque de génie », où ils forgent cette « mythologie privée » dont parle Schulz dans sa grande lettre à S.I. Witkiewicz : « J'ai toujours senti que les racines de l'esprit individuel — pour peu que l'on creuse assez profondément — se perdaient dans une mythique forêt vierge. C'est là le fond de l'abîme, l'étape ultime du voyage. [...] De même que les anciens faisaient naître leurs ancêtres de mariages mythologiques avec les dieux, j'ai tenté d'établir, à mon usage personnel, une génération mythique d'aïeux, une espèce de famille fictive d'où je tire ma véritable origine⁸⁸. » Dans une autre lettre, au poète Julian Tuwim, immensément admiré, il évoque « le pressentiment de ces forces surhumaines et triomphantes dont l'homme affranchi et heureux disposera un jour », ajoutant : « Je portais alors en moi le secret d'une légende : celle de "l'époque géniale" qui avait traversé ma vie, mais ne se situait à aucune date précise du calendrier, échappant à la chronologie, une époque où toute chose était imprégnée de l'éclat de couleurs divines, où le ciel tout entier pouvait s'absorber dans un unique soupîr, se boire d'un trait comme une coupe de pur outremer. En vérité, cette époque n'a jamais existé, [sinon dans] ce corps de légendes qui bruit dans notre sang sous la couche superficielle, s'enchevêtre dans les profondeurs de la philogenèse, se ramifie pour plonger dans la nuit métaphysique⁸⁹. » La « mythologie » de Bruno Schulz est en grande partie biblique, et reliée à la figure du Père, généralement saisi dans ses altercations avec le divin. Dans *La Nuit de la Grande Saison / Noc Wielkiego Sezonu*, le rapport à Dieu est tout aussi éclatant : il fait jaillir « des flammes de tissus, des cascades d'étoffes, comme sous l'effet de la canne de Moïse⁹⁰ ». Plus heureux que Moïse dans la Bible, le Père arpente la terre promise : « Mon père marchait à grands pas, traversant les plaines et les vallées de ce pays de Ca-

87. *Sana.*, 221 / *Proza*, 358.

88. Lettre publiée en 1935 (voir note 23), *Correspondance...*, op. cit., p. 137.

89. Lettre du 26 janvier 1934, *ibid.*, p. 69-70.

90. *Bout.*, 152 / *Proza*, 153. Cf. *Exode*, 17, 5-6.

naan fantastique, les mains déployées au-dessus de la tête en un geste de prophète, semblant modeler le paysage à grands coups d'inspiration. Et tout en bas, au pied du mont Sinaï surgi de la colline paternelle, le peuple gesticulait, s'égosillait, louait Baal et marchandait⁹¹. » Les commis, — « ces anges rouquins ou noirs », « ces beaux chérubins noirs », qui devaient « aider » le Père, et, au lieu de cela, « rigol[ent], accroupis devant la porte », et taquinaient la servante Adèle — font irrésistiblement penser aux deux « assistants » du *Château / Das Schloß*, que Kafka aurait peut-être empruntés à une pièce du théâtre yiddish.

Il s'agit là, on le voit, d'histoires déjà contées, adaptées par une sorte de fraude aux personnages des récits, et non pas de ces histoires « que nous rêvons confusément depuis notre enfance sans les avoir jamais entendues », de celles « qui n'ont jamais pris forme », de celles qui « ne sont jamais nées⁹² », que Schulz laissait pressentir dans *Le Printemps*. Souvenirs déformés, dégradés, morceaux détachés, bribes de récits bibliques mêlés à des traces de mythologie gréco-latine : une telle « mythification de la réalité » (« mityzacja rzeczywistości ») est-elle en mesure de répondre à la « mystification » du réel telle que Bruno Schulz l'a dénoncée ? « Toute poésie est création de mythologie, tend à recréer les mythes du monde, déclare-t-il. La mythification du monde n'est pas terminée⁹³. » L'œuvre elle-même demeure assez largement en-deçà de ces accomplissements victorieux, distance que souligne une auto-ironie constante.

*

Bruno Schulz partage avec Rilke un certain nombre d'aspirations, qu'à si peu d'années d'intervalle, il lui est impossible de combler. L'absolu a encore un sens pour Rilke qui, au terme de son parcours de poète, peut écrire : « Partout la temporalité s'abîme dans la profondeur de l'Etre. [...] Il s'agit, avec une conscience purement terrestre, profondément terrestre, radieusement terrestre, d'intégrer tout ce que l'on touche, tout ce que l'on regarde *ici* dans

91. *Bout.*, 153 / *Proza*, 153.

92. *Sana.*, 68-69 / *Proza*, 218.

93. *Bout.*, 205 / *Proza*, 444.

cet horizon plus vaste, le plus vaste. Non pas dans un Au-delà dont l'ombre enténèbre la terre, mais dans un Tout, *dans le Tout*⁹⁴. » Schulz, de son côté, voudrait croire à la « virginité du temps » : « Je suis, écrit-il, comme un raja à l'âme mélancolique et inassouvie, pour qui toute femme que le regard d'un homme n'a fait qu'effleurer se trouve instantanément souillée. [...] Pour ma part, si quelqu'un a déjà revendiqué le temps, s'il y a fait la plus petite allusion, il devient pour moi une nourriture contaminée, avariée, im-mangeable⁹⁵. » De la « sainteté », il ne peut séparer la « damnation⁹⁶ ». L'œuvre de Bruno Schulz, fragmentaire de par les circonstances de sa composition⁹⁷, nous est parvenue incomplète, en raison d'importantes destructions. Le temps, l'Histoire, n'ont pas permis à Schulz de mener à bien une composition achevée, qui eût donné la mesure entière de son génie, — ce qu'aurait pu constituer le roman perdu du *Messie*. En avril 1939, il expliquait comment, dans l'écriture de ses nouvelles, il s'avancait vers des sujets « difficiles à exprimer » : « Le paradoxe, la tension entre l'ineffable et l'insignifiant, de même que la recherche de l'universalité et l'aspiration à tout représenter, tel est mon stimulant créateur le plus fort⁹⁸. » Face à « l'ange » Rilke, Schulz demeure, à l'instar du Père de la *Visitation* / *Nawiedzenie*, le « Titan à la hanche fracassée, qui osait encore défier les dieux⁹⁹ ».

*Université de Toulouse-Le Mirail,
UFR de Lettres,
Département de littérature comparée*

94. Lettre de Rilke à Witold Hulewicz, [13-11-1925], *Correspondance*, tome III des *Œuvres*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 589-590.

95. Lettre du 2 décembre 1934 à Tadeusz Breza, *Correspondance*, op. cit., p. 74.

96. Lettre du 19 juin 1941 à Anna Plockier, *Correspondance*, op. cit., p. 252.

97. A Romana Halpern, le 15 novembre 1936, il déclare que les récits des *Boutiques de Cannelle* sont nés à partir de ses lettres à Debora Vogel. *Correspondance*, op. cit., p. 181.

98. Texte publié dans *Wiadomości Literackie*, le 16 avril 1939, recueilli dans *Correspondance*, op. cit., p. 406.

99. *Bout.*, 53 / *Proza*, 61.