Bruno Schulz, revenant littéraire

Relectures de la vie et de l'œuvre de l'auteur de Drohobycz depuis les années 1980 [1]

Arnaud Bikard

Inalco

« De son vivant, Bruno Schulz avait réduit ses prétentions vis-à-vis de l'existence à un grain de sable, pour ne déranger personne, et depuis sa disparition il s'est disséminé dans le monde, caché, presque transparent, mais pour l'éternité, continuant à raconter ses histoires à travers les pinceaux et les plumes d'autres artistes, indifférent à sa mort. »

Amir Gutfreund, *La Légende de Bruno et Adèle*, p. 284.

Résumé : Bruno Schulz, écrivain polonais de l'entre-deux-guerres, fait partie des écrivains à l'existence discrète et provinciale, qui exercent une fascination suffisamment forte sur de multiples auteurs, pour avoir acquis une place de choix dans la république mondiale des lettres. S'appuyant sur une analyse de l'intertextualité et des références multiples aux textes et à la vie de Schulz dans l'œuvre d'une dizaine d'auteurs écrivant en six langues (Maxim Biller, Roberto Bolaño, David Grossman, Amir Gutfreund, Ugo Riccarelli, Philip Roth, Salman Rushdie, Jonathan Safran Foer, Agata Tuszyńska), notre travail présente le paradoxe de cette postérité littéraire dont la forme et le contenu doivent au moins autant à la biographie de Schulz, et à sa disparition brutale au cours de la Shoah, qu'au contenu des œuvres qui lui ont valu l'admiration de ses successeurs.

Mots-clés : Bruno Schulz, intertextualité, république mondiale des lettres, Shoah, pastiche, postérité littéraire, Maxim Biller, Roberto Bolaño, David Grossman, Amir Gutfreund, Ugo Riccarelli, Philip Roth, Salman Rushdie, Jonathan Safran Foer, Agata Tuszyńska.

Bruno Schulz, auteur inclassable de récits poétiques réunis essentiellement dans deux recueils, *Les Boutiques de cannelle* et *Le Sanatorium au croque-mort*, connut une brève célébrité à la fin de l'entre-deux guerres dans sa Pologne natale avant de disparaître

1. Cette recherche a été soutenue par la Fondation Russe des Sciences, projet 15-18-00062, « Formation of culture in diaspora », Université d'État de Saint-Pétersbourg.

sous les balles d'un officier nazi en 1942 [2]. Malgré sa vie provinciale, passée presque intégralement dans sa bourgade de Galicie, Drohobycz, il nourrissait de grandes ambitions pour son œuvre littéraire et souhaitait qu'elle fût connue mondialement [3]. Son vœu n'a commencé à se réaliser qu'une quinzaine d'années après la guerre avec la parution des premières traductions de ses nouvelles en français puis, rapidement, dans une dizaine de langues. Ce qui, sans conteste, a contribué à accroître l'aura internationale de cette œuvre, est son inclusion dans la collection « *Writers from the other Europe* » éditée par Philip Roth chez Penguin dans les années 1970 et 1980 [4].

Même si son œuvre a ainsi acquis une solide réputation internationale une trentaine d'années après sa mort, elle a néanmoins toujours conservé un caractère souterrain, semi-confidentiel. Contrairement à Franz Kafka, à qui il a souvent été comparé à tort ou à raison, Schulz n'est jamais réellement entré dans la culture de masse mais ses écrits ont toujours su trouver des admirateurs qui, dans le champ universitaire comme dans le champ artistique, ont assuré sa postérité [5]. La prose à la fois onirique et analytique, lyrique et humoristique, obscure et lumineuse de Schulz a, du fait même des contradictions artistement ménagées par l'auteur, suscité les interprétations les plus diverses et constitué une source d'inspiration particulièrement féconde pour des écrivains appartenant à des cultures et à des traditions littéraires très diverses. L'auteur, à la vie sédentaire et introvertie, perçu de son vivant comme provincial pour son obstination à rester à Drohobycz, loin des centres culturels de son époque, est aujourd'hui devenu un citoyen d'honneur de la république mondiale des lettres. Ses écrits, mais aussi ses dessins qui explorent de façon répétée les mêmes visions et les mêmes obsessions, lui ont largement fait dépasser les frontières de la Pologne [6].

Nous souhaitons, dans le présent article, proposer l'analyse synthétique du rôle que l'œuvre et la personnalité de Schulz jouent dans une dizaine de récits, écrits en anglais, en hébreu (quatre pour la première langue, deux pour la seconde), en polonais, en italien, en espagnol et en allemand [7]. Les plus anciens datent de la vague d'intérêt suscitée par la réédition proposée par Roth (Ozick, Grossman, et Roth lui-même), les plus récents ont paru dernièrement ce qui prouve, s'il en était besoin, la vivacité de cette inspiration (Biller 2013, Gutfreund 2014 et Tuszyńska 2015). La part qui

2. Nos citations de l'œuvre de Schulz sont tirées de l'édition suivante : Bruno Schulz, *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 2004.

3. Le lecteur français trouvera les informations essentielles sur la vie de Bruno Schulz dans Jerzy Ficowski, *Les Régions de la grande hérésie*, Montricher, Noir sur blanc, 2004. Nous avons également consulté la version polonaise, beaucoup plus longue : J. Ficowski, *Regiony wielkej herezji i okolice*, Sejny, Pogranicze, 2002. Jerzy Jarzębski, *Schulz*, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000 mérite également d'être mentionné pour l'abondance de ses illustrations.

4. Schulz, *The Street of Crocodiles and other stories,* Londres, Penguin, 1976 ; Schulz, *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, New York, Penguin, 1987.

5. Pour une présentation raisonnée de la critique schulzienne, voir Dieter de Bruyn, Kris von Heuckelom, « Introduction : seven decades of Schulzology », *in* id. (dir.), *(Un)masking Bruno Schulz : New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p. 9-25. Dans le champ de la critique française, on ajoutera : Henri Lewi, *Bruno Schulz ou les stratégies messianiques*, Paris, La Table ronde, 1989 qui propose une lecture originale de Schulz, très différente de celle de Ficowski, en insistant sur l'influence de la condition juive sur son écriture et en validant le rapprochement avec Kafka, que Ficowski réfute.

6. Pour les illustrations, voir Schulz, *Księga obrazów*, Gdansk, słowo/obraz terytoria, 2012.

7. Nous ne prétendons pas à l'exhaustivité dans notre traitement de cette postérité mais avons pris soin de citer des œuvres révélatrices d'auteurs importants. L'influence de Schulz en Europe centrale et orientale est abordée plus spécifiquement dans Maougocha Smorag-Goldberg et Marek Tomaszewski (dir.), *Bruno Schulz – entre modernisme et modernité*, Paris, L'Improviste, 2018.

est réservée au solitaire de Drohobycz dans ces créations littéraires est très diverse puisqu'elle se cantonne, dans certains cas, à une allusion d'une page (Roth, Rushdie, Bolaño) qui cependant, comme nous le verrons, est riche de résonances et loin d'être anecdotique, et que d'autres récits font de Schulz le centre de toute la narration (Riccarelli, Biller, Tuszyńska), ou refaçonnent son œuvre (Safran Foer) [8]. Malgré la variété des styles et des genres d'écriture, la survie littéraire de l'auteur polonais est marquée par des constantes surprenantes, dont certaines trouvent leur origine dans ses récits, mais dont d'autres semblent directement liées à sa biographie, et particulièrement à sa fin tragique.

Schulz fait partie de ces écrivains (souvent des poètes, et l'on pourrait sans peine arguer que son œuvre appartient à la poésie) dont l'œuvre est inséparable de la légende. Comme pour Baudelaire, sa biographie, telle qu'elle ressort des quelques documents sauvés de l'oubli par le poète Jerzy Ficowsky, l'un des ses premiers et plus fidèles admirateurs, a quelque chose d'inachevé, d'insatisfaisant, surtout si elle est mise en regard avec une œuvre d'une densité exceptionnelle tout entière consacrée à l'expression de la vie intérieure de l'artiste. Les circonstances de sa mort telles qu'elles ont été relatées, même si, et peut-être parce que, la véracité de ce récit n'a pas pu être assurée, constitue le point d'orgue de cette légende : réduit en esclavage par un officier nazi, il aurait été abattu en pleine rue par l'adversaire de ce dernier qui lui aurait déclaré : « Tu as tué mon juif, j'ai tué le tien ». Cette anecdote, rappelée dans plus de la moitié des œuvres que nous étudions, a fait de Schulz l'archétype du génie subtil anéanti par la barbarie la plus stupide, et a contribué à ancrer l'œuvre de ce dernier, pourtant très éloignée des soubresauts de l'histoire, dans la mémoire des crimes du XX^{e} siècle.

C'est donc tout autant de sa vie, de la légende qui l'entoure, que de ses textes que provient le besoin qu'ont ressenti un certain nombre d'écrivains d'intégrer Schulz à leurs propres travaux. Nous nous proposons d'aborder les grandes constantes thématiques et structurelles identifiables à travers les récits rendant hommage à l'écrivain polonais en cherchant les traits communs à ces réincarnations littéraires. Comment la figure et l'œuvre de Schulz ont-elles été représentées, utilisées, déformées par le roman contemporain ? Pour répondre à cette question, nous montrerons, dans un premier temps, que la question du meurtre a une place essentielle dans une grande partie des œuvres étudiées, souvent articulée avec le problème de l'imposture. Dans un deuxième temps, nous verrons qu'en réponse au meurtre brutal de Schulz, de nombreux auteurs sont mus par une tentation biographique, cherchant à recréer cette vie en apparence sans intérêt. Parallèlement, ils cherchent souvent à redonner vie à l'œuvre autant qu'à l'homme, utilisant la technique du pastiche ou de l'imitation stylistique, comme si

8. Voici les dix ouvrages que nous étudions et les éditions utilisées (ordre chronologique selon la date de la première parution en langue originale) : Philip Roth, *Zuckerman enchaîné*, Paris, Gallimard, 1987 ; David Grossman, *Voir Ci-dessous : Amour*, Paris, Seuil, 1991 ; Cynthia Ozick, *Le Messie de Stockholm*, Paris, Seuil, 2005 ; Salman Rushdie, *Le Dernier soupir du Maure*, Paris, Gallimard, 1996 ; Roberto Bolaño, *Estrella distante*, Barcelone, Anagrama, 1996 ; Ugo Riccarelli, *Un nommé Schulz*, Paris, Denoël, 2000 ; Jonathan Safran Foer, *Tree of codes*, Londres, Visual Edition ltd., 2010 ; Maxim Biller, *Une requête de Bruno Schulz*, Arles, Actes Sud, 2016 ; Amir Gutfreund, *La légende de Bruno et Adèle*, Paris, Gallimard, 2017, Agata Tuszyńska, *La Fiancée de Bruno Schulz*, Paris, Grasset, 2015. Notre recherche prend la suite de celle de David Goldfarb, « Appropriations of Bruno Schulz », *Jewish Quarterly,* 14 juin 2011, URL :http://jewishquarterly.org/2011/06/appropriations-of-bruno-schulz (consulté le 16 septembre 2018).

l'on tentait de prolonger littérairement ce qu'il n'a pas été possible à Schulz d'achever dans la réalité.

1 Meurtre et imposture

Si l'on cherche l'origine de l'omniprésence de ces deux thèmes chez les héritiers de Schulz, le premier découle clairement de sa biographie, le second de ses récits. Introspective, tournée vers une enfance fantasmée, l'œuvre de Schulz laisse certes la place à certaines formes de violence mais dans une atmosphère surréelle telle que les valeurs morales du monde ordinaire y semblent suspendues ou pour le moins déformées. Ses histoires reflètent une vision du monde presque animiste, si bien que la phrase énoncée par son père dans le « Traité des mannequins » trouve une résonance beaucoup plus large : « Le meurtre n'est pas un péché. Ce n'est souvent qu'une violence nécessaire à l'égard de formes engourdies et réfractaires qui ont cessé d'être intéressantes [9]. » On ne meurt pas vraiment dans les récits de Schulz. Le père, ce héros empreint de génie et de folie, ne cesse de se métamorphoser, disparaît sous une forme pour revenir dans une autre incarnation. Le *Sanatorium au croque-mort*, récit éponyme du second recueil de Schulz, dépeint une sorte de Champs Élysées prosaïques et banals où des êtres, qui devraient mourir, vivent une vie par effraction, grâce à une « prestidigitation dangereuse jouant avec les secrets intimes du temps [10] ». Fréquemment, l'œuvre de Schulz présente ce type de sorties de route et c'est en cela qu'elle touche au thème de l'imposture : le père n'est-il pas « l'hérésiarque inspiré [11] » voulant rivaliser avec le Démiurge, mais qui s'effondre devant un soulier de femme ? L'œuvre de Schulz ne présente donc pas un monde stable mais au contraire un monde labile où abondent les métamorphoses et dans lequel Joseph (l'alter ego de Bruno) et son père Jacob agissent contre l'ordre admis. D'où l'importance dans tous les récits de Schulz des mannequins, de la camelote, des masques et des faux-semblants.

Dans les trois récits de notre corpus où la référence à Schulz n'apparaît qu'au détour d'une page, elle le fait à un moment crucial et sur fond de meurtre et de tromperie. Il s'agit d'abord de l'*Orgie de Prague* de Philip Roth, épilogue de la trilogie *Zuckerman enchaîné* dans laquelle l'écrivain américain pose de façon répétée la question de l'héritage littéraire qui doit être le sien, sur fond de littérature juive américaine et de passé européen entaché par la Shoah (Anne Franck tient une place troublante dans le premier volume de la trilogie, et Schulz dans cet épilogue). Un écrivain tchèque, qui a maille à partir avec le pouvoir pro-soviétique, envoie Zuckerman, le double de Roth, à Prague sur la trace d'un manuscrit yiddish inestimable rédigé par son père qui a été assassiné durant la Shoah selon un scénario qui répète à la lettre celui de la légende qui entoure la mort de Schulz. Le chef-d'œuvre serait resté aux mains de l'ex-femme du dissident, mais lorsque Zuckerman la rencontre, celle-ci (qui nourrit une colère désespérée contre son ex-mari, contre Zuckerman, contre le monde entier) lui affirme qu'il est en train de se faire manipuler, que même l'histoire de la mort de son père que l'écrivain tchèque lui a contée est fausse : « C'est arrivé à un autre écrivain, qui n'écrivait même pas en yiddish ». Sous la plume de Roth, Schulz cède

9. Schulz, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 50.
10. *Ibid.*, p. 278.
11. *Ibid.*, p. 54.

donc la légende de sa mort à un génie est-européen, ignoré de tous, dont les écrits demeurent inatteignables puisque Zuckerman, poursuivi par les services secrets du régime, doit fuir le territoire tchèque sans son précieux butin. En laissant apparaître l'ombre de Schulz en filigrane de l'épilogue à sa trilogie, Roth souligne la distance qui sépare l'écrivain juif américain des auteurs est-européens qu'il éditait lui-même durant cette période, et qui, écrasés comme ils l'étaient par le souvenir de la Shoah et par les dictatures communistes, restent en partie insaisissables. Dans le même temps, il offre à Zuckerman, paralysé par son succès d'écrivain et par ses déboires intimes, un contrepoint bienvenu, la possibilité de se tourner vers un ailleurs dont les dangers mêmes font le pouvoir de fascination.

Si l'hommage de Roth à Schulz est discret, celui que lui rend Salman Rushdie dans *Le dernier Soupir du Maure* l'est peut-être encore davantage. Cette grande fresque familiale suit le sort de la famille de Gama-Zogoiby, chrétienne et juive, originaire de Cochin, dont la croissance accompagne le mouvement d'indépendance de l'Inde moderne et dont la décadence se déroule sur fond de corruption et de conflits ethniques. Le narrateur, Maure, est le dernier rejeton de cette famille tout entière livrée à la démesure : la mère, peintre exceptionnelle et femme fantasque, le père, capitaliste immoral à la tête d'une immense fortune. Dans la dernière partie du roman, Maure, personnage plutôt pâle au regard de ses ancêtres, est le seul survivant de la famille et doit fuir l'Inde pour l'Andalousie où il rejoint Vasco Miranda, soupçonné d'avoir volé les tableaux de sa mère. Cet ancien ami de la famille, être superficiel et bouffon, deviendra son bourreau. C'est à la veille de la rencontre fatale de son protagoniste avec ce personnage fuyant et trompeur, qui le conduira aux portes de la mort, que Rushdie place son hommage à Schulz, semblant considérer que la conjonction de cette atmosphère de fin de vie et de faux-semblants est particulièrement propice à un hommage au poète de Drohobycz. Maure arrive dans le village de Benengeli (intertexte quichottesque) qui semble d'abord désert avant que ne s'ouvre une sorte d'espace parallèle car, comme l'écrit Schulz, « dans les profondeurs de la ville, s'ouvrent des rues doubles, si l'on peut dire, des sosies de rues, des rues trompeuses et mensongères [12]. » La rue que découvre alors le héros de Rushdie est à la fois une caricature des artères touristiques bordées de magasins de grandes marques, et une recréation évidente de la « rue des crocodiles » du recueil de Schulz, rue artificielle, faussement moderne, peuplée de fantômes dépravés. Elle est nommée ici « rue des Parasites [13] » et le héros y erre un bon mois avant d'entrer dans la demeure fatale. Pour souligner son hommage, Rushdie, décrivant la rue, et l'état mental de son personnage, accumule des mots aux échos immanquables puisqu'ils renvoient aux titres des ouvrages de Schulz « clepsydre », « boutiques de cannelle [14] ». Le meurtre et la tromperie sont donc les deux coordonnées essentielles de cette résurrection et l'hommage, pour être discret, n'en est pas moins éclatant.

Le troisième hommage ponctuel que nous nous proposons d'analyser est également situé au dénouement d'une œuvre et fait, à nouveau, cohabiter le meurtre et la trom-

12. *Ibid.*, p. 76.

13. Rushdie, *Le Dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 621. Le mot « parasite » apparaît très fréquemment dans le récit de Schulz également.

14. *Ibid.*, p. 644. Le titre original du *Sanatorium au croque mort* est *Sanatorium pod Klepsydrą* (Le sanatorium sous le signe de la clepsydre).

perie. Il s'agit du court roman *Étoile distante* de l'écrivain chilien Roberto Bolaño, dans lequel l'auteur présente le personnage paradoxal d'un poète meurtrier. Même si cette œuvre ne fait pas d'allusion directe au meurtre de Schulz, l'auteur a affirmé vouloir aborder le problème du « mal absolu » dans ce roman, ce « mal absolu » dont la légende de la mort de l'écrivain polonais semble à beaucoup être une parfaite illustration. Le narrateur (un alter-ego de Bolaño) a appartenu dans sa jeunesse aux mêmes cercles poétiques qu'un certain Carlos Wieder (être fascinant, mystérieux, trompeur) qui se révélera être un tueur de sang-froid, assassin gratuit de sa petite amie et de bien d'autres innocents, complice de la dictature de Pinochet, théoricien de publications fascistes et nihilistes. Lorsqu'un détective sollicite le narrateur pour qu'il identifie son ancien camarade, celui-ci accepte, tout en sachant qu'il contribuera ainsi à l'élimination du criminel. Dans le café où doit avoir lieu cette terrible rencontre, le narrateur, qui espère ne pas être reconnu, essaie de lire les œuvres complètes de Bruno Schulz mais l'émotion lui trouble la vue, et tandis que les yeux de Wieder se posent sur lui, les lettres du livre qu'il lit deviennent les yeux de Schulz, brillants dans l'obscurité [15]. Ce sont, en définitive les yeux du poète assassiné qui rencontrent, à travers le narrateur, ceux du poète meurtrier et contribueront à sa probable disparition [16].

Le problème du mal absolu est aussi au cœur de la grande trilogie de David Grossman *Voir-ci-dessous amour*, mais dans un contexte juif et israélien, c'est ici la mémoire de la Shoah qui est directement abordée. Les trois récits qui composent cette œuvre originale et foisonnante sont à la fois indépendants et finement liés les uns aux autres. Le premier aborde l'extermination du peuple juif à travers les yeux d'un enfant de Jérusalem, Momik, qui, dans les années 1950, observe l'étrange comportement de personnes âgées en déshérence, à moitié folles, qui reviennent de Là-Bas, de ce Royaume mystérieux dont l'enfant ne sait rien mais qu'il tente en vain de déchiffrer et de conquérir à travers les faits et gestes de ses proches. Le plus important de ces vieux témoins de l'ailleurs est le grand-père de l'enfant (en réalité son grand-oncle), Anshel Wasserman, qui ne cesse de marmonner des histoires incompréhensibles en s'adressant à un mystérieux Herr Neigel. Devenu adulte, Momik est un écrivain qui reconstitue l'histoire de son grand-père au camp d'extermination, une histoire semi-fantastique dans laquelle Anshel, que rien ne réussit à tuer, ni les balles, ni la chambre à gaz, se voit forcé de conter chaque soir des histoires au chef nazi du camp, Neigel, et réussit, par l'intermédiaire de celles-ci, à le conduire au suicide. Ce récit constitue le troisième volet de la trilogie. Mais son écriture a été rendue possible par le volet central dans lequel Momik part à la recherche de Bruno Schulz et de son manuscrit perdu intitulé *Le Messie*. C'est là le récit le plus surprenant, le plus mystérieux de la trilogie. Grossman, par la voix de Momik qui entre en dialogue avec la mer, commence par nier la mort de Schulz sous les balles d'un officier nazi. Il imagine sa fuite jusqu'à Gdansk où, pour échapper à ses poursuivants, il aurait plongé dans la mer. C'est là qu'aurait commencé une deuxième vie pour Schulz, que Momik découvre lors d'un dialogue avec la mer, une vie aquatique durant laquelle il serait progressivement devenu saumon, aurait migré avec l'ensemble du banc, en aurait pris la tête, avant de s'en détacher (au moment où

15. Bolaño, *Estrella distante*, *op. cit.*, p. 152.

16. La référence de Bolaño à Schulz est interprétée par Zofia Grzesiak, « Being Pierre Menard : Bruno Schulz in Jonathan Safran Foer's *Tree of Codes* and Roberto Bolaño's *Distant Star* », *Comparative Studies*, VII, 2016, p. 152-166.

ses compagnons de voyage partaient vers leur mort dans la rivière de leur origine). Au bout de cette vision marine, Momik parvient à voir Schulz et même à recréer quelques pages du fameux *Messie* perdu dont Grossman nous offre alors un pastiche imaginaire. Dans *Voir ci-dessous : amour*, Bruno Schulz est donc, au sens propre du terme, un trompe-la-mort. Il la trompe puisqu'il se métamorphose comme les héros de ses récits, puisqu'il poursuit une vie sous-marine, et que son *opus magnum* englouti est lui-même ressuscité dans ces profondeurs. Il la trompe également parce que cette vision permet à Momik d'écrire l'histoire de son grand-père Anshel Wasserman, cette Shéhérazade inversée, qui par ses histoires espère obtenir la mort (sans y parvenir) et enchante autant qu'il désespère. Chez Grossman, Schulz se retrouve donc au milieu des spectres de la Shoah. La nécessité de sa survie, l'impossibilité d'accepter sa mort, l'émulation de ses récits : tout cela semble permettre de dépasser le silence et même si le salut que nous apporte son « Messie » n'est qu'un salut dégradé, il symbolise la victoire du pouvoir de raconter sur la mort indicible.

Presque contemporain de celui de Grossman, le roman de l'auteure juive américaine Cynthia Ozick, *Le Messie de Stockholm*, louvoie également entre les deux pôles thématiques de la mort et de l'imposture et met finalement le cap sur celui de l'imposture [17]. La mort est représentée par les origines obscures du protagoniste, Lars Andermening, enfant adopté, sans doute fils de rescapés de la Shoah réfugiés en Suède. Orphelin, il s'invente une ascendance et se convainc que Bruno Schulz est son père. Vivotant comme critique littéraire dans un journal, cette filiation rêvée l'habite tant qu'il n'a de cesse de chercher les traces de Schulz dans des revues confidentielles polonaises, dans l'œuvre d'autres écrivains est-européens. Dans la torpeur du réveil, il lui arrive de voir, comme une hallucination coutumière, dans sa main, l'œil de Schulz. Cet œil, que nous avons déjà rencontré chez Bolaño, c'est sans doute celui du dessinateur qui représentait le monde au filtre de ses obsessions, c'est aussi l'œil de chien battu qu'on aperçoit dans ses innombrables autoportraits où il se prosterne devant des femmes. C'est enfin l'œil du visionnaire, celui qui sait lire les saisons et observer « l'époque de génie » de l'enfance. Toujours est-il que, chez Ozick, tout est faux. Les rêves de filiation du héros s'effondrent lorsque celle qu'il prenait pour son alliée dans sa quête, une libraire nommée Heidi, monte un guet-apens pour lui faire croire que le manuscrit du *Messie* a été retrouvé. Une femme, qui se fait passer pour la fille de Schulz, fait irruption dans le récit. Elle se fait nommer Adèle, comme la servante aguicheuse, fascinante et dominatrice des *Boutiques de cannelle* et vient présenter à Lars le fameux manuscrit. La libraire, son mari, et cette femme qui est sans doute leur fille, s'avèrent être des faussaires, spécialisés dans la production de faux papiers pour fugitifs de la Pologne communiste. Pris de rage contre ce qu'il sent être une mystification, Lars finit par brûler le manuscrit. L'ambiguïté quant à l'authenticité de ce dernier sera cependant maintenue. Libéré de son obsession, Lars prend le chemin de la réussite, et de la médiocrité. Ozick, qui abhorrait les idolâtries littéraires, et qui, dans ce roman, nous offre une satire des coteries et du chauvinisme du petit monde intellectuel à travers la peinture du journal où travaille Lars, ne semble cependant accorder de noblesse à

17. L'ouvrage de Grossman et celui d'Ozick ont été comparés dans : Naomi Sokoloff, « Reinventing Bruno Schulz : Cynthia Ozick's *The Messiah of Stockholm* and David Grossman's *See Under : Love* », *AJS Review,* 1988, 13, 1-2, p 171-199. Voir également : Fleur Kuhn Kennedy, *Le Disciple et le Faussaire*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 164-170.

son héros qu'à travers son lien (même fantasmé) à Schulz. Le « Messie », le véritable artiste (mais existe-t-il vraiment dans le monde désabusé d'Ozick ?) ne peut que finir consumé au bûcher des vanités.

Si l'on tient compte de l'unité thématique que nous venons de dépeindre, on est moins surpris par le choix de l'écrivain Amir Gutfreund qui a voulu rendre hommage à Bruno Schulz à travers le genre du roman policier. Rythmée par trois meurtres, cette œuvre dont l'action se déroule à Tel Aviv et qui concentre tous les ingrédients typiques du genre (un détective malchanceux, une jeune fille égarée mais intelligente, des meurtriers bornés et brutaux), est aussi hantée par l'œuvre de Schulz. Des citations de l'auteur viennent signer chaque assassinat, puisque le cerveau des crimes est le fils d'un homme qui aurait été le meilleur ami de Schulz à Drohobycz et que, par ailleurs, le criminel serait tombé amoureux de la petite-fille d'Adèle (la servante héroïne), toujours elle, toujours aussi dangereuse. On le voit, il s'agit surtout ici d'un jeu littéraire, assez léger, mais Gutfreund s'éloigne par moments de son récit stéréotypé pour recréer (sous prétexte de retranscrire des rêves de l'un des meurtriers) des fragments mystérieux de récits ayant Bruno pour héros, histoires suspendues dans le vide, comme arrachées des récits de Schulz.

À travers toutes les œuvres que nous venons d'évoquer apparaît, par moments, la volonté de s'approprier, d'intégrer au tissu même du texte, les récits et la vie de Schulz. Nous allons maintenant aborder les œuvres qui ont poussé cette volonté d'assimilation le plus loin.

2 Voleurs de vie, voleurs de style : la tentation biographique et l'expérience du pastiche

Faire revivre Schulz, compenser la mort tragique de cet homme, compléter une œuvre dont on sait qu'elle nous est parvenue lacunaire, c'est là une tentation forte pour bon nombre d'écrivains admirateurs de l'auteur polonais : on en a vu la trace chez Grossman et Ozick qui évoquent des pages du *Messie*, chez Gutfreund, qui présente des épisodes fictifs de la vie de Schulz dans les rêves d'un des meurtriers de son roman. Schulz invite à cette fixation sur sa personne : non seulement parce qu'il a conçu ses œuvres comme des exhumations de sa propre enfance, mais aussi parce que son visage triangulaire, aux traits si reconnaissables, est omniprésent dans son œuvre visuelle et que celle-ci est inextricablement liée à son œuvre écrite puisque *Le Sanatorium au croque-mort* a été publié avec une série de gravures. Il y a, dans la quête même que Jerzy Ficowsky a menée pour exhumer les traces dispersées de la vie de l'auteur, à la fois une part d'enquête policière – une lutte contre l'oubli engendré par la Shoah qui a englouti hommes et documents – et la trace d'une fascination pour la vie si ordinaire, si provinciale, d'un visionnaire.

Les recherches de Ficowsky, et même ses archives personnelles, servent de base au roman de l'auteure polonaise Agata Tuszyńska dont les romans cherchent souvent, sur un mode qui mêle écriture documentaire et écriture fictionnelle, à explorer l'héritage juif de la Pologne contemporaine. L'ombre tutélaire de Schulz apparaît dès l'un de ses premiers livres datant du début des années 1990, publié en français sous le titre *Les Disciples de Schulz*, bien que ces derniers, élèves de Schulz au lycée de Drohobycz,

ne soient interviewés et mis en scène que dans une courte section de l'ouvrage dont l'essentiel est consacré à faire entendre des voix contemporaines d'Israël [18]. Schulz apparaît également dans ce livre, par l'intermédiaire d'une interview de David Grossman où celui-ci évoque son admiration pour l'écrivain polonais. Vingt ans après, Tuszyńska revient à Schulz pour lui consacrer un ouvrage entier, dans lequel elle choisit d'adopter le point de vue de la fiancée de Schulz, Józefina Szelińska, qui fut un peu à l'auteur polonais ce que Félicie Bauer fut à Franz Kafka, une femme longtemps courtisée mais jamais épousée. Ce livre, écrit comme un commentaire intime des documents entourant ces deux vies, lettres, photos, mémoires, témoigne d'une volonté de fournir une vue nourrie des sentiments amoureux, et donc légèrement possessifs, d'une femme sur celui qui est d'ordinaire décrit avec la distance des critiques ou des biographes. Point ici de volonté de pastiche, mais un récit engagé sur la vie et l'après-vie de Schulz depuis sa rencontre avec Józefina au début des années 30 jusqu'à la mort de cette dernière en 1991. Le récit présente donc aussi les réactions de cette femme au fur et à mesure que Ficowsky et d'autres chercheurs exhumaient les traces de cette vie et forme, en définitive, une sorte de portrait sentimental de la relation, marquée par l'admiration et les drames historiques, que la Pologne a entretenue avec l'un de ses plus grands écrivains du XX^{e} siècle.

Si Tuszyńska a choisi d'adopter le point de vue extérieur, mais intime, de l'amante (et celui, informé, de l'interprète de documents) pour faire sienne la vie de Schulz, ce n'est pas là la stratégie la plus courante des écrivains. Ils cherchent, au contraire, à habiter la conscience de Schulz, à vivre sa vie de l'intérieur, ce qui signifie également revisiter son écriture, s'approprier son style. Tentation biographique et tentation du pastiche sont intimement liées. L'écrivain italien Ugo Riccarelli fait ce choix, en imaginant le point de vue fantastique d'un Bruno Schulz capable de raconter à la fois sa naissance et sa mort. La vie de Schulz ainsi décrite semble agréger à la fois les éléments de l'œuvre dessinée (la tête immense et disproportionnée), de l'œuvre écrite (les êtres de papier des récits schulziens, tels Anna Csillag, se voient dotés de chair et d'os) et de la réalité historique et biographique (même si l'auteur se permet beaucoup de libertés dans ce domaine). Ce qui était mythe devient ici anecdote. En se privant de la réflexion sur le statut de l'écrivain, qui est essentielle chez Schulz, le récit de Riccarelli tend à recourir au « détail parlant » et à la « couleur locale » et plonge l'auteur polonais dans un univers beaucoup plus juif et folklorique que le sien ne le fut sans doute jamais [19].

Plus convaincante, nous semble-t-il, parce que plus personnelle, est l'appropriation de la conscience (et du style) de Schulz par l'écrivain juif allemand Maxim Biller, dans sa nouvelle au titre éloquent : *Dans la tête de Bruno Schulz* [20]. Il part d'un épisode réel de la vie de l'écrivain : en 1938, il a fait parvenir à Thomas Mann, qu'il admirait profondément, une nouvelle directement rédigée par lui en allemand espérant que celui-ci, touché par son œuvre, lui offrirait l'opportunité d'une publication à l'étranger. On ne sait ce qu'il advint de la nouvelle, qui s'est perdue, et l'on ne sait pas non

18. Agata Tuszyńska, *Les Disciples de Schulz*, Montricher, Noir sur Blanc, 2001.

19. Pour le destin italien de Schulz, voir Giovanna Tomassucci, « Bruno Schulz in Italia », *Rivista di letterature moderne e comparate*, 56, 3, 2002, p. 297-316.

20. *Im Kopf von Bruno Schulz* est le titre original de l'œuvre, modifié pour la traduction française intitulée *Une requête de Bruno Schulz*.

plus quelle fut la réponse de Thomas Mann. Cela a laissé à Maxim Biller le champ libre pour imaginer le contenu de cette lettre et les circonstances de son écriture. Il en profite pour mettre en avant un de ses thèmes de prédilection : la relation douloureuse des Juifs à l'Allemagne et à la culture allemande. Au lieu d'une lettre d'admiration, Schulz écrit une lettre d'avertissement à Thomas Mann, lettre dictée par la peur, pour le prévenir qu'un homme se fait passer pour lui et tient Drohobycz en haleine depuis plusieurs semaines. Brutal, vorace, vulgaire, sadique et faussement bonhomme, il se livre, entre autres, aux pires tortures sur les notables de la ville dans la salle de bain d'un hôtel qui rappelle clairement les (futures) chambres à gaz. On est, bien sûr, très loin des visions de Schulz : l'enfance ressuscitée est remplacée par la prophétie de l'extermination. Mais Biller fait en sorte que cette terrible vision pénètre l'univers de Schulz tel que son œuvre, et ses biographes, nous l'ont fait connaître : en pastichant le style de l'auteur, en mêlant adroitement l'ordinaire et le fantastique, la réflexion et l'hallucination, en montrant l'écrivain dans son quotidien, coincé entre sa famille à moitié folle rue Florianska, les inquiétudes que lui causent ses élèves et l'administration du lycée Jagiełło, et les exigences de ses fantasmes masochistes. Ce sont ici le pastiche, et l'utilisation de détails biographiques, qui permettent d'aborder les thèmes du meurtre et de l'imposture. À leur tour, ceux-ci servent à illustrer la vision provoquante de Biller, celle d'une Allemagne compromise jusque dans ce qu'elle a de plus noble : un héros culturel (et opposant au nazisme) de l'envergure de Thomas Mann.

C'est également dans une perspective mémorielle (mais moins polémique) que Jonathan Safran Foer a composé son livre *Tree of codes* qui, par la force des choses, est également une sorte de pastiche. Car ce livre-œuvre d'art est entièrement composé des mots de la traduction anglaise des *Boutiques de cannelle*, intitulée *The Street of Crocodiles*[21]. Se fondant sur l'édition classique de l'œuvre de Bruno Schulz, son livre favori selon ses propres mots, Safran Foer a choisi d'évider les pages du texte original de la plupart de leur contenu, ne laissant sur chacune d'elles qu'entre dix et vingt mots environ. Son but est de composer une nouvelle histoire, ou plutôt de la sculpter, de la découper à l'intérieur du livre original. Les images, les thèmes restent ceux de Schulz mais l'auteur américain parvient à déplacer le centre de gravité de son nouveau récit en donnant à la mère, personnage marginal chez Schulz, un rôle nettement plus important (puisqu'il reporte sur elle une grande partie des mots qui servaient à désigner la fascination qu'exerce la servante Adèle). L'histoire qui en ressort n'est que tracée à grand traits, on perçoit l'effet des coupures et les enchaînements y sont brusques, mais cette rudesse, cette imperfection (semblable en quelque sorte aux mannequins imparfaits décrits par le Père dans l'œuvre originale) est volontaire : on aboutit à un pastiche taillé, littéralement, à l'emporte-pièce de *The Street of Crocodiles*, où les idées et les actes sont plus ébauchés qu'achevés (ce qui n'exclut pas parfois l'habileté de réalisation dans le processus d'évidement, comme dans le nouveau titre *Tree of Codes*, tiré des lettres du titre original). C'est le sentiment matériel du manque qui compte ici, la vision de ces pages aux trois-quarts trouées car, comme le souligne Safran Foer dans sa postface, il s'agissait d'évoquer la disparition de toutes les histoires (celles de

21. Laure Depretto, « Découper la mémoire. Le fantôme de Bruno Schulz, par Jonathan Safran Foer », *Fabula-LhT*, n° 13, « La Bibliothèque des textes fantômes », novembre 2014, URL : `http://www.fabula.org/lht/13/depretto.html` [page consultée le 16 septembre 2018].

Schulz et celles des autres victimes), emportées par la Shoah et de créer un monument semblable en quelque sorte à ce que le mur des Lamentations est au Temple détruit. Il n'en reste pas moins que cet hommage est le fruit d'une violence, Schulz se voit littéralement voler ses mots (les mots découpés comme les mots remployés), et que l'image de la disparition vient se surimposer sur la beauté du récit premier.

Ces dernières réflexions sur l'œuvre de Safran Foer ont une validité particulière à l'heure de tirer le bilan des cas d'intertextualité et d'hommages littéraires à Bruno Schulz que nous avons étudiés dans le présent article. Il nous est en effet apparu que, dans les dix œuvres concernées, la conscience des circonstances de la mort de l'auteur vient colorer d'une tonalité sombre toutes les références, allusions, et réécritures. Cela explique le déplacement considérable qui est imposé à l'œuvre de Schulz par cette postérité : elle qui est détachée des convulsions de l'histoire et dont l'univers moral est très éloigné des problèmes éthiques courants, se trouve relue, réinterprétée et représentée à la lumière de la disparition de l'auteur. D'où l'absence presque totale, dans les œuvres étudiées, de thèmes essentiels des récits de Schulz : la mythologie de l'enfance, les relations père-fils, la matérialité du monde et l'excentricité des êtres. L'univers de l'écrivain de Drohobycz est sans aucun doute trop personnel, trop unique, pour qu'il ait pu faire école, mais il est intéressant de voir à quel point l'interprétation a ici été systématiquement colorée par des données extérieures à l'œuvre [22]. Il serait cependant exagéré de considérer que la Shoah a privé l'œuvre de Schulz d'une innocence, d'une supposée pureté textuelle, qui n'est qu'une vision de l'esprit. L'onde de choc de la Shoah ne peut qu'imprégner rétrospectivement ces pages écrites dans l'entre-deux-guerres. Mais la constance avec laquelle les écrivains les plus divers sentent le besoin de réinvestir, de s'approprier cette création à leurs propres fins est le meilleur témoignage du choc esthétique que celle-ci a été capable de produire sur déjà plus de trois générations d'artistes.

Bibliographie

Biller, Maxim, *Une requête de Bruno Schulz*, Arles, Actes Sud, 2016.

Bolaño, Roberto, *Estrella distante*, Barcelone, Anagrama, 1996.

De Bruyn, Dieter et Chris von Heuckelom, « Introduction : seven decades of Schulzology », *in id.* (dir.) *(Un)masking Bruno Schulz : New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, Amsterdam/ New York, Rodopi, 2009, p. 9-25.

Depretto, Laure, « Découper la mémoire. Le fantôme de Bruno Schulz, par Jonathan Safran Foer », *FabulaLhT*, 2014, n° 13, « La Bibliothèque des textes fantômes », `http://www.fabula.org/lht/13/depretto.html` (consulté le 16 septembre 2018).

Ficowski, Jerzy, *Les Régions de la grande hérésie*, Montricher, Noir sur Blanc, 2004.

Ficowski, Jerzy, *Regiony wielkej herezji i okolice*, Sejny, Pogranicze, 2002.

Gall, Alfred, « Mythopoetic Traditions and Inserted Treatises : Bruno Schulz and Danilo Kiš », *in* Walter De Bruyn et Chris von Heuckelom (dir.), *(Un)masking Bruno Schulz, New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, Amsterdam/ New York, Rodopi, p. 153-172.

Goldfarb, David, « Appropriations of Bruno Schulz », *Jewish Quarterly*, 14 juin 2011, URL : `http://jewishquarterly.org/2011/06/appropriations-of-bruno-schulz` (consulté le 16 septembre 2018).

22. Un auteur tel que Danilo Kiš qui nourrissait une profonde admiration pour Schulz s'est inspiré de son univers d'écriture d'une façon plus diffuse, voir Alfred Gall « Mythopoetic Traditions and Inserted Treatises : Bruno Schulz and Danilo Kiš », *in* Walter De Bruyn et Chris von Heuckelom (dir.), *(Un)masking Bruno Schulz*, *op. cit.*, p. 153-172.

Grossman, David, *Voir Ci-dessous : Amour*, Paris, Seuil, 1991.

Grzesiak, Zofia, « Being Pierre Menard : Bruno Schulz in Jonathan Safran Foer's *Tree of Codes* and Roberto Bolaño's *Distant Star* », *Comparative Studies* (1691-5038), 2017, p. 152-166.

Gutfreund, Amir, *La légende de Bruno et Adèle*, Paris, Gallimard, 2017.

Jarzębski, Jerzy, *Schulz*, Wroclaw, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000.

Kuhn Kennedy, Fleur, *Le Disciple et le Faussaire*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Ozick, Cynthia, *Le Messie de Stockholm*, Paris, Seuil, 2005.

Riccarelli, Ugo, *Un nommé Schulz*, Paris, Denoël, 2000.

Roth, Philip, *Zuckerman enchaîné*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1987.

Rushdie, Salman, *Le Dernier soupir du Maure*, Paris, Gallimard, 1996.

Safran Foer, Jonathan, *Tree of codes*, Londres, Visual Edition ltd., 2010.

Schulz, Bruno, *Księga obrazów*, Gdansk, słowo/obraz terytoria, 2012.

Schulz, Bruno, *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 2004.

Schulz, Bruno, *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, New York, Penguin, 1980.

Schulz, Bruno, *The Street of Crocodiles and other stories*, Londres, Penguin, 1977.

Smorag-Goldberg, Maougocha et Marek Tomaszewski (dir.), *Bruno Schulz – entre modernisme et modernité*, Paris, L'Improviste, 2018.

Sokoloff, Naomi, « Reinventing Bruno Schulz : Cynthia Ozick's *The Messiah of Stockholm* and David Grossman's *See Under : Love* », *AJS Review*, 1988, 13, 1-2, p. 171-199.

Tomassucci, Giovanna, « Bruno Schulz in Italia », *Rivista di letterature moderne e comparate*, 2002, 56, 3, p. 297-316.

Tuszyńska, Agata, *La Fiancée de Bruno Schulz*, Paris, Grasset, 2015.

Tuszyńska, Agata, *Les Disciples de Schulz*, Montricher, Noir sur Blanc, 2001.