

## **Le Livre, origine et horizon d'une pratique romanesque : Josef Váchal, Alfred Kubin et Bruno Schulz.**

Hélène Martinelli, Aix-Marseille I et Paris IV

Josef Váchal (1884-1969), graveur et écrivain de Bohême, Alfred Kubin (1877-1959), illustrateur et écrivain autrichien, et Bruno Schulz (1892-1942), dessinateur et écrivain juif polonais, ont illustré leurs propres récits au début du XXe siècle. S'il est vrai, comme le suppose Barthes, qu'à l'élaboration d'une œuvre préside un pressentiment de sa forme<sup>1</sup>, alors pour nos auteurs celui-ci se trouve vraisemblablement au croisement entre le livre d'enfance et le livre somme. Et il n'est pas seulement un mirage à l'origine de la création, il est aussi moteur de l'élaboration du récit et déterminant quant aux caractéristiques physiques du livre : la nécessité de ses illustrations, notamment. En tâchant d'articuler les plans biographiques, métatextuels et diégétiques à la réalisation matérielle du fantasme livresque, nous confronterons successivement les modèles du livre d'enfance, du livre somme et de l'œuvre d'art totale afin d'évaluer le degré de réalisation du Livre décrit chez nos auteurs, et de montrer le caractère fondamentalement hétérodoxe, sinon hérétique, de leur idéal.

Comme le signale Walter Benjamin, il existe parfois un « Livre-Origine » à l'échelle de la vie qui serait l'étalon primordial non seulement du monde, mais encore de tout livre :

Les livres pour enfants ne servent pas à introduire leurs lecteurs directement dans le monde des objets, des animaux, des hommes, dans ce qu'on appelle la vie. Bien plutôt, s'il existe quelque chose telle que l'anamnèse platonicienne, elle a lieu chez les enfants, dont le livre d'images concrètes est le paradis.<sup>2</sup>

Cette conception est proche de celle de Schulz et Kubin qui font tous deux l'aveu de cette anamnèse livresque. « Les livres d'images, dit Kubin, ont joué chez moi un rôle très particulier qui a encore des effets aujourd'hui ». Évoquant ensuite les almanachs, livres de contes et journaux illustrés qu'il consultait autant que possible étant enfant, il ajoute :

Je me rappelle particulièrement bien d'une étude ethnographique consacrée à la Dalmatie et à ses habitants, richement illustrée de nombreux dessins – elle s'intitulait *Souvenirs d'un pays à moitié oublié*.<sup>3</sup>

Or le capital fondateur mais limité d'imagination imposé par ces images est à la mesure de la mésinterprétation propre à sa lecture enfantine, comme il le constate rétrospectivement :

J'ai fait la même expérience avec presque toutes les images de ce livre : chaque attitude, chaque geste étaient ici beaucoup plus pauvres et moins expressifs que dans la forme sous laquelle ils avaient longtemps vécu en moi [...].<sup>4</sup>

On trouve chez Schulz un phénomène comparable de mythification du livre d'enfance, indissociable de son appauvrissement. C'est ce qu'il rapporte au sujet d'un livre dont il ne sait plus s'il lit « le livre réel ou bien cette oeuvre potentielle qui n'est pas encore réalisée » :

Au demeurant, c'est la meilleure façon de lire, c'est comme si on se lisait soi-même entre les lignes, comme si on lisait son propre livre. Enfants, nous ne faisons pas autrement : c'est pour cela que les mêmes livres, autrefois si riches et si gorgés de sève, nous apparaissent, plus tard, quand nous sommes devenus grands, comme des arbres dépouillés de leurs feuillages – c'est-à-dire de tous ces éléments que nous avons ajoutés pour combler leurs lacunes. Les livres que nous avons lus dans l'enfance n'existent plus, ils se sont évanouis, il n'en reste que des squelettes nus. Celui qui garderait en lui la mémoire et la moelle de l'enfance devrait les récrire, tels qu'ils étaient autrefois. On aurait alors un vrai Robinson et un vrai Gulliver.<sup>5</sup>

De fait, les textes de Kubin, de son roman *De l'autre côté* [1909] à ses plus courtes nouvelles, seront marqués par un exotisme semi oriental en partie dû à l'inspiration dalmatienne puisée dans le livre originel. Ce phénomène de recréation *a posteriori* est partagé par Schulz, dont l'œuvre, toute de fragments romanesques, remplit explicitement les fissures du livre originel en s'associant à une « seconde Genèse ».

Si Josef Váchal n'entretient pas un rapport aussi fondateur avec le livre d'enfance, notons néanmoins qu'il s'attache à rendre ses visions enfantines dans des textes auto-parodico-fictionnels. D'ailleurs son livre modèle est essentiellement illustré et déborde d'aventures, tel les « romans pour le peuple édités jusque dans les années 1890 »<sup>6</sup> dont il signale la rémanence culturelle, dans son propre *Roman sanglant* :

La sphère de pensées des troupeaux de la foule humaine, [...] est aujourd'hui encore baignée par les influences qui ont jailli de ces lectures dans l'âme de leurs géniteurs ; leur âme est une âme de roman sanglant.<sup>7</sup>

Il reprend encore le modèle du livre d'enfance dans son *Orbis Pictus* [fig. 1], « complément » à l'imagier novateur de Comenius, son compatriote, qui marqua toute une génération de lecteurs européens. De même son *Almanach de la tolérance pour l'année 1923* a pour modèle celui de Kramerius, éditeur tchèque ayant développé la littérature de colportage.

Dans tous ces cas, il ne s'agit pas d'une simple intertextualité avec un livre participant d'une étiologie personnelle, mais bien d'un rapport au livre-monde, forme de totalité, qui s'est appauvrie par la suite ou que les auteurs décident de compléter. À une caractéristique d'époque du Livre – œuvre d'art totale ou livre mallarméen – s'unit une vision infantile du tout ; tandis que la recréation du livre hésite entre idéal inaccessible et réalisation compensatoire interstitielle.

Váchal conçoit la plupart de ses œuvres comme des sommes : Almanach à mi chemin entre la totalité d'une année et l'exhaustivité présumée des connaissances utiles ; imagier à vocation englobante bien que minimale suivant la dialectique de sa vocation – donner à voir un résumé du monde à portée d'enfant. En outre, il réalise entièrement (texte, image, impression, reliure) certaines œuvres dont l'appétit d'exhaustivité confine à l'inventaire scientifique. C'est le cas de la *Mystique de l'odorat* [1920], recueil d'odeurs illustrées, et du

*Jardin du diable* [1924], sous-titré « Histoire naturelle des spectres », répertoire des créatures de l'outre-monde.

Mais puisque c'est le roman qui nous intéresse, revenons au *Roman Sanglant*, précédé par la mention « Prototype de roman sanglant idéal », et intitulé :

Dans l'ancre du bourreau ou le Repaire crapuleux de la crypte comtale ou encore le Somnambule et le décollé

soit Des spectres mystérieux à bord du navire pirate ou la Chaussette sanglante ou Bien mal acquit ne profite jamais

soit la Vierge du couvent et la Maison de tolérance en Castille ou encore la Lanterne du cachot et les étranglements mystérieux du vieux moulin au fond des bois.<sup>8</sup>

L'image-guide est celle d'un « condensé » d'un genre en voie de disparition, qui puisse en transmettre la substantifique moelle à la postérité afin de le sauver de l'oubli. Elle implique aussi une aspiration à l'exhaustivité qui est scénarisée dans la diégèse : après moult épisodes bigarrés et centrifuges, certains personnages s'avèrent artisans du livre ou figures de l'auteur. Est alors évoquée une pénurie de papier qui va empêcher l'aboutissement de ce livre-fleuve : il ne reste que deux feuilles alors que l'ambitieux projet mériterait encore trois mille sept cent pages soit deux mille feuilles, c'est à dire vingt tomes et mille chapitres, comme l'indique Paseka, un des représentants de l'auteur-éditeur<sup>9</sup>. Toute prosaïque que soit sa solution, qui consiste à hâter ou occulter le sort des personnages, elle désigne le livre comme infini, s'inspirant ici du modèle du feuilleton, « camelote de romans [...] infiniment étirée »<sup>10</sup> dont l'infini est plus mathématique que sublime, tout en parodiant l'œuvre totale, dont la réalisation serait par définition inachevable pour des raisons matérielles. En réalité, cet « épilogue » fait du livre et de son auteur les seuls dénominateurs communs *in extremis* de toutes les intrigues déployées, tout en érigeant ce spécimen en modèle de roman massif. En effet, l'auteur plaide en faveur de solides in-quarto de deux mille à trois mille pages<sup>11</sup> qui pourraient sauver la littérature tchèque de sa décadence, et il réalisera des œuvres de format disproportionné (son livre sur la forêt de Bohême notamment, de format 49x65 cm).

Chez Schulz en revanche les images du Livre ne sont parodiées ni par la longueur ni par le format (sauf dans l'image [fig. 2 et 3], avec en outre une surreprésentation graphique de l'objet). À l'inverse de la graphomanie de Váchal, il ne laisse que deux recueils de nouvelles, et le Livre, égale subversion d'un idéal sublime, y est moins réalisé qu'objet du récit. Le héros narrateur, incarnation de Schulz enfant, convoite successivement les livres de comptes du père (« La visitation »<sup>12</sup>), un grand livre non identifié, livre de compte ou Bible-grimoire (« La morte saison ») et un magazine de connaissances illustré dans les nouvelles « Le Livre » et « L'époque de génie » – ces deux dernières étant tout ce qui reste du *Messie*, roman inachevé

et disparu pendant la guerre, et donc jamais publié sauf ces deux fragments. Car le livre, réalisé ou objet de la diégèse se présente toujours de manière fragmentaire. Du magazine de connaissances illustré, il ne reste que quelques pages de publicité, désormais utilisées pour emballer de la nourriture. Cette dégradation du livre n'empêche pourtant pas le héros d'y voir les fragments de « L'Authentique ». D'ailleurs sa foi n'est pas minée par l'opposition du père, qui tâche de démystifier la mission dont se sent investi le fils, en disant :

Au fond, il n'y a que des livres. Le Livre est un mythe auquel nous croyons dans notre jeunesse, mais à mesure que les années passent, on cesse de le prendre au sérieux.<sup>13</sup>

En réalité, le morcellement du livre de référence est moins un indice d'échec qu'une image de la véritable authenticité – ce qui est mis en lumière par la définition de l'époque de génie, censée coïncider avec la redécouverte du livre :

Il y a des 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 : les supportera-t-il ? Et tout de suite elles reculent, craignant de perdre leur intégrité dans une réalisation imparfaite. [...]

Et pourtant le génie est, en un sens, intégralement contenu dans chacune de ses incarnations fragmentaires et infirmes. [...] Nous allons donc [...] ramasser par petits morceaux ce qui est un et indivisible – notre grande époque, l'époque de génie de notre vie.<sup>14</sup>

Il y a pourtant chez Schulz, entre l'image récurrente d'un livre global en miettes et son grand roman messianique détruit, une forme intermédiaire : celle du « Printemps », nouvelle dont le moteur est la découverte d'un album de timbres. Or cet album est le seul livre « complet », et est à l'origine du plus long récit de Schulz, qui est aussi le plus gorgé d'aventures débridées. Ce livre innerve et organise le récit : comme dans d'autres textes de Schulz<sup>15</sup>, mais très explicitement dans ce petit roman, c'est d'une *ekphrasis* qui est en même temps une exégèse du Livre que naît la fiction. Le narrateur le décrit comme un livre universel, dont il tire par contresens tous les fils d'une intrigue délirante :

Bianca la merveilleuse est une énigme pour moi. Je l'étudie avec obstination, avec acharnement – et avec désespoir – dans l'album de timbres postaux. Comment ! Cet album traiterait-il également de psychologie ? Naïve question ! L'album est un livre universel, un livre de référence qui englobe tout le savoir humain. Evidemment, il le cache derrière des allusions, des sous entendus.<sup>16</sup>

Significativement, par sa réalisation dans l'album ou son impossible totalisation, le livre confine à la collection. C'est ce que l'ambition vachalienne de condenser sa propre collection dans le *Roman sanglant*<sup>17</sup> nous laissait entendre, et ce dont témoigne l'infini philatélique qu'évoque le héros de Schulz. On retrouve encore ce motif dans « Jojo », autre nouvelle de Schulz, dont le héros confectionne « de grands livres épais » à partir de collages de coupures de journaux, qu'il « incorpor[e] dans les volumes selon un ordre à lui »<sup>18</sup>. Cette dialectique du lambeau et du volume conforte l'idée de Benjamin, selon qui chaque objet pour le collectionneur contient un tout ordonné en une « encyclopédie magique »<sup>19</sup>.

Kubin, dont l'imaginaire livresque intradiégétique est plus pauvre, met par ailleurs en scène cette aspiration à l'accumulation. Dans une de ses nouvelles, le narrateur est un collectionneur qui s'intéresse aux insectes et s'abonne à un fascicule intitulé « Le Monde des punaises » – comme Kubin qui collectionnait des insectes et évoque parmi ses livres d'enfance des histoires naturelles. Arrivé à quinze tomes, et à la livraison n°1832, il constate qu'il n'y a « absolument aucune chance de voir l'ouvrage arriver à son terme ! Au contraire ! » [fig. 4]. En effet une expédition vient de découvrir une nouvelle espèce et l'ensemble de ce « flot de papier » déjà excessif ne fait pas sens à moins d'atteindre une complétude officielle. Ici l'acharnement à la totalité par surenchère perpétuelle se heurte à un infini plus sublime, celui de la nature, idéal qui est aussitôt sapé :

Une défiance m'habitait : y avait-il bien autant de maudites créatures sur Terre ? Était-ce possible ? Un soupçon naissant me suggéra une vision bizarre : celle d'un atelier géant au milieu duquel une kyrielle de dessinateurs et de peintres étaient exclusivement occupés à imaginer toutes les punaises possibles et à en esquisser les traits, de telle sorte que nous, les abonnés, nous avons depuis longtemps échangé sans même nous en rendre compte le domaine des sciences de la nature contre celui des arts décoratifs.<sup>20</sup>

L'atelier créateur d'une nature apocryphe renvoie ainsi explicitement au travail de l'écrivain et du dessinateur. On retrouve une même incrédulité et fascination face à la nature chez le héros de Schulz. Ce dernier soupçonne Dieu lui-même d'avoir exagéré en créant les États référencés par synecdoque dans l'album de timbres, tombant ainsi dans un maniérisme kitsch :

Je l'ouvris et les couleurs du monde jaillirent devant mes yeux (...) Vous traversiez ses pages, tirant la traîne tissée de toutes les sphères et de tous les climats : Canada, Honduras, Nicaragua, Abracadabra, Hiporapundjab... Je vous avais compris, Seigneur. Tout cela c'étaient les subterfuges de votre richesse, les premiers mots qui vous étaient venus. Vous aviez enfoncé une main dans votre poche et comme on exhibe une poignée de boutons vous me montriez les possibilités qui fourmillaient en vous. Il ne s'agissait pas d'exactitude, vous disiez n'importe quoi. Vous auriez aussi bien pu dire : Panfibras et Haléliva (...) Vous aviez voulu m'éblouir, ô mon Dieu, vous vanter, me séduire, car vous aussi vous avez vos moments de vanité où vous vous admirez vous-même. Oh, que j'aime ces moments-là !<sup>21</sup>

De l'infini de la nature et du livre émerge l'imaginaire parallèle de l'apocryphe, qui nous intéresse à double titre. Non seulement parce qu'il s'oppose au paradigme biblique, mais encore parce qu'il fait écho à toute une série d'apocryphes fondateurs, dans la lignée des poèmes du barde d'Ossian et de leur équivalent tchèque, les *Manuscrits* de Dvůr Kralové et Zelená Hora. Ceux-ci sont des impostures néanmoins fondatrices de la nation, phénomène qui se rejoue peut-être ici à l'échelle de l'individu.

Nous avons jusque là laissé de côté la question de la Bible, bien que la conception du livre chez Schulz soit conditionnée par l'interdit de l'image et l'intertexte biblique. Malgré cette omniprésence du Livre religieux, le héros de Schulz le refuse car il le considère comme inauthentique, et s'indigne face à la triste Bible que le père lui tend en guise de volume

enfantin disparu : « Pourquoi me donnes-tu cet apocryphe taré, cette millième copie, ce faux grossier. Qu'as-tu fait du Livre ? »<sup>22</sup>

Et en réalité, si le roman de Kubin a une vocation à faire somme, c'est davantage dans son versant apocalyptique<sup>23</sup>, *L'autre côté* représentant l'envers de la création. De même, outre le bestiaire diabolique, le livre fondateur représenté dans *Wawřinec le clairvoyant*, dont le héros est un avatar de Váchal enfant, est un grimoire que le Diable tend à Saptabiel, maître de Wawřinec qui noue alors un nouveau pacte avec lui<sup>24</sup> [fig. 5]. Si le diable n'apparaît pas en personne chez Schulz, on peut noter en revanche le rôle de l'ange barbu, qui rencontre le père, Jacob, autour du grand livre de « La Morte saison », avant de se battre avec lui. Le Livre, associé au père et à la loi dans le souvenir de l'enfant, glisse vers l'univers de la femme et de l'idolâtrie (incluant elle-même le culte de la femme dans le livre et l'adulation de l'image). Outre la présence du Livre dans le cycle de gravures significativement intitulé *Le Livre idolâtre*, on le retrouve, authentique mais hérétique, entre les mains d'Adèle et Bianca<sup>25</sup>, les femmes fatales qui hantent l'univers masochiste de Schulz. Il est remarquable que le Livre de la nouvelle du même nom trône au temps de l'enfance sur le bureau du père, et ne soit retrouvé par l'adolescent que par sa volonté mutine de lire une histoire par-dessus l'épaule de la servante, Adèle.

Signalons également que l'objet peut prendre la forme du *volumen*, ce qui est plus compréhensible chez le juif Bruno Schulz, par sa référence potentielle à la Torah sous sa forme rituelle [fig. 2] que chez Váchal où le texte mentionne « un livre épais » [fig. 5], et joue ici du désaccord entre texte et illustration.

Quoi qu'il en soit, cette contrefaçon de Bible va être systématiquement associée aux genres « inférieurs », à un idéal du livre corrompu et galvanisé par l'imprimé populaire. Schulz le signale dans « Le printemps », qu'il relie ainsi aux nouvelles précédentes et à leur magazine de connaissance illustrée :

La vérité honnie, où irait-elle se réfugier si ce n'est là où personne ne la cherche : dans les almanachs et les calendriers populaires, dans les cantiques de mendiants dont le texte descend en ligne directe de l'album de timbres ?<sup>26</sup>

Tandis que Kubin fait « des tracts, des publicités quelconques, des calendriers naïfs gravés sur bois » une sorte d'aspiration modeste de son art tout au bout des « routes officielles »<sup>27</sup>, Váchal utilise la forme du chant de foire pour son *Wawřinec* et se livre dans son *Roman Sanglant* à une défense et illustration des « rebuts de la littérature » en démontrant que ce genre est « l'exemple de ce qu'un livre ne doit pas être »<sup>28</sup> selon les savants, les nationalistes et le gouvernement. Comme dans son *Almanach*, il intègre un prospectus de bonimenteur au

*Roman sanglant*, de même que le jeune héros du « Livre » de Schulz extrapole sur des publicités.

Comme l'inachèvement foncier du livre, cet idéal marginal de la camelote est moins l'aveu des déboires de la création que sa forme authentique : déclinée dans l'éparpillement, faisant de tout créateur un hérétique ou un duplicateur – à commencer par Dieu. De même que Váchal apporte son complément à l'*Orbis Pictus* de Komenský, Schulz désigne le temps et le lieu de ses récits comme des « compléments officieux »<sup>29</sup> au calendrier. Cette référence au treizième mois « amovible » du calendrier judaïque est aussi une désignation de l'œuvre comme ce qui comble les marges et fissures de cet « Evangile de prose » qu'est le monde. Il s'agit donc, en dépit des multiples références au Livre unique, de faire une Bible de pacotille, hétérodoxe et officieuse.

Poussant jusqu'au bout cette logique de création alternative, le livre, chez Schulz et Váchal, peut être un corps vivant. Chez Schulz, c'est la présence du fragment, toujours en train de s'intégrer à l'authentique, qui fait que « le nombre de livres diminue tandis que le livre Authentique s'amplifie » et que dès lors « le livre se développe et grandit [...], ses limites sont ouvertes de toutes parts à toutes les fluctuations »<sup>30</sup>. Dans le cas de Váchal qui refond dans son « avant-dernier livre » les caractères de plombs déjà utilisés (*Autodafé typographique* de 1936), la fabrication du livre se fait métamorphose perpétuelle. De plus, il prend son roman à la lettre en le faisant saigner : « Le sang s'écoulait doucement des feuilles déjà imprimées du Roman Sanglant et il pouvait bien y en avoir déjà quatre seaux »<sup>31</sup>. Ce que redit en frontispice l'image du couteau meurtrier qui est aussi le canif du graveur [fig. 6], de même que la « couverture faite en peau humaine » du livre du diable dans *Wawřinec*. On trouve réciproquement chez Schulz des peaux parcheminées. Cette image du livre-corps apparaît encore dans le cycle de Váchal, « Mystiques et Visionnaires » de 1913, portfolio qui s'ouvre sur un homme de dos et se clôt sur un homme de face. Schulz instaure cette collusion du corps et du livre aussi en mettant en parallèle l'ouverture du *Livre idolâtre* et une entrejambe féminine [fig.7].

Malgré de nettes différences entre nos auteurs, on discerne donc un imaginaire commun : celui d'une plénitude erratique puis hérétique, marginale mais dynamique. Chacun, en outre, favorise un niveau de présence du livre : la fabrication intégrale de sommes prime chez Váchal ; tandis que Schulz inscrit l'omniprésence du livre dans la diégèse et comme comparant universel (hormis le *Livre Idolâtre*, imprimé par ses soins, mais sans texte) ; et que Kubin, sans forcément se référer dans la fiction à un idéal du Livre, fait du récit de *L'autre côté* le moment même de sa réalisation puisque c'est le narrateur qui accomplit lui-même ce

livre apocalyptique. Au-delà de cette inégale répartition, chacun vénère le Livre comme spectre du passé et perspective de l'œuvre : c'est un moteur ou un dénominateur commun de la fiction, et un modèle formel finalement peu orthodoxe— d'où l'ambiguïté ici du terme « roman ». A l'encontre d'une définition mallarméenne du livre en vers, « impersonnifié » et qui « a lieu tout seul »<sup>32</sup>, les trois auteurs ont privilégié non seulement les genres modestes, mais surtout la mise en scène de l'élaboration du livre, fondée sur une omniprésence de l'auteur. En dernière instance, l'imaginaire de la totalité se retourne en chimère d'un livre tout auctorial, moins total à l'échelle du monde qu'eu égard à l'étalon de son auteur, unissant toutefois textes et images dans la forme pleine du livre illustré.

De là, nous pourrions tirer la conclusion, discutable, que sans doute, plus l'idéal de somme est évoqué dans l'œuvre, moins il est réalisé. Il s'agirait également d'évaluer dans quelle mesure la quête d'un livre autrefois entier et qu'il faut « compléter » peut rejoindre la problématique identitaire d'une unité de l'enfance qui se disloquerait par la suite. Dans cette optique, la référence aux imprimés de piètre qualité et à la collection avortée pourrait désigner la désintégration du Livre sacré et se faire témoin d'une dislocation ontologique. La constellation de modèles et de réalisations, qui donne à voir autant d'avatars du livre qu'il y a d'avatars de l'auteur, tendrait à le confirmer. Mais il faudrait pour ce faire étudier systématiquement les livres auto-illustrés en questionnant leur pertinence en tant que moyen de procéder à une anamnèse grotesque qui restitue le(s) livre(s) premier(s).

Hélène Martinelli

Aix Marseille I (groupe « Transpositions », CIELAM) et  
Paris IV (CIRCE, composante du CRECOB)



1. Voir Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II, Les cours et les séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Seuil / Imec, 2003.
2. Walter Benjamin, « A propos d'un travail sur les images colorées dans les livres pour enfants », *Enfance, Eloge de la poupée et autres essais*, trad. P. Ivernel, éd. Payot et Rivages, 2011, p. 53-54.
3. Alfred Kubin, « Souvenirs d'un pays à moitié oublié », *Le Travail du dessinateur*, trad. C. David, Allia, 2007, p. 54. / « Bei mir spielten Bilderbücher eine ganz besondere und heute noch nachwirkende Rolle. (...) Eines mit vielen Zeichnungen reichlich geschmückten ethnographischen Werks über Dalmatien und seine Bewohner – es war betitelt « Aus halbvergessenem Lande » – erinnere ich mich besonders stark. », « Über künstlerische Befruchtung », [1926], *Aus meiner Werkstatt*, Nymphenburger Verlagshandlung, 1973, p. 19.
4. *Ibid.*, p. 57. / « So erging es mir fast mit allen Bildern; jede Haltung, jede Gebärde war hier weit dürftiger und weniger ausdrucksvoll, als sie in mir so lange gelebt hatte [...] », *Ibid.* p. 21.
5. Bruno Schulz, « Lettre à Romana Halpern. 5. XII. 1936 », trad. D. Sila-Khan, *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 2004, p. 710.
6. Josef Váchal, *Roman sanglant*, trad. M. Prongué, éd. L'Engouletemps-Cascade, 2007, p. 15-16. / *Krvavý Román*, Paseka, Praha, 1990 [1924].
7. « Myšlenkové sféry stádného davu lidského, [...] zamořeny jsou do dnes vlivy, tryskajícími z podobné četby v duše jejich zploditelů ; jich duše je duchem z krváků. », *Ibid.*, p. 51.
8. « Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská v hraběci či-li Mátoha a popravenec, t. j. Tajní duchové na pirátské lodi, nebo-li Krvavá nohavice či-li s poctivostí nejdál dojdeš, aneb Klášterní panna a nevěstinec ve Španělich či Žalární lucerna a tajemní vražedci v pustém mlýně u černého lesa. », *Ibid.*, p. 64.
9. *Ibid.*, p. 254-255.
10. « podobný brak [...] nekonečně roztáhnutý », *Ibid.*, p. 14.
11. *Ibid.*, p. 52.
12. « La Visitation » et « La Morte saison », nouvelles du recueil *Les Boutiques de cannelle* [1934]. Les deux suivantes font partie du *Sanatorium au croque-mort* [1937].
13. Bruno Schulz, « Le Livre », trad. T. Douchy, *Œuvres complètes*, p. 128. / « – W gruncie rzeczy istnieją tylko książki. Księga jest mitem, w który wierzymy w młodości, ale z biegiem lat przestaje się ją traktować poważnie. », « Księga », *Sanatorium pod Klepsydrą* [1937], en ligne (non paginé), URL : <http://www.brunoschulz.org/sanatorium.html>.
14. *Ibid.*, p. 137-8. / « Są za wielkie, ażeby się zmieścić w zdarzeniu, i za wspaniałe. Próbują one tylko się zdarzyć, próbują gruntu rzeczywistości, czy je uniesie. I wnet się cofają, bojąc się utracić swą integralność w ulomności realizacji. [...] / A jednak w pewnym siensie mieści się ona cała i integralna w każdej ze swych ulomnych i fragmentarycznych inkarnacji. (...) Tak tedy [...] Będziemy zbierali po kawalku to, co jest jedno i niepodzielne, naszą wielką epokę, genialną epokę naszego życia. », *Ibid.*
15. Voir « La rue des crocodiles » et « Le livre ».
16. Bruno Schulz, « Le printemps », trad. T. Douchy, *Op. Cit.*, p. 179. / « Bianka, cudowna Bianka jest dla mnie zagadką. Studiuję ją z uporem, z zaciekłością – i rozpacz – na podstawie markownika. Jak to? Czy markownik traktuje także o psychologii? Naiwne pytanie! Markownik jest księgą uniwersalną, jest kompendium wszelkiej wiedzy o ludzkim. Naturalnie w aluzjach, potrąceniach, w niedomówieniach. », « Wiosna ».
17. Voir l'inventaire de sa collection (p. 44) et la définition du roman comme « une sorte de condensé de la centaine de romans sanglants que j'ai lus jusqu'à ce jour », *Roman sanglant*, p. 63 / « jakási trest', z onoho sta krvasů, jež jsem během doby již přečetl », *Krvavý Román*, p. 63.
18. Bruno Schulz, « Jojo », trad. T. Douchy, *Op. Cit.*, p. 298. / « wcielania ich na zasadzie pewnego systemu w swoje księgi. », « Edzio », *Op. Cit.*
19. Walter Benjamin, « Eloge de la poupée. » [1930], *Enfances, Op. Cit.*, p. 153.
20. Alfred Kubin, « Le Monde des punaises », trad. C. David, *Histoires burlesques et grotesques*, p. 149-150 / « Ein Argwohn lebte in mir : Gab es denn überhaupt so viel von diesen verdammten Kreaturen auf Erden? War das möglich? Ein keimender Verdacht spiegelte mir eine eigenartige Vision vor : ich schaute ein riesiges Atelier, darin einen ganzen Stab von Zeichnern und Malern, die sich ausschließlich mit dem Erfinden und Entwerfen von Wanzenmöglichkeiten beschäftigten, so daß wir Abonnenten schon längst wider Willen das naturwissenschaftliche Gebiet mit dem kunstgewerblichen vertauscht hatten. », « Die Wanzen der Erde » [1930], *Aus meinem Leben, Gesammelte Prosa*, DTV, 1977, p. 172.
21. Bruno Schulz, « Le printemps », *Op. Cit.*, p. 161. / « Otworzyłem ją, i zajaśniało przede mną kolorami światów (...) Ty szedłeś przez nią, karta za kartą, ciągnąc za sobą ten tren utkany ze wszystkich stręt i klimatów. Kanada, Honduras, Nicaragua, Abrakadabra, Hiporabundia... Zrozumiałem cię, o Boże. To były wszystko wybiegi Twojego bogactwa, to były pierwsze lepsze słowa, które Ci się nawinęły. Sięgnąłeś ręką do kieszeni i pokazałeś mi, jak garść guzików, rojące się w Tobie możliwości. Tobie nie chodziło o ścisłość, mówileś, co Ci ślina na język przyniosła. Mogłeś tak samo powiedzieć: Panfribas i Haleliwa, (...) Ty chciałeś mnie olśnić, o Boże, pochwalić się, skokietować mnie, bo i Ty masz chwilę próżności, kiedy się sam sobą zachwycasz. O jakże kocham te chwile! », « Wiosna », *Op. Cit.*
22. « Le livre », *Ibid.*, p. 127 / « Dłaczego dajesz mi ten skażony apokryf, tysiącną kopię, nieudolny falsyfikat? Gdzie podziałeś Księgę? », « Księga », *Ibid.*
23. Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II, op. cit.*, p. 249.

<sup>24</sup>. Josef Váchal, *Très belle lecture sur Wawřinec le clairvoyant*, dans X. Galmiche (dir.), *Facéties et Illumination, L'œuvre de Josef Váchal, graveur et écrivain de Bohême*, PUPS/Paseka, Paris/ Prague, 1999, p. 59 / Gosef Váchal, *Přepěkné čtenj o Gasnowidném Wawřincowi*, Lege Artis, 1991, [1910], p. 29.

<sup>25</sup>. Respectivement dans « Le Livre » et « Le Printemps », nouvelles du *Sanatorium au croque-mort*.

<sup>26</sup>. Bruno Schulz, « Le Printemps », *op. cit.*, p. 197. / « *Gdzież ma schronić się wyklęta, gdzie znaleźć azylum, jeśli nie tam, gdzie jej nikt nie szuka – w tych jarmarcznych kalendarzach i komeńuszach, w tych żebraczych i dziadowskich kantyczkach, które w prostej linii wywodzą się z markownika?* », « *Wiosna* », *Op. Cit.*

<sup>27</sup>. Alfred Kubin, « Bilan », dans *Le Travail du dessinateur*, *Op. Cit.*, p. 120. / « *am Rande der offiziellen Straße [...] Flugblätter, Reklamen für irgendetwas, naive Kalenderholzschnitte* », « *Feststellungen 1949* », *Aus meiner Werkstatt*, *Op. Cit.*, p. 79.

<sup>28</sup>. Josef Váchal, *Roman sanglant*, *Op. Cit.*, p. 17. / « *příklad, jakou kniha býti nemá* », *Krvavý roman*, p. 17.

<sup>29</sup>. Tadeusz Rachwał, « “This was the book [...] the unofficial supplement.” Milton's Truth and Bruno Schulz's “Mythologic” », *Studia anglica posnaniensia*, 1992, vol. 24, p. 117-129.

<sup>30</sup>. Bruno Schulz, « Le Livre », *Op. Cit.*, p. 137. / « *rozwija się, (...) ma granice ze wszech stron otwarte dla wszystkich fluktuacyj i przepływów* », « *Księga* », *Op. Cit.*

<sup>31</sup>. Josef Váchal, *Roman sanglant*, p. 298. / « *Ta krev volně vytékala z hotových již archů Krvavého románu a mohlo jí býti dosud aspoň čtyři vědra.* », *Krvavý román*, *Op. Cit.*, p. 298.

<sup>32</sup>. Stéphane Mallarmé, *Quant au livre*, éd. Farrago, Tours, 2003 [1895], p. 33-34.