



La Rue des crocodiles des Frères Quay: pour une pratique de l'adaptation des oeuvres de Bruno Schulz

Catherine Géry

► To cite this version:

Catherine Géry. La Rue des crocodiles des Frères Quay: pour une pratique de l'adaptation des oeuvres de Bruno Schulz. Maougocha Smorag-Goldberg et Marek Tomaszewski. Bruno Schulz, entre modernisme et modernité, L'Improviste, pp.295-304, 2018, 978-2-913764-61-3. hal-01870530

HAL Id: hal-01870530

<https://hal.science/hal-01870530>

Submitted on 7 Sep 2018

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

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

Catherine GERY

La Rue des Crocodiles des frères Quay : pour une pratique de l'adaptation des œuvres de Bruno Schulz

Stephen et Timothy Quay ont réalisé leur premier film professionnel d'animation en 1979 (*Nocturna Artificialia*), mais leur goût pour l'art de la performance, l'animation des objets et de la matière, les phénomènes optiques, les manifestations obscures de la psyché qui caractérise leur activité d'animateurs s'était déjà exprimé dans une série d'œuvres sur papier – dessins, affiches, couvertures de livres ou pochettes de disques –, de documentaires expérimentaux et d'adaptations littéraires. En 1986, ils réalisent ce qui est considéré par beaucoup comme leur chef-d'œuvre d'animation : *Street of Crocodiles* (*La Rue des crocodiles*), d'après Bruno Schulz¹ ; il s'agit là d'une consécration de cette sensibilité centre-européenne propre aux deux animateurs et qu'un critique a qualifié de « Mitteleuropa of the mind ». Cette sensibilité se manifeste par une attention constante portée aux cultures d'Europe médiane et orientale (Bruno Schulz ou Franz Kafka pour la littérature, Bela Bartok, Leoš Janaček ou Igor Stravinski pour la musique, Walerian Borowczyk, Jan Švankmajer et Youri Norstein pour le cinéma d'animation), et une utilisation massive de ces cultures dans leur propre travail.

Du 12 août 2012 au 7 janvier 2013 a eu lieu au MoMA de New York une exposition consacrée aux frères Quay (*Quay Brothers : On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets*) qui a bénéficié d'un accès inédit à leurs archives professionnelles et personnelles : ce sont près de trois cents documents (photographies, œuvres sur papiers, films et projets de films non réalisés, installations, mais aussi maquettes de décor pour les animations, marionnettes et divers objets de curiosité accumulés dans leur studio londonien) que le musée a mis à la disposition des visiteurs. Cet article, qui se veut aussi une réflexion sur les modalités de l'adaptation, a été nourri par cette exposition exceptionnelle².

Pour qui est familier de l'œuvre de Schulz, il est évident que le texte de ce dernier n'a pas servi de scénario aux frères Quay mais de métaphore, de *macrométaphore*, pourrait-on dire. On ne relève dans leur film que deux références linguistiques directes au récit original : le titre et une citation en voix off. *La Rue des crocodiles* est une ciné-nouvelle « à la manière de Schulz », un court-métrage d'animation sans véritable histoire, mais qui n'est pas dépourvu de géographie. Cette géographie est de toute évidence empruntée à Schulz et l'on pourrait considérer, à la suite de Suzanne Buchan, l'espace architectural de l'œuvre cinématographique comme une *ekphrasis* inversée³. Le film propose également des représentations cinématiques des états mentaux décrits dans le récit de Schulz, comme l'analogie troublante entre la marche (la déambulation) et le rêve.

1 Les Frères Quay préparent actuellement une nouvelle adaptation de Schulz (*Le Sanatorium au croque-mort*) dont il n'existe actuellement que le Pilote intitulé *Fragments for Bruno Schulz* (UK, 2006, 8mn).

2 Voir le catalogue de l'exposition : *Quay Brothers : On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets*, New York, MoMA, 2012.

3 Suzanne Buchan, *The Quay Brothers. Into a metaphysical playroom*, Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 2011, p. 77.

Tyrus Miller, auteur d'un article sur Schulz et les frères Quay, évoque enfin un « paysage freudien » pour qualifier les images urbaines dans le texte et dans le film⁴.

Les réalisateurs de *La Rue des crocodiles* n'ont donc pas tant effectué un travail sur le contenu de la nouvelle-source que sur la forme, et plus précisément le style de Schulz : il s'agissait de rendre sensibles et visibles à l'écran toute une série de procédés formels comme le « matérialisme poétique »⁵, les images verbales complexes et le *métaphorisme* qui imprègnent *La Rue des crocodiles* mais aussi l'ensemble du recueil des *Boutiques de cannelle*. On notera ici que les frères Quay n'envisagent pas l'adaptation comme la traduction directe du texte en images mais comme une « projection sémiotique »⁶ et un phénomène d'emprunts propre au mouvement de la culture en tant que telle, dont le développement interne est assimilé à une vaste entreprise de recyclage de ses propres composantes :

La transposition d'une source littéraire dans le domaine de l'image et du son ne peut survenir que si nous sentons intuitivement que cette source peut être transposée pour être ainsi augmentée, élargie. Tout au long de l'histoire les musiciens ont utilisé des sources littéraires pour composer des poèmes sonores, des symphonies et même des opéras ; et puis, à partir de cette musique, un chorégraphe va créer un ballet, et ça continue ainsi encore et encore⁷.

D'autre part, les frères Quay se sont inspirés, de leur propre aveu, de l'œuvre graphique de Bruno Schulz : des divers projets de couverture aux *Boutiques de Cannelle*, des dessins pour *Le Sanatorium au Croque-mort* et enfin et surtout du portefeuille de clichés-verre légendés intitulé *Le Livre idolâtre*⁸. Ils ont abordé comme un tout indissociable l'œuvre protéiforme de Schulz, où dessins et écrits entretiennent une relation complexe qui va bien au delà de la simple illustration, une œuvre traversée de tensions narratives et picturales où l'acte d'écriture est traduction d'une vision et l'acte graphique traduction d'une sensation, pour reprendre la formulation de François Coadou dans le bel essai qu'il a consacré à Schulz en 2007 sous le titre *Bruno Schulz. L'inquiétude de la matière*⁹. Les frères Quay n'illustrent d'ailleurs pas plus la nouvelle de Schulz par leur film que ce dernier n'illustrait ses textes par ses dessins ; on peut parler chez les uns comme chez l'autre d'un principe de « non-illustration » dans les rapports qui lient étroitement le littéraire au visuel. Voici ce qu'écrit François Coadou :

Les dessins de Schulz, s'ils ne sont pas du genre de l'instantané, s'ils ne sont pas de l'ordre du quasi-photographique, ne racontent pas, non plus, de manière graphique, c'est-à-dire dans les conditions de l'espace, un récit. Tout au contraire : les dessins de Schulz sont sans récit. Ou plutôt : l'impression qu'ils dégagent est celle d'un temps suspendu [...], d'un temps où le récit se diffère. [...] On a l'impression, parfois, qu'ils montrent, ces dessins, un moment du texte que le texte n'a pas su ou n'a pas pu dire [...].

4 Tyrus Miller, « Cut Out from Last Year's Moldering Newspapers : Bruno Schulz and the Brothers Quay on *The Street of Crocodiles* », in Mark Shiel, Tony Fitzmaurice, *Screening the City*, London, Verso, 2003, p. 80-97.

5 François Coadou, *Bruno Schulz. L'inquiétude de la matière*, Semiose éditions, Caen, Erba, 2007, p. 53.

6 Tyrus Miller, « Cut Out from Last Year's Moldering Newspapers... », art. cit., p. 80.

7 Cités par Suzanne Buchan, *The Quay Brothers. Into a metaphysical playroom*, op. cit., p. 43.

8 Bruno Schulz, *Le Livre idolâtre*, Paris, Denoël, 2004. La technique utilisée ici par Schulz est celle du cliché-verre, un procédé inventé par Grandguillaume et Adalbert Cuvelier. Une plaque de verre étant couverte de collodion, l'artiste enlève le trait à la pointe ; il peut aussi poser la couche protectrice au pinceau pour obtenir plus ou moins de transparence. On tire ensuite des épreuves sur papier photographique.

9 Voir à ce sujet François Coadou, *Bruno Schulz. L'inquiétude de la matière*, op. cit., p. 19.

On a l'impression, parfois, qu'ils montrent d'autres dimensions du lieu et d'autres dimensions du temps¹⁰.

Une fois évacuée la question de l'illustration, impropre pour caractériser le travail de Schulz comme celui des frères Quay, c'est la notion de métaphore qui nous donnera la première clef pour ouvrir la porte de cet univers étrangement semblable que partagent l'écrivain polonais et les deux animateurs originaires de Minneapolis¹¹. Je ne reviendrai ici ni sur l'importance, ni sur les fonctions, ni sur les potentialités visuelles ou picturales de la comparaison chez Schulz, ce sujet ayant été pratiquement épuisé par ses exégètes ; mais de fait, Schulz fut un grand faiseur et un grand pourvoyeur d'images, dans son œuvre graphique comme dans son œuvre littéraire. Le métaphorisme est également un élément récurrent de la poétique des frères Quay, une poétique nourrie de surréalisme (bien que tous deux réfutent cette qualification). J'envisagerai donc ici la métaphore non pas sous l'angle du trope poétique mais sous celui du procédé. En effet, le film *La Rue des crocodiles* est métaphoriquement lié à la nouvelle de Schulz en ce qu'il la dédouble et qu'il révèle au sens optique du terme ce qui est à l'état de latence ou de potentialités, à l'état *métaphorique*, donc, dans le texte de Schulz, mais qui s'exhibe plus volontiers et sur le mode obsessionnel dans ses dessins : sadisme, fétichisme, érotisme quelque peu monomaniacal. Bien que traversés par une « énergie libidinale » selon l'expression de Maria Delaperrière, les textes de Schulz restent sous le signe de l'inassouvissement et du refoulement ; ses dessins sont quant à eux ce que Witkiewicz appelait « des poèmes de la cruauté des pieds et des jambes »¹² : « Maîtresses-femmes à fouet », femmes idoles, hommes avortons, vieux Juifs bouffons, spectres sombres, tortueux, grinçants, coupants, « débris d'un miroir cassé »... Dans le film des frères Quay, les motifs de la corruption, de l'érotisme et de la cruauté sont aussi multiples. Ça coupe, ça visse, ça tranche ; les commis de la mystérieuse boutique enveloppent des morceaux de viande crue dans du papier boucherie ; eux-mêmes sont des marionnettes démembrées qui ne sont pas sans rappeler les célèbres Poupées du surréaliste Hans Bellmer, des marionnettes aux crânes évidés et aux globes oculaires vides ; la visite de l'arrière boutique, où l'on voit des planches d'anatomie devenues objets de pornographie, se conclut par un gros plan sur une chaussure dont le talon est remplacé par une vis, symbole dérisoire du fétichisme qui imprègne toutes les pages du *Livre idolâtre* de Schulz.

10 *Ibid.*, p. 41.

11 Voir André Habib, *Entretien avec Stephen et Timothy Quay*, consultable en ligne sur le site http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=21 :

« HC. En lisant Bruno Schulz, en particulier le *Traité des mannequins*... On a l'impression que Schulz avait vu tous vos films, qu'il les annonce ou les décrit !

Quays. C'est plutôt nous qui avons vu tous ses films ! [...] Oui, en effet. C'est comme s'il avait écrit le scénario secret pour tous nos films. Je me rappelle la première fois que nous avons lu Schulz. La BFI demandait que nous basions notre prochain film sur un auteur. Et nous avons proposé Schulz immédiatement. C'était un tel défi puisque nous avions lu ses livres, et nous nous disions que c'était dans cette direction-là qu'il nous fallait aller avec nos marionnettes. Il fallait que nous les prenions à bras le corps, que nous n'en ayons plus peur. Schulz nous a en quelque sorte libérés. C'est un écrivain si puissant. Nous ferions des films autour de Bruno Schulz pour le restant de nos jours, que nous essaierions encore de l'atteindre, d'appréhender son univers.

HC. Son programme esthétique est très proche du vôtre.

Quays. Il a été le catalyseur secret de notre travail... »

12 Stanislaw Ignacy Witkiewicz, « Une interview avec Bruno Schulz », in *Bruno Schulz. La République des rêves*, Paris, Denoël, p. 194. Cet ouvrage est le catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme de Paris du 13 octobre 2004 au 23 janvier 2005.

Si la tonalité érotique du film est de toute évidence redevable à l'œuvre graphique de Schulz, d'autres éléments nous renvoient plus directement à son œuvre littéraire. La poétique schulzienne est marquée par le détail, la fragmentation, le décentrement et l'absence d'unité ; son sens ne se donne que si l'on accepte de se perdre dans les dédales du texte, comme le héros de *La Rue des Crocodiles* va se perdre dans les méandres d'un quartier équivoque et d'une arrière-boutique douteuse. D'un autre côté, le monde décrit par Schulz se caractérise par sa très grande corporéité et la prolifération polymorphe de la matière. Les frères Quay l'ont bien compris, qui ont réalisé un film d'une part labyrinthique¹³, plein de secrets, où les formes ne cessent de perdre leurs contours habituels, où le centre n'est nulle part, et d'autre part un film d'une « visualité tactile » qui abolit les frontières de l'animé et de l'inanimé (François Coadou parle quant à lui d'un pan-sensualisme à la Condillac pour qualifier chez Schulz cette même expérience de « l'épaisseur des choses mêmes »¹⁴, et Jerzy Ficowski affirme que ce qui régit l'univers de Schulz est un sensualisme poussé à l'extrême, où « les sensations façonnent la réalité et lui dictent ses lois, allant jusqu'à y puiser des « éléments divins » »¹⁵). Le film des frères Quay entend offrir plus que des sensations visuelles ou sonores à ses spectateurs : par le seul truchement de configurations purement techniques, il construit un espace plurisensoriel apte à provoquer des expériences synesthésiques¹⁶.

Intensément sensualistes, *La Rue des crocodiles*, la nouvelle et le film, sont également habités par une conscience commune de la théâtralité du monde. La marionnette du film des frères Quay effectue ses premiers pas dans ce qu'on peut identifier comme un théâtre vide et qui semble abandonné, prélude à l'errance dans la fameuse rue des Crocodiles. Il s'agit là d'une mise en scène de la théâtralisation schulzienne et qui s'exprime ainsi dans le texte :

Cette réalité, mince comme du papier, trahit par toutes ses crevasses son caractère de trompe-l'œil. On a parfois l'impression que seul ce petit coin qui nous fait face est arrangé pour donner l'image d'un boulevard de grande ville : sur les côtés, cette mascarade improvisée se décompose et, incapable de tenir son rôle, s'écroule en un monceau de plâtras, décombres d'un théâtre immense et vide qu'une gravité tendue et pathétique parcourt par moments de frissons¹⁷.

Enfin, l'univers de Schulz comme celui des frères Quay est le théâtre d'une « réalité dégradée », pour reprendre la fameuse formule de Tadeusz Kantor¹⁸, pour qui cette réalité dégradée était un concept applicable à l'art d'Europe centrale en son ensemble.

De la même façon que Jacob, dans le *Traité des mannequins ou la seconde Genèse*, s'érigeait en nouveau démiurge oeuvrant à partir de « tout ce qui est vulgaire et quelconque », c'est également à partir d'une réalité dégradée que les frères Quay donnent vie à leurs marionnettes. Leur

13 Suzanne Buchan a bien remarqué que les différents espaces du film sont reliés par une ficelle qui permet de démêler ce labyrinthe spatial. Voir Suzanne Buchan, *The Quay Brothers. Into a metaphysical playroom*, op. cit., p. 79.

14 *Ibid.*, p. 72.

15 Jerzy Ficowski, *Bruno Schulz. Les régions de la grande hérésie*, Montricher, Noir sur blanc, 2004, p. 39.

16 Voir à ce sujet Edwin Carels, « Those who desire without end. Animation as "Bachelor Machine" », in *Quay Brothers : On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets*, op. cit., p. 19.

17 Bruno Schulz, *La Rue des crocodiles*, in *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 2004, p. 91.

18 Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, p. 234-236.

comportement artistique rappelle celui du chiffonnier littéraire de Walter Benjamin dans *Le Livre des passages*, collectant les « archives d'en bas », les lambeaux (*lumpen*) et les débris du monde, ou encore sa métaphore du poète lyrique moderne (à savoir Baudelaire), qui va chercher dans la matière non noble le matériau de son œuvre, qui collectionne « tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé », qui « compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts », qui « ramasse, comme un avare un trésor, les ordures [...] remâchées par la divinité de l'Industrie »¹⁹.

Dans une interview accordée à Pascal Vimenet en 2008, les frères Quay affirmaient créer leurs marionnettes

à partir d'un bout de bois rongé aux vers trouvé en se baladant, d'un morceau de chou-fleur tout sec ou d'une pomme de pin – mais c'est toujours quelque chose de très organique et de très particulier à la fois, qui conduit à l'idée de Schulz concernant l'« élévation mythopoétique du quotidien ». Parfois aussi, on peut trouver une marionnette, ou de quoi en faire une, dans une brocante [...]»²⁰.

Toute la filmographie des frères Quay s'organise autour des marques de la dégradation : un Institut délabré dans *Institut Benjamenta*, des objets hétéroclites, biscornus, sales et cassés dans les films d'animation *L'Épopée de Gilgamesh ou cet innommable petit balai*, *Répétitions pour des anatomies défuntes* ou *Nocturna Artificialia*. La poussière, la lumière pâle filtrée par des vitres encrassées qui confèrent à l'atmosphère de *La Rue des crocodiles* sa qualité schulzienne (la « lumière blafarde et indifférente » du faubourg décrit par Schulz, « qui ne projette pas d'ombre et ne met rien en relief »²¹), le traitement de l'image monochrome qui donne au spectateur l'impression de visionner un vieux film aux couleurs éteintes et fanées, mais aussi les objets rouillés, les bouts de ficelle, les élastiques, les papiers déchirés et les ampoules de verre brisées sont autant de signes d'une réalité dégradée semblable à celle appréhendée par Schulz dans *La Rue des Crocodiles* et théorisée dans *Le Traité des mannequins ou la seconde Genèse*, lorsque Jacob exprime son attirance pour la camelote, sa « passion pour les bouts de papier colorés, pour le papier mâché, le vernis, l'étaupe et la sciure », son « amour pour la matière en tant que telle, pour ce qu'elle a de duveteux et de poreux, pour sa consistance mystique »²².

Cet « amour pour la matière en tant que telle » et pour ses métamorphoses touche parfois chez Schulz au vitalisme (en tant que doctrine qui pose l'existence d'un principe vital distinct à la fois de l'âme et de l'organisme, et qui fait dépendre de lui toutes les actions organiques) :

La substance de la réalité de là-bas est à l'état de fermentation permanent, de germination, de vie latente. Il n'y a pas d'objets inanimés, durs, circonscrits dans des limites précises. Tout dépasse celles-ci pour quitter le champ qu'elles circonscrivent²³.

19 Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose – Les Paradis artificiels*, Paris, éd. Michel Levy Frères, 1869, p. 357-358.

20 Pascal Vimenet, « Les Frères Quay. Le corps de la marionnette », in *Puck, La Marionnette et les autres arts (Les marionnettes au cinéma)*, n°15, 2008, p. 116.

21 Bruno Schulz, *La Rue des crocodiles*, op. cit., p. 89.

22 Bruno Schulz, *Traité des Mannequins ou la seconde Genèse*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 52-53.

23 Cité par Élise Van Haesebroeck, *Identité et territoire du théâtre politique contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », p. 222.

Ces trois phrases pourraient être le *credo* du cinéma d'animation des frères Quay, qui avouent avoir été fortement impressionnés par l'idée aristotélicienne²⁴ développée par Schulz qu'« il n'y a pas de matière morte » et que « la mort n'est qu'une apparence sous laquelle se cachent des formes de vie inconnue »²⁵ ; toutes leurs conceptions esthétiques et cinématiques du monde des objets en découlent : dans ce cinéma d'*animation* au sens premier du terme, les objets sont en état de transformation constante, les formes se font et se défont dans un mouvement ininterrompu de génération spontanée (la *generatio aequivoca* telle que définie par Schulz dans *La Fin du traité des mannequins* : « génération d'êtres à demi organiques, sorte de pseudo-faune et de pseudo-flore, résultat d'une fermentation fantastique de la matière »²⁶). Les frères Quay qualifient les objets de leur film comme « des objets qui essaient de se reformer en quelque sorte, de ressusciter de la poussière de leur existence passée »²⁷.

L'univers de Schulz est peuplé par des objets quotidiens rendus à la vie (comme au début du récit *La Bourrasque*), mais aussi par des hommes métamorphosés en « automates au mécanisme enrayé »²⁸, des animaux naturalisés (le Condor dans le récit *Les Cafards*), des pantins, des mannequins, des bonhommes de cire « enfermés dans les baraques foraines » qui, la nuit, poussent « des hurlements affreux » ; le père évoque dans *Le Traité des mannequins* « le chœur plaintif de ces troncs de bois et de porcelaine qui frappent du poing contre les murs de leur prison »²⁹.

Le film des frères Quay ne fait finalement qu'amener à l'incarnation visuelle tout un matériau déjà élaboré dans le texte schulzien. Comme le rappelle Serge Fauchereau, qui a évoqué à plusieurs reprises l'image du mannequin dans les nombreux articles et essais qu'il a consacrés à Schulz, les marionnettes sont des figures « durablement implantées dans l'imaginaire de l'Europe centrale », qu'on retrouve aussi bien dans la littérature (Gustav Meyrink, Max Blecher, Richard Weiner, Alfred Kubin) que dans les arts picturaux et surtout cinématographiques (on peut penser par exemple au *Cabinet des figures de cire* de Paul Leni d'après Meyrink que Bruno Schulz, grand amateur de cinéma, avait pu visionner)³⁰.

On sait depuis Kleist et son essai *Sur le théâtre de marionnettes* (1810) que la marionnette est de par sa nature même un objet ambivalent, à la fois mimétique et prétendant à la perfection du geste, voire à l'autonomie. En faisant « émerger le mécanique du biologique et en attribuant au monde inorganique des objets les propriétés des êtres vivants »³¹, *La Rue des crocodiles* répond à un désir

24 Aristote croyait en l'abiogénèse, l'idée qu'un organisme vivant peut naître d'une matière non vivante.

25 Bruno Schulz, *Traité des mannequins ou la Seconde Genèse*, op. cit., p. 51. Dans une lettre à Witkiewicz, Schulz parle du « monisme extrême de la matière ».

26 Bruno Schulz, *Fin du traité des mannequins*, p. 57.

27 DVD Frères Quay, E.D. Distribution, Paris, 2003.

28 Bruno Schulz, *Traité des mannequins ou la seconde Genèse*, p. 57.

29 *Ibid.*, p. 56.

30 Serge Fauchereau, Préface aux *Œuvres complètes* de Bruno Schulz, op. cit., p. 14. Voir également du même auteur les articles « Bruno Schulz, écrivain et artiste », in Bruno Schulz, *La République des rêves*, op. cit., p. 28-29 et « Villes, mannequins et machines métaphysiques », in Bruno Schulz, *Le Livre idolâtre*, Paris, Denoël, p. 103-126.

31 Antonio Costa, « La Folie qui vient des marionnettes. Métamorphoses des corps et des objets : de Méliès aux frères Quay », in Puck, *La Marionnette et les autres arts...*, op. cit., p. 24.

qui se trouve au fondement même de l'art, et surtout de l'art cinématographique depuis ses origines (lanternes magiques, vues animées et autres dispositifs optiques) : le désir de produire des répliques artificielles de la vie réelle. Dans le même temps, le recours à une technique mixte dans le film, c'est-à-dire au mélange de cinéma en prise de vues réelles et de cinéma d'animation, met en évidence des allers-retours inquiétants entre le mouvement organique et le mouvement artificiel, entre le corps vivant et l'objet/marionnette, entre le biologique (symbolisé par des sécrétions, un morceau de viande crue, les palpitations d'une valve cardiaque dans une montre à gousset) et le mécanique (les mouvements outrageusement saccadés des marionnettes à la fin de la scène dans la boutique du tailleur), entre le mort et le vivant. C'est un acteur « réel » qui, au début du film des frères Quay, donne son impulsion à la mécanique de l'animation en laissant tomber une goutte de salive (matière ô combien organique) sur les engrenages d'une « machine à voir » dans laquelle on reconnaît un kinétoscope, dans une préfiguration du voyeurisme qui sera prépondérant dans tout le film et qui renvoie également aux *Boutiques de cannelle* et à son héros amateur d'ouvrages pornographiques. Dans un raccourci synthétique qui vient saisir à la fois la dualité et la complémentarité de l'humain et de la marionnette, le kinétoscope est également appelé dans le film un « œsophage de bois ».

Les frères Quay sont allés très loin dans le jeu anthropomorphique où animé et inanimé ne cessent d'échanger leurs qualités et leurs propriétés, où la matière « inerte » ne se contente plus d'imiter la vie mais endosse le rôle d'un véritable demiurge. C'est ainsi que dans le film, la marionnette libérée de ses cordes (et donc livrée à elle-même, privée de son animateur) va se faire décapiter par d'autres marionnettes (les commis androgynes de la boutique du tailleur) ; ces dernières poupées vont se substituer au marionnettiste-metteur en scène en remplaçant le visage de la marionnette principale par la même tête inexpressive qu'elles-mêmes arborent, puis elles vont la bourrer de coton et la costumer jusqu'à ce qu'elle soit entièrement remodelée à leur propre image. Comment ne pas penser ici à cette confession de Jacob chez Schulz : « Nous voulons créer l'homme une deuxième fois, à l'image et à la ressemblance du mannequin »³² ?

Selon Antonio Costa, professeur en Histoire du cinéma à l'université de Venise, « c'est seulement dans cette coexistence de figures animées et inanimées que pouvait être représenté ce que Schulz écrit dans *Le Traité des mannequins ou la seconde Genèse* :

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 ténébreux³³.

Plus qu'à la nouvelle à laquelle il a emprunté son titre, le film *La Rue des Crocodiles* s'apparente au *Traité des mannequins* qu'on peut considérer comme le manifeste artistique de Schulz et dont il met en images et en œuvre la « métaphysique (ou la mystique) de la matière animée »³⁴.

INALCO - CREE

32 Bruno Schulz, *Traité des mannequins ou la seconde Genèse*, op. cit., p. 53.

33 *Ibid.*, p. 30.

34 Dans l'entretien qu'ils ont accordé en 2001 à André Habib pour la revue *Hors Champ*, les frères Quay revendiquent ouvertement l'influence du *Traité des mannequins* de Schulz sur leur film. Interview en ligne : http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=21