

Włodzimierz Bolecki

LE PRINCIPE D'INDIVIDUATION

(LES MOTIFS NIETZSCHEENS DANS L'ŒUVRE DE BRUNO SCHULZ)

I.

Bruno Schulz, né en 1892 et mort en 1942, était un écrivain polonais d'origines juives, l'un des plus grands auteurs de la littérature polonaise du XX^e siècle. Il n'a laissé derrière lui que deux recueils de nouvelles (*Les Boutiques de cannelle* et *Le Sanatorium au croque-mort*, tous deux publiés dans les années trente). Peintre de formation, il est l'auteur de nombreux dessins et tableaux. La plupart de ses œuvres ont malheureusement disparu. Schulz est mort d'une balle tirée par un membre de la gestapo dans le ghetto de son village natal, Drohobycz, aujourd'hui en Ukraine. Ses écrits ont été traduits dans plusieurs langues. L'interprétation littéraire et philosophique de l'œuvre de Schulz fait aujourd'hui l'objet de nombreux travaux de recherche, notamment comparatifs.

II.

Stefan Chwin, un remarquable écrivain et critique littéraire polonais, a publié, dans les années 90, un article consacré à l'œuvre de Bruno Schulz, intitulé « Les Manipulations coupables. L'histoire de l'art et l'histoire de la médecine ». Cet article a été très apprécié et jusqu'aujourd'hui est considéré par les chercheurs qui s'intéressent à l'œuvre de Schulz comme une interprétation décisive. Chwin a interprété les « manipulations coupables » dont on parle beaucoup à propos des nouvelles de Schulz. Quelles sont ces « manipulations coupables » dans la prose de l'auteur des *Boutiques de cannelle* ?

Jacob, le père du narrateur de nouvelles, élève des oiseaux. Il fait venir d'Allemagne, de Hollande et d'Afrique des œufs d'oiseaux qu'il donne à couvrir à « d'énormes poules belges ». Jacob organise des « noces d'oiseaux » en gardant au grenier des « fiancée aimables et langoureuses » à qui rendent visite les oiseaux des environs de Drohobycz. Le narrateur de la nouvelle dit que cet élevage est contre nature et « qu'il vaudrait mieux ne pas l'exposer au grand jour ». Car Jacob élève des oiseaux hybrides qui ne ressemblent ni à leurs parents ni à leurs grands-parents. Apparaissent alors « des oiseaux à deux têtes, des oiseaux aux ailes multiples, des infirmes, boitillant dans l'air d'un vol maladroit ou ne battant que d'une aile »,

certaines volent sur le dos, d'autres sont aveugles. Cette descendance, élevée artificiellement, se trouve déformée génétiquement. L'élevage d'oiseaux s'achève donc par la dégénérescence de leurs formes. Jacob est l'auteur de la thèse selon laquelle il n'y a pas de frontières dans la nature : les formes qu'elle adopte sont hasardeuses, tout peut dépasser ses propres limites à n'importe quel moment et dans n'importe quelle direction. Chwin rajoute ici le commentaire suivant : cette histoire d'oiseaux a un sens philosophique caché et se trouve liée à d'autres nouvelles de Schulz où les hommes traversent des métamorphoses, inquiétantes moralement. Le héros de ces nouvelles, Jacob, rêve de créer l'homme « à l'image et à la ressemblance du mannequin ». À la place des oiseaux, dans la conception fantastique de Jacob-démurge, apparaît un corps de femme. Les théories de Jacob remettent en question le principe de l'identité psychique et corporelle de la personne humaine, elles voient dans le corps, une accumulation hasardeuse et variable de la matière. On peut tout faire avec un corps et la particularité ontologique de la personne et de son corps n'est qu'une fiction, ce qui est souligné par la déclaration de Jacob : « *principium individuationis*, cette blague ». Nous trouvons dans les nouvelles de Schulz – dit Chwin – une histoire qui raconte les expériences menées pour fabriquer un homme nouveau, et ce avec la joie qui accompagne la désacralisation de la personne, une joie qui provient de l'abandon du *principe d'individuation*. D'où vient ce sujet dans l'œuvre de Schulz ? demande Chwin. Selon lui, Schulz était inspiré par les découvertes de la médecine et de la biologie du XX^e siècle. Grâce aux expériences d'Alexis Carrel, déjà au début du siècle dernier, on avait entrepris les premières transplantations. Les transplantations de nouveaux organes ont modifié l'idée des limites du corps et de l'identité de l'homme. Les premières transplantations coïncident avec les débuts de la génétique qui a introduit le concept de l'information génétique. À son tour, les manipulations faites avec ces informations ont ouvert la voie à l'élimination des organismes faibles et à la création des organismes perfectionnés, par exemple en botanique, mais aussi, malheureusement, des hommes perfectionnés – ce qui a donné naissance à l'eugénisme. Les nouvelles découvertes dans le domaine médical, par exemple l'électrothérapie, ont, à leur tour, déplacé la frontière entre la vie et la mort, d'autres celle qui séparait les sexes. La représentation de ces expériences scientifiques se retrouve dans l'art du XX^e siècle ; surtout dans les œuvres des expressionnistes, des futuristes et des surréalistes. La prose de Bruno Schulz contient également cette transposition littéraire. Chwin rappelle que dans les nouvelles de Schulz il y a un motif qui s'oppose à cette vision de la création de nouveaux organismes à l'aide d'expériences génétiques et de transplantations. Jacob, dans la deuxième partie du « Traité de mannequins », opère une inversion caractéristique. Il veut d'abord créer l'homme

à l'image du mannequin, puis il veut créer le mannequin à l'image de l'homme. Autrement dit, il veut non seulement rétablir le *princium individuationis* : le principe de l'identité personnelle et corporelle, mais de plus, il veut l'imposer également aux objets inanimés.

Selon Chwin, nous nous trouvons ainsi dans la prose de Bruno Schulz en présence d'un conflit entre deux appréciations contradictoire des manipulations biologiques « coupables ». D'une part, elles expriment la tentation esthétique inhérente à l'idéologie eugénique qui était proche des rêves d'un artiste-démurge des années trente. Cet artiste, qu'incarne Jacob dans les nouvelles de Schulz, crée des mondes nouveaux sans tenir compte des limites de la matière. D'autre part, ces rêves sont confrontés dans l'œuvre de Schulz à une tendance morale de la reconstruction de l'identité du corps et de la matière. Cependant Schulz – selon Chwin – « n'a pas su abandonner totalement la perspective esthétique du vitalisme matériel qui donnait de l'ampleur à son imagination ». Car dans son imagination il n'y avait aucune explication philosophique condamnant les manipulations génétiques et les transplantations de la matière vivante. Grâce à ce conflit, dit Chwin en conclusion de son interprétation, l'œuvre de Schulz, en apparence éloignée de la réalité, aborde les questions les plus inquiétantes du XX^e siècle.

III.

Bien que cette étude mette l'accent sur un contexte historique des nouvelles de Schulz jusqu'ici oublié, elle est, selon moi, inconciliable avec la conception philosophique et esthétique de l'art développée par Schulz lui-même dans le commentaire de son œuvre. Cette interprétation s'appuie sur une thèse, qui ne se retrouve pas dans la conception de l'art de Schulz, selon laquelle les êtres hybrides dans ses nouvelles seraient l'expression de craintes de l'écrivain vis-à-vis des manipulations de l'identité humaine. Cette modalité, c'est-à-dire la peur de la désintégration de l'être humain, est une modalité de nos jours et elle n'existe pas dans la conception artistique de Bruno Schulz. La même voie interprétative que celle de Chwin a été empruntée par un autre chercheur : Jerzy Jarzębski. Il avait remarqué que le terme, qui dans l'étude de Chwin joue le rôle principal, du *principe d'individuation* est une citation de l'œuvre de Nietzsche. Selon ce chercheur, les motifs nietzschéens sont présents dans l'œuvre de Schulz uniquement dans une « perspective parodique ». Jarzębski dit qu'« il est difficile d'imaginer deux personnalités plus éloignées l'une de l'autre que celle de Schulz : timide et enclin à l'auto-dénigrement, et celle de Nietzsche : imbu de son idéal de 'surhomme' ». C'est vrai, mais je voudrais dans mon exposé présenter une thèse contraire :

l'œuvre de Schulz doit beaucoup à la conception philosophique de l'art de Friedrich Nietzsche.

Ce sujet n'a pas encore été abordé dans les études polonaises consacrées à l'œuvre de Schulz, mes réflexions ont donc un caractère préliminaire et hypothétique¹. Il est caractéristique que dans un livre récent (2002), intitulé « Friedrich Nietzsche et les écrivains polonais »² le nom de Schulz n'apparaisse pas une seule fois.

La relation Schulz-Nietzsche, fait partie, me semble-t-il, d'une influence plus large de la littérature allemande, surtout de sa tradition fantastique et mythologique, sur l'imaginaire de Bruno Schulz. L'auteur des *Boutiques de cannelle* a plus d'une fois évoqué une telle parenté. Quels sont donc les éléments qui permettent d'avancer la thèse d'un parallélisme entre Nietzsche et Schulz ?

La catégorie du *principe d'individuation* fonctionne dans la conception de la littérature de Schulz certainement à l'instar de celle, utilisée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, c'est-à-dire comme le critère divisant l'art en apollinien et dionysiaque. La présence de ce concept dans l'œuvre de Schulz, témoigne d'une connaissance approfondie du livre de Nietzsche. *La Naissance de la tragédie* paraît en Pologne en 1907 dans une traduction de Leopold Staff et il est en Pologne un des livres les plus populaires du philosophe allemand. Schulz pouvait évidemment le lire en version originale, car il avait une maîtrise parfaite de l'allemand. Ses commentaires témoignent de sa grande fascination par l'idée de l'art dionysiaque. Son bref commentaire joue le rôle d'un manifeste. Schulz écrivait que même si le domaine de l'art que Nietzsche avait défini comme dionysiaque « était du point de vue littéraire et intellectuel déprécié par les charlatans », ce domaine existait bel et bien en tant que question artistique. Cette sphère se trouve aujourd'hui en dehors de la connaissance officielle de l'homme et de la culture. Schulz a appelé ce domaine des « profondeurs pré-humaines », une sphère cachée « sous la culture ». Nous avons donc à faire dans la déclaration de Schulz non pas à une parodie de la pensée de Nietzsche – comme nous pourrions le croire d'après la lecture de la nouvelle *Comète* – mais à un enthousiasme explicite pour la philosophie nietzschéenne de la culture.

Cette conception devait être intéressante pour Schulz au moins pour deux raisons. Premièrement, Schulz, comme tous les modernistes, cherchait dans la conception de la culture

¹ Il n'y a pas le nom de Nietzsche dans les livres : Henri Lewi, *Bruno Schulz ou les stratégies messianiques*, La Table Ronde, Paris, 1989 ; Russell E. Brown, *Myths And Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz*, Verlag Otto Sagner, München 1991 ; Cz. Z. Prokopczyk (éd.), *Bruno Schulz, New Documents and Interpretations*, Peter Lang, New York 1993.

et de l'art des principes universels, et non locaux ou nationaux. Les conceptions de Nietzsche avaient justement ce caractère universel. Deuxièmement, Nietzsche avait puisé, pour les besoins de ses conceptions, dans la tradition antique et païenne, et Schulz avouait ouvertement que son imaginaire venait justement de ces traditions. Schulz écrivait « qu'il se sentait proche de l'Antiquité, qu'il pensait que sa création, son imagination et ses histoires venaient de la perception païenne de la vie ». Il me semble que cette « perception païenne de la vie » vient en grande partie justement de la conception de l'art dionysiaque présentée dans *La Naissance de la tragédie*. La ressemblance entre la réflexion de Schulz et la conception de Nietzsche paraît tellement forte qu'on peut même considérer certaines formulations de Schulz comme des paraphrases des celles de Nietzsche.

Une de ces formulations est justement la catégorie du *principe d'individuation*. Cette catégorie n'apparaît qu'une fois dans les nouvelles de Schulz, dans le texte intitulé *Comète*. Elle est prononcée par le personnage de la nouvelle, Jacob, traité par le narrateur de façon ironique. Le sens de cette catégorie est pourtant le même dans l'œuvre de Schulz et dans la conception de Nietzsche, c'est-à-dire que cette catégorie implique la division de l'existence en éléments isolés, individuels. *Principium individuationis* est dans la conception de Nietzsche le déterminant de l'art apollinien. Apollon est même appelé par Nietzsche « l'image divine de *principium individuationis* ». Apollon est le gardien de l'art compris comme application de la mesure et des préceptes, et comme la séparation entre l'homme et la nature. L'art apollinien est soumis à l'intellect et à la morale. Selon Nietzsche, ces deux instances : à savoir l'esprit et la morale, rajoutent à l'existence des catégories telles que la beauté, la laideur, le bien et le mal, cependant, ces catégories sont étrangères à l'existence, car l'existence, c'est-à-dire l'Être est un élément incontrôlable. Le *principe d'individuation* constitue le fondement de l'art qui cache cet élément, et l'art devient ainsi l'apparence de l'existence. L'art apollinien recouvre donc la réalité comme d'un voile de Maïa, il ne représente pas la réalité, mais donne son illusion. L'art apollinien constitue en ce sens un mensonge quant à la réalité. Pour rompre le voile qui cache la réalité, pour arriver au sein de l'Être, écrit Nietzsche, il faut tout d'abord supprimer le *principe d'individuation*. Cette destruction s'opère, dans la conception de Nietzsche, justement grâce à Dionysos. La confrontation entre Apollon et Dionysos, en tant que confrontation entre la culture de règles, de valeurs et d'apparences d'une part, et l'élément vital irresponsable et innommable de l'autre, revivra dans la prose de Schulz grâce à ses images de la végétation incontrôlable qui symbolisent l'existence.

² Réd. W. Kunicki, en collaboration avec K. Polechoński, Poznań 2002

L'autre source du mensonge de l'art apollinien, selon Nietzsche, vient du fait que l'Être y est traité comme une catégorie éthique. Cependant, avance Nietzsche, pour arriver à l'existence, il faut la voir non pas en tant que création d'un Dieu éthique (c'est-à-dire chrétien), mais en tant que création d'un Dieu des artistes. L'existence du monde, écrit Nietzsche, est explicite non pas en tant que manifestation éthique, mais en tant que manifestation esthétique. L'art qui veut être moral est un mensonge, car la vie est « quelque chose d'essentiellement amoral ». C'est justement cette idée qui a été reprise par Schulz de façon presque identique. Nous pouvons retrouver de nombreux motifs proches de cette conception. La thèse selon laquelle « l'art opère dans les profondeurs d'avant la morale, là où la valeur est encore *in statu nascendi* » est un des motifs nietzschéens de Schulz. « C'est l'art, l'expression spontanée de la vie, qui impose ses règles à l'éthique, et non l'inverse » écrivait Schulz. Et il rajoutait que l'art se doit d'entrer dans un domaine des affaires imprévisibles, sans aucune assurance, qu'il se doit de prendre un risque absolu en suscitant la réponse des éléments, et ce même lorsque cette réponse est dirigée contre nous. La conception de Schulz reprend donc ici la thèse de Nietzsche de l'opposition entre la vie et l'éthique. Pour Schulz, comme pour Nietzsche, l'Être est en dehors de l'éthique. C'est la conséquence du fait que l'existence en elle-même n'a pas de nom et l'art, comme disait Schulz, doit être « une sonde plongée dans ce qui n'a pas de nom ». Comme conséquence de cette thèse vient la critique du rationalisme, de l'intellect, du langage des sciences et du savoir, comme autant d'éléments qui empêchent d'aboutir à l'existence. Ce motif nietzschéen arrive dans l'œuvre de l'écrivain polonais par le biais de la philosophie de Bergson.

Il semble que Schulz a emprunté de nombreuses formules à la langue de Nietzsche qu'il a développée par la suite dans ses récits. Comme celle qui voit la nature en tant qu'un élément irrationnel qui s'oppose à la sphère intellectuelle, de même que l'idée d'arriver grâce à la création artistique « au sein de l'existence », arriver sous la surface de la réalité qui n'est qu'une apparence apollinienne et non pas l'existence même.

Le *principe d'individuation* est dans la conception de Nietzsche une catégorie qui joue le rôle d'un corset imposé à l'existence. De même, dans les nouvelles de Schulz, la forme individuelle constitue une limitation, la biologie, en revanche, est son dépassement. Le narrateur de Schulz décrit, par exemple, sa tante comme une viande blanche et fertile qui paraît dépasser les limites de sa propre personne, et éprouve une grande difficulté à se maintenir à l'intérieur de sa forme individuelle, mais même dans ses limites corporelles, elle est à tout moment prête, selon le dire de Schulz : « à se tronçonner, à bourgeonner, à se

multiplier ». Nous pouvons trouver des dizaines de ce genre de descriptions dans les nouvelles de Schulz.

Les éléments apollinien et dionysiaque prennent deux formes distinctes dans *La Naissance de la tragédie*. D'une part, ils apparaissent comme des forces artistiques de la nature elle-même, qui naissent sans implication de l'homme. À cette conception correspondent dans la prose de Schulz des descriptions développées de la nature végétale, animale et humaine, mais aussi l'animation des objets. Schulz était certainement d'accord avec l'idée de Nietzsche selon laquelle face à ces « phénomènes artistiques immédiats de la nature tout artiste est un imitateur » (p. 52).

D'ailleurs : Apollon et Dionysos sont des symboles de deux conceptions artistiques qui s'excluent. L'art dionysiaque abolit les limites, libère le monde, le fait renaître, rompt les frontières entre l'homme et le monde, entre la culture et la nature. De la communion avec la nature proviennent les sentiments d'ivresse, du plaisir, et l'extase qui est l'expression de la joie de s'être libéré des apparences et de l'illusion que donne l'art apollinien. Nous trouvons le même motif dans la prose et les essais critiques de Bruno Schulz.

Une autre ressemblance : Dionysos est chez Nietzsche un dieu qui souffre, car, selon l'un des mythes, il fut mis en pièces par les Titans (ce Dionysos dépiécé a été par la suite vénéré comme Zagreus). Cette souffrance dionysiaque, écrit Nietzsche, correspond à la division de l'existence entre quatre éléments : l'air, la terre, l'eau et le feu. Nietzsche parle ici d'un « monde déchiré, morcelé en individus » pour qui l'art est le seul à être « l'espoir joyeux d'un affranchissement du joug de l'individuation et le pressentiment d'une unité reconquise. » (p. 94) Cette unité reconquise de l'existence est symbolisée par le cortège de Dionysos, chantant et dansant.

Toutes ces idées font partie des principaux motifs de la philosophie artistique de Schulz. Leur version théorique a été formulée dans l'essai intitulé *La Mythification de la réalité*. En bref, Schulz développe dans ce texte la conception selon laquelle l'ancienne unité du mot a été divisée en fragments isolés. L'art est le seul à pouvoir rendre cette unité aux éléments, et plus exactement le processus appelé par Schulz la « mythification ». Le but de la « mythification » est cette unité perdue, car le mythe représente, dans la conception de Schulz, la réalité première. Cette réalité première cache en elle le sens de l'existence, perdu aujourd'hui dans des formes artistiques faites de fragments isolés d'anciennes cultures et d'anciens mythes. Pour revenir aux origines, au mythe, au sens, dit Schulz, il faut tout d'abord rejeter l'apparence créée par les langues de la civilisation contemporaine. C'est une nouvelle critique de la culture apollinienne faite par Bruno Schulz. Les idées principales de cet écrivain sont

donc celle du mythe, compris en tant qu'origine, et celle du retour vers les origines. Il n'y a pas de doute que cette idée est une variante de plus dans la littérature polonaise de la conception nietzschéenne de « l'Éternel Retour ».

L'idée suivante, dans la conception de la mythification de la réalité selon Schulz, est celle de la « régénérescence des mythes ». Schulz écrit dans son essai, en développant la métaphore du cortège dionysiaque, que le Mot dans sa signification actuelle « n'est plus qu'un fragment, un rudiment d'une ancienne et intégrale mythologie. D'où cette tendance en lui à se régénérer, à repousser, à se compléter pour revenir à son sens entier. La vie du mot consiste en ce qu'il tend vers des milliers de combinaisons, tels les morceaux du corps écartelé du serpent légendaire qui se cherchaient dans les ténèbres ». La poésie, c'est-à-dire l'art, c'est « un brusque jaillissement de mythes primitifs, la régénérescence des mythes ».

À l'origine de cette conception se trouve, une fois de plus, le livre de Friedrich Nietzsche. Le processus de la mort des mythes dans l'histoire et le postulat de leur renaissance a justement été appelé par Nietzsche « la naissance de la tragédie ».

Le titre complet de l'œuvre de Nietzsche dans sa première version de 1872 est : *La naissance de la tragédie issue de l'Esprit de la musique*³. Selon Nietzsche l'art apollinien est pictural, dionysiaque : musical. L'art apollinien c'est l'art du *rêve* (l'apparence qui est créée par le rêve), l'art dionysiaque c'est l'art d'*ivresse*. Les deux motifs se retrouvent également dans la conception de la littérature de Schulz.

Nietzsche cite le poème *Maîtres Chanteurs* de Hans Sachs :

Tout art poétique, toute poétisation

N'est rien que traduction vraie du rêve.

Cette même vision de l'art, qui traduit les rêves, se retrouve dans plusieurs formules de Schulz qui utilisait parfois le terme identique de « la translation du rêve dans la langue de la littérature ». Bien sûr, Schulz connaissait cette idée romantique également de l'œuvre de Sigmund Freud.

Or, le vocabulaire musical est un des motifs fondamentaux du lexique de Schulz. On peut dire, en un mot, que la musique représente très souvent la forme de l'existence de la nature dans les nouvelles de Schulz. Elle est également présente dans la composition de ses œuvres, où les différentes images et motifs reviennent et disparaissent, dans diverses modulations verbales et dans divers tons. L'explication de cette conception peut être inspirée par *La*

³ NB: L'édition de 1986 porte sous-titre différent: *Hellénisme et Pessimisme*. Voir : *La Naissance de la Tragédie. Ou Hellénisme et Pessimisme*. Librairie Générale Française, 1994.

Naissance de la tragédie. Nietzsche parlait de la « capacité de la musique à faire renaître le mythe » et dans cette fonction : chez Schulz, la musique existe en tant que régénérescence du mythe dans la langue. La répétition des mots, des motifs, le rythme, le lexique musical, toutes ces figures ont chez Schulz un sens régénérant, le même que celui qui se trouve dans le premier sous-titre du livre de Nietzsche *La Naissance de la tragédie issue de l'Esprit de la musique*.

Le mythe dans *La Naissance de la tragédie* « parle par métaphores ». Cette même formule est plus d'une fois utilisée par le narrateur des nouvelles de Schulz qui explique ainsi le nombre impressionnant des métaphores dans l'œuvre de cet auteur. Et la métaphore, comme nous le savons, constitue le moyen stylistique de la mythification de la réalité.

L'art rejoint l'Être originel, selon Nietzsche, « pour de brefs instants ». Cette idée pourrait éclairer la formule de Schulz qui dit que « la poésie, ce sont des courts-circuits de sens qui se produisent entre les mots, c'est une brusque régénérescence des mythes primitifs. »

La Naissance de la tragédie est sans doute aussi à l'origine de la modalité la plus importante dans la conception de l'art de Bruno Schulz qui soulignait, dans ses commentaires célèbres, que dans ses nouvelles « le principe de mascarade universelle » est toujours présent. « La réalité, disait-il, prend certaines formes uniquement pour paraître, s'amuser, plaisanter. (...) On pose ici le monisme de la matière pour laquelle les objets ne sont que des masques. La vie de la matière consiste à user une quantité infinie de masques, et l'essentiel de la vie, c'est cette circulation des formes. C'est pourquoi la matière dégage une aura d'ironie universelle... ». Le motif de la mascarade en tant que forme d'apparition de l'existence est aussi présent dans *La Naissance de la tragédie*. Nietzsche écrivait que « les passions des héros ne seront jamais qu'un masque, une contrefaçon de passion, et leurs discours, qu'un masque, une contrefaçon de discours » (p. 96).

La conception du processus créatif, selon ces deux auteurs est étonnement semblable. Nietzsche, en lisant Schiller, disait : « L'impression est chez moi tout d'abord sans objet clair et défini ; celui-ci se forme plus tard. Un certain état d'âme musical le précède et engendre en moi l'idée poétique. » (p. 65) Schulz disait la même chose : « le premier germe de ma nouvelle intitulée *Les Oiseaux* était le scintillement du papier peint, ses pulsations dans l'ombre, rien de plus. Ce scintillement avait pourtant en lui un grand potentiel des sujets possibles, une énorme force de représentation, une ancienneté et la prétention d'exprimer le monde. Et le fondement de ma nouvelle intitulée *Le Printemps*, se trouvait dans un classeur de timbres postaux, irradiant au centre de mon champ de vision, scintillant d'une force immense d'allusions, attaquant d'une charge explosive des sujets qui s'y laissaient deviner. »

Chez Schulz, de même que chez Nietzsche, certaines catégories, telle l'enfance (et l'idée de la « maturation vers l'enfance ») n'a pas de caractère biologique, mais idéologique.

III.

Mon interprétation de la philosophie de l'art de Bruno Schulz demande encore deux compléments. Premièrement, comme je l'ai déjà écrit⁴, l'œuvre de Schulz trouve sa source esthétique dans la tradition grotesque du jeune modernisme, c'est-à-dire du courant appelé sécession ou Art Nouveau. C'est dans ses ensembles hybrides de végétaux, d'animaux et d'hommes, dans sa prédilection à présenter les personnages mythologiques, surtout des Mystères d'Eleusis, les personnages de Sélènes, des satires ou de Dionysos, que Schulz a trouvé la continuation de la philosophie formulée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*.

Mais d'un autre côté, mon interprétation omet la présence dans l'œuvre de Schulz de la tradition judaïque : surtout présente dans les œuvres graphiques de l'écrivain. La culture juive est certainement bien plus présente dans les dessins et les tableaux de Schulz que les motifs grotesques de la sécession, et il est difficile de percevoir dans l'art pictural de cet auteur une quelconque allusion à *La Naissance de la tragédie*. N'y a-t-il pas une contradiction dans ces deux interprétations ? Cette question se doit d'être posée, d'autant plus que le seul livre complet consacré à l'œuvre de Bruno Schulz, écrit par Władysław Panas, est basé sur la thèse que l'œuvre entière de cet artiste provient de la symbolique de la cabale, et surtout de sa variante créée par le mystique juif Isaac Luria. Selon Panas, le lexique de Schulz et la vision cosmogonique inscrite dans ses œuvres s'explique par la symbolique de la cabale et la topique messianique qui lui est caractéristique. La question est donc la suivante : quelle est la véritable l'inspiration de Schulz : Nietzsche ou le messianisme de la cabale ? Il me semble qu'il n'y a pas de contradiction dans l'acceptation de deux possibilités. Car il est tout à fait possible de trouver dans la topique messianique, illustrée par Schulz dans son œuvre graphique⁵ (et parfaitement bien documentée par Władysław Panas), des éléments caractéristiques également pour la topique dionysiaque. Dionysos et le Messie illustrent deux symboles, présents chez Schulz, du renouveau du monde, de la fête du printemps, de la purification, de la renaissance végétale et de l'Éternel Retour. Or, l'attente de ce moment, est le sujet caché, et en même temps la symbolique cachée, de toutes les œuvres de Schulz.

⁴ Voir : W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów*, Cracovie, 1999.

⁵ Et parfaitement bien documentée par Władysław Panas.

IV.

L'œuvre de Bruno Schulz, aux côtés de celle de Witold Gombrowicz, Witkacy, Jarosław Iwaszkiewicz ou Zofia Nałkowska, fait partie des tentatives les plus abouties du modernisme mature qui commence en Pologne dans les années trente. Il est possible d'identifier dans les œuvres de tous ces écrivains des motifs nietzschéens, bien que chacun d'entre eux trouve un autre type d'inspiration dans les écrits du grand philosophe. Les écrivains polonais, surtout Nałkowska ou Gombrowicz, lisaient Nietzsche à travers Schopenhauer, mais ce sujet dépasse le cadre de mon intervention. Nietzsche, ainsi que toute la problématique du jeune modernisme, n'étaient pas très répandus en Pologne à cette époque. Ce qui explique peut-être qu'on n'avait pas alors remarqué l'influence de ce penseur sur Schulz, et que Schulz lui-même était considéré par de nombreux critiques comme un écrivain anachronique, comme un épigone de la sécession. Le climat de la littérature polonaise des années trente était plus propice à un autre philosophe allemand, dont la pensée se trouvait à l'opposé de celle de Nietzsche. Il s'agissait d'Emmanuel Kant et de son fondement de la métaphysique des mœurs. Mais c'est déjà une toute autre histoire.

Traduit du polonais par Kinga Siatkowska-Callebat