



HAL
open science

Témoignage ambigu de la modernité: Bruno Schulz et ses stratégies autoironiques

Marek Tomaszewski

► **To cite this version:**

Marek Tomaszewski. Témoignage ambigu de la modernité: Bruno Schulz et ses stratégies autoironiques. Les nouveaux cahiers franco-polonais, 2009, Ironie Contemporaine, 8, p. 179-187. hal-02175350

HAL Id: hal-02175350

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02175350>

Submitted on 5 Jul 2019

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.

MAREK TOMASZEWSKI

Université Charles de Gaulle Lille-III

TÉMOIGNAGE AMBIGU DE LA MODERNITÉ : BRUNO SCHULZ ET SES STRATÉGIES AUTOIRONIQUES

Il se trouve que je ne suis pas le seul à me pencher sur le problème de l'ironie chez Bruno Schulz. Les chercheurs polonais ont largement défriché ce terrain. Pourtant aucune réflexion n'a encore été menée à ce sujet en France. Pour le faire, force est de se référer à l'appareil conceptuel français (pour ne pas dire francophone) afin de trouver de nouveaux repères. Comme nous le savons déjà, construire une typologie de l'ironie n'est pas une tâche facile car elle doit sans cesse tenir compte de la tradition rhétorique (classique) finalisée dans ses propos, d'une part, et de la posture d'énonciation romantique-moderne dont l'aire de jeu est constamment brouillée et les actants sont durement localisables ou carrément non identifiables, d'autre part. Pierre Schoentjes insiste sur la multiplicité d'approches et renonce à la définition ultime de l'ironie. Philippe Hamon a tenté un bel exposé des principes dans une approche poéticienne, mais il a dû s'arrêter à mi-chemin faute d'une série d'obstacles inhérents au caractère secret et irréductible de l'ironie qui s'avance, elle, toujours masquée (*larvatus prodeo*, thème de la dissimulation qui apparaît déjà chez Cicéron, mais aussi chez Descartes comme vient de l'établir Fernand Hallyn)¹.

Vladimir Jankélévitch quant à lui a contourné le problème, en constatant que « (l'ironie) est ce qu'elle n'est pas, et qu'elle n'est pas ce qu'elle est », ce qui lui a permis de mettre l'accent sur le fait que « l'ironiste est une énigme pour lui-même et que l'ironie est un péril pour le sujet avant d'être une injustice pour l'objet »². Le temps limité ne me permet pas de démêler sur le plan théorique toutes les formes complexes de l'ironie. Ces quelques brèves remarques pourront cependant nous servir de préambule.

L'œuvre de Schulz a été publiée et commentée en France depuis plusieurs décennies, nous pouvons donc nous permettre de ne pas la présenter mais plutôt de l'aborder sous un angle particulier. Dans une de ses lettres adressées à Stanisław Witkiewicz, Bruno Schulz avait insisté sur son penchant vers le

¹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 10 ; Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 43 ; Fernand Hallyn, *Descartes. Dissimulation et ironie*, Genève, Droz, 2006, p. 33.

² Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 138.

persiflage, la bouffonnerie et l'auto-ironie qu'il croyait sincèrement partager avec l'auteur de *l'Inassouvissement*³. Witold Gombrowicz, témoin oculaire de certaines expériences schulziennes, rapporte lui aussi dans son journal une phrase de l'écrivain de Drohobycz où celui-ci souligne leurs affinités stylistiques réciproques lesquelles, selon lui, s'élaborent « à travers l'ironie, l'esquive sarcastique, le goût du colin-maillard »⁴. Schulz utilise souvent le terme de l'ironie en commentant ses propres œuvres, à ceci près que ce terme n'apparaît pas de manière autonome, mais plutôt comme synonyme d'autres catégories esthétiques, comme l'ont d'ailleurs pertinemment démontré les auteurs du *Dictionnaire schulzien*⁵. Ces derniers soulignent en outre que le mot « ironie », utilisé dans le vocabulaire de Schulz, se rapproche sur le plan sémantique des notions telles que l'illusion, l'apparence trompeuse, la comédie, l'auto parodie, la mystification, etc. (p. 56). Pour ma part, je puiserais aussi volontiers dans la terminologie forgée par Jean Starobinski qui n'a pas hésité d'associer l'ironie à la Mélancolie (vide in : *Critique* nr 227 et 228). Plus récemment, Ernst Behler, en parlant de Thomas Mann, mit sur le même pied d'égalité ironie, mélancolie et modestie⁶.

Ce qui est sûr, c'est qu'il ne peut être question d'ironie que lorsque l'arrière-pensée ironique d'un énoncé s'affiche clairement. La notion d'ironie est d'autant plus insidieuse qu'elle pourrait laisser croire que celui qui s'adonne à ce type de posture langagière s'attend systématiquement à ce qu'on lise son texte sur son envers. Or, dans le cas de Schulz, rien ne peut préjuger d'une telle règle. Chez lui, l'ironie lance ponctuellement ses feux d'artifice dans la direction du lecteur sans qu'elle mette en mouvement une quelconque rhétorique. Notons que l'ironie schulzienne n'est point l'instrument de la malice et encore moins celui de l'arrogance (satirique ou pamphlétaire). Elle ne met pas non plus à son actif sarcasme ni cynisme. La tournure auto-ironique est surtout celle qui permet à l'auteur de s'interroger au plus profond de son être. « Un art réfléchi, un moment du devenir soi-même de l'esprit », aurait dit Jean Starobinski » (*Critique* 228, p. 454). Cette forme d'ironie, essentiellement tournée vers le sujet d'énonciation, renvoie incontestablement au caractère antique de l'*eirôn* (dissimulé), tel qu'il a été défini par Aristote dans la *Rhétorique* :

*L'ironie est plus propre à l'homme libre que la bouffonnerie. Car dans l'ironie on plaisante sur soi-même, dans la bouffonnerie sur autrui*⁷.

³ Bruno Schulz, *Księga listów* (Le Livre des lettres), sous la direction de Jerzy Ficowski, Gdańsk, Wyd. słowo/obraz/terytoria, 2002, p. 99.

⁴ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II 1959-1969, trad. Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, 1995, p. 210.

⁵ Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, *Słownik schulzowski* (Dictionnaire schulzien), Gdańsk, Wyd. słowo/obraz/terytoria, 2006, p. 155 (entrée Ironia 1, Ironia 2).

⁶ Ernst Behler, *Ironie et modernité*, Paris, PUF, 1996, p. 332.

⁷ Aristote, *Rhétorique*, présentation et traduction par Pierre Chiron, Paris, Flammarion, 2007, p. 523.

Signalons tout de même, pour éviter la confusion, que le terme « bouffonnerie » (*blazenada*), utilisé à plusieurs reprises par Schulz dans le sens moderne de *buffo* italien, avait eu jadis pour Aristote une signification différente. Le terme grec *bômolokhia* s'apparente en effet à une invective grossière qui désigne une conduite excessive : celui qui s'y laisse aller ignore le mal qu'il fait et peut tomber dans l'exagération de son *ego*. Apparemment rien de pareil ne s'opère dans l'univers romanesque de l'auteur du *Sanatorium au croque-mort* où l'effacement de la personne humaine semble être, au contraire, la condition première d'existence. C'est là, précisément, que le rapprochement avec la définition d'Aristote paraît le plus fondé. Pour le philosophe péripatéticien, l'autodépréciation était en effet un facteur qui autorisait en quelque sorte la dissimulation ironique. La bonne estime de ce procédé littéraire était due selon lui à sa modestie et son humilité, condition d'une véritable attitude effacée et discrète qui était opposée à celle de la vantardise et de la fanfaronnade.

Il apparaît donc clairement, grâce à ce retour à Aristote, que, pour ironiser, il n'est guère nécessaire de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose, il s'agit plutôt de créer des images et des situations excentriques par le truchement d'un savoir-faire qui les met en spectacle et les sublime à la fois. Si nous voulons définir la poétique de l'ironie telle qu'elle est pratiquée par l'écrivain de Drohobycz, nous pouvons citer également le mot de Marcel Jouhandeau qui compare l'ironie à la démarche mystique. Il parle d'un amer détachement, d'un éloignement à l'égard de ce qu'on a de plus cher. Selon ce romancier, faire usage de l'ironie, c'est avant tout « considérer un instant d'un œil sec, profane et presque sacrilège ce qu'on regarde habituellement comme sacré »⁸.

Certes, dans le monde romanesque de Schulz, le grand héros des récits tournés vers l'enfance admise à la connaissance des choses sacrées, c'est bien le Père Jacob, personnage à la fois déprécié et exalté par le narrateur, qui joue à fond la carte de l'ambivalence. Jacob génère une aura de mystère métaphysique qui se place au centre des interrogations du jeune Joseph, lequel perçoit son père tantôt comme un héros tantôt comme une victime. D'une part le processus d'identification, de l'autre celui de la distanciation, voilà le vrai nœud de la contradiction schulzienne. L'enjeu principal de l'*ironia*, dont Jacob devient la figure de proue, consiste à promouvoir un système d'idées tout en le niant ou le tournant en ridicule. En tant qu'hérésiarque, prophète juif et expérimentateur ornithologue audacieux, le Père incarne en quelque sorte le calque grimaçant, le reflet révélateur de l'auteur lui-même, lequel, à l'instar des exploits donquichottesques de ce grand manipulateur de la « *generatio aequivoca* », n'a jamais cessé pour sa part de considérer son activité artistique comme une activité coupable. Après tout, Jacob n'est-il pas décrit par le narrateur comme un « stratège de

⁸ Cf. Marcel Jouhandeau, *Essai sur soi-même*, Paris, Seuil, 1947, p. 60.

l'imagination » qui « défendait sans espoir la cause de la poésie » ?⁹. Comme par hasard, certaines conceptions de Jacob trouvent bizarrement l'application dans l'écriture schulzienne. Jacob dit :

*Nos créatures ne seront point des héros de romans en plusieurs volumes. Elles auront des rôles courts, lapidaires, des caractères sans profondeur*¹⁰.

Or les personnages épisodiques et fragmentaires tels Dodo, Jojo, oncle Jérôme, Touïa, monsieur Charles, oncle Edouard illustrent en effet ce principe tant et si bien que Jerzy Jarzębski n'a pas pu s'empêcher de signaler le caractère non-fictif (*niefabularny*) de ces êtres coincés dans une sorte de vie dépourvue de finalité et de sens¹¹. Tout repose donc sur une opposition entre le ton assertif qu'adopte le Père-Démiurge et la proposition prudente, teintée de scepticisme, que nous fait sous-entendre le narrateur. Car c'est bien sur ce mode critique que l'auteur des *Boutiques de cannelle* s'efforce d'introduire le principe métaphysique de l'ironie. Ce principe réside pour lui autant dans les contradictions de notre nature que dans celles de l'univers du Créateur-Démiurge. En général, l'ironie apparaît dès que le sens est en danger ou en question. L'attitude ironique de Schulz suggère qu'il existe dans les choses humaines et divines un fond d'opposition et d'incompatibilité, c'est-à-dire, au point de vue de notre raison, un fond de défaillance notoire. C'est bien dans ce sens que la « Genèse hétérodoxe », exposée par le Père dans le *Traité des mannequins*, s'oppose à l'ordre existant. Peut-on alors s'étonner lorsque le narrateur nous informe que « chaque courbe du visage de Jacob recelait une ironie » ? (p. 83).

Pour Schulz, l'ironie s'éloigne d'un simple détour rhétorique pour devenir un mode de conscience, une réponse donnée au monde sans unité et cohésion, ce monde qui consigne à tout bout de champ la défaite de l'Esprit face à la matière effrénée et polymorphe. Ce type de prose exprime l'aspect paradoxal d'une situation dans laquelle l'art a perdu les sécurités que lui apportait la *mimesis*. Sébastien Rongier définit cette situation comme « le constat moderne d'une brèche », tout en précisant que la modernité ironique est précisément celle qui permet de retrouver l'authenticité de la pensée à partir de l'écart et de la négativité¹². « La perte de l'unité du monde [...] est devenue la condition transcendante

⁹ Bruno Schulz, *Les Boutiques de cannelle*, trad. Georges Sidre, Paris, L'Etrangère Gallimard, 1992, p. 67.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Jerzy Jarzębski, « Schulz : uniwersalność i poetyka fragmentu » (Schulz : universalité et poétique du fragment), in : *Literatura – punkty widzenia, światopoglądy* (Littérature : points de vue, conceptions du monde) travaux réunis par Dorota Kozicka, Maciej Urbanowski et offerts à Marta Wyka, Kraków, Universitas, 2008, p. 151 (trad. M.T.).

¹² Sébastien Rongier, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 81.

de toute observation artistique », note de son côté Ernst Behler¹³. Chez l'auteur de *Drohobycz*, les formes débordantes, fécondes, hyperboliques de la matière (« matière désarmée dans l'Univers ») oscillent entre la plaisanterie et le sérieux. Jacob dit :

La foule rit. Comprenez-vous l'horrible sadisme de ce rire, sa cruauté enivrante, démiurgique ? Il vaudrait mieux pleurer sur vous-mêmes, mes chères demoiselles, devant le sort de la matière violentée, victime d'un si terrible abus de pouvoir. De là dérive la tristesse effrayante de tous les golems bouffons, de tous les mannequins perdus dans une méditation tragique sur leurs risibles grimaces¹⁴.

Comme l'a bien remarqué Michał Paweł Markowski (encore que les auteurs du *Dictionnaire schulzien* l'aient vu avant lui), l'ironie de Schulz exhibe brillamment sa parenté avec la théorie artistique et philosophique de Friedrich Schlegel lequel avait défini l'ironie comme le principe essentiel de l'art romantique¹⁵. En tant que moderniste attardé, donc héritier des romantiques, Schulz revendique à travers l'ironie la possibilité d'affirmer une idée et son contraire, la liberté d'énoncer des opinions et d'en miner simultanément les fondements. Ce qu'il pointe, c'est la face railleuse, espiègle de toute chose qui existe. « Dans le fait même d'une existence particulière il y a de l'ironie, de la blague, de la bouffonnerie, comme si on vous tirait la langue », nous confie Schulz lui-même¹⁶.

Selon M. P. Markowski, le paradoxe schlegelien, transformé en bouffonnerie transcendante et en parabase permanente, débouche dans l'écriture schulzienne sur la conviction que tout ce qui est n'existe en effet que de manière ironique. Cela signifie en fait que la surréalité ne s'incarnera jamais et que le mystère ne se dévoilera pas de manière définitive¹⁷.

Le terme de la « parabase » (parekbase) provient, nous le savons, du théâtre antique : le chœur, ou le coryphée, interrompt la pièce pour livrer un commentaire, considéré comme l'intervention de l'auteur. Or ce concept sera repris par les romantiques allemands qui y verront une rupture de l'illusion par laquelle l'œuvre littéraire réfléchit son caractère d'artifice. Ce n'est sûrement pas par hasard si Schulz évoque « l'atmosphère des coulisses où les acteurs débarrassés de leurs costumes rient aux larmes de leurs rôles pathétiques ou tragiques » et parle même de « désillusion universelle de la réalité ». Le même devient ainsi un autre créant le quiproquo. L'auteur se charge d'ailleurs lui-même d'expliquer

¹³ Ernst Behler, *Ironie et modernité*, op. cit., p. 375.

¹⁴ Bruno Schulz, *Les Boutiques de cannelle*, op. cit., p. 84.

¹⁵ 15 Cf. Michał Paweł Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy* (Littérature polonaise moderne. Leśmian, Schulz, Witkacy), chapitre « Ironie et mascarade », Kraków, Universitas, 2007, p. 262.

¹⁶ Bruno Schulz, « Lettre à S. I. Witkiewicz », in : *Les Boutiques de cannelle* (trad. Thérèse Douchy), op. cit., p. 216.

¹⁷ M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, op. cit., p. 264.

le principe de ce qu'il appelle la mascarade universelle dont le ressort est par excellence ontologique : « La réalité, observe-t-il, prend certaines formes uniquement par jeu. Quelqu'un est homme, quelqu'un d'autre cafard, mais aucune de ces formes n'atteint l'essence, elles ne sont qu'un rôle momentanément adopté... » (*Lettre à S.I.W.*, *op. cit.*).

C'est sans doute pour cette raison que l'un des meilleurs spécialistes de l'œuvre schulzienne, Jerzy Jarzębski met en avant l'aspect ironique de l'existence humaine figurée à travers ces récits, celle-ci étant selon lui incompatible avec la vision holiste de l'univers :

*aucun rôle assumé par l'individu isolé, dit-il, ne peut lui être congné pour toujours ; chaque rôle reste fragmentaire, provisoire, car il doit obligatoirement entrer en conflit avec l'histoire mythologique privée du ressort dramatique puisque calquée sur l'éternel retour*¹⁸.

Dans un autre ouvrage, Jerzy Jarzębski souligne encore la dimension spatiale de l'ironie qui permet de signifier le caractère relatif de toute ordonnance du monde. « Le mythe, ajoute-t-il, qui est l'essence des événements, s'accomplit chez Schulz partout, dans n'importe quel point de l'espace »¹⁹.

Certes, le procédé de la mythification (associé à celui de la « mythologisation ») aurait pu en effet être conçu comme un remède contre le chaos ontologique de la matière en dérive. « Toute poésie est création de mythologie, tend à recréer les mythes du monde », constate Schulz dans son bref manifeste artistique *La mythification de la réalité*²⁰. Dans l'optique qui est la sienne, le mythe personnel à la Thomas Mann côtoie le mythe antique et biblique. Avec des éléments démontés qui proviennent d'histoires anciennes, le romancier s'efforce de retrouver l'état primordial du sens logé quelque part « dans la patrie originelle des mots ».

Mais cet objectif de recomposition des morceaux égarés du puzzle n'échappe pas lui non plus à la lame tranchante de l'ironie. Les auteurs du *Dictionnaire schulzien* l'ont bien vu en indiquant comment Schulz tourne en dérision, parodie les mythes convoqués par lui-même. Dans le récit *La Visitation*, Jacob, le patriarche biblique, apparaît tantôt accroupi au-dessus d'un urinal en porcelaine, tantôt en train de recevoir, par l'anus, un liquide dans les intestins. Pan, fils d'Hermès, dieu qui représentait en Grèce la nature entière personnifiée, apparaît comme un vagabond égaré dans le jardin qui se sauve à la vue de Joseph,

¹⁸ Jerzy Jarzębski, « Schulz : uniwersalność i poetyka fragmentu » (Schulz : universalité et poétique du fragment), in : *Literatura – punkty widzenia, światopoglądy* (Littérature : points de vue, conceptions du monde) travaux réunis par Dorota Kozicka, Maciej Urbanowski et offerts à Marta Wyka, Kraków, Universitas, 2008, p. 154 (trad. M.T.).

¹⁹ Jerzy Jarzębski, *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza* (La Province et le Centre. Appendice à l'œuvre de Schulz), Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2005, p. 127.

²⁰ Bruno Schulz, *Les Boutiques de cannelle* (trad. Thérèse Douchy), *op. cit.*, p. 203.

la culotte abaissée jusqu'aux genoux. Le docteur de l'Eglise latine, Saint Jérôme, s'incarne en personnage de l'oncle Jérôme emprisonné par sa femme dans la chambre à coucher. Le Livre Authentique reléguant la Bible à la catégorie d'un misérable apocryphe n'est en fait qu'une bribe de texte ne représentant que quelques pages d'annonces et de placards publicitaires²¹.

Si Schulz met ironiquement à l'épreuve la dimension mythique de la réalité, c'est surtout pour établir avec le lecteur un pacte d'ambiguïté qui consiste à conférer à son texte une valeur polysémique. Dans son univers romanesque, rien n'est définitif, nous pourrions même dire que tout y est équivoque. Mauvais élève de la stabilité, il s'arrange pour que ces récits suscitent de multiples interprétations sans en privilégier aucune. Notons que sa préférence pour la camelote et la pacotille est, elle aussi, emblématique de la modernité ironique, car elle renverse les habitudes du regard, du goût et des catégories esthétiques en vigueur. Les métamorphoses du père transformé en cafard, en scorpion, en écrevisse ou en mouche relèvent toujours du même concept artistique, celui de marquer une rupture avec la perception logique des événements. Les oiseaux génétiquement modifiés dégénèrent en fantastique, le gros chien-loup du sanatorium exhibe sa face humaine. Le personnage schulzien, tel Protée, ne cesse de se métamorphoser pour se refuser à répondre de sa véritable consistance. La cloison entre le réel et le trans-réel (le fantastique ?) est systématiquement abolie. « L'hésitation caractéristique qui naît du surgissement d'un événement inexplicable venu perturber brutalement l'ordre normal du monde n'est pas sans rappeler l'aporie provoqué par l'ironie », constate Pierre Schoentjes²². Cette opinion s'adapte parfaitement à la prose de Schulz dans la mesure où ses récits pièges mettent vigoureusement à mal le réalisme et dénoncent la conception psychologique du sujet, compris comme l'unique garant de ses pensées, comme une conscience structurée et immuable.

Une particularité, jusqu'ici non soulevée par la critique littéraire, doit cependant être signalée, à savoir l'extraordinaire souplesse que possède Schulz à manier l'ironie par le biais du miroir. Nous savons à quel point le thème de la dualité et de la duplicité passionne de nos jours les chercheurs en quête de stratégies littéraires de distanciation. Or il existe dans le texte schulzien un personnage qui est condamné, comme le Père Jacob, à la réduction, à l'affaissement, à la dégradation morale, voire à l'enfermement dans une pièce murée (par modestie, il prend les traits d'une souris d'église placée tout au bout du livre de la Création). Ce personnage est bien celui du retraité qui depuis des années s'ennuie dans son ancienne chambre d'enfant (*La solitude*). Le retraité se regarde dans la glace, mais il ne se voit jamais face à face :

²¹ Cf. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, *Dictionnaire schulzien*, op. cit., p. 158-159, (Ironia 2).

²² Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 122.

Si je bouge, il bouge aussi, mais en me tournant le dos à moitié, comme s'il ignorait ma présence, comme s'il avait déjà franchi plusieurs miroirs et ne pouvait plus revenir. J'ai le cœur qui se serre en le voyant ainsi, étranger et indifférent. C'est toi, voudrais-je crier, toi qui a été mon reflet fidèle, tu m'as accompagné pendant des années et maintenant tu ne me reconnais pas !²³.

Nous voyons que le miroir renvoie une image du double, mais que ce double est à la fois pareil et dissemblable. Une distance troublante s'installe alors entre le personnage et son reflet. « Depuis le romantisme, observe Pierre Schoentjes, le miroir est certainement une des métaphores les plus récurrentes pour aborder l'ironie. Sa popularité s'explique par le fait que le miroir renvoie par réflexion l'image de celui qui se regarde et que le dédoublement qu'il réalise suggère le retour de la pensée sur elle-même ».

Il faut dire à ce propos que le personnage du retraité est peut-être celui qui aspire le plus au statut d'*alter ego* de l'auteur, ne serait-ce que par le fait d'avouer lui-même, sur un ton fautif, qu'il se nourrit de métaphores, qu'il se laisse « entraîner par la première métaphore venue » (*San.*, p. 250). Ce qui le rapproche également du romancier (lui aussi muré dans son art), ce sont ses rêveries « dans des heures irresponsables », celles p. ex. de devenir un porteur de pain, un monteur de réseau électrique ou un guichetier de la Caisse maladie ; tout cela pour pouvoir se faufiler dans des logis, des cuisines, des entrées afin de mieux guetter la vie des autres (*Le retraité*, *San.*, p. 231). L'on voit bien par quels moyens l'image du retraité donne l'occasion à l'artiste de sourire de sa création sans pour autant le faire renoncer à la performance poétique. Dans une lettre à Romana Halpern, Schulz avoue qu'il est angoissé par la vie à l'écart, en marge de la société. Il est d'ailleurs étonnant de voir comment ce thème de l'autoscrutance s'amplifie dans les deux principaux récits (*Sanatorium* et *Boutiques*), à travers plusieurs fils narratifs pour renforcer la tonalité du message. Il suffit pour cela de rappeler les tribulations malades de Dodo :

Tante Rétitia accourt : – Qu'as-tu, Dodo ? Tu as mal ? Dodo la regarde étonné : Qui ça ? demande-t-il. – Pourquoi gémis-tu ? demande la tante. – Ce n'est pas moi, c'est lui... – Qui donc, lui ? – L'emmuré... – Qui ? Mais Dodo fait un grand geste de découragement : – Ah... Et il se retourne vers le mur » (*San.*, p. 214).

Une autre variante de dédoublement s'incruste incidemment dans l'histoire de l'oncle Charles. A la fin du chapitre *Monsieur Charles*, nous voyons ce dernier se diriger vers la sortie « résigné, la tête basse, tandis que dans l'autre sens, vers le fond du miroir, quelqu'un lui tournait le dos pour toujours s'éloigner sans hâte à travers une enfilade de pièces qui n'avait jamais existé » (*Bout.*, p. 100).

²³ Bruno Schulz, *Sanatorium au croque-mort*, Paris, L'Etrangère Gallimard, 1994 (trad. Thérèse Douchy), pp. 250-251.

L'art de la dissimulation désintéressée opère donc sur l'ensemble de l'œuvre et la dualité s'installe durablement au cœur de l'esthétique schulzienne. Nous avons vu sur ces quelques exemples comment le rapport en doublure Père – Fils (Jacob – Narrateur) a engendré d'autres figures de miroir et de duplicité. Selon Pierre Schoentjes « la vie en ironie », loin d'être une auto-représentation de l'art, un simple jeu avec la littérature, se révèle quelquefois comme un véritable enjeu ontologique et existentiel²⁴. Cette vie en ironie, Schulz l'a menée avec brio en utilisant certaines techniques qui lui ont permis d'élever son art à la hauteur de la philosophie. Conscience des contraires aux connotations gnostiques (esprit-matière, chaos-cosmos), distanciation critique, rupture de l'illusion, rapport ambigu à la réalité, jeu réflexif d'un moi dédoublé, bouffonnerie de l'être et du paraître, l'ensemble de ces moyens mettent brillamment en pratique, dans le contexte moderne des années trente du XX^e siècle, la théorie romantique esquissée presque cent cinquante ans avant lui par Friedrich Schlegel (ironie comme réponse aux contradictions, ironie comme expression de l'indicible, *Liceum*, *Athenoëum*, *Lucinde*). Cependant, d'un autre côté, Schulz remet en question à sa manière le paradigme romantique de déconnexion et de rupture en faisant davantage dériver sa vision vers le hasard, la polysémie et peut-être même vers l'absurde. L'ironie schulzienne ne vise aucun adversaire, mais elle s'interroge sur les prémisses sacro-saintes de l'Antiquité gréco-romaine, celles du Nouveau et de l'Ancien Testament, ainsi que sur les dilemmes du chaos de l'univers opposés aux pédanteries pathétiques de la paix hypocrite. Pour reprendre le mot de Vladimir Jankélévitch, cette ironie doublée d'inquiétude nous met dans l'inconfort car elle « nous présente le miroir concave où nous rougissons de nous voir déformés, grimaçants, elle nous apprend à ne pas nous adorer nous-mêmes et fait que notre imagination conserve tous ses droits sur ses progénitures indociles »²⁵.

²⁴ Pierre Schoentjes, « De l'ironie romantique à l'ironie moderne » [...], in : *Ironies entre dualité et duplicité*, textes réunis et présentés par Joëlle Gardes Tamine, Christine Mercandier et Vincent Vivès, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 97.

²⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, pp. 195-196.