



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE Paul Verlaine - METZ S.C.D.	
N° Inv.	
Cote	L/1300/13 vol 1
Loc.	Passage

**UNIVERSITE DE METZ  
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES  
CENTRE D'ETUDE DES PERIODIQUES DE LANGUE ALLEMANDE**

**ROBERT WALSER  
ENTRE REALITE ET DISSIMULATION  
UN JEU DE MASQUES**

**Chantal POLO**

**Septembre 2000**

**Volume I**

**Thèse de doctorat de l'Université de Metz préparée sous la direction de  
Madame le Professeur Helga ABRET**

**BU METZ : Saulcy**



**0400127024**

**UNIVERSITE DE METZ  
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES  
CENTRE D'ETUDE DES PERIODIQUES DE LANGUE ALLEMANDE**

**ROBERT WALSER  
ENTRE REALITE ET DISSIMULATION  
UN JEU DE MASQUES**

**Chantal POLO**

**Septembre 2000**

**Volume I**

**Thèse de doctorat de l'Université de Metz préparée sous la direction de  
Madame le Professeur Helga ABRET**

## TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION</b>	1
Evolution de la critique	10
<b>PREMIERE PARTIE</b>	
<b>L'ŒUVRE DE ROBERT WALSER : AUTOBIOGRAPHIE ET QUÊTE D'IDENTITE</b>	20
<b>CHAPITRE I:</b>	
<b>L'ŒUVRE DE ROBERT WALSER: UNE AUTOBIOGRAPHIE</b>	22
1. L'écriture: le narrateur face à son miroir	22
2. L'écriture à la première personne: une autobiographie	26
2.1. A la quête de l'auteur dans son œuvre	26
2.2. Autoportrait: autofictionnalisation	36
3. L'écriture: instrument du jeu de dissimulation	44
<b>CHAPITRE II:</b>	
<b>L'ECRITURE DE ROBERT WALSER: EXPRESSION D'UN SYMPTÔME</b>	55
1. A la recherche de soi dans le regard des autres	55
1.1. Autoportrait: autoanalyse	55
1.2. Crise et création chez Walser	56
1.3. Le contexte familial	58
1.4. Le contexte professionnel	68
2. L'écriture: un acte thérapeutique	73
2.1. La vie de Walser: une vie de crises	73
2.2. L'évocation de la crise dans l'écriture	75
2.3. L'écriture au crayon et les «microgrammes»	80
<b>CHAPITRE III :</b>	
<b>ROBERT WALSER: LA SUISSE ET LE MILIEU CULTUREL</b>	89
1. Un écrivain suisse	89
1.1. Le contexte linguistique à l'époque de Walser	91
1.2. Walser et la langue allemande	94
2. Le monde artistique à l'époque de Robert Walser	101
2.1. Les courants intellectuels et artistiques	102
2.2. Walser face à l'incompréhension de ses contemporains	104

<b>DEUXIEME PARTIE:</b>	
<b>LA MISE EN SCENE DU JEU MASQUE</b>	114
<b>CHAPITRE I:</b>	
<b>JEU DE DISSIMULATION ET JEU DE FEINTE</b>	117
1. Un jeu à multiples facettes	117
1.1. L'attrait de la transformation	118
1.2. Fritz Kochers Aufsätze	120
1.3. Le jeu du portrait	124
1.4. Dualité entre l'être et le paraître	127
2. Le jeu des extrêmes	135
2.1. Du simple observateur au personnage principal	135
2.2. Portrait en contre-champ	138
2.3. L'art du contre-emploi	141
2.4. Le rôle de la femme: un révélateur	144
3. L'usurpation d'identité	150
3.1. L'écrivain et son double	150
3.2. Portraits d'écrivains et autoportrait	152
3.3. Un identité multiple	164
<b>CHAPITRE II:</b>	
<b>AUTEUR , PERSONNAGE, LECTEUR:</b>	
<b>UNE RONDE DE MASQUES</b>	167
1. La triade: auteur, personnage, lecteur	167
1.1. L'auteur et ses jeux de rôles	168
1.2. La confusion des rôles	174
2. L'auteur face au lecteur	178
2.1. Les règles du jeu de manipulations	178
2.2. Le lecteur: partenaire et observateur	182
3. Le roman <i>Der Räuber</i>	186
3.1. La genèse du roman	186
3.2. L'histoire d'une rencontre entre un auteur, son personnage et un lecteur	187
3.3. L'auteur et le voleur: un même masque	192
<b>CHAPITRE III:</b>	
<b>JEUX DE MASQUES – JEUX DE SCENE</b>	197
1. Le théâtre et l'écriture	197
1.1. L'influence du théâtre	197
1.2. L'évocation du théâtre dans l'œuvre	199
1.3. Le quotidien mis en scène	206
2. Les artifices de la mise en scène dans la prose de Walser	211
2.1. Les indications scéniques	211
2.2. La nature: décor de théâtre	214
2.3. Le costume des personnages	217

3. L'atmosphère carnavalesque	223
3.1. Walser et l'art de la mascarade	223
3.2. Les personnages carnavalesques	226
3.3. Entre le rire et la tragédie	233

## **VOLUME II**

<b>TROISIEME PARTIE</b>	
<b>FIGURES DU JEU MASQUE</b>	239

<b>CHAPITRE I :</b>	
<b>LE CHOIX DES FORMES</b>	241
1. L'écriture de Walser à la recherche d'une forme	241
1.1. Petite prose et roman	243
1.1.1. La «petite prose» et le roman: un grand puzzle	244
1.1.2. Considérations sur un style	252
1.1.3. L'art des intermèdes	256
1.1.4. Entre la conversation et l'observation	259
1.2. Les poèmes	264
1.3. Les lettres	275
2. L'écriture en mouvement: les techniques employées	283
2.1. La phrase walsérienne	283
2.2. L'écriture: ornements et arabesques	291
2.2.1. L'écriture de Walser: une peinture naïve et spontanée	291
2.2.2. Une écriture arabesque	298
2.3. L'écriture de Walser: l'art du paradoxe	312
2.4. L'art de l'aphorisme	377

<b>CHAPITRE II:</b>	
<b>L'ECRITURE GROTESQUE, IRONIQUE ET PARODIQUE</b>	325
1. Le style grotesque dans l'œuvre de Walser	325
1.1. Le grotesque dans la peinture et la littérature	325
1.2. Le style grotesque de Walser	329
1.3. Le grotesque: un jeu de dissimulation	337
2. L'humour et l'ironie: l'écriture comique de Walser	346
2.1. Le jeu comique	346
2.2. Ironie et humour	353
2.3. Ironie et autodérision	364
3. La parodie ou l'œuvre travestie chez Walser	374
3.1. Les sources de la parodie	374
3.2. La parodie dans la petite prose	379
3.3. La parodie du roman d'éducation et de formation	399
3.4. Les contes parodiques	418

<b>CONCLUSION</b>	435
<b>CHRONOLOGIE</b>	438
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	443
<b>INDEX</b>	468

## INTRODUCTION

Die Wellen plätschern in der Bucht. Gewiß lüge ich, wenn ich dies behaupte, aber man tut, sagt irgend etwas, damit etwas läuft.<sup>1</sup>

C'est ainsi que Robert Walser, l'un des auteurs les plus méconnus et les plus énigmatiques, occupant dans la littérature une place à part, commence un texte en prose en 1928, quelques mois avant son internement dans un asile pour aliénés mentaux. Cette manière de se jeter littéralement dans l'écriture par un commentaire personnel est à l'image de son œuvre: intimiste par les digressions personnelles, imprévisible par son style capricant et sa composition implexe, déroutante par ses galéjades et ses facéties. Walser est un jongleur : il jongle avec la réalité, il jongle avec la fiction et sous nos yeux, il jongle avec sa vie pour la transformer en mots jetés sur des feuillets épars dont certains termineront dans les colonnes de journaux, tandis que d'autres sommeilleront dans les tiroirs des multiples chambres qu'il occupe tout au long de son activité d'écrivain. Il nous entrouvre sa porte, faisant mine de nous entretenir de sa personne pour soudain se dérober. Quel jeu joue-t-il ? Telle est la question qui nous préoccupe tout au long de cette recherche. Paul Valéry écrivait:

Je perçois le projet d'être soi, d'être vrai jusqu'au faux. Le vrai que l'on favorise se change par-là insensiblement sous la plume dans le vrai qui est fait pour paraître vrai. Vérité et volonté de vérité forment ensemble un instable mélange où fermente une

---

<sup>1</sup> « Les vagues clapotent dans la crique. Bien sûr que je mens lorsque j'affirme cela, mais il faut bien faire, dire quelque chose pour que le tout démarre. » Robert Walser: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, 20 Bde. Hrsg. von Jochen Greven, Frankfurt/M., 1986, Bd 20, p. 25. Cette édition paraît dans notre recherche sous l'abréviation SW.

contradiction et d'où ne manque jamais de sortir une production falsifiée.<sup>2</sup>

Existe-t-il chez Walser un projet d'être soi ? L'écriture lui permet-elle de mettre ce projet à exécution ? A partir de ses textes se pose le problème du jeu ambigu de l'écriture, entre vérité et fiction, entre réalité et imaginaire. Dans cette analyse, nous tenterons d'examiner jusqu'où tend la « volonté de vérité » chez cet auteur et comment il parvient à se rendre maître d'un monde dans lequel il instaure une « cohabitation forcée » entre le vécu et l'imaginaire.

Pénétrer dans le monde scriptural de Walser, c'est accepter par avance d'être surpris, parfois même irrité, mais aussi touché et ému. L'écriture de cet auteur exige de la part de celui qui le lit d'abandonner préjugés et intolérance. L'écrivain nous conduit, parfois accueillant et ouvert, parfois distant et renfermé. Celui qui analyse son œuvre est placé, dès les premiers écrits de jeunesse, *Fritz Kochers Aufsätze*, les trois romans berlinois, *Geschwister Tanner*, *Der Gehülfe* et *Jakob von Gunten*, face à un écrivain qui conçoit l'écriture comme un rôle lui permettant à la fois de se dévoiler et de se dissimuler, tout en se racontant. Cette hardiesse à se mettre en avant, à paraître sans cesse sous les traits de ses personnages, à peine déguisé, invite celui qui se penche sur son œuvre à une grande circonspection. Il est vrai que son parcours hors du commun suscite la curiosité. Autodidacte, parlant le dialecte bernois, il se lance à la conquête de la littérature allemande. Jeune homme issu de la petite bourgeoisie, il pénètre, à Munich et à Berlin, grâce à Karl Walser, l'un de ses frères, peintre, dans les milieux artistiques du début du siècle, côtoyant des écrivains déjà célèbres comme Wedekind, attirant l'attention d'Albin Zollinger, rendant visite à Max Dauthendey à Würzburg, fréquentant les gens de théâtre comme Max Reinhardt. Mais il reste toujours à l'écart de cette vie culturelle et poursuit son chemin qui le mène, au fil des années, blessé par l'accueil peu favorable de ses écrits, hanté

---

<sup>2</sup> Paul Valéry: *Stendhal, Variété II* [Texte de 1930]. Paris, 1998, p. 100.

par ses difficultés, vers une écriture de plus en plus minimaliste, « les microgrammes », pour terminer dans le silence le plus total, à l'asile de Waldau (canton de Berne). Tout au long de ces étapes, il semble, au travers de son écriture, accepter d'entrouvrir quelques portes, pour que l'on puisse l'approcher. Mais l'écrivain seul fait mine de ne pas se dérober, l'homme, lui nous tourne le dos et repart dans ses longues promenades solitaires.

Notre analyse de l'œuvre de Robert Walser portera sur trois axes: la figure de l'auteur dans son œuvre, le jeu de mise en scène découlant de cette représentation, et l'utilisation qu'il fait du langage pour présenter au lecteur ce jeu de masque entre la réalité et le rôle qu'il s'attribue.

La figure de l'auteur et la représentation qui en est faite est au centre de l'œuvre de Robert Walser. Le narrateur, ce « je » qui mène un grand nombre de textes de la « petite prose », - textes courts aux thèmes variés, écrits le plus souvent dans le but d'être publiés dans les journaux et revues littéraires -, pose la question de son identification à l'écrivain. Cette problématique a été traitée dans les travaux de Gérard Genette, Kate Hamburger et Franz K. Stanzel. Ils ont permis de différencier toutes les voix du discours et de poser la question fondamentale : qui raconte ? Stanzel évoque ces différents « moi » qui interviennent dans l'écriture:

Das Erzähler-Ich probiert zu seinem erzählenden Ich  
verschiedene Rollen eines erlebenden Ich aus.<sup>3</sup>

Dans l'écriture de Robert Walser, l'auteur est certes omniprésent, mais ne cherche une explication à l'œuvre de l'auteur qu'au travers de ses « confidences » semble être une démarche réductrice. Pourtant il paraît difficile, devant l'afflux de considérations personnelles qui émaillent ses textes, de faire totalement abstraction de l'auteur, comme le suggère Roland Barthes qui écrit:

---

<sup>3</sup> « Le 'je' narrateur essaie sur son 'je' qui raconte différents rôles d'un 'je' vécu. » Franz K. Stanzel : *Theorie des Erzählers*. Göttingen, 1979, p. 141.

« C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur. »<sup>4</sup> Robert Walser, lui, nous impose l'auteur. Le but de notre analyse est de parvenir à trouver une relation entre la figure se dissimulant derrière des personnages et l'écrivain absent qui, tel que le suggère Roland Barthes, n'est plus que langage, en l'occurrence jeux de langage.

Dans *L'œil vivant*, Jean Starobinski écrit à propos de Stendhal:

Il est des moments où la vie jouée et la vie spontanée semblent se rejoindre et se fondre l'une dans l'autre; il est des instants où semble se résoudre l'antinomie du factice et de l'authentique. [...] La fiction est vécue comme vérité, la vérité se déploie en fiction.<sup>5</sup>

Le monde dans lequel nous entraîne Robert Walser est constitué à la fois de cette « vie jouée » et de cette « vie spontanée ». Les raisons qui ont poussé l'écrivain vers ce jeu de travestissement plutôt que vers le romanesque pur, sont multiples. La première partie de notre étude tente de déceler pourquoi cette métamorphose peut être considérée comme une réponse à la pression familiale et sociale et de quelle manière elle remet aussi en cause l'identification systématique de l'auteur avec son œuvre. C'est à partir des contradictions qu'engendre ce genre de situation que nous souhaitons mettre en évidence les feintes et les subterfuges utilisés par l'auteur pour parvenir à concilier le besoin de s'exhiber et celui de se masquer. Pour ce faire, c'est l'auteur tel qu'il s'est inventé au travers de son œuvre qui doit être pris en compte et non celui qui a réellement existé. Dans l'introduction à l'ouvrage de Léo Spitzer *Etudes de style*, Jean Starobinski écrit:

Rien n'oblige à partir en quête d'une *Erlebnis*, d'une intuition subjective, où l'œuvre serait comme préformée à l'état pur, dans une essence émotive et spirituelle. Rien n'oblige à accepter une sorte de procession néo-platonicienne, où l'œuvre émanerait de

<sup>4</sup> Roland Barthes : *Le bruissement de la langue*. Paris, 1984, p. 22.

<sup>5</sup> Jean Starobinski : *L'œil vivant*. Paris, 1961, p. 219.

l'âme de son auteur, comme le monde émane de l'Un. L'œuvre est révélatrice non seulement dans sa ressemblance avec l'expérience intérieure de l'auteur, mais en raison de sa différence. Si les documents sont assez nombreux pour permettre de construire une image « vraisemblable » de la personnalité empirique de l'auteur, il devient possible d'évaluer un nouvel *écart* : celui par lequel l'œuvre dépasse et transmue les données primitives de l'expérience. Dans la considération différentielle de l'œuvre et de la vie psychologique, ce n'est plus le principe de l'émanation ou du reflet qui fera autorité, mais le principe de l'invention instauratrice, du désir créateur, de la métamorphose réussie.<sup>6</sup>

La notion même du respect de la vérité est remise en cause et il ne s'agit plus de savoir *pourquoi*, mais *comment* Robert Walser cherche à faire croire. Ce que Marthe Robert écrit à propos du roman en général, peut s'appliquer au processus créateur chez Robert Walser:

Tout est là, en effet, l'originalité et le paradoxe du genre résident dans ce « chercher à faire croire », dans cette volonté de suggestion qu'il accomplit toujours au nom de la vérité, mais au seul profit de l'illusion.<sup>7</sup>

Cette part d'illusion avec laquelle Robert Walser se plaît à jouer tout au long de son œuvre donne naissance à un jeu d'acteur dans une mise en scène théâtrale. La formule « il se raconte » est inexacte, chez lui elle se transforme en: « il joue à se raconter ».

---

<sup>6</sup> Cf. Préface de Jean Starobinski : *Leo Spitzer et la lecture stylistique*. In: *Introduction à Etudes de style* de Leo Spitzer. Paris, 1970, p. 27.

<sup>7</sup> Marthe Robert : *Romans des origines et origines du roman*. Paris, 1972, p. 33. Marthe Robert était une spécialiste de la littérature allemande. Elle a traduit des œuvres de Goethe, Nietzsche, Büchner, et Robert Walser et Kafka auxquels elle a consacré plusieurs essais.

Il tente ainsi de répondre au dilemme qui se pose à l'écrivain: savoir dans quel rôle aborder l'écriture, celui du poète ou celui du fou. S'agit-il de créer une œuvre poétique ou un spectacle? Peut-on mêler les deux aspects? Chez Robert Walser, l'auteur se partage entre ces deux rôles extrêmes tels que les définit Michel Foucault:

Le fou, entendu non pas comme malade, mais comme déviance constituée et entretenue, comme fonction culturelle indispensable, est devenu, dans l'expérience occidentale, l'homme des ressemblances sauvages. (...) Il prend les choses pour ce qu'elles ne sont pas, et les gens les uns pour les autres ; il ignore ses amis, reconnaît les étrangers ; il croit démasquer, et il impose un masque. (...) A l'autre extrémité, le poète est celui qui, au-dessous des différences nommées et quotidiennement prévues, retrouve les parentés enfouies des choses, leurs similitudes dispersées. Sous les signes établis, et malgré eux, il entend un autre discours, plus profond, qui rappelle le temps où les mots scintillaient dans la ressemblance universelle des choses : la Souveraineté du Même, si difficile à énoncer, efface dans son langage la distinction des signes. (...) Ainsi ont-ils tous les deux, au bord extérieur de notre culture et au plus proche de ses partages essentiels, cette situation « à la limite » - posture marginale et silhouette profondément archaïque – où leurs paroles trouvent sans cesse leur pouvoir d'étrangeté et la ressource de leur contestation.<sup>8</sup>

Tout le processus créateur de Robert Walser se meut entre ces deux rôles. Il nous a semblé intéressant d'analyser dans la deuxième partie comment l'auteur tente d'endosser les deux costumes, lui qui fait dire à Sebastian, l'un de ces personnages, doutant de ses dons d'écrivain: «Weshalb sollte ich nicht sein, wozu ein ehrlicher Mensch nicht zu gebrauchen ist: ein Narr? Wir halten uns gegenseitig für Narren, und den wirklichen Narren kennt niemand, da der Narr

ins uns alle steckt. »<sup>9</sup> Cette manière de jouer à être double dans l'écriture se retrouve sans cesse dans la démarche de Robert Walser. Entre le rôle du fou et celui du poète, entre celui qui ne respecte plus aucune limite et celui qui crée un discours hors du discours, l'écrivain cherche sans cesse à atteindre les extrêmes, à se perdre pour enfin tenter de se trouver. Jean Starobinski exprime le paradoxe que vit l'écrivain, à la fois poète et fou: «Qui se cherche se perd, qui consent à se perdre se trouve. »<sup>10</sup> Cette démarche mène inévitablement l'écrivain sur des chemins faits de paradoxes, de contradictions, des chemins semés d'embûches. Robert Walser le poète et Robert Walser le fou observent la vie telle que Eichendorff le décrit:

Das Leben aber [...], mit seinen bunten Bildern, verhält sich zum Dichter, wie ein unübersehbar weitläufiges Hieroglyphenbuch von einer unbekanntem, lange untergegangenen Ursprache zum Leser. Da sitzen von Ewigkeit zu Ewigkeit die redlichsten, gutmütigsten Weltnarren, die Dichter, und lesen und lesen.<sup>11</sup>

Partant d'événements quotidiens, parfois banals, Walser se jette dans l'euphorie de l'écriture. Il y rassemble le vécu et l'écrit en un spectacle inimitable qui dépasse la fiction romanesque et se perd dans un jeu de masques digne d'une mise en scène carnavalesque. Nous verrons également dans la deuxième partie comment Walser dépasse le cadre de la fiction, composant une mise en scène dans laquelle les différents protagonistes du récit, l'auteur, le personnage, mais aussi le lecteur, perdent leurs prérogatives. Pour ce faire,

---

<sup>8</sup> Michel Foucault : *Les mots et les choses*. Paris, 1966, p. 63.

<sup>9</sup> « Pourquoi ne serais-je pas, ce à quoi un homme honnête ne se prête : un fou ? Nous nous tenons mutuellement pour fous, et personne ne connaît le véritable fou, car le fou est en nous tous. » SW, Bd 14, p. 25

<sup>10</sup> Jean Starobinski: *L'oeil vivant*, op. cit., p. 240.

<sup>11</sup> « La vie, avec ses images tout en couleurs, se comporte à l'égard du poète comme un immense livre de hiéroglyphes à l'égard du lecteur: très détaillé, écrit dans une langue originelle, inconnue et depuis longtemps engloutie. Ils sont assis là, pour l'éternité, ces fous universels, débonnaires et de bonne foi, les auteurs, et ils lisent et lisent encore. » Joseph Freiherr von Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart. Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 4 Bde*. Stuttgart, 1957, Bd 2, p. 260.

Walsler ne cesse de modifier le statut de chacun et tout particulièrement celui du lecteur. Ainsi dans la « petite prose » et dans certains de ses romans, ce dernier est-il confronté à une pratique de lecture pour laquelle il n'existe plus de règles préétablies. Son écriture est à plus d'un titre un défi lancé au lecteur. Il nous a donc semblé intéressant de détailler les rapports qui s'instaurent entre le lecteur et l'écrivain, mais aussi les liens qu'il tisse avec ses personnages.

Chez Walsler, l'écriture est une activité vitale autour de laquelle s'organise tout son temps. Il ordonne sa vie autour de ces mots couchés sur le papier, souvent sans y apporter aucune correction. Il chemine ainsi comme si le travail ne devait jamais s'achever, rythmé encore et toujours par ce qui est à venir. Nous étudierons dans la troisième partie, comment à partir de la prise de conscience des limites du langage, l'auteur applique des règles tout à fait personnelles à ces récits qui ne sont qu'une interminable suite d'histoires, avortées, reprises et contredites.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les réflexions sur les limites du discours sont au centre du débat littéraire. Nietzsche remet fondamentalement en question le problème de l'expression: supposer qu'il existe un monde de vérité qu'il est possible de saisir au moyen de notre raison est pure naïveté. Mallarmé tente de répondre « en disant que ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même – non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire ».<sup>12</sup> A la question de savoir comment parvenir par le langage à saisir la vérité naturelle des choses, certains, comme Fritz Mauthner répondent par le scepticisme:

---

<sup>12</sup> Cf. Michel Foucault : *Les mots et les choses*, op. cit., p. 317.

Und so läßt uns die Sprache immer im Stich, wenn wir nicht durch die Bildung einer eigenen Sprache auf jede Verständigung verzichten wollen.<sup>13</sup>

Robert Walser apporte, quant à lui, une réponse très personnelle au problème fondamental de la vérité dans le langage. Comme nous le constaterons, elle est certes spontanée, parfois même naïve, mais elle est marquée en premier lieu par les doutes et les incertitudes qui le taraudent. Elle consiste surtout en un langage poétique qui cherche sa voie entre ses imperfections, ses incongruités parfois, conscient de la distance qu'il y a entre ce qu'il ressent et ce qu'il prétend exprimer. Robert Walser tente de capter, puis de sauvegarder cette réalité, pour la prolonger ensuite jusque dans l'imaginaire. Jean Starobinski écrit :

Les mots, les phrases ne sont jamais des pensées et des sentiments, ils en sont les indices abstraits. Ce sont des signes imparfaitement accordés aux réalités qu'ils désignent.<sup>14</sup>

Une écriture-divagation s'élabore, qui impose un rythme, un mouvement étrange, morcelé, derrière lequel un monde imaginaire parvient toutefois à se créer. Nous envisagerons dans cette troisième partie comment le discours se construit autour de ces différentes modulations pour aboutir à une véritable ornementation. Devant ce texte qui se tisse et se défait sans cesse, nous tenterons de mettre en évidence le décalage amené par le grotesque, l'ironie et l'humour qui propulse ce monde familier dans un inconnu qui n'est, lui, que fantaisie. Nous nous pencherons sur le jeu que mène Walser au travers de la parodie, domaine dans lequel il remet en cause des thèmes que l'on rencontre dans la mythologie, des genres tels que le roman d'éducation ou le roman policier, cherchant ainsi à recomposer un récit dans lequel il peut donner toute la mesure de ses « divagations ».

---

<sup>13</sup> «... et le langage nous abandonne si nous ne voulons pas renoncer à toute information par la création d'un langage personnel. » Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. 3 Bde. Stuttgart, 1902, Bd 3, p.420.

<sup>14</sup> Jean Starobinski : *L'œil vivant*, op. cit., p. 229.

Toute la problématique de l'écriture de Robert Walser tourne autour de ce paradoxe et de cette contradiction : être multiple dans l'écrit, être soi dans la vie. Il lui faut parvenir à transposer cette charge émotive irrationnelle sans succomber à la folie, à s'exhiber tout en gardant cette part secrète qui le préserve de toute perte d'identité, avec en filigrane ce mouvement continuels de fuite et de retour vers soi. Ce que Jean Starobinski écrit à propos de l'œuvre de Stendhal pourrait s'appliquer à celle de Robert Walser:

Cette œuvre vit de son paradoxe, qui est d'être à la fois une entreprise de connaissance de soi et une fuite hors de soi dans l'imagination « tendre et folle », -d'être traversée par les tendances contraires de l'aliénation et de la connaissance, de la métamorphose et de la sincérité -, d'être enfin l'œuvre d'un homme qui souhaite d'être à soi même plus intérieur et plus étranger qu'il n'est permis.<sup>15</sup>

L'écriture reste aux yeux de Robert Walser cette aventure en train de s'accomplir et qui, à jamais, demeure inachevée et précaire. Ce n'est que sur ces terrains mouvants qu'une exploration du langage poétique peut se développer, mais toujours à la limite entre le quotidien le plus banal et l'imaginaire le plus débridé.

### Evolution de la critique

Man kann von Robert Walser viel lesen, über ihn aber nichts.<sup>16</sup>

Ce constat fait par Walter Benjamin en 1928 illustre parfaitement le peu de considération dont jouissait Robert Walser de la part des critiques littéraires dans la première moitié du siècle. A l'époque, peu de recherches ont porté sur cet auteur, même si des écrivains célèbres tels que Franz Kafka, Robert Musil ou Christian Morgenstern lui témoignaient un grand intérêt. Ce n'est qu'à partir de

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 240.

<sup>16</sup> « On peut lire beaucoup de choses de Robert Walser, mais rien sur lui-même. »  
Walter Benjamin: *Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr. 3 Bde. Frankfurt/M., 1978, Bd 1, p. 126.

1966, date à laquelle Jochen Greven fit paraître l'œuvre de Walser<sup>17</sup> que la recherche lui accorda une plus grande attention, alors que Carl Seelig<sup>18</sup> avait fait paraître certaines de ses œuvres dès 1953. A l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Walser, la maison d'édition Suhrkamp publia les œuvres complètes de l'écrivain.<sup>19</sup> A partir de 1985, Bernhard Echte et Werner Morlang se penchèrent sur le déchiffrement des « microgrammes », parus à ce jour en six volumes.<sup>20</sup>

En ce qui concerne les travaux sur Walser, Katharina Kerr souligne qu'entre 1956 (mort de Robert Walser) et 1978, date à laquelle est parue sa monographie,<sup>21</sup> seize études ont été éditées et onze thèses, monographies et travaux universitaires ne furent pas publiés. Ceci démontre le peu d'intérêt que soulevait son œuvre durant les vingt années qui suivirent sa mort. Walser fut réellement découvert à partir des années quatre-vingt. Il fallut attendre 1994 pour qu'un article sur lui paraisse en France, dans un journal à grand tirage, *Le Monde*.<sup>22</sup> Seuls seront mentionnées ici les recherches les plus importantes et les plus détaillées ainsi que certaines autres en rapport avec notre étude.<sup>23</sup>

---

<sup>17</sup> Robert Walser: *Das Gesamtwerk*. Hrsg. von Jochen Greven. (Bd. XI von Robert Mächler, Bd. XII/I unter Mitwirkung von Martin Jürgens, Bd. XII/II von Jörg Schäfer unter Mitwirkung von Robert Mächler), Genf, Hamburg, 1966-1975.

Cette édition paraît dans notre recherche sous l'abréviation GW.

<sup>18</sup> Carl Seelig (1894-1962), écrivain, éditeur, traducteur et mécène. Il rencontra pour la première fois Robert Walser à Herisau le 26 juillet 1936 après avoir pris contact avec Lisa, la sœur de l'écrivain. Il fut son tuteur à partir de 1944.

<sup>19</sup> Robert Walser: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, 20 Bde. Hrsg. von Jochen Greven. Frankfurt/ M., 1986.

<sup>20</sup> Robert Walser: *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogrammes. 1924/1925*. 6 Bde. Hrsg. von Bernhard Echte et Werner Morlang. Frankfurt/M., 1985.

<sup>21</sup> *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr. op. cit.

<sup>22</sup> Patrick Kéchichian : *L'homme de rien*. *Le Monde*, 14 janvier 1994.

<sup>23</sup> Il existe plusieurs analyses de l'évolution de la critique à propos de l'œuvre de Robert Walser. Nous nous sommes inspirés de celle de Jochen Greven dans *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen*. Köln, 1960, et de celle de Thomas Horst: *Robert Walser. Ein Forschungsbericht*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von Hinz, Klaus Michael, und Horst, Thomas. Frankfurt/M., 1991, p. 376-452.

Le premier essai sur Walser est celui de John Chr. Middleton, en 1958.<sup>24</sup> Celui-ci tente de démontrer que l'écrivain ne peut être exclu du mouvement intellectuel de l'époque et qu'il est l'un des représentants les plus importants de la littérature moderne. A partir des trois romans berlinois, il met l'accent sur la manière dont Walser parvient à mener la description de la réalité jusqu'à l'absurde, en parfaite opposition avec les romanciers de son époque. Selon Middleton, ces jeux de langage dont Walser abuse sont une manière de contourner les difficultés qu'il rencontre dans l'expression de ses sentiments.

Jochen Greven en 1960,<sup>25</sup> met l'accent sur « l'existence provisoire » telle qu'elle paraît chez Walser. Il souligne combien la vie culturelle sclérosante est incompatible avec l'idéal que se fixe Walser, ce « reines Sein » qui selon Greven fait partie des personnages de Walser. Confrontée à la réalité rationnelle, l'aspiration de l'homme vers l'absolu ne peut, selon Jochen Greven, se réaliser que dans le repli sur la vie intérieure. Le critique reconnaît que cette quête d'absolu et ce repli, marquant les premiers récits et « dramolets »<sup>26</sup>, mène l'écrivain, dans les romans berlinois vers une marginalisation de la vie culturelle et sociale. Cette situation s'accroît dans les derniers écrits de Walser. Ses personnages ont une existence qui ne peut être que provisoire, et se meuvent dans la position de l'inférieur et du serviteur, sans aucune véritable attache. Ils sont le reflet de leur créateur qui oscille sans cesse entre sa façon d'être et de paraître. Jochen Greven définit cette philosophie de l'existence comme un va et vient entre une position distante face à la réalité qu'il fuit pour se réfugier dans un monde de rêves nihilistes et une confrontation avec cette société dans laquelle plus rien n'a de valeur tangible. Cet essai de Jochen Greven est à l'origine

---

<sup>24</sup> John Chr. Middleton : *The picture of nobody. Some remarks on Robert Walser with a note on Walser and Kafka*. In: *Revue des Langues Vivantes*. 23. Jg. , 1958, p. 404-428.

<sup>25</sup> Jochen Greven : *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen*, op. cit..

<sup>26</sup> Nom donné aux petites saynètes et comédies. En font partie les contes, *Aschenbrödel, Schneewittchen, Dornröschen*.

d'autres recherches comme celle de C. George Avery<sup>27</sup> en 1968. A partir des romans berlinois et de la « petite prose » de la période biennoise, Avery souligne la problématique qui naît de l'antagonisme entre le sujet et le monde extérieur. Ceci conduit les personnages de Walser à la recherche d'une identité personnelle, entreprise cependant vouée à l'échec. Avery met l'accent sur la modernité de Walser dans sa manière de traiter l'antagonisme entre la liberté du langage et le scepticisme qu'il éprouve face à son expression. Il compare l'écrivain à Kafka, Musil et Joyce. Un an auparavant, dans un essai sur la petite prose, Christoph Siegrist avait fait l'inventaire de toutes les formes de maniérisme chez Walser, au travers de l'oxymore, du paradoxe, de la répétition. Il avait suggéré le terme d'arabesque, forme qui selon lui perdure dans toute l'œuvre.

Hans Udo Dück<sup>28</sup> analyse en 1968 le second roman de Walser, *Der Gehülfe*, en centrant sa recherche sur la position du narrateur dans le récit. La même année, Gérard Piniel dans une étude sur le roman *Geschwister Tanner*,<sup>29</sup> analyse le rôle des personnages du roman à partir de l'antagonisme permanent entre la liberté et la servilité. Cette forme d'existence que l'écrivain impose à ses personnages correspondrait, selon Piniel, à la conception de l'écriture de Walser, décidée dans l'indécision, active dans l'indifférence.

En 1970, s'amorce avec Nagi Naguib<sup>30</sup> un tournant dans la critique littéraire. S'appuyant sur les théories psychanalytiques de Freud et de Jung, Nagi Naguib met l'accent sur des aspects manifestement pathologiques dans les romans de Robert Walser. Dans la manière de confronter sans cesse ses personnages au dilemme entre le besoin de liberté et le plaisir de servir, Walser exprime, selon Naguib, sa propre personnalité contrastée. Il en voit la source principale dans les

---

<sup>27</sup> C. George Avery: *Inquiry and Testament. A Study of the Novels and Short Proses of Robert Waiser*. Philadelphia, 1968.

<sup>28</sup> Hans Udo Dück: *Strukturuntersuchungen von Robert Walsers Roman 'Der Gehülfe'*. München. 1968.

<sup>29</sup> Gerhard Piniel: *Robert Walsers 'Geschwister Tanner'*. Zürich. 1968.

<sup>30</sup> Nagi Naguib: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinstruktur*. München, 1970.

relations conflictuelles avec sa mère, qui se traduisent selon lui par un comportement pathologique. Plus tard, en 1974, Dagmar Grenz<sup>31</sup> s'appuie également sur une analyse psychologique pour souligner la contradiction entre l'existence de Walser et le monde extérieur. Elle relève dans son discours une structure spécifique de la négation dans laquelle elle reconnaît pourtant un trait d'ironie. Mais le caractère ambivalent de l'écriture de Walser est analysé sous l'éclairage de la psychanalyse. L'étude de Raymond Lauener<sup>32</sup> considère l'écriture de Robert Walser sous le même aspect; les travaux de Lacan sur le « stade du miroir » datant de 1966 n'étant pas étrangers à cette tendance. Lauener démontre que la déstructuration de la personnalité va de pair avec celle de la forme et conduit à la désagrégation du langage. Il évoque le caractère obsessionnel de l'écrivain ainsi que les premiers symptômes de son état schizophrénique.

Dirk Rodewald,<sup>33</sup> quant à lui, évite tout lien avec la psychanalyse et se limite à une interprétation des textes. Selon lui, tout le discours de Walser repose sur le mouvement donné par l'enchaînement entre le provisoire et ce qui se répète. Cette manière de renoncer au discours linéaire n'est pas considérée par Rodewald comme pathologique, mais comme le cheminement inéluctable d'un narrateur qui s'émancipe du développement logique que l'on trouve dans le roman bourgeois. La cause du scepticisme à l'égard du langage n'est pas comme le soulignait Naguib d'ordre pathologique, mais elle est à chercher dans le discours lui-même.

Dans son essai paru en 1973, Martin Jürgens<sup>34</sup> insiste principalement sur le concept du sujet. La position qu'adopte ce « je » qui écrit, motive selon Jürgens, les figures de style tels que les paradoxes, l'art combinatoire et la

---

<sup>31</sup> Dagmar Grenz: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*. München, 1974.

<sup>32</sup> Raymond Lauener: *Robert Walser ou la primauté du Jeu*. Bern, 1970.

<sup>33</sup> Dierk Rodewald: *Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse*. Bad Homburg, Berlin, Zürich, 1970.

destruction du discours linéaire. Bien que conscient de sa situation problématique face à la réalité, le narrateur ne peut que démontrer qu'il est une instance incontournable. Ces textes qui reflètent, tantôt sa critique de la société, tantôt sa position de marginal, doivent être considérés, selon Jürgens, comme une réponse à son anomie. Ce besoin d'affirmer son identité de manière si contradictoire face à l'hétéronomie sociale ne peut aboutir selon lui qu'à « l'autisme littéraire ».

Wolfgang Baur<sup>35</sup> analyse la prose des dernières années. Les caractéristiques principales en sont, selon lui, la combinaison de thèmes différents et une structure imprécise. Il n'existe plus d'unité dans le discours qui se transforme en réflexions et commentaires de la part du narrateur. Urs Herzog,<sup>36</sup> quant à lui, se penche sur l'aspect poétique de l'écriture de Robert Walser. Il renoue pourtant avec l'analyse psychanalytique, à partir du « dramolet » *Schneewittchen*. Il y définit le personnage de la mère comme un caractère « schizophrénogène ». Pour Urs Herzog, le diagnostic de schizophrénie chez Robert Walser ne fait aucun doute. Il se penche également sur les relations mère-fils à partir du premier texte de Robert Walser, écrit en dialecte, *Der Teich*. Il concentre exclusivement son analyse sur les relations familiales de l'écrivain.<sup>37</sup> Dans un essai datant de 1979, Peter von Matt évoque les troubles liés à la famille, notamment l'influence de l'image faible du père chez Walser. Le succès qu'espère le fils face à ce père faisant figure de perdant crée selon von Matt un sentiment de culpabilité qui marque une grande partie de l'œuvre.

---

<sup>34</sup> Martin Jürgens: *Robert Walser. Die Krise der Darstellbarkeit. Untersuchungen zur Prosa*. Kronberg/Taunus, 1973.

<sup>35</sup> Wolfgang Baur: *Sprache und Existenz. Studien zum Spätwerk Robert Walsers*. Göppingen, 1974.

<sup>36</sup> Urs Herzog : *Robert Walsers Poetik. Literatur und soziale Entfremdung*. Tübingen. 1974.

<sup>37</sup> L'écrivain et critique Robert Mächler, ami de Carl Seelig, contribua avec lui à faire connaître Robert Walser. Dans la biographie qu'il lui consacre, il conteste le diagnostic de schizophrénie, mais considère pourtant le récit *Der Teich* comme l'interprétation d'un narcissisme mature mêlé à une grande naïveté. Il y décèle également les séquelles d'un enfant mal aimé par sa mère. *Das Leben Robert Walser. Eine dokumentarische Biographie*. Genf, Hamburg, 1966, p. 35.

Au début des années quatre-vingt, les analyses se portent principalement sur les différents thèmes traités. Ainsi, le sujet de prédilection est le rôle du serviteur dans une perspective souvent sociologique. Karl Wagner<sup>38</sup> considère le roman *Der Gehülfe* comme la description du modèle social que constituent les relations entre un patron et son commis. Selon Wagner, l'amalgame qui se fait dans ce roman entre les sphères professionnelle et familiale permet de mettre en exergue le problème de l'autorité. Dieter Borchmeyer<sup>39</sup> voit dans l'œuvre de Walser l'interprétation d'une thématique religieuse et éthique. Il considère qu'elle est avant tout une réaction contre le concept du « surhomme » de Nietzsche. Cette soumission des personnages est, selon lui, présentée par l'auteur comme une vertu. Ce narcissisme négatif qui refuse ostensiblement d'accéder au pouvoir est pour Borchmeyer, l'illustration même du « moine séculaire à l'allure de dandy ». Agnès Cardinal<sup>40</sup> étudie principalement le langage paradoxal de Walser qui le mène jusqu'à la destruction de sa propre écriture. Le scepticisme que l'écrivain éprouve face au langage n'est plus un facteur stimulant pour se lancer avec davantage de spontanéité dans l'écriture, il ne fait au contraire que gâcher le plaisir de l'écriture. C'est ainsi qu'il ne lui reste plus que l'ultime solution de se glisser dans la peau de personnages, petits, insignifiants, et serviles.

En 1985, Guido Stefani reprend dans son essai<sup>41</sup> le thème du promeneur. Il compare ce thème « walsérien » à la tradition romantique. Walser cherche son inspiration dans la promenade et y assouvit son besoin de communication. Le personnage du promeneur illustre selon Stefani ce besoin de liberté et d'indépendance qui le mène à la recherche de soi.

---

<sup>38</sup> Karl Wagner : *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman 'Der Gehülfe'*. Wien, 1980.

<sup>39</sup> Dieter Borchmeyer: *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen, 1980.

<sup>40</sup> Agnès Cardinal: *The Figure of Paradox in the Work of Robert Walser*. Stuttgart, 1982. In: « *Immer dicht vor dem Sturze...* » *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt/M., 1987.

<sup>41</sup> Guido Stefani: *Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser*. Zürich, München, 1985.

Cordelia Schmidt-Hellerau<sup>42</sup> s'appuie à nouveau sur la psychanalyse, non dans l'optique de déceler les aspects pathologiques de la vie de l'auteur mais pour mener une interprétation détaillée de l'œuvre elle-même. Dans la deuxième partie de son essai, dans laquelle elle analyse le roman *der Räuber*, elle revient pourtant sur le narcissisme du narrateur, sur l'influence de la mère et le complexe d'Œdipe qui en résulte. Elle conclut en considérant ce roman comme une écriture thérapeutique qui permettrait à l'auteur de maîtriser ses penchants homosexuels et mélancoliques.

Christoph Bungartz en 1988<sup>43</sup> abandonne l'étude sur les thèmes pour se consacrer à la structure de la prose bernoise. Selon Bungartz, il existe chez Walser une véritable stratégie du jeu des contraires. Elle se traduit par « la minimalisation au travers de la redondance », « l'importance du silence dans l'expression », « l'abandon du sujet ou la présence d'un sujet anonyme ». L'auteur répond au caractère déficitaire du langage par une écriture tout en mouvement qui impose ses propres règles.

Walter Keutel<sup>44</sup> fait une analyse des portraits d'auteurs célèbres chez Walser. Ce sujet n'avait jusqu'alors trouvé que peu d'écho parmi la critique littéraire. Il examine les liens entre l'auteur et les portraits des écrivains. Il souligne le caractère prémonitoire de certains événements fictifs et suggère une coïncidence entre son entrée dans l'asile de Herisau et son entrée dans la fiction. Quant au silence que Walser s'impose, ce n'est pour Keutel qu'une manière de poursuivre son œuvre avec des « instruments différents ».

Tamara S. Evans<sup>45</sup> découvre dans l'écriture de Walser des similitudes avec la littérature moderne. Elle relève des thèmes et des formes d'expression avant-gardistes, en particulier le caractère expérimental de l'écriture et le discours

---

<sup>42</sup> Cordelia Schmidt-Hellerau: *Der Grenzgänger. Zur Psychologie im Werk Robert Walser*. Zürich, 1986.

<sup>43</sup> Christoph Bungartz: *Zurückweichend vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers berner Prosa*. Bern, 1988.

<sup>44</sup> Walter Keutel: *Robü, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser*. Tübingen, 1989.

polymorphe. Elle associe la transformation de la structure du lieu et du temps à la conception de Paul Klee. Les «microgrammes» sont, selon elle, comparables au jeu du collage et à l'écriture automatique.

Il est à noter que dès les années soixante-dix, un grand nombre de recherches ont mis l'accent sur la modernité de l'écriture de Walser, sans pour autant passer sous silence son caractère instable et versatile. Nous remarquerons également l'intérêt que portent les critiques aux écrits de jeunesse, particulièrement aux romans berlinois. La parution tardive des textes de la période bernoise en est peut-être une raison. Mais il semble également que l'amalgame qui fut fait entre les troubles psychiatriques de l'écrivain et une écriture considérée à tort comme «dégénérée»<sup>46</sup> ait contribué à la suspicion que suscitaient ces textes. Au début des années quatre-vingt-dix, la critique littéraire amorce un nouveau tournant. Le caractère pathologique de l'écriture de Walser est en grande partie occulté au profit du jeu comique et ironique. Dans son étude, Annette Fuchs<sup>47</sup> met l'accent sur le rapport entre le jeu du fou et le jeu du narrateur. Elle considère *Der Räuber* comme une gigantesque glose, absurde et impénétrable. Andreas Gößling<sup>48</sup> met, lui, l'accent sur le jeu absurde dans *Geschwister Tanner*, et Harald Henzler<sup>49</sup> se penche sur le langage absurde et imagé en comparant les écritures de Robert Walser, de Hugo Ball et Kurt Schwitters. Ces dernières années, les travaux sur l'œuvre de Robert Walser s'efforcent de lui accorder une véritable place dans la littérature de langue allemande. Sa grande capacité d'affabulation n'est plus considérée comme une fuite devant les difficultés de la vie, mais comme un véritable jeu fictif qui aboutit à un style incomparable fait de mots qui mènent

---

<sup>45</sup> Tamara, S. Evans: *Robert Walsers Moderne*. Bern, Stuttgart, 1989.

<sup>46</sup> Werner Morlang : Postface de *Aus dem Bleistiftgebiet*, op. cit., Bd IV, p. 413.

<sup>47</sup> Annette Fuchs : *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers*. München, 1993.

<sup>48</sup> Andreas Gößling : *Ein lächelndes Spiel. Kommentar zu Robert Walsers Geschwister Tanner*. Würzburg, 1991.

<sup>49</sup> Harald Henzler: *Literatur an der Grenze zum Spiel. Eine Untersuchung zu Robert Walser, Hugo Ball und Kurt Schwitters*. Würzburg, 1992.

certes parfois une danse folle, où s'intercalent souvent de simples conversations prises sur le vif, comme le souligne Peter Utz dans son ouvrage.<sup>50</sup>

\*

\* \*

Le but de notre recherche n'est pas de démontrer que l'œuvre de Walser est une quête d'identité menée par un auteur dont le succès s'est fait attendre et qui, même à l'heure actuelle, ne trouve pas l'écho qu'il mérite. Nous avons volontairement négligé quelque peu les difficultés relationnelles et sociales dont il souffrait et qui furent amplement analysées par toute une partie de la critique.

Face à certaines analyses qui privilégient avant tout l'étude de l'œuvre de Walser dans une perspective psychanalytique et exclusivement autobiographique, notre recherche procède d'une autre approche. Elle se propose de cerner le jeu de l'écrivain avec l'écriture et le lecteur, à partir de certains aspects de sa vie, dont on donnera par ailleurs un aperçu chronologique plus détaillé en fin d'ouvrage. Nous nous pencherons plus amplement sur ce jeu de masque qu'il instaure dans son écriture, jeu dont le but est non seulement de se créer de nouveaux rôles et d'en créer aux autres protagonistes, mais aussi de composer un langage poétique transposant sa réalité dans un monde fictionnel.

En considérant comme axiome premier que l'œuvre de Walser possède une autonomie absolue et porte en elle-même sa propre signification, cette recherche se propose de percer certains aspect de l'acte créateur. Si notre première partie pose la question de savoir quels éléments de sa vie peuvent être considérés comme l'amorce du jeu de dissimulation que pratique l'auteur dans son œuvre, il ne s'agit en aucun cas de traquer dans l'énoncé les signes d'une écriture thérapeutique mais bien de déceler ce jeu perpétuel entre la fiction et la réalité, par l'analyse systématique de l'ensemble de l'œuvre.

<sup>50</sup> Peter Utz: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers "Jetztzeitstil"*. Frankfurt/M., 1998.

**PREMIERE PARTIE**

**L'ŒUVRE DE ROBERT WALSER :**

**AUTOBIOGRAPHIE ET  
QUÊTE D'UNE IDENTITE**

Pour tenter de percer le jeu de dissimulation que pratique Walser dans son œuvre, il faut accorder un intérêt particulier à la part d'autobiographie que l'auteur introduit dans ses récits. Pour poursuivre plus loin nos investigations, nous nous attarderons sur l'instrument principal dont se sert Walser: l'emploi du *je*. La question fondamentale: *qui parle?* s'impose tout au long de l'analyse. La réponse à cette question ne peut se trouver qu'à partir d'éléments de la vie de Walser. Ainsi, le contexte particulier dans lequel l'auteur, un écrivain suisse écrivant en langue allemande, évolue, ne peut être négligé. De même, il paraît opportun de nous pencher sur la position de Walser par rapport aux courants intellectuels et littéraires de son époque. Ces éléments constituent des pistes de recherche importantes qui permettent de mieux comprendre l'atmosphère dans laquelle le processus créateur se met en place.

## CHAPITRE I

### L'ŒUVRE DE ROBERT WALSER : UNE AUTOBIOGRAPHIE ?

#### 1. L'écriture: le narrateur face à son miroir

Les liens qui existent entre un auteur et son écrit sont souvent subtils. Quelle part de lui-même l'auteur a-t-il mise dans son oeuvre? Souhaite-t-il, comme William Faulkner, être en tant qu'homme supprimé de l'histoire, ne laissant sur elle aucune trace, ou déclarer comme Rimbaud «Je est un autre» ou au contraire, tel Jean-Jacques Rousseau, être le sujet de son œuvre? La tendance actuelle consiste à rapprocher le récit de l'auteur de sa biographie. La démarche est tentante de confondre le « je » de l'auteur avec le « je » du texte. A quel jeu se livre donc un auteur qui passe sans cesse du masque du moi réel à celui du moi fictionnel? Cette question se pose d'emblée lorsque l'on se plonge dans l'œuvre de Walser. La tâche nous semble même facilitée à première vue par la quantité de textes à la première personne. En ce qui concerne ses romans, ils puisent à ce point dans sa vie personnelle, qu'il suffit, *à priori*, d'analyser scrupuleusement son œuvre pour y découvrir l'auteur. En trente-cinq ans d'activité littéraire, Walser parvient à introduire ce *je* dans toutes les formes. Du poème, qu'il affectionne à ses débuts, il passe au roman qui lui semble rapidement au-dessus de ses capacités; il compose ensuite à foison de petits récits qu'il désigne par le terme de « petite prose ». Son univers scriptural si diversifié est à tel point centré sur sa personne que le caractère autobiographique de l'œuvre semble évident.

En règle générale, chaque auteur met dans son œuvre une part de soi. Mais la différence se situe dans les règles qu'il s'impose et qu'il impose au lecteur dans ce jeu de la vérité. Walser qui, à première vue, semble se livrer avec beaucoup de complaisance au regard du lecteur, suscite lui-même le débat entre identité narrative et identité réelle, lorsqu'il affirme: « Niemand ist berechtigt, sich mir gegenüber so zu benehmen, als kenne er mich. »<sup>51</sup> L'écrivain Louis René des Forêts pose dans son roman *Le Bavard* les deux questions sous-jacentes à l'affirmation de Walser: « Peut-on m'identifier avec le propriétaire de la main droite qui forme les présentes lettres ? »<sup>52</sup> et « Reste à savoir... si enfin tout mon bavardage n'était que mensonge ? »<sup>53</sup> Nous ne pourrions donc avancer qu'avec une extrême prudence dans l'analyse de l'œuvre à la recherche de l'auteur, en gardant toujours à l'esprit qu'il s'agit d'un écrivain, qui, bien qu'affectionnant le pronom personnel « je », ne se livre pas à une exploration de soi. L'intérêt de ce travail est d'analyser comment il se sert de ce pronom personnel *je* pour créer un jeu de masques dans son processus créateur. Ce jeu de dissimulation et de dévoilement n'est en aucun cas un jeu de pure exhibition. Martin Walser met en garde celui qui voudrait analyser l'œuvre de Walser, en soulignant combien cet homme est un mystère, et le monde dans lequel il nous conduit, un labyrinthe. Martin Walser nous incite à la prudence car cet homme, dit-il, « vous casse les instruments avec lesquels vous tentiez de le comprendre. »<sup>54</sup> Ce jeu de la vérité et de la fiction ou même du mensonge, est une méthode que Walser pratique avec une certaine virtuosité. Faut-il alors sans cesse faire la part entre « les petits

---

<sup>51</sup> « Personne n'est autorisé à agir à mon égard comme s'il me connaissait. » *Das Kind* (III), SW, Bd 8, p. 78

<sup>52</sup> Louis René des Forêts : *Le Bavard*. Paris; 1978, p. 152.

<sup>53</sup> Ibid., p.134.

<sup>54</sup> « Er ist nach wie vor rätselhaft.[...] Auch wer ganz vorsichtig mit ihm umgeht, wird allmählich von einer Konsequenz förmlich ergriffen, er kann bewandert werden in diesem Labyrinth. Robert Walser schlägt einem von Mal zu Mal die Instrumente kaputt, mit denen man ihn erklären will.» Martin Walser: *Alleinstehender Dichter. Über Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd 2, p. 14.

faits vrais », <sup>55</sup> selon la formule de Nathalie Sarraute, et l'histoire inventée pour cerner les motivations de l'auteur et analyser le processus créateur? Cet acte d'extériorisation et de communication qu'est l'écriture met inmanquablement l'auteur en rapport avec un monde extérieur, un public, un lecteur. L'autobiographie mène l'auteur encore plus loin dans son rapport avec celui qui le lit, puisque à la base de tout écrit il y a l'image qu'il veut donner de lui. La question se pose alors, face à une œuvre où la suprématie du discours monologique est incontestable, de savoir si Walser est bien le sujet principal de ses écrits. L'aspect de transparence inhérent à l'autobiographie peut-il être respecté par l'auteur, et celui-ci le souhaite-t-il ? Est-il en mesure de nous livrer au fil des pages une réalité, une vérité en tous points semblable à celle qu'il vit, sous prétexte qu'il emploie dans son discours la première personne? Est-il tenu de le faire, à cause d'un soi-disant « pacte autobiographique » <sup>56</sup> entre lui et son lecteur ? Toutes ces questions se posent en découvrant l'œuvre de Walser, car il s'agit d'une œuvre riche, abondante, originale dans la façon d'évoquer sa vie, son « quotidien ». L'auteur virevolte sans cesse d'une idée à l'autre, menant le lecteur dans les méandres de la métamorphose de la réalité dont lui-même semble chercher l'issue. Face à cette impression de voir l'auteur se regarder sans cesse dans le miroir, le risque existe de considérer ses récits comme de banals soliloques et, se pose alors la question que Jacques Borel donne en titre de son essai: « Narcisse écrit-il ? ». <sup>57</sup> Le parcours atypique de Walser, ses échecs successifs, l'écriture au crayon sur des bouts de papier minuscules, puis son silence à la suite d'un internement dans un asile, peuvent inciter à étudier son œuvre sous un autre angle: celui d'une écriture « thérapeutique », d'un journal de bord dans lequel le lecteur pourrait relever tous les signes d'un déséquilibre mental. L'œuvre littéraire, en partie seulement sous l'emprise de l'auteur, est à la

---

<sup>55</sup> Nathalie Sarraute : *L'ère du soupçon*. Paris, 1993, p. 69.

<sup>56</sup> Philippe Lejeune : *Le pacte autobiographique*. Paris, 1965.

<sup>57</sup> Jacques Borel : *Narcisse écrit-il ?* In: *La Nouvelle Revue française*, N° 257. Paris, mai 1974.

merci de mécanismes complexes et inconscients. Si, de plus, des éléments de la vie de l'auteur suscitent des doutes quant à son équilibre psychique, n'est-on pas tenté d'en faire une double lecture? Considérée sous cet angle, l'écriture n'est donc plus le fait d'un processus créateur, mais plutôt le résultat d'une crise créatrice telle que l'ont analysée Sigmund Freud, Carl Gustav Jung ou plus récemment Jacques Lacan. Cette interprétation ne peut être passée sous silence, au regard du nombre considérable d'études faites à ce sujet, à propos de Walser. Il est vrai qu'il n'existe à ce jour aucune véritable interprétation psychanalytique telle que l'ont pratiquée Jean Delay en 1956 sur André Gide dans *La jeunesse d'André Gide*, ou encore Jean Laplanche sur Hölderlin dans *Hölderlin et la question du père* (1961). Toutefois un certain nombre d'essais font référence, avec plus ou moins de circonspection, à des théories psychanalytiques pour étayer leur analyse de l'œuvre de Walser. Il semble donc important d'analyser ce jeu entre la réalité et la fiction dans l'œuvre de Walser, à partir de ces données, afin d'en souligner les éventuelles limites. De plus, les rapports qu'entretient l'auteur avec la société, le regard sur sa situation dans l'époque, dans les milieux littéraires, les milieux de l'édition qu'il fréquente, apportent eux aussi un éclairage sur la manière dont Walser conçoit l'écriture et l'intérêt qu'il porte à son rôle d'écrivain. Ils contribuent à mettre en lumière certains aspects du jeu de miroirs, du double jeu, que pratique l'auteur avec son lecteur au travers de son œuvre.

Une œuvre considérée par le lecteur comme autobiographique met inévitablement l'auteur en première ligne. Le texte n'est donc qu'un support pour cerner la personnalité de celui qui écrit. Le mythe de l'« Auteur souverain » tant décrié par Roland Barthes<sup>58</sup> et Michel Foucault, réduit le texte à un manuscrit déchiffrable dans le seul but de livrer le cheminement entre le vécu et l'écrit. Tout écrivain pourrait faire sien le propos de Montaigne : « Je suis moi-même la

matière de mon livre» (*Essais*, 1580) et tout ce qui advient au cours des différents récits n'a de sens qu'en fonction de l'auteur. En ce qui concerne Walser, les voix du « Je » sont multiples et les rapports entre la fiction et la réalité difficiles à démêler. Quelles peuvent être les raisons qui animent l'auteur pour se mettre à ce point sur l'avant-scène, ainsi que les membres de son entourage ? Lui qui, selon les témoignages de personnes qui l'ont côtoyé, ne semble pas succomber à un narcissisme spéculaire. Il préfère se fondre avec discrétion dans la société, tout en se permettant de temps à autre quelques facéties avec son frère Karl Walser le peintre, grâce à qui il entre en contact avec les milieux de l'édition. L'écriture lui permet avant tout de sonder la possibilité d'être autre que soi-même et il s'adonne à ce jeu de masques avec une grande habileté. S'il est un auteur à propos duquel la question de « la vérité romanesque » se pose, c'est bien Walser. Les éléments autobiographiques dans ses récits ne sont pas négligeables pour autant, car ils permettent d'analyser le cheminement de l'auteur pour aboutir à une sorte d'«autofictionnalisation» et surtout de démontrer au travers de ses récits, quelle importance il accorde à l'écriture pour mener ce jeu de dissimulation entre réalité et fiction.

## 2. L'écriture à la première personne: une autobiographie

### 2.1. A la quête de l'auteur dans son œuvre

Ich brauchte fast nichts zu erfinden. Das Leben hat das für mich besorgt.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Roland Barthes: *La Mort de l'auteur*. Manteia. Paris, 1968. Repris in : *Le Bruissement de la langue*, op. cit., p. 61-67.

<sup>59</sup> «Je n'ai presque rien eu à inventer. La vie m'a fourni tout le nécessaire ». Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*. Frankfurt/M., 1993, p.57. Traduit de l'allemand par Bernard Kreiss: *Promenades avec Robert Walser*. Paris, 1989, p. 57.

Tels sont les propos que tient Walser à Carl Seelig, l'ami qui l'accompagne dans ses longues promenades lorsqu'il séjourne à la clinique de Hérissau, et qui tient le journal de leurs échanges entre 1936 et le 25 décembre 1956, date de la mort de l'auteur. Ces paroles qui se rapportent au roman *Der Gehülfe*, peuvent paraître ironiques et même désabusées, face à une carrière d'écrivain jalonnée d'échecs, mais elles rappellent surtout, combien l'auteur a puisé dans sa vie personnelle pour « alimenter » ses récits. Les exemples les plus connus sont les trois romans que Walser écrit pendant son séjour à Berlin : *Geschwister Tanner* en 1907, *Der Gehülfe* en 1908 et *Jakob von Gunten* en 1909. L'auteur évoque lui-même dans un de ses textes de la « petite prose » les liens entre l'écriture et la vie, en citant deux de ces romans: *Der Gehülfe* et *Geschwister Tanner*:

Als ich,[...] einst den « Gehülfe » erlebte, schlief der Schriftsteller Walser zunächst auch. Sonst wäre ich ja ein unnatürlicher Gehülfe gewesen. Um « Geschwister Tanner » zu schreiben, bedurfte es langen Gewartehabens, was natürlich unbewußt stattfand. Ich würde einen Schriftsteller eher an den Menschen als an den Schriftsteller erinnern. Die Schriftstellerei stammt ja aus dem Menschlichen.[...] Als ich in Wirklichkeit « Gehülfe » war, hatte ich da eine Ahnung, daß aus diesem Stück Erleben ein « Wirklichkeitsroman », also aus dem wirklichen Wirken ein schriftstellerisches entstehen würde? Nein, keine Spur![...] Alles was der Schriftsteller Walser « später » schrieb, mußte von demselben « vorher » endlich erlebt werden.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> « Lorsqu'un jour,[...] j'ai mené la vie d'un 'commis', l'écrivain Walser dormait en moi. Sinon j'aurais été commis contre nature.[...] Pour écrire 'Les Enfants Tanner', il m'a fallu attendre longtemps, ce qui évidemment s'est fait de façon spontanée et inconsciente. Je rappellerais plutôt à un écrivain qu'il est un être humain. L'écrivainerie prend tout de même sa source dans la sphère de l'existence humaine.[...] Est-ce que, au moment où j'ai pour de bon été un 'commis', je pressentais que, de cette parcelle d'expérience, sortirait un 'roman de réalité', donc qu'un acte réel engendrerait un acte littéraire ? Non, pas le moins du monde ![...] Tout ce que l'écrivain Walser a écrit 'après coup', il devait en définitive le vivre 'auparavant'. *Walser über Walser*, SW, Bd 17, p.

Walser donne ainsi certaines clés de son inspiration. Il doit d'abord vivre ce qu'il transpose dans son écriture. Pour cela il lui faut être totalement disponible, ne pas être commis et écrivain à la fois. Le sujet du récit doit être au départ une expérience vécue intensément. Michel Beaujour écrit à ce sujet:

L'on n'invente que ce qui a été préalablement emmagasiné, classé, répertorié (dans le laboratoire à fiches), et l'invention est moins un don de l'imagination et de fureur qu'un labeur et un art.<sup>61</sup>

Le récit qui fait référence en la matière est sans nul doute *Geschwister Tanner*, son premier roman. Walser raconte à Carl Seelig comment ce roman fut écrit en trois ou quatre semaines, sans apporter de corrections. Il n'y donne aucun nom de lieu mais l'écrivain précise à ce dernier que Zürich et la petite commune bernoise de Täuffelen, là où sa sœur était institutrice, ont servi de cadre au récit.<sup>62</sup> Walser y dépeint les membres de sa famille, et si la comparaison avec une saga familiale telle que les *Buddenbrooks* de Thomas Mann vient spontanément à l'esprit, les différences sont pourtant significatives. Le roman de Thomas Mann décrit la décadence d'une famille sur quatre générations. De plus, l'histoire de cette décadence est le fil conducteur du roman. Dans *Geschwister Tanner*, l'auteur dépeint deux années d'une génération, et la décadence de cette famille est évoquée tout simplement comme un fait accompli qu'il n'y a pas lieu de commenter plus avant. Il ne s'agit donc pas d'un roman familial mais plutôt d'une histoire constituée d'une série d'« instantanés », pris sur un court laps de temps. C'est une sorte d'album-photos<sup>63</sup> dont l'auteur tourne les pages, décrivant

---

182. Traduit de l'allemand par Jean-Claude Schneider: *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*. Paris, 1993, p. 118.

<sup>61</sup> Michel Beaujour : *Miroirs d'encre, Rhétorique de l'autoportrait*. Paris, 1980, p. 251.

<sup>62</sup> Cf. Carl Seelig : *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 49, p. 97.

<sup>63</sup> Erika Hönisch évoque cette comparaison avec la photographie, ces instantanés qui se succèdent, à propos du nouveau roman lorsqu'il s'agit de la description des choses telles qu'elles sont vues par le narrateur. A maintes reprises, nous nous sommes aperçu qu'il y avait des similitudes entre les romans de Robert Walser et le nouveau roman. Erika Hönisch: *Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen*. Heidelberg, 1967, p. 46-47.

telle scène, relatant telle anecdote, dépeignant tel personnage ou tenant de longs monologues sur le caractère de tel autre. Il apparaît rapidement que la famille Tanner a de réelles similitudes avec la famille Walser. La mise en parallèle du roman *Geschwister Tanner* et de la biographie de Walser écrite par Robert Mächler<sup>64</sup> permet de mesurer les ressemblances entre certains membres de la famille de Walser et de la famille Tanner. Les « jeux de portraits » entre Simon Tanner et l'auteur, entre les parents de Simon et Adolf et Elisa Walser, entre Emil Tanner et Ernst Walser, Hedwig Tanner et Lisa Walser, Kaspar Tanner et Karl Walser sont révélateurs. Quant à Klaus Tanner, il est dépeint dans deux personnages : Hermann et Oscar Walser. Seule la plus jeune sœur de Walser, Fanny, n'est pas représentée. Simon est le personnage-clé, l'observateur omniprésent qui traverse le roman d'un pas alerte, rythmé par ses nombreuses promenades. Il est sans cesse présent et sans cesse en mouvement. On a le sentiment, en superposant la vie de Simon Tanner à celle de Walser, qu'à l'instar du lecteur, l'auteur tente de composer un personnage imaginaire tout en gardant en mémoire le personnage réel. « Imaginer, ce n'est plus participer au monde, c'est hanter sa propre image sous les apparences infiniment variables qu'elle peut revêtir »<sup>65</sup> écrit Jean Starobinski. Ce lien entre sa propre image et le personnage de fiction, entre l'image que l'auteur a des êtres qui l'entourent et les personnages qu'ils deviennent dans ses romans et ses récits, est pour le lecteur le nœud gordien de l'écriture de Walser. Car l'auteur, par ses nombreuses références à sa vie personnelle semble lui-même attiser la curiosité.

Les anecdotes, les faits relatés, non seulement dans *Geschwister Tanner*, mais aussi dans ses autres romans et dans la « petite prose », sont pour la plupart

---

<sup>64</sup> Robert Mächler: *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*, op.cit., p. 25, 69, 83, 91.

<sup>65</sup> Jean Starobinski: *Jalons pour une histoire du concept d'imagination*. Paris, 1970, p. 189.

vérifiables. En témoignent les recherches de Bernard Echte.<sup>66</sup> Celui-ci se pose d'ailleurs la question de savoir si, en agissant ainsi « à visage découvert », Walser ne souhaite pas provoquer cette curiosité à son égard. Il est vrai qu'il donne suffisamment d'indications sur sa vie personnelle. Simon Tanner tient un long monologue sur son enfance à une parfaite inconnue, dans un foyer populaire. Il lui décrit par le menu tous les membres de sa famille, Kaspar le peintre, le plus bohème de la famille, puis Klaus, l'aîné, le plus raisonnable. Il lui parle ensuite de ce frère malheureux, interné dans un asile d'aliénés, de sa sœur Hedwig, qui fut pour lui une seconde mère. Il poursuit par un long portrait de sa mère, évoque ses problèmes psychiques, dépeint son père et ses déboires professionnels. Tout cela correspond, dans les grandes lignes, à ce que Walser a vécu. Il se livre sans pudeur, ni honte, avec une réelle sincérité. Il met dans la bouche de Simon les paroles suivantes:

Wenn ich so denke, wie wir Kinder, immer eines dem anderen nach, so durch mußten, durch den Irrtum und durch die jähe, schnelle Empfindung hindurch, und daß das alle Kinder der Erde müssen, mit so viel jugendlicher Gefahr, so möchte ich die Kindheit nicht so voreilig als etwas Süßes preisen, und doch preisen; denn sie ist doch eine kostbare Erinnerung.[...] Ich stehe noch immer vor der Türe des Lebens, klopfe und klopfe, allerdings mit wenig Ungestüm, und horche nur gespannt, ob jemand komme, der mir den Riegel zurückschieben möchte.[...] Ich bin nichts als ein Horchender und Wartender, als solcher

---

<sup>66</sup> A l'occasion d'un colloque sur Robert Walser qui s'est déroulé à Porto au Portugal, les 13, 14 et 15 Mai 1993, Bernard Echte, qui dirige les Archives Robert Walser à Zürich, fit part des ses recherches consistant à suivre à la trace les personnages que l'auteur cite dans ses récits, surtout ceux datant de son séjour à Bienne. Il le fit avec un véritable talent de détective. Il consulta l'Etat Civil de Bienne, les annonces légales du *Schweizerische Handels-Courier* et le registre du Centre des Impôts. Le résultat de ses « investigations » est consigné dans un article: *Etwas wie Personenauftritte auf einer Art von Theater. Bemerkungen zum Verhältnis von Biographie und Text bei Robert Walser*. Revista portuguesa de estudos germanísticos. In: *Runa*. Coimbra, Lisboa, N° 21(1/1994), p. 36-58.

allerdings vollendet, denn ich habe gelernt zu träumen, während ich warte.<sup>67</sup>

Simon est là, avec ses souvenirs douloureux, devant une porte close, attendant de pouvoir s'échapper vers la vie. Seul l'imaginaire lui permet de s'évader. L'écriture est peut-être cette libératrice qui poussera le verrou et qui lui permettra de mettre en forme tout ce qui n'était alors que rêve. L'écrivain réitère les mêmes confessions, mais à la première personne dans certains de ses textes de la petite prose. Dans *Das Stellengesuch*, par exemple:

Ich bin nicht sonderlich klug, und was die Hauptsache ist, ich mag den Verstand nicht gern so sehr anstrengen, ich bin eher ein Träumer als ein Denker, eher eine Null als eine Kraft, eher dumm als scharfsinnig.[...] Ich bin, um es offen zu sagen ein Chinese, will sagen, ein Mensch, den alles, was klein und bescheiden ist, schön und lieblich anmutet, und dem alles Große und Vielerforderische fürchterlich und entsetzlich ist.[...] Die Leidenschaft, es weit in der Welt zu bringen, ist mir unbekannt.<sup>68</sup>

Dans un récit intitulé *Aus meiner Jugend*, il poursuit son « introspection », soulignant au passage combien il est sincère:

---

<sup>67</sup> « Quand je songe à ce que chacun de nous, l'un après l'autre, a dû traverser quand nous étions enfants, tant d'erreurs, tant de moments violents, et quand je me dis que tous les enfants de la terre passent par ces mêmes dangers liés à l'âge, je n'ai plus tellement envie de parler de l'enfance comme du paradis, et pourtant il est vrai qu'elle est précieuse dans la mémoire.[...] Je suis toujours devant la porte, je frappe et refrappe sans violence, il est vrai, et je tends l'oreille, j'écoute si quelqu'un vient tirer le verrou et m'ouvrir.[...] Je suis quelqu'un qui écoute et qui attend, rien d'autre, mais comme tel, parfait, car en attendant j'ai appris à rêver. » *Geschwister Tanner*, SW, Bd.9, p. 329. *Les Enfants Tanner*. Traduit par Jean Launay. Paris, 1985, p. 283-284.

<sup>68</sup> « Je ne suis pas particulièrement intelligent, et ce qui importe le plus, je n'aime guère mettre mon intelligence à contribution, je suis plutôt un rêveur qu'un penseur, plutôt une nullité qu'une force, plutôt sot que sage. [...] Je suis, pour m'exprimer ouvertement, un Chinois, plus précisément un homme qui considère tout ce qui est petit et modeste, comme quelque chose de beau et d'adorable, et tout ce qui est grand et exigeant, comme quelque chose d'effrayant et d'horrible. [...] Vouloir à tout prix réussir dans la vie est un sentiment qui m'est étranger. » SW, Bd 4, p. 126.

Ich war ganz innerlich; lebte fast nur mit Geist und Gehirn. Trotzdem oder vielleicht gerade darum hatte alles Äußere seinen durchweg fröhlichen Klang. Das Leben war absolut nicht leicht; ich hatte bisweilen harte Stunden auszukosten; woran freilich meisten ich selbst schuld war.[...] Ja, ich habe große Freude gehabt, so still und gedrückt ich auch schien, ich sage es unumwunden.<sup>69</sup>

Pourtant, dans le texte *Walser über Walser*, il écrit:

Ich wünsche also unbeachtet zu sein. Sollte man mich trotzdem beachten wollen, so werde ich meinerseits die Achthabenden nicht beachten.<sup>70</sup>

L'homme parle de l'écrivain et explique combien l'écriture est vitale pour lui. Mais en concluant par la demande expresse d'être ignoré, après avoir attiré le projecteur exclusivement sur sa personne, est-ce l'homme qui veut rester dans l'ombre ou l'écrivain ? Par ces contradictions qui jalonnent sans cesse les textes à la première personne, particulièrement ceux dans lesquels l'identité de l'auteur ne fait aucun doute, Walser tire le rideau et s'efface devant la curiosité qu'il vient de susciter.

L'écrivain est pareil à ses personnages: multiple, contradictoire, omniprésent et fuyant. Il est Simon Tanner dans *Geschwister Tanner*, il est Joseph Marti, le commis, dans *Der Gehülfe* et il est également Jakob von Gunten. Il se décrit également dans la «petite prose» et dans le roman *Der Räuber*, une de ses dernières œuvres. Il se multiplie à tel point que le lecteur, bien que conscient d'une similitude entre l'auteur et les personnages, soit bien incapable de

---

<sup>69</sup> « J'étais très introverti, je ne vivais pratiquement qu'avec mon esprit et mon cerveau. Malgré tout et peut-être grâce à cela, tout ce qui était extérieur, avait une résonance joyeuse. Pourtant la vie n'était pas facile; quelquefois j'ai dû supporter des moments difficiles dont j'étais moi-même souvent responsable.[...] Oui, j'ai eu de grandes joies, malgré mon air paisible et déprimé, je le dis sans détour. » SW, Bd 16, p. 249.

<sup>70</sup> « Je souhaite que l'on m'ignore. Si pourtant on veut s'intéresser à moi, je vais, moi de mon côté, ignorer celui qui me porte de l'intérêt. » SW, Bd 17, p. 184.

reconnaître à quel degré elle se situe. Même, en mettant bout à bout les nombreuses indications qu'il lui fournit, il n'est pas en mesure de faire de Walser un portrait fidèle. Est-ce le personnage arrogant et même parfois irritant de certains récits, ou est-ce ce commis humble et bienveillant ? Le caractère kaléidoscopique de ses récits ne permet pas de dessiner avec précision les contours de l'image que Walser accepte de donner de lui. Cette panoplie de masques qu'il arbore lui permet de se dérober sans cesse alors que nous avons la conviction de le voir se « dépouiller » sous nos yeux. Le détour par le mensonge lui apparaît comme le meilleur recours à la vérité, sa vérité, « une vérité walsérienne », comme le souligne Heinz Weder.<sup>71</sup> Il serait vain de chercher une cohérence entre l'identité de l'auteur et celle des personnages qu'il décrit, comme il serait vain de prendre à la lettre les récits à la première personne, car Walser déclare lui-même:

Im übrigen benehme ich mich gern anders, als wie es Bücher erwarten lassen, die ich lediglich schrieb, damit sie gelesen würden.[...] Lassen Sie mir bitte das bißchen Kunst hübsch im Rahmen.<sup>72</sup>

Par ce genre de déclaration, l'écrivain coupe court à toute investigation tout en sachant pertinemment qu'il contribue à les susciter. Dans un ouvrage intitulé *Nouveau roman et retour à l'autobiographie*, Philippe Lejeune écrit:

Quand on sait ce que c'est qu'écrire, l'idée même du pacte autobiographique paraît une chimère: tant pis pour la candeur du lecteur qui y croira. Ecrire sur soi est fatalement une invention de soi. Une forme de fiction. Ceux qui combattent cette fiction pour dégager leur vérité font sourire ceux qui savent n'avoir d'autre vérité que la fiction.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Cf. Heinz Weder: *Der Lebenslauf bei Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd II, p.196.

<sup>72</sup> Cité par Bernhard Echte : *Biographie und Text bei Robert Walser*. In: *Runa*, op. cit., p.33.

<sup>73</sup> Philippe Lejeune: *Nouveau Roman et retour à l'autobiographie*. In: *L'auteur et le manuscrit*, sous la direction de Michel Contat. Paris, 1991, p.58.

Il est donc intéressant de suivre Walser dans son imaginaire, dans ce monde qu'il se crée précisément parce qu'il est devant une porte verrouillée, la porte qui le mène vers la vie. L'acte créateur se fonde chez lui sur la manière d'intégrer la réalité à l'œuvre de fiction. Tel un illusionniste, l'auteur manipule, dissimule, fait réapparaître tel objet, tel personnage au fil des lignes, donnant l'illusion du « déjà vu ». Il se met lui-même en scène, puis disparaît pour s'affubler d'autres masques, tel celui de Fidelio<sup>74</sup>, de Felix<sup>75</sup>, de Wenzel<sup>76</sup> ou du serviteur Tobold<sup>77</sup>. Il ne se contente pas d'apparaître sous les traits de Simon Tanner ou de Jakob von Gunten, comme nous l'avons constaté plus haut, mais glisse aussi dans le costume de Heinrich von Kleist<sup>78</sup>, de Clemens Brentano<sup>79</sup> ou de Nikolaus Lenau<sup>80</sup>. Sa vie réelle et sa vie fictive s'entremêlent; il agit de même avec la vie des autres et la «fictionnalise». Nagi Naguib souligne ces liens inextricables entre sa vie et son œuvre et met l'accent sur les nombreux passages dans lesquels Walser se transforme en reporter de sa propre expérience.<sup>81</sup> Catherine Sauvat relate l'anecdote suivante:

Lorsque à plusieurs reprises, Walser s'est vu astreint de rédiger des *curriculum vitae*, il a mêlé, à des informations précises, des éléments tirés de ses propres convictions poétiques. Pour le bulletin d'un cercle littéraire l'ayant invité à lire ses textes en

<sup>74</sup> SW, Bd 17, p. 210.

<sup>75</sup> *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd III, p. 190.

<sup>76</sup> SW, Bd 2, p. 81.

<sup>77</sup> *Tobold (I)*, SW, Bd 4, p. 45. *Tobold (II)*, SW, Bd 5, p. 224.

<sup>78</sup> *Kleist in Thun*, SW, Bd 2, p. 70. *Kleist-Essay*, SW, Bd 19, p. 255.

<sup>79</sup> *Brentano (I)*, SW, Bd 3, p. 97. *Brentano (II)*, SW, Bd 16, p. 236, *Brentano (III)*, SW, Bd 17, p. 163, *Brentano. Eine Phantasie*, SW, Bd 15, p. 78.

<sup>80</sup> *Lenau (I)*, SW, Bd 4, p. 43, *Lenau (II)*, SW, Bd 18, p. 229.

<sup>81</sup> « Es kann sogar von einem unaufhörlichen Ineinander von Walsers Leben und dichterischem Werk gesprochen werden, insofern im überwiegenden Teil der Dichtung die Erzählung um das eigene private Erleben des als 'Berichterstatter' auftretenden anonymen Ich-Erzählers kreist, derart daß in zahlreichen Prosastücken die Grenze zwischen Dichtung und autobiographischer Selbstaussage aufgehoben ist. » Nagi Naguib: *Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*, op. cit., p. 16-17.

1920, il résume par une phrase lapidaire : 'Il apparut qu'il était plus apte à écrire et à vivre des romans'.<sup>82</sup>

L'opposition subsiste entre les partisans d'une lecture autobiographique de son oeuvre, comme G. Piniel dans sa dissertation *Robert Walsers 'Geschwister Tanner'* (1968) ou H. Holderegger dans son livre *Robert Walser. Eine Persönlichkeitsanalyse anhand seiner drei Berliner Romane* (1973), et ceux qui reconnaissent à ses récits une réelle part de fiction, comme C. Colwell dans *Robert Walser, der Räuber* (1977) ou Jochen Greven dans *Robert Walser. Figur am Rande in wechselndem Licht* (1992) ou encore la biographie très détaillée de Robert Mächler, déjà citée. Pourtant, la place qu'accorde l'auteur à l'imaginaire, son goût pour le fantastique, incitent à considérer ses récits comme des oeuvres de fiction et non pas comme des extraits de simples journaux intimes donnés en pâture aux lecteurs dans le seul but d'être « disséqués ». Contre toute apparence, son intention première n'est pas de se décrire, encore moins de « s'exposer » en public. Et ses mises en garde sont à prendre en considération, surtout lorsque ces autobiographies sont lues par un public de jeunes lecteurs qui par mimétisme pourrait tomber dans l'erreur, comme il le déclare dans un texte intitulé *Der Neger*.<sup>83</sup> Il veut avant tout composer un personnage, dont il constitue en partie l'épine dorsale, mais qui, par le phénomène de l'écriture s'anime, en se détachant de son créateur pour devenir personnage de fiction. Le leitmotif de la part de « vécu » que l'auteur met dans ses personnages revient sans cesse. Mais la part de vérité serait-elle plus intéressante que la part de fiction qu'il leur insuffle ? N'est-il pas plus captivant d'analyser les procédés que l'auteur emploie pour marier

---

<sup>82</sup> Catherine Sauvat : *Robert Walser*. Paris, 1989, p.11.

<sup>83</sup> « Ich halte jede Lebensbeschreibung für nicht sehr geistreich, als sie in Lesern, die jugendlicherweise in Dachkammern wohnen, die vielleicht mit Schillerbüsten ausgestattet sind, Nachahmungslust weckt, die zu Irrtümlichkeiten führen kann, was, streng genommen, dem Erziehungsprinzip widerspricht, das auf Wahrung der Eigentümlichkeit hinzielt. » SW, Bd 19, p. 348.

cette part de réalité à cette part d'imaginaire et le jeu d'illusionniste qu'il parvient à mettre en scène?

Leben, Wirklichkeit sind raffiniert. Wir können ja übrigens Wirklichkeit schaffen! Das, was man Wirklichkeit nennt, besteht ja aus uns, und insofern wir bildungsfähig sind, ist es die sogenannte Wirklichkeit auch. Ob Wirklichkeiten reicher oder ärmer seien, kommt auf uns an. Man hat doch unter Wirklichkeiten nicht nur das zu verstehen, was sich der Dutzendverstand darunter vorstellt. In den Kreis des Wirklichen ziehe ich das Unwirkliche als bedeutungsvolle, in gewisser Hinsicht sogar ausschlaggebende Faktor mit ein; denn das Unwirkliche bildet doch beim Wirklichen das Ergänzende.<sup>84</sup>

## 2.2. Autoportrait : autofictionnalisation

Dans toute l'œuvre de Walser, le jeu repose sur cet entrelacement d'un « je » - narrateur avec ce « il » - personnage, les deux jouant souvent avec l'anonymat. L'un et l'autre se fondent pour ne plus être que personnage de fiction. Il ne s'agit donc plus d'autobiographie mais d'« autofiction ».<sup>85</sup> Le narrateur devient par une sorte de ruse, personnage; il se métamorphose, en se posant différents masques

---

<sup>84</sup> « La vie, la réalité sont retors. D'ailleurs nous pouvons créer de la réalité ! Ce que nous nommons réalité est constitué par une part de nous même, et, dans la mesure où nous sommes instruits, cette prétendue réalité l'est aussi. Il dépend de nous que les réalités soient plus riches ou plus pauvres. Après tout nous ne sommes pas obligés d'entendre sous le terme 'réalités' uniquement ce que l'esprit commun imagine ? Dans le domaine du réel j'inclus l'irréel comme un facteur important, sous certains aspects même essentiel; car l'irréel forme le complément du réel. » SW, Bd 17, p. 386-387.

<sup>85</sup> Ce terme fut employé par Serge Doubrosky dans *Fils* (1977). L'auteur justifia ce terme dans une article paru en 1980: *Autobiographie, Vérité, Psychanalyse*. In: *Autobiographie. De Corneille à Sartre*. Paris, 1988, p. 61-79.

au gré des circonstances, personnage hors du temps, hors du lieu, juste un personnage anonyme qui parfois n'a même pas besoin de porter un nom:

Ich kam dann und dann zur Welt, wurde dort und dort erzogen, ging ordentlich zur Schule, bin das und das und heiÙe so und so und denke nicht viel. Geschlechteswegen bin ich ein Mann, staatswegen bin ich ein guter BÙrger und rangeshalber gehÙre ich zur besseren Gesellschaft.<sup>86</sup>

Il semblerait que ce penchant vers l'anonymat soit la condition première pour pouvoir « enfile » sans peine divers costumes et masques et changer ainsi de personnage. L'auteur ou le narrateur, comme le personnage campe dans le présent, comme celui qui joue sur scène et qui après le tomber du rideau n'existe plus. Dans le récit *Der Hanswurst*, Walser déclare à propos de son personnage : « Eine Zukunft hat er nicht, aber er begehrt auch gar nicht etwas derartiges zu haben ».<sup>87</sup> Simon dans *Geschwister Tanner* tient les mêmes propos:

Ich will keine Zukunft, ich will eine Gegenwart haben. Das erscheint mir wertvoller. Eine Zukunft hat man nur, wenn man keine Gegenwart hat, und hat man eine Gegenwart, so vergißt man, an eine Zukunft überhaupt nur zu denken.<sup>88</sup>

Walser gomme ainsi tout ce qui pourrait le rattacher à une réalité. Il veut rendre le personnage de fiction aussi anonyme que lui-même aspire à l'être. Même là, son destin et celui de ses personnages sont liés, si tant est qu'ils aient un destin. L'auteur n'attribue aucun passé à ses personnages, il n'envisage pour eux aucun avenir. Ils vivent le temps présent, dans l'immédiat, sans attaches, semblables à

---

<sup>86</sup> « Je vins au monde à tel et tel endroit, fut élevé à tel autre, fréquentai régulièrement l'école, je suis ceci et ceci, je m'appelle ainsi et ainsi et ne pense pas grand chose. Je suis de sexe masculin, institutionnellement parlant, je suis un bon citoyen et j'appartiens de rang à la bonne société. » *Basta*, SW, Bd.5, p. 168.

<sup>87</sup> « Il n'a pas d'avenir, mais il n'aspire pas à posséder ce genre de chose. » SW, Bd 4, p.119.

<sup>88</sup> « Je ne veux pas d'avenir, je veux du présent. Cela me paraît valoir plus. On n'a d'avenir que quand on n'a pas de présent, et quand on a un présent, on oublie complètement même de penser à l'avenir. » SW, Bd 9, p. 44. Trad., op. cit., p. 41.

leur auteur, comme le souligne Paul Nizon.<sup>89</sup> Ils tentent de se fondre subrepticement dans la réalité, comme l'auteur se fond dans la fiction. Réalité et fiction sont à ce point liées, que chacune puise en l'autre sa force et son inspiration. Dans un texte intitulé *Tagebuch-Fragment von 1926*, qu'il conçoit comme un extrait de journal et qui contient légitimement des aspects plus personnels, l'auteur écrit:

Ich finde z. B., daß das Schreiben gleichsam Hand in Hand mit dem Leben geht ; es ist mit ihm verflochten; meiner Ansicht nach darf und soll das so sein.<sup>90</sup>

Dichten ist ein Großes und Ganzes und beansprucht daher sicher auch ein ganzes Leben, und sollte ich mich irren, was ich jedoch für unmöglich halten will, so liebe und bevorzuge ich den Irrtum und fliehe die Wahrheit.<sup>91</sup>

Le rapport qu'entretient Walser avec la vérité est un facteur déterminant et mène à ce jeu qui aboutit à « l'autofictionnalisation ». Walser ne s'estime pas redevable d'une vérité. En transparaissant volontairement dans ses récit, il devient personnage de fiction et à ce titre n'est nullement tenu de respecter la vérité. Il s'anéantit autant dans les personnages que dans le narrateur, au point de n'aspirer qu'à une existence littéraire. C'est ainsi que le mensonge, l'erreur, l'extravagance des propos ou des situations trouvent une place de choix dans ses écrits. Walser entre dans un monde de totale liberté dont il compte bien user à

---

<sup>89</sup> « Er hat nicht nur keinen Besitz, sondern auch keine eigentliche Vergangenheit oder Lebensgeschichte gebildet, nur Vorläufigkeit, Zustände.» Paul Nizon: *Robert Walsers Poetenleben. Dichtung und Wahrheit, Innenwelt und Aussenwelt*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd II, p: 29.

<sup>90</sup> « Je trouve par exemple que l'écriture marche main dans la main avec la vie; elles s'entrelacent; cela peut, doit, à mon avis, se passer ainsi. » SW, Bd 18, p. 64. Trad. in : *Robert Walser, Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 126.

<sup>91</sup> « Ecrire est quelque chose de grand et exige certainement, à cause de cela, toute une vie ? Et devrais-je me tromper, ce que je pense impossible, je privilégie l'erreur et fuis la vérité. » SW, Bd 5, p. 220.

loisir et dont il devient le personnage principal qui se métamorphose au gré de sa fantaisie. L'auteur évoque cette faculté de métamorphose, de transformation, faite d'éclatements, de morceaux mis bout à bout, dans la phrase si souvent citée:

Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können.<sup>92</sup>

Le caractère fragmentaire entre dans la composition du personnage, comme dans celle de l'œuvre. Il contribue à accentuer cet aspect insaisissable que l'auteur cultive avec une certaine malice. Claudio Magris souligne ce caractère disloqué et le compare à l'ouvrage de Pénélope, un ouvrage qui ne se construit jamais, qui n'a jamais de fin.<sup>93</sup> L'éclatement du Moi est le pivot de cette autofictionnalisation. Danièle Sallenave dans son essai *Fiction et autobiographie* écrit:

Disséminé par elle en éclats reconnaissables ou méconnaissables, le moi soumis à l'épreuve de la fiction se multiplie dans la projection imaginaire de ses identités successives.<sup>94</sup>

Walser se transforme, au fil des récits en une multitude de personnages mais aucun n'a le privilège de lui ressembler trait pour trait. Le lecteur se trouve face à un puzzle impossible à reconstituer, car, tel l'habit d'arlequin, toutes les pièces sont interchangeables.

---

<sup>92</sup> « Le roman que je suis sans cesse en train d'écrire, reste toujours le même et pourrait être désigné comme un livre sur Moi, diversement découpé et décousu. » SW, Bd 20, p. 322.

<sup>93</sup> « Walser zerfällt und verliert sich in eine Vielzahl von Fragmenten - so erklärt er selbst- gleich dem « Ich-Buch », mit dessen Niederschrift er, wie er sagt, stets beschäftigt ist. Doch dieses Buch in der ersten Person ist nicht das stolze Gebäude, das die schöpferische Kraft eines Ich spiegelt, welches sich in der Dichtung eine Gestalt gibt, sondern ein Werk der Auflösung, wie die nächtliche Trennarbeit der Penelope. » Claudio Magris: "In den unteren Regionen": Robert Walser. *Der Ring der Clarisse. Großer Stil und Nihilismus in der modernen Literatur*. In: Robert Walser. Hrsg. von K.M. Hinz, T. Horst, op. cit., p. 344.

<sup>94</sup> Danièle Sallenave: *Fiction et autobiographie*. In: *L'auteur et le manuscrit*, op. cit., p. 74.

La narration à la première personne est celle que Walser privilégie. Mais peu importe que le récit soit écrit à la première ou à la troisième personne; le « je » se masque, et le personnage et le narrateur intervertissent leurs rôles.<sup>95</sup> Alors que le lecteur est persuadé d'avoir devant soi un auteur qui se raconte, il se trouve en fait face à un personnage qui masque en quelque sorte celui qui écrit. Cette mise en forme de soi qui se produit par l'écriture, se prolonge donc dans l'écriture fictionnelle, mais, dans un cadre et un ordre nouveaux.<sup>96</sup> Walser donne donc, de prime à bord, l'illusion d'être le sujet de ses récits mais l'auteur - comme les personnages - est à ce point composite que les contours restent volontairement flous. Le lecteur se trouve face à des récits qui ressemblent à de véritables patchworks constitués de petites proses, de poèmes à la première personne, de romans, de petites proses et de poèmes dont les personnages se ressemblent comme des frères. Et toujours un même fil les relie: ce narrateur qui décidément ne veut pas quitter la scène. Walser, pareil à Protée, le vieillard de la mer qui, dans la mythologie gréco-latine, échappe à ses poursuivants, se métamorphose en mille figures. Si l'auteur écrit en puisant incontestablement dans son vécu, c'est bien les ruses de la fiction qu'il emploie pour se mettre en scène. Et grâce à ces ruses, il ne peut jamais y avoir identité entre ce qu'il est et ce qu'il écrit, car subsistera toujours une distorsion fondamentale entre le « je » vécu et le « je » transcrit dans les récits. C'est cette facette de l'écriture que Walser exploite, quel que soit le pronom personnel employé. Jochen Greven analyse parfaitement cet aspect de l'écriture qui débouche sur ce que l'on peut appeler une

---

<sup>95</sup> Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabon posent d'ailleurs la question : « ...l'avantage de l'autofiction ne serait-il pas justement de mettre en question cette relation d'identité ou d'altérité entre l'auteur et le narrateur ? » Jacques Lecarme, Eliane Lecarme-Tabon: *L'autobiographie*. Paris, 1997, p. 271.

<sup>96</sup> « Selbst wenn ein Kunstwerk Elemente enthält, deren biographischer Charakter mit Sicherheit nachgewiesen werden kann, erscheinen diese Elemente im Kunstwerk in neuer Ordnung und solcher Umformung, daß sie ihre spezifische persönliche Bedeutung verlieren und schlechthin zu konkretem menschlichem Stoff, zu integralen Bestandteilen

« autofictionnalisation ». Qu'il parle à la première ou à la troisième personne, Walser disparaît tout en apparaissant.<sup>97</sup> A la lecture des récits et des romans de Walser, les premières lignes du livre de Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* nous viennent à l'esprit : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman. » Dans son essai Lothar Kurzawa écrit à propos du récit *Maskerade*:

Da steht er nun vor uns, oder besser, da geht er hin, jener Maskenträger par excellence : der Erzähler. Namenlos betritt er jenen Raum, von dem wir nicht einmal wissen, ob es die Bühne, der Festsaal oder die Welt ist. Er schickt einen Vorläufer, ein Pronomen, er sagt 'ich'. Wir wissen nicht genau wer gemeint ist. Der Autor ? Oder ein anderer, dem er vorübergehend seinen Namen geliehen hat ?<sup>98</sup>

Le masque du « personnage » que Robert Walser semble à ce point aimer endosser, se perpétuera bien au delà de ses espérances, puisque, après avoir été si longtemps un auteur délaissé, il deviendra un personnage de fiction, au travers de l'écriture des autres.<sup>99</sup> Il est le personnage principal, étrange, fantasque et excentrique d'une pièce de théâtre de Hofman, *Die Brauschau des Dichters*

---

eines Kunstwerks werden. » René Welleck, Austin Warren: *Théorie der Literatur*. Frankfurt/M., 1972, p.77.

<sup>97</sup> « Eine imaginäre Bühne bildet den Rahmen. Der biographische Stoff wird darüber literarisiert, die Figur des Autors löst sich in eine Vielzahl von Figurationen, wird fiktiv. Der da von sich selbst, sei es als « Ich », sei es als « Er » spricht, verschwindet, indem er erscheint. » Jochen Greven: *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*. Frankfurt/M., 1992, p.7.

<sup>98</sup> « Il est là devant nous, ou plutôt, il marche là, ce porteur de masques : l'auteur. Anonyme, il pénètre dans un lieu, et nous ne savons pas s'il s'agit d'une scène, d'une salle de fêtes ou du monde. Il y envoie un messenger, un pronom qui dit 'je'. Nous ne savons pas au juste qui cela désigne. L'auteur ? Ou bien quelqu'un d'autre à qui il a prêté pour un instant son nom ? » Lothar Kurzawa: *'Ich ging eine Weile als alte Frau. Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K.M. Hinz, T.Horst, op. cit., p. 176.

<sup>99</sup> Cf. Walter Keutel: « Walser als Objekt literarischer Gestaltung » in: *Robü, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser*. Tübingen, 1989, p. 18.

*Robert Walser* datée de 1982. Urs Widmer, dans son essai, *Über Robert Walser*<sup>100</sup>, imagine dans la postface une rencontre avec l'auteur dans un café. E.Y. Meyer, dans un essai *Sympathie für einen Versager*<sup>101</sup> le décrit sous les traits d'un personnage affublé de vêtements extravagants. Il est vrai que la personnalité de l'homme est à ce point originale qu'il peut tout à fait être « fictionnalisé ». Walser traverse la vie tel un personnage de roman, atypique, marginal, sans respect des convenances. Walter Keutel relève combien les récits de fiction qui partent de la biographie de l'auteur portent sa « marque ».<sup>102</sup> Dans l'ouvrage de Jürg Amann *Verirren oder das plötzliche Schweigen des Robert Walsers*<sup>103</sup> par exemple, celui-ci reproduit ces conversations avec Robert Walser, ces rencontres, qui n'ont jamais eu lieu. Jürg Amann tente, à partir de données biographiques, d'entretiens entre Walser et Carl Seelig, de donner vie à l'auteur en le transformant en personnage, et en l'entraînant dans la fiction. Mais le personnage Walser ne permet pas de mieux cerner l'homme. En voulant le dévoiler au regard du lecteur, il ne fait qu'épaissir le mystère qui entoure cet auteur. Par là, il contribue à cette atmosphère composée de faits insaisissables qui émanent de la relation ambiguë entre le vécu, l'écriture et la fiction. François Mauriac, dans *Commencements d'une vie*, écrivait:

Seule la fiction ne ment pas; elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue.<sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> Urs Widmer: *Über Robert Walser*. In: *Robert Walser. Ausgewählte Gedichte und Aufsätze*. Zürich, 1970, p. 169-190.

<sup>101</sup> In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd II, p.51.

<sup>102</sup> « Walser hörte nie auf zu schreiben, und wenn wir genau hinsehen, dann erkennen wir seine dirigierende Hand in den fiktionalen und halb-fiktionalen Bearbeitungen seiner Biographie und in der vielfältigen Referenz, die ihm heutige Schriftsteller erweisen... der Eintritt Walsers in die Fiktion stellt die Fortsetzung der eigenen Arbeit mit anderen Instrumenten dar; das Leben wird mit fremder Hand weitergeschrieben.» Walter Keutel: *Robü, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser*, op. cit., p. 42.

<sup>103</sup> Cf. Jürg Amann: *Verirren oder das plötzliche Schweigen des Robert Walsers*. München, 1991.

<sup>104</sup> In: *Ecrits intimes*. Paris, 1953, p.14.

Dans la vie même de Walser, le destin et la fiction se superposent. Dans son roman de jeunesse *Geschwister Tanner*, il relate la mort du poète Sebastian que Simon découvre dans la neige:

Wie nobel er sich sein Grab ausgesucht hat. Mitten unter herrlichen, grünen, mit Schnee bedeckten Tannen liegt er. Ich will niemanden davon Anzeige erstatten. Die Natur sieht herab auf ihren Toten, die Sterne singen leise ihm zu Häupten, und die Nachtvögel schnarren, das ist die beste Musik für einen, der kein Gehör und kein Gefühl mehr hat.[...] Eine prachtvolle Ruhe, dieses Liegen und Erstarren unter den Tannenästen, im Schnee. Das ist das beste, was du tun konntest. Die Menschen sind immer geneigt, derartigen Käuzen, wie du einer warst, weh zu tun und ihre Schmerzen zu verlachen.[...] Lebe wohl. Wenn ich Blumen hätte, ich schüttete sie über dich aus. Für einen Dichter hat man nie Blumen genug. Du hattest zu wenig. Du erwartetest welche, aber du hörtest sie nicht über deinem Nacken schwirren, und sie fielen nicht auf dich nieder, wie du geträumt hast.<sup>105</sup>

Il ne fait aucun doute que Walser songeait à sa propre vie, à son propre destin d'écrivain, lorsqu'il évoque l'incompréhension des gens face aux poètes. Plus stupéfiant est le fait qu'il mourut dans les mêmes circonstances que Sebastian, dans la neige, le matin du 25 décembre 1956. Même sa mort croise le chemin de la fiction. En se masquant derrière le poète Sebastian, l'auteur Walser lui attribue non seulement des pans de sa vie, mais aussi, sans le savoir, sa propre mort. Ce va et vient incessant entre la réalité et la fiction, sans que l'on ne discerne

---

<sup>105</sup> « Comme il a noblement choisi sa tombe. Là, sous ces magnifiques sapins verts et la neige qui le recouvre. Je ne vais avertir personne. La nature veille sur son mort, les étoiles chantent doucement à son chevet et les oiseaux de nuit poussent des cris. C'est la meilleure musique qui soit pour quelqu'un qui n'entend plus et ne sent plus.[...] Quel repos glorieux, couché ainsi sous les branches des sapins, figé dans la neige ! C'était le mieux que tu pouvais faire. Les hommes sont toujours prêts à faire mal aux oiseaux de ton espèce, et à rire de leurs souffrances.[...] Adieu. Si j'avais des fleurs, je t'en couvrirais. On n'a jamais assez de fleurs pour un poète. Tu en as eu trop peu. Tu en

vraiment qui se « nourrit » de l'autre, est admirablement exprimé par la phrase d'un autre auteur suisse célèbre, Max Frisch:

Jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle.[...] Jedermann erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält.<sup>106</sup>

### 3. L'écriture: instrument du jeu de dissimulation

Les rapports entre la fiction et la réalité, entre ce que l'auteur veut dissimuler ou bien dévoiler, ne peuvent être réellement analysés chez Walser si l'on ne se penche pas sur les rapports qu'il entretient avec l'écriture. L'écriture est à ce point liée à sa vie qu'elle en rythme chaque seconde. Walser existe avant tout en tant que personne qui écrit. L'acte d'écrire a une importance capitale, voire vitale. Il ne cache d'ailleurs pas au lecteur les difficultés ou les joies qu'il éprouve en écrivant. Les remarques sur l'écriture jalonnent ses récits:

Wo ich als Dichter begann, fing ich als Mensch an und war wie neugeboren.<sup>107</sup>

Ich werde mit mir zu Ende sein, sobald ich mit Dichten fertig bin, und das freut mich.<sup>108</sup>

Leben und Dichten müssen ohne Frage ein Einziges und Zusammenhängendes sein.<sup>109</sup>

---

attendais, mais tu n'as pas perçu leur frôlement sur ta nuque, elles ne sont pas tombées sur toi comme tu l'avais rêvé. » SW, Bd 9, p. 131-132. Trad., op. cit., p. 116-117.

<sup>106</sup> « Chaque 'Moi' qui s'exprime, est un rôle.[...] Chacun se découvre tôt ou tard une histoire qu'il croit être sa vie. » Max Frisch: *Ich schreibe für Leser*. Antworten auf vorgestellte Fragen. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Form*. Frankfurt/M., 1986, Bd V. p. 327.

<sup>107</sup> « Là où j'ai débuté comme auteur, j'ai commencé ma vie d'homme et j'étais là comme un nouveau-né ». SW, Bd 16, p. 256.

<sup>108</sup> « J'en aurai fini avec moi-même, lorsque j'aurai fini d'écrire et cela me réjouit. » SW, Bd 14, p.21.

Cette façon de concevoir l'écriture démontre que l'acte d'écrire est pour lui un véritable travail. Il applique ce que Proust écrit dans *Contre Sainte-Beuve* : «[...] il n'y a qu'une manière d'écrire pour tous, c'est d'écrire sans penser à personne, pour ce qu'on a en soi d'essentiel et de profond. »<sup>110</sup> Il y introduit également une part d'amusement. Il écrit : « Ich habe die Absicht mit Worten zu tanzen. »<sup>111</sup> Il souligne également les difficultés que cela engendre : « Ungern genug setze ich mich an den Schreibtisch, um Klavier zu spielen. »<sup>112</sup> Mais aussi :

Kann ein Mensch der nicht schriftstellert, morgens überhaupt  
seinen Kaffee trinken ?

Ein solcher wagt kaum zu atmen !<sup>113</sup>

Ces pirouettes masquent toute la complexité du travail d'écriture chez Walser. Son attitude face à cet acte reste ambiguë : il considère la démarche aussi fastidieuse que les exercices de gammes et aussi légère que les mouvements d'une danse. Il tente également de garder ses distances face à cette activité qui occupe sa vie en lui accordant ironiquement encore plus d'importance qu'elle n'en a. L'écriture, encore qu'il en parle avec dérision, est une entreprise vécue de manière quasi artisanale.<sup>114</sup> Il écrit vite, se corrigeant rarement. L'écriture est un instrument qu'il maîtrise rapidement, et spontanément, mais dont il souligne souvent la complexité. Il doit s'y consacrer corps et âme, car il n'écrit jamais

---

<sup>109</sup> « Vivre et écrire doivent être incontestablement une seule chose, une entité. » SW, Bd 5, p.220.

<sup>110</sup> Marcel Proust : *Contre Sainte-Beuve*. Paris, 1987, p. 301.

<sup>111</sup> « J'ai l'intention de danser avec les mots. » *Frauenporträt*, SW, Bd 20, p. 248.

<sup>112</sup> « Avec un certain regret, je me mets à ma table de travail pour jouer du piano. » *Dorfgeschichte*, SW, Bd 18, p. 320.

<sup>113</sup> « Est-ce qu'un homme qui ne passe pas son temps à écrivainiller peut seulement boire son café le matin ?

Un tel homme ose à peine respirer ! » SW, Bd 17, p. 183. Trad. in : *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 119.

<sup>114</sup> « Ich weiß, daß ich eine Art handwerklicher Romancier bin. Ein Novellist bin ich ganz gewiss nicht. Bin ich gut aufgelegt, d.h. bei guter Laune, so schneidere, schustere, schmiede, hoble, klopfe, hämmere oder nagle ich Zeilen zusammen, deren Inhalt man sogleich versteht. Man kann mich, falls man Lust hierzu hat, einen schriftstellernden Drechsler nennen. » *Eine Art Erzählung*, SW, Bd 20, p. 322.

lorsqu'il occupe un emploi. Cette vie d'écriture que l'on peut à ce titre qualifier de « sacerdotale » est évoquée dans le récit *Der Schriftsteller (I)*:

Er ist ein ordentlicher Mensch; das Sitzen am engen Schreibtisch hat ihn bescheider gemacht, er verzichtet auf die heitern Genusses des Lebens, und wenn er von irgendeinem nützlichen Ausgang nach Hause kommt, so zieht er seinen guten Anzug rasch vom Leib, hängt Hose und Rock, wie es sich gehört, säuberlich in den Kleiderschrank, wirft sich in eine Arbeiterbluse und Hausschuhe, geht in die Küche, macht Tee zurecht und begibt sich zur gewohnten Arbeit.[...] Verheiratet ist er nicht, denn er hat nicht die Kühnheit gehabt, sich zu verlieben, weil er allen ihm zu Gebote stehenden Mut dazu hat anwenden müssen, seiner künstlerischen Pflicht gegenüber, die, wie es vielleicht bekannt ist, eine sehr harte sein kann, treu zu bleiben.<sup>115</sup>

Par ce portrait de l'écrivain, Walser rejoint l'autoportrait de Sartre dans lequel l'écriture est réellement ce souffle de vie pour lequel on est prêt à tout sacrifier:

Je suis né de l'écriture; avant elle, il n'y avait qu'un jeu de miroirs; dès mon premier roman, je sus qu'un enfant s'était introduit dans le palais de glaces. Ecrivain, j'existais, j'échappais aux grandes personnes; mais je n'existais que pour écrire et si je disais 'moi', cela signifiait 'moi qui écrit'.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> « C'est un homme ordonné ; la position assise devant sa table étroite l'a rendu modeste, il renonce aux réjouissances de la vie et lorsque après l'une ou l'autre sortie utile il rentre à la maison, il s'empresse d'ôter son beau costume, il remet soigneusement, comme cela doit se faire, le pantalon et la veste dans la penderie, enfiler sa blouse de travailleur et ses pantoufles, va dans la cuisine, se fait un thé et reprend son travail.[...] Il n'est pas marié, non, il n'a pas eu l'audace de tomber amoureux, parce qu'il lui a fallu employer tout le courage dont il dispose à rester fidèle à son devoir d'artiste, qui est, comme on sait peut-être, parfois très dur.» SW, Bd 3, p. 129. Trad. par Jean Launay, in: *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*. Paris, 1999, p. 309.

<sup>116</sup> Jean-Paul Sartre : *Les Mots*. Paris, 1964, p.126.

Pour Walser, l'activité d'écrivain est une activité noble mais difficile. Il ne manque pas de dénoncer, ou du moins d'évoquer - car Walser n'est pas un polémiste - les difficultés de ce métier. Dans le récit *Der Schriftsteller* ( I ), déjà évoqué plus haut, il écrit:

Der Mann mit der Feder in der Hand ist quasi ein Held im Halbdunkel, dessen Betragen nur deshalb kein heroisches und edles ist, weil es der Welt nicht zu Gesicht kommen kann.<sup>117</sup>

Ce « héros dans la pénombre », cet anonyme qui s'acharne sur sa tâche, loin de la célébrité et des honneurs, est le portrait de l'écrivain Walser. Il s'attelle à son travail avec une certaine opiniâtreté, faisant fi des critiques d'éditeurs, ignorant les échecs retentissants de ses publications, les lettres de lecteurs ulcérés. Déjà dans les rédactions de Fritz Kocher, il fait constater à son personnage:

Ja,[...] die Kunst ist eine große und süße Sache, aber sie ist verteufelt schwer. Wenn es mit den Einbildungen, die man von ihr hat, gemacht wäre, könnte man in aller Ruhe und Behaglichkeit mit ihr fertig werden. Aber da ist die Handfertigkeit, das Handwerk, das hemmend zwischen ihr und ihrem Entstehen liegt. Ich habe schon ärger wegen ihr geseufzt als ein Betbruder.[...] Ja, die Kunst gibt mir zu schwitzen. Es wäre schade, wenn ich gezwungen würde, sie satt zu haben. Aber entweder schaffe ich Vortreffliches, oder gar nichts. Nichts ist schwächer als Dilettanterie.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> « L'homme qui tient la plume à la main est quasiment un héros de l'ombre, dont le comportement n'est pas qualifié d'héroïque et de noble pour la seule raison qu'il reste invisible pour le monde. » SW, Bd 3, p. 129. Trad., in: *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 310.

<sup>118</sup> « Oui,[...] l'art est une grande et belle chose, mais il est diablement difficile. S'il suffisait des idées qu'on s'en était faites, on en viendrait à bout sans peine. Mais c'est qu'il y a le savoir-faire, le métier, qui vient se mettre en travers quand on passe de l'idée à la réalisation. J'ai poussé plus de soupirs à cause de lui qu'une bigote à la messe.[...] Oui l'art me fait mal à suer. Ce serait dommage de me voir contraint à en avoir tout à fait marre de lui. Mais ou bien je fais quelque chose d'excellent, ou bien rien du tout. Rien n'est plus minable que le dilettantisme. » SW, Bd 1, p. 39-40. Trad. ibid., p. 39-40.

Le monde de l'écriture est pour Walser un monde dans lequel il lui faut faire ses preuves. Rien n'est facile, pas même une rédaction de l'élève Kocher. L'écriture est pour lui un monde fascinant dans lequel les mots ne sont soumis à aucune entrave, mais qui pourtant se heurte au regard critique de l'extérieur. Walser vogue sans cesse entre un monde personnel, celui de l'écriture, dans lequel il évolue en toute liberté et le regard extérieur, critique, celui du lecteur qui impose, lui, une certaine ligne de conduite.

L'écriture est malgré tout, pour un auteur aussi solitaire que Walser, un moyen d'entrer en contact avec les autres. Même si un certain nombre de critiques le considèrent comme un asocial, une sorte d'anachorète perdu au milieu de ses pensées, des témoignages de personnes l'ayant côtoyé soulignent combien il recherche la compagnie des autres. L'écriture est un moyen d'échapper à une vie quelque peu marginale, que son caractère parfois ombrageux lui impose. C'est une façon de pousser la porte des autres pour tenter de s'imposer dans un milieu intellectuel qu'il connaît mal et qui ne l'accueille pas toujours favorablement. Cette solitude est un élément de la vie de l'auteur qu'il évoque à plusieurs reprises dans ses textes. Il ne semble pas en souffrir démesurément, car il ne la décrit pas sous cet angle; il la considère comme une compagne faisant partie de sa vie et, en tant que telle, elle imprègne ses récits. Elle l'escorte dans son travail d'écriture.<sup>119</sup> Cette attitude est caractéristique chez lui: il vit au rythme de son écriture et écrit au même rythme que sa vie. Tout est intégré comme « outil » dans ce travail d'écriture. Il s'étend sur les moments de la journée où il écrit, les chambres si nombreuses dans lesquelles il compose ses récits. La vie quotidienne, le banal de l'existence s'introduisent dans ses lignes et donnent à son écriture cette atmosphère propre aux auteurs modernes. Les

<sup>119</sup> « Ich brauche kaum zu sagen, daß ich unendlich einsam lebte. Die Einsamkeit war die Braut, welcher ich huldigte, der Kamerad, den ich bevorzugte, das Gespräch, das ich liebte, die Gesellschaft in welcher ich lebte. Es gab nichts Natürliches und nichts Freundlicheres für mich. » *Die Gedichte (I)*, SW, Bd 4, p. 41.

aspects du monde décrit font partie de l'ordinaire : la nature, l'endroit où il vit, ce qu'il mange<sup>120</sup>, les personnes qu'il rencontre<sup>121</sup>, les objets qui l'entourent<sup>122</sup>... Tout devient prétexte à un récit. Michel Butor qui parle de « poétique de la banalité », écrit à ce sujet:

Il [le romancier] est celui qui aperçoit que les choses autour de lui commencent à murmurer, qui va mener ce murmure jusqu'à la parole. Cette banalité qui est la continuité même du roman avec la vie 'courante', se révélant à mesure que l'on pénètre dans l'œuvre comme douée de sens, c'est toute la banalité des choses autour de nous qui va en quelque sorte se renverser, se transfigurer.<sup>123</sup>

Cette écriture qui porte le quotidien de l'auteur à la connaissance du lecteur, le présente dans les tâches les plus banales, ne permet pourtant pas de dresser de lui un portrait fidèle. L'auteur, prolixe dans les descriptions de son quotidien, ne révèle rien qui ne soit pas banal. Il décrit avec autant de plaisir un repas qu'une promenade romantique dans la forêt. Walser possède l'art de mettre tout sur le même plan : le banal comme l'exceptionnel, le réel comme le fantastique. Mais cette manière de procéder en incluant sans cesse le quotidien dans le récit ne cache-t-elle pas une ruse? L'obstination avec laquelle il parvient à parler de son

---

<sup>120</sup> Les récits qui se terminent prestement, parce que l'auteur va se mettre à table, sont nombreux. Les rapports qu'il a avec la nourriture seraient très intéressants à analyser. Dans le texte *Artikel*, il termine son récit de la manière suivante :

« Vorläufig glaube ich, alle diese Fragen der Versehung anheimlegen und meine Aufmerksamkeit dem nahe bevorstehenden Mittagmahl zuwenden zu können. Es ist halb zwölf Uhr.» « En attendant, je pense pouvoir laisser toutes ses questions de côté et consacrer mon attention au repas de midi imminent. » SW, Bd 19, p. 130.

<sup>121</sup> *Wie ich einen Sonntag zubrachte* commence par cette phrase : « Nachdem ich mich an einem Teller Suppe erfrischt und meine allzeit spaßhafte Herrin um Erlaubnis gebeten hatte, spazieren oder lustwandeln gehen zu dürfen, ging ich zunächst zu meiner Geliebten». «Après m'être rafraîchi avec une assiette de soupe et avoir demandé la permission à mon amusante patronne d'aller me promener et vagabonder au gré de mon humeur, j'allais d'abord chez ma bien-aimée. » SW, Bd 19, p. 53.

<sup>122</sup> Cf. le texte *Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen* qui traite de ces quatre objets, les cendres, l'aiguille, le crayon et l'allumette dans la vie quotidienne. SW, Bd 16, p. 328.

<sup>123</sup> Michel Butor: *Le roman et la poésie. Répertoire II*. Paris, 1991, p. 25-26.

quotidien lui épargne de parler réellement de lui. Il attire le lecteur dans son monde, tout en le maintenant à bonne distance. Cette façon d'agir, cette apparente « mise à nu » n'est qu'un artifice de plus, pour brouiller les cartes. Jürg Amman le compare à une chrysalide qui reste enfermée dans son cocon, insaisissable. Il attire en posant des jalons, mais ceux-ci se révèlent faux. Il donne une image de lui qu'il sait tronquée.<sup>124</sup> L'écriture qui, à première vue, lui permet de s'attarder sur lui-même, qui le décrit dans sa vie quotidienne, devient l'instrument de son jeu de cache-cache. Tout paraît à ce point vraisemblable car tellement réel, à maintes reprises même vérifiable, que le lecteur se laisse transporter, sans s'apercevoir qu'il entre peu à peu dans le monde imaginaire de l'auteur où le rêve et la fantaisie règnent en maître. L'auteur souligne volontiers qu'il est souvent le « sujet » de ses récits, mais la conception d'une écriture au service d'une « mise à nu » ne lui convient pas:

Ich wollte mich ausschütten, aber da habe ich einsehen gelernt,  
daß Ausschütten in der Kunst des Schreibens ein fortwährendes  
Ansichhalten verlangt.<sup>125</sup>

Se raconter est un art qui demande beaucoup de retenue. Walser ne cesse de poser ainsi des limites, des barrières entre ses récits et sa vie qui deviennent au fil des ans de plus en plus infranchissables. Il met l'écriture au service d'une véritable manœuvre de dissimulation; le dévoilement n'est lui qu'une manœuvre de diversion.

---

<sup>124</sup> « Er lockt. Er legt Fährten an. Richtige, falsche, man kann sie nicht unterscheiden. [...] Nichts liebt er mehr, als einem Menschen, den er in sein Herz geschlossen hat, ein ganz falsches Bild von sich zu geben. Zu scheinen was er nicht ist, zu sein, was er nicht scheint.[...] Der hier steht muß als eine höchst individuelle Individualitätslosigkeit betrachtet werden.[...] Er ist nicht zu fassen. In einem Netz von unwiderlegbaren Widersprüchen verstrickt er sich. In einem feinen Gespinnst aus feingesponnenen Fäden spinnt sich der zukünftige Schmetterling ein.» Jürg Amann: *Robert Walser. Auf der Suche nach einem verlorenen Sohn*. München, 1985, p. 58.

<sup>125</sup> « Je voulais vider mon cœur, mais ce faisant j'ai découvert à mesure que dans l'art d'écrire vider son cœur exige une constante retenue. » SW, Bd. 1, p. 106. Trad. in: *Les Rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 100.

Contrairement aux apparences, le monde de l'écriture de Walser reste nimbé d'une part de mystère. La naïveté avec laquelle il s'exprime cache une forme de pensée beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. L'omniprésence de l'auteur dans ses textes, loin de faciliter la compréhension des situations, les rend plus obscurs, et cette opacité semble calculée et même savamment entretenue. Agnès Cardinal souligne la présence constante de l'auteur et la manière dont les situations ne sont présentées qu'au travers du prisme de celui qui écrit. Une seule personne se dégage des récits : l'auteur.<sup>126</sup> Cette écriture qui s'articule autour d'un personnage principal, l'auteur-narrateur, nous rend son image comme dans le reflet d'un miroir, ressemblante mais aussi parfois déformée. Encore faut-il que le lecteur soit en possession du bon miroir pour démasquer le subterfuge. Et Walser se garde bien de le lui tendre. Mais les déclarations sont empreintes d'une telle sincérité que l'image de l'auteur se superpose inévitablement au narrateur ou au personnage du récit. Ainsi dans ses romans berlinois, il fait allusion à ce « statu quo » qui marque sa vie professionnelle, affective et sociale. Dans *Jakob von Gunten*, Jacob déclare :

Ich war eigentlich nie Kind, und deshalb, glaube ich zuversichtlich, wird an mir immer etwas Kindheitliches haften bleiben.[...] Ich entwickle mich nicht. Das ist ja nun so eine Behauptung. Vielleicht werde ich nie Äste und Zweige ausbreiten.<sup>127</sup>

L'élaboration de ce roman est à l'image de son personnage. Il n'y a aucun développement dans l'action. L'écriture reflète un état « stationnaire », dans un

---

<sup>126</sup> « Im ganzen Werk wird jede Situation und Gedankenführung ganz bewußt nur durch das Prisma der walserschen Einstellung geformt und vervielfacht. Die einzige Persönlichkeit, die aus den Büchern Robert Walsers hervorgeht, ist die eigene. » Agnès Cardinal: *Widerspruch und kulturelle Paradoxien in Walsers Werk*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K.M. Hinz, T.Horst, op. cit., p. 79.

<sup>127</sup> « En vérité, je n'ai jamais été un enfant, c'est pourquoi, je le crois fermement, je garde toujours quelque chose de l'enfance. Je n'ai fait que pousser et vieillir, mais le fond est resté.[...] Je ne me développe pas. J'affirme cela comme ça, en l'air. Peut-être ne porterai-je jamais ni branches ni rameaux. » SW, Bd 11, p. 144. Trad. par Marthe Robert: *L'Institut Benjamenta*. Paris, 1960, p. 208.

roman où le personnage principal a comme seul but de ne pas avoir d'avenir. Il n'existe aucun aboutissement chez le personnage; de même, dans le roman ou la «petite prose», la fin reste en suspens. Walser interrompt le récit de manière abrupte, sans en donner la raison. La manière dont il termine ses textes est à ce point originale qu'elle pourrait faire l'objet d'une recherche. Ruth Huber compare la phrase finale à un coup de ciseaux dans l'ensemble ou à un montage de cubes que l'enfant balaie d'un geste de la main.<sup>128</sup> L'écriture ne contribue pas à l'aboutissement de l'action. Elle ne serait alors qu'une avalanche de mots, dans laquelle les phrases s'effacent les unes devant les autres<sup>129</sup> évitant ainsi d'aller au cœur des choses et cultivant le caractère superficiel de l'énoncé. Martin Jürgens, dans la postface du roman *Der Räuber*, compare également l'écriture de Walser à un flot ininterrompu de mots qui, venant de la tête, passant par la main, se dirigent jusqu'à l'instrument qu'est la plume qui, elle, se désolidarise du corps pour se lancer à l'assaut de la page.<sup>130</sup> Cette liberté de ton qui repose sur une mosaïque de situations si proches du quotidien, de la banalité de la vie, fait paraître l'écriture de Walser comme une écriture facile, légère qui

---

<sup>128</sup> « Walser beendet seine Texte läufig mit der Schere. Seine letzten Sätze sind Bastagesten, ein manchmal fast unwirsches Abfertigen der Geschichte, die nicht von selber zu einem Ende kommen will. Sein in schwebendem Gleichgewicht kunstvoll aufgestümmtes Sprachwerk wird dadurch kurzerhand eingerissen und vom Tisch gewischt, wie wenn ein Kind seine sorgsam aufeinandergeschichteten Bauklötze mutwillig über den Haufen wirft. » Ruth Huber: *'Ein schamhaft-stolzer Klang' - Über Verwandtschaftliches bei Robert Walser und Peter Bichsel*. In: *Runa*, op. cit., p. 162.

<sup>129</sup> « Alles scheint ihm verloren, ein Wortschwall bricht aus, in dem jeder Satz nur die Aufgabe hat, den vorigen vergessen zu machen. » Walter Benjamin: *Robert Walser*. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, op. cit. p. 350. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K.Kerr, op. cit., Bd I, p. 126.

<sup>130</sup> « Der a-sozialen « Räuber »-Figur korrespondiert ein gleichfalls in seiner sozialen Reputation gefährdetes erzählendes Ich; mit seinem zeilenschindenden Sprechen/Schreiben steht es und stellt es sich immer erneut unter einen Leistungsanspruch, der von außen kommt; der abstrakte Arbeit nach dem Gesetz einer literarischen Gattung auch dann noch einfordert, wenn dem erzählenden Ich ' nichts erhebliches einfällt '. Dies erzählende Ich spricht und schreibt drauflos; die Begründung wird nachgereicht, und die Instanz des Sprechens rutscht vom Kopf und von der Hand in das Instrument, dessen sich der Schreibende bedient und das nun verselbständigt erscheint. » Martin Jürgens: *Nachwort*. In: *Der Räuber*, SW, Bd. 12, p.204.

ne fait qu'effleurer le sujet traité. Elle est toujours en « mouvement », sans but précis et sans jamais parvenir à son terme, pareille à son auteur, promeneur invétéré qui bat la campagne sans but précis. L'inspiration semble surgir inopinément au détour du chemin et l'auteur semble retranscrire le tout comme un rêve qu'il ferait les yeux ouverts. Et malgré tout, de l'écriture se dégage une certaine rigueur, une certaine constance. C'est autour de cette dualité entre le truisme qui transparait dans certains récits et la complexité de certaines situations dans d'autres, entre la rigueur et le caractère excessif qu'il veut imposer à son écriture et la légèreté et la nonchalance qu'il peut adopter quelques lignes plus loin, que s'articule toute son œuvre.

Il apparaît donc clairement que l'écrivain Walser est à la fois auteur, personnage et metteur en scène de ses récits. Il se dépeint, se raconte dans maintes circonstances. Il se questionne à la première ou à la troisième personne. Mais à force de parler de lui, il devient un « personnage » protéiforme qui passe d'un monde à l'autre, de la réalité à la fiction. Il ressemble au portrait que fait Samuel Beckett dans *l'Innommable*:

C'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lance, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni l'un ni l'autre.<sup>131</sup>

Walser éprouve le besoin d'endosser divers costumes, chacun masque l'homme lui-même. Il n'est jamais là où on croit le trouver. Il est omniprésent et se dérobe sans cesse. Il donne à son œuvre le caractère d'un labyrinthe où il laisse le lecteur errer à sa guise, l'orientant de temps à autre sur des fausses pistes et lui

faisant croire que trouver une issue est d'une simplicité enfantine. Il donne parfois des indications précises, mais le lecteur est sans cesse enclin à les mettre en doute. Dans ses entretiens avec Carl Seelig, il dit:

Man muß nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen. Das habe ich mein ganzes Leben lang so gehalten. Ist es nicht schön, daß in unserm Dasein so manches fremd und seltsam bleibt, wie hinter Efeumauern ?<sup>132</sup>

Contre toute apparence et avec un brin d'ironie, Walser aime se dissimuler au regard des autres et entretenir le mystère. Son jeu favori est bien de changer de masque au gré de sa fantaisie, sans tenir compte des exigences des lecteurs, des éditeurs ou de la société. Cette liberté le rend insaisissable et l'analyse de son œuvre, en s'appuyant sur sa biographie, débouche inmanquablement sur des impasses. De même, aller puiser dans ses récits des faits qui pourraient éclairer le profil de l'auteur, semble tout aussi hasardeux. Pourtant l'auteur intrigue, et son parcours est atypique au point que certains critiques n'ont pas manqué de faire une étude psychanalytique de son œuvre. Bien que ce ne soit pas là l'approche que nous ayons choisie, il nous a semblé que certains aspects troubles de sa vie ne pouvaient être passés sous silence.

---

<sup>131</sup> Samuel Beckett: *L'innommable*. Paris, 1953, p. 204.

<sup>132</sup> « Il ne faut pas chercher à percer tous les secrets. C'est une conviction qui m'a guidé toute ma vie durant. N'est-il pas merveilleux que tant de choses, au cours de notre existence, demeurent mystérieuses et inaccessibles, comme cachées derrière des murs couverts de lierre ? » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p.31. Trad., op. cit., p. 32.

## CHAPITRE II

### L'ECRITURE DE ROBERT WALSER : EXPRESSION D'UN SYMPTÔME ?

#### 1. A la recherche de soi dans le regard des autres

##### 1.1. Autoportrait: autoanalyse?

Le discours littéraire, selon la théorie psychanalytique n'est qu'en partie sous l'emprise de l'auteur. Partant du principe qu'à côté du moi qui se connaît, il en est un autre qui s'ignore, la tentation est grande, face à un écrivain à la personnalité aussi complexe que Walser, de tenter de pénétrer ces abîmes. Considérée sous cet angle, l'écriture n'est donc pas uniquement le résultat d'un processus créateur, mais aussi le reflet de refoulements, de déséquilibres, une crise créatrice en quelque sorte. Cet aspect de la littérature est traité pour la première fois en 1907 par Freud, dans un séminaire dont le thème était « l'écrivain et son Moi ». Il s'agissait de mettre en évidence le processus psychologique par lequel on devient écrivain. Cette tendance s'accrut durant le siècle jusque dans les années 1970 avec Lacan. Le troisième numéro de la revue *Littérature*, créée en 1971 porte le titre significatif de « Littérature et psychanalyse ». Il n'est donc pas étonnant de découvrir, que, dans ces années, l'intérêt suscité par la psychanalyse gagna de nombreux critiques de l'œuvre de Walser. Il convient de souligner que c'est bien souvent le destin de Walser, ses antécédents familiaux, son comportement qualifié par certains de ses contemporains d'asocial et de névrotique, qui autorisèrent ce genre d'analyse. Mais, si les remarques de Walser à propos d'une souffrance psychique, si son

internement durant de nombreuses années et ce silence soudain, peuvent servir de pierre de touche à ces études, ne faut-il pas mettre en garde contre ce genre d'application qui ne donne de l'œuvre qu'une vue restreinte ? Th. W. Adorno dans *Ästhetische Theorie*, un essai datant de 1974, doute de l'intérêt de la psychanalyse dans la littérature, et minore l'importance de l'analyse de la part d'inconscient dans l'écriture.<sup>133</sup> En nous interrogeant sur les rapports entre la réalité et la fiction, entre cette tendance à vouloir tout divulguer d'une part et une propension à la dissimulation d'autre part, il nous a semblé intéressant de prendre en compte les événements de sa vie qui suscitent ce genre d'analyse et d'y opposer une approche plus littéraire.

## 1.2. Crise et création chez Walser

A la lecture de nombreuses critiques qui orientent leurs recherches vers une écriture pathologique, considérée même, par certains, comme une démarche à but thérapeutique, les romans et la petite prose de Walser seraient avant tout centrés sur un problème de perte d'identité.<sup>134</sup> Dans le récit *Tobold*, il évoque

---

<sup>133</sup> « Nur Dilettanten stellen alles in der Kunst aufs Unbewußte ab. (...) Hat Kunst psychoanalytische Wurzeln, dann die der Phantasie in der von Allmacht. »

Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frk/M. 1974, p. 21.

<sup>134</sup> Nombreux sont les critiques qui traitent de ce sujet. Nous en mentionnons ici quelques-unes. Raymond Lauener, par exemple, dans le dernier chapitre de son essai *Robert Walser ou la primauté du jeu*, Bern 1970, intitulé « La fin tragique », souligne que ce besoin de dissimulation chez l'auteur n'est que le fruit de ses obsessions. Certains n'ont fait qu'aborder le sujet pour bien en marquer les limites. Hans H. Hiebel, dans son essai *Robert Walsers 'Jakob von Gunten', Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman*, in: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd II, p. 326, considère le rêve du voyage de Jakob avec Benjamenta comme une aspiration à l'état initial, sublimé chez les schizophrènes. Il convient de lire à ce sujet la mise au point de Didier Anzieu qui différencie la « dépersonnalisation » temporaire, réversible et maîtrisée du processus créateur de la « dépersonnalisation » pathologique du schizophrène (Didier Anzieu : *Le Corps de l'œuvre*. Paris, 1981, p. 100). A des degrés divers, le comportement névrotique de l'auteur est donc souligné dans ces critiques. D'autres comme Lothar Kurzawa dans son essai, ' *Ich ging eine Weile als alte*

dans un jeu de questions-réponses cette perte d'identité. « L'abandonné » interroge Tobold : « Wer bist du ? » Tobold répond : « Eine Wenigkeit. Ein junger dummer Mensch bin ich.[...] Ich habe da so, wie soll ich sagen, in der Finsternis verloren, doch hielt ich stets wacker mich gradauf. »<sup>135</sup>. « L'abandonné » poursuit : « Was bist du ? ». Tobold répond : « Weiß es selber nicht, muß erst erfahren, was ich bin. »<sup>136</sup> L'auteur s'interroge au travers du personnage Tobold sur ce qu'il est, sur l'image qu'il a de soi et qu'il donne de soi. Walser évoque à maintes reprises cette crise d'identité, que ce soit à visage découvert, dissimulé derrière un personnage ou en filigrane derrière ces portraits qu'il se plaît à esquisser. Dans une petite prose datant de 1917 *Der fahrende Sänger*, il écrit :

Der Mond wird ihm zum Freund und die Sterne werden ihm zu Kameraden. Längst gibt er es auf, bei kluger Verfassung zu erscheinen. Sogenannte Weltklugheit ist ihm unerträglich, er verabscheut diese Maske.[...] Er möchte geordnet, gefestigt sein und kann es nicht.<sup>137</sup>

Il est certain que la vie quotidienne de Walser, ses gestes dérisoires, tout autant que les crises graves qui jalonnent son existence, ont constitué le vivier dans lequel il puise. Son entourage, ses proches, les éditeurs, se transformant tôt ou tard en « personnage », l'auteur met tout ce monde en scène dans ses récits avec une vision très personnelle. Les personnages qui ont réellement existé côtoient

---

*Frau', Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser*, op. cit., p. 168, sont plus circonspects et rejettent cette façon « pathographique » d'analyser l'écriture de Walser. Ainsi Dierk Rodewald, dans *Sprechen als Doppelspiel. Überlegungen zu Robert Walsers Berner Prosa*, in: *Provokation und Idylle. Zum Werk Robert Walsers*, Deutschunterricht 23, Beiheft I, 1971, p.71.

<sup>135</sup> « Qui es-tu ? » - « Une nullité. Je ne suis qu'un sot jeune homme. [...] Je me suis, comment dire, perdu dans les ténèbres, pourtant je me suis conduit en brave. » SW, Bd 4, p. 51.

<sup>136</sup> « Qu'es-tu ? » - « Moi-même, je n'en sais rien, je dois d'abord apprendre ce que je suis. » Ibid., p. 54

<sup>137</sup> « La lune devient son amie et les étoiles ses camarades. Voilà bien longtemps, qu'il a renoncé à paraître quelqu'un d'intelligent. Cette soi-disant compréhension du monde lui

ceux qui sont sortis de son imagination, se mêlant les uns aux autres sans que l'on ne sache vraiment qui est fait partie de la réalité et qui fait partie de la fiction. L'écrivain pose d'ailleurs lui-même la question de la création d'un personnage. Est-il toujours à l'image de son créateur ? Est-ce qu'un personnage souffrant d'insatisfactions est obligatoirement la création d'un auteur souffrant des mêmes troubles ?

Warum schuf dieser Dichter mit offensichtlichem Behagen eine Reihe von Unzufriedenheitsfiguren ? Beweist uns derartige Gestaltungsart, daß sich im Herrn Gestaltenden selber unzählreiche Unausgeglichenheiten aufhielten ? <sup>138</sup>

### 1.3.Le contexte familial

Le milieu familial et les rapports qui en découlent ont souvent été considérés par la critique psychanalytique comme étant en partie à l'origine de cette crise d'identité. L'auteur recrée à travers l'écriture les situations conflictuelles auxquelles il a assisté, qu'il a parfois subies. L'analyse des relations avec sa mère présente un caractère autobiographique certain. Elisa Walser est décrite dans *Geschwister Tanner*, le roman où apparaissent un grand nombre de membres de sa famille, sous les traits de Frau Marti:

Meine Mutter war eine hochgeachtete Frau, und die Hochachtung, die man ihr allgemein entgegenbrachte, war rein und kam aus dem Herzen. Sie hat immer den Eindruck des Ländlichen und zugleich Vornehmen gemacht. Demutvoll und

---

est insupportable, il abhorre ce masque.[...] Il souhaiterait être quelqu'un de rangé, d'affirmé et il ne le peut pas. » SW, Bd 5, p 136.

<sup>138</sup> « Pourquoi cet auteur créa-t-il avec un plaisir évident des personnages insatisfaits ? Cette façon de créer prouve-t-elle que chez ce cher monsieur le créateur il existait des déséquilibres ? » *Dichtete dieser Dichter richtig?* SW, Bd 20, p. 412.

zugleich abweisend, wußte sie jeden Ungehorsam und jede Lieblosigkeit zu dämpfen.<sup>139</sup>

Il mentionne également les problèmes psychiques dont elle souffre, son influence sur son éducation et surtout le manque de relations affectives à son égard. L'auteur évoque cette difficulté de communiquer avec son fils dans une scène de *Geschwister Tanner*<sup>140</sup>, où Simon observe sa mère qui tente de lui écrire, en vain. Le portrait qu'il esquisse ne laisse percevoir aucun ressentiment face à cette situation. L'analyse qu'il en fait, est d'une surprenante lucidité:

Für uns Kinder hatte die Mutter, als sie noch gesund war, etwas beinahe Majestätisches, vor dem wir uns fürchteten und zurück scheuten; als sie krank im Geist wurde, bemitleideten wir sie. Es war ein toller Sprung, so von der ängstlichen, geheimnisvollen Ehrfurcht ins Mitleid überspringen zu müssen. Was dazwischen lag: die Zärtlichkeit und Vertraulichkeit zu ihr, war uns unbekannt geblieben.<sup>141</sup>

Dans d'autres récits, il met l'accent sur l'importance qu'il accorde à l'amour filial. Dans un « dramolet », intitulé *Die Knaben*, l'un de ses personnages, Peter, exprime tout l'amour qu'il porte à sa mère, un amour passionnel, fusionnel:

---

<sup>139</sup> « Ma mère était une personne très respectée, et le respect qu'on lui montrait en toutes circonstances venait du cœur. Il se dégageait d'elle quelque chose de campagnard et en même temps de noble. A la fois humble et distante, elle savait nous rendre impossible la désobéissance ou la dureté ». SW, Bd 9, p. 324. Trad., op.cit., p. 279.

<sup>140</sup> Ibid. p. 324.

<sup>141</sup> « Pour nous les enfants, notre mère, du temps où elle était encore en bonne santé, avait quelque chose de presque majestueux qui nous intimidait et nous faisait reculer devant elle ; quand son esprit est devenu malade, nous avons eu pour elle de la pitié. C'était un saut fantastique de passer ainsi du respect, de la peur mystérieuse qu'elle nous inspirait, à la pitié. Ce qu'il y avait dans l'intervalle, de la tendresse et de la confiance, nous était resté inconnu. » Ibid. p. 325. Trad., ibid., p. 280.

Es muß wohl einmal mit dem Lieben aufhören ; aber dann hört  
mein Leben auf, das weiß ich ; denn meine Liebe zum Leben ist  
nichts mehr als Liebe zur Mutter, und sie ist tot.<sup>142</sup>

L'image de la mère est présente dans de nombreux autres récits. *Der Teich*, vraisemblablement l'un des premiers récits qu'il écrit en 1899 ou 1900, le seul texte en dialecte, traite des rapports entre une mère et son enfant. Fritz se jette à l'eau parce qu'il souffre d'un manque d'affection et qu'il veut attirer l'attention de sa mère. Le sujet est traité sur un ton naïf, humoristique même, ce qui semble paradoxal au regard de la souffrance que peut engendrer ce genre de situation. L'auteur prend, de cette manière, du recul par rapport à ce qu'il a vécu, et, si les rapports conflictuels avec sa mère ont existé, la fiction permet à l'auteur de prendre ses distances par rapport à la réalité. Vingt-cinq ans plus tard, il reprend les thèmes des relations familiales dans un autre « dramolet », *Felix-Szenen* qui sont une succession de saynètes dans lesquelles Felix est mis en scène avec les différents membres de sa famille et particulièrement sa mère.<sup>143</sup> Dans le roman intitulé *Der Gehülfe*, le personnage principal porte le nom de Marti, nom de jeune fille de la mère de Walser. Il convient de souligner que c'est l'évocation des relations avec la mère et la période de l'enfance qui dévoilent le mieux la dualité de l'auteur. Il veut être aimé, tout en prenant une certaine distance face à cet amour maternel impossible.

Enfant, Walser a vécu dans l'antagonisme. Face à une mère rigide, froide, très peu maternelle, il y a ce père doux, rêveur et peu doué pour les affaires. Robert Mächler décrit cette atmosphère familiale dans la biographie de l'auteur. Il rappelle le caractère hypocondriaque de la mère et reconnaît en Walser le caractère du père, ce qui n'a pas, selon Robert Mächler, empêché la crise de la

---

<sup>142</sup> « Il faut en finir un jour avec l'amour; mais à ce moment-là ma vie s'arrêtera, car mon amour pour la vie n'est rien d'autre que mon amour pour ma mère, et elle est morte. » SW, Bd 14, p. 11.

<sup>143</sup> SW, Bd 14, p. 193-239.

cinquantaine.<sup>144</sup> Dans le texte, *Das Bild des Vaters*, et dans *Poetenleben*, Walser note une certaine philosophie de vie, un regard bienveillant mais teinté d'ironie, chez ce père qui lui est si ressemblant:

Das Leben, dessen warmer Freund er sich wusste, hat er sich, selbst in peinlichen Zeiten, nie zu vergällen verstanden. Immer kam er, wie von selber, auf freundliche ergötzliche Gedanken, die ihn alle Sorgen leichter tragen ließen.<sup>145</sup>

Vom Vater ging unter anderem jedenfalls eine Spur und Portion Ironie auf ihn über, die ihm nachlief und treulich anhing wie dem Herren oder der Herrin das folgsame Hündchen, das nicht aufhört, folgsam und anhänglich zu sein, obschon es vielleicht manchmal Schläge kriegt.<sup>146</sup>

L'attitude du père est toujours empreinte d'une certaine réserve vis à vis de l'enfant. Le père n'apparaît pas dans son rôle d'éducateur. Ceci transparait dans le récit *Brief eines Vaters an seinen Sohn*:

Die Welt, in welcher du wirst zu sitzen und zu stehen kommen, wird Erzieher an dir sein und dich gründlich erziehen. Auch dafür, also dafür, daß ich dich vernachlässigt habe, wirst du mir einst danken.<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> « Auf einer Geistesebene, die wohl hauptsächlich durch die Ahnen der Vaterseite vorbereitet war, hatte er die Spannung zwischen dem gelassenen, freundlich-ironischen Naturell des Vaters und dem energischen, jedoch überempfindlichen und wenig anpassungsfähigen der Mutter auszutragen. Das Erbteil des Vaters hatte meist die Vorherrschaft, vermochte aber die Krise des Fünfzigjährigen und das nachherige Verstummen nicht zu verhindern. » Robert Mächler : *Das Leben Robert Walsers*,. op. cit., p.175.

<sup>145</sup> « Il parvenait, même dans les moments pénibles à ne pas s'empoisonner cette vie dont il se savait le tendre ami. Tout naturellement, il lui venait toujours des pensées gaies et plaisantes à l'esprit, qui lui rendaient tous ses soucis plus légers. » SW, Bd 7, p. 154.

<sup>146</sup> « Quoi qu'il en soit, il hérita entre autre du père un soupçon et une part d'ironie, qui le poursuivait et s'attachait à lui comme l'obéissant petit chien à son maître ou à sa maîtresse, et qui ne cesse d'être obéissant et attachant, même s'il reçoit peut-être, de temps à autres des corrections. » SW, Bd 6, p. 128.

<sup>147</sup> « Le monde où tu auras l'occasion de t'asseoir comme de rester debout sera ton éducateur et il t'éduquera à fond. Parce que je t'ai négligé, tu me remercieras un jour ».

Certains personnages devraient jouer un rôle d'éducateur, comme Tobler, ce chef d'entreprise et chef de famille dans *Der Gehülfe*, ou Benjamenta, dans *Jakob von Gunten*, ce chef d'établissement, mais ni l'un ni l'autre ne jouent un rôle de père, d'éducateur envers les enfants. Le rôle social l'emporte sur le rôle familial. L'image du père de Walser a certainement influencé l'auteur. Faut-il voir pour autant, dans ces portraits d'éducateurs ratés, un reproche de l'auteur face à la démission de son propre père ? Il semble difficile de tirer cette conclusion, car le but de ses récits et de ses romans n'est pas de régler des comptes avec sa famille. Il s'inspire de ces relations, de cette atmosphère familiale pour créer, façonner des personnages qu'il met en relation les uns avec les autres. Mais aucun n'a véritablement d'influence sur l'autre. Ils vivent côte à côte, sans que l'on puisse déceler chez Walser une animosité, pas plus qu'une affection particulière pour l'un ou l'autre de ces personnages. Ils ont certaines ressemblances avec des membres de sa famille, mais les situations dans lesquelles il les décrit ne permettent pas de tirer des conclusions sur d'éventuelles incidences quant à son écriture. Peu lui importe d'être fidèle à la réalité. Seule la fiction issue de ces portraits a de l'importance et non l'interprétation que l'on peut en faire. Il ne la facilite d'ailleurs pas, car, il possède le libre jeu de toutes les variables constituant les relations familiales, et se permet d'en disposer au moment opportun, dans la limite qu'il fixe lui-même.

En ce qui concerne ses frères et sœurs, Lisa et Karl lui sont les plus proches. Ils apparaissent à maintes reprises, dans *Geschwister Tanner*, mais aussi dans d'autres récits où l'auteur s'adresse à eux sous leur véritable identité. Les rapports qu'entretiennent Lisa et Robert Walser sont confus. Lisa, que l'auteur présente dans *Geschwister Tanner* sous les traits de Hedwig, est certainement la personne qui cerne le mieux ce frère au comportement quelquefois déconcertant.

---

SW, Bd 4, p. 75. Trad. par Julien Hervier in: *Rêveries et autres proses*. Paris, 1996, p.46.

L'auteur en est tout à fait conscient puisque c'est bien à Hedwig qu'il fait dresser un portrait de Simon, sans concession:

« Ich bin immer daran gewöhnt gewesen », sagte Hedwig im Laufe des Tages zu Simon, « dich als etwas mir Unterlegenes zu behandeln. Vielleicht halten es andere Menschen mit dir auch so. Du machst wenig den Eindruck der Klugheit, viel mehr den der Liebe, und du weißt, wie man diese Empfindung ungefähr einschätze.[...] Das werden einfache und gute Menschen sein, denen du gefallen wirst ; denn deine Blödigkeit kann sehr weit gehen. Du hast etwas Blödes an dir, etwas Unzurechnungsfähiges, etwas, wie soll ich sagen, Ungekümmert-Läppisches.[...] Man wird gern einem verschwiegenen Menschen wie dir Geheimnisse und Seelenangelegenheiten anvertrauen, und du wirst dich im diskreten Verschweigen und Aussprechen meist als Meister erweisen, unbewußt, meine ich, nicht als ob du dir irgendwelche Mühe dabei gäbest. »<sup>148</sup>

Ce passage intéresse par la lucidité avec laquelle Walser se dépeint par la bouche de sa sœur, mais aussi par la tendresse qui émane de ses propos. Ses relations avec cette sœur, personne qui lui est la plus proche, sont parfois ambiguës. Hedwig analyse l'affection qu'ils ont l'un pour l'autre:

Du lebst mein ganzes Leben in dir mit, mit mir deiner Schwester. Du bist eigentlich zu gut dazu, nur mein Bruder zu

---

<sup>148</sup> « 'J'ai toujours eu l'habitude', dit Hedwig à Simon plus tard dans la journée, 'de te traiter comme un inférieur. Peut-être y en a-t-il d'autres qui font la même chose avec toi. Tu ne donnes pas une grande impression d'intelligence, plutôt d'amour, et tu sais en quelle valeur on tient généralement ce sentiment.[...] Ce seront des gens simples et bons auxquels tu plairas ; car tu peux aller très loin dans l'idiotie. Tu as quelque chose d'idiot, quelque chose d'irresponsable, de comment dire, 'd'innocents-aux-mains-pleines'.[...] A un homme discret comme toi on confiera volontiers ses secrets et ses affaires intimes et dans ta façon de garder le silence ou de dire quelque chose tu seras presque toujours un maître, sans t'en rendre compte, je veux dire, sans que tu te donnes la moindre peine pour cela.' » SW, Bd 9, p. 176-177. Trad., op. cit., p. 153-154.

sein. Es ist schade, daß du mir nicht mehr sein kannst : auch das würdest du gerne sein.<sup>149</sup>

Dans une lettre à sa sœur, datée de 1902, il écrit :

Liebe Lisa.[...] Ist Dir das Leben oft unerträglich? Ja? Oft? Was ist da zu machen ? Willst Du zu mir kommen? Ich werde mit meinen f. 150.- Gehalt für beide Mäuler sorgen.[...] Ich trage Dich auf Händen! Glaubst Du's?<sup>150</sup>

Dans le roman *Geschwister Tanner*, la passion qu'il porte à sa sœur passe pourtant au second plan, derrière le portrait sans concession qu'elle fait de lui, et dont elle n'est que le porte-parole. Il s'agit plutôt d'un « coup de griffe » à lui-même, et le personnage de la sœur n'en n'est que le porte-parole. A maintes reprises, il utilise des membres de sa famille, des personnes de son entourage pour être les interprètes de ce qu'il pense de lui-même. Il contrôle l'image qu'il veut donner de lui et ne fait jouer à l'intervenant qu'un seul rôle, celui de miroir dans lequel se reflète le personnage qui porte ses traits. Pourtant il ne s'agit pas d'une attitude purement narcissique. Le choix du personnage à qui il laisse le soin de dresser ce portrait sans concession est essentiel. Seul l'être cher a le droit de le juger si sévèrement. Au travers de ce jugement, il montre non seulement le regard lucide qu'il est capable de jeter sur lui-même, mais aussi sur les relations familiales:

Glaubst du, um dich könnte man weinen. Keine Rede. Das darf dir nie in den Sinn kommen. Man spürt, daß du fort bist, man merkt es sich, aber weiter ? Etwa Sehnsucht, oder dergleichen ? Nach einem Menschen von deinem Schlag empfindet niemand Sehnsucht. Du weckst keine. Kein Herz wird dir je nachzittern !

<sup>149</sup> « Tu vis toute ma vie en toi, en même temps que moi, qui suis ta sœur. A vrai dire, tu es trop bien pour être seulement mon frère ? Dommage que tu ne puisses pas être davantage pour moi. Cela aussi tu aimerais bien... » SW, Bd 9, p. 165. Trad., op. cit., p.145.

<sup>150</sup> « Chère Lisa.[...] La vie est-elle souvent insupportable pour toi ? Oui ? Souvent ? Veux-tu venir chez moi ? Je pourrais nourrir deux bouches avec mon salaire de 150F.

Dir einen Gedanken weihen ?[...] Du hast nicht das mindeste Talent, Andenken zu hinterlassen.<sup>151</sup>

L'écrivain habille dans ses textes les relations avec son frère Karl d'autant de mystère et de liberté qu'il le fait dans la réalité. Ses rapports fraternels sont teintés d'admiration béate, dans *Geschwister Tanner*:

Drinnen im Zimmer, beim Bruder, betrachtet er alles mit großen Augen, obschon gar nicht viel zu betrachten war. In einer Ecke stand das Bett, aber es war ein interessantes Bett; denn Kaspar schlief darin, und das Fenster war ein wunderbares Fenster; obgleich es nur aus einfachem Holz war und simple Vorhänge hatte, schaute doch eben Kaspar durch dieses Fenster hinaus.<sup>152</sup>

... mais aussi de lucidité.<sup>153</sup> Lorsqu'il le présente à son avantage, c'est pour souligner plus fortement encore ses propres défaillances. Les relations faciles qu'entretient Karl, - Kaspar, dans *Geschwister Tanner* -, avec les femmes, - en

---

[...] Je te porte aux nues ? Le crois-tu ? » In: *Robert Walser. Leben und Werk in Daten und Bildern*. Hrsg. von Elio Fröhlich und Peter Hamm. Frankfurt/M., 1980, p. 86.

<sup>151</sup> « Crois-tu qu'on pourrait pleurer pour toi ? Il n'en est pas question. Tu ne dois jamais te mettre ça dans la tête. On sent que tu es parti, on le remarque, quoi, et après ? De la nostalgie ou je ne sais quoi de ce genre ? On n'éprouve pas de nostalgie pour des gens comme toi. Tu ne briseras jamais de cœur ! (...) Tu n'as pas le commencement du talent qu'il faut pour laisser un souvenir. » SW, Bd 9, p. 179-180. Trad., op. cit., p. 156-157.

<sup>152</sup> « Il examina avec de grands yeux tout ce qui se trouvait dans la pièce où se tenait son frère, bien qu'il n'y eût pas tant de choses à examiner. Dans un coin il y avait le lit, mais c'était un lit intéressant, car Kaspar dormait dedans, et la fenêtre, de son côté, était une merveille, elle avait beau être simplement un châssis en bois avec des rideaux, c'était quand même la fenêtre par où Kaspar venait de passer la tête. » SW, Bd 9, p.111. Trad. ibid., p. 100-101.

<sup>153</sup> Cf. SW, Bd 18, p. 132-138. Dans cette lettre, datée de 1926, et qui n'a pas été publiée durant la vie de Robert Walser, il écrit à ce frère qu'il ne nomme pas, combien les reproches qu'il lui a faits, combien son attitude condescendante, loin de l'aider, l'ont éloigné de lui. « Indem Du nichts von mir wissen willst, verhinderst Du Dich, Nutzen aus mir zu ziehen. » (p. 137)

l'occurrence Klara<sup>154</sup>-, font pendant aux difficultés relationnelles du personnage de Simon. Ce portrait du frère permet à l'auteur d'évoluer sans cesse en contre-champ. Il procède avec lui de la même manière qu'avec sa sœur, dans l'exemple cité plus haut. Dans *Jakob von Gunten*, une rencontre hypothétique avec Karl-Johann sert de catalyseur à un portrait de l'auteur par lui-même:

Ich muß etwas berichten, was vielleicht einigen Zweifel erregt. Und doch ist es durchaus Wahrheit, was ich sage. Es lebt ein Bruder, ein meiner Ansicht nach außerordentlicher Mensch, Johann heißt er, und er ist so etwas wie ein namhaft bekannter Künstler.[...] Was bin ich, und was ist er? Was ein Zögling des Institutes Benjamenta ist, das weiß ich, es liegt auf der Hand. Solch ein Zögling ist eine gute runde Null, weiter nichts.[...] Jedenfalls ließe ich mir von ihm keine guten Lehren erteilen, und das ist gerade, was ich befürchte, das er es tun wird, wenn er mich zu Gesicht bekommt, denn wenn er mich so arm und unbedeutend vor sich sieht, wird es ihn, den Gutsituierten, doch ganz sicher reizen, mich meine niedrige Position von oben herab leicht fühlen zu lassen, und das würde den von Guntenschen Stolz hervorkehren und entschieden grob werden, was mir hinterher dann doch nur weh täte.<sup>155</sup>

A travers la description de ses relations familiales, l'auteur aborde donc certaines situations, telles les liens entre la fratrie. Mais le tout est analysé au

---

<sup>154</sup> Il s'agit de Rosa Schältze, une traductrice née à Bienne, établie à Zürich. Elle apparaît également sous les traits de Louise dans *Der Gehülfe*.

<sup>155</sup> « Il me faut maintenant rapporter quelque chose qui éveillera peut-être des doutes. Et pourtant ce que je vais dire est la pure vérité. J'ai un frère dans cette ville énorme, un frère unique, un être extraordinaire selon moi, il s'appelle Johann et il est quelque chose comme un artiste notoirement connu.[...] Que suis-je et qu'est-il lui? Ce qu'est un élève de l'Institut Benjamenta, je le sais, cela saute aux yeux. Un pareil élève est un brave zéro tout rond, rien de plus.[...] Je ne le laisserai pas me donner de bons conseils, et c'est justement ce que je crains qu'il fasse si je venais à le rencontrer, car en me voyant devant lui si pauvre et si insignifiant, il serait sûrement tenté, lui, l'homme bien installé, de me faire sentir légèrement d'en haut ma position inférieure, et cela je ne pourrais pas le supporter, je mettrais en avant l'orgueil des von Gunten et me montrerais franchement grossier, ce dont je serais navré ensuite. » SW, Bd 11, p. 53-54. Trad., op. cit., p. 90-91.

travers de son regard. En centrant les relations avec sa famille unilatéralement sur lui-même, sans jamais faire allusion aux liens qu'ont les autres membres entre eux, Walser prend le risque d'instaurer le doute dans l'esprit de son lecteur. Seuls les accents de sincérité, l'analyse sans concession de ses relations avec son frère et certains événements qui ont réellement existé, apportent de la crédibilité au récit. Il évoque ainsi la maladie psychique de son frère Ernst (Emil, dans *Geschwister Tanner*)<sup>156</sup> au cours d'une conversation dans *Geschwister Tanner*. Deux hommes s'entretiennent des malheurs d'une famille. Simon intervient en réfutant l'affirmation qu'il s'agit de problèmes psychiques ayant des origines familiales:

Was da? In der Familie? Da irren Sie sich, mein edler Herr Erzähler. Sehen Sie mich bitte einmal gründlich an. Entdecken Sie an mir vielleicht auch so etwas, das in der Familie liegen könnte? Muß ich auch ins Irrenhaus kommen? Das müßte ich ohne Zweifel, wenn es in der Familie läge, denn ich bin aus der Familie. Der junge Mann ist mein Bruder.<sup>157</sup>

Dans la description des relations familiales au travers de l'écriture, il est à noter que, quelle que soit la façon de procéder de Walser, elle se fait avec une grande lucidité et sans détours.<sup>158</sup> Cette manière de se regarder sans cesse dans le miroir au travers du jugement qu'il prête aux autres, mais qui n'est en fait que

---

<sup>156</sup> Le frère de Robert Walser, Ernst souffrait de schizophrénie. Il décéda le 17 novembre 1916 à Waldau, dans l'asile même où Walser fut interné quelques années plus tard. Un autre de ses frères Hermann se suicida le premier mai 1919.

<sup>157</sup> « Quoi? Sa famille, Vous vous trompez, Monsieur le narrateur. Regardez-moi attentivement s'il vous plaît! Trouvez-vous peut-être chez moi quelque chose que je tiens de ma famille? Faut-il que j'aie aussi dans un asile d'aliénés? Il le faudrait sans aucun doute, si c'était de famille. Le jeune homme en question est mon frère. » SW, Bd 9, p. 237-238. Trad., op. cit., p.206.

<sup>158</sup> A la fin de sa vie il éprouvera quelques remords. Il s'entretiendra à ce sujet avec Carl Seelig, regrettant d'avoir mis sur la place publique des situations concernant certains membres de sa famille et de les avoir « exposés » ainsi. « Ungeachtet der Verschleiung und der verwendeten Decknamen, ungeachtet auch der im ganzen von Liebe und Verständnis durchwalteten Charakterzeichnung, hat der Dichter im Alter das Verfahren mißbilligt: man dürfe 'vor der Öffentlichkeit über seine eigene Geschwister nicht so intim urteilen.' » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit. p. 121.

son propre jugement, cette focalisation continuelle de l'auteur sur ce personnage principal qui lui est si ressemblant, cette attitude que certains ont qualifiée de « narcissique », <sup>159</sup> est l'élément grâce auquel Walser met en place son jeu de masque. A première vue, ce n'est pas lui qui se dévoile, ce sont les autres qui le décrivent tel qu'ils le voient. Mais la véracité des propos de ces derniers est immédiatement mise en doute par l'omniprésence de l'auteur. Celui-ci « habite » à ce point ses personnages, que l'authenticité des réactions des membres de la famille précédemment cités peut parfaitement ne pas correspondre à la réalité. C'est cette omniprésence, ce besoin continu de paraître au travers des personnages, qui a conduit certains critiques à considérer son œuvre comme une écriture à but « thérapeutique », une façon « d'évacuer » en quelque sorte « ses vieux démons ». En mettant l'accent sur cette autoanalyse, ils occultent le jeu tout à fait volontaire de dissimulation derrière un personnage qui joue de son côté avec cette vérité qu'ils traquent. Ce n'est pas tant ce qui est conforme à la réalité qui devient important, mais la mise en scène de cette « vérité ». Au travers de ce jeu de travestissement, Walser assouvit en quelque sorte sa première passion, le théâtre, où le but de l'acteur est bien de « rentrer dans la peau » du personnage, de le façonner en lui apportant sa propre personnalité. Il s'établit alors une sorte d'échange et c'est sur cette base que se fait « le jeu de l'acteur ».

#### **1.4. Le contexte professionnel**

Son expérience professionnelle et les relations avec ses différents supérieurs sont eux-aussi une source d'inspiration pour Walser. Dans ce domaine également, l'auteur dépeint des comportements qui ont été mis en exergue et interprétés comme « déviants » par rapport au code social. Dans un article, *Brief*

---

<sup>159</sup> Cf. Cordelia Schmidt-Hellerau: *Der Grenzgänger. Zur Psychologie im Werk Robert*

*eines Dichters an einen Herrn*, paru dans *Die Zukunft* en 1914, l'auteur décrit avec sincérité les travers, les négligences, les déchirements, qui font partie de sa vie, et souligne combien ils contribuent paradoxalement à lui donner une certaine harmonie.<sup>160</sup> Avec la même franchise, il insiste sur son instabilité dans ses différents emplois. Dans *Geschwister Tanner*, il s'explique à ce sujet avec un certain aplomb:

Ist es so fürchterlich seltsam, wenn ein Mann in meinem Alter verschiedenen Berufsarten nachgeht, wenn er den Versuch macht, sich den verschiedenartigsten Menschen nützlich zu erweisen? Ich finde das hübsch an mir, weil ich dabei etwas tue, was einen gewissen Mut erfordert. Mein Stolz wird in keiner Weise verletzt dadurch, im Gegenteil, ich bilde mir etwas darauf ein, allerhand Lebensaufgaben lösen zu können und nicht vor Schwierigkeiten zu zittern, vor denen die meisten Menschen zurückschreiten.<sup>161</sup>

L'auteur transforme ses faiblesses en force et anéantit l'analyse de ses détracteurs qui fondent leur constat d'un déséquilibre psychique sur son instabilité, son incapacité de mener à terme un quelconque travail. Ce besoin de

---

*Walters*. Zürich, 1986, p. 53,

<sup>160</sup> « Ein bestimmtes Gewicht und eine gewisse Menge von Verwahrlosung, von Verlotterung und von Zerrissenheit muß um mich sein, sonst ist mir das Atmen eine Pein. Das Leben würde mir zum Qual, wenn ich fein, vortrefflich und elegant sein wollte. [...] Verehrter Herr, so spricht nicht der Stolz, sondern der ausgesprochene Sinn für Harmonie und Bequemlichkeit. Warum sollte ich sein, was ich nicht bin, und nicht sein, was ich bin. » « Un certain poids et une certaine masse d'abandon, de déchéance et de déchirure doivent être autour de moi, sinon la respiration m'est une souffrance. La vie deviendrait un supplice, si je voulais être subtil, parfait et élégant. [...] Cher Monsieur, ce n'est pas la fierté qui parle, mais le sens affirmé de l'harmonie et du confort. Pourquoi serais-je ce que je ne suis pas, et ne serais-je pas ce que je suis? » SW, Bd 4, p. 7.

<sup>161</sup> « Est-ce donc tellement étrange qu'à mon âge on essaye de se rendre utile à toute sorte de gens? Je trouve cela plutôt bien de ma part, cela demande un certain courage. Quant à ma fierté, elle n'en souffre d'aucune façon, au contraire, je ne suis pas mécontent d'avoir prouvé mon aptitude à des tâches diverses et vitales, sans trembler devant les difficultés comme le font la plupart des gens. » SW, Bd 9, p. 19. Trad., op. cit., p. 19.

changer sans cesse d'emploi correspond à son besoin de mobilité, de diversité, pour ne jamais s'établir. La nécessité vitale d'être continuellement en mouvement est considérée par lui comme un trait de caractère inhérent à la condition d'artiste et non comme le résultat d'une angoisse face au processus créateur.<sup>162</sup>

Le portrait que Walser dresse des différents employés - dont il fut - a donné matière à analyse. Il se présente sous les traits du commis, du serviteur, de l'élève, toujours soumis, inférieur, parfois même incompetent. Ceci révèle de prime abord une piètre opinion de soi et constitue un argument à l'appui de la thèse selon laquelle l'écrivain présente de graves problèmes d'image et d'adaptabilité au monde de l'emploi. Pourtant, le personnage inférieur qu'il campe n'est jamais asocial, il cherche la compagnie des autres. De plus il présente un trait de caractère hors du commun: une joie de vivre pleinement cette infériorité. Il parvient à transformer subrepticement cette servilité en un jeu de pouvoir. Paradoxalement, ce n'est plus celui qui est le maître qui mène le jeu. L'inférieur profite de la situation, l'exagère même au détriment de celui qu'il sert. Il provoque chez son supérieur des réactions dans le seul but de créer une relation ambiguë, dans laquelle lui, le serviteur, se sent à l'aise. L'exemple le plus représentatif de ce genre de relation se situe dans *Geschwister Tanner*, lorsque Simon, attaché au service d'une dame, l'incite à le réprimander:

« Wie lieb klingt dieser Tadel aus ihrem Frauenmund », dachte er, « wie bindet mich das an sie, wie sehr verbindet und verknüpft und fesselt es, man fühlt solch ein Tadel wie eine

---

<sup>162</sup> Dans le texte *Die Künstler*, Walser exprime par la bouche d'un mécène ce que beaucoup reprochent aux artistes, ce besoin de mouvement, cette quête insatiable du bonheur, cette insatisfaction continue: « Warum habt Ihr Künstler nirgends rechte Ruine und bleibenden häuslichen Aufenthalt? Ich beklage das, werde mich aber immerhin zu fassen haben. Seid Ihr vielleicht die deutlichen Wahrzeichen der ruhelosen, unruhreichen, armen, hin und her von einem Verlangen in das andere geworfenen, niemals zu befriedigen, ewig ungesättigten, unglücklichen Menschheit überhaupt? » SW, Bd 6, p. 35.

kleine, gar nicht sehr schmerzende Ohrfeige, eines Fehlers wegen, den man begangen hat.[...] So dürfte man das Vergnügen haben, zu beobachten, wie sich ein strenges und ärgerliches Gesicht in ein freundlicheres und befriedigtes verwandelt. »<sup>163</sup>

Cette faculté de transformer une position d'infériorité, cette facilité de manipuler alors que l'on se trouve dans la situation d'être manipulé, cette capacité de mener le jeu, se retrouvent dans d'autres personnages. Dans *Der Gehülfe*, le roman qui, par définition, décrit le plus largement le rôle du commis, transparait la fascination que l'auteur éprouve pour ce genre de personnage. Joseph se complaît dans cette position:

Wie schön war es, jemandem anzuhören, in Haß und in Ungeduld, in Mißmut oder in Ergebenheit, in Liebe oder in Wehmut!<sup>164</sup>

Ce n'est pas tant la position de l'inférieur qui passionne l'écrivain, celle-ci lui semble d'ailleurs innée, mais la manière dont il peut se servir de cette infériorité pour entrer en relation avec ses supérieurs. Jochen Greven constate cette même attitude chez Jakob dans *Jakob von Gunten*. Il n'adopte pas la position de l'inférieur dans le but de s'avilir, mais pour y trouver le moyen de prendre le dessus.<sup>165</sup> On ne peut qualifier cette relation de masochiste ni la considérer

---

<sup>163</sup> « Quelle douceur prend cette réprimande dans sa bouche de femme », se disait-il, « comme cela me lie à elle, me ligote, m'enchaîne à elle, une réprimande pareille, c'est comme une petite gifle qui ne fait pas mal du tout, à cause d'une faute qu'on a commise.[...] Quelle joie de conduire à son gré l'humeur de quelqu'un, de le contraindre à éprouver de la satisfaction alors qu'on vient de le voir mécontent. » SW, Bd 9, p. 192. Trad., op. cit., p. 167.

<sup>164</sup> « Comme c'était beau, ce sentiment d'appartenance à quelqu'un, dans la haine et l'impatience, dans la contrariété ou le dévouement, dans l'amour ou la mélancolie. » SW, Bd 10, p. 268. Traduit de l'allemand par Bernard Lortholary : *Le commis*. Paris, 1985, p. 230.

<sup>165</sup> « Er nimmt gerne die (moralisch oder erfolgsmäßig) schwächere Position in einem Verhältnis zu anderen ein- nicht aus wirklicher Schwäche oder aus einem krankhaften Masochismus, sondern um gerade in ihr seine innere Überwindung zu spüren und mit den anderen spielen zu können. » Jochen Greven: *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers*. Köln, 1960, p.89.

comme le résultat d'une « décomposition de la personnalité »,<sup>166</sup> car la relation avec l'autre n'est pas subie. C'est l'inférieur qui instaure les règles du jeu et qui en est l'initiateur. Par le truchement du costume de serviteur, de subalterne, l'auteur parvient à se fondre dans une fonction qui lui permet également d'échapper, ainsi masqué, aux contraintes, aux responsabilités de la vie. Il met en place de nouveaux liens relationnels dont lui seul est le maître. A partir du constat provocateur fait par Jakob dans *Jakob von Gunten* : « Ich kann nur in den untern Regionen atmen. »,<sup>167</sup> l'auteur recrée une nouvelle hiérarchie qui bouscule les conventions. Ceci lui permet ainsi masqué d'explorer d'autres directions. Sans entrer dans l'approche psychanalytique, Catherine Sauvat voit pourtant dans ce jeu une possibilité pour lui de revêtir une autre identité pour oublier qui il est :

Cette exploration de l'anodin, ce jeu de cache-cache derrière des gestes répétitifs se conjuguent précisément en lui avec une recherche de l'envers, de valeurs et de directions inusités. De même, cette volonté d'obéissance, cette exigence extraordinaire de conformité et cette volonté de se glisser dans un moule préfabriqué où tout est déjà dit d'avance apparaissent bien comme une manière de s'oublier soi-même.<sup>168</sup>

L'incongruité de l'expérience pose certes des problèmes. Mais l'exploration dans ce jeu servile n'est jamais extrême au point de faire apparaître des comportements déviants. L'auteur fait jouer à ses personnages des rôles d'anti-héros, de « nuls », avant tout dans l'optique de les déguiser. Même en n'étant rien, ils ont une importance. Car lorsqu'on n'est rien, on profite d'une liberté qui permet d'être tout, et l'écriture est la lampe d'Aladin qui permet cette magie. La panoplie de masques est large. Ce n'est pas tant l'angoisse qui s'exprime au travers de ce jeu masqué, que le plaisir de se fondre dans une multitude de

---

<sup>166</sup> Cf. René Lauener : *Robert Walser ou la primauté du jeu*. Bern, 1970, p. 318.

<sup>167</sup> « Je ne puis respirer que dans les régions inférieures. » SW, Bd 11, p. 145.

Trad., op. cit., p. 209.

<sup>168</sup> Catherine Sauvat : *Robert Walser*, op. cit., p. 86.

personnages à facettes. L'intérêt est bien celui de ne jamais être là où l'on vous attend, dans « l'uniforme » qui devrait être le vôtre. Ce caractère versatile, loin d'être la preuve d'un déséquilibre, d'une instabilité psychique, peut être considéré comme l'illustration d'une imagination débordante, faisant fi des apparences, ou d'un besoin d'aller explorer des champs inconnus sans se soucier de l'issue de cette exploration.

## 2. L'écriture : un acte thérapeutique ?

### 2.1. La vie de Walser: une vie de crises

La vie de Walser est jalonnée de crises. Déjà en 1925, des témoignages rapportent des comportements excessifs, une manière de s'emporter qui intriguent son entourage. Il s'obstine dans des attitudes peu conformes aux règles de la société et prend le monde à contre-pied, tel un histrion qui se donne en spectacle.<sup>169</sup> Il affiche ses incohérences et son mal de vivre. Il confie à Carl Seelig: il est tourmenté par des rêves hallucinatoires, par des voix, des cris et se réveille, terrorisé. Face à ces « débordements », peut-on se rallier au sentiment d'Antonin Artaud qui prétendait que l'on écrit, peint, sculpte ou construit que pour sortir de l'enfer? Certains critiques ont considéré l'œuvre de Walser comme le reflet d'un déséquilibre psychique, comme une échappatoire à des « impasses»; d'autres ont estimé que cet état de crise rendait inéluctable le silence dans lequel Walser s'est enfermé à la fin de sa vie.<sup>170</sup> Certains lui ont

---

<sup>169</sup> Christian Morgenstern dans une lettre de 1907: « Auch er scheint mir eine Natur zu sein, die, um altmodisch zu reden, 'der Liebe nicht hat'. Eine Mondnatur. » Cité par Robert Mächler: *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*, op. cit., p. 176.

<sup>170</sup> Cf. Walter Lüssi: *Robert Walse. Experiment ohne Wahrheit*. Berlin, 1977, p. 108. Lüssi y parle de « Entwicklung zum Negativen », « Entwicklung zum Verstummen ». Par contre Ernst Osterkamp évoque lui le problème de la séparation entre l'écrivain et le malade. Il pose le problème de la reconnaissance de Robert Walser en tant qu'écrivain à

reproché son égoïsme, d'autres son incapacité à participer à la vie sociale,<sup>171</sup> d'autres encore son goût immodéré pour la solitude. Il écrit lui-même dans *Helblingsgeschichte*:

Ich sollte eigentlich ganz allein auf der Welt sein, ich, Helbling, und sonst kein anderes lebendes Wesen. Keine Sonne, keine Kultur, ich nackt auf einem hohen Stein, kein Sturm, nicht einmal eine Welle, kein Wasser, kein Wind, keine Straßen, keine Banken, kein Geld, keine Zeit und kein Atem. Ich würde jedenfalls nicht mehr Angst haben.<sup>172</sup>

S'il convient de reconnaître combien Walser évoque ses peurs et même parfois ses souffrances, il faut souligner surtout la facilité et surtout la légèreté avec laquelle il le fait. Sa lucidité peut être considérée comme de l'arrogance. Dans *Olympia*, en une simple phrase, il balaie les reproches et les doutes à son sujet car, personne mieux que lui ne peut porter un jugement à son égard: «Ich bin eine Art Dichter, der manchmal ein sehr nüchterner Mensch ist [...]»<sup>173</sup>

---

part entière comme le fut Hölderlin ou Strindberg qui souffraient eux aussi de troubles psychiatriques. *Commis, Poet, Räuber. Eigengesetzlichkeit und Selbstaufgabe bei Robert Walser*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K.M. Hinz, T. Horst, op. cit., p. 222.

<sup>171</sup> Il évoque ce reproche dans le texte *Ein ganz klein wenig Watteau*, où l'indifférent dit: « Hunderte wunderten sich schon über meinen totalen Mangel an Teilnahme. All die Ungehaltenheit, die ich auslöse, ist für mich nicht böse. Mein überaus trockenes Inneres kennt keine Freunde, keine Feinde. Ich bin weder ein Menschenfreund noch -feind. Vor allem bin ich mit kostbarem, kaltem Samt bekleidet.[...] Das Leben ist für mich ein Speisesaal, worin ich allein tafle, schmause. » SW, Bd 17, p. 479. « Des centaines de personnes s'étonnent de mon total manque de penchant. Toute l'irritation que j'inspire n'a, à mes yeux rien de méchant. Du fait de son extrême sécheresse, mon âme ne se connaît pas d'amis, pas d'ennemis. Je ne suis ni un philanthrope ni un misanthrope. Je suis avant tout vêtu d'un velours froid, précieux.[...] La vie est pour moi une salle à manger où je suis seul à table, où je me régale. » Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 78.

<sup>172</sup> « Je devrais être seul au monde, moi, Helbling, et pas un autre être vivant. Pas de soleil, de culture, moi nu sur une haute pierre, pas de coup de vent, pas même une vague, pas d'eau ni de vent, ni routes, ni banques, ni argent, pas de temps ni de respiration. En tout cas, là je n'aurais plus peur. » SW, Bd 4, p. 72.

<sup>173</sup> « Je suis une sorte de poète qui est parfois un homme très lucide [...] » SW, Bd 17.

## 2.2. L'évocation de la crise dans l'écriture

Walser revient sans cesse dans ses textes sur le sentiment de ne pas être pris au sérieux et sur la difficulté de vivre. Dans un « dramolet » intitulé *Dichter*, il fait dire à son personnage Sebastian:

Mich treibt vielleicht bloße Langweile, über Dinge zu schreiben, die, wenn sie mich aus den Worten ansehen, mich Trauer, wenn nicht etwas noch viel Schlimmeres empfinden lassen. Die Welt geht darüber hinweg; sie scherzt mit halben Talenten, wie ich eins zu sein scheine. Sie nimmt hin, was sie energisch von sich weisen sollte. Sie nennt mich allerdings, was ich leider nur zu wenig bin, einen Narren; wagt nur dies aber nicht ins Gesicht zu sagen. Ich bekomme es von hinten, von der Seite, flüsternd von oben zu hören.<sup>174</sup>

A cette situation marginale, due aux regards critiques dont il fait l'objet, mais aussi à son comportement fantasque, s'ajoutent également les doutes sur son talent. Il les évoque, de façon très imagée, dans ses entretiens avec Carl Seelig. Il lui relate son retour à Bienne après avoir vainement tenté sa chance à Berlin : «Ja es stimmte, ich war total ausgeschrieben. Totgebrannt wie ein Ofen. »<sup>175</sup> Ces révélations rapportées par Carl Seelig corroborent les sentiments qui paraissent en filigrane dans ses récits. Dans *Über den Charakter des Künstlers*, il écrit:

Daß er nie zur Sicherung oder Versicherung seiner selbst gelangt, scheint sein Los. Es ist dies weder ein sehr trübes, noch

---

p. 121.

<sup>174</sup> « C'est peut-être un grand ennui qui me pousse à écrire à propos de choses qui lorsque je les vois au travers de ces mots, me font ressentir de l'affliction, si ce n'est bien pire. Le monde passe là-dessus: il plaisante avec moitié moins de talent que je n'avais l'air d'en avoir. Il accepte ce qu'il aurait dû rejeter. Il me surnomme bien sûr bouffon, ce que pour mon malheur je suis; mais il n'a pas le courage de me le dire en face. J'entends comme on me le chuchote derrière mon dos, de côté et d'en haut. » SW, Bd 14, p. 18.

<sup>175</sup> « Oui, de toute évidence, j'étais complètement à sec. Comme un poêle qui s'est éteint faute de combustible. » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 46. Trad., op. cit., p.25.

ein sehr leichtes Los. Es brennt, es ist das Los der immerwährenden Spannung. Das soll er fassen und fürchtet sich davor.[...] Ein seltsamer, fast gespenstiger Geist beherrscht ihn. Verloren in den Abgründen der Mutlosigkeit gewinnt er oft das Beste: sich selbst; und vertieft in großen Gedanken verliert er sich wie Spreu in den Wind geworfen.<sup>176</sup>

Dans ce passage, Walser évoque cette tension qui habite l'écrivain. Tout se passe comme si une certaine déstabilisation pouvait être mise au service d'une construction formelle. L'état d'incertitude dans lequel se trouve l'auteur est considéré comme un mal nécessaire pour entrer dans le travail d'écriture.

L'intention littéraire n'est donc pas vécue par lui comme un réponse, une démarche « thérapeutique », mais plutôt comme une recherche, une expérimentation de l'écriture qui se fait, certes, en ordre dispersé et dans toutes les directions, dépassant souvent les limites du raisonnable, mais qui garde néanmoins les caractéristiques d'une œuvre littéraire. Walser adhérerait à la définition de l'écrivain par Paul Valéry : « une profession délirante ». L'œuvre devient un espace de liberté que l'on s'accapare sous la contrainte: ses propres démons mais aussi le regard critique des autres. Seules la légèreté et l'insouciance, certes un peu provocatrices, semblent apaiser les doutes. Dans une lettre à son amie Frieda Mermet, datée du 4 Juillet 1928, quelques mois avant son entrée à l'asile de Waldau, il écrit :

Für mich ist immerhin von Wichtigkeit, daß ich hie und da ein Stürmi bin und dann mit einmal wieder kolossal klar in die Welt schaue.<sup>177</sup>

<sup>176</sup> « Il semble que c'est son destin de ne jamais parvenir à s'assurer ou à se garantir face à soi-même. Il ne s'agit ni d'un destin trouble, ni d'un destin agréable. C'est brûlant, et c'est le destin d'une tension qui se prolonge. C'est ce qu'il doit saisir et il l'appréhende : il succombe et cela le réjouit presque.[...] Un esprit étrange, comme fantomatique, le domine. Perdu dans les abîmes du découragement, il y gagne souvent le meilleur : soi-même. Plongé dans de grandes pensées, il se perd comme la poussière dispersée par le vent. » SW, Bd 15, p. 63.

<sup>177</sup> « Il est important pour moi d'être de temps à autre un trublion et de regarder à nouveau avec une grande lucidité le monde. » GW, Bd XII/2, p. 329.

Son optimisme ne faillit pas<sup>178</sup> et il continue de se plonger dans l'écriture, tantôt lointain, tantôt omniprésent, avec toujours cette distance qu'il impose et qui donne parfois l'impression qu'il ne prend pas très au sérieux ce qu'il écrit. Paul Nizon souligne cette « âme d'enfant », cette distance face à la vie comme face à l'écrit. Il ne semble s'être jamais incarné, séjournant toujours dans l'antichambre de la vie, ne voulant pas naître à la vie.<sup>179</sup> Pour maintenir cet état de latence qui semble lui convenir, la règle consiste à se mouvoir dans le paradoxe, l'ambiguïté et la faculté à faire cohabiter les extrêmes. Seule l'écriture permet de se dédoubler de la sorte. Walser donne l'impression qu'il est, en tant qu'auteur, la source de tout discours, la seule référence possible autour de laquelle l'interprétation s'organise alors qu'il met en place un spectacle et tire les ficelles de marionnettes qu'il manipule en jouissant du divertissement. S'esquiver face à celui qui vous lit, voilà la démarche de Walser dans tous ses récits. L'écriture telle qu'il la conçoit est tantôt un moyen de dissimulation, tantôt un moyen de dévoilement, comparable à cet uniforme qu'il décrit dans *Jakob von Gunten* : elle n'est qu'une apparence, une belle calligraphie, mais le mystère demeure:

Wir tragen Uniformen. Nun, dieses Uniformtragen erniedrigt und erhebt uns gleichzeitig. Wie sehen wie unfreie Leute aus, und das ist möglicherweise eine Schmach, aber wir sehen auch hübsch darin aus, und das entfernt uns von der tiefen Schande derjenigen Menschen, die in höchsteigenen, aber zerrissenen und

---

<sup>178</sup> Dans *Der Schriftsteller* (I), il écrit: « Nie verliert ein zum Schriftstellern geborener Schriftsteller den Mut; er hat ein beinahe ununterbrochenes Vertrauen zur Welt und zu den tausend neuen Möglichkeiten, die sie ihm jeden neuen Morgen bieten. ». « Jamais un écrivain, né pour être écrivain ne perd courage: il a une confiance quasi indestructible dans le monde et dans les mille nouvelles possibilités qui lui sont offertes tous les matins. » SW, Bd 3, p. 133.

<sup>179</sup> « Er hat sich zu allem in einer schwärmenden Pagendistanz gehalten, hat sich existentiell nirgends eingelassen, nirgends eingebürgert. Er hat sich nicht eigentlich verleiblicht in diesem Leben, verharrte immer in diesem ahnungsvollen Vorzimmer, und all das fast bis zum Grade des Ungeborensinwollens. Er ist dem Leben gegenüber *Seele* geblieben, Jünglingsseele: weil in diesem Zustand die Herausforderung, die Motivation für sein Dichtertum lag.» Paul Nizon: *Robert Walsers Poetenleben. Dichtung und*

schmutzigen Kleidern dahergehen. Mir zum Beispiel ist das Tragen der Uniform sehr angenehm, weil ich nie recht wußte, was ich anziehen sollte. Aber auch in dieser Beziehung bin ich mir vorläufig noch ein Rätsel.<sup>180</sup>

L'aveu d'être une énigme pour soi-même ne présuppose pas que l'auteur cherche la réponse à cette énigme dans son œuvre. Qu'il soit à la recherche d'une reconnaissance au travers de sa fonction d'écrivain ne peut être que légitime, mais il ne prétend pas résoudre par là des problèmes existentiels. Il prend à contre-pied toute tentative de « restructuration » de la personnalité et s'attelle avec une certaine rigueur à « désorganiser » sa vie là où d'autres l'organisent. Il revendique le droit à la différence comme il l'exprime dans le récit *Drama*:

Man leidet ja, wie ich mir einbilde, vornehmlich an der Gleichartigkeit, und wir Menschen begehen vielleicht die größte Sünde dadurch, daß wir zu wenig verschieden sind und uns nicht lebhaft genug gegenseitig interessieren.<sup>181</sup>

La « normalité » est un terme que Walser n'applique ni dans sa vie ni dans son œuvre. La littérature ne peut prétendre respecter des normes prédéfinies, et un auteur comme Walser ne peut être sous le joug de règles qui brideraient son imagination. Il considère l'écriture comme un grand espace de jeu où l'auteur peut donner libre cours à ses facéties, se masquant ou se démasquant en toute

---

*Wahrheit. Innenwelt und Außenwelt.* In: *Über Robert Walser.* Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd II, p. 34.

<sup>180</sup> « Nous portons des uniformes. Eh, bien cet uniforme nous humilie et nous relève à la fois. Nous avons l'air d'esclaves là-dedans, et il se peut bien que ce soit une honte, mais nous avons aussi belle apparence, et cela écarte de nous la profonde ignominie des gens qui se promènent dans des vêtements bien à eux, mais sales et déchirés. Moi, par exemple, n'ayant jamais trop su quels vêtements mettre, je trouve le port de l'uniforme très agréable. Mais sur ce point encore, je suis provisoirement une énigme pour moi-même. » SW, Bd 11, p. 8. Trad., op. cit., p. 32.

<sup>181</sup> « Comme je me l'imagine, nous souffrons principalement d'uniformité, et nous humains commettons peut-être la plus grande faute en n'étant pas assez différents et pas assez attentifs les uns envers les autres. » SW, Bd 15, p. 121.

liberté, sans que cela ne prête à conséquence. L'auteur aborde lui-même le problème de la maladie et de la création:

[...] es gibt Leute, die bürgerlich normal sind bei künstlerischer Unpäßlichkeit. Ein Dichter kann irgendwie krank, aber als Dichter doch gutsituiert sein. Dichtet ein gesunder Mensch schlecht, so ist er eben als Dichter krank. Dichtet ein kranker Mensch gut, so gehört er als Dichter zu den Gesunden.<sup>182</sup>

La maladie n'interfère pas dans la qualité de l'œuvre de l'auteur. Au contraire, l'auteur malade compte parmi les gens sains lorsqu'il écrit bien. La maladie n'est pas un handicap, c'est un aspect qui n'est pas pris en compte, en tant que tel dans l'acte créateur. Lorsqu'il mentionne au détour d'une phrase un problème de cet ordre, celui-ci est intégré dans le texte au même titre que tous les faits qu'il accomplit au quotidien et dont il fait mention. Il ne prétend ni se comprendre, ni se faire comprendre. Cette attitude, qui est en fait une manœuvre de diversion, est intégrée dans le jeu que pratique l'auteur avec son œuvre et avec son lecteur. Elle fait partie de la panoplie dont dispose l'auteur pour brouiller les pistes. Il écrit: «Mißverstanden werden hat etwas Lustiges, wogegen das Erkennen oder Verstehen an sich uninteressant ist.»<sup>183</sup>

Walser lui-même réfute la thèse d'une écriture à but thérapeutique. De plus, celle-ci ne trouve son sens que dans le fait même qu'elle soit destinée à quelqu'un. C'est un espace de relations et non un « huis-clos » où l'auteur se cantonnerait à une analyse de soi. Le lecteur y joue un rôle capital alors qu'il n'aurait guère sa place dans une création dont le seul but serait d'aller à la rencontre de soi et d'« évacuer » par la sorte les problèmes psychiques. Et si

---

<sup>182</sup> « [...] il est des gens qui sont socialement normaux tout en étant mal en point comme artistes. Un écrivain peut avoir quelque maladie mais pourtant, comme écrivain, être en bonne posture. Si un être en bonne santé est mauvais écrivain, eh bien c'est un écrivain malade. Si quelqu'un de malade est bon écrivain, il fait partie des écrivains qui sont en bonne santé. » SW, Bd 8, p. 55. Traduit par Bernard Lortholary in: *La Rose*. Paris, 1987, p. 83.

<sup>183</sup> « Ne pas être compris est en soi quelque chose d'amusant, alors qu'être reconnu et compris est inintéressant. » *Die Stadt und die Geliebte*, SW, Bd 19, p. 75.

l'espace dans lequel l'auteur évolue, semble, par certains aspects, trouble, chaotique et même incontrôlable, il fait partie de son univers et est intégré comme tel dans la fiction. Simon, dans *Geschwister Tanner*, exprime ainsi ce sentiment par ces mots:

Ich will Mensch bleiben. Mit einem Wort: ich lieb das Gefährliche, das Abgründliche, Schwebende und das Nichtkontrollierbare.<sup>184</sup>

### 2.3. L'écriture au crayon et les «microgrammes»

La calligraphie de Walser a été considérée à maintes reprises comme le présage d'une maladie psychique. Si nous ne nous attachons qu'aux faits, il est aisé de faire un rapprochement entre l'évolution de l'écriture et la dégradation de l'état psychique. Walser soigne particulièrement sa calligraphie dans ses écrits de jeunesse. Les manuscrits de *Geschwister Tanner* et de *Der Gehülfe* en témoignent. L'aspect esthétique a une importance primordiale et l'auteur ne souffre aucune rature dans son travail. Mais petit à petit, Walser ne se sent plus en mesure de composer des œuvres importantes. Il se replie - c'est son propre terme - dans la petite prose:

Ich war damals versessen, Romane zu schreiben. Aber ich sah ein, daß ich mich auf eine Form kapriziert habe, die für mein Talent zu weitläufig war. So zog ich mich in das Schneckenhaus der Kurzgeschichte und des Feuilletons zurück.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> « Je veux rester un homme. Bref, j'aime le danger, j'aime les abîmes, les vols planés, sans garantie. » SW, Bd 9, p. 257. Trad., op. cit., p. 223.

<sup>185</sup> « Je m'acharnais à l'époque à écrire des romans. Mais je me rendais compte aussi que je m'étais entiché d'une forme trop vaste pour mon talent. Aussi ai-je fini par me

La période où Walser se met à écrire au crayon, où la calligraphie devient minuscule pour n'être plus que des «microgrammes», est imprécise. Elle se situerait aux alentours des années 1924-1925. Il est établi que, déjà dans les années 1911/1912, Walser traverse une crise grave. Le métier d'écrivain ne lui permet pas de vivre et les textes publiés se font rares. Devant cette accumulation de difficultés, l'écriture minuscule au crayon devient un refuge.<sup>186</sup> Mais il nous semble inexact de conclure, au regard de cette évolution, que l'état de Walser ne pouvait qu'aboutir à un symptôme pathologique précis, l'agraphie. La question se pose de savoir si cette agraphie dont il semble souffrir à partir de 1933, date de son internement à Herisau, est la conséquence d'une véritable paralysie « psychique » ou si elle n'est pas plutôt une attitude de rébellion passive, un acte délibéré et conscient, la seule façon qui lui reste de montrer que sans liberté il ne peut s'exprimer. Dans une lettre au rédacteur de *Neue Schweizer Rundschau* Max Rychner, datant du 20 juin 1927, il évoque la genèse de cette écriture au crayon:

Ich erwähnte den Begriff Brouillon, womit ich Ihnen eigentlich eine Schaffens- und Lebensgeschichte erzählt habe, denn Sie sollen erfahren, mein Herr, daß ich vor ungefähr zehn Jahren anfang, alles was ich produziere, zuerst scheu und andächtig mit Bleistift hinzuskizzieren, wodurch der Prozeß der Schriftstellerei, naturgemäß eine beinahe ins Kolossale gehende schleppende Langsamkeit erfuhr.[...] Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung. Für den Schreiber dieser Zeilen gab es nämlich einen Zeitpunkt, wo er die Feder schrecklich, fürchterlich haßte, wo er ihrer müde war, wie ich es Ihnen kaum zu schildern imstande bin, wo er ganz dumm wurde, so wie er sich ihrer nur ein bißchen zu bedienen begann, und um sich von

---

retirer dans la coquille de la nouvelle et du feuilleton. » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 75. Trad., op. cit., p. 74.

<sup>186</sup> Il existe à l'heure actuelle 526 « microgrammes » qui datent des années 1924 à 1932 conservés aux Archives Robert Walser de Zürich. Werner Morlang et Bernard Echte ont déchiffré la plupart de ces textes qui font l'objet des ouvrages *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd. I - VI, op. cit..

diesem Schreibfederüberdruß zu befreien, fing er an, zu  
bleistifteln, zu zeichnen, zu gfatterlen.<sup>187</sup>

Il transparaît dans cette lettre que cette façon d'écrire est considérée par l'auteur comme une méthode, une manière de décomposer son travail, un besoin vital de revenir aux « balbutiements » de l'écriture pour repartir sur de nouvelles bases, une sorte de « chemin de croix » qu'il s'impose pour retrouver le sens de son travail. Mais elle est aussi, sous certains aspects, un jeu, comparable au jeu d'écriture sympathique que l'on peut dissimuler et rendre lisible comme bon vous semble. L'acte de retranscription devient un domaine d'expérimentation, où l'auteur est souverain, car il manipule l'instrument comme il l'entend. Werner Morlang souligne le rapport ludique que l'auteur entretient avec la calligraphie.<sup>188</sup> Il semble donc que, bien que la crise de l'écriture soit patente, la façon dont l'auteur a su « rebondir » à partir de cette crise, reflète bien le caractère à la fois joueur et dissimulateur de Walser. Il joue avec les masques: la belle calligraphie à la plume de sa jeunesse faisait de lui un copiste appliqué, l'écriture au crayon le transforme tantôt en artisan qui voit évoluer son travail sous ses yeux, tantôt en alchimiste qui transforme la pensée en de minuscules « particules » et qui, seul, détient le secret du déchiffrement. De plus l'écriture au crayon lui permet de garder ce masque de l'enfance derrière lequel il aime se dissimuler. Le crayon conserve cet aspect de « non-achevé », qui cadre avec le

---

<sup>187</sup> « Je mentionnai la notion de brouillon, avec lequel je vous ai raconté en fait l'histoire d'une vie et d'une création, car pour votre gouverne, sachez, cher Monsieur, que j'ai commencé il y a à peu près dix ans à recopier, d'abord timidement et avec dévotion, tout ce que je produisais au crayon, ce qui imposa au processus scriptural qui, naturellement se traînait en longueur, une lenteur colossale.[...] Pour moi, cette écriture au crayon a une signification. Pour celui qui écrit ces lignes, vint un moment, où il détesta terriblement et profondément la plume, où il était fatigué, comme je peux à peine vous le décrire, où il devint idiot, dès qu'il voulait s'en servir, même un peu, et pour se débarrasser de cette lassitude provoquée par l'écriture, il commença à écrire au crayon, à dessiner, à crayonner. » GW, Bd XII/2, p. 300-301.

<sup>188</sup> « Was der böse Bube der Mikrographie ausgeheckt hat, schreibt der liebe Junge folgsam ins Reine. » « Ce que le méchant garçon a concocté en microgrammes, le gentil garçon le retranscrit au propre. » Werner Morlang: *Melusines Hinterlassenschaft. Zur*

personnage de l'auteur. Cela reste un travail en devenir, pareil à cet être en devenir qu'est Walser, cet auteur à l'âme d'enfant qui jamais ne veut s'établir et qui continue, le crayon à la main, tel l'écolier appliqué, à coucher sur le papier, en lettres minuscules, ses petits faits et gestes, ses futilités, ses rêveries, toutes ses «petites proses» qui ne peuvent apparaître en gros caractères, sinon elles perdraient leur peu d'importance.

Il est difficile de déterminer avec exactitude quelle place occupent les problèmes familiaux, les difficultés relationnelles dans le travail de création de Walser. En 1966, dans la postface du volume VII des oeuvres complètes, Jochen Greven a souligné que, même pour la médecine, la maladie psychique de Walser n'était pas clairement établie.<sup>189</sup> Il revient sur l'internement de Walser, dans son ouvrage datant de 1992, *Robert Walser, Figur am Rande in wechselndem Licht*, qui fut, selon lui, une mesure arbitraire, car les symptômes d'une schizophrénie n'étaient pas clairement établis.<sup>190</sup> Il faut en convenir, Walser présente un profil particulier: marginal, peu sociable, instable; de plus, les hallucinations dont il souffre de plus en plus fréquemment, le laissent dans un état de prostration qui font craindre le pire à sa sœur Lisa. Mais faut-il en conclure que ceci est à prendre en compte lorsqu'on lit Walser? L'auteur répond lui-même à cette question de manière très solennelle:

Ich richte an die Gesunden folgenden Appell : Leset doch nicht immer nur die gesunden Bücher, machet euch doch auch mit sogenannter krankhafter Literatur näher bekannt, aus der Ihr vielleicht wesentliche Erbauung schöpfen könnt. Gesunde Menschen sollen stets gewissermaßen etwas riskieren.[...] Ich

---

*Demystification und Remystifikation von Robert Walsers Mikrographie.*In: Runa, op. cit., p. 92.

<sup>189</sup> Cf. GW, Bd VII, p. 394.

<sup>190</sup> Cf. Jochen Greven: *Robert Walser. Figur am Rande in wechselndem Licht*, op. cit., p. 100.

weiß heute intensiver als je, daß es in den Kreisen der Gebildeten sehr viel Spießiges gibt, ich meine Angstmeierliches in sittlicher und ästhetischer Hinsicht. Ängstlichkeit ist aber etwas Ungesundes!<sup>191</sup>

Walser pose le problème de ce qui est sain et de ce qui ne l'est pas. L'écrivain qui expose ses angoisses à ses lecteurs est-il plus sain que celui qui les surprend par des facéties et des voltes-faces, par un discours quelque peu décousu ? Faut-il ainsi toujours mettre en exergue les bouleversements intérieurs, l'exacerbation de la pathologie de l'individu, et remettre en cause un véritable processus créateur ? En ce qui concerne Walser, même si tant d'événements se rapportent à sa vie, la transcription de ce vécu perd-elle de sa poésie, de sa fraîcheur, de sa malice parfois, parce qu'il présente des troubles ? Walser prend d'ailleurs l'éventuel « analyste » à contre-pied puisqu'il provoque lui-même le débat à ce sujet. Il surprend son lecteur par la clairvoyance avec laquelle il aborde le problème. L'acte créateur prend le relais de ce qui, au départ, pourrait n'être qu'une autoanalyse et le processus fictionnel se met en marche. Walser se sert de la complexité de la situation pour transformer le problème en un jeu fictif. Cette liberté qu'il s'accorde lui permet de mettre en place cette construction complexe, faite de paradoxes, de non-sens, de contre-vérités qui ne sont pas le fait d'un déséquilibre mental, mais d'une stratégie subtile pour parvenir aux limites de cette liberté :

Möge man mir Glauben schenken, wenn ich mir zu behaupten erlaube, daß die Freiheit an sich schwierig ist, und daher Schwierigkeiten macht, mit welchem Wort meinem Mund

<sup>191</sup> « J'adresse aux sains d'esprit l'appel suivant : ne lisez donc pas toujours et exclusivement ces livres sains, faites donc aussi connaissance avec la littérature dite malade, où vous pourriez peut-être puiser un essentiel réconfort. Les gens sains devraient constamment prendre des risques en quelque manière.[...] Je sais aujourd'hui plus intensément que jamais, que dans les cercles cultivés il y a beaucoup de petits-bourgeois, j'entends des froussards du point de vue moral et du point de vue esthétique. Or la frousse est quelque chose de malsain. » *Der Räuber*, SW, Bd 12, p. 83. *Le Brigand*. Traduit par Jean de Launay. Paris, 1994, p. 68-69.

vielleicht eine Einsicht entsprang, wie sie nur einem Freiheitskenner und -feinschmecker zum Ausdruck zu bringen gelingen konnte, der sämtliche innerhalb der Freiheit existierenden Unfreiheiten feststellt und schätzt.<sup>192</sup>

Ce qui a poussé certains critiques à s'inspirer de la psychanalyse pour étudier l'œuvre de Walser, ce sont, mis à part les éléments de sa biographie tels que les antécédents familiaux, son état psychique<sup>193</sup> et son internement en 1929 à Waldau, les allusions qu'il fait lui-même dans ses textes et ses romans. Mais la liberté avec laquelle il aborde le problème nous oblige, paradoxalement, à une grande prudence. L'écrivain ne se livre pas aussi clairement qu'il n'en a l'air. Il se dérobe non seulement sous les traits de ses personnages, mais aussi lorsqu'il emploie, dans la narration, la première personne. Il est probable qu'il ait écrit certains récits sous l'emprise de la peur ou de l'angoisse. Nous ne pouvons faire la part entre les passages où il souffre réellement et ceux où il se sert de l'écriture pour forcer le trait et jouer avec le lecteur une comédie, comme si l'écriture sous l'impulsion d'une contrainte permettait de dépasser cet état d'aliénation et d'atteindre cette liberté dans lequel se trouvent tous les personnages de

---

<sup>192</sup> « Je souhaiterais que l'on me croie lorsque je me permets d'affirmer que la liberté en elle-même est une chose difficile et cause de ce fait des difficultés ; peut-être ce mot, dans ma bouche, exprime est un jugement que seul peut formuler un connaisseur et jouisseur en matière de liberté, qui découvre et apprécie l'ensemble de toutes les servitudes inhérentes à la liberté. » *Freiheitsaufsatz*. SW, Bd 19, p. 202.

<sup>193</sup> Dans de nombreuses lettres à ces différentes correspondantes, sa sœur Lisa, Frau Mermet, et Therese Breitbach une de ses amies, il fait part de ses problèmes. Dans une lettre à Therese Breitbach, en octobre 1925, il parle des allusions que font les personnes qu'il rencontre dans la rue et qui pensent qu'il devrait être interné. Il mentionne l'écrivain Conrad Ferdinand Meyer, qui fut interné dans un asile pour aliénés mentaux et dont le talent d'écrivain fut célébré cent ans plus tard, alors qu'il fut un temps où il craignait de prendre la plume de peur qu'on le considère comme un traîne-savates et un fagoteur. « Eine Zeit lang hielt man mich hier für wahnsinnig und sprach laut in unseren Arkaden bei meinem Vorübergehen: er gehört in eine Irrenanstalt. Unser großer Schweizerdichter Conrad Ferdinand Meyer, den Sie sicher kennen, saß auch zeitweise in einem Sanatorium für geistig nicht mehr ganz so recht auf der Höhe Stehende. Jetzt feiert man dieses armen Menschen hundertsten Geburtstag mit Ansprachen und Gesangsdeklamationen. Und er wagte einst kaum die Feder in die Hand zu nehmen, aus Furcht, er wäre ein lumpiger Stümper. » In: *Robert Walser, Leben und Werk in Daten und Bildern*, op. cit, p.222.

Walser.<sup>194</sup> Ces événements douloureux qui jalonnent sa vie, cet état psychique mais aussi le manque de succès, les relations difficiles avec son entourage et les personnes qu'il côtoie, ne sont souvent que des éléments perturbateurs dont il « agrmente » ses textes et qui lui permettent d'amorcer le voyage vers l'imaginaire. Même si Walser prend le monde à témoin de ses propres incohérences, il ne s'adonne pas dans ses textes à une autoanalyse.<sup>195</sup> L'écriture n'a pas pour fonction première d'analyser des situations ou d'apporter des solutions à des difficultés existentielles; elle n'a pas, non plus, la prétention d'être unique. Walser nous livre un palimpseste sur lequel sa vie pourrait être lue par transparence, mais où des couches successives se sont accumulées au point qu'il devient difficile de les explorer. Dans *Eine Art Erzählung*, il écrit: « Indem ich schreibe, tapeziere ich. »<sup>196</sup> L'auteur veut à tout prix garder la maîtrise de ce qu'il écrit, l'écriture au crayon en témoigne. Il veut ressentir ce qu'il écrit au travers de ce crayon. L'acte physique d'écrire prend autant d'importance que l'acte intellectuel. Il recherche à travers toute forme d'écriture à la fois le besoin de fournir un effort manuel et une liberté absolue. Lorsqu'on lui refuse cette liberté, il se réfugie dans un mutisme inébranlable que rien ni personne ne peut troubler, car là aussi il fait preuve d'une certaine maîtrise.<sup>197</sup> La création ne

<sup>194</sup> « Wenn man überhaupt von schöpferischer Freiheit und Kreativität reden kann, dann wohl nur unter der Prämisse: Zwang zur Freiheit, Zwang zur Kreativität. » Hans-Ulrich Treichel: *Über die Schrift hinaus. Franz Kafka, Robert Walser und die Grenzen der Literatur*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K.M. Hinz und T. Horst, op. cit., p. 292.

<sup>195</sup> « Eine Krankheit kränkt mich. Ich werde von einer Art Leid höchlich beleidigt. In einer Stunde muß ich zum Arzt. Wie mich alle diese Angelegenheiten umdrängen! Sollte mich der Umstand plagen, daß ich nicht so viel, viel mehr geplagt bin? Ich bin unglaublich stark. Hievon hat kein Mensch eine blasse Ahnung. » « Je souffre d'une maladie. Une sorte de mal m'offense hautement. Je dois être chez le médecin dans une heure. Comme toutes ces affaires me tourmentent ! Cet état doit-il me tourmenter au point que cela me préoccupe de plus en plus ? Je suis incroyablement fort. Personne n'a de cela la moindre idée. » *Vier kleine geschichtliche Bilder nebst einem nachdenksamen Anhang*, SW, Bd 17, p. 184.

<sup>196</sup> « En écrivant, je tapisse. » SW, Bd 20, p. 322.

<sup>197</sup> « Es ist ein Unsinn und eine Roheit, an mich den Anspruch zu stellen, auch in der Anstalt zu schriftstellern. Der einzige Boden, auf dem ein Dichter produzieren kann, ist die Freiheit. » « Il est absurde et grossier, me sachant dans un hospice, de me demander

semble possible que dans des situations ambiguës, complexes, difficiles, mais en toute liberté. Le présent se mêle au passé, au même titre que la réalité à la fiction ou au fantastique, et l'auteur, loin de fuir ces relations, les intègre dans le processus créateur et en nourrit son écriture.<sup>198</sup> Une des qualités de Walser est de pouvoir transformer toute expérience négative ou défavorable en une situation acceptable, parfois même légère. Le commis, le jeune homme inexpérimenté, l'écrivain asocial dont le statut social devrait être insignifiant, se transforment en personnages incontournables et à nul autre comparables. En ce sens, ils lui ressemblent, ces personnages à part, avec leur caractère instable, leur impossibilité de s'installer dans la vie, leur incapacité de se stabiliser. L'homme public et l'écrivain jouent dans le même registre comme il l'avoue à Carl Seelig:

Könnte ich mich nochmals ins dreißigste Lebensjahr zurückschrauben, so würde ich nicht mehr wie ein romantischer Luftibus ins Blaue hineinschreiben, sonderlingshaft und unbekümmert.[...] Das ist der Fehler meiner Romane. Sie sind zu schrullig und zu reflexiv, in der Komposition oft zu salopp. Um die künstlerische Gesetzmäßigkeit mich foutierend, habe ich einfach drauflosmusiziert.<sup>199</sup>

---

de continuer à écrire des livres. La seule terre sur laquelle le poète peut créer est celle de la liberté. » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 24. Trad., op. cit., p. 26.

<sup>198</sup> « Eigentümlich ist, wie mir Frühes und Spätes, Jetziges und Längstvergangenes, Deutlich-Gegenwärtiges und Halbschonvergessenes in-und über einanderschwimmen und schimmern und wie blitzende Lichter, schwerfällige Wellen zusammenschlagen und übereinanderwogen. » « Ce qui est étrange est la manière avec laquelle ce qui s'est passé tôt et ce qui s'est passé tard, le présent et le passé lointain, ce qui est présent distinctement et ce qui est déjà à moitié oublié, fusionnent et se mêlent en lueurs successives, et s'entrechoquent et s'entrelacent comme des lumières aveuglantes et des lames pesantes. » *Naturstudie*, SW, Bd 7, p. 60.

<sup>199</sup> « Si je pouvais rembobiner le fil du temps et tout recommencer à partir de la trentaine, je ne permettrais certes plus à l'olibrius romantique que je fus d'écrire comme il le faisait, dans le vague absolu, en sacrifiant à sa bizarrerie, à son insouciance.[...] Voilà le défaut de mes romans. Ils sont trop fantasques et introspectifs, souvent trop négligés du point de vue de la composition. Je jouais tout bonnement ma musique en me foutant pas mal des critères artistiques. » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 12. Trad., op. cit., p. 14.

Aux yeux de la psychiatrie moderne, Walser serait considéré comme un « Borderline-Case », un cas limite dont le mal psychique ne peut être identifié avec précision, et qui ne peut être véritablement considéré comme un malade mental.<sup>200</sup> Ce « diagnostic », Walser ne l'aurait peut-être pas renié car ce masque de personnage, au caractère « non identifiable », à la limite de deux mondes, celui de la raison et celui de la folie, lui aurait sûrement convenu. Loin de l'exploration psychanalytique, Catherine Sauvat résume ainsi sa vie:

Comme le domestique aux ordres des autres et finalement autonome, il n'autorise personne à entrer en lui. Il s'abandonne à une vie qui n'est pas la sienne, dans un gigantesque élan de sacrifice, d'autant plus extravagant qu'il est inutile.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> « Er bleibt, was er für heutige Psychiater wahrscheinlich auch wäre : ein sogenannter Borderline-Cas, ein Grenzfall. » Jochen Greven: *Figur am Rande, in wechselndem Licht*, op. cit., p. 102.

<sup>201</sup> Catherine Sauvat : *Robert Walser*, op. cit., p. 178.

## CHAPITRE III

### ROBERT WALSER : LA SUISSE ET LE MILIEU CULTUREL

#### 1. Un écrivain suisse

La position atypique de Walser dans le monde littéraire, son cheminement d'homme de lettres, ses rapports avec le monde de l'édition et la société en général, ce jeu entre l'être et le paraître qu'il pratique aussi bien dans la vie que dans l'écriture, ne peuvent être compris que si l'on replace l'analyse dans le contexte de l'époque et du pays. La compréhension de ce jeu de dissimulation sur lequel se fonde l'écriture de Walser doit inclure une analyse approfondie du problème linguistique d'une part, et des courants littéraires de ce siècle débutant d'autre part. Il convient de prendre en compte la situation géographique de Bienne (Biel en Suisse), dans le canton de Berne, ville natale de l'auteur. Walser est un écrivain suisse qui écrit en allemand, ce dont il faut tenir compte lorsqu'on analyse son œuvre. Dans quelle mesure la langue dans laquelle il a baigné, la langue qu'il a employée pour écrire, la région qu'il a habitée et les courants littéraires qui sont nés à cette époque ont-ils influencé ses écrits et sa façon de considérer l'écriture?

L'identité suisse est un sujet évoqué par grand nombre d'écrivains de ce pays. La situation linguistique qui oblige, pour se faire connaître, à employer une autre langue que sa langue maternelle, à s'expatrier, et qui oblige, de ce fait, à se fondre dans une société qui n'est pas la sienne, peut être considérée comme une situation en porte à faux, vécue parfois comme une sorte de reniement. Le problème de l'identité de l'écrivain placé entre deux cultures peut influencer sur la

manière de percevoir l'écriture. Max Frisch a prononcé lors de l'obtention du grand Prix de la Fondation Schiller de Suisse en janvier 1974, un discours dans lequel il évoquait ce problème de l'identité dans ses rapports avec la notion de patrie et d'appartenance à un pays.<sup>202</sup> Walser n'a certes pas disserté sur le sujet de la même manière et avec la même acuité, mais cette situation ambiguë entretient certainement chez lui une «atmosphère» favorisant ce jeu de masques et de travestissement. Dans le texte *Allerlei*, paru en février 1911, dans *Die Zukunft*,<sup>203</sup> il évoque son pays et, au travers de ses réflexions, transparaît son sentiment d'avoir un peu le même destin:

Das Schweizerland, wie kühn und klein steht es da, umarmt von den Staaten ! Was ist es als Land allein für eine zugleich hehre und anmutige Erscheinung! Europas schneeige Pelzboa könnte man es nennen. Wundervoll wie seine Geschichte ist seine Natur. Merkwürdig wie sein Volk ist sein Bestand.[...] Seine Enthaltbarkeit ist seine Festigkeit, seine Bescheidenheit ist seine Schönheit, seine Beschränkung sein unvergleichliches Ideal.[...] Inwiefern es sich klein fühlt, darf es sich stark und eigen und unabhängig fühlen, abhängig nur von der Besonnenheit und Unerschrockenheit. Seine Würde ist seine Grenze; und solange es diese in ihrer Art unübersehbare Grenze zu bewahren weiß, ist es in seiner Art ein bedeutendes und

---

<sup>202</sup> « Ist Heimat der Bezirk, wo wir als Kind und als Schüler die ersten Erfahrungen machen mit der Umwelt, der natürlichen und der gesellschaftlichen; ist Heimat infolgedessen der Bezirk, wo wir durch unbewußte Anpassung (oft bis zum Selbstverlust in frühen Jahren) zur Illusion gelangen, hier sei die Welt nicht fremd, so ist Heimat ein Problem der Identität, d.h. ein Dilemma zwischen Fremdheit im Bezirk, dem wir zugeboren sind, oder Selbstentfremdung durch Anpassung. Das letztere (es gilt für die große Mehrheit) braucht Kompensation. Je weniger ich infolge Anpassung an den Bezirk, jemals zur Erfahrung gelange, wer ich bin, um so öfter werde ich sagen: ICH ALS SCHEIZER, WIR ALS SCHWEIZER; um so bedürftiger bin ich, als rechter Schweizer im Sinne der Merheit zu gelten. » Max Frisch: *Die Schweiz als Heimat?* Rede zur Verleihung des Großen Schiller Preises. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, op. cit., Bd. VI, p. 515.

großes Land, groß als Gedanke. Wie reizend und wie gefährlich ist seine Lage.[...] Daß es sein eigen ist, schmeichelt ihm am tiefsten.<sup>204</sup>

### 1.1. Le contexte linguistique à l'époque de Walser

La communauté linguistique suisse allemande utilise deux instruments d'expression, une forme littéraire, la langue allemande ou langue de l'écrit (Schriftdeutsch) et une forme orale, le dialecte. A l'époque de Walser, le Suisse, même cultivé, ne maîtrise la langue allemande que sous sa forme écrite. Jusqu'à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la coexistence en Suisse alémanique de l'allemand écrit et du dialecte se maintient. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pourtant, quelques signes annonciateurs d'une décadence du dialecte au profit de l'allemand se font sentir, surtout dans des grandes villes comme Zürich. Cette situation de diglossie oblige l'écrivain de choisir la langue dans laquelle il veut être publié. Le choix du dialecte implique automatiquement l'acceptation d'un lectorat plus restreint. Le canton de Berne a de tout temps été le creuset d'« irréductibles », comme Rudolf von Tavel et Simon Gfeller qui tentent de

---

<sup>203</sup> Il s'agit d'une revue dirigé par Maximilian Harden. Robert Walser semble particulièrement apprécier ce journaliste et critique qui possède un grand talent pour découvrir de jeunes auteurs. Cf. *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 20-21.

<sup>204</sup> « La Suisse, comme elle se tient là, décidée et petite, entre les bras des Etats qui l'entourent ! Déjà le pays par lui-même, à la foi sublime et gracieux ! Un boa de fourrure blanche au cou d'europe pourrait-on dire de lui. Merveilleuse autant que son histoire est sa nature. Singulier autant que son peuple est son maintien. [...] Sa modération est sa force, sa modestie est sa beauté, ses limites son incomparable idéal. [...] Dans la mesure où elle se sent petite, elle peut se sentir forte et proprement elle-même et indépendante, dépendant seulement de sa raison et de son courage. Sa dignité est sa frontière ; et tant qu'elle sait garder cette frontière, clairement visible à sa façon, elle est aussi à sa façon un important et grand pays, grand en tant qu'idée. Quel charme et quel danger dans sa situation ! [...] Qu'elle n'appartienne qu'à elle-même, voilà ce qui la flatte le plus profondément. » SW, Bd 3, p. 137. Trad. in: *Les Rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 314-315.

maintenir l'ancienne littérature en dialecte. Parvenir à garder à la littérature suisse une spécificité sans tomber dans les clichés n'est pas chose aisée. Otto V. Greyerz, dramaturge, par exemple, s'efforce de prouver que les poèmes en dialecte ne traitent pas forcément de thèmes pastoraux. Les problèmes de coexistence entre les deux langues donnent lieu à des tiraillements dans une communauté qui tente de maintenir une identité culturelle tout en espérant s'ouvrir sur le monde extérieur. L'écrivain suisse, Friedrich Dürrenmatt exprime clairement cette dualité linguistique chez le Suisse:

[...] der deutschschweizerische Schriftsteller bleibt in der Spannung dessen, der anders redet, als er schreibt. Zur Muttersprache tritt gleichsam eine 'Vatersprache'. Das Schweizerdeutsch als seine Muttersprache ist die Sprache seines Gefühls, das Deutsche als seine Vatersprache, die Sprache seines Verstandes, seines Willens, seines Abenteuers.[...] Die Sprache, die man redet, ist selbstverständlich. Die Sprache, die man schreibt, scheint selbstverständlich. In diesem 'scheint' liegt die Arbeit des Schriftstellers.<sup>205</sup>

Cette situation très particulière devant la langue allemande que l'écrivain doit employer pour toucher un large public, mais dans laquelle il ne se sent pas toujours très à l'aise puisqu'elle est souvent considérée comme une langue étrangère, peut générer des problèmes d'identité. La manière d'appréhender cette situation, d'adopter par obligation cette autre langue influe selon Max Frisch sur l'écriture; le langage écrit ne peut être considéré que comme un

---

<sup>205</sup> « [...] L'écrivain suisse de langue allemande est dans la situation tendue de celui dont le langage parlé est différent du langage écrit. A côté d'une langue maternelle, il existe en quelque sorte une langue paternelle. La langue suisse-allemande est sa langue maternelle, celle du sentiment, l'allemand est sa langue paternelle, la langue de son intellect, de sa volonté, de son aventure.[...] Le langage parlé est évident. Le langage écrit semble évident. Dans ce mot 'semble' se dissimule tout le travail de l'écrivain. » Friedrich Dürrenmatt : *Persönliches über Sprache*. In : *Werksausgabe in siebenunddreißig Bände*. Zürich, 1998, Bd 32, p. 122.

matériel artistique et c'est le dialect qui permet cette prise de conscience.<sup>206</sup>

Walter Benjamin traduit cette situation ambiguë par le terme de « Sprachscham », une honte face à la langue, une honte de devoir se livrer avec des mots qui ne sont pas les siens, comme s'il fallait s'affubler pour paraître, d'un costume qui n'est pas taillé à vos mesures, de vêtements d'emprunt en quelque sorte. Selon Benjamin, Walser dissimulerait ce malaise à employer une « langue étrangère » derrière un flot de paroles, de mots, de bavardages.<sup>207</sup> Le rapport avec cette langue écrite, imposée par le besoin d'être publié, n'est pas toujours un rapport de confiance. On ne peut que se résoudre à l'accepter sans jamais l'adopter définitivement, sentimentalement. Mais devoir écrire dans une langue qui n'est pas la langue maternelle peut avoir également des conséquences bénéfiques. La langue « étrangère » sert en quelque sorte d'aiguillon dans le travail d'écriture. Elle permet de se surpasser pour compenser des lacunes plus ou moins tangibles. L'auteur se sent comme un musicien amateur qui joue d'un instrument dont il maîtrise peut-être le jeu, mais pas toutes les subtilités. Pour pouvoir « jouer » dans le même registre que les auteurs allemands, l'auteur suisse doit pouvoir dépasser cette position d'infériorité dans laquelle il se trouve parce qu'il a l'impression que son écriture n'a pas le même éclat rhétorique. Quelle que soit l'aisance avec laquelle l'écrivain suisse adopte la langue écrite (Schriftdeutsch), il subsiste toujours une distance entre le monde de l'écrit et sa vie quotidienne. Chacun tente donc de maîtriser cette distance ou d'en tirer

---

<sup>206</sup> «Unsere Mundart gehört zu meiner Heimat. Viele Wörter, vor allem Wörter, die Dingliches bezeichnen, bietet die Mundart an; oft weiß ich kein hochdeutsches Synonym dafür. Schon das lässt die Umwelt, die dingliche zumindest, vertrauter erscheinen, wo ich sie mundartlich benennen kann. Als Schriftsteller übrigens, angewiesen auf die Schriftsprache, bin ich dankbar für die Mundart; sie hält das Bewußtsein in uns wach, daß Sprache, wenn wir schreiben, immer ein Kunstmaterial ist.» Max Frisch: *Die Schweiz als Heimat? Rede zur Verleihung des Großen Schillerpreises*. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, op. cit. Bd. VI, p. 511.

<sup>207</sup> « [...] dabei stoßt man auf etwas sehr Schweizerisches an diesem Dichter: die Scham. [...] Die bäurische Sprachscham [...] ist Walser Sache. Kaum hat er die Feder zur Hand genommen, bemächtigt sich seiner eine Desperadostimmung.». Walter Benjamin: *Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., 127.

profit à sa manière. Walser lui a tendance à contourner l'obstacle par le trait d'ironie, par la dérision ou l'emphase.

Le problème linguistique crée une situation particulière à Bienne, ville natale de Walser. Dans cette petite ville passe la frontière entre deux langues : l'allemand et le français. A l'époque de Walser, il y a à peine 25% de francophones, mais la ville est exemplaire par ce bilinguisme ou trilinguisme puisque s'y rajoute l'allemand écrit. Pourtant, c'est dans le canton de Berne, auquel Bienne appartient, que le dialecte occupe une position très forte. Au XVII<sup>e</sup> siècle le bernois, Albert von Haller déclarait qu'en tant que Suisse, la langue allemande lui est étrangère.<sup>208</sup> Le dialecte bernois diffère de la langue allemande par le ton et le registre: il a une tonalité plus chantante, moins accentuée. L'écrivain évolue donc dans un milieu linguistique très particulier. Il parle le dialecte bernois, apprend l'allemand à l'école, mais possède également des rudiments de français. Il se meut dans une atmosphère où les langues s'affrontent, tentent de cohabiter, mais aussi se mêlent.

## 1.2. Walser et la langue allemande

La coexistence de deux langues, l'une parlée, l'autre écrite, différentes l'une de l'autre, peut être considérée comme un atout, comme le remarque Dürrenmatt qui estime que la possibilité d'utiliser une autre langue que sa langue maternelle peut être bénéfique pour l'écriture. Un brin provocateur, il écrit:

Könnte ich Deutsch, würde ich Berndeutsch schreiben. Indem ich Persönliches darstelle, kommt es mir vor, als hätte ich dennoch Allgemeines ausgedrückt: welcher Schriftsteller der

---

<sup>208</sup> « Ich bin Schweizer, die deutsche Sprache ist mir fremd. » Cité par Alfred Berchtold : *Le phénomène suisse dans la littérature*. Pro Helvetia (1964-1966). Zürich, 1967, p. 95.

Welt lebt dort, wo man die Sprache redet, die er schreibt? Die Sprache, die er schreibt, redet nur aus seinem Werk.<sup>209</sup>

Walser, lui, ne prend pas position en faveur de l'une ou de l'autre langue de manière polémique. L'auteur ne se sert pas de l'écriture pour défendre la spécificité culturelle suisse. Mais il n'échappe pas, pour autant, aux problèmes qui se posent à un auteur suisse. Entre 1899 et 1900, il écrit son premier roman *Der Teich* en dialecte bernois, mais il se rend rapidement à l'évidence que, pour conquérir un large public, il doit écrire en allemand. Il aime cette langue qui lui devient familière grâce à ses nombreuses lectures. Il s'inquiète même de son devenir et de l'usage qui en fut fait durant une certaine époque. Il écrit à ce sujet un texte, *Die deutsche Sprache*, qui est publié en mai 1919, dans *Neue Zürcher Zeitung*:

Einst war sie stark und groß, ihr Blick, ihre Gebärde waren herrlich, doch kam eine Zeit, wo sie sich vergaß, sie ließ sich mißbrauchen, und da wurde sie häßlich. Die, die sie redeten, machten sie zum Ausdrucksmittel für alles Banale, so daß alle Welt sich über ihre Erniedrigung lustig machte. Die schöne Gestalt fiel zusammen. Was vorbildlich gewesen, wurde zum Spottbild.[...] Ja, sie war krank und liegt nun zertreten, doch es leben Leute, die sie lieben wie immer, und ihr treu bleiben wollen, denn sie denken, sie sei unausrottbar und werde ihre Schönheit wiedergewinnen. Ganz im stillen, wo es unscheinbar und dunkel ist, pflegen sie sie, damit sie gesunde. Sicher wird sie wieder aufstehen und duften und blühen und ihren Frühling haben und tönen wie Vögleinstimmen.[...] Die Niederschlagene wird fröhlich sein. Lust und Trost wird empfinden, wer sie reden

---

<sup>209</sup> « Si je connaissais l'allemand, j'écrirais en bernois. Tout en relatant des faits personnels, j'ai l'impression de m'être exprimé de façon générale: quel est l'écrivain qui vit là où l'on parle la langue qu'il écrit ? La langue qu'il écrit ne s'exprime que dans son œuvre. » Friedrich Dürrenmatt : *Persönliches über Sprache*. In: *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, op. cit., Bd 32, p. 124.

hört. Vielleicht geschieht es dann, daß ich unter einer Tanne im  
Grase liege und sie küsse und wieder ihr Dichter bin.<sup>210</sup>

Dans ces lignes transparait la relation qui existe entre l'écrivain et la langue qu'il emploie: il est à son service, il ne veut pas la décevoir mais ne veut pas être déçu par elle. Il veut lui prouver toute l'estime qu'il lui porte. Cette langue, apprise à l'école, lui permet de donner à son écriture un certain « cachet », un ornement. Ecrire en langue allemande suppose un travail de « figuolage », de recherche de l'effet qui n'existe pas lorsqu'il écrit en dialecte. Il considère cette langue comme un château enchanté à l'intérieur duquel il va de découverte en découverte, comme envoûté.<sup>211</sup> Dans son entretien avec Carl Seelig, il souligne combien il estime l'écriture en dialecte trop « populaire ». Le dialecte abolit cette distance nécessaire entre l'auteur et le lecteur:

Ich habe absichtlich nie im Dialekt geschrieben. Ich fand das immer eine unziemliche Anbiederung an die Masse. Der Künstler muß vor ihr Respekt finden. Es muß einer schon ein rechter Tschalpi sein, wenn er sein Talent darauf aufbaut, volksnaher schreiben zu wollen als die anderen. Die Dichter

---

<sup>210</sup> « Autrefois elle était forte et grande, son regard, ses gestes étaient magnifiques, mais vint le temps où elle s'oublia, elle laissa abuser d'elle, et alors elle devint laide. Ceux qui la parlaient en firent un moyen d'exprimer tout ce qui est banal, si bien que le monde entier se gaussa de son humiliation. Sa belle apparence s'effondra. Ce qui avait offert une image exemplaire devint une image de dérision.[...] Oui, elle était malade et elle gît maintenant foulée aux pieds, mais des gens vivent encore qui l'aiment comme de tout temps et qui veulent lui rester fidèles, car ils pensent qu'elle est indéracinable et qu'elle recouvrera sa beauté. Sans faire de bruit, dans des lieux sombres et de peu d'assurance, ils la soignent afin qu'elle guérisse. Assurément; elle va de nouveau se lever et embaumer et fleurir et connaître son printemps et résonner comme le chant des petits oiseaux.[...]L'homme abattu retrouvera son sourire. Plaisir et consolation seront ressentis par celui qui l'entendra parler. Peut-être adviendra-t-il alors qu'étendu dans l'herbe, sous un sapin, je l'embrasse et je sois de nouveau son poète. » *Die deutsche Sprache*, SW, Bd 16, p. 394-395. Trad. par Julien Hervier in: *Rêveries et autres petites proses*, op. cit., p. 114-115.

<sup>211</sup> « Er machte die deutsche Sprache zu einem Schloß voll Zaubergemächer. » *Der Student*, SW, Bd 5, p. 208.

sollten sich grundsätzlich verpflichtet fühlen, edelmännisch zu denken und zu handeln und nach dem Hohen zu streben.<sup>212</sup>

Cette nécessité d'employer des tournures de phrases, des expressions qui ne sont pas familières, exige un « polissage » de la langue qui convient parfaitement à Walser, cet artisan de l'écriture. Cette manière de peaufiner son style, dans une langue qui n'est pas sa langue usuelle prend un aspect quelque peu solennel. L'auteur se crée son spectacle de l'écriture. Il revêt l'habit d'écrivain, se glisse dans un costume de scène pour accomplir cette tâche noble qui est de noircir la page d'une écriture, que l'on rehausse d'autant de guirlandes, et cette langue « rapportée », qui ne fait pas partie de l'ordinaire, du quotidien, confère à l'écriture une sorte de cérémonial. La langue de l'écrit garde aussi une part de mystère, car il faut d'abord savoir l'apprivoiser. Elle ne paraît qu'en costume d'apparat, car elle n'est employée que dans le but d'être embellie, de distraire, de créer un spectacle.<sup>213</sup> Ce spectacle, conséquence du décalage entre la langue courante qui s'adresse à un cercle familial et la langue de l'écrit qui permet de s'exhiber, n'est par toujours vécu comme une évidence. Jean Starobinski souligne cette dichotomie entre les deux langues et met l'accent sur le côté factice qui résulte de l'emploi d'une langue réservée aux choses plus officielles: « Il est difficile aux Romands de se sentir tout à fait 'dans le coup': nous sommes

---

<sup>212</sup> « Je me suis toujours soigneusement abstenu d'écrire en dialecte. Je trouve que c'est se montrer d'une excessive familiarité avec la masse. L'artiste doit se tenir à distance de celle-ci. Il doit lui inspirer du respect. Il faut être vraiment mal embouché pour employer son talent à écrire dans une langue soi-disant plus proche du peuple que celle du commun des auteurs. Les poètes devraient se sentir tenus de penser et d'agir noblement et de tendre vers le haut. » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 26. Trad., op. cit., p. 28.

<sup>213</sup>: « Das Hochdeutsche ist für den Schweizer eine Art reitender Bote aus Theaterwelten, hochfahrend, kostümiert, mit flatternder Fahne, der Worte macht, die man eigentlich nicht erwartet, geschweige denn gemeint hat. Man nimmt sie stolz und staunend in den Mund, wie man ein exotisches Gericht kostet: entzückt und mißtrauisch. » « L'allemand est pour le Suisse une sorte de messenger à cheval venant du monde du théâtre, à l'allure altière, costumé, avec une bannière flottant au vent, qui emploie des mots auxquels on ne s'attend pas, que l'on n'a même pas imaginés. Fiers et étonnés, on les prend en bouche comme si l'on goûtait un met exotique: à la fois ravis et

au spectacle. »<sup>214</sup> Mais c'est précisément cet aspect-là, ce décalage, cet inconfort occasionnés par la pratique d'une langue avec laquelle il n'existe pas de réelles « familiarités » qui permet à un écrivain aussi facétieux que Walser de donner toute l'ampleur d'un spectacle. Lui qui aime le théâtre au point d'avoir souhaité être acteur, se pare du masque de l'acteur qui, sur scène, emploie un langage différent de celui de l'homme de la rue. Il n'existe pas chez Walser cette attitude de défiance envers l'allemand écrit comme chez Max Frisch, qui remarque qu'un Suisse, parce qu'il est fier, se sent dévalorisé lorsqu'il s'adresse à quelqu'un dans cette langue. Chez Walser, le dialecte fait partie du quotidien, l'allemand écrit est la langue qu'il utilise dans son imaginaire, son monde créatif, en transformant le banal en un jeu, une animation, un spectacle. Ce jeu entre deux langues, entre la réalité représentée par le dialecte et la fiction exprimée en allemand, lui permet non seulement de garder cette distance entre l'écrivain et le lecteur que nous évoquions plus haut, mais aussi de se dissimuler derrière une langue grâce à laquelle il peut à loisir transformer la banalité, le quotidien en autant de scènes extraordinaires, fabuleuses. Comme l'écrit Hermann Hesse, Walser apporte à la langue d'adoption les nuances et les couleurs de la syntaxe suisse, car ses tournures de phrases sont manifestement suisses, quelques-unes mêmes formellement bernoises.<sup>215</sup> La dissonance entre la langue intimiste qu'est le dialecte et la langue d'apparat qu'est l'allemand, autorise l'auteur à se cacher derrière les mots.

Il convient également de souligner que, chez Walser, l'acquisition de cette langue écrite ne s'est pas faite uniquement sur les bancs de l'école, mais aussi et

---

méfiant. » Ruth Huber: « *Ein schamhaft-stolzer Klang* » - *Verwandschaftliches bei Robert Walser und Peter Bichsel*. In: *Runa*, op. cit., p. 157.

<sup>214</sup> « Nous sommes au spectacle. » Jean Starobinski. In: *La Gazette littéraire*. Lausanne. N°275. 23-24 novembre 1968.

<sup>215</sup> « Walser gehört zu den Dichtern, welche der deutschen Dichtung Farben und Nuancen aus der schweizer Syntax zugebracht haben, viele seiner Sätze und Wendungen sind unverkennbar schweizerisch, manche unverkennbar bernerisch. » Hermann Hesse : *Große kleine Welt*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K.Kerr, op. cit., Bd I, p. 61.

en grande partie grâce à un travail personnel de lecture. Walser peut être considéré comme autodidacte, car il est obligé de quitter l'école très tôt, à cause de la situation financière de sa famille. Il aborde donc la littérature d'une manière quasiment instinctive. Il écrit dans le texte *Einer, der immer irgend etwas las*:

Was ich las, gestaltete sich mir zur Art Natur. Ich fing an, weil mich das Leben verneinte, die Lektüre jedoch die Güte besaß, zu meiner Neigung, meinem Charakter ja zu sagen.<sup>216</sup>

C'est en partie à cause de cette propension à se jeter dans la littérature allemande au gré de ses aspirations et de ses goûts, sans tenir compte de conseils ou de la mode des intellectuels de l'époque que Walser éprouve une certaine difficulté à être pris au sérieux par les milieux de l'édition. Il apparaît comme une sorte d'hurluberlu qui se cultive de manière très personnelle. Il hante les bibliothèques, dévore tout ce qui lui tombe sous la main. Il pense que la littérature n'a pas besoin d'être enseignée pour pouvoir être appréciée. Il écrit dans *Poetenleben*:

Woher schöpft er das unerläßliche bißchen Bildung, das nach unserem Dafürhalten ein Poet notwendigerweise besitzen muß?

Die Antwort lautet:

Es gibt ja Lesesäle voll Lesestoff in der Welt. Zum Teil liegen diese Lesezimmer ja sogar im Grünen, derart, daß der emsige Leser, wenn er am offenen Fenster sitzt, noch eine Augen- und Ohrenfreude mithat, wofür er Gott dankt.

Haben wir nicht außerdem gefälligst Stadtbibliotheken, die jedem jungen, unbescholtenen Menschen zugänglich sind und zum Vorteil gereichen?<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> « Ce que je lisais se façonnait sur moi comme une seconde nature. Je commençai à lire beaucoup, parce que la vie me désavouait, alors que la lecture elle, avait la bonté d'aquiescer à mes aspirations, à mon caractère. » SW, Bd 20, p. 306.

<sup>217</sup> « Où puise-t-il le peu de savoir, néanmoins indispensable, que d'après nous, un poète doit obligatoirement posséder ? La réponse est : il existe des allées remplies de matières à lecture dans le monde. Ces salles de lecture se situent même en partie dans la nature, de manière que le lecteur assidu ait en plus le plaisir du regard et de l'oreille, lorsqu'il est assis à la fenêtre ouverte, ce dont il remercie Dieu. N'avons-nous pas

Dans un autre texte *Der Student*, il montre à quel point il privilégie la démarche personnelle: « Sein eigentlicher Lehrer war er selber, und man kann sagen, daß er hauptsächlich bei sich selber in die Schule ging.»<sup>218</sup> C'est cet élan instinctif dans la façon d'aborder non seulement la littérature, le théâtre, mais aussi la peinture<sup>219</sup> qui imprègne son écriture d'une liberté de ton, de tournures nouvelles, de constructions audacieuses. Il se repaît de l'écriture d'autres auteurs, se faufile avec une telle aisance et un tel appétit de connaissances dans leur monde qu'il pousse le jeu jusqu'à en « usurper » leur identité, ou plus précisément à leur appliquer ses propres masques pour qu'ils deviennent son double.<sup>220</sup> La façon de parfaire l'acquisition de cette langue écrite par soi-même, au travers de lectures personnelles, éclaire l'écriture de Walser et le jeu de masques d'une perspective différente. L'essayiste et critique littéraire Franz Blei, dans un article intitulé *Zeitgenossen* dans la revue *Kleiner Bund* du 10 octobre 1937, se souvient de Walser, cet adolescent de 17 ans qui lui soumettait des poèmes. Il relève cette impression d'éclectisme qui caractérise les connaissances de Walser, ce touche à tout qui se livre à priori sans retenue, avec une opiniâtreté toute suisse.<sup>221</sup> Le 8

---

également des bibliothèques municipales qui sont ouvertes à tout jeune homme irréprochable et dont il peut tirer profit ? » SW, Bd 6, p. 120.

<sup>218</sup> « Il était son propre maître d'école, et l'on peut dire que c'était chez lui qu'il allait surtout en classe. » SW, Bd 5, p. 209.

<sup>219</sup> Il évoque ainsi dans de nombreux textes la peinture qui représente, grâce à son frère Karl, un monde familial. *Der Maler*, SW, Bd 1, p. 66. *Zwei Bilder meines Bruders*, SW, Bd 4, p. 37. *Brief eines Malers an einen Dichter*, SW, Bd 6, p. 12. *Maler, Dichter und Sängerin*, SW, Bd 16, p. 90. *Maler, Poet und Dame*, SW, Bd 16, p. 189. *Damenbildnis*, SW, Bd 16, p. 339. *Das Van-Gogh Bild*, SW, Bd 16, p. 344. *Aquarelle*, SW, Bd 17, p. 189. *Beardsley*, SW, Bd 18, p. 250. *Cézannegedanken*, SW, Bd 18, p. 252. *Ein Bild von Fragonard*, SW, Bd 20, p. 40. *Ein Art Bild*, SW, Bd 20, p. 274.

<sup>220</sup> Nous analyserons dans un des chapitres suivants la manière de procéder de Walser pour « s'approprier » la vie de certains auteurs et les faire revivre à sa manière.

<sup>221</sup> « Ein paar Tage darauf stand er in meinem Zimmer und sagte: 'Ich bin Walser'. Ein langer, etwas schlaksiger Bursch mit einem knochig-braunroten Gesicht, über dem ein dicker blonder Schopf vom Kamm nicht zu bewältigen war, graublau verträumte Augen und schörgelartige Hände, die aus einer zu kurzärmeligen Jacke kamen und nicht wohin mit sich wußten und sich am liebsten in den Hosentaschen versteckt hätten, um nicht da zu sein. Das war der Walser, halb Handwerksbursche auf der Walz, halb Page, ganz Dichter.[...] Mit einer gewissen schweizerischen Eigensinnigkeit blieb dieser junge Poet im Umkreis seines Lebens, hatte auch vor dem Mittelbaren nicht Angst, es

mai 1898, l'écrivain suisse Josef Viktor Widmann, critique et rédacteur littéraire au *Berner Bund*, relève sous le titre *Lyrische Erstlinge* le caractère autodidacte des premiers poèmes de Walser qui viennent de paraître. Cette écriture à l'«état brut» dégage un ton nouveau, naturel, authentique qui plaît à Widmann. Il admire chez le tout jeune poète cette manière de se tenir toujours dans une position intermédiaire entre le sérieux et l'irréfléchi, prêt à tout moment à se précipiter dans le ridicule.<sup>222</sup> La langue n'y est pas étrangère, qui permet d'évoluer entre deux mondes, deux registres différents, de passer de l'un à l'autre en se parant d'artifices, d'instituer en somme un jeu entre l'être et le paraître.

## 2. Le monde artistique à l'époque de Walser

Pour pouvoir définir sur quelle base, à partir de quelles situations, un jeu de dissimulation, un jeu de masques est présent dans les écrits de Walser, il est intéressant d'établir l'influence de la vie artistique de cette période charnière qu'est la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle. La mutation qui s'opère

---

mitzuteilen.[...] Es machte den Eindruck, als ob dieser junge Mensch, daß es Gedichte gäbe, nur so vom Hörensagen wisse, und als ob er zusammen mit dem Lied auch das Instrument erfunden hätte, worauf es zu spielen sei, so gänzlich unberührt von eklektischer Lektüre waren diese Verse.» Cité par Robert Mächler : *Das Leben Robert Walsers*, op. cit., p. 55-56.

<sup>222</sup> « Ein zwanzigjähriger Handelsbeflissener in Zürich, R.W., der schon mit vierzehn Jahren aus der Schule ins Comptoir gekommen war und also durchaus keinen regelmäßigen Bildungsgang durchmachen durfte, sandte dem Herausgeber dieses Blatt unlängst ein Heft mit etwa vierzig lyrischen Gedichten, seinen Erstlingen.-Fiel mir beim Durchlesen derselben schon die Abwesenheit aller banalen Liebeslyrik angenehm auf, so fühlte ich mich auch positiv ungemein angezogen durch wirklich neue Töne.[...] Es war etwas Urwüchsiges, Echtes und dabei etwas sehr Feines in den Stimmungen, die in seinen Gedichten Ausdruck fanden, auch eine merkwürdige fast schlafwandlerische Sicherheit, sich auf jenen äußersten Grenzen zu bewegen, wo man so leicht vom erhabenen Standpunkt in den Abgrund der Lächerlichkeit fällt. » Josef Viktor Widmann, cité par Robert Mächler, *ibid.*, p. 53. Le texte original avec les poèmes, tel qu'il parut

dans les milieux artistiques et intellectuels de cette époque, n'est pas sans incidence sur la situation de l'écrivain en général et celle de Walser en particulier.

## 2.1. Les courants intellectuels et artistiques

Cette période de transition entre les deux siècles est marquée surtout par un grand courant, le mouvement avant-gardiste. Cette expression d'avant-garde exprime l'audace, la lutte contre une société établie, une action menée par un courant minoritaire contre une majorité omnipotente. Il ne caractérise pas un mouvement particulièrement structuré mais plutôt une atmosphère artistique. Le monde est en pleine ébullition. L'originalité, le non-conformisme sont exaltés. Les manifestes consacrés aux différentes formes artistiques pullulent. Les critères en matière d'art se transforment. En peinture, par exemple, on n'hésite pas à expérimenter de nouveaux matériaux : le papier collé, le bois, la photographie. Et, fait nouveau, on porte une très grande attention au processus de la création lui-même. L'artiste se dénude en quelque sorte en ouvrant toutes grandes « les coulisses » de sa création. L'œuvre s'affranchit de la réalité pour explorer des volumes, des jeux de lumières différents. Une liberté de ton est non seulement permise mais exigée. Le fauvisme, par exemple, préconise la couleur telle qu'elle sort du tube. Il s'agit de briser la tutelle de la théorie au profit de l'expérimentation. Cette atmosphère engendre l'apparition d'un très grand nombre de mouvements, divers les uns des autres. C'est une période d'investigations durant laquelle souffle un grand air de liberté. Les idées foisonnent, car le changement de siècle permet tous les espoirs et toutes les fantaisies. Les expériences se multiplient dans tous les domaines, scientifique avec Albert Einstein, mathématique et philosophique avec Bertrand Russell et

---

dans l'édition du dimanche du *Bund* du 8 mai 1898, est reproduit dans *Robert Walser*.

Alfred North Whitehead et psychiatrie avec Freud. Il s'agit d'oser et ce vent de liberté s'étend à l'Europe entière, y compris la Suisse. Les deux premières décennies du siècle sont marquées par un pullulement de courants littéraires qui s'opposent au naturalisme : l'impressionnisme, le symbolisme, le néo-romantisme. A tout ceci s'oppose l'expressionnisme qui s'éteint avec la première guerre mondiale. Dans les années 1916-1921 naît le Dadaïsme. Ce mouvement mérite d'être cité, (bien que Walser n'en ait pas fait partie), parce qu'il est apparu en Suisse, à Zürich, au cabaret Voltaire. Il s'agit d'un café d'artistes fréquenté par Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Janco et le peintre-poète alsacien Hans Arp. Dans une société très conformiste, ils prônent l'exceptionnel, ce qui sort de l'ordinaire, l'absurde et la dérision. C'est dans la contradiction que s'articule le monde des idées.<sup>223</sup> Le Jugendstil, qui avait marqué la peinture et la sculpture dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle influence l'écriture. Walser entre plus ou moins en contact avec ce mouvement grâce à son frère Karl. Dans l'art, le Jugendstil préconise les courbes libres, les arabesques. L'art est avant-tout objet d'ornement. L'écriture possède de grandes affinités avec la peinture ou la sculpture. On privilégie un style léger, superficiel, des esquisses, des coquetteries ironiques, d'aimables bavardages, l'esthétique avant tout. Le Jugendstil devient plus qu'un art, un art de vivre. Il souffle sur l'Europe comme un vent de renouveau au milieu de profonds changements sociaux et de grands bouleversements technologiques. Certains de ces mouvements, comme le Dadaïsme, ont certes été peu suivis par les Zurichois; seuls quelques intellectuels, des étudiants en particulier, s'y sont intéressés. Mais ils donnent un

---

*Leben und Werk in Daten und Bildern*, op. cit., p. 65.

<sup>223</sup> G. Huonker donne un extrait du journal de Hugo Ball du 12 juin 1916. « Der Dada liebt das Aussergewöhnliche, ja das Absurde. Er weiß, daß sich im Widerspruch das Leben behauptet und daß seine Zeit wie keine vorher auf die Vernichtung des Generösen abzielt. Jede Art Maske ist ihm darum willkommen. Jedes Versteckspiel, dem eine düpierende Kraft innewohnt.[...] Da der Bankrott der Ideen das Menschenbild bis in die innersten Schichten zerblättert hat, treten in pathologischer Weise die Triebe und Hintergründe hervor. Da keinerlei Kunst, Politik oder Bekenntnis diesem

aperçu de l'atmosphère de l'époque. A l'évidence, durant cette période, l'éventail des modes d'expression est large, il va de la contradiction la plus provocante, de l'éclatement du système jusqu'à la légèreté, l'insouciance et la recherche de l'esthétique. Le milieu littéraire subit l'influence d'écrivains comme Marcel Proust et James Joyce (qui écrivit les deux tiers de son roman *Ulysse* à Zürich) qui mêlent le passé au présent, le conscient à l'inconscient. Mais à côté de ce monde foisonnant, existe aussi une société plongée dans la léthargie et un conformisme rigide, à l'image d'une certaine bourgeoisie peu disposée à accepter ce tumulte. L'écrivain en particulier n'a pas une position facile et enviable. Pour la société, il reste un marginal, un aimable dilettante. Il était d'ailleurs toujours convenable dans le monde littéraire suisse d'avoir d'abord exercé une véritable profession : Gottfried Keller était employé à la ville, Jeremias Gotthelf était prédicateur, Max Frisch débuta une carrière d'architecte, et Walser fut commis, serviteur, employé dans une banque ou dans une bibliothèque. La cohabitation de deux mondes que tout oppose, l'un artistique en plein renouveau, à la recherche de nouveaux horizons, porté par un souffle de liberté et l'autre bourgeois, figé, attaché aux convenances, est particulièrement difficile, et nombreux sont les écrivains qui se sentent incompris de cette société enchaînée à ses prérogatives. Ce n'est donc pas uniquement le dilemme entre le dialecte et la langue écrite, mais aussi la situation particulière de l'écrivain dans la société suisse qui engendre des difficultés.

## **2.2. Walser face à l'incompréhension de ses contemporains**

S'il est absolument impossible de ranger Walser dans un courant littéraire particulier, l'atmosphère de son époque a certainement eu une influence sur son

---

Dambruch gewachsen scheint, bleibt nur die Blague und die blutige Pose [...]. » Cité

œuvre. Cette liberté de ton qui caractérise cette époque, dans les milieux littéraires allemands ou suisses, est peut-être, pour une part, à l'origine de l'indépendance qu'il s'octroie. Il revendique une situation désordonnée, une atmosphère un peu bohème pour écrire. L'écrivain ne peut se mouvoir que dans un monde bigarré, disparate. Il écrit dans un texte intitulé *Brief eines Dichters an einen Herrn*: «Wenn alles neu und ordentlich ist in der Welt, dann will ich nicht mehr leben, dann morde ich mich.»<sup>224</sup> Dans le texte Lenz ne fait-il pas le parallèle entre la littérature allemande et la société suisse, rigide et campée sur ses convictions, en instaurant un dialogue fictif entre Goethe et Lenz ? A la question de Goethe: «Ist nicht Ordnung immer wieder das Schöne?» Lenz répond:

In unserer Literatur muß der Sturm fahren, daß das alte, morsche Haus in seinen Gebalken, Wänden und Gliedern zittert. Wenn die Kerls doch einmal natürlich von der Leber weg reden wollten.<sup>225</sup>

Cette authenticité qu'il revendique dans le ton de ses écrits n'est possible, selon lui, que dans une atmosphère tumultueuse, dans un monde continuellement en mouvement. C'est ce qu'il recherche avant tout à Berlin.<sup>226</sup> Le poète, l'écrivain est pour lui un être de liberté, sans attache, sans parti:

---

par Gustav Huonker in: *Literaturszene Zürich*. Zürich, 1985, p. 53.

<sup>224</sup> «Lorsque tout sera neuf et ordonné sur terre, alors je ne souhaiterai plus vivre, je me suiciderai.» SW, Bd 4, p. 9.

<sup>225</sup> Goethe : «L'ordre n'est-il pas toujours ce qu'il y a de plus beau ?» Lenz : «Notre littérature doit être chahutée par la tempête, pour que la vieille demeure vermoulue tremble de toutes ses poutres, de ses murs et de ses membres. Si les types acceptaient une bonne fois pour toutes de parler franchement.» SW, Bd 3, p. 110.

<sup>226</sup> Dans le récit *Würzburg*, il relate un entretien avec l'écrivain Maximilian Dauthendey. «In Berlin werde ich in kürzerer oder längerer Zeit zu meinem wahrhaftigen Vergnügen erfahren, was die Welt von mir will und was meinerseits ich selber von ihr zu wollen habe.[...] Es gilt zu handeln, zu wagen ! In Berlin, mitten im Strudel und Getümmel in all der Unruhe aufgeregten Weltstadtlebens, in angestrenzter Geschäftigkeit und Tätigkeit, werde ich meine Ruhe finden.» «A Berlin, je vais dans un temps plus ou moins proche apprendre avec un plaisir certain ce que le monde attend de moi et ce que moi, de mon côté j'attends de lui.[...] C'est le moment d'agir et d'oser ! A Berlin, au milieu du tourbillon et du tumulte, dans toute cette agitation d'une ville

Alle möchten gern ein bißchen glücklich sein. Fast red' ich wie ein Sozialist, gehöre aber darum noch nicht zur Partei, wie ich lieber für immer unparteiisch bliebe, damit ich nach allen Seiten freie Hand und freien Geist behalte.<sup>227</sup>

Au travers de son propre portrait, il dresse le portrait du poète universel, tel qu'il devrait être: libre, loin de tout préjugé et surtout indifférent aux contraintes imposées par la société. Toute l'écriture de Walser tourne autour du problème de l'écrivain face à la société, de l'individu face à la masse, mais sans que soit évoqué l'aspect politique de cette situation. Il campe souvent le personnage seul face à ce monde, cherchant à trouver le rôle qu'il doit jouer. Il perçoit que ce rôle est certes mineur, et l'évoque au travers de ses personnages de commis, de serviteur, de subalterne, mais il n'hésite pas à en souligner l'importance et la richesse. Jochen Greven décrit l'intérêt que Walser porte à l'individu, sans toutefois en faire un combat politique. Il s'agit plutôt d'une sorte de combat intérieur qu'aucune analyse de société, qu'aucun personnage de ses récits ne parviendront réellement à exprimer.<sup>228</sup> Il n'est pas insensible au problème que peut poser l'attitude du poète coupé des réalités de la vie, et qui trouve son chemin en empruntant une voie apparemment frivole. Il s'en explique dans le texte, *Tagebuch-Fragment* de 1926:

Ich habe die Empfindung, als habe man heute nicht « eigentlich mehr », oder vielleicht besser gesagt, vorläufig « noch nicht »

---

cosmopolite, due à un commerce et à une activité soutenus, je vais trouver ma paix.» SW, Bd 6, p. 49.

<sup>227</sup> « Tous voudraient avoir un peu de bonheur. Je parle presque comme un socialiste, pourtant je n'appartiens pas au parti, car je préfère ne pas prendre parti, afin de pouvoir garder de tous côtés les mains et l'esprit libres. » *Theodor*, SW, Bd 17, p. 352.

<sup>228</sup> « Sein Thema in eigentlich allem, was er schrieb, war das Thema der Individualität, Ich und Welt, aber in einer ganz bestimmten krisenhaft zugespitzten und problematisch gebrochenen Formulierung, in die nicht nur die Erfahrung seiner Zeit, sondern auch die seiner besonderen sozialen Lage, seiner ganz individuellen Introspektion und seines persönlichen Lebensgefühl eingingen. Nicht ein Gesellschaftspanorama, nicht der exemplarische Lebensentwurf, nicht der Entwicklungsgang eines Helden konnten das abbilden, was ihm zu sagen wichtig war.» Jochen Greven: *Robert Walser. Die Geburt*

das Recht, sich « poetisch » zu betragen und auszudrücken. Das mag daher rühren, weil ich die Zeit, worin ich in Gesellschaft meiner Zeitgenossen lebe, für sehr ernst halte, worin ich wahrscheinlich nicht irregehe, mich, wie ich glaube, kaum täusche, denn wovon anderem unterrichtete mich gestern eine Zeitungsnotiz, als von steigender Arbeitslosigkeit in dem und dem Lande?<sup>229</sup>

Il semble beaucoup moins en retrait de la vie que certains de ses contemporains l'ont dit et écrit.<sup>230</sup> Il porte sur la société un regard lucide et sans complaisance, et garde en toutes circonstances sa liberté vis à vis d'elle. Il dit à Carl Seelig:

Wo die Künstler nicht in einem gespannten Verhältnis zur menschlichen Gesellschaft stehn, erlahmen sie schnell. Sie dürfen sich von ihr nicht verhätscheln lassen, weil sie sich sonst verpflichtet fühlen, sich den gegebenen Verhältnissen anzuschmiegen. - Nie, auch nicht in Perioden der größten Armut, hätte ich mich von ihr kaufen lassen. Immer war mir die persönliche Freiheit lieber.<sup>231</sup>

---

*des Prosastücks aus dem Geist des Theaters. In: 'Immer dicht vor dem Sturze'. Zum Werk Robert Walsers. Hrsg. von P. Chiarini, H.D. Zimmermann, op. cit., p. 88.*

<sup>229</sup> « J'ai le sentiment qu'on n'a à proprement parler 'plus', ou peut-être mieux 'pas encore', le droit de se comporter et de s'exprimer de façon 'poétique'. Cela peut tenir au fait que je prends très au sérieux le temps dans lequel je vis en compagnie de mes contemporains, en quoi je ne fais vraisemblablement pas fausse route et peux à peine, je le crois, me tromper, car de quoi d'autre m'instruisait hier une note d'un journal sinon de l'accroissement du chômage dans tel ou tel pays ? » SW, Bd 18, p. 60. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 122.

<sup>230</sup> Dans un grand nombre de récits, Robert Walser livre ses réflexions sur son époque comme celles citées ci-dessus ou celle-ci: « Unsere Zeit ist grausam mit ihrem ausgesprochenen Nützlichkeitswesen. Ausnützen, Nützlichsein, Dienlichsein sind drei befehlshaberischen Worte der Zeit, in der wir leben. Das Edle und Schöne muß sich dem unerbittlichen Mechanismus einordnen, sonst stirbt es. » « Notre époque avec son caractère d'utilité que l'on ne peut méconnaître, est cruelle. Utiliser, être utile, être utilisable, sont les trois mots qui commandent le temps dans lequel nous vivons. Ce qui est noble et beau doit s'adapter dans ce mécanisme inflexible, sinon il meurt. » *Martin Weibel*, SW, Bd 16, p. 211.

<sup>231</sup> « Les artistes s'encroûtent dès l'instant où leurs relations avec la société des hommes ne sont pas suffisamment tendues. Ils ne doivent surtout pas se laisser choyer par elle car cela les contraint à se plier aux impératifs de l'heure. - Jamais, même durant les

Le non-conformisme de ce personnage dégingandé, mal habillé, prétendant écrire, étonne; certains s'en amusent, d'autres s'en détournent. Son comportement choque, quel que soit le milieu qu'il fréquente. Dans une autre confidence à Carl Seelig :

In meiner Umgebung hat es immer Komplotte gegeben, um Ungeziefer wie mich abzuwehren. Vornehm-hochmütig wurde immer alles abgewehrt, was nicht in die eigene Welt paßte. Mich dort hineinzudrängen, habe ich mich nie getraut. Ich hätte nicht einmal die Courage gehabt, hineinzublitzeln. So habe ich mein eigenes Leben gelebt, an der Peripherie der bürgerlichen Existenz, und war es nicht gut so? Hat meine Welt nicht auch das Recht, zu existieren, obwohl es scheinbar eine ärmere, machtlose Welt ist?<sup>232</sup>

Sa façon de s'exposer aussi librement aux regards de ses lecteurs, de montrer les « coulisses » de son travail, désarçonne les lecteurs de l'époque. Walser livre au lecteur l'écriture à l'état brut, il le fait assister au processus de création au lieu de lui livrer une œuvre corrigée, retravaillée, parfaite. En cela, il rejoint certaines aspirations du dadaïsme, qui considère le jeu avec les mots, les essais, la recherche de nouvelles formes, comme nécessaires et fructueux. Ce laisser-aller de la plume, cette écriture « originelle » qui s'inscrit sur la page, sans correction, est comparable à l'attitude préconisée par le fauvisme: de la couleur telle qu'elle sort du tube. Max Brod écrit son admiration pour ce genre d'écriture

---

périodes de pauvreté extrême, je me serais laissé acheter par elle. J'ai toujours tenu par-dessus tout à ma liberté. » Carl Seelig : *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 124. Trad., op. cit., p. 122.

<sup>232</sup> « J'ai toujours vu autour de moi s'ourdir des complots contre les parasites de mon espèce. On repoussait avec dédain tout ce qui ne cadrerait pas avec ce monde dont on s'enorgueillissait de faire partie. Mais ce monde-là, jamais je ne me serais risqué à y faire irruption. Je n'aurais jamais eu le courage d'y jeter un regard. J'ai donc vécu ma propre vie à la périphérie des existences bourgeoises. N'était-ce pas bien ainsi ? Et si mon monde est plus pauvre, moins établi que le leur, n'a-t-il pas néanmoins, lui aussi, le droit d'exister ? » Ibid., p. 35. Trad., ibid., p. 36.

chez Walser: « Noch niemals hat jemand sich so kunstvoll gehen lassen ».<sup>233</sup> Il mêle ainsi les réflexions les plus graves, les plus sérieuses aux anecdotes les plus triviales. Beaucoup de lecteurs lui reprochent ce manque de sérieux, de rigueur. Lorsqu'il publie *Fritz Kochers Aufsätze* dans le *Berner Bund*, le rédacteur en chef est assailli de lettres de protestations de la part d'abonnés qui veulent résilier leur abonnement. Son inconstance, sa nonchalance, son irrévérence irritent. Les lecteurs de son époque ne savent que penser de cet énergumène dont l'acte créateur semble consister seulement à penser tout haut. A la lecture de *Geschwister Tanner*, certains critiques ne sont guère convaincus par cet élan de liberté d'un auteur pour le moins immature, indifférent au monde qui l'entoure, et le considèrent tout simplement comme un parasite désinvolte.<sup>234</sup>

Peu de contemporains ont eu le souci qu'eut Hermann Hesse, d'entrer dans l'univers de cet auteur pour en apprécier la richesse en dépit des maladresses. Il reconnaît qu'il peut être difficile de supporter l'écriture de Walser, et que l'on ne peut vraiment apprécier cet auteur que si l'on aime réellement ses livres.<sup>235</sup> A cause de ces élans fiévreux, les récits et les romans de Walser ne peuvent se « déguster » qu'avec parcimonie, écrit l'un de ses contemporains, Joachim Benn

---

<sup>233</sup> « Jamais personne ne s'est laissé aller de manière aussi artistique ». In: *Neue Rundschau* 1913, p. 1044. Cité par Christoph Siegrist : *Robert Walsers kleine Prosadichtung*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd II, p. 401.

Max Brod fit connaître les textes de Walser à Franz Kafka. Il fut l'un des premiers à soutenir Robert Walser, l'évoquant en 1913 dans un livre, *Von der Schönheit häßlicher Bilder*.

<sup>234</sup> En 1907, Joseph Viktor Widmann cite dans un essai sur Walser, *Schweizerische Dichter und österreichische Rezensenten*. *Geschwister Tanner*, la critique de Martin FINDER, journaliste, dans *Die Zeit* N°1616, à l'occasion de la parution de *Geschwister Tanner* : « Unter dieser Freiheitslust des Simon Tanner, der von Stellung zu Stellung schlendert, den alle Berufe enttäuschen, der seine Unabhängigkeit nicht preisgeben möchte, spürt man eine Schmarotzergesinnung, eine 'Freiberger'-Weltanschauung, die sich durch ihre dreiste Argumentierung das Danksagen gerne sparen und noch extra groß dastehen möchte.[...] Ein paar Dinge die gut gesagt sind. Im ganzen aber gehört das Buch zu einer Sorte, die uns jetzt oft geboten wird, die man nur zu selten erkennt : begabte Ohnmacht. » In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd I, p.24.

<sup>235</sup> « Man muß Walsers Bücher, falls man sie überhaupt lesen mag und verträgt, richtig lieben. » Hermann Hesse: *Robert Walser*, *ibid.*, p. 54.

en 1914.<sup>236</sup> Les lecteurs, eux, ne retiennent que ces formules pompeuses qui voisinent avec des considérations prosaïques. Il leur est difficile de reconnaître derrière le caractère flou que Walser donne à ses personnages, derrière ces situations qui ne mènent à rien, ces destins qui ne se réalisent pas, la preuve d'une certaine intemporalité comme le soulignent Jochen Greven et Hermann Hesse. Les personnages de Walser appartiennent plus au domaine du rêve et du conte qu'à la société et ils sont, comme l'écrit Jochen Greven, à propos des «dramolets» *Die Knaben, Dichter* ainsi que *Aschenbrödel* et *Schneewittchen*, hors du temps.<sup>237</sup> Ce caractère intemporel qui mène les récits de Walser à la limite du conte, enchante Hermann Hesse, qui écrit en 1937:

[...] es sind keineswegs die Probleme und ihre Auffassung, die uns diese Dichtung lieb gemacht haben, sondern es ist ihre Atmosphäre, es ist ihre dichterische Substanz, ihr Gehalt an Zeitlosigkeit und Spiel, an Märchentum.<sup>238</sup>

Walser est conscient du trouble qu'il suscite chez son lecteur. Il s'en inquiète et s'en amuse, lorsqu'il écrit dans un des «microgrammes»: «O, wie ich den Leser dieses Gewirrs von Sätzen bedaure. Labyrinthhaft muß es ihn anmuten,

---

<sup>236</sup> « Mit dieser allzu direkten, allzu ungedeckten Seelenflamme brennen auch Robert Walsers Worte und Sätze stets, und das macht, daß man sie nie im Übermaß, daß man sie nur als eine ganz seltene Sonntagspeise genießen darf. » Joachim Benn: *Robert Walser*, *ibid*, p. 96.

<sup>237</sup> «[Sie] zeigen zwar gesellschaftliches, aber in einer zeitlosen Typik, die an den Hauptfiguren jeweils die Tragödie der Innerlichkeit zum Ausdruck kommen läßt, das Reine, Gute und Wahre, die Schönheit, die Liebe und die Kunst haben in der schlechten Welt keinen Ort und keine Dauer, sie sind nur im Traum, im Spiel der Phantasie gegeben. » Jochen Greven : *Figuren des Widerspruchs. Zeit - und Kultukritik im Werk Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*, *ibid*, Bd. II, p. 166.

<sup>238</sup> « [...] ce ne sont pas les problèmes et leur interprétation qui nous ont fait aimer ces ouvrages, mais c'est leur atmosphère, leur substance poétique, leur contenu intemporel et ludique, leur contenu fabuleux. » Hermann, Hesse : *Der Gehülfe*. In: *Über Robert Walser*, *ibid*, Bd I, p. 58 :

wie ich ja schließlich mich selber?»<sup>239</sup> Il semble bien que, loin de tenir compte de l'avis de son contemporain, Walser éprouve un certain plaisir à le dérouter. Et la question se pose de savoir si l'incompréhension à laquelle il doit faire face, non seulement dans les milieux intellectuels, mais aussi dans la vie courante, ne provoque pas chez l'écrivain un regain d'intérêt pour la facétie, la dérobade. Le jeu de masques, de rôles, qu'il s'attribue ou qu'il impose à ses personnages, ne s'en trouve-t-il pas accentué ?

En conclusion, force est de constater avec l'écrivain Stefan Zweig que Walser, cet écrivain unique, insolite, ne se range dans aucun courant littéraire particulier. Il imprègne chacune de ses phrases d'originalité, de singularité.<sup>240</sup> Si, par bien des aspects, son atypisme est le résultat d'un caractère excentrique, il n'en demeure pas moins que la situation linguistique de son pays et l'accueil qu'il eut dans les milieux culturels de son époque ont marqué son écriture du sceau de la marginalité. Walser exploite ses désavantages dans son écriture. Grâce à la rédaction en langue allemande, langue qui n'était pas sa langue maternelle, il a trouvé la première occasion de pratiquer un jeu de masques. Se glisser dans une autre langue comme dans une panoplie, jouer avec les mots qui ne font pas partie du quotidien constitue la première étape de son jeu de dissimulation. Les conditions sociales difficiles l'ont incité ensuite à poursuivre cette démarche qui marque toute son œuvre. Il est certain que le caractère de cet auteur, son non-conformisme, son attitude désinvolte par rapport aux contraintes de la société ont contribué pour une bonne part à la liberté de ton et à l'aisance avec laquelle il pratique ce jeu, mais l'atmosphère de cette époque a peut-être

---

<sup>239</sup> « Oh ! comme je plains le lecteur de ce pêle-mêle de phrases. Il doit avoir l'impression d'un labyrinthe, comme j'en ai moi-même l'impression. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 239.

<sup>240</sup> « Einmalig als Erscheinung gehört er in keine Gruppe, keine Kategorie, keine Gemeinschaft, ein Eigenbrödler sinnigster und seltsamer Art, der diese Eigenheit in jeder Zeile, jedem Satz, den er schreibt, unvergeßlich zum Ausdruck bringt [...]. » Stefan Zweig: *Große kleine Welt*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd I, p. 139.

permis d'intensifier la mascarade. Face à un monde figé, peu enclin à supporter les frasques d'un écrivain si peu sensible aux convenances, et au milieu de mouvements littéraires plus ou moins audacieux, plus ou moins éphémères, le jeu n'était-il pas grisant de forcer le trait pour bousculer les institutions? Walser ne peut appartenir à aucun groupe car il privilégie la situation intermédiaire qui lui permet de louvoyer sans avoir à s'attacher. C'est ce qui lui permet de se parer de tous les masques, d'adopter tous les jeux d'acteurs. Il se dissimule derrière un rôle d'autobiographe pour immédiatement mettre le lecteur au défi de le reconnaître, se moque de l'avis de ce même lecteur pour quelques lignes plus loin, le prendre à parti, porte un regard sur un quotidien auquel se mêle l'extravagance, au point de le rendre fantastique, et prend le contre-pied de tout ce qui est établi en bousculant la retenue, la réserve si chère à ses compatriotes, pour ensuite donner l'illusion qu'il est néanmoins un homme respectable. Walser est à ce point changeant qu'il donne l'impression de vagabonder dans son époque au milieu de ses contemporains, comme il le fait dans la campagne suisse et, lorsqu'il risque une remarque judicieuse à leur sujet, le lecteur en reste coi car il ne parvient pas à le prendre au sérieux. Il joue sur tant de registres, que pour les lecteurs de son époque comme pour ceux d'aujourd'hui, il est à la fois proche et lointain, accessible et intimidant, ainsi que l'écrit Hermann Hesse en 1909 à la lecture de *Der Gehülfe* :

Während des Lesens achtet man nur der Stücke, der schönen Stellen und Einzelheiten, erst nachher steht das ganze als ein ansehnlicher Bau vor uns. Dann wundert und freut man sich, wie die Durchschnitts- und Alltagsmenschen des Buches einem lieb und wichtig werden, und nimmt nachträglich den Hut ab vor dem Dichter, dem man während der Lektüre häufig meinte, auf die Schulter klopfen zu dürfen wie seinem Kommis.<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> « Pendant la lecture on ne prête attention qu'aux extraits, aux beaux passages, aux détails, ce n'est que plus tard que l'ensemble vous apparaît comme une belle construction. Là on s'étonne et l'on se réjouit de constater combien les êtres communs et ordinaires peuvent vous sembler attachants et importants, et l'on tire alors son chapeau

L'écriture de Walser correspond à cette époque troublée, changeante, à la recherche de nouvelles formes, mais l'écrivain reste en marge de tous ces mouvements. Dans ce face à face avec lui-même il dépeint les mêmes contradictions, les mêmes aspirations, le même besoin de renouveau qui habitent cette société qui le rejette, mais il le fait comme hors du cadre, en observateur plus qu'en participant. Sa façon de faire désarçonne; il fait figure de trouble-fête, et le faux sérieux qu'il affiche sans cesse irrite. Le plus grand reproche qui lui est fait est d'être en somme un arlequin fantasque qui considère l'écriture comme une pantalonnade. Mais n'est-ce pas en l'abordant avec cette liberté-là qu'il donne son plus beau spectacle : celui de ses émotions ?

---

devant cet auteur à qui, pendant la lecture, l'on pensait pouvoir taper sur l'épaule comme à son commis. » Hermann Hesse : *Robert Walser. Poetenleben*. In: *Über Robert Walser*, ibid. Bd I, p. 54.

## **DEUXIEME PARTIE**

### **LA MISE EN SCENE DU JEU MASQUE**

La possibilité de devenir « autre », de se transformer, est la quintessence du travail créateur de l'auteur. Cette façon de créer un, voir une multitude de « compagnons imaginaires » qui peuvent être à la fois la projection de soi et son image opposée, tel est la base de ce jeu de masques sur laquelle Walser pose la trame de ses récits et de ses romans. Ce jeu de dissimulation peut être la réponse à une peur face aux réalités de la vie, mais aussi, comme nous allons tenter de le démontrer, une tentative, certes détournée, de se réappropriier ce monde qui, par certains aspects, lui semble hostile. Pour ce faire, Walser tente de se créer un personnage derrière lequel il avance, tantôt à visage découvert, tantôt masqué. Il privilégie avant tout ces jeux de miroir dans lesquels il peut escamoter son image à loisir. Le « je » qu'il emploie n'est que le pion qui lui sert à mettre en place une stratégie qui repose sur l'alternance de la dissimulation et du dévoilement. Pour mener à bien cette stratégie, il s'accorde une aire de liberté, afin d'explorer toutes les facettes de l'être qu'il est en train de créer. Se dissimuler, porter des masques, jouer le jeu de la mystification, tout ceci fait partie du travail de création de l'écrivain. Ce jeu de mystification, ce jeu de masques, très à la mode à l'époque baroque, repose entièrement sur le mystère des rapports entre l'être et le paraître. Walser rend le jeu encore plus subtil, car il ne suffit plus de se masquer, encore faut-il savoir comment se démasquer. Devant cette manière de jouer du masque, le lecteur, dont il se fait un partenaire, est en face de « dés pipés », car il lui est bien difficile de savoir à quelle sorte de joueur il a affaire et surtout à quelle sorte de jeu l'auteur l'invite à participer. Il modifie les règles au cours de la partie pour mieux déstabiliser ce lecteur, qu'il transforme tour à tour en adversaire, en coéquipier, en simple observateur ou même en arbitre. Il change constamment de place, et ce partenaire qui, à première vue, semble se livrer au regard du lecteur avec beaucoup de complaisance, du fait de cette sorte d'autoscopie qu'il pratique dans les récits, se dérobe sans cesse. Car, après avoir relevé quelques feintes, le

doute s'installe, et le lecteur se pose alors la question de la réalité de ce narrateur et de l'image qu'il accepte de donner de lui-même. Joachim Benn remarque combien le personnage Walser est complexe; il incarne tous les âges de la vie en un seul et même personnage, il est difficile de savoir qui tient la plume : l'adolescent, l'homme d'âge mûr ou même le vieillard.<sup>242</sup> Il fait surgir des figures, qui semblent être à première vue autant de doubles de lui-même, mais il exagère à ce point les traits ressemblants que cela apparaît comme un subterfuge. Le déroulement de ce jeu de masques est complexe et déroutant, et les artifices pour mener ce jeu sont aussi fantasques et insolites que l'est leur auteur. Dans ce chapitre, nous tenterons de déterminer quels sont ces « doubles » que l'auteur crée et avec lesquels il avance masqué au travers des récits et des romans, et de quelle manière il exploite ce jeu à l'extrême. Puis nous analyserons les liens très étroits entre l'auteur, ses personnages et le lecteur, ainsi que la manière qu'a l'auteur de faire évoluer l'un par rapport à l'autre, en inversant les rôles, au risque de désorienter celui qui le lit. Enfin, nous aborderons les influences qui ont mené vers ce besoin de travestissement, l'aspect théâtral et carnavalesque de cette façon de « s'exhiber » ou de se dissimuler au travers de l'écriture.

---

<sup>242</sup> « [...] infolge einer seltsamen Verfassung jener Urwurzel im Menschen, aus der er blumengleich immer weiter herauswächst, verpuppt sich dieser Mensch in dem Stadium zwischen Kind und Jüngling, aber so, daß er alle Männlichkeit und sogar das Greisenhafte schon in sich hineinzieht. » Joachim Benn: *Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*, *ibid.*, Bd I, p. 96.

## CHAPITRE I

### JEU DE DISSIMULATION ET JEU DE FEINTE

#### 1. Un jeu à multiples facettes

Man kann meiner Meinung nach einem Schriftsteller nicht verbieten, zu tun oder zu sprechen als sei er ein anderer.<sup>243</sup>

Walser écrit ces mots dans les années 1927/1928, dans un texte intitulé *Einiges aus meinen Jugendjahren*. Walser revendique la possibilité de transformer l'auteur comme bon lui semble. Il éprouve le besoin de devenir autre, de se glisser dans la vie d'un autre et la composition de ce nouveau personnage est le pilier autour duquel le processus créateur se construit. Walser refuse d'être la copie conforme de son personnage. En matière d'écriture, il n'existe pas de reproduction fidèle. Certes, l'auteur est omniprésent, il ne peut s'empêcher de paraître sans cesse au bout de la scène, mais c'est pour se dérober aussitôt et pousser en avant un personnage derrière lequel il se dissimule. Pour mener à bien cette stratégie, l'auteur se façonne des « doubles » ou des figures qu'il projette dans un monde imaginaire qu'il met en place, sans se préoccuper un instant de la vraisemblance des récits. Avec la même facilité, il se glisse dans un personnage imaginaire ou un auteur existant, le modelant à son image et lui imposant une nouvelle existence, celle que lui, l'écrivain, imagine. Il crée ainsi une réalité nouvelle qui oscille sans cesse entre les extrêmes, pareille aux masques qu'il colle à ses personnages - des masques doubles - comme ces masques blancs sur une face et noirs sur l'autre.

## 1.1. L'attrait de la transformation

Il ne fait pas de doute que Walser use de différents stratagèmes pour parvenir à se dérober à celui qui part à sa recherche à travers son œuvre. Il ne laisse pas le lecteur s'appropriier son image. L'image qu'il donne de lui-même n'est pas dictée par l'envie absolue de plaire ou de séduire son lecteur. Comme en témoignent certains récits datant pour la plupart de la dernière partie de sa période de création, la relation ambiguë entre l'être et le paraître, loin de susciter en lui une problématique, sert de tremplin à son jeu de dissimulation. Dans un des «microgrammes», il écrit :

Es gibt sehr viele Menschen, die von mir ein Bild bekommen haben, das vielleicht nicht das richtige ist. Und doch ist es vielleicht nur ein allzurichtiges. Und wer ist schuld daran? Ich ?<sup>244</sup>

Les allusions répétées à ce lien entre ce qu'il est dans la réalité et l'image qu'il donne de lui sont dévoilés par l'auteur, de temps à autre, de manière à rappeler à son lecteur qu'il maîtrise la dynamique qui s'instaure entre le personnage et lui-même, et qu'il est en son pouvoir de brouiller le message ou de le rendre clair:

Aber können und sollen wir denn immer nichts als 'comme il faut' sein, das ist die Frage.<sup>245</sup>

Aber ist es denn immer gescheit, wenn man sich deutlich ausdrückt?<sup>246</sup>

---

<sup>243</sup> « A mon avis, on ne peut interdire à un écrivain d'agir ou de s'exprimer comme s'il était un autre. » SW, Bd 19, p. 9.

<sup>244</sup> « Il existe beaucoup de gens qui ont eu une image de moi qui n'est peut-être pas la vraie image, mais pourtant cela pourrait être malgré tout la véritable image. Qui est responsable de cela ? Moi ? » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 121.

<sup>245</sup> « Mais peut-on ou doit-on toujours n'être que 'comme il faut' ? Voilà la question ? » *Ibid.*, p. 38.

<sup>246</sup> « Est-ce toujours intelligent de s'exprimer de manière compréhensible ? » *Ibid.*, p. 59.

Cette liberté de se comporter comme il l'entend, de s'exprimer à sa guise, Walser se l'octroie en toutes circonstances. Il s'adonne à la création en ne tenant compte d'aucun diktat, qu'il vienne de l'éditeur ou des lecteurs.<sup>247</sup> Cette liberté d'agir et de penser, qui lui est si chère, lui fait écrire dans un texte intitulé *Freiheitsaufsatz* :

Daß man sich ziert, daß man zimperlich tut, den Empfindsamen spielt, daß man zögert, finettelt, Umstände macht, und daß man nachts häufig träumt, gehört mit zur Freiheit, die man meiner Meinung nach nicht vielfältig genug auffassen, spüren, bedenken und achten kann. Vor der Idee der Freiheit muß man sich in einem fort seelisch verneigen; der Respekt vor ihr darf nie aufhören, der mit einer Art von Furcht verwandt zu sein scheint.<sup>248</sup>

La liberté telle que la conçoit Walser est un état que l'on se doit de préserver. Elle inclut le devoir d'être soi. L'auteur agit en toute spontanéité dans une sorte de jeu de face à face: face à soi-même, face à son personnage, face au lecteur. Le jeu repose sur ce dualisme qui place l'auteur d'un côté du miroir et celui qui joue le narrateur, le personnage ou le lecteur de l'autre. Selon les circonstances, ce dualisme s'apparente à un duo, l'un devenant le composant de l'autre, son double, qu'il soit l'écrivain, le commis, le promeneur, l'élève ou le simple

---

<sup>247</sup> Il évoque la liberté que sa situation financière de l'époque lui permet. Il s'adresse à son lecteur et lui affirme que si les circonstances l'exigeaient, il pourrait s'en tenir à des propos très réservés et 'comme il faut'. « [...] vorläufig bin ich ja Gottseidank 'bei Kasse', wie man zu sagen pflegt, und da kann ich mich ja interessieren, für was ich will. Wenn ich einmal in Not bin, werde ich fürchterlich nüchtern werden, augenblicklich, im Nu, ohne die geringste feinere Besinnung. Ach lieber Leser, du ahnst nicht, wie sehr ich mich fähig halte, trocken-geschäftsmäßig zu denken. Hiervon hast du ganz einfach nicht die geringste Ahnung und es freut mich, daß du dich diesbezüglich vermutlich in einem Irrtum befindest. » Ibid., p. 37

<sup>248</sup> « Que l'on minaude, que l'on fasse des façons, que l'on joue le sensible, que l'on hésite, que l'on finasse, que l'on prenne des manières affectées, et la nuit, que l'on rêve souvent, tout cela fait partie de la liberté qui, à mon avis, n'est pas perçue, ressentie, pensée et appréciée dans toute sa valeur. Devant l'idée de liberté, nous devons sans relâche nous prosterner. Jamais nous ne devons lui manquer de respect, ce respect qui ressemble à de la crainte. » SW, Bd 19, p. 199.

dilettante. Chez chacun d'eux, il existe un élément récurrent : l'écriture. « L'écrivain » devient un masque que Walser applique ainsi à plusieurs de ses personnages. Un grand nombre d'entre eux sont écrivains, ont un lien avec l'écriture ou prennent de temps à autre la plume. Dans un texte de la petite prose, *Helblings Geschichte*, un homme ordinaire, nommé Helbling, écrit une histoire ordinaire, son histoire, tout simplement parce qu'il pense qu'il existe en lui quelque chose de sensible, de précieux, de fragile, qui doit être préservé, ce que l'écriture permet.<sup>249</sup> Dans le récit *Ein Lakai*, le lien avec l'écriture donne lieu à un jeu ironique entre l'auteur qui dresse le portrait de ce laquais et qui garde ses distances, et ce personnage qui a l'outrecuidance de se servir lui aussi de la plume. Ainsi le lien avec le personnage clé, le créateur, c'est-à-dire l'auteur, se transforme en une sorte de joute d'écriture. Le personnage vient en quelque sorte narguer l'auteur sur « ses propres terres ».<sup>250</sup> Walser procède à une sorte de portrait en boucle, en présentant un narrateur qui décrit un personnage, lui aussi écrivain ou en train d'écrire, de sorte que les deux images se superposent.

## 1.2. Fritz Kochers Aufsätze

Le personnage le plus représentatif de ce jeu de masques « circulaire » est le personnage de Fritz Kocher. Dans *Fritz Kochers Aufsätze*,<sup>251</sup> l'auteur prétend n'être qu'un copiste qui retranscrit les textes d'un jeune écolier dont la mère lui aurait transmis les écrits. L'auteur est un simple intermédiaire, et le jeu qui s'instaure dans ces textes, ces rédactions d'écoliers, ne repose que sur ce va-et-

---

<sup>249</sup> « Ich heiße Helbling und erzähle hier meine Geschichte selbst, da sie sonst wahrscheinlich von niemanden aufgeschrieben würde.[...] Ich habe stets die Empfindungen, daß an mir etwas Kostbares, Empfindsames und Leichtzerbrechliches ist, das geschont werden muß. » SW, Bd 4, p. 56-57.

<sup>250</sup> « Das Lächerlich war, daß er neben seiner Lakaienschaft schriftstellerte. Besitzt ein Lakai die Ungezogenheit, schönggeistig tätig zu sein, so ist er ein Streber, der mit den Obliegenheiten seines Berufes nicht einig zugehen imstande ist. » SW, Bd 19, p. 358.

<sup>251</sup> «Rédactions» écrites au printemps 1902, parues dans Insei Verlag en 1904.

vient entre la ressemblance qui existe entre les deux protagonistes grâce à l'écriture et l'ambivalence que crée la situation puisque l'un est le rapporteur des textes de l'autre. Le jeu de rôle devient si subtil que l'un se confond avec l'autre et qu'au bout du compte, l'un ne peut plus être distingué de l'autre:

Wir haben's schon beschrieben, wenn auch ungenügend gesagt.

Wir? Ei, spreche ich in der Mehrzahl? Das ist eine Schriftstellergewohnheit, und ich komme mir, wenn ich Aufsätze schreibe, immer wie ein Schriftsteller vor.<sup>252</sup>

Bien que déployant toutes les ruses pour rester dissimulé derrière son écolier, l'auteur ne peut s'empêcher de faire une sorte de «clin d'oeil» à son lecteur en se rappelant à son bon souvenir. Jochen Greven remarque que ces rédactions, qui lui procurent le plaisir de se glisser dans la peau d'un autre, sont certainement la première mascarade de Walser.<sup>253</sup> Il existe des similitudes entre les deux rôles joués par les protagonistes; ces rédactions sont celles d'un enfant, le narrateur est un écrivain débutant dans sa carrière. Tous deux sont novices dans le domaine de l'écriture. Les analogies qui peuvent exister entre un écrivain et un enfant le fascinent. Dans l'enfance, il retrouve cette spontanéité, ce manque de calcul, cette innocence qui devraient guider la main de l'écrivain. Cette régression dans le monde de l'enfance se projette sur sa manière de voir le monde, ludique, exubérante, mais aussi impuissante.<sup>254</sup> Walser met l'accent sur cette période durant laquelle tous les rêves sont permis. La réalisation de ses rêves, elle,

---

<sup>252</sup> « Nous l'avons déjà décrite, même si nous ne l'avons pas dite comme il fallait. Nous ? Hé là, je parle au pluriel ? C'est une habitude d'écrivains, et, quand j'écris des rédactions, j'ai toujours l'impression d'être un écrivain. » *Aus der Phantasie*, SW, Bd 1, p. 28. Trad. in: *Les Rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 29.

<sup>253</sup> « Jenem jugendlichen Wünschen, in die Haut des anderen schlüpfen, seinen Platz einnehmen und dessen Vorzüge auskosten zu können, entnahm Walser vielleicht Anstoß und Stoff zu der ersten seiner ungezählten literarischen Maskeraden. » Jochen Greven: *Nachwort*. GW, Bd I, p. 379.

<sup>254</sup> « Der Dichter ist ein Medium, ein vibrierender Resonanzboden, sensibel für Kraftfelder um ihn. Er erfährt an sich eine Regression ins Kindhafte, projiziert dies aber sofort auf das Leben, das nun ihm als Kind erscheint, d.h. nicht wirklich ernst zu nehmen, spielend, übermütig, aber auch hilflos.» Jochen Greven: *Robert Walser. Figur am Rande in wechselndem Licht*, op. cit., p. 45.

n'intervient pas dans le projet d'écriture; cette étape reste ignorée. Fritz Kocher écrit dans une de ses rédactions:

Ach, ich will so hoch steigen, als es einem Menschen vergönnt ist. Ich will berühmt werden. Ich will schöne Frauen kennen lernen und sie lieben und von ihnen geliebt und gehätschelt sein.<sup>255</sup>

Le domaine du rêve est un espace de liberté dans lequel Walser maintient son élève Fritz Kocher coûte que coûte. Il le maintient dans ce monde en miniature qu'est l'école et le fait évoluer comme une marionnette qui joue éternellement le rôle de l'enfant. Les personnages de Walser ressemblent tous à cette marionnette : ils portent tous le masque de l'enfance. Ce sont des êtres en devenir, inachevés, malléables, portés par leurs rêves, mais dont on n'évoque jamais le devenir, comme s'ils devaient à jamais rester dans cet état d'enfance:

Warum mir überhaupt wegen etwas Sorgen machen, das noch erst kommen soll? Mich soll und muß doch nur der Augenblick innig beschäftigen.<sup>256</sup>

Walser garde ses personnages à l'abri des difficultés de la vie et le masque de l'enfance devient une sorte de bouclier. Il est aussi un « passe-partout », car il permet de tout entreprendre sans avoir à rendre de comptes. L'enfant, tel que le présente Walser, vit avec des certitudes, celle d'être heureux, celle d'avoir le droit de tout espérer, d'être intouchable et inébranlable. Dans un autre récit, *Das Glückskind*, écrit vingt ans plus tard, il explique pourquoi l'enfant n'aspire pas au bonheur puisque celui-ci est inhérent à l'enfance.<sup>257</sup> Ce personnage de Walser vit

---

<sup>255</sup> « Ah, je veux monter aussi haut qu'il est permis à un homme. Je veux devenir célèbre. Je veux connaître de belles femmes et les aimer et être aimé et câliné par elles. » SW, Bd 1, p. 9. Trad., op. cit., p. 13.

<sup>256</sup> « Et puis pourquoi me ferais-je du souci pour quelque chose qui est encore à venir. Je veux, et il faut, que seul m'occupe l'instant présent. » *Der Herbst*, SW, Bd 1, p. 11. Trad. in: *Les Rédactions de Fritz Kocher, Histoires, Petits essais*, op. cit., p. 15.

<sup>257</sup> « Weil es kein Verlangen nach dem Glücklicherweise hatte, wollte man es mit aller Gewalt glücklich machen, aber glücklich war es schon, und da es das war, lächelte es über diejenigen, die Appetit in ihm nach Kostbarkeiten zu erwecken bemüht waren. » « Parce qu'il n'aspirait pas au bonheur, on voulait le rendre heureux par la force, mais il

dans un état de grâce que Klaus Michael Hinz qualifie de « folie divine » et qui, selon lui vient du fait que l'enfant privilégie l'état présent sans se soucier de faire des projections sur son avenir.<sup>258</sup> La période de l'enfance comporte non seulement des analogies avec la condition d'écrivain telle que la conçoit Walser, mais fait partie du personnage de manière immuable. Si Fritz Kocher et l'auteur ne font qu'un, c'est parce qu'ils sont mus par les mêmes aspirations, les mêmes rêves, les mêmes audaces. Ce rôle d'enfant que Walser fait endosser à ses personnages leur permet d'évoluer dans l'imaginaire avec la plus grande désinvolture, en toute liberté, en réponse au carcan que représente la société. Le personnage du voleur l'explique dans le roman *Der Räuber*:

Viele Leute glauben, es sei demnach also furchtbar leicht, mich in Behandlung, gleichsam in Dressur zu nehmen, aber diese Leute irren sich alle sehr. Denn sobald jemand Miene macht, mir gegenüber sich zum Meisterlein zu erheben, fängt etwas in mir an zu lachen, zu spotten, und dann ist es natürlich mit dem Respekt vorbei, und im anscheinend Minderwertigen entsteht der Überlegene, den ich nicht aus mir ausstoße, wenn er sich in mir meldet. Das Kindliche in mir will absolut nicht mißachtet und möchte dann zu Zeiten doch wieder ganz gern ein bißchen geschulmeistert werden. Ich hätte Sie also mit dem Widerspruch bekannt gemacht, und der Knabe in mir benimmt sich sehr oft unerzogen, was für mich ein Vergnügen ist [...].<sup>259</sup>

---

était déjà heureux, et comme il l'était, il se moquait de ceux qui voulaient éveiller en lui le goût de ce qui avait de la valeur. » SW, Bd 18, p. 283.

<sup>258</sup> « Die kindliche Spontaneität ähnelt dem göttlichen Wahnsinn. [...] Die Präponderanz der unmittelbaren Gegenwart über jede Zukunftsplanung verbindet Kind und Dichter. » Klaus-Michael Hinz : *Wo die bösen Kinder wohnen. Robert Walsers Melancholie*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K.M. Hinz, T. Hörst, op. cit., p. 310.

<sup>259</sup> « Beaucoup de gens croient du coup qu'il est terriblement facile de me prendre en main, de me dresser, pour ainsi dire, mais tous ces gens-là se trompent copieusement. Car chaque fois que quelqu'un fait mine de jouer les petits chefs avec moi, il y a quelque chose qui se met à rire, à se moquer et là, naturellement, il n'est plus question de respect, et à la place de celui qu'on pensait inférieur surgit le plus fort, que je ne rejette pas quand il se présente. L'enfant en moi n'accepte absolument pas d'être méprisé et

Les personnages de Walser sont tous des garnements, farceurs, bavards, un brin provocateurs mais surtout rêveurs.

### 1.3. Le jeu du portrait

Les personnages de Walser ont en commun certaines caractéristiques qui forment en quelque sorte les linéaments sur lesquels l'auteur pose ensuite d'autres facettes. Ce sont des personnages gigognes dont certains aspects concordants s'imbriquent les uns dans les autres. Le jeu devient un « jeu de portraits », car chacun d'eux pourrait sans difficulté se glisser dans le rôle de l'autre, tant les masques sont interchangeable. Le point de départ de ce jeu de poupées gigognes est l'auteur lui-même. Si Walser se voit au travers de Simon dans *Geschwister Tanner*, celui-ci ressemble comme un frère au commis de *Der Gehülfe*, qui lui-même a des traits communs avec Jakob dans *Jakob von Gunten*, qui lui-même en écrivant son journal de bord a tant de similitudes avec Fritz Kocher. Mais Fritz Kocher à son tour pourrait tout aussi bien se prénommer Tobold, qui lui-même prétend s'appeler Peter:

Ich hieß früher Peter, erzählte mir eines Tages ein sonderbarer stiller Mensch namens Tobold, und er fuhr mit ruhiger Stimme fort zu erzählen: Ich saß in einem abgelegenen kleinen Zimmer, schrieb Gedichte und träumte von einem ruhmvollen großen Leben, von Frauenliebe und allen schönen großen Dingen.<sup>260</sup>

---

pourtant il aime bien ça aussi, quand c'est le moment, qu'on lui fasse la leçon. Je vous fait ainsi le témoin d'une contradiction, et j'ajoute que le petit garçon en moi se montre très souvent mal élevé, ce qui m'amuse naturellement [...]. » SW, Bd 12, p. 144. Trad., op.cit., p. 116.

<sup>260</sup> « Un jour, un homme étrange et paisible nommé Tobold me raconta d'une voix calme : 'Naguère je m'appelais Peter, je vivais dans une petite chambre isolée, écrivais des poèmes et rêvais d'une belle vie pleine de gloire, de l'amour des femmes et de tant de grandes et belles choses.' » SW, Bd 5, p. 224.

Joseph Marti, le commis dans *Der Gehülfe*, aurait pu prononcer les mêmes paroles que Helbling:

Mein Leben scheint mir bis zu diesem Augenblick ziemlich inhaltslos gewesen zu sein, und die Gewißheit, daß es inhaltslos bleiben wird, gibt etwas Endloses, etwas das einem befiehlt, einzuschlafen und nur noch das Unumgänglichste zu verrichten. So tue ich es denn auch: ich tu nur so, als ob ich eifrig schaffe, wenn ich den übelriechenden Atem meines Chefs hinter mir spüre, der heranschleicht, um mich bei der Trägheit überraschen zu können.<sup>261</sup>

....et Jakob von Gunten, élève de l'institut Benjamenta, pense comme Helbling:

Es soll solche Menschen geben, die gar keine Spur von Verbesserungsfähigkeit und kein Talent besitzen, sich an den anderen Benehmen auszubilden. Nein, ich bilde mich nicht, denn ich finde es unter meiner Würde, mich dem Bildungsdrang hinzugeben.<sup>262</sup>

L'auteur affuble chaque personnage d'un masque « social », d'écolier, de commis, de frère, mais sous ce masque, chacun porte les mêmes traits en filigrane. Ils appartiennent tous à la même famille imaginaire. N'ayant pas de passé, n'aspirant à aucun avenir, ce sont des personnages vivant dans l'instant, que relie une sorte de chaîne de fraternité, un lien: l'auteur lui-même.

---

<sup>261</sup> « Ma vie me semble avoir été passablement privée de contenu jusqu'à cet instant, et la certitude qu'elle restera telle lui donne quelque chose d'interminable, quelque chose qui vous enjoint de vous endormir et de ne plus accomplir que l'indispensable. C'est donc ce que je fais : je fais semblant de m'activer avec zèle lorsque je flaire dans mon dos l'haleine nauséabonde de mon chef qui se faufile en douce pour me prendre en flagrant délit de paresse. » SW, Bd 4, p. 62. Trad. in: *Réveries et autres proses*, op. cit., p. 32.

<sup>262</sup> « Il doit y avoir des gens qui ne possèdent pas la moindre trace d'une quelconque disposition à s'amender ni le moindre talent pour s'éduquer en imitant le comportement des autres. Non, je ne m'éduque pas, car je considère comme au-dessous de ma dignité de m'abandonner à la soif d'éducation. » Ibid., p. 65. Trad., ibid., p. 35.

Mais le jeu de portraits s'avérerait trop simple s'il ne s'agissait en fait que de reconnaître une succession de « clones ». Ces personnages gigognes ne sont pas des marionnettes passives auxquelles l'auteur aurait assigné un rôle qu'elles devraient endosser et dont elles ne pourraient sortir. Ces personnages savent également se jouer du masque que l'auteur leur attribue, comme si, après avoir été créés, ils tentaient de se rebiffer contre leur créateur et de remettre en question l'image qu'ils doivent donner d'eux-mêmes. La remise en question se fait souvent sur un détail futile et non sur une question fondamentale. Ainsi, Fidelio remet-il en question son nom:

Ich weiß nicht, sprach Fidelio, ob ich meinen Namen mit recht trage, gewiß war ich treu, besann mich aber jedes Mal eines Besseren, sobald ich glaubte, es sei Zeit dazu. Treue ist übrigens reizend; schade, daß man's nicht immer sein darf.<sup>263</sup>

Fritz remet également son nom en question.<sup>264</sup> Quant à un certain Cäsar, il ne correspond pas à l'image que l'on se fait de ce nom: «Dem Namen nach hätte Cäsar reich und umworben sein sollen. Gibt es einen strahlenden Titel? Leider war er arm.»<sup>265</sup> Au travers de ces personnages qui sont ou se sentent en décalage avec leur nom, Walser aborde la problématique de l'image sociale et du masque dont chacun s'affuble. Chacun de ses personnages est en rupture plus ou moins grande avec la fonction, le rang, la profession, le rôle qu'il occupe. Rien n'est plus difficile chez cet auteur que de parvenir à être soi. Il est le personnage initial, ce « je » qui hante ses textes pour se perdre dans cette multitude de personnages qui lui imposent une autre identité. Michel Butor évoque cette relation entre les personnages et leur créateur :

---

<sup>263</sup> « Je ne sais pas, dit Fidelio, si je porte mon nom avec justesse, certes j'étais fidèle, mais je cherchais toujours un nom meilleur, lorsque je pensais qu'il en était temps. La fidélité est quelque chose de merveilleux ; dommage que l'on ne puisse être fidèle tout le temps. » SW, Bd 17, p. 210.

<sup>264</sup> « Mein Name ist Fritz. Wäre es nicht besser gewesen, wenn man mir einen andern Namen gegeben hätte ? » SW, Bd 5, p. 175

<sup>265</sup> « D'après le nom César aurait dû être riche et courtisé. Existe-t-il un nom plus lumineux ? Malheureusement, il était pauvre. » SW, Bd 20, p. 201.

Tout écrivain, en constituant ses personnages, chasse des masques accumulés sur son visage. L'écrivain va à la recherche de sa nudité. Certains vont être capables d'enlever perpétuellement de leurs visages de nouveaux masques ; ils vont traverser les épaisseurs de leur peau. Ils expulsent d'eux-mêmes les personnages romanesques.<sup>266</sup>

Walsler semble adopter l'attitude exactement inverse. Il se masque avec ses différents personnages en veillant à ce qu'ils lui ressemblent et, au lieu d'expulser le personnage romanesque qui est en lui, il le constitue à partir de ces personnages.

#### 1.4. Dualité de l'être et du paraître

En accumulant ainsi un nombre incalculable de masques, Walsler ne parvient jamais à atteindre cette nudité qu'évoque Michel Butor. Sa recherche à lui n'a de sens que si elle peut se prolonger jusqu'à l'infini pour que, sous chaque masque, il puisse en découvrir un autre. Même lorsqu'il en aura fini avec le travail d'écriture, il gardera sur lui un masque que personne ne parviendra à lui arracher, celui du silence, parce que la mascarade fait partie du personnage. Même dans son monde de repli, il saura composer un personnage, lui-même aux prises avec ses angoisses et ses peurs. Cette manière de créer des personnages qui ne comportent qu'une facette de son « moi », facette dont il s'emploie à forcer si souvent le trait, en paraissant satisfait, heureux, ébloui, lui permet d'occulter l'autre face, la partie sombre, le mal-être qu'il veut nier. Il se réfugie alors dans la servilité, la petitesse comme l'explique Elias Canetti.<sup>267</sup> Lorsqu'il est plongé

---

<sup>266</sup> Georges Charbonnier : *Entretiens avec Michel Butor*. Paris, 1967, p. 59.

<sup>267</sup> « Er ist der verdeckteste aller Dichter. Immer geht es ihm gut, immer ist er von allem entzückt. Aber seine Schwärmerei ist kalt, da sie einen Teil seiner Person ausläßt, und darum ist sie auch unheimlich. Alles wird ihm zu äusserer Natur und das Eigentliche in ihr, das Innerste, die Angst, leugnet er ein ganzes Leben.[...] Seine Dichtung ist ein

dans ce travail créateur, c'est peut-être la peur de se perdre, de se fondre totalement dans des personnages qui prennent vie au fil des mots, l'angoisse d'en oublier sa propre identité, qui pousse Walser à maintenir entre chaque personnage un lien, tel un lien de « parenté », un moyen de reconnaissance qui les rattachent au même « clan ». Il se crée une famille d'écriture dont les membres, issus pour certains de la réalité rejoignent ceux qui peuplent son imagination. Il semble les tirer tous d'un même moule, tout en prenant soin de bien mêler et entremêler les destins et les caractères. L'écriture n'est-elle pas elle aussi un entremêlement d'éléments? Ainsi le poète constate: «Was bin ich für ein Durcheinanderschüttler von Dutzend Dingen.»<sup>268</sup>

Il en est des situations comme des personnages, Walser ne peut représenter la réalité telle qu'elle s'impose à lui. Il lui faut la reconstruire, car il préfère un monde où les choses s'enchevêtrent, où rien n'est véritablement établi, où l'on privilégie les multiples facettes à l'uniformité, l'ambiguïté à la précision. C'est ce monde qui constitue le monde poétique de Walser. Dans le texte, *Kochtopfs Brief*, il écrit:

Es gibt zweierlei Arten Sprechende oder Schreibende: solche die sich bequemerweise dabei geben, wie sie sind, und solche, die sich beim Sprechen oder Schreiben in ein Kleid hüllen. Erstere sind menschlich; die letztern sind dichterisch.<sup>269</sup>

Le monde poétique de Walser est par essence un monde à double face dans lequel la part réelle de la vie est sans cesse travestie, transformée et voilée. Ses

---

unablässiger Versuch, die Angst zu verschweigen. Er entkommt überall, bevor zuviel Angst in ihm ist - sein steifendes Leben - , und verwandelt sich, zu seiner Rettung, oft ins Dienende und Kleine.» Elias Canetti : *Robert Walser*. Pro Helvetia Dossier, Literatur 3. Zürich, 1984, p. 59

<sup>268</sup> « Je suis bien quelqu'un qui ne fait qu'entremêler une foule de choses. » SW, Bd 16, p. 222.

<sup>269</sup> « Il existe deux sortes de personnes dans celles qui parlent et qui écrivent : celles qui se donnent tout simplement telles qu'elles sont, et celles qui en parlant ou en écrivant se dissimulent sous un habit. Les premières sont humaines, les secondes poétiques. » SW, Bd 19, p. 362.

personnages qui, à première vue, semblent ancrés dans la réalité, qui mènent une vie apparemment normale, banale même, évoluent en fait dans une spirale d'inconséquences et d'incohérences totalement irrationnelles. Une des particularités de l'œuvre de Walser repose sur cette dichotomie entre un personnage qui porte bien les habits de la réalité, tente même de s'y fondre, et son comportement, les rapports qu'il entretient avec le monde réel qui sont à mille lieues de ce qui est considéré comme convenable. Il « survole » la réalité avec insolence et désinvolture en prenant garde de ne jamais se laisser emprisonner par le réel. Les personnages de Walser sont toujours en marge de la vie. Ils déambulent dans des chemins de traverse, ayant en permanence l'étrange sensation de frôler la limite entre le plaisir, la joie de vivre et l'angoisse de la vie. Derrière leur masque, qui à la fois les protège et les isole, ils évoluent dans une sorte de carcan dont ils s'échappent grâce à l'imaginaire.

Il n'est guère surprenant que Walser se soit intéressé à l'histoire de « l'homme au masque de fer ». <sup>270</sup> Peu lui importe, dans son récit, de savoir quelle est l'identité du personnage masqué. L'auteur est fasciné par la relation de l'homme avec son masque. Le masque représente, il est vrai, la solitude, mais Walser veut passer derrière ce masque, derrière cette apparence, là où l'homme n'est plus que face à lui-même. Cette confrontation avec soi-même allie, comme bien souvent chez Walser, le tragique et le comique. L'homme au masque de fer se rit de lui-même, lorsqu'il a la possibilité de voir son vrai visage, et sa propre compagnie, loin des convenances de la société, lui est très agréable:

Beispielsweise wird ihm Gelegenheit geboten worden sein, sich von Zeit zu Zeit im Spiegel zu beschauen, was er nicht getan haben wird, ohne sich im tiefsten Innern, das ein feinempfindendes Inneres gewesen sein muß, über sich lustig zu machen. Ich bin der Ansicht, daß sich diejenigen irren, die der Meinung sind, daß Einsame in ihrer Einsamkeit das Lachen

verlieren; vielmehr lachen gerade sie meiner Überzeugung nach am naturhaftesten und schönsten, schon weil sie nie Grund haben, sich zu einem Lachen oder Lächeln zu zwingen, was eine harte Aufgabe genannt werden kann, die diejenigen zu erfüllen haben, die sich unter Menschen, will sagen, in Gesellschaft bewegen.<sup>271</sup>

L'auteur se sert de ce masque de fer pour souligner l'incommunicabilité entre la société et cet homme qui sait rire de lui-même. L'autodérision, le regard sans concession qu'il porte sur lui ne sont possibles que parce qu'il vit masqué et isolé. Oskar dans un texte éponyme, explore lui aussi cette solitude, cet isolement qui apparaît comme une étape initiatique dans sa vie:

Ganz von allein kam es und war es da, das seltsame Bedürfnis, einsam und abgelegen zu sein. Ganz allein aus sich selber holte er den Gedanken, daß es schön sei, sich zu verschließen, um so wieder frische Luft zu gewinnen, und neue Sehnsucht zu empfinden, offen zu sein, und harmlos unter die Menschen zu treten.<sup>272</sup>

Il se recrée une liberté au-delà des contraintes. Le masque qui au départ est une barrière entre l'individu et la société, devient une force. Il permet un retour sur soi, loin des pressions que la société vous impose. Il règle de lui-même le difficile équilibre entre l'être et le paraître. Il est la réponse aux critiques et aux jugements que les autres portent à votre égard. Traite-t-on Walser comme un

---

<sup>270</sup> *Der Mann mit der eisernen Maske*, SW, Bd 19, p. 82-86.

<sup>271</sup> « Il lui était par exemple donné l'occasion de se regarder de temps à autre dans la glace, ce qu'il n'a pas dû faire sans se moquer de lui-même dans son for intérieur, qui devait être de grande sensibilité. Je suis d'avis que ceux qui pensent que les solitaires perdent dans leur solitude le goût de rire, se trompent; j'ai la conviction que ce sont précisément ceux-là mêmes qui rient de la manière la plus naturelle et la plus belle, déjà parce qu'ils n'ont aucune raison de se forcer à rire ou à sourire, alors que c'est une sorte de devoir pour ceux qui évoluent entre les hommes, c'est-à-dire dans la société. » Ibid., p. 83-84.

<sup>272</sup> « Cela lui vint automatiquement, soudain il était là, l'étrange besoin d'être seul et isolé. Il eut de lui-même cette idée qu'il était agréable de se renfermer sur soi pour

enfant, un éternel adolescent qui ne veut pas se développer ? Le voici qui prend les traits de Simon dans *Geschwister Tanner* ou de Fritz Kocher. N'est-il qu'un moins que rien aux yeux de ses employeurs ? Le voici commis sous les traits de Tobold ou de Joseph dans *Der Gehülfe*. Il permet à la fois de se composer un personnage et d'être soi-même: être et paraître sous la même enveloppe. C'est ce jeu que joue le personnage de Theodor en empruntant à chaque fois une autre attitude:

Einem sagte ich: « Ich komme vom Land », dem zweiten: « Aus Paris ». Wer in der Gesellschaft nur Wahrheiten sagen will, wird wenig vorbringen, und wenig bedeutet - zu wenig! Hier spielte ich den Einfältigen, dort den Erfahrenen, jeder gewann ein anderes Bild von mir.<sup>273</sup>

Mais à côté de ces personnages qui semblent maîtriser le jeu de masques, Walser présente des portraits dans lesquels le dualisme entre l'être et le paraître sont source de confusion, de tourment. Ainsi dans *Bildnis eines Mannes*, il décrit un homme souffrant de l'image qu'il donne de lui:

Sein Auftreten war eher zart als fest; ähnlich verhielt sich's mit seinem Innern, daß mehr fühlen als wollend beschaffen war. Ihm fiel es schwer, ausübend hervorzutreten; die Erscheinung war auch demgemäß nicht so markant, nicht so imponierend, wie artig und schüchtern. Im Grunde war er aber vielleicht durchaus nicht scheu, gab sich aber so, es kam heraus, und er mochte oft ungehalten darüber sein, wünschte sich gewiß in mancher Hinsicht ganz anders, stimmte mit sich darum vielfach keineswegs überein, hätte sich männlicher, energischer,

---

gagner à nouveau un air pur et ressentir le désir nouveau de se présenter innocent et à visage découvert au milieu des gens. » SW, Bd 4, p. 163.

<sup>273</sup> « A l'un je disais : 'Je viens de la campagne ' au second : 'De Paris'. Celui qui, en société ne veut dire que la vérité, ne parviendra qu'à peu de choses et ne sera que peu considéré - trop peu ! Là je jouais le simple d'esprit , ailleurs l'homme d'expérience, chacun recevait une autre image de moi. » SW, Bd 17, p. 347.

kaltblütiger haben mögen.[...] Daneben war er sich zweifellos dessen bewußt, was er bedeutete.[...] Meiner Meinung nach leben zahlreiche derartige gestimmte Menschen. Viele meinen, sie existieren nicht, weil sie sie nie sehen, aber das ist's ja, was sie auszeichnet, sie treten instinktiv zurück, sie tun das, weil sie die Ruhe, die Stille lieben.<sup>274</sup>

Toute la problématique du jeu de masque est là : «Être, ce que l'on ne veut pas paraître, et paraître ce que l'on n'est pas.»<sup>275</sup> Le jeu avec son image, la manière de se dissimuler, de jouer avec les masques, va de pair avec la prise de conscience de l'obligation de se dissimuler pour parvenir à rester soi. Cette dualité entre l'image que l'on a de soi et celle que l'on offre aux autres se superpose au conflit intérieur que vit celui qui est à la fois l'homme et l'écrivain.<sup>276</sup> Walser évoque sans cesse le mystère qu'engendre cette métamorphose. Le récit *Über den Charakter des Künstlers* dresse le portrait d'un artiste en général. Ce portrait est instructif à plus d'un titre. Il nous dévoile en partie les interrogations, les doutes, les angoisses qu'il éprouve non seulement dans son écriture, mais aussi en tant qu'écrivain dans la société. Simple humain, face aux affres de la création, il soulève le problème de la fidélité à son image:

---

<sup>274</sup> « Sa démarche était plus légère qu'affirmée ; il en était de même de ses sentiments car il était plus porté à la sensibilité qu'à l'action. Il lui était difficile d'apparaître comme un exécutant ; son apparition était donc moins spectaculaire, aussi impressionnante, qu'appliquée et timide. Dans le fond il n'était peut-être pas timide du tout, il faisait semblant de l'être, cela s'exprimait ainsi et il devait souvent en être irrité, et à maints égards, il souhaitait certainement être différent, il ne correspondait pas à l'image qu'il se faisait de lui, il aurait préféré être plus viril, plus énergique, avoir plus de sang-froid [...] A côté de cela, il était parfaitement conscient de ce qu'il valait.[...] A mon avis, un grand nombre de personnes pensent de la sorte. Beaucoup de gens croient que ces personnes n'existent pas, parce qu'ils ne les voient pas, mais c'est précisément cela qui les distingue, elles se retirent instinctivement, elles le font parce qu'elles apprécient la tranquillité et la paix. » SW, Bd 16, p. 232.

<sup>275</sup> « Demnach war er, was er nicht scheinen mochte und schien oft, was er nicht war. » SW Bd 16, p.234.

<sup>276</sup> La dernière phrase du récit *Ein geheimnisvolles Individuum* résume ce constat : « Man ist, was man ist und zugleich, was man sich zu sein einbildet. » « L'on est ce que l'on est et en même temps ce que l'on imagine être. » SW, Bd 19, p. 416.

Verloren in den Abgründen der Mutlosigkeit gewinnt er oft das Beste: sich selbst; und vertieft in großen Gedanken verliert er sich wie Spreu in den Wind geworfen. Vertraulich sein kann er nicht, Mensch sein darf er nicht. Er kann und darf beides.[...] Mit sich selbst stets im Unklaren, dünkt es ihn fürchterlich, auch nur von ferne irgendwelches Vertrauen zu sich zu haben und strotzt doch zugleich von Vertrauen zu sich selber; aber er traut sich nur dann, wenn er mitten im Fieber des Schaffens begriffen ist.<sup>277</sup>

L'écriture est à la fois planche de salut et productrice d'angoisses et de doutes. L'artiste est toujours dans l'incertitude lorsqu'il réfléchit sur lui-même. Seule la fièvre de l'écriture lui donne une certaine confiance. Et derrière le rôle de l'artiste anonyme sous lequel se dissimule Walser se cache le constat d'une immense solitude, car il appartient au destin de l'écrivain d'être incompris:

So sehen wir ihn fort und fort einzig nur auf sich selbst angewiesen und verstehen daher zuweilen seine Fröhlichkeit, aber auch seinen Gram nicht; und wir brauchen ihn ja auch nicht zu verstehen. Ist er echt, dann ist er ein Phänomen.<sup>278</sup>

Ces portraits d'une grande loyauté et d'une sincérité non feinte sont souvent esquissés sous le couvert de l'anonymat; il s'agit de l'écrivain, de l'artiste en général. Mais de temps à autre, le masque de l'anonymat se craquelle, et l'auteur se présente tel qu'il est, comme s'il ressentait le devoir de paraître à découvert

---

<sup>277</sup> « Perdu dans les abîmes du découragement il y gagne le plus souvent le meilleur: lui-même ; et, perdu dans des pensées profondes, il se perd comme dissipé par le vent. Il ne peut faire confiance, il ne peut être un homme. Il peut et il doit être les deux.[...] Toujours confus avec lui-même, il lui semble terrible d'avoir même de loin quelque confiance en soi, et pourtant il déborde de confiance en lui-même; mais il ne se fait confiance que lorsqu'il est dans la fièvre de la création. » SW, Bd 15, p. 64.

<sup>278</sup> « C'est ainsi que nous le voyons sans cesse, ne dépendant que de lui-même et pour cette raison nous ne comprenons parfois ni sa joie ni son chagrin; et nous n'avons pas besoin de le comprendre. S'il est authentique, alors c'est un phénomène » SW, Bd 15, p. 66.

pour parfaire le portrait. Il tente de justifier ce jeu de la vérité à une jeune fille dans le récit *Tagebuch*, daté de 1926:

Wollen Sie auch dies noch mitanhören, daß ich früher Bücher schrieb oder verfaßte, worin ich mich gleichsam verkappt, maskiert habe, indem da etwas Ungezwungenes, irgendwelches Ungenaues bezüglich dessen, was als « wahr » anerkannt wird, mitspielt, nämlich, daß sich der Verfasser etwas eitel in den jedesmaligen Romanhelden abspiegelte, die er doch zum Teil erfand, denen er allzu viel, d.h. weit mehr Schönes, Bedeutendes andichtete, als wie es sich mit der Bescheidenheit, dem Mittelmaß, das ja eigentlich die Welt regiert, vertrug. Derlei Beschaffenheit oder, falls man so sagen darf und will, Machwerk oder romantische Fabrikation, derlei Verschönerung, die sich aus strengen, exakteren Grundsätzen nicht rechtfertigen ließ, derlei Aufbau von allzu rosigen und angenehmen Erscheinungen, vor allem derlei Selbstverherrlichung, Selbstschmeichelung sind mir im Lauf der Zeit von der Leserwelt teilweise arg übel genommen worden.<sup>279</sup>

La conception même de ce fragment de journal, - titre que lui donna Carl Seelig car Walser ne l'avait pas titré - donne l'image de cette relation ambiguë entre l'art et la vie en général. Il s'agit à priori d'un journal intime, et pourtant ce texte est une lettre destinée à une jeune fille. Mais cette lettre elle-même est factice puisqu'il s'agit en fait d'un texte en prose susceptible d'être publié. La

---

<sup>279</sup> « Voulez-vous encore prêter l'oreille au fait que j'ai autrefois imaginé et écrit des livres dans lesquels je me suis pour ainsi dire masqué, dissimulé, dans la mesure où s'y glisse quelque chose de spontané, une marge d'imprécision quant à ce qui peut être tenu pour « vrai », c'est-à-dire que l'auteur, non sans vanité, se reflète chaque fois dans les héros de ses romans, alors qu'il les a en partie inventés, qu'il leur a donné plus de beauté, plus de relief que ne le permettent la modestie et la mesure qui régissent le monde. Cette disposition ou, si l'on préfère, ce produit factice, cette mise en forme romantique, cette manière d'enjoliver, qu'aucun principe plus rigoureux, plus exact, ne peut justifier, cette construction à partir d'apparences trop roses et trop agréables, mais surtout cette apologie de soi-même, cette flatterie de moi, voilà ce que le monde des

mystification se fait en trois étapes: le journal, qui devient lettre, puis texte à publier. Il s'agit en fait d'une introspection, d'un témoignage destiné à une personne et qui s'adresse en fait à ses lecteurs. Dans ce texte à la première personne, Walser joue avec son image, celle de l'épistolier qu'il prétend garder intime puisque la confession ne s'adresse qu'à une seule personne, mais aussi celle de l'écrivain public. En se démasquant, il ne fait en réalité que de se masquer à nouveau. Walser jette sciemment une part de discrédit sur ce qui devait être une confession faite sur le ton de la confidence à une jeune fille qui n'existe que dans son imaginaire. Il prouve ainsi que contrairement aux apparences, il ne laisse pas tomber le masque. Nous assistons à une nouvelle manipulation. Sans douter de la sincérité de ces propos, nous doutons de son destinataire. Le message est en partie faussé et l'image de l'écrivain troublée. Tel est le but du jeu, ne jamais se présenter à visage découvert, ce qui oblige parfois à de véritables « acrobaties », mais Walser aime virevolter ainsi au point de faire se rejoindre ce qui de prime abord est contradictoire, de mêler les extrêmes.

## 2. Le jeu des extrêmes

### 2.1. Du simple observateur au personnage principal

Il existe peu d'auteurs qui aient réussi à s'impliquer autant dans leur écriture, en jouant sur toutes les attitudes possibles, de l'indifférence feinte ou réelle à l'omniprésence, en laissant s'exprimer toutes les facettes de leur être, comme le souligne Robert Mächler dans la biographie de Walser,<sup>280</sup> et cela tout en se

---

lecteurs a fini par me reprocher de plus en plus. » SW, Bd 18, p. 103. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit. p.160.

<sup>280</sup> « Wohl kein anderer Schriftsteller hat die Gegensätze seines Innern und die einander entgegengesetzten Möglichkeiten des Urteilens so genau und zugleich so gelassen

plaçant comme simple observateur, simple rapporteur. L'auteur est d'ailleurs conscient de la difficulté de faire cohabiter des positions aussi contradictoires puisque seul un monde imaginaire, complexe et sans limite, peut être son champ d'action. La caractéristique de Walser est de ne pouvoir se cantonner à une situation particulière sans avoir exploré toutes les autres possibilités, le tout réuni dans un même texte. L'enchevêtrement entre les romans, la « petite prose », les lettres mêmes, qu'elles soient personnelles ou bien destinées à être publiées est tel que les personnages se trouvent mêlés à plusieurs histoires à la fois. De temps à autre, ce sont les mêmes situations qui semblent se répéter, mais avec cette fois d'autres protagonistes. Dans ces récits qui s'imbriquent les uns dans les autres, face à ces personnages qui se mêlent et s'entremêlent en donnant l'impression ne pas pouvoir se détacher du devant de la scène, dans ce pêle-mêle, Walser impose une constante : le jeu de contrastes. Son monde oscille sans cesse entre deux extrêmes : présenter un aspect et lui apposer immédiatement son contraire. De la même manière, les personnages présentés le sont toujours dans leur emploi et leur contre-emploi. L'auteur présente ainsi le double masque, et son univers semble marqué par ce jeu contrasté :<sup>281</sup> tout est positif et négatif à la fois, le masque, blanc sur une face, ne peut être que noir sur l'autre. Les deux faces ont une égale importance et l'une est non seulement le corollaire mais aussi le faire-valoir de l'autre. Sa mascarade s'articule autour de ce jeu de contrastes. Dans *Herren und Angestellte*, il pose la question : « Träumen wir denn nicht mitunter mit offenen Augen, sind sehend blind, fühlend fühllos, horchend ohne Gehör, und stehen wir nicht gehend oft still? »<sup>282</sup> L'écrivain jette à nouveau ce regard dans le miroir, mais il y cherche son double en « négatif ». L'ambivalence

---

wahrgenommen und so vielfältig ausgedrückt wie er. » Robert Mächler: *Das Leben Robert Walsers*, op. cit., p. 184.

<sup>281</sup> « Jedes Ding auf dieser Erde hat seine trivialen zwei Seiten, eine schattige düstere und eine fidele helle. » Germer, SW, Bd 3, p. 116.

<sup>282</sup> « Ne rêvons-nous pas de temps à autre les yeux ouverts, ne sommes nous pas aveugles lorsque nous observons, insensibles lorsque nous ressentons, sourds à tout lorsque nous écoutons, et, souvent lorsque nous marchons, ne sommes nous pas immobiles ? » SW, Bd 19, p. 195.

est omniprésente. Rares sont les personnages de Walser qui ne présentent pas ce double masque. Mais ce jeu double, cette manière d'être sans cesse en quête de l'opposé, n'est pas dénué de danger, comme pour le personnage de Percy dans le récit du même nom: «Was er liebt verachtet er, was er bevorzugt, findet er langweilig, wovon er träumt, das ist lebensgefährlich.»<sup>283</sup>

L'auteur évolue ou fait évoluer ses personnages dans un monde biface où les deux faces sont visibles en même temps tout en s'opposant l'une à l'autre. Rien ne semble pouvoir exister sans être confronté à son contraire. Le jeu entre positif et négatif n'est pas uniquement un jeu de confrontation, il intègre également une mise en valeur de l'un par l'autre. Ce n'est qu'en présentant l'opposé, que l'on prend la véritable mesure des êtres et des choses. Dans le récit, *Das letzte Prosastück*, le narrateur, face à l'insuccès, aux échecs répétés, donne sa vision du monde: «Auf der einen Seite Übermut, auf der anderen Seite Tränen. Einerseits Riesen, andererseits Zwerge. Hier Herren, dort Knechte.»<sup>284</sup>

Si, par dépit, il constate que la vie se partage ainsi, dans d'autres passages il tente de faire cohabiter dans chaque chose son contraire, partant ainsi à la recherche d'une harmonie qui lui est personnelle:

Ich habe mir die recht seltsame Einsicht angeeignet, daß Gutes ungut, Freies unfrei, Liebliches tadelswert, Gerechtes ungerecht, Lustiges melancholisch wird.<sup>285</sup>

L'aspect négatif met paradoxalement l'aspect positif en valeur. Il ne s'agit plus alors de contradictions mais d'expressions nuancées d'une manière nouvelle, parfois difficile à imaginer pour le lecteur. Lorsque Walser fait le portrait de Sebastian, il emploie ce procédé: «Vielleicht war er von einer charaktervollen

---

<sup>283</sup> « Ce qu'il aime, il le méprise, ce qu'il préfère, il le trouve ennuyeux, ce dont il rêve met la vie en danger. » SW, Bd 3, p. 41. Trad. in: *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoire et Petits essais*, op. cit., p. 234.

<sup>284</sup> « D'un côté l'orgueil, de l'autre les larmes. D'un côté les géants, de l'autre les nains. Là les maîtres, ici les serviteurs. » SW, Bd 16, p. 323.

<sup>285</sup> « Je me suis approprié cette analyse très étrange, que le bon devient mauvais, la liberté devient esclavage, ce qui est agréable devient blâmable, ce qui est juste devient injuste, et ce qui est gai, mélancolique. » SW, Bd 17, p. 258.

Charakterlosigkeit. Ich möchte es aber vermeiden, ihn derb zu zeichnen. »<sup>286</sup>  
Cette manière de représenter le monde sur deux faces opposées et pourtant parallèles ne peut se réaliser que par le biais de l'imaginaire. Il n'existe plus de limite ni de contrainte; tout se trouve confronté à son opposé et s'y fond. Cette vision très particulière du monde constitue chez Walser un des aspects les plus importants dans ce jeu de dissimulation et de dévoilement. En confrontant sans cesse les opposés, il joue un double jeu : celui de mettre chacun des éléments en valeur par rapport à l'autre, mais aussi celui de fondre les deux éléments en une « unité » qui dépasse la réalité et entre dans l'imaginaire.

## 2.2. Portrait en contre-champ

Walser souffre devant ce monde divisé en deux de manière inconciliable. Dans certains textes, il présente ainsi un monde bien contrasté, dans d'autres un aspect se fond dans l'autre, annihile l'autre, au point où le positif devient négatif et vice-versa. Par ce procédé, les notions universelles telles que la liberté, la justice sont remises en question. Le concept est sans cesse bouleversé, comme dans l'imagination de Dostoïevski, tel que l'a décrit Mikhaïl M. Bakhtine: «Alles in seiner Welt lebt genau an der Grenze seines Gegenteils. Die Liebe grenzt an den Haß, kennt und versteht ihn - und umgekehrt. »<sup>287</sup> Cette façon qu'à Walser de présenter sans cesse les deux faces, de ne voir les choses qu'en contraste, de les présenter sous un éclairage en contrechamp, correspond à l'image que donne de lui Jochen Greven dès le titre de son ouvrage: *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*, car l'écrivain est bien cette figure se situant toujours en limite de quelque chose, dans une lumière changeante. Car le

---

<sup>286</sup> « Avec beaucoup de caractère, il manquait peut-être de caractère. Mais je voudrais éviter de le décrire de manière trop dure. » SW, Bd 19, p. 339.

contraste n'éclaire guère ni les personnages ni celui qui les crée. Si ce « je »- tant employé par l'auteur- présente quelques similitudes avec l'écrivain lui-même, il est impossible, à partir de ce jeu de contrastes, d'ombre et de lumière, de dresser de lui un portrait fidèle et de lui prêter les sentiments qu'il prête à ses personnages, comme il reste impossible d'esquisser de ces mêmes personnages un portrait précis.<sup>288</sup> Si l'accent est mis sur les contrastes, les contours du portrait, eux, restent flous. Comment ces personnages vivent-ils dans leur époque? Quelles sont les relations qu'ils entretiennent avec la société? L'auteur se contente souvent de ne présenter qu'un pan de leur vie, une anecdote, à partir desquels il est hasardeux de reconstruire un ensemble qui permettrait de mieux les cerner. Le jeu du paradoxe, de la contradiction entre les différents récits, mais aussi au sein d'un même récit, ce va-et-vient incessant entre les extrêmes, cette façon de prendre tout, systématiquement à contre-pied, ainsi que les antinomies les plus flagrantes, ne font qu'accentuer l'impression de mystère autour du personnage et de son créateur. La démarche n'est pas fortuite car, de cette façon-là, Walser parvient à brouiller les pistes qui mènent de la création au créateur. Pourtant sa manière de créer et sa façon de vivre présentent les mêmes ambivalences, les mêmes hésitations entre le besoin de se dissimuler et celui de se dévoiler, entre un comportement sibyllin et clair.<sup>289</sup> Sa vie n'est que contraste:

---

<sup>287</sup> « Dans son monde tout vit à la limite avec son contraire. L'amour frise la haine, la connaît, la comprend et vice-versa. » Michail M. Bachtin : *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/M., 1990, p. 84.

<sup>288</sup> M. Brändel souligne les limites de cette constante recherche de similitudes entre la biographie et l'écrit chez Walser : « Walser ist ein Dichter der Maske, das Biographische ist ein Spiel, ein Ablenkungsmanöver oder straffe fachliche Disziplin haben hier keinen Platz. Aber auch das Ich lässt sich nicht genau bestimmen und kann deshalb nicht das Ziel der Forschung sein. Weder das Autobiographische noch das Biographische an und für sich ist für diese neuartige Form entscheidend, sondern die Art und Weise, wie diese Elemente in das dichterische Gewebe hinein geflochten sind. » *Robert Walser und Kleist*. In: *Aufsätze zur schweizer Literatur*. Brisbane, mars 1971, p. 27.

<sup>289</sup> Et l'exemple le plus marquant est l'écriture des « microgrammes ». Une étude de Joachim Stelis souligne l'importance de cette ambivalence constante chez Walser : « Vor allem jedoch kehrt der Zwiespalt der Kryptographie, ihr Schwanken zwischen Leserlichkeit und Unleserlichkeit, zwischen Zeigen und Verbergen, Auslöschen und Bewahren, Schrift und Nicht-Schrift, wieder in Walsers Erzählrang

ses longues soirées dans des cafés à Zürich ou à Berlin à observer les autres et les promenades en solitaire à la campagne, sa condition de commis au service des autres et cette indépendance qu'il affiche face à la société, sa timidité maladive et ce besoin de provoquer par des comportements étranges. Pourtant sa vie ne s'applique pas trait pour trait sur celles de ses personnages, même si les linéaments sont apparemment les mêmes. Que cette manière de procéder puisse être considérée comme le reflet d'une incapacité d'exprimer sa propre angoisse devant les difficultés de la vie, que ses personnages soient nés dans l'imagination d'une personnalité complexe, pleine de contradictions, nul ne peut en douter.<sup>290</sup> Mais il est surtout opportun de reconnaître que cette démarche reste créative, donc intentionnelle. Cette oeuvre que certains considèrent avant tout comme l'expression d'une crise créatrice, contient également un jeu subtil de dissimulation et de dévoilement, un jeu de contrastes qui donne toute la mesure du caractère facétieux de l'auteur. On a le sentiment étrange que Rober Walser tente coûte que coûte de rester maître du jeu; il jette en pâture des personnages qui lui sont en apparence si ressemblants, comme pour provoquer la curiosité à son égard (curiosité renforcée encore par ce subtil jeu de confidences), mais en forçant le trait, il parvient à éluder le portrait que l'on tente de dresser de lui-même. Il provoque ainsi autant d'interrogations à son sujet qu'au sujet des personnages. Il pose lui-même le problème de la crédibilité de ce qu'il écrit dans ses textes. Faut-il faire sans cesse la distinction entre la réalité et ce qui se crée

---

einerseits und seiner Flucht vor dem Erzählen anderseits.» *Die Verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*. Bern, 1991, p. 129.

<sup>290</sup> A ce sujet, Agnès Cardinal va plus loin dans son analyse de la relation qui existe entre la création de ses personnages et ses difficultés relationnelles. Ses paradoxes, selon Agnès Cardinal, étouffent le créateur et le mettent face à ces difficultés de mettre en mots ses sentiments. Elle écrit notamment : «Walsers paradoxische Denkfiguren stammen in erster Linie aus der komplexen, vom Widerspruch geradezu besessenen Persönlichkeit Walsers selbst. Sie untergraben (...) seine eigene, künstlerische Argumentationskraft und somit seine Stellung als Dichter. Dabei geht es ihm vor allem um ein Gefühl des Sprachversagens, das es ihm unmöglich macht, das Wirkliche für sich selbst und auch andere je überzeugend auszudrücken.» *Widerspruch und kulturelle*

sous la plume de l'auteur? L'écriture est un domaine qui permet d'exploiter habilement toutes les compétences qui vont du souvenir à l'observation en passant par l'invention pure. Il n'existe pas de règles chez Walser pour présenter tel ou tel sujet. L'écriture reste spontanée, avec ses maladresses, ses redites; les caractères des personnages sont difficiles à cerner; les situations dans lesquelles ils évoluent sont étranges et énigmatiques. C'est ainsi que les récits de Walser s'apparentent à un feu d'artifice de contradictions, de palinodies, de volte-face. En opposant sans cesse une chose à son contraire, en mêlant les aspects contrastés, la situation des personnages décrits ou du personnage qui se décrit devient de plus en plus ambiguë et c'est précisément par cette démarche que l'auteur peut nous mener jusqu'aux frontières de l'impossible, de l'irréel, dans la fiction, seul espace où peuvent cohabiter ces paradoxes sans que personne n'y trouve à redire.

### 2.3. L'art du contre-emploi

Chez Walser existe ce besoin de manipuler les personnages et de les placer dans des situations, des emplois qui sont non conformes à la fonction qu'ils occupent dans le récit, de les affubler de rôles absurdes et incongrus. Les exemples sont nombreux, car même dans les portraits les plus anodins, les plus banals, l'auteur parvient toujours à insérer un aspect, un trait de caractère ou une situation qui déséquilibre le portrait, présente l'opposé de ce que l'on attendait. Ce « contre-emploi » dans lequel ils évoluent, les place toujours en porte-à-faux par rapport au rôle qu'ils jouent. Jakob von Gunten, cet adolescent qui entre dans l'Institut Benjamenta pour se former à la fonction de serviteur n'a qu'une seule ambition: rester quelqu'un de petit, d'insignifiant; situation « contre-nature » pour une personne de cet âge, dans le rôle qui lui est assigné. Le commis Joseph,

---

*Paradoxien in Walsers Werk.* In: *Robert Walser.* Hrsg. von K.M. Hinz, T. Horst, op.

dans *Der Gehülfe*, n'a aucune ambition. Il vit l'instant présent en tant qu'observateur sans jamais vouloir prendre son destin en main. Il n'aspire qu'à une chose: servir. Dans le roman *Geschwister Tanner*, Simon ce promeneur qui passe toute son énergie sur les chemins de randonnée à mettre un pied devant l'autre ne semble pas avoir de but, ni dans ses promenades, ni dans la vie. La particularité de ces personnages est qu'ils ne souffrent pas de leur situation, au contraire, ils y puisent à la fois une sorte de vitalité et une constance qui leur confèrent une assurance hors du commun. Même les personnages de marginaux puisent dans leur marginalité leur raison d'être. Ces personnages semblent se servir de toute leur énergie pour allier l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes à son contraire. Ils doivent s'employer à vivre dans cette confusion. Dans le texte *Allerlei*, le narrateur en fait même une ligne de conduite:

Muß alles so sein Gegengewicht haben? Soll man immer und immer wieder durch die Schärfe der Gegensätze gerüttelt und geschüttelt werden? So scheint es; und so mache du dich stets auf Schwankungen, Unklarheiten und Unordnungen gefaßt. Trage es immer wieder, das Schwere, dulde es immer wieder, das Unangenehme, finde es immer wieder beherzigenswert und liebenswert, das Vielerlei. Pünktliche Ordnung schaffst du nie rund um dich und in dir. Deshalb sei doch ja nicht versessen auf die Ordentlichkeit. Dies stört, macht feig und blendet.<sup>291</sup>

Afficher ainsi ses contradictions, ses paradoxes, ses hésitations, ses faiblesses, constitue un besoin, et savoir vivre avec eux devient une sorte de règle de vie pour les personnages de Walser. Ce n'est pas dans le but de se dévoiler, de

---

cit., p. 77.

<sup>291</sup> « Faut-il donc toujours un contre-poids? Doit-on toujours et encore être balloté et brimbalé par la violence des contraires? C'est ce qu'il semble ; et c'est pourquoi tu n'en as pas fini avec les hésitations, les problèmes et les désordres. Continue à porter ce qui est lourd, continue à souffrir ce qui est désagréable, continue à trouver qu'elles valent la peine qu'on s'en occupe et qu'on les aime, les choses de toutes sortes. Les mettre bien en ordre, tu n'y arriveras jamais ni autour de toi ni en toi. Ne sois donc pas un fanatique des choses en ordre ; ça nuit, ça rend lâche et aveugle. » SW, Bd 3, p. 139. Trad. in: *Rédations de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 317.

paraître sans artifices ni faux-semblant que ses personnages se présentent dans toute leur vulnérabilité. Le dessein est de parvenir à garder la maîtrise de ces contradictions en toute circonstance. Il faut savoir jongler avec les masques sans pour autant adopter celui que la société et les convenances souhaitent vous imposer. Les personnages de Walser peuvent tout se permettre dans la mesure où ils s'épanouissent dans le paradoxe. Ils ne sont nullement vulnérables, car leurs faiblesses se transforment en atouts pour renverser une situation apparemment défavorable. Ces personnages ont une forte capacité d'adaptation aux situations les plus diverses, sans jamais avoir à renier leur personnalité. C'est cette supériorité même dans la condition d'inférieur, de subalterne, que Walser exploite en y introduisant un paramètre incontournable : la liberté. Jochen Greven le relève dans le caractère de Jakob, mais ceci est vrai pour tous les personnages de Walser qui présentent ce détachement face à ce qui est établi. Jochen Greven remarque que le personnage le plus démuné, le plus opprimé, est chez Walser, le plus riche, le plus libre. Jakob, par exemple qui ne s'épanouit pas vraiment dans la servilité et l'obéissance, penche plutôt vers leur antithèse, le jeu, l'aventure et la liberté d'être sans attache.<sup>292</sup> La force des personnages de Walser réside dans cette faculté de faire cohabiter dans leur personnalité les qualités les plus médiocres avec un optimisme et une insouciance qui ne s'accommodent pas des convenances.

---

<sup>292</sup> « Der Unterdrückteste und Besitzlose ist innerlich der Freieste und Reichste [...]. Er selbst [Jakob], der Denkspieler und leidenschaftliche Jäger nach Erfahrung, geht freilich nicht wirklich im reinen Dienst und stummen Gehorsam auf : er kennt vielmehr auch deren Antithese - eben die Freiheit des Spiels, des Abenteuers, der völligen Bindungslosigkeit. » Jochen Greven : *Figuren des Widerspruchs. Zeit-und Kulturkritik*

## 2.4. Le rôle de la femme : un révélateur

Le jeu de masques que jouent les personnages de Walser serait incomplet sans le rôle prédominant accordé à la femme.<sup>293</sup> Les personnages féminins ont une place à part dans les textes en prose et les romans de Walser. Les relations que les autres personnages entretiennent avec elles leur confèrent une fonction immuable, réitérée de récit en récit. Ils les mettent en premier lieu sur un piédestal afin de pouvoir mieux adopter à leurs pieds une attitude servile. Klara Agappia dans *Geschwister Tanner* paraît un personnage presque mythique et inaccessible par sa beauté mais surtout par sa condition de femme du monde. Simon se livre à un jeu de subalterne, d'inférieur qui le transporte. Il s'adresse à Klara en ces termes:

Ich bin zum Geschenk geboren, ich gehöre immer jemandem an, es verdroß mich, wenn ich einen Tag lang umherirrte und niemand fand, dem ich mich anbieten konnte. Nun gehöre ich dir an, obgleich ich weiß, daß du dir wenig machst aus mir. Du bist gezwungen, dir wenig aus mir zu machen. Geschenke pflegt man bisweilen zu verachten.<sup>294</sup>

Dans le roman *Der Gehülfe*, Joseph est lui aussi, comme Simon, prêt à se jeter aux pieds de Frau Tobler, l'épouse de son patron, alors qu'elle demeure d'une grande froideur vis à vis de lui. Joseph se laisse entraîner dans un jeu d'attirance et de rejet, sans qu'il éprouve le moindre besoin de se rebeller. Jakob von Gunten

---

*im Werk Robert Walsers*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd II, p. 173.

<sup>293</sup> Les relations de Robert Walser avec les femmes pourraient constituer à elles seules toute une analyse. Dans ses textes, il les rend inabordables, insaisissables. Dans le récit *Aus meiner Jugend*, il écrit : « Frauen stellte ich unglaublich hoch. » SW, Bd 16, p.250.

<sup>294</sup> « Je suis né pour être un cadeau, j'ai toujours appartenu à quelqu'un. J'étais malheureux quand il m'arrivait d'errer toute une journée sans avoir trouvé quelqu'un à qui m'offrir. Maintenant c'est à toi que j'appartiens tout en sachant que tu fais peu de

voit en Lisa une apparition céleste. La sœur du directeur de l'Institut Benjamenta exerce sur ses élèves une fascination qui suscite la dévotion de leur part en général, et de Jakob en particulier. Lorsque Jakob la décrit, le lecteur ne parvient pas à définir s'il s'agit d'un rêve ou d'une présence réelle. Lisa est entourée d'une auréole de pureté et le personnage traverse le roman telle une figure éthérée à la limite du songe. Face à ces femmes, les principaux personnages se laissent transporter, manipuler, parfois même envoûter, sans que jamais on ait l'impression que, dans ces relations, ils soient les perdants. Ils présentent tous dans leur attitude servile une liberté qui les rend insaisissables. Frau Tobler exprime cette impression à Joseph:

Sie, Marti, haben es eigentlich recht gut, viel besser als mein Mann und als ich, aber von mir will ich gar nicht reden. Sie können von hier weggehen, Sie packen einfach Ihre Sachen, setzen sich in die Eisenbahn und fahren nach wohin Sie wollen. [...] Sie haben mit niemandem auf der Welt, mit niemandes Eigenheit und Bedürfnis, zu rechnen, es zieht niemand Sie ab, in die Weite und in die Ungewißheit hinauszuschweifen. Das ist vielleicht oft bitter, aber wie schön und wie frei kann es sein. [...] An nicht Dauerndes sind Sie gebunden, an nichts Hemmendes gefangen und an nichts Allzuliebevolles gefesselt und angekettet.<sup>295</sup>

Dans le face à face entre Lisa Benjamenta et Jakob, dans *Jakob von Gunten*, Jacob est en position d'infériorité par rapport à la jeune femme et pourtant il ne manifeste aucun ressentiment, il est content de son sort:

---

cas de moi. Tu es obligée de faire peu de cas de moi, les cadeaux sont généralement méprisés ». SW, Bd 9, p. 86. Trad., op. cit., p. 76-77.

<sup>295</sup> « Vous avez de la chance, en fait, Marti, bien plus de chance que mon mari et moi ; mais je ne veux pas parler du tout de moi. Vous pouvez partir d'ici. Vous emballez vos affaires, vous montez dans le train et vous allez où vous voulez.[...] Vous n'avez à tenir compte de personne au monde, du caractère ni des besoins propres de personne, personne ne vous détourne d'errer de par le vaste monde et dans l'incertitude. Peut-être est-ce souvent amer, mais comme cela peut être beau, et libre ![...] Vous n'êtes lié à rien

« Wie geht es dir Jakob? Geht es dir gut? » Ich nahm sogleich Achtstellung an, wie es sich schickt, und sagte im Ton der Unterwürfigkeit: « O ganz gewiß, gnädiges Fräulein. Mir kann es nicht anders als gut gehen.» Sie lächelte schwach und fragte: « Wie meinst du das? » - So über die Schulter fragte sie das. Ich antwortete: « Es fehlt mir an nichts.» Sie blicke mich kurz an und schwieg. Nach einer Weile sagte sie: « Du kannst gehen, Jakob. Du bist frei. »<sup>296</sup>

Ces personnages donnent l'impression d'être peu concernés par leur condition d'inférieurs, mais parviennent à susciter de l'intérêt chez ces femmes. Ils modifient sans le vouloir le regard qu'elles portent sur eux. Ainsi, dans le roman *Geschwister Tanner*, Klara affirme que Simon lui permet de croire au bonheur:

Es macht uns Frauen nur einmal im Leben Freude, unglücklich zu sein, aber wir verstehn es, das Unglück auszukosten. Aber wie kann ich von Schmerzen zu dir sprechen. Sieh, es empört mich bereits, davon nur gesprochen zu haben. Wie kann ich es wagen, dich bei mir zu haben und nicht an mein Glück zu glauben? Du machst einen glauben, du machst, daß man glauben darf.<sup>297</sup>

Les personnages féminins permettent aux personnages principaux de révéler toute la dimension de leur situation d'inférieurs. Ces derniers font basculer

---

de durable, prisonnier de rien qui vous soit trop cher. » SW, Bd 10, p. 279. Trad., op. cit., p. 239.

<sup>296</sup> « 'Comment vas-tu Jakob? Tu vas bien?' ' Je me mis aussitôt au garde-à-vous, comme il se doit et dis d'un ton soumis: 'Oh très certainement Mademoiselle, je ne peux qu'aller bien.' - Elle eut un faible sourire et demanda: 'Que veux-tu dire?' - Elle posa la question comme cela de haut. Je répondis: 'Je ne souffre de nulle part' - Elle me jeta un bref regard et se tut. Au bout d'un moment elle dit: 'Tu peux t'en aller, Jacob. Tu es libre.' » SW, Bd 11, p. 73. Trad., op. cit., p. 116-117.

<sup>297</sup> « A nous autres femmes cela n'arrive qu'une fois dans la vie d'avoir de la joie en étant malheureuses. Mais c'est que nous savons goûter le malheur, le goûter jusqu'au bout. Mais qu'est-ce qui me prend maintenant de te parler de souffrances! Rien que d'en avoir parlé, je m'en veux déjà. Comment puis-je oser t'avoir à côté de moi et de ne pas croire à mon bonheur? Tu obliges à croire, tu fais qu'on ose croire. » SW, Bd 9, p. 87. Trad., op. cit., p. 77-78.

involontairement le rapport de force. Dans la relation entre lui, le subalterne, et la femme, qui représente à ses yeux l'inaccessible, c'est elle qui, malgré sa position dominante, se sent à un moment ou à un autre en position d'infériorité par rapport à lui, et c'est elle surtout qui met en mots les changements qui s'opèrent entre ces deux êtres. C'est elle qui place le personnage face à son miroir. Mais le serviteur, le commis ou l'élève en situation d'inférieur continue contre toute attente à maintenir la relation de l'inférieur au supérieur et met un point d'honneur (ou bien est-ce malice de sa part ?) à la mener jusqu'à la limite du tolérable. L'inférieur devient le meneur de ce jeu qui mène la relation parfois jusqu'à l'absurde, comme dans l'extrait suivant, dans *Geschwister Tanner*:

[...] und Simon nahm sich im stillen vor, nur noch Fehler zu begehen, nein, nicht gerade ausschließlich, denn das würde ihn zum Tölpel gestempelt haben, aber regelmäßig kleinere Versehen, schön beabsichtigt, um den Genuß zu haben, eine empfindliche und an Ordnung gewöhnte Dame entrüstet zu sehen.[...] Dann hätte man die Gelegenheit, in anderen Punkten zu glänzen, und so durfte man das Vergnügen haben, zu beobachten, wie sich ein strenges und ärgerliches Gesicht in ein freundlicheres und befriedigtes verwandelt.<sup>298</sup>

Les personnages féminins ne sont donc pas, face à ce commis, ce serviteur, des êtres véritablement hors d'atteinte. Ils semblent même être mis sur un piédestal dans le seul but d'assouvir ce jeu de pouvoir instauré par le personnage inférieur. Celui-ci semble vouloir trouver en elles la faille, non pas dans le but d'asseoir sa propre autorité, mais paradoxalement dans le seul but de parfaire son

---

<sup>298</sup> « [...] et Simon résolut à part lui de ne plus faire que des fautes, non, pas exclusivement tout de même, sinon il passerait pour une gourde, mais de petites erreurs, régulièrement exprimés, pour le plaisir de voir une dame susceptible et habituée à voir régner l'ordre s'indigner.[...] Il saurait bien ensuite se montrer brillant sur un autre point et il aurait alors le plaisir d'observer comme un visage sévère et irrité se transforme en un visage aimable et satisfaisant. Quelle joie de conduire à son gré l'humeur de

jeu servile. Elles se transforment en instruments dans les mains de celui qui les sert.

Leur allure intervient également dans ce jeu dans lequel elles sont peu à peu éclipsées par celui sur lequel elles prétendent « rayonner ». Le lecteur ne retient d'elles qu'une description floue, un aspect vestimentaire, relevés par le personnage<sup>299</sup> à partir desquels un portrait précis est impossible. Elles se vêtent de noir ou de blanc et leur visage n'est jamais décrit avec précision. Seul un élément, un morceau du puzzle, est mis en exergue, mais le personnage féminin garde totalement son mystère. Les personnages féminins n'évoluent qu'en arrière-plan et ils n'accèdent au devant de la scène que par le jeu qui s'instaure entre eux et le personnage. Les femmes lui permettent en quelque sorte de déployer toutes les facettes de la servilité, d'étaler tous les charmes que présente le jeu qui consiste à servir. Les héros de Walser ont en commun la particularité de ne mettre l'accent que sur une face de leur personnalité, qui au lieu de les desservir, les renforce, alors même qu'ils essaient de nous convaincre de leur faiblesse. Le personnage reste sans discontinuer le pivot de l'histoire tout en clamant haut et fort qu'il est sans intérêt, un nul qui ne mérite guère d'attention. Il s'agit là d'une des nombreuses stratégies mises en place par l'auteur: tout se centre autour d'un personnage, à travers le point de vue duquel on perçoit le récit. Mais la stratégie défensive que ce personnage emploie et la manière dont il minimise sa position,<sup>300</sup> son importance, remettent sans cesse en question ses

---

quelqu'un, de le contraindre à éprouver de la satisfaction alors qu'on vient de le voir mécontent. » Ibid. p. 192. Trad., *ibid.*, p. 167.

<sup>299</sup> A ce propos, Pia Reinacher dans son étude sur le langage des habits chez Walser, montre à quel point le vêtement peut être source d'interprétation dans le besoin de se dissimuler et de prendre ses distances par rapport aux femmes. Dans le chapitre traitant des artifices de la mise en scène nous développerons cet aspect plus largement. *Das zärtliche Knistern eines Stoffes. Robert Walsers Sprache der Kleider*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K.M. Hinz et T. Horst, op. cit., p. 199-215.

<sup>300</sup>... Minimalisme que Dieter Borchmeyer qualifie de « narcissisme négatif » dans *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen, 1980, p. 91. Ce terme nous semble être à connotation trop négative et exclue toute tentative de jeu de dissimulation volontaire.

propos et son rôle. Toutes ces démarche entre ce qu'il est, ce qu'il semble être, ce que les autres attendent de lui, l'image que lui-même semble vouloir offrir aux autres, aboutissent en fait à un jeu de rôle dans lequel l'auteur évolue par personnage interposé. Les deux suivent le même parcours, l'auteur se « minimise » lui aussi, en s'efforçant d'atténuer sa participation au récit, mais les indications, les touches personnelles affleurent si souvent dans le texte qu'il reste, comme son personnage, en premier plan. Ce jeu de dérobade, cette façon de se fondre dans ces personnages qui lui ressemblent tant, lui permettent certes de se reconstruire une identité comme le suggère Nagi Naguib,<sup>301</sup> mais cela lui permet également de déployer tout un art du paradoxe et de la contradiction que seule la fiction rend possible. Cette situation paradoxale, loin de créer une dichotomie, aboutit à un tout indissoluble comme le remarque Joachim Strelis.<sup>302</sup> Dans le texte intitulé *Tagebuchblatt II* de son dernier recueil *Die Rose*, il entrouvre quelque peu la porte de ce monde et dresse un portrait de lui-même qui pourrait être celui de Simon ou de Jacob :

Weil ich bescheiden bin, schein' ich hier und da frech. Ich bin unzart aus Zartheit, lieblos aus Liebe und dabei stets voll Glauben an mich. Meine Laufbahn unterbrach ich mir durch Demut, die mir zum Bedürfnis wurde. Abends bin ich knechtisch, frühmorgens herrisch gesinnt und finde mich dennoch in mir und der Umwelt zurecht.<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> « Der Selbstverzicht ermöglicht ihm gerade erst eine minimale, paradoxerweise selbstlose Selbstverwirklichung. » Naagi Naguib : *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*, op. cit., p. 91.

<sup>302</sup> « [...] die Antipoden verschmelzen bei ihm zur unauflöselichen Einheit. » Joachim Strelis : *Die Verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen und Verstummen im Werk Robert Walsers*. Bern, 1991, p. 14.

<sup>303</sup> « Parce que je suis modeste, je parais insolent par moments. Je suis indélicat par délicatesse, froid par amour, et pourtant plein de foi en moi-même. Ma carrière, c'est moi qui l'ai interrompue ; par une humilité qui m'était devenue un besoin. Le soir je suis

### 3. L'usurpation d'identité

Pour entrer dans le monde de Walser, il faut accepter de rejeter tous les clichés sur les liens qui existent entre l'auteur et son personnage. Il n'existe jamais de schéma précis, celui d'un personnage copie conforme de l'écrivain, ou au contraire sortant de son imaginaire. Chez lui, le lecteur est toujours face à une situation équivoque. A force de prendre le contre-pied de ce qu'il vient d'énoncer, de placer toute situation dans un paradoxe inextricable, ses propres déclarations sont mises en doute. Que l'auteur se soit pris comme modèle ne semble pas discutable, mais dans quelle mesure il est resté fidèle à lui-même, là est la problématique que Walser semble d'ailleurs vouloir soulever. Il reconnaît dans le récit *Aus meiner Jugend* avoir pris la plume dans un dessein totalement narcissique, pour tenter de se dépeindre, non seulement parce qu'il était indécis et perturbé, mais aussi parce qu'il était conscient d'avoir un destin singulier.<sup>304</sup> Il annonce déjà, par ce genre de fanfaronnade, la possibilité de jouer avec sa propre biographie et s'ouvre à lui-même les portes de l'imagination, de l'affabulation. Ce destin singulier qu'il évoque ne semble se construire qu'à travers les autres. Alors qu'il paraît toujours en marge, il se travestit en s'appropriant la vie des autres, au travers du regard que les autres portent sur lui .

#### 3.1. L'écrivain et son double

---

valet, et maître au petit matin, pourtant tous les jours je m'y retrouve, dans le monde et en moi. » SW, Bd 8, p 87. Trad. in: *La Rose*, op. cit. p. 128.

<sup>304</sup> « Unruhe und Ungewißheit und das Ahnen eines eigentümlichen Schicksals mögen mich veranlaßt haben, in der Abgelegenheit zur Feder zu greifen, um zu versuchen mich abzuspiegeln. » SW, Bd. 16, p. 251.

L'auteur a toujours eu une admiration sans borne pour son frère Karl, le peintre. C'est avec lui qu'il vit à Berlin<sup>305</sup> et qu'il tente d'entrer dans les milieux intellectuels de l'époque. Ils partagent tous deux les mêmes aspirations. Plus tard, la réussite de Karl Walser rendra plus difficiles les relations entre les deux frères. La peinture n'est pas simplement un art proche de l'écriture. Elle représente, pour Walser, un monde qu'il envie et qui lui échappe. Pour approcher cet univers particulier, il se sert de son outil à lui, la plume ou le crayon. Dans le texte *Brief eines Malers an einen Dichter* il échange les rôles, se présente sous les traits d'un peintre et s'adresse à un écrivain. Lui, le peintre se trouve tant de similitudes avec l'autre, l'écrivain. Il peint d'après nature, mais les pensées l'assaillent et il se trouve face à un tableau qui dévoile la face cachée, ce qui ne se voit pas à l'œil nu, comme l'écrivain qui tente de percer les choses indicibles. A nouveau, le modèle n'est pas respecté et le peintre fait allusion au monde personnel, aux impressions qui l'envahissent et qui s'impriment sur la toile:

Neben dem eigentlichen Malgeschäft male ich; ähnlich wie es bei dir mit dem Dichten ist oder sein mag, nach der Natur. Ich gehe an die freie Luft, schaue mich am göttlichen Antlitz der Natur recht satt, trage irgendeinen tiefen Eindruck, ein vorgenommenes Bild oder Gewebe nach Hause, um den Gedanken in der Stube auszufertigen, derart, daß mein Malen fast mehr ein Malen hinter als vor der Natur zu sein scheint.<sup>306</sup>

Ce peintre, auteur de ces lignes, peint selon son intuition et non selon le modèle. Ce qui importe au créateur, c'est de se glisser derrière le miroir, ici derrière le tableau, derrière le modèle, et de dévoiler une face cachée qui n'a pas la

---

<sup>305</sup> Entre mars 1905 et mars 1913, Robert Walser vécut à plusieurs reprises avec son frère ou chez celui-ci.

<sup>306</sup> « A côté du travail de peintre à proprement parler je peins, comme toi, lorsque tu écris, du moins je le suppose, d'après nature. Je sors au grand air, je m'abreuve de la face divine de la nature, emporte quelque impression profonde, une image agréable, une toile, chez moi, pour parachever dans la chambre le sentiment éprouvé, de telle sorte que ma peinture semble être plus une peinture de derrière la nature que d'après la nature. » SW, Bd 6, p. 14.

prétention de ressembler à la face visible. L'exemple du peintre est chargé de symboles. Il s'agit de l'art que maîtrise son frère, ce double à qui il voudrait secrètement ressembler. Il s'agit aussi d'un art très intimement lié à l'écriture. La peinture donne forme aux pensées du peintre comme le font les mots pour le narrateur. Il existe dans chacun de ces arts un monde visible et un monde invisible, celui sur la toile ou sur le papier et celui qui « colore » l'œuvre, impalpable et qui reste dissimulé: le monde intérieur. La peinture représente pour Walser un monde doublement inaccessible, d'abord parce qu'il est comme tout art, illimité, et parce qu'il appartient à son frère qui, lui, parvient à en tirer un certain succès. L'écrivain ne se sert pas de cette caractéristique pour régler des comptes avec sa famille; au contraire il parvient à déplacer l'attention sur la confrontation entre deux mondes: celui de l'écriture et celui de la peinture. Il joue à nouveau le jeu de ces poupées russes: Karl est caché derrière un peintre, qui cache lui-même un écrivain et cet écrivain pourrait être Walser lui-même.

### **3.2. Portraits d'écrivains et autoportrait**

Les portraits des écrivains, tels que Goethe, Kleist, Hölderlin, Büchner, Jean-Paul, Lenau et ceux des peintres, tels que Watteau, van Gogh, Cézanne, composés par Walser, suivent le même cheminement. Entre l'écrivain ou le peintre tel qu'il est perçu par le public, tel qu'il est habituellement décrit et celui que nous présente l'auteur, l'imagination de l'écrivain est intervenue. Faisant fi des données biographiques, il emporte là aussi son personnage « chez lui », comme le peintre le fait avec sa toile, dans son univers imaginaire, et compose à partir de « l'original » un nouveau personnage dans un nouveau cadre. Parfois le personnage lui échappe, mais qu'importe, c'est le jeu de transformation qui le fascine et non la copie conforme à l'original. Ainsi dans le texte *Watteau*:

Ich las bei Gelegenheit seine Biographie, die nur nicht viele Anhaltspunkte darbot. Ihn zu porträtieren versuchend, kommt er mir wie ein Wunsch, ein Sehnen vor, und ich wundere mich daher über das Hauchhafte, Zarte meiner Studie nicht im geringsten.<sup>307</sup>

Jean-Claude Schneider, dans la préface de la traduction de ces portraits *Robert Walser. Sur quelques uns et sur lui-même* écrit:

Ces figures, ces vies imaginaires à partir de personnages réels ou connus, Walser les voit, et il nous transmet ce qu'il voit. Il est peut-être le seul à pouvoir les habiter, comme il le fait, de l'intérieur, comme si d'eux, il savait tout, était apte à décrire, à prévoir, à inventer le moindre de leurs gestes, leurs sentiments, jusqu'à leurs frissons. Il comble les lacunes de leur biographie.<sup>308</sup>

L'auteur prend littéralement possession de l'écrivain ou du peintre en question et lui imprime ses propres sentiments, sa propre manière de voir les choses. Il s'agit ni plus ni moins d'une « usurpation d'identité », car le but avoué de Walser est bien de se glisser dans la peau de ce personnage et de le faire vivre au travers de sa propre vie.

Pour tenter de cerner le processus créateur qui s'est élaboré à partir des portraits, il convient tout d'abord d'analyser l'attitude de Walser face aux écrivains en général et de tenter de comprendre le choix de tel écrivain plutôt que de tel autre. Comme nous l'avons souligné plus haut, la littérature est pour lui un art noble, l'écriture étant considérée comme un acte sacré. Mais à chaque fois,

---

<sup>307</sup> « J'ai lu à l'occasion une biographie qui ne m'a guère proposé de repères. Tandis que je tente de faire son portrait, il me donne l'impression d'être un désir, une aspiration, et je ne m'étonne donc pas le moins du monde que mon étude ait la fragilité d'une buée. » SW, Bd 20, p. 246. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 78.

<sup>308</sup> Ibid., p.10-11.

Walser présente là aussi comme en contrepoint l'autre face de ce qu'il encense. Il désacralise la fonction en traitant ces artistes avec beaucoup de désinvolture: «Als sei ich kapriziös, will ich hier über einige Dichter sprechen. Sprechen? Warum nicht schwatzen, plappern, schwadronieren?»<sup>309</sup>

Bien qu'il leur reconnaisse une situation incontestable dans la littérature, Walser semble prendre un malin plaisir à les faire descendre de leur piédestal, à lever les barrières entre lui, petit écrivain, selon ses propres dires, et ces auteurs de renom. C'est ainsi qu'il se permet de prendre des grandes libertés non seulement avec les événements de leur vie mais aussi avec leur œuvre, comme le remarque Martin Jürgens à propos du portrait de Kleist :

Wo er vorgibt zu zitieren, stimmt der Wortlaut nicht; wo er nicht zitiert, ist er den Worten Kleists mitunter nah - aber auch das nur mehr oder minder.<sup>310</sup>

Les personnages passent entre ses mains et sont modelés en personnages « walsériens ». En les attirant dans son univers, il ne se contente pas de les mettre en scène dans leur quotidien, tel qu'il l'imagine, comme dans *Kleist in Thun* qui débute par ces mots:

Kleist hat Kost und Logis in einem Landhaus auf einer Aareinsel in der Umgebung von Thun gefunden. Genau weiß man ja das heute nach mehr als hundert Jahren, nicht mehr, aber ich denke mir, er wird über eine winzig zehn Meter lange Brücke gegangen sein und an einem Glockenstrang gezogen haben.<sup>311</sup>

---

<sup>309</sup> « Je voudrais parler ici de certains écrivains, comme si j'étais capricieux. Parler? Pourquoi pas bavarder, jacasser, faire le malin? » *Literatursituation*, SW, Bd 20, p. 268.

<sup>310</sup> « Là où il prétend le citer, les termes sont inexacts; là où il ne le cite pas, il se rapproche des mot de Kleist - mais plus ou moins. » Martin Jürgens : *Fern jeder Gattung, nah bei Thun. Über das mimetische Vermögen der Sprache Robert Walsers am Beispiel von 'Kleist in Thun'*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K.M. Hinz et T.Horst, op. cit., p. 94.

<sup>311</sup> « Kleist a trouvé le gîte et le couvert dans une maison de campagne sur une île de l'Aar, aux environs de Thoun. C'est une chose qu'on ne sait plus très bien, aujourd'hui, plus de cent ans après, mais j'imagine qu'il aura franchi un pont minuscule,

... il pénètre également dans leur univers intérieur et s'insinue dans leurs pensées:

Er ist so allein. Er wünscht sich eine Stimme herbei, was für eine ? Eine Hand, nun, und ? Einen Körper, aber, wozu ?[...] Er ist nicht unglücklich, er hält im stillen diejenige für selig, die trostlos sein können : natürlich und kraftvoll trostlos. Mit ihm steht es um eine kleine, gebogene Nuance schlimmer. Er ist feinführend, zu gegenwärtig mit all seinen un schlüssigen, vorsichtigen, mißtrauischen Empfindungen, um unglücklich zu sein. Er möchte schreien, weinen. Gott im Himmel, was ist mit mir, und er rast den dunkelnden Hügel hinunter.<sup>312</sup>

Dans le portrait de Lenau, il passe de façon déconcertante du monde des pensées aux préoccupations quotidiennes. Walser n'imagine plus le poète, il le voit, il devine ses pensées les plus banales pour passer sous silence les raisons de son mal de vivre, ce qui le caractérisait selon lui. Il ironise, en mettant sur le même plan sa vie tragique et le jambon cru:

Lenaus Existenz scheint ein Trauerspiel gewesen zu sein. Hie und da schien er sich eine Portion rohen Schinken gekauft zu haben, eine Speise, deren Dünngeschnittenheit er zweifelsohne hochschätzte. Einst trat er in den grünen, kühlen Wald, setzte sich auf eine Bank, die unter einer Buche angebracht war, und nahm sich den Luxus heraus, heiß zu weinen. Letzteres war

---

d'une dizaine de mètres, et tiré le cordon d'une cloche. » SW, Bd 2, p. 70. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques uns et sur lui-même*, op. cit., p. 17.

<sup>312</sup> « Il est si seul. Il appelle de ses vœux une voix, une voix comment ? Une main, à présent, et puis ? Un corps, mais pourquoi faire ?[...] Il n'est pas malheureux, il tient secrètement ceux-là même pour bienheureux, qui peuvent être inconsolables : naturellement et intensément inconsolables. Lui, une petite nuance, un fléchissement, rend son cas plus grave. Il est trop sensible, trop présent dans toutes les irrésolutions, réserves et méfiances qu'il éprouve, pour être malheureux. Il aimerait crier, pleurer, Dieu du ciel, qu'ai-je donc, et il dévale comme un fou la colline où le soir tombe. » Ibid., p. 71-73. Trad., ibid., p. 18-20.

gleichsam so seine Spezialität. Falls man der Meinung sein darf, der Weltschmerz sei eine Kunst, so sieht man sich für berechtigt an hervorzuheben, Lenau sei darin ein Meister gewesen.<sup>313</sup>

Walser s'efforce de lever ainsi la distance qui s'est établie entre ces écrivains de renom et lui, l'écrivain au succès bien plus modeste. Ce sont des auteurs dont il admire certes l'œuvre, mais dont il se sent également proche par la vie qu'ils ont menée, et en qui il peut se reconnaître. Ces affinités créent un lien à partir duquel Walser peut tisser sa propre histoire selon ses propres aspirations. Les sentiments qu'il prête par exemple à Kleist sont trop intimes pour qu'il n'ait pas laissé parler son propre cœur :

Ich lebe nicht, schreit er und weiß nicht, wohin er sich mit Augen, Hände, Beinen und Atem wenden soll. Nichts da. Ich will keine Träume. Schließlich sagt er sich er lebe eben viel zu einsam. Er schaudert, empfinden zu müssen, wie verstockt er sich verhält der Mitwelt gegenüber.<sup>314</sup>

Il se forme sous nos yeux un duo d'écrivains que l'on pourrait imaginer maniant la même plume, et non plus un écrivain faisant le portrait d'un autre. L'un et l'autre se complètent. Pierre Pachet évoque ce lien magique qui s'instaure entre Walser et le personnage qu'il crée à partir de Kleist:

Walser imagine avec une libre fantaisie le personnage de Kleist, il se coule en lui, éprouve ses émotions et lui fait éprouver les siennes, puis l'abandonne, le regarde s'éloigner, tandis que lui-

---

<sup>313</sup> « L'existence de Lenau, fut, semble-t-il, une tragédie. Ici ou là, il a dû acheter une portion de jambon cru, mets dont il appréciait sans doute énormément la minceur. Un jour, il est entré dans une forêt verte, fraîche, s'est assis sur un banc installé sous un hêtre, et s'est offert le luxe de pleurer à chaudes larmes. C'était là, chez lui, comme une spécialité. Si l'on tient le mal du siècle pour un art, il est juste de souligner que Lenau y est passé maître. » *Lenau (II)*, SW, Bd 18, p. 229. Trad., *ibid.*, p. 66-67.

<sup>314</sup> « Je ne vis pas, s'écrie-il, et il ne sait vers quoi porter les yeux, les mains, les pas, et la respiration. Un rêve. Ca non ! Je ne veux pas de rêve. Il se dit pour finir que c'est parce que sa vie est par trop solitaire. Il frémit d'avoir à ressentir comme il est endurci envers son entourage. » SW, Bd 2, p. 76. Trad., *ibid.*, p. 23.

même apparaît un instant, comme dans l'encadrement du tableau qu'il vient de peindre.<sup>315</sup>

Walser agit de la même manière avec Hölderlin. Après avoir pénétré son quotidien, il s'aventure dans ses pensées jusqu'à lui substituer les siennes.

[...] [so] trat er jetzt in wohlhabenden Privathauses säuberliche, bürgerliche Enge und übernahm die für seine aufbäumende Kräfte fürchterliche Verpflichtung, sich honette, gescheit und manierlich aufzuführen.<sup>316</sup>

Er empfand ein Grauen. Für verloren, für verschleudert hielt er sich, und er war es auch. Ja, er war verloren; denn er hatte nicht die erbärmliche Kraft, alle seine herrlichen Säfte und Kräfte, die nun verleugnet und verhehlt sein sollten, schändlich zu verleugnen.

Da, da zerbrach, zerriß er, und er war von da an ein armer, beklagenswerter Kranker.

Hölderlin, der nur die Freiheit zu leben vermochte, sah sein Glück vernichtet, da er die Freiheit verlor. An der Kette, die ihn umklammerte, riß und zerrte er vergeblich; nur wund riß er sich daran; die Kette war unzerbrechlich.<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> In: *La Quinzaine Littéraire*, N° 658, décembre 1994.

<sup>316</sup> « [...] voici qu'il entrait dans l'étroitesse propre, bourgeoise, d'une maison particulière fortunée et qu'il prenait l'engagement terrible pour ses forces cabrées, d'avoir un comportement honnête, sage et convenable ». SW, Bd 6, p. 116. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques uns et sur lui-même*, op. cit. p. 33.

<sup>317</sup> « Il eut un frisson. Il se tint pour perdu, pour aliéné, et il l'était aussi. Oui, il était perdu; car il n'avait pas la malheureuse énergie de renier honteusement toutes ces magnifiques sèves et forces qui devaient maintenant être reniées et dissimulées.

Alors il se brisa, se disloqua, et fut depuis lors un pauvre malade digne de compassion. Hölderlin, qui ne pouvait vivre qu'en liberté, vit son bonheur anéanti lorsqu'il perdit la liberté. Il tira et secoua en vain la chaîne qui l'enlaçait; il ne fit que s'y blesser; la chaîne était incassable. » Ibid., p. 117. Trad., ibid., p. 32-33

Ce texte fut publié en 1915. On ne peut que remarquer le caractère prémonitoire de ces lignes sur la liberté, qui rappellent au lecteur la fin tragique de Walser lui-même qui, lui-même privé de liberté, se mura dans le silence.

A la fin du portrait, il saute rapidement des étapes de sa vie, résume la situation en quelques phrases comme si le tête à tête entre lui et cet écrivain devait brusquement prendre fin. Il clôt le sujet en laissant le personnage repartir vers son destin tragique: « Hölderlin ging dann aus dem Haus fort, trieb eine Zeitlang noch in der Welt umher und fiel darauf in unheilbare Umnachtung.»<sup>318</sup>

On retrouve, dissimulés derrière tous ces portraits les mêmes accents intimes, les mêmes constats d'échec, le même mal de vivre, et il est impossible alors de ne pas faire un rapprochement avec les propres difficultés de Walser. Le choix de ces écrivains n'est pas innocent car il s'agit bien de ceux qui lui sont le plus proches. Ils s'agit d'écrivains qui ont tous, tout au long de leur carrière rencontré des obstacles du fait de l'incompréhension des autres. Walser exprime à travers eux ses propres difficultés, mais en choisissant ces personnes mythiques pour représenter son mal être, il fait un pied de nez à ce monde littéraire qui n'accepte pas de le compter parmi les siens. Dans ces portraits, il mêle un ton affectueux, quasi fraternel, à un regard sans concession. A l'évocation de Brentano, nous ne pouvons nous empêcher de faire un parallèle avec la vie de Walser. Ne songeait-il pas à ce que pourrait devenir sa propre existence lorsqu'il le décrit?

Er sah keine Zukunft mehr vor sich, und die Vergangenheit glich, wie sehr er sich auch bemühte, sie erklärlich zu finden, etwas Unverständlichem. Die Rechtfertigungen zerstoben, und das Gefühl der Wollust schien immer mehr zu verschwinden. Reisen und Wanderungen, ehemals geheimnisvolle Freude, waren ihm seltsam zuwider geworden; er fürchtete sich, einen Schritt zu tun, und er erbebte wie vor etwas Ungeheuerlichem vor dem Wechsel des Aufenthaltsortes.[...] Wie qualvoll kam ihm sein eigenes Leben vor, wie lügenhaft seine Seele, wie tot,

---

<sup>318</sup> « Hölderlin quitta la maison, erra encore un moment de par le monde, puis sombra dans une folie incurable. » Ibid., p. 120. Trad., ibid., p. 35.

sein elender Körper, wie fremd die Welt, wie leer die  
Bewegungen, Dinge, und Geschehnisse, die ihn umgaben.<sup>319</sup>

Walser écrit quatre textes sur Brentano. Ce passage fait partie du second « portrait », qui date de 1917. Un premier texte, intitulé *Brentano, eine Phantasie*<sup>320</sup> est mentionné par Walser dans une lettre au Insel Verlag, datée du 4 novembre 1903. Brentano (II)<sup>321</sup> et Brentano (III)<sup>322</sup> furent publiés en 1920 et 1926. Chacun de ses textes ajoute une nouvelle page à la vie romancée de cet écrivain. Avec le dernier texte, Walser franchit un pas supplémentaire dans l'intrusion dans la vie de Brentano en se substituant à sa plume :

Brentano schrieb : Ich und einige andere meine Schläges sind  
der Zeit, worin wir uns umhertreiben, wie Vögel im Käfig, die  
Flügel nervös an die Stäbe schlagend, vorausgeeilt.<sup>323</sup>

La facilité avec laquelle il se meut dans sa vie, dans ses sentiments si personnels le conduit à des accents de grande sincérité. En tentant de se dissimuler derrière Brentano, l'auteur se place involontairement en première ligne. Il lui applique en outre sa propre façon de toujours hésiter entre deux extrêmes, ce jeu évoqué chez Walser dans le paragraphe précédent. Brentano n'échappe pas au trait de

---

<sup>319</sup> « Il ne voyait plus aucun avenir devant lui, et le passé, malgré ses efforts à lui trouver un sens, ressemblait à un chose incompréhensible. Les justifications s'effritaient, le sentiment de la volupté semblait toujours plus disparaître. Voyages, promenades, jadis une joie mytérieuse, lui étaient devenus étrangement désagréables ; il craignait et de faire un pas, tremblait à l'idée de changer de résidence comme devant quelque chose d'effrayant.[...] Comme sa vie lui apparaissait douloureuse, combien mensongère son âme, combien vides les agitations, les objets et les événements qui l'entouraient. » *Brentano I*, SW, Bd 3, p. 97. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques uns et sur lui-même*, op. cit. p. 44.

<sup>320</sup> SW, Bd 15, p. 78.

<sup>321</sup> SW, Bd 16, p. 236.

<sup>322</sup> SW, Bd 17, p. 163.

<sup>323</sup> « Brentano écrivit : Moi et quelques autres de mon espèce, nous avons devancé cette époque, dans laquelle nous errons comme des oiseaux en cage, cognant nerveusement des ailes contre les barreaux. » Ibid. Trad., op. cit., p.52. Il semble que la traduction « Moi et quelques autres de mon espèce, nous avons devancé cette époque, dans laquelle nous nous morfondons comme des oiseaux en cage, cogant nerveusement leurs ailes contre les barreaux. » aurait été plus appropriée.

caractère walsérien: la souffrance qui naît de la dichotomie entre l'aspect positif et l'aspect négatif de la vie et la difficulté de faire cohabiter les deux faces:

O, seine Person. Abreißen von seinem Wesen, das nicht immer gut war, hätte er sie mögen. Die eine Hälfte des Selbst töten, damit die andere nicht zugrunde gehe, damit der Mensch nicht zugrunde gehe, damit der Gott in ihm nicht völlig sich verlöre. Es war ihm alles noch so schön und doch zugleich so furchtbar, noch so lieb und gut und doch so zerrissen, und nächtlich war alles, und wüst und er selber war seine eigene Wüste.<sup>324</sup>

En lisant ces lignes, en examinant ces portraits avec en juxtaposition le portrait de l'auteur, on a le sentiment étrange qu'au travers de ces introspections que Walser fait au nom des autres, il se permet de «manipuler» des sentiments qui, s'ils devaient être exposés en son nom propre, dans la réalité, le mettraient en péril. Il explore au travers de ces portraits, un monde toujours à la limite de la déraison. Il plonge dans les « entrailles » d'un être sur lequel il fait planer la menace du précipice, et ce risque le galvanise à tel point qu'il pousse la plongée dans les abîmes jusqu'au point de rupture. Mais à cet instant précis, comme à chaque fois qu'il se sent en porte-à-faux, il applique la même stratégie. D'une pirouette, il esquive la fin qui reste en suspens; il ne donne aucune réponse, aucune solution qui permettrait de connaître le destin du personnage:

Er mag nicht mehr leben, und so entschließt er sich denn, sich selber gleichsam das Leben, das ihm lästig ist, zu nehmen, und er begibt sich dorthin, wo er weiß, daß sich eine tiefe Höhle befindet. Freilich schaudert er davor zurück, hinunterzugehen, aber er besinnt sich mit einer Art von Entzücken, daß er nichts

---

<sup>324</sup> « O son personnage ! Le détacher de ce qu'il y avait encore de bon dans son être, voilà ce qu'il aurait aimé. Tuer une moitié de son moi, afin qu'en lui ne périsse pas l'autre, afin que l'homme ne périsse pas, afin qu'en lui Dieu ne se perde pas complètement. Tout lui apparaissait encore si beau et en même temps si terrible, encore si agréable, si bon et pourtant si déchiré, et tout était nocturne et désert, lui-même était son propre désert. » SW, Bd 3, p. 99. Trad., op. cit., p. 45.

mehr zu hoffen hat, und daß es für ihn kein Besitz und keine Sehnsucht, etwas zu besitzen, mehr gibt.[...]und da steht er vor einem Mann, und dieser Mann, dessen Gesicht mit einer Maske verhüllt ist, ersucht ihn schroff, ihm zu folgen. « Du willst ein Diener der katholischen Kirche werden? Hier durch geht es. » So spricht die düstere Gestalt und von da an weiß man nichts mehr von Brentano.<sup>325</sup>

Walser, comme souvent lorsque l'introspection devient trop intime et la comparaison avec lui-même trop flagrante, se retire sur la pointe des pieds et laisse son personnage à son propre destin, non sans avoir auparavant exploré tous les méandres de sa conscience. Il s'accapare la personnalité de son personnage dans un élan d'affinité, et lui insuffle ses propres sentiments, pour ensuite, dans un mouvement inverse, s'en détacher et le laisser repartir avec ses errances vers sa propre vie. L'auteur semble à un certain moment craindre de dévoiler une trop grande similitude avec celui qu'il décrit. En inventant une vie si intime à ces écrivains si connus, Walser sait qu'il s'expose à la comparaison, mais en insistant ainsi sur la fiction d'un personnage existant, il espère semer le doute et s'effacer ainsi derrière ces invraisemblances. Cette relation qui s'instaure entre la réalité et la fiction, entre Kleist, Brentano, Hölderlin, les personnes réels et les personnages de fiction, est marquée par le regard particulièrement humain que Walser jette sur eux. Il les fait sortir de ce monde inaccessible et mystérieux qu'engendre le statut d'écrivain pour en faire des hommes qui souffrent, qui aiment, qui vivent comme le commun des mortels. Il leur enlève le masque de la

---

<sup>325</sup> « Il ne peut plus vivre, il décide donc de s'ôter cette vie qui lui est à charge, et il se rend là où il sait trouver une profonde caverne. Certes, il frissonne à l'idée de descendre, mais il se souvient avec une espèce d'extase qu'il n'a rien à espérer, qu'il ne possède plus rien, pas même l'envie de posséder quelque chose.[...] le voici devant un homme, et cet homme, dont le visage se cache derrière un masque, lui demande de le suivre. « Tu veux devenir serviteur de l'Eglise catholique ? C'est ici qu'il faut passer. » Ainsi parle le sombre personnage. Et depuis lors, on ne sait plus rien de Brentano. » Ibid., p. 101-

célébrité et lève les distances. A ce propos, Carl Seelig rapporte une remarque de Walser au sujet d'une plaque apposée à la mémoire de Hölderlin:

Wie widerwärtig sind doch Dinge, die sich demonstrativ als pietätvoll gebärden! Übrigens war ja Hölderlin nur eines der vielen Menschenschicksale, die sich hier abgespielt haben. Man darf über einer Berühmtheit nicht das Unberühmte vergessen.<sup>326</sup>

C'est cette humanité qu'il découvre en eux, cette vie quotidienne qu'il leur invente, cette manière de les présenter sous un jour nouveau qui désarçonnent le lecteur. Confronté à cet aspect nouveau, le lecteur est partagé entre la surprise de constater l'existence d'un autre Kleist ou d'un autre Hölderlin, mais aussi la curiosité de rechercher les traits qu'ils partagent avec leur créateur. Walser vit avec ces écrivains, il met ses pas dans les leurs, mêle sa vie à la leur:

Wie oft bin ich Kleist irgendwo begegnet! In Thun und am Wannsee, wo er sich mit Henriette Vogel das Leben genommen hat und wo ich vor dem Grab der beiden gestanden bin.<sup>327</sup>

Un lien fraternel s'établit entre lui et son personnage. L'œuvre littéraire de l'auteur en question est reléguée au second plan. Seul l'homme dans toute sa complexité se dessine sous nos yeux. Puisqu'il s'agit d'un écrivain, lui-même créateur d'histoires, Walser considère comme tout à fait légitime ces quelques écarts par rapport à la vérité. Le mensonge fait partie de la vie du poète. Il le déclare en conclusion du portrait de Brentano:

Das ist die Geschichte, die Romanze, die Ballade, die Komödie vom Dichter Brentano. Wem sie erlogen scheint, mühe sich

---

102. Trad., *ibid.*, p. 47-48. Walser fait allusion aux scrupules religieux qui habitaient Brentano et qui le poussèrent à se retirer du monde.

<sup>326</sup> « Cette sorte de marque de piété ostentatoire me déplaît souverainement ! Après tout, Hölderlin n'est que l'une des nombreuses créatures qui vécurent en ce lieu. La célébrité d'un homme ne doit pas nous faire oublier ceux qui demeurèrent anonymes. » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 70. Trad., op. cit., p. 70.

<sup>327</sup> « Kleist, combien de fois ne l'ai-je rencontré au cours de mon existence ! A Thonon et au Wannsee où il s'est suicidé en compagnie de Henriette Vogel et où j'ai passé un moment devant leur tombe. » *Ibid.*, p. 144. Trad., *ibid.*, p. 140.

weiter nicht ab, er darf sie erlogen finden. Wer möchte von einem Dichter eine wahre Geschichte erzählen, und wer könnte es wagen, einem Dichter, wie Brentano, eine rein wahre Begebenheit aufzuhalsen? Ich zum Beispiel, ebenfalls ein Dichter, wünsche als Grabrede einst lauter Lügen. Wenn es nur liebliche Lügen sind.<sup>328</sup>

Par ces propos, Walser soustrait de lui-même son écriture à la vérification. Il ne porte que peu de crédit à la recherche des ressemblances, puisque tout n'est que mensonge. Il pourrait rajouter malicieusement la formule de circonstance:

Les personnages décrits sont imaginaires. Si par coïncidence ou malice des noms de personnes venaient interférer avec la fiction, il ne pourrait s'agir que d'un pied de nez du hasard, et l'auteur ne pourrait en être tenu pour responsable.<sup>329</sup>

La fiction prend le pas sur la réalité et les présomptions implicites auxquelles nous nous livrons à propos de telle ou telle vraisemblance ou telle ou telle ressemblance n'ont que peu de valeur aux yeux de Walser. Même s'il est certain que Walser prête à ses personnages des rêves, des sentiments, des regrets qui appartiennent à sa propre existence, à nouveau l'illusionniste qu'il est, est parvenu par une pirouette à couper le fil ténu qui le lie à ces portraits, alors qu'il nous a livré suffisamment d'indices pour le débusquer. Le personnage est manipulé et l'on ne sait plus s'il s'agit d'un personnage masqué ou de l'auteur démasqué ou tout simplement d'une création de fiction. Que reste-t-il du véritable Kleist, du véritable Hölderlin ou du véritable Brentano dans ces portraits « walsériens »? Walser nous affirme que la question est sans importance puisque n'apparaît qu'un homme sorti tout droit de son imagination, ce

---

<sup>328</sup> « Telle est l'histoire, la romance, la ballade, la comédie du poète Brentano. Si elle vous semble inventée ne vous fatiguez plus, c'est votre droit de la trouver inventée. Qui pourrait, à propos d'un poète, raconter une histoire vraie, et qui oserait attribuer à un poète comme Brentano des agissements vrais. Moi, par exemple, qui suis également poète, je souhaite n'avoir pour oraison funèbre que des paroles mensongères. Pourvu que ce soient de jolis mensonges. » SW, Bd 15, p. 86. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques uns et sur lui-même*, op. cit., p. 43.

personnage de fiction que Walser a créé. Maximilian Brändel conclut d'ailleurs son essai *Robert Walser und Kleist*, par cette remarque: « Walser liebt seinen Kleist, aber einen Kleist, der nur sein eigen ist». <sup>330</sup> Il est vrai que l'impression qui prédomine est cet enchevêtrement entre la vie fictionnelle du personnage et celle réelle de l'auteur. Mais les limites étant effacées par l'auteur lui-même, il ne reste plus que la vaste mise en scène d'un créateur qui reprendrait le rôle en laissant transparaître sa propre personnalité. Walser revit Kleist ou Brentano, tel un acteur qui prendrait possession du masque et du costume. Et sous le personnage qui prend forme, apparaissent de temps à autres des mimiques, des expressions qui rappellent que c'est l'auteur qui se dissimule.

### 3.3. Une identité multiple

Que ce soit au travers des personnages de fiction qu'il crée ou des portraits qu'il esquisse avec plus ou moins de fidélité, Walser est en quelque sorte à la recherche d'un masque avec lequel il aurait certes une certaine ressemblance mais qu'il pourrait également modeler à sa guise. A travers ce jeu, l'identité du personnage et de son créateur se fondent. Ce qui agite Walser est moins la recherche de sa propre identité au travers de ses personnages, que la possibilité de la modifier, de la transformer, de la dissimuler, comme nous avons pu le constater au travers des portraits d'écrivains. La personnalité du personnage est livrée à l'imagination de l'auteur. Il s'ensuit une sorte de mascarade où l'identité se dissout dans une multitude de schémas, d'attitudes que l'auteur peut attribuer au personnage. Walser fait intervenir la fiction dans le travestissement de sa propre identité. Il invente non seulement une identité fictive à ses personnages, mais aussi à lui-même. Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* écrit:

---

<sup>329</sup> Serge Brussolo: *La chambre indienne*. Paris, 2000, p. 3.

<sup>330</sup> « Walser aime son Kleist, mais un Kleist qui n'est que le sien. » Maximilian Brändel: *Robert Walser und Kleist*. In: *Studies in Swiss Literature*. Brisbane, Mars 1971, p. 35.

Alors peut-être revient le sujet, non comme illusion, mais comme fiction. Un certain plaisir est tiré d'une façon de s'imaginer comme individu, d'inventer une dernière fiction, des plus rares : le fictif de l'identité. Cette fiction n'est plus l'illusion d'une unité; elle est au contraire le théâtre de la société où nous faisons comparaître notre pluriel.<sup>331</sup>

Cette identité fictive appartient à un personnage multiple qui porte les traits du personnage de fiction comme ceux de l'auteur. L'un se mêle à l'autre pour permettre d'explorer toutes les facettes de cette pluralité. C'est ainsi que Walser, attiré par ce champ d'investigation sans limite, est sans cesse poussé à naviguer d'un extrême à l'autre. Tout est un amalgame double et opposé, l'auteur et le personnage, le personnage réel et celui de fiction, puis dans cette identité fictive, le bon et le mauvais, le négatif et le positif, le noir et le blanc. Le parcours de cette identité fictive est jalonné de faits qui allient les contraires, et le masque qu'elle porte n'est là que pour mieux rappeler l'ambiguïté de l'être. En cela Walser, rejoint la conception que se fait Léon Tolstoï de l'homme et que résume Milan Kundera de la manière suivante:

Tolstoï nous offre [...] une autre conception de ce qu'est l'homme: un itinéraire; un chemin sinueux; un voyage dont les phases successives sont non seulement différentes, mais représentent souvent la négation totale des phases précédentes. [...] De même qu'on ne peut juger les différentes phases de sa vie du point de vue moral, de même on ne peut les juger du point de vue de l'authenticité [...].<sup>332</sup>

... et Kundera de poser les questions suivantes qui s'apparentent à celles que suscitent en filigrane les personnages de Walser:

---

<sup>331</sup> Roland Barthes : *Le plaisir du texte*. Paris, 1973, p. 83.

<sup>332</sup> Milan Kundera : *Les testaments trahis*. Paris, 1993, p. 255-256.

Si les différentes étapes sont si contradictoires, comment déterminer leur dénominateur commun ?[...] Où se trouve l'essence stable d'un moi ?<sup>333</sup>

L'important pour l'auteur, dans ces portraits, n'est donc pas d'aller à la recherche d'une vérité, vérité du personnage représenté ou vérité qui transparaît à propos de l'auteur qui le crée, mais de constater que la recherche de son moi se résume en une quête éperdue de cette « essence stable » de soi que seule la fiction, peut-être peut faciliter par le jeu de transformation et de dissimulation qu'elle autorise.

---

<sup>333</sup> Ibid.,p. 257.

## CHAPITRE II

### AUTEUR, PERSONNAGE, LECTEUR : UNE RONDE DE MASQUES

#### 1. La triade : auteur, personnage, lecteur

Dans l'œuvre de Walser, qu'il s'agisse des romans, de la petite prose ou même des poèmes, se pose le problème du « statut » des différents protagonistes : l'auteur, le personnage, mais aussi le lecteur. Walser mène le jeu entre ces différents acteurs en assignant à chacun divers rôles. Il donne toute la mesure de ce jeu en introduisant un discours sur le discours, face à son lecteur qui, aspiré malgré lui dans la spirale de l'écriture, devient lui aussi personnage. La dynamique qui s'instaure entre l'auteur et son lecteur a inspiré cette phrase à Max Frisch: « Der erste schöpferische Akt, den ein Schriftsteller zu leisten hat, ist die Erfindung seines Lesers.»<sup>334</sup>

Par quels moyens, l'auteur Walser parvient à « imaginer » un lecteur, à le créer, comment il le fait intervenir dans les récits, et par quelle sorte de jeu, l'auteur et son personnage parviennent à échanger leurs masques sous les yeux du témoin principal qu'est ce lecteur: tel est le but de cette recherche. Devant l'intervention quasi permanente de l'auteur, son pouvoir d'organisateur, ce « moi » qui déchire sans cesse les récits, nous analyserons les stratagèmes, les artifices grâce auxquels Walser parvient à propulser sur l'avant de la scène ses personnages, mais aussi son lecteur et dans quelle mesure il réussit à instaurer un

---

<sup>334</sup> « Le premier acte créateur de l'écrivain, c'est l'invention de son lecteur. » Max Frisch: *Öffentlichkeit als Partner* (1958). In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, op. cit., Bd IV, p. 251.

jeu d'inversion des rôles, de transposition des masques entre les trois personnages principaux de ce jeu: l'auteur, le personnage et le lecteur.

### 1.1. L'auteur et ses jeux de rôles

On ne peut réellement explorer le jeu qui s'instaure entre ces trois protagonistes d'un texte de Walser que si l'on se penche sur la position particulière que tente d'adopter le principal « acteur » qu'est l'auteur-narrateur. Même si la tâche nous semble simplifiée par l'emploi du « Je », la place qu'il s'octroie dans les récits n'est pas aussi facile à définir qu'il y paraît. Un auteur tel que lui, aimant surprendre par la feinte et le travestissement, ne se contente pas de passer tout simplement du costume d'autobiographe à celui de commentateur ou d'observateur. Qu'il adopte une position implicite ou explicite, sa stratégie narrative n'en est pas plus évidente. Comment parvenir à cerner les intentions de l'auteur dans ce jeu de cache-cache? « Disant je, je ne puis ne pas parler de moi. » C'est par cette citation de E. Benveniste que Jean Rousset débute son étude sur la première personne dans le roman, intitulée *Narcisse romancier*.<sup>335</sup> Par son omniprésence, cette manière de centrer le texte sur lui, Walser suscite cette comparaison avec Narcisse. Mais là où Narcisse se complaît à admirer son propre reflet, Walser lui est sans cesse à la quête d'un moyen pour brouiller son image. Il trouble son propre reflet en y interposant un personnage et un lecteur qu'il crée pour les entraîner dans le récit. Il fait évoluer tout ce monde, son monde, en chef d'orchestre, changeant continuellement de registre, de fonction. Il ne se contente pas, après avoir créé, d'observer ou de commenter, il ne peut s'empêcher d'intervenir. Ainsi à propos d'un personnage :

---

<sup>335</sup> Jean Rousset : *Narcisse romancier*. Paris, 1972, p. 7.

Da ist die Emporkömmlingin, eine Gewaltsdame, naiv wie ein kleines Kind. Ich persönlich schätze sie sehr, weil sie so üppig und zugleich so drollig ist.<sup>336</sup>

ou pour exiger l'attention de son lecteur:

Die Geschichte, obschon ich an ihrer Wahrscheinlichkeit zweifle, hat mir, als man sie erzählte, viel Freude bereitet; und ich gebe sie, so gut ich kann, hier zum besten, unter der einzigen Vorbedingung jedoch, daß man mich bis zum Ende nicht durch Gähnen unterbreche...<sup>337</sup>

Dans d'autres passages, après avoir feint de laisser libre cours à la narration, de ne pas même savoir où il va mener ses personnages, il s'immisce de façon inattendue dans le récit par quelques remarques anodines, en jouant de l'autocritique comme dans le texte intitulé *Schaufenster* (I) : « Hier hab' ich wieder einmal nur skizziert; eigentlich wär' ich zu mehr verpflichtet. »<sup>338</sup> Parfois il endosse le rôle du donneur de leçons et s'adresse d'un ton péremptoire à un lecteur fictif, lui intimant l'ordre de se comporter de telle ou telle façon. Il est à noter qu'un grand nombre de textes de la petite prose contiennent ce genre de déclarations édifiantes. Celles-ci s'adressent autant à un lectorat imaginaire qu'à lui-même; le « tu » auquel il s'adresse est un autre et lui-même à la fois. Il semble vouloir faire le point par lecteur interposé en s'adonnant à une sorte d'introspection voilée. Dans le texte *Zwei kleine Sachen*, les recommandations s'adressent autant au narrateur lui-même qu'à son éventuel lecteur :

---

<sup>336</sup> « Voici la parvenue, une dame de gros calibre, naïve comme un petit enfant. Je l'estime personnellement beaucoup parce qu'elle est si bien en chair et en même temps si comique. » *Berlin W.*, SW, Bd. 3, p. 80. Trad. in: *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 267.

<sup>337</sup> « Cette histoire, bien que j'aie des doutes sur sa vraisemblance, m'a beaucoup plu lorsqu'on me l'a racontée; et je la reproduis ici en faisant de mon mieux, à la seule condition toutefois qu'on ne vienne pas m'interrompre par des bâillements avant qu'elle soit finie. » *Sechs kleine Geschichten*, SW, Bd 2, p. 12. Trad., ibid., p. 109.

<sup>338</sup> « Une fois de plus, je n'ai fait là qu'esquisser; en réalité, je devrais me sentir tenu d'en faire davantage. » SW, Bd 8, p. 28. Trad. in: *La rose*, op. cit., p. 43.

In dir ist eine Neigung, stets an das andere zu denken und dich selbst zu vergessen. Sagt dir dafür das andere Dank, und kann es das. Man ist nicht gern dankbar. Es will jedes sich selbst das, was es ist, verdanken.[...] Indem du nun aber an jemanden bloß denkst, hast du ihm noch nicht geholfen, dich aber hast du vielleicht schon dabei vernachlässigt. Weißt du, daß man die nicht liebt, die sich vernachlässigen.<sup>339</sup>

En dissimulant ainsi ses propres interrogations derrière des remarques qui s'adressent à quelqu'un d'imaginaire, Walser poursuit ce jeu de travestissement. Mais il s'agit d'un double jeu, car grâce à ce rôle de moralisateur, il se place également à l'écart de ceux qui doutent, qui ignorent et que l'on se doit d'éclairer. Dans ces moments-là, il prend ostensiblement la place de celui qui sait, qui observe et qui ne participe pas. Dans un texte en «microgrammes», il écrit:

Ich meine, als Erzähler hab'ich wohl das recht auf Neutralität, oder nicht?<sup>340</sup>

Cette manière de se poser en observateur est poussée à son paroxysme dans le texte *Simon : Eine Liebesgeschichte*. L'auteur sort littéralement du cadre du récit, pour observer « de haut » ce qui vient d'être écrit, prendre du recul par rapport à l'histoire et reprendre tout simplement son souffle après avoir poursuivi son personnage au travers du récit:

Simon griff wieder in die Mandoline, auf welcher er Zauberer war. Die Erzählung setzt sich hinten wieder auf einen Stein und horcht ganz verblüfft. Unterdessen gewinnt der Verfasser Zeit, auszuruhen. Es ist ein mühseliges Geschäft, Geschichten erzählen. Immer hinter soich einem langbeinigen,

---

<sup>339</sup> « Tu as toujours tendance à penser aux autres et à t'oublier toi-même. Les autres te remercient-ils et le peuvent-ils ? On n'aime pas être reconnaissant. Chacun veut être reconnaissant à lui-même de ce qu'il est.[...]En ne faisant que penser à quelqu'un, tu ne lui es pas encore venu en aide, mais tu t'es peut-être déjà négligé considérablement. Sais-tu que ceux qui se négligent, ne sont pas aimés.» SW, Bd 4, p. 151.

mandolinenspielenden romantischen Bengel herlaufen und horchen, was er singt, denkt, fühlt und spricht.<sup>341</sup>

La plume semble se dissocier de l'écrivain pour continuer pendant que celui-ci se repose. Le narrateur s'éloigne du texte alors que le personnage prend de plus en plus de liberté et échappe à son créateur. Dans un certain nombre de textes, Walser s'éloigne ainsi de son récit et observe le narrateur.<sup>342</sup> Cette attitude très particulière qui consiste à s'extraire du texte, interrompt le fil du récit, l'astreint à une pause comme si l'auteur prenait la peine de faire le point. Cette manière de procéder permet de jouer le double jeu de la présence affirmée, puisque le rôle de l'auteur est mentionné dans le récit, et de l'éloignement, puisque ce même auteur prend ses distances en se plaçant au-dessus de l'histoire. Ce regard scrutateur est si déroutant que Jochen Greven, dans son analyse de *Sechs kleine Geschichten*, le désigne de « Münchhausen-Trick ». Selon Greven, il s'agit en fait d'une sorte de fuite de l'auteur pour échapper à son propre regard, en prenant ainsi ses distances face à cet observateur narquois qu'il est lui-même, alors que celui-ci tente néanmoins de le sortir du borbier dans lequel il se trouve. Mais où se situe le véritable auteur et quelles sont ses relations avec celui du récit ? Face aux méandres que suscite ce jeu d'identité entre l'auteur hors texte et l'auteur dans le

---

<sup>340</sup> « Je pense qu'en tant qu'auteur, j'ai droit à la neutralité, n'est-ce pas ? » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 289.

<sup>341</sup> « Simon reprit la mandoline dont il était le magicien. L'histoire alla de nouveau s'asseoir derrière lui sur une pierre, et l'écouta tout ébahie. Quant à l'auteur, il profite de ce moment pour se reposer. C'est fatigant de raconter des histoires. Être toujours après ce gamin romantique avec ses grandes jambes et ses airs de mandoline, et devoir écouter ce qu'il chante, pense, sent et dit. » SW, Bd 2, p. 16-17. Trad. in: *Les Rédactions de Fritz Kocher, Histoires et petits essais*, op. cit., p. 112-113.

<sup>342</sup> SW, Bd 16, p. 265. « Man kann sagen, daß der Verfasser seinen kleinen Helden an Jugendmüdigkeit haben lassen. » « On peut dire que l'auteur fait mourir son héros las d'être jeune. » Ou dans *Der Handelsman*: « Diese Randbemerkungen schrieb der Verfasser, um zu zeigen, wie groß die Unanteilnahme unter den Menschen ist und wie gering die Gemeinschaft ». « L'auteur écrivit cette note en marge pour montrer combien le désintéret est grand chez les hommes et le sens de la communauté restreinte. » SW, Bd 16, p. 184.

texte, il n'existe, selon Greven, aucune réponse possible.<sup>343</sup> Ce jeu d'observation, mené jusqu'à l'in vraisemblable, conduit à une rupture des conventions entre la triade auteur, personnage, lecteur, puisque l'auteur prend la place assignée au lecteur, celle hors du texte, d'observateur, et laisse un narrateur virtuel dans le récit aux côtés du personnage. L'auteur se permet même de questionner ce narrateur virtuel jusqu'à le pousser dans ces derniers retranchements. Dans le texte *Schwendimann*, s'instaure ainsi une sorte de dialogue entre un personnage et le narrateur:

Einmal war ein sonderbarer Mann. Hallo, hallo, was denn für ein sonderbarer Mann? Wie alt war er, und woher kam er? Das weiß ich nicht. So kannst du mir vielleicht sagen, wie er hieß? Er hieß Schwendimann. Aha, Schwendimann! Gut sehr gut, très bien, très bien. Fahre also fort, wenn es dir gefällt [...].<sup>344</sup>

Ce jeu de questions continue ainsi tout au long du récit, interrompant sans cesse le fil de l'histoire, comme si cet auteur qui se situe hors du récit prenait un malin plaisir à empêcher le narrateur virtuel de poursuivre. Il ne contribue en rien à éclaircir la situation ; au contraire, il joue le rôle du perturbateur qui, sous prétexte d'éclaircissements, freine la progression du récit.

Dans d'autres textes, il se masque en simple conteur, en rapporteur d'anecdotes. Il est en quelque sorte le porte-parole de ce promeneur qui glane au

---

<sup>343</sup> « Hier führt, könnte man sagen, Robert Walser einen Münchhausen-Trick vor : Wie rettet sich ein selbstbeobachtender Poet oder poetischer Selbstbeobachter aus dem Sog des infiniten Regresses ? Indem er sich 'fremd' macht, sich in den Gegenstand einer karikierenden Beschreibung einerseits und andererseits den spöttischen Beobachter und Beschreiber aufspaltet und so gewissermaßen an den eigenen Haaren aus dem Sumpf zieht. Freilich gelingt das eben wieder nur als 'Kunststück', wir dürfen zum Beispiel nur nicht nach dem wirklichen Verfasser außerhalb des Textes und seinem Verhältnis zu jenem fragen, der darin auftritt, sonst entstehen schon wieder neue Schleifen der Selbstreferenz. » Jochen Greven : *Beobachtung und Selbstreferenz bei Robert Walser*. In: *Runa*, op. cit., p. 15.

<sup>344</sup> « Il était une fois un homme étrange. Eh ! Eh ! quelle sorte d'homme étrange ? Quel âge avait-il et d'où venait-il ? Je ne le sais pas. Tu peux peut-être me dire comment il

détour des chemins telle histoire, qui assiste à telle situation, souvent sans intervenir. Il transforme les lieux qu'il fréquente en autant de postes d'observation à partir desquels il peaufine son rapport comme s'il s'agissait des faits les plus importants et les plus intéressants qui soient, ainsi que le souligne Paul Nizon.<sup>345</sup> Ce n'est pas seulement la campagne qu'il parcourt de long en large qui est pour lui un vaste champ d'observation, mais aussi le Café Aschinger à Berlin ou les ruelles de Berne. Dans certains textes, il adopte une attitude totalement détachée, se contentant d'être le rapporteur de propos, de situations:

Berta arbeitet als fleißige Angestellte im Kontor einer Fabrik. Ihr Vorgesetzter, ein allerdings leider Gottes schon etwas älftlicher Herr, sehr galant natürlich, spielt, so ist mir neulich zufälligerweise zu Ohren gekommen, da er den Tag über mit ihr in Berührung kommt, den Liebhaber mit ihr.<sup>346</sup>

Il prend d'ailleurs bien soin de souligner combien il est étranger aux situations décrites, qu'il ne fait que rapporter. Il se charge soi-disant de mettre en forme l'expérience des autres. Mais derrière ces remarques qu'il veut objectives, se profilent au fur et à mesure de l'avancée du récit ses propres impressions car il lui est impossible de ne pas intervenir, de ne pas « sauter à pieds joints » dans le récit. Dans le texte cité ci-dessus, il ne peut s'empêcher de donner son opinion:

---

s'appelait ? Il s'appelait Schwendimann. Aha, Schwendimann ! Très bien, très bien. Tu peux continuer ton récit si cela te plaît [...]. » SW, Bd 5, p. 120.

<sup>345</sup> « Er nimmt immer eine Rolle an. Er spricht über Großes und Kleines, Vergangenes und Alltägliches in der gleichen Berichterstattemanier, als könne das Publikum diese Mitteilungen kaum erwarten. Er setzt sich immer in Positur und er spricht inuner auch bei so entlegenen (z.B. historischen) Ereignissen, als ob er dabei gewesen wäre, aus einer scheinbar naïven Identifikation mit dem Gegenstand. Er täuscht gerne vor, sich eines Auftrages entledigen, eine verlangte Rechenschaft ablegen zu müssen. Er gibt sich immer eine aktuelle Note. » Paul Nizon : *Robert Walser. Dichtung und Wahrheit. Innenwelt und Außenwelt*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd II, p. 32.

<sup>346</sup> « Berta travaille comme employée modèle dans le bureau d'une usine. Son supérieur, malheureusement déjà un homme d'un certain âge, mais très galant, puisqu'il est en relation avec elle, lui fait la cour ; c'est ce qu'incidemment, on m'a rapporté il y a peu. » *Berta*, SW, Bd 5, p.110.

«O, so ein Schurke, so ein Hauptkerl! Bald ist er ein Herr, und bald ist er ein Diener bei ihr.»<sup>347</sup>

Christophe Siegrist, dans son analyse de la « petite prose » de Walser, voit dans ce besoin constant d'intervenir dans le récit en se dissimulant derrière le narrateur, la raison pour laquelle Walser dut renoncer à écrire des romans.<sup>348</sup> Il rend son personnage d'auteur incontournable, l'invente de telle sorte qu'il soit incontournable. Mais à la thèse de Siegrist qui prétend que cette manière de s'immiscer est involontaire parce que faisant partie du caractère de l'auteur, nous pouvons opposer celle de Roger Pinget qui voit dans l'immixtion d'un narrateur un acte calculé, une référence à l'écrivain qu'il est et qui, selon ce qu'il choisit d'être, intervient de telle ou telle façon dans le texte. Roger Pinget écrit à propos de « la voix de celui qui parle »:

[...] le travail préalable consiste à choisir parmi les composantes de la mienne celle qui m'intéresse sur le moment et de l'isoler, de l'objectiver alors jusqu'à ce qu'un personnage en surgisse, le narrateur lui-même, auquel je m'identifie. Voilà pourquoi on trouve le « je » dans tous mes livres, mais il est à chaque fois différent.<sup>349</sup>

## 1.2. La confusion des rôles

Cette manière de s'éclipser, ces attitudes distantes, comme ces intrusions dans le récit, directes et apparemment spontanées, sont autant de rôles différents joués par le même personnage. Walser entretient une sorte de conversation imaginaire entre son Moi et son double, lui assignant certains rôles, lui en interdisant

---

<sup>347</sup> « Oh, cette crapule qui joue l'important ! Tantôt il est un patron, tantôt un serviteur. » Ibid., p. 111.

<sup>348</sup> « Oft genug verbirgt der Dichter sich hinter angenommenen, scheinbar objektiven Erzählweisen, die er aber nicht durchzuhalten vermag : Entäußerungen oder auch nur Zurückstellung des Ich sind ihm unmöglich (womit sein Versagen im Roman zusammenhängen mag). » Christoph Siegrist : *Robert Walsers kleine Prosadichtung*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd II, p.129.

<sup>349</sup> Robert Pinget. In: *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*. Paris, 1972, T. II, p. 313.

d'autres, pour reprendre le devant de la scène, puis retournant très vite dans sa coquille en minimisant son importance aux yeux du lecteur. Cette relation avec son narrateur fictif se joue sur deux tableaux, deux scènes à la fois, ce qui astreint l'écrivain à toujours jouer un double rôle entre l'auteur qu'il est dans la réalité et celui qu'il joue dans le texte. En créant ainsi un narrateur double, mais aussi multiple et changeant, Walser se fond dans son écriture, fuyant, versatile et dérangeant comme le remarque Martin Walser. Cette manière de toujours jouer le rôle de transmetteur serait bien, selon ce dernier, la preuve de son angoisse à se présenter lui-même dans le récit.<sup>350</sup> Mais l'auteur joue à abuser son lecteur en modérant son autorité d'écrivain face à un texte, dont il se désolidarise même parfois pour, la ligne suivante, essayer à tout prix de reprendre sa place. Ce procédé n'est donc pas obligatoirement la traduction d'une impossibilité d'assumer son rôle dans le récit qu'il soit autobiographique ou non, mais peut-être l'envie pour un auteur d'explorer des champs d'action nouveaux qui permettent d'observer ce récit sous un regard différent. Le résultat de ce jeu lui importe peu, c'est la stratégie employée pour déplacer les différents pions que constituent les protagonistes de l'histoire qui le fascine. Le narrateur double est en quelque sorte à l'image du « face à face » entre le vieillard et le jeune homme qu'il décrit dans cette sorte de parabole qu'est *Erinnerung*. Walser est, lui aussi, en possession de ce masque double, un auteur à la parole intarissable opposé à son semblable qui l'observe, silencieux:

So viel ich mich erinnere, war es so; er, der sonderbare ältere Mann und ich, der ebenso seltsame, sonderbare, jedoch junge Mann, saßen einander in seinem, des älteren Mannes Zimmer

---

<sup>350</sup> « Er ist das äußerste Gegenteil von einprägsamer Deutlichkeit. Eher ist er ein Medium, in dem sich alles auf eine wilde und schüchterne Weise bricht, das Medium selbst aber ist gesättigt mit Verschwiegenheit. Es funktioniert schüttern und wild, aber vor seiner ausdrücklichen Selbstdarstellung hat es Angst. Das wäre ihm eine Festlegung wie Wahnsinn. Alles was in den Büchern vorkommt, ergänzt sich zu einem verwirrenden Muster. Keltisch. Der wechselsüchtige Autor selbst, sein verschwindendes Dasein : Das ist das Verwirrende.» Martin Walser : *Alleinstehender Dichter. Über Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd 2, p. 12.

gegenüber.[...] Auf der einen, d. h. auf seiner, des älteren, gereiften Mannes Seite ein glanzloses Auge und ein Benehmen, welche Gelangweiltheit verkündete, und auf der anderen d. h. auf meiner Seite ein idealisch 'oderndes Wesen und eine hingeworfene, hingegossenen Beredsamkeit, die, der leichten Welle ähnlich, am Felsen von des mürrischen Mannes trockenem und hartem Betragen zerschellte. Sonderbar bei der ganzen Sache war, daß ich wohl wußte, wie wenig wert all mein Reden und Sprechen habe, wie wenig Eindruck es machen müsse, und daß ich vielleicht gerade darum mich nur um so inniger in das beseelte Sprechen hineinsprach. Ich glich einem Brunnen, der nichts anders konnte als zu sprudeln, einer Quelle, die hervorbrach mit all ihrem drängenden Inhalt, ohne daß sie es wollte.<sup>351</sup>

L'écriture est à la fois exhibition et silence, besoin de parole et volonté de se taire. C'est cette confrontation entre le silence et la parole, silence qui provoque la parole et vice-versa qui constitue le double masque du narrateur. Il porte en lui ce dualisme, s'exhiber d'une part et se protéger, prendre ses distances d'autre part. C'est cette façon de se dérober qui abuse le lecteur et qui le désarçonne. L'écrivain se ménage une part d'ombre en poussant en avant ce narrateur qui lui permet de mieux prendre ses distances avec son texte certes, mais qui l'autorise

---

<sup>351</sup> « Pour autant que je me souvienne, cela se passa ainsi : lui, l'étrange vieil homme, et moi, le tout aussi bizarre, étrange mais jeune homme, nous étions assis l'un en face de l'autre dans sa chambre, celle du vieil homme.[...] D'un côté, c'est-à-dire du sien, de celui du vieil homme mûr, un œil éteint et un comportement qui annonçait l'ennui, et de l'autre, c'est-à-dire de mon côté, un être en proie à un bouillant idéalisme, et un torrent, un flot d'éloquence qui, semblable à la vague légère, venait se briser sur le rocher dur et sec du comportement du vieux grognon. L'étrange dans toute cette affaire était que je savais fort bien à quel point tous mes discours et mes paroles avaient peu de valeur, à quel point ils devaient faire peu d'impression, et que peut-être pour cette raison même, je m'enferrais d'autant plus profondément dans mon enthousiaste parole. Je ressemblais à une fontaine qui ne peut s'empêcher de bouillonner, à une source qui jaillissait sans le vouloir avec tout ce qu'elle enfermait de pressant. Je voulais et puis je ne voulais absolument plus parler. » SW, Bd 4, p. 123. Trad. in: *Robert Walser. Rêveries et autres petites proses*, op. cit., p. 63-64.

également à jeter un regard critique sur son œuvre, ce qui est d'ordinaire l'apanage du lecteur et ce dont Walser le dépossède. Il donne l'impression de ne pouvoir évoluer qu'en jouant tous les rôles à la fois mais, et c'est là que le jeu se complique, sous son propre regard ironique et indifférent à la fois, comme l'était celui du vieillard du récit ci-dessus. De la même manière qu'il se multiplie dans divers personnages, imprégnant fortement l'un, ne faisant qu'effleurer l'autre de quelques touches personnelles, construisant le troisième de toutes pièces, il se présente en tant qu'auteur sous diverses formes. Dans le texte *Ein klein wenig Watteau* il présente la « multiplicité » sous la forme d'un indifférent, d'un simulateur, d'un sentimental et d'un bouffon. Ces portraits pourraient illustrer à eux seuls les différentes facettes de l'auteur. A la fin du récit, les quatre personnages donnent une définition sous laquelle se dissimule une seule et même personne, l'auteur:

*Alle vier:*

*(sich die Hand gebend und nach vorn tretend)*

Wir sind einander ähnlicher als man vermutet, unterscheiden, trennen uns durch Nuancen. Alle Farben, Töne, Worte, Charaktere sind verwandt. Dadurch, daß wir leben, gleichen wir uns aufs Tüpfchen, nur daß jeder sich anders gibt, anders genommen wird.<sup>352</sup>

Ce masque de l'écrivain qui se donne à chaque fois sous un angle différent, qui « est pris à chaque fois autrement », soulève le problème de l'image qu'il veut donner de soi, de celle qui se dissimule derrière celle qu'il présente et de celle qui est perçue par le lecteur. Walser tente de garder la maîtrise de ce jeu entre ces différents masques, et prend son lecteur à témoin. La complexité de ce jeu reste tout au long des récits et des romans la même: plus l'auteur semble vouloir

---

<sup>352</sup> « Tous les quatre : (ils s'avancent en se donnant la main.). Nous nous ressemblons davantage qu'on ne le présume, nous différons, nous nous distinguons par des nuances. Toutes les couleurs, tous les sons, les mots, les caractères sont parents. Et du seul fait que nous vivons, nous sommes identiques au moindre grain près, si ce n'est que chacun

brouiller les pistes menant à lui, plus il est présent, et plus il veut être autre, plus il se découvre. C'est à partir de ce jeu ambigu et subtil que l'auteur joue avec lui-même, que les relations avec les autres protagonistes : le lecteur et le personnage, sont remises constamment en question. Les jeux d'influences qui s'établissent dans cette triade sont fondés sur une construction complexe qui varie non seulement selon l'importance que l'écrivain veut donner à chacun, mais selon l'importance que chacun a en dépit de l'influence de l'auteur omniscient.

## **2. L'auteur face au lecteur**

### **2.1. Les règles d'un jeu de manipulations**

Si, comme nous l'avons constaté dans le paragraphe précédent, l'attitude de l'écrivain face à son texte présente des facettes très différentes, sa position face au lecteur ne peut être uniforme et sans ambiguïté. Face au lecteur, l'écrivain tente de biaiser pour dominer la relation qu'il établit avec lui, donnant ainsi au jeu de masques qu'il lui impose plus d'intensité. L'une des caractéristiques des récits de Walser est la place particulière qu'il donne au lecteur. Chez lui, le lecteur est une véritable entité, un élément incontournable. Non seulement il le sous-entend, le mentionne, mais il l'interpelle, le prend à partie, le questionne et même l'initie, l'éduque, le façonne. Il a face à lui de réels sentiments, de père, de frère, de compagnon ou de maître. Les récits où il s'adresse directement à son lecteur sont très nombreux. D'un récit à l'autre, ses attitudes diffèrent. D'une ligne à l'autre même, il peut changer de comportement vis-à-vis de son lecteur. Walser ne semble pouvoir écrire qu'en ayant son lecteur à l'esprit. Il termine un

---

se donne autrement, est pris autrement.» SW, Bd 17, p. 485. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 84.

texte en microgrammes par cette phrase: «Darf ich bitten, diese Zeilen unsäglich verständnisvoll zu lesen, nämlich so, daß auf den Verfasser kein Schein fällt.»<sup>353</sup> Il porte une réelle attention à son lecteur puisqu'il veut même lui épargner l'étalage de ses débordements.<sup>354</sup> Tant de sollicitude peut paraître à la longue, suspect. L'auteur a-t-il à ce point envie de ménager son lecteur ? A-t-il une si mauvaise opinion de lui-même pour qu'à chaque récit il se sente dans l'obligation de s'excuser des tracas que son écriture occasionne à ce pauvre lecteur ? Certains textes nous prouvent le contraire, et la sollicitude de l'auteur semble avoir ses limites lorsqu'il le laisse se débrouiller seul avec le texte, le plantant là de façon un peu cavalière, comme dans le récit *Das seltsame Mädchen* qu'il clôt par cette phrase: «Meine Bemühungen haben mich ermüdet; ich geh' zu Bett. Mag aus dieser Geschichte klug werden, wer Lust dazu hat.»<sup>355</sup>

Cette manière de laisser son lecteur face au récit, de ne plus lui venir en aide, jusqu'à nier son importance comme dans la phrase que nous venons de citer, où il ne le mentionne même plus, fait partie de ce « jeu d'influences » qu'il pratique à son égard. Il feint la fuite pour l'obliger à intervenir s'il porte de l'intérêt à ce qu'il vient de lire. Il lui impose de manière détournée une sorte d'examen de passage pour savoir s'il peut continuer sa route avec lui. Walser exige du lecteur une présence permanente. Il devient en quelque sorte, par la volonté du narrateur un « co-producteur »,<sup>356</sup> un personnage actif à qui il est demandé de porter sa pierre à l'édifice, de remplir les blancs qui interviennent dans le récit, de donner

<sup>353</sup> « Puis-je demander qu'on lise ces phrases avec une inexprimable compréhension, pour que l'auteur n'en prenne ombrage. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 295.

<sup>354</sup> « Wenn ich Erklärungen ablegen würde, könnte der Leser vor Scham ja fast vergehen, was ich nicht verantworten möchte, da ich schon so die verantwortungsüberladenste Seele bin. » « Si je devais donner des explications, le lecteur pourrait mourir de honte, ce dont je ne veux pas être responsable, ayant déjà moi-même l'esprit chargé de responsabilités. » Ibid., p. 47.

<sup>355</sup> « Mes efforts m'ont fatigué ; je vais me coucher. Que celui qui a envie tire cette histoire au clair. » SW, Bd 8, p. 74. Trad. in: *La Rose*, op. cit., p. 109.

<sup>356</sup> Cf. Joachim Strelis: *Die verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*, op. cit., p. 17

une signification à ce que l'auteur présente comme insignifiant.<sup>357</sup> Comme nous le constatons plus haut, il éprouve la nécessité de créer un auteur fictif, le besoin d'avoir constamment en face de lui un lecteur fictif. Ainsi, même dans les «microgrammes», dont l'écriture est tellement minuscule qu'elle ne peut être déchiffrée que par celui qui l'a écrite, Walser s'invente un lecteur ou des lecteurs à qui il s'adresse pour leur exposer (et leur imposer) des problèmes d'ordre psychologique :

Ein Problem will ich hier behandeln, und ich trete zu euch hin, um es euch aufzurollen. Mehr Aufgaben psychologischer Art schweben mir noch vor. Ihr habt wohl nichts dagegen.<sup>358</sup>

L'autorité avec laquelle il agit face à ce lecteur est déconcertante. Il le bouscule pour ensuite lui confier ses pensées les plus personnelles. Il lui intime l'ordre de l'écouter pour ensuite, dans un autre texte, ignorer sa présence et lui tourner ostensiblement le dos. Il le prend à témoin alors qu'il sait pertinemment que le lecteur n'a pas vécu l'expérience qu'il évoque, comme si, après tout, il se moquait de son avis :

Leid und Sorgen gehen schwarz. Särge sind schwarz. Warst du je im Karzer, lieber Leser? Wenn ja, so weißt du, daß es dort nicht sonderlich hell ist. Aufklärung ist hier überflüssig.<sup>359</sup>

Chez Walser, il faut que le lecteur se rende à l'évidence que ce qui est écrit peut être équivoque et se prêter à des interprétations différentes. Le lecteur,

---

<sup>357</sup> «[...] indem Walser seine Gegenstände und Motive in immer neuen Wendungen wortreich umkreist, fächert er sie auf und schafft so Zwischenräume, Nischen der Bedeutungslosigkeit gleichsam, die zu erfüllen und bedeuten dem Leser aufgegeben ist.» Ibid. p. 12.

<sup>358</sup> « Je veux ici traiter d'un problème et je me présente devant vous pour vous l'exposer. D'autres problèmes d'ordre psychologique me viennent encore à l'esprit. Je pense que vous n'avez rien contre cela.» *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 233.

<sup>359</sup> « Les souffrances et les soucis sont noirs. Les cercueils sont noirs. N'as-tu jamais été dans un cachot, cher lecteur ? Si, oui, tu sais alors qu'il n'y fait pas particulièrement clair. Un éclaircissement est ici superflu.» *Grün II*, SW, Bd 16, p. 367.

mené sur une piste, doit s'attendre à devoir changer d'attitude, au détour d'une phrase, d'une remarque. Dans un passage, il doit se ranger à son avis:

Leser, du mußt zugeben, dieser arme einsame Commis denkt sehr edel.<sup>360</sup>

Du mußt unbedingt zufrieden mit mir sein, hörst du? Unbedingt.<sup>361</sup>

Dans un autre passage, c'est l'écrivain qui s'excuse de ce qu'il lui inflige :

Entschuldige, Leser, daß ich dir vorrede. Aber Vorreden sind nun einmal eine Sucht von lustigen Schriftstellern. Also weshalb eine Ausnahme machen? Leb' wohl und verzeih mir.<sup>362</sup>

Walsler crée le personnage du lecteur dès ses débuts d'écrivain et il le garde à ses côtés jusque dans les «microgrammes», oreille indispensable qui se plie à toutes ses facéties. Ainsi dans un texte en «microgrammes», il lui soumet ses réflexions sur l'écriture en général. Il sollicite son indulgence sans même oser le nommer :

Nebenbei : Es kann in der Schreibart eine Langatmigkeit geben, und sie kann ungekünstelt, warm und groß wirken, wenn sie aber gewollt, gezwungen, erscheint, würde ich vorziehen, daß sich der betreffende Schriftsteller in kurz gebauten Sätzen ausdrückte, die so gut Wirkung haben können wie wendungenreiche. Wird man mir diese Zwischenbemerkung etwa übel nehmen?<sup>363</sup>

---

<sup>360</sup> « Lecteur, tu dois reconnaître que ce pauvre commis solitaire pense très noblement. » *Der Commis*, SW, Bd 1, p. 56. Trad. in: *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 56.

<sup>361</sup> « Tu dois absolument être content de moi, entends-tu ? Absolument. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd 1, p. 68.

<sup>362</sup> « Excuse, lecteur cette préface que je t'inflige. Mais les préfaces, c'est comme ça, ce sont des manies d'écrivains qui s'amuse. Alors pourquoi faire une exception ? Adieu et pardonne-moi. » SW, Bd I, p. 50. Trad., op. cit., p. 49.

<sup>363</sup> « Par ailleurs, il peut exister dans la manière d'écrire une inspiration de longue haleine, et elle peut paraître naturelle, chaleureuse et grande, mais lorsqu'elle paraît volontairement forcée, je préconise que l'écrivain en question s'exprime plutôt avec des

En adoptant parfois une attitude modeste, en s'excusant, l'auteur donne au lecteur l'impression qu'il a sa place dans le texte. Mais ceci n'est que de courte durée puisqu'il retourne à ses fantaisies en laissant le lecteur pantois, au bord du récit. Il lui donne l'illusion d'exister, mais ce n'est que dans l'imagination d'un auteur. En agissant ainsi, Walser prend le risque de désillusionner totalement son lecteur et de lui rappeler qu'il n'est qu'un personnage de lecteur factice, au même titre que ce narrateur fictif et que les personnages qui l'entourent. Ainsi, Marthe Robert peut-elle écrire dans un portrait de Walser:

Cette illusion d'un art se substituant légitimement à la vie, reçu en quelque sorte tout fait, indépendant de son producteur et élevé par là à la dignité d'objet, Walser s'emploie activement à la détruire, en rappelant au lecteur qu'il est lecteur, que ce qu'on lui offre n'est pas la réalité, pas même une réalité rêveuse ou déformée dont il pourrait se saisir directement, mais de la littérature, c'est-à-dire avant tout des mots et du papier. L'ironie, le passage brusque de l'incohérence onirique aux soucis les plus prosaïques, la digression élevée à la hauteur d'une technique - tous ces éléments si remarquables de la prose de Walser cherchent moins peut-être à dépayser le lecteur que, chose plus grave, à lui faire perdre ses illusions poétiques.<sup>364</sup>

## 2.2. Le lecteur: partenaire et observateur

Walser donne l'impression d'avoir besoin sans cesse, en face de lui d'un partenaire pour donner ses impressions sur son écriture. Il s'extrait ainsi sans arrêt du monde de l'imaginaire pour jeter un coup d'œil en arrière et prendre le

---

phrases courtes qui peuvent avoir autant d'effet que les tournures compliquées. Va-t-on m'en vouloir pour cette digression ? » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 35.

<sup>364</sup> Marthe Robert : *La traversée littéraire*. Paris, 1994, p. 16.

lecteur à témoin. Ballotté ainsi entre le quotidien et l'imaginaire, celui-ci risque de perdre, en même temps que « ses illusions poétiques », ses marques dans le récit. L'auteur le mène dans un monde qui lui est étranger, en lui entrouvrant son domaine réservé, les remarques en marge du récit. Il fait ainsi volontairement voler en éclats l'image de la fiction pour replacer le texte dans la réalité quotidienne et prendre le lecteur à contre-pied. L'intrusion de remarques personnelles, déchirant un tissu narratif qui prend naissance dans l'imaginaire de l'auteur, voilà une manière de procéder qui ne peut que remettre en cause le texte lui-même. Cette façon de s'immiscer dans le récit, d'intervenir de manière plus ou moins indiscreète jusqu'à compromettre la crédibilité de la fiction, le fait entrer dans une tradition de romanciers qui réfléchissent sur le texte dans le texte, sur le roman dans le roman, comme Cervantès, Scarron dans *Le Roman comique*, Marivaux, Diderot dans *Jacques le Fataliste* et même Gide dans les *Faux-Monnayeurs*. Fidèle à son habitude de livrer ses réflexions à haute voix, il commente lui-même ce constant besoin d'intervenir, ces digressions qui coupent la narration, sans donner de véritable explication au lecteur qui, à nouveau, reste là avec ses interrogations:

Bilden solche Zwischenbemerkungen für mich etwas wie Ausruhegelegenheiten oder etwas wie Brücken, die ich über die Momente, wo mir vielleicht gerade nichts Neues mitzuteilen einfällt, tief baumeisterähnlich wie über Flüsse schlage, die überbrückt werden müssen, wie man es in der moralischen Ordnung bei vorkommender Unartigkeit, Störrigkeit zu tun pflegt?<sup>365</sup>

En changeant ainsi de stratégie, l'auteur se met ainsi volontairement dans une position périlleuse vis-à-vis de son lecteur. Il est certain qu'en jouant avec lui ce

---

<sup>365</sup> « Est-ce que des digressions de ce genre sont pour moi des prétextes à me reposer ou comme des ponts que je lancerais tel un ingénieur du génie en présence de rivières qui doivent être enjambées, par-dessus des moments où peut-être je n'ai justement rien de neuf à révéler, ainsi qu'on a l'habitude d'agir, dans le domaine moral, face à

jeu de distanciation, tantôt dans le rôle de l'observateur, tantôt dans celui du moralisateur omniprésent ou de l'auteur plein de sollicitude, ou doutant de soi et implorant la compréhension, il rend la position du lecteur très complexe. Ce lecteur est à la fois le témoin muet de toutes ces facéties et le partenaire involontaire de ce jeu à huis-clos entre l'auteur et celui qui le lit. Il est également l'aiguillon qui dynamise le récit, suscitant chez l'auteur la recherche de nouvelles voies pour poursuivre le récit. Le portrait que fait Nathalie Sarraute de ce lecteur pourrait être celui du lecteur de Walser:

C'est ce partenaire en chair et en os qui nourrit et renouvelle à chaque instant notre stock d'expériences. C'est lui le catalyseur par excellence, l'excitant grâce auquel ces mouvements se déclenchent, l'obstacle qui leur donne de la cohésion, qui les empêche de s'amollir dans la facilité et dans la gratuité ou de tourner en rond dans la pauvreté monotone de la manie.<sup>366</sup>

Le lecteur devient, sous l'impulsion de l'auteur, un personnage « walsérien » qui fait partie de la distribution des rôles. Il est pris dans les mailles du processus d'écriture en tant que partenaire qui raisonne avec l'auteur mais qui s'oppose aussi à lui.<sup>367</sup> Par ce procédé, c'est-à-dire la présence effective d'un lecteur, Walser renverse les règles de cette construction imaginaire; par son omniprésence, ses interrogations, il oblige le lecteur à s'inventer un auteur. Cette démarche se rapproche de celle que Contat analyse dans l'écriture de J. Louis Borges :

---

l'entêtement ou à d'éventuelles malveillances ? » SW, Bd 18, p. 71. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 132.

<sup>366</sup> Nathalie Sarraute : *L'Ere du soupçon*, op. cit. p. 100.

<sup>367</sup> «Der Leser wird in den Schreibprozeß hineingenommen und ist ein textstrukturierendes Element, nicht nur über direkte Leseranreden, sondern als dauernd in die Textgestaltung miteinbezogen, dazwischen und dagegen rasonierender Partner.» Ruth Huber: 'Ein schamhaft-stolzer Klang' - *Verwandtschaftliches bei Robert Walser und Peter Bichsel*, op. cit. p. 152.

Pour J. Louis Borges, l'auteur serait une invention du lecteur [...]. Ses textes sont de subtiles machinations où le lecteur est invité à se faire le responsable d'une règle du jeu que le texte lui impose insidieusement. Le jeu borgesien met en lumière la part de construction imaginaire de l'auteur qui s'établit en réalité dans un texte littéraire.<sup>368</sup>

Par cette manière d'agir dans le récit, Walser se prête à cette construction imaginaire de l'auteur. Il la suscite, mais sans jamais donner confirmation du résultat. Le lecteur peut certes se construire une image de l'auteur, un certain Walser, à partir de l'évidence de certaines réflexions, à partir de l'auto-observation, des digressions qui s'apparentent souvent à des extravagances, mais lorsqu'il s'agit pour lui de reconnaître le portrait, l'auteur oppose une série de masques qui se superposent et empêchent son vrai visage d'apparaître. Le lecteur, bien que partenaire à part entière, se heurte sans cesse à ce jeu de dissimulation, et Walser fait en sorte que la construction de l'auteur telle que Contat l'évoque reste bien dans le domaine de l'imaginaire. C'est ce mouvement de balancier, se prêter au jeu, se dérober, susciter un intérêt pour sa personne pour ensuite se camoufler sous l'ironie et la facétie, qui marque la relation avec le lecteur. L'auteur ne garde la maîtrise de ce jeu de dissimulation que s'il pousse la métamorphose jusqu'à ses limites. Il s'empare des émotions, des événements et les modèle à sa manière et lorsqu'il les restitue, le lecteur ne parvient plus à faire la part entre la poésie et la réalité. C'est l'évolution dans cet entre-deux, ce monde entre réalité et fiction, entre auteur-narrateur, auteur-personnage et lecteur-fictif, lecteur-partenaire qui permet de faire exploser tous les garde-fous de l'imaginaire pour aboutir au roman *Der Räuber*, illustrant le mieux les relations complexes qui existent dans la triade auteur, personnage, lecteur.

---

<sup>368</sup> Michel Contat : *L'auteur et le manuscrit*, op. cit., p. 21.

### 3. Le roman *Der Räuber*

#### 3.1 La genèse du roman

Le roman *Der Räuber* est le quatrième et dernier roman de Walser, après *Geschwister Tanner*, *Der Gehülfe* et *Jakob von Gunten*. Il s'agit d'un manuscrit rédigé en 1925, que Jochen Greven exhume dans les années soixante, au milieu de cinq cents feuillets, comportant vingt-quatre feuillets de formats différents, écrits en caractères minuscules ne dépassant pas deux millimètres. Ces feuillets ne comportent aucune indication de début ou de fin, de la part de l'auteur, aucun titre à peine quelques ratures. L'existence de ce manuscrit ne fut jamais mentionnée par Walser et elle ne fut révélée que dans les années soixante-dix.<sup>369</sup> Ce roman est né dans le mystère et le secret. Le titre donné plus tard au roman rappelle une aquarelle de Karl, le frère de Walser, représentant celui-ci en Karl Moor, l'un des brigands de l'œuvre de Schiller et témoigne donc de l'intérêt que Walser porte à cette pièce de théâtre. L'année 1925 est considérée comme une année de crise dans la vie de Walser, mais c'est aussi une des années les plus fécondes. L'auteur vit à Berne depuis 1921 et s'adonne exclusivement à l'écriture avec une véritable frénésie. Il semble vouloir communiquer le plus possible avec son lecteur, mais son besoin d'interlocuteur va paradoxalement de pair avec une écriture de plus en plus minimaliste. Le roman *Der Räuber* est le reflet même de ce paradoxe. L'auteur écrit pour un interlocuteur qu'il interpelle sans cesse, dont il souligne l'importance par le nombre de questions directes, mais l'écriture même qui lui est destinée est pratiquement illisible. La communication avec le lecteur repose déjà au départ sur une ambivalence. Le

---

<sup>369</sup> Dans la revue trimestrielle *Atelier du Roman* de septembre 1999 (Table ronde, 19), un courrier inédit présenté par Michel Lhost fait mention, à propos du roman *Der Räuber*, d'une lettre de refus de la part de la maison d'édition Seehahn de Dresde, datant du 25 septembre 1926. Il existe donc l'hypothèse que les 34 feuillets déchiffrés par Werner Morlang et Bernhard Echte aient été recopiés par Walser et présentés à une maison d'édition.

style direct et spontané qu'il affiche envers son lecteur s'oppose donc à la forme du récit qui, elle, se voile de mystère, de lettres indéchiffrables, pareilles à un grimoire obscur. Il faut rendre hommage à Jochen Greven et à Martin Jürgens de s'être attelés à cette lourde tâche de déchiffrement ainsi qu'à Bernard Echte et à Werner Morlang qui continuèrent ce travail afin que le manuscrit livre ses secrets. Ils nous ont permis de pénétrer dans un monde que Walser entourait volontairement de mystère. Mais une fois la porte forcée, s'offre alors à celui qui s'aventure dans ce roman, un étonnant éventail de connexions entre le narrateur, son personnage et le lecteur.

### **3.2. L'histoire d'une rencontre entre un auteur, son personnage et le lecteur**

Il serait vain de chercher dans *Der Räuber* une suite, une logique dans les événements ou dans l'histoire. Il est d'ailleurs difficile de résumer ce récit. Il est même impossible d'en déceler le fil conducteur. Le seul point d'ancrage pour le lecteur est ce narrateur et son personnage, le voleur, qui sont les protagonistes du récit. L'impression première est une sorte de jeu que pratique un narrateur avec son personnage sous les yeux d'un lecteur. Si l'on devait comparer ce roman à une scène de théâtre, le narrateur serait tantôt sur scène avec son personnage, tantôt dans la salle au côté du spectateur, mais il inviterait également ce même spectateur à le suivre sur scène. Le duo devient trio pour se transformer en une représentation à une voix, celle du narrateur, le personnage principal qui veut relater au lecteur l'histoire d'un voleur. Dès l'incipit, le ton est donné: le narrateur est bien présent dans le récit et semble vouloir garder la maîtrise sur ce dernier : « Edith liebt ihn. Hievon nachher mehr. »<sup>370</sup> Le lecteur doit se contenter

---

<sup>370</sup> « Edith l'aime. Nous y reviendrons. » SW, Bd 12, p. 7. Trad., op. cit., p. 9.

pour l'instant de cette constatation et se soumettre au bon vouloir de celui qui écrit pour connaître la suite de cette histoire d'amour.

Le comportement de l'auteur avec son personnage réserve lui-aussi des surprises. Le narrateur se comporte avec son personnage de façon particulièrement cavalière puisqu'il l'égratigne tant et plus:

Nur ein Nichtsnutz wie er kann so viel Wichtiges, Schönes, Nutzbringendes, in einem fort aus dem Kopf fortlaufenlassen. Nie bei Kasse sein, ist eine Nichtsnutzigkeit.<sup>371</sup>

Der Räuber war zeitweise ein ebenso zartes und gradliniges Kalb wie Uli. Wie dieser, so neigte auch er dahin, jeden dummen Hund für brav zu halten, weshalb sich jeder Donnersfötzel und Plägori, hätte ich bald gesagt, erdreistete sich über ihn lustig zu machen.<sup>372</sup>

Mais les relations qu'entretient le narrateur avec son personnage ne se cantonnent pas à un portrait sans indulgence. De temps à autre, se rendant compte de l'injustice de ses propos ou de leur exagération, le narrateur se reprend: il rectifie quelques pages plus loin: « Aber der Räuber ist denn doch noch lange nicht ein so folgsames Kalb », <sup>373</sup> ou bien « Der Räuber, ha, das war einer, der doch noch hie und da aufbegehrte ». <sup>374</sup> Il se fait aussi des reproches à propos de son comportement vis-à-vis de lui: « Armer Räuber, ich

---

<sup>371</sup> « Il faut être un bon à rien comme lui pour laisser filer ainsi constamment de sa tête tant de choses importantes, belles, utiles. Etre toujours fauché, c'est le signe d'un bon à rien ». Ibid., p. 8. Trad., ibid., p. 10.

<sup>372</sup> « Le brigand était un veau tout aussi doux et borné qu'Uli. Tout comme lui, il avait tendance à croire intelligent un chien stupide, et gentil un chien méchant, raison pour laquelle la moindre baudruche, le moindre m'as-tu-vu, allais-je dire, se permettait de se moquer de lui. » Ibid., p. 69. Trad., ibid., p. 58. « Plägori » en dialecte suisse signifie un vantard et vient du français « blagueur ». Uli est le personnage du serviteur dans les histoires paysannes de Gotthelf qui se déroulent en pays bernois.

<sup>373</sup> « Mais le brigand n'est tout de même pas, il s'en faut de beaucoup, ce veau docile. » Ibid., p. 78. Trad., ibid., p. 65.

<sup>374</sup> « Le brigand, ah non, c'était quelqu'un qui savait encore se rebiffer de temps en temps. » Ibid., p. 115. Trad., ibid., p. 94.

vernachlässige dich ja ganz ». <sup>375</sup> Au fur et à mesure de la poursuite de ce jeu que pratique le narrateur avec le personnage, celui-ci prend chair sous les yeux du lecteur. Les sentiments que le narrateur éprouve pour lui, la sollicitude qu'il lui manifeste pour, quelques lignes plus loin, le tancer, se moquer de ses faiblesses, instaurent une relation réelle. De par ce jeu, un personnage prend forme. Il sort de la fiction et son histoire, son histoire d'amour en l'occurrence, devient sous l'effet de l'omniprésence du narrateur, une histoire qui se réalise, qui devient tangible sous nos yeux. L'auteur se tient littéralement aux côtés de son personnage:

Und nun schien uns die Sache so zu liegen: Edith hat sich « ihren » Räuber gegenüber ungeschickt aufgeführt. Sie beging nennenswerte Fehler. Ich meinerseits habe in diesen Blättern gesagt, ich wolle ihn bei der Hand nehmen, ihn zu ihr führen, damit er wie eine Art von Sünder vor ihr dastehe und sie um Verzeihung bitte.[...] wie kann ich wissen, wie uns Edith im Falle eines Beihranklopfens empfangen wird. Es könnte ihr ja einfallen, uns, d.h. mir und meinem Räuber die Tür vor der Nase zuzuwerfen, indem sie vielleicht uns sagen würde: « Macht das ihr geht. » Mir grollt sie sicher. <sup>376</sup>

Les personnages sortent du cadre de la fiction à moins que ce ne soit le narrateur qui y rentre. Les personnages prennent chair grâce à l'élément réel qu'est le narrateur, tandis que celui-ci pénètre de manière ostentatoire dans le monde imaginaire. Les positions des uns et des autres sont brouillées par ce va-

---

<sup>375</sup> « Pauvre brigand, je te néglige complètement. » Ibid., p. 15. Trad., ibid., p. 15.

<sup>376</sup> « Et maintenant voici comment nous voyons provisoirement toute l'affaire : Edith s'est montrée maladroite avec « son » brigand. Elle a commis des erreurs considérables. J'ai moi-même écrit dans ces pages que mon intention était de le prendre par la main, de le conduire auprès d'elle, afin qu'il lui demande pardon.[...] comment puis-je savoir la façon dont Edith, au cas où nous frapperions timidement chez elle, nous accueillerait ? En nous voyant, je veux dire moi et le brigand, elle pourrait très bien avoir l'idée de nous flanquer la porte au nez en ajoutant peut-être à notre adresse un « Déguerpissez ! » Moi, elle me boude, c'est sûr.» Ibid., p. 129-130. Trad., ibid., p. 105.

et-vient incessant, par cette frontière ténue qui s'établit entre le réel et la fiction. Mais l'affirmation liminaire est bien ce lien tant recherché avec la réalité, ce besoin de s'ancrer dans le réel. Patrick Kéchichian écrit:

Dans ce « roman », plus encore que dans les précédents, c'est le principe absolu d'incertitude qui domine. La réalité n'est pas pour autant mise en cause. Au contraire, elle est affirmée, exaltée dans l'infinité de ces possibles.<sup>377</sup>

Ce sentiment d'ancrage dans la réalité est corroboré par le nombre d'interventions que le narrateur fait au fil du récit. Tout au long du roman il dissémine des phrases telles que:

Wir werden zweifellos auf diese verhältnismäßig gediegene Frau zurückkommen.<sup>378</sup>

Auch hierüber wird mehr zu reden sein. Immerhin werde ich mich kurz fassen.<sup>379</sup>

Seltsames Selbstgespräch, das auf welches wir ziemlich gewiß zurückkehren.<sup>380</sup>

Was sag' ich da?<sup>381</sup>

Il garde cette attitude jusque dans l'ultime paragraphe du récit où il ne peut s'empêcher d'afficher sa présence haut et fort, et surtout de sortir son personnage hors de la fiction pour le placer en pleine lumière dans la réalité puisqu'il est dorénavant un homme reconnu:

Wir halten ihn sowohl für die allgemeine Nonchalance wie für das Gewissen aller Völker. Wie wir da weit ausholen. Der Ernst

---

<sup>377</sup> Patrick Kéchichian : *L'homme de rien*. In : *Le Monde*. 14 janvier 1994.

<sup>378</sup> « Nous reviendrons sans aucun doute sur cette relativement honorable dame. » SW, Bd 12, p. 8. Trad., op. cit., p. 10.

<sup>379</sup> « De cela il y aura plus à dire. De toute façon je serai bref. » Ibid., p. 8. Trad., ibid., p. 8.

<sup>380</sup> « Etrange monologue sur lequel très probablement nous reviendrons. » Ibid., p. 11. Trad., ibid., p. 12.

<sup>381</sup> « Qu'est-ce que je dis là ? » Ibid.. Trad. ibid. De même, p.21 : « Davon zuversichtlich später. » Ou bien p. 51 : « Lassen wir da aber lieber noch einstweilen unerklärt auf sich beruhen. », p. 73 « Man muß immer ein bißchen abgetönt sprechen. », p. 116 « Aber vielleicht schieb' ich das noch etwas auf. »

schaut uns an, ich schaue auf, und so unlogisch das auch scheint, bin ich des Glaubens und erkläre ich mich mit allen denjenigen einverstanden, die meinen, es sei schicklich, daß man den Räuber angenehm finde und daß man ihn von nun an kenne und grüße.<sup>382</sup>

La fonction même de voleur est sans conteste un élément important dans le jeu que Walser entretient avec le lecteur. Il fait intervenir le personnage dans l'écriture elle-même, son domaine réservé, devant le lecteur qui doit observer la scène et se ranger à l'avis du narrateur sur les talents d'écriture du personnage:

Heute ist der Räuber ganz bleich vor lauter Dichten, denn Sie können sich ja denken, wie er mir wacker bei der Niederschrift dieses Buches mithilft.<sup>383</sup>

Du fait qu'il associe le personnage du voleur à l'écriture, qu'il en fait un écrivain, Walser exprime ses propres difficultés à se situer en tant qu'écrivain.<sup>384</sup> Il se trouve sans cesse en porte-à-faux par rapport à la tâche qui est de mettre en mots cette relation entre un auteur et un personnage oscillant entre deux mondes, celui de la réalité et celui de la fiction. Les deux se volent mutuellement, l'un lui vole sa vie pour la mettre en mots, l'autre lui vole sa fonction pour écrire à son tour. Impossible de savoir qui est vraiment à la poursuite de l'autre et qui gagne à

---

<sup>382</sup> « Nous voyons en lui aussi bien la nonchalance personnifiée et la conscience morale de toutes les nations. Comme nous y allons. Le sérieux nous regard, je lève les yeux à mon tour, et si peu logique que cela paraisse, j'affirme et je déclare que je suis d'accord avec tous ceux qui tiennent pour convenable qu'on trouve le brigand agréable et qu'à partir de maintenant on le connaisse et on le salue. » Ibid., p. 190-191. Trad., ibid., p. 152.

<sup>383</sup> « Aujourd'hui le brigand, lui, est tout pâle d'avoir tant écrit, car vous pensez s'il m'aide bravement dans la rédaction de ce livre. » Ibid., p. 169. Trad., ibid., p. 135.

<sup>384</sup> Jochen Greven constate que seul un personnage aussi inconstant que le voleur peut personnifier l'écrivain toujours en marge et asocial. « Dennoch liegt auf der Hand, daß nur der 'Unzuverlässige' als Identifikationsfigur des Autors in Frage kommt, daß es zuletzt um ihn und sein Schicksal geht. Zur Unterstützung dieser These wäre, wenn nötig ist, auf andere Texte, besonders auf den *Räuber*-Roman, zu verweisen, in denen die soziale Marginalisierung der künstlerischen Existenz (bzw. auch deren Asozialität

ce jeu du gendarme et du voleur. Une chose est sûre: l'écrivain et le voleur sont liés par cette sorte de pacte de sang, -ou d'encre -, qu'est l'écriture. Dans la postface de la traduction de *Der Räuber*, Jean Launay écrit:

Pour notre part, et en retrait de toute explication, une image au-a constamment guidé cette traduction du *Brigand*, qui fut elle-même semblable à une partie de gendarmes et de voleurs, du gabelou français aux troussees d'un imprévisible vagabond suisse en cavale dans la langue allemande: *le Brigand*, ou la course-poursuite, réglée comme un pari, entre un écrivain et sa vie d'écrivain. La course est à la fois de vitesse et d'endurance, car il ne s'agit plus seulement de ces parcours brefs où Walser excelle, mais d'une succession d'étapes. De la ligne de départ et de celle d'arrivée, c'est chaque fois la vie présente, l'inspiration du moment, qui décide. Le seul enjeu est que toutes ces étapes fassent un tour, au terme duquel l'écrivain s'engage à rattraper son brigand, son ombre, voleuse et complice.<sup>385</sup>

### 3.3. L'auteur et le voleur : un même masque

Ce personnage qui est doublement en marge de la société puisqu'il écrit et qu'il est un voleur, porte en fait les deux masques du narrateur: celui d'écrivain, masque qu'il usurpe, et celui de voleur, masque que la société lui a apposé et qui se révèle injuste puisqu'il ne commet aucun acte répréhensible dans le récit. Le narrateur met en parallèle le masque dont on s'affuble soi-même et celui dont on est affublé. Il oppose l'image que l'on maîtrise ou que l'on tente de maîtriser à celle imposée, celle que l'on s'imagine être la sienne et celle que l'on vous met

---

von sich her) deutlich genug thematisiert, aber auch zum Gegenstand einer Verteidigung gemacht wird.» Robert Walser. *Figur am Rande in wechselndem Licht*, op. cit., p. 79.

d'office. Pour parvenir à couper court à cette confrontation, il suffit d'intervertir les masques. Ainsi, ce jeu de cache-cache fait-il voler en éclat le rôle du personnage comme celui du narrateur. En ancrant le roman dans la réalité, Walser ne fait que souligner ce subterfuge. Son voleur ne peut être que voleur dans la fiction, alors que lui l'est dans la réalité. Tout en s'acharnant à le rendre réel, il n'est pas dupe de la mascarade. Au contraire, par ses hésitations, ses contradictions, ces invraisemblances, qu'il tisse autour de son personnage, il porte cette mascarade à son paroxysme. Catherine Sauvat écrit à ce sujet:

Le jeu entre l'auteur et son personnage, le sujet et l'objet, où ni l'un ni l'autre n'est ce que l'on attendait, ressemble au jeu du gendarme et du voleur. Le voleur, le brigand, c'est évidemment l'écrivain qui s'empare des émotions et de l'existence même des autres et qui se situe en marge de la société, en dehors de la réalité. Repoussé lui-même par la société, il manipule les mots pour changer les faits à son image, c'est-à-dire substituer la poésie au réel, sans être pourtant dupe de la métamorphose.<sup>386</sup>

Cette duperie qui consiste « à substituer la poésie au réel » est à la base même de la fonction d'écrivain et du jeu de dissimulation qui en découle. Ce costume d'écrivain, dont on s'affuble mais qui fait naître autour de soi une image que l'on ne maîtrise plus, cette dichotomie entre ce qui est irréel et ce qui est vécu, ce que l'on dissimule et ce que l'on révèle parfois malgré soi, ce monde antinomique dans lequel fiction et réalité se mêlent, - le monde du voleur du roman *Der Räuber*, en somme -, tel est ce à quoi le lecteur est confronté chez Walser. Paradoxalement, celui-ci semble très à l'aise dans cette situation confuse en louvoyant ainsi « entre deux eaux ». D'une phrase, il parvient à reprendre pied dans la réalité pour repartir de plus belle dans l'imaginaire:

---

<sup>385</sup> Jean Launay: Postface in: *Le Brigand*, op. cit., p. 156. Nous avons choisi de traduire *Der Räuber* par «le voleur», terme qui correspond peut-être plus à ce jeu auquel se livrent le narrateur et son personnage, de s'approprier le bien d'autrui.

<sup>386</sup> Catherine Sauvat : *Robert Walser*, op. cit., p. 162.

Und nachher muß mir der Räuber endlich mal zu einem Arzt. Das kann ich unmöglich länger mitansehen, wie er sich jeder Prüfung entzieht. Finde ich keine passende Partie für ihn, so muß er mir wieder ins Büro. So viel steht fest. Dieser arme Bursche. Aber es geschieht ihm recht. Oder man steckt ihn einfach in ein Bauernhaus. Übrigens scheinen uns das selbstverständlich zunächst nur Phrasen.<sup>387</sup>

Par cette dernière phrase, le narrateur tente de maintenir son personnage à distance en l'obligeant à reprendre sa fonction fictive. Tout tourne autour de ce concept du jeu de gendarme et de voleur entre le narrateur et son personnage. Le narrateur vole au voleur son costume de fiction et prend la place de son personnage dans le récit. Le voleur lui, prend forme en se saisissant de la plume pour monologuer et se substituer ainsi au narrateur.

La position du lecteur n'est pas facile, car il est confronté, soit à une véritable connivence entre le narrateur et son personnage, au point qu'il a du mal à les différencier l'un de l'autre, l'un étant le composant de l'autre,<sup>388</sup> soit à un véritable rapport de force, voire même un besoin absolu de se dissocier.<sup>389</sup> Comme nous l'avons souligné précédemment, il est souvent sollicité par l'auteur à juger avec lui de la situation du personnage. Le narrateur promène son lecteur dans le récit, l'abandonnant de temps à autre à son triste sort pour le reprendre à nouveau par la main un peu plus tard:

---

<sup>387</sup> « Et ensuite je veux que ce brigand aille enfin chez un médecin. J'en ai définitivement assez de le voir se dérober à tout examen. Si je ne trouve pas de parti convenable pour lui, je veux qu'il retourne au bureau. Cela au moins, c'est clair. Pauvre garçon. Mais c'est bien fait pour lui. Ou alors on le fourrera chez un paysan. Du reste, ce ne sont là bien entendu que des phrases pour le moment. » SW, Bd 12, p. 88. Trad., op. cit., p. 73.

<sup>388</sup> Osterkamp donne une image de cette « association »: « [...] tatsächlich sind Räuber und Ich-Erzähler nicht zwei unabhängig voneinander existierende Gestalten, sondern zwei konträre Seiten der gleichen Gestalt, zwischen denen es eine scharfe Trennungslinie nicht gibt. » Ernst Osterkamp: *Commis, Poet, Räuber*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K.M. Hinz, T. Horst, op. cit. p. 236.

<sup>389</sup> « Ich bin ich, und er ist er. » « Moi c'est moi, et lui c'est lui. » SW, Bd 12, p. 190. Trad., op. cit., p. 152.

Ist das nicht Blödsinn? Warten Sie bitte mal. Lassen Sie mich nachdenken. So, es geht, es geht. Auch auf das Buch, das da abgegeben wurde, würden wir eventuelle noch zu sprechen kommen können.<sup>390</sup>

L'auteur le rend témoin de ses relations avec son personnage: «Sie wundern sich, wie wir den Räuber hier in Schutz nehmen. »<sup>391</sup> Il associe en fin de roman les lecteurs à son travail :

«Freuen wir uns dieses Sieges der Kunst. Heute, meine Damen und Herren, bewundere ich mich fast. Ich entzücke mich. Auch Sie werden in Zukunft wieder rascher und intensiver an mich glauben.[...] Nieder, mit dir Räuber![...] Höchste Zeit ist's, daß du parierst. »<sup>392</sup>

En terrassant son personnage et adversaire sous les yeux du lecteur, le narrateur reprend sa place après s'être congratulé d'avoir mené cette entreprise qu'est le livre jusqu'au bout. Le lecteur navigue ainsi entre une atmosphère de complicité que le narrateur instaure lorsqu'il l'invite à considérer ce personnage avec lui, et un sentiment d'exclusion face au couple narrateur-personnage qui vit le même destin, les mêmes affres face à l'écriture, à la vie. Ce jeu que le narrateur organise n'est rien moins qu'une mise en scène de l'écriture elle-même, la présentation du jeu de masques entre narrateur, personnage et lecteur. Ce jeu nous apparaît même comme une scène entre trois protagonistes qui se répète encore et encore, s'élaborant sous nos yeux, avec ses imperfections, ses hésitations, ses retours en arrière : c'est l'écriture du roman vu des coulisses. Les rôles eux-mêmes ne sont pas encore définitivement distribués, ni même

---

<sup>390</sup> « N'est-ce pas idiot ? Attendez. Laissez-moi réfléchir . Bon ça va, ça va. Pour le livre aussi, ce livre rendu , nous pourrions éventuellement y revenir plus tard. » Ibid., p. 27. Trad., ibid., p. 25 .

<sup>391</sup> « Vous vous étonnez de nous voir prendre ici la défense du voleur. » Ibid., p. 48. Trad., ibid., p. 41.

<sup>392</sup> « Réjouissons-nous de cette victoire de l'art. Aujourd'hui, mesdames et messieurs, je m'admire presque. Je me ravis. Vous aussi dans l'avenir vous croirez de nouveau, plus vite et plus intensément, en moi. En douter serait un manque d'humour.[...] A bas le brigand ![...] Il est grand temps que tu obéisses. » Ibid., p. 188. Trad., ibid., p. 150.

parfaitement au point. Chacun a le droit de chercher encore ses marques, de déambuler sous les regards du narrateur qui lui-même reprend chaque rôle pour le modifier. Le roman *Der Räuber* est en fait le théâtre d'une mise en scène où tous se retrouvent impliqués, narrateur, personnage et lecteur et les rôles s'écrivent au fur et à mesure de l'avancement de l'histoire.

Auteur, personnage, lecteur, chacun a donc en main une série de masques, certains imposés, d'autres choisis et le roman se construit autour de ce jeu. On peut à nouveau faire référence au jeu des poupées russes, dont l'une cache l'autre. Dans le roman *Der Räuber*, chaque protagoniste se cache derrière quelqu'un d'autre et sert lui-même de paravent. Ainsi le personnage porte en lui le narrateur, qui lui-même peut dissimuler le voleur. Le lecteur est à son tour un personnage qui vole de temps à autre la primauté au personnage avec la complicité du narrateur. Ce narrateur fictif est bien en réalité un écrivain, Walser en l'occurrence. Le lecteur fictif est aussi un lecteur réel. Tout le jeu consiste, par un habile jeu de masques, un jeu de dissimulation, à glisser subrepticement de la fiction vers la réalité, ou de quitter la réalité pour entrer dans la fiction sans que la manipulation ne soit visible, car tout au long du récit le lien entre le narrateur et Walser, entre le voleur fictif et celui qui aurait existé, entre le lecteur fictif et celui de la réalité reste flou. Et l'on aboutit au paradoxe suivant : plus le narrateur ancre le personnage, le lecteur ou lui-même dans le présent, plus il le fictionnalise et le fait pénétrer plus avant dans l'imaginaire. Cette atmosphère si particulière, cette nébuleuse qui place le roman aux limites de la réalité et de la fiction ne sont entretenus que grâce à ce jeu, cette manière d'intervertir les rôles, de bousculer l'ordre des choses et de mêler en quelque sorte, la scène à la salle et aux coulisses.

## CHAPITRE III

### JEUX DE MASQUES - JEUX DE SCENE

#### 1. Le théâtre et l'écriture

##### 1.1. L'influence du théâtre

Walsler éprouve pour le théâtre et le monde du spectacle une fascination irrésistible, une véritable passion. Jeune homme, il voulait à tout prix devenir acteur. Après avoir assisté à la représentation de *Die Räuber* de Schiller, il décide de jouer sur scène.<sup>393</sup> Sa sœur Fanny est son premier public:

Meine bescheidene Wenigkeit war im elterlichen Hause, als kleiner Junge, der noch ziemlich naß hinter den Ohren war, der bevorzugte Inszeneur, Theaterspieler, Dramaturg, Regisseur und Geschichtenmacher meiner jüngern Schwester, der ich eine Zeitlang immer Geschichten, nicht etwa nur erzählen, nein, machen mußte, wessen ich mich heute glücklicherweise noch deutlich erinnere, da ich sonst diesen interessanten Aufsatz ja gar nicht schreiben könnte.<sup>394</sup>

Plus tard, il fait même partie d'une petite troupe à Bienne. Sa participation à cette troupe tourne court, mais il n'abandonne pas le projet de monter un jour sur une

---

<sup>393</sup> Il évoque cette période dans le texte *Wenzel*, SW, Bd 2, p. 81.

<sup>394</sup> « Ma modeste personne, petit garçon dans la maison de ses parents, encore incroyablement vert et très humide derrière les oreilles, était le metteur en scène, acteur, dramaturge et inventeur d'histoires préféré de ma sœur encore plus jeune, à qui pendant une certaine époque, je devais non pas simplement raconter, mais carrément fabriquer des histoires, épisode dont, par bonheur, je me souviens encore très bien aujourd'hui, sans quoi, n'est-ce pas, je ne pourrais pas écrire cet intéressant exposé. » *Fanny*, SW, Bd 3, p. 57. Trad. in: *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 248.

scène, devant un vrai public, puisque, employé à Bâle, il prend des cours d'art dramatique. A Stuttgart, il parvient même à assister gratuitement à des représentations et l'attrance que ce monde enchanteur exerce sur lui ne fait que s'accroître, lorsqu'il lui est permis de rencontrer des actrices et des acteurs célèbres comme Gertrud Eysoldt et Josef Kainz.<sup>395</sup> C'est l'avis sans appel de ce dernier qui met fin à ses projets. Kainz, l'ayant entendu déclamer quelques vers, le dissuade de poursuivre dans cette voie. Il lui faut donc trouver un domaine où exercer ce jeu. S'il ne lui est pas possible de jouer sur une scène de théâtre, il tentera de le faire au moyen de l'écriture. Catherine Sauvat dévoile cet élan vers la création et la représentation de soi qui trouve sa genèse dans son attachement au théâtre:

Poète contre acteur, de lui-même il oppose les deux orientations, comme si à partir de ce premier échec il devait bâtir un triomphe. Puisqu'il ne peut jouer devant un public, il va jouer sur le papier, défiant les règles des genres, étirant la notion de rôle jusqu'à la limite de la définition.<sup>396</sup>

Le nombre de textes de Walser qui témoignent de l'intérêt porté à cet art est considérable.<sup>397</sup> Le besoin de se travestir transparaît déjà dans les textes de jeunesse. Être acteur, n'est-ce pas prendre les traits de quelqu'un d'autre, se mouler dans un autre rôle? Le jeu subtil entre la possibilité de se dissimuler derrière des masques et celle de se livrer au public devient une sorte de gageure

---

<sup>395</sup> Dans *Café chantant*, il évoque cette période de sa vie où il fréquentait assidûment le milieu du théâtre: « Das war meine Spezialität : ich war immer der Freund sämtlicher Artisten und Artistinnen. » « C'était ma spécialité: j'étais toujours l'ami de tous les hommes ou femmes artistes. » SW, Bd 19, p. 47.

<sup>396</sup> Catherine Sauvat : *Robert Walser*, op. cit. p. 71.

<sup>397</sup> Nous n'en citerons que quelques-uns. *Theaterbrand*, SW, Bd 2, p. 43; *Lustspielabend*, ibid. p. 50; *Katzen theater*, ibid. p. 56; *Wenzel*, ibid. p. 81; *Ein Genie* (I), SW, Bd. 3, p. 49; *Eine Theatervorstellung* (I), Bd 15 p. 14; *Eine Theatervorstellung* (II), Bd 3, p. 13; *Theater* (I), Bd 17 p. 36; *Theater* (II), Bd 19 p. 290, *Kleine Komödie*, ibid. p. 292; *Ein Theaterstück*, ibid. p. 296; *Das anders betitelte Lustspiel*, ibid., p. 298; *Ein Schauspieler*, ibid. p. 301. Dans certains de ses textes, Walser se permet même de donner des leçons de mise en scène ou des conseils aux acteurs, comme par exemple

qui permet de pousser jusqu'aux limites extrêmes l'«interprétation» de dissimulation-dévoilement. Ce qui attire Walser dans le jeu de l'acteur est l'exhibition du personnage. Il est à la fois dans le rêve et dans la réalité<sup>398</sup> et il se crée une sorte d'osmose entre la scène et le public, entre le personnage, son metteur en scène et le spectateur. Il suffit pour s'en convaincre de relire les textes de Walser relatant une représentation théâtrale. L'auteur possède une telle faculté d'observation tant des personnages que du public qu'il est difficile au lecteur de situer où se déroule vraiment le spectacle. Tout devient sujet de scène et rien ne lui est plus agréable que de bouleverser les jeux et de transformer les uns en acteurs, les autres en public. Cet éternel besoin de repousser les limites du cadre normalement imparti au genre que l'on adopte prouve que Walser à retrouver une nouvelle « aire de jeu », un théâtre qu'il fait revivre sur une page blanche.

## 1.2. L'évocation du théâtre dans son œuvre

L'écriture de Walser porte en elle la marque de sa passion: le théâtre. Les représentations théâtrales présentent pour lui un vivier dans lequel il puise ses rôles, ses jeux, ses situations. Il est transporté par l'atmosphère théâtrale:

---

dans *Was ist Bühnentalent*, SW Bd 15, p. 18 ou dans la petite scène entre un directeur de théâtre, le dramaturge et l'acteur dans *Was macht mein Stück*, *ibid.*, p. 41.

<sup>398</sup> Dans un texte, *Das Theater, ein Traum*, il évoque cet état entre rêve et réalité lorsqu'il assiste à une représentation théâtrale : «Ich hatte den Eindruck, als sei jeder Spieler einsam in fremdartiger Ebene, wo Gewaltsamkeiten hausen. Dann schien er mir bekannt und vertraut wie der nächstbeste schlichte Mensch. Doch kam ich aus dem Traum nie ganz heraus; er blieb, und alles, was vorging, besaß Stimme und Linie von ihm.» «J'avais l'impression que l'acteur vivait solitaire dans un monde étrange et violent. Puis il me sembla à nouveau aussi connu et familier que le modeste premier venu. Mais je ne sortais pas totalement de ce rêve; il restait et tout ce qui se passait possédait la même voix et la même ligne que lui.» SW, Bd 16, p. 37.

Ich bin vollständig vom Theaterteufel verschlungen.[...] Ich erblicke in dem Mimenberuf die höchste und reinste Menschaufgabe und ich glaube nicht, daß ich mich täusche.<sup>399</sup>

Mir genügt zu versichern, daß ich während des ganzen Verlaufes glücklich war, derart, daß ich einige Male fürchtete, die Bewegtheit mache mich närrisch. Kann ich zum Lob Stärkeres vorbringen? Soll ich das Stück nennen? Soll ich sagen, wofür ich glühe? Wozu das? Ich lasse lieber darüber raten. Das ist für mich schöner und für andere interessanter.<sup>400</sup>

Mais il ne se dispense pas d'un regard critique en soulignant combien le théâtre doit se couper de la réalité, combien il doit éviter de ressembler à la vie pour s'imprégner de fantaisies, de rêves, d'invéraisemblances, de mensonges.

Die Bühne übt, wenn sie Wahrheiten ausklopft, einen verschüchternden Einfluß aus; wenn sie aber, was sie etwa früher noch ein bißchen getan hat, goldene, ideale Lügen in großer, unnatürlich-schöner Form ausspinnt, so wirkt sie aufreizend und ermunternd und fördert wieder die schönen, krassen Gemeinheiten des Lebens.<sup>401</sup>

---

<sup>399</sup> « Je suis entièrement dévoré par le démon du théâtre.[...] Je considère le métier des planches comme la plus haute et la plus pure vocation de l'homme et je ne crois pas me tromper. » *Ein Genie* (I), SW, Bd 3, p. 49. Trad. in: *Les Rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 241.

<sup>400</sup> « Il me suffit d'assurer que, pendant tout le déroulement, j'étais heureux, que je craignais plusieurs fois que le mouvement me rendrait fou. Puis-je avancer en guise de compliment un argument plus fort ? Dois-je citer la pièce ? Pourquoi ? Je préfère qu'on la devine. Pour ma part, je trouve cela plus beau et plus intéressant pour les autres. » *Theater* (I), SW, Bd 17, p. 37.

Relatant une représentation de Macbeth sous forme de «microgrammes», Walser transporté par la pièce, termine le récit par ces mots: « Es war ungefähr elf Uhr, ich eilte mit behenden Schritten nach Hause, wo ich mit macbetherfülltem Gemüt in's Bett ging. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I. p. 267.

<sup>401</sup> « Lorsque le théâtre assène des vérités, il exerce une influence intimidante, mais s'il tisse des mensonges idéalement dorés dans une forme artificiellement grandiose, comme il le faisait encore un peu jadis, alors il paraît provocant, encourageant, et valorise de nouveau les jolies banalités crues de la vie. » *Lüge auf die Bühne*, SW, Bd 15, p. 35.

Il exige de l'audace pour échapper à un théâtre figé qui ne serait que le pâle reflet de la réalité. Il définit en quelque sorte le rôle du théâtre qui n'est pas de donner une leçon de vie ou de restituer la réalité mais au contraire, de permettre à la scène de devenir un espace de liberté où seuls l'imaginaire, le fantastique et pourquoi pas l'extravagance, ont le pouvoir.<sup>402</sup> Tout doit devenir prétexte à s'échapper de la réalité. Le théâtre est un lieu de rêve, un lieu mythique, hors du temps:

Das Theater gleicht einem Traum. Im griechischen mag es anders gewesen sein; unseres ist von einem dachbedeckten, dunkeln Haus geheimnisvoll und fremdartig eingeschlossen. Man tritt hinein, tritt nach ein paar Stunden wie aus einem merkwürdigen Schlafe wieder heraus, an die Natur, in das wirkliche Leben, und ist dann dem Traum entflohen.<sup>403</sup>

Le monde du théâtre est un monde qui lui permet de s'échapper dans l'imaginaire. Comme le souligne Peter Villwock, le théâtre est pour Walser, dès son plus jeune âge, un substitut à la vie quotidienne, l'abolissant pour la transformer en art.<sup>404</sup> Sa vie, son écriture sont à tel point liées au théâtre qu'il lui est difficile de maintenir les frontières entre la réalité qu'il vit et celle qu'il s'invente au travers des représentations fictives ou réelles auxquelles il assiste. Certains récits illustrent de quelle manière il efface les limites entre la salle et la scène, entre le réel et la fiction. Dans le récit *Zwei kleine Märchen*, il mêle

---

<sup>402</sup> On retrouve beaucoup de similitudes entre la vision du théâtre chez Walser et celle d'écrivains modernes, comme par exemple Antonin Arthaud. « Le théâtre doit s'égaliser à la vie, non pas à la vie individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les CARACTERES, mais à une sorte de vie libérée, qui balaye l'individualité humaine et où l'homme n'est plus qu'un reflet. » *Le théâtre et son double*. Paris, 1964, p. 180.

<sup>403</sup> « Le théâtre ressemble à un rêve. Le théâtre grec devait être certainement différent ; notre théâtre est entouré d'une bâtisse couverte, sombre, mystérieuse et singulière. On y pénètre pour en sortir quelques heures plus tard comme d'un sommeil étrange, et retourner dans la nature, la vraie vie, et l'on s'échappe ainsi du rêve. » *Das Theater, ein Traum* (I), SW, Bd 15, p. 7.

<sup>404</sup> « Das Theater wird ihm zur ersten Form der (Selbst-) Aufhebung des Lebens in der Kunst. » Peter Villwock : *Räuber Walser : Beschreibung eines Grundmodells*. In: *Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft*. Würzburg, 1993, Bd. 96. p. 46.

l'atmosphère du conte à celle du théâtre. La reine assise dans une des loges, reconnaît dans le personnage du danseur son propre fils:

Da erkannte sie ihn immer deutlicher, an der Stimme auch noch. Da war es mit ihrer königlichen Würde vorbei. Sie warf die Hoheit beiseite und schämte sich nicht den Jungen fest an ihr Herz zu pressen.[...] Das Publikum klatschte Beifall, aber was wollte der Beifall?<sup>405</sup>

Dans un grand nombre de textes traitant ainsi du monde du théâtre, Walser aime fondre la réalité dans le spectacle lui-même. Le spectacle de la scène se mêle à celui de la salle, le réel à la fiction. Dans une représentation théâtrale évoquée dans *Geschwister Tanner*, le public, la salle sont transportés par la prestation d'une danseuse:

Das Mädchen lächelte, wenn es tanzte, es mußte glücklich dabei sein. Ihre Kunstlosigkeit wurde als höchste Kunst empfunden. [...] Die Empfindungen aller Zuschauer tanzten mit Lust und mit Schmerzen mit. Einigen preßte der Tanz Tränen in die Augen, reine Tränen des Mit-Entzückens, Mit-Tanzens.[...] Das hundertköpfige Zuschauerpublikum sah die Kleine auf der einsamen Bühne und vergaß die Grenze, überhaupt alle Scheidewand.<sup>406</sup>

La qualité de la prestation elle-même n'a pas d'importance. C'est le lien qui s'instaure entre la salle et la scène qui importe, car il donne naissance à un nouveau spectacle, à un échange de rôles entre le public et le personnage. Le

---

<sup>405</sup> « Alors elle le reconnut encore davantage, à sa voix, cette fois-ci. C'en fut fait de sa dignité royale. Elle mit sa majesté de côté et n'eut pas honte de presser l'enfant contre son cœur.[...] Le public applaudit, mais que pouvaient signifier ces applaudissements ? » SW, Bd 3, p. 33. Trad. in: *Les Rédactions de Frit Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 227.

<sup>406</sup> « Elle souriait en dansant, elle devait se sentir heureuse. Son absence d'art était ressentie comme un art suprême.[...] Les sentiments de tous les spectateurs, plaisir ou douleurs, dansaient avec elle. Certains en avaient les larmes aux yeux, des larmes issues du pur et même ravissement qu'elle éprouvait à danser.[...] Pour ce public de cent personnes face à la fille seule sur la scène, la frontière avait disparu. Il n'y avait plus de séparation. » SW, Bd 9, p. 48-49. Trad., op. cit., p. 44-45.

spectacle se crée dans la salle, de la même manière que Walser tente de recréer le monde du théâtre dans l'écriture. Il intervertit sans cesse les lieux, les rôles en entretenant ce va-et-vient incessant entre la scène et le public. Le théâtre n'est qu'un point de départ, pour élargir son champ d'action, il doit se transporter hors de ses limites, dans la vie quotidienne. Dans *Theaterbrand*, les héros sont les acteurs du théâtre. Dans un monde sans foi, ni loi, seuls ces derniers font preuve de courage:

Es war damals eine eigentümliche Zeit.[...] Eine unerhörte Verschwendungs- und Genußsucht, ein Luxus ohnegleiche herrschte, wo man auch hinkam.[...] Eine Polizei gab es damals ebenso wenig wie eine Kirche; der Mörder konnte ungestraft morden, der Dieb stehlen, der Ungläubige spotten.[...] Etwas besaß allerdings diese schreckliche Epoche: ein glänzendes Theater. Die Schauspieler glichen edlen, gewandten Rittern von Geblüt, so vortreffliche Manieren besaßen sie und mit soviel ausgesuchter Freiheit wußten sie sich auf der Bühne zu bewegen.<sup>407</sup>

La vie hors de la scène est ici digne d'un spectacle, sordide, ignoble. Seul reste un havre de paix duquel sortira le héros, le théâtre. Ritter Joseph Wirsich, sort ainsi de la scène pour combattre le feu. Le personnage fictif sort de son rôle théâtral pour accomplir son acte héroïque. Mais dès le départ, Walser mêle la réalité à la scène et le personnage poursuit ensuite son rôle bien au-delà des murs du théâtre, comme cet acteur qui, après avoir combattu le feu, apparaît en héros dans un dîner en ville:

---

<sup>407</sup> « C'était alors une drôle d'époque.[...] Un goût monstrueux pour le gaspillage et la jouissance, un luxe inouï régnaient partout où qu'on aille.[...] Il n'y avait pas de police en ce temps-là, pas plus que d'Eglise ; l'assassin pouvait impunément assassiner, le voleur voler, l'incroyant railler.[...] Il y avait pourtant une chose que cette terrible époque avait pour elle : un excellent théâtre. Les acteurs faisaient songer à d'élégants chevaliers de haut lignage, tant leurs manières étaient parfaites, et exquise la grâce de leurs gestes sur la scène ; aussi pour ce qui est de la diction, ils se montraient des maîtres accomplis. » SW, Bd 2, p. 43-44. Trad., *ibid.*, p. 136.

Die Haut seines Gesichtes und seiner Hände hing ihm in schwarzen Fetzen herunter, und dieser Mensch fand den Mut, nachdem er die Brandstätte verlassen hatte, zu seiner Freundin, der Gräfin Nidau zu gehen, die gerade zu dieser Stunde eines ihrer berühmten Gastmähler gab. Er trat dort ein, man schrie auf bei seinem Anblick, und er lachte und bat, indem er seiner Herrin mit seiner verbrannten Lippe die Hand küsste, um die Erlaubnis, seine Durst zu löschen und ein Glas Wein trinken zu dürfen.<sup>408</sup>

En agissant ainsi, en transportant le public vers la scène ou l'acteur dans la salle, en levant les limites qu'impose chaque rôle, Walser ne fait que prolonger ce monde fantastique et irréel dans la réalité. L'écrivain devient le metteur en scène de ce nouveau spectacle, il a le pouvoir d'entremêler ces deux mondes, cette vie qui s'imbrique dans le spectacle, et vice-versa, de donner de nouveaux rôles aux différents protagonistes pour ne surtout jamais les laisser dans le monde qui leur est dévolu. Surprendre, toujours surprendre.

Dans un texte qui rappelle sa propre entrevue avec un acteur de renom, Walser relate la rencontre entre une actrice célèbre et un jeune homme désireux d'être acteur. Celle-ci lui donne la définition du bon jeu de l'acteur: jouer mais ne pas s'exhiber:

Sie sind zu gut und zu schlecht für den Schauspielerberuf. Sie würden immer nur schauspielern nicht spielen: Unmensch, Bär, Windbeutel, ungeziemende lächerliche Fratze, nicht Mensch auf der Bühne sein. Die heilige, inbrunstvolle Flamme fehlt ihnen, das Auge, das Lippenpaar, die drohende, bewegliche Wange.

---

<sup>408</sup> « La peau de son visage et de ses mains pendaient en lambeaux noirs, et cet homme trouva encore le courage, après qu'il eut quitté le lieu de l'incendie, de se rendre chez son amie, la comtesse Nidau, qui à cette même heure donnait un de ses célèbres dîners. Il entra chez elle, on cria en voyant son aspect, il rit et pria, tout en baisant de ses lèvres brûlées la main de sa maîtresse, qu'on voulût bien lui permettre d'étancher sa soif et de

Bewegung fehlt Ihnen. Manier, sehen Sie, das haben Sie, aber das bedeuten nichts, das ist menschlich. Sie haben nichts Künstlerisches.<sup>409</sup>

Ce que retient Walser dans le jeu du comédien est l'art de la transformation. Le spectateur qu'il est veut se laisser duper. Comme le souligne Annette Meyhöfer, il doit être une figure de projection, qui porte en elle ce désir de se transformer pour alimenter l'imaginaire du spectateur.<sup>410</sup> Ce sont les multiples identités endossées par le comédien qui fascinent Walser. Dans ses textes, l'écrivain impose même à ses personnages-acteurs de ne jamais quitter leur habit de comédien, comme pour les empêcher de retrouver leur véritable identité. Il désire les maintenir dans cet état de non-existence afin qu'ils ne puissent reprendre pied dans la réalité. Seul le rôle leur donne une existence.<sup>411</sup> Certes, il exige d'eux qu'ils le transportent dans un monde de fantaisie et de rêve, mais il les contraint surtout à se glisser dans un rôle, laissant derrière eux leur identité, en devenant autres. Seul importe le jeu de transformation.

---

boire un verre de vin.» *Theaterbrand*, SW, Bd 2, p. 47-48. Trad. in: *Les Rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 139.

<sup>409</sup> «Vous êtes trop bon ou trop mauvais pour le métier de comédien. Vous feriez simplement le comédien, vous ne joueriez pas ; vous seriez le monstre, l'ours, le charlatan, le bouffon, indécent et ridicule, jamais un homme sur une scène. Le feu sacré, la passion vous manquent, l'œil, les lèvres, la joue menaçante, mobile. La mobilité vous manque. Des manières, je ne dis pas, vous en avez, mais c'est sans importance, c'est humain. Vous n'avez rien d'un artiste. » *Talentprobe*, SW, Bd 2, p. 68. Trad. in: *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 157.

<sup>410</sup> « Der Schauspieler ist eine Projektionsfigur. Er verkörpert Wunschvorstellungen. Sie gelten nicht nur jener imaginären Person, die er auf der Bühne darstellt und an der die Intentionen von Autor und Regisseur mitgeformt haben und die Phantasie der Zuschauer weiter weben, sondern ihm selbst, dem Künstler, der über die Fähigkeit verfügt, sich zu verwandeln. » Annette Meyhöfer : *Das Motiv des Schauspielers in der Literatur der Jahrhundertwende*. In: *Kölner germanistische Studien*. Köln, 1989, Bd. 27 p. 1.

<sup>411</sup> Arnold Hauser donne une définition de l'acteur que Walser aurait appréciée. « Er kann alle Menschen sein, die es gibt, aber er muß immer ein anderer Mensch sein, selbst scheint er gar nicht zu existieren. » « Il peut être tous les hommes qui existent, mais il doit toujours être un autre, lui-même ne semble pas exister. » Arnold Hauser: *Soziologie der Kunst*. München, 1983, p. 322.

Les comédiens sont souvent chez Walser de jeunes acteurs inexpérimentés et médiocres, comme s'il voulait revenir sans cesse sur son propre échec dans ce domaine. Dans le récit, *Ein Schauspieler* (II), Walser montre combien la transformation qui doit s'opérer sur scène peut être rude et combien il est difficile de « jouer » à être cet autre :

« Er scheint zum Schauspielerberuf zu intelligent zu sein »,  
meinte der Autor.

« Er ist zur Dummheit nicht klug und zur Klugheit nicht dumm  
genug », war meine Meinung.<sup>412</sup>

Pour Walser, le jeu de l'acteur doit être un jeu d'instinct, sans aucun calcul, un jeu de transformation qui ne demande aucune réflexion mais de la fantaisie. Il s'agit du même jeu qu'il pratique lui-même dans son écriture. Le théâtre n'est pour lui que ce lieu d'évasion privilégié où le travestissement peut avoir lieu en toute légitimité. N'est-ce pas là que nous est offert la possibilité de nous dégager de toute contrainte et de retrouver une identité ?

Wer ist sich nicht selbst dann und wann schwer gefallen und hat  
sich gequält, weil ihn sein kleines Eigenes allzu eng umstrickte,  
aus dem er sich in ein Helleres, Weitherzigeres sehnte ?

Darum lobe ich das Theater. Die Phantasie erlöst uns, und der  
Traum ist unser Befreier.<sup>413</sup>

### 1.3. Le quotidien mis en scène

---

<sup>412</sup> « 'Il semble être trop intelligent pour être comédien,' dit l'auteur. 'Il n'est pas assez intelligent pour jouer l'imbécile et pas assez bête pour jouer l'intelligent,' pensai-je. » SW, Bd 19, p. 302.

<sup>413</sup> « Qui ne s'est pas senti de temps à autre oppressé et tourmenté parce que son petit moi lui était trop restreint, alors qu'il s'en souhaitait un plus clair et plus chaleureux ? C'est pour cela que je glorifie le théâtre. L'imagination nous sauve et le rêve est notre libérateur. » *Das Theater, ein Traum* (II), SW, Bd 16, p. 38.

L'attrait pour ce monde est si fort que la vie même du narrateur ne peut être vécue que de manière théâtrale. Tout doit sortir de l'ordinaire par le truchement du jeu, de l'apparat, de la mise en scène. Ne parvenant pas à être un acteur sur scène, Walser transforme son quotidien en pièce de théâtre. Il déguise les événements banals de sa vie ou de celle des autres en autant d'éléments extraordinaires:

Wenn ich so als simpler Diener das Zauberschauspiel eines Essens aufmerksam betrachtete, wozu mir Gelegenheit genug gegeben war, da es immer etwa eine kleine Schaffenspause für mich gab, so sagte ich mir im Stillen mit flüsternder Stimme, daß ich mit irgendeinem am Tisch sitzenden und seine Rolle spielenden Menschen deshalb nicht hätte tauschen mögen, weil ich es als schön empfand, Essenden und Schmausenden bloß teilnehmend zuzuschauen, und weil mir, sobald ich selber am Vergnügen und am Glück beteiligt gewesen war, der schöne Gesamtüberblick, den ich als Höchstes schätze, völlig oder doch wenigstens halb verloren gehen müsste.<sup>414</sup>

Le quotidien donne matière à un vaste spectacle. Il suffit de constater combien la nourriture, le repas, les lieux où l'on se restaure, ont une importance dans ses récits. Le repas constitue à lui seul un lieu de mise en scène théâtrale. Dans le roman *Der Gehülfe*, le commis est invité à la table de Tobler.<sup>415</sup> Il assiste ensuite à un repas entre son prédécesseur et les Tobler.<sup>416</sup> Puis en dernier lieu, il dîne avec la servante des Tobler et leurs enfants.<sup>417</sup> Dans les trois situations, la mise

---

<sup>414</sup> « Lorsque, simple serviteur, j'observais attentivement le spectacle magique du repas, - j'avais assez souvent l'occasion de le faire, puisqu'il y avait toujours un moment de repos -, je me murmurais en mon for intérieur que je n'aurais pas voulu échanger ma place avec quelqu'un jouant son rôle d'homme assis à table, parce que j'éprouvais du plaisir à participer en observant ces personnes en train de manger et de banqueter, et parce qu'en participant moi-même au plaisir et au bonheur, j'aurais perdu totalement ou du moins à moitié, cette belle vue d'ensemble que j'apprécie hautement ». *Tobold* (II), SW, Bd. 5, p. 248.

<sup>415</sup> SW, Bd 13, p. 12.

<sup>416</sup> Ibid., p. 38.

<sup>417</sup> Ibid., p. 95.

en scène du repas sert de détonateur et de révélateur aux relations entre les différents personnages. C'est une mise en scène qui permet de cadrer chacun dans le rôle qui lui est assigné, le maître donnant généreusement à manger à son serviteur, l'ancien commis qui, face au nouveau doit reconnaître les fautes qu'il a commises et admettre son renvoi, et la servante qui, profitant de la faiblesse d'une enfant, la maltraite comme le font tous les membres de la famille. Le repas, la réunion entre les différents personnages se transforme en un huis-clos dans lequel les personnalités de chacun prennent un peu plus d'ampleur, où chacun endosse son rôle. Les gestes quotidiens constituent déjà à eux seuls une matière pour créer une mise en scène. Nul besoin de situations exceptionnelles, Walser s'en méfie d'ailleurs comme il l'explique à Carl Seelig :

Je weniger Handlungen und einen je kleineren regionalen  
Umkreis ein Dichter braucht, umso bedeutender ist oft sein  
Talent. Gegen Schriftsteller, die in Handlungen excellieren und  
gleich die ganze Welt für ihre Figuren brauchen, bin ich von  
vornherein mißtrauisch. Die alltäglichen Dinge sind schön und  
reich genug, um aus ihnen dichterische Funken schlagen zu  
können.<sup>418</sup>

Walser considère la vie comme un vaste théâtre que l'écriture contribue de plus, à mettre en scène. Elle permet ce besoin de se mettre en situation de jeu. Mais, comme le souligne Jochen Greven, ce n'est ni le jeu tragique, ni le processus dramatique, ni la manière dont est véhiculée une idée, ni même le développement des caractères qui intéressent Walser; c'est la fascination exercée par cet instant magique et toujours renouvelée de la transformation des événements en illusions, en rêves, de la métamorphose de l'instant en éternité, ce jeu subtil des

---

<sup>418</sup> «Le talent poétique le plus remarquable est souvent celui qui se passe de toute action et se déploie dans le cadre du milieu régional. Je me méfie d'emblée des écrivains qui excellent dans l'action et n'ont pas assez du monde entier pour mettre en scène leurs personnages. Les choses du quotidien sont assez belles et riches pour qu'on puisse en tirer des étincelles poétiques.» Carl Seelig : *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 15. Trad., op. cit., p. 15.

apparences, ce jeu de la vie reproduit sur scène.<sup>419</sup> Un rêve éveillé en quelque sorte. La «petite prose» devient l'écrin de cet instant magique. Ces « mises en scènes » se présentent souvent sous forme de compte-rendus brefs, d'anecdotes glanées de ci de là, de petites improvisations au gré de ses humeurs ou de ses rencontres, dans lesquelles le jeu importe plus que l'événement lui-même, et le rôle qu'adopte tel ou tel personnage, plus que l'évolution du personnage lui-même. C'est pourquoi les personnages de Walser n'ont pas besoin d'évoluer. Ils vivent constamment dans l'éphémère. L'auteur met ses personnages sur scène, en situation, et laisse la spontanéité mener le jeu comme s'il s'agissait de figures improvisées. L'histoire peut rester en suspens, l'intrigue ne mener à aucune issue puisque seule compte la mise en scène elle-même. Ce ne sont que des saynètes qui n'ont souvent ni début, ni fin, comme prises sur le vif avec des personnages dont le seul but est de jouer des rôles sans prétention et qui s'interrogent, comme l'auteur lui-même: «Vielleicht bin ich ein bisweilen dichtender Schauspieler oder ein Sänger ohne Stimme oder ein Redner, dem jedes Rednertoupet fehlt.»<sup>420</sup>

Ces mises en scène insistent sur les imperfections, sur les situations chaotiques, comme si Walser voulait attirer le regard sur ce que l'écrivain tente d'habitude de cacher. Sa vie, ainsi mise en scène, retrouve un sens au travers de l'écriture. Mais c'est précisément en mettant sans cesse en avant cette situation quelque peu

---

<sup>419</sup> « [...] es war, das ließe sich nun an den Texten vorführen, nicht der große Bogen einer Tragödienhandlung, der dramatische Prozeß, die Geschichte einer Idee, die Entwicklung eines Charakters oder die Dynamik eines sozialen Konflikts, die ihn beeindruckten. Was man gerade gibt, interessiert ihn im Grunde kaum, es ist nur Anlaß der immer neuen, immer ähnlichen Verzauberung. Dabei reduziert seine Schilderung des Geschehen fast immer auf die einzelne Szene: es ist die Konstellation zweier oder dreier Figuren, die er nachzuzeichnen liebt, ein bewegter und doch nur repetierend auf der Stelle tretender Vorgang, eine Katastrophe oder eine Erlösung in Permanenz, angehaltene Zeit, in die Ewigkeit gedehnter Augenblick. Dies aber nur als Schein des Scheins, als Traum im Traum gespiegelt - Leben, das Kunst darstellt, die vorgibt, Leben zu sein, und von Walser noch einmal in die Spontankunst des Prosastücks eingefangen.» Jochen Greven : *Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters*. In: *Immer dicht vor dem Sturze*. Zum Werk Robert Walsers. Hrsg. von P. Chiarini et H.D. Zimmermann, op. cit., p. 93.

<sup>420</sup> «Peut-être ne suis-je qu'un acteur qui écrit, ou un chanteur sans voix, ou bien un orateur qui manque tout à fait d'audace oratoire. » *Kleine Komödie*, SW, Bd 19, p. 292.

chaotique en avant, en soulignant sans cesse ses imperfections que Walser préserve sa sincérité. Il réinvente le quotidien et lui donne des allures de pièce de théâtre. L'écriture permet à la vie de devenir spectacle et tout devient prétexte à une vaste mise en scène, jusqu'aux choses les plus insignifiantes:

Gestern Abend fiel mir übrigens rasch ein zu denken, meine Aufsätze oder prosaische Äußerungen seien vielleicht etwas wie Personenauftritte in einer Art von Theater, das sich auf meinem gewiß nicht wichtigen Lebenslauf selbst gründet.<sup>421</sup>

Il se compose au travers de ses textes, autant de rôles différents qu'il présente dans une mise en scène chaque fois renouvelée. Cette attitude illustre l'expression de Max Frisch dans *Mein Namen ist Gantenbein*: « Ich probiere Geschichten an wie Kleider! »<sup>422</sup> L'œuvre de Walser consiste en fait en une suite de petits spectacles, de scènes naïves, de farces qui se succèdent pour former un grand carnaval bariolé où les acteurs virevoltent d'une scène à l'autre, se métamorphosant en personnages différents, du plus fantaisiste au plus banal, dans des situations elles-mêmes cocasses, extraordinaires parfois ou tout simplement ordinaires, une sorte d'enchevêtrement de tableaux, une farandole de masques qui ne semble n'avoir ni queue ni tête. Jochen Greven traduit cette impression par ces mots:

Sein Werk ist mindestens ebenso ein Worte-Theater wie ein fortgesetzter Roman, eine Bühne der Traumspiele und Harlekinaden, Charakterposen und absurden Farcen, alle im Augenblick aus « Wissen und Unbewußtheit » geboren, alle vom Glück handelnd, seinen Möglichkeiten und

---

<sup>421</sup> « Hier soir, je me mis à penser que mes essais, mes propos prosaïques, étaient peut-être comparables à des entrées en scène de personnages dans une sorte de théâtre qui se fonde sur le parcours de ma vie, certes de peu d'importance. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd IV, p. 37.

<sup>422</sup> « J'essaie des histoires comme s'il s'agissait d'habits. » Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, op. cit., Bd V, p. 22.

Verunmöglichungen, alle das Problem der Darstellbarkeit so und so umspielend, als sei es ein Bühnendrachen.<sup>423</sup>

Ce vaste spectacle est dirigé par l'auteur tantôt des coulisses, tantôt de la scène elle-même. Walser jongle entre le rôle de spectateur-observateur et ceux de metteur en scène et acteur. Souvent, en se situant volontairement en dehors du champ, il peut juger et manipuler à sa guise. Mais rapidement il rentre à nouveau en scène; il ne peut rester totalement hors du jeu puisque, même dans des situations dont il semble vouloir s'exclure, il s'introduit en catimini derrière ses personnages. Cette position d'auteur-spectateur-observateur, ce rôle qu'il se crée sur mesure, lui permet de prendre totalement possession de son univers fictionnel, de cet univers théâtral que constitue son écriture.

## 2. Les artifices de la mise en scène dans la prose de Walser

### 2.1. Les indications scéniques

L'œuvre de Walser est une vaste scène de théâtre composée de différents tableaux qui se succèdent et qui parfois reviennent sous des formes différentes avec les mêmes personnages. Le texte est considéré par l'auteur comme une scène de jeux : jeux de situations, jeux d'acteurs, jeux de lumières. L'auteur, tel un chef d'orchestre, dirige le spectacle. Il ne se cantonne pas à l'écriture de ce spectacle, il lui faut également diriger la mise en scène. De plus, il ne se contente

---

<sup>423</sup> « Son œuvre est au moins autant un théâtre de mots qu'un roman qui se poursuit, une scène de jeux de rêves et d'arlequinades, de bouffonneries de caractères et de farces absurdes, tout cela né dans l'instant, émergeant du 'conscient et de l'inconscient', tous traitant du bonheur, possible ou impossible, déjouant tous le problème de la représentation d'une manière ou d'une autre, comme s'il s'agissait d'un dragon de théâtre.» Jochen Greven : *Robert Walser. Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters*. In: 'Immer dicht vor dem Sturze.' *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von P. Chiarini und H.D. Zimmermann, op. cit., p.93.

pas de mettre des personnages en scène, il écrit également un rôle pour le public et pour lui-même. Il a une vision très théâtrale de son métier d'écrivain. Il écrit d'ailleurs à la fin du roman *Theodor* : « Bin ich nicht der Regisseur meiner selbst ? »<sup>424</sup> Comme nous l'avons souligné dans le paragraphe précédent, Walser veut sans cesse sortir du cadre, élargir l'horizon. La prose devenant pièce de théâtre, l'auteur prend lui aussi des libertés avec son propre rôle. Il devient à la fois auteur, metteur en scène, personnage et spectateur.<sup>425</sup> Il détourne l'écrivain de son rôle initial en le transformant en metteur en scène d'un vaste spectacle. Tout en écrivant, il enfile son costume de metteur en scène et met son spectacle en place. Les célèbres « dramolets »<sup>426</sup> et les petites scènes dramatiques écrites sous forme de « microgrammes » dans les années 1924-1925<sup>427</sup> ne sont pas les seuls à contenir des indications scéniques, les récits en prose également. Comme nous l'avons constaté à maintes reprises, Walser ne se glisse pas dans une nouvelle fonction, dans un nouveau costume sans avoir procédé à des retouches. Le lecteur est à nouveau désarçonné devant ce metteur en scène « d'un genre particulier ». L'auteur lui livre une foule d'indications sur le lieu où se passe la scène, sur le jeu des acteurs, mais elles ne sont jamais précises. Il reste volontairement dans le vague. Ses personnages ne portent, pour la plupart, pas de

---

<sup>424</sup> « Ne suis-je pas mon propre régisseur ? » *Theodor*, SW. Bd 17, p. 369. Il s'agit ici d'un extrait d'un roman sur un personnage fantasque qui n'aspire qu'à vivre des choses extraordinaires. Ce roman n'est jamais paru sous sa forme complète. Seuls existent encore quelques extraits qui ne furent publiés qu'en 1923 alors que Robert Walser mentionne l'existence du roman *Theodor* en 1921. .

<sup>425</sup> Dans son étude *Etwas wie Personenauftritte au einer Art von Theater. Bemerkungen zum Verhältnis von Biographie und Text bei Robert Walser*, Bernard Echte résume cette situation « Der Text als Theater, der Erzähler als Autor, Regisseur, Schauspielerequipe und saalfüllendes Publikum in einer Person. » « Le texte comme théâtre, le conteur comme auteur, régisseur, équipe d'acteurs, public remplissant la salle, en une et même personne. » In: *Runa*, op. cit., p. 36.

<sup>426</sup> Les premiers « dramolets » datent des années 1900-1902. Cf. *Die Knaben*, SW, Bd 14, p. 7, *Dichter*, ibid p. 18, *Aschenbrödel*, ibid., p. 29, *Schneewittchen*, ibid., p. 74. Dans les années vingt: *Der Taugenichts*, ibid., p. 135, *Das Liebespaar*, ibid., p. 143, *Dornröschen*, ibid., p. 167, *Das Christkind*, ibid., p. 177.

<sup>427</sup> Parues dans: *Aus dem Bleistiftgebiet*, op. cit., Bd II, p. 403-472.

nom. Il s'agit de « l'érudit et de la jeune fille du peuple »<sup>428</sup>, « d'une dame, du premier et du second »<sup>429</sup> ou « d'une lady, d'un lord, d'une nettoyeuse de rue et d'un marin ».<sup>430</sup> Les indications sur le lieu où se situe la scène sont approximatives: une salle à manger, une rue, un boudoir<sup>431</sup>, ou même encore plus vagues, « dehors dans la nature »<sup>432</sup> ou « paysage ».<sup>433</sup> A d'autres endroits, l'auteur semble vouloir être plus précis, alors que cela n'apporte rien à « l'intrigue »<sup>434</sup> pour, quelques lignes plus loin, introduire la scène suivante par ces mots: « Un étang, peut-être entouré de buissons. »<sup>435</sup> Dans le texte, *Simon. Eine Liebesgeschichte*, le narrateur organise les décors sous les yeux de son lecteur:

Wir haben ein dunkles, märchenhaftes Schloß, wir haben Felsen,  
Tannen, Pagen, nein, nur einen Pagen, ja, unsern Simon [...].<sup>436</sup>

Le décor est planté mais la description reste imprécise. Le lecteur ne peut, à partir de ce peu d'éléments, se faire une idée exacte du lieu où se joue la scène. Walser semble vouloir instaurer un « jeu de cache-cache » entre le lecteur et ses personnages. Tout contribue à mener le lecteur dans des lieux anonymes où les personnages restent imprécis. Il procède de la même façon dans la petite prose et dans les romans.

---

<sup>428</sup> « Der Gebildete, das Mädcl aus dem Volke », *ibid.*, p. 409

<sup>429</sup> « Dame, der Erste, der Zweite », *ibid.*, p. 422

<sup>430</sup> « Lady, Lord Straßenfegerin, der Seesoldat », *ibid.*, p. 427

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>432</sup> « Der junge Lehrer (Der Revolutionsgeneral), der Bote, eine Magd, die Frau von Rang », *ibid.*, p. 434.

<sup>433</sup> Dans le petit drame *Klara, Vater, Bräutigam, Autor, Iwan*, *ibid.*, p. 444

<sup>434</sup> L'auteur situe la scène de la manière suivante : « In der väterlichen Villa, vierzig Kilometer von Paris. » *Ibid.*

Ou bien dans *Anton bzw. Michael, der Angesprochene, Andalusia, die Freundin*: « Stube zu zwanzig Franken pro Monat. », *ibid.*, p. 419.

<sup>435</sup> *Ibid.* p. 445.

<sup>436</sup> « Nous avons un château, sombre et féérique, nous avons des rochers, des sapins, des pages, non seulement un page, oui notre Simon [...]. » SW, Bd 2, p. 17.

## 2.2. La nature: décor de théâtre

A plusieurs reprises, ses récits ont pour cadre la nature. Le paysage reste immuable : le petit village, les chemins de promenades, les forêts et la montagne. Walser ne relève pas de détails particuliers. Rien ne semble arrêter son regard. Les éléments de la nature sont personnages et décors de théâtre à la fois:

Die Welt war ein Gedicht, und der Abend war ein Traum. Der kalte, glänzendweiße Silberschnee und das glühende Rot befreundeten sich miteinander, es war, als liebe der Abendhimmel den bleichen Freund, den Schnee, und sinke in ein süßes, phantastisches und übergluckliches Erröten darüber. Schnee und Abendrot schienen sich getraut zu haben, und es war, als küßten und liebkosten sie einander.<sup>437</sup>

La nature est l'arrière-plan inaltérable devant lequel des personnages évoluent. Les forêts se ressemblent, comme les jardins et les petits villages que l'auteur traverse en flânant. Walser donne l'impression de passer, en se promenant devant des décors en carton-pâte qui s'animent soudain sous l'impulsion de l'imagination de l'écrivain, sous la baguette magique de l'écriture:

Ich habe einen wohligen, kleinen, appetitlichen Spaziergang gemacht, leicht und angenehm wickelte er sich ab. Ich ging durch ein Dorf, dann durch eine Art von Hohlweg, dann durch einen Wald, dann über ein Feld, dann wieder durch ein Dorf, dann über eine eiserne Brücke, unter welcher der breite, sonnige, grüne Strom vorüberfloß, dann den Strom langsam entlang und so fort, bis es Abend wurde. Doch ich muß wieder zu dem Wald zurückkehren.[...] Alles was ich jetzt anschaute, nahm große und

---

<sup>437</sup> « Le monde était un poème et le soir, un rêve. La neige, froide et étincelante de blancheur et le rouge flamboyant s'allièrent, c'était comme si le ciel du soir aimait son amie toute de blancheur, la neige, et semblait ainsi dans un rougeolement doux, fantastique et enchanteur. La neige et le soleil couchant semblaient s'être unis et c'était comme s'ils s'embrassaient et se cajolaient. » *Ein Nachmittag*, SW, Bd 4, p. 89.

hohe Formen an. Die Gegend selber schien zu dichten, zu phantasieren. Sie schien über ihrer eigenen Schönheit zu träumen. Das Land war wie versunken in ein tiefes musikalisches Denken.<sup>438</sup>

La nature est souvent l'illustration d'un havre de paix. Elle est un endroit qui permet à l'imagination de divaguer sans retenue. Elle n'impose rien, elle est un cocon,<sup>439</sup> un nid dans lequel l'écrivain vient prendre du repos ainsi qu'un espace de liberté. Elle porte en elle les éléments apaisants de la vie:

Der Ort, wie er da lag, schien von einer sinnigen Naturschwärmerhand geschaffen geworden zu sein, aber nein, die Natur selber, so unbekümmert sie sonst ist, war hier gleichsam so zartfühlend gewesen, indem sie die Traulichkeit und Geschlossenheit selber erschuf.[...] Das Unglück schien von diesem traulichen Winkel verbannt zu sein, und so lispelte und flüsterte denn eine Freude in jedem Grashalm der kleinen,

---

<sup>438</sup> « J'ai fait une charmante petite promenade de santé qui s'est déroulée de manière agréable et légère. Je traversai un village, puis par un chemin creux, puis par une forêt, puis à travers un champ, puis à nouveau à travers un village, puis au-dessus d'un pont de fer sous lequel coulait un large torrent scintillant et vert, puis je longeai doucement ce torrent et continuai mon chemin jusqu'au soir. Mais je dois retourner à présent vers la forêt.[...] Tout ce que j'observais maintenant prenait une ampleur démesurée. L'endroit lui-même semblait s'abandonner à la composition, à l'imagination. Il semblait rêver sur sa propre beauté. Le paysage était comme plongé dans de belles rêveries musicales. » *Spaziergang* (I), SW, Bd 4, p. 133.

<sup>439</sup> Ferruccio Masini, dans son essai *Robert Walsers Ironie*, souligne cette connotation et considère la nature telle que la présente Walser dans ses récits comme une sorte de lieu privilégié, magique, mais aussi comme une zone d'utopie, de non-possession qui permet à l'auteur de se maintenir dans un état de régression infantile et de fuir devant ses responsabilités : « Sie (die Natur) ist in der Tat die utopische Zone des Nicht-Besitzes, wo die kindliche Regression, das Zurückziehen aus der Welt der Verantwortungen und Pflichten einen unzerstörbaren Zauber erhält. » In: *Immer dicht vor dem Sturze. Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. Von P. Chiarini, H.D. Zimmermann, op. cit., 151. La poésie qui imprègne ces passages sur la nature contredit cette analyse, car il ne s'agit pas pour Walser d'y chercher l'isolement dans le but de se préserver, mais de transformer grâce à son imagination un cadre dans le seul but de pouvoir y rêver.

weltentrückten Waldwiese und ein freundlicher Glauben in jeder  
Tannennadel.<sup>440</sup>

Dans la description de la nature rien ne doit être mis en évidence. Tout doit se dissoudre dans un paysage anonyme aux couleurs fondues, aux limites indéterminées, aux contours vagues. Walser aime particulièrement les paysages de neige ou de brouillard, éléments qui ont la particularité d'évoquer le mystère, qui ont le pouvoir de recouvrir et de dissimuler les lieux pour les restituer ensuite dans toute leur splendeur:

Nebel und Schnee entzücken uns nicht minder als Sonne und Farben; denn der Nebel verfeinert die Farben, und der Schnee ist doch, zum Beispiel unter dem Blau des erwärmten Vorfrühlingshimmel, eine tiefe, wundervolle, beinahe unverständliche Sache.<sup>441</sup>

La neige et le brouillard sont des éléments qui participent à la transformation de la nature. Ce sont les masques dont la nature se pare qui fascinent Walser:

Die Natur ist doch so herrlich. Wie sie die Farben ändert, das Gewand wechselt, Masken aufsetzt und wieder abnimmt! Es ist wunderschön.[...] es wird bald Winter werden, Schnee wird wirbeln, ach, wie ich mich darauf freue! Wenn alles so weiß ist, weiß man alles viel besser in der Stunde. Farben erfüllen zu sehr

---

<sup>440</sup> « Ce lieu, tel qu'il s'offrait aux regards, semblait l'œuvre d'un amoureux de la nature qui l'aurait longuement médité, mais non, c'était la nature elle-même, si cavalière qu'elle soit d'habitude, qui s'était montrée là si délicate, créant un modèle d'intimité refermée sur soi.[...] Le malheur semblait banni de ce coin accueillant, et l'on entendait chuchoter et murmurer une joie dans chaque brin d'herbe de cette petite clairière coupée du monde, et une foi aimable dans chaque aiguille de pin. » SW, Bd 9, p. 101-102. Trad., op. cit., p. 88-89.

<sup>441</sup> « Le brouillard et la neige ne nous plaisent pas moins que le soleil et les couleurs; c'est parce que le brouillard rend les couleurs encore plus fines et la neige, quand on la voit au début du printemps par exemple, sous le ciel bleu qui la réchauffe, c'est quand même une chose profonde, merveilleuse, presque incompréhensible. » Ibid., p. 112-113. Trad., ibid., p. 101.

das Gedächtnis mit allerlei krauserem Zeug. Farben sind nur ein  
zu süßer Wirrwarr. Ich liebe das Einfarbige, Eintönige.<sup>442</sup>

Rien n'a plus d'attrait pour lui que l'élément qui a le pouvoir de dissimuler ou de gommer les disparités. Il se refuse à braquer sur le décor un éclairage cru où chaque ligne, chaque trait seraient contrastés. Il procède par touches, telle une aquarelle dont on estompe intentionnellement les contours.

### 2.3. Le costume des personnages

Dans un décor aux contours incertains, les personnages doivent pouvoir se fondre. Walser procède donc là aussi par touches. Il ne donne jamais de description précise du personnage,<sup>443</sup> n'entre jamais dans les détails vestimentaires qui permettraient au lecteur d'avoir une image précise. Pourtant l'habit tient une place importante dans les récits de Walser. Il est l'objet de dissimulation par excellence. Il est donc intéressant d'analyser les costumes dont il revêt ses personnages et les éléments vestimentaires qui, plus que d'autres, retiennent son attention. Qu'il s'agisse de personnages évoluant sur scène ou apparaissant dans sa « petite prose » ou dans ses romans, Walser oscille entre deux attitudes: ne relever que quelques détails<sup>444</sup> ou bien donner une appréciation

---

<sup>442</sup> « La nature est si belle. Comme elle parvient à changer les couleurs, à troquer ses habits, à mettre des masques et à les enlever. C'est magnifique.[...] c'est bientôt l'hiver, la neige va voltiger, ah ! comme je m'en réjouis. Lorsque tout est blanc, on reconnaît tout beaucoup mieux, plus rapidement. Les couleurs encombrent trop notre mémoire avec des choses embrouillées. Les couleurs ne sont qu'un agréable méli-mélo. J'aime ce qui est monochrome et monotone.» *Der Herbst*, SW, Bd 17, p. 445.

<sup>443</sup> A maintes reprises, il préfère donner une appréciation comme pour éviter la description. Ainsi dans *Das Van Gogh-Bild*, « Das Antlitz der Frau ist hart. Die Gesichtszügen reden von mannigfaltigen einschneidenden Erfahrungen. » « Le visage de la femme est dur. Ses traits portent les marques de longues et décisives expériences. » SW, Bd 16, p. 344.

<sup>444</sup> Le parapluie en soie, le chapeau à plumes et les longs gants blancs chez Madame Tobler dans *Der Gehülfe*, SW, Bd 10, p. 51.

d'ensemble.<sup>445</sup> Pia Reinacher souligne combien le détail vestimentaire prend de l'importance dans les relations entre ses personnages.<sup>446</sup> De Frau Tobler, dans le roman *Der Gehülfe*, le commis ne retient, à chaque rencontre que quelques détails : le parapluie en soie, un chapeau à plumes et de longs gants blancs, lors d'une promenade en bateau, une robe en soie noire « qui lui donnait un air imposant ».<sup>447</sup> Chaque détail vestimentaire ajoute une touche au portrait du personnage sans que jamais on puisse le représenter parfaitement. L'image reste vague. Walser ne semble vouloir esquisser que quelques traits, quelques détails. Le vêtement n'est en quelque sorte qu'un élément qui permet de déterminer les liens entre les différents protagonistes de l'histoire. Il vient conforter le rang de chacun par rapport aux autres. L'habit est la reconnaissance muette de l'appartenance à un rang comme le déclare Pia Reinacher.<sup>448</sup> Il est, par ailleurs, intéressant de relever le jugement que porte, dans le roman *Der Gehülfe*, Madame Tobler porte sur le commis au travers de la description de ses habits:

Frau Tobler fand an ihm etwas seltsames, sozusagen unalltägliches, ohne ihn aber auch nur im geringsten gut zu beurteilen. Sie fand ihn ziemlich lächerlich in seinem

---

<sup>445</sup> Dans *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd II, p. 429, le petit drame qui se joue entre Lady, Lord, Straßenfegerin et Seesoldat: le portrait de Nettchen se résume à : « im Dienstmädchenkostum, das ihr reizend steht. »

<sup>446</sup> Dans son essai Pia Reinacher souligne le message érotique que véhicule tel ou tel détail vestimentaire: «Walser bildet zwar auch das psychische Innere und die erotische Disposition einer Figur nach außen ab, aber mit ganz anderen Vorzeichen: vor allem in der Phase einer Annäherung zieht er die Kleiderzeichen weg aus dem privaten, vom individuellen Körper geprägten Raum.» Pia Reinacher: *Das zärtliche Knistern eines Stoffes. Robert Walsers Sprache der Kleider*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K.M.Hinz, T. Horst, op. cit. p. 215.

<sup>447</sup> «Frau Tobler hatte ein schwarzseidenes Kleid an und sah beinahe imponierend darin aus. » SW, Bd 10, p. 91.

<sup>448</sup> « Kleider regeln die Position innerhalb gesellschaftlicher, politischer oder auch ganz privater Beziehungsgeflechte. Sie stellen eine stumme, aber um so deutlichere Sprache dar, deren Alphabet jedermann reflexartig im Umgang mit Kleidern über einen bestimmten Fonds sedimentierter Erfahrungen, und damit entschlüsselt er die Kleidersprache. » Pia Reinacher: *Das zärtliche Knistern eines Stoffes. Robert Walsers Sprache der Kleider*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K.M. Hinz, T. Horst., op. cit., p. 200.

dunkelgrün gefärbten, abgetragenen und erbleichten Anzug, aber auch in seinem Benehmen wollte sie etwas Komisches entdeckt wissen, wo sie in gewisser Beziehung recht hatte.<sup>449</sup>

Le commis est en costume d'un vert passé comme pour mieux se fondre dans la nature. En le voyant dans cette tenue, Frau Tobler lui assigne déjà sa place, aussi discrète que possible, presque inexistante. Les regards que se portent les personnages sont autant de jeux de portraits : au travers du costume de l'autre, chacun tente de déceler son identité. Par le vêtement, la distance s'établit et cette relation toujours ambivalente entre le supérieur et son subalterne est accentuée. Walsler pousse ce « jeu du costume » jusqu'à son paroxysme en établissant une relation presque fétichiste entre les différents protagonistes, au travers du détail vestimentaire. Ainsi, dans le roman *Geschwister Tanner*, les chaussures que doit nettoyer Simon pour la personne qui l'emploie transforment la relation qu'il a avec cette femme en dévotion:

Simon nahm die Schuhe in die Hand, wahrhaftig, es waren der Dame ihre Schuhe. Schöne Schuhe waren es, zierliche Schuhe mit Pelzbesatz und von so zartem Leder wie Seide. Simon hatte immer für Schuhe geschwärmt, nicht für alle, nicht für grobe, aber für feine immer, und nun hielt er solch einen Schuh in der Hand und hatte die Pflicht, ihn zu säubern, obgleich er eigentlich nichts daran zu säubern bemerkte. Immer schienen ihm die Füße von Frauen etwas Heiliges zu sein, und Schuhe glichen in seinen Augen und Sinnen Kindern, glücklichen, bevorzugten Kindern, die das Glück hatten, den feinbeweglichen, empfindlichen Fuß zu bekleiden und zu umschließen.<sup>450</sup>

---

<sup>449</sup> « Madame Tobler trouvait qu'il avait quelque chose d'étrange, de peu banal pour ainsi dire, mais sans pour autant le juger du tout favorablement. Elle le trouvait passablement ridicule, dans ce complet teint en vert sombre qui était passé et éliminé, mais son comportement aussi lui paraissait comique, et d'une certaine façon elle avait d'ailleurs raison. » SW, Bd 10, p. 28. Trad., op. cit., p. 26-27.

<sup>450</sup> « Simon prit les chaussures en main: il vit que c'étaient vraiment celles de Madame. De belles chaussures, très fines, bordées de fourrure et faites de cuir tendre et souple comme de la soie. Simon avait toujours eu un faible pour les chaussures, pas pour

Dans cet extrait, l'attitude vis-à-vis du détail vestimentaire, en l'occurrence la chaussure, met en lumière le caractère servile du personnage et toute l'imagination qui se met en branle à partir d'un détail apparemment futile. Le vêtement n'a plus vraiment de lien avec le corps mais avec la personnalité. Il crée de ce fait une sorte de fossé infranchissable entre les personnages. Il est le masque derrière lequel se cache le personnage. Comme souvent dans les récits de Walser, les personnages se glissent dans un costume taillé sur mesure et qui ne varie guère. Le vêtement a pour rôle de déterminer une fois pour toutes l'identité du personnage et sa position par rapport aux autres, comme le rappelle Pia Reinacher. En endossant l'habit, il endosse sa fonction et son rang.<sup>451</sup> Les couleurs des habits que portent les personnages de Walser et particulièrement les femmes, ont une grande importance. Il s'agit en effet souvent de blanc et de noir. On songe à ses masques blancs et noirs du carnaval de Venise desquels n'émane aucune expression. La couleur est le seul révélateur de la position du personnage par rapport au personnage principal. En général, les femmes vêtues de blanc ou de noir révèlent une position de supériorité. Le blanc, couleur de la pureté, évoque aussi un caractère insaisissable. Le noir, quant à lui, impose une attitude de retenue, de respect. Ainsi dans *Tobold* :

---

toutes, pas pour les chaussures grossières, mais pour les fines comme celles-ci, toujours, et voilà qu'à présent il en tenait une en main avec mission de la nettoyer, bien qu'à vrai dire il ne vît rien en elle à nettoyer. Les pieds des femmes lui avaient toujours paru quelque chose de sacré et les souliers lui faisaient l'effet d'enfants heureux, préférés, qui avaient la chance de vêtir et d'enfermer un pied délicat, agile et sensible.» SW, Bd 9, p. 191. Trad., op. cit., p. 166.

Robert Walser a en outre consacré tout un texte aux chaussures de dames, *Damenschuhe*, (SW, Bd 17, p. 19) dans lequel il détaille les différents aspects des chaussures mais aussi le pied des dames. Le serviteur qui s'occupe des chaussures de ces dames s'appelle d'ailleurs Simon.

<sup>451</sup> « Joseph Marti schlüpft vielmehr bewußt in eine Identität, in ein Kleider-Ich, das seinen besonderen Beziehungsabsichten behutsam entgegenkommt. » Pia Reinacher: *Das zärtliche Knistern eines Stoffes. Robert Walsers Sprache der Kleider*, op. cit., p.203.

Sie [die Fürstin] war ganz in schwarz gekleidet, als wenn sie schon durch ihre ernsthafte Gewandung habe ankündigen wollen, daß sie in hoher und völlig frischer Trauer sei.<sup>452</sup>

Dans *Geschwister Tanner*:

Wie er [Simon] eben die Treppe hinuntergehen wollte, begegnete ihm Frau Weiß, seine Wirtin und Zimmervermieterin. Sie war ganz in schwarz gekleidet und trug ein kleines Gebetbuch in der Hand, sie kam soeben aus der Kirche.<sup>453</sup>

Er trat, indem er das erhaltene Geld in die Westentasche gleiten ließ, an das Fenster und bemerkte unten in deren engen Gasse eine schwarzgekleidete Dame, die irgend etwas zu suchen schien...<sup>454</sup>

An diesem Morgen fuhren Kaspar und Klara in einem kleinen, farbigen Boot auf dem See.[...] Klara war in ein ganz schneeweißes Kleid gehüllt, die weiten Ärmel hingen an den schönen Armen und Hände träge herunter.<sup>455</sup>

Dans *Jakob von Gunten* :

Wir stehen im Halbkreis nahe bei der Türe, die in die innern Gemächer führt, und dann geht die Tür auf, Fräulein Benjamenta erscheint auf der Schwelle, ganz in weiß, wohligherabfallende

---

<sup>452</sup> « Elle était tout de noir vêtue, comme si elle voulait montrer par cette tenue austère qu'elle était depuis peu en grand deuil. » SW, Bd 5, p. 254.

<sup>453</sup> « Au moment, où il s'élançait dans l'escalier, il rencontra Madame Weiss, sa logeuse. Elle était habillée tout en noir et tenait un petit missel à la main, elle revenait de l'église. » SW, Bd 9, p. 250. Trad., op. cit., p. 217.

<sup>454</sup> « Tout en faisant glisser l'argent dans la poche de sa veste il s'approcha de la fenêtre et vit en bas dans la ruelle une femme tout en noir qui paraissait chercher quelque chose.. » Ibid. p. 286. Trad., ibid., p. 248.

<sup>455</sup> « Ce matin-là, Kaspar et Klara firent une promenade sur le lac dans une petite barque de couleur.[...] Klara était vêtue d'une robe blanche comme de la neige, dont les manches larges pendaient avec nonchalance autour de ses beaux bras et de ses mains. » Ibid., p. 60

Gewänder gekleidet, sagt uns « Gute Nacht, Knaben », befiehlt uns, uns schlafen zu legen, und ermahnt uns, ruhig zu sein.<sup>456</sup>

La couleur blanche inspire le respect, la distance mais aussi l'admiration que le subalterne porte à la jeune femme. Lorsque la femme est vêtue en noir, l'atmosphère est imprégnée de mystère, de doute, de crainte parfois. Walser vit dans ce monde en noir et blanc qui donne une clarté, une évidence à ses relations, rendant les rapports hiérarchiques quasi immuables. Le vêtement n'est pas un carcan contre lequel on lutte pour sortir de son rang. Il est plutôt une sorte d'uniforme qui établit les relations une fois pour toutes et qui permet également de se fondre dans une certaine identité. Walser interprète l'habit comme un costume de théâtre que le personnage endosse pour tenir un certain rôle. Il participe en quelque sorte à la mise en scène. Nul besoin pour l'auteur de s'appesantir sur la description puisque quelques éléments suffisent pour placer le personnage. Ceci explique pourquoi Walser ne donne des personnages que des descriptions physiques approximatives, une image imprécise. Il ne relève que quelques touches. Les quelques détails vestimentaires sont à ce point mis en avant dans le portrait des personnages qu'ils en deviennent des portraits stylisés, tel un croquis à main levée qui se contente de quelques traits. Marta Rente Correia souligne cet aspect qui ne fait qu'accentuer les relations très distantes entre le personnage principal et ces femmes. En les décrivant ainsi, par touches, Walser ne fait qu'accentuer leur état de créatures inaccessibles. Il leur crée une sorte d'aura qui lui permet, certes de se laisser aller à ses rêves, mais qui l'ancre aussi, totalement dans ce monde imaginaire car cette image ne correspond pas à la réalité.<sup>457</sup> Dans cette façon de représenter ces personnages, Robert Wasler

---

<sup>456</sup> « Nous nous tenons en demi-cercle près de la porte qui mène aux appartements particuliers, puis la porte s'ouvre, mademoiselle Benjamenta apparaît sur le seuil, tout enveloppée de vêtements blancs tombant en plis harmonieux et nous disant « Bonsoir, enfants », elle nous enjoint d'aller nous coucher et nous invite à être sages. » SW, Bd 11, p. 34. Trad., op. cit., p. 66.

<sup>457</sup> « Die Beziehungen Simons zu den Frauen scheitern, weil er von der Haltung ausgeht: er läßt eine Aura der Frauen hervortreten, die ihm Raum zur Phantasie und Einbildungskraft ermöglicht, die aber nicht der Wirklichkeit entspricht. » Marta Rente

semble vouloir laisser échapper quelques détails afin de donner l'illusion d'une réalité. En fait, ces femmes aux traits vagues restent des figures inachevées. De cette façon là, il parvient à préserver chez elles ce caractère insaisissable. Elles ne sortent de l'imagination de l'auteur que sous forme d'apparences. Walser laisse son personnage à l'état de projet, d'une image indéfinie dont il renonce à parfaire les contours pour les garder dans ce monde imaginaire.

### 3. L'atmosphère carnavalesque

#### 3.1. Walser et l'art de la mascarade

Dans une lettre à son ami Frieda Mermet, datant du 10 août 1924, Walser écrit: « Der Alltag kann von viel Spaß sein, wenn man nur einige Spiellust an ihn legt.»<sup>458</sup> Le jeu ne fait pas uniquement partie de la vie de Walser mais il est également une composante de son œuvre. En effet, les allusions au jeu, à la mascarade, au déguisement sont nombreuses dans ses textes. En toute chose, il tente de mettre en avant l'aspect ludique. Ainsi dans *Gebirgs-geschichte*: « Ich bin scheinbar von der Absicht erfüllt hier wieder einmal nach Herzenslust spielerisch zu werden.»<sup>459</sup>

Dans *Wie geht's Dir?*: « Alle sind Spieler. Nicht so sehr darauf kommt es an, daß es uns immer gut geht; wichtig ist, daß wir stets gut spielen, d. h. guten Willen haben.»<sup>460</sup> Walser s'intéresse au plus haut point au « pouvoir de déformation et

---

Correia: *Die Gestalt der Frau in den Berliner Romanen Robert Walsers*. In: *Runa*, op. cit. p., 102.

<sup>458</sup> « Le quotidien peut être rempli d'amusements, à condition qu'on lui applique une certaine envie de jouer. » GW, Bd XII /2 p. 218.

<sup>459</sup> « Visiblement, je suis habité par le désir de devenir joueur comme le cœur m'en dit. » SW, Bd19, p. 373

<sup>460</sup> « Tous sont joueurs. Il n'importe pas tant que l'on se porte bien, mais qu'en permanence, l'on joue bien, c'est à dire que l'on soit de bonne volonté. » SW, Bd 17,

de grossissement » que possède tout auteur et « qui est un élément essentiel de notre art » comme le souligne François Mauriac dans son essai *Le romancier et ses personnages*.<sup>461</sup> Le spectacle du carnaval, la mascarade, le cirque comme le théâtre ne sont-ils pas les lieux rêvés pour exercer cet art de la transformation?

L'alchimie entre le pouvoir du jeu et le besoin de déformer et de transformer donne aux textes de Walser une empreinte carnavalesque, ce carnaval qui affranchit les comportements, les gestes, les mots de tout carcan social, de toute logique. Cet état de totale liberté bouscule les conventions, faisant intervenir la féerie, l'imaginaire et même parfois l'interdit. Il maintient le lien avec l'enfance, ce monde où tout semble encore permis, où la naïveté, la spontanéité gouvernent les gestes. Comme grand nombre d'artistes, Walser porte un grand intérêt à la mascarade. En effet, les écrivains et les peintres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle ont eu une curiosité particulière pour ce monde de fête, de spectacle. Le clown, le saltimbanque, le pitre, véhiculent depuis la *Commedia dell'Arte* toute une tradition populaire imprégnée de burlesque, d'ironie, de rires, d'exagération mais aussi de tragédie, de dérisoire et d'échecs. Walser s'imprègne de cette atmosphère. Son «Pierot» à lui ne ressemble-t-il pas trait pour trait à ce Gilles et ce Pierrot de la *Commedia*, par l'échec qu'il traîne derrière lui ?

Auf dem Maskenball war auch ein langer hochaufgeschlossener, ungelenkter Gesell gekommen. Er nannte sich Pierot [sic!].[...] Wo wollte er hinaus mit sich, und was gedachte er auf dem lustigen Maskenball zu beginnen?[...] Alles war bewegt; alles war in Bewegung. Nur der arme, arme Pierot, war unbeweglich. Für ihn gab es keine Lust. Er begriff sich selbst und die Welt nicht.<sup>462</sup>

---

p. 195.

<sup>461</sup> François Mauriac: *Le romancier et ses personnages*. Paris, 1990, p. 45.

<sup>462</sup> « Un long bonhomme gauche et monté en graine était venu lui aussi au bal masqué. Il s'appelait Pierot.[...] Que comptait-il faire de lui-même, et où voulait-il en venir dans

Alors que son appartenance au monde masqué ne fait aucun doute, 'Pierrot' se trouve projeté dans un univers dans lequel il ne parvient pas à trouver sa place, dans lequel tout bouge alors qu'il reste immobile. Walser pose sur son personnage le masque de l'échec, de l'incompréhension devant un monde fait de faux-semblants, un monde futile et léger. Il représente la face tragique dans un monde de gaieté, où tous sont masqués. Comme ce Pierrot, les personnages de Walser sont sur une corde raide, tendue entre le comique de la situation et le tragique de leur vie. Dans un texte sous forme de journal, intitulé *Tagebuchfragment von 1926*, l'écrivain évoque ce monde divisé en deux parties: le tragique et le comique. Ces deux parties ne s'opposent pas directement au contraire elles tentent de se fondre l'une dans l'autre:

Vergangene Nacht kam mir Folgendes in den Sinn, das vielleicht etwas Belustigendes enthält: Was das Element des Komischen betrifft, so kann man es ernst nehmen, und was die Bedeutung des Ernsten oder Tragischen anbelangt, so kann man etwas Lustiges, Komisches darin entdecken.[...] Das Tragische bedeutet meinem Gefühl oder meiner sogenannten Anschauung nach die eine Hälfte der Erdkugel oder des Erdenlebens, während man dem Komischen, haargenau so viel Wichtigkeit darstellend, die andere, ebenso große Hälfte auszumachen erlauben wird.<sup>463</sup>

Le monde de Walser semble se présenter sans cesse de cette façon : un côté pile, un côté face, un ensemble qui tour à tour s'oppose et se fond. L'auteur ne peut

---

ce joyeux bal masqué ?[...] Tout était ému, tout était en mouvement. Lui seul, le pauvre, pauvre Pierrot était immobile. Pour lui pas de plaisir. Il ne comprenait ni lui-même, ni le monde. » SW, Bd 4, p. 13-14. Trad. in: *Rêveries et autres proses*, op. cit., p. 17-18.

<sup>463</sup> « La nuit passée, il m'est venu à l'esprit ceci, qui contient peut-être un élément divertissant : le comique peut être pris au sérieux et dans la signification du sérieux ou du tragique on peut découvrir une part de divertissement, de comique.[...] Le tragique, selon mon sentiment ou ce qu'on pourrait appeler ma philosophie, recouvre une seule moitié de notre globe ou de la vie sur terre, aussi accordera-t-on au comique, d'importance exactement égale, le droit de constituer l'autre moitié. » SW, Bd 18, p. 70. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 131-132.

concevoir un aspect sans en chercher le contraire. Son monde se bâtit avant tout sur la contradiction : contradiction entre ce que l'on est et ce que l'on paraît être, contradiction entre le comportement social et la vie intérieure. Pour trouver une réponse à cette contradiction, il se couvre du masque de la facétie, de la pitrerie, du rire. Il s'agit en fait d'un procédé qui permet de créer un « monde opposé », comme l'explique Michail M. Bachtin, le côté pile ou le côté face selon la position dans laquelle on se trouve.<sup>464</sup>

### 3.2. Les personnages carnavalesques

Cette manière de jouer sans cesse sur les deux tableaux présente un côté provocateur, teinté de lucidité et de dérision. Il en est ainsi de Simon Tanner, lorsqu'il s'écrie:

Ich bin froh, so gehemmt, so eingesteckt, so eingeengt zu sein.  
[...] Was will der Mensch nur immer die Weite haben, und dazu doch Sehnsucht, die doch so was beengendes ist! Hier bin ich eng eingeklemmt zwischen vier Küchenwände, aber mein Herz ist weit und erfüllt von der Lust an meiner bescheidenen Pflicht.<sup>465</sup>

Simon est un personnage de carnaval, car il se construit, comme tout personnage de carnaval, un monde en contradiction totale avec ce qui semble être la norme. Il en prend le contre-pied en tournant en dérision les préceptes de la société dans laquelle il évolue. Ce n'est pas le rôle de subalterne modeste et inférieur en lui-

---

<sup>464</sup> « Das Lachen baut sich gleichsam seine Gegenwelt gegen die offizielle Welt, seine Gegenkirche gegen die offizielle Kirche, seinen Gegenstaat gegen den offiziellen Staat. » Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, op. cit., p. 32.

<sup>465</sup> « Je suis heureux d'être aussi à l'étroit, enfermé, prisonnier.[...] Qu'est-ce que les gens ont à toujours rechercher l'espace et à souffrir en même temps d'en manquer, sentiment particulièrement oppressant ! Ici je suis coincé entre les quatre murs d'une

même qui nous amène à le considérer sous l'angle carnavalesque, mais la situation tout à fait contradictoire que Walser ne cesse de souligner et qui place le personnage en porte-à-faux par rapport à ce rôle. Simon est certes un subalterne, un serviteur inférieur, mais il tourne une situation difficile en dérision. Walser « dénature » en quelque sorte le rôle de l'inférieur et le transforme en un jeu dans lequel celui-ci transforme un état banal ou défavorable en une sorte de pantomime. Le commis, Joseph Marti, dans le roman *Der Gehülfe*, se complait également dans le même rôle, face à son supérieur. Ce rôle de l'inférieur, du subalterne, du serviteur est un rôle qui prend ses racines dans le monde du carnaval. Il permet d'exorciser cette position d'infériorité en la caricaturant jusqu'à l'excès. Dans les récits de Walser, comme dans le monde carnavalesque, cette infériorité est présentée comme une sorte de cérémonial, comme un état qui exige une certaine aptitude à enfiler ce costume qui évite en outre que l'on soit confondu avec les autres, supérieurs à soi. Le serviteur est un être qui se complait dans cette situation, revendique ce rôle, et l'exploite jusqu'à en faire une supériorité. Il élève son rang d'inférieur à une sorte d'état supérieur. Michail M. Bachtin compare ce jeu subtil à l'intronisation et à la destitution du roi carnaval. C'est dans la construction même de cet état d'abaissement que s'ébauche l'élévation.<sup>466</sup> La situation est d'autant plus absurde que le personnage se fond dans le rôle avec une certaine application. Notre logique même, dans cet univers où tout a une fonction définie, est bouleversée.

Le lecteur est face à ces personnages, semblant jouir d'une totale liberté, ces « clowns » indéfinissables à qui il est difficile d'assigner une fonction précise et qui font voler en éclats la notion même de héros. Dans les récits de Walser,

---

cuisine mais mon cœur, lui, est vaste et rempli du plaisir que je trouve à mon modeste devoir. » SW, Bd 9, p. 201. Trad., op. cit., p. 174.

<sup>466</sup> « Der Brauch der Erniedrigung vollendet erst die Erhöhung ; er ist von ihr nicht zu trennen. Durch ihn schimmert eine neue Erhöhung hindurch. [...] Das Zeremoniell der Erniedrigung ist dem Zeremoniell der Erhöhung entgegengesetzt. » Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval*, op. cit., p. 51.

aucun personnage n'a vraiment l'envergure d'un héros. A l'intérieur du récit, les personnages sont tour à tour personnages principaux, simples observateurs ou critiques. Ils n'ont pas pour but de mener à bien une mission. Ils appartiennent à une grande famille fictive dans laquelle ils jouent leur rôle toujours un peu en marge. Il s'agit d'un monde où chacun peut jouer son rôle comme bon lui semble, un spectacle sans rampe auquel tous les personnages participent au gré de leur fantaisie, ou de celle de leur créateur, et non selon le rôle qui leur est défini. En ce sens, Walser s'introduit totalement dans l'atmosphère carnavalesque telle que la définit Michail M. Bachtin : un monde dans lequel chacun est acteur, un monde qui quitte l'univers du quotidien pour bouleverser les habitudes et les conventions.<sup>467</sup> Ce monde carnavalesque est d'autant plus déstabilisant qu'il prend racine dans ce quotidien; sans cesse il y fait référence et sans cesse il le brocarde. Walser agit de même. Il place ses personnages ou son narrateur dans le quotidien le plus banal, se restaurant dans un café, assis sur une place publique, en promenade dans la campagne et d'un trait de plume, d'une phrase, d'une expression parfois, il « casse » l'atmosphère et tout devient incongru, inepte, parfois même invraisemblable. L'aspect carnavalesque qui se dégage de la présentation de ses personnages est entretenu par ce besoin d'être sans cesse en représentation. Le personnage de Walser se donne toujours en spectacle. L'écrivain met d'ailleurs fréquemment l'accent sur l'incompréhension que suscite le personnage parmi la population. Le portrait que fait Fidelio de lui-même souligne cette constatation:

---

<sup>467</sup> « Karneval ist ein Schauspiel ohne Rampe, ohne Polarisierung der Teilnehmer in Akteure und Zuschauer. Im Karneval sind alle Teilnehmer aktiv, ist jedermann handelnde Person. Dem Karneval wird nicht zugeschaut, streng genommen wird er aber auch nicht vorgespielt.[...] Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus der Bahn des Gewöhnlichen herausgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülpte Welt.» Ibid., p. 48.

Man sieht, wie ich die Mitmenschen zu ganz verschiedenen Urteilen über meine werte Person kommen ließ. Dies Widerspruchsvolle begleitete mich von jeher.<sup>468</sup>

Dans le texte *Literaturfigur*, Walser présente un écrivain dans la même situation:

Einen Spitzbuben hatten ihn die Verhältnisse oder Umstände werden lassen.[...] Indem er in der Tat sehr weit ging, war er bereits anscheinend zu weit gegangen.[...] Irgendwo wurde nun sicher schon ist einiger Zeit merklich über sein « gerade unverständliches » Benehmen gerätselt, gemeckert, geachselzuckt, betreten gelächelt, einstweilen schonungsvoll gewitzelt [...].<sup>469</sup>

C'est ce comportement en marge, incompris par ses semblables qui est constamment mis en exergue par Walser. Les personnages provoquent d'ailleurs ces réactions plus qu'ils ne les subissent. L'auteur les mène ainsi jusqu'aux limites extrêmes de ce qui est admis. Ses personnages ressemblent bien à la définition que donne Starobinski du clown : «[...] le maître d'un mystérieux passage, le contrebandier qui franchit les frontières interdites. »<sup>470</sup>

Walser agit de même avec le personnage de l'écrivain. Il s'amuse à faire et défaire « des réputations ». Après avoir porté la fonction d'écrivain au pinacle, il la « désacralise » en la rendant commune:

---

<sup>468</sup> « On voit comment je laisse mes semblables avoir des jugements tout à fait différents sur moi-même. Ce côté contradictoire m'a accompagné toute ma vie durant. » SW, Bd 17, p. 211.

<sup>469</sup> « Les relations et les circonstances en avaient fait un fripon.[...] En allant si loin, il allait déjà trop loin. [...] Ça et là, on supputait, on faisait des remarques, haussait les épaules, souriait d'un air gêné, on faisait de l'esprit parfois sur son comportement 'franchement incompréhensible'. » SW, Bd 20, p. 331.

<sup>470</sup> Jean Starobinski : *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, 1970, p. 132.

Ich schreibe das Prosastück, das hier entstehen zu wollen scheint, in stiller Mitternacht, und ich schreibe es für die Katz, will sagen für den Tagesgebrauch.<sup>471</sup>

Il minimise l'importance de la fonction en entourant le travail d'écrivain de tout un cérémonial de pitreries lorsqu'il décrit, dans un récit en «microgrammes» comment il doit enfiler sa « blouse de prose », une sorte de « veste d'écrivain » pour se mettre au travail, alors qu'il écrit juste un texte « sur le pouce », adressant ainsi un joli pied de nez à son lecteur:

Sonst zieh' ich immer erst einen Prosastückkittel, also eine Art Schriftstellerjacke an, ehe ich mich an die Niederschrift heranwage; aber ich bin in Eile, und überdies ist's nur ein ganz kleines Stück, ein ganz dummes mit Biergläseruntersätzen, die rund sind wie Teller.<sup>472</sup>

De la même manière, Walser modifie le rapport quasi mystique que l'écrivain entretient avec la nature. La description romantique de la nature, telle que nous pouvons la trouver, chez Eichendorff ou chez Schiller par exemple, est brouillée par des comparaisons triviales:

Über eine Wiese herab ging ich in eine Wirtschaft, der Fluß floß daran vorbei; ebenso der Strom der Spaziergänger, von denen viele mit begehrlchen Blicken in den Garten hineinschauten, der nackt dalag. Die Sonne besaß etwas Liebkosendes. Die Alpen glichen einer Tapiserie und Patisserie, mahnten an Stoffe, Zuckersachen, an Spitzen, Geschmeide.<sup>473</sup>

---

<sup>471</sup> « J'écris ce texte en prose, qui semble vouloir se créer en ce moment, aux alentours de minuit, dans le calme, pour des prunes, ce qui signifie pour un usage quotidien. » *Für die Katz*, SW, Bd 20, p. 430.

<sup>472</sup> « En général, je mets toujours une veste de proses, une sorte de gilet d'écrivain avant que je ne me risque à la transcription; mais je suis pressé, et de plus il s'agit d'un tout petit texte, un texte tout bête avec des dessous de verres de bière qui sont ronds comme des assiettes. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 65.

<sup>473</sup> « Après avoir traversé le pré, je me rendis dans un café, un ruisseau longeait ce café, les promeneurs se comportaient comme le flot, beaucoup jetaient des regards envieux

A d'autres endroits, il fait fi de cette tradition littéraire allemande dans laquelle l'auteur transcende la nature et instaure avec elle un rapport quasi surnaturel. Chez lui, les promenades ne sont plus l'occasion de communier avec la nature, il s'agit de simples promenades de santé durant lesquelles l'écrivain se laisse aller à de brefs enchantements comme pour rappeler malicieusement ce qu'est la promenade romantique telle qu'il la présente en écrivant une poésie, dans *Sonntagsspaziergang*, par exemple:

Auf dem Spaziergang, den ich gestern leise machte,  
ich selbstverständlich vor Vergnügtheit sachte lachte.  
Sonntäglich rauchten ein'ge Menschen ihre Pfeife,  
auf einem Mädchenköpfchen schwebte eine Schleife.  
[...]  
Wenn man genügend, wie man sagt, gebummelt hat,  
begibt man sich von selber wieder in die Stadt.<sup>474</sup>

Walser prend la nature pour thème, mais la restitue dans sa forme la plus ordinaire.<sup>475</sup> Il établit avec elle une certaine familiarité à force de la parcourir de

---

dans le jardin qui était là, nu. Le soleil avait quelque chose de caressant. Les Alpes ressemblaient à une tapisserie et à une pâtisserie, rappelaient le tissu, les sucreries, les dentelles, une parure.» SW, Bd 19, p. 40.

<sup>474</sup> « Lors de la promenade que, hier, je fis doucement,/ je riais évidemment légèrement de plaisir./ Quelques personnes endimanchées fumaient leur pipe,/ un voile ondulait sur la petite tête d'une enfant./ Lorsque l'on a assez vadrouillé, comme l'on dit,/ on se rend de soi-même à nouveau en ville. » SW, Bd 13, p. 101.

Annette Fuchs fait une comparaison entre le poème de Robert Walser *Sonntagsspaziergang* et celui de Schiller *Der Spaziergang*. Elle conclut que le poème de Walser se cantonne à une petite ballade loin des considérations esthétiques et de la célébration de la nature de Schiller. « Während bei Schiller der Gang durch die Natur von vornherein als ästhetisch bedeutsames Ereignis zelebriert wird, erscheint er bei Walser nur mehr als bürgerliches Sonntagsvergnügen bar jeder Signifikanz. » Annette Fuchs: *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Wälsers*. München, 1993, p. 26-29.

<sup>475</sup> Peter Bichsel, décrit d'ailleurs Walser comme un promeneur « professionnel », face à la nature telle qu'elle est et non tel qu'il voudrait l'imaginer, et non comme un promeneur romantique se pâmant devant la beauté de cette nature. « Kein anderer so wie er kann Spaziergehen an und für sich beschreiben. Es ist bei ihm weder Wandern, noch Beobachten. Die Dinge sind fast zufällig, sie haben keinen Namen, die Bäume heißen Bäume, die Blumen heißen Blumen, und der See heißt See.» Peter Bichsel: *Geschwister Tanner lesen*. In: *Robert Walser*. Pro Helvetia, op. cit., p. 84.

long en large, en la transformant en théâtre de ses facéties. Ainsi, dans le poème *Ein Landschäftchen*:

Dort steht ein Bäumlein im Wiesengrund  
und noch viel artige Bäumlein dazu.  
Ein Blättlein friert im frostigen Wind  
und noch viel einzelne Blättlein dazu.  
Ein Häuflein Schnee schimmert am Baches Rand  
Und noch viel weiß Häuflein dazu [...].<sup>476</sup>

Le poème sur la nature n'est ici qu'une ritournelle sans queue ni tête, un amusement. Ainsi Walser conçoit son monde comme un lieu clos, dont il ferait sauter les verrous, s'affranchissant des contraintes et bouleversant les concepts, ainsi que cela se produit dans le carnaval, « unissant le sacré au profane, le haut au bas, ce qui est grand à ce qui est minuscule, ce qui est sage à ce qui est fou. »<sup>477</sup> S'éparpillant en tous sens, dissimulé sous de nombreux masques, tel le clown, il surgit soudain sur la scène; tel l'arlequin de carnaval, il occupe pour un temps les rues de la ville. Ses récits portent en eux le caractère éphémère du carnaval: ses petites proses, ses romans, ne sont-ils pas autant de mises en scène carnavalesques prenant leur source dans le quotidien le plus banal pour très vite se transformer en un spectacle bouffon, parfois même ubuesque qui soudain, par une pirouette quitte la scène et laisse retomber le rideau, se replongeant ainsi dans la vie de tous les jours ? Peter Utz souligne cet aspect:

So wie der Brand die Wirklichkeit verwandelt und verzaubert,  
so verwandelt Walsers Feuilleton die platte Alltäglichkeit in ein  
nächtlich schimmerndes Traumreich, ein venezianisch  
beleuchtetes Spektakel, einen sprühenden Funkenregen von

---

<sup>476</sup> « Là se tient un petit arbre planté dans le pré,/ et bien d'autres sages petits arbres./ Une petite feuille gèle dans le vent glacé,/ et bien d'autres petites feuilles solitaires./ Un petit tas de neige étincelle au bord du ruisseau,/ et bien d'autres petits tas blancs [...]. » SW, Bd 13, p. 20.

<sup>477</sup> « Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichtem. » Michail M. Bachtin : *Literatur und Karnaval*, op. cit., p. 49.

Eindrücken, der dann wieder -so kurzlebig wie das Feuilleton selbst - in der Banalität des Alltages erlischt.<sup>478</sup>

### 3.3 Entre le rire et la tragédie

Il est difficile d'élucider les raisons de ce genre de mise en scène. Pourquoi Walser précipite-t-il les choses les plus banales dans des situations aussi complexes, aussi énigmatiques ou fantastiques, alors qu'il banalise ce qui peut être présenté sous forme poétique? Pourquoi ne pouvoir évoluer que dans un monde où la réalité est transformée, amplifiée, travestie? Pourquoi choisir cette mascarade pour se présenter à ses lecteurs et les entraîner dans le même tourbillon? A l'évocation de toutes ces questions, on ne peut s'empêcher de songer au destin de l'auteur lui-même. François Mauriac écrivait:

Derrière le roman le plus objectif, s'il s'agit d'une belle œuvre, d'une grande œuvre, se dissimule toujours ce drame vécu du romancier, cette lutte individuelle avec ses démons et avec ses sphinx.<sup>479</sup>

Chacun de ses personnages porte en lui cette part d'ombre, le masque de l'auteur. Il est là pour brouiller les pistes et permettre de faire de cette « mise à nu » une vaste mascarade. Mais il porte également sur lui ce double masque tragi-comique rappelant étrangement le tableau de Georges Rouault datant de

---

<sup>478</sup> Peter Utz souligne cette transformation du quotidien en un spectacle quasi fantasmagorique à propos d'un récit en prose de Walser *Feuer*, paru pour la première fois dans *Berliner Tageblatt* du 17 avril 1908 et qu'il a fait réédité « De la même manière que l'incendie transforme la réalité et la rend magique, le feuilleton de Robert Walser transforme la platitude du quotidien en un royaume éclatant de rêves nocturnes, un spectacle vénitien rempli de lumières, une pluie d'impressions tel un feu d'artifices, qui ensuite, aussi éphémère que le feuilleton lui-même, s'éteint dans la banalité du quotidien. » Peter Utz : *Zu Walsers Prosastück 'Feuer'*. Mitteilung der Robert Walser Gesellschaft. Zürich, September, 1997, p. 5.

<sup>479</sup> François Mauriac : *Le romancier et ses personnages*, op. cit., p. 66.

1904, intitulé *Tête de clown tragique*, et dont l'écrivain ne parvient pas à se défaire. Walser écrit certes:

Clown? Ja, ich fühle ich habe zum Spaßmachen Talent.<sup>480</sup>

Mais en marge de ce talent d'amuseur, son besoin de travestissements et de transformations a également pour origine le caractère tragique de son existence. Marqués du sceau de la folie, ces personnages rient pour mieux pouvoir cacher leurs pleurs, comme le remarque Walter Benjamin :

Sie kommen aus der Nacht, wo sie am schwärzesten ist, einer venezianischen, wenn man will, von dürftigen Lampions der Hoffnung erhellt, mit etwas Festglanz im Auge, aber verstört und zum Weinen traurig. Was sie weinen ist Prosa. Denn das Schluchzen ist die Melodie von Walsers Geschwätzigkeit. Es verrät uns, voher seine Lieben kommen. Aus dem Wahnsinn nämlich und nirgendher sonst. Es sind Figuren, die den Wahnsinn hinter sich haben und darum von einer so zerreißenden, so ganz unmenschlichen, unbeirrbaren Oberflächlichkeit bleiben. Will man das Beglückende und unheimliche, das an ihnen ist mit einem Worte nennen, so darf man sagen: *sie sind alle geheilt*. Den Prozeß dieser Heilung erfahren wir freilich nie.<sup>481</sup>

C'est précisément cette folie qui les habite qui donne naissance à cette formidable mascarade, mais c'est l'écriture qui parvient à la dompter et à transformer cette mascarade en véritable création. Cette dissimulation derrière le

---

<sup>480</sup> « Clown ? Oui, je sens que j'ai un talent d'amuseur. » *Fritz Kochers Aufsätze : Der Beruf*, SW, Bd 1, p. 30.

<sup>481</sup> « Ils sortent de la nuit la plus noire, une nuit vénitienne, si l'on veut, éclairée par les chétifs lampions de l'espoir, avec une petite lueur de fête dans les yeux, mais fous et tristes à en pleurer. Leurs larmes sont de la prose. Car le sanglot est la musique de fond du bavardage de Robert Walser. Elle nous révèle d'où vient son amour. De la folie et de nulle part ailleurs. Ce sont des personnages qui ont la folie derrière eux et qui restent grâce à cela d'une superficialité déchirante, totalement inhumaine et imperturbable. Si l'on devait résumer ce bonheur et cette étrangeté qui sont en eux, on pourrait dire : ils sont tous guéris. A dire vrai, nous n'apprendrons jamais quel est le processus de cette

rire et la facétie s'accomplit de manière très lucide, et l'habit de clown qu'il enfle ne l'empêche pas de jeter sur ce comportement un regard critique. Dans le récit *Skizze III*, il s'écrie: « Das Maß ist bald überschritten. Wie ich es treibe und trieb, treibt und wird es keiner mehr treiben.»<sup>482</sup> Walser a tout à fait conscience que l'écriture qu'il qualifie lui-même « d'artistiquement incorrecte »<sup>483</sup> le mène avec une certaine ivresse jusqu'aux limites de « l'abîme ». Jean Starobinski écrit: « La splendeur suprême de l'Art et la gloire de l'artiste se profilent sur fond d'abîme.»<sup>484</sup>

C'est dans la dichotomie entre ce flot verbal qu'il déverse régulièrement - et avec une certaine application dans les journaux et chez les éditeurs - et ce silence devant l'impuissance des mots à traduire ses difficultés existentielles que Walser puise son inspiration. S'éparpiller dans les mots, s'enivrer de phrases, ou se recroqueviller dans sa coquille et se taire, Walser ne voit aucune autre alternative. L'excentricité, l'exagération dont il fait preuve devient une stratégie, une façon de contourner la difficulté de se raconter, et il existe donc chez Walser une véritable jubilation à se mettre en scène sous des masques différents. Dans leur ouvrage *L'autobiographie*, Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone écrivent: « Le moi, ni vrai ni faux, mais libéré de la contrainte de l'identité, essaime dans le dédoublement à l'infini, euphoriquement.»<sup>485</sup> Cette mise en scène lui permet avant tout de « rejouer » sa propre vie, d'y ajouter des scènes, d'en retrancher d'autres, de mettre telle situation sur l'avant-scène, de pousser

---

guérison. » Walter Benjamin: *Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K.Kerr, op. cit., p. 128.

<sup>482</sup> « Je vais bientôt dépasser la mesure. Personne ne se comporte ou ne se comportera plus comme je le fais ou le fis. » SW, Bd 20, p. 111.

<sup>483</sup> Robert Walser, dans une lettre à Christian Morgenstern, « Ich muss versuchen, weniger zu protzen. Haben Sie eine Maschine, lieber Herr Morgenstern, die einen jedesmal auf den Federhalter klopft, sobald man versucht ist, künstlerisch unanständig zu werden? » « Je dois essayer de moins fanfaronner. Cher Monsieur Morgenstern, avez-vous une machine qui vous tape sur le porte-plume, dès que l'on essaie d'être artistiquement incorrect. » In: *Robert Walser*, Pro Helvetia, op. cit., p. 32.

<sup>484</sup> Jean Starobinski: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 85.

<sup>485</sup> Jacques Lecarme, Eliane Lecarme-Tabone : *L'autobiographie*, op. cit., p. 189.

telle autre dans les coulisses. Il se crée, grâce à l'écriture, une sorte de vie parallèle. Les récits de Walser ressemblent à un patchwork varié et chatoyant, tissé sur une trame, sa propre vie, qui tantôt apparaît sous de minces fils ou tantôt disparaît sous un amas de tissus.

L'œuvre de Walser n'est donc pas une « reproduction du réel » mais une « transposition ». <sup>486</sup> Il crée un effet de réel par la narration à la première personne, par l'accumulation de détails, par l'intervention du narrateur, la manière de prendre le lecteur à partie, tout en se maintenant dans le monde fictionnel par l'atmosphère carnavalesque, par ces personnages indéfinissables, qui semblent pourtant tous se ressembler et qui tournoient dans un spectacle qui n'a ni début ni fin. Le mensonge côtoie la vérité, l'improbable, la réalité, et la fugacité, l'éternité. Nul besoin de justifier cette mascarade, puisqu'elle est l'essence même de la représentation théâtrale. Un acteur, par définition, est un personnage qui porte un masque. Au départ, il lui est demandé de troquer son identité contre une multitude d'autres. En ce sens, son rôle se rapproche de la conception de l'écrivain « walsérien », un homme qui en écrivant perd son identité pour « essaimer » sous forme de personnages qui ont entre eux une certaine ressemblance. Mais cet écrivain semble, comme l'acteur dans les récits de Walser, avoir du mal à respecter la frontière entre la scène et la réalité. Il se transporte de l'une à l'autre, se glissant entre les lignes, derrière ses personnages, pareil à l'acteur qui ne peut, même à la ville, quitter son habit de scène. En laissant l'imaginaire infiltrer à ce point la réalité, le risque est grand d'y perdre son identité. Mais n'est-ce pas là un risque qu'il faut courir ? Travestir la réalité, rendre la fiction réelle, n'est-ce pas le jeu le plus complet pour un écrivain ? L'écriture n'est-elle là que pour mettre à nu ? N'a-t-elle par pour but de transcender la personne en allant au-delà de l'aspect biographique ? Max Frisch tente de démontrer que l'écriture est une somme d'esquisses de son propre Moi.

---

<sup>486</sup> François Mauriac : *Le Romancier et ses personnages*, op. cit., p. 74.

L'écriture n'est qu'une tentative d'identification au travers d'histoires que l'écrivain se raconte sur lui-même.<sup>487</sup>

Cette confusion de l'état onirique et de la réalité peut mener vers une perte de ses repères. Mais n'est-ce pas là le but recherché par Walser? Roland Barthes écrit dans *Le bruissement de la langue*:

L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.<sup>488</sup>

Pour Robert Walser, la réalité n'est qu'un point de départ, l'amorce d'une histoire qui lui permet ensuite de s'aventurer dans l'imaginaire. En mêlant ce monde imaginaire à la réalité, il prend le contre-pied de l'autobiographie, mais aussi celui de la fiction pure. Chez Walser, l'écriture rend compte d'une « transformation » et non d'une remémoration. Il ne s'agit pas de rapporter de simples anecdotes mais de construire un véritable spectacle qui sublime le quotidien par le fait même qu'il est écrit. Cette mise en scène traduit également une volonté de maîtriser l'indicible, de lui donner « une expression » au travers de l'écriture. Mais l'écrivain n'est qu'un Don Quichotte, et quel que soit le combat engagé avec les mots, il est perdu d'avance, car l'indicible demeure. Max Frisch écrit:

Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von den Nebensachen, die wir eigentlich nicht meinen. Unser Anliegen, das eigentliche, läßt sich bestenfalls umschreiben, und das heißt ganz wörtlich: man schreibt darum herum. Man umstellt es. Man gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erlebnis enthalten, das

---

<sup>487</sup> « Daß kommt vor, daß ein Mensch sich nicht mit seiner Biographie identifizieren kann. Die Frage, womit er sich den aber identifizieren kann, ist keine theoretische, sondern eine vitale. Er muß sich ausdrücken. Um sich auszudrücken, muß er fabulieren: er macht Entwürfe zu einem Ich, daß er in fiktiven Situationen ausprobiert. Nur von diesem Versuch, fabulierend sich zu identifizieren, handelt das Buch.» Max Frisch: *Ich schreibe für Leser*. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, op. cit., Bd V, p. 329.

<sup>488</sup> Roland Barthes : *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, op. cit. p. 63.

unsagbar bleibt; sie können es nur umgrenzen, möglichst nahe und genau, und das Eigentliche, das Unsagbare, erscheint bestenfalls als Spannung zwischen diesen Aussagen.<sup>489</sup>

Avec une opiniâtreté mêlée d'ironie, Wolsler n'a de cesse de remplir les blancs comme pour donner l'illusion de parvenir à exprimer l'indicible, tout en sachant que la tâche est vaine. Cette grande mascarade n'est-elle pas pour lui un jeu qui consiste à transformer « ce qui nous dépasse en ce que nous dominons », et à « donner de l'indicible une figure définie, dont bientôt le langage se jouera en toute liberté » ?<sup>490</sup> L'illusion par un jeu de langage!

---

<sup>489</sup> « Ce qui est important : l'indicible, le blanc entre les mots. Et toujours ces mots parlent de l'accessoire dont on n'avait pas l'intention de parler. Notre prière, l'essentiel, se laisse au mieux paraphraser, ce qui signifie mot à mot: on écrit autour. Ce que nous exprimons ne contient jamais notre propre vécu, l'indicible perdure; on ne peut que le délimiter de manière aussi précise et proche que possible, et l'essentiel, l'indicible apparaît au mieux comme une tension entre ces déclarations.» Max Frisch : *Tagebuch 1946-1949*. In : *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, op. cit., Bd II, p. 378-379.

<sup>490</sup> Jean Starobinski : *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 126

**UNIVERSITE DE METZ  
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES  
CENTRE D'ETUDE DES PERIODIQUES DE LANGUE ALLEMANDE**

**ROBERT WALSER  
ENTRE REALITE ET DISSIMULATION  
UN JEU DE MASQUES**

**Chantal POLO**

**Septembre 2000**

**Volume II**

**Thèse de doctorat de l'Université de Metz préparée sous la direction de  
Madame le Professeur Helga ABRET**

## **TROISIEME PARTIE**

### **FIGURES DU JEU MASQUE**

Tel un funambule, Walser se doit de varier le programme des figures, jamais dans le même costume, il ne présente la même scène. Il mêle petites proses, poèmes et romans, découvrant un jour que le roman est un art trop difficile pour l'humble artiste qu'il est<sup>491</sup> et se lançant alors à corps perdu dans la petite prose, le poème. Ce qui ne l'empêche pas d'innover et de virevolter entre les mots en se moquant des règles, car la devise de l'artiste n'est-elle pas justement: se produire en toute liberté ? «Um die künstlerische Gesetzmäßigkeit mich foutierend, habe ich einfach drauflos musiziert.»<sup>492</sup> Tels sont les propos que Walser tient à Carl Seelig au cours de l'une des nombreuses promenades que l'auteur affectionne particulièrement. L'écriture ne prend-elle pas la cadence de ce pas ? Ces longues phrases ne se rythment-elles pas sur le mouvement de la promenade ? Et ces volte-face dans le récit ne correspondent-ils pas aux changements d'itinéraires qu'il impose à Carl Seelig, selon ses sautes d'humeur ? Walser, le randonneur passionné, traverse ses récits à la même cadence : parfois lent et contemplatif, parfois espiègle et vif. La richesse de son style est à la mesure de la spontanéité qu'il affiche dans sa façon de mener sa vie, entrecoupée de périodes contemplatives et de longues randonnées durant lesquelles il ne songe même pas à se reposer. Il nous a semblé important d'analyser de quelle manière Walser poursuit son jeu au travers de la forme qu'il donne à son œuvre et de se demander si le jeu de masques présente une panoplie aussi variée que celui qu'il joue avec ses personnages.

---

<sup>491</sup> « [...] ich sah ein, daß ich mich auf eine Form kapriziert hatte, die für mich zu weitläufig war. So zog ich mich in das Schneckenhaus der Kurzgeschichte und des Feuilletons zurück. ». « Je m'acharnais à l'époque à écrire des romans. Mais je me rendais vite compte aussi que je m'étais entiché d'une forme trop vaste pour mon talent. Aussi ai-je fini par me retirer dans la coquille de la nouvelle et du feuilleton. » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 77. Trad., op. cit., 74.

<sup>492</sup> « Je jouais tout bonnement ma musique en me foutant pas mal des critères artistiques ». Ibid., p. 12. Trad., ibid., p. 14.

## CHAPITRE I

### LE CHOIX DES FORMES

#### 1. L'écriture de Walser à la recherche d'une forme

Dans ses textes, Walser s'est longuement penché sur sa façon d'écrire. Les lieux dans lesquels il écrit, l'utilisation de la plume puis du crayon, la calligraphie: tout participe au cérémonial. La manière de mettre tous les mots en place, de créer une sorte de chorégraphie sous sa plume prend une telle importance qu'elle supplante parfois l'intérêt pour l'histoire. Walser est un auteur qui ne se cantonne pas à une seule forme. Tout écrit, sous quelque forme que ce soit, représente pour lui un champ d'expérimentation possible. L'écriture se transforme en un vaste jeu avec les mots, les phrases, les images, les sons, une immense toile sur laquelle il peut, par touches successives, aboutir à un « tableau ». Walser fait de la forme un exercice à part entière qui n'est plus subordonné au fond. Il rejoint ce que Starobinski écrit à ce sujet:

La forme n'est pas le vêtement extérieur du « fond », elle n'est pas une apparence séductrice derrière laquelle se dissimulerait une plus précieuse réalité. Car la réalité de la pensée consiste à être apparaissante. L'écriture n'est pas le truchement douteux de l'expérience intérieure, elle est expérience même.<sup>493</sup>

L'écriture est au départ un jeu avec des mots et se transforme en une véritable exploration des possibilités stylistiques offertes pour en découvrir toutes les facettes et s'y abandonner. Walser semble vouloir s'essayer à tout. Il met « sur l'ouvrage » toutes les formes qui se présentent et il est tout à fait déterminé à en

explorer tous les arcanes. Il suffit de se pencher sur les différents titres de textes pour constater la multiplicité de formes employées par l'écrivain : « Aufsatz », « Anekdote », « Artikel », « Beitrag », « Notiz », « Skizze », « Brief », « Prosastück », « Tagebuch », « Roman », « Geschichte », « Erzählung », « Gedicht », « Glosse », « Novelle », « Diskussion », « Ansprache », « Exposé ».<sup>494</sup> L'écriture devient un vaste terrain d'exploration où chaque phrase, chaque mot, chaque expression est une sorte de tremplin pour aller investir d'autres formes, en restant dans le « respect de l'artisanat littéraire » comme l'écrit Starobinski dans la préface de l'ouvrage de Léo Spitzer.<sup>495</sup> Ce flot intarissable se retrouve chez Walser, aussi bien dans le roman, la petite prose, la poésie ou même les lettres qu'il écrit à ses éditeurs, à sa sœur ou à son amie Frieda Mermet. Walser est également attentif à tout ce qui entoure le mot, ce « monde inexploré », cette signification que l'on attribue à l'écriture aboutissant à une création qui dépasse parfois l'auteur lui-même. Il est fasciné par le pouvoir qui se dissimule derrière cette manière d'assembler les mots pour tenter de mettre en forme ses pensées et le risque que l'on court sans cesse à ne pas y parvenir. Il répond à ce risque par l'exagération, le paradoxe, les phrases longues et entremêlées comme pour mieux exorciser sa peur de l'indicible.

Il cherche ses réponses dans un champ de totale liberté avec comme seul ressort la spontanéité. Il ne s'agit pas pour Walser de s'exercer à un effet de style dans le seul but de coller à une certaine mode. Il veut pouvoir jouer avec la forme avec la même indépendance et la même spontanéité qu'il le fait avec ses pensées. Car Walser ne souffre aucune entrave, il écrit comme il respire. Urs Widmer souligne cet aspect:

---

<sup>493</sup> Jean Starobinski: *Léo Spitzer et la lecture stylistique*, op. cit., p. 18.

<sup>494</sup> Pour ne citer que quelques textes comportant une indication sur la forme: *Anekdote*, SW, Bd 18, p. 278; *Artikel*, SW, Bd 19, p. 278; *Aufsatz*, SW, Bd 18, p. 194; *Beitrag zur Conrad-Ferdinand-Meyer-Feier*, SW, Bd 17, p. 69; *Bleistiftnotiz*, SW, Bd 16, p. 399; *Bleistiftskizze*, SW, Bd. 19, p. 119; *Brief Don Juans*, SW, Bd 17, p. 228.

<sup>495</sup> In: *Etudes de Style*, op. cit., p. 18.

Eher schon schrieb er, wie er atmete und dachte, ja beinahe, wie man atmet und denkt. Walsers Gedanken sind keine besonders großen, schlaun, phantastischen, einmaligen Gedanken, sie sind eher so daher gesagt.<sup>496</sup>

Walser n'est pas avare de confidences sur sa conception de l'écriture et sa manière de créer ses textes. Dans un de ses premiers récits déjà, il écrit:

Ich schreibe über alles gleich gern. Mich reizt nicht das Suchen eines bestimmten Stoffes, sondern das Aussuchen feiner schöner Worte.[...]Was weiß ich, ich schreibe, weil ich es hübsch finde, so die Zeilen mit zierlichen Buchstaben auszufüllen. Das « was » ist mir vollständig gleichgültig.<sup>497</sup>

Face à cette désinvolture dans le choix du sujet, face à ce jeu qu'il pratique avec les mots, le choix de la forme se fait avec la même liberté. Pourtant Walser tient à associer cette expression spontanée à une certaine recherche esthétique. Toute l'attitude de Walser à l'égard du langage repose sur un processus qui mène du royaume de la réalité vers l'irréel, de l'énonciation vers l'énoncé. La forme n'est-elle pas considérée par Walser comme une sorte de masque que l'on change au gré de sa fantaisie, permettant ainsi de présenter toutes les facettes d'un art, celui de l'écriture, qui n'est qu'illusion ?

### 1.1. Petite prose et roman

---

<sup>496</sup> « Il écrivait plutôt comme il respirait et comme il pensait, oui, presque comme l'on pense et comme l'on respire. Les idées de Robert Walser ne sont pas de grandes idées, intelligentes imaginatives, des pensées originales, elles sont de premier jet. » Urs Widmer: *Über Robert Walser*. In: *Robert Walser*. Pro Helvetia, op. cit., p. 63

<sup>497</sup> « J'aime écrire également sur tout. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de chercher un sujet particulier, mais de trouver les mots qu'il faut, justes et beaux.[...] Que sais-je, moi ? J'écris parce que j'aime ça, de remplir des lignes de petites lettres finement écrites. Le 'sujet' m'est complètement égal. » *Fritz Kochers Aufsätze: Freithema*, SW Bd 1, p. 24. Trad. in : *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 26.

### 1.1.1. La «petite prose» et le roman: un grand puzzle

En analysant chez Walser le choix d'une forme plutôt que d'une autre, on se heurte inmanquablement au caractère imprévisible et spontané de son écriture. Tout au long de son œuvre, il expérimente la prose, la poésie, se lançant de manière éclectique dans le travail comme un artisan sur son métier. Il écrit:

Wenn ich gelegentlich drauflos schriftstellerte, so sah das vielleicht für Erzerntsthafte ein wenig komisch aus; doch ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken.<sup>498</sup>

Cette manière d'aborder l'écriture, en se laissant porter par elle, en refusant d'apporter la moindre correction à ce qui vient d'être couché sur le papier, en n'acceptant pas les règles imposées par un style, un mouvement, est une sorte d'exercice d'équilibriste, équilibriste dont les gestes pourtant seraient parfaitement calculés. C'est là que se situe le fil conducteur de Walser: la spontanéité dans les figures imposées. Cette spontanéité marque également la forme même du récit. Walser ne semble pas se plier à la forme choisie. La «petite prose», le roman, le journal, la lettre, sont autant de supports qui s'entremêlent, sans que l'on sache véritablement quelle forme il privilégie. Joachim Benn évoque cet aspect de l'écriture à propos du roman *Geschwister Tanner*:

Die Form ist vielfach sehr frei, die Handlung aus Reden, Briefen, Aufsätzen, Berichten zusammengesetzt, und dennoch hat das Ganze eine unangreifbare Geschlossenheit von einer seifenblasenhaften Leichtigkeit.<sup>499</sup>

---

<sup>498</sup> « Lorsque qu'occasionnellement, l'écriture me vint spontanément, cela semblait aux puristes un peu bizarre; mais j'expérimente dans le domaine du langage, dans l'espoir qu'il y ait dans la langue une vivacité inconnue, que c'est une joie de réveiller.» *Meine Bemühungen*, SW, Bd 20, p. 429.

<sup>499</sup> « Cette forme est, sous bien des aspects, très libre, l'action est constituée de discours, de rédactions, de compte-rendus et pourtant l'ensemble dénote d'une grande harmonie

Si l'on se réfère à la définition du roman de Theodor Fontane qui prétend que celui-ci doit raconter une histoire à laquelle il est possible de croire, en nous présentant le monde fictionnel comme un monde réel,<sup>500</sup> nous constatons que Walser transgresse ces règles, tant les passages où il révèle les artifices de cette duperie entre la fiction et la réalité sont nombreux. De plus, le problème de la crédibilité ne semble pas être primordial. Walser choisit une forme qui lui permet de nous raconter des «histoires» dans lesquelles la réalité est fiction.

La majorité des textes de Walser est en prose. Ce qui caractérise avant tout son œuvre, ce sont ces textes courts qu'il désigne lui-même sous le terme de « petites proses ». Au début de sa carrière d'écrivain, Walser écrit de courts récits, destinés aux journaux. Ces textes, ces feuilletons lui permettent de gagner sa vie, mais il s'agit aussi d'un exercice de style dont il peut mesurer tous les effets, l'accueil des lecteurs, les réactions des critiques. Ces textes se recourent souvent, les mêmes thèmes se répètent, les personnages ont toujours le même profil : le commis, le jeune homme à la recherche d'un travail, l'écrivain. Walser amorce déjà cette prose faite d'épisodes, qui sont pareils à des fenêtres qui s'ouvriront plus tard sur d'autres histoires dans d'autres récits. Il ébauche ce roman « éclaté » auquel il ne cessera d'apporter des éléments nouveaux ou remodelés:

Meine Prosastücke bilden meiner Meinung nach nichts anders als Teile einer langen, handlungslosen, realistischen Geschichte. Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, kleinere oder umfangreichere Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte

---

d'une légèreté, telle une bulle de savon.» Joachim Benn: *Robert Walser*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, Bd. I, op. cit., p.101.

<sup>500</sup> « Ein Roman...soll uns eine Geschichte erzählen, an die wir glauben. Er [soll uns] eine Welt der Ficktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen lassen.» Theodor Fontane: *Sämtliche Werke*. München, 1963, Bd XXI, p. 239.

als ein mannigfaltig zerschnittenes und zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können.<sup>501</sup>

Ainsi des textes faisant partie de la petite prose, comme *Der Commis, der Maler, Der Wald* ou *Simon*<sup>502</sup>, pourraient s'intégrer dans ses romans.<sup>503</sup> Quand plus tard, à Berlin il se lance dans le roman, cette façon de procéder par petits récits semble rythmer la structure épisodique qu'il y adopte, comme autant de rencontres fortuites qu'il ferait au détour d'une promenade.

A côté de ce « vagabondage » en compagnie de ses personnages, Walser peut faire preuve d'une manie quasi mathématique en ce qui concerne la structure du roman. L'exemple le plus marquant est le roman *Geschwister Tanner* qui se divise de façon régulière en deux fois dix chapitres, constitués à chaque fois de dix pages manuscrites. Les chapitres peuvent être inversés, supprimés sans que cela ne nuise à la compréhension du récit. Certains textes pourraient être introduits comme le texte en petite prose *Brief von Simon Tanner*.<sup>504</sup> La petite prose reste en arrière-fond, comme un vivier dans lequel il puise pour composer les quelques romans qui émaillent sa vie d'écrivain. Elle lui permet de donner vie à ces « instantanés » qui se présentent sous sa plume, de manière sporadique, incontrôlée parfois, et qui lui donnent la possibilité de changer de registre de jeu comme on change de but de promenade, pour aller prospecter d'autres lieux. Il se transforme en une sorte de « touche à tout » qui amasse tout ce qui se trouve sur son chemin, et le restitue sous forme de mots, de phrases, de récits. Il déclare d'ailleurs à Carl Seelig :

---

<sup>501</sup> « A mon avis, mes textes en prose ne constituent rien d'autre que des morceaux d'une longue histoire réaliste et ne contenant pas d'action. Les esquisses que j'ébauche çà et là, sont pour moi des petits chapitres de roman, très divers. Le roman que j'écris, et écris encore, reste toujours le même, et pourrait être considéré comme un livre à la première personne, multiple, morcelé et hétérogène. » *Eine Art Erzählung*, SW, Bd 20, p. 322.

<sup>502</sup> *Der Commis*, SW, Bd 1, p. 49; *Der Maler*, SW Bd I, p. 66; *Simon*, Bd 2, p. 15.

<sup>503</sup> Joachim Benn considère d'ailleurs ces textes comme une sorte de travail préliminaire aux romans futurs. Cf.: *Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd I, p. 100.

<sup>504</sup> SW, Bd 3, p. 7.

Ich jagte wie der Jäger hinter dem Wilde den poetischen Motiven nach. Am fruchtbarsten erwiesen sich Promenaden durch Straßen und lange Spaziergänge in die Umgebung der Stadt, deren gedanklichen Ertrag ich dann zuhause aufs Papier brachte.<sup>505</sup>

Il glane çà et là des impressions, des informations, les retranscrit dans son langage et découvre ainsi le monde sous de nouvelles perspectives. La petite prose est donc en quelque sorte la forme initiale, la « forme-mère » de l'écriture de Walser à partir de laquelle se tissent d'autres formes d'écriture. Elle lui offre une plus grande liberté que le roman ou le poème, car elle n'impose pas les mêmes règles. C'est une forme courte qui permet de se ne tenir qu'à quelques éléments. Elle convient à la manière qu'a l'auteur d'exposer ses anecdotes, ses impressions; comme le note Jochen Greven, c'est une sorte de mosaïque composée d'une multitude de formes, tels des éclats de formes, qui donnent à son champ sémantique une nouvelle tonalité.<sup>506</sup> Cette forme correspond à son mode de vie, elle se calque sur sa vie de bohème, de marginal, de rêveur. Elle est le reflet même de ce qu'il vit au quotidien. Ce ne sont pas des textes écrits de façon formelle, des récits qui ont un début, une fin, mais des textes écrits comme s'il envisageait de les reprendre dans d'autres occasions. Walser ne parvient pas à mettre de point final. Flaubert écrit dans sa correspondance: « La bêtise

---

<sup>505</sup> « Tel un chasseur lancé sur les traces du gibier, je courais à la poursuite des motifs poétiques. Particulièrement fructueuses se révélaient les promenades en ville et les longues marches dans la campagne avoisinante au cours desquelles je faisais une riche moisson de pensées ; ensuite, à la maison je couchais tout cela sur le papier.» Carl Seelig : *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 11. Trad., op. cit., p.13.

<sup>506</sup> « Zwischen dem, was Walser sagen wollte und zu sagen hatte, und der Form des Prosastücks besteht eine notwendige, fast ideale Übereinstimmung. Aus den Scherben zerfallener Gattungen und trivialer Mitteilungsmuster fügte er wie aus Mosaiksteinen diese Sprachfelder zusammen, die Neues kundtun konnten.» Jochen Greven: *Robert Walser. Die Geburt des Prosastückes aus dem Geist des Theaters*. In: 'Immer dicht vor dem Sturze...' *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg von P. Chiarni, H.D. Zimmerman, op. cit., p. 89.

consiste à vouloir conclure. »<sup>507</sup> L'incipit permet de prolonger un autre récit, et les dernières lignes poursuivent peut-être une histoire entamée dans un autre texte. A partir des différents textes en prose de Walser, on peut ainsi, par jeu, reconstituer des regroupements. Ce qui expliquerait le peu de cas que Walser fait des titres.<sup>508</sup> Chez Walser, le récit n'est jamais clos. L'auteur laisse l'histoire partir à la dérive comme s'il n'éprouvait jamais le besoin d'y mettre un point final. Il suffit de tourner la page pour continuer à vagabonder en sa compagnie vers une autre histoire, parallèle à la première, qui, quelques lignes plus loin, va la recouper....et ainsi de suite sans que jamais une fin ne se dessine.

Une autre histoire se profile souvent derrière celle qui s'écrit sous les yeux du lecteur. Les récits de Walser ont en quelque sorte une vie avant l'écriture, une sorte d'existence imaginaire qui est l'amorce de ce qui se déroulera sur la page blanche. Le meilleur exemple est donné par les petites rédactions que Walser regroupe sous le titre de *Fritz Kochers Aufsätze*.<sup>509</sup> Ces petits récits ont la particularité d'appartenir à une histoire mise au point par l'auteur, qui pourrait elle-même déjà faire l'objet d'un récit. Il s'agit en quelque sorte de récits-palimpsestes qui permettent non seulement d'adopter un nouveau langage mais qui recréent également une nouvelle réalité.<sup>510</sup> Les textes sont donc imbriqués

---

<sup>507</sup> Gustave Flaubert, cité par Philippe Chardin: *Musil et la Littérature européenne*, PUF 1998, p. 17. Philippe Chardin met l'accent sur cette façon d'agir qui souligne l'importance de l'indéterminé menant ainsi au rêve. Il constate ce fait chez Musil mais aussi chez Flaubert dont il cite cette phrase de la correspondance.

<sup>508</sup> Les titres que Walser donne à ses textes de la petite prose par exemple sont laconiques. Ex : *Schüler und Lehrer*, SW, Bd 5, p. 105; *Sohn und Mutter*, ibid. p. 107; *Die böse Frau*, ibid. p. 109; *Die Wurst*, ibid. p. 111; *Allerlei*, SW, Bd 3, p. 134.

<sup>509</sup> SW Bd 1, p. 7- 48.

<sup>510</sup> Ulf Eisele souligne à propos d'une situation similaire dans *Die Mappe meines Urgroßvaters* de Stifter que ce n'est pas tant l'histoire relatée dans les textes trouvés dans la malle qui est importante, mais l'existence supposée qui se recrée à partir de ces textes. « Wenn etwa der Erzähler in Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters* in einer verschlossenen Truhe auf dem Dachboden Schriftstücke findet, deutet dies zwar ebenfalls auf essentialistische Vorstellungen hin, die gehobenen Texte 'Schätze' jedoch sind nicht durch ihren Sprachcharakter interessant, sondern wegen der dahinter

dans un autre récit qui, n'existant pas sur le papier, reste en filigrane. Ce qui n'enlève rien à la forme masquée qu'est la rédaction enfantine en elle-même et derrière laquelle Walser se cache avec un art consommé de la dissimulation.<sup>511</sup> Walser joue de façon subtile avec le style de la rédaction scolaire, avec une forme qui est donc imposée, dans un temps déterminé, avec un sujet donné par un maître. Ceci est en parfaite opposition avec les vagabondages que l'auteur se permet dans ces petites proses qu'il destine aux journaux et qui ont comme idée de départ, une rencontre, un détail de la vie quotidienne ou ses divagations dans l'imaginaire. Certes, le maître fait appel à l'imagination, mais l'exercice consiste avant tout à respecter des règles. Walser s'efforce donc d'imiter la rédaction d'un écolier. Il lui faut entrer dans la peau d'un jeune écolier, naïf, inexpérimenté, dont les centres d'intérêt sont loin des préoccupations d'une personne adulte. Par le biais de l'écriture, l'auteur s'affranchit de son âge pour glisser dans le mode de pensée de l'enfant.<sup>512</sup> L'écriture est tantôt réduite à sa plus simple expression, tantôt emphatique et condescendante. Walser introduit l'imaginaire et la fantaisie dans le carcan que représente le monde scolaire. Le monde de l'école n'est plus

---

vermuteten (und dargestellten) Wirklichkeit ». Ulf Eisele: *Die Struktur des modernen deutschen Romans*. Tübingen, 1984, p. 262.

<sup>511</sup> « Der Schulaufsatz an sich ist ja eine aliterarische, auch eine amüsische, bürgerlich langweilige Form. Der Autor, der sie wählt, wählt eine Tarnform, hinter der er sich verstecken will - eine Tarnform letztlich für das Künstlerische, das dort untergebracht wird, wo keiner es erwartet. Walser versteckt sich und seinen Drang nach Selbstdarstellung, aber auch seine seismographische Aufnahmefähigkeit gewissermaßen im Schulaufsatz - und kreierte damit eine Art von neuer Gattung. » Elsbeth Pulver: *Die zeitgenössischen Literaturen in der Schweiz*. In: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart*, op. cit., p. 188.

<sup>512</sup> Cf. l'entretien de Thierry Mertenat dans le *Journal de Genève* du samedi 27 et dimanche 28 avril 1996 avec le metteur en scène Claude Aufame qui signe la mise en scène de *Felix*, un autre récit dans lequel Walser met en scène un enfant : « Il y a dans l'enfance une façon de ne pas être sage dans son corps, de ne jamais le ranger. A charge pour l'acteur de retrouver des comportements perdus, de solliciter ses bras, ses jambes en oubliant les codes dans lesquels on a l'habitude de se mouvoir. L'écriture de Walser encourage son interprète à aller dans le sens de cet affranchissement. D'habitude au théâtre, la pensée précède le verbe. Or ici, on a l'impression que c'est le contraire qui se produit, que la pensée découle du verbe, de la musique walsérienne. »

ce monde « aseptisé », dans lequel il ne se passe rien, où l'on ne ressent rien; au contraire c'est un monde de passions et de sentiments comme l'est la société:

Unsere Schulstube ist die verkleinerte, verengte Welt. Unter dreißig Menschen können doch gewiß ebenso gut alle Empfindungen und Leidenschaften vorkommen, wie unter dreißigtausend.<sup>513</sup>

Les phrases sont courtes, le ton péremptoire, la comparaison sans appel. Le monde scolaire représenté incite pourtant Walser à jouer sans cesse un double-jeu, celui de l'élève obéissant et respectueux, se pliant aux exigences d'un maître, mais aussi celui du narrateur qui éprouve le besoin de laisser libre-cours à son imagination. Il joue également sur le registre de l'inexpérience due au jeune âge de l'élève. Walser escompte ainsi la mansuétude de son lecteur. Il peut se montrer sous le jour le plus arrogant et le plus excessif:

Ich weiß, daß ich einer der besten Schüler bin, aber ich zittere beständig vor dem Gedanken, daß ein noch Geschickterer mich überflügeln könnte. Dieser Gedanke ist heiß und aufregend wie die Hölle.<sup>514</sup>

Il fait preuve d'une assurance hors du commun face à la vie tout en affichant la fragilité d'un enfant. « Ich weiß, [...] aber ich zittere ». Il est certain d'être l'un des meilleurs élèves, mais il tremble. Pourtant, la pensée d'être dépassé par un autre ne le désespère pas, au contraire, il la compare à une sorte d'excitation devant les feux de l'enfer. La comparaison est étrange, de la part d'un élève, dans une rédaction d'enfant, elle est excessive dans sa formulation. Du récit émane à la fois une grande arrogance et une certaine gaucherie.

---

<sup>513</sup> « Notre salle de classe est comme un mode en petit, en plus étroit. Avec trente personnes on peut réunir tous les sentiments et toutes les passions possibles aussi bien qu'avec trente mille. » *Die Schulklasse*, SW, Bd 1, p. 47. Trad. in : *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 46.

<sup>514</sup> « Je sais que je suis un des meilleurs élèves, mais je tremble constamment à l'idée qu'un autre encore plus malin pourrait me dépasser. C'est une idée qui vous brûle et vous excite comme ferait l'enfer. » *Die Schule*, SW Bd 1, p. 19.

Dans une autre rédaction, le narrateur médite sur les qualités de cœur que chacun devrait avoir en veillant à démontrer combien il est, lui, vigilant dans ce domaine:

Wie schön ist es doch, ein zitterndes, empfindliches, wählerisches Herz zu haben. Das ist das Schönste am Menschen: der sein Herz nicht zu bewahren weiß, ist unklug, denn er beraubt sich einer unendlichen Quelle süßer unversiegender Macht, eines Reichtums, den er vor allen Geschöpfen der Erde voraus hat, einer Fülle, einer Wärme, die er, wenn er Mensch bleiben will, nie wird entbehren können. Ein herzlicher Mensch ist nicht nur der beste, sondern auch der klügste Mensch, denn er hat etwas, was ihm keine noch so geschäftige Klugheit geben kann.<sup>515</sup>

Le vocabulaire choisi appartient au domaine spirituel, parfois religieux. Ainsi, « Herz », « Erde », « Macht », « Reichtum », « alle Geschöpfe der Erde », « Fülle », placent le récit dans le domaine de la réflexion spirituelle, mais la rédaction bascule brutalement dans le banal lorsque le narrateur énumère ses intentions : « Ich will mich nie betrinken; will mich nicht auf das Essen freuen, denn das ist garstig. », <sup>516</sup> autant de résolutions qu'il martèle avec une naïveté qui ne cadre plus avec les réflexions exprimées quelques lignes plus haut. A la lecture de ces rédactions, le lecteur est désarçonné, à la fois par tant d'outrecuidance, d'assurance et par tant d'innocence, de sincérité mais aussi de maladresse. Walser joue le rôle de celui qui tient la main de l'élève lorsqu'il écrit, parfois il se laisse aller à des réflexions personnelles pour revenir très vite dans le monde naïf de l'enfant. Il se sent comme un funambule entre deux

---

<sup>515</sup> « Comme c'est beau tout de même d'avoir un cœur tremblant, sensible, difficile. C'est ce qu'il y a de plus beau chez l'homme. Un homme qui ne sait pas garder son cœur manque d'intelligence, car il se prive de la source infinie d'une douce force intarissable, d'une richesse qui lui fait dépasser toutes les richesses de la terre, d'une plénitude, d'une chaleur, dont jamais, s'il veut rester homme, il ne pourra se passer. » *Der Mensch*, SW Bd1, p. 9. Trad, *ibid.*, p. 13.

mondes, celui de l'enfant et celui de l'adulte, celui de l'écolier et celui de l'écrivain. Il conçoit cet art du subterfuge comme une sorte de danse sur un fil : l'espace dans lequel il évolue est mince, mais la sensation de liberté y est d'autant plus grisante. C'est ainsi qu'il imagine sa future profession, un espace de liberté très restreint certes, dans lequel il faut chercher sans cesse son équilibre au risque de tomber dans l'abîme, mais avec les étoiles au-dessus de sa tête. L'image dépasse ici la simple description d'un élève et permet à l'auteur, au travers de cette métaphore, d'y adjoindre ses impressions personnelles:

Gaukler sein wäre schön. Ein berühmter Seiltänzer, Feuerwerk  
hinten auf dem Rücken, Sterne über mir, einen Abgrund neben,  
und so eine feine schmale Bahn vor mir zum Schreiten.<sup>517</sup>

Walser prend plaisir à « détourner » la rédaction de l'élève appliqué. A la lecture de ces rédactions, le lecteur ne sait plus à qui il a affaire. Certes, l'agencement des phrases sans véritable coordination, posées là les unes à côté des autres, donne l'impression d'une écriture d'enfant ou de jeune adolescent, mais l'assurance qui ne cesse de poindre dans le choix du vocabulaire, le ton décidé qui en émane laissent deviner qu'il s'agit bien d'un narrateur masqué. Le masque n'est aucunement impénétrable et le jeu avec la forme de la rédaction consiste à laisser poindre un pan de la duplicité. Evoluer ainsi dans un cadre rigide, la rédaction, avec un sujet imposé, lui permet de duper le lecteur en créant une forme qui n'est que subterfuge.

### 1.1.2. Considérations sur un style

---

<sup>516</sup> « Je ne voudrais jamais me saouler ; je ne veux pas me réjouir à l'idée de manger, car c'est dégoûtant. » Ibid. Trad., ibid.

<sup>517</sup> « Etre artiste dans un cirque, voilà qui me plairait, les étoiles au-dessus de ma tête, l'abîme à mes côtés, et ce beau fil mince devant moi pour y marcher. » *Der Beruf*, SW, Bd 1, p. 30. Trad., ibid., p. 31. Le terme de saltimbanque (au lieu d'artiste) donnerait d'avantage l'image d'une vie de bohème, sans attaches, telle que Walser la vit déjà à cette époque.

L'écrivain refuse l'écriture conventionnelle dans laquelle chaque rôle est défini, celui du narrateur, celui du personnage et même celui du lecteur. Il est vain de vouloir chercher à définir sa façon d'écrire en s'appuyant sur les théories du roman, de la prose ou de la poésie. Roswita Obermann observe: « Wer gerade bei Walser das Maß konventioneller Theorien anwendet, wird nur finden, was der Konvention zuwiderläuft.»<sup>518</sup> Walser a le goût de la farce, de la pitrerie, de l'exagération et ces mises en scène en sont la preuve. Il déconcerte le lecteur non par la mystification elle-même, mais par la façon de présenter ses facéties au grand jour, à la manière d'un bateleur. Ainsi, un texte écrit en «microgrammes» débute-t-il de la manière suivante:

« Götting der Dichtkunst, bitte, bitte! » - « Was willst du schon wieder? » - « Ich wollte dich bitten, sei mir gnädig. » - « Weshalb das gerade jetzt? » - « Weil ich eine Erzählung vorhabe, die sich allem Anschein nach in Perleberg abspielt. Ich habe mich lange besonnen, habe die längste Zeit damit gezögert. Ob ich's nun wagen soll? Es sei. »<sup>519</sup>

L'auteur présente un jeu de questions-réponses dans lequel il endosse le rôle du quémandeur, de l'humble, face à la muse. Il est indécis et soudain, deux mots sonnent le départ de l'écriture: « Es sei. ». Et l'auteur poursuit:

Mir deucht auch diese Selbstverständlichkeit sehr merkwürdig, aber ich halte mir die Hand vor dem Mund, sonst fallen noch viel viel mehr Eigentümlichkeiten daraus heraus, es könnten

---

<sup>518</sup> « Celui qui veut appliquer à Walser des théories conventionnelles, ne rencontrera que ce qui va à l'encontre des conventions » Roswita Obermann : *Ein besonnenes Buch...., aus dem absolut nichts gelernt werden kann*. *Aspekte, künstlerischer Selbstentfaltung im 'Tagebuch'-Fragment und im 'Räuber'-Roman von Robert Walser*. Frankfurt/M., Bern, 1987, p. 61.

<sup>519</sup> « 'Déesse de l'art de la poésie, je t'en prie, je t'en prie !' - 'Que veux-tu encore ?' - 'je voulais implorer ta bienveillance.' - ' Pourquoi, maintenant ?' - ' Parce que j'ai prévu d'écrire une histoire, qui se joue selon toute vraisemblance à Perleberg. J'ai réfléchi longtemps, j'ai hésité la plupart du temps. Puis-je tenter de l'écrire ? Je dois. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 85.

ihrer leicht zu viele werden, meinst du nicht auch. [...] O, wenn ich in diesem Seltsamkeitsstil Bände füllte?<sup>520</sup>

Walser improvise autour de suppositions, de questionnements, d'exclamations. C'est cette improvisation continuelle qui constitue l'élément le plus perceptible, mais aussi le plus complexe de l'écriture de Walser. La mystification et la mascarade vont de pair avec le texte en train de s'élaborer, la recherche d'une forme, d'un style. Ces variations incessantes de l'écriture témoignent certainement d'hésitations, de doutes, parfois même d'angoisses, mais en les exposant ainsi il parvient à en faire un élément créatif.

C'est cette dichotomie entre une façon de se cacher derrière un narrateur, derrière une forme que l'on détourne, et ces commentaires intarissables sur la manière d'écrire, qui désoriente celui qui tente d'entrer dans l'univers de Walser. Ceci tendrait à prouver que le texte lui-même acquiert l'ascendant sur le narrateur, et que peu importe le masque porté par celui qui l'écrit puisque l'histoire ne demande qu'à s'affranchir. Les personnages ne seraient donc que les « amorces » d'une histoire dont l'écriture se poursuit en occupant de plus en plus le devant de la scène. Voici ce que dit Robert Musil à ce sujet: «Er heißt plötzlich seine Figuren schweigen und die Geschichte reden, als wäre sie eine Figur.»<sup>521</sup> De peur que ses pensées jetées en vrac sur le papier ne s'apparentent à un verbiage embrouillé, Walser s'impose la recherche d'un style ordonné. Il se rappelle à l'ordre, comme en témoigne cette remarque du roman *Der Räuber*: «Wir fangen nun langsam an, geordnet zu erzählen.»<sup>522</sup>

Mais cet ordre qu'il semble vouloir respecter ne correspond pas tout à fait à l'idée que pourrait se faire le lecteur. Il s'agit d'un ordre tout à fait « walsérien »,

---

<sup>520</sup> « Ces évidences me semblaient très curieuses, mais je mets ma main devant la bouche, sinon il en sortirait encore plus d'évidences, il y en aurait de trop [...] Et si je remplissais des volumes entiers avec ce style bizarre ! » Ibid., p. 90.

<sup>521</sup> « Soudain, il fait taire ses personnages et l'histoire se met à raconter comme si elle était personnage. » Robert Musil: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg, 1978, Bd 9, p. 1468.

<sup>522</sup> « Nous commençons lentement à raconter les choses dans l'ordre. » SW, Bd 12, p. 31. Trad., op. cit., p. 27-28.

un ordre difficile à définir, comme il est de coutume chez lui, une limite certes, mais qui semble être là, dans le seul but d'être sans cesse franchie, car son écriture est naturellement portée vers un espace de liberté. Quelques pages plus loin dans le roman, il en donne lui-même la définition: «Ich will mich auf Effektivitäten beschränken, d.h. dem Fluß des Erzählens gehorchen.»<sup>523</sup> Walser recherche cet affrontement entre ce qui est imposé et la liberté sans laquelle l'écriture lui est impossible, aboutissant à une conversion de la langue en paroles.<sup>524</sup>

Unter Stil versteht man [...] immer eine Gebändigkeit und ein Behagen, das aus dieser Beherrschtheit hervorkommt und strömt. Ungezwungenheiten können und müssen sogar aus einem Zwang stammen. Wer sich einem gewissen Zwang unterwirft, darf sich irgendwie gehen lassen.<sup>525</sup>

Le style est pour Walser la résultante entre deux forces contraires, la contrainte et l'abandon. Et c'est cette capacité de jongler avec cet antagonisme, qui est le moteur de l'écriture de Walser, et qui aboutit à une sorte de philosophie de l'écriture comparable à la philosophie de la vie, un comportement propre à chacun, basé sur les expériences personnelles. Il écrit au début du texte en «microgrammes» cité plus haut : «Stil ist eine Art Betragen.»<sup>526</sup> Il aime faire des comparaisons entre la vie et le style, et même entre le style de vie et le style d'écriture. Il reconnaît qu'il est parfois difficile de soutenir ses comparaisons tant elles sont contradictoires, incongrues quelquefois. Mais Walser se complaît dans ces contradictions et il élabore son style comme il le fait avec sa vie, une construction verbale qui part du cœur et non de la raison.

---

<sup>523</sup> «Je veux m'en tenir aux choses effectives, c'est-à-dire suivre le flot de la narration ». Ibid., p. 32. Trad., *ibid.*, p. 28.

<sup>524</sup> Selon l'expression du linguiste Saussure. Cité par Léo Spitzer : *Etudes de Style*, op. cit., p. 136.

<sup>525</sup> « Sous le terme de style on entend toujours [...] une retenue et un comportement qui surgit et découle de cette retenue. La désinvolture peut et doit naître de la contrainte. Celui qui se plie à une certaine contrainte peut se permettre d'être désinvolte. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd IV, p. 176.

<sup>526</sup> « Le style est une sorte de comportement. » Ibid.

Ich erkläre es jedenfalls für Vergnügen, Stilgefühl zu haben. Ich muß das ja wissen; denn es ist bekannt, daß ich im Besitz eines Stils bin. Einigen mag es wenig erscheinen, aber vielleicht ist es viel.<sup>527</sup>

### 1.1.3. L'art des intermèdes

Dans les textes de jeunesse, cette démarche qui consiste à s'exprimer en permanence sur ce qui vient de s'écrire ou ce qui est en train d'être écrit est beaucoup plus timide, moins directe que dans la prose bernoise, où elle se transforme en commentaires de plus en plus nombreux, sorte de « sous-textes » de plus en plus explicites. Walser mène ses « vagabondages littéraires » au grand jour. Il insère donc dans le texte des remarques personnelles, qui indiquent qu'il veut changer de sujet, ou au contraire, qu'il lui semble bon de laisser telle idée en suspens. Ces réflexions personnelles émaillent un grand nombre de récits de la « petite prose », mais elles sont présentes également dans le roman *Der Räuber*, comme nous l'avons déjà souligné dans le chapitre précédent. Ces intermèdes dans les textes sont autant de remarques, de considérations que le narrateur laisse bien en vue, à l'intention du lecteur, sans pour autant avoir l'intention de le guider dans le labyrinthe de son écriture.

Ces répétitions qui souvent n'ont pas lieu d'être et n'apportent aucune indication supplémentaire à la compréhension du récit, ces contradictions posées là comme autant de pierres sur lesquelles le lecteur trébuche, ces promesses non tenues, comme ces éléments qu'il met de côté en se proposant d'y revenir plus tard, tout cela donne une impression d'embrouillement inextricable. Mais peu lui importe puisqu'il déclare: « Wer mich liest, und wie man mich liest, kümmert mich nicht. Schreiben bedeutet für mich eine Erholung, eine Art Schlafmittel.»<sup>528</sup>

---

<sup>527</sup> «Je déclare en tout cas que c'est un plaisir d'avoir le sens du style. Je dois le savoir, car il est de notoriété que je possède un style. Certains le considéreront comme mineur, mais peut-être est-il important. » Ibid., p. 178.

<sup>528</sup> « Peu m'importe qui me lit et de quelle manière il le fait. Ecrire est pour moi une détente, une sorte de somnifère. » SW, Bd 18, p. 192.

Le lecteur, lui, est sans cesse sur le qui-vive, prêt à parer à tout retournement intempestif. Ainsi, un paragraphe dans *Räuber-Roman* se termine de la façon suivante:

Aber vielleicht schieb' ich das noch etwas auf. Ich wäre zwar ziemlich gut im Zug. Aber ich traue mir zu, daß mich Unterbrechen nicht hindere, mich anzuknüpfend am selben Thema zu beschwingen.<sup>529</sup>

L'auteur parcourt son récit comme s'il cherchait lui-même à s'orienter, et le lecteur assiste à ses recherches.<sup>530</sup> Au fil des années, la découverte d'une issue à ce labyrinthe devient plus improbable, et le lecteur acquiert la conviction qu'il s'agit là d'une manière toute «walsérienne» de se recentrer sur son récit. S'il lui plaît de commenter telle ou telle situation, s'il désire sortir du récit pour entrouvrir une autre porte et s'échapper vers d'autres réflexions, il le fait dans le seul but de repartir dans les arcanes d'autres histoires. Pris dans cette ronde d'hésitations, d'annotations, il se moque de l'avis de son lecteur, dont la mansuétude lui est acquise d'office. Ainsi dans un texte en «microgrammes» des années 1924-1925:

Ich sage, ich gab dieser guten lieben Dame ma! etwas wie ein harmloses Mündschi. Ein Mündschi bedeutet einen Kuß. Wenn Sie gestatten, so ist da so eine Sorte Mundart, nicht wahr, Sie gestatten es, und nun weiter gerutscht über die Erzählungsrolle herab, damit wir auf einem grünen Lustplätzchen anlangen.<sup>531</sup>

---

<sup>529</sup> « Mais peut-être dois-je remettre cela à un peu plus tard. Dommage, je me sentais plutôt en forme. Mais je me fais confiance : l'escalpe ne m'empêchera pas de poursuivre mon vol sur le même sujet. » SW, Bd 12, p. 116. Trad., op. cit., p.95.

<sup>530</sup> Peter Utz analyse cette écriture en train de s'accomplir sous les yeux du lecteur et ce parcours dans le labyrinthe de l'écriture comme une quête qui ne finit jamais. « Immer wieder hält der Ich-Erzähler reflektierend inne, wie auf der Suche nach Orientierung in den Irregängen des Textes.[...] Die Selbstreflexivität des Textes schafft auf diese Weise nicht nur die Basis jener Kommunikation mit dem Leser, sondern auch die Voraussetzung dafür, daß der erzählerische Gang durch das Labyrinth trotz aller Unterbrechungen endlos fortgesetzt werden kann. » Peter Utz: *Tanz auf den Rändern; Robert Walsers 'Jetztzeitstil'*. Frankfurt /M, 1998, p. 414.

<sup>531</sup> « Je disais que j'avais donné à cette charmante et bonne dame un « Mündschi », ce qui signifie un baiser. Si vous le permettez, c'est une sorte de dialecte, et vous le

Sous le prétexte de renseigner le lecteur, le narrateur s’amuse à interrompre le récit, comme s’il s’agissait d’une simple conversation, sans craindre de lui faire perdre le fil: « Mir fällt ein zu sagen, aus weiterer Ferne sei in diesem Augenblick ein Glücklicher angekommen.»<sup>532</sup> L’interruption est encore plus surprenante lorsque l’auteur juge immédiatement ce qu’il vient d’écrire et de manière assez triviale: « Und dann saß ich wie ‘eine goldstrotzende Kosakin’. Was ich da sage, läuft mir so aus dem Mund.»<sup>533</sup>

De temps à autre surgissent ainsi des considérations tout à fait personnelles sur l’art d’écrire des textes en prose, sans que l’on ne sache vraiment ce qui motive ces interruptions:

Ist’s mir, wenn ich geistig tätig bin, nicht zumute, ich sei in einer Kirche? Das Entwerfen eines Prosastückes stimmt mich andächtig.<sup>534</sup>

Au milieu d’un récit, l’écrivain se penche soudain sur son style et fait une mise au point. Ainsi dans *Reise in eine Kleinstadt*, il aspire à plus de sobriété :

Ich vernachlässige absichtlich, d.h. instinktiv seit einiger Zeit den sogenannten Elegantismus der Schreib- und Denkweise, um ihn mir einigermaßen zu erhalten, da sich besonders alles Feine schnell abnutzt.<sup>535</sup>

---

permettez, n’est-ce-pas ? Et maintenant en route vers la suite de l’histoire pour que l’on parvienne dans un petit endroit de plaisir verdoyant ». *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd. I, p. 220.

<sup>532</sup> « Il me vient à l’esprit de dire qu’un homme heureux arrive, de très loin, à cet instant-là. » *Skizze* (III), SW, Bd 20, p. 111.

<sup>533</sup> « Et j’étais assis là comme ‘une cosaque couverte d’or’. Ce que je viens de dire m’a échappé. » SW, Bd 17, p. 149.

<sup>534</sup> « Est-ce que, lorsque je suis cérébralement actif, je ne me sens pas comme à l’église ? La conception d’un texte en prose me met dans un état de recueillement. » *Karastrophe*, SW, Bd 20, p. 146.

<sup>535</sup> « Je néglige à dessein, c’est-à-dire instinctivement, depuis un certain temps le soi-disant élégantisme dans ma façon d’écrire et de penser, pour me le préserver en quelque sorte, car tout ce qui est délicat s’use vite. » SW, Bd 19, p. 62.

Ses textes sont sans cesse morcelés par ces interruptions, comme si Walser ne pouvait concevoir son écriture que sous une forme compartimentée: des suites de récits interrompues par des digressions forment un texte en petite prose qui lui-même est pris dans un vaste roman. Une histoire à feuilletons, dont l'écriture se construit sous les yeux du lecteur, avec les interventions du créateur et ses critiques.

#### 1.1.4. Entre la conversation et l'observation

Qu'il s'agisse de la «petite prose» ou du roman, ces digressions apparaissent de manière plus ou moins manifeste. Dans certains passages, Walser débute par une simple description, sans intervention aucune, mais soudain, comme s'il ne pouvait s'empêcher d'intervenir, il réapparaît; ainsi dans ce passage, où il glisse d'abord une impression « ich meine », puis subrepticement un doute « obgleich man sich dahin täuscht » :

Schwarzgekleidet vom Kopf bis zu Füßen. Große, schlanke Erscheinung. Große Augen, die, wenn Sie sie erblicken, Ihnen noch nachsehen, lange, lange wenn es auch gar nicht der Fall ist. Um den Hals trägt sie eine Kette von großen, weißen Perlen, an den Ohren lange, herabhängende Ohringe. Ihre Knöchel sind von goldenen, einfachen Reifen umschlossen. Ich meine die Knöchel der Hände; das Gesicht hat etwas Volles, Ouales, Üppiges.[...] Um ihren Mund, obgleich man sich dahin täuscht, spielt etwas Verschlossenes und Listiges, es ist ein etwas zugekniffener Mund.<sup>536</sup>

---

<sup>536</sup> « Habillée de noir de la tête aux pieds. Grande, mince. Avec de grands yeux qui continuent à vous regarder longtemps après que vous les avez croisés, même si en réalité ils se détournent. Elle porte un collier de grosses perles blanches et de longues boucles d'oreilles. Et des anneaux d'or, tout simples, aux poignets. Son visage est ovale, avec quelque chose d'épanoui.[...] Il y a autour de sa bouche, bien qu'on puisse se tromper dans ces choses-là, un air secret et rusé, c'est une bouche un peu pincée. » *Geschwister Tanner*, SW Bd 9, p. 46. Trad., op. cit., p. 42.

Au début du passage, l'attitude de l'écrivain reste très formelle. Elle rejoint la position du romancier américain d'origine anglaise, Christopher Isherwood qui affirmait dans *Goodbye Berlin* écrire comme s'il avait une caméra en main, l'objectif grand ouvert, une caméra passive qui retransmet les images mais ne pense pas.<sup>537</sup> Cette manière d'écrire ressemble à la façon dont une caméra capte les images, impersonnelle, se contentant de se rapprocher ou de s'écartier du sujet.<sup>538</sup> Walser pratique la même approche: son écriture est comme une caméra qui «balaie» la scène pour ensuite fixer un détail qui semble au départ anodin. Soulignant ainsi ce qui est dissimulé par la vue d'ensemble, mettant l'accent sur l'inessentiel,<sup>539</sup> il parvient à dissimuler sa propre version derrière cette description impersonnelle. Il recompose en quelque sorte sa propre image. Peter Utz y voit la création d'une nouvelle partition:

Vom Rand her horcht Walser in seine Zeit hinein, um dort ihre falsche Töne, aber auch ihre verborgenen Klänge aufzuspüren und um beides dann wieder in seine eigenen sprachlichen Klang- und Tanzfiguren zu übersetzen [...].<sup>540</sup>

<sup>537</sup> « I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking. » Cité par Franz, K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*, op. cit., p. 48.

<sup>538</sup> « Camera Eye » est un terme qui fut employé par Norman Friedmann « Here the aim is to transmit ; without apparent selection or arrangement, a 'slice of life', as it passes before the recording medium. » In: *Point of View in Fiction. The Development of a critical concept*. P.M.L.A. 70 (1955) p. 1178. Cité par Stanzel, ibid. p. 293.

Stanzel ajoute à ce sujet, « Kameraauge- Bewußtsein (ist) zu keiner Erinnerung fähig sondern nur auf die Wahrnehmung von Außenwelt beschränkt, deren Elemente sich ihm im wesentlichen metonymisch darbieten, d. h. die Dinge werden nicht durch Assoziationen, sondern durch ihre Kontinuität im Raum, durch ihr Nebeneinander, in dem sie wahrnehmbar sind, gereiht ». Ibid., p. 295. Cette « technique » qui consiste à se concentrer uniquement sur le monde extérieur, sans jamais associer les choses les unes aux autres mais à les mettre côte à côte, est très courante dans le nouveau roman. Françoise van Rossum-Guyon relève la même manière de procéder chez Michel Butor : « Banalité dans le choix de l'objet, précision dans l'observation, agrandissement d'un détail, ces traits peuvent légitimer une comparaison de ces descriptions avec les images que nous donne la photographie. » Françoise van Rossum-Guyon : *Critique du roman. Essai sur 'La modification' de Michel Butor*. Paris, 1970, p. 94.

<sup>539</sup> Cf. Françoise van Rossum-Guyon : *Critique du roman*, ibid. p. 93.

<sup>540</sup> « Installé en marge, Robert Walser écoute son temps pour y déceler les tons dissonnants, mais aussi les sons voilés pour ensuite traduire le tout dans ses propres

La particularité de la prose de Walser repose sur cette capacité extraordinaire à mêler le ton direct et personnel au ton impersonnel de l'observation et de la description. Cette association de « reportages » et de « commentaires personnels » donne à l'écriture de l'écrivain, un rythme qui s'apparente à une communication « orale », à une conversation qu'il mène avec un lecteur de rencontre. Il dirige son écriture au même rythme qu'une promenade, tantôt contemplative, tantôt créative, tantôt en observateur, tantôt en critique. Le texte n'est pas seulement un récit, une histoire, mais un foisonnement de constatations, de réflexions, de raisonnements, de questions et de descriptions. Il n'est que l'amorce d'un dialogue qui lui débute au delà de la page, hors du texte: « Wird vielleicht nun ein Gespräch stattfinden ? »<sup>541</sup>

Walser ne pense qu'à se libérer du carcan qu'est le récit et en repousser les limites. Autant que l'image, l'acoustique, a une place fondamentale dans son langage: il tend l'oreille vers le monde extérieur et restitue le tout sous forme de mots « parlés » plus que de mots « écrits ». <sup>542</sup> Walser enregistre à la fois le son et l'image comme dans le texte *Herbtsnachmittag*:

Ich hatte nicht Augen genug, um anzuschauen, was es alles  
anzuschauen gab, und nicht Ohr genug, um auf alles zu horchen.  
Schauen und Horchen verbanden sich zu einem einzigen Genuß,  
die ganze weite grüne und goldene Landschaft tönnte, die

---

figures vibrantes et virevoltantes[...]» Peter Utz: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers 'Jetztzeitsstil'*, op. cit., p. 245.

<sup>541</sup> « Peut-être qu'à présent, une conversation va avoir lieu ? » SW, Bd 18, p. 110.

<sup>542</sup> « [Ich] möchte die 'Oralität' Walsers zur 'Ohralität' erweitern und ergänzen, um beides als Einheit verstehen zu können: ohne akustische Sensibilität keine Mündlichkeit in Walsers Schrift, und ohne stimmhaftes Schreiben kein offenes Ohr für die Stimmen der Außenwelt. Ohne Ohr kein Mund, ohne Mund kein Ohr. » Peter Utz : *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers 'Jetztzeitsstils'*, op. cit., p. 243.

Glocken, der Tannenwald, die Tiere und die Menschen. Es war wie ein Gemälde, von einem Meister hinzugezaubert.<sup>543</sup>

Dans cet extrait, Walser déploie toutes ses facultés d'observation et de perception. Les sons et les couleurs s'entrechoquent, mais la description elle-même reste imprécise. L'image rendue n'est pas à la hauteur de l'enthousiasme de l'auteur. Ce ne sont que quelques touches de couleurs, quelques sons « couchés sur le papier » de manière spontanée sans effet de style, à la suite les uns des autres, un tableau naïf auquel le peintre n'a fait aucune retouche. L'écrivain impose son point de vue avec le détachement du flâneur que rien ne semble perturber. Ce style très foisonnant paraît de prime abord sans intention, écriture fortuite se servant de toute la palette des sentiments, de la grâce jusqu'à l'amertume, sans que jamais un mot ne soit retouché : une écriture « intentionnellement fortuite ».<sup>544</sup> C'est sur cet ensemble fait d'éléments incongrus, prosaïques, simples, naïfs mais aussi sophistiqués, compliqués, alambiqués, dont le ton est à la fois détaché et convaincant, que repose toute sa prose. Elle se construit simplement à partir du monde tel qu'il le voit *et* tel qu'il l'imagine.

---

<sup>543</sup> « Je n'avais pas assez d'yeux pour observer tout ce qu'il y avait à observer, pas assez d'oreilles pour tout entendre. Observer et entendre se joignaient en un seul plaisir, le paysage alentour teinté de vert et de doré résonnait, les cloches, les forêts de sapins, les animaux et les hommes. C'était comme un tableau, créé d'une baguette magique par un maître. » SW, Bd 4, p.154.

<sup>544</sup> « Leicht ist sie [die Form] nicht. Denn während wir gewohnt sind, die Rätsel des Stils uns aus mehr oder weniger durchgebildeten, absichtsvollen Kunstwerken entgegentreten zu sehen, stehen wir hier von einer, zumindest scheinbar, völlig absichtslosen und dennoch anziehenden und bannenden Sprachverwilderung. Vor einem Sichgehenlassen dazu, das alle Formen von der Grazie bis zur Bitternis aufweist. Scheinbar, sagten wir absichtslos. Man hat manchmal darüber gestritten, ob wirklich. Aber das ist ein tauber Disput, und man merkt es, wenn man an das Eigenständnis von Walser denkt, er habe in seinen Sachen nie eine Zeile verbessert. Man braucht ihm das gewiß nicht zu glauben, täte aber doch gut daran. Denn man wird sich dann bei der Einsicht beruhigen : zu schreiben und das Geschriebene niemals zu verbessern ist eben die vollkommene Durchdringung äußerster Absichtslosigkeit und höchster Absicht. » Walter Benjamin : *Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, Bd I, op. cit., p. 126-127

Walsler expose sans détour les difficultés qu'il rencontre lorsqu'il compose. Il est à noter que cette sincérité s'exprime de plus en plus fréquemment au fil des ans, et qu'elle est paradoxalement omniprésente dans ce qui est écrit sous forme de «microgrammes», comme si l'écriture miniature le poussait à plus de confiance. Ainsi:

Gewiß ist's mir so, daß mir aller Wortwert verbraucht, verloren vorkommt. Aber warum ist es mir zugleich so, daß ich mich des Glaubens nicht zu erwehren vermag, ich wäre meiner Aufgabe gewachsen?<sup>545</sup>

L'assurance avec laquelle il analyse son écriture, source de trop nombreuses désillusions, montre bien qu'il est sans cesse en quête de légitimité. Peu importe le masque, de romancier, de prosateur ou de feuilletonniste pourvu qu'il y ait l'écrit. Il n'aspire qu'à être celui qui happe les impressions du quotidien, «une âme d'esthète très ordinaire mais aussi très tendre et exquise»:

[...] ein Aufschnapper von Alltagseindrückeleyen, [...] eine sehr ordinäre und wieder sehr zarte und exquisite Ästhetenseele.<sup>546</sup>

Cet amalgame entre accent de sincérité et analyse narcissique donne de l'ensemble de son œuvre une impression décousue. L'écriture de Walsler ne recherche aucune harmonie, aucune homogénéité. Il ne construit pas son texte de manière formelle, il l'écrit du premier jet. Cette extraordinaire manière de virevolter d'une pensée personnelle à une remarque d'ordre général pour reprendre le récit un peu plus loin, ce besoin de revenir sur tel détail, de faire mine d'en négliger d'autres, de se répéter, aboutit à une écriture singulière, une création mais qui veut s'ancrer dans la réalité.<sup>547</sup>

---

<sup>545</sup> « J'ai vraiment l'impression que la valeur d'un mot me paraît usée, perdue. Mais pourquoi ai-je, en même temps, cette conviction inébranlable que je suis à la hauteur de cette tâche ? » *Tagebuch-Fragment*, SW, Bd 18, p. 101.

<sup>546</sup> *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd 2, p. 479.

<sup>547</sup> Cf. Léo Spitzer: *Etude de Style*, op. cit. p. 423, à propos de Proust: « Dans ces répétitions, ces recommencements, ces gradations, ne sent-on pas quelque chose comme l'obscur besoin qu'à toute créature de créer et de bâtir de la réalité, quelque chose comme un effort en direction de l'être, la recherche passionnée de la vraie vie ? »

## 1.2. Les poèmes

Lors d'une de ses nombreuses promenades avec Carl Seelig, Walser relate dans quelles conditions il lui est venue l'envie d'écrire ses premiers poèmes:

Die ersten Gedichte verfertigte ich so, wie sie erschienen sind, als Commis auf dem Zürichberg, oft frierend, hungrig und zurückgezogen lebend wie ein Mönch. Ich habe jedoch auch später noch Gedichte geschrieben, besonders in Biel und Bern. Ja, sogar in der Anstalt Waldau, wo ich fast hundert Gedichte fabriziert habe. Aber die deutschen Zeitungen wollten nichts davon wissen.<sup>548</sup>

Comme pour les romans et la petite prose, il n'existe pas chez Walser une forme unique de poème. Lorsque les six premiers poèmes de Walser parurent anonymement pour la première fois, le 8 mai 1898, dans le *Bund*, l'écrivain et rédacteur Josef Viktor Widmann, souligna le ton novateur de son écriture. « [...] für die wahre und ungewöhnliche Empfindung auch das wahre und ungewöhnliche Wort. »<sup>549</sup> Walser a 20 ans lorsqu'il compose ces poèmes. Il décrit dans un texte en petite prose, *Die Gedichte*, les conditions dans lesquelles, il écrit ces vers:

Wie ich zum Dichten kam, weiß ich selber nicht recht. Ich las Gedichte, und da fiel mir ein, selbst welche zu schreiben. Das gab sich, wie sich sonst etwas gibt. Ich habe mich oft gefragt, wie es anfing. Nun, es fing bei einem Zipfelchen an und nahm

---

<sup>548</sup> « J'ai écrit mes premiers poèmes alors que j'étais commis sur le Zürichberg. Le plus souvent, j'avais froid, j'avais faim, je vivais reclus comme un moine. Plus tard encore, j'ai écrit des poèmes, surtout à Bienne et à Berne. Puis à l'hospice Waldau où j'ai encore bricolé plus de cent poèmes. Mais les journaux allemands ne voulaient pas en entendre parler. » Carl Seelig : *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 56. Trad., op. cit., p. 56.

mich fort. Kaum wußte ich, was ich tat. Ich dichtete aus einem Gemisch von hellgoldenen Aussichten und ängstlicher Aussichtslosigkeit, war immer halb in Angst, halb in einem beinah übersprudelnden Frohlocken.<sup>550</sup>

Tout ce que Walser écrit et quelle que soit l'époque à laquelle il l'écrit s'accomplit dans une atmosphère d'inquiétude et de d'insouciance. Les poèmes semblent être, comme la prose, le fruit du hasard, d'un concours de circonstances, une autre manière de s'essayer au métier d'écrivain. Walser conçoit l'art de composer des poèmes comme des exercices, des « impromptus » écrits de manière intuitive.

La première période lyrique de Walser se situe entre 1896 et 1905. Il s'agit de poèmes de jeunesse dont l'expression est naïve, puérile. Ils traitent de la vie, des joies, des peines du quotidien. L'auteur se réfugie dans la nostalgie, la rêverie et la nature. Il s'agit de thèmes aux accents romantiques, mais la naïveté du ton et l'inexpérience qui engendrent maladresses ou même lourdeurs, donnent à ces poèmes une grande fraîcheur. La seconde période lyrique se situe dans les dernières années de son séjour à Bienne dans les années 1919/1920. Le style se transforme, il est plus travaillé; ce qui semblait n'être qu'un exercice ponctuel prend des accents de solennité:

Bisher sprach ich meist in Prosa,  
heute mit Erlaubnis aber  
red'ich feierlich in Versen.<sup>551</sup>

---

<sup>549</sup>. «[...] pour les sentiments authentiques et insolites, le mot lui aussi authentique et insolite. » Jochen Greven : *Nachwort*. GW, Bd. XI, p. 413

<sup>550</sup> « Je ne sais pas vraiment moi-même comment j'en suis venu à composer des poèmes. Je lus des poèmes et il me vint à l'esprit d'en écrire moi-même. Cela se fit, comme bien d'autres choses. Je me suis souvent demandé comment cela a commencé. Cela a commencé sur le coin d'une nappe et je fus entraîné. Je composai à partir d'un bric-à-brac de perspectives dorées et d'échecs angoissants, j'étais toujours à moitié angoissé à moitié transporté d'une joie exubérante. » *Die Gedichte*, SW, Bd 16, p. 254.

<sup>551</sup> « Jusqu'à présent je ne m'exprimais qu'en prose,/ mais aujourd'hui avec votre permission/ je m'exprime solennellement en vers. » *Smollen*, SW, Bd 13, p. 59.

Mais la solennité n'engendre pas le respect des règles. Il écrit des poèmes plus longs, sans rimes, comme si ce ton solennel ne supportait soudain aucune limite et était prêt à se débrider. Il prend de grandes libertés avec la versification. Pourtant le ton reste léger et joueur même lorsque le sujet est triste et mélancolique. Ainsi le poème *Mäuschen* :

Neulich, als ich mitten auf dem  
Weg ein totes Mäuschen sah,  
Blieb ich steh'n und sagte: wie nun?  
Weshalb liegst du hier so still?  
Mußtest du's so eilig haben? Kaum ins Leben eingegangen,  
Fliehst du schon daraus hinweg.  
Nun, so laß mich mind'stens deinen  
Lust'gen Lebenspfad betrachten:  
Worten sind bei deiner Ankunft  
Sicher nicht verschwendet worden,  
Taufe war wohl überflüssig.<sup>552</sup>

Ce poème très long ne respecte aucune règle de versification. Les vers ne riment pas et la mesure est irrégulière. Les élisions sont très nombreuses et lui confèrent un ton badin et léger. Seule la disposition sur la page peut autoriser le terme de poème. Ce sont de petites proses que Walser dispose en poème.

Ecrire des poèmes n'est pas considéré par Walser comme une activité différente de celle de l'écriture de la petite prose ou du roman. Il s'agit d'un travail artisanal, d'un moyen de laisser aller sa plume. Les thèmes traités sont très divers. L'expression de « Gedichtfabrikation » qu'il emploie n'a rien de péjoratif. Dans une lettre à Max Rychner du 18 mars 1926, il écrit :

---

<sup>552</sup> « Il y a peu, lorsque je vis au milieu / du chemin une petite souris morte, / je m'arrêtai et dis : alors ? / pourquoi es-tu allongée là sans bouger ? / Etais-tu si pressée ? A peine entrée dans la vie / tu en sors déjà. / Mais laisse-moi au moins / observer ta joyeuse vie : / à ta venue, on ne s'est guère embarrassé de mots / Le baptême était inutile. » SW, Bd 13, p.61.

Ich fand die Frage Kerrs, ob zur Gedichtfabrikation ein Grad Verblödung erwünscht sei, bemerkenswert...Im Begriff Blödsinn liegt eben etwas Strahlend-schönes und -gutes, etwas unsäglich Feinwertiges, etwas, das gerade die Intelligentesten sehnsüchtig gesucht haben und fernerhin sich zu eigen zu machen versuchen [...].<sup>553</sup>

Quand on lui reproche de céder à la niaiserie dans ces poèmes, Walser force le trait et tente de prouver que même cet aspect se travaille. Les poèmes de cette période sont dans le ton de ceux de Christian Morgenstern, avec lequel Walser correspondait. Bien des traits communs rapprochent les deux auteurs. Les références à l'enfance sont fréquentes chez l'un comme chez l'autre et donnent à leurs poèmes une légèreté, une naïveté derrière lesquelles se cachent pourtant leurs angoisses et leurs doutes. Christian Morgenstern rappelle que seul celui qui a gardé son âme d'enfant parvient à créer. Le créateur n'est pas l'enfant qui veut jouer avec le dernier jouet miniature le plus ressemblant, mais avec la noix, avec la plume d'oiseau comme voile et le petit caillou comme capitaine. Cet « enfant dans l'être humain » est un créateur immortel.<sup>554</sup>

Cette écriture faite de « bouts de ficelle », bricolée à partir de rêves d'enfants, construite comme des châteaux de sable, se retrouve également chez Walser. Cette sensibilité liée à l'enfance permet de dédramatiser ou même de dissimuler

---

<sup>553</sup> « Je trouvais intéressante la question de Kerr, de savoir si un certain degré d'abrutissement était nécessaire à la fabrication de poèmes. Dans le terme idiotie il y a quelque chose de brillant, de beau, et de bon, quelque chose d'ineffablement fin, quelque chose que même les plus intelligents ont cherché et tenté de s'approprier [...]. » GW, Bd XII/2, p 266. Alfred Kerr était un célèbre critique berlinois à l'époque où Walser habitait dans cette ville. Walser lui adresse une lettre pleine d'ironie, *Brief an Alfred Kerr*, SW, Bd 19, p. 24.

<sup>554</sup> « In jedem Menschen ist ein Kind verborgen, das heißt Bildnertrieb und will als liebstes Spiel- und Ernst-Zeug nicht das bis auf den letzten Rest nachgearbeitete Miniatur-Schiff, sondern die Waldnußschale mit der Vogelfeder als Segelmast und dem Kieselstein als Kapitän. Das will auch in der Kunst mit-spielen, mit-schaffen dürfen und nicht so sehr bloß bewundernder Zuschauer sein. Denn dieses 'Kind im Menschen' ist

tout ce que la vie apporte de fardeaux. La seule façon d'écrire et d'être pris au sérieux est de se masquer derrière la naïveté et la facétie. Christian Morgenstern souligne, comme Walser, que la facétie mène au sérieux. Seul celui qui sait jouer le bouffon, peut faire preuve de raison. Nous retrouvons ce double masque, inséparable : sans la facétie, la raison ne peut exister. Ainsi, Christian Morgenstern écrit-il dans *Rat aus eigener Erfahrung*:

Du mußt, mein lieber Freund, erst einmal Narr werden,  
erst einmal machen, daß die Mienen starr werden,  
dann wird man sich vielleicht bequemen,  
auch was du Ernstes schreibst, zur Hand zu nehmen.<sup>555</sup>

Au début de la troisième période qui correspond à l'époque où il vit à Berne, son activité de poète se ralentit. Ceci semble être lié à ses problèmes de santé. L'écriture du poème ne peut se faire, semble-t-il, qu'avec une certaine légèreté d'esprit. A partir de 1925, il compose à nouveau des poèmes, au ton plus intimiste, et qui ont souvent pour thème les aléas de la vie. Comme dans la petite prose, il s'efforce à une plus grande retenue. Dans *Das tägliche Leben*, Walser conclut par:

Um mich nicht unbesonnen zu entflammen  
Nahm nun auch ich mich mehr und mehr zusammen.<sup>556</sup>

Dans le poème *Annehmlichkeit des Klagens*, il décrit avec beaucoup de pudeur sa solitude.

Niemand braucht sich verlassen vorzukommen,  
Doch denke ich, es gebe viele, die sich

---

der unsterbliche Schöpfer in ihm.» Christian Morgenstern : *Jubiläumsaussage in vier Bänden*. Hrsg. von Clemens Heselhaus. München, 1979, Bd I, p. 94.

<sup>555</sup> « Tu dois, mon cher ami, d'abord être un bouffon, / faire en sorte que d'abord les visages se ferment, / ensuite peut-être, daignera-t-on / prendre en considération ce que tu écris de sérieux. » Ibid., Bd III, p. 238.

<sup>556</sup> « Pour ne pas m'enflammer inconsidérément / je tentai moi aussi de garder maîtrise. » SW, Bd 13, p. 124.

Einbilden, daß sie einsam sind.

Hier leb'ich wie ein Kind, bezaubert

Von der Idee, daß ich vergessen worden bin.<sup>557</sup>

A cette époque, on constate chez Walser un besoin d'associer les différentes formes d'expression. Le poème se mêle à la prose de façon naturelle, comme il se mêle à elle sur les petits morceaux de papier remplis de son écriture minuscule au crayon. Il n'existe pas, dans l'esprit de l'auteur, de frontière entre la prose et le poème. La liberté qu'il s'accorde de mêler l'un à l'autre est en harmonie avec sa façon de concevoir l'écriture. Il écrit dans *Was sie für einen Erfolg hat*:

Mein bißchen Gedichtemachen, das natürlich für mich überaus wertvoll ist, weil ich mit ihm gleichsam Minuten oder halben Stunden ausfüllen kann, die sonst leer, unausgefüllt, unbenützt vergehen, verwehen würden, pflege ich allemal mit Prosazeilen zu umrahmen oder abzulösen.<sup>558</sup>

Il encadre les vers par de la prose dans un but esthétique, comme s'il encadrerait un tableau et non parce qu'un certain thème s'exprime mieux en vers qu'en prose. Il apprécie cet assemblage sur la page. Ainsi dans le texte *Wie kann man Stimmung machen?* il introduit quelques vers dans la prose, qui elle-même contient déjà une rime:

Ich befreundete mich in einem Kastaniengarten mit einem vom  
Spiele erhitzten lieben Knaben [...]. Um ihn aufzuheitern redete  
ich ihm vor:

Ein Windhund liegt im tiefen Wald  
von seiner Träumerei umschallt.

---

<sup>557</sup> « Personne n'a besoin de se croire solitaire./Pourtant, je pense, qu'il en existe beaucoup qui/ s'imaginent qu'ils sont seuls./ Je vis ici comme un enfant, fasciné/ par l'idée que j'ai été oublié.» Ibid., p. 126.

<sup>558</sup> « Ce petit peu de poèmes que je compose, qui a naturellement pour moi une grande valeur, parce que je peux grâce à lui remplir des minutes et des heures qui seraient sinon, vides, creuses ; ce petit peu de poèmes, je l'encadre et le diversifie avec des lignes de prose.» SW, Bd 19, p. 71.

Mußt du nicht zur Schule bald?<sup>559</sup>

Certains textes en prose se terminent ainsi de façon inattendue par quelques vers, comme si Walser avait voulu interrompre le flot des mots et leur imposer soudain un rythme différent, une sorte de conclusion plus solennelle:

Ich ging ermutigt in die Nacht hinaus, die mir fröhlich und  
fromm schien, und ließ mir hierauf von einem Geiger, [...] eine  
Episode vorspielen und dachte lange noch über mich nach.  
Ohne daß ich in Mühe  
ich immer wieder blühe.<sup>560</sup>

Avec ces deux vers, le texte se termine comme par un proverbe, une sentence qui lui vient brusquement à l'esprit, comme par inadvertance. Dans le texte en «microgrammes» *Der Bub* Walser rajoute ainsi un poème qui paraît comme une petite comptine venant du fond des âges et qui appartiendrait à la sagesse populaire:

Und jetzt wird kaum ein Leser noch nicht wissen, was mit dem  
Bub gemeint ist, und mir passiert nun, daß ich noch hinzufüge,  
daß es Dinge gibt, die wir zur Not tun, die uns aber keinesfalls  
bloß nur so arrivieren dürfen.  
Wenn du etwas tust,  
so tu' es mit Lust.  
Fröhliche Brust  
auf Eigenheit fußt  
Was dich verdrußt  
hat keine Kunst.

---

<sup>559</sup> « Dans un jardin de châtaigniers, je me liai d'amitié avec un jeune garçon pris dans l'intensité du jeu [...]. Pour le dérider, je lui affirmai : / un écervelé se trouve dans la forêt profonde/ enfermé dans ses rêves. / Ne dois-tu pas aller à l'école ? » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 80

Herrn Unbewußt

noch immer hat gebußt.<sup>561</sup>

Ces vers ressemblent à de petits divertissements qu'il présente comme s'il s'agissait de maximes issus de la sagesse populaire.

Walser pousse encore plus loin la facétie en transformant la rime en « jeu rimé », sans fin, comme ces comptines d'enfants, une suite de sons qui s'apparente à une mélodie. La rime se mêle à la prose comme une ritournelle qui apparaîtrait au détour d'une conversation, d'un dialogue. Ainsi dans un texte en microgrammes intitulé *Wiener Schnitzel*, Walser joue avec les assonances, « an » et « ichte » :

Indem ich **rannte**, nahm ich's wieder sehr gemütlich, wobei ich bewegte  
Blicke über die sonnige Gegend **sandte** und jemand bei seinem Namen  
**nannte**. So ein bloßer Name sagt schon sehr viel. Wie faul ich hier **dichte**,  
Sätze übereinanderschichte. Als ich so davons**prang**, wurde mir die Zeit  
absolut nicht **lang**. Ich kenne keine Langweile, wenn ich wandere. Ich  
**drang** immer tiefer.<sup>562</sup>

Walser joue ainsi avec les mots, les sons, et en même temps il s'abandonne aux confidences. Il est à noter qu'un grand nombre de poèmes sont écrits à la première personne. Ainsi, un événement peut donner lieu à quelques vers. L'écriture du roman *Geschwister Tanner* lui inspire un poème rimé:

[...]

Ich schuf um jene Zeiten

---

<sup>560</sup> « J'allais, hardi dans la nuit, qui me semblait joyeuse et docile, et je laissais un violoniste me jouer un morceau et réfléchissais durant un long moment à ma vie. / Sans qu'avec peine/ je continue à m'épanouir.» Ibid., p. 77.

<sup>561</sup> « Pas un seul lecteur ne va savoir, ce qu'il advint du jeune homme, et je me vois dans l'obligation de rajouter qu'il existe des choses que nous faisons par nécessité et qui ne nous tombent pas tout simplement dessus : / Si tu fais quelque chose/ fais-le par plaisir./ Un coeur joyeux se fonde sur la singularité./ Ce qui te chagrine/ n'est pas de l'art. / Monsieur l'inconscient / toujours, a été puni.» Ibid., p. 79.

<sup>562</sup> Ibid., p. 19. Ce poème n'est pas traduit puisqu'il est mentionné ici pour les rimes dans la prose.

Auf hübsch geblühten Tuch,  
Erfolg mir zu erstreiten,  
Ein umfangreiches Buch.

[...]

Der Katze leises Raunen  
Trieb mich zum Dichten an.  
Aus einer Schar von Launen  
Entstand mir der Roman.<sup>563</sup>

Le ton de ces poèmes rappelle les poèmes d'almanachs, sans autre prétention que celle de jouer avec les rimes pour faire part d'événements ou d'anecdotes de la vie quotidienne. Walser veut démystifier le grand art lyrique, avec ses règles et ses contraintes. Tout peut être prétexte à composer un poème, les choses les plus banales de la vie comme la chambre évoquée dans *Das möblierte Zimmer*, par exemple:

Stellt man zu viel hinein,  
so wird ein Raum nur klein.  
An Möbeln oder Bildern  
vermag er zu verwildern.  
Sofa, Bett, Stuhl und Schrank  
machen seine Schlankheit gleichsam krank.  
Manche sonstige Sachen  
im Zimmer sind zum Lachen.  
Die Krüglein, Statulein und Muscheln  
scheinen zu flüstern und tuscheln.<sup>564</sup>

---

<sup>563</sup> « En ce temps là, / sur une nappe à fleurs / je partais avec succès / à la conquête d'un livre volumineux. / [...] Les ronronnements du chat / m'incitaient à composer. / D'une foule de fantaisies / naquit ce roman. » SW, Bd 13, p. 207.

<sup>564</sup> « Lorsque l'on n'y entrepose trop de choses / une pièce devient trop petite. / Cela devient une jungle / de meubles et de tableaux. / Canapé, lit, chaise et armoire / entame sa sveltesse. / D'autres choses encore / dans cette pièce, sont cocasses. / Le petit cruchon, la petite statue et le petit coquillage / semblent murmurer et chuchoter ensemble. » Ibid. p. 125-126.

Ce thème ne correspond pas à ceux qu'aborde habituellement un poème classique. L'emploi des diminutifs et des métaphores lui confère un ton familier, naïf, parfois même un peu niais. Ce genre de poème a d'ailleurs irrité de nombreux lecteurs et critiques littéraires.<sup>565</sup> Le ton est badin, primesautier; le poème se termine sur une note, certes ironique, mais il fait allusion à l'éternel besoin de renouvellement, à la nécessité vitale de découvrir d'autres horizons:

Beständiges Behüten und Behalten  
macht, daß man Falten  
bekommt und sich sieht alten und erkalten.  
Ein Raum ist nimmer dazu da,  
damit er bleibe, wie man ihn von jeher sah.<sup>566</sup>

Après s'être amusé en composant des vers sur des futilités, Walser termine le poème par une note sérieuse même si le ton reste désinvolte. Il prouve que quel que soit le sujet, et quelle que soit la manière de le traiter, tout peut porter le titre de poème. Sous le masque de la futilité, de la désinvolture, se cache ici une réflexion sur le temps qui passe, sur ce quotidien qui nous entoure et qui peut, sans que l'on s'en aperçoive, nous figer dans des habitudes sclérosantes. Le poète Walser jongle avec les mots, les sons, les transforme en ritournelles. Mais sous le jeu se dissimule une gravité que ne décèle que celui qui veut bien faire abstraction de cette naïveté, de cette frivolité. Walser nous impose une nouvelle

---

<sup>565</sup> Cf. Wolfgang Rothe: *Gedichtmacheleien. Zur Lyrik Robert Walsers*. In: *Festschrift für Böschenstein*. Hrsg. von A. Arnold. Bonn, 1979, p. 375. W. Rothe reproche à Walser ce style redondant, fait de clichés, sans jamais donner la moindre information, le moindre jugement de valeur, qui montre que tout est beau et merveilleux, un style sans envergure, ne faisant aucune distinction entre ce qui a de l'importance et ce qui n'en a pas. «Dieser redundante Sprechstil, der keinerlei verbindliche Aussage, nichts persönlich Gefühltes, keine einzige echte Information bietet, statt dessen sich in Gemeinplätzen, Klischees und Pseudoinhalten erschöpft, der auch nicht das geringste Unterscheidungsvermögen, also Urteilskraft erkennen läßt, vielmehr wertungslos gleichmäßig alles für schön, edel, fein, artig, niedlich usw. nimmt, Bedeutendes und Geringstes einebnet, steht dem bedenklich nahe, was seit Karl Kraus, Horvarth, Adorno Jargon, uneigentliche Rede, bewußtloses Sprechen heißt.»

<sup>566</sup> « Garder tout précautionneusement / provoque des rides / et l'on se voit vieillir et se glacer. / Une pièce n'est jamais faite / pour rester comme on l'a toujours vue. » SW, Bd 13, p. 126.

lecture de ses poèmes, au travers de laquelle la naïveté et les maladresses ne sont plus considérés comme fortuites mais calculées.<sup>567</sup> Ces poèmes sont des poèmes-masques qui ne dévoilent pas d'emblée leurs mystères, car sous les espiègleries se cache le plus grand sérieux et parfois la plus acerbe critique.

Walsers tente de conserver au poème son atmosphère romantique, même s'il ne parvient pas à garder la tonalité jusqu'au bout. La farce reprend rapidement sa place pour permettre au jeu avec les mots de prendre le dessus sur le sujet même du poème. Il n'est plus le « je » qui « vit » l'événement, qui le « ressent », mais celui qui le « recompose » à sa manière.<sup>568</sup> Derrière le masque du poète se dissimule un magicien qui essaie différents tours. Un poème écrit en «microgrammes» donne un aperçu de cette manipulation poétique. Il débute de façon « classique » et se transforme en un jeu d'assonances où seul le mot prime:

Heute ist die Stadt in einen weißen Schleier,  
in milchigen Nebelschaum gehüllt,  
von den Ästen und Zweigen, die sich in unser Gehen und Kommen  
und Stehen niederneigen und  
in unsere Verwunderungen,  
fällt feiner Reif.  
Hände und Füße werden steif.

---

<sup>567</sup> « Legt man im Gegenzug zum biographischen Verfahren hingegen die grundlegende Verschiedenheit von Autor und Text-Ich zugrunde und geht davon aus, daß die Naïvität der Gedichte bewußt inszeniert ist, so zeichnet sich ein Deutungshorizont ab, in dem Walsers lyrische Ungelenktheit neu lesbar wird als abgründige Replik auf tradierte literarische Paradigmen.» Annette Fuchs: *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers*, op.cit., p. 25.

<sup>568</sup> Cf. Hugo Friedrich: *Die Struktur der moderne Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Reinbek bei Hamburg, 1974, p. 17. Friedrich note que des trois aspects sur lesquels se fonde la poésie, ressentir, observer et transformer, le dernier est celui qui domine la poésie moderne, autant en ce qui concerne le monde que le langage. « Von den drei möglichen Verhaltensweisen lyrischen Dichtens - Fühlen, Beobachten, Verwandeln - dominiert in der Modernen die letztere, und zwar sowohl hinsichtlich der Welt wie hinsichtlich der Sprache ».

Ich habe gesungen,  
 bin auf den morgentrockenen, göttlichen Wegen herumgesprungen,  
 tripp und trapp,  
 strikt und knapp,  
 eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben,  
 bist du mir nicht auch lang vor den treu dich suchenden Augen  
fortgeblieben
 hast mit mir gespielt, scherzend unter dem Hut über mich weggeschickt,  
 da ich dagestanden bin,  
 [...] die Blätter meines an dich gerichtete Dichtens umknattern und  
 umflattern.<sup>569</sup>

Le poème se poursuit, sans qu'un point permette de reprendre sa respiration, .... à perdre haleine, comme si les mots se bouscuaient, une ritournelle qui tournoie en se moquant du thème initial. Ainsi Walser réduit la poésie à une simple chanson enfantine, une comptine que l'on chantait pour apprendre à compter. Les poèmes sont ainsi une succession de passages lyriques, romantiques, nostalgiques, mais aussi farceurs, espiègles, déroutants et curieux du fait de l'introduisant d'onomatopées, de chiffres, de ritournelles. Le poème s'éparpille sous les yeux du lecteur en une multitude d'images aux facettes toutes différentes, ressemblant parfois à des jeux d'enfants, parfois à des envolées lyriques et romantiques.

### 1.3. Les lettres

---

<sup>569</sup> « Aujourd'hui, la ville est recouverte d'un voile blanc/ comme dans un brouillard laiteux./ Nous admirons le givre qui tombe /les branches et les ramilles qui/ se penchent quand nous passons, allons, restons debout. Les mains et les pieds se raidissent./ J'ai chanté, j'ai sautillé sur les chemins matinaux, divinement secs./ Tripp et trapp,/ strikt und knapp, / un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, / ne t'es-tu pas longuement éloigné de mon regard qui te cherchait fidèlement,/ tu as joué avec moi, malicieusement tu as lorgné de dessous ton chapeau, par-dessus ma tête,/ et je suis resté là [...]/ les feuilles de mon poème qui t'était destiné, craquetant et voletant autour de moi.» *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd 2, p. 314.

Les lettres, qui par définition ont un caractère très personnel, ne rentrent pas habituellement dans l'analyse du choix de la forme. Mais dans le cas d'un écrivain comme Walser, qui fait de son écriture, même la plus personnelle, un spectacle, il nous semblait intéressant d'analyser les rôles qu'il jouait avec les destinataires de ses lettres et la formulation qu'il employait.<sup>570</sup> Le ton particulier de certaines, la mise en scène à laquelle nous assistons lorsque Walser écrit à certains de ces correspondants, nous incitent à observer de plus près l'épistolier et à tenter de déceler si, au-delà de la simple missive, l'auteur ne pratique pas au travers de la forme un jeu avec le destinataire de ses lettres. Walser, dans un poème intitulé *Der Briefschreiber*, évoque le talent de celui qui écrit des lettres et le monde d'images qui s'y crée, mais aussi les silences qu'elles peuvent engendrer:

Hat jemand beispielsweise das Talent,  
Briefe zu schreiben, die sich jeweils lesen,  
als schau man in eine Bilderreihenfolge,  
so wird vermutet, er hört nimmer auf.

[...]

Man wundert sich, wenn sich der Briefverfasser  
stillhält, nicht fortfährt, wie ein Brunnlein  
zu rauschen, plätschern und zu plaudern.

[...]

Er aber, der die Briefe schrieb,  
womit er sich und andre amüsierte,  
hat vielleicht plötzlich das Bedürfnis,  
im Schweigen sein Vergnügen zu entdecken.<sup>571</sup>

---

<sup>570</sup> Nous ne traiterons pas ici des lettres qui ont paru sous forme de « petite prose » et qui rentrent donc dans l'analyse de cette forme.

<sup>571</sup> « Si quelqu'un a du talent, par exemple / pour écrire des lettres, qui à chaque fois se lisent / comme si l'on regardait une suite d'images / on suppose alors qu'il ne va plus s'arrêter.[...] On s'étonne lorsque l'épistolier, / s'arrête, ne poursuit pas, /en bruissant, clapotant et babillant comme une petite fontaine.[...] Lui qui écrivit les lettres /avec

Chez Walser, la rédaction d'une lettre se compose comme un récit en petite prose, d'un poème. Il s'agit d'une mise en scène qui se met en place avec ses tensions, ses doutes, ses tergiversations, puis avec ses excès, ses débordements et soudain le silence. Cette mise en scène supprime souvent le message lui-même ainsi que son caractère biographique.

Dans ce genre de forme, les personnages se réduisent à l'auteur de la lettre et à son destinataire. Walser évoque rarement d'autres personnes. Les nombreuses lettres qu'il écrit à son amie et confidente Frieda Mermet ou à d'autres destinataires comme Therese Breitbach,<sup>572</sup> ses éditeurs, sa famille, attestent la complexité du travail d'épistolier. Walser se compose des rôles différents, selon qu'il s'adresse à Frieda Mermet ou à Therese Breitbach. En s'adressant à la première, il passe du registre des enfantillages, au registre filial ou servile,<sup>573</sup> en passant par des allusions érotiques.<sup>574</sup> Il tance la seconde en exigeant d'elle plus de déférence.<sup>575</sup> La lettre devient une forme qui lui permet d'endosser un rôle

---

lesquelles il s'amusait et amusait les autres / a peut-être le besoin / de découvrir son plaisir dans le silence. » SW, Bd 13, p. 225-226.

<sup>572</sup> Frieda Mermet (1877-1969) était la seule femme avec laquelle Robert Walser eut des contacts réguliers pendant ses années à Bienne puis ses dernières années à Berne. Elle vivait à Bellelay avec son fils Louis, et était lingère dans l'institut où Lisa, la sœur de Robert Walser, était institutrice.

Therese Breitbach, née en 1908, en Rhénanie, échangea une correspondance avec Robert Walser jusqu'au moment où il fut interné. Robert Walser n'a jamais rencontré Therese Breitbach, qui était la sœur de l'écrivain Josef Breitbach et qui prit elle-même l'initiative de cette correspondance.

<sup>573</sup> « Gewiß liebe Frau Mermet, schätze ich eine Mama, wie z.B. Sie mir eine sind, sehr hoch ein. Sie dürfen das ja zur Genüge wissen. » « Il est certain que j'apprécie une maman, comme vous en êtes une pour moi. Vous devez le savoir suffisamment. » GW, Bd. XII /2, p. 235.

<sup>574</sup> « Fleisch schicken Sie mir keines, liebes Fraueli, denn ich mag kaltes Fleisch nicht. Ich habe von allen Fleischsorten am liebsten eingekochtes Frauenfleisch.... » « Ne m'envoyez pas, ma petite dame, de la viande, car je n'aime pas la viande froide. De toutes les viandes, celle que je préfère est la viande cuite bien tendre des femmes. » Ibid., p. 169

<sup>575</sup> « [Ich] möchte Sie daher bitten, die Zutraulichkeit nicht zu übertreiben und stets 'Herr' zu sagen, wenn es Ihnen mit mir zu sprechen oder zu korrespondieren beliebt. » « [Je] vous prierais, de ne pas trop vous permettre de familiarités, et de vous adresser à

face à ses interlocuteurs : tantôt il s'en approche, les séduit, pour ensuite respecter à nouveau les distances entre lui-même et la personne à qui il écrit. La lettre devient une scène sur laquelle Walser s'exerce et joue avec les relations humaines grâce aux mots, aux formules qu'il manipule avec un réel plaisir. Il transforme la lettre en une pièce de théâtre, dans laquelle il prend la pose, dans une mise en scène mêlant l'intimité à l'exagération, au théâtral. Dans une lettre à Frieda Mermet il écrit:

Ihr kleines, liebes, nettes Näschen [...], das ich mit einem reizenden niedlichen Vögelchen vergleichen möchte. Ich habe es sehr lieb, das liebe kleine Ding, und ich möchte mich in das Taschentuch verwandeln, womit Sie ihr Näschen putzen.<sup>576</sup>

Ce dernier aspect apparaît surtout dans les fins de lettres où Walser semble vouloir donner toute la mesure de son talent:

Sehr honett und schlicht, mit großartiger Simplizität, also sehr herzlich und seltsam, grüßt Sie Ihr Robert Walser.<sup>577</sup>

Es grüßt Sie vielmais herzlich Ihr Robertchen Walserchen.<sup>578</sup>

Leben Sie wohl und seien Sie herzlich begrüßt von Ihrem uralten, nutzlosen, wenn nicht gar nichtsnutzigen Weiberfeind, Menschenfresser und Junggesellen so und so, Sie wissen ja schon, wie er heißt.<sup>579</sup>

---

moi en disant 'Monsieur', lorsque vous avez envie de me parler ou de m'écrire.» Ibid., p. 281.

<sup>576</sup> «Votre charmant petit nez [...], que je voudrais comparer à un joli petit oiseau. Je l'aime cette petite chose, et je voudrais me transformer en mouchoir avec lequel vous mouchez votre petit nez.» Ibid., p. 85

<sup>577</sup> « Avec grande honnêteté, immense simplicité, donc chaleureusement, votre Robert Walser vous salue.» Ibid., p. 265.

<sup>578</sup> « Vous salue mille fois, chaleureusement, votre petit Robert, petit Walser.» Ibid., p. 322.

<sup>579</sup> « Adieu. Soyez saluée de tout cœur, par votre très vieux et inutile mais pas tout à fait propre à rien, misogynne, ogre et célibataire. Vous savez de qui il s'agit.» Ibid., p. 148.

Indem ich Sie meiner Artigkeit versichere und auch auf die Ihrige zähle, verbeuge ich mich vor dero Hoheit, so tief, wie ich kann und grüße Sie herzlich Ihr gediegenes Walscherchen.<sup>580</sup>

Il personnalise la formule de politesse de la fin de la lettre, celle qui pour l'épistolier habituel n'est qu'une formule courante et banale. De cette façon, tout le message de sa lettre est remis en cause ainsi que les relations avec son destinataire. C'est cette atmosphère particulière, entre la confiance et la sortie théâtrale, toujours entre deux extrêmes qu'il cherche sans cesse à créer.

Dans ses nombreuses lettres, Walser prend beaucoup de libertés avec la ponctuation et l'orthographe. Cette négligence crée elle aussi une rupture avec le ton sérieux et emphatique de certaines phrases. Comme dans la « petite prose » ou le poème, Walser mêle au langage courant des inflexions cérémonieuses, parfois même grandiloquentes. Cette « dysharmonie », qui les fait osciller entre simples missives et déclamations théâtrales, donne aux lettres de Walser une tonalité singulière. Il ne peut pas être sérieux de la première à la dernière ligne d'une lettre. Ces tournures particulières, cette manière de s'exprimer par métaphores sont tout aussi surprenantes dans les lettres destinées à une personne étrangère que dans celles destinées à un membre de sa famille. Ainsi dans une lettre à sa sœur Lisa, datée du 5 mai 1898, il écrit:

Die Sehnsucht, O die Sehnsucht! Warum haben wir die eigentlich? Wer hat sie uns heimlich in die Westentasche gesteckt? Vielleicht ein Engel oder sonst eine trübe Null.<sup>581</sup>

---

<sup>580</sup> «Tout en vous assurant de mon obligeance et comptant sur la vôtre, je m'incline devant votre majesté, aussi profondément que je le peux et vous salue cordialement, votre solide petit Walser.» Ibid., p. 217.

Dans ses lettres, Walser s'abandonne de la même manière que dans sa prose ou ses poèmes, en utilisant les mêmes figures et les mêmes facéties. Il mêle confiance, abandon, liberté et naturel, les modulant par des accents emphatiques parfois même prétentieux. Le destinataire de la lettre devait être aussi dubitatif que le lecteur du journal dans lequel apparaissaient ses textes. La franchise et la naïveté avec laquelle il s'expose dans ses lettres sont généralement balayée par cette emphase, cette exagération ou par un trait d'humour, un retournement de situation. Walser ne conserve que très rarement le ton de la confiance tout au long de la missive, il cherche à fuir le ton trop intime par une pirouette. Dans une lettre à son amie Frida Mermet, datée du 17 avril 1918, il écrit:

In mir lebt der Glaube, daß es durchaus schön und gut und notwendig sei, wenn ein Mann warme Zugeständnisse macht und freundliches Entgegenkommen zeigt, denn was ist ein Einzelner? Es kommt ja doch zuletzt auf eine Geselligkeit oder Gesellschaftlichkeit an.[...] Und wir alle sind ja nur Menschen, und es darf meiner Ansicht nach keiner gar so hoch hinauf und so hoch hinaus wollen. Es sei dafür gesorgt, sagt Goethe, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen.<sup>582</sup>

Quelques mois plus tard, le 7 août 1918, il écrit à la même personne :

Würde es Ihnen Vergnügen machen, liebe Frau Mermet, mich mit Haut und Haar zu besitzen, ungefähr wie ein Herr einen Hund besitzt? [...] Wissen Sie, liebe Frau Mermet, was ich mir wünsche? Sie seien eine vornehme schöne Madame und ich dürfte dann Ihre Magd sein und eine Mädchenschürze umhaben

---

<sup>581</sup> « La nostalgie, ah ! la nostalgie. Pourquoi sommes-nous en sa possession ? Qui nous l'a mise subrepticement dans la poche de la veste ? Peut-être un ange ou une sombre nullité. » Ibid., p. 10.

<sup>582</sup> « J'ai la conviction qu'il est beau, bon et nécessaire qu'un homme fasse de grandes concessions et fasse preuve d'amicales prévenances, car, qu'est-ce qu'un homme seul ? Tout dépend, à la fin du compte, de sa sociabilité et de son comportement social.[...] Nous ne sommes après tout que des êtres humains, et je pense que personne n'a le droit de gravir si haut, ou d'aller si loin. Goethe a bien dit que l'on avait fait en sorte que les arbres ne poussent pas jusqu'au ciel. » Ibid., p. 129.

und Sie bedienen, und wenn Sie nicht zufrieden wären, ich irgendwie Ihren Unmut hervorgerufen hätte, so würden Sie mir Kläpfe geben, nicht wahr, und ich würde über die lieben Kläpfe hellaufachen. Das wäre ein hübscheres Leben für mich als die Schriftstellerexistenz, die ja freilich auch nicht übel ist.<sup>583</sup>

Les lettres de Walser sont ainsi: des successions de confidences, de réflexions très sérieuses sur son métier, son écriture, son existence, entrecoupées de familiarités libérées de toute inhibition. Une lettre comme celle citée ci-dessus pourrait-être écrite par Simon à Klara dans *Geschwister Tanner* ou par Joseph à Frau Tobler dans *Der Gehülfe*. Le personnage privé se fond dans un épistolier qui manie avec un véritable bonheur la redondance et les circonvolutions. Ce sont des lettres privées écrites comme si elles s'adressaient à un public. L'auteur entretient l'incertitude du destinataire car il écrit par-delà la relation avec l'autre.

Le comportement qu'il adopte reste le même que celui qu'adoptent ses personnages : soumis tout en jouant de leur soumission. La servilité, traitée de la sorte, n'est qu'un jeu que Walser instaure entre ses correspondantes et lui, comme il l'instaure entre ses personnages principaux et les femmes de ses romans. La manière de procéder est la même dans la « petite prose », dans le roman ou dans la lettre personnelle : endosser un rôle que l'on exploite jusqu'à l'extrême, jusqu'à frôler l'irrévérence. La maladresse mêlée à la naïveté se transforme, sous la plume de Walser, en un style qui est tout à la fois débridé et totalement maîtrisé. La forme de la lettre participe donc avant tout, au même titre que les autres formes, à un jeu où il compose un personnage. Le destinataire est tout à la fois public et personnage, comme le lecteur dans la « petite prose » ou le

---

<sup>583</sup> « Cela vous ferait-il plaisir, chère Madame Mermet, de me posséder chair et os, comme un maître possède son chien ?[...] Savez-vous, chère Madame Mermet, ce que je souhaiterais ? Que vous soyez une belle femme du monde, que je sois votre servante avec un tablier de service autour de la taille et que je sois à votre service, et lorsque vous ne seriez pas contente de moi, vous ayant offensée, vous me donneriez des tapes, n'est-ce-pas, et j'en rirais. Ce serait une vie plus agréable que celle d'écrivain, qui n'est après tout pas mal non plus.» Ibid. p. 138.

roman. La forme épistolaire se prête à ce jeu de rôle. C'est un genre que Walser affectionne particulièrement lorsque l'on considère le nombre de textes sous forme de lettre dans ses romans et ses «microgrammes».<sup>584</sup>

Certaines lettres, de l'époque des «microgrammes», destinées aux éditeurs ou à des familiers, sont elles aussi écrites dans cette petite calligraphie. L'écriture de la lettre n'est donc qu'un jeu de substitution à propos duquel nous n'avons qu'une certitude et une seule, le nom de l'acteur ou du joueur, celui qui signe la lettre. Peter von Matt peut écrire à ce propos: «Von dem Mann, der Robert Walsers Briefe geschrieben hat, wissen wir mit absoluter Sicherheit nur den Namen.»<sup>585</sup>

Tout comme il est difficile de définir chez Walser la frontière entre sa vie personnelle et son écriture, il est difficile de trouver les limites entre la petite prose, le roman, les poèmes. Toutes ces formes se mêlent les unes aux autres comme si aucun critère n'était défini, les formes étant adaptées au hasard des circonstances. Susanne Andres y décèle ce besoin constant de mouvement qui anime et rythme les relations entre la vie et l'écriture:

Die Kombination verschiedener literarischer Gattungen entspricht Walsers Schreibpraxis, alles zu tun, um das Schreiben in Bewegung zu halten, und das Schreiben hält umgekehrt ihn auch in Bewegung, wie es die Verbindung von Leben und Schreiben fordert.<sup>586</sup>

---

<sup>584</sup> « Indessen war die Briefform schon immer eine von Walser bevorzugte Gattung der Rollenprosa, und auch die in den 'Mikrogrammen' gehäuft auftretenden Anreden seiner Leserschaft lassen sich in früheren Prosatückennachweisen.» Werner Morlang: *Nachwort. Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd. II, p. 508.

<sup>585</sup> « Sur cet homme qui a écrit les lettres de Robert Walser, nous ne savons, avec certitude que son nom.» Peter von Matt : *Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben ?*. In: 'Immer dicht vor dem Sturze...' *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von P. Chiarini, H.D. Zimmermann, op. cit., p.104.

<sup>586</sup> « La combinaison de différents genres littéraires correspond chez Walser à une façon d'écrire qui consiste à tout faire pour garder l'écriture en mouvement, et, inversement, l'écriture le garde lui aussi en mouvement, comme l'exige le lien entre vie et écriture.» Susanne Andres: *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, op. cit., p. 86.

Le poème est prose, la prose est roman, vie et roman s'entremêlent. « Le statut générique »<sup>587</sup> du texte n'est pas déterminant. La forme en elle-même n'est qu'un accessoire, un cadre dont l'écrivain déborde si l'envie s'en fait sentir. Ce que certains ont considéré comme une fuite face à une tâche trop ardue est avant tout une recherche au travers de l'écriture d'un certain comportement, et l'impression de dispersion ne serait alors que le reflet d'une course effrénée vers l'authenticité, la recherche de ce « Reines Sein » qu'évoque Jochen Greven dans son ouvrage.<sup>588</sup> Il s'agit chez Walser de balayer toute technique, de ne respecter qu'une forme d'expression, sa liberté. De même, Nathalie Sarraute peut-elle écrire:

En guise de technique, je pratique l'abandon à mon propre courant.<sup>589</sup>

Le choix de la forme chez Walser correspond à une sorte d'abandon dans l'écriture. La forme n'est qu'un support et non un cadre dans lequel l'écriture se fige. Elle n'est qu'un moyen qui permet à l'auteur d'aller à la découverte de toutes les facettes de sa création. Cette démarche se fait en toute humilité mais non sans audace, sans plan préconçu, dans le seul but de s'exprimer, mais aussi de s'étonner et d'étonner les autres.

## 2. L'écriture en mouvement : les techniques employées

### 2.1 La phrase walsérienne

L'écriture de Walser est à ce point liée à sa vie que le rythme des mots se calque sur celui de l'homme. Le promeneur Walser est souvent évoqué: sans ses

---

<sup>587</sup> Gérard Genette : *Palimpsestes*, Paris, 1982, p. 12.

<sup>588</sup> Cf. Jochen Greven : *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen*. Diss., Köln, 1960, p. 15.

<sup>589</sup> Nathalie Sarraute : « *Comment j'ai écrit certains de mes livres* », entretien avec Lucette Finas. In : *Etudes littéraires*. Paris, décembre 1979, p. 397.

promenades, ses vagabondages, l'écriture de Walser ne serait pas ce qu'elle est.

Dans *Der Spaziergang*, il écrit:

Ohne Spazieren wäre ich tot, und meinen Beruf den ich leidenschaftlich liebe, hätte ich längst preisgeben müssen.[...] Ohne Spazieren würde ich weder Studien noch Beobachtungen sammeln können.<sup>590</sup>

Il lui faut concilier dans l'écriture la même succession de pauses et d'élans, de courses effrénées et de flâneries. Cette conception du mouvement, ce balancement entre mobilité et la fixité est évoqué à maintes reprises par Walser. Seul celui qui pratique l'art de flâner, de paresser, seul celui qui prend le temps de se poser, peut réfléchir et donc composer.<sup>591</sup> Walser ajoute à cette succession de mouvement et d'immobilité, une nouvelle forme d'évolution, difficile à maîtriser, tant elle est inconciliable : l'immobilité dans le mouvement. Walser la traduit en associant sans cesse le rêve et le repos à ce besoin d'être en mouvement. Dans une rédaction de *Fritz Kochers Aufsätze*, intitulée *Der Schulaufsatz*, il écrit:

Schreiben ist eine Sache des still sich Ereiferns.[...] Wer nie ruhig sitzen kann, sondern immer laut und wichtig zu einer Arbeit tun muß um diese zu verrichten, wird nie schön und lebhaft schreiben können.<sup>592</sup>

---

<sup>590</sup> « Sans promenades, je serais déjà mort, et, depuis longtemps, j'aurais dû abandonner mon métier que j'aime passionnément.[...] Sans promenades, je ne pourrais glaner ni les analyses, ni les observations. » SW, Bd 7, p. 125.

<sup>591</sup> Cf. Jochen Kießling Sonntag: *Walsers Gestalten der Stille. Untersuchungen zur Prosa Robert Walsers*. Bielefeld, 1997, p. 57. Jochen Kießling Sonntag reprend les propos de Schlegel dans *Idylle über den Müßiggang*, (Werke, 1958, Bd. V, p. 25) : « die gottähnliche Kunst der Faulheit ».

<sup>592</sup> « L'écriture relève d'un effort tranquille.[...] Celui qui ne peut pas rester assis, mais qui se croit obligé de parler fort et de faire l'important quand il doit travailler, ne pourra jamais écrire de façon belle et vivante. » SW, Bd 1, p. 45. Trad. in : *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits Essais*, op. cit., p. 45. L'expression « stille sich Ereiferns » pourrait se traduire par « s'affairer lentement » pour bien souligner ce « rythme » toujours contradictoire qui se compose des deux opposés, du mouvement et de la lenteur.

Dans un autre texte de *Fritz Kochers Aufsätze*, l'auteur se laisse envahir volontairement par cette passivité, comme si elle était une condition nécessaire à la mise en éveil des sens :

Die Sonne warf ihre Glut über mich und über die Weide. Von der Ebene drang Geklingel und Eisenbahnlärm herauf. Ich dünkte mich so fern von aller Welt. Ich betrachtete nichts, ich ließ mich so betrachten. Ein Eichhörnchen wenigstens tat es lang.<sup>593</sup>

Walser donne des « règles » tout à fait personnelles qui ne sont en rien des règles formelles. Avant de se placer devant la feuille blanche, il procède par étapes : marcher, s'arrêter, écouter et observer, les sens en alerte, puis, par la magie de l'écriture, replacer tout ce qui a été vu simultanément en une phrase qui se coupe et se découpe comme autant de chemins empruntés. L'écriture est le résultat d'un « engrangement », et les faits, les observations ainsi amassés s'organisent telle une chorégraphie, comme dans le texte *Der Greifense* :

Und ich geh so, und wie ich so gehe, habe ich schon das erste Dorf hinter mir.[...] Ich geh immer weiter und werde zuerst wieder aufmerksam, wie der See über grünem Laub und über stillen Tannenspitzen hervorschwimmt [...]. Es ist keine Störung da, alles lieblich in der schärfsten Nähe, in der unbestimmtesten Ferne.[...] Ganz bescheiden ragen die hohen Appenzellerbergen in der Weite.[...] O wie sanft, wie still, wie unberührt ist die Umgebung.[...] Ich schwimme mit größter Fröhlichkeit weit hinaus.<sup>594</sup>

---

<sup>593</sup> « Le soleil déversait sa chaleur sur moi et sur la prairie. De la plaine montait le bruit des cloches et des trains. Je me sentais si loin de tout le monde. Je ne regardais rien, je me laissais regarder. C'est du moins ce que fit longtemps un écureuil. » *Mein Berg*, SW. Bd I, p. 34. Trad., *ibid.*, p. 35.

<sup>594</sup> « Je marche donc et tout en marchant ainsi j'ai déjà laissé derrière moi le premier village.[...] Je continue à marcher et je ne redeviens attentif, au moment où le lac par dessus un fond de verdure et par dessus les cimes immobiles des sapins, laissent paraître ses lueurs [...]. Rien qui dérange, toutes choses aimablement proches avec la plus grande netteté, lointaines jusqu'au lointain le plus ouvert.[...] Les hautes montagnes de

Les phrases s'étirent comme la lente promenade de l'auteur. Rien n'arrête le flot du récit. Même les perspectives s'effacent : les montagnes de l'Appenzell sont certes hautes mais modestes, la pointe des sapins laisse apparaître le lac et l'auteur nage au large. Le récit semble se fondre dans l'eau du lac.

En revanche, le rythme du texte *Der Waldbrand* est totalement différent:

Noch konnte man nichts bemerken, aber mit einem Male stand der ganze Berg in roten Flammen.[...] Unten in den Straßen liefen und schrien und hüteschwenkten die erregten Bürger. Einzelne mieteten Boote, fuhren in den See hinaus, um aus gehöriger Entfernung den Anblick zu genießen, unter diesen Genußmenschen befanden sich junge Dichter und Maler, sogar ein Musiker war dabei, der die brennende Welt auf sein tönendes Innenleben wirken ließ.[...] Das Glockenläuten wollte absolut nicht aufhören. Die Flammen da oben schienen die Glocken in Bewegung zu setzen, immer stärker, immer stürmischer, hin und her, mit Getöse und Getön, verschieden Glocken wie eine einzige Übermächtige loslassend; zu Fenstern, die nie geöffnet wurden, steckte heute eine alte Mannes- oder Frauensperson, eine treue von der Welt gar nicht bekannte Magd, oder ein Herr mit Habichtsnase und schneeweißem Haar den Kopf heraus, um zu sehen zu hören und weiß nicht was sonst zu machen.<sup>595</sup>

---

l'Appenzell se tiennent modestement à l'horizon.[...] Oh, comme ces alentours sont tendres, si calmes, si purs.[...] Je nage avec le plus grand bonheur au large.» SW, Bd 2, p. 32-34. Trad. in: *Les Rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit, p. 128.

<sup>595</sup> « On ne remarquait encore rien, quand d'un seul coup toute la montagne se couvrit de flammes rouges.[...] Les citoyens de la ville basse couraient dans les rues, affolés, poussant des cris et agitant leurs chapeaux. Quelques-uns louèrent des bateaux, s'embarquèrent sur le lac et gagnèrent le large afin de pouvoir jouir de la vue à la bonne distance; parmi ces jouisseurs se trouvaient de jeunes poètes et peintres, et même un musicien qui voulait laisser agir ce monde en flammes sur la partie sonore de son for

Ce passage qui décrit un feu dans la colline est écrit sur un rythme étrange. Les phrases courtes, avec des substantifs sans déterminant, comme pour accélérer la description, alternent avec de longues phrases explicatives, des subordonnées relatives, des mots composés, qui freinent la narration. L'auteur décrit certes un feu mais semble sans cesse se laisser envahir par une foule de détails annexes qui n'entrent pas dans le récit. Il se crée ainsi de petites histoires parallèles dans le récit même: ces artistes qui observent le feu et le sentiment qu'ils éprouvent, ces gens aux fenêtres qui semblent avoir une existence bien mystérieuse. Chez Walser, le lecteur doit toujours se tenir prêt : soit à voir le récit interrompu pour observer un détail, même accessoire, soit à être contraint de prendre des détours qui semblent bifurquer sur une autre histoire. Parfois, il se trouve face à un mur, car, d'une phrase Walser interrompt le récit brusquement. Dans *Mein Berg*, le texte se termine ainsi:

Spitzmäuse sprangen zwischen dem Gestein, die Sonne sank,  
und die Weide glänzte im schwarzen durchsichtigen Schatten.  
Wie ich mich gesehnt habe. Wenn ich nur wüßte wonach.<sup>596</sup>

Les phrases se mettent au diapason de cette alternance de mouvements lents, et d'autres plus rapides, de pauses dues à des commentaires ou même de franches volte-face. Se succèdent ainsi des phrases longues, entrecoupées de réflexions personnelles, puis surgit brusquement une question très courte qui n'exige même pas de réponse. Il s'agit d'une composition fragmentaire, conséquence directe de la façon d'observer de l'auteur, dont l'attention est aux aguets, mais qui est

---

intérieur.[...] Les cloches ne voulaient absolument pas s'arrêter. Elles semblaient suivre le mouvement des flammes là-haut, toujours plus fort, toujours plus déchaînées, allant venant, tintement et tintamarre, faisant à elles toutes une seule cloche surpuissante ; à des fenêtres qui n'avaient jamais été ouvertes on voyait aujourd'hui passer la tête d'un vieux ou d'une vieille, d'une servante fidèle, restée inconnue du monde ou le bec d'aigle d'un monsieur aux cheveux blancs qui voulait voir, entendre et je ne sais quoi encore. » Ibid. p. 35-36. Trad., *ibid.*, p. 129.

<sup>596</sup> « Des musaraignes bondissaient entre les cailloux, le soleil se couchait et la prairie luisait dans le noir transparent de l'ombre. Oh, que je languissais! Dommage que je ne sache plus après quoi. » SW Bd 1, p. 34.

prompt à se laisser surprendre par tout autre chose ou à partir à la dérive, dans de grandes rêveries. En se dispersant de la sorte, Walser ne parvient plus à dissimuler son exubérance et sa fantaisie, derrière une écriture dont il tente sans cesse de découvrir les limites. Mais face à ce miroir éclaté, son image n'est plus reconnaissable. Roland Barthes écrit à ce propos:

Ecrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle: je m'étale en rond : tout mon petit univers en miette : au centre, quoi ?[...] J'ai l'illusion de croire qu'en brisant mon discours, je cesse de discourir imaginativement sur moi-même, j'atténue le risque de transcendance [...], en croyant me disperser, je ne fais que regagner le lit de l'imaginaire.<sup>597</sup>

Walser joue également avec la construction de la phrase en la compliquant. Il procède ainsi en employant la forme modale « [...] was von jedem lebhaft Denkenden wird zugegeben werden können. » dans *Minotauros*.<sup>598</sup> Ce procédé lui permet tout à la fois de rester impersonnel, dissimuler derrière ces mots, et de se jouer du lecteur en brouillant l'énoncé. Dans d'autres passages, il se laisse aller à une sorte de mouvement rythmique cadencé, comme dans la phrase suivante extraite de *Minotauros* où l'emploi systématique du verbe en début de chaque proposition donne une cadence très régulière:

Bin ich schriftstellerisch wach, so gehe ich achtlos am Leben vorbei, schlafe als Mensch, vernachlässige vielleicht den Mitbürger in mir, der mich sowohl am Zigarettenrauch und Schriftstellern verhindern würde, falls ich ihm Gestalt gäbe.<sup>599</sup>

Son écriture suit le rythme qu'il donne à sa vie; elle s'adapte aux idées qui l'envahissent, aux questions les plus incongrues qui lui viennent subitement à l'esprit et au silence qu'il s'impose parfois. Elle est faite de ces petites choses

---

<sup>597</sup> Roland Barthes : *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, 1975, p. 96 et 99.

<sup>598</sup> SW, Bd.19, p. 192.

qui l'émerveillent et avec lesquelles il compose son quotidien: «Mein Leben besteht ja aus lauter Kleinigkeiten, das wiederhole ich mir immer wieder, und das kommt mir so wunderlich vor.»<sup>600</sup> Les phrases suivent pas à pas le « regard » qu'il laisse glisser, d'une scène à un autre, emmagasinant au passage le plus grand nombre possible d'images. D'explication en explication, ces phrases tournoient sur elles-mêmes sans vouloir prendre fin:

Bei zwei Eheleuten, die bis dahin in unangefochtenem Frieden miteinander gelebt hatten, stellte sich eines Morgens, Mittags oder Abends, wie aus einer Art von weiter Ferne daherkommend, ein junger Mann ein, der durch ein bescheidenes edles Wesen so wie durch vortreffliche Manieren den günstigsten Eindruck auf sie machte, derartig, daß sie ihn mit der allerschönsten Offenherzigkeit baten, oft zu ihnen zu kommen, wodurch er ihnen, wie sie ihm sagten, eine große Freude mache.<sup>601</sup>

Elles se parent d'apprêts, de circonvolutions pour apparaître, quelques lignes plus loin, dans leur plus simple habillement. Elles se télescopent à trop vouloir donner de détails, de précisions, ne prennent même pas la peine d'être complètes, s'entrelacent,<sup>602</sup> pour ensuite reprendre le cours normal d'un simple monologue. L'écriture de Walser ressemble à ce grand monologue intérieur décrit par Nathalie Sarraute:

---

<sup>599</sup> « Suis-je en tant qu'écrivain éveillé, alors je passe négligemment à côté de la vie, si je dors en tant qu'homme, je néglige peut-être le citoyen en moi, qui m'empêcherait de fumer des cigarettes et d'écrire, si je lui donnais une forme. » SW, Bd 19, p. 192.

<sup>600</sup> « Ma vie est composée d'une multitude de petites choses. C'est ce que je me répète sans cesse, et cela me semble si merveilleux. » *Helblingsgeschichte*, SW, Bd 4, p. 64.

<sup>601</sup> « Chez un couple, qui jusqu'à présent vivait en bonne harmonie, se présenta un matin, un midi ou un soir, un jeune homme qui semblait venir de très loin, qui leur fit, par ses manières discrètes et distinguées, un très bon effet, au point qu'ils lui offrirent de tout cœur de venir leur rendre souvent visite, ce qui, selon leurs dires, leur ferait grand plaisir. » *Das Ehepaar*, SW, Bd 16, p. 131.

<sup>602</sup> « Das syntaktische Bild spiegelt das Sich-Verschlingen der Perspektiven wider: lange, unübersichtliche Satzgebilde stehen neben kurzen, oft nicht einmal korrekt vollendeten Sätzen. » Christoph Siegrist : *Robert Walsers kleine Prosa*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K.Kerr, op. cit., Bd.II, p. 130.

Ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un télécopieur, le flot ininterrompu des mots.<sup>603</sup>

Les phrases walsériennes sont pareilles à des valse ininterrompues, où tout virevolte, où de temps à autre on oublie la mesure, pour reprendre la cadence un peu plus loin. Elles n'ont pas la prétention d'être toujours bien structurées; qu'elles soient pareilles aux déclarations d'un pastoureau, « hirtenbübelig »<sup>604</sup> comme pendant la période où Walser séjourne à Bienne, ou compliquées, même parfois amphigouriques dans les dernières années, elles tentent simplement de suivre le flot de réflexions, de doutes, d'affirmations qui l'envahissent. Elles sont le résultat d'une sorte de jeu de combinaisons que l'auteur tente de démêler. Il emploie d'ailleurs le mot de « Kombinationslust » dans le texte *Elmenreich*.<sup>605</sup> Mais ce jeu de combinaisons est d'autant plus varié qu'il doit dissimuler toutes les interrogations que se pose l'écrivain sur le sens de son écriture:

Die Gegenwart, die einen singend und lärmend umgibt, ist in keine genügende Form schriftlich zu fassen. Man kann allerlei

---

<sup>603</sup> Nathalie Sarraute : *L'Ere du spouçon*, op. cit. p. 97-98.

<sup>604</sup> « Ich begann nun unter dem Eindruck der wuchtigen, vitalen Stadt weniger hirtenbübelig, mehr männlich und auf das Internationale gestellt zu schreiben als in Biel, wo ich mich eines zimperlichen Stiles bediente. » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 20.

<sup>605</sup> « Meine Kombinationslust läßt mich von einem jungen Menschen sprechen, der mir kürzlich nicht ohne Eitelkeit gestand, er sein ein Taugenichts. » SW, Bd 18, p. 48.

plappern, ja; ob aber das Mischmasch [...], das man schreibt,  
etwas spricht und bedeutet, ist eine Frage.<sup>606</sup>

Forcer le trait, succomber au bavardage, baguenauder à travers les mots devient petit à petit une sorte de jeu qui entretient l'illusion que l'écriture n'a pas de limites. L'écrivain s'enivre de cette liberté tout en se rappelant lui-même à l'ordre de temps à autre.

## 2.2. L'écriture :ornements et arabesques

### 2.2.1. L'écriture de Walser: une peinture naïve et spontanée

L'analyse de l'écriture de Walser évoque formellement les arabesques et les ornements, et le rapprochement avec l'art pictural s'impose. Dans le texte *Kleine Komödie*, il écrit :

Bereits schrieb ich im Leben ziemlich viel Prosa und habe infolgedessen Mühe, Worte zu finden, die mich wie neu anmuten, die nicht zu treffend sind, die sich anhören, als der, der sie schreibt wie ein Zeichner.<sup>607</sup>

La peinture du début du siècle, époque où Walser commence sa carrière, d'écrivain possède de grandes similitudes avec son écriture. Cette période dans laquelle fauvisme et cubisme cherchent de nouvelles couleurs, de nouvelles formes, où l'on parle de couleurs pures qui explosent du tube comme « la lave

---

<sup>606</sup> « Le présent qui vous entoure de ses chants et de tout son bruit ne se laisse pas mettre par écrit dans une forme satisfaisante. On peut bavarder sur toutes sortes de choses , oui ; mais savoir si la salade qu'on écrit [...], veut dire quelque chose est une autre question.» SW, Bd 1 p. 19.

<sup>607</sup> « J'ai déjà écrit dans ma vie un assez grand nombre de textes en prose, et j'ai, par conséquent, des difficultés à trouver le mot juste, qui s'entend comme si celui qui écrivait, était peintre.» SW, Bd. 19, p. 292.

d'un volcan », <sup>608</sup> dans laquelle le mouvement appelé « Jugendstil », regroupant un grand nombre de jeunes artistes, s'exprime aux travers d'arabesques et d'ornements, cette période voit surtout naître une création dont le maître-mot est : liberté. Le créateur ne craint pas le paradoxe en cherchant la simplicité dans la grandeur. L'expression peut même aller jusqu'à l'exaltation comme chez Vlaminck. Il s'agit d'imprimer sur la toile les deux éléments important, l'expression et l'ornement. On joue avec les clairs-obscurs comme avec les formes pour parvenir à une sorte de trompe-l'œil. <sup>609</sup> La réalité doit être dépassée, comme le souligne le peintre norvégien Eduard Munch, dans ses oeuvres : l'artiste doit chercher à atteindre un « deuxième visage », une « deuxième réalité » dans laquelle se déroule la vraie vie à laquelle l'artiste participe. La réalité telle que nous la voyons n'est qu'un paravent, un masque ce qu'illustre, à la même époque, le peintre belge James Ensor. <sup>610</sup> L'écriture, telle que la conçoit Walser se meut dans un même espace de liberté, en y intégrant le même mal de vivre, les mêmes difficultés à s'adapter au monde. Il tente de d'exprimer cet amoncellement d'images <sup>611</sup> qui le submergent. Cet excès, cette recherche dans toutes les directions, s'accompagnent inéluctablement d'un sentiment de

---

<sup>608</sup> L'expression est de Gauguin, considéré comme précurseur de cette nouvelle peinture. Cf. Werner Haftmann : *Malerei im zwanzigsten Jahrhundert*. München, 1962, p. 106.

<sup>609</sup>: « Die Gestaltungselemente werden Fläche, Umriß, reine Farbe. Die Fläche verdaut Perspektive und Tiefenillusion, die Farbe das Heil-Dunkel und das 'Modelé' alle drei Elemente, das 'Trompe-l'oeil'. » Werner Haftmann: *Malerei im zwanzigsten Jahrhundert*, *ibid.*, p. 107.

<sup>610</sup> Le destin de ce peintre et celui de Walser présentent de grandes similitudes. Ensor présentait selon son entourage des signes de schizophrénie; le monde autiste représentait pour lui la vraie vie et l'autre monde n'était qu'un monde factice. Cf. Werner Haftmann, *ibid.*, p. 89.

<sup>611</sup> Cf. Heinz Weder: *Der Lebenslauf bei Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg von Katharina Kerr, *op. cit.*, Bd II, p.197. Heinz Weder parle même de tableaux à la Brueghel, avec ces représentations en miniatures « ....die kühnsten Träume bewegt er durch Sprache in den Lebensraum, mit einem artistischen Trick zertrümmert er die schönsten Vorstellungen vom goldenen Leben und entwirft eine Brueghelsche Miniaturtopographie, womit er seine Zeit und seinen Ort meint : die Jahrhundertwende und die Schweiz. ».

frustration devant le caractère limité de l'expression par les mots. «So vieles zu wissen und so viel gesehen zu haben und so nichts, so nichts zu sagen.»<sup>612</sup>

Devant les insuffisances qu'il reconnaît à l'écriture,<sup>613</sup> il envie souvent cette autre forme d'expression qu'est la peinture. C'est un art dont il admire la diversité. Dans un texte intitulé *Aquarelle*, il écrit:

Der Aquarellist aquarelliert drauflos, indem er an den gesunden Menschenverstand appelliert. Er malt gleichsam keck und dokumentiert dabei eine gesunde Vernunft, einen Sinn für das was ist.

Er spricht sozusagen zum Beschauer: « Ich aquarelliere, weil ich dich lieben lehren möchte, was um uns ist. »<sup>614</sup>

Comme le peintre, Walser recherche une certaine façon de recréer une réalité à partir des images et des impressions recueillies. Les mots sont ces taches de couleurs qui se mettent en place pour constituer un tableau, sans plan préétabli. Dans *Ein Maler*, Walser endosse le rôle du peintre:

In meinem Gehirn steckt meine ganze jetzige und zukünftige Gemäldesammlung.[...] Alles was ich je in der Natur zu Gesicht bekommen habe, was ich so unaussprechlich, so gedankenvoll

---

<sup>612</sup> « Savoir tant de choses, avoir vu tant de choses et ne rien, rien dire. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd II, p. 338.

<sup>613</sup> Il rejoint là un grand nombre d'écrivains de son époque qui remettent en cause « la capacité d'expression » de l'écriture et qui contestent son pouvoir. Cf. Jochen Greven : *Walser : Die Geburt des Prosastück aus dem Geist des Theaters*. In: « *Immer dicht vor dem Sturze...* ». Hrsg. von P. Chiarini, H. D. Zimmermann, op. cit. p. 87. « Die Krise der Darstellbarkeit war zu Beginn dieses Jahrhunderts zu einem an vielen Orten, bei vielen Autoren gleichzeitig aufbrechenden Problem geworden, dessen häufig in der Darstellung mitlaufende Thematisierung geradezu zum Stigma der Epoche wird. »

<sup>614</sup> « L'aquarelliste fait des aquarelles encore et encore, tout en faisant appel au bon sens de l'être humain. Il peint de manière désinvolte tout en attestant d'un bon sens et de la connaissance de ce qui est. Il s'adresse d'une certaine façon à l'observateur : ' Je peins une aquarelle dans le but de t'apprendre à aimer ce qui nous entoure.' » SW, Bd 19, p. 293.

liebe, das glitzert, schäumt, lagert und erstreckt sich wieder in meiner Phantasie.<sup>615</sup>

Quelques années plus tard, il applique à l'écrivain la même manière de procéder, en s'imprégnant d'impressions et d'observations. Il écrit dans *Die Allee*:

Ich schreibe Verse, aber ich schreibe sie nicht unmittelbar vor der Natur, vor dem, was mich dichterisch stimmt, ich spare es mir für nachher auf, stecke Eindrücke, Angeschautes gleichsam in die Tasche, um mich mit der Beute zu entfernen.<sup>616</sup>

Tel le peintre de cette époque, il ne crée pas ce qu'il voit, mais ce qu'il ressent en le voyant. Il part à la recherche d'une « matière » qui est ensuite « engrangée » puis travaillée. L'acte créateur est une sorte d'aboutissement que Walser ne cesse d'évoquer. Dans un texte consacré au peintre Paul Cézanne, *Cézannegedanken* (1926) il souligne la façon d'aborder le sujet, de l'approcher, d'en analyser les contours pour tenter de toucher au plus près le mystère de l'expression:

Wollte man; so ließe sich ein Mangel an Körperlichkeit konstatieren; es handelt sich aber um eine Umfassung, um ein sich vielleicht langjährig mit dem Gegenstand Befäßthaben.[...] Er erhielt mit der Zeit lauernde Augen vom vielen exakten Herumschweifen rund um Umrisse, die für ihn zu Grenzen von etwas Mysteriösem wurde.<sup>617</sup>

Face à cette énigme de la représentation par l'art de ce que l'on voit, de ce que l'on ressent, face à ce trouble devant l'inexprimable, face à cette tentation de

---

<sup>615</sup> « Dans ma tête, se trouve toute ma collection de tableaux, présents et à venir.[...] Tout ce qu'il m'a été donné de voir dans la nature, tout ce que j'aime intensément, sans pouvoir l'exprimer, brille, bouillonne, se range et s'étale dans mon imagination. » SW, Bd 1, p. 72.

<sup>616</sup> « J'écris des vers, mais je ne les écris pas directement face à la nature, face à ce qui inspire ma poésie, je me réserve pour plus tard ces impressions, ces observations, et je me les met dans la poche, pour, avec mon butin, prendre du champ.» SW, Bd 17, p. 98.

<sup>617</sup> « Si l'on voulait, on pourrait constater un manque de matérialité; mais il s'agit en fait d'une manière de cerner l'objet, de le palper, qui remonte peut-être à de longues années.[...] Il avait pris, avec le temps, un regard épieur à force de le laisser glisser à la surface de contours qui, pour lui, devenaient les frontières de quelque mystère.» SW, Bd 18, p. 252-254.

faire fusionner ces deux mondes, la réalité et l'imagination, apparemment inconciliables, face au constat des limites de l'écrivain devant l'expression, Walser semble ne trouver qu'une issue : contourner l'obstacle par la fantaisie, l'imaginaire, la légèreté, l'exagération.

Il lâche la bride aux mots, mais aussi à l'imagination, sans que l'on sache réellement quel est, du mot ou de l'imagination, celui qui est le moteur de l'autre et qui va mener à ce véritable « emballement » littéraire. Dans *Tagebuch-Fragment*, il reconnaît se laisser emporter par son imagination:

Somit fahre ich gleichzeitig mit meiner vielleicht in mancher  
Hinsicht nur zur feurigen Phantasie auf den Meeren da  
draußen.<sup>618</sup>

Walser montre à quel point son écriture est guidée par la spontanéité et la fougue. Elles seules lui permettent de découvrir combien l'écriture est un phénomène d'expression. Dès le début de sa carrière d'écrivain, il montre qu'il ne veut pas brider son élan créateur. Les thèmes lui importent peu, il s'agit avant tout de laisser aux mots un champ de liberté, de pouvoir les « manipuler ». Les mots doivent pouvoir prendre leur envol et l'écriture devient alors une chorégraphie du langage, une suite d'improvisations, une musique ornementale et exubérante.<sup>619</sup>

Dans certains textes on assiste ainsi à une véritable hypotypose, caractérisée par un amoncellement de détails qui donnent un ensemble très animé:

Wir haben Gesang und Mandolinenton, wir haben Süßigkeit,  
welche der Knabe seinem Instrument zu entlocken weiß. Es ist

---

<sup>618</sup> « Ainsi, je parcours les mers grâce à mon imagination, trop ardente sous bien des angles. » SW Bd 18, p. 104. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 160.

<sup>619</sup> « Es führt zur Loslösung vom Gegenständlichen, zur relativen Befreiung des Signifikanten und der Signifikantenketten, die als rhythmische und klanglich-melodische Parameter behandelt werden, zur Betonung des spielerisch-unverbindlichen, provisorisch-varierbaren Elements, zu schillernder Mehrdeutigkeit

bereits Nacht, Sterne schimmern, Mond brennt, Luft küßt, und wir haben, was wir unbedingt haben müssen, eine milde, weiße, verablächelnde Dame, welche mit der Hand heraufwinkt.<sup>620</sup>

Les déterminants sont abandonnés, et se déroule une énumération soulignée par « wir haben ». La description se fait au gré de l'observation du narrateur, telle qu'elle se présente, sans qu'aucun détail ne soit remanié. Ceux-ci apparaissent avec profusion, mais non avec précision. L'écrivain décrit un tableau avec cet élément même qui semble incontournable dans une peinture, « was wir unbedingt haben müssen »: la présence de cette femme en blanc. Le « tableau » donne une impression étrange, d'une part à cause de cette façon fragmentaire de présenter les différents éléments, mais aussi par la manière avec laquelle la description bascule brutalement dans l'impression éprouvée: « Mond brennt, Luft küßt, und wir haben was wir unbedingt haben müssen. » Cette manière de procéder est celle que Walser adopte en générale : des détails posés en vrac, pris dans un ordre indéterminé, suivis (ou même entrecoupés) d'impressions, d'opinions, le tout présenté sans aucune organisation.

Walser prend un réel plaisir à procéder par touches, au gré de son inspiration, prenant de temps à autre du recul pour admirer son œuvre. La palette qu'il nous offre est trop variée et la démarche, empreinte d'une trop grande liberté pour que ne s'exprime dans cet amas confus de sentiments, de descriptions, de réflexions, qu'une angoisse face à l'écriture.<sup>621</sup> Le résultat est d'une grande singularité. A ce

---

und zum Wuchern des Ornamentalen.» Ruth Huber: ' *Ein schamhaft-stolzer Klang* ' - *Verwandschaftliches bei Robert Walser und Peter Bichsel*. In: *Runa*, op.cit. p. 146.

<sup>620</sup> « Nous avons des chants et des notes de mandoline, nous avons des douceurs que l'enfant parvient à tirer de son instrument. Il fait nuit à présent, des étoiles scintillent, la lune brille, l'air pose de doux baisers, et nous avons ce que nous devons absolument avoir, une douce dame blanche, souriant timidement et qui fait signe de la main.» *Simon*, SW, Bd 2, p. 17.

<sup>621</sup> « Wiederum begegnen wir hier der walserischen Sprachangst, die ihm sein ganzes Vertrauen zur Dichtkunst verdirbt.» Agnès Cardinal: *Widerspruch und kulturelle Paradoxien in Walsers Werk*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von K.M. Hinz, T. Horst, op. cit., p. 81.

sujet, l'analyse d'un de ses traducteurs, Christopher Middleton, est de première importance:

Spielen habe ich gesagt, denn gerade darum geht es bei Walser oft. Er spielt den Schelm, den Kritiker, den Fragenden, den widerspruchsvollen Subversiven, wobei es nicht sein Motiv ist, zu zerstören, sondern zu erschaffen, nicht alles mit stirnrunzelnder Gemeinheit oder Boshaftigkeit zu nivellieren, sondern aus Lebensfülle die Freude am Dasein zu vermehren und - immer improvisieren, indem er die Perspektiven tänzerisch leicht verschiebt - zu bereichern.[...] Dieses Spiel ist also der sprachgewordene Gestus einer existentiellen Grundhaltung.<sup>622</sup>

Walser s'attelle à la tâche et se laisse emporter dans sa création. L'acte intellectuel d'écrire va de pair avec l'acte manuel, l'un et l'autre doivent être interprétés comme des « exercices ». Ecrire est comparable aux gammes que l'on exécute encore et encore sur le clavier, l'exercice ressemble aux reprises *da capo*, variations musicales autour d'un même thème pendant lesquelles on ne recherche pas à atteindre la perfection mais où seul importe l'entraînement. L'auteur aiguisé sa plume ou son crayon et se lance dans les mots à la manière de Samuel Beckett dans le début de *L'innommable*:

Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dirai-je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant. Appeler ça aller, appeler ça de l'avant.<sup>623</sup>

---

<sup>622</sup> « J'ai dit jouer, car il s'agit de cela chez Walser. Il joue le farceur, le critique, le sceptique, le contradicteur, le subversif, alors qu'il n'est pas du tout dans son intention de détruire mais de créer, de niveler tout basement et méchamment avec sa tête des mauvais jours, mais de multiplier et d'enrichir les joies de l'existence, par plaisir de la vie, toujours par l'improvisation, décalant les perspectives par petits pas.[...] Ce jeu est le geste devenu parole d'une conception de l'existence.» Christopher Middleton : *Betrachtungen eines Übersetzers*. In: 'Immer dicht vor dem Sturze...' *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg von P.Chiarini, H.D. Zimmermann, op. cit., p. 259.

<sup>623</sup> S. Beckett : *L'innommable*, op. cit., p. 7.

Il assemble les mots, les phrases, sans chercher à les coordonner en les faisant tourbillonner avec le plus grand cérémonial. La danse est une valse et l'instant est sacré même si le danseur ne porte pas l'habit de rigueur:

Man werfe mir vor, ich spräche geschraubt, d.h. man darf schon;  
mir aber steht es frei, mich so barock zu benehmen, wie ich Lust  
habe, und einen Stil zu brauchen, der mir paßt und konveniert.<sup>624</sup>

Par ces mots, l'auteur exprime l'axiome premier sur lequel repose son écriture : écrire ce qui lui plaît comme il lui convient. Quelle que soit l'attitude qu'il adopte en tant qu'écrivain, elle n'est pas blâmable à ses yeux. Sans la liberté de créer, il n'existe pas pour lui de création. L'écriture transcende celui qui écrit. Elle est à l'image des personnages qu'il interprète, multiforme et pourtant toujours la même. C'est précisément cette absence d'individualité qui lui permet de s'adonner à de multiples « écritures », des variations diverses.<sup>625</sup> C'est un langage qui épouse les contradictions du personnage, spontané, enflammé certes, mais comme effrayé parfois par sa propre fougue, et qui cherche à retrouver une certaine retenue, ce qu'il ne parvient pas toujours à faire.

### 2.2.2. Une écriture - arabesque

Chez Walser, il n'est absolument pas contradictoire de vouloir orner et embellir l'écriture, même s'il la souhaiterait par ailleurs plus mesurée. Walser aime parer son écriture, la rendre belle, attrayante, mystérieuse et énigmatique. Le terme ornemental qui convient à sa manière d'écrire et de composer ses récits est l'arabesque. Ce terme, employé dans l'art pictural et architectural, repose avant tout sur le mouvement du trait. C'est un élément décoratif, souvent inspiré

---

<sup>624</sup> SW, Bd 18, p. 147. « On me reproche de parler d'une manière affectée, il est vrai qu'on le peut; mais j'ai le droit de me comporter de manière aussi baroque que j'en ai envie et d'adopter comme bon me semble un style qui me convient. Celui qui parle là devant vous devrait être considéré comme une individualité sans individualité. »

par la nature, les plantes, les animaux, empreint de légèreté, de fantaisie, comme le décrit Goethe dans un essai paru en 1789 intitulé *Von Arabesken*.<sup>626</sup> Le trait semblant vouloir se libérer, se détacher de la réalité en s'élevant en mouvements ondulants vers d'autres espaces après s'être enroulé plusieurs fois autour de lui-même, voilà comment le définit Paul Klee.<sup>627</sup> Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Schlegel avait remis le terme d'arabesque au goût du jour; pour lui, « l'ornement » dans l'écriture est une façon de sublimer la réalité, la vérité.<sup>628</sup> En ce qui concerne Walser, cette façon de procéder en ornant son écriture de circonvolutions, de digressions, de fantaisie, mais aussi de néologismes, de mots composés à l'infini, correspond à ce rôle qu'il endosse en prenant la pose. En simple commis, en habit de page, du niveau le plus bas, il se lance avec naïveté, arrogance, grâce aux mots, dans des sphères où l'imagination est sans limite, où l'exaltation vous transporte. Sa condition d'inférieur est le vecteur de ce « mouvement » d'emphase que décrit son écriture. Il semble s'élancer dans l'écriture avec la conviction que sa situation d'infériorité ne peut manifestement le mener que vers le haut, vers l'exagération, le débordement mais aussi vers la légèreté et la créativité. Il semble vouloir passer outre à l'incapacité de la langue à rendre la réalité et se lance à la conquête de cet insondable monde qu'est l'écriture. Walser

---

<sup>625</sup> « Auch als Schriftsteller ist er schwer einzuordnen. Er hat eigentlich mehr Sprechere oder Schreiber als Themen und Gegenstände.» Paul Nizon: *Robert Walsers Poetenleben*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd II, p. 30

<sup>626</sup> A propos de décorations découvertes dans une maison de Pompéi. « Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben, und in diesem Sinn mag man sie gerne zulassen, besonders wenn sie, wie hier, der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen diene, sie nicht ausschließen, sie nicht verdrängen, sondern sie nur noch allgemeiner, den Besitz guter Kunstwerke möglicher machen.» Johan Wolfgang Goethe: *Von Arabesken*. In: *Sämtliche Werke*. Zürich, 1977, Bd 13, p. 64.

<sup>627</sup> « Eine aktive Linie, die sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel : das Agens ist ein Punkt, der sich verschiebt.» Paul Klee: *Pädagogisches Skizzenbuch*. Faksimilie-Nachdruck nach Ausgabe. Mainz, Berlin, 1981, p. 6.

<sup>628</sup> « Alle höchsten Wahrheiten jeder Art sind durchaus trivial und eben darum ist nichts notwendiger als sie immer neu und womöglich immer paradoxer auszudrücken, damit es nicht vergessen wird, daß sie noch da sind, und daß sie nie eigentlich ganz

répond à son angoisse devant cette expédition périlleuse et illusoire à la fois, par une profusion de mots, un langage qui se diversifie, toujours changeant. Sans jamais se fixer de jalons, il se jette dans un jeu tourbillonnant où il parvient en même temps à exprimer l'inexprimable et à rendre obscures les évidences. Sa création repose sur un langage qu'il suffit d'animer, tout en nuances, improvisé, étrange, déroutant aussi par les « ornements » qu'il lui impose.

Walser se sert de différents artifices. Il orne son langage d'éléments déstabilisateurs en mêlant à un récit, dans un style plutôt relevé, les constatations les plus triviales:

Es bleibt mir, mit nach Käse duftenden Fingern an diesen hervorragenden feinen Zeilen herumzuarbeiten, ich aß nämlich eben mit besagtem Nahrungsmittel reichlich belegtes Brötchen.<sup>629</sup>

Dans d'autres passages, les redondances ornent les volte-face que le crayon ou la plume « dessinent » sous nos yeux:

An dieser Waschfrau entweder keinen oder einen nur oberflächlichen Anteil nehmend, gleitet mein behendes Vorstellungsvermögen zu einer Studentin hin.

....puis il poursuit:

Hierbei denke ich an etwas Anderweitiges, nämlich an einen Sackvoll Zucker in einem Spezereigeschäft, in dessen Inhaberin ich zeitweise mein Ideal erblickte. Die Erzählungskunst erlaubt

---

ausgesprochen werden können. ». Friedrich Schlegel, in: *Seine prosaischen Jugendschriften*. Wien, 1982, Bd II, p. 389.

<sup>629</sup> « Il ne me reste plus qu'à travailler à ces phrases exceptionnelles avec mes doigts sentant le fromage; je mangeai, il y peu, un petit pain copieusement recouvert de l'aliment susmentionné. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd. I, p. 218.

mir nicht, die Spezereifrau wichtig zu nehmen. Der Leser wolle dies bitte ebenfalls nicht tun.<sup>630</sup>

De temps à autre, Walser constate même que le récit semble s'échapper sous sa plume. La plume revient sur ce qui vient d'être écrit, pour ensuite reprendre son cours:

Ich darf jedenfalls feststellen, daß ich von Neuem oder Frischem band und knüpfte, was bereits aussah, als falle es auseinander. Mir scheint, es sei mir gelungen, den Faden gewissermaßen wieder in die Hand zu bekommen, der sich mir vorübergehend entwand.<sup>631</sup>

Alle Tannenäste sind voll Schnee, beugen sich unter der dicken weißen Last tief zur Erde herab, versperren den Weg. Den Weg ? Als wenn es noch einen Weg gäbe!<sup>632</sup>

Dans d'autres passages, la plume ou le crayon ne servent qu'à donner corps à ses doutes, et suivent alors les circonvolutions de son âme:

Was geschah hierauf? Erzählkunst, verlaß mich nicht! O mir bangt, ich bin tief bewegt, daß ich etwa den Weg verfehlt hätte, aber schon bläuelet es in und über mir, und ein rettender Einfall läßt mich erklären, daß mir eine sorgliche Hand, wahrscheinlich

---

<sup>630</sup> « N'ayant que peu d'intérêt ou qu'un intérêt mineur pour cette lavandière, mon imagination glisse promptement vers une étudiante.... » « En même temps, je pense à quelque chose d'autrement différent, à un sac de sucrerie dans une épicerie, dont la propriétaire incarnait pour un temps mon idéal. L'art de la narration ne me permet pas de rendre la femme de l'épicerie importante. Que le lecteur en fasse de même... » *Spezialplatte*, SW, Bd 19, p. 173.

<sup>631</sup> « Je dois constater en tout cas que j'ai relié, noué entre elles, des choses neuves et fraîches qui déjà avaient l'air de tomber en ruine. Je pense avoir réussi à reprendre en quelque sorte le fil en main, un fil qui m'avait provisoirement échappé. » *Tagebuchfragment*, Bd 18, p. 110. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 165.

<sup>632</sup> « Toutes les branches des sapins sont couvertes de neige et se plient sous le poids jusque vers le sol et obstruent le chemin. Le chemin ? Comme s'il y avait encore un chemin ? » SW, Bd 5, p. 160.

so eine typische Hausfrauenhand, ein neues Tintenlumpchen in's  
Necessaire legte.<sup>633</sup>

Walser laisse les idées, les impressions s'imposer à lui et prendre corps. Tel un pinceau, sa plume glisse entre les détails, poussant l'un en avant, effaçant l'autre, négligeant l'essentiel, pour se complaire dans l'accessoire avant de se rendre compte de la méprise et de reprendre le fil de l'histoire:

Man schiebt schreibend immer irgend etwas wichtiges, etwas was man unbedingt haben will, auf, spricht oder schreibt vorläufig in einem fort über etwas anderes, das durchaus nebensächlich ist.<sup>634</sup>

Dans une même page, une idée émise s'arrête brusquement, comme si une autre idée venait bousculer l'ensemble. Et la plume ou le crayon repartent, intégrant cette interruption dans le mouvement d'ensemble. Walser mêle ainsi l'ornement au silence, aux réflexions comme aux choses les plus banales. Le récit et le narrateur se dérobent sans cesse. Walser parvient à opérer, dans un texte très court, plusieurs changements de rythme qui font alterner circonvolutions, arrêt sur un mot ou une expression, départ sur une autre idée et ainsi de suite. Ornaments et textes courts ne sont pas antinomiques chez Walser. Il semble appliquer dans ses textes ce qu'il réussit à faire avec l'écriture en «microgrammes» au crayon, écrire un maximum de choses sous différentes formes, sur un minimum de place. A l'intérieur de ce cadre restreint, l'écrivain opère en ne s'embarrassant d'aucune contrainte stylistique. Cette syntaxe

---

<sup>633</sup> « Et ensuite que se passa-t-il ? Muse du récit ne m'abandonne pas ! J'ai grand peur, je suis profondément ébranlé d'avoir manqué le chemin, mais déjà autour de moi tout devient bleuâtre, et une inspiration salvatrice me permet d'exprimer qu'une main soigneuse, probablement une de ces mains de ménagère, posa dans mon nécessaire un petit essuie-plume tout neuf. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 201.

<sup>634</sup> « En écrivant, on néglige toujours quelque chose que l'on considère comme important, quelque chose que l'on veut posséder absolument, et, en attendant, on continue à parler ou écrire à propos de choses tout à fait accessoires. » *Der heiße Brei*, SW, Bd 19, p. 91.

toujours en mouvement, qui soudain s'interrompt pour « s'emballer » quelques lignes plus loin, donne à son style une véritable parure aux tons très différents.<sup>635</sup>

Dans d'autres passages, un mot, une idée en engendrent d'autres et produisent une réaction en chaîne qui peut se poursuivre jusqu'à l'infini. L'artisan-créateur semble être en train de monter un échafaudage, une structure:

Beim milden Lampenschein können wir lesen oder schreiben, je nachdem es uns paßt, und da wir von Lesen und Schreiben reden, so denken wir, ob wir wollen oder nicht, an ein Buch oder an einen Brief. Bücher und Briefe aber mahnen uns ihrerseits wieder an etwas neues, nämlich Papier.<sup>636</sup>

L'auteur joue avec une association d'idées très terre à terre pour, brusquement, la stopper net par une réflexion philosophique. Le récit peut repartir ainsi vers d'autres horizons:

Man irrt sich wohl kaum sehr, wenn man behauptet, daß ohne Papier überhaupt keine menschliche Zivilisation möglich wäre.<sup>637</sup>

Il s'agit là d'un exemple qui illustre ce que Walser qualifie de « Stil kleiner Tageswaren ». Le mouvement du raisonnement tourne comme une toupie autour d'un mot, d'une idée. Les phrases tourbillonnent, rebondissant les unes après les autres, et soudain, le mouvement s'arrête brusquement, comme si la raison reprenait ses droits.

---

<sup>635</sup> « Das Erzählen wird Geschwätz, Plaudern, fließende Rede, es wird zu Texten, die den werdenden Text zum Gegenstand haben. » « Le récit se transforme en bavardages, en causerie, en discours fleuve, il devient un texte dont le texte est l'objet. » Susanne Andres: *Robert Walser arabesques Schreiben*, op. cit. p. 159-160.

<sup>636</sup> « A la douce lueur de la lampe nous pouvons lire et écrire, comme cela nous plaît, et comme nous parlons de lire et écrire, nous pensons, que nous le voulions ou non, à un livre et à une lettre. De leur côté, les livres et les lettres nous font penser à quelque chose d'autre, au papier. » *Lampe, Papier und Handschuhe*, SW, Bd 5, p. 155.

<sup>637</sup> « On ne se trompe guère si l'on affirme que sans papier il n'y aurait pas de civilisation. » Ibid.

De temps à autre, Walser crée un simple jeu de mots, tel que le pratiquerait un enfant fasciné par le son:

Nicht ohne zu denken, es mache sich gut, wenn ich vorher meine  
*Gabelei* und *Löfflei* bezahle, *begab* ich mich gestärkt und  
wohlversorgt fort.<sup>638</sup>

Dans le même texte, Walser encastre les mots les uns dans les autres sans se soucier de l'image qui en résulte:

Ach, wie schleppte ich mich am Morgen ungefrühstückt bis in  
die Herrlichkeiten eines Brombeerkonfitüre-Honig-Gelages  
mühselig weiter.<sup>639</sup>

Walser « dispose » les mots dans le texte comme un château de cartes, construisant étage par étage, sans se soucier de la solidité de l'édifice. Il procède ainsi en particulier avec les compositions de mots. Cette manière de procéder, par paliers, sans même rechercher de lien entre chaque élément de phrase, donne à l'ensemble un ton naïf et candide. Ainsi dans le texte *Schneien*, le mouvement est incessant, les phrases tourbillonnent autour de ce mot « Schneien », ils emplissent l'espace comme les flocons de neige du récit :

Es schneit, schneit, was vom Himmel herunter mag, und es mag  
Erschreckliches herunter. Das hört nicht auf, hat nicht Anfang  
und nicht Ende. Einen Himmel gibt es nicht mehr, alles ist ein  
graues weißes Schneien. Eine Luft gibt es auch nicht mehr, sie  
ist voll Schnee. Eine Erde gibt es auch nicht mehr, sie ist mit  
Schnee und wieder mit Schnee zugedeckt.<sup>640</sup>

Le pinceau blanc se déplace du ciel vers le sol, puis vers l'air pour retourner ensuite sur la terre. La composition de ce passage repose, d'une part, sur une

---

<sup>638</sup> *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd. I, p. 16.

<sup>639</sup> Ibid.

<sup>640</sup> « La neige tombe, tombe du ciel, il en tombe autant qu'il en peut tomber, et il en tombe terriblement. Cela ne s'arrête pas, sans début, ni fin, Il n'y a plus de ciel, tout est gris - blanc de neige. Plus non plus d'air, il est rempli de neige. Plus de terre, elle est couverte encore et encore de neige. » SW, Bd 5, p. 159.

juxtaposition d'éléments, mais la répétition de la négation efface ces éléments au fur et à mesure qu'ils apparaissent sur la page et laisse une image presque caricaturale du paysage. Ne reste que la neige, un élément qui devient dans ce contexte omniprésent et insaisissable à la fois. L'aspect effrayant annoncé au début du passage est gommé par l'absence de toute matérialisation. La description se noie dans l'infiniment blanc, dans le néant.

Dans d'autres récits, maniant la concaténation, Walser tournoie dans le discours. Il ne s'agit plus là d'une association d'idées, comme nous l'avons vu précédemment mais d'un enchaînement de cause à effet:

Meine Herrschaften, liebe gute Kinder, um Gotteswillen, beruhigen Sie sich gütig und regen Sie sich nicht auf, denn wer sich aufregt, büßt bekanntlich wertvolle Kraft ein, weil er sich immer wieder abregen muß, und das ist schade, denn Kraft ist kostbar und Kostbarkeiten sind teuer, und was teuer ist, muß sorgfältig vor Verschleuderung und Mißbrauch behütet werden.<sup>641</sup>

Le langage se transforme en un jeu de construction dans lequel les éléments s'emboîtent les uns dans les autres. Ainsi dans le texte *Mann und Frau*:

Mir kam vor, er sei in der Geschäftmacherei ein Kind, in der Kindlichkeit ein Künstler, im Künstlertum ein Dilettant ungewöhnlichen Ausmaßes, in der Dilettantenhaftigkeit lieb, grausam und harmlos und in der Harmlosigkeit, Grausamkeit und Lieblichkeit ein Quäker und im Quäkertum ein hervorragender Realist gewesen.<sup>642</sup>

---

<sup>641</sup> « Mesdames et Messieurs, mes chers enfants, mon Dieu!, calmez-vous et ne vous énervez pas, car celui qui s'énerve, cela est connu, perd une grande énergie, parce qu'il doit toujours se 'désénerver, et c'est dommage, car la force est précieuse, et ce qui est précieux est cher, et ce qui est cher doit être préservé avec soin pour qu'il n'en soit fait mauvais usage et qu'il ne soit bradé.» *Na, also*, SW, Bd 5, p. 174.

<sup>642</sup> « J'avais l'impression que dans la façon de mener ses affaires, il était comme un enfant, et dans l'enfance un artiste, et dans le domaine de l'art, un dilettante d'une grande envergure, et dans le dilettantisme, gentil, cruel et ingénu, et dans l'ingénuité, la

La structure se bâtit élément par élément pour s'achever par l'élément qui supprime tous les autres, « ein hervorragender Realist ». La juxtaposition de substantifs en « keit », (Harmlosigkeit, Grausamkeit, Lieblichkeit), donne un son martelant, comme pour appuyer le discours. Les phrases se transforment en compositions, telle une composition musicale, qui sans cesse reprend la mesure précédente pour relancer la suivante et ainsi de suite.

Walsler emploie avec prédilection les qualificatifs. Leur abondance, leur surabondance même, crée autour du mot un mouvement en spirale qui, contrairement à ce qui semble être le but du qualificatif, « éloigne » le sujet qualifié en l'entraînant dans une danse folle, au point que l'on ne peut plus accorder de crédit à la description:

Könnemann, ein junger, braver, lieber, netter, guter, freudiger, redlicher und ehrlicher Mann, seines Zeichens ein Bauzeichner, verlor seinen Posten.<sup>643</sup>

Guckte ich etwa nicht letztthin in ein entzückend schönes, altes, liebes, eben recht großes und breites kleines, nettes, allerliebstes, fröhliches, freundliches, hellgrün angestrichenes Untergassenstübchen hinein.<sup>644</sup>

Dans ce dernier passage, le lecteur doit attendre la fin de l'énumération pour enfin savoir de quoi il s'agit. De plus, après avoir fait une description purement personnelle, l'écrivain conclut par le seul élément tangible, la couleur. Les mots

---

cruauté et la gentillesse un quaker, et dans la manière d'être d'un quaker, un remarquable réaliste.» *Mann und Frau*, SW, Bd 19, p. 385.

<sup>643</sup> « Könnemann, un homme, jeune, brave, bon, gentil, agréable, joyeux, intègre et honnête, de son métier dessinateur-mètreur, perdit son emploi. » *Könnemann*, SW, Bd 16, p.170.

<sup>644</sup> « Ne regardais-je pas tantôt en bas de la rue, dans une petite chambrette merveilleusement jolie, vieille, gentille, même assez grande et large, nette, ravissante, gaie, agréable, peinte en vert clair.» *Die Untergasse*, SW, Bd 16, p. 26-27.

ne semblent plus choisis pour leur sens, ils semblent jaillir de l'esprit de l'écrivain, de manière tout à fait fortuite.

Dans le passage suivant, il procède de la même manière avec les verbes:

Alle sieben [Liebhaber der Dame] kletterten, wanderten, stüpften, hüpfen, schwammen, rannten, stolperten und jagten in weiter Welt herum. Das irrte da- und dorthin, sprang durchs Feuer, kämpfte mit Wind und Wetter, strudelte, plätscherte im Wasser, rannte mit Beinen und Köpfen gegen Mauern,[...] keuchte, ächzte, riß, zerrte, legte Strecken zurück, eilte, stampfte vorwärts, rückwärts, ging in die Erde hinab, flog hoch ins Schwindelnde hinauf, wo es wie Mücken hin- und herschoß, lag wie tot am Boden, lachte und weinte, krümmte sich unter Peinigung, blieb aber unermüdlich im Dienst und ging stets von neuem fröhlich an seine Pflicht.<sup>645</sup>

Ce genre de procédé laisse le lecteur hors d'haleine. Tout l'espace semble occupé, tous les gestes qu'un être humain est en mesure de faire sont évoqués dans ce passage. Le parcours se dessine sous les yeux du lecteur qui essaye de suivre la cadence. Les phrases s'enchaînent sans laisser aucun répit. A la fin du paragraphe, l'homme est à terre, le rythme semble alors vouloir se ralentir mais le repos est de courte durée puisque la course folle reprend par « (er) ging stets von neuem fröhlich an seine Pflicht. ». La suite se poursuit ainsi hors du récit et le mouvement semble ne jamais vouloir s'arrêter. Cette accumulation d'éléments attire l'attention sur le détail, tout en le noyant dans des sortes de mouvements d'entrelacements, de retours en arrière qui conduisent à diluer le sens même du

---

<sup>645</sup> « Tous les sept grimperent, voyagèrent, se poussèrent, sautèrent, nagèrent, coururent, trébuchèrent et cavalèrent dans le monde entier. On errait de-ci de-là, sautait à travers le feu, combattait contre le vent et le temps, pataugeait dans l'eau, se heurtait tête et corps contre un mur,[...] haletait, geignait, arrachait, tirait, parcourait des distances,[...] on allait au centre de la terre, s'envolait haut dans le vertigineux, où il y avait comme des mouches qui fonçaient sur vous, on était étendu à terre comme mort,

récit. Tous ces procédés recomposent le texte en une suite d'arabesques. L'énonciation prend ici le pas sur l'énoncé, le texte s'abandonnant aux mots eux-mêmes. L'auteur les mêle les uns aux autres pour créer une autre réalité, tout en couleur, tout en mouvement, ou chaque tonalité, chaque geste, s'effond dans l'autre, se lie à l'autre, donnant l'impression d'un tableau inextricable. Les sonorités s'entremêlent, parfois monotones, parfois discordantes, puis prenant un rythme effréné, mais l'ensemble est toujours audacieux et novateur. Il suscite toujours de nouvelles trouvailles, comme si ce jeu se poursuivait à l'infini.

Si l'on se réfère à Leo Spitzer, « la forte personnalité » de Walser ne pouvait se contenter du langage tel qu'il est:

La vigueur dans la pensée ou la sensibilité s'accompagne toujours d'innovations dans le langage; la créativité mentale s'inscrit aussitôt dans le langage, où elle devient créativité linguistique; la banalité et la rigidité dans le langage ne suffisent pas aux besoins d'expression d'une forte personnalité.<sup>646</sup>

Le mot lui-même participe en tant qu'élément individuel à ce jeu de mouvements. Walser semble l'extirper de la phrase pour le « manipuler », le transformer, le reconstruire avec une véritable maestria. Ainsi dans un texte *Tobold II* : «*Der Däne näselte, dänelte so und redete wie ein Vögelchen.*»<sup>647</sup> Walser se crée des mots « sur-mesure » par le biais des néologismes ou de mots composés. Dans le passage suivant, il accole un substantif, un adverbe et un participe comme pour abrégé le discours en une sorte de conglomérat que le lecteur doit d'abord décomposer avant d'en saisir le sens.

---

on riait, pleurait, on se tordait de douleur, mais on restait en service, infatigable, et l'on repartait à nouveau, joyeux vers notre devoir.» *Die Dame (I)*, Bd 16, p. 113.

<sup>646</sup> Léo Spitzer: *Etudes de Style*, op. cit., p. 56.

<sup>647</sup> « Le danois nasillait, danoisillait ainsi comme un petit oiseau.» SW, Bd 5, p. 230.

Die Farben waren sehr zart, und was die Formen und Erscheinungen betrifft, so begegneten mir auf der Straße einige Fuhrleute mit Fuhrwerken, sowie eine alte, behäbige, *korbdahertragende* Bauersfrau.<sup>648</sup>

Certaines associations de mots sont très imagées..., mais difficilement imaginables:

Der Langnasige hatte eine Tabakspfeife im Munde so trefflich eingeklemmt, daß er aussah, als sei die Pfeife ein Teil des Gesichtes. Sein Gesicht war das schönste *Tabakpfeifengesicht*, das ich je sah.<sup>649</sup>

Walsers se soucie peu de la crédibilité de ces compositions inédites, mêlant les éléments abstraits et concrets. Il se trouve ainsi sur une ligne frontière entre l'irréel et le réel. Spitzer évoque cet aspect à propos du néologisme chez Rabelais:

Le néologisme [...] n'a pas jailli par jeu d'une gaieté spontanée, mais nous conduit du royaume de la réalité en celui de l'irréel et de l'inconnu - comme tous les mots créés pour une circonstance.<sup>650</sup>

Walsers exploite ce plaisir combinatoire jusqu'à l'extrême:

Von Zeit zu Zeit setze sich die Gattin des Tannenumschlossenen und Studierzimmerniemalsimstichlassers zu ihm [...].<sup>651</sup>

Cette façon de coordonner les mots, de les ranger les uns à côté des autres, souvent dans le seul but de créer un effet stylistique, prouve combien l'auteur ne recule devant aucune « expérience ». L'écriture s'élançe puis se dissimule

---

<sup>648</sup> « Les couleurs étaient très douces, et, en ce qui concerne les formes et les apparitions, nous avons rencontré sur la route quelques charretiers avec leurs attelages, ainsi qu'une vieille dame, tout en rondeurs, panier-portante. » *Der Waldberg*, SW, Bd 4, p. 149.

<sup>649</sup> « L'homme au nez long avait une pipe à tabac bien coincée dans la bouche, comme si la pipe faisait partie de son visage. Son visage était le plus beau visage-à-la-pipe-à-tabac qu'il m'ait été donné de voir. » Ibid..

<sup>650</sup> Léo Spitzer : *Etudes de style*, op. cit., p. 56.

<sup>651</sup> « De temps à autre, s'asseyait auprès de lui, la femme de l'entouré de sapins, et de celui ne quittant-jamais-son-cabinet-de-travail [...]. » *Dichtergeschichte*, SW, Bd 19, p. 366.

derrière ces amoncellements, s'emballe pour s'éparpiller de plus belle, toujours à la recherche de nouvelles trouvailles. Dans un texte intitulé *Kochtops Brief*, titre lui-même énigmatique, rédigé durant la même période où il fut interné à Waldau, il écrit:

Ein richtiger Dichter unternimmt immer irgend etwas, er ist immer einer, der von Anfang an etwas riskiert; er dichtet drauflos, ohne zu wissen, woran er ist, wohin ihn das Dichten führt.<sup>652</sup>

Il est difficile de préciser à partir de quel moment Walser a véritablement laissé libre cours à ces digressions, ces « divagations », ces jeux avec les mots. Il semble qu'il s'accorde de plus en plus de liberté au fil des années, au fur et à mesure que son écriture devient illisible. Alors que pendant la période biennoise, il mène le récit par « rebonds » en usant de répétitions, de jeux de mots et de sons, revenant sur ce qui vient d'être écrit, pendant la période bernoise, il laisse libre cours à ses compositions, ses assemblages, sans se soucier du résultat final, comme pris dans une course effrénée qui le mène il ne sait où. Alors qu'en 1907, il écrit à Christian Morgenstern :

Es ist ja so verzehrend schön, immer von neuem anlaufen zu müssen, so recht von Innen nach Außen und umgekehrt, zu müssen, daß es einen zerspalten möchte.<sup>653</sup>

....il écrit dans un texte datant de 1926-1927, *Der heiße Brei*:

Besteht nicht Schriftstellern vielleicht vorwiegend darin, daß der Schreibende beständig um die Hauptsächlichkeit herumgeht oder

---

<sup>652</sup> « Un véritable poète entreprend toujours quelque chose, c'est toujours quelqu'un qui prend un risque; il écrit comme cela lui vient, sans savoir, où il en est, et où l'écriture le mène.» SW, Bd 19, p. 362.

<sup>653</sup> « Cela vous dévore merveilleusement de devoir à chaque fois recommencer à nouveau, d'aller ainsi de l'intérieur vers l'extérieur, et inversement, au point de se fissurer.» In : *Akzente*, 15. Jg. 1968, Heft 2, p. 158.

-irrt, als sei es etwas Köstliches, um eine Art heißen Brei herumgehen?<sup>654</sup>

Au fil des ans, l'expérience ne conduit pas Walser à acquérir une plus grande rigueur. Au contraire, il semble plus circonspect face au langage, tout en s'accordant plus de liberté, comme s'il voulait s'affranchir de l'écriture, - et tout en diminuant la calligraphie, le cadre externe - , varier le jeu interne du langage, le rendre plus riche. Walser considère le langage comme un trésor dont il mesure la richesse, tout en sachant qu'il ne pourra jamais en disposer dans sa totalité. Cette attitude, loin de le paralyser, lui donne un élan presque euphorique pour transformer, manipuler les mots, la syntaxe, le rythme de la phrase. Il a avec le mot un contact quasi physique, il le manipule en connaisseur, en « gourmet ».<sup>655</sup> Le texte se construit ainsi, spontanément et de manière réfléchie, intuitivement et de manière raisonnée, un des aspects dissimulant toujours l'autre et vice versa. Cette accumulation d'éléments disparates, cet ornement constitué d'éléments aussi superflus qu'incongrus risquent de faire perdre son sens au texte, qui peut disparaître dans cette jungle de mots.<sup>656</sup> Mais cette manière de procéder ne lui permet-elle pas de se leurrer lui-même et de dissimuler son incapacité à ne jamais pouvoir mettre un point final à ce qu'il écrit ?

---

<sup>654</sup> « Est-ce que écrire ne consiste pas avant tout, pour l'écrivain, à tournailler ou errer constamment autour de l'essentiel, comme s'il tournait autour de quelque chose de délicieux, une sorte de bouillie très chaude.» SW, Bd 19, p. 91.

<sup>655</sup> « Was beim ersten Blick lebenswürdige Schlamperei zu sein scheint, entlarvt sich sehr bald als epikuräische Geste, die selbst an der abgedroschenen Phrase Vergnügen findet. Robert Walser besitzt eine sprachliche Genußfähigkeit, die die Worte riecht, schmeckt und faßt, sie wie zum ersten Mal hernimmt und auskostet.» Herbert Heckmann : *Zum euphorischen Stil Robert Walsers*. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, 1966, N° 12, p. 16.

<sup>656</sup> «Geschwätzigkeit, das ist bei ihm die Überwucherung der Bedeutungen durch immer neue Bedeutung - solange bis diese ( und damit letztlich die Welt, auf die sie verweisen) unter dem Dickicht der Worte und Sätze verschwinden.» Joachim Strelis: *Die verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*, op. cit., p. 16.

Es ist mir, wenn ich diese Blätter überdenke, als sei ich noch zu keinem eigentlichen Schluß gekommen, als fehle noch sehr viel.<sup>657</sup>

### 2.3. L'écriture de Walser: l'art du paradoxe

Dans l'introduction de son essai sur Walser, intitulé *Die verschwiegene Dichtung, Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*, Joachim Strelis donne la définition du jeu de paradoxes sur lequel repose l'écriture de Walser:

Bei Walser enthält jede Position schon ihre eigene Negation, und mit einiger Übertreibung könnte man behaupten, er habe seine Dichtung einzig mit der Absicht geschrieben, sich und dem Leser die Überzeugungen, Gewißheiten und Meinungen zu rauben.<sup>658</sup>

Dans un grand nombre de textes, Walser s'amuse à contredire, réfuter, ce qui vient d'être écrit. Rien ne peut s'énoncer sans que lui soit associé son contraire. Son écriture est composée de bavardages et de silences, mais contrairement à l'usage, une période ne suit pas l'autre, celles-ci se superposent, s'entrelacent, et les silences deviennent de doux bavardages, qui eux-mêmes se muent en longs silences.

---

<sup>657</sup> « J'ai l'impression, en reprenant ces pages, que je ne suis encore arrivé à aucune vraie conclusion, qu'il manque encore beaucoup de choses. » *Der Wald*, SW, Bd 1, p. 106. Trad. in: *Les Rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits Essais*, op. cit., p. 100.

<sup>658</sup> « Chez Walser, chaque affirmation contient déjà sa négation, et en exagérant on pourrait dire qu'il a écrit dans la seule intention de voler, au lecteur et à lui-même, les convictions, les certitudes et les opinions. » Joachim Strelis : *Die verschwiegene Dichtung, Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*, op. cit., p. 9.

Sanftes und zorniges Instrument, das ich bin, und ich rede, und in allem Reden breitet sich eine Steppe der Stummheit aus, und ich kann schweigen, und es ruft in einem fort laut daraus auf.<sup>659</sup>

L'écriture de Walser est sans cesse tendue entre ces deux extrêmes. Par la magie des mots, l'écrivain parvient à les faire se rejoindre. Marie-Louise Audiberti écrit dans un ouvrage portant un titre qui comporte deux termes antithétiques, *Le vagabond immobile*:

Walser n'est pas un penseur, plutôt un équilibriste amené à composer avec des élans contradictoires, humour et désespoir, sérieux et farce.<sup>660</sup>

Walser joue à l'équilibriste dans la façon de poser les mots, de sorte qu'ils s'entrechoquent au point de risquer d'annihiler à nouveau le sens de l'énoncé. Ainsi dans le texte *Eine Ohrfeige und sonstiges*:

Still saß ein Leiser für sich, da trat ein Lauter auf, dem der Leise die Lautheit schon von weitem ansah. Laute wirken mit dem bloßen Aussehen laut.[...] Indes der Laute redete, hielt sich der Leise fest an seine Leisheit.[...] Schrecklich wenn ein Lauter leise und ein Leiser laut wird. Solche Fälle sind sehenswert.<sup>661</sup>

Le jeu consiste dans cet extrait à opposer sans cesse deux contraires. Tout le texte tourne autour de ces deux points extrêmes. Il ne s'agit plus de personnages car toute identité est gommée. Ne restent que ces qualificatifs, ces deux syllabes qui s'opposent, se mesurent l'une à l'autre pour se fondre dans la dernière phrase. Le langage de Walser évolue, comme ses personnages, dans ce paradoxe continu : tout possède deux faces opposées, mais comment procéder pour les

---

<sup>659</sup> « Doux et coléreux instrument que je suis ! - et je parle et dans tous mes propos s'étend une steppe de mutisme, je puis me taire, et en vous, cela se prolonge comme une voix forte. » *Brentano*, SW, Bd 17, p. 165. Trad. in: *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 54.

<sup>660</sup> M.L. Audiberti : *Le vagabond immobile*. Paris, 1996, p.64.

<sup>661</sup> « En silence, un discret était assis dans son coin, quand survint un bruyant, dont le discret repéra de loin qu'il était bruyant.[...] Tandis que le bruyant parlait, le discret s'en tenait fermement à sa discrétion.[...] Lorsqu'un bruyant devient discret, et un discret

mettre sur un même plan ? Même l'inimaginable a une image et la seule manière de parvenir à une représentation est de manipuler, d'opposer, de faire s'entrechoquer les mots. Si de cette cacophonie naît un nouveau langage, la chose est totalement fortuite, car là n'est pas le but recherché. Seule la magie des mots peut permettre ce genre de facéties. Ce procédé n'est en quelque sorte que l'illustration du double-jeu que Walser fait mener à son écriture: faire voir une chose et son contraire, faire croire une chose et son contraire. Le but des mots n'est pas de permettre la description ou l'identification d'un personnage, d'un lieu, d'une situation, au contraire, cet art de combiner les opposés efface les contours, brouille le message: l'identification devient impossible. Ainsi, dans le texte *Staublappenmensch*, il traite un passant qui le congratule pour son livre de « Lückenlos kultivierter Kulturloser ». <sup>662</sup> Les mots doivent tintinnabuler comme une cloche et se heurter comme des cymbales en donnant l'illusion que les uns et les autres vont se fondre en une unité harmonieuse.

Chez Walser, cette manière de procéder ne peut en aucun cas être considérée comme la preuve d'une impossibilité à se déterminer par rapport au monde qui l'entoure. L'écrivain s'est d'ailleurs forgé une définition de l'existence, -et de l'écriture -, qui lui est personnelle: la liberté sous la contrainte, le vagabondage dans la discipline:

In jeder Art Zwang liegt viel Erlösenderes als in jeder Art  
Erlöserei, und ich möchte daher auf letztere verzichten. <sup>663</sup>

Il ne s'agit pas là de simples arguties d'auteur. Walser souhaite pouvoir explorer dans toutes les directions, au risque de se perdre parfois dans de véritables délires verbaux, comme dans le texte intitulé *Die Wurst*:

Ich habe Gebrauch gemacht, wovon ich noch jetzt Gebrauch  
machen könnte, wenn nicht vorgefallen wäre, was vorgefallen

---

broyant c'est terrible. Ce genre de cas mérite d'être vu. » SW, Bd 8, p. 59-61. Trad. par Bernard Lotholary, in: *La Rose*. Paris, 1987, p. 90-92.

<sup>662</sup> « Inculte cultivé sans lacunes. » SW, Bd 19, p. 134.

<sup>663</sup> « Toute contrainte est plus libératrice que n'importe quelle rédemption et je ne voudrais pas y renoncer. SW, Bd 17, p. 258.

ist und was nicht wieder gut zu machen ist. Was dahin ist, könnte noch ruhig und friedlich da sein, und was Nimmerwiedersehen verlorengegangen ist, könnte Appetit erwecken, doch das Appetit erwecken ist dahin, und das beklage ich ehrlich, obschon ich einseh, daß alles Klagen wenig oder gar nichts nützt.[...] Was verschwunden ist, könnte noch vorhanden sein und was tot ist, könnte fröhlich leben.<sup>664</sup>

Après avoir joué sur la négation pendant tout le récit, après avoir évoqué sans cesse présence et absence, Walser conclut par une antithèse. Cette figure de style lui permet de parfaire son jeu avec les contraires, en combinant en une phrase deux termes antithétiques. Nous retrouvons à nouveau ce besoin d'entrechoquer les mots, mais l'équilibre est maintenu grâce au mouvement de balancier que crée cette figure. Le texte se balance d'un pôle à l'autre comme sur un fil et trouve paradoxalement un équilibre au travers de l'antithèse et du verbe de modalité « könnte » qui atténue le paradoxe. La figure s'impose de façon systématique et le mouvement est presque attendu.

Ainsi Walser crée une autre forme d'écriture où le mot ne peut plus se présenter au lecteur dans sa singularité, car il ne prend de signification que dans le jeu qui se constitue autour de lui. Cette nouvelle forme d'écriture repose sur la construction d'un raisonnement que le lecteur doit d'abord tenter de décrypter. L'image conventionnelle que véhicule le mot se désagrège, son sens est différent, ce qui semblait être antinomique ne l'est plus. Pour apprécier ces « transformations », le lecteur doit dépasser l'impression d'une écriture à « la frivolité quelque peu pénible ».<sup>665</sup> Walser mène son lecteur vers les mystères de

---

<sup>664</sup> « J'ai fait usage de ce que j'aurais pu encore utiliser maintenant, s'il ne s'était pas passé ce qui s'est passé et qui ne pourra plus être réparé. Ce qui est passé, pourrait encore être là, calmement et paisiblement, et ce qui est perdu à jamais, pourrait encore éveiller l'appétit, mais le réveilleur d'appétit n'est plus, et je le regrette sincèrement, bien que je concède que le regret ne sert à rien.[...] Ce qui a disparu pourrait encore être là, et ce qui est mort, pourrait vivre joyeux. » SW, Bd 5, p. 112.

<sup>665</sup> « Um Walsers verschlüsselte Stellungnahme ganz zu erfassen, muß sein Leser eine etwas unkonventionelle und biegsame Verstehenskraft einsetzen.[...] Wo eine solche

l'écriture en lui faisant croire que le contraire cesse d'être contradictoire. Cette façon de procéder contribue à créer une nouvelle réalité à partir d'un langage poétique qui porte en lui ses propres règles. Tout ce langage qui évolue entre des raisonnements illogiques, des réflexions tortueuses, fait voler en éclats le concept même de sens du récit. Walser n'évolue plus dans la réalité, il fait en sorte de la dépasser. Il se donne carte blanche pour construire un langage qui paraît continuellement sous un déguisement. Dans *Auflauf*, datant de 1929, il écrit:

Ich nahm mir vor, zurückweichend vorwärts zu schreiten,  
faulenzend arbeitsam zu sein, mich auf dem Wege der  
Lieblosigkeit im Gebiet des Liebens auszuzeichnen.<sup>666</sup>

Cette phrase est tout entière un paradoxe. Le mouvement évoqué en début de phrase est impossible à exécuter, l'attitude qui suit est indécise et le sentiment qui conclut la phrase est ambigu. Cette phrase résonne comme une devise : être tout et son contraire.

Walser sait qu'il s'expose ainsi à l'incompréhension, au scepticisme, mais il lui faut bousculer l'uniformité et les convenances. L'écrivain instaure un rituel qui consiste, ainsi qu'il le fait avec son personnage, à sans cesse broder autour d'un mot ou à la dépouiller, pour le confronter ensuite à son contraire. L'auteur mêle le tout en une sorte de sorite qui n'aboutit jamais à une conclusion. Le paradoxe n'a pas pour but de diviser et d'opposer pour vider le langage de son sens mais de lui donner une nouvelle vitalité qui déborde la réalité, un langage imparfait, certes, protéiforme et dérangeant sous bien des aspects, mais n'est-ce

---

Herausforderung abgelehnt wird, da bleiben Walsers paradoxen Äußerungen eben im Widerspruch hängen, können einfach als irritierend abgetan werden, und dann bleibt Walsers Spiel mit der Sprache und Leser nichts anderes als eine etwas peinliche Frivolität.» Agnès Cardinal : *Widerspruch und kulturelle Paradoxien in Walsers Werk*. In: *Robert Walser*. Hrsg von K.M. Hinz, T. Horst, op. cit., p. 72.

<sup>666</sup> « J'ai pris la résolution de reculer en avançant, de travailler en paresant, de me distinguer dans le domaine de l'amour sur le chemin du manque d'amour.» SW, Bd 20, p. 44.

pas là la mission de celui qui écrit? Robert Pinget écrit dans le roman *Quelqu'un* :

Encore une chose. J'écris comme ça, comme on parle, comme on transpire. Quand je dis que je ne me souviens pas de ce que j'ai dit c'est vrai mais je devrais dire écrit. Si je voulais je pourrais relire mais ça ne m'intéresse pas. Ca m'est égal de me contredire. Ce qui est dit n'est jamais dit puisque on peut le dire autrement.<sup>667</sup>

Les mots n'ont pas un caractère immuable; rien n'est véritablement comme cela se présente sous notre regard. Tout est fluctuant, en mouvement ou présentant sa double face. Ce n'est que dans ce flou que les choses peuvent être rendues nettes:

Ich bin erklärter Freund des Ungewissen. In einer ungewissen Undeutlichkeit, worin alles verfeinert ist, fühle ich mich außerordentlich wohl.<sup>668</sup>

#### 2.4. L'art de l'aphorisme

Walser n'est jamais dans le rôle que l'on attend de lui. Lui reproche-t-on les apories, les invraisemblances, les contradictions ? il répond par des aphorismes. Il se permet de rappeler le lecteur à l'ordre : le sujet n'était peut-être pas aussi léger, aussi anodin qu'il n'y paraît. Il se préoccupe de la difficulté du discours: «Wenn ich hier Aphorismen schreibe, so scheint es wahr zu sein, daß mich etwas schwieriges beschäftigt.»<sup>669</sup> Les aphorismes apparaissent comme des intermèdes dans l'entrelacs de ses pensées, mais aussi de son jeu de langage.<sup>670</sup> Surgit

---

<sup>667</sup> Robert Pinget: *Quelqu'un*. Paris, 1965, p. 45.

<sup>668</sup> « Je suis un ami déclaré de l'incertitude. Dans un flou incertain, dans lequel toute chose est épurée, je me sens extrêmement bien. » *Natustudie*, SW, Bd 7, p. 60.

<sup>669</sup> « Quand j'écris ici des aphorismes, il semble vraisemblable que quelque chose me préoccupe. » SW Bd 19, p. 232 .

<sup>670</sup> A cette époque, l'aphorisme était une forme d'expression prisée par les écrivains comme Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Robert Musil et Christian Morgenstern.

soudain, dans le récit, une phrase, avec des mots « soumis à la discipline de la syntaxe » selon Madame de Staël, une pause stylistique qui s'impose au lecteur comme une évidence. C'est aussi une forme qui, selon Max Frisch, ne donne pas d'enseignement tout en découlant de l'expérience. Elle permet selon Frisch, de rester en surface sans aller jusqu'à la racine, au risque de se dessécher.<sup>671</sup> Cette superficialité, cette expression impersonnelle, mêlées à des déclarations plus profondes et plus intimes constituent un ensemble déroutant tel que Walser aime à en construire.

Dès le début de sa carrière d'écrivain, Walser emploie cette formulation de pensée, de façon théâtrale. Déjà dans *Fritz Kochers Aufsätze*, ce présumé adolescent assène des évidences:

Wenn nur zwei- oder dreihundert Menschen verstreut auf der Erde lebten, wäre die Höflichkeit überflüssig.<sup>672</sup>

Wer Herz hat, ist höflich.<sup>673</sup>

Um in der Welt ein recht schaffenes Leben führen zu können, muß man einen Beruf haben.<sup>674</sup>

Wer nie ruhig sitzen kann, sondern immer laut und wichtig zu seiner Arbeit tun muß, um diese zu verrichten, wird nie schön und lebhaft schreiben können.<sup>675</sup>

---

<sup>671</sup> « Der Aphorismus gibt keine Erfahrung. Er entspringt wohl aus einer Erfahrung, die er ins Allgemeine überwinden möchte [...]. Wer Aphoristik macht, ohne daß wir sein Leben kennen, gibt nichts als die obersten Blumenköpfe, so wie Kinder sie rupfen, keine Wurzeln daran, welche die Blüten nähren, keine Erde dazu, und die bunten Blumenköpfe bleiben eine Verblüffung die bald verdorrt – darum die Erzählung, die auch die Wurzel liefert, ganze Klumpen von Erde, daran Mist und Dünger in Fülle. Erzählung: aber wie?» Max Frisch: 1944-1949. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, op. cit., Bd II, p. 449

<sup>672</sup> « ...s'il n'y avait que deux ou trois cents personnes vivant dispersées sur la terre, la politesse serait superflue.» *Höflichkeit*, SW, Bd I, p. 20-21 Trad. in: *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p. 23.

<sup>673</sup> « Qui a du cœur est poli.» Ibid., p. 22. Trad., ibid., p. 24.

<sup>674</sup> « Pour pouvoir mener une vie honnête en ce monde, on doit avoir un métier.» *Der Beruf*, ibid., p. 28. Trad., ibid., p. 30.

Le caractère sentencieux de l'aphorisme participe ici au jeu de rôle qu'interprète l'auteur. Le récit *Höflichkeit*, dont nous avons cité quelques phrases, se transforme certes, en un texte gnomique, mais souligne également la dichotomie entre les propos naïfs de l'enfant et le ton très formel utilisé pour exprimer ces propos. L'aphorisme permet de jouer avec la distance que l'auteur veut instaurer entre son texte et lui. Comme le souligne M.B. Bachtin dans son ouvrage *Die Ästhetik des Wortes*, l'aphorisme peut être une expression purement formelle traduisant une pensée universelle, mais il peut également traduire la pensée de l'auteur et être donc plus personnelle.<sup>676</sup>

Walser agrément ses textes de formules banales telles que:

Leben heißt Weisheit.<sup>677</sup>

Die Weichlichkeit verführt zur Gedankenlosigkeit und Grausamkeit.<sup>678</sup>

Parfois, le passage entier est une succession d'aphorismes. Dans *Allerlei*, ils font figure de sentences, la manière dont ils sont assénés et leur grand nombre rendent même le texte comique:

Das Sittsame fördert; das Rücksichtvolle scheint es zu bringen.  
Der, der die Zeit niemals mit irgend etwas Ablenkendem verlieren will, trocknet und rostet ein. Es scheint, daß es unklug und böseartig ist, immer energisch zu sein. Mangel an Zuversicht gebärdet sich gern konstant energisch. Nun ist das alles so

---

<sup>675</sup> « Celui qui ne peut pas rester assis, mais qui se croit obligé de parler fort et de faire l'important quand il doit travailler, ne pourra jamais écrire de façon belle et vivante. » *Der Schulaufsatz*, *ibid.* p. 45. Trad., *ibid.*, p. 45.

<sup>676</sup> « Sie [die Aphorismen] können gleichfalls zwischen rein objekthaften Formen [...] und unmittelbar intentionalen schwanken, die sich als sinnvolle philosophische Denksprüche des Autors selbst erweisen. ». Bachtin donne l'exemple de l'écrivain Jean Paul qui emploie des aphorismes universels aussi bien que personnels. » M. B. Bachtin : *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M., 1979, p. 211.

<sup>677</sup> « La vie signifie la sagesse. » *Leben eines Dichters*, SW, Bd 5, p. 135.

<sup>678</sup> « La mollesse conduit à la légèreté et à la cruauté. » *Jakob von Gunten*, SW, Bd 11, p. 102. Trad., *op. cit.*, p. 154.

wunderbar. Fallen und seinen Posten verlieren heißt oft: einen neuen unter die Füße bekommen.<sup>679</sup>

Après s'être extasié sur ces banalités: « Nun ist das alles so wunderbar », Walser poursuit par une suite de formules comme puisées dans la sagesse populaire mais accommodées au « mode walsérien ». L'écrivain s'amuse à construire un inventaire à ce point disparate que la morale et la raison perdent de leur efficacité.

Dans maintes occasions, l'aphorisme permet à Walser de prendre le contre-pied des règles dictées par la société. Ainsi dans un texte datant de 1917, *Basta*, il crée de façon espiègle sa propre maxime:

Den Kopf strenge ich nicht sonderlich an, ich überlasse das andern Leute. Wer den Kopf anstrengt, macht sich verhaßt; wer viel denkt, gilt als ungemütlicher Mensch.<sup>680</sup>

L'auteur se sert de l'aphorisme comme d'une formule passe-partout qu'il enrichit à loisir. Il maintient le caractère percutant de la formulation tout en y introduisant l'antithèse et l'emphase. En plus de son caractère général, l'aphorisme présente en filigrane une appréciation intime et personnelle qui s'impose à l'auteur de façon presque fortuite.<sup>681</sup> C'est un moyen de dissimulation au travers duquel les

---

<sup>679</sup> « La modestie fait avancer; la politesse semble mener à quelque chose. Celui qui ne veut jamais perdre de temps à se distraire se dessèche et se rouille. Il semble que ce soit bête et méchant d'être toujours énergique. Le manque de confiance en soi se comporte volontiers de façon constamment énergique. Tout cela est tellement merveilleux. Choir et perdre son poste veut souvent dire : en trouver un autre sous ses pieds.» SW, Bd 3, p. 134-135. Trad. in: *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits essais*, op. cit., p.113.

<sup>680</sup> « Je ne surmène pas particulièrement ma tête, je laisse cela à d'autres gens, celui qui surmène sa tête se fait haïr, celui qui pense beaucoup passe pour quelqu'un de désagréable.» SW, Bd. 5, p. 169.

<sup>681</sup> Peter von Matt, dans une entretien radiophonique sur Südwestfunk du 21/11/1997 évoque la relation qui existe entre écriture au crayon et aphorisme chez Elias Canetti. L'aphorisme a un caractère soudain. Il se présente à l'esprit de l'auteur. Il n'est pas programmable « Aphorismus hat ja eine Form von intellektueller Intimität.[...] Der Aphorismus fängt ja auch die plötzliche Inspiration auf. Man kann ja den Aphorismus nicht planen. Der ist entweder da oder er ist nicht da. Man kann nachher an ihm arbeiten, aber er besteht eigentlich aus einem zentralen Einfall, den man weder

attitudes de l'écrivain peuvent varier, de la confiance à l'appréciation générale en passant par une espièglerie qui remet le discours en question. En adoptant cette formule impersonnelle, Walser se dissimule derrière des « vérités » qui ne sont en fait que pures inventions de sa part. Ce qui devrait être porteur d'une morale n'est qu'un jeu de mots dont le message est parfois même factice. Toute cette dialectique n'est souvent qu'une formulation de mots assénés comme des sentences mais qu'un simple jeu de paradoxes peut mettre en péril; le mot n'est plus porteur de sens, mais instrument pour contourner le sens.<sup>682</sup> L'aphorisme devient alors un affrontement entre vérités et mensonges. Walser écrit d'ailleurs... sous forme d'aphorisme:

Man soll stets ein wenig lügen, das, was man nicht sagen darf,  
so sagen können, daß es wie eine einfache Unterhaltung  
klingt.<sup>683</sup>

Au milieu, des digressions, des revirements, des longues considérations personnelles, l'aphorisme prend l'apparence d'une pause, d'un retour vers une expression plus structurée. Il donne au texte une certaine aura, que les palinodies, les discours sinueux, amphigouriques parfois, ont quelque peu troublée. L'aphorisme participe au décorum en y ajoutant cette touche de sérieux qui sied à l'écriture. Walser semble donner ainsi une sorte de légitimité à son texte, lui qui fut si souvent jugé comme un écrivillon. Cette figure fait partie de l'éventail de procédés dont l'auteur dispose pour donner à son écriture une apparence plus mesurée. Dans *Eine Art Novelle*, texte datant de la période bernoise (1927-1928), il écrit:

---

entwerfen noch vorraussagen kann, sondern der ist einfach da oder nicht da. Wenn er kommt, muß eine Wiege da sein, die ihn dann wirklich auffängt. »

<sup>682</sup> «Die Essenz der Worte zerfällt, und Sprache ist kein Mittel, um Bedeutung zu transportieren, sondern ein Instrument, um Bedeutung zu umgehen.» Susan Andres: *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, op. cit. p. 50.

<sup>683</sup> « On doit constamment mentir un peu, savoir dire ce qu'on ne devrait pas dire en gardant le ton d'une simple conversation. » *Allerlei*, SW, Bd 3, p. 135. Trad. in *Les rédactions de Fritz Kochers, Histoires et Petits Essais*, op. cit., p.314.

Mir scheint, daß wir beinahe alle dringend nötig hätten, uns in allen Fragen und bei allen Gelegenheiten des Lebens zu mäßigen. Diese Denkart ist für mich ein Standpunkt, von dem ich so bald nicht abzuweichen entschlossen bin.<sup>684</sup>

L'aphorisme peut donc jouer un double-jeu, pondéré dans l'énonciation, retors dans l'énoncé. Il n'est donc pas étonnant qu'il occupe une place de choix dans l'œuvre de Walser. Il lui permet de donner l'illusion qu'il reste dans les rails du raisonnable alors qu'il ne pense qu'à s'en écarter.

L'écriture de Walser est ainsi : une bigarrure de formes, de figures, de compositions qui représentent toutes un moyen d'exercer son imagination, sans contrainte. L'écrivain met ainsi ses pensées, ses réflexions en forme selon des critères très peu conventionnels, en s'abandonnant au langage, en se laissant porter par lui, en se dirigeant parfois à contre-courant. Il le mène tout en étant mené par lui. Il le conduit à travers des détours, des circonvolutions, des amoncellements, le transformant, le décomposant pour le recomposer encore et encore. Tantôt il semble vouloir le maîtriser, tantôt il lui laisse toute liberté jusqu'à mettre en péril le message même. Selon Walser, l'écriture est un équilibre entre cette maîtrise et cette liberté, l'une engendrant l'autre. Dans la maîtrise du style, il découvre paradoxalement un bien-être, une manière de s'abandonner.<sup>685</sup> Comme Max Frisch, il se trouve confronté à la difficulté de mettre en mots ce qu'il ressent, il aspire lui aussi à communiquer avec les hommes,<sup>686</sup> mais son cri

---

<sup>684</sup> « Il me semble que nous ayons tous grand besoin de nous modérer dans toutes nos interrogations et dans toutes les circonstances de la vie. Cette façon de penser est pour moi un point de vue duquel je suis décidé à ne pas m'écarter. » SW, Bd. 19, p. 17.

<sup>685</sup> « Mitunter fühle ich mich geneigt, einzusehen, daß ich zu intensiv bin. Man hat häufig nicht genügend Mut, leichtsinnig zu sein. (...) Wie nett mir dies auszusprechen glückte. » *Ferien*, SW, Bd 20, p. 27.

<sup>686</sup> « Man ruft über jene Sprache hinaus, die Konvention ist und die Einsamkeit nicht aufhebt, sondern nur verbirgt, man schreit aus Angst, allein zu sein im Dschungel der Unsagbarkeiten. Man hat Durst nicht nach Ehre, aber nach Menschen, nach Menschen, die nicht im persönlichen Leben mit uns verstrickt sind. » Max Frisch: *Öffentlichkeit als Partner*. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, op. cit., Bd IV, p. 246.

n'est pas aussi pathétique que celui de son compatriote. Conscient de ces incapacités, Walser contourne le problème. Car la réalité, qui est pour lui un concept fluctuant, s'adapte aux jeux avec les mots et non les mots à la réalité. Le langage demeure pour Walser un merveilleux outil, dont il perçoit les limites, mais cela ne l'empêche pas de continuer à créer encore. Sa réponse à lui consiste à louvoyer entre les mots, à se jeter dans des phrases-fleuves, en donnant vie à un langage qui ne s'attache plus guère à retranscrire une réalité, mais qui n'a pour seul but que de jouer avec cette réalité pour la rendre factice. L'écrivain est conscient qu'il n'est plus celui qui sait tout, qui voit tout, comme l'écrit Rosmarie Zeller dans son analyse sur le Nouveau roman.<sup>687</sup> Il se contente de ce rôle de meneur de jeu, mettant au point cette chorégraphie entre arabesques, jeux de mots, compositions, aphorismes, car il sait que derrière ces figures s'étend le monde de l'indicible:

Einer, der immer von Leben und Lieben spricht, stört sich sein Leben oder Lieben. Das, was man nicht erwähnt, lebt am lebhaftesten, weil jedes Erwähnen, Andeuten irgend etwas von dem Betreffenden wegnimmt, angreift, es mithin vermindert.<sup>688</sup>

Il sait se soustraire à cette écriture; ainsi mise en scène elle lui permet de garder le silence sur lui-même. L'écrivain peut se laisser aller au tourbillon des mots, car il perçoit que grâce à eux, à la manière de les assembler, il ne fait que recréer une autre dimension qui n'est que fiction, une réalité qui n'existe que sur papier. Chez Walser, le langage est par essence un procédé dissimulateur. Sous un flot de messages, les zones d'ombre se font plus nombreuses. Les figures ne font que renforcer l'image de l'écriture-labyrinthe que nous évoquions au chapitre précédent. Le labyrinthe est à la fois lieu de « chaos et d'ordre, de clarté

---

<sup>687</sup> «Der Schriftsteller ist nicht mehr der liebe Gott, der alles überblickt und durchschaut.» Rosmarie Zeller: *Der Neue Roman in der Schweiz. Die Unerzählbarkeit der modernen Welt*. Freiburg, 1992, p. 14.

<sup>688</sup> Lettre à Frieda Mermet du 27 Décembre 1928. « Quelqu'un qui sans cesse parle de vie et d'amour, trouble sa vie ou son amour. Ce que l'on n'évoque pas, vit de façon

et d'obscurité, du bien et du mal, de puissance et d'impuissance, de protection et de déstabilisation, de répétition et de changement, de vie et de mort », <sup>689</sup> à l'image de l'écriture de Walser.

---

plus intense, car chaque évocation, chaque allusion enlève quelque chose à celui qui est concerné, l'attaque et en conséquence le diminue. » SW, Bd XII/2, p. 335.

<sup>689</sup> « Labyrinth sind nicht nur beängstigend, sie sind auch anregend, nicht nur destruktiv, sondern auch konstruktiv. Sie vermitteln Chaos und Ordnung, Dunkelheit und Helle, Gutes und Böses, Macht und Ohnmacht, Geborgenheit und Entfremdung, Wiederholung und Veränderung, Leben und Tod.» Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt/M., 1987, p. 14.

## CHAPITRE II

### L'ECRITURE GROTESQUE, IRONIQUE ET PARODIQUE

Tout se passe chez Walser comme si, craignant *d'être pris au mot*, il voulait échapper aux conséquences de l'acte d'écrire. Il anticipe cette crainte en employant des procédés qui transforment le texte ou détournent de sa signification première, le rendent moins accessible, plus tortueux, parfois étrange, mystérieux et métamorphosé. Ces procédés qui sont le grotesque, l'ironie et la parodie lui permettent de continuer à évoluer dans ce monde oscillant entre le réel et l'irréel, monde intermédiaire où l'exagération, l'in vraisemblable côtoient ce qui est raisonnable.

#### 1. Le style grotesque dans l'œuvre de Walser

##### 1.1. Le grotesque dans la peinture et la littérature

L'art grotesque moderne, en peinture et en littérature est né au XVI<sup>e</sup> siècle et consiste principalement à présenter le monde sous un aspect totalement étrange. Il s'agit d'un style qui s'oppose, s'affronte à d'autres formes plus conventionnelles, faisant voler en éclats un monde raisonnable, structuré, par esprit de contradiction en employant comme moyens le comique, l'étrange, l'épouvantable, l'ambivalence, le tout mêlé dans des jeux fantastiques, imaginaires. Wolfgang Kayser écrit qu'il s'agit du « masque » qui sied à notre époque. Il rapporte la définition qu'en donne Dürrenmatt, pour qui cette forme est la seule forme légitime de notre temps, le grotesque n'étant qu'une

expression, un paradoxe perceptible, la forme de ce qui n'est pas, une sorte de non-forme, le visage d'un monde sans visage.<sup>690</sup> Les tableaux de Jérôme Bosch ou de Pieter Bruegel sont considérés comme étant ceux qui représentent le mieux cet art. Bosch dépeint ce monde insolite en mettant en scène des êtres mi-humains, mi-animaux, dans *La nef des fous*, ou des volatiles immenses à côté d'hommes ridiculement petits, détails du panneau central du triptyque *Les Jardins des Délices*. Pieter Bruegel l'ancien introduit ce monde à la façon de Bosch, dans le quotidien. Entre *Dulle Griet* (Greta la Folle), qui traîne sa folie au milieu de « personnages » plus insolites les uns que les autres, et *La Bataille du Carnaval* où le monde entier est devenu fou, l'observateur reste perplexe. Il est désemparé face au décalage entre le démoniaque, la folie qu'inspire la scène et le cadre rustique, champêtre dans lequel elle se joue. Il est surtout frappé par « le masque » des personnages : ils n'ont pas le visage qui sied à la situation, ce sont des victimes sans véritable émotion. La vie de village est totalement détournée dans le tableau *Les Proverbes néerlandais*, où les personnages incarnent des proverbes connus, mais où certains sont affublés de masques effrayants, tel le prêtre qui illustre le proverbe : « Aller à confesse chez le diable ». Tout autour, le monde, humain, animal, végétal, se mêle pour former des créatures démoniaques d'où émergent de temps à autre quelques masques à figure humaine. Ces tableaux nous font mesurer combien le rire se mêle aux larmes, le merveilleux à l'horreur. Le monde illustré dans ces scènes est le nôtre et c'est en même temps une caricature du monde qui introduit l'étrange et le fantastique dans ce qui semblait être un milieu familier et ordonné.<sup>691</sup> Cette façon de procéder prend ses

---

<sup>690</sup> « Das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt[...]. » Friedrich Dürrenmatt, cité par Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg, 1957, p. 11.

<sup>691</sup> « Die groteske Welt ist unsere Welt - und ist es nicht. Das mit dem Lächeln gemischte Grauen hat seinen Grund eben in der Erfahrung, daß unsere vertraute und scheinbar in fester Ordnung ruhende Welt sich unter dem Einbruch abgründiger Mächte verfremdet, aus den Fugen und Formen gerät und sich in ihren Ordnungen auflöst. » Ibid., p. 38.

racines dans le besoin du créateur de remodeler son univers en y associant de manière excessive la face cachée du monde présentée sous un aspect chimérique, parfois même démoniaque.

En littérature, le terme de grotesque est souvent associé à la caricature et la satire. Pourtant, le grotesque mérite une place à part et ne peut être assimilé totalement à la caricature, qui ne fait qu'accentuer certains traits ou à la satire qui, elle, est plus tendancieuse. La littérature semble vouloir lui ouvrir une troisième voie entre le comique et le tragique. L'expression même de grotesque recouvre une multitude d'interprétations. Du comportement grotesque des acteurs de la commedia dell'arte à l'emploi de ce terme au 18<sup>e</sup> siècle en opposition au style classique, en passant par l'époque médiévale avec ses excès, sa façon de tels qu'on les retrouvera dans les récits de Rabelais, par exemple, l'expression connaît des destins très divers, mais on refusa toujours de lui reconnaître une dignité artistique. La difficulté réside dans la perception même du grotesque; souvent l'accent est mis sur le grotesque tel qu'il est perçu et non tel qu'il est conçu, donc « traduit » au travers de l'écriture.

Le maître mot du grotesque est « transformation », souvent associé à disproportion. L'imaginaire entre en action et nous mène vers un monde à la lisière de la folie, de cette folie qui est la face cachée de notre vie et que ce procédé va permettre de sonder.<sup>692</sup> Le grotesque porte en lui le singulier, l'insolite, l'étrange, l'inconciliable, l'irraisonnable, auxquels s'ajoute souvent un caractère de soudaineté. Le grotesque apparaît ainsi brusquement dans une scène, déstabilisant l'atmosphère familière du récit. Il se sert de la réalité pour nous la rendre dérangeante, et repose avant tout sur un jeu avec l'absurde. Il oscille entre le tragique et le comique: l'effroi qu'il suscite est tempéré par l'absurde, le rire

---

<sup>692</sup> « Ins Unheimliche verwandelt erscheint das Menschliche im Wahnsinnigen; wieder ist es, als ob ein ' Es ', ein fremder, unmenschlicher Geist in die Seele gefahren sei. Die Begegnung mit dem Wahnsinn ist gleichsam eine der Urerfahrung des Grotesken, die uns das Leben aufdrängt.» Ibid. p. 198.

qu'il peut provoquer est réprimé par le cynisme ou le sarcasme. C'est dans ce rapport entre le rire et les larmes que réside le caractère insaisissable du grotesque. Il peut commencer dans la légèreté et la bonne humeur pour ensuite provoquer la crainte à trop vouloir approcher les démons et s'emparer de cette liberté.<sup>693</sup>

Entre les deux courants, l'un, le grotesque moderniste représenté par Alfred Jarry, les surréalistes et les expressionnistes, et le second, le grotesque réaliste avec Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, Michail Bachtin en découvre un troisième, issu de la forme carnavalesque dont Neruda s'inspire. Ce qui chez Wolfgang Kayser était avant tout perçu comme un monde inquiétant, déstabilisant et inhumain se transforme en un monde de démesure dans la folie, le rire et l'excès. Michail M. Bachtin résume cette atmosphère grotesque: «[Die Furcht] geht in Fröhlichkeit um. Die 'Hölle' zerplatzt und wird zum Füllhorn.»<sup>694</sup> Ce grotesque là est de la même veine que le grotesque rabelaisien. Michail M. Bachtin lui découvre un aspect ludique et spectaculaire découlant tout droit du carnaval. Il voit en ce grotesque-là un rire libérateur et constructif. On rit de ce qui est effroyable, l'horreur est présentée sous les traits d'un joyeux croque-mitaine.<sup>695</sup> Le grotesque peut donc être considéré aussi comme l'héritage d'une culture populaire et d'une tradition carnavalesque qui lui confère une légèreté, une raillerie dans le ton, une excentricité dans le propos, dont Walser s'inspire.

---

<sup>693</sup> « [...] die Gestaltungen des Grotesken sind ein Spiel mit dem Absurden. Es kann in Heiterkeit und fast in Freiheit begonnen werden [...]. Es kann aber auch mitreißen, dem Spielenden die Freiheit rauben und ihn mit allem Grauen vor den Geistern erfüllen, die er leichtfertig gerufen hat. » Ibid., p. 202.

<sup>694</sup> « [La crainte] se transforme en gaieté. 'L'enfer' explose et devient une corne d'abondance. » Michail M. Bachtin : *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, op. cit., p. 36.

<sup>695</sup> « Mit dem Entsetzlichen wird ein Spiel getrieben, es wird ausgelacht. Das Furchtbare wird zu einem fröhlichen Popanz ». Ibid.

## 1.2. Le style grotesque de Walser

Les termes de «grotesque» et d'«arabesque» sont souvent associés. Leur mode de création est similaire. Il s'agit d'une métamorphose à partir d'un « matériau » existant. Le processus créateur semble vouloir rompre les amarres et partir à la dérive dans l'imaginaire, transformant de façon étrange ce qui est normal, soit en quelque chose de ridicule et d'absurde, soit en quelque chose d'effroyable.<sup>696</sup> Le grotesque s'ébauche dans deux domaines différents: l'un concerne la forme et l'objet lui-même, l'autre est d'ordre plus psychologique puisqu'il concerne la démarche ou le processus qui fait intervenir le grotesque; il s'agit dans ce cas de la relation que l'on a envers l'objet et non plus de l'objet lui-même.<sup>697</sup>

Dans l'écriture de Walser, le grotesque se situe principalement dans la relation avec « l'objet » et particulièrement dans la façon de ne pas répondre, dans cette relation, à l'attente de celui qui le lit, c'est-à-dire un texte dont le déroulement est logique, dans lequel l'action et le personnage qui agit sont en harmonie, présenté dans un style cohérent. Le grotesque intervient quand, de façon soudaine, l'équilibre entre ce que prétend être le récit littéraire et ce qu'en attend le lecteur est rompu. Un élément intervient, qui non seulement déstabilise le récit, mais lui fait perdre son sens primitif jusqu'à le mener vers l'absurde,

---

<sup>696</sup> « Das 'Normal', sei auf merkwürdig ungute Art durchbrochen, lächerlich und grauerregend, bald dies, bald jenes mehr; manchmal nur eines von beiden. » Holder Sandig: *Deutsche Dramaturgie des Grotesken um die Jahrhundertwende*. München, 1980, p. 11.

<sup>697</sup> « Überblicke ich die Diskussion über diesen Terminus richtig, der ein alter Zankapfel germanischer Begriffs- und Theoriebildung zu sein scheint, so gibt es hauptsächlich zwei unterschiedliche Ansätze, das Groteske zu bestimmen: einen, der es an Form und Gegenstand des dargestellten selbst fest macht, und einen, der das Groteske psychologisch, das heißt als die Struktur eines Bewußtseinsvorganges definiert. Im ersten Fall ist das Groteske Eigenschaft einer Sache, im zweiten Fall die eines Verhältnisses zu einer Sache.» Bernard Echte: *Versuch über das Groteske in Walsers*

parfois même le non-sens, l'incompréhensible, le vide. Walser évoque cette transformation sous la forme d'un tableau très évocateur, dans un texte en «microgrammes»:

Auf den nahen Bergen standen riesige Erinnerungsgestalten,  
obwohl ich kaum sagen kann, was ich eigentlich damit meine,  
aber nicht wahr, es klingt so schön, und meine Worte können  
vielleicht mit Tänzerinnen verglichen werden, die die  
Verlumpung und Verhudelung alles Ideellen zur vielleicht etwas  
grotesken Darstellung bringen.<sup>698</sup>

Cette citation nous montre que la représentation grotesque mêle vision, imaginaire et mouvement. Chez Robert Walser, le grotesque intervient à plusieurs niveaux: dans la manière de mener le récit, dans la dichotomie entre le déroulement du récit et les personnages qui sont présentés et dans la langue elle-même.<sup>699</sup> Ainsi, le récit commence de façon banale et compréhensible et prend soudain une tournure tout à fait inattendue, pour se poursuivre par un développement nébuleux, comme dans le poème en «microgrammes» *Mütterlein*:

Mütterlein  
blickt in's Buch hinein.  
Beim Gläschen Wein,  
umglänzt vom Sonnenschein,  
da sitzt sich's fein.  
Einer lacht,  
daß es kracht,

---

*Spätwerk*. In: 'Immer dicht vor dem Sturze...'. *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von Chiarini, Zimmermann, op. cit., p.33.

<sup>698</sup> « Sur la montagne toute proche, se tenaient d'immenses formes du souvenir, bien que je ne sache ce que je veux dire par là. Mais ces mots sonnent si bien, n'est-ce-pas ? Ils peuvent peut-être, être comparés à des danseuses qui mènent peut-être l'avilissement et la déchéance de tout ce qui est idéal vers une interprétation grotesque.» *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 43.

<sup>699</sup> Certains points ont déjà été évoqués dans les paragraphes précédents traitant de l'arabesque et du paradoxe, puisqu'il existe des traits communs entre ces différents domaines. Mais il nous a semblé nécessaire d'analyser certains de ces points pour souligner particulièrement le caractère grotesque.

plötzlich ist er stumm,  
die Engelein werden wissen, warum,  
bim und bam und bum,  
klingt's in der Luft herum.<sup>700</sup>

Dans ce poème, le grotesque naît d'une situation dans laquelle rien ne se passe: une présence qui n'en est pas une, ce rire qui soudain se mue en silence. Seuls les anges doivent savoir pourquoi il se tait soudain. L'atmosphère sereine du début est brusquement troublée par ce rire et par les anges qui, par essence, sont eux aussi invisibles. Mais, comme par dérision, apparaît ensuite une série de sons : « bim und bam und bum », comme si la tranquillité de la mère devait être sans cesse interrompue. La situation est une suite de sons et de silence, de présence et d'absence. L'apparition de ces anges rend la situation grotesque et légère à la fois. L'interprétation reste libre face à ces amphibologies, l'auteur se garde de donner des précisions qui pourraient éclairer la scène. Il en résulte une vaste mascarade dans laquelle l'imagination se débride pour mener vers le non-sens ou la sottise, comme le déclare Wolfgang Kayser à propos de poèmes de Christian Morgenstern.<sup>701</sup>

Dans le texte *Kochtopfs Brief* l'auteur organise une mise en scène grotesque autour d'objets de la vie courante:

Der jugendliche Waschlappen machte eines Tages einen  
Ausflug. Oh, wie liebe ich Sie, liebe Kaffeemühle. Ihre Gestalt  
ist göttlich! Vom vortrefflichen jungen Waschlappen vermag ich  
Ihnen zu berichten, daß er, nachdem er seinen Ausflug absolviert

---

<sup>700</sup> « Petite mère/ feuillet le livre./ Assis, avec un verre de vin,/ enrobé de soleil, / on se sent bien. / Quelqu'un rit/ que cela craque,-/ soudain, il se tait, / les anges doivent savoir pourquoi, / bim et bam et bcum / résonnent dans l'air.» *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd II, p. 369.

<sup>701</sup> « Die Welt dieser Gedichte entfaltet sich eigenwillig, nicht aber als spiegelnde Verzerrung fremder Vorbilder zum Zweck der Verspottung. Eine frei schaffende Phantasie scheint am Werk zu sein und ihr Ergebnis ein höherer Blödsinn oder ein blühender Nonsens.» Wolfgang Kayser: *Das Groteske*, op. cit., p. 162.

hatte, auf einer Tribüne saß und in ein Bühnenhaus  
hinabblickte.<sup>702</sup>

Le grotesque se situe dans le choix des « personnages » et dans l'intervention du narrateur qui souligne l'absurde de la situation. Le récit débute comme un conte pour enfants pour se transformer, par l'intervention du narrateur en un divertissement grotesque dans lequel les objets et les êtres humains sont placés sur le même plan.

En jonglant avec les mots, en les décomposant pour les recomposer, en faisant éclater les schémas habituels de la langue, Walser se plonge avec un réel plaisir dans l'exagération. Le langage devient l'instrument qui permet de perturber l'harmonie du texte. Toute liberté est permise et les mots sont à la merci d'une sorte de jeu où l'absurde le dispute au ridicule. Un mot suffit pour que le jeu se mette en place.

Ainsi, dans *Friseur Jünemann*:

Jünemann war *Friseur*, und als solcher war er zur bescheidener  
Lebensführung verpflichtet, welche er jedoch wie ein rechter  
*Strudelkopf* und *Dummkopf* geringschätzte.<sup>703</sup>

En qualifiant Jünemann de « Strudelkopf » et de « Dummkopf », l'auteur joue jusqu'à l'absurde avec le mot « Kopf » qui lui-même se rapporte au mot « Friseur ». La logique implacable résultant de cette série de mots qui s'enchaînent rend le portrait peu crédible. Ce n'est pas le personnage en lui-même qui est important mais le jeu qui prend forme à partir de sa profession. Il ne s'agit plus ici d'un jeu autour d'un mot, mais d'une construction grotesque autour d'un concept qui perd ainsi toute vraisemblance.

---

<sup>702</sup> « Un jour, le jeune gant de toilette fit une excursion. Oh, comme je vous aime, chère cafetière. Votre apparence est divine. A propos de ce jeune et charmant gant de toilette, je peux vous raconter, qu'après avoir été en excursion, il s'assit sur une tribune et regarda dans un théâtre. » SW, Bd. 5, p. 175.

<sup>703</sup> « Jünemann était coiffeur et en tant que tel il était dans l'obligation de mener une vie modeste, qu'il méprisait pourtant en véritable tête en l'air et bêta qu'il était. » SW, Bd 16, p. 146.

Dans le texte *Minotauros*, l'auteur entremêle les situations. Il en résulte une « cacophonie » où la vie quotidienne se mêle aux pensées les plus sérieuses.

Gestern aß ich Speck mit Bohnen und dachte dabei an die Zukunft der Nationen, welches Denken mir nach kurzer Zeit deshalb mißfiel, weil es mir den Appetit beeinträchtigte.<sup>704</sup>

L'auteur parvient à faire rimer « Speck mit Bohnen » avec « Zukunft der Nationen », à faire cohabiter deux préoccupations qui, ainsi liées, mènent à l'absurde. Ce texte date de la période bernoise durant laquelle Walser semble de plus en plus vouloir laisser libre cours à ces associations grotesques, en drapant le banal dans un style grandiloquent, en mêlant ce qui s'oppose, en créant des hiatus qui déséquilibrent l'énoncé. Le but qu'il poursuit n'est pas la recherche de l'expression la plus juste, la plus expressive mais la plus choquante, la plus disparate, la plus dissonante. Tout est contradictoire, rien ne se suit de manière logique. Peu importe le sens puisque le récit lui-même n'a pour seul but que de se perdre dans les méandres d'une histoire absurde et grotesque. Ainsi dans *Räuber*:

Ich weiß nicht, zu welcher Tageszeit es war und was für eine Stimmung dabei obwalte, als der Räuber eine Treppe herabließ, die mit einem Dach versehen ist. Die Schritte waren beflügelt und klangen auf den hölzernen Treppenabsätzen sozusagen hohl, obwohl wir zweifeln, dies sei das richtige Wort, aber das hindert uns nicht zu sagen, er habe soeben einer schwarzgekleideten Frau Nelken geschenkt, weil sie vor seinen Augen ein Blumengeschäft betrat. Das Geschenk kostete kein großes Geld. Seine Beine trugen ihn darum nur besser. Er besaß ausgezeichnete Beine, und mit diesen famosen Beinen ging er

---

<sup>704</sup> « Hier je mangeai du lard avec des haricots et réfléchis à l'avenir des nations, réflexions qui à la longue me déplurent parce qu'elles me gâchaient mon appétit. » SW, Bd 19, 191.

jetzt in ein Schulhaus hinein, um sich im Wahllokal als Mitglied  
des Stimmausschusses anzumelden.<sup>705</sup>

Le grotesque de la situation est traduit par l'accumulation de plans différents, tous composés à partir d'un mot «déclencheur». Les images s'enchaînent sans logique. Le premier cadre, l'escalier est déjà mis en doute à cause du qualificatif « hohl » qui n'est peut-être pas le terme adéquat. Le récit nous invite à croire à un concours de circonstances qui n'en est pas un. Et les fameuses jambes du voleur qui furent à l'origine du récit s'animent sous nos yeux et prennent l'initiative de porter le personnage vers d'autres lieux. Walser revient donc par des circonvolutions grotesques à la remarque initiale. Il focalise soudain son attention sur ce qui n'est qu'accessoire après avoir « sautillé » d'une scène à l'autre sans avoir jamais pris le temps de s'attarder.

Le narrateur se présente lui-même dans le jeu grotesque. Dans un texte en «microgrammes»:

Ich altes Kalb bällete mit einem Kind. « Erlaubst du, daß ich mit dir bällete ? » Ungefähr so lautete meine jeweilige Anfrage. Des lieben Kindleins Einwilligung in meine Kindlichkeiten, wie machte sie mich glücklich ! Ob einen aber solches Glück nicht zum Kalb stempelt? Wer wagt diese Frage zu beantworten? Ich lernte beim Kind viel, ich bällete jetzt ausgezeichnet.<sup>706</sup>

---

<sup>705</sup> « Je ne sais plus à quel moment de la journée c'était, ni l'humeur qui régnait alors, quand le brigand descendait un escalier qui était muni d'un toit. Les pas étaient ailés et le son qu'ils produisaient sur les marches en bois était pour ainsi dire creux, bien que nous doutions que ce soit le mot juste, mais cela ne nous empêche pas de dire qu'il venait à l'instant de faire cadeau à une femme habillée en noir d'œillels, parce qu'elle était rentrée sous ses yeux chez un fleuriste. Le cadeau n'avait pas coûté cher. Ses jambes le portaient d'autant mieux. Il avait d'excellentes jambes et c'est sur ces fameuses jambes qu'il entra à présent dans le bâtiment d'une école pour se présenter au bureau de vote en tant que membre de la commission de contrôle du scrutin et remplir son devoir qui prit deux heures.» *Der Räuber*, SW, Bd 12, p. 101. Trad., op. cit., p.83-84.

<sup>706</sup> « Moi, vieux veau, je jouais au ballon avec un enfant. « Acceptes-tu que je joue au ballon avec toi ? » Telle était approximativement ma question, à ce moment-là. Comme mon cœur d'enfant était transporté de bonheur par l'approbation du charmant enfant ! Et

Le grotesque consiste ici à donner de l'importance à un acte banal, tel que jouer au ballon. Le narrateur introduit le récit par une situation qu'il trouve lui-même absurde: « Moi, vieux veau, je jouais au ballon avec un enfant. » Ensuite, la situation s'inverse, la phrase qui suit est d'une construction compliquée, d'un ton grandiloquent qui ne cadre plus avec le thème, alors qu'il ne cesse d'employer ce mot « bällele » qui rend la phrase niaise et dont la sonorité ressemble au cri du veau. Dans grand nombre de textes où Walser adopte ces attitudes grotesques et absurdes, conscient pourtant d'irriter son lecteur, il persiste concluant par une phrase sans équivoque, comme à la fin de ce texte: « Das Kalb hat zu tun, es verlangt was von sich, es blickt mit Verachtung auf seine Kalberei. »<sup>707</sup>

Walser introduit le grotesque avec prédilection lorsqu'il s'agit d'une scène dans laquelle un public est présent. Ainsi dans *Ibsens Nora oder die Rösti*, l'acteur s'adresse soudain, sur la scène, à sa partenaire pour lui demander de lui faire des pommes de terre rôties:

Debütierte da einmal ein Schauspieler in der Rolle des Helmer. Im fünften Akt, da er jenen Brief gelesen hatte, lächelte er, nahm sichtlich die Situation gar nicht tragisch, vielmehr sagte er pomadig: «Liebe Nora, weißt du was? Mach' mir rasch noch eine Rösti.» Sonderbare Sprache, auf die das Publikum atemlos lauschte. Nora war entsetzt. Wie konnte ihr Gatte sein Zaghafitigkeitsgewändchen so auf einmal ablegen? Unter den Zuschauern machte sich Unruhe bemerkbar. Obiger, so hausbackener Wunsch, in einem tiefbedeutsamen Wunsch, schien allen sehr eigentümlich, doch zischte niemand. Von

---

si un tel bonheur vous faisait cataloguer comme veau ? Qui ose répondre à cette question ? J'apprends beaucoup avec cet enfant, je joue à présent merveilleusement bien au ballon.» *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd. 1, p. 64.

<sup>707</sup> «Le veau a à faire, il exige de soi un résultat, il jette un regard méprisant sur ses sottises de veau.» Ibid..

Bratkartoffeln zu reden, wo Werte umgewertet werden sollten,  
war arg.<sup>708</sup>

Dans ce texte, qui évoque une scène de la pièce d'Ibsen, *Nora oder ein Puppenheim* (1879), la fiction et la réalité s'entremêlent. La pièce initiale traite du conflit entre la femme et la société masculine. Nora, habitée par un idéal et une grande droiture se heurte au cynisme et à l'égoïsme masculin d'Helmer. La situation grotesque est créée par ce bouleversement qui s'accomplit par l'intrusion soudaine dans l'œuvre fictive, la pièce de théâtre d'Ibsen, d'une envie soudaine de pomme de terre sautées exprimée par l'acteur principal. L'instant tragique, provoqué par la lecture de la lettre dans laquelle Helmer apprend que son épouse Nora a commis un acte délictueux, s'évanouit devant l'incongruité de la déclaration de l'acteur. La situation verse totalement dans le grotesque lorsque l'actrice qui joue l'épouse poursuit en demandant, bien que balbutiante, s'il veut vraiment des pommes de terre sautées et le public assiste à la scène sans protester. Le jeu se poursuit jusqu'à l'absurde avec l'assentiment de tous les protagonistes. Walser instaure un malaise qui mène inmanquablement à une instabilité totale de la scène. Ce souhait de l'acteur est d'autant plus absurde lorsque l'on connaît les thèses féministes défendues par Ibsen. Walser bouleverse ainsi le thème même de la pièce en y introduisant un élément qui est là plus que perturbateur, provocateur. Et le lecteur reste pantois avec ses questions: où se situe le conflit entre cet homme et cette femme, sur scène ou dans la vie? Jouent-ils une scène d'Ibsen ou assiste-t-on à une scène de ménage?

---

<sup>708</sup> « C'était un comédien qui débutait dans le rôle d'Helmer. Au cinquième acte, après avoir lu la fameuse lettre, il sourit, ne prenant pas du tout la situation au tragique, et dit au contraire sur un ton onctueux : 'Chère Nora, tu veux que je te dise ? Tu devrais bien, en vitesse, me faire des pommes de terre sautées. » Curieux langage, le public en eut le souffle coupé. Nora était atterrée. Comment son époux pouvait-il ainsi quitter d'un seul coup son petit vêtement d'irrésolution ? Il y eut des mouvements divers parmi les spectateurs. Ce désir si terre à terre, formulé dans un moment si grave, parut à tous très étrange, mais personne ne siffla. Parler de pommes de terre sautées quand il s'agissait de bousculer les valeurs, c'était rude.» SW, Bd 8, p. 26. Trad. in: *La Rose*, op. cit., p. 40.

Le grotesque sous ces multiples formes permet ainsi à Walser de recréer une histoire qui se déroule, parallèlement à celle qui est présentée, et aspirant cette dernière dans une spirale dans laquelle le récit perd tout repère. L'incongruité penche plutôt vers le comique que vers le tragique. La banalité la plus élémentaire se transforme grâce au grotesque en spectacle. La forme même du récit se transforme en une suite de constructions complexes, le sens devient non-sens, l'imagination reste seule à l'œuvre.

### 1.3. Le grotesque : un jeu de dissimulation

Les difficultés que Walser rencontre à être reconnu dans son travail d'écrivain ne sont pas étrangères à la place qu'il donne au grotesque dans ses textes. Il semble ainsi vouloir accentuer de manière ostentatoire et provocatrice ce que ses lecteurs lui reprochent: son instabilité, son inconstance, sa légèreté et son insouciance. Dans *Der Räuber*, qui est le roman dans lequel il s'en ouvre avec le plus de sincérité, et dans lequel, paradoxalement il exploite le grotesque jusqu'au paroxysme, il écrit :

Diese Umschweife, die ich da mache, haben den Zweck, Zeit auszufüllen, denn ich muß zu einem Buch von einigem Umfang kommen, da ich sonst noch tiefer verachtet werde, als ich bereits bin. Es kann unmöglich so weitergehen. Hiesige Lebeherren nennen mich einen Torebuben, weil mir keine Romane aus den Taschen herausfallen.<sup>709</sup>

En se présentant comme un écrivain qui ne fait que remplir des blancs, Walser laisse apparaître en filigrane une critique du monde littéraire et des lecteurs. La

---

<sup>709</sup> « Ces détours que je fais à présent ont pour seul but de remplir le temps, car je dois arriver à faire un livre d'un certain volume, sans quoi je serais méprisé plus profondément encore que je ne le suis. Cela ne peut pas durer comme cela. De bons vivants messieurs d'ici m'appellent un gamin idiot parce que les romans ne me tombent pas des poches.» *Der Räuber*, SW, Bd 12, p. 103. Trad., cp. cit., p. 85.

littérature s'évaluerait au poids et pour être un écrivain reconnu, il suffirait d'écrire des romans «comme s'il en tombait des poches». Si l'écrivain se prend souvent au jeu de ce grotesque, il s'agit également d'une sorte de défense face à l'incompréhension dont il se sent victime. Il prend de la distance par rapport à ce milieu dans lequel il ne parvient pas à se faire accepter et devant lequel il garde une attitude pleine d'humilité: le monde littéraire.

Dans sa jeunesse, Walser applique ce procédé pour dénoncer une société dans la quelle il ne trouve pas sa place. L'attitude grotesque permet de contrecarrer ce monde qui semble hostile et fermé, par un moyen détourné, évitant ainsi l'affrontement direct. Elle permet en quelque sorte de forcer la porte de ce milieu, en avançant masqué, dans une société fondée sur le non-dit, le faux-semblant. Walser accentue en quelque sorte l'aspect hors norme du personnage lorsque celui-ci doit s'introduire dans un monde rangé, discipliné, ordonné. Il en va ainsi de Jacob von Gunten à l'institut Benjamenta. L'élève est là, présent, mais n'apprend rien. Il ne change pas d'attitude au fil du récit, imperturbable dans sa façon de constater les lacunes de cet institut mais mettant un point d'honneur à se couler dans le moule de l'élève servile. Il met toute son opiniâtreté à cultiver l'échec. Dès le début du récit, la situation grotesque est mise en place:

Man lernt hier sehr wenig, es fehlt an Lehrkräften, und wir Knaben vom Institut Benjamenta werden es zu nichts bringen, das heißt, wir werden alle etwas sehr Kleines und Untergeordnetes im späten Leben sein. Der Unterricht, den wir genießen, besteht hauptsächlich darin, uns Geduld und Gehorsam einzuprägen, zwei Eigenschaften, die wenig oder gar keinen Erfolg versprechen.<sup>710</sup>

---

<sup>710</sup> « Nous apprenons très peu ici, on manque de personnel enseignant, et nous autres, garçons de l'Institut Benjamenta, nous n'arriverons à rien, c'est-à-dire que nous serons plus tard des gens très humbles et subalternes. L'enseignement qui nous est donné consiste principalement à nous inculquer l'obéissance et la patience, deux qualités qui

L'écolier présente cet état de fait comme une évidence. Derrière ses propos, aucune révolte contre cette situation n'est perceptible. Il donne même quelques explications sur le fait que ces garçons « n'arriveront à rien ». Le but de « l'enseignement » ou de l'absence d'enseignement est de devenir un bon subalterne, docile et dévoué. Tout le récit de cet écolier se complaît dans cette situation d'échec, une situation absurde, renforcée par des personnages qui n'ont d'envergure que par leur apparence comme Monsieur Benjamenta, cet ogre vorace qui règne sur un institut fantôme, ou Mademoiselle Benjamenta dont l'enseignement est vague et qui se meurt de désespoir de n'avoir jamais été aimée. Dans cet univers complexe, Jakob apparaît comme une âme pure qui parvient à garder son intégrité, mais aussi comme une sorte de trublion qui, tout en se pliant aux exigences farfelues de cet enseignement parvient, lui la victime, à faire plier l'ogre. L'épilogue bascule dans l'absurde puisque l'institut disparaît sans que l'on ne sache jamais ce qu'il est advenu des personnages. Walser dissimule derrière cette vision invraisemblable toute une critique contre un enseignement qui tend avant tout à rendre les gens serviles, et qui laisse peu de place à l'imagination et à la personnalité de l'élève. Il parvient à dévoiler derrière ce récit grotesque la relation ambiguë qu'instaure le maître tout puissant avec son élève. Il évoque ce jeu de répulsion et d'attirance que la victime éprouve face à son bourreau:

Ja, Benjamenta kommt mir wie ein ausgehungertes Tiger vor.  
Und wie? Ich, ich begeben mich in den gähnenden Rachen  
hinein? Nur hinein! Mag er seinen Mut kühlen an einem  
wehrlosen Zögling. Ich stehe ihm zur Verfügung.[...] Er zwingt  
mich! Ich muß zu diesem Menschen hineingehen. Eine  
Seelengewalt, die ich nicht verstehe, nötigt mich, ihn immer  
wieder von neuem aushorchen zu gehen. Mag mich der

---

promettent peu de succès, voire pas du tout.» *Jakob von Gunten*, SW, Bd. 11, p. 7.  
Trad., op. cit., p. 31.

Vorsteher fressen, mit andern Worten, mir Leid und Schmach  
antun.<sup>711</sup>

Seul le grotesque avec lequel toute cette relation entre l'élève et le directeur est décrite peut permettre ce genre de confidence, cet aveu terrible. Il permet de mettre sous forme de mots l'indicible car, en exagérant le trait, l'attitude inacceptable du directeur est « neutralisée » en quelque sorte par la manière absurde avec laquelle elle est décrite. Jakob se jette dans la gueule de loup, en toute connaissance de cause. C'est là que réside sa force face à l'adversaire. Il constate d'ailleurs la situation avec beaucoup de lucidité et la décrit de manière cruelle, en faisant référence à l'ogre qui mange les enfants : « Mag mich der Vorsteher *fressen* ». Ce n'est qu'ensuite qu'il emploie les mots appropriés : « [...] mit andern Worten, *mir Leid und Schmach antun*. » A cet instant-là, il revient à la réalité. L'auteur oscille entre rêve et réalité comme en témoigne la succession d'interrogations et d'exclamations. Le grotesque permet ce « va et vient » entre le monde de la fiction représenté par la relation entre l'ogre et l'enfant, et la réalité qui est, elle, représentée par la relation entre l'élève et ce directeur pervers. Le grotesque devient un moyen d'accepter l'in vraisemblable, l'irrationnel qui règnent dans cette école.

Walser poursuit la critique de ce monde de l'éducation et de l'apprentissage sous un mode grotesque dans le roman *Der Gehülfe*. Il s'agit de la situation d'un patron face à son commis. Ce patron met au point des machines invraisemblables qu'il ne parviendra jamais à vendre. Le grotesque de la situation réside dans l'opposition entre ces deux mondes : celui du puissant qui voit son univers s'écrouler inéluctablement, et celui du faible qui, bien qu'opprimé, prend peu à

---

<sup>711</sup> « Oui, Benjamenta me fait l'effet d'un tigre affamé et mis en cage. Et puis quoi ? Moi, j'irais me mettre dans la gueule béante ? Allons-y ! Qu'il fasse donc passer sa colère sur un élève sans défense. Je suis à sa disposition.[...] Je n'y peux rien. Il faut que j'aie trouver cet homme. Une force physique que je ne comprends pas me pousse sans cesse à l'épier et à le sonder. Puisse le Directeur me dévorer, en d'autres termes m'infliger souffrance et honte.» Ibid., p. 147. Trad., *ibid.*, p. 212.

peu la position d'observateur. Il réside également dans l'absence d'apprentissage, car Tobler ne lui apprend pas à travailler, il se contente de jouer son rôle de supérieur. Les relations entre le subalterne et son supérieur sont immuables. Joseph n'apprend rien à ce sujet.

Dans le domaine de l'éducation, Tobler est supplanté par sa femme. C'est elle, personnage subalterne, comme elle se définit elle-même, qui fait découvrir à Joseph un monde qu'il semble ignorer, celui des femmes et de la famille. L'apprentissage auprès de Tobler devient accessoire. La vie au sein de cette famille semble être plus profitable à Joseph que les heures passées dans son bureau dont le cadre est évoqué de manière curieuse:

Eine Stunde später stand er wieder inmitten der realen, Toblerschen Geschäfte. Reklame-Uhr und Schützenautomat winkten ihm ärgerlich und zugleich hilfeflehend entgegen, und Joseph schrieb wieder an seinem Schreibtisch.<sup>712</sup>

Après un rêve, Joseph se retrouve brusquement dans la réalité : le bureau de Tobler dans lequel les inventions de ce dernier le regardent avec rancune et d'un air suppliant. La réussite de ces découvertes est mise en doute par cette image. L'imagination de Joseph se mêle à la réalité pour semer le doute sur cette entreprise où il est entré en apprentissage. La situation est d'autant plus grotesque qu'elle ne provoque aucune réaction de la part de Joseph. Celui-ci continue imperturbablement son travail, tel un automate. Il est en quelque sorte lui-même un « objet » de cet atelier. Il se laisse couler dans le moule de l'apprenti, mais tout en ayant un jugement moqueur sur le rôle de son patron:

So ein Mann, wie Tobler einer ist, überläßt gern die häuslichen Dinge seiner Frau, denn er selber reist und kämpft in Dingen der Reklame-Uhr und des Schützenautomaten. Der Mann trägt die

---

<sup>712</sup> « Au bout d'une heure, il se retrouva au milieu des affaires réelles de Tobler. L'horloge-réclame et le distributeur automatique pour tireurs lui faisaient signe d'un air rancunier et suppliant et Joseph était de nouveau à sa table, en train d'écrire.» *Der Gehülfe*, SW, Bd 10, p.214. Trad., op. cit., p. 184

Verantwortung, da müßte man hoffen dürfen, die Frau trage die Liebe und die Mühe. Der Mann kämpft mit der Existenz, und die Frau sorgt für die Haltung und das friedliche Benehmen zu Hause.<sup>713</sup>

L'auteur oppose de façon caricaturale Tobler et son épouse. Cette analyse sous forme de cliché accentue le contraste entre le foyer et le monde du travail. L'auteur ne fait que ridiculiser cet époux qui tel un combattant part à la conquête de son gagne-pain. L'existence de cet homme ne semble être que combat alors qu'il est en fait d'une grande inefficacité. Dans le texte, cet homme installé, sûr de sa puissance, semble prendre la pose. La situation est d'autant plus absurde que les découvertes pour lesquelles il se démène sont vouées à l'échec. Le pouvoir dont dispose Tobler sur son commis et sur sa famille se craquelle au fil du récit de façon presque imperceptible. Le commis lui témoigne la même soumission tout au long du roman. Seule la manière grotesque de forcer le trait prouve que celui-ci n'est pas aussi dupe qu'il y paraît.

Mener ainsi les situations jusqu'à l'absurde, en transformant le jeu entre les personnages en une vaste pantalonnade, en soulignant de manière caricaturale les travers de ces «puissants», permet de dissimuler une critique de la hiérarchie dans la société. La portée de ces critiques en est atténuée comme dans l'esprit carnavalesque où tout est permis parce que c'est invraisemblable. Le tragique verse dans le dérisoire et le l'absurde. Ainsi le roman de *Geschwister Tanner* n'aurait certainement pas le même charme de l'innocence, de la puérité parfois, s'il n'était ponctué par des situations grotesques. Simon cache son mal de vivre, ses difficultés à s'insérer dans la vie sociale derrière des extravagances qui rendent le personnage absurde et attachant à la fois:

---

<sup>713</sup> « Un homme comme Tobler se décharge volontiers sur sa femme des soucis du foyer, car pour sa part il voyage et se bat pour l'horloge-réclame et le distributeur automatique pour tireurs. A l'homme les responsabilités et à la femme, du moins on devrait pouvoir l'espérer, l'amour et la peine. L'homme lutte pour assurer la subsistance, la femme veille à la bonne tenue et à la paix de la maison.» Ibid., p. 113. Trad., ibid., p.98.

Es ist mir keineswegs bange, daß aus mir nicht auch noch eine Form wird, aber mich endgültig formen möchte ich so spät als nur möglich. Und dann sollte das besser von selber, ohne daß man es gerade beabsichtigte, kommen. Nun habe ich mir vorläufig ein paar grobe, breite Schune anmessen lassen, um fester aufzutreten und den Menschen schon mit meinen Schritten zeigen zu können, daß ich einer bin, der etwas will und wahrscheinlich auch etwas kann. Erprobt zu werden, das ist mir eine Lust! Kaum eine höhere kenne ich.<sup>714</sup>

L'évocation de ce personnage qui ne trouve rien de mieux à faire pour avoir de l'assurance que de s'acheter de bons gros souliers, prête à sourire. Mais ne parle-t-on pas de faire ses premiers pas dans la vie ? L'auteur joue avec cette image jusqu'à l'absurde en laissant croire que la volonté se jauge à la largeur de ses chaussures. Soudain, il n'existe plus dans le récit aucun mal-être, aucune difficulté à « se former », comme l'écrit l'auteur. Seule subsiste cette image d'un être campé avec assurance dans ses gros souliers. Il parvient avec une certaine arrogance à régler un problème d'ordre psychologique par un acte banal et quotidien, mettant tout sur le même plan. Le grotesque remet en cause le jugement de valeur. C'est dans *Geschwister Tanner* que Walser se dévoile avec le plus de sincérité et d'objectivité. Les situations grotesques dans lesquelles il place Simon apparaissent comme pour travestir des confidences qui lui sont pénibles ou qui lui semblent même impudiques. Ce semblant de bonhomie avec laquelle il se laisse aller aux révélations est contrebalancé par l'aspect grotesque de certaines situations. De crainte de se voir reprocher ses réflexions sur les questions essentielles qui le taraudent, Walser lance Simon dans des

---

<sup>714</sup> « Je ne m'inquiète pas, je finirai bien par prendre forme un jour ou l'autre, mais si ce doit être ma forme définitive, je voudrais que ce soit le plus tard possible. Et je préférerais que cela se fasse tout seul, sans préméditation de ma part. En attendant, je me suis fait faire une paire de gros souliers bien larges, pour me donner de l'assurance et pour que les gens se disent, rien qu'en voyant ma façon de marcher: voilà quelqu'un qui sait ce qu'il veut et qui est sans doute aussi capable de le faire. Être mis à l'épreuve,

élucubrations qui n'en finissent pas. La réflexion existe, certes, mais sous une forme qui lui enlève toute profondeur:

Gewiß: jeder denkende Kopf ist wichtig und jede Frage kostbar, aber es dürfte anständiger und für die Köpfe ehrender sein, zuerst Lebensfragen zu erledigen, bevor die zierlichen Kunstfragen erledigt werden. Nun sind allerdings Kunstfragen bisweilen auch Lebensfragen, aber Lebensfragen sind in noch weit höherem und edlerem Sinn Kunstfragen. Ich denke jetzt natürlich so, weil für mich die Weiterexistenz zu allererst in Frage kommt, weil ich Adressen schreibe im kargen Tagelohn, und ich kann mit der hochnäsigen Kunst nicht sympathisieren, weil sie mir im Augenblick als das Nebensächliche in der Welt vorkommt; und in der Tat, man denke einmal, was ist sie gegen die sterbende und immer wieder erwachende Natur. Was hat die Kunst für Mittel, wenn sie einen blühenden, duftenden Baum darstellen will, oder das Gesicht eines Menschen? Gut, ich denke jetzt ein bißchen frech, von oben herab, nein, eher ein wenig wütend von unten herauf, aus der Tiefe, wo einem das Geld fehlt.<sup>715</sup>

Simon ne peut adhérer à cet art si arrogant alors qu'il tente tout simplement de subsister. La situation pourrait paraître tragique, mais le raisonnement est à ce

---

je ne connais guère un plaisir plus haut que celui-là. » *Geschwister Tanner*, SW, Bd 9, p. 330-331. Trad., op. cit., p. 285.

<sup>715</sup> « Bien sûr : une tête pensante, c'est important, et chaque question a son prix, mais toutes ces têtes pourraient aussi trouver plus convenable, plus honorable, de régler d'abord les questions où il va de la vie, avant de conclure sur les questions plus délicates où il y va de l'art. Je pense naturellement ainsi maintenant parce que la première chose qui compte pour moi en ce moment, c'est de survivre, parce que je recopie des adresses pour un salaire journalier misérable, et qu'il m'est impossible de sympathiser avec l'art qui prend des grands airs, dans un moment où il me paraît à moi la chose la plus accessoire au monde; et qu'on y songe en effet : qu'est-ce que c'est, en comparaison de la nature qui ne cesse de mourir et de renaître ? Quels sont les moyens de l'art quand il veut représenter un arbre en fleurs et qui sent bon, ou le visage d'un homme ? Bon, c'est insolent, tout cela, vu de haut, ou plutôt non, vu d'en bas, de là où l'on se trouve quand on est sans argent et assez furieux de n'en pas avoir. » Ibid., p. 289. Trad., ibid., p. 250-251.

point absurde qu'il prête à sourire. Il n'est pas plus crédible lorsqu'il oppose l'art à la nature. Il coupe court à ses réflexions en se traitant lui-même d'arrogant, mais atténue tout de suite l'autocritique en précisant sa situation, en bas de l'échelle, là où il est, un pauvre scribouillard désargenté. Le personnage de Simon semble être une sorte d'hurluberlu en proie à des réflexions désordonnées qu'il est difficile de prendre au sérieux. Le procédé grotesque permet à Walser de composer avec une situation grave. Il dissimule l'état de son personnage derrière une « pirouette », une exagération, une invraisemblance ou une banalité car celle-ci même peut paraître grotesque chez Walser. Le jeu s'instaure entre deux mots : « Kunstfragen » et « Lebensfragen ». Mais, soudain, comme s'il était à bout d'arguments, il oppose la nature à l'art. L'exemple choisi est si vaste qu'il ne parvient pas à soutenir le raisonnement. L'opposition entre « Lebensfragen » et « Kunstfragen » tourne court. Aux grands problèmes existentiels, il oppose avec arrogance la dure réalité de la vie. Le lecteur sera privé de la suite de ce soliloque que Simon interrompt avec une philosophie toute personnelle.

A travers le grotesque se crée un jeu de ruptures des attentes conventionnelles. Le récit ne repose plus sur la cohérence ni sur la vraisemblance. Un institut dont le seul but est de ne rien enseigner et de maintenir les élèves dans l'ignorance pour en faire de parfaits subalternes peut-il exister? Peut-on parler d'un véritable apprentissage du métier chez Tobler? Pourquoi Simon aborde-t-il sans cesse une foule de problèmes en se lançant dans des raisonnements absurdes, pour les abandonner aussi rapidement qu'ils lui sont venus à l'esprit? Tous ces personnages de Walser sont grotesques dans la mesure où ils tendent tous vers quelque chose mais mettent tout en œuvre pour ne pas y parvenir. Walser répond aussi, de cette manière à ceux qui lui dénie le droit d'être sérieux, par une pitrerie, une exagération, une palinodie. Il fait croire à ceux qui lui refusent le droit d'être écrivain que son écriture n'est qu'un jeu de

Dans son essai *Freie Komik*, Dieter Henrich écrit que pour comprendre ce qu'est le genre comique, il faut se pencher sur ce que les enfants considèrent comme comique. Il s'agit avant tout de transformations, vestimentaires par exemple, de grimaces, de jeux de cache-cache, de disparitions soudaines et de réapparitions aussi soudaines, de jeux de faux-sens.<sup>717</sup> Le principe consiste à transformer, avec une certaine rapidité, dans le but de surprendre, car de l'effet de surprise dépend l'effet comique. Helmuth Plessner tente de définir à partir de quels éléments, on peut parler d'une « attitude » comique:

Alles Unverhältnismäßige: große Umwege, gewaltige Anstrengungen, die zum Ausgangspunkt zurückführen, Spannungen, die in Nichtszergehen, Gesten und Gebärden, die ihre Hohlheit nicht verbergen - wirkt überwältigend komisch, denn es demonstriert Gegensinnigkeit als Einheit.<sup>718</sup>

L'aspect dérisoire des situations est un des éléments récurrents du discours de Walser. Refusant toute vision sérieuse, il donne l'impression de vouloir nier le discours réel pour sans cesse le mener vers des registres où règnent l'ambivalence, et la réversibilité permanente. Ainsi, dans le roman *Der Gehülfe*, dans lequel les relations « maître-serviteur » permettent de créer à elles seules des situations comiques, Joseph transpose le monde technique de Tobler dans celui de la chevalerie du Moyen-Âge:

---

<sup>717</sup> « Stellt man Thesen über die Priorität einer Form der Komik auf, so muß man das beachten, was Kinder komisch finden. Dazu gehören Verwandlungs- und Verkleidungseffekte, Grimassenschneiden, Versteckspiel im Sinne des 'plötzlich weg und plötzlich wieder da', und Spielereien mit verdrehtem Sinn und sozusagen grimassierenden Tönen.» Dieter Henrich : *Freie Komik*. In: *Das Komische*. Kolloquium 2-7 sept. 1974. München, 1976, p. 385.

<sup>718</sup> « Tout ce qui est excessif : de grandes circonvolutions, des efforts surhumains qui ramènent au point de départ, des tensions qui tombent dans le néant, des gestes et des gesticulations qui ne dissimulent pas leur inutilité - tout ceci donne une formidable impression comique, car cela fait paraître le non-sens comme une uniformité. » Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern, 1950, p.112.

Irgendein Ritterfräulein in Samtrock und ledernen Handschuhen, das weiße Roß an den Leinen führend, das reiche, goldenen Haar ungebunden tragend, hätte jetzt daherkommen können. Joseph würde sich nicht allzu sehr über den Auftritt gewundert haben. So sah es hier aus, ganz nach ritterlichen und frauenhaften Begebenheiten. Aber was konnte Schönes und Ritterliches in der Nähe der Villa Tobler vorkommen ? Etwa gar die Pauline, oder Tobler selber als abenteuerlustiger und ebenso gekleideter Unternehmer? Unternehmungen, ja, die gab es in Hülle und Fülle, kein Zweifel, aber was für welche? Was hatten technische Unternehmungen mit grünen Waldschluchten, weißen Rössern, edlen, lieben Frauengestalten und mit mutigen Taten zu tun? Ritten in früheren Jahrhunderten die Ritter und Unternehmer auch auf der 'Reklame-Uhr' und auf dem 'Schützenautomaten', oder auf ähnlichen Gäulen herum?<sup>719</sup>

L'aspect comique est engendré par l'intrusion brutale de la servante Pauline et de Tobler dans un merveilleux rêve où se côtoient de belles châtelaines à la superbe chevelure et de vaillants chevaliers. Ni Pauline qui s'illustre par sa brusquerie, ni Tobler que l'on ne se représente guère sous les traits d'un être aventureux, ne correspondent à ces portraits. Ce qui au départ semblait n'être qu'un rêve éveillé se transforme en un tableau comique pour s'achever par une image saugrenue et anachronique et grotesque, celle de chevaliers chevauchant des horloges, des distributeurs automatiques. Par ce genre de monologue intérieur, ces rêveries

---

<sup>719</sup> « Quelque châtelaine vêtue de velours et gantée de cuir, tenant par la bride un étalon blanc et portant déliée son opulente chevelure blonde, aurait pu maintenant faire son apparition ; Joseph ne se serait pas autrement étonné de cette entrée en scène. Tel était ce décor, fait pour des histoires de chevaliers et de dames. Mais que pouvait-il se passer de beau et de chevaleresque à proximité de la villa Tobler ? Il pouvait survenir Pauline, ou bien Tobler lui-même, en chef d'entreprise aventureux, et costumé à l'avenant ? Des entreprises, certes il y en a à la pelle, sans aucun doute, mais de quel genre ? Qu'est-ce que des entreprises techniques avaient à voir avec des ravins verdoyants, des étalons blancs, de douces et nobles dames et des actions héroïques ? Est-ce que, dans les siècles passés, les entreprenants chevaliers chevauchaient déjà 'l'horloge-réclame', le

contenant souvent des éléments comiques, l'auteur permet à son personnage de se rendre à nouveau maître d'une situation dans laquelle il se sent, en tant qu'inférieur, malmené. Walser jette ainsi un doute sur la toute puissance de Tobler et inverse subrepticement les rapports de force. Cette manière de renverser les relations qui existent dans la réalité et de transformer le fort en faible et vice versa fait partie du procédé comique.<sup>720</sup>

Walser joue également sur les images que provoque le genre comique. Par le seul pouvoir des mots, il amène le lecteur à imaginer des scènes invraisemblables. Ainsi le texte *Die schöne Rittersgutbesitzertochter* débute-t-il comme un conte:

Herr von Wehrburg und Herr von Wunderbug liebten und umarmten mit Goldrahmen ihrer Wertschätzung ein tadelloses Mädchenbild.

Herr von Wehrbug war ein prima Fachmann in der Landwirtschaft. Er hob, kann man sagen, ein Landgut mit einer an Federleichtigkeit grenzenden Schnelligkeit in die Höhe.

Da ritt er denn so durch den Wald, nach dem er seiner Frau Mama mit einer hart an das grenzenden Artigkeit die Hand geküßt hatte, was man Manierenbesitzen nennt. Die Mutterhand war über den Sohneskuß glücklich.<sup>721</sup>

---

'distributeur automatique pour tireurs' et autres dadas? » *Der Gehülfe*, SW, Bd 10, p. 99. Trad., op. cit., p. 86-87.

<sup>720</sup> « Cette inversion est subversive, puisque instaurer le règne du plus faible - ne fût-ce que pour rire - c'est ruiner l'autorité du plus fort, porter atteinte donc à l'ordre établi. » Marcel Gutwirth : *Molière ou l'Invention comique*. Paris, 1966, p. 8.

<sup>721</sup> « Monsieur de Wehrburg (tour de garde) et Monsieur de Wunderburg (tour enchantée) aimaient le portrait d'une jeune fille irréprochable et l'encadraient avec tout l'or de leur considération. Monsieur de Wehrburg était un homme de métier dans l'agriculture. Il monta une exploitation avec une rapidité frisant la légèreté d'une plume. Un jour, il galopait dans la forêt après avoir baisé la main de Madame sa maman avec une force frisant la galanterie, ce que l'on appelle avoir de bonnes manières. La main maternelle se réjouissait du baiser filial. » SW, Bd 17, p. 295.

Walser joue sur la structure du langage pour introduire le trait comique. Le rang social de la demoiselle ainsi que sa richesse semblent être à la mesure du mot qui la caractérise: « Die schöne Rittersgutbesitzertochter ». L'auteur poursuit le jeu en décrivant la fulgurance de l'ascension de l'un des personnages : « mit einer Federleichtigkeit grenzenden Schnelligkeit ». La facilité avec laquelle cette entreprise voit le jour est rendue par l'image de cette plume légère qui s'élève. L'effet comique du discours est renforcé par l'image du baiser posé sur la main de la mère : le membre est mis en exergue, comme si à lui seul il se réjouissait de cette attention. En mêlant à sa description une construction de mots qui donne une certaine ampleur au personnage, il introduit également une certaine complexité, une emphase quelque peu moqueuse. Tout le récit se poursuit sur ce ton:

Es ritt jedoch auch der gute, wunderliche Wunderburg zufällig  
durch den Wald.<sup>722</sup>

Ce dernier sauve la jeune fille des griffes de son rival. Le conteur achève son histoire en souhaitant au personnage et à lui-même, une vie laborieuse. Ce sur quoi il se rétracte malicieusement:

Wir wünschen ihm und uns ein langes, arbeitüberladenes Leben,  
das heißt nur ihm, uns nicht; wir gehören nicht zu denen, die  
sich gern überanstrengen.<sup>723</sup>

Walser puise ses thèmes dans les situations quotidiennes qu'il aime rendre drôles et invraisemblables. Il manie l'humour et le cocasse pour rendre la banalité romanesque. Dans un texte daté de 1917, intitulé *Zahnschmerzen*, il fait preuve de drôlerie en relatant une rage de dents de manière tragi-comique:

---

<sup>722</sup> « Le bon et charmant Monsieur Wunderburg, chevauchait par hasard dans la forêt. » Ibid., p. 296.

<sup>723</sup> « Nous lui souhaitons et à nous aussi, une vie longue et laborieuse, c'est-à-dire, nous ne la souhaitons qu'à lui, pas à nous; nous ne faisons pas partie de ceux qui aiment se surpasser. » Ibid., p. 298.

Ich erinnere mich, daß ich einmal eine Zeitlang heftige Zahnschmerzen hatte. Um die Qualen zu betäuben, lief ich ins Feld hinaus und brüllte dort wie König Lear. Zu Hause beliebte es mir, gegen die Wand zu rennen und im Grimm einige wertvolle Stühle aus der Biedermeierzeit zu zerschlagen.<sup>724</sup>

En premier lieu, Walser relate une situation pénible, mais somme toute banale, une rage de dents. Il semble ne pouvoir soulager ses maux qu'en poussant des cris. Ces cris comparés à ceux poussés par le roi Lear donnent à la rage de dents une dimension théâtrale inattendue. Les déclamations du Roi Lear, personnage éminemment célèbre, comparées ainsi à des cris provoqués par un mal de dents, sont tournées en dérision. L'auteur enchaîne avec un autre acte: se jeter contre les murs tout en accompagnant ce jeu d'un lancer de chaises. Il ne s'agit pas de n'importe quelles chaises, mais de chaises de prix, d'un style particulier, le style Biedermeier, symbole de la réussite sociale et emblème de la bourgeoisie. Le traitement du mal de dents est donc non seulement théâtral par allusion au Roi Lear, mais également démesurément coûteux à cause des chaises Biedermeier. L'ensemble donne une scène grand-guignolesque par le fait même d'appliquer à une situation banale des faits qui ne le sont pas. Ceux-ci introduisent une distance entre l'expérience évoquée et la manière dont elle est rapportée. Ils lui enlèvent toute crédibilité tragique et le mal de dents se transforme en une mise en scène burlesque.

La situation comique peut être engendrée également par un seul mot, comme dans la réplique de Frantz dans *Die Knaben*:

O mein Goethe ! Wann komme ich dazu deinen Faust auf der Bühne zu geben?<sup>725</sup>

---

<sup>724</sup> « Je me souviens avoir eu pendant un certain temps, de terribles maux de dents. Pour calmer les douleurs, je courrais dans les champs et hurlais comme le Roi Lear. A la maison, il me prit la fantaisie de me jeter contre un mur et de briser dans ma colère quelques chaises de valeur de l'époque Biedermeier.» SW, Bd 5, p. 116.

<sup>725</sup> SW, Bd 14, p. 7.

L'expression « O mein Goethe ! » évoque l'exclamation « o mein Gott ! ». Walser joue sur la paronymie entre ces deux mots « Goethe » et « Gott ». Dans ce jeu se mêlent à la fois la familiarité, soulignée par le tutoiement et le respect devant une œuvre que l'on rêve de présenter sur scène. En suscitant l'association entre « Gott » et « Goethe », l'écrivain rappelle la position de l'auteur le plus célèbre de langue allemande.

Walser est passé maître dans l'art de mêler les genres: présenter ce qui est sérieux de façon comique et vice-versa, instiller un brin d'irrespect dans la vénération. Le comique tel qu'il le conçoit ne peut être que l'expression de la confrontation entre deux opposés, deux antagonismes. Dans *Tagebuch-Fragment*, il donne sa définition du procédé comique:

Vergangene Nacht kam mir Folgendes in den Sinn, das vielleicht etwas Belustigendes enthält: Was das Element des Komischen betrifft, so kann man es ernst nehmen, und was die Bedeutung des Ernsten oder Tragischen anbelangt, so kann man etwas Lustiges, Komisches darin entdecken.[...] Das Tragische bedeutet meinem Gefühl oder meiner sogenannten Anschauung nach die eine Hälfte der Erdkugel oder des Erdenlebens, während man dem Komischen, haargenau so viel Wichtigkeit darstellend, die andere, ebenso große Hälfte auszumachen erlauben wird.<sup>726</sup>

Comique et tragique se partagent le monde de manière équitable, tel est le postulat de Walser. Le jeu consiste donc à tenter de les fusionner. Le comique à lui seul n'a aucune valeur s'il n'est pas confronté au tragique, s'il ne se fond pas

---

<sup>726</sup> « La nuit passée, il m'est venu à l'esprit ceci, qui contient peut-être un élément divertissant : le comique peut-être pris au sérieux, et dans la signification du sérieux ou du tragique on peut découvrir une part de divertissement, de comique.[...] Le tragique, selon mon sentiment ou ce que l'on pourrait appeler ma philosophie, recouvre une seule moitié de notre globe ou de la vie sur terre, aussi accorde-t-on au comique, d'importance exactement égale, le droit de constituer l'autre moitié. » SW, Bd 18, p. 70. Trad. in : *Robert Walser, Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 131-132.

en lui. L'élément comique se fonde d'ailleurs sur la présence des deux genres. C'est la confusion qui se crée à partir de la discordance entre ces deux mondes que Walser tente d'exploiter dans son écriture. Le comique est par essence un élément instable, difficile à cerner, derrière lequel l'auteur peut à nouveau évoluer sans être soumis aux critiques de ses lecteurs. Mais il joue pourtant par ce procédé sur leur participation implicite. Un procédé comique ne peut prendre toute sa dimension s'il n'est pas perçu en tant que tel par celui à qui il est destiné. Comme nous l'avons souligné, chez Walser les liens avec le lecteur sont d'une grande importance. Le jeu comique, art du contrepoint, suppose un partenaire réel ou fictif, le lecteur en l'occurrence à qui ce jeu est destiné.

## 2.2. Ironie et humour

L'ironie et l'humour sont de conception voisine, l'ironie apporte à l'humour une forme d'esprit plus relâchée encore, elle permet de pousser le discours dans ses derniers retranchements. Friedrich Schlegel se penche sur l'ironie romantique dans les 127 Fragments critiques publiés en 1797 dans la revue berlinoise *Lyceum der schönen Künste*. Le philosophe Ernst Behler dans son ouvrage *Ironie et modernité*, revient sur ce terme d'ironie romantique, en opposition à l'ironie de la rhétorique classique - qui elle, était purement rhétorique - pour souligner combien il est dangereux et réducteur de le cantonner à la période romantique elle-même:

L'ironie romantique n'est pas une désignation que les auteurs se sont appliqués à eux-mêmes, mais une catégorie établie par les critiques ultérieurs qui désignent ainsi cette ironie qui fut découverte à l'époque du romantisme. Quand on emploie aujourd'hui le terme d'« ironie romantique », on sait tout de suite qu'il s'agit de cette ironie qui apparaît spécifiquement dans la littérature, avec laquelle l'auteur est présent dans son œuvre et

mène tous les jeux possibles de dissimulation. Cette ironie n'est pas cantonnée à un genre littéraire: elle apparaît aussi bien dans le récit, le drame et la poésie. Elle n'est pas non plus limitée temporellement à des époques déterminées, mais constitue en général une caractéristique de la littérature moderne.<sup>727</sup>

L'ironie est donc avant tout un jeu de dissimulation que pratique l'auteur dans son œuvre et sur son œuvre.<sup>728</sup> Martin Walser, lui, ajoute une nuance supplémentaire à l'ironie en distinguant l'ironie bourgeoise de Thomas Mann de l'ironie instrument de la négation chez Socrate, Hegel, Kierkegaard, Walser et Kafka.<sup>729</sup> L'ironie est comme le comique, un concept en marge, dont la définition fluctue selon la conscience littéraire. La différencier de l'humour relève également de la sensibilité de chacun, dans son rapport avec l'écriture. Wolfgang Preisendanz, dans son essai *Humor als dichterische Einbildungskraft*, rappelle que ce qui différencie l'humour de l'ironie est propre à chaque auteur. Il donne comme exemple la position de Novalis à l'égard du concept tel que le définit Schlegel:

Was Schlegel so scharf als Ironie charakterisiert, ist, meinem Bedünken nach, nichts anderes als die Folge, der Charakter der echten Besonnenheit, der wahrhaften Gegenwart des Geistes. Der Geist erscheint nur immer in fremder, lustiger Gestalt. Schlegels Ironie scheint mir echter Humor zu sein. Mehrere Namen sind einer Idee vorteilhaft.<sup>730</sup>

---

<sup>727</sup> Ernst Behler : *Ironie et modernité*, Littératures européennes, Paris 1997, p. XI. traduit de l'allemand par Olivier Mannoni.

<sup>728</sup> « La conscience du jeu dans l'œuvre et sur l'œuvre. » René Bourgeois : *L'Ironie romantique*, Grenoble 1974, p. 37.

<sup>729</sup> Cf. Martin Walser : *Selbstbewußtsein und Ironie*, Frankfurter Vorlesung. Frankfurt/M., 1981, p. 122.

<sup>730</sup> « Ce que Schlegel caractérise d'une manière si vive comme l'ironie n'est à ma connaissance rien d'autre que la conséquence, le caractère de la prudence, de la véritable actualité de l'esprit. L'ironie de Schlegel me paraît être un véritable humour. Avoir plusieurs noms est profitable à une idée. » Cité par Wolfgang Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München, 1976, p. 72-73. Preisendanz poursuit son

Dans *Vorschule der Ästhetik* de 1804 et *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule* de 1825, Jean-Paul fait une distinction entre l'humour et l'ironie. Il caractérise l'ironie par des termes tels que 'amertume', 'froideur', 'sérieux'<sup>731</sup> alors que l'humour porte en lui une qualité universelle:

Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschaut, so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisset und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist.<sup>732</sup>

Jean Paul fait une distinction entre les deux concepts; l'humour fait partie du domaine du cœur, l'ironie de l'intellect. L'humour tente de dire les choses de manière détournée, alors que l'ironie les dit par la raillerie ou en exprimant le contraire de ce qui devrait être dit. L'humour et l'ironie s'affrontent souvent, l'un apportant la légèreté que l'autre veut contrecarrer.

L'ironie telle que la conçoit Walser est un moyen supplémentaire de bousculer le rythme de son écriture. Elle constitue une mise à l'épreuve que lui fait subir l'auteur, une «épreuve du feu» qu'il s'inflige lui-même pour affirmer sa propre vision et acquérir ainsi une plus grande indépendance face à ce qu'il écrit. L'auteur est attiré par le jeu intellectuel suscité par cette mise à l'épreuve au travers de l'ironie, sans toutefois se départir d'un humour qui lui permet de glisser avec légèreté d'une situation à l'autre. Une scène du roman *Der Gehülfe*

---

analyse en donnant comme exemple les contes d'Hoffman et considère que l'humour est incontestablement le résultat, mais aussi l'expression de l'accomplissement de l'ironie.

<sup>731</sup> « Man sieht [...] wie die Bitterkeit einer Ironie von sich selber mit ihrer Kälte und Ernsthaftigkeit zunimmt ohne Willen, Haß und Zutun des Schreibers. » Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik / Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*. Hrsg. von Norbert Miller. München, 1963, p. 151.

<sup>732</sup> « Quand l'homme, à l'instar de ce que faisait l'ancienne théologie, regarde d'en haut, depuis le monde supraterrrestre, vers le monde terrestre : il voit celui-ci s'écouler, petit et vaniteux ; quand il mesure, et associe l'infini au petit, comme le fait l'humour: alors naît ce rire où l'on trouve encore une douleur et une grandeur. » Ibid., p. 129. Trad. par Olivier Manoni in: Ernst Behler : *Ironie et Modernité*, op.cit., p. 215.

illustre parfaitement ce jeu que pratique l'auteur. Il s'agit de la visite de la mère de Wirsich, ce commis que Tobler a licencié, à Madame Tobler. Le commis s'adresse dans ses pensées à Madame Wirsich:

Frau Wirsich, deine verweinten Augen trüben ja ganz deine paar abgenommenen, glänzenden Weltmanieren. Wie hattest du dir vorgenommen, dich fein zu bewegen, und wie hat dich nun dein Gram überwältigt. Deine alten Hände, die wie Stirnen durchgefurcht sind, zittern recht sehr. Was spricht dein Mund? Nichts? Ei, Mutter Wirsich, man muß sprechen in guter Gesellschaft. Sieh, sieh, wie dich eine gewisse andere Dame anschaut.

Frau Tobler schaute Frau Wirsich mit besorgten, aber kalten Augen leicht von der Seite her an, indem sie zugleich die Locken ihres jüngsten Kindes, das neben ihr saß, streichelte. Eine wirklich wohlhabende Frau!<sup>733</sup>

En s'adressant avec cette familiarité à Madame Wirsich, le commis souligne encore d'avantage le fossé qui existe entre ces deux femmes. Il ironise sur le point le plus sensible de cette femme, ses « bonnes » manières : « deine paar abgenommenen, glänzenden Weltmanieren ». Il met l'accent sur son apparence autant que sur son comportement. Pourtant, dans un premier temps, il semble compatir à la position inconfortable de cette femme : « Wie hattest du dir vorgenommen, dich fein zu bewegen, und wie hat dich nun dein Gram überwältigt. » Le tutoiement n'est pas uniquement l'expression d'une familiarité

---

<sup>733</sup> « Oh, madame Wirsich, voilà que vos yeux rougis gâchent tout à fait vos belles manières d'emprunt ! Vous vous étiez promis de vous conduire en femme du monde, et voilà comment les idées noires ont pris le dessus. Vos vieilles mains, ridées comme des fronts, tremblent beaucoup à présent. Que dit votre bouche ? Rien ? Ah, mère Wirsich, il faut parler quand on est en bonne compagnie. Voyez, voyez comment vous regarde une certaine autre dame. Madame Tabler regardait Madame Wirsung d'un œil soucieux, mais froid, un peu de biais, tout en caressant les boucles de son benjamin assis près d'elle. Qu'elle aisance, vraiment chez cette femme ! » *Der Gehülfe*, SW, Bd 10, p. 39-40. Trad., op. cit., p. 36-37. Il nous semble que le tutoiement aurait du être préservé dans la traduction, car il renforce l'ironie et accentue la différence entre le rang social de ces deux femmes.

entre lui, le commis, et cette femme, pour laquelle il éprouve cependant une certaine compassion, mais c'est aussi la manifestation d'une sorte de condescendance. Le trait ironique qui suit « Ei, Mutter Wirnich, man muß sprechen in guter Gesellschaft », témoigne des sentiments ambigus qui l'animent. Il épouse les manières de la bourgeoisie et bouscule, certes par la pensée, cette pauvre femme. Le mot « Mutter » employé à la place du mot « Frau », souligne la position subalterne qu'il veut donner à cette femme et la distance qu'il met entre elle et lui, commis certes, mais faisant presque partie de la famille Tobler. Le jeune homme est attiré par ce monde, même si la richesse, la paix et la sérénité ne sont que factices. La vision idyllique est toutefois évoquée sous les traits de Madame Tobler caressant tendrement les cheveux de son enfant. En faisant intervenir directement le personnage du commis, par ce monologue intérieur, qui, après s'être déplacé sur Madame Tobler, reprend en concluant : « Eine wirklich wohlhabende Frau », Walser met en évidence ses relations avec la société bourgeoise. Le commis cache derrière cette ironie ses propres doutes sur sa position de subalterne. En mettant le personnage du commis dans cette position, Walser prend ses distances avec son personnage. Il lui prête les pensées d'un subalterne grisé par sa position de « favori ». Il le place ostensiblement du côté du pouvoir et de l'argent mais démontre ainsi sa vulnérabilité, ses doutes face à ce monde. Par ce trait d'ironie, il donne du personnage du commis un portrait contrasté.

Walser adopte souvent face à ses personnages une attitude ironique. Elle lui permet de simuler en jouant sur l'intérêt réel qu'il leur porte. Il suffit d'observer le jeu que pratique l'auteur avec les patronymes des personnages :

Sie heißt Lotte und zugleich Käthe, und wir rennen zwischen diesen beiden Benennungen bis zur völligen Ermüdung hin und her. Unter solchen Umständen zu dichten ist schrecklich.<sup>734</sup>

Erna? Sollte dies die richtige Heldinnenbezeichnung sein? Noch wage ich mich hierüber nicht zu äußern, wage nach dieser Richtung hin noch immer keine Entscheidung zu treffen.<sup>735</sup>

Est-ce qu'un prénom peut influencer à ce point sur le cours d'un récit ? Walser se joue de son personnage. En remettant en cause son prénom de manière ironique, il lui dénie toute existence. Il hésite, tergiverse sur un détail qui prend une importance démesurée par rapport à l'histoire. En ironisant sur les prénoms de ses personnages Walser prend sciemment le risque de jeter le discrédit sur son récit:

Ripunzio oder Risolaio, wie es ihm sonst behagt haben mag, sich zu nennen,[...] merkte sich, was der Bebartete und Bejahrte ihm sagte, dennoch war er ungezogen genug, sich in Fräulein Misel zu verlieben, die ja vielleicht auch anders geheißten mag [...]. Julia klingt nach Romeo und Julia. Wir müssen uns da rechtzeitig auf Neuheiten besinnen und sind auch diesbezüglich ständig beflissen.<sup>736</sup>

L'ironie naît aussi du peu de cas que l'auteur fait du prénom du personnage. Il fait semblant d'hésiter entre deux prénoms, en oublie un autre pour proposer enfin Julia, prénom qui ressemble finalement à Juliette, de *Roméo et Juliette*.

---

<sup>734</sup> « Elle s'appelle Lotte et en même temps Kathe, et nous courons entre ses deux désignations jusqu'à complet épuisement. Ecrire dans ces conditions est épouvantable.» *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 92.

<sup>735</sup> « Erna ? Serait-ce là le nom qui convient à mon héroïne ? Je n'ose pas encore me prononcer à ce sujet, n'ose pas encore prendre une décision dans ce sens.» *Tagebuch-Fragment*, Bd 18, p. 64. Trad., in : dans *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 126.

<sup>736</sup> « Ripunzio ou Risolaio, ou comme il lui plaira de s'appeler,[...] retint ce que lui avait dit le vieil homme barbu, pourtant il fut assez impertinent de tomber amoureux de mademoiselle Misel, qui s'appelait peut-être autrement.[...] Julia sonne comme Romeo et

Ironiquement, il s'oblige à plus d'originalité. Par la grâce de l'ironie, tout le processus créateur est mis en jeu, et Walser apprécie cette remise en question permanente. Ce procédé ne peut véritablement être accepté par le lecteur que s'il s'inscrit dans un jeu de déstabilisation, par les digressions, les retournements de situations, un discours grotesque ou exubérant.

Le roman dans lequel Walser exerce l'ironie avec le plus de raffinement est *Der Räuber*. Les relations du narrateur et de son personnage sont à ce point familières qu'elles permettent de donner libre cours à l'ironie. La conception de l'ironie développée par le philosophe Vladimir Jankélévitch correspond à ce jeu que pratique le narrateur dans ce roman:

L'ironie, loin d'être sympathique, est [...] tout au contraire, hostilité, ou du moins indifférence et détachement: elle souligne des détails unilatéraux et partiels, elle se place à la périphérie pour rester extérieure aux choses; elle ne laisse pas les parties disjointes se résorber dans l'ingénuité d'une vision crédule, mais elle les recompose bizarrement et elle joue à essayer toutes sortes d'associations, d'accouplements, de calembours et de monstrueuses combinaisons.<sup>737</sup>

L'attitude du narrateur face au voleur évolue sans cesse, allant de la distance, du détachement à un intérêt plus soutenu suscitant alors la critique qui tombe comme un couperet à la fin de la phrase:

Der Räuber dachte daran, wie er im Sinne gehabt hatte, unter Ediths Augen, im Beisein also derer, die er liebte, d.h. im Saal, wo sie diente, seinen längst von seinen Freunden erwarteten

---

Juliette. Nous devons réfléchir à temps à des nouveautés et nous nous y attelons avec zèle.» *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 282.

<sup>737</sup> Vladimir Jankélévitch : *L'Ironie*. Paris, 1964, p. 155.

Roman zu schreiben. Welch ein romantischer Entschluß, der natürlich in sich scheiterte.<sup>738</sup>

Le narrateur est sans complaisance à l'égard de son personnage. L'échec du voleur est présenté ici comme une évidence. Le narrateur éprouve même un malin plaisir à mettre à mal la fonction de voleur, au point où le lecteur se demande s'il est véritablement question d'un voleur dans ce roman.

Und so ein Ausreißer ging im Räuberkostüm umher. Er trug einen Dolch im Gürtel. Die Hose war breit und mattblau. Eine Schärpe hing ihm am schmalen Leib. Hut und Haar vergegenwärtigten das Prinzip der Unerschrockenheit. Das Hemd schmückte ein Spitzenbesatz. Der Mantel war allerdings etwas fadenscheinig, immerhin aber mit Pelz verbrämt. Die Farbe dieses Ausstattungsstückes war ein nicht allzu grünes Grün. Dieses Grün mußte sich im Schnee vorzüglich ausgenommen haben. Die Augen blickten blau. Es lag gleichsam etwas Blondes in diesen Augen, die die Brüder der Wangen zu sein auf das Innigste vorgaben. Diese Behauptung erwies sich als schlichte Wahrheit. Die Pistole, die er in der Hand hielt, lachte über ihren Besitzer. Sie nahm sich dekorativ aus.<sup>739</sup>

L'ironie réside dans ce portrait peu flatteur d'un voleur portant manteau à col de fourrure, jabot en dentelle et écharpe. Il s'agit là d'un voleur de pacotille, d'un

---

<sup>738</sup> « Le brigand pensa au projet qu'il avait eu d'écrire sous les yeux d'Edith, en présence donc de celle qu'il aimait, c'est-à-dire dans la salle où elle servait, le roman que depuis si longtemps ses amis attendaient de lui. Quelle romantique résolution, vouée à l'échec naturellement. » SW, Bd 12, p. 45. Trad., *ibid.*, p. 39.

<sup>739</sup> « C'était ce fuyard qui se promenait habillé en brigand. Il portait un poignard à la ceinture. Le pantalon était large et d'un bleu mat. Une écharpe ceinturait sa taille mince et pendait sur le devant. Le chapeau et la coiffure prêtaient une apparence au principe de vaillance. La chemise était ornée d'un volant de dentelle. Le manteau, à vrai dire, était un peu usé, mais bordé de fourrure cependant. La couleur de cette pièce de son costume était un vert pas trop vert. Ce vert-là devait avoir produit un excellent effet sur fond de neige. Le regard était bleu. Il y avait aussi d'une certaine façon du blond dans ces yeux, qui se prétendaient avec une extrême insistance frères des joues. Cette assertion devait se révéler conforme à la simple vérité. Le pistolet qu'il tenait à la main riait de son propriétaire. Il paraissait décoratif. » *Ibid.*, p. 19. Trad., *ibid.*, p. 18.

personnage de théâtre burlesque, plutôt que d'un héros, d'un aventurier, tel que le lecteur est en droit de l'espérer à la lecture du titre du roman. Le narrateur emploie la comparaison pour signifier qu'il correspond si peu à l'image que l'on se fait d'un voleur:

Vor Pistolen fürchtet sich nun zufällig unser Räuber sehr. Auf Grund dieser Schwäche, und weil er einsehen mußte, daß er im Fehler war, verließ er den Kampfplatz.[...] Aber der Räuber zog hochgehobenen Hauptes von dannen, so als hieße das Schlachtfeld Marignano und er zöge sich mit Wahrung seiner Würde aus einer großen Affäre zurück.<sup>740</sup>

Le commentaire sur cette altercation est ironique à l'égard du voleur. Le narrateur démontre ainsi combien le voleur ne peut remplir son rôle de héros puisqu'il a peur des armes. Il le rend encore plus vulnérable en le faisant se retirer de la scène avec la fierté d'un combattant de la bataille de Marignan. La comparaison permet ainsi d'atténuer le portrait moqueur. Au lieu d'un portrait sans complaisance, naît une image tout en nuance. Il serait faux de croire que Walser ne fait que ridiculiser ses personnages; c'est avec une certaine pudeur qu'il met l'accent sur leur faiblesse et derrière l'ironie, le burlesque se cache une douce rébellion.<sup>741</sup>

L'ironie s'accorde parfaitement avec ce bavardage continu, ce flot d'informations, de détails, ces volte-face, ces circonvolutions, ces « arabesques » de langage. Elle aime prendre des raccourcis ou au contraire se perdre dans des chemins de traverse. Tout le roman *Der Räuber* n'est qu'une « école

---

<sup>740</sup> « Le hasard fait que notre brigand a très peur des pistolets. En vertu de cette faiblesse et parce qu'il devait bien reconnaître qu'il était en faute, il quitta la place.[...] Mais le brigand s'en fut la tête haute comme si le champ de bataille s'appelait Marignan et qu'il se fût tiré d'une grande affaire sans avoir perdu sa dignité. ». Ibid., p. 71. Trad., ibid., p. 60

<sup>741</sup> « Es wäre weit gefehlt, aus diesen Beobachtungen zu schließen, daß Walser sich über seine Figuren lustig machen wollte. Hinter aller Ironie und burlesken Komik steckt eine Ernsthaftigkeit des leisen Aufbegehrens, die man nie übersehen sollte.» Bernd Hüppauf: *Zu Robert Walsers frühen Romanen*. In : *Provokation und Idylle über Robert Walsers Prosa*. Der Deutschunterricht 23 Beiheft 1. Jg. 23. 1971, p. 47.

buissonnière » de l'ironie, d'une ironie reposant sur la feinte. Le narrateur feint de vouloir offrir au lecteur l'histoire d'un voleur et par des tours de passe-passe, le récit se termine, laissant le lecteur sur sa faim. De prime abord, il s'agit d'une suite de lacunes, de phrases en suspens, de raisonnements qui se morcellent. Mais là aussi il s'agit d'une feinte. L'ironie mène ce jeu de feinte de bout en bout. Jankélévitch poursuit par une définition qui correspond à celle que pratique le narrateur du roman de Walser:

L'ironie, c'est la fausse modestie, la fausse naïveté et la fausse négligence; elle affecte de traiter les problèmes par prétériorité [...], mais c'est précisément sa façon à elle de ne rien omettre; elle feint l'oubli pour ne pas oublier, comme ces faux distraits chez qui un désordre étudié camoufle les symétries les plus rigoureuses.<sup>742</sup>

Le narrateur du roman de Walser procède de la même manière. Par une simple interrogation, dans laquelle pointe une certaine ironie, le narrateur remet en question tout le roman. Dès les premières lignes, le narrateur pose la question: «Ist das nicht eine der größten Talentlosigkeiten, die man sich denken kann?». <sup>743</sup> Le jeu de dissimulation est à son comble dans le titre même du roman puisque le voleur a durant tout le récit feint d'être un voleur alors qu'il ne l'est pas. Il feint aussi d'être le jouet d'Edith alors que se pose la question de savoir si ce n'est pas lui qui mène le jeu. Le narrateur le présente sous un certain jour, tout en sachant pertinemment que le portrait est faussé. Il met l'accent sur certains aspects du caractère du voleur pour mieux en camoufler d'autres. Le regard porté sur le personnage est volontairement, *ironiquement* partial. Loin de rejeter l'arbitraire, le narrateur l'exploite pour mieux attirer encore l'attention sur ce qu'il veut dissimuler.

---

<sup>742</sup> Vladimir Jankélévitch: *L'ironie*, op. cit., p. 92

<sup>743</sup> « N'est-ce pas la preuve d'une absence de talent, des plus criantes qu'on puisse imaginer? » Trad., op. cit., p. 9. SW, Bd 12, p. 7

Ce jeu de dissimulation-dévoilement sur le mode ironique s'accompagne souvent d'un discours qui s'éparpille en mille détails qui n'amènent aucun dénouement et aboutissent à une rupture. Jankélévitch compare cette façon de procéder, ces « ruptures ironiques », aux parodies de musiciens tels que Séverac, Satie, Ravel ou Louis Aubert et les oppose aux développements sans fin des romantiques:

Les romantiques, quand ils tiennent un développement, ne s'arrêtent pas facilement en chemin. Cela se comprend. Ils ont tant de choses à dire, et ils les disent si bien ! Mais justement, l'ironie c'est de s'arrêter en route, arbitrairement, par ascétisme, et de se raidir contre toutes les complaisances du pathos, et d'attaquer une période qui finira en queue de poisson ; le développement tournant court, laisse entendre que le musicien ne se prend pas au sérieux. A la fin de son *Trio en fa* majeur, Saint-Saëns conclut à la diable, de l'air de dire : « Et vous savez, je n'y attache pas plus d'importance que ça. »<sup>744</sup>

Walsen a l'habitude de conclure, lui-aussi, « à la diable ». Le récit s'arrête en route, morcelé de temps à autre par une remarque ou une question; le raisonnement tourne court, l'histoire se finit en queue de poisson, comme l'illustre les dernières lignes du roman:

Der Ernst schaut uns an, ich schaue auf, und so unlogisch das auch scheint, bin ich des Glaubens und erkläre ich mich allen denjenigen einverstanden, die meinen, es sei schicklich, daß man den Räuber angenehm finde und daß man ihn von nun an kenne und grüße.<sup>745</sup>

L'histoire de ce voleur reste en suspens. Seule subsiste en fin de récit la déclaration solennelle selon laquelle il est convenable de considérer dorénavant

---

<sup>744</sup> Vladimir Jankélévitch: *L'Ironie*, op. cit., p. 95.

<sup>745</sup> « Le sérieux nous regarde, je lève les yeux à mon tour, et si peu logique que cela paraisse, j'affirme et je déclare que je suis d'accord avec tous ceux qui tiennent pour convenable qu'on trouve le brigand agréable et qu'à partir de maintenant on le connaisse et le salue. » *Der Räuber*, SW, Bd 12, p. 191. Trad., op. cit., p. 152.

le voleur comme un être agréable, sans que soit mentionné ce qui a motivé ce retournement de situation. Tout au long du roman, Walser entraîne le lecteur dans une histoire qui semble n'avoir ni début, ni fin, qui ne comporte aucune intrigue, aucune progression dans le récit. A la dernière phrase, l'écrivain conseille ironiquement à ce lecteur assidu de bien vouloir considérer son personnage comme agréable et l'affaire semble réglée. Le conseil est paradoxal, après l'attitude que lui-même a eue vis à vis de ce personnage durant tout le roman. L'ironie de Walser réside dans cette fausse hypocrisie : il sait que ce qu'il exige est paradoxal et pourtant il le fait malicieusement.

### 2.3. Ironie et autodérision

L'ironie permet de pouvoir rire de soi-même. Walser explique ceci à Carl Seelig, en faisant référence à de grands auteurs: «Lesen Sie einmal bei Goethe und Mörike nach! Da kann man lernen, sich selbst mokant zu belächeln.»<sup>746</sup> L'ironie à laquelle se livre Walser lorsqu'il parle de lui-même se situe toujours entre le comique et le tragique. Elle tente d'être en même temps l'un et l'autre, de peur de paraître trop l'un ou l'autre. Entre pondération et clowneries, cette double polarité hante son écriture qui est toujours à la recherche d'une synthèse, qu'il sait d'ailleurs vaine. L'ironie masque souvent cette tentative de réponse. Par sa démarche, l'auteur s'expose encore davantage, se met encore d'avantage en péril, jusqu'à devenir une énigme pour lui-même.

Cette mise en scène ironique de son propre personnage, ce narrateur, avec qui il est parfois en union parfaite, et dont il est parfois dissocié, lui permet de se moquer de ses propres faiblesses. Sa plume est le plus acérée lorsqu'il s'attaque à

l'écriture. L'ironie se mêle alors à un semblant de sincérité. Le récit *Schaufenster* débute de la manière suivante:

Ich ging einmal, es mochte zirka fünf Uhr oder meinetwegen  
halb sechs Uhr sein, durch die Hauptstraße einer großen Stadt.  
Könnte nicht so eine Novelle beginnen?<sup>747</sup>

Dans cet incipit, l'ironie dissimule toutes les angoisses de l'écrivain face à la feuille blanche. Elle est l'élément qu'il maîtrise lorsque le vertige de l'écriture l'entraîne. Une heure précise de la journée, dans une rue précise d'une certaine grande ville, et le destin du récit s'en trouve modifié. En faisant paraître au grand jour les interrogations qu'un auteur se pose lorsqu'il commence un récit, Walser rend la suite de ce récit difficile. Le lecteur se demande comment l'auteur va parvenir à faire la jonction entre ses propres réflexions et l'histoire elle-même. L'auteur continue à remplir la page de doutes, de réflexions sur ce qu'il va écrire, sans jamais amorcer un récit. En restant ainsi en première ligne, il prend le risque de retourner l'ironie contre lui-même:

Ich frage mich ob ich fähig sei, über Schaufenster zu schreiben.  
Womöglich wird es eine Art Genrebild sein. Für mich ist jeder  
Essay etwas wie ein Roman, jedes Gedicht etwas wie ein  
theatralischer Monolog, und jedes Schaufenster bald amüsant,  
bald ein bißchen langweilig, je nachdem der Schauende  
gestimmt sein mag.<sup>748</sup>

L'auteur met ironiquement sur le même plan l'essai, le roman, le poème, le monologue de théâtre et ce texte sur une vitrine qui ne s'écrit pas. Le défi qu'il

---

<sup>746</sup> « Regardez dans les oeuvres de Goethe et de Mörike. On y apprend à se faire des sourires moqueurs. » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 28.

<sup>747</sup> « Un jour, il devait être aux alentours de cinq heures ou cinq heures et demie, comme il vous plaira, je marchais dans la rue principale d'une grande ville. Est-ce qu'une nouvelle ne pourrait pas débiter ainsi ? » SW, Bd 8, p. 27.

<sup>748</sup> « Je me demande si je suis capable d'écrire quelque chose à propos de vitrines. Ce sera vraisemblablement une sorte de tableau de genre. Chaque essai est pour moi comme un roman, chaque poème quelque chose comme un monologue théâtral, et chaque vitrine est, selon les dispositions dans lesquelles se trouve l'observateur, tantôt amusante, tantôt un peu ennuyeuse. » Ibid..

se lance est dérisoire. Il parvient à se dégager de la responsabilité d'un éventuel échec en rappelant que ceci ne dépend que de l'humeur de l'observateur. Il tourne en dérision le travail d'écriture qui n'est en fait qu'une question d'humeur, de dispositions d'esprit de l'auteur qui n'est pas le créateur que l'on croit, mais le simple observateur de ce qui existe. Ainsi, Bernard Pingaud écrit:

On conçoit que, précipité dans ce vide où il ne trouve non seulement aucun matériau sur quoi fixer son attention, mais aucun motif réel de travailler, l'écrivain se cherche une garantie dans l'idée que l'œuvre est déjà toute faite quelque part, qu'il n'a pas à l'inventer mais à la découvrir, qu'il est explorateur et non créateur.<sup>749</sup>

Par une pointe ironique, à la fin du texte, Walser renverse la situation en se plaçant sur le plan du style. Tout n'est que question de style, remarque-t-il avec humour:

Ich halte es für reizend, wenn Schaufenster der Sonnenstrahlen wegen von Jalousien geschützt sind, und jetzt zweifle ich nicht mehr, daß ich hier in eine geeignete Sprech- oder Vortragsweise, mit anderen Worten, in einen passenden Stil fiel.<sup>750</sup>

L'assurance est simulée ici avec autant de brio que le doute. Sur ce point, Walser ressemble au portrait de l'ironiste:

Empruntant la voie indirecte de la simulation, jouant de l'équivoque du langage, ridiculisant le point de vue adverse, l'ironiste avance de façon assurée à la poursuite d'une vérité fixée et « enracinée ».<sup>751</sup>

---

<sup>749</sup> Bernard Pingaud: *Les anneaux du manège. Ecriture et Littérature*. Paris, 1992, p. 36.

<sup>750</sup> « Je trouve cela charmant lorsque les vitrines sont protégées par des stores, et, à présent, je ne doute plus d'être tombé sur le langage ou la présentation adéquate, en d'autres termes, le style qui convient. » SW, Bd 8, p. 27.

<sup>751</sup> Franck Evrard : *L'Humour*, op. cit., p. 90.

Walser brocarde l'écrivain qu'il voudrait être et ironise sur la solennité qu'il accorde à cette tâche. L'ironie lui permet de prendre avec plus de légèreté ce travail d'écriture.

Anfangs steh' ich jeweilen naiv da, gelange dann zu Raffiniertheiten. Tu' ich's absichtlich oder unbewußt? Über Fragen von Wichtigkeit erlaub'ich mir nicht, mir den Kopf zu zerbrechen, den ich so viel wie möglich schone.<sup>752</sup>

Walser serait de l'avis de Bernard Pingaud : « Toute écriture surgit d'une distraction ».<sup>753</sup> L'ironie permet ainsi de tergiverser entre le caractère fortuit de l'écriture et le caractère sérieux que l'auteur tente de lui donner. Face à cette noble tâche qu'est, à ses yeux, l'écriture, l'autodérision lui permet de reprendre la position de subalterne qu'il affectionne, et de se placer à nouveau au plus bas de l'échelle:

Ich appelliere an die menschliche Güte und rufe aus: Macht mir keine überspannten Vorwürfe! Fordert, bitte, nicht zu viel von mir! Was würde aus meiner Bequemlichkeit werden, die ich so hoch schätze.[...] Das dümmste Lachen ist das bestgelachte Lachen, wissen Sie das?<sup>754</sup>

L'ironie lui permet de transgresser le caractère quasi sacré de l'écriture. L'écrivain au fil des ans « s'humanise », ne cache plus ses imperfections, ses incertitudes, ses maladresses; au contraire il ironise à leur propos. L'auteur en appelle malicieusement à la bienveillance pour mieux préserver son confort et ses aises. Il feint d'être dans ce récit un agréable dilettante, alors que la réalité le présente sous un jour tout à fait différent. La période bernoise, durant laquelle un

---

<sup>752</sup> « Au début, je me montre parfois un peu naïf, puis j'en viens à des raffinements. Le fais-je exprès, ou inconsciemment ? Sur les questions d'importance, je ne me permets pas de me casser la tête, laquelle je ménage autant que faire se peut. » *Tagebuch* (II), SW, Bd 8, p. 87. Trad., in : *La Rose*, op. cit., p. 128.

<sup>753</sup> Bernard Pingaud: *Les anneaux du manège*, op. cit., p. 37.

<sup>754</sup> « J'en appelle à la bonté humaine et déclare: Ne me faites pas de reproches abusifs ! N'exigez pas de trop de moi ! Qu'advierait-il de ma tranquillité que j'estime tant ? [...] Le rire le plus bête est le rire le plus hilarant, savez-vous cela ? » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 241.

grand nombre de textes en «microgrammes» ont été écrits, correspond en effet à la période la plus féconde de son activité littéraire.

Dans un autre texte en «microgrammes», Walser invite ironiquement le lecteur à prendre la plume avec lui:

Ich schrieb dieses Prosastück, wie ich gestehen muß, auch ganz mechanisch, und hoffentlich gefällt es dir darum. Ich wünsche, es gefalle dir so, daß du vor ihm zitterst. Es sei für dich in gewisser Hinsicht ein fürchterliches Prosastück. Um es zu schreiben, machte ich nicht einmal vorher genügend Toilette. Schon aus diesem Grund kann's nicht anderes sein als ein Meisterstück oder-werkchen, wollen wir doch wohl lieber bloß voller Nachsicht sagen.[...] Du mußt unbedingt zufrieden mit mir sein, hörst du? Unbedingt. Und dann jenes Tellerchen. Diese Wirklichkeiten. Dieser Fond von Tatsächlichvorgekommenheiten. Dies Auto sauste, und er und sie saßen im Fond. Wie findest du mich mit meinem 'Fond'? Merk dir das Wort! Es stammt nicht von mir. Wir könnten so feine Ausdrücke von mir herkommen? Ich habe es aufgeschnappt und wende es hier an. Hälst du 'Fond' nicht gleichsam für einen Fund? Tu's doch bitte!<sup>755</sup>

Ce récit est un jeu ironique que l'auteur mène avec son lecteur. Il le place de but en blanc devant un jugement qui devrait l'indisposer; en effet, il a écrit le texte de façon mécanique. Il poursuit son récit par des considérations sur le style,

---

<sup>755</sup> « Je dois le reconnaître, j'ai écrit ce texte en prose, de façon très mécanique, et j'espère que pour cette raison, il te plaira. Je souhaiterais qu'il te plaise à tel point que tu trembles devant lui. Ce serait pour toi, à certains égards, un texte en prose effroyable. Pour l'écrire, je n'ai même pas fait auparavant une toilette suffisante. Déjà pour cette raison-là ce ne peut être qu'un chef-d'œuvre, ou plutôt un petit chef-d'œuvre, dirons-nous avec indulgence.[...] Tu dois être absolument satisfait de moi, entends-tu? Absolument. Et cette petite assiette. Cette réalité. Ce fonds de faits ayant réellement existé. Cette voiture roulait à toute allure et ils étaient assis au fond. Comment me trouves-tu avec mon 'fond'? Retiens ce mot! Il n'est pas de moi. Comment des expressions aussi distinguées pourraient-elles être de moi? Je l'ai attrapé au vol et je

exigeant que l'avis du lecteur lui soit favorable, élogieux. Le thème lui-même n'existe plus. Seule reste une farce ironique sur la manière d'écrire.

L'assurance avec laquelle il endosse le rôle d'auteur confirmé est utilisée pour défendre des opinions très ordinaires. Il donne de l'importance à des points de vue qui n'en méritent pas et évite de se pencher sur les vrais problèmes de la création d'un texte. Il pose ironiquement le regard sur l'accessoire, masquant ainsi l'essentiel, le fond de sa pensée. Dans le texte *Eine Art Novelle*, il ne veut donner aucune indication de temps, ni de lieu, car, selon lui, un écrivain confirmé n'a guère besoin de ce genre de détails:

Über die Jahreszeiten usw. möchte ich mich verhindern, mich zu verlautbaren, falls es statthaft ist, sich in dieser Hinsicht einen Zwang anzulegen. Meiner Erfahrung, d.h. meinem Geschmack nach, dürfte es sich immer sehr empfehlen, beim Schriftstellern in bezug auf Örtlichkeit, Zeit, Geographik so ungenau wie möglich zu sein; denn ich finde, ein wirklich gebildeter Schreibender und Sprechender soll stets ohne solche Angaben auskommen.<sup>756</sup>

Walser oscille sans cesse entre l'autodérision et cette ironie assurée. Il s'arroge ici le droit d'ignorer l'importance des indications statio-temporelles dans un texte. Il dépouille le récit de certaines d'indications sans se soucier de la suspicion que cela jette sur son travail. Il ne craint pas de se présenter comme une sorte de moulin à paroles dont les mots s'inscrivent sur la page au gré de sa fantaisie d'auteur, sans souci d'esthétique, ni de cohésion du récit ou de vraisemblance.

---

l'emploie ici. Ne considères-tu pas le mot 'fond' pour ainsi dire comme une trouvaille ? Je t'en prie, considère-le ainsi ! » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 68.

<sup>756</sup> « A propos de la saison etc., j'évitais de me prononcer, dans la mesure où il est, à ce sujet, permis de s'imposer une contrainte. D'après mon expérience, c'est à dire selon mon goût, il conviendrait grandement d'être, dans l'écriture, le plus imprécis possible en ce qui concerne le lieu, le temps et la géographie; car je pense qu'un véritable écrivain

Dans un texte en «microgrammes», relatant une histoire d'amour à Perleberg, il décrit un repas entre un banquier, une brésilienne dont ce banquier est amoureux et le frère de celle-ci. Dans le récit apparaît soudain cette remarque:

Wie leid uns dieser Ausländer wieder tut, daß er keine schöne Rolle spielt. Da hatten sie nun schon bereits gegessen. Ich für mich wünschte, sie möchten am Mittagstisch kleben bleiben, dann wäre ich sie los. Weiß Gott, was mich diese Perlebergererzählung für Opfer sowohl an Zeit und Geist kostet. Viel besser schrieb' ich schon wieder etwa anstandshalber in Verse.<sup>757</sup>

L'auteur s'insère dans le récit pour y jouer le rôle de trouble-fête et poser un regard ironique sur ses personnages. Avec désinvolture, il renie ce qu'il est en train d'écrire, regrettant d'y consacrer tout ce temps. Il ne songe qu'à se débarrasser de ses personnages, remettant ainsi en question son propre rôle de narrateur. Il transgresse ainsi les codes du récit, et ce genre de discours comportant des immixtions répétées instaure une distance entre l'écriture et l'auteur que seule l'ironie peut effacer.

Walser ne redoute pas la situation paradoxale, ni le conflit qui en résulte,<sup>758</sup> il la recherche comme si elle était un moteur pour parvenir à continuer d'écrire. Ces digressions ironiques, ayant comme sujet de prédilection l'auteur lui-même ou son écriture, ne sont pas considérées par lui comme des échappatoires face à une tâche qui lui semble trop ardue, mais comme des paliers sur lesquels il reprend pied dans la réalité et où il reconnaît l'aspect dérisoire de son travail. En

---

ou orateur doit toujours pouvoir se passer de ce genre d'indications.» SW, Bd 19, p. 17.

<sup>757</sup> « Que cet étranger n'ait pas le beau rôle nous attriste. Entre temps, ils avaient fini de manger. Moi, j'aurais préféré qu'ils restent collés à leur table, j'en aurais été débarrassé. Dieu sait, le temps et l'énergie que je vais devoir sacrifier à cette histoire de Perleberg. Par convenance, je préférerais écrire à nouveau des vers. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 87.

<sup>758</sup> « Die Provokation gehört zum Schema des komischen Konflikts, und zwar die unangemessene Provokation, die einen Widerspruch in sich begreift. » Helmuth

mêlant ce qui est incompatible : la réalité avec la fiction, le comique avec le tragique, en faisant se télescoper les mots et les idées, l'ironie offre une sorte de parenthèse, laissant croire un instant que l'on peut, sans encombre, sortir du conformisme et obtenir cette « immunité » que lui confère cette position incontestée d'écrivain.<sup>759</sup> Ainsi le lecteur de *Einer, der immer irgend etwas las* présente de grandes analogies avec l'écrivain, tel que Walser le conçoit:

Er verzichtet auf sich, verläßt nichts, sucht, findet, verliert,  
gewinnt nichts, geht nicht hinaus, kehrt nicht zurück.  
Niemandem fügt er etwas bei; niemand kann ihm herbei  
kommen. Er rührt nichts an, wird nicht angerührt. Keiner  
verspricht ihm etwas oder verspricht sich etwas von ihm.<sup>760</sup>

L'écrivain, comme le lecteur, évolue dans un monde sans entraves, un monde dans lequel rien n'est établi, où tout est en devenir. Les idées se présentent, évoluent et se concrétisent sur le papier comme bon lui semble. Il n'existe pas de but précis, le tout fluctuant au gré de la fantaisie de l'auteur. Par l'ironie, l'auteur se rappelle de temps à autre à l'ordre, il se critique, s'interpelle, se congratule aussi, comme pour couper court à tout jugement.

Si le trait ironique permet de faire le lien entre la réalité et l'imagination, il entre également dans le jeu que se livrent la parole et le silence.<sup>761</sup> Dans le texte

---

Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern, 1950, p. 119.

<sup>759</sup> « Was der Leser genießt, ist seine überlegene Unangefochtenheit und Unbelangbarkeit, wenn schon nicht im Leben so wenigstens gegenüber der Buchwelt.» Anne Fuchs: *Zu Robert Walsers trivilliterarischen Parodien*. In: *Runa*, op. cit., p. 64.

<sup>760</sup> « Il (le lecteur) renonce à lui-même, ne quitte rien, cherche, trouve, perd, ne gagne rien, ne sort pas, ne revient pas sur ses pas. Il ne rajoute rien à quiconque ; personne ne peut avoir prise sur lui. Il ne touche à rien et personne ne le touche. Personne ne lui promet quelque chose ou se promet quelque chose de sa part.» SW, Bd 20, p. 308.

<sup>761</sup> « Die Frage, ob man dichtet oder nicht dichten sollte (oder gar der Gedanke, das Dichten sei 'für die Katz') [...] setzt die Walsersche Ironie ein und generiert ein Schreibexperiment schon ohne festes Fundament.» Christoph Bungartz : *Zurückweichend, vorwärtsschreitend, Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa*, op. cit., p. 199.

*Ein Kaffer*, Walser pose la question fondamentale sur un mode ironique, à la manière de Shakespeare:

Die Zimmer oder Gemächer des Schlosses sind von wunderbarer Hoheit. Wie gern und oft wenden heutige Menschen das Wörtchen 'wunderbar' an. Immer ist irgendein Baum, ein Bild, ein Mädchen, eine Bewegung, eine Äußerung, eine Gegend wunderbar. Baden ist wunderbar, reiten ebenfalls. Einige fragen sich, was wunderbarer sei : dichten oder nicht dichten.<sup>762</sup>

Dans ce passage, Walser joue avec le terme 'wunderbar'. Après l'avoir employé pour divers objets réels, il l'emploie dans un contexte totalement subjectif. Comment concevoir que le fait d'écrire ou de ne pas écrire puisse être mis sur le même plan, - et qualifié en l'occurrence de magnifique -, que l'équitation ou un paysage ? Walser joue avec le dualisme entre deux perspectives : celle «objective» des objets, des faits et gestes du quotidien, celle «subjective» d'un choix entre deux «comportements».<sup>763</sup> Walser manie ici ironie et humour dans le seul but de mettre sur le même plan deux sphères totalement différentes.<sup>764</sup>

---

<sup>762</sup> « Les chambres ou petits cabinets du château étaient magnifiquement majestueux. Comme il est fréquent pour les gens d'aujourd'hui et comme ils aiment employer le mot 'magnifique'. Il existe toujours un arbre, un tableau, une jeune fille, un geste, une expression, ou une région, magnifique. Se baigner est magnifique, de même que monter à cheval. Quelques-uns se demandent ce qui est magnifique: écrire ou ne pas écrire.» SW, Bd 20, p. 150.

<sup>763</sup> Ce dualisme, cette polarité entre 'la réalité objective et le réflexe subjectif' qui fait partie du jeu humoristique est analysé dans le roman de Gottfried Keller *Der grüne Heinrich* par Wolfgang Preisendanz : *Humor als dichterische Einbildungskraft*, op. cit. p. 157-158. Comme chez Walser, les objets, la réalité dont se sert Keller pour étayer son récit ne sont qu'accessoires, matière inerte, indifférente, « die tote gleichgültige Materie » (p. 159).

<sup>764</sup> « Dieser Gegensatz ist Spielraum der humoristischen Vereinigung; er entsteht indem der Humor als 'angewandte Phantasie' zwei völlig geschiedene Ordnungen oder Realitätsbereiche partiell zur Deckung bringt und uns dabei doch, als 'Zweiheit, die sich selbst empfindet », über die eigentliche objective Geschiedenheit - hier des Dinglichen und des Seelischen - verständigt.» Wolfgang Preisendanz, *ibid.* p. 159-160. Preisendanz rappelle dans une remarque (n° 37, p. 160) l'analyse de Bergson qui voyait dans l'interférence entre deux mondes un des moments importants du comique. D'après Bergson, une situation est toujours comique lorsqu'elle appartient à deux séries d'événements totalement différents. Cette situation est donc en elle-même équivoque.

L'aspect essentiel de cette question a été totalement éludé par la comparaison avec la maxime célèbre de Shakespeare, « to be or not to be ». Dès le départ, toute réponse possible à la question semble compromise. L'ironie ou l'humour qui met sur le même plan des activités aussi différentes s'exerce au dépens de l'écriture. Cette façon de la « malmener » s'accorde avec le besoin d'en chercher sans cesse les limites:

Mir ist, als könnte ich in diesem Bericht bis in's Unglaubliche fortfahren. Worin besteht das Unendliche anders als in einer Unabsehbarkeit von Pünktchen ?<sup>765</sup>

Ce regard ironique et plein de dérision que Walser pose sur son écriture est un regard sans complaisance sur soi. La naïveté avec laquelle il analyse son écriture, l'ironie avec laquelle il joue l'autocontemplation démontre qu'il sait se moquer de lui. Otto Zinniker écrit: «Walsers unverwechselbare Ironie [...] lächelt sanft, fast unmerklich, und nie über andere, sondern immer nur über sich selbst.»<sup>766</sup> L'ironie que Walser pratique ainsi vis à vis de l'écrivain lui permet donc de n'être jamais désenchanté, ni devant le travail d'écriture, ni par la réception qui en est faite, et de ne jamais succomber au désespoir. Elle permet également d'échapper à l'image convenue qui se fond ainsi dans une multitude de masques. Et si l'on pose la question « Où est la vraie personne ? », l'ironiste, Walser répondrait alors comme Jankélévitch, à propos des ironistes: «Leur vraie personne n'est pas là, elle est toujours ailleurs, à moins qu'elle ne soit nulle part.»<sup>767</sup>

---

<sup>765</sup> « Il me semble que je peux poursuivre cet exposé jusque dans l'incroyable. En quoi d'autre consiste l'incroyable si ce n'est dans l'imprévisible petit point ? » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 68.

<sup>766</sup> « L'ironie inclassable de Walser sourit doucement, presque imperceptiblement, jamais aux dépens des autres, mais toujours aux dépens de soi-même. » Otto Zinniker: *Robert Walser, der Poet*. Zürich, 1947, p. 8.

### 3. La parodie ou l'œuvre travestie chez Walser

#### 3.1. Les sources de la parodie

Chez Walser, il existe deux activités d'égale importance: l'écriture et la lecture. Si tout au long de ce travail, nous avons eu l'occasion de souligner maintes fois l'importance que Walser accorde à son écriture, nous appuyant sur ses propres réflexions, ses lectures donnent, elles aussi, matière à analyse. Walser ne se contente pas de rendre compte de ses lectures à Carl Seelig, dans un certain nombre de textes, il les commente.<sup>768</sup> Walser érige d'ailleurs le lecteur en personnage de premier plan. Il décrit cette position particulière du lecteur qui quitte en quelque sorte son rôle quotidien pour « entrer en lecture » comme on entre en religion:

Indem er ins Lesen hineingeht, geht er aus sich selbst fort und ging dennoch nirgends hin, und indem er den eigenen Blicken entglitt, entschwindet er sich nie.<sup>769</sup>

Les rapports de Walser avec la parodie, le travestissement du texte, sa transformation ludique ne peuvent s'expliquer sans examiner ses rapports avec d'autres écrivains. Il a, selon ses dires, la curieuse habitude de se servir de ce qu'il lit pour le transformer à sa façon:

[...] aus dem Gelesenen eine eigene Erzählung, d.h. irgendwelches Possierliches, Witziges, Selbstisches, Vergnügtes, Tändelndes herauszuholen, über welchen Umstand, der ein literarisches Kuriosum gebildet haben mag und gewesen

---

<sup>767</sup> Vladimir Jankélévitch : *L'ironie*, op. cit., p. 33.

<sup>768</sup> SW, Bd 18, p. 222-225, *Ich las drei Bücher*, SW, Bd 20 : *Lektüre*, p 302-305, *Einer der immer irgend etwas las*, p. 305-309, *Von einigen Büchern*, p. 309-311, *Ich las letzthin*, p. 312-314, *Über zwei kleine Romane*, p. 314-318.

<sup>769</sup> « En entrant dans la lecture, il sort de lui-même, sans aller nulle part, et en échappant à son propre regard, il ne disparaît jamais. » *Einer, der immer irgend etwas las* : SW, Bd 20, p. 309.

sein dürfte, ich zweifellos nahe Auskunft schuldig zu sein  
scheine.<sup>770</sup>

La lecture est un ferment à partir duquel l'imagination de l'auteur foisonne et se lance vers d'autres aventures scripturales. Dans son essai *Parodie, Travestie, Pastiche*, Wolfgang Karr rappelle cet axiome premier: «[...] bevor ein Parodist Autor werden kann, muß er zunächst Rezipient gewesen sein.»<sup>771</sup> Alors que l'écrivain tente sans cesse de créer une œuvre originale, le parodiste transforme le texte initial ou hypotexte en un autre texte, un hypertexte selon la définition que donne Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*.<sup>772</sup> Cette transformation n'est qu'un jeu de travestissement qui correspond à l'écriture telle que la conçoit Walser: partir d'un modèle, quel qu'il soit, pour aboutir à une création très personnelle, au point d'en oublier parfois le modèle initial.<sup>773</sup> Face

---

<sup>770</sup> « [...] d'extraire de ce qui vient d'être lu, son propre récit, c'est-à-dire quelque chose de drôle, de spirituel, de personnel, de plaisant, de léger, ce dont je suis redevable, il me semble, de plus amples explications, puisqu'il se peut que ceci soit ou ait été une curiosité littéraire. » SW, Bd 18, p. 76.

<sup>771</sup> « [...] avant qu'un parodiste ne devienne auteur, il doit d'abord avoir été un récepteur. » Wolfgang Karrer: *Parodie, Travestie, Pastiche*. München, 1977, p. 22.

<sup>772</sup> « Le travestissement burlesque modifie le style sans modifier le sujet; inversement, la parodie modifie le sujet sans modifier le style ». Gérard Genette: *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 32.

Daniel Sangsue constate que ces définitions sont quelque peu restrictives. L'image du palimpseste reste néanmoins de première importance, car il ne s'agit pas de plagiat mais avant tout de la transformation sur le mode ludique d'un texte singulier. Le parodiste (au sens large du terme) se calque sur un modèle dont il adopte soit le style soit le thème. Daniel Sangsue conclut ainsi son essai : « C'est donc la reproductibilité des modèles et la valeur qu'on attache à leur répétition, à leur « reprise » qui sont en jeu. Le choix de telle ou telle forme d'écriture tient au statut qu'une époque ou un individu confèrent à leurs modèles et à l'idée qu'ils se font de leur possibilité de les reconduire. » Daniel Sangsue: *La parodie*. Paris, 1994, p. 94.

En ce qui concerne Walser, le choix des modèles ne semble guidé par aucune mode, et la transformation ne suit pas un plan préétabli, elle se fait sans préférence formelle ou thématique. Nous utiliserons ici le terme de parodie dans son acception générale.

<sup>773</sup> Theodor Verweyen, Gunther Witting évoquent le caractère parasitaire de la parodie ainsi que la dévalorisation du texte initial éléments que l'on ne peut retenir à propos de Walser. Mais ils rejoignent l'esprit de Walser, lorsqu'ils soulignent que la parodie répond à des critères différents de la littérature, et qu'en tant que forme indirecte, elle ne connaît ni nuances, ni jugements, ni devoir de se justifier. « Denn als Form indirekter

au matériau dont il dispose, Walser garde pourtant une attitude mitigée, il veut le transformer tout en évitant de subir son influence: « [...] ich verstehe es, mich anstandshalber vor dem Beeinflußtwerden zu bewahren.»<sup>774</sup> Il s'efforce même d'aller au-delà des limites du modèle choisi. Walser oppose au modèle initial une partition différente qui intègre l'humour, le rire et l'ironie. Il reconnaît volontiers ce subterfuge et le confesse dans un des «microgrammes»:

Ich will es bekennen, Geständnisse ablegen ist ja so schön, so angenehm. Also hört, es ist so: Weil die Geschichte eine angelesene ist, muß ich sie mit Witz zu würzen, mit Lachhaftigkeit zu verschönern suchen.<sup>775</sup>

Mais il se pose également la question de l'originalité de sa création. Imprégné par ses lectures, emporté par son imagination, l'écrivain n'est-il pas en fait un simple plagiaire?

Ich bin nämlich ein lebhafter Molièreleser. So was läuft einem nach.[...] Ach, man ist immer mitten in einem unverfrorenen Plagieren begriffen, wenn man dichtet.<sup>776</sup>

Il considère l'écriture d'autres écrivains comme une sorte de substrat sur lequel il fait croître sa propre création. Il s'entretient du problème du plagiat avec Carl Seelig :

Die Plagiat-Vorwürfe rühren meistens von sterilen Neidern her, die jämmerlich von anderen zusammenkratzen müssen, was ihnen selbst versagt bleibt. Warum sollte sich das Genie keiner

---

Bezugnahme kennt die parodistische Schreibweise weder besondere Nuancierungen noch abgewogene Urteile oder gar Begründungsverpflichtungen.» Theodor Verweyen, Gunther Witting: *Die Parodie in der neuen deutschen Literatur*. Darmstadt, 1979, p.208.

<sup>774</sup> «[...] par convenance, je sais me préserver des influences.» SW, Bd 20, p. 302.

<sup>775</sup> « J'accepte de le reconnaître; faire des aveux est une chose si belle et si agréable. Alors, écoutez, voilà de quoi il s'agit: puisque cette histoire est une histoire que j'ai lue, je dois la pimenter avec des mots d'esprit, l'embellir avec des éléments qui font rire.» *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 283.

<sup>776</sup> « Je suis un sémillant lecteur de Molière. Ceci vous poursuit.[...] Hélas! On est toujours pris dans une façon de plagiat, tout à fait mouvante, lorsque l'on compose.» *Ibid.*, p. 58.

fremden Einfälle bedienen dürfen? Indem es mit ihnen spielt, erhalten sie oft erst Bedeutung, Form und Leben.<sup>777</sup>

Mais sa position reste ambiguë face à ce sujet. Dans un texte en «microgrammes», il évoque le problème de l'originalité du récit en déclarant avec conviction qu'un écrivain ne peut se référer qu'à son propre savoir, en évitant soigneusement d'être influencé par ses lectures:

Die Frau, die einen Bücherstand unter den Lauben hält [...] fragte mich gestern, ob ich nicht irgend etwas begehre. « Nein », erwiderte ich, « ich darf nicht lesen ». « Wer verbietet Ihnen das? » « Ich selbst ». « Und warum? » « Weil ich mich anlese. » « Ist das ein Unrecht? » « Für einen Schriftsteller zweifellos, dessen Obliegenheit darin besteht, daß er originell bleibt und sich beim Schreiben nur auf eigenes Wissen stützt. » « Na, dann vielleicht später wieder mal », sagte sie und ich sagte meinerseits « Auf Wiedersehen » und schritt mit wahrhaft wuchtigem Schritt gleich einem löwigen Tragöden in's Theatercafé, um mich meiner Unbeeinflußtheit zu freuen.<sup>778</sup>

Walser ne recule devant aucun paradoxe. Il aspire à rester authentique tout en ayant conscience de l'influence qu'a la lecture sur son propre processus créateur. Ses rapports avec les œuvres des autres ne sont pas aussi clairs et tranchés qu'il

---

<sup>777</sup> « Les reproches de plagiat sont le plus souvent formulés par de stériles jaloux qui grattent eux-mêmes lamentablement chez les autres ce qu'ils ne trouvent pas en eux-mêmes. Du reste, pourquoi le génie n'aurait-il pas le droit de se servir des trouvailles des autres ? Celles-ci ne prennent le plus souvent sens, forme et vie que parce qu'un génie jongle avec elles. » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 59. Trad., op. cit., p. 60.

<sup>778</sup> « La femme qui tient la librairie sous les arcades [...] me demanda hier si je ne désirais pas quelque chose. ' Non', lui répliquai-je, ' je n'ai pas le droit de lire'. ' Qui vous l'interdit ?' ' Moi même.' ' Et pourquoi ?' ' Parce que je m'instruis en lisant.' ' Est-ce un tort?' ' Certainement, pour un écrivain dont le devoir consiste à se singulariser et à ne s'appuyer dans son écriture que sur ses propres mots d'esprit.' ' Alors, à plus tard peut-être', dit-elle et je lui répondis ' Au revoir' et partis d'un pas décidé tel un tragédien, fier comme un lion, vers le café du théâtre, pour me réjouir de mon inflexibilité. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I., p. 101.

le prétend. La lecture est souvent présentée comme une nécessité, un besoin, et nombreux sont les textes où il fait référence à un auteur, un personnage ou une œuvre connue. Il reconnaît se plonger avec une grande curiosité dans les livres, mais l'autodidacte qu'il est semble éprouver une certaine appréhension à se mesurer à leur auteur, ce qui ne l'empêche nullement d'établir avec lui une certaine familiarité. Dans le texte *An einen Schriftsteller*, il écrit:

Weil ich mit meiner Feder lustig war,  
drückt mich, verstehst du, eine Art von schlechtem,  
Gewissen, und ich möchte deshalb gern mich  
in deines Werks Gewissenhaftigkeiten  
senken; ich dichtete in einem fort  
lustig, du ernst, und deshalb bist du wohl  
der bessere, gediegenere Mensch  
als ich, und all mein bis dahin geschriebenes  
Lustiges stimmt mich ernst; auch du bist einer  
von denen, die mich sicher nicht recht leiden.<sup>779</sup>

Pour comprendre la manière dont Walser aborde la parodie, il faut se pencher sur sa relation ambiguë avec l'écrivain de renom. Il admire l'écriture tout en fustigeant ce monde littéraire. En parodiant, il joue le rôle du mauvais garçon qui s'attaque à une citadelle. Il est continuellement partagé entre le respect qu'éprouve le lecteur face à l'œuvre de l'écrivain et l'amusement du joueur qui ne pense qu'à se glisser dans le récit étranger tout en l'imprégnant de sa propre imagination. Les voix se fondent parfois, se superposent, mais créent aussi de temps à autre une cacophonie, car le parodiste qu'il est aspire à sortir du registre pour offrir sa propre composition. Michael Hamburger écrit à ce sujet:

---

<sup>779</sup> « Parce ma plume a pris un air enjoué, je ressens, comprends-tu, une sorte de mauvaise conscience, et je souhaiterais pour cela me plonger avec méticulosité, dans ton œuvre; je composai sans relâche, enjoué, toi sérieux, et c'est pour cette raison que tu es un homme meilleur et plus authentique que moi, et tout ce que je viens d'écrire d'enjoué me paraît sérieux; toi aussi, tu dois être de ceux qui ne sont pas trop bien disposés à mon égard. » SW, Bd 13, p. 200.

[Man kann] häufig nur schwer sagen, welches die Stimme und welches das Echo ist, bevor man nicht die Spielregel kennt, nach der Walser zu Werk geht.[...] Parodie ist einer dieser Gegenstile, und er ist schwer von Walsers eigener Stimme zu unterscheiden, denn die Parodie war nicht ein literarischer Zuwachs, sondern Teil von Walsers eigener Sehweise.<sup>780</sup>

Malgré tout le respect que lui inspire la littérature en général, Walser est attiré par ce jeu de travestissement, en ne respectant plus que ses propres aspirations. La façon de travestir le texte, les thèmes, tous ces choix relèvent chez lui d'un grand éclectisme. Chaque élément peut être à l'origine de la réinterprétation, que ce soit l'auteur auquel il s'identifie, le récit qu'il vient de lire, un des thèmes traités ou un personnage. Il navigue ainsi entre la grande littérature et ses personnages illustres, les contes ou les petits romans de gare. Tout est matière à transformation grâce aux artifices que nous avons relevés dans le chapitre précédent : le grotesque, l'arabesque, l'ironie et l'humour.

### 3.2. La parodie dans la petite prose

La petite prose est le champ d'expérimentation le plus vaste pour s'exercer à la parodie. Le texte peut être court et le thème choisi peut présenter une grande variété. Walser utilise toutes les ruses du travestissement tout en gardant en filigrane le texte ou le thème initial.

---

<sup>780</sup> « Souvent il est difficile de dire quelle est la voix, quel est l'écho, si l'on ne connaît pas les règles du jeu que Walser adopte envers une œuvre.[...] La parodie est un de ses « contre-styles », et il est difficile de le dissocier de la propre voix de Walser, car la parodie n'était pas un genre littéraire supplémentaire, mais elle faisait partie de la propre vision de Walser. » Michael Hamburger: *Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr., op. cit., Bd II, p. 88.

Ainsi se lance-t-il dans le récit mythologique au travers de trois portraits, *Theseus, Odysseus et Herkules*.

Le portrait de Thésée se dessine sous une forme insolite, rompant dès les premières lignes avec l'atmosphère mythique:

Was tat Theseus? Mit Kraft, Gewandtheit und Lebenslust ausgestattet, unternahm er Wanderungen, die ihn durch die ganze damalige Welt führten. Der Kap der guten Hoffnung existierte freilich noch nicht. War es ihm um Erlernung fremder Sprachen zu tun? Wir bezweifeln es: möchten eher glauben, er sei gereist, weil er was erleben wollte, denn er war offenbar einer, der das Stillsitzen nicht aushielt. Ich faß' es so auf, gebe aber jedem das Recht, anderer Meinung zu sein.<sup>781</sup>

Le héros n'est plus représenté comme un personnage lointain et inabordable, auréolé par ses exploits mais tout simplement comme un quidam qui prend la route parce qu'il ne peut rester en place. L'éventualité qu'il apprenne des langues étrangères apporte une note incongrue supplémentaire à cette histoire. La raison de son voyage n'est pas indiquée, elle semble accessoire; d'ailleurs, selon l'auteur, chacun est libre de l'imaginer. Cet aspect va à l'encontre du mythe qui ne comportait pas de suppositions, mais des affirmations sur le destin du héros. Thésée est dépouillé de son costume de héros pour n'être en fin de récit qu'un vulgaire coureur de jupons:

Als er zu den seinigen heimkehrte, fielen recht sehr dumme Sachen vor. Phädra hatte sich in den bildhübschen Hippolyt verliebt, woraus eine Tragödie entstand, die ihn schwer

---

<sup>781</sup> « Que fit Thésée ? Investi de force, d'agilité et joie de vivre, il entreprit des voyages qui le menèrent de par le monde. Le Cap de Bonne Espérance n'existait pas encore, à vrai dire. Était-il intéressé par l'apprentissage des langues étrangères ? Nous en doutons ; nous croyons plutôt qu'il voyageait parce qu'il voulait connaître l'aventure, car il était de ceux qui ne supportent pas de rester assis sans rien faire. J'interprète cela de cette façon, mais je laisse à chacun le soin d'être d'un avis différent.» SW, Bd16, p.228.

hernahm. Er galt alles in allem als ein Schürzenjäger und war leider ziemlich leichtfertig.<sup>782</sup>

Les aventures féminines de Thésée constituent un élément fondamental du mythe. Walser le transforme en élément parodique par la description triviale qu'il en fait. Le terme de «coureur de jupons» ne fait pas parti du vocabulaire approprié à ce genre de récit. Le mythe du héros est galvaudé dans le récit, l'auteur passant rapidement sur ses exploits. Les histoires s'entrecroisent et le héros vit en même temps son épopée dans le récit mythologique et dans la tragédie d'Euripide, si ce n'est celle de Racine. Le portrait se termine par un raccourci hardi où le héros se transforme en un triste personnage de peu d'envergure qui abandonne sa famille. Walser rend Thésée banalement humain tout en se demandant perfidement si le fils effacerait la honte causée par sa conduite. « War nicht sein Sohn ernster als er? »<sup>783</sup>

Walser agit de même dans *Odyseus*. Ses rapports conflictuels entre Ulysse et Poseidon se résument à une querelle de chiffonniers:

Gegen Odysseus erhoben sich widrige Winde. Poseidon hatte nämlich ein Hühnchen mit ihm zu rupfen und trieb es nur so bunt wie so möglich.<sup>784</sup>

Ses aventures se résument à des joies et des souffrances dont nous ne connaissons jamais les raisons, l'auteur se contentant de souligner le temps perdu en aventures féminines:

Im Verlauf seiner Irrfahrten erlebte er allerlei in der Tat interessante Abenteuer, lernte Freud und Leid wie kein Zweiter kennen, verlor viel Zeit mit Galanterie, indem er sich oft stark

---

<sup>782</sup> « Lorsqu'il retourna parmi les siens, il se passait de drôles de choses. Phèdre était tombée amoureuse du bel Hippolyte, d'où naquit une tragédie, qui l'ébranla. En conclusion, il était considéré comme un coureur de jupons et était malheureusement assez volage.» Ibid., p.229.

<sup>783</sup> « Son fils n'était-il pas plus sérieux ? » Ibid..

<sup>784</sup> « Des vents contraires se levèrent contre Ulysse. Poséidon avait une affaire à régler avec lui et lui rendit la situation aussi difficile que possible.» Ibid..

mit Frauen abgab, was für ihn sowohl von Vor- wie von Nachteil gewesen sein mag.<sup>785</sup>

Le charme propre au mythe est totalement rompu lorsque le héros se saisit d'un journal. Cet élément anachronique, ainsi que la manière elliptique avec laquelle sont relatées les retrouvailles entre Ulysse et son épouse n'entretiennent en rien l'illusion du mythe:

Endlich kam er zu Hause an, hörte jedoch von einer Schar von Freiern, die [...] seiner Frau lebhaft den Hof machten. Zufällig nahm er eine Zeitung zur Hand, wo gedruckt stand, er sei wohl einer, der sich nirgends zurecht fand.<sup>786</sup>

Hercule n'est pas traité avec plus de déférence. La légèreté et l'ironie avec laquelle, l'auteur relate sa naissance enlève toute crédibilité à l'histoire et lui donne un ton plutôt badin:

Seine Geburt war glänzend. Irr'ich nicht, so entstammte er einem unehelichen Verhältnis. Er war der Sohn einer Fürstin und Abkömmling eines Gottes. Zeus, sein Vater, schlich eines Nachts zur Gattin Amphitryons um sich zu belustigen, was ihm ja denn auch gelang.<sup>787</sup>

Walser évoque des hypothèses qui ne font que fragiliser le récit, en introduisant la vie quotidienne dans le mythe. Comment imaginer Hercule allant à l'école ? «Vielleicht ging er gar nicht mal zur Schule.»<sup>788</sup> Pour clore le portrait, l'auteur

---

<sup>785</sup> « Au cours de ses vagabondages, il vécut des aventures en fait intéressantes, apprit à connaître les joies et les souffrances comme nul autre, perdit beaucoup de temps en galanterie, en s'occupant beaucoup des femmes, ce qui était aussi bien un avantage qu'un inconvénient.» Ibid., p. 230.

<sup>786</sup> « Enfin, il rentra chez lui, entendit pourtant parler d'un bataillon de prétendants qui [...] faisaient une cour assidue à sa femme. Il prit par hasard un journal, dans lequel était écrit qu'il était certainement de ceux qui ne se savent pas s'orienter.» Ibid..

<sup>787</sup> « Sa naissance était resplendissante. Si je ne m'abuse, il était né d'une union illégitime. C'était le fils d'une princesse et d'un descendant des Dieux. Zeus, son père, se glissa une nuit chez la femme d'Amphitryon pour s'égayer, ce qui lui réussit d'ailleurs.» Ibid..

<sup>788</sup> « Peut-être n'allait-il même pas à l'école.» Ibid., p. 231.

présente Hercule, ce héros de la mythologie, comme un homme à tout faire qui se complaît dans les travaux ménagers, et qui obéit aux ordres d'une dame.<sup>789</sup> Il qualifie ironiquement le personnage de « célèbre combattant »:

Der berühmte Kämpfer trug nun Wasser, strickte Strümpfe,  
schüttelte Kissen, schälte Kartoffeln. Ach, welch ein Fall! Doch  
wozu klagen? Er, der die Schrecknisse besiegte, große Taten  
vollführte, fand nun am Geschirrabwaschen Geschmack, hielt  
sich artig zu Hause auf und gehorchte einem zarten Frauchen.  
Ein Unbändiger wurde sanftmütig und sittsam. So was kann  
vorkommen. Gescheh nichts Böseres!<sup>790</sup>

Il rabaisse le mythe au rang d'une banale scène dans une cuisine et ne craint pas d'associer le célèbre héros à des travaux aussi communs que le tricotage de chaussettes ou la corvée de pommes de terre.

Le but recherché dans ces parodies de récits mythologiques est en premier lieu de dépouiller les héros légendaires de tous leurs attributs héroïques et de les placer dans des situations qui ne correspondent plus aux exploits qui les ont rendus célèbres. Ceux-ci ne sont d'ailleurs pas niés, mais résumés de façon tout à fait succincte en une ou deux phrases, comme s'ils ne méritaient pas que l'on s'y arrête. La transformation que fait subir Walser à ces héros mythologiques, en leur faisant troquer l'armure du guerrier contre le tablier de la ménagère, fait basculer le récit dans la farce grotesque. Le récit déborde du cadre mythologique, ne respectant plus ni le personnage du héros ni la période à laquelle se déroule le

---

<sup>789</sup> Walser fait allusion à Omphale, reine de Lydie, qui acheta Hercule comme esclave pour une durée d'un an. Selon certaines versions, le séjour ne fut pas pénible puisque la reine en tomba amoureuse. Mais dans d'autres versions, Héraclès est présenté, filant la laine, au pied d'Omphale assise sur son trône et portant la peau du lion de Cithéron.

<sup>790</sup> « Le célèbre combattant portait à présent l'eau, tricotait des chaussettes, secouait les coussins, épluchait les pommes de terre. Hélas ! Quelle déchéance ! Mais de quoi se plaindre ? Lui, qui était sorti vainqueur de situations horribles, qui avait accompli de grandes tâches, avait pris goût à présent à faire la vaisselle, se tenait tranquille à la maison et écoutait sagement sa petite femme. Cet impétueux devint placide et réservé. C'est ainsi que cela se passa. Pourvu qu'il ne lui arrive rien de pire ! » Ibid., p. 231.

mythe. L'auteur remplace des figures hiératiques par de simples mortels. Dans ces textes, Walser apparaît comme un plaisantin qui aurait interverti les costumes. Il emploie un langage commun qui rompt avec le registre noble de la légende. Il s'attaque là à une forme de récit aux règles immuables, avec un personnage héroïque qui accomplit des exploits durant un voyage et qui revient parmi les siens aurolé de gloire. Dans les récits de Walser, l'acte héroïque est passé sous silence, et l'on ne retient plus que les jeux galants ou le quotidien le plus banal. Ce travestissement a pour but de rompre le caractère symbolique du récit héroïque. L'auteur insiste sur la vie banale du personnage, celle que le mythe ne peut mettre aussi nettement en exergue, et la rend grand-guignolesque. Il se démarque de l'histoire initiale, poursuivant ses fabulations « en coulisses ». Il donne sa propre version des aventures du héros en faisant croire qu'il rétablit la vérité. Il resitue le héros dans la norme et le rappelle à sa pauvre condition humaine.<sup>791</sup> Charles Grivel écrit:

L'inédit m'est culturellement insupportable quoique nécessaire :  
je l'envie. Parodier, c'est réduire à la norme commune.  
Rabaisser. Remettre au pas - dans la bonne voie.<sup>792</sup>

De manière encore plus marquée dans la période bernoise, ces récits mythologiques participent de ce besoin de «désacraliser» le héros.<sup>793</sup> Walser l'affuble d'un rôle si modeste que le geste héroïque n'a plus aucun sens. Ainsi dans un texte en «microgrammes», Leonhard sauvant des eaux le père, doit-il s'excuser de son exploit, qui n'était d'ailleurs qu'un geste inconscient:

---

<sup>791</sup> Les écrivains modernes apprécient ce jeu qui consiste à placer le héros dans des situations banales. Ainsi, Gide fait-il descendre Prométhée sur les boulevards, fréquentant au passage des terrasses du Café. Cocteau et Giraudoux font intervenir les Dieux dans l'existence quotidienne (*Machine infernale*, *Amphitryon*).

<sup>792</sup> Charles Grivel : *Le retournement parodique des discours à leurres constants*. In: *Dire la parodie*. Colloque de Cerisy. Bern, Paris, 1989, p. 6.

<sup>793</sup> « Die parodistische Entheroisierung dient der Zerstörung der Heldenträume und der Erkenntnis des fiktionalen Handlungersatzes.» Wienfried Freund: *Die literarische Parodie*. Stuttgart, 1981, p. 127.

Leonhard, der wie aus dem Himmel gefallen, plötzlich, als energischer Lebensretter am Ufer steht, zieht den Hineingesprungenen heraus.

*Der Vater:* Also auch das noch!

*Leonhard :* Ich schaffte unbewußt, verzeihen Sie.<sup>794</sup>

Chez Walser le héros doit se défendre d'être un héros. Il est sans cesse happé par la réalité dans laquelle l'acte héroïque n'existe plus. Le héros n'est qu'une parodie de héros. Il accomplit certes des actes héroïques, mais Walser ne le laisse jamais savourer sa victoire. Il n'a qu'une hâte, le replacer dans sa condition d'homme quelconque. De même qu'il ne peut se présenter que sous les traits de personnages subalternes, inférieurs, ses héros ne peuvent préserver longtemps leur aura et garder intacte cette armure qui les protège de la banalité. Walser écorne leur image, les rendant soudain très vulnérables. La parodie les transforme en personnages qui, en changeant de rôle, s'engagent dans une tout autre histoire restée en suspens. Le héros ne peut plus être pris comme modèle, la transposition parodique l'ayant transformé en personnage si quelconque qu'il ne suscite plus que le rire, en une caricature qui n'a plus guère de ressemblance avec le sujet initial. Les aspects symboliques des mythes qui reposent en grande partie sur les exploits des héros, n'existent plus. Walser n'imité pas le récit mythologique, il le réécrit dans un autre contexte, seules quelques allusions font encore référence à l'histoire initiale, comme pour mieux marquer la différence.

Walser parodie également les romans de gare dont il appréciait la lecture. Carl Seelig rapporte les propos de ce lecteur assidu:

Man kann der modernen schöngeistigen Literatur den Vorwurf nicht ersparen, daß sie sich unziert, überheblich und aufgeblasen benimmt. Ich bin vollkommen überzeugt, daß wirklich gute Bücher jedem Leser in die Hand gegeben werden können. Den

Konfirmenten so gut wie alten Jungfern. Von wie vielen Produkten der heutigen Belletristik läßt sich das aber behaupten? - Sehen Sie, da schimpft man immer über die Marlitt![...] Ich habe neulich in einer alten Zeitschrift « Im Hause des Kommerzienrats » gelesen und muß sagen, daß mir ihr liberaler Geist, ihr Verständnis für soziologische und soziale Wandlungen imponiert haben. In solchen Büchern findet man oft mehr Takt und Gemüt als in den prämierten Literaturschinken.<sup>795</sup>

Walser se plaît à faire à Carl Seelig, le panégyrique d'un écrivain considéré comme de second ordre: Eugénie Marlitt.<sup>796</sup> Dans les années vingt, Walser porte un grand intérêt à ces petites histoires d'amour qui paraissaient souvent sous forme de feuilletons. Dans un texte intitulé *Über zwei kleine Romane*, il écrit:

Hie und da lese ich kleine Romane, die man für dreißig Centimes kaufen kann. Die Bändchen sind etwa achtzig Druckseiten stark, und ich finde, daß sie wert sind, mit Aufmerksamkeit behandelt zu werden.<sup>797</sup>

---

<sup>794</sup> « Leonard, en sauveur énergique, soudain tombé du ciel, est debout sur la berge et tire celui qui est tombé dans l'eau. » *Le père* : « Et encore ça ! » *Leonhard* : « J'ai agi inconsciemment, pardonnez-moi. » *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd. II, p. 445-446.

<sup>795</sup> « Il est difficile de ne pas reprocher à la littérature moderne son indécatesse, son arrogance, sa pédanterie. Je suis absolument convaincu que les livres réellement bons sont ceux que l'on peut mettre entre toutes les mains. Ils sont bons à lire pour les jeunes à l'âge de la confirmation aussi bien que pour les vieilles filles. Y a-t-il aujourd'hui, dans le domaine des belles lettres, beaucoup de produits dont on puisse dire cela ? - Voyez seulement comment on s'en prend actuellement à la Marlitt ! [...] De la Marlitt, j'ai récemment lu, dans un vieux magazine, une nouvelle intitulée 'Dans la maison du conseiller de commerce, et je dois dire que j'ai été impressionné par son esprit libéral et par sa compréhension des métamorphoses sociales. Dans de tels textes, on trouve souvent plus de délicatesse et de sensibilité que dans les jambons littéraires primés. » Carl Seelig : *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 49-50. Trad., op. cit., p. 50-51.

<sup>796</sup> Eugénie Marlitt (1825-1887) écrivain ; née à Arnstadt, écrivit un grand nombre de romans divertissants et à suspens, comme *Goldelse*; *Das Geheimnis der alten Mamsell*; *Die zweite Frau* ou *Die Frau mit den Karfunkelsteinen*. Certains furent publiés sous forme de feuilletons dans la revue *Die Gartenlaube*.

<sup>797</sup> « De temps à autre, je lis de petits romans que l'on peut acheter pour trente centimes. Les petits volumes contiennent à peu près quatre-vingt pages imprimées, et je trouve qu'ils méritent d'être traités avec égard. » SW, Bd 20, p. 314.

Il découvre dans ce genre de textes un éventail de sentiments, une illustration du jeu social, comme il ne lui est pas donné d'en découvrir dans de grands romans, prétend-il, et qui donne à la lecture un plaisir immédiat:

Das Buch schien mir fließend gedichtet zu sein, und ich schlürfte daher seinen Inhalt wie eine Tasse Kaffee oder Tee, was mir Spaß verursachte.<sup>798</sup>

Il ne parodie pas ce genre de roman pour s'en moquer, mais pour s'aventurer avec la plus grande liberté dans un monde où les beaux sentiments, les relations entre les personnages peuvent être exploitées à loisir. Il découvre dans la littérature de gare ou le roman populaire, un champ d'action qui lui permet de jouer avec les différents schémas immuables de ce genre de roman. Ce sont précisément les éléments que beaucoup considèrent comme triviaux ou communs, le récit sans réelle intrigue dont l'issue paraît certaine, le choix d'un langage précieux, que Walser parodie dans ses récits.

Pour l'un de ses textes, *Im Hause des Kommerzienrates*, Walser emprunte même le titre du roman de Eugenie Marlitt. Il précise ses sources dès le début de son récit:

Einmal lebte und wirkte, nicht in Wirklichkeit, sondern nur im Roman der Marlitt, den der Zufall mich lesen ließ, ein Arzt namens Bruck, der unter dem Druck einer gewissen Flora Mangold litt, die den ganzen Tag am Schreibtisch saß, nur hie und da zu den übrigen in den Salon rauschte, stolz, effektiv, voll Verachtung für einen Mißverstandenen, denn das war er, obschon er sich alle Mühe gab anerkannt zu werden.<sup>799</sup>

---

<sup>798</sup> « Le livre me semblait écrit de manière fluide et je buvais son contenu comme une tasse de café ou de thé, ce qui me fit plaisir. » *Der Schelm*, SW, Bd. 20, p. 346.

<sup>799</sup> « Il était une fois un médecin nommé Bruck, qui vivait et exerçait, non pas en réalité mais dans un roman de la Marlitt que j'ai lu par hasard ; il vivait sous la pression d'une certaine Flora Mangold, qui était assise toute la journée à sa table de travail, ne surgissant que de temps à autre dans le salon, parmi les autres occupants, fière, faisant

Walsler débute son récit en soulignant le fait qu'il s'agit d'un roman et non d'une histoire réelle. Puis, en une seule phrase, il campe non seulement la situation des deux personnages, mais également leurs sentiments, éléments qui dans un roman comme celui d'Eugénie Marlitt sont exposés avec un certain maniérisme et après de longs intermèdes incluant les portraits physiques. Walsler choisit son propre rythme, rebondissant sur un détail, résumant par un raccourci tel fait, même si celui-ci dévoile trop rapidement la trame de l'histoire. Il se jette tête baissée dans le récit, ne s'embarrassant pas d'explications. Il s'accorde de temps à autres quelques intrusions personnelles qui ne font que troubler le déroulement de l'histoire: «Daß du eine so unbarmherzige Braut hattest, armer Bruck!»<sup>800</sup> Il donne l'impression de vouloir arriver au plus vite à l'essentiel. Mais jamais le lecteur ne saura ce que Walsler considère comme essentiel dans cette histoire, car il n'aura livré qu'un schéma succinct, évitant tous les arcanes de l'amour et les méandres des liaisons entre les différents personnages. L'histoire se désagrège à l'image de ce dépôt de munitions qui explose:

Ein Pulverturm flog rasch in die Luft, eh' die Geschichte am Ende anlangte, worin die Landschaft, wenn auch geschickt, so doch etwas hart behandelt wird. Neuere Malerei schien der Verfasserin unbekannt, sonst würde sie daraus haben lernen können. Noch wäre von einer Mühle, von Tauben, Himbeersträuchern, Fabrikarbeiten, einem Großkaufmann und einer Präsidentin zu reden. Das Wesentliche wurde jedoch gesagt.<sup>801</sup>

---

son effet, n'éprouvant que du mépris pour un incompris, car voilà ce qu'il était, bien qu'il se donnât tout le mal nécessaire pour être reconnu.» SW, Bd 17, p. 330.

<sup>800</sup> « Il a fallu que tu aies une fiancée aussi inexorable, pauvre Bruck ! » Ibid..

<sup>801</sup> « Un dépôt de munitions explosa avant que l'histoire ne soit finie, le paysage en fut adroitement mais fortement ébranlé. La femme écrivain ne semble pas connaître la nouvelle peinture, car elle aurait pu s'en inspirer. Il y aurait encore à parler d'un moulin, de colombes, de framboisiers, d'un marchand en gros et d'une présidente. Mais l'essentiel vient d'être dit.» Ibid., p. 332.

Il s'agit d'un résumé très personnel du roman d'Eugénie Marlitt qui se transforme, par la manière de traiter le sujet, en une parodie d'histoire d'amour. Walser rejette la paternité de cette histoire en rappelant au lecteur que celle-ci est née dans l'imagination d'une romancière qui néglige, selon lui, les descriptions de la nature et devrait s'inspirer de la nouvelle peinture. Après cette critique, il termine par un inventaire éclectique sans que l'on ne sache jamais quels sont les liens entre ces différents éléments. Mais il ajoute péremptoirement que l'essentiel a été dit, provoquant une accélération de la narration<sup>802</sup> et soulignant ainsi que tout ceci se résume en fait à peu de choses. Il joue un double jeu, celui de critique et celui de parodiste. Tantôt il est de plain pied dans le récit, semblant prendre part à l'intrigue, tantôt il pousse l'auteur parodié sous les feux des projecteurs et reste prudemment à l'arrière, jetant un regard ironique sur sa création. L'histoire d'amour telle que Walser l'a lue n'existe plus. Il nous impose sa version en raccourci, mettant l'accent sur des détails, négligeant l'essentiel dans ce genre de roman, l'intrigue amoureuse, comme s'il voulait malicieusement refuser au lecteur ce qu'il est en droit d'attendre.

Walser parodie également une histoire d'amour dans *Gerda*, récit qui appartient au dernier recueil *Die Rose*, publié en 1928. Les personnages correspondent aux stéréotypes de ce genre de roman: la jeune fille innocente, belle, au talent méconnu, son père, personnage balourd, peu raffiné mais aimant sa fille, sa mère, une grande cantatrice qui quitte son mari pour un amant plus jeune et d'un milieu social différent, l'amant qui tombe amoureux de la jeune fille. Walser se met également en retrait par rapport à l'histoire. Il omet de préciser qu'il s'agit d'une fiction. Au contraire, il laisse entendre que cette histoire a réellement existé. D'emblée, il se distancie du récit en endossant le simple rôle de rapporteur. Mais il ne peut rester longtemps dans l'ombre. Il

---

<sup>802</sup> Annette Fuchs nomme cette technique : « parodistische Raffungstechnik ». Annette Fuchs: *Dramaturgie des Narrentums*, op. cit. p. 116.

intervient rapidement dans le récit en portant dès le départ un jugement sur le prénom de la jeune fille:

Daß mich immer wieder etwas beschäftigt. Man wird nie fertig,  
und dabei kränkle ich. Ein anderer würde nachdenklich.  
Diesmal ist's eine Gerda. Welch hübschgekräuselter, naiver  
Name.<sup>803</sup>

L'auteur s'insinue dans la narration dès le début dans l'histoire. Cette attitude ne correspond pas à ces intrigues amoureuses qui se déroulent en « vase clos », sans que rien n'interfère dans le récit qui puisse perturber son déroulement minutieux. L'histoire perd ainsi une part de son caractère fictionnel. Le récit bascule pourtant très rapidement dans les clichés du roman de gare. La mère ne peut être qu'une artiste capricieuse:

Sie ging zur Bühne und riß allabendlich, das heißt, jedesmal,  
wenn sie die Güte hatte, keine Entschuldigung vorzubringen,  
nicht abzusagen, sondern aufzutreten, ein auf ihren Gesang  
lauschendes Publikum zu stürmischen Ovationen hin.<sup>804</sup>

Le père retrouve trace dans une gazette et de façon tout à fait fortuite, de son épouse qui est devenue célèbre. Le cadre est idyllique, la jeune fille rêveuse:

Eines Abends saßen Vater und Tochter auf der von angenehmer  
temperierter Luft umsülten, umlöckelten, mit zierlichem  
Gelände geschmückten Terrasse, sie töchterchenhaft in  
vielsprechender Ferne träumend, er im Anzeiger eine Annonce  
lesend.<sup>805</sup>

---

<sup>803</sup> « Dire qu'il y a toujours quelque chose qui me préoccupe. On n'en finit jamais, et avec ça je suis en mauvaise santé. Un autre y réfléchirait à deux fois. Ce coup-ci, c'est une Gerda. Quel nom joliment frisotté, naïf. » SW, Bd 8, p. 19. Trad. in: *La rose*, op. cit., p. 29.

<sup>804</sup> « Elle se consacra à l'art lyrique et, soir après soir, ou du moins chaque fois qu'elle descendait à ne pas invoquer d'excuses, à ne pas se décommander, mais à paraître sur scène, elle déclenchait chez le public attentif à son chant des tempêtes d'ovations. » Ibid., p. 9. Trad., ibid.

<sup>805</sup> « Un soir, le père et la fille étaient assis sur leur terrasse agrémentée d'une délicate balustrade et toute bruisante des douces volutes d'une brise agréablement tempérée :

Le narrateur rompt le charme lorsqu'il s'adresse soudain au lecteur, en en faisant son confident, comme s'il choisissait perfidement le moment opportun pour être le plus gênant:

Nicht wahr, Leser, es ist unmöglich, über den sattsam bekannten  
Liebhabernamen nicht schnell ein bißchen zu lächeln.<sup>806</sup>

La mission du père est accomplie lorsqu'il annonce à sa femme que son amant serait un excellent parti pour la jeune fille. Par un savant raccourci, Walser précise que c'est en l'entendant chanter que l'amant tombe amoureux de la jeune fille. Les circonstances dans lesquelles s'effectuent ces renversements de situations sont, contrairement aux romans de gare, passées sous silence. Pourtant, l'auteur ne lésine pas sur les maniérismes, abusant de diminutifs affectés, de métaphores patelines:

In Gerda, diesem reizvollen Pflänzchen im zersplitterten  
Gärtchen, wuchs zum Entzücken desjenigen, der dasselbe auf  
dem Klavier akkompagnierte, ein ungeahntes Talent, sie sang so  
herrlich wie ihre Mama.<sup>807</sup>

Dans ce genre de récit, le personnage de l'amoureux transi est celui sur lequel la parodie s'exerce avec le plus de talent. Walser le transforme sans état d'âme en un nabot sans envergure: «Horst schien wie zerdrückt vor Umarmtheit, man sah kaum noch etwas von ihm.»<sup>808</sup> Le narrateur se sert du personnage du père pour arriver encore plus rapidement au dénouement de l'intrigue. Celui-ci pousse l'amant de sa femme dans les bras de sa fille, ce qui, aux yeux des lecteurs de ce genre de romans, devait paraître totalement inconvenant:

---

elle, en bonne petite fille qu'elle était, rêvait de lointaines chimères, tandis qu'il lisait une annonce dans la gazette.» Ibid., p. 348. Trad., *ibid.*, p. 30.

<sup>806</sup> « N'est-ce pas, lecteur, il est impossible de ne pas avoir un petit sourire furtif à l'énoncé d'un nom de galant qu'on connaît tant et plus.» Ibid.. Trad., *ibid.*.

<sup>807</sup> « Chez Gerda, cette délicieuse petite plante dans un jardinet en morceaux s'épanouit, pour la plus grande joie de celui qui l'accompagnait au piano, un talent insoupçonné; elle chantait d'une manière aussi splendide que sa maman.» Ibid., p. 21. Trad., *ibid.*, p. 31.

<sup>808</sup> « Horst paraissait comme écrasé à force d'embrassade, à peine l'apercevait-on encore. » Ibid. Trad., *ibid.*.

Denke an deine Tochter, die dich liebt, und für die dein Geliebter, der dir ja doch untreu werden muß, vermutlich eine Partie abgibt.[...] Er ging ; denn seine Mission schien ihm erfüllt, und es kam, wenn auch, nur allmählich und langsam, so, wie er andeutete.<sup>809</sup>

Cet élément nouveau, que le narrateur nomme pompeusement une mission, n'amène pas un dénouement assez rapide à son goût. Dans certains passages, celui-ci ne craint pas de déflorer l'histoire, alors que dans d'autres, il se perd en détails qui n'apportent rien qui puisse aider le lecteur à comprendre cette « intrigue amoureuse ».

Doch, was vergaß ich? Ich übersah, zu sagen, sie habe Salvatini geheißten, die zu ihrem heißesten Schmerz ihren oft vor Lieb schier aufgegessenen Horst aus der Fessel freigegeben mußte.<sup>810</sup>

La fin de l'intrigue se perd dans un amalgame de situations, au point que l'issue heureuse y est noyée dans des circonvolutions, des retours en arrière qui font perdre pied au lecteur le plus attentif. Ce qui dans le roman de gare s'énonce simplement pour que la compréhension de l'intrigue soit aisée, est présenté ici sous forme de raccourci, mais rendu burlesque par l'emploi exagéré de diminutifs concernant Gerda:

Unzählige Seufzer begleiteten die Einsicht in die Notwendigkeit der vornehmen Haltung und Handlung; sie gab sich ganz ihrem tönenden Werk, Gerdachen das Röllchen eines beglückten Hausfrauchens mit durchschnittener, aber vielleicht gerade

---

<sup>809</sup> « ...songe à ta fille, qui t'aime et pour qui ton amant, qui finalement ne saurait manquer de t'être infidèle, ferait probablement un bon parti.[...] Il s'en alla; car sa mission lui semblait accomplie, et les choses tournèrent – même si ce ne fut que progressivement et lentement – de la façon qu'il avait indiquée.» Ibid.. Trad., ibid..

<sup>810</sup> « Cependant qu'ai-je omis ? J'ai oublié de dire qu'elle s'appelait Savatini, celle qui à son grand dam devait libérer de ses liens ce Horst qu'elle avait souvent presque dévoré d'amour.» Ibid.. Trad., ibid., p. 32.

darum noch schöner singenden Brust und gepreßten Atemzügen  
überlassend.<sup>811</sup>

Dans la métaphore finale, Walser laisse libre cours à l'emphase qu'il semblait vouloir maîtriser tout au long du texte et qui affleurerait au détour d'un portrait, d'une description:

Sollte es Schöneres geben als liebenden Überschwang, zuerst  
zerklüftet, gebirghaft getürmt, dann geebnet, erleichtert, von  
Besonnenheit geglättet?<sup>812</sup>

Walser détourne avec humour une histoire d'amour à partir de clichés existants. Ce sont précisément ceux qui sont les plus décriés qui se prêtent le mieux à la parodie : un monde au cours sans surprises, des personnages et des actions stéréotypés, l'accumulation d'effets racoleurs, le vocabulaire précieux. Il aboutit à un récit virevoltant de la conversation la plus banale aux envolées les plus lyriques. Le lecteur vagabonde entre les situations narrées en accéléré et les méandres au style ampoulé. Il ne peut qu'être troublé de la dichotomie qui existe entre le style et l'histoire. Walser ne respecte pas le schéma de ce genre d'histoire : le suspense, l'hésitation, l'attente d'un dénouement; il en adopte le style précieux tout en l'exagérant. Ce maniérisme ralentit singulièrement le déroulement du récit mais, paradoxalement, il ne contribue pas à entretenir l'intrigue amoureuse, il la néglige, la contourne sans que tous ces tours et détours mènent véritablement vers l'issue qu'imagine le lecteur. Walser travestit une histoire triviale, l'enveloppant d'oripeaux. Ceci ne la rend pas plus mystérieuse malgré les intrications entre les différents protagonistes. Il met en place des

---

<sup>811</sup> « D'innombrables soupirs accompagnèrent sa prise de conscience de la nécessité de se comporter et d'agir avec dignité ; elle se donna tout entière à son harmonieuse profession, laissant à la petite Gerda le petit rôle de l'heureuse petite femme d'intérieur, et le lui laissant d'un cœur lourd et déchiré, mais d'une poitrine qui chanta peut-être d'autant mieux qu'elle était opprimée. » Ibid., Trad., ibid..

<sup>812</sup> « Comment voudrait-on qu'il n'y ait rien de plus beau que la profusion de l'amour, ravinée tout d'abord et se dressant en montagnes, pour être ensuite aplanie, soulagée, lissée par la sérénité ? » Ibid., Trad., ibid..

stratagèmes à propos de situations qui n'en exigent pas. L'intervention du narrateur désorganise également le déroulement du récit. Il joue un double jeu, celui du simple rapporteur et celui de l'intervenant trouble-fête, donnant des indications certes, mais qui ne correspondent pas au schéma du récit. Le lecteur ne peut se laisser emporter par le récit car il est sans cesse tiré des « rêveries » qu'engendrent ces romans, par les incartades du narrateur. Celui-ci agit tel un importun qui ne peut s'empêcher de faire des remarques au plus mauvais moment.

Dans un récit en «microgrammes», *Göttin der Kunst, bitte, bitte!*, Walser donne une version parodique du récit policier. Comme ces romans de gare, ce genre de roman est considéré comme mineur, comme une littérature en marge à laquelle on n'attribue en général aucune valeur esthétique. Il s'agit d'une histoire policière qui respecte les lois du genre et leurs clichés: un meurtre, celui d'un Français, dans une petite ville calme, un lieu étrange, une tour aux fantômes, un banquier se laissant séduire par une belle étrangère, le frère de cette dernière jouant le rôle du méchant, la sœur du banquier celui de la personne perspicace et « l'inspecteur » Westermann dépêché de Berlin. L'indice qui permet d'élucider le meurtre existe également: il s'agit d'une lettre adressée à la victime, écrite de la main de la belle étrangère. Au début du récit, l'auteur fait intervenir une généreuse donatrice dont l'apparition laisse le lecteur sceptique puisque son seul rôle dans l'histoire est d'être née dans la ville du meurtre. Dès le départ, le récit s'ancre dans la réalité avec l'intervention de l'auteur et de cette généreuse personne:

In Perleberg, diesem Geburtsort meiner unvergeßlichen Wohltäterin, existierte außer einem Gespensterturm, vor dem sich das Volk fürchtete, da es an Aberglauben usw. litt, ein Bankhaus namens Grothe und Cie., dessen Inhaber sich von

einer sehr warmen Carmen auf das Umfassende umgarnen ließ.<sup>813</sup>

Le récit apparaît ensuite comme une succession de faits, d'analyses, de remarques qui ralentissent le déroulement de l'histoire sans apporter cet élément de suspens que le lecteur attend. Le narrateur intervient pour inciter le lecteur à participer à l'élucidation du meurtre:

Was meinst du, wer der Franzose gewesen ist? Aber ich möchte mich hüten, diesbezüglich etwas zu verraten. Es kommt ja passenden Orts schon heraus.<sup>814</sup>

Pourtant, à la fin du récit, le lecteur constatera qu'il reste dans l'ignorance de la personnalité de la victime, comme si l'auteur avait oublié de revenir sur « ce détail ». Le crime lui-même est dépouillé de son statut d'événement charnière. De temps à autre, le récit reste en suspens et le narrateur appelle à l'aide:

Und was geschah nun? Feder, wenn du mich im Stich läßt, so weiß ich nicht, was ich mit dir beginne. « Ich werde einhalten, was ich verspreche », sagte sie mir und damit beruhigte sie mich vollständig.<sup>815</sup>

Un dialogue s'instaure entre l'auteur et sa plume, et le fil de l'intrigue est rompu. Ces interventions qui s'insèrent dans le récit perturbent le déroulement de l'histoire policière qui exige de la cohérence entre les différents faits. La trame de l'histoire vole en éclats. Une voix rappelle le narrateur à l'ordre, lui reprochant de s'arrêter à des vécilles. Celui-ci ne compose plus un récit, il est observateur d'une scène qu'il rapporte:

---

<sup>813</sup> « A Perleberg, lieu de naissance de mon inoubliable bienfaitrice, existait, mis à part une tour aux fantômes qui effrayait le peuple qui souffrait de superstitions etc., une banque, Grothe et Cie, dont le propriétaire se laissa largement embobeliner par une torride Carmen.» *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd I, p. 85.

<sup>814</sup> « Ce Français, de qui s'agissait-il à ton avis ? Mais je voudrais me garder d'en révéler davantage. Au moment opportun, cela sera divulgué.» *Ibid.*, p. 86.

<sup>815</sup> « Et que se passa-t-il à présent ? Plume, si tu me laisses en plan, je ne sais pas ce que je ferai de toi. 'Je vais tenir mes promesses', me dit-elle et cela me tranquillisa totalement. » *Ibid.*

« Befreien Sie sich doch endlich von all diesen Lappalien! » Ich erwidere: « Schon gut, nur Geduld », und fahre fort und sehe, wie Carmen vor Hans Westermann spanisch tanzt, um ihm die sieben Sinne zu verwirren, die er so nötig hat, um geistig und kriminalistisch vorwärts zu kommen.<sup>816</sup>

Walser ne respecte plus le caractère analytique de l'intrigue policière. Ce n'est plus l'enquête qui contribue à faire avancer le récit; alors qu'elle devrait en être le fil conducteur, elle est totalement négligée. L'apparition de l'enquêteur, personnage incontournable dans une histoire policière, et son intervention sont traitées par Walser d'une manière si humoristique que le texte y perd une grande partie de sa crédibilité:

Aus Berlin langte nun nachgerade ein gewisser rassisiger Hans an, der für sein ganzes Leben auf den Namen Westermann horchen mußte. Vor den Grotthe'schen Haus stand er still, warf über sein Äußeres einen prüfenden Blick, warf dann sein Haupt ins Genick und ging mit den Worten auf den Lippen in's Haus hinein: « Hier dürfte es für einen Hans Westermann etwas zu bewältigen geben. » Er wird wohl eine Aufgabe gemeint haben, die er dann in Angriff nahm. Wunderbar, wie es ihn in's Exekutionistische riß.<sup>817</sup>

Ce narrateur qui exprime ses doutes, son admiration, mène le récit de bout en bout et empêche ainsi les personnages principaux de devenir les vrais acteurs de l'histoire. Walser laisse volontairement le narrateur investir le lieu du crime. Ce

---

<sup>816</sup> « 'Libérez-vous enfin de ces vétilles!' Je répliquai: 'C'est bon, patience' et continue, je vois alors comment Carmen danse une danse espagnole avec Hans Westermann, dans le but de lui embrouiller les sept sens, dont il a tant besoin, intellectuellement et criminellement, pour avancer dans l'affaire.» Ibid..

<sup>817</sup> « De Berlin, arriva enfin un certain Hans d'allure racée, qui toute sa vie durant devait répondre au nom de Westermann. Il s'arrêta devant la maison Grothe, jeta un regard interrogateur sur sa tenue, jeta son chapeau en arrière et entra dans la maison avec ces mots: 'Il doit y avoir ici quelque chose dont un Hans Westermann peut venir à bout.' Il

n'est plus la manière avec laquelle l'enquête est menée qui est au cœur du récit, mais la manière de l'écrire. L'action, le déroulement du crime, son élucidation qui sont les points forts d'une histoire policière, se réduisent à quelques phrases. Quelques clichés persistent, comme les manœuvres de séduction de la meurtrière et la formule habituelle prononcée lors de l'arrestation, « Ich verhafte Sie, gnädigstes es Fräulein ». Il existe bien un nœud de l'intrigue, mais il est présenté de façon si abrégée que cela coupe court à toute investigation. La meurtrière est arrêtée, Westermann déclare son amour à la sœur du banquier si perspicace, il informe Berlin de l'heureux dénouement, fume, détendu, une cigarette dans la nuit et s'installe avec sa bien-aimée, dans la ville, comme avoué. Après avoir bousculé ainsi le récit, le narrateur change brutalement de rythme. Celui-ci s'alanguit pour évoquer le temps qui passe et l'histoire se termine comme un conte de fées...ils se marièrent, eurent beaucoup d'enfants et vécurent très longtemps.

Und die Stunden kamen und gingen, und nachdem sie gegangen, waren, kehrten sie beschwichtigend, ausgleichend wieder her, und die Tage gingen um den Geisterturm herum, und Hans Westermann und seine Dorthe erlebten die Monate, die Jahre.<sup>818</sup>

Les poncifs du récit policier sont respectés dans leurs grandes lignes : le crime, la criminelle, la présence d'un enquêteur. Mais les rôles de chacun sont réduits au profit d'un narrateur qui intervient continuellement. Loin de collaborer à l'investigation, il joue le rôle de l'intrus qui embrouille consciemment les cartes. En s'adressant ainsi sans cesse au lecteur, il focalise le récit sur les relations entre deux personnages totalement extérieurs. Le récit se déroule certes par paliers comme dans un récit policier, mais à chaque étape surgit un intrus au

---

devait penser à une mission, à laquelle d'ailleurs il s'attaqua. C'était merveilleux de le voir ainsi précipité dans l'exécution.» Ibid., p. 86-87.

<sup>818</sup> « Et les heures passèrent et après qu'elles furent passées, elles revinrent, tranquilles et réparatrices, et les jours passèrent alentour de la tour aux esprits, et Hans Westermann et sa Dorthe vécurent les mois et les années.» Ibid., p. 90.

lieu d'un indice. Le récit n'est plus mené selon les besoins de l'intrigue mais par les tergiversations du narrateur. Le rythme n'est pas donné par l'intrigue elle-même, mais par la cadence et les interruptions qui s'inscrivent dans le récit. Walser ne prend pas le récit policier de front. Walser ne parodie pas fondamentalement le récit policier, il procède par touches, conservant certains clichés, faisant mine d'en respecter d'autres. L'intervention de ce narrateur qui n'observe pas une neutralité contribuant au bon déroulement de l'intrigue devient omniprésente. Le nombre de points d'exclamations en témoignent. Walser déplace l'intérêt de l'intrigue policière vers la manœuvre dont ce narrateur se rend coupable. Avec humour, il donne une importance considérable à celui qui déflore l'intrigue et non à celui qui enquête. Le récit ne débute pas par un crime et ne se termine pas par l'élucidation de ce crime. Dès les premières phrases, Walser veut duper son lecteur. Il joue avec le rythme du récit, il le fait débiter par un dialogue entre la déesse de l'art: « Göttinger Dichtkunst, bitte, bitte ! », et le termine par un jeu semblable entre le lecteur et lui. Entre ces deux passages, il parseme le récit de questions personnelles, d'exclamations, créant ainsi une histoire qui se déroule parallèlement à l'intrigue policière. Walser mène de front deux récits en les fondant subrepticement l'un dans l'autre. Mais dans ce jeu, l'exposition de l'énigme et son élucidation perdent de l'importance au profit des considérations scripturales du narrateur. Walser abuse son lecteur avec humour, car sous le prétexte de lui narrer une intrigue policière, il se laisse aller à des bavardages, des élucubrations auxquels il donne, farceur, le nom d'exercices de style et que le lecteur est invité à apprécier:

O, wenn ich in diesem Seltsamkeitsstil Bände füllte? Was hast du dies bezüglich für eine Meinung?<sup>819</sup>

---

<sup>819</sup> « Ah ! si je pouvais trouver dans ce style bizarre des liens. Quel est ton avis à ce propos ? » Ibid..

### 3.3. La parodie du roman d'éducation et de formation

En lecteur assidu, Walser ne pouvait ignorer ce qui est un des archétypes de la littérature allemande: le roman d'éducation et de formation. De plus, ce monde tel qu'il est décrit généralement présente un terrain idéal pour exprimer sa propre vision. Il renouvelle ainsi le roman d'éducation à sa manière.

Dans les deux romans de jeunesse *Jakob von Gunten* et *Geschwister Tanner*, Walser relate le parcours d'un jeune homme qui cherche à se connaître. Il est important de souligner que ces deux romans furent écrits durant la période où Walser séjournait à Berlin. Cette période de sept ans correspond à une étape importante dans sa vie: il quitte sa famille et son pays, et tente l'aventure dans une grande ville, en compagnie d'un frère artiste qui lui ouvre les portes des milieux intellectuels. Tout aurait pu concourir à transformer ce séjour en une recherche sur soi, à le pousser à porter un regard nouveau sur son écriture. Walser semble au contraire vivre cette période comme une sorte d'électron libre, ignorant tous ces mouvements intellectuels qui l'environnent, et poursuivant son chemin, au milieu de ce tourbillon, sans tenter vraiment d'appartenir à cette dynamique. Les deux romans apparaissent comme les récits d'un jeune homme qui jette un regard insolite sur une période de sa vie. Le cadre se prête au roman d'éducation puisqu'il s'agit pour *Jakob von Gunten*, d'un institut pour gens de maison et pour *Geschwister Tanner*, d'étapes qui permettent des rencontres très variées. Walser y intègre l'élément majeur du roman d'éducation et de formation - le parcours initiatique menant à une plus grande connaissance de soi grâce à l'expérience acquise - de manière tout à fait différente.

Dans le roman *Geschwister Tanner*, Walser met en scène les épisodes de la vie quotidienne d'un jeune homme, Simon, infatigable promeneur. Simon va d'étape en étape, vivant le temps présent, et se contentant de quelques moments

de repos. Jamais le héros ne profitera d'une promenade pour aiguïser son regard, ou assouvir sa curiosité. Simon n'est curieux de rien. Au début du roman, il éprouve, il est vrai, quelque velléité à exercer un métier. Mais il n'exprime pas le souhait d'apprendre ce métier, il part du postulat qu'il sait déjà l'exercer:

« Ich will Buchhändler werden », sagte der jugendliche Anfänger, « ich habe Sehnsucht danach und weiß nicht, was mich davon abhalten könnte, mein Vorhaben ins Werk zu setzen.[...] Sehen Sie, mein Herr, ich komme mir, so wie ich jetzt vor Ihnen dastehe, außerordentlich dazu geeignet vor, Bücher aus Ihrem Laden zu verkaufen, so viele, als Sie nur wünschen können zu verkaufen. Ich bin der geborene Verkäufer: galant, hurtig, höflich, schnell, kurzangebunden, raschentschlossen, rechnerisch, aufmerksam, ehrlich und doch nicht so dumm ehrlich, wie ich vielleicht aussehe. »<sup>820</sup>

Simon se présente comme un jeune homme en formation qui n'exprime à aucun moment le désir de se former. Il semble même fuir devant l'apprentissage de choses nouvelles. Il va de place en place sans jamais s'établir, car s'établir signifierait accepter la vie sociale qui correspond à l'emploi qu'il occupe, vouloir faire carrière, avancer dans l'existence. Seuls ses pas le mènent de l'avant. Il ne change pas d'endroit et d'emploi pour acquérir une meilleure expérience, mais pour préserver sa liberté. Il a le droit de vagabonder mais n'a pas le droit d'évoluer. L'auteur lui refuse toute évolution.<sup>821</sup> Walser décrit là ses propres années d'adolescence, à Stuttgart d'abord (1895-1896) puis à Zürich (1896-1904)

---

<sup>820</sup> « 'Je veux être libraire', dit le jeune homme, 'c'est une envie que j'ai et je ne vois pas ce qui pourrait m'empêcher de la suivre jusqu'au bout.[...] Regardez, monsieur, comme je suis là devant vous, je me sens une extraordinaire aptitude à vendre des livres dans votre magasin, en vendre autant que vous pourriez souhaiter. Je suis un vendeur: affable, vif, poli, rapide, parlant peu, décidant vite, comptant bien, attentif, honnête, mais pas non plus aussi bêtement honnête que j'en ai l'air.' » *Geschwister Tanner*, SW, Bd 9, p. 7. Trad., op. cit., p. 9.

<sup>821</sup> « Simon darf wandern und erfahren, aber er darf sich nicht wandeln. Walser läßt ihn das wissen und aussprechen, er läßt ihn immer wieder auf diese seine Lebensweise reflektieren und alle Entwicklung negieren. » Dierk Rodewald: *Robert Walsers Prosa, Versuch einer Strukturanalyse*, op. cit., p. 80.

durant lesquelles il multiplie les emplois, passant de la banque Speyer und Co. à la fabrique de machines Oerlikon, puis du Crédit Suisse, à la banque cantonale de Zürich et enfin dans l'entreprise, Escherwyße à Zürich. Le récit de Simon se résume en une succession d'expériences dont il ne tire aucun profit. Il est hors du temps réel, et le travail n'a d'intérêt que dans la mesure où il lui offre la possibilité de laisser vagabonder ses pensées:

Wie wenig scheint man zu ahnen, daß ich noch ganz anderes fähig wäre. Aber mir behagt jetzt diese reizende Anspruchslosigkeit seitens meiner Arbeitgeber. Ich kann, während ich arbeite, denken, ich habe alle Aussicht ein Denker zu werden.<sup>822</sup>

Le schéma du voyage initiatique n'est pas respecté par l'auteur. Walser offre au lecteur le canevas d'un roman d'initiation à la vie, en relatant les différentes étapes du voyage de ce jeune homme, mais il en modifie le dessin en ne respectant plus les stéréotypes: l'évolution étape par étape, les rencontres, les réflexions, les discussions qui permettent de se former.

Pourtant, apparaissent dans le récit certains personnages qui semblent correspondre aux rôles de « formateurs » figurant habituellement dans le roman d'éducation. Ainsi, Klara Agappia représente la bienfaitrice. Elle loue une chambre à Simon et à son frère Kaspar. Elle a beaucoup d'affection pour le jeune homme, mais ne semble par pouvoir tenir le rôle d'une éducatrice. Elle tient avec Simon de longs monologues dans lesquels elle s'épanche. Elle tombe amoureuse de Kaspar. Simon, quant à lui, ne semble pas être capable de déclarer sa flamme et se contente d'un amour « platonique ». Dans sa relation amoureuse, également, le héros ne parvient pas à franchir le pas. Il reste en marge, se contentant d'être aimé comme un frère.

---

<sup>822</sup> « Comme on semble peu se dire que je serais capable de bien d'autres choses. Mais pour le moment cela ne me déplaît pas, le côté piquant de ce peu d'exigence chez mes

Walsler présente son héros comme un ascète ayant déjà atteint une certaine forme de sagesse, qui toujours et toujours se contente de peu, jusque dans les détails de la vie quotidienne:

« Was brauche ich mehr zu essen an einem schönen Tage. Blickt nicht der blaue Frühsommerhimmel holdselig durch das Fenster auf mein goldnes Essen herab. Freilich ist mein Essen ein goldenes. Man erblicke nur den Honig: hat er nicht ein hellgelbes, süßgoldenes Aussehen? Dieses Gold fließt so angenehm auf dem kleinen, weißen Tellerchen herum, und wenn ich mit dem spitzen Messer davon absteche, so komme ich mir vor wie ein Goldgräber, der einen Schatz entdeckt hat.[...] Es soll Menschen geben, die sich aus dem Essen eine Kultur, eine Kunst machen; nun kann ich das nicht auch von mir sagen? Freilich! Nur ist meine Kunst eine bescheidene und meine Kultur eine delikatere, denn ich genieße das Wenige stürmischer und üppiger als jene das Viele und Nicht-Aufhören-Wollende.»<sup>823</sup>

Simon s'exprime dans ce passage comme un homme d'expérience et non comme un jeune homme en quête de son identité. Cette attitude raisonnable, cette manière de se contenter de ce que la vie lui offre est à l'opposé de son parcours professionnel dissolu. Il semble par certains aspects pouvoir maîtriser le temps, se poser là avec ses convictions et, en d'autres circonstances, être à la recherche

---

employeurs. Je peux penser tout en travaillant. Il y a toutes chances que je devienne un penseur. » SW, Bd 9, p. 22. Trad., op. cit., p. 22.

<sup>823</sup> « 'Quel besoin ai-je de manger davantage par un si beau jour ? Le ciel de ce début d'été que je vois par la fenêtre ne met-il pas sa bénédiction sur l'or de mon repas ? Parfaitement, l'or de mon repas. Il n'y a qu'à voir le miel : est-ce qu'il n'a pas la couleur jaune clair, la couleur douce de l'or ? Un or qui coule et serpente agréablement sur la petite assiette blanche, et quand j'en prends un peu à la pointe de mon couteau, je me sens comme un chercheur d'or qui a trouvé un filon.[...] Il paraît qu'il y a des gens qui font de la nourriture une culture, un art : et alors, est-ce que je ne peux pas en dire autant de moi ? Bien sûr que si. Seulement mon art à moi est modeste et ma culture est plus

constante de quelque chose que lui-même ne parvient pas à définir. Dans le roman de Walser, il s'agit bien du parcours d'un jeune homme, dans le monde concret, tel qu'on le rencontre dans les romans d'éducation, mais l'apprentissage de la connaissance du monde et de la connaissance de soi y sont absents. Le parcours du héros n'a pas pour but d'aller à la rencontre de soi, puisque Simon est dès le départ assuré de se connaître. Seuls les autres doutent de lui, comme le fait son frère Klaus:

Simon ging neben Klaus und war glücklich, seinem Bruder, der beständig fragte und fragte, durch treffende und einfache Antworten die Überzeugung beizubringen, daß er ein noch durchaus nicht verlornen Mensch sei.<sup>824</sup>

Le regard que porte le héros sur lui-même est empreint d'assurance. Il fait preuve du fatalisme de l'homme d'expérience qui se plie à son destin:

« Es ist meine Gewohnheit, zu zeigen, daß ich Ehrfurcht vor vielen Dingen besitze. So etwas pflege ich für mich zu halten, denn ich denke, was nützt es, eine ernste Miene aufzusetzen, wenn man vom Schicksal dazu bestimmt, ich meine, dazu erwählt ist, den Narren zu spielen. Es gibt viele, viele Schicksale, und vor ihnen will ich in aller erster Linie meinen Nacken beugen. »<sup>825</sup>

Le roman *Geschwister Tanner* est constitué ainsi d'épisodes très différents: de longues conversations entre les personnages qui ressemblent plus à des

---

délicate: je jouis du peu que j'ai avec plus de force et de plaisir que tous ceux-là qui mangent beaucoup, qui mangent à n'en plus finir.» Ibid., p. 65. Trad., *ibid.*, p.59.

<sup>824</sup> « Simon marchait au côté de Klaus et jouissait du plaisir de pouvoir donner aux mille questions que posait son frère des réponses chaque fois pertinentes et simples, propres à convaincre celui-ci qu'il n'était pas tout à fait l'homme perdu qu'on pouvait croire. » Ibid., p. 71. Trad., *ibid.*, p. 64.

<sup>825</sup> « 'Je n'ai pas l'habitude de montrer qu'il y a beaucoup de choses que je respecte. Ces choses-là, je les garde généralement pour moi, car je me dis, à quoi bon afficher une mine sérieuse quand le destin vous a donné le rôle du fou et vous a peut-être même choisi pour cela ? Il y a beaucoup, beaucoup de destins différents et mon premier geste est de m'incliner devant eux.' » Ibid., p. 71. Trad., *ibid.* p. 64-65.

monologues qu'à des échanges, des promenades sans fin qui peuvent durer des jours,<sup>826</sup> tout donne l'impression d'être en mouvement, mais rien n'évolue, ne prend forme, n'aboutit à un véritable résultat. Les différents membres de la famille Tanner apparaissent comme des figures figées dans leur position, que ce soit Kaspar le peintre, Klaus l'employé, Hedwig l'institutrice ou Emil qui présente des troubles mentaux. Ils apparaissent dans la vie de Simon, sans y apporter de modifications, et vivent côte à côte sans que leur vie n'interfère. Ils portent en eux des rêves: la liberté pour Simon, l'accomplissement de son art pour Kaspar, les performances professionnelles pour Klaus, d'autres horizons que celle de sa salle de classe pour Hedwig, mais ils n'entreprennent rien pour forcer le destin. Hedwig déclare ainsi à Simon:

Ich möchte bald meinen, daß ich wie durch eine leichte, aber undurchsichtbare Scheidenwand vom Leben getrennt bin. Aber ich kann nicht traurig darüber sein, sondern ich kann nur darüber nachdenken.<sup>827</sup>

Les personnages sont tous habités par ce désabusement, cette désillusion qui ne conduit jamais à aucune rébellion, cette sorte de désenchantement doux et rêveur. Planant hors du temps, ils semblent suivre inexorablement le chemin qui leur est donné, le nez en l'air parfois insouciant et fatalistes comme Simon ou Kaspar, ou plus repliés sur eux-mêmes comme Hedwig ou Klaus. Simon se présente d'ailleurs comme un éternel débiteur face à la vie, sans que l'on ne sache vraiment de quoi:

«Ich bin gern Schuldner! Wenn ich mir sagen müßte, daß mich die Menschen gekränkt hätten, das wäre trostlos für mich. Da müßte ich mich ja in Stumpfheit und Abneigung und Bitternis versteifen. Nein, die Sache steht anders, sie steht glänzender für

---

<sup>826</sup> Ibid., p. 107-111. Dans ce roman, Robert Walser parvient à décrire sur plusieurs pages une promenade qui dure plusieurs jours.

<sup>827</sup> « Je ne suis pas loin de penser qu'il y a comme une mince cloison, mince et opaque, qui me sépare de la vie. Mais ça ne me rend pas triste, cela me fait seulement réfléchir. » Ibid., p. 164. Trad., *ibid.*, p. 144.

einen angehenden Mann nicht stehen kann: ich, ich bin es, der die Welt gekränkt hat. Sie steht mir gegenüber wie eine erzürnte, beleidigte Mutter, wundervolles Antlitz, in das ich vernarrt bin: das Antlitz der Sühne fordernden, mütterlichen Erde! Ich zahle ab, was ich vernachlässigt, verspielt, verträumt, versäumt und verbrochen habe.»<sup>828</sup>

A la fin du récit, Simon se livre à une introspection. On peut espérer qu'à partir de ce constat lucide, un parcours initiatique puisse enfin prendre forme. Le héros trouve en effet, en la personne de la présidente d'un foyer populaire, celle qui le prend par la main pour le mener vers son destin, mais les différentes étapes de cet apprentissage ne sont qu'esquisse:

« Nein », sagte sie, « Sie werden nicht untersinken. Sonst, wenn das geschähe, wäre es schade, schade für Sie. Sie dürfen niemals wieder so verbrecherisch, so sündhaft über Sie selber aburteilen. Sie achten sich zu wenig und andere zu hoch. Ich will Sie davor behüten, gegen sich selber so allzustreng vorzugehen. Wissen Sie, was Ihnen fehlt? Sie müssen es eine Zeitlang ein bißchen wieder gut haben. Sie müssen in ein Ohr hineinflüstern und Zärtlichkeit erwidern lernen. Sie werden sonst zu zart. Ich will Sie lehren; das alles, was Ihnen fehlt, will ich Sie lehren. Kommen Sie. Wir gehen hinaus in die Winternacht. In den brausenden Wald. Ich muß Ihnen so viel sagen. Wissen Sie, daß

---

<sup>828</sup> «'Je suis un débiteur heureux ! Si je devais me dire que je fais partie des humiliés, je serais inconsolable. Il ne me resterait qu'à m'enfoncer dans la paresse, le dégoût, et l'amertume. Non, les choses sont bien différentes, tout va très bien, comme cela ne peut aller mieux quand on est à la veille de devenir un homme; c'est moi, moi, qui ai humilié le monde. Il est là devant moi comme une mère en colère, offensée: merveilleux visage, que j'aime à la folie, le visage de la terre maternelle qui veut ma punition. Je paie ce que j'ai négligé, joué, rêvé, manqué et commis.'» Ibid., p. 331-332. Trad., ibid., p. 285-286.

ich Ihre arme, glückliche Gefangene bin? Kein Wort mehr, kein Wort mehr. Kommen Sie nur. »<sup>829</sup>

En invitant Simon à la suivre, pour entreprendre son éducation, cette femme offre la possibilité de reprendre le récit à la première page et de le réécrire. La nature est à nouveau le cadre de l'apprentissage, mais elle apparaît comme dans un songe, fantasmagorique et irréelle. La parodie, le jeu du héros faisant semblant de se former à la vie prend fin sur un moment de silence et une invitation à un mouvement : « Kein Wort. Kommen Sie nur. ». Toutes les gesticulations de Simon durant tout ce parcours semblent encore plus vaines, et ces quelques mots tendent à prouver que l'éducation du jeune homme n'a toujours pas débuté. Walser semble vouloir reculer le moment du passage à l'âge adulte. Contrairement au roman d'éducation dans lequel le héros traverse étape par étape, des épreuves qui le mènent vers l'âge adulte, l'auteur laisse flâner son personnage dans un âge intermédiaire entre l'adolescence et l'âge adulte sans jamais lui fixer d'échéances. Simon reste en attente, espérant, rêvant, s'abandonnant à son besoin de liberté, aimant la vie, mais la traversant comme attiré par une hypothétique promesse qui, il le sait, ne peut se réaliser. La vie ne peut rien lui apprendre car elle n'a aucune prise sur lui. Le roman donne à la fois l'impression de s'étirer dans le temps, au rythme des pas du héros traversant les saisons, et de rester étrangement statique, à l'image des longues conversations entre Klara et Simon ou des deux monologues de la directrice du foyer populaire et du jeune homme à la fin du récit. L'histoire se déroule en boucle, sur deux années, d'un hiver à un autre. Les épisodes se succèdent sans qu'il y ait entre eux

---

<sup>829</sup> « 'Non', dit-elle, 'vous ne sombrerez pas ? Ou bien alors, ce serait dommage, dommage pour vous . Vous ne devez plus jamais parler si mal de vous, c'est un crime, un péché. Vous vous mettez trop bas et les autres trop haut. Je saurai vous empêcher d'être aussi dur avec vous-même. Savez-vous ce qui vous manque ? Vous devez prendre un peu de bon temps ? Vous devez apprendre à parler tout bas à l'oreille et à répondre aux caresses. Vous allez vous amollir autrement. Je vous montrerai; tout ce que vous ne savez pas faire, je vous le monterai. Venez. Sortons dans la nuit d'hiver. Dans la forêt qui gronde. J'ai tant de choses à vous dire. Savez-vous que je suis votre pauvre, votre

de véritables liens. Le tout se déroule dans un monde très restreint, sans horizons véritablement nouveaux.

Walser parodie ainsi le roman d'éducation en y introduisant les éléments susceptibles d'y être développés: la connaissance du monde extérieur, mais aussi l'évolution intellectuelle, morale, affective du héros. Mais à chaque fois que le sujet est abordé, il est comme escamoté sans jamais être approfondi : les régions que Simon traversent sont toujours à l'image d'un même paysage de carte postale, les différents emplois qu'il occupe, ne le forment guère ; jamais son courage n'est mis à l'épreuve; le sentiment amoureux chez lui ne peut être que rêve. Seule la fin du récit laisse entrevoir les prémises d'un roman d'éducation, mais elle se déroule dans une atmosphère si irréaliste que l'espoir pour le héros d'un véritable apprentissage de la vie semble s'évanouir dans la forêt sombre dans laquelle l'entraîne cette femme. Le sentiment d'avoir affaire à un roman d'éducation et de formation n'est qu'illusoire, ce type de roman reste à l'état d'ébauche sans jamais aboutir à la réalisation. Par la parodie, Walser parvient à écrire un roman sur un jeune homme, qui « par essence », ne s'éduque pas car, selon l'écrivain Albin Zollinger, il possède en lui une force inébranlable ou un bien inestimable : sa propre conception du bonheur.<sup>830</sup> Mais il pose indirectement la question du regard de la société sur ce jeune qui porte en lui les vraies valeurs et qui n'a pas besoin de les apprendre du monde. Il n'est guère étonnant que le caractère de ce personnage qui, bien que marginal, et s'étant créé son monde en évitant tout conflit avec les autres, ait particulièrement intéressé Franz Kafka. Celui-ci écrit à propos de Simon Tanner:

Läuft er nicht überall herum, glücklich bis an die Ohren, und es wird am Ende nichts aus ihm als ein Vergnügen des Lesers? [...]

---

heureuse prisonnière ? Plus un mot, plus un mot. Venez.' » Ibid. p. 332. Trad., ibid., p.286.

<sup>830</sup> « Sie leiden es einfach nicht einer anderen Nötigung zu gehorchen als nur derjenigen aus Ihrem Innern Sternlicht.» Albin Zollinger: *Brief an Herrn Simon Tanner*. In: *Robert Walser, Leben und Werk in Daten und Bildern*, op. cit., p. 221.

man kann nicht verlangen, daß alle mit gleichmäßigen Sprüngen den regelmäßigen Sprüngen der Zeit folgen. Bleibt man aber einmal in einem Marsch zurück, so holt man den allgemeinen Marsch niemals mehr ein, selbstverständlich, doch auch der verlassenen Schritt bekommt ein Aussehen, daß man wetten möchte, es sei kein menschlicher Schritt; aber man würde verlieren.<sup>831</sup>

Le roman *Jakob von Gunten* pourrait s'insérer comme un épisode dans *Geschwister Tanner*. Ce journal d'un élève d'un institut pour gens de maison s'inspire d'un stage que Walser a effectué dans une école à Berlin. Comme dans *Geschwister Tanner*, le héros rompt avec le milieu familial pour partir et s'enrichir de nouvelles expériences. Mais dès le début du récit, Walser évoque toute impossibilité de se former : le but de cet institut n'est pas d'éduquer les élèves:

Man lernt hier sehr wenig, es fehlt an Lehrkräften, und wir Knaben vom Institut Benjamenta werden es zu nichts bringen, das heißt, wir werden alle etwas sehr Kleines und Untergeordnetes im späteren Leben sein.<sup>832</sup>

Ces mots résonnent comme un constat d'échec que l'on s'attend à lire en fin de récit et non au début du journal d'un élève qui entre dans cet institut. Les dés sont jetés dès le départ. Jakob affiche la même assurance que Simon en annonçant de façon péremptoire que rien n'est enseigné dans cette école qui

---

<sup>831</sup> « Ne court-il pas partout, heureux jusque par-dessus les oreilles, et, à la fin, que restera-t-il de lui si ce n'est la plaisir du lecteur ?[...] on ne peut exiger que tout le monde suive avec des sauts réguliers ceux parfaitement réglés de l'époque. Mais si, un jour, on reste à la traîne, on ne parvient plus à réintégrer la marche, cela est sûr; mais, même le pas que l'on abandonne a une allure face à laquelle on parierait que ce n'est pas un pas humain, et l'on aurait tort. » Franz Kafka : *Briefe 1902-1924*. Frankfurt./M., 1958, p. 75.

<sup>832</sup> « Nous apprenons très peu ici, on manque de personnel enseignant, et nous autres, garçons de l'Institut Benjamenta, nous n'arriverons à rien, c'est-à-dire que nous serons tous plus tard des gens très humbles et subalternes. » *Jakob von Gunten*, SW, Bd 11, p. 7. Trad., op. cit., p. 31

puisse permettre à un élève de progresser. On ne leur enseigne que l'obéissance et la patience, qualités qui selon Jakob ne promettent pas le succès dans la vie future:

Der Unterricht den wir genießen, besteht hauptsächlich darin, uns Geduld und Gehorsam einzuprägen, zwei Eigenschaften, die wenig oder gar keinen Erfolg versprechen.<sup>833</sup>

Dès le début du récit, nous sommes frappés par la discordance qui existe entre le discours affirmé et sûr concernant les incompétences de cet institut et l'attitude soumise des élèves, y compris celle de Jakob. Jakob semble frappé par une aliénation de sa liberté de penser. Il ne pense pas à se révolter:

Seit ich hier im Institut Benjamenta bin, habe ich es bereits fertiggebracht, mir ein Rätsel zu werden. Auch mich hat eine ganz merkwürdige, vorher nie gekannte Zufriedenheit angesteckt.<sup>834</sup>

L'évolution qui s'opère dans l'esprit de Jakob n'aboutit pas à la découverte de soi mais au constat qu'il est devenu une énigme pour lui-même.<sup>835</sup> Les élèves de l'institut Benjamenta accueillent l'enseignement « de toute ces choses vaines et risibles »<sup>836</sup> dans une atmosphère ni gaie, ni particulièrement heureuse, mais plutôt dans un état de léthargie qui fige toute velléité d'évolution. Les élèves de cet Institut ont une particularité étrange pour des adolescents de cet âge: ils ne rient jamais:

---

<sup>833</sup> « L'enseignement qui nous est donné consiste principalement à nous inculquer l'obéissance et la patience, deux qualités qui promettent peu de succès, voire pas du tout. » Ibid.. Trad., ibid..

<sup>834</sup> « Depuis que je suis à l'Institut Benjamenta, j'ai réussi à devenir une énigme pour moi-même. Moi aussi, j'ai été contaminé par un contentement bizarre que je n'ai jamais connu auparavant. » Ibid.. Trad., ibid., p. 31-32.

<sup>835</sup> Le personnage de Felix dans les *Felix-Szenen* écrites en 1925, porte le même jugement sur lui-même : « Ich bin ein förmlich noch in vieler Hinsicht ein Rätsel. ». SW, Bd 14, p. 193.

<sup>836</sup> « [...] all diesen Nichtigkeiten und Lächerlichkeiten ». SW, Bd 9, p. 9.

Im allgemeinen mögen wir Schüler nicht lachen, das heißt wir können eben kaum noch. Die dazu erforderliche Lustigkeit und Lässigkeit fehlt uns.<sup>837</sup>

Ces élèves semblent avoir fait vœu d'obéissance, comme s'ils étaient entrés dans un ordre religieux. Kraus est le personnage qui incarne le mieux cette obéissance aveugle et cette maîtrise de soi:

Kraus lacht nie, oder wenn es ihn hinreißt, dann nur kurz, und dann ist er zornig, daß er sich zu einem so vorschriftswidrigen Ton hat hinreißen lassen.<sup>838</sup>

Malgré tous ces éléments donnés par Jakob dans son journal, l'atmosphère de cette école ne lui semble pas pesante:

Wir Zöglinge hoffen nichts, ja, es ist uns streng untersagt, Lebenshoffnungen in der Brust zu hegen, und doch sind wir ruhig und heiter.<sup>839</sup>

Elle paraît plutôt irréelle, insaisissable, comme vécue dans une sorte de songe. A maintes reprises, Jakob évoque d'ailleurs l'état de rêve:

Irre ich mich? Weiß Gott, manchmal will mir mein ganzer hiesiger Aufenthalt wie ein unverständlicher Traum vorkommen.<sup>840</sup>

Walsers s'emploie à brouiller le schéma du roman d'éducation sur deux plans : la forme d'éducation transmise dans cet Institut et l'atmosphère onirique qui enlève toute vraisemblance à ce que vivent ces élèves. L'éducation est

---

<sup>837</sup> « En général, nous autres élèves nous n'avons pas envie de rire, ou plutôt, c'est à peine si nous savons encore. Il nous manque pour cela la gaieté et la nonchalance nécessaire. » Ibid., Trad., *ibid.*, p. 34.

<sup>838</sup> « Kraus ne rit jamais, ou s'il lui arrive d'être entraîné, ce n'est que pour un bref instant, et ensuite il est furieux de s'être laissé aller à des façons si peu réglementaires. » Ibid., Trad., *ibid.*, p. 34.

<sup>839</sup> « Nous autres élèves nous n'espérons rien, il nous est même strictement interdit de nourrir des espérances, et pourtant nous sommes parfaitement sereins et gais. » Ibid., p. 92. Trad., *ibid.*, p. 141.

<sup>840</sup> « Me tromperais-je ? Mon Dieu, il m'arrive parfois de ressentir tout mon séjour ici comme un rêve incompréhensible. » Ibid., p. 9-10. Trad., *ibid.*, p. 34 .

totale­ment niée, à cause du mauvais fonc­tionnement de l'Institut certes, mais aussi à cause du caractère du personnage principal qui, tel Simon, débute dans la vie avec une grande assurance et qui semble déjà posséder beaucoup d'expérience:

Ich bin sehr wenig geneigt, mich von Mysterien bewältigen zu lassen.<sup>841</sup>

Ich bin immer mißtrauisch gegenüber Empfindungen.<sup>842</sup>

La capacité de s'ouvrir au monde et de découvrir les autres découle chez Jakob d'une sorte d'énergie infuse. Il n'a nul besoin d'être éduqué dans ce domaine:

In mir lebt eine sonderbare Energie, das Leben von Grund auf kennen zu lernen, und eine unbezwingliche Lust, Menschen und Dinge zu stacheln, daß sie sich mir offenbaren.<sup>843</sup>

Le principe même de ce genre de roman - la formation, l'éducation d'un adolescent au contact de maîtres - n'existe plus. De plus, Walser fait disparaître l'aspect éducatif derrière une succession de tableaux oniriques qui renforcent le caractère irréel de l'ensemble. Mademoiselle Benjamenta entre dans la classe, une petite baguette blanche à la main. Elle frappe trois fois de suite sur le bord du pupitre et la leçon commence. Cet épisode ressemble à l'apparition d'une fée, mais le songe s'arrête là puisque la magie n'opère pas et que le cours débute tout simplement.<sup>844</sup> Dans un autre passage, elle apparaît comme la représentation allégorique de l'initiatrice à la vie, menant le jeune élève vers la liberté. A ce moment-là, la baguette devient baguette magique en transformant une cave en

---

<sup>841</sup> « Je suis très peu porté à m'en laisser imposer par les mystères. » Ibid., p. 97. Trad., ibid., p. 148.

<sup>842</sup> « Je suis toujours méfiant à l'égard de mes sentiments. » Ibid., p. 98. Trad., ibid., p. 149.

<sup>843</sup> « Une étrange énergie me pousse à connaître la vie à fond, j'ai une envie irrésistible de talonner êtres et choses pour qu'ils se révèlent à moi. » Ibid., p. 114. Trad., ibid., p. 170.

<sup>844</sup> « Sie klopft mit dem Stab dreimal kurz und gebieterisch hintereinander auf die Tischkante, und der Unterricht beginnt. » Ibid., p. 9.

piste de glace.<sup>845</sup> Comme par vagues successives, le rêve éveillé se poursuit ainsi tout au long de ce journal. Jakob imagine un de ses camarades sous les traits d'un prince devant lequel il s'agenouille,<sup>846</sup> et le directeur sous ceux d'un brigand qui le terrifie<sup>847</sup> ou d'un colosse face à qui, il n'est qu'un nain.<sup>848</sup>

Walser immerge son héros dans un monde fantasmagorique et de temps à autre il l'en extrait pour lui permettre de reprendre pied dans la réalité qui ne peut se situer que hors de l'institut. Ainsi, en évoquant quelques instants de la vie quotidienne de Jakob, il donne à nouveau à son personnage une véritable existence que ce monde clos et replié sur lui-même lui refuse:

Ich gehe jetzt jeden Tag ins Warenhaus fragen, ob meine Photographien noch nicht bald fertig seien. Ich kann jedesmal mit dem Aufzug ins obere Stockwerk hinauffahren. Ich finde das leider nett, und das paßt zu meinen vielen übrigen Gedankenlosigkeiten. Wenn ich Lift fahre, komme ich mir so recht wie das Kind meiner Zeit vor.<sup>849</sup>

Le récit navigue entre rêve et réalité, entre certitudes et doutes, entre désir de reconnaissance et indifférence. Seule la passion de l'échec<sup>850</sup> demeure

---

<sup>845</sup> « Und damit berührte sie mit dem kleinen weißen bekannten Herrin-Stab die Mauer, und weg war der ganze garstige Keller, und wir befanden uns auf einer glatten offenen, schlanken Eis- oder Glasbahn.[...] Über uns schimmerten die Sterne in einem sonderbarerweise ganz blaßblauen und doch dunklen Himmel, und der Mond starrte, überirdisch leuchtend, auf uns Eisläufer herab.» Ibid., p. 101

<sup>846</sup> « Wenn er ein Prinz wäre, ich würde der erste sein, der das Knie vor ihm beugte und ihm huldigte.» Ibid., p.11.

<sup>847</sup> « Ich dachte sogar an geheime Ermordung, stückweises erdrosseln.[...] Ich zweifelte nicht mehr daran, einem Räuber und Schwindler in die Hände gefallen zu sein... » Ibid., p.12.

<sup>848</sup> « Herr Benjamenta ist ein Riese, und wir Zöglinge sind Zwerge gegen diesen Riesen... » Ibid., p.17.

<sup>849</sup> « Je vais tous les jours au magasin demander si mes photographies seront bientôt prêtes. Chaque fois, je peux monter au premier étage avec l'ascenseur. Je trouve cela charmant, hélas, et cela va bien avec la frivolité dont je donne tant de preuve d'autre part. Quand je prends l'ascenseur, je me sens vraiment comme l'enfant de mon époque.» Ibid., p. 25-26. Trad., ibid., p. 55.

<sup>850</sup> «Der Stolze singt ein Loblied auf das harte, demütigende Leben und preist den Dienenden bis zur sublimsten Selbstverleugnung.» Efraim Frisch: *Ein Jüngling, Jakob von Gunten*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von K. Kerr, op. cit., Bd II, p. 73.

paradoxalement l'élément récurrent de la « formation » que poursuit Jakob, « cette passion de l'échec, déguisée dans le roman en amour du 'service' », comme l'écrit Marthe Robert dans la préface à la traduction de ce roman.<sup>851</sup> Jakob jette son mal de vivre à la face du monde, mais il le fait avec une telle assurance, un tel aplomb que ce qui devrait être considéré comme une faiblesse apparaît comme une force:

Ja, ja, ich gestehe, ich bin gern unterdrückt.<sup>852</sup>

Ich respektiere ja mein Ich gar nicht, ich sehe es bloß, und es läßt mich ganz kalt.<sup>853</sup>

[...] doch ich werde ja nie etwas Großes, und ich zittere vor eigentümlicher Genugtuung, daß ich das zum voraus bestimmt weiß.<sup>854</sup>

Jakob puise sa force dans la reconnaissance de ses faiblesses et la découverte de l'échec. Il porte sur sa vie un regard lucide qui compromet par avance toute formation, tout développement. Il perce le jeu de la vie qui n'est qu'un conflit entre vérité et mensonge, et dans lequel la vérité s'efface toujours devant le mensonge:

Lügen sind das, lauter Lügen. Ich habe das ja alles eigentlich gewußt. Gewußt? Das ist wieder eine Lüge. Es ist mir nicht möglich, mir die Wahrheit zu sagen.<sup>855</sup>

A la fin du récit, Walser tente d'ébaucher une sorte d'enseignement. Jakob refuse de s'enfermer dans le monde imaginaire, il pose sa plume, referme son journal et s'échappe ainsi du monde des pensées: «Aber weg jetzt mit der Feder. Weg jetzt mit dem Gedankenleben.[...] Jetzt will ich an gar nichts mehr

---

<sup>851</sup> *L'institut Benjamenta*, op. cit., p. 18.

<sup>852</sup> « Oui, oui, je l'avoue, j'aime bien être opprimé. » Ibid., p. 105. Trad., ibid., p. 157.

<sup>853</sup> « Je ne respecte pas du tout mon Moi, je me contente de le voir et il me laisse froid. » Ibid., p. 144 Trad., ibid., p. 209.

<sup>854</sup> « [...] mais je ne deviendrai jamais quelqu'un, et de le savoir avec certitude me fait trembler d'une satisfaction bizarre. » Ibid., p. 97. Trad., ibid., p. 148.

<sup>855</sup> « Mensonges, mensonges que tout cela. Je savais tout en réalité. Je le savais ? Encore un mensonge. Il ne m'est pas possible de dire la vérité. » Ibid., p. 135. Trad., ibid., p. 197.

denken.»<sup>856</sup> Dans *Geschwister Tanner*, Simon part, à la fin du récit, en compagnie d'un personnage qui lui donne l'illusion d'une éducation possible. Jakob, lui, part avec Monsieur Benjamenta, le directeur de l'Institut qui n'a jamais été capable d'assumer ce rôle. Dans les deux romans, le rôle de l'éducateur est un rôle fantoche. Au lieu de la forêt sombre, dans laquelle se dirigent Simon et la directrice, dans *Geschwister Tanner*, Jakob et le directeur partent dans le désert. Il s'agit de deux endroits indéfinissables, aux lignes floues et imperceptibles, comme si l'avenir et l'âge adulte ne pouvaient jamais se définir vraiment:

Ich gehe mit Herrn Benjamenta in die Wüste. Will doch sehen,  
ob es sich in der Wildnis nicht auch leben, atmen, sein,  
aufrichtig Gutes wollen und tun und nachts schlafen und  
träumen läßt.<sup>857</sup>

Jakob espère peu de choses de la vie : respirer, exister, dormir et rêver. Il rejoint le comportement ascétique de Simon. Comme dans *Geschwister Tanner*, Walser termine le récit en laissant la porte ouverte à un développement futur. Ce que vit Jakob, dans cet institut ne peut être qu'une période de transition:

Nein, es war mir, als sei ich noch nicht geboren, als schwämme  
ich in etwas Vor-Gebürtigem.<sup>858</sup>

La vraie vie, la réalité loin de tout songe n'est encore qu'une page blanche, elle n'est encore qu'en gestation. Mais naîtra-t-elle jamais ?<sup>859</sup> Jakob semble pourtant tirer de cette étape de la vie, une constatation; il n'est rien en tant qu'individu: «Und wenn ich zerschelle und verderbe, was bricht und verdirbt dann? Eine

---

<sup>856</sup> « Mais au diable maintenant la plume ! Au diable la pensée.[...] Maintenant, je ne veux plus penser à rien.» Ibid., p. 164. Trad., ibid., p. 234-235.

<sup>857</sup> « Je vais avec Monsieur Benjamenta dans le désert. Je verrai s'il n'y a pas moyen de vivre aussi au désert, de respirer, d'être, de vouloir sincèrement le bien et de le faire, de dormir la nuit et de rêver.» Ibid., p. 164. Trad., ibid., p. 234.

<sup>858</sup> « Non, (c'était) comme si je n'étais pas encore né, comme si je flottais dans un élément d'avant la naissance.» Ibid., p. 95. Trad., ibid., p. 145.

<sup>859</sup> « Diese Schule ist das wahre 'Vorzimmer des Lebens', des neuen Lebens, das Jakob sucht: die Moral der Selbstentäußerung, der Unterwerfung unter äußeren Zwang, ist,

Null. Ich einzelner Mensch bin nur eine Null.»<sup>860</sup> Cette remarque sibylline de Jakob suscite diverses interprétations. Jakob, regrette-t-il de n'avoir pas su s'intégrer dans la société ? L'individu n'a-t-il d'importance que dans un groupe ? Dans ce cas, le départ vers le désert ressemblerait à une fuite devant la société. Mais ce départ peut être interprété aussi comme une quête d'authenticité, un retour vers la solitude après cette étape de vie communautaire, pour tenter de trouver sa propre identité.

Dans les deux romans, la formation d'un jeune homme, qu'il s'agisse de Simon ou de Jakob, se transforme en un parcours dont l'issue est fixée dès le départ. Simon et Jakob apparaissent comme deux êtres flottant au-dessus des contraintes de la vie, naturellement doués pour une forme de bonheur qui n'est perceptible que par eux. Ils ne tirent aucun enseignement de ce qu'ils vivent. Habités par une confiance naïve mais inébranlable en la vie, ils se contentent d'observer.

Si l'on compare Jakob et Simon à d'autres personnages de romans d'éducation, on peut penser qu'ils ne seront pas dans l'impossibilité de trouver un équilibre dans la vie, à cause des doutes et des faiblesses qui habitent par exemple un personnage tel que Heinrich, par exemple, le héros de *Der grüne Heinrich* de Gottfried Keller. Ils ne considèrent pas l'action et la pensée comme les moteurs d'une évolution. Ainsi Jakob, en rejetant le monde des pensées, sans toutefois se lancer dans l'action, prend-il le contre-pied de Wilhelm Meister, le personnage de Goethe: «Denken und Tun, Tun und Denken, das ist die Summe aller Weisheit.»<sup>861</sup> Les personnages de Walser ne versent pas non plus dans le pessimisme d'un Hans Giebenrath, du roman de Hermann Hesse, *Unterm Rad*

---

einschließlich der erschreckenden äußeren Formen von Drill und Uniformierung, ein positives Programm.» Jochen Greven : *Nachwort*. SW, Bd 11, p.175.

<sup>860</sup> « Et si je me brise et me perds, qu'est-ce qui sera brisé et perdu ? Un zéro. Moi, individu, je ne suis qu'un zéro. » SW, Bd 11, p. 164. Trad., p. 234.

(1906), cet élève qui finira par se noyer après avoir en vain cherché à assouvir ses désirs d'évasion. La séparation avec la famille ne semble pas poser les mêmes problèmes chez Simon que chez Törleß dans *Die Verwirrung des Zöglings Törleß* (1906) de Robert Musil. Simon et Jakob ne sont pas représentés comme les maillons d'une chaîne dans la saga familiale comme l'est Hanno qui, dans le roman *Buddenbrooks* (1901) de Thomas Mann raye de manière prémonitoire son nom sur l'arbre généalogique.

Les similitudes avec ces romans d'éducation ne semblent se limiter qu'à une trame formée par certains éléments : l'âge du personnage, l'existence d'une famille que l'on doit quitter, une école, un voyage. Mais le parcours romanesque n'aboutit pas comme dans les romans cités, pas plus qu'il ne mène à une issue fatale. Au contraire, Walser évoque toujours un nouveau départ dont la destination reste cependant vague. Le roman de formation dans lequel le sacrifice de ses goûts, l'abnégation de ses désirs permettront, grâce à l'expérience acquise de participer au développement de la société et au progrès de l'humanité, ne saurait avoir pour personnage Simon ou Jakob car ils portent déjà en eux cette valeur intrinsèque qu'est l'expérience, même si celle-ci ne correspond pas aux critères fixés par la société. Les personnages de Walser partent eux aussi vers une sorte de voyage initiatique, mais ils emportent d'autres bagages et empruntent d'autres chemins sur lesquels ils se perdent volontairement, de peur d'arriver un jour au but. Au travers de ce cheminement si particulier, Walser crée en quelque sorte une nouvelle forme de roman d'éducation et de formation.

Parodier ainsi les romans de formation en commençant le récit de manière provocante par « Man lernt hier sehr wenig », alors qu'il s'agit d'un institut de formation, ou en faisant voyager son personnage d'emploi en emploi, sans que jamais il ne tire de leçon de ce qu'il apprend, est certainement, pour Walser une

---

<sup>861</sup> « Penser et agir, agir et penser, telle est la somme de toute sagesse. »

manière de répondre à la difficulté qu'il éprouve à s'insérer dans la société.<sup>862</sup> Cette façon de crier haut et fort qu'il est une nullité résonne comme un défi personnel avant d'être une réponse à la « détérioration des valeurs ».<sup>863</sup> *Geschwister Tanner* et *Jakob von Gunten* sont certes des parodies des romans de formation classiques dont ils gardent la structure, voyage par étapes pour l'un, journal de bord pour l'autre, mais ils donnent surtout naissance à un nouveau genre: un roman d'éducation et de formation dans lequel l'éducation est absente. Le cheminement de chacun des deux personnages est à ce point personnel et insolite que la formation et le développement de l'individu n'y trouvent pas place. Pourtant le constat ne nous semble pas aussi négatif que le note Martin Walser qui ne voit au bout de ce parcours que l'autodestruction, et qui constate que le seul moyen d'y échapper est de ne plus réfléchir.<sup>864</sup> Il est certes difficile de croire à une issue heureuse alors que le personnage affiche avec tant de constance et d'opiniâtreté cette négation de soi. Mais la constance avec laquelle Walser s'acharne à maintenir le cap alors qu'il ne sait où ce jeu - qui est un jeu qu'il pratique d'abord avec lui-même- va le conduire, est incontestablement un élément positif dans son écriture. La parodie ne peut donc pas être considérée seulement comme une critique, une attaque envers l'ordre établi ou la société,

---

<sup>862</sup> Walser confie ce sentiment à Car Seelig : «So habe ich mein eigenes Leben gelebt, an der Peripherie der bürgerlichen Existenz, und war es nicht gut so. Hat meine Welt nicht auch Recht, zu existieren obwohl es scheinbar eine ärmere, machtlose Welt ist ? », « J'ai donc vécu ma propre vie à la périphérie des existences bourgeoises. N'était-ce pas bien ainsi ? Et si mon monde est plus pauvre, moins établi que le leur, n'a-t-il pas néanmoins, lui aussi , le droit d'exister ? » Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, op. cit., p. 35. Trad., op. cit., p. 36-37.

<sup>863</sup> « Die Entscheidung für das abfallende Leben ist die Antwort auf den Verfall der Werte. » Dieter Borchmeyer : *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen, 1980, p. 72.

<sup>864</sup> « Das ist eine Bewegung, die zu NICHTS als zur Erschöpfung führen kann, also eine Bewegung, die nicht irgendwo hinführen kann, sondern die sich nur selber vernichten kann. Dadurch, daß sie sich vollzieht, vernichtet sie sich. Sie verbraucht sich, zerreibt sich, bis sie sich völlig vernichtet hat : Gedankenlosigkeit ist der einzige Zustand, der sie beenden und beerben kann. Gedankenlosigkeit, darin ist NICHTS mehr.» Martin Walser : *Einübung ins Nichts*. In: *Selbstbewußtsein und Ironie*. Frankfurter Vorlesung. Frankfurt/ M., 1981, p. 148.

mais aussi comme un jeu, parfois fou, parfois inconséquent, certes, mais téméraire, dans lequel il évoque sa propre destinée.

### 3.4. Les contes parodiques

Künstler aber müssen immer wieder ein wenig aus dem Zauberbann, in dem sie gefesselt liegen, aufgeweckt werden. Es lebt in fast jedem, jedenfalls im echten Künstler, ein Märchenreich. In Märchenländern aber schlummert man. Man ist da nicht tätig.<sup>865</sup>

Est-ce pour bousculer ce monde enchanteur que Walser a parodié les trois contes de Grimm, *Aschenbrödel* (Cendrillon), *Schneewittchen* (Blanche-Neige), puis plus tard *Dornröschen* (La belle au bois dormant) ? Le jeu qui consiste à chahuter ce monde figé et stéréotypé qu'est le conte, a certainement présenté pour Walser un caractère attractif. Marthe Robert dans son ouvrage *Roman des origines, origines des romans*, donne une définition du conte qui peut en partie éclairer l'intérêt que lui porte Walser:

Si l'on fait abstraction de l'appareil merveilleux auquel il confie l'exécution de ses souhaits, le conte se réduit à un schéma stéréotypé, où tous les éléments se combinent en vue d'un dénouement nécessairement heureux. Cette bonne fin obligée étant visiblement son principal souci - du reste il ne saurait s'en décharger sans perdre du même coup son « label », puisqu'il n'y a pas de conte malheureux -, il lui faut tout préparer pour la réussite de son héros, quitte à la rendre encore plus exemplaire

---

<sup>865</sup> « L'âme des poètes doit toujours être quelque peu réveillée du sortilège dans lequel elle est prisonnière. Dans chacun, du moins dans chaque véritable artiste vit un monde fabuleux. Mais dans le pays des merveilles on ne fait que sommeiller. On n'y est pas actif. » *Berlin und der Künstler*, SW. Bd.15, p. 49.

en la retardant par mille contretemps et mille obstacles imprévus. La fin du conte est donc littéralement sa finalité ; il n'y a rien d'autre à dire que ce triomphe différé à plaisir, qui est le sens et le but de sa démonstration.<sup>866</sup>

Les contes ont souvent fait l'objet de transformations. Le fonctionnement de l'intrigue, les procédés de narration, le caractère stéréotypé des personnages, tout concourt à la pratique de la parodie. Beaucoup d'écrivains, tels que Oscar Wilde, Hugo von Hoffmannsthal, Hermann Hesse et Maurice Maeterlinck ont trouvé un certain attrait à ce genre d'exercice. Ce dernier a adapté en 1908 le célèbre conte *Hansel et Gretel*, dans *L'oiseau bleu*. Walser choisit, lui-aussi, trois contes très connus et les remodèle à sa façon. Il bouleverse la forme combinatoire qui veut que tout se déroule selon un schéma fixé, remet en question la fin heureuse au risque de mettre en péril l'intrigue et de dérouter ainsi un lecteur pour qui ce genre de récit fait partie de l'héritage populaire. Il s'attaque ainsi à un patrimoine culturel qui entraîne avec lui tout un monde imaginaire très familier au lecteur. Il se substitue ainsi au conteur, dépositaire du savoir secret, magicien qui mène l'enfant vers un monde fascinant qui ne doit jamais décevoir.

Le conte place le lecteur face à ses angoisses, ses peurs, ses inhibitions en les présentant par le biais de la magie, du secret, de l'in vraisemblable; il n'est donc pas étonnant que Walser ait tenté de percer ce monde fantastique, de le mettre sens « dessus-dessous ». Le récit entre dans un domaine dans lequel il n'y a pas de limites ni de contraintes, mais c'est aussi un domaine qui nous confronte avec ce qu'il y a de plus inexplicable en nous et ce pour quoi nous cherchons sans cesse des éclaircissements. Le conte est déjà en lui-même un récit parodique de la vie. Walser semble attraper la balle au bond et à partir du conte existant, il crée une sorte de comédie poétique destinée aux adultes, susceptible d'être jouée

---

<sup>866</sup> Marthe Robert : *Roman des origines, origines des romans*. Paris, 1972, p. 82-83.

sur scène, ce dernier point étant accessoire, comme il l'écrit à son éditeur, Ernst Rowohlt.<sup>867</sup>

Un des aspects du conte qui intrigue Walser est la relation ambiguë entre la réalité et l'imaginaire, et le va-et-vient qui se crée sans cesse entre ces deux mondes. Les personnages appartiennent au monde réel mais se transposent sans difficulté dans le monde fictionnel. Le conte présente réalité et fiction dans une dimension unique. Ce monde parallèle, à la périphérie de notre monde, qui nous est à la fois étranger et familier, attire et inquiète.<sup>868</sup> Il est intéressant d'analyser comment Walser tente de s'approprier cet univers ambivalent, quelle est son attitude face aux personnages symboliques du conte et surtout quels sont les nouveaux rôles qu'il leur attribue.

Walser transforme en premier lieu l'intrigue elle-même, en anticipant sur l'issue du récit. Le drame qui se joue entre les deux personnages féminins du conte *Schneewittchen*, la rivalité qui en découle sert dans le conte de Grimm d'élément conducteur. Dans le conte parodique de Walser, le projet funeste contre l'héroïne semble déjà avoir eu lieu et avoir échoué. Les personnages savent par avance quel est leur destin. Ils commentent leur existence au lieu de la

---

<sup>867</sup> Lettre du 12 décembre 1912 : « Nun zu *Aschenbrödel* und *Schneewittchen*. Diese beiden Verskomödien, zu denen mein Bruder die Ornamentierung, wie ich glaube, farbige, machen will, sind ehemals in der Zeitschrift *Insel*, erschienen, und auch sie liegen bereits gedruckt vor. Sie sind ganz Poesie, und durchaus nur für künstlerisch genießende Erwachsene...Ob sie je aufgeführt werden könnten, etwa mit Musik, ist ganz und gar fraglich und erscheint vorläufig völlig nebensächlich. Sie sind auf Rede und Sprache gestimmt, auf Takt und rhythmischen Genuß. » GW, Bd XII/2, p.164.

<sup>868</sup> « In der Legende wie in der Sage steht neben der diesseitigen Welt, geistig streng von ihr geschieden, eine jenseitige. Äußerlich ist diese jenseitige Welt nicht fern; sie kann jeder Zeit in den Alltag herüberwirken, und ihre Vertreter wohnen oft mitten unter den Menschen. Aber sie wird ganz anders erlebt als alles Diesseitig-Profane. Die Berührung mit ihr erweckt im Menschen einen eigentümlichen Schauer; sie zieht ihn an und stößt ihn zurück, sie erregt seine Angst und seine Sehnsucht. » Max Lüthi : *Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen*. München, 1947, p. 8.

jouer. Le personnage de Blanche-Neige dévoile dès la première scène l'histoire entière du conte:

*Königin:*

Sag', bist du krank?

*Schneewittchen :*

Was mögt Ihr fragen, da Ihr doch  
den Tod wünscht der, die als zu schön  
Euch immer in den Augen stach.  
Was seht Ihr mich so milde an.  
Die Güte, die so liebeich sieht  
aus Eurem Aug', ist nur gemacht,  
der milde Ton nur nachgeahmt.  
Haß wohnt in Eurem Herzen ja.  
Ihr schicktet doch den Jäger mir  
und hießt ihn zücken seinen Dolch  
auf dies verhaßte Angesicht.<sup>869</sup>

Blanche-Neige usurpe dès le début du «dramolet» le rôle du conteur et place de façon abrupte la vérité au premier plan. Elle n'est plus l'enfant soumise et victime du conte de Grimm. Elle présente l'indépendance de caractère et la lucidité de Simon ou de Jakob. Walser se dirige sans ambages au cœur du conflit en déchirant dès les premières lignes le voile qui couvre les relations conflictuelles entre la reine et sa belle-fille. Walser commence son récit à un endroit précis, là où toute l'intrigue s'est déjà jouée, où tous les protagonistes sont en place, ont déjà leur rôle. Il relève même le défi d'ajouter un épisode au conte populaire, différent de celui qui lui correspond.

---

<sup>869</sup> « *La reine* : Dis, tu es malade ?/ *Blanche-Neige* : Quelle question, quand vous n'avez/ que vœux de mort pour la trop belle/ qui blesse à tout instant vos yeux./ A quoi servent ces doux regards./ La bonté qui sort toute aimante/ de vos yeux n'est que faux-semblant./ Votre douceur de ton n'est que feinte./ La haine habite votre cœur. / Vous avez mandé le chasseur/ pour moi, pour qu'il lève sa dague/ sur ce visage haï de vous. » *Schneewittchen*, SW, Bd 14, p. 74. *Blanche-Neige*, trad. par Claude Mouchard. Paris, 1987, p. 11.

Il procède de la même manière dans la parodie du conte *Dornröschen* qu'il écrit quelques années plus tard. La belle au bois dormant s'adresse au roi et à la cour après avoir été réveillée de son long sommeil par le baiser du prince:

Ihr, die ihr im Kreise steht,  
schaut bitte, einmal aufmerksam  
auf diesen Mann, er weckte mich  
aus hundertjähr'gem, tiefen Schlaf  
und nun begehrt er mich zur Frau.<sup>870</sup>

Dans sa version du conte, Walser fait intervenir à nouveau la belle au bois dormant. Celle-ci reprend une part active à l'histoire en y rajoutant un épisode « oublié », comme si Walser répondait à l'attente du lecteur qui aimerait savoir ce qui c'est passé « après » le conte, après avoir fermé le livre. L'auteur joue le rôle du perfide enchanteur qui, par le sort qu'il jette aux personnages, perturbe l'histoire initiale. Il les extirpe lui aussi d'un long sommeil enchanteur pour les mener à nouveau sur la scène, dans le but de leur faire vivre une nouvelle histoire. Le lecteur est partagé entre l'impression de familiarité, puisque le récit garde les mêmes personnages, et d'incrédulité face à ces mêmes personnages qui soudain se mettent à commenter le conte dans lequel ils apparaissent, à le remettre en cause, comme des acteurs répétant une scène. Ainsi, dans *Dornröschen*, le prince est quelque peu malmené par la reine et par la cour, qui mettent en doute ses capacités à être l'époux de la belle au bois dormant, mais surtout par la princesse elle-même qui ne semble plus prête à respecter l'histoire initiale:

*Königin:*

Gewiß hat er das Schloß befreit  
und uns erlöst aus Zauberbann  
doch das rechtfertigt sein Begeh'r'n  
doch hoffentlich noch lange nicht.

[...]

*Dornröschen:*

Hat er nicht Augen wie das Meer,  
und eine Miene wie von Marmor,  
Gebärden nicht wie Granit?  
Ei, solchen Menschen mag ich nicht,  
such' er sein Schätzen sich wo anders.

*Dritte Hofdame:*

Vor allen Dingen sollt' er doch  
sich etwas freundlicher benehmen;  
er steht wie'n Stock und rührt sich nicht,  
hat auch den Mund noch nicht geöffnet,  
he? kannst du reden oder nicht?<sup>871</sup>

Chaque personnage de la cour reproche au prince de l'avoir tiré de ce long sommeil. Le charme du prince est rompu, son pouvoir remis en question par la manière dont la cour et la belle au bois dormant s'adressent à lui. Le monde magique bascule dans le quotidien; il est d'ailleurs à noter que seuls les êtres humains font partie des parodies de Walser, les personnages fabuleux tels les nains de Blanche-Neige n'apparaissent pas, ils ne sont qu'évoqués. Les personnages ainsi décrits font preuve de mesquinerie, se moquent des autres, les bousculent, comme le fait la belle avec son prince en l'exhortant à se chercher un «petit trésor» ailleurs que dans son château. Le prince tient des propos dignes de l'homme de la rue et non d'un prince charmant:

Und sollt' ich dir nur halb gefallen,

---

<sup>870</sup> « Vous qui êtes là debout en cercle,/ regardez, je vous en prie, soyez attentifs/ à cet homme, il me réveilla/ d'un sommeil long de cent ans/ et maintenant, il me veut pour épouse.» *Dornröschen*, SW, Bd 14, p. 167.

<sup>871</sup> « La reine : « / Il a bien sûr délivré le château/ et nous a délivré du pouvoir magique,/ mais cela ne justifie pas sa requête/ et je l'espère, loin de là.» La belle au bois dormant: «N'a-t-il pas des yeux vagues comme la mer,/ une figure de marbre,/ des geste raides comme si ses membres étaient en granit ?/ Eh ! je ne veux pas d'un tel homme,/ qu'il se cherche son petit trésor ailleurs. » Troisième dame : « Il devrait avant tout/ se comporter

du dich beinahe zwingen müßtest,  
 mich anzusehen und zu lieben  
 und dulden, nun, so sag' ich dir,  
 was ein französisch Sprichwort sagt:  
 L'appétit vient en mangeant.  
 Hoffe, daß mir's gelingt, dich zu befried'gen.<sup>872</sup>

Les repères initiaux du conte sont bouleversés, son langage n'est plus respecté, les personnages deviennent des personnages ordinaires. Les caractères des personnages ne sont plus aussi irréversibles. Le monde si cloisonné du conte vole en éclats. Alors que, dans le conte traditionnel, la princesse ne peut être que belle et douce, le prince beau et valeureux, la belle-mère qu'une marâtre sans morale, le roi, un homme sage et distant<sup>873</sup>, dans les parodies de Walser, la belle au bois dormant est blessante, le prince d'*Aschenbrödel* est peu sûr de lui, la belle-mère de *Schneewittchen* apparaît repentante et reconnaît ses fautes après avoir affirmé n'être pour rien dans les funestes projets du chasseur:

Viel besser mein' ich es mit dir,  
 als dir dein heftiger Argwohn sagt.  
 Ich schickte diesen Jäger nicht  
 nach dir mit Küssen aus. Dich hat  
 argwöhnisch blinde Scheu gemacht.  
 Vielmehr ich liebe immer dich  
 als mein unschuldig liebes Kind.

---

de manière plus charmante./ Il se tient là raide comme un bâton, sans bouger,/ sans ouvrir la bouche./ He ! Sais-tu parler ou non ? » Ibid., p. 167-168.

<sup>872</sup> « Et si je ne te plais qu'à moitié/ si tu dois peu s'en faut te forcer/ à me regarder et à m'aimer/ et me supporter, alors, je te dis, / ce que dit un proverbe français : L'appétit vient en mangeant/ J'espère que je parviendrai à te satisfaire. » Ibid., p. 175.

<sup>873</sup> « Für jeden von ihnen gibt es nur eine Art des Handels, und sie reagieren mit mechanistischer Eindeutigkeit. Die reiche Differenziertheit des Menschen wird im Märchen aufgelöst; statt in einem einzigen Menschen verreinigt sehen wir die verschiedenen Verhaltensmöglichkeiten, scharf voneinander getrennt, nebeneinanderstehenden Figuren zugeteilt. » Max Lüthi: *Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen*, op. cit. p. 16.

[...] Ach, glaub' doch  
 solch aberwitzigem Märchen nicht,  
 das in der Welt begierig Ohr  
 die Nachricht schüttet, ich sei toll  
 aus Eifersucht, bös von Natur,  
 was alles ein Geschwätz nur ist.<sup>874</sup>

Dans le conte de Grimm, la reine était une femme belle et hautaine, admirant, pleine d'inquiétude, son image dans le miroir, dans la parodie elle scrute son âme. Walser lui prête des sentiments qui ne peuvent exister dans le conte initial, au risque d'anéantir le maléfice qui pèse sur l'héroïne:

Ich hasse mich viel mehr wie dich.  
 Einst haßt'ich dich, mißgönnte dir  
 die Schönheit, aller Welt zum Trotz,  
 weil' alle Welt so laut dich pries,  
 dir Huldigungen brachte und  
 daneben mich, die Königin,  
 scheel ansah. O, das brachte auf  
 mein Blut und macht' zum Tiger es.  
 [...] Haß will jetzt lieben. Liebe haßt  
 sich selbst, daß sie nicht heft'ger liebt.<sup>875</sup>

Dans la parodie de *Aschenbrödel*, qui date de la même période que *Schneewitchen*, Walser garde les mêmes personnages que dans le conte

---

<sup>874</sup> « Mais je ne te veux que du bien./ Ne crois pas tes violents soupçons./ Jamais mes baisers n'envoyèrent/ ce chasseur vers toi. Une peur/aveugle t'a rendue méfiante./ Vrai, j'ai toujours aimé en toi/ mon enfant chéri, sans péché./[...] Ne crois pas le conte aberrant/ qui verse à l'ouïe du monde avide/ la nouvelle que je suis folle/ d'envie et naturellement/ mauvaise : rien que du bavardages.» SW, Bd 14, p. 78. Trad., op. cit., p. 19.

<sup>875</sup> « Je me hais, moi, bien plus que toi./Je t'ai haïe, jadis, j'enviais/ ta beauté, j'en voulais au monde/ entier qui te louait hautement,/ t'offrait ses hommages, et n'avait,/ pour moi, la Reine, que regards/ torves, Oh, voilà qui irrita/ mon sang, voilà qui le fit tigre./ [...]C'est fini. La haine veut aimer./ L'amour se hait d'aimer sans force. » Ibid., p. 94-95. Trad., ibid., p. 51-52.

populaire, mais le récit ne se déroule que sur un jour, dans un seul lieu. La scène du bal, celle du soulier et le mariage de la scène finale n'existent plus. Les relations entre les différents personnages, en particulier entre Cendrillon et ses sœurs, semblent respectées. Au départ, Walser respecte l'histoire de la pauvre Cendrillon malmenée par ses deux sœurs. Mais très rapidement, il apparaît que ces différents personnages ne jouent leur rôle que parce qu'il leur est dévolu par le conte. Par ce procédé, le conte parodique bascule rapidement dans un univers où le fantastique entre en concurrence avec le réel:

*Prinz:*

Ich weiß nicht, wie ich da hinein  
ins Märchen kam; ich forderte  
nur einen Trunk nach Jägerart;  
doch diese Räume hier sind so,  
daß Augen sie nicht sehn und Sinn  
sie füglich nicht erfassen kann.  
Ein Schimmer schwebt die Wand dahin,  
Geruch streut gelbe Rosen aus;  
wie eine Seele kommt's und geht's  
und hält mir feierlich die Hand.  
Ich stehe wie bezaubert still.<sup>876</sup>

En s'adressant à Cendrillon:

---

<sup>876</sup> « *Le prince* : Me voilà, je ne sais comment,/ dans le conte ; je n'avalai,/ en bon chasseur, qu'une rasade, /mais ces lieux sont tels qu'ils ne peuvent,/ par l'œil, se voir, ni, par l'esprit,/ en conséquence, être conçus./ Une lueur dissout les murs./ Odeur flotte de rose thé./Comme une âme ici va et vient,/ et me tient la main, solennelle./ Je reste comme ensorcelé. » SW, Bd 14, p. 39. *Cendrillon*: trad. par Robert Lewinter. Paris, 1990, p. 15. Cette traduction est remarquable par le fait qu'elle respecte la versification de l'original, en vers octosyllabes blancs. Dans la préface de l'ouvrage, le traducteur souligne comment il a appliqué à la traduction, « les règles de versification classique - dans le décompte des syllabes, la place du *e* muet, les diérèses -, qui fondent ces licences que sont les inversions de mots de propositions et la suppression de certains sujets; étant entendu qu'un vers, en français, n'existe que s'il constitue une unité phonologique cohérente à l'intérieur du mètre adopté. » Si cette traduction présente quelques inexactitudes, il nous semble justifié de souligner combien l'aspect poétique contribue largement à les faire oublier.

Bist du ein Märchen, holdes Kind?  
 Sind deine Füße, Hände so,  
 Daß, wenn man sie berührte, sich  
 die Herrlichkeit in Luft verzög'?'  
 Ich bitte wie ein Fleh'nder dich:  
 sprich, bist du Bild und scheinst nur so?<sup>877</sup>

Les personnages s'interrogent sans cesse sur leur propre existence. Ils ne savent si le rôle qu'ils doivent jouer est dans la réalité ou dans la fiction. La cohabitation de ces deux univers devient l'axe central de la parodie de Walser. L'auteur ancre les personnages dans un contexte qui leur donne une possibilité de jugement, de commentaire, qui n'existe pas habituellement dans le conte. Les personnages vont inéluctablement vers leur destin, tout en analysant sans cesse leur cheminement:

*Aschenbrödel:*

Welch eine Art und Weise dreht  
 sich doch mit mir im Kreise um,  
 macht mein Betragen so zum Falsch,  
 dies Herz zu einem Kugelspiel!  
 Gefühle rollen Kugeln gleich  
 wie zur Belustigung hin und her.  
 Ich, die sie halten sollte, bin  
 im Reize dieses Spiels verstrickt.<sup>878</sup>

Walser transforme non seulement les comportements des personnages et leurs relations mais, il remet également en question l'aspect sur lequel repose une partie de la légende du personnage. La reine s'adressant à Blanche-Neige:

<sup>877</sup> « Gracieuse enfant, est-ce un conte ?/ Tès mains, tes pieds, sont-ils tels que,/ si on les touchait, la splendeur/ s'évanouirait ? Je t'implore :/ parle. N'es-tu qu'un simulacre/ dont le prestige m'éblouit ? » Ibid., p. 40. Trad., ibid., p. 21.

<sup>878</sup> « Qu'est-ce donc, qui de moi se joue,/ me contraint de tourner en rond,/ fausse ma conduite jusqu'à,/ de ce cœur, faire un jeu de billes !/ Le sentiment, de-ci, de-là,/

[...] Sei Kind, und du  
wirst bald verlieren diese Farb',  
die wie ein blasses Leichentuch  
sein rosig Antlitz überdeckt.  
Denk keine Sünd'. Die Sünde soll  
vergessen sein. Ich sündigte  
vielleicht vor langen Jahr'n an dir.  
Wer mag sich des erinnern noch?<sup>879</sup>

Walser joue ici avec le nom même de Blanche-neige. Cette couleur blanche est la marque de distinction du personnage. L'auteur replace, de façon perfide, dans la bouche de la reine, la couleur blanche sur le linceul. Ce linceul fait allusion à la mort de Blanche-neige, tant souhaitée par la reine dans le conte original. L'apparence vestimentaire joue également, un rôle primordial dans la parodie que pratique Walser. Les personnages de l'auteur semblent sans cesse « à l'étroit » dans leurs costumes. Ils évoquent à maintes reprises l'envie de changer d'habit pour changer de rôle. Dans *Aschenbrödel*, le fou veut échanger ses habits et son rôle avec le prince,<sup>880</sup> puis plus loin, les pages, en réalité des jeunes filles, se plaignent de leur costume de garçon:

*Erster Page:*

Wie bang ist mir in diesem Kleid,  
das mich zu einem Knaben macht.

[...]

*Dritter Page:*

Man will es wie die Buben tun,  
will springen, lachen, hin und her

---

amusant comme bille, roule./ Moi, qui le devrais maîtriser, m'empêtre, à l'attrait du jeu prise.» Ibid., p. 39-40. Trad., ibid., p. 20.

<sup>879</sup> «[...] Sois enfant, et d'ici peu/ tu auras perdu la couleur/ qui, tel un linceul blafard, couvre/ ton visage rose. Repousse/toute idée de péché. Peut-être/ j'ai péché contre toi, jadis./ Qui voudrait y songer encore ? » SW, Bd 14, p. 75. Trad., op. cit., p. 13.

<sup>880</sup> *Aschenbrödel*, op. cit., p. 32-33.

die Glieder drehn und kann's doch nicht.

Es preßt wie eine Sünde sich  
um meinen jungen, weißen Leib,  
macht mich erstarren.<sup>881</sup>

Les personnages sortent ici de leur attitude de soumission, pour prendre, à travers la plainte qu'ils expriment à nouveau pied dans la réalité, durant un bref instant. Walser leur fait jouer leur rôle tout en le commentant, alors que dans le conte traditionnel, il s'agit de personnages qui ne s'expriment jamais. Il les rend acteurs de leur propre rôle en les plaçant comme sur une corde raide entre la réalité et l'imaginaire. Les personnages eux-mêmes ne savent pas dans quel monde ils évoluent. Lorsque le prince s'adresse à la belle au bois dormant qui lui reproche de l'avoir tirée d'un si beau rêve, il évoque cette situation paradoxale qui se reproduit invariablement dans les trois contes parodiques:

Ist Wirklichkeit nicht auch ein Traum,  
sind wir nicht alle, ob wir auch  
wachend handeln, etwas wie Träumer,  
Nachtwandler auch am hellen Tag,  
die mit Einfällen spielen  
und tun, als wär'n sie wach.<sup>882</sup>

Les personnages de la parodie évoquent eux-même le problème du rôle qu'ils doivent jouer dans l'histoire. Ils participent à une sorte de synopsis qui analyse les différentes situations, les relations entre les personnages. Le travestissement se produit « en direct », sous les yeux du lecteur.

---

<sup>881</sup> « *Premier page.* / Que j'ai peur dans cet habit, / de moi qui veut faire un garçon. / [...] *Troisième page* : / On veut se conduire en gamin, / rire, sauter et, en tous sens, / gigoter, sans pourtant pouvoir. / cela colle comme un péché, / à mon jeune corps tendre et blanc, / et j'en reste tout figée. » Ibid., p. 54. Trad., *ibid.*, p. 36-37.

<sup>882</sup> « La réalité n'est-elle pas elle aussi un rêve, / ne sommes nous pas tous, nous aussi éveillés, comme des rêveurs, / des somnambules même au grand jour, / qui jouent avec des idées / et font comme s'ils étaient réveillés. » SW, Bd 14, p. 170-171.

Le conte lui-même participe à cette mise à plat du récit. Il apparaît lui-même à Cendrillon en costume fantastique:

*Aschenbrödel:*

[...] Wer bist du, sprich!

*Märchen:*

Märchen bin ich, aus deren Mund  
dies alles hier Gesprochene klingt,  
aus deren Hand der Bilder Reiz,  
die hier entzücken, fliehn und gehn,  
die das Gefühl der Lieb dir  
im Augenblick erwecken kann  
durch süße Gaben, dir bestimmt.<sup>883</sup>

Le conte, personnage allégorique, déchire le voile du mystère et prend forme sur scène. Il est une création de Walser, un élément qui n'existe que grâce à la parodie et ne peut trouver de place qu'à travers elle. Mais il justifie sa fonction magique en se substituant à la fée et en jetant la pantoufle de vair à Cendrillon:

*Märchen:*

Dich zu erschrecken kam ich her.  
Die Menschen glauben nicht an mich;  
doch das tut nichts, wenn nur mein Nahn  
sie wieder etwas sinnen macht.  
Die Schuh' sind Silber, doch so leicht  
wie Schwanenflaum. Ich bitte, faß'  
geschickt, in deine Hand sie auf.<sup>884</sup>

Le conte évoque l'incrédulité que l'on éprouve à son égard. Cendrillon est réticente à l'idée de mettre les habits de princesse. Mais, son destin est écrit

---

<sup>883</sup> « Cendrillon: [...] Mais qui es-tu ?/ Le conte: Le conte dont la bouche fait la parole ici résonner, dont la main l'attire distribue des tableaux ici ravissants, qui te peut sentiment d'amour, par de doux présents t'échétant, instantanément susciter.» SW, Bd 14, p. 50-51. Trad., op. cit., p. 33.

<sup>884</sup> « Pour t'effrayer je vins. On n'a plus foi en moi ; mais peu importe, il me suffit qu'à mon approche on soit songeur. La pantoufle est de vair, légère, un duvet de cygne. Prends-là, veux-tu avec délicatesse.» Ibid., p. 51-52. Trad., ibid., p. 34

puisque le conte le veut. Toutes les réticences, toutes les hésitations, les tergiversations qui jalonnent le récit, tout cela est vain. Ainsi, dans *Aschenbrödel*, le prince peut-il dire:

Das Märchen will's. Das Märchen ist's  
gerad', das uns verlobt will sehn.  
[...]  
Nun, nun beruhige dich. Ich weiß,  
jetzt gehst du, legst das Kleid dir an,  
das Märchen dir beschieden hat.<sup>885</sup>

Walser décrit, avec une certaine perfidie, un « personnage » de conte omniscient, tout puissant, par qui tout est parfaitement agencé, qui ne laisse aucune marge de manœuvre aux autres personnages, alors qu'en tant qu'auteur il est en train de transformer le conte comme bon lui semble. Tout n'est qu'un jeu entre apparence et réalité, entre mensonge et vérité. Le conte devient le terrain d'affrontement entre le rôle qui est traditionnellement dévolu au personnage, le rôle qu'il feint de jouer et celui que la parodie lui impose. Le jeu tourne ainsi autour du mot Märchen qui signifie à la fois, un conte et des balivernes, des histoires. Dans *Schneewittchen*, le chasseur qui est le personnage agissant sur ordre de la reine, dévoile son jeu:

Wie leicht du doch die Sache mir,  
dir und der lieben Königin machst.  
Hab' dafür Dank. Doch, Mädchen, glaub',  
ich lüge ja dich frech nur an.  
Zugunsten dort der Herrin mir  
zähl' ich dir eitle Märchen auf.<sup>886</sup>

---

<sup>885</sup> « Le conte le veut. C'est le conte/ qui nous prétend voir fiancés./[...] Calme-toi. Je sais, maintenant,/tu iras la robe vêtir/ que le conte t'a déparé.» Ibid., p. 71-72. Trad., ibid., p. 55-56.

<sup>886</sup> « Que tu rends tout aisé, pour moi,/ pour toi, pour la très chère Reine./ Ah, merci ! Pourtant, jeune fille,/ crois-moi, je te mens sans pudeur./ c'est au profit de ma maîtresse que je te dis ces contes vains.» SW, Bd 14., p. 106. Trad., op. cit., p. 75.

Le chasseur prend une part bien plus active dans la parodie que dans le conte initial, puisqu'il dénoue les fils du récit et surtout met en cause le conte lui-même.

Daß sie [die Königin] mit feurigen Küssen mich  
zur Untat antrieb, ist nicht wahr.

Das Märchen lügt, das also spricht.<sup>887</sup>

C'est le conte lui-même qui est démasqué et non la reine. Le conte devient dans la parodie une entité qui représente le mensonge et dont les personnages tentent de se détacher. Il représente aussi le monde fictif, irréel alors qu'ils n'aspirent qu'à revenir dans la réalité. Mais la fin renoue avec le monde merveilleux puisque celle-ci ne peut être qu'heureuse. Les personnages se disent «oui», disent «oui» à leur destinée, car cela était écrit ainsi. Ces contes de fées se transforment en un jeu poétique, qui prend la liberté d'exhiber les relations conflictuelles des personnages, alors que le conte traditionnel se sert d'un artifice, tel la transformation de la reine en sorcière, pour présenter les mauvaises intentions. Le conte parodique de Walser met la confusion dans l'ordre préétabli alors que le conte traditionnel a pour but de mettre de l'ordre dans la manière d'expérimenter le monde. En jouant avec le caractère «immuable» du conte, l'auteur rompt cette «harmonie» du monde. C'est précisément ce changement continu qui prend soudain un caractère inéluctable. Il écrit dans *Verlorener und wiedergefundener Glaube*:

Aber es kam wieder anders. Weil es nicht anders als anders  
kommen konnte, kam es anders. Verdienne ich für diesen  
schwierig zu erfassenden Satz eine Rüge.<sup>888</sup>

---

<sup>887</sup> « Que le feu de ses baisers m'ait/ poussé à tuer, ce n'est pas vrai. Le conte ment, qui parle ainsi.» Ibid., p. 107. Trad., ibid., p. 77.

<sup>888</sup> «Mais tout fut à nouveau différent. Ce fut différent, parce que cela ne pouvait pas qu'être différent du différent. Est-ce que je mérite une correction pour cette phrase difficile à comprendre ?» SW, Bd 17, p. 326.

Dans le jeu de parodie que mène Walser à partir de la petite prose, du roman et du conte, il mêle avec plaisir l'héroïque, le fantastique, l'onirique et le trivial, le quotidien, l'ordinaire. Il entremêle aussi les genres. Les caractères stéréotypés que l'on rencontre dans le conte se trouvent ainsi curieusement plus marqués dans le roman d'éducation. Simon et Jakob sont des personnages fantastiques qui vont droit vers leur destin, alors que Aschenbrödel, Dornröschen, Schneewittchen tergiversent, doutent, ne cessent d'atormoyer avant d'agir. Elles se posent les questions que devraient se poser Simon ou Jakob, sur leur avenir, le rôle qu'ils jouent dans les relations entre les personnages. Walser mélange avec subtilité les genres. Le personnage de conte réintègre une vie «quotidienne» comme l'est celle de Jakob, alors que Jakob, lui, évolue dans un monde féerique entre un ogre et une fée. La remarque de Max Lüthi selon laquelle le conte aime les contrastes, les caractères extrêmes,<sup>889</sup> s'applique davantage à *Geschwister Tanner* et à *Jakob von Gunten* qu'à la parodie des contes. Walser prend donc le contre-pied du récit initial. Aller sur les chemins pour s'initier à la vie ne peut être qu'un thème de légende, de conte, alors que ce qui est merveilleux, qui ne peut arriver que dans les contes, prend un caractère bien réel. Walser se sert des mots pour échanger les masques et perturber les fondements mêmes de l'écriture. Elle, qui au départ ne devait donner naissance qu'à un monde imaginaire, donne forme à une vie qui s'ancre involontairement dans le réel. C'est le conflit dans lequel Walser se débat perpétuellement, il tente d'y échapper grâce au travestissement carnavalesque qui lui permet d'évoluer continuellement entre ces deux univers. Il traverse ces domaines sans plan préétabli, à son rythme, parfois ironique, parfois naïf, se jetant à corps perdu dans des discours alambiqués ornés de néologismes qui soudain tournent court et se terminent par un aphorisme, se jouant des paradoxes et poursuivant son chemin, tel le vagabond qu'il s'efforce d'être, sans se soucier de celui qui le lit. Il passe de la dérision à l'illusion, du

---

<sup>889</sup> « Das Märchen liebt alles Extreme, im besonderen extreme Kontraste. Seine Figuren sind vollkommen schön und gut oder vollkommen häßlich und böse.» Max Lüthi: *Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen*, op. cit., p. 34.

fantastique au banal avec la même désinvolture qu'il arbore dans la vie. Mais n'est-ce pas là encore une feinte? N'aspire-t-il pas à plus de sérieux, plus de rigueur, et de peur de ne pas être à la hauteur de la tâche, n'endosse-t-il pas alors le costume de bouffon, d'extravagant, de farceur et de fou? Cette question ne permet d'émettre que des hypothèses, mais elle autorise aussi d'autres réflexions au travers d'une lecture, sans cesse renouvelée, de Walser.

## CONCLUSION

L'aventure scripturale de Walser se résume de manière métaphorique dans ces quelques phrases du récit *Der Greifensee*:

Es ist ein frischer Morgen und ich fange an, von der großen Stadt und dem großen bekannten See aus nach dem kleinen fast unbekanntem See zu marschieren. Auf dem Weg begegnet mir nichts alles das, was einem gewöhnlichen Menschen auf gewöhnlichem Wege begegnet.[...]Ich fange gemütlich an, mit mir zu plaudern, das ist noch einmal alles.<sup>890</sup>

L'écriture de Walser est illustrée par ce long cheminement qui le mène du monde connu, familier mais bien trop grand pour lui, vers un monde à sa mesure et qui reste à explorer, petit et inconnu. D'étape en étape, il ne fait que glaner tout ce que la vie présente comme banalités, gestes quotidiens, faits ordinaires. Enfin, il se pose et sort « sa récolte » tout simplement de « sa besace », fait danser, parfois même s'entrechoquer les mots, et comme à l'accoutumée, n'ayant rien à dire, il se contente de bavarder avec lui-même. Walser, le poète de l'ordinaire dans un monde fantasque et paradoxal: tel est le constat qui s'impose au terme de ce travail. Toute l'œuvre de Walser tourne autour du paradoxe, du double masque. Il est lui-même, tout en étant un autre, agissant dans une sorte de passivité, rêvant dans la réalité et se lançant dans une logorrhée interminable, pour en fin de compte, n'avoir rien à dire.

L'écrivain n'a d'autre vie que celle de l'écriture. Son existence est dans ses livres, pourtant il met quiconque au défi de le connaître réellement. Il ne parle que de lui alors qu'il ne dévoile rien. Il se meut avec plaisir dans l'imprécis tout

---

<sup>890</sup> « Le matin est frais et partant de la grande ville et du grand lac bien connu vers le petit lac presque inconnu, je me mets en marche. Sur le chemin, je ne rencontre rien d'autre que tout ce qu'un homme ordinaire peut rencontrer sur un chemin ordinaire. [...] Je me mets à bavarder tranquillement avec moi, c'est encore une fois tout. *Der Greifensee*, SW, Bd 2, p. 32. Trad. in: *Les rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits Essais*, op. cit., p. 126-127.

en aspirant à la clarté. Il fréquente nombre d'endroits dans son imaginaire géographique sans jamais indiquer de quel lieu il s'agit exactement. Il déambule dans le flou le plus complet, en laissant croire que le moindre détail le préoccupe. Il oscille entre illusion et désillusion, sans jamais être désespéré, prêt à vivre jusqu'à l'épuisement tous les rêves insensés qui l'habitent, tel un enfant, insouciant et craintif à la fois. Il nous rappelle une œuvre de Paul Klee datant de 1922 qui s'intitule *Tanze du Ungeheuer zu meinem sanften Lied!*<sup>891</sup> Comme dans ce tableau, il n'existe dans l'œuvre de Walser aucune frontière entre le jeu, la fantaisie et l'angoisse, la terreur parfois. La confrontation de ces deux domaines verse dans une sorte de mascarade grotesque à l'image du prétendu monstre du tableau de Paul Klee.

Malgré toutes les embûches que l'auteur pose subrepticement sur son chemin, malgré les feintes et les impasses auxquelles il le confronte, le lecteur le suit, fasciné par sa fantaisie, le ton tout en nuances, imprégné à la fois d'angoisse et de bonheur. Walser s'octroie une liberté artistique que peu d'écrivains de sa génération ont osé se permettre.

La phrase de Walser est empreinte d'innocence. Elle est d'une grande spontanéité tout en se parant d'ornements. Elle donne l'illusion de maîtriser parfaitement l'espace alors qu'elle oscille sans cesse entre « l'indicible » et « l'innommé ». Sa syntaxe ne repose que sur des choix « négatifs »: refus du mot unique, suites illogiques, compositions de mots dont le sens s'annule. Pourtant cette « construction » aboutit à une écriture poétique, sans cesse inventive. L'œuvre de Walser est résolument moderne. Cette écriture ébranlée sans relâche, qui se lance à l'assaut des mots, découvrant avec naturel son fonctionnement dans une narration qui n'est plus parfois qu'éclats de discours, avec un héros à l'identité permutable, porte en elle le germe du Nouveau Roman. Certes, Walser n'offre pas une œuvre exclusivement verbale, car dans le foisonnement de

---

<sup>891</sup> Il s'agit d'un décalque d'un dessin à l'huile et à l'aquarelle sur une gaze plâtrée et fixée sur du papier peint gouache. Ce dessin figure un monstre ni menaçant ni bienveillant qui se métamorphose au gré de l'imagination de l'enfant.

l'écrit, il tente malgré tout de nous raconter une histoire, mais il utilise tous les subterfuges pour que le récit ne soit pas crédible. Il disperse l'histoire en une suite de fantasmes, de commentaires fantaisistes tels qu'ils apparaissent dans les romans de Robert Pinget. Il présente le texte en train de s'accomplir comme Jean Ricardou dans *La prise de Constantinople* ou Peter Bichsel dans *Die Jahreszeiten*. Ses récits sans début ni fin s'inscrivent dans la réflexion de Claude Simon: « Il n'y a ni commencement ni fin dans les souvenirs. »<sup>892</sup> Dans le jeu descriptif, présentant le monde simplement, il fait partie de cette « école du regard », telle que l'on définissait communément les Nouveaux Romanciers. Mais le regard de Walser ne songe qu'à s'échapper au-delà de ce monde pour poursuivre le jeu jusque dans des territoires imaginaires dans lesquels ne règnent plus que fantastique, grotesque et absurde.

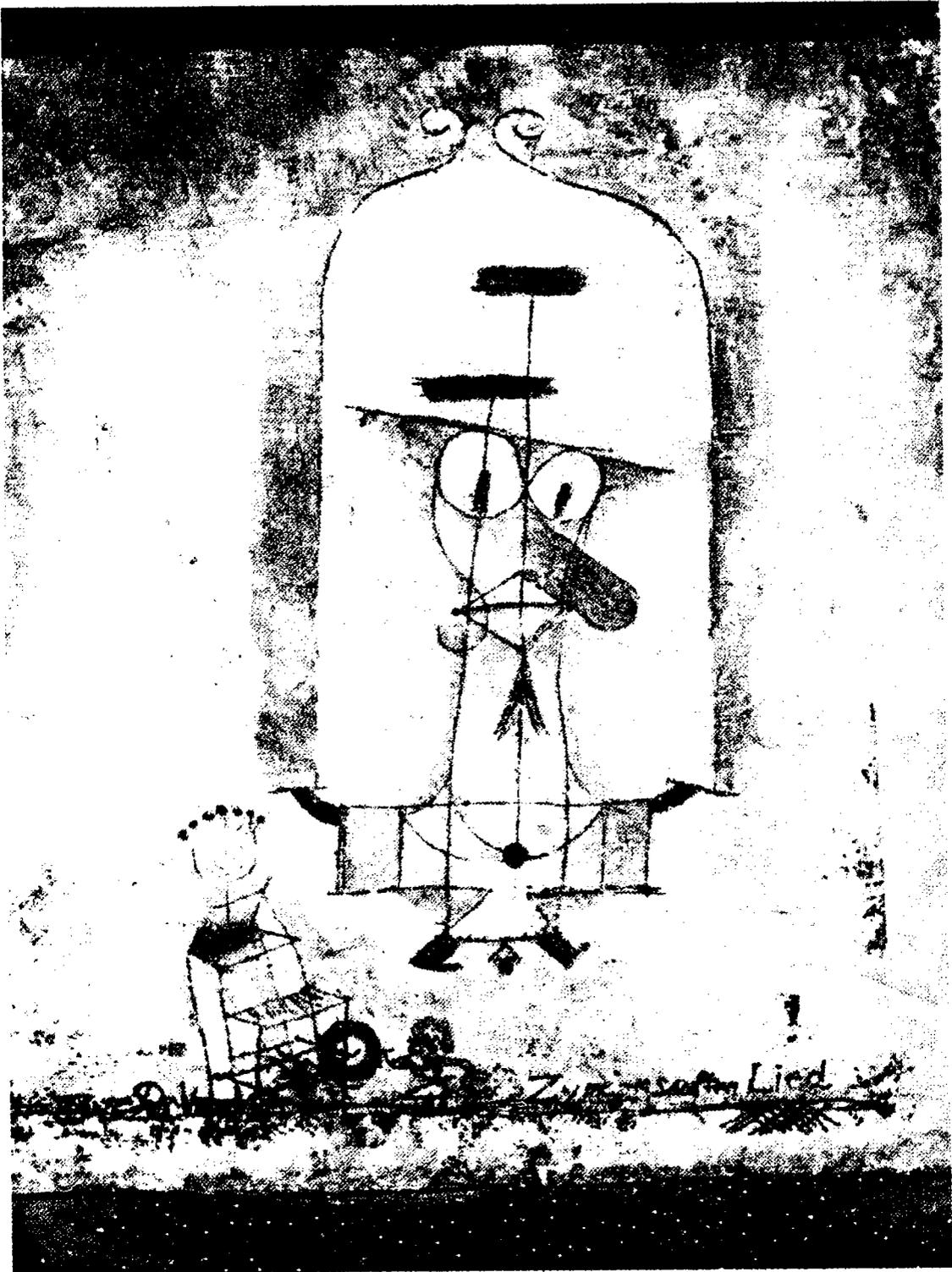
L'œuvre de Walser touche le lecteur par ses incohérences, ses maladresses, mais surtout par sa lucidité et sa sincérité. Au terme de cette recherche, nous ne pouvons qu'adhérer à la remarque de Peter Bichsel qui écrit que chaque lecteur a son idée, son sentiment sur l'œuvre de Walser et se sent proche d'elle d'une manière qui lui semble unique. Il y a deux Walser qui ne font qu'un, le premier qui doute, le second qui croit. Toute son œuvre irradie de cette constatation qu'il fit dans «*Tagebuch*»-Fragment de 1926:

**Ich traue mir nicht recht, aber ich glaube mir.**<sup>893</sup>

---

<sup>892</sup> Interview au *Monde*, 8 octobre 1960.

<sup>893</sup> « Je ne me fie pas trop à moi, mais j'y crois. » SW, Bd 18, p. 87. Trad. in : *Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit. p.145. La traduction : « Je ne me fais pas totalement confiance, mais je crois en ce que je dis. » nous semble refléter plus fidèlement le paradoxe entre ce manque de confiance qui habite Robert Walser et la sincérité avec laquelle il veut s'exprimer.



Paul KLEE : *Tanze du Ungeheuer zu meinem sanften Lied !*

## CHRONOLOGIE

- 1878** Le 15 avril, naissance à Bienne de Robert Otto Walser, fils d'Adolf et Elisa Walser. Il est le septième enfant après, Adolf né en 1869, Hermann né en 1870, Oscar né en 1872, Ernst né en 1873, Lisa en 1874, et Karl en 1877. En 1882 naît Fanny, la plus jeune sœur.
- 1884-1892** Ecole primaire et lycée.
- 1892-1895** Apprentissage dans une filiale de la Banque cantonale de Berne.
- 1894** Le 22 octobre, mort de sa mère, Elisa Walser.
- 1895** Séjour à Bâle, ensuite à Stuttgart où il travaille comme commis et tente de devenir acteur.
- 1896** Retour en Suisse. Séjour à Zürich où il vivra dix ans, changeant fréquemment d'adresse. Alternativement commis et poète.
- 1897** Fin novembre, voyage à Berlin.
- 1898** Première publication à Berne de six poèmes dans le journal du dimanche du *Bund*, présentés par Joseph Widmann. Rencontre avec Franz Blei.

- 1899** De mai à octobre : séjour à Munich. Parution de quatre de ses poèmes dans la revue *Die Insel*.
- 1900** Séjour à Soleure.
- 1901** Septembre : Séjour à Munich. Il rend visite à Max Dautendey, à Würzburg.
- 1902** Janvier : séjour à Berlin. De février à avril, il séjourne chez sa sœur à Täuffelen sur le lac de Bienne. Retour à Zürich.
- 1903** Mars séjour à Winterthur. Mai- juin: service militaire à Berne. A partir de juillet, commis auprès de l'ingénieur Dubler et de sa famille à Wädenswil.
- 1904** Zürich. Service militaire à Berne. Parution de son premier livre *Fritz Kocher Aufsätze* avec onze illustrations à l'encre de son frère Karl.
- 1905** Séjour à Berlin où il habite chez son frère Karl. Juin, court séjour à Zürich puis retour à Berlin, dans une école de domestiques. D'octobre à fin décembre: domestique en Haute-Silésie au château Dambrau.
- 1906** Retour à Berlin. Il écrit *Geschwister Tanner*. En été, rédaction d'un deuxième roman qu'il détruira.
- 1907** Parution de *Geschwister Tanner* chez Bruno Cassirer, à Berlin. Il écrit *Der Gehülfe*.

- 1908** Parution de *Der Gehülfe* chez Bruno Cassirer, à Berlin. Il écrit *Jakob von Gunten*.
- 1909** Parution de *Jakob von Gunten* chez Bruno Cassirer, à Berlin. Parution bibliophile de *Gedichte* avec des eaux-fortes de Karl Walser chez Bruno Cassirer à Berlin.
- 1912** Préparation du recueil *Aufsätze und Geschichten*.
- 1913** Parution de *Aufsätze* chez Kurt Wolff à Leipzig. En Suisse, à Bellelay chez sa soeur Lisa, puis chez son père à Bienne. Séjour à l'hôtel Blaues Kreuz à Bienne où il demeure sept ans. Rencontre avec Frieda Mermet et début de leur correspondance
- 1914** Le 9 février, mort de son père. Parution de *Geschichten* chez Kurt Wolff. Préparation de *Kleine Dichtungen*. Première édition à Leipzig chez Kurt Wolff. Divers parutions dans *Der Neue Merkur*, *Pan* et *Simplizissimus*. Grâce à Wilhelm Schäfer, Directeur de la revue *Rheinlande*, obtention du prix du *Frauenbundes zur Ehrung rheinländischer Dichter*. Début de la guerre et service militaire.
- 1915** Deuxième parution de *Kleine Dichtungen* chez Kurt Wolff. Voyage à Leipzig et à Berlin. 25 janvier: organisation d'une soirée autour des frères Walser par le Cercle de lecture de Hottingen à Zürich.
- 1916** Parution de *Prosa* chez Rascher, à Zürich. Mort de son frère Ernst, musicien, à l'asile de Waldau, dans le canton de Berne. Suicide de son frère Hermann, professeur de géographie à Berne.

- 1917 Parution de *Der Spaziergang* chez Huber&Co, à Frauenfeld. Parution de *Kleine Dichtungen* chez Franke, à Berne. Parution de *Poetenleben* chez Huber&Co.
- 1918 Travaille au manuscrit de *Seeland* puis à un manuscrit *Kammermusik* qui ne paraîtra pas. Rédaction du roman *Tobold*.
- 1919 Parution de *Komödie* chez Bruno Cassirer, à Berlin. Mort de son frère Hermann. Parution de *Seeland* chez Rascher. Travaille sur deux manuscrits qui ne paraîtront pas.
- 1921 Déménagement pour Berne. Pendant quelques mois, il occupe le poste de deuxième bibliothécaire aux archives de Berne. Travaille sur un roman *Theodor*.
- 1922 Lecture publique de son roman *Theodor* à Zürich.
- 1925 Travaille sur le manuscrit *Felix- Szenen* ainsi qu'au roman *Der Räuber*. Parution de *Die Rose*, chez Rowohlt à Berlin. Début de la correspondance avec Thérèse Breitbach .
- 1929 Internement à l'asile de Waldau.
- 1933 Après l'arrivée d'un nouveau directeur à Waldau, réorganisation de l'établissement. Les nouvelles conditions d'hébergement ne conviennent pas à Walser. Le Professeur Jakob Klaesi, directeur de Waldau conseille à sa sœur Lisa de le placer dans l'asile de leur

canton, Herisau. Transfert à Herisau contre son gré et contre l'avis de ses frères Oscar et Karl. Arrêt de toute activité littéraire.

- 1936** Début des visites et des promenades avec Carl Seelig.
- 1953** Mort de son frère Karl, le 28 septembre.
- 1944** Mort de sa sœur Lisa, le 7 janvier. Carl Seelig devient son tuteur.
- 1956** Mort de Robert Walser, le 25 décembre.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Les sources

#### 1.1. Les écrits de Robert Walser

WALSER Robert: *Das Gesamtwerk in 12 Bänden*. Hrsg. von Jochen Greven. Genf, Hamburg, 1966-1975.

WALSER Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgabe*. Hrsg. von Jochen Greven. Zürich, Frankfurt/ M., 1986.

WALSER Robert: *Aus dem Bleistiftgebiet in sechs Bänden*. Hrsg. von Bernhard Echte und Werner Morlang Frankfurt/M., 1985.

#### 1.1.1. Textes non édités dans les œuvres complètes

WALSER Robert: *Feuer*. In: *Berliner Tageblatt*. 21. Sept. 1907. Wiederabgedruckt in: Mitteilung der Robert Walser Gesellschaft. September 1997, p. 5-8.

WALSER Robert: *'Tagebuch'-Fragment*. Transkription und Edition von Bernhard Echte. Zürich, 1996.

WALSER Robert : *'Der Schriftsteller' . 'Kleist in Paris'*. In: Akzente 1/ Februar 1996, p. 3-7. Mit einem Kommentar von Peter Utz: *Sitzplatz und Stehplatz – Zwei unbekannte Schriftsteller-Texte Robert Walsers*, p. 8-15.

WALSER Robert: *Kleist in Paris*. In: *Schweizerisches Familien-Wochenblatt für Unterhaltung und Belehrung*, 42. Jg. 1922-23, p. 11-12. Wieder abgedruckt in: Akzente 1/1996.

#### 1.1.2. Traductions en français

Editions Gallimard :

*Les Enfants Tanner*: par Jean Launay. Paris, 1985.

*Le Commis*: par Bernard Lortholary. Paris, 1985.

*L'Institut Benjamenta* : Coll. L'Imaginaire, par Marthe Robert. Paris, 1981.

*La promenade* : par Bernard Lortholary. Paris, 1987.

*La rose*: par Bernard Lortholary. Paris, 1988.

*Robert Walser. Sur quelques-uns et sur lui-même*: par Jean-Claude Schneider. Paris, 1993.

*Le voleur*: par Jean de Launay. Paris, 1994

*Les Rédactions de Fritz Kocher, Histoires et Petits Essais*: par Jean Launay. Paris, 1999.

Editions l'Age d'homme :

*L'Homme à tout faire*: par Walter Weideli. Paris, 1974.

Editions Le Nouveau Commerce :

*Blanche-Neige*: par Claude Mouchard. Paris, 1987.

Editions Le Passeur :

*Réveries et autres proses*: par Julien Hervier. Paris, 1996.

Editions Gérard Lebovici :

*Cendrillon*: par Roger Lewinter. Paris, 1990.

## **1.2. Autres auteurs**

ARTHAUD Antonin: *Le théâtre et son double*. Paris, 1964.

BARTHES Roland: *Roland Barthes sur Roland Barthes*. Paris, 1975.

BECKETT Samuel: *L'innommable*. Paris, 1953.

BRUSSOLO, Serge: *La chambre indienne*. Paris, 2000.

DÜRRENMATT Friedrich: *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*. Zürich, 1998.

EICHENDORFF Joseph Freiherr (von): *Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 4 Bde*. Stuttgart, 1957.

- FONTANE Theodor : *Sämtliche Werke*. München, 1963.
- FORÉTS Louis René (des) : *Le Bavard*. Paris. 1978.
- FRISCH Max: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Frankfurt/M., 1986.
- GOETHE Johann Wolfgang von : *Sämtliche Werke*. Zürich, 1977.
- IBSEN Henrik: *Une maison de poupée* (1879). Traduction de Marc Achet. Paris, 1990.
- Jean Paul (Johann Paul Friedrich RICHTER): *Vorschule der Ästhetik/ Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule* (1804). München, 1963.
- KAFKA Franz: *Briefe 1902-1924*. Frankfurt/M., 1958.
- KUNDERA Milan: *L'art du roman*. Paris, 1986.
- KUNDERA Milan: *Les testaments trahis*. Paris, 1993.
- MARLITT Eugenie : *Im Hause des Kommerzienrates*. Leipzig ohne Jahresangabe.
- MAURIAC François: *Le romancier et ses personnages*. Paris, 1990.
- MAURIAC François: *Ecrits intimes*. Genève, Paris. 1953.
- MAUTHNER Fritz: *Erinnerungen*. München, 1918.
- MORGENSTERN Christian: *Jubiläumsausgabe in vier Bänden*. München, 1979.
- MUSIL Robert: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Reinbek bei Hamburg, 1978.
- MUSIL Robert: *Die Verwirrung des Zöglings Törless*, *ibid.*, Bd 6, p. 7-141.
- PINGET Robert: *Mahu ou le matériau*. Paris, 1952.
- PINGET Robert: *Quelqu'un*. Paris, 1965.
- PINGET Robert: *Théo ou le temps neuf*. Paris, 1991.
- PROUST Marcel: *Contre Sainte-Beuve*. Paris, 1987.

ROBERT Marthe : *La traversée littéraire*. Paris, 1994.

SARRAUTE Nathalie: « *Comment j'ai écrit certains de mes livres.* » Entretiens avec Lucette Finas. Etudes Littéraires. Paris, 1979.

SARRAUTE Nathalie: *L'ère du soupçon*. Paris, 1993.

SARTRE Jean-Paul: *Les Mots*. Paris, 1964.

SCHLEGEL Friedrich: *Seine prosaischen Jugendschriften*. Wien, 1982, 2 Bde.

VALERY Paul: *Variété II*. (1930). Paris, 1998.

## **2. OUVRAGES ET ARTICLES UTILISES**

### **2.1. Sur Robert Walser**

#### **2.1.1. Biographies**

FRÖHLICH Elio und HAMM Peter: *Robert Walser. Leben und Werk in Daten und Bildern, mit einem Essay von Peter HAMM*. Frankfurt/M., 1980.

MÄCHLER Robert: *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*. Genf, Hamburg, 1966.

SAUVAT Catherine: *Robert Walser*. Paris, 1989.

SEELIG Carl: *Wanderungen mit Robert Walser*. Zürich, Frankfurt/M., 1977.

#### **2.1.2. Etudes et Critiques**

AMANN Jürg: *Auf der Suche nach einem verlorenen Sohn*. München, 1985.

AMANN Jürg: *Verirren oder das plötzliche Schweigen des Robert Walsers*. München, 1991.

ANDRES Susanne: *Robert Walsers arabeskes Schreiben*. Göttingen, 1997.

AUDIBERTI Marie-Louise: *Le vagabond immobile*. Paris, 1996.

EVERY George C.: *Inquiry an Testament. A study of the novels and short proses of Robert Walser*. Philadelphia, 1968.

CHIARINI Paolo und ZIMMERMANN Hans Dieter (Hrsg.): « *Immer dicht vor dem Sturze...* » *Zum Werk Robert Walsers*. ( Beiträge zum internationalen Robert-Walser-Colloquium in Rom Mai 1985). Frankfurt/M., 1987.

BÄNZIGER Hans: *Abseitige Idylle*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd. I., p. 162-167.

BAUR Wolfgang: *Sprache und Existenz. Studien zum Spätwerk Robert Walsers*. Göppingen, 1974.

BENJAMIN Walter: *Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit. Bd I, p. 126-129.

BENN Joachim: *Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, *ibid.*, p. 96-98.

BERNARDI Eugenio: *Robert Walser und Jean-Paul*. In: « *Immer dicht vor dem Sturze....* » *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von Paolo Chiarini, Hans Dieter Zimmermann, op. cit., p. 187-198.

BICHSEL Peter: *Geschwister Tanner lesen*. In: *Robert Walser*. Pro Helvetia, op. cit. p. 79-87.

BLECKMANN Ulf: «... ein Meinungslabyrinth, in welchem alle, alle herumirren...» *Intertextualität und Metasprache als Robert Walsers Beitrag zur Moderne*. Frankfurt/M., 1994

BLEI Franz: *Prolog über Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit.. Bd. I, p. 64-66.

BÖCHSENSTEIN Bernhard: *Sprechen als Wandern. Robert Walsers « Aus dem Bleistiftgebiet »*. In: « *Immer dicht vor dem Sturze...* » *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, op. cit., p. 19-23.

BORCHMEYER Dieter: *Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szenischen Prosastücke*. In: « *Immer dicht vor dem Sturze...* », *ibid.* p. 129-143.

BORCHMEYER Dieter: *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen, 1980.

- BRÄNDEL Maximilian: *Robert Walser und Kleist*. In: *Studies in Swiss Literatur*. Brisbane, 1971, p. 22-35.
- BROD Max: *Kommentar zu Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd. I, p. 78-85.
- BUNGARZT Christoph: *Zurückweichend vorwärtsschreitend. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa*. Frankfurt/M., 1988.
- BÜRGI-MICHAUD Thomas: *Robert Walsers 'mühseligkeitenüberschüttetes Kunststück'. Eine Strukturanalyse des 'Räuber'-Romans*. Bern, Berlin, Frankfurt/M., 1996.
- CANETTI Elias: *Einige Aufzeichnungen zu Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit. Bd. II, p. 12-13.
- CANETTI Elias: *Robert Walser*. In: *Robert Walser*. Pro Helvetia, op. cit., p. 59-61.
- CAMENZIND-HERZOG Elisabeth: *Robert Walser – 'Eine Art verlorener Sohn'*. Bonn, 1981.
- CARDINAL Agnes: *Widerspruch und kulturelle Paradoxien*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von Klaus Michel Hinz, Thomas Horst, op. cit., p. 70-87.
- CARDINAL Agnes: *The Figure of Paradox in the Work of Robert Walser*. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 105. Stuttgart, 1982.
- COLWELL Constance: *Robert Walser, der Räuber. A Study of the Narrative Structure*. Diss. Cornell University, 1977.
- DE RUBERCY Eryck: *Robert Walser ou le simple fait d'être au monde*. In : *L'atelier du roman* 19. Paris, septembre, 1999, p. 40-44.
- DÜCK Hans Udo: *Strukturenuntersuchungen von Robert Walsers Roman Der Gehülfe*. Phil. Diss. München, 1968.
- ECHTE Bernhard: *Warum 'verborg' sich Robert Walser in Thun? Ein Dokument von Flora Ackeret*. In: « Immer dicht vor dem Sturze » *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, op. cit., p. 331-347.
- ECHTE Bernhard: *Versuch über das Groteske in Walsers Spätwerk*, ibid. p. 32-46.

ECHTE Bernhard: « *Etwas wie Personenauftritte auf einer Art von Theater.* » *Bemerkungen zum Verhältnis von Biographie und Text bei Robert Walser.* In: *Runa*, op. cit., p. 31-59.

EHBAUER Horst: *Monologisches Spiel. Erklärungsversuche zu den narrativen Strukturen in der Kuzprosa Robert Walsers.* Nürnberg, 1978.

EVANS Tamara, S.: *Robert Walsers Moderne.* Bern, Stuttgart, 1989.

FUCHS Annette: *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers.* München, 1993.

FUCHS Annette: « *...eine kleine Fantasieentgleisung* » oder die Seligkeit des Kitches. *Zu Robert Walsers trivialliterarischen Parodien.* In: *Runa*, op. cit. p. 61-81.

GÖBLING Andreas: « *Ein lächelndes Spiel* ». *Kommentar zu Robert Walsers 'Geschwister Tanner'.* Würzburg, 1991.

GRENZ Dagmar: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung.* München, 1974.

GREVEN Karl Joachim Wilhelm (Jochen): *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung der Grundstrukturen.* Diss. Köln, 1960.

GREVEN Jochen: *Wider den Minotauros.* In: *Robert Walser. Text und Kritik.* N° 12. München, 1966, p. 5-11.

GREVEN Jochen: « *...den Blick anzublicken, ins Anschauen zu schauen* ». *Beobachtung und Selbstreferenz bei Robert Walser.* In: *Runa*, op. cit. p. 7-29.

GREVEN Jochen: *Figuren des Widerspruchs. Zeit- und Kulturkritik im Werk Robert Walsers.* In: *Provokation und Idylle. Über Robert Walsers Prosa.* Stuttgart, 1971, p. 93-113. Wieder abgedr. in: *Über Robert Walser.* Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd II, p. 164-193.

GREVEN Jochen: *Robert Walser und Christian Morgenstern. Zur Entstehungsgeschichte von Walsers früheren Romanen.* In: *Robert Walser. Text und Kritik.* 12/12a. München, 1975.

GREVEN Jochen: *Robert Walser. Die Geburt des Prosastückes aus dem Geist des Theater.* In: « *Immer dicht vor dem Sturze...* ». *Zum Werk Robert Walsers.* Hrsg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, op. cit. p. 83-95.

GREVEN Jochen: *Robert Walser. Figur am Rande in wechselndem Licht*. Frankfurt/M., 1992.

GREVEN Jochen: *Beobachtung und Selbstreferenz bei Robert Walser*. In: *Runa*, op. cit., p. 7-29.

HAMBURGER Michael: *Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd II, p. 87-93.

HAMMER Gerd: *Robert Walser. Momente des Kindlichen*. Frankfurt/M., 1989.

HECKMANN Herbert: *Zum euphorischen Stil Robert Walsers*. In: *Robert Walser. Text und Kritik*, N° 12, op. cit., p. 16.

HELMS Hans G.: *Zur Prosa Robert Walsers*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst, op. cit. p. 134-152.

HENZLER Harald: *Literatur an der Grenze zum Spiel. Eine Untersuchung zu Robert Walser, Hugo Ball und Kurt Schwitters*. Würzburg, 1992.

HERZOG Urs: *Robert Walsers Poetik. Literatur und soziale Entfremdung*. Tübingen. Niemeyer, 1974.

HESSE Hermann: *Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd I, p. 52-57.

HESSE Hermann: *Poetenleben*, *ibid.*, p. 57-58.

HESSE Hermann: *Der Gehülfe*, *ibid.*, p. 58-60.

HESSE Hermann: *Große, kleine Welt*, *ibid.*, p. 60-62.

HIEBEL Hans H.: *Robert Walsers 'Jakob von Gunten' . Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd. II, p. 308-345.

HINZ Klaus-Marie und HORST Thomas (Hrsg.): *Robert Walser*. Frankfurt/M., 1991.

HINZ Klaus Michael: *Wo die bösen Kinder wohnen Robert Walsers Melancholie*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von Klaus Michael Hinz und Thomas Horst, op. cit., p. 310-322.

HOLDEREGGER Hans: *Robert Walser. Eine Persönlichkeitsanalyse anhand seiner drei Berliner Romane*. Berlin, 1973.

HOLONA Marian: *Zur Sozialethik in Robert Walsers Kleinprosa. Mediocritas - oder die Aufhebung des Rollenspiels*. In: « Immer dicht vor dem Sturze... » *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst, op.cit. p. 162-167.

HORST Thomas: *Robert Walser. Ein Forschungsbericht*. In: « Immer dicht vor dem Sturze... », *ibid.*, p. 376-452.

HOST Michel: *'Le Brigand de Robert Walser ou l'inconduite du roman*. In: *L'atelier du roman*, op. cit., p. 17-23.

HUBER Ruth: « *Ein schamhaft-stolzer Klang* » - *Über Verwandtschaftliches bei Robert Walser und Peter Bichsel*. In: *Runa*, op. cit., p. 143-167.

HÜBNER Andrea: *'Ei, welcher Unsinn liegt im Sinn?' Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivilliteratur*. Tübingen, 1995.

HÜPPAUF Bernd: *Zu Robert Walser frühen Romanen*. In: *Provokation und Idylle*, op. cit. p. 28-50.

JENNY Urs: *Spaziergänge auf dem Papier. Zum späten Werk Robert Walsers*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd. II, p. 204-209.

JÜRGENS Martin: *Robert Walser. Die Krise der Darstellbarkeit. Untersuchungen zur Prosa*. Kronberg/Taunus, 1973.

JÜRGENS Martin: *Die späte Prosa Robert Walsers – Ein Krankheitssymptom?*. In: *Robert Walser. Text und Kritik*. 12/12a, März 1975, p. 33-41.

JÜRGENS Martin: *Fern jeder Gattung, nah bei Thun. Über das mimetische Vermögen der Sprache Robert Walsers am Beispiel von 'Kleist in Thun'*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst, op. cit. p. 87-100.

JÜRGENS Martin: *Vorbemerkung zum 'Räuber'-Roman*. In: *Robert Walser : Gesamtwerk*. Hrsg von Jochen Greven, op. cit., Bd. 12/1, p. 65-70.

JÜRGENS Martin: « ...daß man ihn von nun an kenne und grüße. » *Zu Robert Walsers 'Räuber'-Roman*. In: « Immer dicht vor dem Sturze... » *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, op.cit. p. 47-54.

KERR Katharina (Hrsg.): *Über Robert Walser*. 3 Bde. Frankfurt/M., 1978-1979.

KEUTEL Walter: « *Robu, Robertchen, das Walser* ». *Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser*. Tübingen, 1989.

KIEßLING-SONNTAG Jochem: *Walsers Gestalten der Stille. Untersuchungen zur Prosa Robert Walsers*. Bielefeld, 1997.

KRAFT Werner: *Die Idee des Verschwindens bei Robert Walser*. In: *Robert Walser*. Text und Kritik, N°12, op. cit. p. 21-32.

KURZAWA Lothar: « *Ich ging eine Weile als alte Frau* ». *Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst, op. cit., 167-179.

LAUENER René: *Robert Walser ou la primauté du jeu*. Bern, 1970.

LÜSSI Walter: *Robert Walser. Experiment ohne Wahrheit*. Diss. Berlin, 1977.

MÄCHLER Robert: *Robert Walser, der Unenträtselte. Aufsätze aus vier Jahrzehnten*. Hrsg. und mit einem Vorwort von Werner Morlang. Zürich, München, 1999.

MAGRIS Claudio: « *In den unteren Regionen* ». *Robert Walser, der Ring der Clarisse. Großer Stil und Nihilismus in der modernen Literatur*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst, op. cit., p. 343-358.

MARTIN Jean Maurice: *Untersuchung zum Problem der erlebten Rede: der ursächliche Kontext der erlebten Rede, dargestellt an Romanen Robert Walsers*. Bern, 1987.

MASINI Ferruccio: *Robert Walsers Ironie*. In: 'Immer dicht vor dem Sturze...' *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, op. cit., p. 144-152.

MATT Peter von: *Die Schwäche des Vaters und das Vergnügen des Sohnes. Über die Voraussetzungen der Fröhlichkeit bei Robert Walser*, *ibid.*, p. 180-198.

MATT Peter von: 'Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?'. In: 'Immer dicht vor dem Sturze...'. *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, op. cit. p. 98-105.

MIDDLETON Christoph: *Betrachtung eines Übersetzers*, *ibid.*, op. cit. p. 255-263.

MIDDLETON Christoph: « *The picture of nobody.* » *Some remarks on Robert Walser with a note on Walser and Kafka*. In: *Revue des langues vivantes*. N°24, 1958, p. 404-428.

MORLANG Werner: *Melusines Hinterlassenschaft. Zur Demystifikation und Remystifikation von Robert Walsers Mikrographie*. In: *Runa*, op. cit. p. 81-101.

MORLANG Werner: *Gelegenheits- oder Verlegenheitslyrik? Anmerkungen zu den späten Gedichten Robert Walsers*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst, op. cit. p. 115-134.

MÜLLER Dominik: *Robert Walser – Außenseiter der literarischen Tradition*. In: *Stimulus. Mitteilungen der österreichischen Gesellschaft für Germanistik*. Beiheft 1/1997, p. 69-76.

MUSIL Robert: *Die 'Geschichte' von Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op.cit., Bd I, p. 89-91.

NAGUIB Nagi: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*. München, 1970.

NIZON Paul: *Robert Walsers Poetenleben. Dichtung und Wahrheit. Innenwelt und Außwelt*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd II, p. 26-41.

NIZON Paul: *Robert Walser, vie de poète*. In: *L'atelier du roman*, op. cit., p. 49-62.

OBERMANN Roswita: « ...ein besonnenes Buch..., aus dem absolut nichts gelernt werden kann. Aspekte künstlerischer Selbstentfaltung im « Tagebuch »-Fragment und im « Räuber »-Roman von Robert Walser. Frankfurt/M., Bern, 1987.

OSTERKAMP Ernst: *Commis, Poet, Räuber. Eigengesetzlichkeit und Selbstaufgabe bei Robert Walser*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von Klaus Michael Hinz und Thomas Horst, op.cit. p. 217-240.

PELLETIER Nicole: *Le grotesque chez Robert Walser*. In: *Etudes germaniques* 43, N° 1, 1988, p. 120-133.

PELLETIER Nicole: « *Walsereien* » in Prag. Zu einigen Gemeinsamkeiten zwischen Robert Walser und Franz Kafka. In: *Robert Walser*. Hrsg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst, op. cit. p. 276-292.

PENDER Malcolm: *Gesellschaft und künstlerische Imagination am Beispiel Robert Walsers*, ibid., p. 15-30.

PESTALOZZI Karl: *Robert Walsers Verhältnis zu Gottfried Keller*. In: « *Immer dicht vor dem Sturze...* » *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, op. cit., p. 175-186.

PINIÉL Gerhard: *Robert Walsers « Geschwister Tanner »*. Diss. Zürich, 1968.

*Provokation und Idylle. Zum Werk Robert Walsers*. *Der Deutschunterricht* 23, Beiheft 1., 1971.

PULVER Elsbeth, ZIMMERMANN Arthur: *Robert Walser*. Dossier Pro Helvetia. Literatur 3. Zürich, Bern, 1984.

REINACHER Pia: *Die Sprache der Kleider im literarischen Text. Untersuchungen zu Gottfried Keller und Robert Walser*. Bern, 1988.

REINACHER Pia: *Das zärtliche Knistern eines Stoffes. Robert Walsers Sprache der Kleider*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von Klaus Michael Hinz und Thomas Horst, op. cit., p. 199-216.

RENTE CORREIA Marta: *Die Gestalt der Frau in den Berliner Romanen Robert Walsers*. In: *Runa*, op. cit., p. 101-112.

RODEWALD Dierk: *Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse*. Bad Homburg, Berlin, Zürich, 1970.

RODEWALD Dierk: *Sprechen als Doppelspiel. Überlegungen zu Robert zu Robert Walsers Berner Prosa*. In: *Provokation und Idylle*, op. cit., p. 71-92.

ROTHER Wolfgang: *Gedichtemacheleien. Zur Lyrik Robert Walsers*. In: *Festschrift für H. Boeschstein*. Hrsg. von A. Arnold, 1979, p. 369-386.

ROUSSIEZ Joël: *Robert Walser, un agir sans vouloir*. In: *L'atelier du roman*, op. cit., p. 24-27.

RUNA 21, *Revista portuguesa de estudos germanísticos*. Universidades de Coimbra, Lisboa, 1994

- RÜSCH Lukas: *Ironie und Herrschaft. Untersuchung zum Verhältniß von Herr und Knecht in Robert Walsers Roman 'Der Gehülfe'*. Königstein/Taunus, 1983.
- SAUVAT Catherine: *Iconolâtries et petites vignettes autour de Robert Walser en France*. In: *L'atelier du roman*, op. cit., p. 69-73.
- SCHAFROTH Heinz F.: *Wie ein richtiger Abgetaner. Über Robert Walsers 'Räuber'-Roman*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd II, p. 286-307.
- SCHMITT-HELLERAU Cordelia: *Der Grenzgänger. Zur Psycho-Logik im Werk Robert Walsers*. Zürich, 1986.
- SCHÜNEMANN Peter von: *Robert Walser*. Berlin, 1989.
- SETHE Susanne: *Robert Walsers 'Jakob von Gunten' als religiöse Dichtung*. Köln, 1976.
- SIEGRIST Christoph: *Robert Walsers kleine Prosadichtung*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd II, p. 125-147.
- STEFANI Guido: *Der Spaziergänger. Untersuchung zu Robert Walser*. Zürich, München, 1985.
- STEFANI Guido: 'Zu wem red' ich hier.' In: 'Immer dicht vor dem Sturze...'. *Zum Werk Robert Walsers*. Hrsg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, op. cit., p. 24-31.
- STREBEL Felix Karl: *Das Ironische in Robert Walsers Prosa. Eine typologische Untersuchung stilistischer und struktureller Aspekte und Tendenzen*. Phil. Diss., Zürich, 1971.
- STRELIS Joachim: *Die verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*. Frankfurt/M., 1991.
- TISMAR, Jens: *Robert Walser. Der fadenscheinige Zauber*. In: *Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts*. Stuttgart, 1981, p. 38-47.
- TREICHEL Hans-Ulrich: *Über die Schrift hinaus. Franz Kafka, Robert Walser und die Grenzen der Literatur*. In: *Robert Walser*. Hrsg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst, op. cit., p. 292-309.
- UTZ Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers 'Jetztzeitstil'*. Frankfurt/M., 1998.

UTZ Peter: *Robert Walser, le danseur du quotidien, ou l'affinité du feuilletoniste avec la danse*. In: *Littérature*, N° 112. Décembre 1998, p. 48-60.

UTZ Peter: *Jeux et enjeux d'une légende: les itinéraires de Robert Walser en France*. In: *L'atelier du roman*, op. cit., p. 63-68.

VILLWOCK Peter: *Räuber Walser. Beschreibung eines Grundmodells*. Würzburg, 1993.

VOLLMER Hartmut: *Die erschriebene Kindheit. Erzähllust, Sprachzauber und Rollenspiel im Werk Robert Walsers*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Bd 93, Heft 1/1999, p. 75-96.

WAGNER Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman 'Der Gehülfe'*. Wien, 1980.

WALSER Martin: *Alleinstehender Dichter. Über Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd 2, p. 14-20.

WALSER Martin: *Einübung ins Nichts*. In: *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/M., 1981, p. 115-174.

WEDER Heinz: *Der Lebenslauf bei Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd 2, p. 194-197.

WETTERWALD Denis: *Le talent d'abord – A propos de 'Promenades avec Robert Walser' de Carl Seelig*. In: *L'atelier du roman*, op. cit., p. 45-48.

WIDMANN Joseph Viktor: *Schweizerische Dichter und österreichische Rezenten. Geschwister Tanner*, *ibid.*, Bd I, p. 24-25.

WIDMANN Joseph Viktor: *Gebrüder Walser. Fritz Kochers Aufsätze*, *ibid.*, p. 13.

WIDMER Urs: *Der Dichter als Krimineller. Robert Walsers Roman 'Der Räuber'*. In: *Über Robert Walser*. Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit., Bd 2, p. 21-25.

WIDMER Urs: *Über Robert Walser*. In: *Robert Walser. Pro Helvetia, Literatur 3*. Zürich, 1984.

ZELLER Rosmarie: *Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht. Information und Desinformation in Robert Walsers und Franz Kafkas Werken*. In: *West-östlicher*

*Divan. Zum utopischen Kakanien. Hommage à Marie-Louise Roth.* Bern, Berlin, Frankfurt/M., Paris, 1998.

ZIMMERMANN Hans Dieter: *Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser.* Frankfurt/M., 1985.

ZINNIKER Otto: *Robert Walser der Poet.* Zürich, 1947.

ZOLLINGER Albin: *Robert Walsers Roman 'Der Gehülfe'.* In: *Über Robert Walser.* Hrsg. von Katharina Kerr, op. cit. Bd 1, p. 132-138.

ZOLLINGER Albin: *Brief an Herrn Simon Tanner,* ibid., p. 130-132.  
In: *Robert Walser. Leben und Werk in Daten und Bildern,* op. cit., p. 221.

ZWEIG Stefan: *Große kleine Welt.* In: *Über Robert Walser.* Hrsg. Von Katharina Kerr, op. cit., p. 139.

### 2.1.3. Articles de presse

AUDETAT Michel: *La valse Walser. Marginal et inclassable, l'écrivain biennois Robert Walser excellait dans les petites proses. 'Retour dans la neige' en présente un florilège.* In: *L'Hebdo.* Lausanne, 28.1.1999.

BELLINI Catherine: *Robert Walser boucle sa promenade en Appenzell. Le voyage imaginaire.* In: *L'Hebdo,* Lausanne, 24.4. 1997.

BUCHELI Roman: *Hübsche, liebe Sachen? Robert Walsers Bieler Prosa.* In: *Neue Zürcher Zeitung,* 29.10.1999.

BUSELMEIER Michael: *Auf Bleifstiftwegen: Entdeckungen.* In: *Frankfurter Rundschau,* 4.10.1997.

CLAVEL André: *Les valse de Walser.* In: *L'Express.* Paris, 19.2.1999.

COURNOT Michel: *Les désarrois de l'élève Kocher. Les petites proses de Robert Walser.* In: *Le nouvel Observateur.* Paris, 1.4.1999.

DELALOYE Gérard: *Le long cheminement de Robert Walser pour arriver au firmament.* In: *Le Nouveau Quotidien.* Lausanne, 10.5.1996.

De ROULET Daniel: *Les mots vagabonds de Walser.* In: *Journal de Genève,* 27/28. 4.1996.

GOLDSCHMIDT Georges-Arthur: *La force des faibles*. In: *La Quinzaine littéraire*, 16.3.1999.

HAMM Peter: ' *Ich bin nichts als ein Horchender*'. *Robert Walser und die Musik*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.12.1996.

KECHICHIAN Patrick: *L'homme de rien*. In: *Le Monde*, 14.1.1994.

MERTENAT, Thierry/AUFAURE, Claude: *L'esprit fantasque de Felix* (Interview). In : *Journal de Genève*, 27/28.4. 1996.

MORLINO Bernard: *Dernières nouvelles de Robert Walser. Sa prose, laconique est un antidote à la bêtise régnante*. In: *L'événement*, Paris, 15.4.1999.

PACHET Pierre : *Magique Walser*. In: *La Quinzaine Littéraire*, N° 658, Décembre 1994.

SCHNEIDER Marcel: *Robert Walser: L'ambition de n'être rien*. In: *Le Figaro littéraire*, 28.1.1994.

SCHNEIDER Marcel: *Robert Walser – écrire jusqu'à la folie*. In: *Le Figaro littéraire*, 12.3.1999.

SCHOLZ Brigitte : *Fremder in dieser Welt. Hochgelobt, wenig gelesen: Vor 40 Jahren starb der Autor Robert Walser*. In: *Hamburger Morgenpost*. 27.12.1996.

STÄHELI Alexandra: *Robert Walser oder Vom Text des Textes*. In: *Basler Zeitung*, 24.9.1997.

UTZ, Peter: *Robert Walsers Ohralität. Eine Einladung, Robert Walsers Werk horchend zu lesen*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 25./26.10.1997.

VOGT Walter: *Robert Walser – wieder gelesen*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 15./16.4.1978.

WIDMER Urs: *Der Dichter als Krimineller. Robert Walsers Roman 'Der Räuber'*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.3.1974.

#### **2.1.4. Emissions de télévision**

SAUVAT Catherine : *Robert Walser*. In: *Un Siècle d'Ecrivains*. Réalisation: Pierre Beuchot. France 3, 2 avril 1997.

*Simon Tanner*: Mise en scène par Joel Jouanneau. Arte, 09.08.1997.

### **2.1.5. Emissions radiophoniques**

SCHOLZ Christian : *Bleistift und Stahlfeder – Schreibwerkzeuge in der Literatur*. Südwestfunk S2 Kultur, 21.11.1997.

HAMM Peter : *Biel - Robert Walsers Ort*. SWR 2, 10.12.1998.

CHOLZ, Christian: *Texte und Zeichen. Der Entzifferer Bernhard Echte über Robert Walser*. NDR 3, 23.12.1998.

### **2.1.6. Filmographie**

*Jakob von Gunten* : mise en scène par Peter Lilienthal (1971).

*Der Gehülfe* : mise en scène par Thomas Koefler (1975).

*Der Vormund und sein Dichter* : mise en scène par Percy Adlon (1978).

*Robert Walser*: mise en scène par Hans Helmut Klaus Schoenherr (1974-1978).

*Waldi*: mise en scène par Reinhard Kahn et Michel Leiner (1980).

*Melzer*: mise en scène par Heinz Bütler (1983).

*L'Institut Benjamenta*: mise en scène par Stephan et Timothy Quay (1994).

## **2.2. Autres ouvrages critiques consultés**

### **2.2.1. Sur l'écriture**

BARTHES Roland : *Le bruissement de la langue*. Paris, 1984.

BARTHES Roland : *Le plaisir du texte*. Paris, 1973.

BLANCHOT Maurice: *Le livre à venir*. Paris, 1959.

BUTOR Michel : *Le roman et la poésie, Répertoire II*. Paris, 1991.

DOMECQ Jean-Philippe: *Le pari littéraire*. Paris, 1994.

FOUCAULT Michel: *Les mots et les choses*. Paris, 1996.

GENETTE Gérard: *Figures I*. Paris, 1976.

GENETTE Gérard: *Figures II*. Paris, 1979.

GENETTE Gérard: *Nouveau Discours du récit*. Paris, 1983.

KUNDERA Milan: *L'art du roman*. Paris, 1986.

*Nouveau Roman, hier – aujourd'hui*. Colloque au centre culturel de Cerisy-la-Salle, 1971. 2 T. Paris, 1972.

PINGAUD Bernard: *Les anneaux du manège. Ecriture et littérature*. Paris, 1992.

ROBERT Marthe: *Roman des origines et origines du roman*. Paris, 1972

STAROBINSKI Jean: *L'œil vivant*. Paris, 1961.

STAROBINSKI Jean: *Jalons pour une histoire du concept d'imagination*. Paris, 1970.

STAROBINSKI Jean: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris, 1970.

Van ROSSUM – GUYON Françoise: *Critique du roman*. Paris, 1970.

ZELLER Rosmarie: *Der Neue Roman in der Schweiz. Die unerzählbarkeit der modernen Welt*. Freiburg, 1992.

### **2.2.2. Sur l'autobiographie**

ANZIEUX Didier: *Le corps de l'œuvre*. Paris, 1981.

BARTHES Roland. *La mort de l'auteur*. Paris, 1968.

BEAUJOUR Michel: *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris, 1980.

BOREL Jacques : *Narcisses écrit-il ?* In : *La nouvelle revue française* 257. Mai, 1974.

CONTAT Michel (sous la direction de): *L'auteur et le manuscrit*. Paris, 1991.

DUBROVSKY Serge : *Autobiographie, vérité, psychanalyse*. In: *Autobiographie de Corneille à Sartre*. Paris, 1988.

HÖNISCH Erika: *Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen*. Heidelberg, 1967.

KOFMAN Sarah: *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris, 1970.

LECARME Jacques, LECARME-TABONE Eliane: *L'autobiographie*. Paris, 1997.

LEJEUNE Philippe: *Nouveau roman et retour à l'autobiographie*. In: *L'auteur et le manuscrit*, op. cit., p. 51-70.

LEJEUNE Philippe: *Le pacte autobiographique*. Paris, 1965.

ROBBE-GRILLET Alain: 'Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi.' In: *L'auteur et le manuscrit*, op. cit., 1991, p. 51-70.

ROUSSET Jean : *Narcisse romancier*. Paris, 1072.

SALLENAVE Danièle. *Fiction et autobiographie*. In : *L'auteur et le manuscrit*, op. cit., p. 71-75.

### **2.2.3. Sur la langue suisse.**

BAUER G.F.: 'Le Schwyzertütsch': écran ou lien?. Actes du colloque de la commission interuniversitaire suisse de linguistique appliquée. Numéro spécial Bulletin CILA, Organe de la commission interuniversitaire suisse de linguistique appliquée. N° 33. Neuchâtel, 1981, p. 15.

BERCHTHOLD Alfred: *Le phénomène suisse dans la littérature*. Pro Helvetia (1964-1966) Zürich, 1967.

BROCK-SULZER Elisabeth: *Dürrenmatt und die Quellen*. In: *Der unbequeme Dürrenmatt*. Basel, 1962.

DÜRRENMATT Friedrich: *Persönliches über Sprache*. In: *Dramaturgisches und Kritisches*. Zürich, 1972, p. 89.

HUONKER Gustav: *Literaturszene Zürich*. Zürich, 1984.

MARTI Kurt: *Die Schweiz und ihre Schriftsteller, die Schriftsteller und ihre Schweiz*. Zürich, 1966.

#### 2.2.4. Sur le grotesque et l'arabesque

BUSCH Werner: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts.* Berlin, 1985.

HAFTMANN Werner: *Malerei im zwanzigsten Jahrhundert.* München, 1962.

IEHL Dominique: *Le grotesque.* Paris, 1997.

KAYSER Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung.* Oldenburg, 1957.

PIETZCKER Carl: *Das Groteske.* In: O.F. Best (Hrsg.): *Das Groteske in der Dichtung.* Darmstadt, 1980, p. 85-103.

POHLHEIM Karl Konrad: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik.* Paderborn, 1966.

SANDIG Holder: *Deutsche Dramaturgie des Grotesken um die Jahrhundertwende.* München, 1980.

SCHMELING Manfred: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell.* Frankfurt/M., 1987.

SPITZER Léo: *Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns.* Leipzig, 1918.

VÖLKER Klaus : *Das Phänomen des Grotesken im neuen deutschen Drama.* In: Jäggi: *Sinn oder Unsinn. Das Groteske und Absurde im modernen Drama.* Basel, 1962.

#### 2.2.5. Sur le comique, l'ironie et l'humour.

ALLEMAN Beda: *Ironie und Dichtung.* Pfullingen, 1969.

BACHTIN, Michail M.: *Literatur und Karneval – Zur Romantheorie und Lachkultur.* Übersetzt von A. Kämpfe. Frankfurt/M., Wien, 1985.

BEHLER Ernst: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe.* Paderborn, 1958.

BEHLER Ernst: *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie: Zum Ursprung dieser Begriffe.* Darmstadt, 1972.

- BEHLER Ernst: *Ironie et modernité*. Traduit par Olivier Mannoni. Paris, 1997.
- BERGSON Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, 1983.
- BEST, Otto F.: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*. Darmstadt, 1989.
- BOURGEOIS René: *L'ironie romantique*. Grenoble, 1974.
- GUTWIRTH Marcel: *Molière ou l'invention comique*. Paris, 1966.
- HENRICH Dieter : *Freie Komik*. In: *Das Komische*. Kolloquium, 2-7 September 1974. München, 1976.
- JANKELEVITCH Wladimir: *L'ironie*. Paris, 1964
- PLESSNER Helmuth: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern, 1950.
- PREISENDANZ Wolfgang: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München, 1976.
- WALSER Martin: *Selbstbewußtsein und Ironie*. Frankfurter Vorlesung. Frankfurt/M., 1981.

#### 2.2.6. Sur la parodie

- FREUND Wienfried: *Die literarische Parodie*. Stuttgart, 1981.
- GENETTE Gérard: *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris, 1982
- GRIVEL Charles: *Le retournement parodique des discours à leurs constants*. In : *Dire la parodie*. Colloque de Cerisy. Bern, Paris, 1989.
- HEMPEL Wido: *Parodie, Travestie und Pastiche – Zur Geschichte von Wort und Sache*. In: *Germ.-Rom. Monatsschrift* Bd 15, 1965, p. 150-176.
- KARRER Wolfgang: *Parodie, Travestie, Pastiche*. München.
- LAMPING Dieter: *Die Parodie*. In: Otto Knörrich (Hrsg.): *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Stuttgart, 1991, p. 290-296.
- NUSSER Peter: *Trivialliteratur*. Stuttgart, 1991.

ROTERMUND Erwin: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*. München, 1963.

SANGSUE Daniel: *La Parodie*. Paris, 1994.

VEWEYEN Theodor, WITTING Gunther: *Die Parodie in der neuen deutschen Literatur*. Darmstadt, 1979.

### **2.2.7. Sur le conte**

APEL Friedmar: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg, 1978.

FONTAINE, Carry Madleine: *Das romantische Märchen. Eine Synthese aus Kunst und Poesie*. München, 1985.

KARLINGER Felix: *Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*. Darmstadt, 1988.

KLOTZ Volker: *Das europäische Kunstmärchen*. Stuttgart, 1985.

LÜTHI Max: *Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen*. München, 1960.

LÜTHI Max: *Märchen*. Stuttgart, 1967.

RÖHRICH, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden, 1964.

TISMAR Jens: *Kunstmärchen*. Stuttgart, 1983.

### **2.2.8. Etudes d'ensemble sur les théories littéraires.**

ADORNO Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M., 1974.

ADORNO Theodor W.: *Notes sur la littérature* (1958). Traduit par Sibylle Muller. Paris, 1984.

BACHTIN Michail: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M., 1979.

BENJAMIN Walter: *Über Literatur*. Frankfurt/M., 1969.

BEST Otto F., SCHMITT Hans-Jürgen: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Stuttgart, 1974-1977.

EISELE Ulf: *Die Strukturen des modernen deutschen Romans*. Tübingen, 1984.

FAUST Wolfgang Max: *Bilder werden Worte*. München, 1977.

FISCHER Markus: *Augenblicke um 1900: Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende*. Frankfurt/M., Bern, 1976.

FRIEDRICH, Hugo: *Die Strukturen der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*. Reinbek bei Hamburg, 1956.

HAMBURGER Kate: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, 1968.

HAMON Philippe: *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, 1981.

HEISSENBÜTTEL Helmut: *Über Literatur*. München, 1972.

HENRICH Dieter, ISER Wolfgang (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven*. München, 1983.

KAYSER Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern, 1951.

KAYSER Wolfgang: *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart, 1954.

LÄMMERT Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart, 1955.

MAUTHNER Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. 3 Bde. Frankfurt/M., 1902-1903.

MEYER Heinrich: *Die Kunst des Erzählens*, Bern, 1972.

SPITZER Léo: *Etudes de style*. Paris, 1970.

STAIGER Emil: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Zürich, 1953.

STAIGER Emil: *Die Kunst der Interpretation*. Zürich, 1955.

STAIGER Emil: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich, 1956.

STANZEL Franz K.: *Theorie des Erzählers*. Göttingen, 1979.

STAROBINSKI : *Léo Spitzer et la lecture stylistique*. Préface in: Léo Spitzer: *Etudes de style*, *ibid.*, p. 7-39.

WELLECK René, WARREN Austin: *Theorie der Literatur*. Frankfurt/M., 1972.

### 2.2.9. Divers.

BEAUMARCHAIS de J.P., COUTY Daniel, REY Alain: *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris, 1984.

BEST Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt/M., 1972.

HAAS Willy: *Die literarische Welt. Lebenserinnerungen*. Frankfurt/M., 1983.

HAUSER Arnold: *Soziologie der Kunst*. München, 1983.

KLEE Paul: *Pädagogisches Skizzenbuch*. Faksimilie – Nachdruck nach Ausgabe. Mainz, Berlin, 1981.

KNÖRRICH Otto: *Lexikon lyrischer Formen*. Stuttgart, 1992.

LEHNERT Herbert: *Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil bis zum Expressionismus*. Stuttgart, 1978.

MARTIN Jean Maurice: *Untersuchung zum Problem der erlebten Rede*. Bern, 1987.

MAUTHENER Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. 3 Bde. Stuttgart, 1902.

*Metzler Literatur Lexikon*. Hrsg. von Günter und Irmgard Schweikle. Stuttgart, 1984.

MEYHÖFER ANNETTE: *Das Motiv des Schauspielers in der Literatur der Jahrhundertwende*. Kölner Germanistische Studien. Köln, 1989.

PLESSNER Helmut: *Zur Anthropologie des Schauspielers*. In: *Zwischen Philosophie und Gesellschaft – ausgewählte Abhandlungen und Vorträge*. Bern, 1953, p. 180-192.

PULVER Elsbeth: *Deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945*. In: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz*. Hrsg. von Manfred Gsteiger. Zürich, München, 1974, p. 178-189.

SPRENGE Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung zur Jahrhundertwende*. München, 1998.

WELSCH Wolfgang: *Unsere Postmoderne Moderne*. Weinheim, 1991.

## INDEX

- Arp, Hans 103  
Arthaud, Antonin 201  
Ball, Hugo 18, 103  
Barthes, Roland 3, 4, 25, 26, 41,  
164, 165, 237, 288  
Beckett, Samuel 53, 54, 297  
Benjamin, Walter 10, 52, 93, 234,  
262  
Benveniste, Emile 168  
Bichsel, Peter 52, 98, 184, 231, 296,  
437  
Borel, Jacques 24  
Borges, Jean-Louis 184, 185  
Bosch, Jérôme 326  
Brentano, Clemens 34, *158-164*  
Brod, Max 108, 109  
Butor, Michel 49, 126, 127, 260  
Cassirer, Bruno 439, 440, 441  
Cézanne, Paul 152, 294  
Dauthendey, Max 2, 105  
Dürrenmatt, Friedrich 92, 94, 95,  
325  
Eichendorff, Joseph Freiherr von 7,  
230  
Einstein, Albert 102  
Ensor, James 292  
Eysoldt, Gertrud 198  
Faulkner, William 22  
Flaubert, Gustave 247, 248  
Fontane, Theodor 245  
Forêts, Louis, René des 23  
Foucault, Michel 6, 7, 8, 25, 308,  
309  
Freud, Sigmund 13, 25, 55, 103  
Genette, Gérard 3, 283, 375  
Gfeller, Simon 91  
Gide, André 25, 384  
Goethe, Johann Wolfgang von 5,  
105, 152, 280, 299, 351, 352, 364,  
365, 415  
Gothelf, Jeremias 104, 188  
Greven, Jochen 1, 11, 12, 35, 40, 41,  
71, 83, 88, 106, 110, 121, 138,  
143, 171, 172, 186, 191, 208, 209,  
210, 211, 247, 254, 265, 283, 293,  
415  
Hegel, Georg 354  
Hesse, Hermann 98, 109, 110, 112,  
113, 415, 419  
Hoffmannsthal, Hugo von 419  
Hölderlin, Johann, Christian,  
Friedrich 25, 74, 152, 157, 158,  
161, 162, 163  
Isherwood, Christopher 260  
Janco, Marcel 103  
Jankélévitch, Vladimir 359, 362,  
363, 373, 374  
Joyce, James 13, 104  
Jung, Karl, Gustav 13, 25  
Kafka, Franz 5, 10, 12, 13, 86, 109,  
354, 407, 408  
Kainz, Josef 198  
Keller, Gottfried 104, 372, 415  
Kierkegaard, Soren 354  
Klee, Paul 18, 299, 436  
Kleist, Heinrich von 34, 152, *154-*  
*156*, 161, 163, 164  
Lacan, Jacques 14, 25, 55  
Maeterlinck, Maurice 419  
Mann Thomas, 28, 328, 354, 416  
Marivaux, Pierre 183  
Marlitt, Eugénie 386-389  
Mauriac, François 42, 224, 233, 236  
Mauthner, Fritz 8, 9, 322  
Molière, Jean-Baptiste 349, 376

Morgenstern, Christian 10, 73, 235,  
267, 268, 310, 317, 331, 346  
Mörike, Eduard 364, 365  
Musil, Robert 10, 13, 248, 254, 317,  
416  
Nizon, Paul 38, 77, 173, 290  
Pinget, Robert 174, 317, 437  
Proust, Marcel 45, 104, 263  
Reinhardt, Max 2  
Ricardou, Jean 437  
Robert Marthe, 5, 51, 182, 413, 418,  
419  
Rouault, Georges 233  
Rousseau, Jean-Jacques 22  
Russel, Bertrand 102  
Rychner, Max 81, 266  
Sarraute, Nathalie 24, 184, 283, 289,  
290  
Sartre, Jean-Paul 36, 46  
Schiller, Friedrich 186, 197, 230  
Schlegel, Friedrich 284, 299, 300,  
353, 354  
Schwitters, Kurt 18  
Seelig, Carl 11, 15, 26, 27, 28, 29,  
42, 54, 67, 73, 75, 81, 87, 96, 97,  
107, 108, 134, 162, 208, 240, 246,  
247, 264, 290, 364, 365, 374, 376,  
377, 385, 386, 417, 442  
Simon, Claude 437  
Spitzer, Leo 4, 5, 242, 255, 263, 308,  
309  
Starobinski, Jean 4, 5, 7, 9, 10, 29,  
97, 98, 229, 235, 238, 241, 242  
Stendhal, Marie, Henri 2, 4, 10  
Tavel, Rudolf 91  
Tzara, Tristan 103  
Valéry, Paul, Ambroise 1, 2, 76  
Walser, Martin 23, 175, 354, 417  
Wedekind, Franz 2  
Whitehead, Alfred 103  
Widmann, Joseph 101, 109, 264, 438  
Wilde, Oscar 247  
Zollinger, Albin 2, 407  
Zweig, Stefan 111