

Entretien avec Peter Utz, propos recueillis par Emmanuel Laugier

*Le Matricule des Anges*, n°138, novembre 2012

[https://lmda.net/2012-11-mat13825-robert-walser?debut\\_articles=%4011006](https://lmda.net/2012-11-mat13825-robert-walser?debut_articles=%4011006)

L'INFATIGABLE MARCHEUR QUE FUT ROBERT WALSER SE DOUBLE DE L'HOMME APPLIQUÉ À SON BUREAU ÉCRIVANT À « N'IMPORTE QUI »... MAIS DE L'UNE À L'AUTRE EXPÉRIENCE, SE FIGURE UNE ENDURANCE À ÊTRE SOI DANS LAQUELLE L'ÉCRIVAIN Y AFFIRME SON IRONIE, SA NONCHALANCE ET TOUT SON REGARD SUR SON TEMPS.

Certaines des phrases qu'écrit Robert Walser dans sa correspondance pourraient constituer à bien des égards les perles dispersées de ses proses, les amorces de ses micro-récits. L'air de rien, amusées d'elles-mêmes, elles prennent la forme d'assertions, parfois de sentences, mais toujours nous apparaissent-elles sous le jour d'une vitalité sans pareille, vertement assénées autant que verdoyantes jusqu'à la douceur qu'elles ont de se ployer et de prendre congé de nous. La phrase de Walser peut aussi bien décrire, selon le trouble que l'écrivain maintient entre l'imagination du monde et ses données sensibles, un simple état, que l'émotion d'un paysage, ou le banal geste de mettre « le chapeau » comme il est question au début du fameux récit *La Promenade* (1917). Une sorte de laisser-aller semble s'y précipiter, « qui manifeste toutes les formes de la grâce jusqu'à l'amertume écrit Walter Benjamin en 1929. Ces histoires sont d'une délicatesse tout à fait inhabituelle, cela, chacun le comprend. Ce que tous ne voient pas, c'est qu'elles renferment non pas la tension nerveuse d'une vie décadente, mais l'atmosphère pure et alerte de la convalescence. »

Cette expérience-là, Peter Utz, professeur à l'Université de Lausanne, éditeur notamment des écrits micrographiques de Walser (*Territoire du crayon*), et auteur de *Robert Walser : Danser dans les marges* (éd. Zoé), en parle comme une forme de puissance souveraine. Il revient sur le trajet de celui qui confia en 1944 avoir cessé d'écrire et être « presque devenu un fossile » car son « monde fut mis en pièces par le nazisme ».

**Peter Utz, à travers le choix de 266 lettres parmi celles retrouvées de Robert Walser, il ressort assez vite l'idée de sa très grande dextérité épistolaire. D'où vient cette énergie ?**

Walser a mené pendant de longues périodes une vie de solitaire, volontairement ou non, et la majorité des lettres que nous connaissons sont issues de ces années-là. Preuve par le contraire sont les années de Berlin, où, au milieu de l'effervescence culturelle mondaine, il n'a laissé que très peu de lettres. Pendant les périodes à Bienne et à Berne, sa position quelque peu marginale face au marché littéraire de son temps l'oblige de communiquer avec les rédactions et les éditeurs à distance. Rien d'étonnant qu'il a alors dû affiner ses armes épistolaires. Mais au-delà, elles lui servent de rompre sa solitude. Dans sa correspondance privée, les lettres deviennent des fenêtres qui s'ouvrent vers le monde et vers autrui. Et c'est lui qui donne le ton, qui règle les intervalles, la direction et le degré d'ouverture. Certes, il se laisse aller vers l'autre, une fois la démarche lancée. Mais il peut être assuré qu'elle ne sera pas illimitée ; le papier sera plein et la lettre aura une fin. Symptomatiques, l'immense variété des formules de clôture qui lui permettent alors de refermer la fenêtre et de tirer les rideaux.

Le souci de ne pas perdre le contact avec le monde, source primaire de toute son énergie épistolaire, s'allie donc avec la possibilité de contrôler la distance relationnelle envers l'autre, et cela par une langue dont il maîtrise tous les registres.

**Il y a une perméabilité évidente entre sa pratique d'écriture (romans, microgrammes, articles) et ses correspondances. Il va d'un sujet à un autre, avec autant de nonchalance que d'à-propos, d'incongruité que d'attentions chaleureuses...**

La perméabilité entre l'écriture littéraire et les correspondances existe depuis l'invention du roman épistolaire. Cependant, Walser n'utilise pas ce genre pour véhiculer des confessions intimes ; le « je » de ses œuvres littéraires ne se fixe jamais définitivement à une personne énonciatrice stable et bien définie. Il en est de même pour le « je » de ses lettres dans lequel il se montre et se cache tout autant. Les lettres lui servent ainsi à s'inventer et à s'expérimenter comme auteur.

Une prose publiée en 1926 dans le *Berliner Tageblatt* est intitulée « Lettre à tous ». Tout comme le monologue théâtral à qui font penser certaines de ses lettres, la langue elle-même y est portée sur scène, dans un discours « oral » comme les lettres se le permettent souvent, avec des interrogations rhétoriques, des anticipations de la réaction du lecteur, des allusions à un savoir partagé. Et c'est justement cette ouverture vers le lecteur que cultivent les « feuilletons », ces proses courtes publiées dans des journaux, avec lesquelles Walser gagne son pain quotidien. Car ils doivent attirer et fidéliser leur lecteur de jour en jour. De la même longueur qu'une lettre, qui tient sur une feuille, ils sont le terrain fertile d'un jeu très subjectif avec les objets et les styles très variés, pourvu qu'ils entretiennent leur lecteur. Celui-ci reste anonyme, dans le lointain, souvent du genre féminin, comme les partenaires épistolaires de Walser. On voit alors Walser, dans une mansarde à Berne, allégrement mettre sous pli avec la même main une lettre à Frieda Mermet et un nouveau « feuilleton » destiné au *Berliner Tageblatt*.

**Avec Frieda Mermet, sa « muse » principale, Walser jouit d'une liberté de ton assez époustouflante : il fait d'elle sa « maman », lui demande même de l'imaginer déguisé sous ses ordres en servante, baise doucement l'ourlet de ses culottes... Comment interpréter cette variété érotique ?**

Il y a certainement de la matière pour une analyse psychologique dans cette relation, de la quête de la mère qu'il a perdue trop tôt jusqu'à des fantaisies fétichistes. Mais si l'on veut parler de « volonté libidinale » qui s'exprime dans ses lettres, il est tout de même étonnant de constater que Walser y reste toujours maître de son jeu. S'il semble se soumettre à la femme, il domine tout de même la relation épistolaire. Car il éteint la flamme aussi volontairement et rapidement qu'il l'allume. La souveraineté avec laquelle il peut bloquer le mouvement semble lui produire tout autant de plaisir que de se laisser aller. Après avoir fantasmé des culottes de Madame Mermet, il se rappelle à l'ordre, tout en se soutirant d'une manière raffinée comme « auteur » dans le texte même qu'il a produit : « Mais maintenant, je m'arrête. Sinon j'écrirai encore davantage de ces choses-là. L'auteur de ces lignes vous salue cordialement et reste votre Robert Walser. »

**Les lettres sont-elles un terrain sur lequel Robert Walser s'appuie pour, en somme, faire l'expérience de ce qu'il va reprendre et développer dans ses différents livres ?**

Walser, qui dans sa vie de commis a longtemps dû pratiquer la correspondance commerciale, le sait très bien : on ne s'adresse pas sur le même ton à un directeur de revue qu'à une jeune étudiante. Le jeu de rôles qui répond à son penchant pour le théâtre se retrouve ainsi dans les lettres tout comme dans son écriture littéraire.

Dans la correspondance privée par contre, les lettres sont libérées d'une fonction pragmatique primaire, ce qui semble surtout être le cas dans la correspondance avec Frieda Mermet pendant les années vingt. Elles peuvent alors devenir un terrain de jeux expérimentaux qui débordent également vers la prose. Par exemple, Walser enrichit ses lettres à Frieda avec des expressions dialectales ou françaises, des registres linguistiques qu'il peut présupposer chez elle. Ces nouveaux registres infiltrent et enrichissent son écriture littéraire, jusqu'aux limites de ce qu'un lecteur allemand courant peut encore comprendre. La polyphonie et le dialogisme que Mikhaïl Bakhtine décrit dans les mêmes années comme élément essentiel de l'écriture moderne trouve ainsi, dans la correspondance de Walser, une source insoupçonnée.

**Walser montre aussi beaucoup d'assurance. Il écrit par exemple au poète Christian Morgenstern qu'il faut « avoir “éprouvé”, une fois dans sa vie, la main de la mort » pour avoir quelque chose à dire... On a une image de Walser assez lointaine de ce genre d'assertion...**

C'est un passage effectivement exceptionnel, car il est très rare que Walser parle directement de la mort dans son œuvre littéraire. Bien plus, et avec une insistance non loin de « l'élan vital » si cher à son époque, l'écriture lui sera le moyen de se saisir de la « vie », par l'écriture, comme dans *Vie de poète*. Mais dans la lettre en question, il recourt à un nombre de concepts assez chargés, comme le « destin » et « l'épreuve » de la mort comme matière primaire de toute poésie. Cette entrée en matière, Walser la met cependant entre guillemets ; c'est un discours qui semble emprunté à d'autres, mais courant entre collègues écrivains comme Morgenstern et Dauthendey dont Walser fait également mention au début de la lettre pour bien signaler qu'il veut et peut les considérer comme ses pairs. C'est seulement par la suite que la lettre divague vers un ton et des sujets plus personnels : un temps d'automne « si enchanteur que l'on redevient un gamin », la lecture de Dostoïevski et le théâtre. La « mort » semble oubliée. Mais en souhaitant finalement à Morgenstern une « bonne santé », Walser reprend cette formule de clôture au mot, la retourne en une « question » surprenante : « Que peut-on bien être, si l'on n'est pas en bonne santé ? » C'est ainsi que nous pouvons suivre dans cette lettre la manière dont Walser développe un discours de plus en plus personnel en partant de lieux communs, pour finalement arriver à établir une relation assez proche avec Morgenstern qui s'engagera considérablement pour Walser. À en juger, il s'agit là d'une rhétorique épistolaire très raffinée.

**Les premières cartes envoyées à Max Brod sont, elles aussi, très frappantes : Walser pourrait même y être perçu comme quelqu'un de suffisant, persifleur, parfois fantasque...**

Là encore, Walser veut se faire respecter par Brod comme par quelqu'un de son niveau ; il lui signale avec un ton et une attitude un brin ironique quelle serait la relation à établir. Certes, on a l'impression qu'il va très loin, quand il prend par exemple à la lettre le nom sublime de l'almanach *Arkadia* que Brod édite pour l'associer par la suite aux plaisirs très terrestres des brasseries. Mais il y a là, comme l'avait déjà fait remarquer si bien Walter Benjamin à propos de l'œuvre de Walser, une « interpénétration parfaite de la plus extrême absence d'intention et d'une intention suprême ». Le laisser-aller de Walser fait donc partie d'une « intention » pas vraiment calculable, mais qui a dû fasciner justement par cela ses correspondants – et qui nous charme, nous les lecteurs de Walser, encore et toujours.

**D'ailleurs, il est amusant de voir que Walser rappelle à certains de ses aînés, comme Hofmannsthal, leur prétention...**

Le jeune Walser s'était trouvé publié dans *Die Insel* sous la même couverture que le célèbre Hofmannsthal. Il pense alors pouvoir s'approcher de lui, en lui envoyant *Les Enfants Tanner* accompagné d'une lettre d'un ton très humble, voire soumis. Nous ne connaissons par les détails de la suite ; le contact entre les deux écrivains semble cependant n'avoir été que de courte durée, suite à un incident lors d'une soirée berlinoise où Walser aurait demandé à Hofmannsthal s'il ne pourrait pas oublier un peu sa célébrité. Cet incident serait assez caractéristique pour Walser qui, envers les autorités dans le champ littéraire, oscille entre soumission et agression. Cette ambivalence est bien explicable ; elle est le prix qu'il faut payer pour les ambitions. Mais là encore, Walser n'est pas seul : le rapport complexe par exemple qu'il entretient avec le financier, intellectuel et homme du pouvoir Walter Rathenau, il le partage avec un nombre de ses confrères écrivains, entre autres avec Robert Musil. C'est l'indice d'une lutte des générations littéraires qui s'opère au tournant du siècle, où l'on s'attaque délibérément à ses pères dont on dépend

pourtant.

**Walser est très conscient de la forfanterie générale des milieux de l'édition, de ce à quoi un écrivain doit parfois s'abaisser pour à peine survivre. C'est une vision presque politique, non ?**

Oui, Walser a acquis une connaissance intime des fonctionnements du marché littéraire, de ses autorités et de ses lois implicites. Il sait comment il doit s'adresser à ses représentants, sans que l'on puisse dénoncer cela comme une attitude opportuniste. Dans des termes pourtant trop modernes, on pourrait parler d'une « compétence systémique » du marché littéraire que Walser a acquise en bataillant durement pour être reconnu comme écrivain. Son combat pour ses propres droits, ne serait-ce que pour des honoraires décents, peut ainsi être qualifié comme une démarche « politique ». Mais il la mène d'une manière solitaire, individuelle. Ses frustrations, il les sort à des occasions dans ses microgrammes, soigneusement cachées, ou bien vis-à-vis de ceux qu'il veut considérer comme des collègues de l'infortune. À Max Brod par exemple, qui comme écrivain doit également se battre avec les éditeurs, il envoie ce coup de gueule mémorable : « Les écrivains, qui sont aux yeux des éditeurs une bande de gueux, devraient frayer avec ces derniers comme avec des porcs galeux. »

**Justement, sa conscience politique : à travers les très rares allusions qu'il fait de la Première Guerre mondiale, on se demande ce que Walser pense vraiment de ce qui arrive...**

Il est vrai que Walser semble bien éloigné de la Grande Guerre. Mais comme tout citoyen suisse de la période, il a subi ses conséquences en étant engagé dans l'armée. Comme écrivain de langue allemande, il était en plus touché par les difficultés d'atteindre le marché allemand, et il a dû se replier vers des éditeurs suisses. On a longuement compris ce repliement comme un retour à une attitude néoromantique, une fuite vers l'idylle. Mais dans les textes d'apparence « romantique » de cette période, la guerre transperce à des moments inattendus, et même dans la fameuse Promenade de Bienne, le narrateur prétend conduire sa plume d'écrivain comme celle d'un général conduisant ses troupes. Cette comparaison hautement ironique signale que l'encre dans laquelle Walser trempe sa plume est tout de même la matière noire du temps-présent, même s'il la transforme, en écrivant, dans une calligraphie d'un monde imaginé meilleur.

Quand une revue allemande l'invite en 1915 à se situer par rapport à la guerre, il répond avec une prose utopique, imaginant un monde sans violence, sous le titre « Phantasieren ». On rapporte qu'il avait accroché dans sa mansarde biennoise une carte de l'Europe. Cela témoigne de son attention continue envers tout ce qui se passe en dehors de ses murs. Même dans la période de son internement à Herisau, il suit avec attention, lucidité et prémonition la montée du nazisme et les prémises de la Seconde Guerre mondiale – les « Promenades » relatées par Carl Seelig en témoignent, par exemple lorsqu'il diagnostique comment les dictateurs, souvent issus de classes sociales défavorisées, en accomplissant leur ascension sociale, réalisent les aspirations du peuple et réussissent ainsi à se faire admirer.

**Walser se réclame d'être un écrivain européen, et il évoque notamment à propos d'un roman perdu (Tobold) un « ouvrage réalisé à la manière suisse ». Comment comprendre cette déclaration ? Tient-elle au rapport que Walser a avec son « allemand » de Suisse, à son travail sur la langue ?**

La période biennoise et les conditions de la guerre font apparaître un phénomène commun à toute écriture en Suisse : la double appartenance de l'écrivain à la Suisse d'une part et à sa culture de référence (allemande, française, italienne) de l'autre. Walser n'échappe pas aux contradictions de cette double appartenance. C'est ainsi qu'il veut « vendre » à l'éditeur suisse Rascher son roman comme un « ouvrage réalisé à la manière suisse », comme s'il s'agissait d'un couteau militaire ou d'une montre. Mais dans la même lettre, il fait état d'une offre qui lui serait parvenue d'un éditeur allemand. Il joue donc savamment avec les différences entre les deux milieux éditoriaux, même si, dans le cas de Tobold, il est resté sans succès et que le roman s'est finalement perdu. En plus, la remarque de Walser véhicule l'attitude spécifique vis-à-vis de la langue qui distingue les écrivains de la Suisse alémanique : la langue littéraire, écrite, apprise comme telle à l'école, leur est une langue étrangère, dans la mesure où elle se distingue du dialecte, leur langue maternelle. Walser tire profit de ce dualisme linguistique : il introduit de plus en plus des tournures et des notions du dialecte dans sa langue littéraire. Les lettres qu'il adresse à Frieda Mermet sont le champ expérimental de cette hybridation linguistique dont il a été question tout à l'heure. Elle est donc due à une situation particulière d'un écrivain suisse-allemand dont Walser est conscient, car il publie la grande majorité de ses œuvres en Allemagne, et il arrive à reconquérir ce marché après la Guerre, dans les années vingt, par ses feuilletons.

**Dans Séjours à la campagne, W. G. Sebald perçoit Walser comme une sorte de clandestin des lettres, quelqu'un qui n'aurait jamais écrit que dans l'idée, politique là aussi, de devenir autant minoritaire qu'invisible, se faisant disparaître sous toutes les voix de ses personnages. Pensez-vous que cette dimension clandestine définisse une forme de résistance chez Walser à toute intégration (physique, géographique...), y compris à son propre pays ?**

On doit certainement beaucoup de respect à W. G. Sebald et à sa connaissance intime de l'œuvre de Walser. Pourtant, comme écrivain, il se construit son Walser à l'image de beaucoup de ses propres figures littéraires, accentuant ainsi l'aspect de cette volonté de disparaître, de cette clandestinité de Walser. Cette image se nourrit surtout de la période bernoise et de l'invention du système de l'écriture micrographique, qui par ailleurs a inspiré Sebald à produire lui-même des écritures miniatures. Et elle reflète évidemment beaucoup de l'image que Walser donne à ses personnages et qu'il a donnée souvent de lui-même.

Pourtant, cette image me paraît assez unilatérale. Car dans ses lettres, on peut bien découvrir un Walser en prise avec son temps, avec ses concitoyens, avec le marché littéraire et avec les évolutions politiques et culturelles d'une période tourmentée. Et l'on découvre bien ses ambitions de devenir « visible », du moins par l'écriture, de se faire une place, de se battre pour la reconnaissance, et on devient témoin de ses frustrations. La correspondance nous rapproche ainsi de Walser, mais en nous montrant un homme moins effacé, plus agile, plus combatif, plus ouvert, mais aussi plus contradictoire que ne le veut le cliché, pourtant si séduisant.

**Une position qui paraît en même temps paradoxale, puisqu'il semble que Walser, dans certaines lettres, souffre autant de son isolement qu'il se méfie des façons superficielles qu'il aurait de devenir à la mode...**

Il est vrai que les lettres traduisent une solitude qu'elles essaient de rompre pourtant. La peur de sombrer dans l'isolement et la dépression est le fond par-dessus lequel Walser balance dans ses lettres, tout comme dans son œuvre littéraire, surtout dans les années de Berne. Tout l'enjeu pour Walser est de rester maître de cette situation, de garder son autonomie et sa souveraineté. Dans le domaine littéraire, cela veut dire de ne pas céder à la tentation du marché, même s'il doit respecter certaines de ses lois pour se nourrir. Il n'existe pas de preuve plus fière et aboutie de cette souveraineté que le roman *Le Brigand*, conservé uniquement dans sa forme des microgrammes. Walser n'a jamais révélé à personne l'existence de ce roman, et il n'a pas essayé de le publier, comme s'il avait bien reconnu que cette écriture dépassait de loin tout ce que son temps aurait pu accepter comme étant dans les normes littéraires. Dans cette figure du hors-de-loi tout comme dans la forme très expérimentale qu'il donne à son roman, Walser a ainsi trouvé une issue hautement productive à une situation personnelle difficile. Le « je » narrateur y dit : « De tout le temps que j'ai passé assis à une table, jamais je n'ai connu une audace, une intrépidité pareille en commençant un livre. » Cette audace, c'est de vouloir tout dire de la manière la plus autonome qui soit, et de ne se livrer à personne, tout en inscrivant le texte, comme il est dit également dans *Le Brigand*, dans le « style du temps-présent ».

**Cette invention stylistique de Walser – « style du temps-présent » (« Jetztzeitstil ») –, vous dites qu'elle est à la fois toute la logique ironique de son écriture ainsi que sa dimension « auralisante ». Comment le lien entre les deux aspects de son style se fait-il, et qu'entendez-vous par ce mouvement de l'auralité ?**

Par « style du temps-présent », j'entends ce qui permet une perméabilité de l'écriture à tout ce qui l'entoure comme discours. La volonté de Walser de se nourrir du temps-présent s'articule notamment au travers de sa relation aux journaux. Il faut se rappeler que beaucoup de ses textes paraissent comme « feuillets », dans un contexte médiatique loquace et bruyant. Et Walser ne lui tourne pas le dos, comme le veut faire croire l'image du rêveur romantique attardé, mais il en fait sa matière première. La langue dans tous ses états, du radotage de bistrot jusqu'à la littérature dans ses plus hautes expressions, devient une source d'inspiration qu'il ne cesse de réarranger avec son crayon. Il tend l'oreille aux tonalités de son époque, attentif au côté oral de la langue comme bien d'autres de ces confrères de l'époque, qui investissent souvent la langue écrite d'une « oralité seconde ».

Walser ne répond à ce brouhaha de son temps pas uniquement par un bavardage propre, même si l'on a accusé souvent d'être trop bavard ; il est tout aussi sensible au silence qu'il veut faire entendre au milieu du bruit ambiant. Et il est également attentif à son propre parler littéraire, et à son ouverture vers le lecteur potentiel qu'il s'imagine toujours auditeur. Cette attention acoustique réflexive, cette écoute écoutée, je l'ai appelé avec un mot inventé, « l'auralité » de Walser. On pourrait la repérer également dans ses lettres, en rapport avec le « temps-présent ». Par exemple quand il écrit à la jeune étudiante allemande Therese Breitbach en 1926, que l'Allemagne se serait fait envoûter par un « stupide fatras de louanges » par rapport à sa prétendue supériorité culturelle : « On peut écouter les flatteries, mais on fera toujours bien d'y ajouter un point d'interrogation intérieur, amusé. »

**La méthode du crayon, c'est-à-dire tout le chantier de ses écritures micrographiques, est-elle aussi la conséquence poussée à bout de la logique du « style du temps-présent », ou bien ce qu'un critique (Philippe Lacadée) a appelé « sa solution pour s'appareiller à un discours » ?**

La miniaturisation radicale que Walser opère dans ses esquisses au crayon des années vingt reste encore entourée de mystères, même si la majorité de ces 526 feuillets conservés est maintenant décryptée. On a pu constater alors qu'il s'agissait pour une bonne partie de brouillons de textes que Walser recopiait par la suite à l'encre, dans une écriture lisible par d'autres. Cette double écriture, Philippe Lacadée la comprend comme deux modes d'écriture décrits par Lacan : « celle de la lettre qui se jouit (...) et celle de la lettre qui fait sens ». Il y a certainement de la vérité dans cette attribution, notamment en ce qui concerne la jouissance primaire, presque enfantine, que Walser semble pouvoir se réapproprier dans son « territoire du crayon » qui n'appartient qu'à lui. Il y peut se laisser aller, il y suit le mouvement de ses mots, dans leur rythme, dans leur sonorité. L'« auralité » de son écriture peut se déployer dans cet espace protégé. Néanmoins, le « sens » n'y est pas absent ; les textes de ce territoire sont tout aussi « finis » que ceux que Walser réussit finalement à publier. *Le Brigand*, qui n'existe que sous forme de microgramme, est tout aussi abouti que bien d'autres textes transcrits à la plume.

C'est pourquoi je comprends ce système d'écriture à deux niveaux plutôt comme la séparation très conséquente de deux espaces : l'espace privée de la création et l'espace public de la diffusion de l'écrit. En cela, la micrographie est effectivement liée au « temps-présent » et au contexte des « feuillets » que Walser publie. Car l'espace médiatique des journaux est un espace extrêmement public, où l'auteur risque même de disparaître dans le flot des signes. Walser lui oppose un espace radicalement privé ; c'est une sorte d'arrière-boutique où il doit vendre ses pièces en prose. Il est le seul à tenir les clés de cet atelier ; c'est lui qui décide de ce qu'il veut considérer comme publiable en le

transcrivant à l'encre pour le mettre à disposition d'un lecteur possible. Bien d'autres écrivains allemands illustres de sa période gagnent leur pain de la sorte, en écrivant pour les journaux ; Walser a cependant trouvé avec le système des « microgrammes » une méthode de travail qui lui permet de garder sa productivité très longtemps, et de produire des milliers de textes. Même si le propre de cette productivité reste un mystère, on peut expliquer ainsi d'une manière tout à fait rationnelle le cadre que Walser a su lui donner.

### **À l'origine de cette méthode du crayon, il y a aussi la traversée d'une crise...**

Oui, Walser parle dans la fameuse lettre à Max Rychner de 1927 d'une « crampe » de la main dont il se serait lentement libéré par la méthode du crayon. Une première crise serait déjà intervenue à Berlin, et l'on peut supposer qu'il a commencé à esquisser avec le crayon à partir de 1917 environ, même si les feuillets conservés ne datent que de 1924. De toute façon, il pratique déjà dans les années de Bienne une écriture à deux stades, puisqu'il reprend pour ses volumes *Vie de poète* et *Seeland* des textes publiés auparavant pour les réécrire à neuf, en les transformant.

Ces deux livres, qui lui paraissaient particulièrement réussis, lui ont certainement prouvé l'efficacité de ce processus d'écriture à deux stades. Le mythe que Walser n'aurait jamais corrigé une ligne, entretenu entre autres par Walter Benjamin, n'a donc pas raison d'être. Et l'invention du « système du crayon » n'est pas le symptôme d'une maladie, mais – si l'on veut – d'une thérapie efficace. Et elle n'est pas du tout l'expression d'une volonté de se faire petit, de vouloir disparaître, mais bien plus une façon astucieuse de pouvoir réapparaître encore et encore.

### **En 1933, après son internement volontaire à l'hospice de la Waldau, Walser est de force conduit à celui d'Herisau. Une semaine plus tard, il cesse définitivement, en dehors de quelques lettres, d'écrire. À quoi tient pour vous ce brusque arrêt : à un tarissement définitif de son esprit, devient-il abruti, comme le médecin d'alors le prétend ?**

À ce propos, il convient également de mesurer la rationalité de cette décision de Walser : d'une part, il ne veut pas écrire sous la contrainte ; à Carl Seelig il dit en avril 1939 : « Il est absurde et grossier, me sachant dans un hospice, de me demander de continuer à écrire des livres. La seule terre sur laquelle le poète peut créer est celle de la liberté. » D'autre part, il est très conscient que l'avènement des nazis au pouvoir en 1933 a étouffé les « feuillets » et la vie intellectuelle indépendante de l'Allemagne. Il a ainsi perdu une large partie de son auditoire potentiel. Alors, l'écrivain de 55 ans est mis au repos forcé. Mais on sait maintenant qu'il a toujours refusé de signer sa propre mise sous tutelle, qui interviendra finalement en 1934 après une procédure judiciaire dont il a même dû supporter les coûts. Je voudrais alors considérer la décision de Walser d'arrêter d'écrire, une fois que l'on avait déplacé de la Waldau à Herisau, comme une manifestation exemplaire de sa souveraineté.

### **Philippe Lacadée, dans son livre *Robert Walser, le promeneur ironique* (éd. Cécile Defaut) dit que si Walser arrête d'écrire, c'est parce que « l'écriture ne parvient plus à fixer la jouissance », que la vie y aurait déserté son lien à la langue. Qu'en pensez-vous ?**

Là encore, je préfère une explication qui tient compte des conditions extérieures à une autre qui doit se fonder sur une condition intérieure qui reste finalement inaccessible. En plus, elle correspond à une attitude que Walser a maintenue pendant toute sa vie. Car en se pliant, par la suite, aux ordres de la clinique pour mener la vie d'un patient tout à fait « normal », il reste cohérent avec son idée de soumission souveraine qui se traduit bien plus tôt dans des livres comme *L'Institut Benjamenta*.

### **On a parfois fait le rapprochement entre l'attitude de soumission de Walser à l'autorité psychiatrique et celle du *Bartelby* de Melville. Ce parallèle vous paraît-il juste ?**

Le personnage du scribe de Melville avec son célèbre « I would prefer not to » est un des parrains littéraires du « commis » de Walser, qui lui est un des premiers à écrire en allemand sur les conditions des employés modernes. Comme commis, Walser a lui-même dû s'armer de cette forme de soumission que demande un travail aliéné et qui se préserve tout de même une liberté intérieure. Celle-ci ne s'exprime pas par la révolte, mais bien au contraire par une politesse très maîtrisée. C'est pourquoi je verrais bien l'attitude de Walser envers le directeur de Herisau, qui lui proposait même une chambre particulière pour écrire, traduite par la réponse de Bartelby : « I would prefer not to ».

Propos recueillis par Emmanuel Laugier