



Chapitre de livre

2007

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

« La promenade » de Robert Walser

Lévy, Bertrand

How to cite

LÉVY, Bertrand. « La promenade » de Robert Walser. In: Marche et paysage. Les chemins de la géopoétique. Lévy, B. & Gillet, A. (Ed.). Genève : Metropolis, 2007. p. 65–110.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:18319>

« La promenade » de Robert Walserⁱ

BERTRAND LEVY

« Notre destin est de nous promener »
(Robert Walserⁱⁱ)

« Qui ne sait où il va, ira le plus loin »
(Cromwellⁱⁱⁱ)

Prologue

S'il est un auteur chez qui marche et écriture ont convolé en d'heureuses noces^{iv}, c'est bien Robert Walser. A différentes époques de sa vie, on le voit toujours en chemin, jusqu'à la dernière photographie de Noël 1956 sur laquelle des traces de pas dans la neige mènent à son corps étendu, les bras en croix, face au ciel.

Noces heureuses jusqu'à son internement en clinique psychiatrique où il passera les vingt-sept dernières années de sa vie, n'écrivant plus de manière suivie, mais marchant toujours. Nous ne savons pas dans quelle mesure la promenade a eu chez Robert Walser un rôle thérapeutique ou si elle participait de sa « folie ». En tous les cas, est-il nécessaire de rappeler que sous le vocable plaisant et anodin de la promenade se cache, chez lui comme chez d'autres, une lourde charge du destin ? La marche s'inscrit toujours dans un contexte existentiel et géographique distinct, qui la rend originale, donc intéressante, geste de vie ou de survie dans un monde qui se refuse ou qui s'ouvre de manière lumineuse et inattendue.

Territorialité et écriture

Robert Walser est né à Bienne en 1878, fils d'un commerçant établi au centre-ville, avant-dernier de huit enfants dont plus d'un connaîtra un sort tragique. Il quitte l'école à 15 ans et fera un apprentissage d'aide-comptable. Après des espoirs déçus dans le théâtre en Allemagne, il rentre à pied en Suisse à l'automne 1896, et retrouve un emploi à Zurich, qui deviendra, pendant plus ou moins sept ans, son port d'attache : « Plus ou moins, car non seulement il s'en absentera fréquemment, mais il réussira à y changer dix-sept fois de logis et neuf fois d'emploi. Il ne reste généralement à une place que le temps de réunir le minimum d'argent qui lui permettra de se vouer quelques semaines à l'écriture »^v. A 21 ans, on le retrouve à Thoun exerçant des emplois divers (il écrira un texte lumineux sur le séjour de Kleist à Thoun^{vi}), puis dans différentes villes de Suisse alémanique. Un emploi a eu une influence significative sur lui : en 1903, il devient commis et factotum chez l'ingénieur-inventeur Dubler à Wädenswil, au bord du lac de Zurich — qui deviendra Tobler dans *L'Homme à tout faire* (1908), son meilleur roman, qu'il faut lire dans la traduction française de Walter Weideli. En 1905, à Berlin, il suit une école de domestiques qui l'entraînera en

Haute-Silésie ; c'est aussi en Haute-Silésie, territoire alors allemand et aujourd'hui polonais que se trouvait le château familial de Joseph von Eichendorff.

Choisissant de ne pas gravir les échelons de la société, Robert Walser, dont la production littéraire peuplé 20 volumes^{vii}, deviendra le représentant des sans-grade, des soldats « appointés ». Son frère aîné Karl, qui est un dessinateur et un illustrateur en vogue, l'invite à venir à Berlin ; Robert y restera pendant huit ans. Pour saisir le lien de Robert Walser avec la grande ville, nous lisons *Jakob von Gunten (l'Institut Benjamenta)* (1909), un conte autobiographique se déroulant dans une école de domestiques située à proximité d'une métropole : « J'aime le bruit et le mouvement continuels de la grande ville. »^{viii} « La grande ville éduque, elle forme, et cela avec des exemples (...). Et puis, il y a encore tant de choses qui vous stimulent, vous soutiennent, vous aident. »^{ix} La grande ville, pour l'auteur, ne correspond pas aux clichés bien établis à l'époque chez les écrivains anti-urbains : lieu de tous les maux, de la perdition à la pollution... Il n'y a aucune nostalgie chez lui de la petite ville ou de la campagne à cette époque-là ; il prend en vérité le contre-pied du texte de Simmel, « Métropole et mentalité »^x (1903), qui décèle dans la métropole des signes de déshumanisation. Au contraire, Robert Walser y emprunte des raccourcis vers une vie plus palpitante. « Ici, on est généralement pressé parce qu'on est d'avis à tout instant qu'il est beau de chercher à arracher ou à attraper quelque chose. La vie y gagne un souffle plus délicieux. »^{xi}

Après avoir fait paraître *Les Enfants Tanner*^{xii} en 1907 chez Bruno Cassirer, Robert Walser devient le secrétaire de son frère, Paul Cassirer, marchand d'art et animateur de la Sécession berlinoise. C'est à ce moment-là qu'il compose sans se retourner *L'homme à tout faire*. En 1909, il signe *Jakob von Gunten*, il a 31 ans et connaît une certaine apogée, mais les livres se vendent mal ; seul *L'homme à tout faire* est édité à trois tirages de 1 000 exemplaires entre 1908 et 1909^{xiii}. C'est alors que Hermann Hesse prend la plume dans *Der Tag*, Berlin (28 avril 1909) puis dans les *Basler Nachrichten* (5 septembre 1909) pour expliquer au public allemand et suisse qui est Robert Walser, son rapport, à la langue, à la culture, au territoire :

« Depuis quelques années il existe une jeune littérature suisse qui n'a rien de commun avec ce que nous connaissions jusqu'ici et qui ne mérite ni au bon ni au mauvais sens du terme l'appellation de "littérature régionale" dont elle peut fort bien se passer. Une nouvelle jeunesse est apparue avec des manières et des visages nouveaux, et quelques auteurs hardis et sympathiques qu'il serait stupide et injuste de vouloir mettre tous dans le même sac. Cependant, aussi différentes que soient leurs personnalités, ces jeunes écrivains suisses n'en présentent pas moins d'étonnantes similitudes. Ils sont modernes, semblent beaucoup plus détachés de la culture humaniste et des canons esthétiques traditionnels que ne l'étaient les derniers représentants de la génération précédente, ils ont un amour particulier pour le monde visible, et ce sont des citadins. C'est-à-dire qu'ils affectionnent, qu'ils connaissent et qu'ils décrivent moins l'univers tant aimé jadis des villages et des chalets d'alpage que celui des villes et de la vie moderne, et que leur spécificité suisse n'est pas mise intentionnellement au premier plan, mais s'exprime involontairement, même si c'est de manière suffisamment claire, soit par la tournure de pensée, soit par le vocabulaire et la syntaxe. C'est à ce groupe de jeunes écrivains suisses, dont je ne mentionnerais ici au passage avec respect que Jakob Schaffner et Albert Steffen, qu'appartient aussi Robert Walser. »^{xiv}

Robert Walser est un aventurier de la langue qui cultive un « style coulant et soigneusement négligé, ce plaisir si rare chez les écrivains allemands » (Hermann Hesse)^{xv}. En dépit de cet éloge rédigé par le critique littéraire le plus en vue de son temps, Robert Walser ne peut vivre de ses romans ; il continue donc d'être un « fournisseur de revue » pour des sommes dérisoires. Robert Musil, en 1914, et Walter Benjamin, en 1929, le comparent à Kafka ; plus récemment, Martin Walser a loué les qualités uniques de ce « doux vagabond et grand

désœuvré »^{xvi}. Désœuvré ? Certes, Jakob von Gunten regarde les passants déambuler et le promeneur quitte le centre d'une ville un jour de semaine, sans autre raison que de profiter du jour. C'est le statut du « Taugenichts » (*Le Propre à rien*) d'Eichendorff^{xvii} qui lui convient le mieux ; il reconnaissait lui-même que sa psyché s'égarait très souvent dans le futile et l'inutile.

« Pourquoi Robert Walser n'est-il pas aussi connu que les autres grands auteurs du siècle, Kafka, Hesse, Rilke ou Bertolt Brecht, ce groupe où il a sa place ? » s'interroge Siegfried Unseld^{xviii}. Certes, estime l'éditeur, sa réception fut insuffisante, la critique et la science de la littérature se montrèrent souvent négligentes, mais l'essentiel du problème est ailleurs : Robert Walser a un rapport difficile avec autrui, il corrige peu ou pas du tout ses textes (la fin de *La promenade* s'en ressent), et sa franchise lui vaut de puissants ennemis. Voici par exemple le jugement qu'il porte sur Thomas Mann :

« Thomas Mann a eu tout dès le début : la tranquillité bourgeoise, la sécurité, le bonheur familial, la reconnaissance. Même l'émigration ne réussit pas à le désarçonner. Il a continué à écrire sur le sol étranger, comme l'aurait fait un zélé fondé de pouvoir dans son bureau, ainsi les romans sur Joseph et ses frères qui paraissent secs, laborieux, loin d'atteindre la beauté des étonnantes œuvres du début. On sent d'une certaine manière l'air confiné qui imprègne ses œuvres plus tardives et c'est d'ailleurs cet air qu'a leur producteur : l'air de celui qui est resté assis à sa table de travail, plongé dans ses livres de compte. Mais son sens de l'ordre bourgeois et le soin quasiment scientifique qu'il met à placer chaque détail à la bonne place, forcent le respect. »^{xix}

Quels que soient les mobiles qui aient poussé Robert Walser à émettre cette critique peu diplomatique, la différence entre lui et Thomas Mann tient à la distinction établie par Michel Tournier : Thomas Mann est un écrivain du temps et de l'histoire, alors que Robert Walser est un écrivain de l'espace et de la géographie. Voici en quels termes Hermann Hesse évoque *L'Homme à tout faire* :

« Dans le *Commis*, nous suivons à nouveau pendant des mois la vie d'un pauvre diable de petit employé ; mais la médiocrité touchante de son existence et de ses préoccupations est illuminée par l'amour qu'il porte au monde et par la candeur de son cœur d'enfant. (...) »

Quelle clarté, quelle variété, quel souffle dans la façon si riche qu'a ce poète caché de ressentir la vie ! Comme il connaît bien la forme, la couleur et l'odeur des saisons, des jours et des heures ! Comme il sait précisément distinguer une journée d'une autre et rendre justice à chaque été, à chaque première chute de neige ! Ce sont des choses que l'on ne pourra expliquer à aucun professeur s'il ne les sent pas lui-même, cet étonnement devant l'évidence, cette admiration devant la nature, cet abandon aux souffles d'air gris ou bleus, tièdes ou fraîchement humides qui nous baignent et que l'on respire. L'odeur d'un vieux mur humide qui fait resurgir à la mémoire le souvenir de lointaines années, le tintement métallique d'un bidon renversé redonnant présence et vie à toute une série d'images anciennes, tout cela, Robert Walser sait l'évoquer avec une remarquable finesse, et c'est pour cela, et non pour sa joliesse de plume ou pour toutes ces qualités extérieures que l'on peut apprendre et copier chez les autres, que Robert Walser est un écrivain important »^{xx} (1909).

Hermann Hesse décèle très vite la dimension géopoétique des écrits de Walser (nous y reviendrons), mais pourquoi celui-ci développa-t-il une sourde rivalité vis-à-vis de son enthousiaste lecteur ? Comme cela arrive souvent chez les schizophrènes atteints de paranoïa, il interpréta le soutien que lui prodigua Hesse comme une tentative de lui nuire. *Peter Camenzind*, le premier roman de Hesse fut un succès, alors que *Les Rédactions de Fritz Kocher*, le premier ouvrage de Walser — qualifié de « bon livre » par Hesse —, se vendit mal. Le public s'identifiera aisément aux personnages centraux de Hesse, qui sont des exaltés, des amoureux du monde qui traversent certes des crises, mais qu'ils finissent toujours par

surmonter. Les personnages de Walser, tout aussi intéressants du point de vue psychologique, seront des personnages plus discrets, moins doués d'intention et qui ne diront pas leur peine. C'est pourquoi l'on peut parler de refoulement. On oublie par moment l'étroitesse de leur destin, compensée par un souffle poétique, une liberté intérieure. Toute ambition sociale leur est étrangère. Fritz Kocher signe ses rédactions spirituelles par « élève de la cinquième a », une classe qu'a dû fréquenter Robert Walser à Bienne, alors que *Peter Camenzind*, après avoir fait l'expérience de l'Alpe, décide de mettre le cap sur l'Italie. Il y a une parenté indéniable chez les deux auteurs, dans la façon de considérer l'écriture toujours façonnée par l'expérience, une écriture d'inspiration autobiographique, sincère, fluide, empreinte de magie et à l'écart des mots d'ordre. Leur non-conformisme leur valut certaines chicanes. Robert Walser a été traité de « marginal conformiste » ; il est en tous les cas quelqu'un qui a besoin d'un cadre pour vivre, et ce cadre prendra l'allure d'une institution, de l'école de domestiques à l'asile psychiatrique — où il balayait scrupuleusement la cour et triait consciencieusement les déchets de papier. Hermann Hesse, plus insoumis, a tenté de construire lui-même ses repères.

Mais peut-on comparer des destins ?

Tous deux sont des peintres du monde proche, nourris par le romantisme qu'ils vénèrent mais dont ils se détachent petit à petit. Ils nous font apercevoir le monde à travers le lieu, ils vivent autour du lieu en cercles concentriques et en prenant le temps, comme le préconise la géopoétique de Kenneth White. Tous deux sont des voyageurs psychocentriques, centrés sur leur propre psyché — Robert Walser de manière prononcée — un type de voyageurs qu'on oppose aux allocentriques, tentés par l'ailleurs, les différences radicales, l'exotisme. Ils décrivent en profondeur la région où ils vivent et où ils font des excursions. Ils savent passer de la grande à la petite échelle, chacun d'eux possède le sens du détail ou de la généralisation avec une nuance toutefois : Hermann Hesse s'intéresse davantage à la culture et à l'histoire, il sait décrire un panorama et il manie à la perfection le glissement d'échelle dans le paysage, privilège du visuel. Robert Walser sait capter l'instant et le détail significatifs, source de poésie infinie, et il est plus marqué par l'art du XX^e siècle qui oscille entre l'interdit de représentation et la recherche du réel (Jorge Semprun)^{xxi}. Ce goût pour une certaine abstraction a conduit Susan Sontag à le comparer à « un Paul Klee de la petite prose »^{xxii}. Ses paysages ne sont que symboles, matière à expérience existentielle et rarement réceptacles d'un savoir institué. Cette abolition volontaire de la culture explique pourquoi on ne retrouve qu'un minimum de repères historiques ou géographiques ; parfois un nom de rue ou de quartier ou celui d'un petit lac alpin apparaît. Il compense cet oubli par une recherche de contact constant entre le moi et le monde, une spontanéité qui neutralise tout effet de représentation.

La marche est le moyen analogique d'atteindre à cette simplicité du langage et de l'être. Attitude naturelle de l'homme qui porte ses pas là où il faut : « Il est merveilleusement beau et archaïquement bon et simple d'aller à pied, pour peu que godillots et croquenots soient en bon état »^{xxiii}. L'emploi de mots simples (« beau », « bon », « bon état ») illustre cette volonté de faire corps avec la marche ; l'absence d'expressions recherchées ainsi que les répétitions nombreuses n'empêchent pas la poésie : selon Walter Weideli^{xxiv}, c'est plutôt par la place qu'occupe le mot dans la phrase, l'art de tomber à un moment précis — comme le pas inspiré d'un marcheur — que la prose de Walser est si poétique. La marche n'est pas linéaire mais pleine de surprises, de détours, de digressions, et elle implique au niveau du langage une absence de charpente conceptuelle. La promenade à pied et la promenade de l'esprit se rejoignent ; c'est ce parallélisme qui confère à *La promenade* un charme et un sens accomplis. C'est une écriture rapide et jubilatoire, jamais laborieuse. Ceci dit, on ne saurait confondre l'acte et sa représentation, la mimésis entre marche et écriture a ses limites ; Walser lui-même reconnaissait avoir plus de peine à écrire qu'à marcher.

En 1907, Bruno Cassirer voulut lui remettre un chèque, l'invitant à accomplir un voyage en Inde ; Walser refusa poliment. Plus tard, c'est S. Fischer qui l'invita à partir pour la Pologne pour écrire un livre sur ce pays, mais Walser déclina l'offre encore une fois. Alors l'éditeur berlinois lui proposa la Turquie, ce qui lui valut une réplique imparable : « Pourquoi les écrivains auraient-ils besoin de voyager tant qu'ils ont de l'imagination ? »^{xxv} En fait, comme le proclame Walser dans « Wanderung », « la seule chose importante est le voyage vers soi-même »^{xxvi}. Son territoire idéal fut le Berlin de sa jeunesse, où il séjourna de 1905 à 1913, avec la nuance que son séjour se termina en queue de poisson ; jamais plus il ne retourna à Berlin. Chez Hesse au contraire, l'Italie de sa jeunesse devint un territoire de recherche et d'accomplissement personnel durant toute sa vie. Il y a chez Walser une instabilité chronique, une précarité d'être qui se reflète dans l'écriture, et qui nous émeut. A l'image de sa territorialité berlinoise : vivant à plusieurs reprises chez son frère Karl, au Kurfürstendamm 29 — un lieu névralgique de la Sécession berlinoise^{xxvii} —, il prit son propre appartement dès 1907, mais à partir de 1910 son maigre salaire d'écrivain ne lui permit plus de vivre dans le centre qu'il chérissait tant ; il dut s'exiler en périphérie et écrivit en 1912 « En province »^{xxviii}, un texte plein de désillusion sur la métropole et sa manière cruelle de traiter les artistes. Il décida de rentrer en Suisse en 1913.

La période biennoise de « La promenade »

Âgé de 35 ans, Robert Walser aurait pu se tourner vers une autre grande ville, Paris, par exemple. Elevé à Bienne, sur la frontière des langues, il maîtrisait probablement bien le français. Il a lu quatre fois *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, s'éprit de Frieda Mermet, une lingère de Besançon qui travaillait à la clinique psychiatrique de Bellelay, dans le Jura. Lorsque Carl Seelig, lors de l'une de leurs promenades, lui évoqua l'éventualité de Paris, il répliqua :

« A Paris ? Jamais ! A Paris, où Balzac, Flaubert, Maupassant et Stendhal écrivirent leurs œuvres incomparables, je n'aurais jamais osé. Jamais, jamais ! Après la débâcle berlinoise, la seule issue pour moi était de rentrer dans notre petit pays. »^{xxix}

Robert Mächler, le premier biographe de Walser, suggère que Zurich aurait été une solution plus avantageuse que Bienne^{xxx}. A Zurich au moins, plusieurs personnes auraient reconnu son rang intellectuel, sa production littéraire aurait peut-être été stimulée. C'est toutefois méconnaître la nature profonde du poète qui recherchait une ville moyenne pour y mener une vie effacée. Bienne était la ville familiale où il conservait quelques attaches, comme sa sœur Lisa, institutrice à Bellelay. A Bienne, il se ferait « aussi petit que possible ». Et puis, dans son esprit, Zurich était associé à Hesse. En 1943, il expliqua : « Les Zurichois n'ont absolument pas remarqué mes poèmes. A cette époque ils nageaient tous dans l'enthousiasme pour Hesse. C'est sur son dos qu'ils m'ont laissé dériver sans bruit. »^{xxxi} En 1937, le paysage du lac de Constance — où Hesse avait habité des décennies auparavant — lui inspira ces réflexions : « Savez-vous ce qui fait *mon malheur* ? » Et il répondit avec le plus grand sérieux, expliquant comment il était arrivé dans la maison de santé :

« Faites bien attention ! Tous ces gens aimables et chaleureux qui croient pouvoir décider de moi et me critiquer, sont des disciples fanatiques de Hermann Hesse. Ils ne me font pas confiance. Pour eux il n'y a que cette alternative : “Ou bien tu écris comme Hesse ou tu es et resteras un raté”. Voilà comme ils me jugent. Ils n'ont aucune confiance dans mon travail. *Et c'est pour cette raison que j'ai atterri à la maison de santé.* »^{xxxii}

Territoire et écriture. Envisager un territoire géographique comme le fief d'un auteur ne relève-t-il pas d'une pathologie ? Certes mais pathologique aussi fut aussi l'abandon par toute une culture — quelques exceptions mises à part — d'un auteur de l'importance de Robert

Walser, aujourd'hui redécouvert et traduit en plusieurs langues. En 1917, Hermann Hesse déclarait : « S'il (Robert Walser) avait cent mille lecteurs, le monde serait meilleur »^{xxxiii}. Jusqu'au bout, Hesse lutta pour la reconnaissance de Walser ; il prédisait :

« Il serait vraiment diabolique que cet écrivain aimé isolément et reconnu par les connaisseurs soit véritablement méconnu dans sa valeur propre par ses compatriotes. Les critiques n'ont jamais manqué, Walser a été de bonne heure reconnu et apprécié, y compris en Suisse. Mais il est resté un écrivain pour les lecteurs "cultivés", pour les bourgeois un peu raffinées, pour les gens de goût. Il n'a donc pas encore donné toute la mesure de son rayonnement. » (1937)^{xxxiv}

Revenons à Bienne car c'est de là que part la promenade, même si la ville n'est jamais nommée. La date de 1917 n'est pas indifférente : les frontières nationales sont fermées, et l'auteur entrecoupe ses périodes militaires de marches dans la région. Il ne sortira d'ailleurs plus de Suisse après le premier conflit mondial. Il vit une période difficile. Son père est mort en février 1914 ; le 17 novembre 1916, son frère Ernst, atteint de schizophrénie, décède à la maison de santé de Waldau, près de Berne. En 1919, à l'âge de 49 ans, son autre frère, Hermann, professeur de géographie physique à l'Université de Berne, se suicide ; souffrant d'une maladie nerveuse, il ne peut plus exercer son métier. Siegfried Unseld explique l'état d'esprit de l'auteur de *La Rose* durant ses dernières années biennoises, avant son déménagement à Berne en 1921 : « Walser a certainement été très affecté par le destin de ses deux frères et il se rendait bien compte qu'un jour il devrait lui aussi "quitter la scène". Ce fut peut-être la raison pour laquelle il tenta de se marier à l'époque. Mais il n'y mit pas beaucoup d'application. »^{xxxv} Sa liaison avec Frieda Mermet était amicale et s'acheva en relation épistolaire, et l'on découvre à travers la promenade sa difficulté de se mettre au diapason des femmes.

Hermann Walser, le frère géographe, est l'auteur d'une thèse sur les *Transformations de la surface de la terre dans la circonférence du canton de Zurich depuis la moitié du XVII^e siècle*. Dans le *Dictionnaire Géographique de la Suisse* (1902-1914)^{xxxvi} — auquel collabora Hermann Walser —, on lit sous la rubrique « Bienne » que l'agglomération a 30 000 habitants, qu'elle est la deuxième ville du canton de Berne, et qu'elle a connu un développement industriel et démographique accéléré. Au début du vingtième siècle, Bienne n'est donc plus « la ville insignifiante » que Hans Christian Andersen a traversée un demi-siècle plus tôt, c'est un Berlin en miniature, se targuant du titre de « métropole horlogère ». Diverses industries cohabitent : « L'horlogerie (bourse), l'orfèvrerie, la clouterie et la fabrication de chaînes et de machines, des fonderies de fer et de laiton, le ciment, la brique, la fabrication de poêles (...) et de vastes ateliers de réparation ferroviaire, des papeteries, des fabriques de pâte de bois, plusieurs brasseries, une fabrique de pianos, de meubles, de parquets, de plumes d'acier, de phonographes (...) et plusieurs imprimeries. On y fabrique aussi des fleurs artificielles et l'on y taille le diamant avec succès. »^{xxxvii} C'est une ville au centre historique exigu mais très ancien dominant une basse ville au plan orthogonal et dont l'extrémité est baignée par le lac. Bienne n'est pas une ville universitaire et encore moins une ville de tradition littéraire. Elle est toutefois cosmopolite, grâce à son centre d'affaires. C'est une ville d'immigration où est descendue la population rurale du Jura pour y trouver du travail. Les Walser ne sont pas de Bienne mais proviennent d'une famille de notables d'Appenzell. Le *Dictionnaire* insiste sur le caractère bilingue de la ville, qui s'est maintenu depuis lors ; on y compte deux francophones pour un germanophone et les noms de rue y sont inscrits en français et en allemand.

Robert Walser était installé à l'hôtel de la Croix-Bleue, un établissement modeste mais convenable situé Place Centrale ; de sa mansarde, en se penchant avec beaucoup d'astuce, on pouvait apercevoir le bleu du lac. Ses conditions de vie étaient extrêmement sommaires. Il

avoue à Carl Seelig s'être débrouillé avec 1 800 francs par an, sa mansarde lui coûtant 100 francs par mois^{xxxviii}. Il y vivra dans l'isolement le plus complet, limitant ses relations à Lisa et quelques-unes de ses amies institutrices, à quelques parents et connaissances, à Frieda Mermet, qu'il voyait épisodiquement. Parfois, un visiteur illustre lui rendait visite, tel cet acteur qu'il avait connu à Berlin et qui voulait absolument l'arracher à son destin : « Est-ce que cela presse vraiment tellement ? » répondit Walser d'une manière douce et taoïste^{xxxix}. Une autre fois, c'est un jeune écrivain qui peina à reconnaître son confrère parmi les ouvriers qui mangeaient des pommes de terre et buvaient du café dans la salle à manger de l'hôtel^{xl}. A l'époque, Robert Walser vivait de ses chroniques de journaux. Bienne était une ville bon marché où il pouvait vivre au centre ; il avait besoin de la foule, comme beaucoup de grands solitaires. Plus tard, à Berne et à l'instigation de sa sœur, il accepta un travail de bibliothécaire aux Archives cantonales, emploi qu'il garda six mois et duquel il fut congédié, pour impertinence envers un supérieur^{xli}.

ECLIPSE

« Je parcours mon chemin
Qui me conduit peu loin,
Me ramène chez moi ;
Puis sans mots ni émoi,
Me voici éclipsé »^{xlii}

Etude sur « La promenade » (1917)

Il s'agit d'une promenade au sens où Thoreau l'entend, c'est-à-dire qui part d'un âtre et qui y retourne, « la moitié de la promenade consistant à revenir sur nos pas »^{xliii}. C'est une promenade d'un jour, qui commence le matin et s'achève au crépuscule, d'un jour de semaine, précision importante, car le narrateur ne fait pas partie des troupes dominicales qu'on voit sur les quais de gare du pays, chaussettes rouges et alpenstock, prêts à en découdre avec les sommets. Le promeneur marche seul et en plaine, et il porte un élégant costume anglais, un costume de citadin. La promenade est véritablement un voyage contracté dans l'espace et le temps qui mêle des aspects utilitaires et de loisir, des moments de solitude et des rencontres, et qui prend place dans un paysage tantôt urbain, tantôt faubourien ou campagnard. Les sentiments vont de l'exaltation à la tristesse, de l'éblouissement au retour sur soi, de la sérénité à la colère. Le personnage principal, dont l'auteur ne cherchera jamais à se détacher, part de sa mansarde du centre-ville : « (je) plantai là ma chambre aux écritures ou aux revenants, et dégringolai l'escalier pour filer dans la rue »^{xliv}. Il croise un femme sur le palier qu'il décrit par une imprécision volontaire : « elle avait l'air d'une Espagnole, d'une Péruvienne ou d'une Créole, et affichait je ne sais quelle majesté pâle, fanée »^{xlv}. « (...) j'étais, en débouchant à l'air libre dans la clarté de la rue, d'une humeur romantique et aventureuse qui me ravissait »^{xlvi}. Le monde matutinal s'ouvre à lui, et il ne regrette en rien sa chambre « aux revenants » ; plus tard, interné, Robert Walser dira entendre la nuit « des voix » pleines de reproches. Il ne disserte pas sur la direction à prendre ; ce sont plutôt des tropismes urbains qui balisent le début de sa promenade. Il utilise à escient la langue de la vie quotidienne qu'il doublera d'une certaine affectation liée aux flux de sa pensée, qui se promène sans cesse entre une naïveté première et une vision complexe du monde : avec Walser, rien n'est simple *ou* compliqué, tout est à la fois simple *et* compliqué. La promenade suit-elle la courbe de l'ellipse, comme le recommande Thoreau ? Nous ne le saurons jamais car l'auteur procède plutôt par bonds entre des situations données, même si le déroulement du

topos n'est pas complètement discontinu. C'est à vrai dire un chemin extrêmement composé, impossible à suivre à la trace. Sa première description d'importance est un portrait :

« Je n'avais pas fait vingt pas pour traverser une large place grouillante de monde que je vis le professeur Meili, une sommité de premier plan, venir avec légèreté dans ma direction.

Image même de l'autorité inébranlable, M. Meili avait un port altier, grave, majestueux. Sa main tenait une canne inflexible, scientifique, qui m'insufflait effroi, déférence et respect. Le nez de Meili était busqué ou aquilin, tranchant, dur, sévère, dominateur. Sa bouche était juridiquement close et pincée. La démarche du célèbre savant ressemblait à une loi d'airain. »^{xlvi}

Le parallèle ironique dressé entre la démarche du scientifique et son caractère marque toute la distance du narrateur ; tous les promeneurs ne sont pas forcément égaux ou sympathiques... Il adoucit ensuite ce portrait ; au moins, ce personnage ne cache pas son jeu, contrairement à ceux qui sourient avec suavité et « qui s'entendent fort bien à cacher leurs crimes sous des dehors séduisants, engageants »^{xlvi}.

Un lieu vaut aussi pour les rencontres qu'il permet^{xlix}. Ce sont bien les rencontres qui rythment la promenade. Contrairement à Thoreau, qui recherche le contact avec la nature sauvage pour mieux méditer sur la vie, le promeneur va au devant de points de chute humains. C'est une des raisons pour lesquelles le promeneur reste en plaine et dans la proximité immédiate de la ville. Si Walser est aussi un peintre de la nature, il est avant tout un peintre de la nature humaine. Les lieux s'éclairent ou s'assombrissent en présence de personnages. Cette topophilie ou topophobie respire la surprise. Ainsi, d'une librairie dont on pense que le promeneur va dire du bien, il ressort une bordée d'injures aux lèvres. C'est que le libraire lui a vanté le livre le plus lu de l'année après, il est vrai, que le promeneur le lui ait réclamé... On s'attend à ce que dans « l'imposant établissement bancaire d'à côté »^l, se produise quelque malentendu mais c'est l'inverse qui arrive ; le guichetier le reçoit de manière fort agréable et lui annonce triomphalement que 1'000 francs viennent de lui être octroyé par une société de dames bienfaitrices^{li}. Que cette attention provienne de femmes n'étonne guère, car il possédait un don de pénétration psychologique, un sens du détail pratique et une nature rêveuse toujours encline à encenser la femme. Il entretenait des relations plus conflictuelles avec les hommes.

La vision d'une enseigne de boulangerie lui inspire une diatribe contre la modernité :

« Spontanément, je m'exclamai : "Seigneur, mais il y a de quoi crier au scandale, devant la barbarie de ce genre d'enseignes dorées qui répandent sur toute la campagne environnante leurs miasmes d'avidité, de cupidité, de misérable endurcissement des âmes. Un boulanger a-t-il vraiment besoin de faire le paon, faut-il qu'il brille et scintille au soleil avec sa folle enseigne comme une dame aux mœurs douteuses fait étalage de ses bijoux ? Qu'il pétrisse son pain et qu'il le fasse croire avec une honnête et raisonnable modestie." »^{lii}

La question de l'accord entre la nature du lieu et l'enseigne a été reprise par Hermann Hesse dans *Le Loup des Steppes* (1927). L'initiation de Harry Haller aux plaisirs de la ville commence par la vision d'une enseigne entraperçue sur un vieux mur, des lettres « insaisissables, capricieuses et illisibles »^{liii} qui signalent la présence du Théâtre Magique. Il s'agit ici d'une enseigne adaptée à son objet et à son environnement. Un autre thème rapproche les deux écrivains : l'irruption de l'automobile dans le paysage. Dans *La promenade*, deux bambins sont couchés en travers de la route et s'échangent un bisou. Survient alors une automobile, qui provoque l'ire du narrateur :

« Les enfants sont des êtres célestes, car ils sont toujours dans une sorte de ciel. Avec les années, le ciel leur échappe. Ils tombent alors hors de l'enfance dans l'existence sèche, ennuyeuse, calculatrice, et dans les façons de voir utilitaires et très policées des adultes. Pour les enfants des pauvres gens, la route en été est leur chambre de jeux. Où iraient-ils jouer,

sinon, puisque les jardins leur sont égoïstement interdits ? gare aux automobiles qui foncent, froides et méchantes, dans le jeu des enfants, dans le ciel de l'enfance, qui menacent d'écraser de petits humains innocents. »^{liv}

Le promeneur assure qu'il ne s'en prendra jamais personnellement aux occupants d'une voiture mais à ce qu'elle représente : le danger, la vitesse et l'irruption du monde violent des adultes dans l'idylle — supposée — des enfants. La compétition pour l'espace sur la chaussée est un sujet devenu omniprésent dans l'aménagement actuel, mais en 1917, qui s'en souciait ? Dans « La chasse à l'automobile » du *Loup des Steppes*, scène qui va inspirer l'écologisme radical, Hermann Hesse hausse le ton ; l'automobile est assimilée à un engin de guerre :

« Aussitôt, je fus entraîné dans un monde bruyant et agité. Des automobiles, blindées pour la plupart, parcouraient les rues et poursuivaient les passants, les acculant aux murs des maisons, les réduisant en bouillie. Je compris immédiatement : c'était la lutte entre les hommes et les machines, depuis longtemps préparée, redoutée, attendue, et finalement éclatée. Partout traînaient des morts, des cadavres broyés, des voitures mutilées, fracassées, à moitié pulvérisées (...). Des affiches féroces, magnifiquement sanglantes, placardées sur tous les murs, appelaient la nation en lettres gigantesques, flamboyantes comme des torches, à prendre enfin la défense des hommes contre les machines, à massacrer les riches grassouillets, élégants, parfumés, qui faisaient crever les autres à l'aide de leurs engins, à les exterminer, eux et leurs belles voitures grouillant sur les routes et écrabouillant les pauvres gens (...). »^{lv}

A côté du *Loup des Steppes*, le promeneur est un tendre.

En sortant de chez lui, le promeneur ne sait au juste ce qu'il va faire. Il tient dans sa poche un vague rendez-vous à manger chez Madame Aeby, et ses autres desseins surgissent, comme à l'improviste, au gré de son humeur et de sa situation dans l'espace. Le promeneur ne fait pas seulement l'expérience de la marche, il expérimente un mode de vie indéterminé et flottant, mais d'un pas décidé. Dans la réalité, on sait que Robert Walser, avec sa constitution robuste, était capable d'aligner quatre-vingt kilomètres en une journée. Ses amis peinaient à le suivre. Il marchait aussi beaucoup de nuit, au clair de lune, à une allure forcée^{lvi}. Sa langue expérimente quelque chose ; Walter Benjamin n'hésite pas à dire qu'elle est « le partage des fous »^{lvii}, les phrases en guirlandes de Walser le font trébucher, *nous* font trébucher. « La guirlande, en effet, est le modèle de ses phrases. Mais l'idée qui les traverse en vacillant est un fainéant, un gueux et un génie, comme les héros de prose de Walser. »^{lviii} C'est là toute la modernité de cette écriture qui oscille entre l'attention extrême et la désinvolture, la grâce et la lassitude, l'élan et le découragement.

« Ils (les préférés de Walser) ont passé par la démence, et c'est pourquoi ils restent d'une superficialité aussi déchirante, inhumaine, inébranlable. Si l'on veut nommer d'un mot ce qu'ils ont de réjouissant et d'inquiétant, on peut dire : *ils sont tous guéris* » (Walter Benjamin, 1929)^{lix}.

Le costume du promeneur

Le costume du promeneur exprime cette guérison. S'il est vêtu d'un costume beurre frais, « un cadeau », ce n'est pas par hasard. La traductrice de la version la plus récente (voir la note¹) a eu raison de traduire « hellgelb », littéralement, jaune clair, par « beurre frais », une expression que l'on trouve sous la plume d'Eichendorff dans le *Taugenichts* : « On m'avait donné aussi un chapeau tout neuf, qui luisait au soleil comme s'il eût été enduit de beurre frais » — « mit frischer Butter überschmiert »^{lx}. Ainsi, son costume est celui de l'insouciance, de la célébration, voire d'un certain éclat. Le promeneur met du soin à choisir sa tenue, une tenue de sortie. Sur les photographies, on voit toujours Robert Walser porter un costume trois-

pièces avec cravate, le genre de costume qu'on revêt plutôt pour aller travailler dans un bureau commercial que pour aller vagabonder sur une route de campagne, un jour de semaine. Dans *La promenade*, le sujet tient à se distinguer du monde des travailleurs qui peuplent les faubourgs ainsi que des vagabonds des grands chemins. Ce costume lui assure dignité et respectabilité, et dénote peut-être un conformisme apparent ; n'oublions pas que le jeune Robert Walser a suivi une école de domestiques et qu'il a conservé toute sa vie ce côté impeccable, même dans une situation d'extrême pauvreté où son costume apparaît bien rapiécé. Dans « L'écrivain », texte appartenant aux *Petits essais* écrits pendant la période berlinoise, il explique que l'écrivain a en règle générale deux costumes : l'un pour la ville et les visites et l'autre pour le travail. « A 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 du thé et reprend son travail. »^{lxi} Le costume du promeneur est donc celui du loisir, celui qui est exposé au regard extérieur. On ajoutera qu'à cette époque, il est d'usage de sortir en ville ainsi vêtu, même si pour l'auteur, c'était aussi une manière de prolonger en imagination sa vie berlinoise^{lxii}.

L'importance du costume est illustrée par la confrontation avec le tailleur Dünne, qui occupe plus de cinq pages. Le costume est non seulement considéré comme une manière de mettre sa personne en valeur, il est une deuxième peau qui doit « coller » parfaitement à la personne. Le promeneur découvre chez le tailleur un costume mal taillé :

« Pour ce qui est du veston, je sens bien qu'il fait de moi un homme bossu, et donc, laid. Déformation à laquelle je ne saurais souscrire sous aucun prétexte. Bien au contraire, je me vois obligé de protester haut et fort.

Les manches souffrent d'un excès de longueur carrément suspect. Quant au gilet, il a pour particularité majeure de suggérer et d'imposer l'exécrable impression et détestable soupçon que son porteur a du ventre.

Le pantalon est simplement hideux. Franchement, son dessin ou sa façon suffisent à m'horripiler. Là où l'on attendrait une certaine ampleur, ce malheureux vêtement, cette pantalonnade ridicule et abominablement sottise atteste une étranglante étroitesse, et là où il devrait être serré, il est plus que large. »^{lxiii}

Ce passage, drôle et plein de sens du grotesque, illustre la rébellion du promeneur contre tout ce qui entravera sa marche physique et sa progression spirituelle. Il doit faire belle figure, et s'il se montre si intransigent face au travail mal fait du tailleur, c'est qu'il est aussi un être exigeant qui ne se satisfait pas de la médiocrité dès qu'elle touche à la sphère personnelle. Le tailleur proteste, le costume correspond bien à la commande et il cite tous les notables de la ville qui lui font confiance. Le promeneur, absolument pas convaincu, finit par prendre congé.

L'ombre du vagabond

Toutes les rencontres constituent des mises à l'épreuve, qui finissent par être surmontées, confirmant ainsi l'état guéri du promeneur. Tel est le sens de la rencontre avec Tomzack :

« Tout en allant mon chemin comme un simple chemineau, un maraudeur ou un rôdeur, tout en passant devant des jardins opulents, regorgeant de bienheureux légumes, devant des fleurs et leurs parfums, devant des vergers et des touffes de haricots hérissés de haricots, devant de belles et hautes céréales, seigle, avoine et froment, devant un chantier de bûcherons avec du bois et des copeaux, devant une herbe grasse et devant un petit cours d'eau, ruisseau ou rivière gargouillant sagement, tout en passant gentiment et discrètement devant toutes sortes de gens, comme d'agréables commerçantes en train de faire leurs affaires, devant une maison de réunion gaiement pavoisée, ainsi que devant bien d'autres choses avenantes et utiles, devant un petit pommier de fées particulièrement joli et devant Dieu sait quoi encore,

par exemple des fleurs de fraisiers, ou plutôt, passant bien poliment devant des fraises déjà mûres et rouges, cependant que diverses réflexions m'occupaient toujours intensément, du fait que lorsqu'on se promène, bien des idées, fulgurances et coups de foudre interfèrent et surgissent spontanément, réclamant notre attention, voici qu'un homme marcha à ma rencontre, un monstre et un colosse qui assombrit presque entièrement ma route claire, un inquiétant escogriffe long comme un jour sans pain et que je ne connaissais que trop bien, un compère extrêmement louche, à savoir le géant Tomzack. »^{lxiv}

Tomzack se présente comme un double inquiétant du promeneur ; c'est la figure archétypale du vagabond condamné à l'errance, au vol, à l'escroquerie. Ce « citoyen de nulle part », « sans bonheur, sans amour, sans patrie, sans aucune joie humaine »^{lxv}, se profile comme une menace pour le flâneur. A l'origine de Tomzack observe Peter Utz, il y a le Zarathoustra de Nietzsche qui rencontre aussi son « ombre importune » en chemin, « toujours en route mais sans but »^{lxvi}. En référence à Nietzsche, le promeneur prend congé de Tomzack sur la route en le traitant de « surhomme pitoyable »^{lxvii}. Hermann Hesse, dans *Narcisse et Goldmund* (1930), provoque une rencontre proche entre Goldmund, le voyageur-créateur, et un certain Victor, chemineau et escroc. Goldmund finira par tuer Victor, qui lui a dérobé un louis d'or pendant la nuit. A nouveau, Hermann Hesse opte pour une solution plus radicale et, semble-t-il, plus satisfaisante pour sa psyché : le meurtre de Victor symbolise une victoire sur ses pulsions de vagabond sans attache. Le promeneur de Robert Walser laisse la vie sauve à Tomzack, qui ne lui pas causé de tort particulier, et qui se profile sur le chemin comme une menace non conjurée.

Promenade et paysage régional

Le promeneur est un honnête homme qui admire l'ordre et la beauté du monde et qui s'attarde avec des personnes lui inspirant confiance. Le paysage est là avant tout pour le rassurer, l'émerveiller et calmer ses nerfs éprouvés par des humains qui tantôt l'inquiètent tantôt l'amuse. Même si les toponymes sont absents, on devine un paysage très humanisé, façonné à l'échelle du pas de l'homme, un paysage européen^{lxviii}. *La promenade* ne se situe pas dans un paysage rude, dans une nature hostile :

« Le chemin et le sol forestier ressemblent à un tapis. Ici, dans la forêt, le silence faisait penser au tréfonds d'une âme humaine enchantée, à un temple, à un château ensorcelé ou à un fabuleux palais tout engourdi de rêve, comme dans la Belle au bois dormant, où tout dort et se tait depuis des centaines d'années. »^{lxix}

Vision d'une nature dépourvue de danger et d'agitation. Le promeneur s'y complaît tellement qu'il désire y être enterré, dans la douceur, avec, au-dessus de lui, le chant des oiseaux. Il est à l'écoute du chant de la forêt, il se pénètre des sons, des « musiques du monde d'avant le monde »^{lxx}, sous des sapins qui ressemblent à des colonnes. Atteint-il à la fusion phénoménologique avec la nature, dépeinte par Hermann Hesse dans *Siddhartha* ? Le rythme soutenu de la promenade l'en empêche et il y a une nervosité chez le promeneur qui lui interdit de jouir de manière illimitée du monde. Il y a aussi le côté distractif de la promenade qui l'en détourne. Ainsi que l'a développé Karl Gottlob Schelle, un autre écrivain promeneur devenu « fou », se promener, c'est « être réceptif aux choses qui nous entourent sans pourtant y porter un intérêt trop soutenu, c'est se laisser aller aux impressions de la nature sans s'y plonger, c'est regarder sans observer, marcher sans se fatiguer, se laisser distraire sans rêver, s'éloigner du monde sans le fuir, se frotter à la nature en évitant ses aspects trop sauvages, se retrouver en tête-à-tête avec soi-même sans tomber dans la méditation ou l'introspection, sortir en toute saison mais préférer le printemps et l'automne »^{lxxi}. Certes, la promenade de Schelle est plus raisonnable que celle de Walser, mais tous deux placent le sujet au centre, sa

sensibilité et son intellect mis en branle par une activité physique qui doit rester en deça de la souffrance :

« Notre promeneur pourtant s'avise ici in extremis qu'il n'est pas en train de faire une excursion astreignante. Les montagnes escarpées sont loin à l'horizon bleuté nimbé de blanc. Il reconnaît honnêtement qu'il n'a ni très ni trop soif, du moment qu'il n'a eu jusqu'à présent que des distances assez courtes à franchir. Il s'agit tout de même ici d'une promenade tendre et lente, plutôt que d'une randonnée ou d'un voyage, et davantage d'un élégant petit tour que d'une marche forcée ou d'une galopade échevelée. »^{lxxii}

Cette façon de marcher lui permet toutes sortes de libertés et de changements de direction, aussi physiques que mentaux. Robert Walser aime à introduire des ruptures de ton, des « changements de code poétique » selon les situations et les postures du protagoniste^{lxxiii}. Ainsi, il s'exprime soudain en langue solennelle, délibérément alourdie :

« Il faut impérativement que je fasse savoir que j'ai encore deux ou trois courses importantes à faire, ainsi que quelques dispositions à prendre, extrêmement nécessaires et indispensables. »^{lxxiv}

C'est ce qui rend le promeneur si attachant, cette alternance de la pensée idéale et de la pensée la plus prosaïque, cette non-spécialisation de la promenade qui n'est ni une randonnée sportive, ni une marche utilitaire, ni une promenade digestive, mais qui procède de tous les genres : une promenade hissée au rang d'un art de vivre. L'auteur possède une capacité d'adapter son langage à l'atmosphère qui change autour de lui. D'un projet romantique de digression forestière, il passe quelques pages plus tard à « des discussions fastidieuses avec des bureaucrates ou d'autres professionnels »^{lxxv}, pour montrer que sa promenade est toujours ancrée dans le réel. Toujours, le lieu et son contenu sont abordés à hauteur d'homme, privilège du marcheur.

Pour ancrer ce type de promenade, il fallait un paysage diversifié, comme l'est celui du Seeland, la région qui recouvre les Trois-Lacs de Neuchâtel, Bienne et Morat. Robert Walser a livré deux versions de *La Promenade*, la première, achevée en septembre 1916 et parue en 1917 sous le titre : « Der Spaziergang » chez Huber à Frauenfeld, et la seconde, remaniée, parue dans un recueil de ses textes intitulé *Seeland*, imprimé en 1919 et diffusé en 1920 chez Rascher à Zurich (c'est notre édition de référence)^{lxxvi}. *Seeland* devait paraître dans une « collection de livres européens » ; son titre est « européen ou purement de ce monde. *Seeland*, le paysage marin peut se trouver n'importe où, en Suisse, en Australie ou en Hollande »^{lxxvii}. La région du Seeland au sens strict se trouve au Sud-Est du lac de Bienne et correspond à l'une des rares régions parfaitement plate de Suisse ; c'est une des régions les plus fertiles du pays, une terre alluviale propre au maraîchage et à la culture de la betterave sucrière. Dans l'esprit de Walser, le Seeland, par sa platitude, symbolise une anti-Alpe ; il tient par là à se démarquer de la littérature alpestre qui domine le paysage littéraire alémanique de l'époque. C'est pourquoi il évoque un « paysage marin », qu'on retrouve en effet en Hollande, en Allemagne du Nord, en Nouvelle-Zélande et dans d'autres contrées. En ne jouant pas, contrairement à l'immense majorité de ses confrères, sur les oppositions ville-campagne ou ville-montagne, synonymes d'oppositions de valeurs, Walser introduit une nouvelle perception du Plateau suisse, bordé par le Jura et parsemé de lacs, où cohabitent villes, villages, fabriques et champs agricoles, forêts et maisons, habitat pavillonnaire et bourgades viticoles. On peut reconnaître la région biennoise dans cet espace de transition :

« Des fabriques grandes et petites, ainsi que des ateliers mécaniques, étaient éparpillés au petit bonheur dans la campagne. Une agriculture grasse et chaude donnait en quelque sorte amicalement le bras à cette industrie tapante et martelante qui a toujours un je-ne-sais-quoi d'efflanqué, d'exténué, tandis que des noyers, des cerisiers et des pruniers ajoutaient au doux chemin bombé quelque chose d'attirant, de distrayant et de décoratif. »^{lxxviii}

En ne localisant pas précisément la contrée de *La promenade*, en ne donnant pratiquement pas de toponyme existant, l'auteur désirait symboliser un paysage universel, un archétype géographique de faubourg, tantôt industriel tantôt bucolique, agrémenté de morceaux de nature. C'est le paysage de la *suburbia*. C'est aussi une caractéristique de l'hyperville helvétique, dénuée de véritable frontière, sorte d'hydre qui s'insinue partout où elle peut et déjà évoquée par Rousseau, d'une manière empathique à l'époque^{lxxxix} :

« La Suisse (...) n'est pour ainsi dire qu'une grande ville, dont les rues larges et longues, plus que celles de St-Antoine, sont semées de forêts, et dont les maisons éparses et isolées ne communiquent entre elles que par des jardins anglais. »^{lxxx} « On trouve des clochers parmi les sapins, des troupeaux sur les rochers, des manufactures dans les précipices, des ateliers sur des torrents. Ce mélange (...) a je ne sais quoi d'animé, de vivant, qui respire la liberté et le bien-être. »^{lxxxi}

La modernité de *La promenade* se lit aussi dans ce paysage contrasté et qui ressemble assez peu, sauf à un endroit, au paysage du romantisme allemand : paysages sauvages, de forêt ou de lande où domine toujours la « solitude des bois » (Julien Gracq)^{lxxxii}.

« Un tintamarre considérable s'élève ici, à gauche, du sentier, d'une fonderie métallurgique pleine d'ouvriers. Pour l'occasion, je suis franchement gêné d'être précisément en train de me promener de la sorte, alors que tant d'autres triment et turbinent. Quoique moi, je trime et turbine peut-être à l'heure où tous ces ouvriers assidus ont congé et se reposent. »^{lxxxiii}

Robert Walser se rendait souvent sur le Jura, d'où l'on voit les Alpes, ainsi qu'à l'Île Saint-Pierre. Toutefois, le lac et les montagnes n'apparaissent que de manière vague et lointaine. Comme l'affirme Peter Utz, ces sont des Alpes de papier^{lxxxiv}, un simple décor vu à distance qui revient aussi dans « Kleist à Thoun » (dans *La promenade*, une gravure des Alpes est accrochée dans une auberge). L'auteur s'écarte ici délibérément des lieux littéraires et touristiques les mieux balisés du pays, les sentiers alpins, les littoraux lacustres et les bourgades médiévales, pour nous emmener dans la Suisse du Bas, un paysage de la quotidienneté entourant une ville moyenne.

Walser avait probablement une trop haute opinion de Rousseau pour chercher à glisser ses pas dans les siens. S'il a évité l'évocation du lac de Bienne et de l'Île Saint-Pierre, c'est peut-être pour cette raison ; il a dépeint une expérience lacustre dans *Greifensee*^{lxxxv} où apparaît la pratique très active de la nage et son influence sur le corps-esprit, là aussi, d'une manière qui doit peu à Rousseau. S'il fallait trouver un parallèle avec la conception du paysage chez Jean-Jacques, nous pourrions nous tourner vers *La Nouvelle Héloïse*, notamment l'épisode de la promenade dans le verger de M. de Wolmar, qui plaide pour une proximité rêveuse :

« (...) il (le promeneur) ne s'inquiétera point de se percer au loin de belles perspectives. Le goût des points de vue et des lointains vient du penchant qu'ont la plupart des hommes à ne se plaire qu'où ils ne sont pas. Ils sont toujours avides de ce qui est loin d'eux, et l'artiste qui ne sait pas les rendre assez contents de ce qui les entoure, se donne cette ressource pour les amuser ; mais l'homme dont je parle n'a pas cette inquiétude, et quand il est bien où il est, il ne se soucie pas d'être ailleurs. Ici par exemple, on n'a pas de vue hors du lieu, et l'on est très content de ne pas en avoir. On penserait volontiers que tous les charmes de la nature y sont renfermés, et je craindrais fort que la moindre échappée de vue au dehors n'ôtât beaucoup d'agrément à cette promenade. »^{lxxxvi}

Il n'y a guère de vue panoramique dans *La promenade* ; Walser fait-il partie des écrivains myopes qu'évoque Julien Gracq (en regard des écrivains presbytes)^{lxxxvii} ? Peut-être mais rien n'est jamais sûr avec lui. En tous les cas, comme le fait remarquer Peter Utz, le promeneur est « nervös »^{lxxxviii}. C'est une nervosité toute berlinoise, qui « signale la porosité du sujet aux

phénomènes contemporains »^{lxxxix}. Il est hypersensible aux changements, note les transitions, s'émeut de la nouveauté, et projette son humeur extravagante sur les éléments du paysage. Contrairement au promeneur rousseauiste qui vainc sa nervosité en s'absorbant d'une manière insulaire dans le paysage, le promeneur walsérien ne cherche pas à fuir les contradictions de la modernité. Urs Widmer rappelle toutefois qu'il faut être prudent sur le côté « berlinois » de Walser ; il met en avant son côté « suisse », puissamment ancré dans sa région, le Mittelland et le Seeland. Urs Widmer laisse une interprétation très différente de celle de Hermann Hesse ; pour lui, Walser reste un homme des Alpes, « archaïque et différent », vivant parmi les citadins : ses chroniques berlinoises sont certes pleines de sympathie, mais « elles manifestent également la distance de celui qui au fond n'a rien en commun avec ce monde »^{xc}. En fait, Robert Walser se plaît dans un entre-deux ; tantôt, il réagit en citadin, tantôt en homme de la campagne. Le paysage biennois l'inspire car il permet à son point de vue d'osciller en même temps que change le paysage. La marche, grâce au point de vue mobile qu'elle entraîne, joue le rôle de vecteur dans cette oscillation mentale. La « nervosité » du promeneur, avant d'être celle du citadin, est celle d'un être qui se laisse guider par une aiguille magnétique agitée par un tréfonds intérieur.

Rencontres et égarements

« Saperlotte, il est grand temps de courir chez Mme Aeby afin d'aller à son dîner ou déjeuner. La demie de midi vient de sonner. Par bonheur, cette chère dame est tout près de moi. »^{xc}

Madame Aeby représente le personnage-type de la bourgeoise de province, dame généreuse et patronnesse, qui invite un artiste à sa table pour le taquiner. Le problème est que le promeneur accepte de bon cœur de manger, mais Mme Aeby fait partie des « maîtresses de maison qui insistent auprès de leurs convives pour qu'ils attaquent et encaissent jusqu'à se briser »^{xcii}. Le promeneur consent d'abord à ce petit supplice, car venant d'une femme qui possède un pouvoir bénéfique sur lui (« L'obéissance est si douce »^{xciii}), mais comme il n'est pas à proprement parler un masochiste, il se récrie. Il s'éclipsera après le repas alors qu'elle désire le garder auprès d'elle tout l'après-midi. La liberté du promeneur ne souffre aucune concession.

Une autre rencontre, idéalisée, prend place avec une jeune femme qui se prélassait devant sa maison et à laquelle le promeneur tresse toutes sortes de compliments. Il l'a fait ressembler à une actrice connue et l'apostrophe avec exaltation et théâtralité. C'est une rencontre truffée de fantasmes, le monologue est probablement imaginaire et il souligne la difficulté de dialoguer du narrateur. Les personnages secondaires sont comme des orbes lointaines qui soudain s'éclairent par le feu du sujet central puis disparaissent dans une nuit cosmique.

« Paris et Saint-Pétersbourg, Bucarest et Milan, Londres et Berlin, tout ce que les capitales comportent de bohème distinguée m'avait donné rendez-vous, surgissant devant moi pour m'éblouir, m'enchanter et me fasciner. Mais dans ces capitales et ces métropoles, il manque la jolie verdure si douce, l'agrément et le charme des prairies avenantes, la parure des innombrables feuilles caressantes, sans oublier le parfum des fleurs, or toutes ces choses, ici, je les avais. »^{xciv}

Ce rêve de la métropole verte, le promeneur le fait surgir en passant devant la boutique d'une modiste installée dans un endroit bucolique. Toujours en voie de « réorientation », le promeneur va à présent aborder une nouvelle épreuve.

« Mystérieusement, sans faire de bruit, toutes sortes de trouvailles et d'idées se coulent sur les pas du promeneur, si bien qu'au cours de sa promenade attentive, il lui arrive de s'arrêter, aux aguets, du fait que complètement submergé d'impressions étranges et comme sous

l'emprise d'esprits surnaturels, il a soudain le sentiment merveilleux de s'enfoncer dans la terre, tandis qu'à ses yeux éblouis, égarés, de penseur ou de poète, s'ouvre un abîme. Sa tête s'apprête à tomber. Ses bras et ses jambes, si lestes au demeurant, restent comme pétrifiés. Le pays et les gens, les sons et les couleurs, les visages et les silhouettes, les nuages et le soleil tourbillonnent autour de lui comme des fantômes ; il se demande : "Où suis-je ?".

La terre et le ciel se déversent à présent et s'effondrent en un nébuleux tableau, ondoyant, se chevauchant et jetant des éclairs dans une lueur diffuse. Le chaos apparaît et les ordonnancements disparaissent. Non sans peine, celui qui est bouleversé cherche à garder ses sens ; il y parvient. Et là-dessus, il reprend la promenade avec confiance. »^{xcv}

Cette déstabilisation du monde et du promeneur lui-même, cette perte d'équilibre général se lit aussi dans la poésie et la peinture expressionniste, mais Walser n'appartient à aucune école : il les comprend toutes d'une certaine manière : romantisme, modernisme, expressionnisme, dadaïsme. Le modernisme de l'auteur, c'est son sens de la transgression. Là où Robert Walser est passé maître — mais à quel prix — c'est dans sa manière de restituer l'égarement du corps et de l'esprit, dans un temps qui s'annule et annonce la perte de contrôle. Nous sommes ici à l'opposé de la maîtrise du promeneur de l'ère classique, maîtrise des sens et maîtrise de l'espace. La promenade apparaît ainsi comme une forme ultime d'expérience, d'expérimentation du monde et de soi, pour reprendre l'expression de Peter Sloterdijk^{xcvi}.

Nous sautons la rencontre avec le taxateur où le promeneur s'évertue à justifier ses fréquentes promenades. Se mettant au niveau du fonctionnaire, il expose dans une langue qui glisse du style administratif au style poétique, son équation existentielle et professionnelle : sans promenade, pas d'inspiration, sans inspiration, pas d'écriture, et sans écriture, pas de revenu et donc pas d'impôt ! En convaincant le taxateur de réexaminer sa requête, le promeneur veut montrer que l'Etat reste fondamentalement honnête et ne cherche pas à écraser l'individu (dans un roman russe, il en serait allé autrement...).

Résumons : en une journée, le promeneur échappe à une femme qui joue à la dominatrice, il réprimande un tailleur trop sûr de lui et soumet le président de la commission des impôts. Un dernier obstacle symbolique se dresse devant lui : un passage à niveau où défile un train chargé de soldats. Nous sommes pendant la première Guerre mondiale, les soldats et les civils s'échangent « saluts joyeux et patriotiques, mouvement qui répandit tout autour une ambiance agréable »^{xcvii}. La guerre resserre les liens et la Suisse que Robert Walser dessine est un pays démocratique, très éloigné de celui que dépeindra Friedrich Dürrenmatt cinquante ans plus tard dans la même région. On est encore, avec Walser, chez les auteurs qui magnifient l'Helvétie, mais n'oublions pas que nous sommes dans une région ouvrière.

Géopoétique et expérience phénoménologique

C'est dans ce contexte que va naître l'expérience phénoménologique finale entre le promeneur et le paysage. Elle va peut-être inspirer « Les voix du fleuve » dans *Siddhartha* de Hermann Hesse commencé en 1919, entre la première et la deuxième version de *La promenade*. Ici, la phénoménologie de la route de campagne (« Landstrasse ») remplace celle du fleuve, dans une métaphore similaire — mais pas identique — de la ligne. Rappelons en quelques mots en quoi consiste une expérience phénoménologique : c'est une fusion idéale et idéelle entre le moi et le monde, l'aboutissement d'un processus lent de prise de conscience du monde par le sujet et qui s'effectue en trois temps. Premièrement, le sujet prend conscience de lui-même face au monde ; c'est la phase d'individuation ou de conscience de soi (« Selbstbewusstsein »). Deuxièmement, le sujet entre en relation fusionnelle avec l'objet, en

l'occurrence un paysage ; c'est la phase de (con)fusion sujet-objet. Ici, le sujet laisse entrer en lui le paysage par tous les pores de sa peau et par toutes les ouvertures de son esprit. Le moi pénètre le monde, le monde pénètre le moi. Le troisième phase de l'expérience phénoménologique se caractérise par un oubli de soi, un effacement du sujet devant le monde, qui cesse d'être objet et qui devient lui-même sujet (« le paysage me regarde »). Il y a donc inversion de la relation sujet-objet, le moi devient l'objet de sa propre contemplation, et le monde devient le sujet de la description pure et phénoménologique. Husserl, dans ses *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913)^{xcviii} ne donne aucun exemple de réduction phénoménologique ; seul le poète est capable de restituer l'esprit de cette relation, le plus souvent muette et ineffable. Un élément clé dans le phénoménologie de Husserl est la mise entre parenthèses ou la « mise hors-circuit » des présupposés culturels, condition essentielle de la réduction phénoménologique. Le résultat de cette dernière est un gain de lucidité sur le monde et sur nous-mêmes, une conscience plus creusée de nos actes, ainsi que l'écrira plus tard Maurice Merleau-Ponty^{xcix}. La question de la culture ressurgit après l'expérience, lorsqu'il s'agit de la traduire dans le langage. La culture reprend ainsi ses droits car elle entre dans la composition de la pâte langagière qui façonne cette relation privilégiée et momentanée entre le moi et le monde.

Le lien avec la géopoétique nous semble clair : seule une poétique du monde est capable de restituer le chant (et le champ) de cette expérience. Les démarches géopoétique et phénoménologique ont ce point commun : l'effacement du moi donne accès au monde et à sa description la plus pure. C'est cet abandon qui permet à la personne de tutoyer l'univers, pour reprendre la belle expression de Gaston Bachelard^c. Voyons comment Robert Walser évoque cette expérience. Sa promenade, après le passage à niveau, « ne cessait de gagner en beauté et en ampleur »^{ci} :

« La gracieuse contrée avec ses chères et modestes prairies, ses maisons, ses jardins, m'apparut comme un émouvant chant d'adieu. De tous côtés, des complaints immémoriales d'un peuple pauvre et souffrant résonnèrent jusqu'à moi. Des esprits surgissaient, grands, souples, comme des figures en merveilleux atours. La route, belle, douce, avait un éclat bleu, blanc et doré. Au-dessus des maisons de misère jaunâtres éclaboussées de rose, que le soleil embrassait avec une affection enfantine, volaient, telles des images d'anges tombant du ciel, l'émotion et le ravissement. Main dans la main, l'amour et la pauvreté flottaient dans la vapeur délicate. J'avais l'impression que quelqu'un me hélait par mon nom ou m'embrassait ou m'apaisait, que c'était Dieu lui-même le Tout-Puissant, notre Seigneur et Maître plein de grâce qui marchait sur la route pour la rendre incroyablement belle. Des imaginations variées prétendaient me faire croire que Jésus Christ était venu et marchait à présent dans la foule aimable, bonne, et cheminait par cette région charmante. Tout ce qu'il y a d'humain et de matériel semblait s'être métamorphosé en une âme pleine de tendresse — un voile d'argent, un brouillard d'âme flottaient au-dessus de tout, enrobaient tout. Comme si l'âme du monde s'ouvrait, rêvais-je, et comme si toute méchanceté, toute souffrance, toute douleur était en train de disparaître à jamais. Des promenades d'autrefois repassaient devant mes yeux. Mais la merveilleuse image du présent s'imposa bientôt comme la sensation dominante. A cet instant incandescent, je fus braisé moi-même. De tous côtés et de tous horizons, tout ce qu'il y avait de grand et de bon se détachait en pleine lumière, avec un geste comblant, majestueux. Et moi, dans cette belle contrée, je ne songeais qu'à elle ; toute autre pensée avait disparu. Je posais un regard attentif sur ce qu'il y avait de plus insignifiant et de plus modeste, cependant que le ciel semblait basculer, s'élançant très haut et plongeant très bas. La terre devenait rêve ; j'étais moi-même devenu quelque chose d'intérieur et j'errais comme à l'intérieur de quelque chose d'intérieur. Tout extérieur était perdu et tout ce qui jusque-là avait été compréhensible était à présent incompréhensible. »^{cii}

L'expérience phénoménologique se déroule dans un paysage humble et humain, touché par la grâce. Le langage est romantico-religieux. Cette « âme du monde », qu'on retrouve déjà chez Platon, va en quelque sorte s'ouvrir au promeneur. La géopoétique se glisse dans ce rêve de la terre, dans ce ciel qui bascule en même temps que le moi du promeneur. Comme dans la métaphore du fleuve dans *Siddhartha*^{ciii}, le sentiment géopoétique est lié à une sensation de vivre une expérience unique, accompagnée d'un flux de pensée et d'une dimension sacrée — éclairée ici par la pensée christique, là par la pensée brahmane. C'est un geste d'amour pour la terre, une terre qui demeure le lieu unique de l'accomplissement du destin humain (Eric Dardel)^{civ}.

Le résultat de cette expérience est une métamorphose de l'être, la révélation d'un autre moi comme surgi des profondeurs. La différence entre Robert Walser et Hermann Hesse touche à la place de l'homme, à la relation entre le Je et le Tu pour reprendre les mots de Martin Buber^{cv}. *Siddhartha* fait remonter à la surface du fleuve des visages, ceux de ses ancêtres et ceux de sa descendance emportés dans le même courant, alors que le promeneur fait appel au rêve de la terre et de l'enfouissement, conditions mêmes de sa métamorphose. Différence essentielle entre deux destins, l'un absorbé par le miroir ondulant du fleuve où se reflète la continuité des générations, l'autre brisant le miroir d'une humanité absente :

« “Ai-je cueilli des fleurs pour les déposer sur mon malheur ?” me demandai-je, et le bouquet tomba de ma main. Je me levai pour rentrer chez moi, car il se faisait tard, et tout était sombre »^{cvi}.

ⁱ La version utilisée est : Robert Walser, « La promenade », *Seeland*, traduit de l'allemand par Marion Graf, Zoé. Carouge-Genève, 2005, pp. 89-159 (Rascher Verlag, Zurich, 1920). Il existe une autre traduction de Bernard Lortholary, Gallimard, Paris, 1987.

ⁱⁱ Cité par Siegfried Unseld, *L'auteur et son éditeur*, Gallimard, Paris, 1983, p. 244.

ⁱⁱⁱ Cité par Christian Morgenstern, « Lettre à l'éditeur Bruno Cassirer » (1906), *Robert Walser*, Dossier Pro Helvetia/L'Age d'Homme, Lausanne, 1987, p. 30.

^{iv} L'expression est de Jacques Lacarrière, « Préface à la nouvelle édition », *Chemin Faisant* suivi de *La mémoire des routes*, Fayard, Paris, 1997, p. 11.

^v W. Weideli, « Curriculum », in R. Walser, *L'Homme à tout faire*, *op. cit.*, p. 264.

^{vi} Robert Walser, « Kleist à Thoun », in *Histoires*, traduit de l'allemand par Jean Launay, Gallimard, Paris, 1999, pp. 158-166.

^{vii} R. Walser, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Jochen Greven, Suhrkamp, Francfort, 1985, 20 vol.

^{viii} R. Walser, *L'Institut Benjamenta*, (*Jakob von Gunten*), traduit de l'allemand par Marthe Robert, Grasset, 1960. Rééd. par Gallimard, coll. L'Imaginaire, 2004, p. 80.

^{ix} *Ibid.*, p. 81.

^x Georg Simmel, « Métropole et mentalité » (1903), in Y. Grafmeyer et I. Joseph (éd.), *L'Ecole de Chicago*, Aubier Montaigne, 1984, pp. 61-77.

^{xi} R. Walser, *L'Institut Benjamenta*, *op. cit.* p. 82.

^{xii} R. Walser, *Les enfants Tanner*, traduit de l'allemand par Jean Launay, Gallimard, Paris, 1985.

^{xiii} S. Unseld, *L'auteur et son éditeur*, *op. cit.*, p. 200.

^{xiv} Hermann Hesse, « Robert Walser (1878-1956) », *La Bibliothèque Universelle*, traduit de l'allemand par Jacques Duvernet, José Corti, Paris, 1995, p. 405.

^{xv} *Id. supra.*

^{xvi} Cit. in S. Unseld, *L'auteur et son éditeur*, *op. cit.*, p. 185.

^{xvii} Joseph von Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts. Aventures d'un propre à rien*, éd. bilingue, traduit par Gustave et André Budelot, Payot, Paris, 1932.

^{xviii} S. Unseld, *L'auteur et son éditeur*, *op. cit.*, p. 185.

^{xix} *Id.*, p. 238.

^{xx} H. Hesse, « Robert Walser », *op. cit.*, pp. 407-408.

^{xxi} Jorge Semprun, « Les Ménines de Vélasquez », Le musée égoïste, *Le Nouvel Observateur*, 4-10 août 2005, p. 61.

^{xxii} Susan Sontag, « La voix de Walser », rééd. in Robert Walser, Dossier Pro Helvetia/L'Age d'homme, *op. cit.*, p. 72.

^{xxiii} R. Walser, *La promenade*, *op. cit.*, p. 102.

^{xxiv} W. Weideli, « Note du traducteur », in R. Walser, *L'homme à tout faire*, *op. cit.*, p. 252.

^{xxv} Rapporté par S. Unseld, *L'auteur et son éditeur*, *op. cit.*, p. 204.

^{xxvi} *Id. supra.*

^{xxvii} Cf. Boris Grésillon, *Berlin, métropole culturelle*, Belin, Paris, 2002.

^{xxviii} R. Walser, « En province », in *Petits Essais*, traduit de l'allemand par Jean Launay, Gallimard, Paris, 1999, pp. 215-220.

^{xxix} Rapporté par Carl Seelig, *Promenades avec Robert Walser*, *op. cit.*, p. 98 ; repris par Catherine Sauvat, *Robert Walser*, Monaco, Ed. du Rocher, 2002, p. 153.

^{xxx} In : Heinz Schafroth, « Seeland, ce peut être partout. Ou : Pourquoi on peut trouver ailleurs plus turc qu'en Turquie », traduit de l'allemand par Colette Kowalski, in Dossier Robert Walser, *Europe*, mai 2003, p. 88.

^{xxxi} S. Unseld, *L'auteur et son éditeur*, *op. cit.*, p. 239.

^{xxxii} *Ibid.*, p. 240 (citant Carl Seelig).

^{xxxiii} H. Hesse, « Robert Walser », *op. cit.*, p. 411.

^{xxxiv} *Ibid.*, p. 415.

En 1960, Hermann Hesse a convaincu Carl Seelig de transférer l'édition de l'œuvre complète de Robert Walser chez Suhrkamp, qui possédait une capacité de diffusion supérieure à celle de son ancien éditeur, Helmut Kossodo, un amateur d'art éclairé, émigré berlinois à Genève dans les années 1930. Hélas, Robert Walser était déjà mort.

^{xxxv} S. Unseld, *L'auteur et son éditeur*, *op. cit.*, p. 224.

^{xxxvi} Charles Knapp, Maurice Borel, V. Attinger (éd.), *Dictionnaire Géographique de la Suisse*, Attinger, Neuchâtel, 6 vol, 1902-1914.

^{xxxvii} *Id.*, p. 245.

^{xxxviii} Repris in W. Weideli, « Curriculum », *op. cit.* p. 266.

^{xxxix} Rapporté par W. Weideli, *id. supra*, pp. 266-267.

^{xl} *Ibid.*, p. 267.

^{xli} *Id. supra.*

^{xlii} R. Walser, « Eclipse », *Œuvres complètes*, éd. par Jochen Greven, Suhrkamp, Francfort, 1978, t. VII, p. 22 (1899), cit. in Dossier Robert Walser, Pro Helvetia/L'Age d'Homme, *op. cit.*, p. 8.

^{xliii} Henry David Thoreau, *De la marche*, traduit de l'américain par Thierry Gillyboeuf, Ed. Mille et une Nuits, Fayard, 2003, p. 9 (« Walking », *Atlantic Monthly*, 1862).

^{xliv} R. Walser, *La promenade*, *op. cit.*, p. 89.

^{xlvi} *Id. supra.*

^{xlvi} *Id. supra.*

^{xlvi} *Ibid.*, p. 90.

^{xlvi} *Id. supra.*

^{xlvi} Cf. Claude Raffestin, « Turin ou la capitale paradoxale », in B. Lévy & C. Raffestin (éd.), *Voyage en ville d'Europe*, Metropolis, Genève, 2004, p. 191.

^l R. Walser, *La promenade*, *op. cit.*, p. 93.

^{li} Dans la réalité, Robert Walser a bien reçu un prix en 1914 de la part de « L'association féminine pour l'encouragement des poèmes rhénans » pour *Kleine Dichtungen*). In Dossier Robert Walser, L'Age d'Homme, *op. cit.*, p. 17.

^{lii} R. Walser, *La promenade*, *op. cit.*, p. 98.

^{liii} Hermann Hesse, *Le loup des steppes*, trad. de l'allemand par Juliette Pary, Calmann-Lévy, 1947/Le Livre de poche, p. 38 (1927).

^{liii} R. Walser, *La promenade*, *op. cit.*, p. 102.

^{liv} H. Hesse, *Le loup des steppes*, *op. cit.*, pp.181-182

^{lvi} Cf. W.G. Sebald, « Le promeneur solitaire. En souvenir de Robert Walser », *Séjours à la campagne*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, Arles, 2005, pp. 123-162.

^{lvii} W. Benjamin, « Robert Walser », *op. cit.*, p. 34.

^{lviii} *Id. supra.*

^{lix} *Id. supra.*

^{lx} Joseph von Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts. Aventures d'un propre à rien*, *op. cit.*, pp. 114-115.

^{lxi} R. Walser, « L'écrivain », in *Petits essais*, traduit de l'allemand par Jean Launay, Gallimard, Paris, p. 309.

^{lxii} Plus tard, Robert Walser s'habillera aussi en vagabond, de manière plus excentrique.

- ^{lxiii} R. Walser, « La promenade », *op. cit.*, pp. 127-128.
- ^{lxiv} *Id.*, p. 109.
- ^{lxv} *Ibid.*, p. 110.
- ^{lxvi} Peter Utz, *Robert Walser : danser dans les marges*, traduit de l'allemand par Colette Kowalski, Zoé, Carouge-Genève, 2001, p. 190.
- ^{lxvii} *Id. supra.*
- ^{lxviii} Selon l'essai de Georges Steiner, *Une certaine idée de l'Europe*, trad. de l'anglais par Christine le Bœuf, Actes Sud, Arles, 2005.
- ^{lxix} R. Walser, « La promenade », *op. cit.*, p. 112.
- ^{lxx} *Id. supra.*
- ^{lxxi} Pierre Deshusses, « Préface » à *L'Art de se promener* de Karl Gottlob Schelle, traduit de l'allemand par P. Deshusses, Rivages Poche, Paris, 1996, p. 13.
- ^{lxxii} R. Walser, « La promenade », *op. cit.*, p. 113.
- ^{lxxiii} Cf. Angelika Wellmann, *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*, Würzburg, 1991.
- ^{lxxiv} R. Walser, « La promenade », *op. cit.*, p. 117.
- ^{lxxv} *Ibid.*, p. 119.
- ^{lxxvi} Il a été tiré à 600 exemplaires numérotés et illustrés de cinq eaux-fortes de Karl Walser, ce à quoi ne tenait pas particulièrement Robert, qui était alors brouillé avec son frère ; Robert estimait que *La promenade* n'avait pas un contenu suffisamment figuratif pour que l'on dessine un paysage en couverture. Siegfried Unseld fait observer que « tous les volumes étaient signés mais curieusement, par l'illustrateur au lieu de l'auteur »^{lxxvi}, comme si l'éditeur avait dicté ses impératifs commerciaux (Karl était alors plus célèbre que Robert).
- ^{lxxvii} *Ibid.*, p. 222.
- ^{lxxviii} R. Walser, « La promenade », *op. cit.*, p. 100.
- ^{lxxix} Lire à ce sujet : André Corboz, « Pourquoi le concept de ville sera désuet au XXI^e siècle », in François Walter (éd.), *La Suisse comme ville, Itinera*, 22/1999, pp. 237-239 et Jean-Luc Piveteau, « La perception de l'espace en Suisse romande, au XVIII^e siècle : J.-J. Rousseau », *Temps du territoire*, Zoé, Carouge-Genève, 1995, pp. 47-56.
- ^{lxxx} J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1967, p. 1072, cit. in J.-L. Piveteau, *op. cit.*, pp. 51-52.
- ^{lxxxi} J.-J. Rousseau, *Deux lettres à M. le Maréchal duc de Luxembourg*, Ides et Calendes, Neuchâtel, p. 3, cit. in J.-L. Piveteau, *id. supra.*
- ^{lxxxii} Julien Gracq, « Novalis et Henri d'Otterdingen », *Préférences*, José Corti, Paris, 1961, pp. 255-276.
- ^{lxxxiii} R. Walser, *La promenade*, *op. cit.*, p. 99.
- ^{lxxxiv} P. Utz, *Robert Walser*, *op. cit.*, pp. 101-103.
- ^{lxxxv} R. Walser, « Le lac de Greifen », in *Histoires*, traduit de l'allemand par Jean Launay, *op. cit.*, pp. 126-128.
- ^{lxxxvi} J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Gallimard, Paris, 1993, éd. d'Henri Coulet, 4^e partie, lettre XI, t. 2, p. 101.
- ^{lxxxvii} Cf. Julien Gracq, « Entretien avec Jean-Louis Tissier » (1978), rééd. in *Entretiens*, José Corti, Paris, 2002, p. 36.
- ^{lxxxviii} Cf. P. Utz, « « Nerveux — un discours du temps vibre à travers l'œuvre de Walser », in *Robert Walser*, *op. cit.*, pp. 55-57.
- ^{lxxxix} *Ibid.*, p. 56.
- ^{xc} Urs Widmer, « A propos de Robert Walser », *Dossier Robert Walser*, Pro Helvetia/L'Age d'Homme, *op. cit.*, pp. 64-65.
- ^{xc} *Ibid.*, p. 118.
- ^{xcii} *Ibid.*, p. 120.
- ^{xciii} *Id. supra.*
- ^{xciv} *Id. supra.*
- ^{xcv} R. Walser, *La promenade*, *op. cit.*, p. 135.
- ^{xcvi} Cf. Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire*, traduit de l'allemand par Carlos Oliveira, Calmann-Lévy, Paris, 1999, p. 13.
- ^{xcvii} *Ibid.*, p. 137.
- ^{xcviii} Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*. Traduit de l'allemand par P. Ricœur, Gallimard, Paris, 1950. (1^e éd. 1913).
- ^{xcix} Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, nrf, Gallimard, bibliothèque des Idées, Paris, 1945.
- ^c Préface de Gaston Bachelard à Martin Buber, *Je et Tu*, traduit de l'allemand par G. Bianquis, Aubier Montaigne, Paris, 1969, p. 11.
- ^{ci} R. Walser, *La promenade*, *op. cit.*, p. 137.
- ^{cii} *Ibid.*, pp. 138-139.

^{ciii} Cf. B. Lévy, « Siddhartha : l'archétype du fleuve », *Hermann Hesse. Une géographie existentielle*, José Corti, Paris, 1992, pp. 93-107.

^{civ} Eric Dardel, *L'homme et la terre*. Nature de la réalité géographique, Ed. du CTHS, Paris, 1990 (PUF, 1952).

^{cv} M. Buber, *Je et Tu*, *op. cit.*

^{cvi} *Id.*, p. 159.